

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱԿՈՒՅԱՆ

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԵՎ
ՆՈՒՎԱԾՆԵՐ**



Ս. ԷԶՄԻԱԾԻՆ - 2007

ՀՐԱՄԱՆԱԲ

Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. ԳԱՐԵԳՆԻ ԵՐԿՐՈՐԴԻ

ՍՐԲԱԶՆԱԳՈՅՆ ԵՒ ՎԵՀԱՓԱՌ
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

Տպագրվում է մեկեանասուրճամբ՝

.....

ՀՏԴ 891.981.0

ԳՄԴ 83.33

Հ 177

Հրատարակության պատրաստեց ԳՈՒՐԳԵՆ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆԸ

Խմբագիր՝ ՍԱԹԵՆԻԿ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

Հ 177 **ՀԱԿՈՐՅԱՆ ԳՐԻԳՈՐ**
Ուսումնասիրություններ և հոդվածներ - Էջմիածին: Մայր Աթոռ Սուրբ
Էջմիածին, 2007. 560 էջ:

Հատորն ընդգրկում է անվանի գրականագետ, մանկավարժ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Գրիգոր Հակոբյանի (1958-2005) ուսումնասիրություններն ու հոդվածները, որոնք նվիրված են հայ նոր և նորագույն գրականության պատմության և տեսության խնդիրներին:

ԳՄԴ 83.33

ISBN 978-99930-75-65-3

© Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2007 թ.

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱԿՈՒՅԱՆ

Գրիգոր Հակոբյանի (1958-2005) գիտական ժառանգության մի մասն ամփոփող այս ժողովածուն առաջին հերթին տուրք է այն մարդու և գիտնականի հիշատակին, որը, գուցեև մեր ժամանակների համար փոքր-ինչ տարօրինակ և արտասովոր եռանդով, իր ողջ կյանքը և ժամանակը նվիրեց հայ գրականության ուսումնասիրմանը: Եվ իրոք, դժվար է անկումային ժամանակներում լավատես լինել, և միշտ էլ հատուկեմտ են բնության պարզևած այն անհատականությունները, որոնք խավարի մեջ վառ են պահում հուսո ջահը: Գրիգոր Հակոբյանն իրապես դրանցից մեկն էր: Ուսումնասիրելով նրա թողոճները՝ մեծագրություններ, գիտական հոդվածներ, փորձագրություններ և գրախոսություններ, էլույթներ և հրապարակումներ, համոզվում ես, որ գիտնականի կյանքն անմնացորդ գործունեություն է եղել, անվերջ փնտրտուքների և հայտնագործությունների, մշտապես նոր հանգրվաններ նվաճելու ուղի: Տեսական բարձր պատրաստվածությունը, հայ և համաշխարհային գրականության և գրականագիտական մտքի նորագույն արդյունքներից քաջածանոթ լինելը իրենց հստակ հետքն են թողել գիտնականի գրեթե բոլոր երկերում:

Հակոբյանի գրականագիտության բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը հայ նոր գրականության բազում անծանոթ կամ նվազ հայտնի անունների և իրողությունների վերհանումներն են, որոնք ոչ թե սպիտակ էջերը լցնելու միտում ունեն, այլ բխում են գիտնականի՝ գրականության պատմություն եզրի նորովի ընկալումից և մեկնաբանությունից: Գրականության պատմությունը, ըստ Հակոբյանի, ոչ թե գրողների և նրանց երկերի իրարահաջորդ թվարկումներով է ձևավորվում, այլ տվյալ շրջափուլում մշակութաբանական ընդհանուր միտումների եւ դրանց գրականացման ձևերի բացահայտմամբ: Սա է պատճառը, որ Գր. Հակոբյանի գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում գերիշխող է տեսական դատումների շերտը: Գիտնականն իր ուսումնասիրման առարկան է դարձնում գրական արտադրանքի ժանրային-կառուցվածքային ձևերը՝ դրանց ծագումնաբանությունը, զարգացումն ու անկումը դարձնելով գրականության պատմության հենքը: Նման մոտեցման դեպքում ինքնին արժևորվում են թե՛ հանրահայտ, թե՛ ստվերում մնացած, թե՛ երկրորդական հեղինակների երկերը, քանի որ գրական վարպետության խնդիրը մտահոգում է բոլորին, իսկ ժանրագիտության և ժանրի պատմության մեջ ընդհանուր միտումների բացահայտումը հնարավորություն է ստեղծում առավելազույն ճշգրտությամբ սահմանել յուրաքանչյուր ստեղծագործության մշակութաբանական արժեքը: Սա իրապես նոր հայացք և մոտեցում էր, որ Գրիգոր Հակոբյանի բազում երկերում իր լիարժեք արտահայտությունն է գտել: Հիշենք, թեկուզ «Արևմտահայ նորավեպը. 1890-1910-ական թվականներ. Ժանրի պատմություն և տեսություն», «Թերթոն վեպի տեսությունը. Երվանդ Օսյան» մեծագրությունները, «Վեպի ժանրի օջականյան մետատեսությունը» եւ այլ բազմաթիվ հայ դասական և արդի արձակին նվիրված գիտնականի հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները:

Հատկապես մեծ է Գրիգոր Հակոբյանի վաստակը հայ դասական նորավեպի ուսումնասիրման խնդրում: Կենտրոնում ունենալով Գրիգոր Զոհրապի ստեղծագործությունը՝ գիտնականը նորավիպագրության մի ողջ դպրոց հայտնագործեց՝ բազմաթիվ նոր անուններով և երկերով, որոնք սփռված էին 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բազմաբնույթ մամուլի էջերում: Արձակի կարճ ձևերի բուռն զարգացումը 19-րդ դարավերջին վերջնականապես թոթափեց հայ գրականությունը ոչ գրական շերտերից (հրապարակախոսական, մանկավարժական, բարոյախոսական և այլն), գրական նոր դպրոցների (նատուրալիզմ, սիմվոլիզմ) սկզբունքային կարգախոսները իրացվում էին նոր սերնդի հայ գրողների կողմից, ուր արձակի կենտրոնական դեմքը Գրիգոր Զոհրապն էր: Ի դեպ, Գրիգոր Զոհրապի ստեղծագործությանն էր նվիրված Գրիգոր Հակոբյանի թեկնածուական ատենախոսությունը («Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերի պոետիկան»): Հակոբյանը, բացի «Արևմտահայ նորավեպը» հիմնարար աշխատությունից, բազմաթիվ հոդվածներ է նվիրել այդ սերնդի առանձին գրողների ստեղծագործությունների հատկապես այդ շերտի ուսումնասիրմանը («Քսաներորդ դարասկզբի հայ նորավեպի պատմությունից», «Գեղարվեստական փոքր արձակը «Արևելյան մամուլ»-ում (1880-1909)», «Նովելային ձևերի սկզբնավորումը Գրիգոր Զոհրապի պոետիկայում», «Աղետի և դիմակայության անդրադարձները արևմտահայ նորավիպագրության մեջ», «Ժամրային պարականոն դրսևորումները արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում», «Արշակ Չոպանյանը 1880-1890-ական թվականների արևմտահայ արձակի համակարգում», «Սուրբ ծնունդի և Կաղանդի անդրադարձումները արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում», «Վահան Թեքեյանի նորավեպերը» և այլն):

Մեծարժեք են Հակոբյանի ուսումնասիրությունները, այսպես կոչված, «երկրորդային» գրականության՝ հուշագրությունների, առանձին գրողների մամուլականների ուսումնասիրման գործում: Պարբերական մամուլում բազում հրապարակումներ և ուսումնասիրություններ ունի գիտնականը այս ուղղությամբ (տե՛ս Մատենագիտական ցանկը): Բացի ճանաչողական արժեքից, մեկնաբանության այս եղանակը (բնագիր-մեկնություն), ըստ Հակոբյանի, գրականգիտությունը դուրս է բերում ենթակայական դեգերումներից և առավելագույնս ապահովում է առարկայական դատումների շրջանը՝ դառնալով առավել արդյունավետ և ուսանելի: Հակոբյանի ուսումնասիրությունների բնորոշ ձևերից է սա, երբ բնագրի հրապարակումը ուղեկցվում է ծավալուն առաջաբանով և գիտական ապարատով: Այս գործերի շարքում հատկապես կարևորվում են Զապել և Հրանտ Ասատուրների մամուլագրությանը, ինչպես նաև Երվանդ Օտյանի նորագույն հուշագրության («Անիծյալ տարիներ», 1914-1918. անձնական հիշատակներ) հայտնաբերումն ու հրապարակումը առանձին գրքերով: Այս առումով գիտնականը նոր շրջանի ակադեմիական գիտության ամենավաղ ներկայացուցիչներից էր:

Գր. Հակոբյանի ժառանգության մեջ նշանակալի տեղ ունի սփյուռքահայ գրականության ուսումնասիրությունն ու ներկայացումը հայրենի ընթերցողին: Գիտնականը մեծ ու փոքր տասնյակ հոդվածներում և ակնարկներում անդրադարձել է սփյուռքահայ գրեթե բոլոր ականավոր գրողների ստեղծագործությանը (Ծահան Ծահնուր, Նիկողոս Սարաֆյան, Նշան Պեշկյաթաշյան, Հակոբ Օշական, Համաստեղ, Հակոբ Կարապենց, Գրիգոր Պըլտյան եւ այլն): Հակոբ Օշականի ստեղծագործությանը նվիրված Հակոբյանի ուսումնասիրություններն, ըստ էության,

սփյուռքահայ ականավոր գրողի և գրադատի, մանկավարժի և մտածողի գործունեության ատաջին արժևորումներն են հայրենի գրաբանական դաշտում: Եվ սա պատահական չէ. գիտնականի բոլոր այդ հրապարակումներում ընդգծված է հայ գրականության ընդհանուր համապատկերի ստեղծման օջականյան փորձի վերակենդանացման կարևորությունը՝ հայրենիք-սփյուռք մշակութային միասնությունը վերականգնելու ճանապարհին:

Հակոբյանի ժառանգության մեջ նշանակալի տեղ ունեն արդի հայ գրականությանը, ժամանակակից գրական ընթացին նվիրված անդրադարձները, որոնց գերակշիռ մասը գրված է 1991-1992 թթ., երբ գիտնականը վարում էր «Նորք» գրական հանդեսի գրաքննադատության բաժինը: Այս գրախոսությունները ոչ թե սուկական գրություններ են՝ արդի գրական ընթացքին հավուր պատշաճի արձագանքելու համար, այլ փոքրածավալ գիտական ուսումնասիրություններ, ուր արժևորվում է յուրաքանչյուր գրքի գրապատմական արժեք հայ գրականության ընդհանուր ենթաբնագրում: Այս հրապարակումների շարքում նշանակալի ծավալ ունեն սփյուռքի ժամանակակից գրականությանը նվիրված գրախոսությունները, որոնք տպագրվել են թե՛ հայրենի, թե սփյուռքի պարբերականներում:

Բացի գրականագիտական ուսումնասիրություններից Գր. Հակոբյանի ժառանգության մեջ նշանակալի տեղ ունեն նրա կազմած ուսումնական գիտաօժանդակ ձեռնարկներն ու անթոլոգիաները, որոնք, ցավոք, ցայժմ անտիպ են: Դրանց թվում խիստ արժեքավոր են «Արևմտահայ նորավեպի անթոլոգիան» և «Արևմտահայ և սփյուռքահայ գրականության անթոլոգիան», որոնք կազմված են հմուտ մանկավարժի և գիտնականի բանիմացությամբ և որոնց կարիքը խիստ զգալի է բուհական ուսուցման համակարգում: Հայ գրականություն դասավանդելով Գևորգյան հոգևոր ճեմարանում, Սևանի հոգևոր դպրանոցում և Վ. Բրյուսովի անվան օտար լեզուների համալսարանում՝ գիտնականը քաջ գիտակցում էր արևմտահայ և հատկապես սփյուռքահայ գրականության մասին գիտելիքների պակասը լրացնելու անհրաժեշտությունը: Հակոբյանի՝ որպես մանկավարժի և դասախոսի հիշատակը մշտապես վառ է թե՛ նրա ճեմարանական սաների և գործընկերների, թե՛ համալսարանական ուսանողության շրջանում:

Բազում ծրագրեր ունեւ գիտնականը, բազում երազանքներ, որոնց առանցքը միայն և միայն հայ մշակույթն էր և արվեստը: Կյանքի վերջին շրջանում Հակոբյանը կազմում էր սփյուռքահայ գրականության դասավանդման գիտամեթոդական ուղեցույց և անթոլոգիա, որն անավարտ մնաց: Հեղինակը հասցրել է ամբողջացնել Կարպիս Ծանճիկյանին, Ջահրատին, Հակոբ Մնձուրուն, Ծավարչ Նարդուն, Մուշեղ Իշխանին, Անդրանիկ Ծառուկյանին, Վահե Օջականին, Իշխան Ծինպաշյանին նվիրված գլուխները՝ համապատասխան նախաբաններով և բնագրերով: Ընթացքի մեջ էր «Ժամանակ» օրաթերթի հիմնադիր, հրատարակիչ, ատաջին խմբագիր, հրապարակախոս, նորավիպագիր, վիպասան, թատերգակ, թարգմանիչ, քրոնիկագիր, ազգային-հանրային գործիչ Քասիմի (Միսաք Գոչունյան) (1863-1913) նորավեպերի եւ պատկերների ընտրանու աշխատանքը: Հակոբյանն սկսել էր Ղևոնդ Մելոյանի ստեղծագործության ուսումնասիրության նախապատրաստական աշխատանքները, զուգահեռաբար սկսել և ավարտին էր հասցնելու «Դրվագներ XX դարակազբի արձակի ստեղծաբանական փիլիսոփայության եւ կենսափիլիսոփայության պատմությունից» հիմնարար աշխատությունը, որից մի հատված է պահպանվել նրա թողոններում և այլն: Գրականագիտա-

կան վիթխարի փորձառությունը դեռ նոր հորիզոններ էր նվաճելու՝ ընդլայնելով մեր պատկերացումներն ու գիտելիքները հայ գրականության, մեր ունեցած իրական մտավոր հարստության սահմանների մասին: Եվ այդ ճանապարհին Գրիգոր Հակոբյանը անվերապահորեն առաջամարտիկ էր, իսկ նրա հեռացումը անվերականգնելի կորուստ, որը սակայն ապրված կյանքի խորհուրդ և պատգամ է մեզ համար, օրինակության արժանի ճանապարհ, գործի մեծության համեմատ համեստության տիպար...

* * *

Սույն ժողովածուն կազմելիս Գր. Հակոբյանի ծավալուն ժառանգությունից ընտրված նյութերը դասակարգված են չորս բաժիններում՝ «Հայ դասական վիպագրություն», «Հայ դասական նորավեպի պատմություն և տեսություն», «Զանազան ուսումնասիրություններ և գրախոսություններ» և «Սփյուռքահայ գրականություն»: Բնագրերը հրատարակության պատրաստելիս ուղղել ենք միայն բացահայտ կետադրական և ուղղագրական վրեպներ: Հատորի վերջում զետեղել ենք Գրիգոր Հակոբյանի երկերի և հրապարակումների մատենագիտական համառոտված ցանկը:

ԳՈՒՐԳԵՆ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

I

**ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ
ՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

**ՀԱՅՏՆԻՆ ԵՎ ՆՈՐԱՀԱՅՏԸ
ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ «ՎԵՐՔ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ»
ՎԵՊԻ ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ¹**

Տակավին 1893-ին «Տարագ» հանդեսում Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, անդրադառնալով Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի «Ասլան Բալասի» վերնագրով բեմականացմանը, գրել է. ««Վերք Հայաստանի»-ն հայտնի է բոլոր հայերին, որ կարգալ գիտեն...»²: Գրողի այս նկատումը Վերքի հոգևոր-մշակութային, ազգային-հանրային պատմական և իր ժամանակի հարացույցներում, կարող ենք անվարան հավելել՝ առհասարակ հայոց հոգևոր-մշակութային համապատկերում տիրապետող ներկայություն (ինչպես նաև դոմինանտ արժեք) լինելու առարկայական արձանագրությունն էր: Հայկական միջավայրը ներփակող ամբողջական համագրում ստեղծագործության բացարձակ հանրաճանաչության փաստումը:

Անշուշտ Աբովյանը և նրա գործի ու ստեղծման խտացում-այցեքարտ Վերքը հայություն քաղաքակրթության նոր դարաշրջանի ամենահայտնի երևույթն է: Շիրվանզադեի սահմանման հանգույն արձանագրությունն անպայմանորեն ներառում էր ո՛չ միայն այս անմահ ստեղծագործության ներփակ (իմանենտ) պատմա-գործառական դերակատարությունը, այլ նաև Աբովյանի՝ իբրև մեծ լուսավորիչի, հանրագիտակի, մանկավարժի, գաղափարախոսի, մտածողի, ազգային-հանրային գործիչի, գեղագետի, նոր գրականության հիմնադիրի հանգամանքները: Ասել է թե՛ Շիրվանզադեի հիշատակված դիտարկում-սահմանումը Աբովյանի բացարձակ հանրաճանաչությունը, տիրապետող ներկայություն լինելը, նրա կյանքն ու գործը որպես օրինակելիի, չափորոշիչային յուրօրինակ սիմվոլացումն էր հայ հանրության կողմից: Այն հիմնարար և ամբողջական «նախաձևը», ում կյանքի, գործունեության, ժառանգության վերաներկայացումը, վերակրկնությունը հոգևոր-մշակութային, ազգային-հանրային դաշտերում ընթացք ապահովող անհրաժեշտ թելադրանք է:

Պատահական չէ, որ ետաբովյանական առաջին իսկ շրջափուլից (օրինակ՝ Նալբանդյան, Պոռչյան, Ոսկան, Սըվաճյան, Թումանյան, Իսահակյան) մինչև XX դար (օրինակ՝ Չարենց, Բակունց, Դեմիրճյան, Հակոբ Օշական), մինչև մեր օրեր Աբովյան և Վերք երևույթների փորձընկալումը, արբովյանական գործի վերաներկայացումը և վերակրկնությունը (ինքնին հասկանալի է, որ վերաներկայացում-վերակրկնությունը արբովյանական Ֆենոմենի կրավորական «նմանահանությունը» կամ նմանողությունը չէ, համենայն դեպս այդօրինակ իրողու-

1 Խաչատուր Աբովյան, «Վերք Հայաստանի. ողբ հայրենասիրի. պատմական վեպ բաժանելով յերիս մասունս ի Խ. Ապովյանէ, վերատեսչէ արքունական անհանգստական ուսումնարանի՝ որ ի Տփլիս», բնագիրը հրատարակութեան պատրաստեց Գուրգէն Գասպարեանը, ստաշաբանը և ծանօթագրութիւնները Պիոն Ծակոբեանի, Երևան, Գրականութեան և արուեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2004, 424 էջ:

2 «Վերք Հայաստանի»-ն բեմի վրա», *տե՛ս Ալեքսանդր Շիրվանզադե*, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հատոր տասներորդ, Երևան, Հայպետհրատ 1962, էջ 181:

թյունները նկատի չունենք, այլ՝ իմացական-ստեղծաբանական-փիլիսոփայական-գեղագիտական փորձընկալումը) հոգևոր-մշակութային, իմացական-մտածական, մտավորական դաշտերում արդիական է և հրատապ:

Անշուշտ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի սահմանման նմանվող արձանագրութային մեջ պետք է նկատի ունենալ, որ առկա է նաև այն ելակետումը, թէ արքայանական տարրորոշումը հայտնի, հանրաձայնորը ցանկացած ժամանակի, շրջանի և յուրաքանչյուր սերնդի համար առբերում է նորը, նորահայտը: Այս նորահայտով է ապահովագրում իր հայտնի լինելը:

Ասել է թե՛ արքայանական երևույթն առհասարակ, Վերքն ի մասնավորի հայտնի էր և է, որովհետև անընդհատ ընթերցման-ըմբռնման-փորձընկալման, մեկնաբանման և արժեվորման տիրույթներում երևան էր բերում և բերում է նորը, ըստ այսմ՝ նորահայտ էր և է: Ահա և այս առումով Վերքի խնդրո առարկա հրատարակութունը հայտնի նորահայտ-ացման հերթական, միանգամից ասենք՝ արգասավոր գրսևորումն է, սակայն նորահայտ՝ նաև ուղղակի, բառարանային իմաստով, ինչին սույն գրախոսութային համապատասխան բաժնում դեռ կանգրագառնանք:

Մեկնելով ունեցած դերակատարութունից՝ ինչատուր Արքայանի ժառանգութային գիտական հրատարակութունը և ուսումնասիրութունը միշտ արդիական, հրատապ և անհրաժեշտ դերակայութուն է եղել և է հոսմանիտար մտքի համար: Բոլորովին պատահական չէ, որ այսօր ունենք գրեթե 150 տարվա արքայանագիտութուն՝ մեկնակետ ընդունելով 1858-ի Վերքի առաջին տպագրութունը (ճշգրտորեն՝ հարյուր քառասունութ տարվա): Շուրջ դար ու կես ժամանակահատվածում հրատարակվել և վերահրատարակվել են մեծանուն լուսավորիչի բազմաթիվ երկեր: Ճիշտ է, այսօր գրեթե անմատչելի և հազվագյուտ, սակայն լույս է տեսել Արքայանի երկերի տասնատորյակը, ստեղծվել են հիմնարար ուսումնասիրութուններ³ նրա կյանքի, գործի, ժառանգութային մասին: Թերևս, առանց չափազանցնելու կարող ենք վկայել, որ Արքայանը հայոց նոր և նորագույն գրականութունների ամենամեջբերված, հղված, վկայակոչված հեղինակն է, ըստ մեջբերումների դասիչի՝ միանձնյա առաջատարը:

Հայոց նոր գրականութային հիմնադիրի, մեծանուն լուսավորիչի, հանրագիտակի, գրական, փիլիսոփայական, գեղագիտական, լեզվաբանական, բանասիրական, մանկավարժական, պատմագիտական, ազգագրական, բնագիտական ժառանգութունը, նրա կյանքն ու գործունեութունը վաղուց անտի քննութային և ուսումնասիրութային կիզակետում են: Կարելի է ասել ինչատուր Արքայանի կյանքն ու ժառանգութունը համակողմանիորեն, համապատկերային շրջանակով հետազոտվել է (անպայմանորեն երախտագիտութային պետք է հիշենք երջանկահիշատակ Պիոն Հակոբյանին), ըստ էութային քննական անդրադարձման է ենթարկվել նրա կյանքի և ժառանգութային ամբողջական համաձիրը՝ կենսագրութունից (ուսումնառութուն էջմիածնում, Թիֆլիսում, Դորպատում, մանկավարժական գործունեութուն Թիֆլիսում ու Երևանում և այլն) մինչև հա-

3 Վերջին շրջանում Արքայանի Ավիված ուսումնասիրություններից անպայմանորեն պետք է առանձնացնենք ակադեմիկոս Սերգեյ Սարիանյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի կառուցվածքը» և հատկապես՝ «Վերք Հայաստանի» վեպի պոետիկան»:

րուստ և բազմազան ժառանգություն (մանկավարժական երկեր, գեղարվեստական գրականություն, գիտական ուսումնասիրություններ): Անշուշտ Աբովյանի կյանքը, գործունեությունը, ժառանգությունը հայագիտության համար անսպառ շտեմարան է, և նա վստահաբար միշտ լինելու է գիտական փորձընկալման տիրույթներում, ինչը նրա հանճարի, Սարինյանի դիպուկ բնութագրմամբ՝ «ազգային ոգու կերպարանք առած մարգարեի»⁴ ստեղծման տարերքն է:

Այս խորքում գերակայելի է Նաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգության գերակատարությունը: Գրականություն, որ հիմնադրեց և ուղենշեց հայոց նոր գրականությունը, ազգային գրականության շրջարկում հաստատագրեց ժանրային համակարգ: Իսկ այդ շրջարկում էլ անբավելիորեն բացառիկ է «Վերք Հայաստանի» վեպի գրական-գեղարվեստական, ստեղծաբանական-մշակութաբանական դերն ու հանճնառությունը հայոց գրականության պատմության նոր դարաշրջանի համար: Ստեղծագործություն, որով Դերենիկ Դեմիրճյանի խորիմաստ դիտարկմամբ՝ «Աբովյանը գտավ Աբովյանին «Վերք Հայաստանի»-ով, հայտնագործեց իրեն»⁵:

Իրապես, դեմիրճյանական դիտարկումը միանգամայն իրավացիորեն արձանագրում է այն ելակետը, թե Աբովյանի գործի և ստեղծագործության ստեղծաբանական, մշակութաբանական, իմացական-գիտական փորձընկալումն ըստ էության նույնականացվում է Վերքի փորձընկալմամբ:

Հանրահայտ է և տեսաբանության, գրականության պատմագրության կողմից վաղուց անտի անքննելի աքսիոմի տարողություն ստացած այն իրողությունը, որ Նաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգության յուրաքանչյուր/ցանկացած արտահայտություն/երկ հայոց նոր գրականության պատմական հարացույցում առանձնանում է սկզբնադիրի գործառությունը, մշակութաբանական-ստեղծաբանական դաշտում նախադեպ ստեղծելու տարերքով, նախադեպի երևույթով, գեղարվեստական փոքր արձակ լինի (հիշեցնենք օրինակ «Օվսաննա»-ն՝ նոր գրականության առաջին նորավեպը) թե գեղարվեստական օրագրություն, այսպես կոչված միջժանրային ձևեր (օրինակ՝ առակ, մանրադեպ) թե պոեզիա (անկախ նախաբովյանական կամ բովյանական ժամանակաշրջանում կիրարկումից, ինչպես է պոեզիայի պարագան՝ կլասիցիստական, սենտիմենտալ-ռոմանտիկական բանաստեղծությունների համապատկերում, Աբովյանի բանաստեղծությունը նշվածի տիրույթներում է, թեև հայոց կլասիցիստական, սենտիմենտալիստական-ռոմանտիկական, դիդակտիկ-լուսավորական բանաստեղծությունը մինչ Աբովյանն արդեն իր նախաքայլերն արել էր):

Հարահայտ և աքսիոմատիկ է «Վերք Հայաստանի» վեպի բացառիկ դերակատարությունը հայոց նոր գրականության հիմնադրման և սկզբնադրման մեջ: Վերքն իբրև մուտք, ելման կետ, սկիզբ գիտակցվել և իրավացիորեն ընկալվել է ստեղծագործության լույս ընծայումից ցարդ և՛ գրականության, և՛ թե տեսաբանության-քննադատության կողմից: Ասել կուզի՝ հայոց գրաբանական դաշտը, մեկնելով Վերքի կառուցաբանական-կազմաբանական, բառապատկե-

4 Նույն տեղում. «Վերք Հայաստանի» վեպի պոետիկան», էջ 118:

5 «Խաչատուր Աբովյանի գրական ժանրերը», տե՛ս Գերենիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատոր ութերորդ, լրացուցիչ, Երևան, Հայպետհրատ 1963, էջ 220:

րային, գեղարվեստական-գեղագիտական, մշակութաբանական-քաղաքակրթական շրջարկներից առարկայաբար գիտակցել և գիտակցում է գրականության ժամանակի պատմական հոլովույթում ստեղծագործության հանձնառուությունները: Իսկ յուրաքանչյուր սկզբնաղբիր, հիմնաղբիր երկ թելադրական է դարձնում ցանկացած (ամեն մի) ժամանակահատվածում գրողի, քննադատի, ընթերցողի, առհասարակ գրական դաշտի կողմից այդ ստեղծագործության սեփական փորձընկալումը: Հետևաբար այդօրինակ երկը անընդհատ մնում/լինում/դառնում է արդիական:

Վերքի դերակատարությամբ մուտք/սկիզբը անընդհատ գիտակցվում և փորձընկալվում է, սկզբնաղբիր լինելու, հիմնաղբիր երևույթը անընդհատ հայտնաբերվում և հաստատվում է, ըստ այսմ վերահայտնաբերվում և վերահաստատվում յուրաքանչյուր գրողի և ցանկացած գրական միջավայրի կողմից՝ անկախ նախորդների հաստատումների: Միայն այս ընթացքն անցնելուց հետո է այն վերակրկնում իր հանձնառուությունը: Իսկ հանրահայտ, քսսիոմատիկ իրողություն է, որ ցարդ Վերքը պահպանում է իր այս բացառիկ մասնահատկությունը: Հետևաբար Աբովյանի այս ստեղծագործության փորձընկալում-ընթերցում-մեկնություններն իրենց ամբողջական համագրով մեր գրականության և տեսաբանության մշտամնա հաստատունն են, ինչը ուղղակիորեն պայմանավորված է Վերքի մշտամնա հաստատուն լինելու երևույթով: Ունենք այս օրինաչափության բազմաթիվ գրապատմական և ժամանակակից վկայություններն ու հաստատումները⁶:

Ասել է թե՛ յուրաքանչյուր գրող, քննադատ, առհասարակ ընթերցողական դաշտի ցանկացած ներկայացուցիչ առարկայաբար ունի Վերքի սեփական (անհատական) փորձընկալման պահանջն ու փորձառությունը: Այդպես է եղել «Վերք Հայաստանի»-ով սկզբնավորված Հայոց նոր գրականության պատմական բոլոր փուլերում Պոռչյան-Աղայանից մինչև Թումանյան-Իսահակյան, Վարուժան-Օշականից մինչև Չարենց-Բակունց, այդպես է ժամանակակից գրականության շրջանում:

Ավելին, ոչ միայն գրական-մշակութային, այլև մտավոր-իմացական դաշտի յուրաքանչյուր ներկայացուցիչ անցյալում և այժմ Վերքի գեղարվեստական, փիլիսոփայական, գեղագիտական, մշակութաբանական, ստեղծաբանական փորձընկալումը միանգամայն իրավացիորեն գիտակցում է որպես սեփական կայացման պարտադիր հրամայականներից մեկը:

Անշուշտ արդեն այս հանրահայտ իրողությունների գերհամառոտ ուրվագրումը վկայում է խնդրո առարկա բնագրի աննախադեպ գերհագեցվածությունը՝

6 Օրինակ՝ Աղայանի, Պոռչյանի կողմից Աբովյանի ստեղծագործության փորձընկալմամբ ըստ էության հայոց նոր գրականության անհիվը թափ առավ: Ավելին, Դեմիրճյանի մասնողություններ կրողընթաց, որ իրենք վեպի փորձընկալմամբ գտան իրենց: Վաղուց անտի գրականության պատմության կողմից արձանագրված, մեկնաբանված իրողություն:

Ցանկանում ենք ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրել, որ Աբովյանի խնդրո առարկա վեպով պայմանավորված ըստ էության նույն երևույթը նկատում ենք այսօրվա գրականության մեջ: Կուզեիք վկայակոչել այսօրվա մեր արձակի ամենատաղանդավոր Ռեդիանի՝ Լևոն Խեչոյանի բանավոր նկատումները Աբովյանի երևույթի և մասնավորապես Վերքի առիթով: Նրա հմուտ և նորընդարձակումները, որի ակնաչափում էիք, ըստ էության փորձընկալման նույն երևույթն են արձանագրում: Հար և անս էր բանաստեղծ Տիգրան Պասկեչյանի պարագան «Կենտրոն» հեռուստաընկերության «Ուրվագիծ» շարքի հաղորդումներից մեկի ժամանակ ունեցած ելույթում:

նկատի ունենալով երկի բոլոր շրջարկները: Անշուշտ նաև «Վերք Հայաստանի»-ի նորմատիվ և գիտական ընթերցումները ենթադրում են գեղարվեստական-ստեղծագործական, իմացական փորձառության համապատասխան կուտակումներ: Միևնույն ժամանակ Վերքն ինքնին իբրև գեղարվեստական համակարգ ցուցանում է անընդհատական կուտակումներ՝ ընթերցող ցանկացած սուբյեկտի յուրաքանչյուր նոր ընթերցում հանգեցնում է ստեղծագործության ընկալման/ըմբռնման արմատականորեն նոր հանգրվանի: Այդպես է երկի նորմատիվ և գիտական ընթերցումների անցյալ ժամանակների, ներկայի, վստահաբար նաև ապագայի հորիզոններում⁷:

Այսպիսով՝ հայ գրականության ամենահանրահայտ ստեղծագործությունը յուրաքանչյուր նոր (հերթական) ընթերցումով հանգում է նորահայտի, հայտնի և փոխակերպում նորահայտի՝ դրսևորելով հայտնի-նորահայտ-ի նաև այս համագիրը:

Հայոց նոր գրականությունը հիմնադրող-սկզբնադրող այս բացառիկ, կոթողային երկի ստեղծագործական պատմությունը նույնպես բացառիկ, նշանակալի է հորինման, գրման, ստեղծագործական պատմությունների հարացուցում: Վերքի ստեղծագործական պատմության հիմնարար-ակադեմիական ուսումնասիրությունն այսօր շնորհիվ վաստակաշատ աբովյանագետ Պիոն Հակոբյանի մեր տեսաբանություն սեփականությունն է: Հայտնի է, որ Խաչատուր Աբովյանը գրեթե երկու տասնամյակ (ըստ Հակոբյանի՝ «ավելի քան տասնհինգ տարի»⁸) ստեղծագործական երևակայության տիրույթներում, տարբեր գործերի մեջ բնագրային անդրադարձումներով հղացել, բովանդակային և կառուցաբանական որոնումներով և տարբերակներով նախապատրաստել և շարադրել է երկը: Աբովյանագիտությունը Վերքի ստեղծման ավարտը հասցնում է մինչև 1845-ը՝ միաժամանակ արձանագրելով, որ գրման հիմնական ժամանակահատվածը 1841-ի փետրվար-հոկտեմբեր ամիսներն են:

Ինքնին հասկանալի է այն իրողությունը, որ վեպի առաջին հրատարակությունից իսկ Հայոց տեսաբանական միտքը պետք է սկսեր այս կոթողային ստեղծագործության մեկնաբանական վիթխարի համաձիր պարփակող քննաբանություն շրջանը: Գրեթե 150 տարվա պատմություն ունեցող վերքագիտությունը նշանակալի հանգրվաններ է ունեցել՝ սկսած Ստեփան Ոսկանի 1859-ին «Արևմուտք» հանդեսում ըստ էության առաջին անդրադարձից, մինչև Միքայել Նալբանդյան, ապա և Դերենիկ Դեմիրճյանի հուլիսյան կարևոր «Խաչատուր Ա-

7 Ինքնին հասկանալի է, որ Վերքի ամբողջական (լիակատար) փորձնկալումը պարտադրում է լրջագույն պատրաստվածություն:

Վերք կարդալը առնվազն վերջին 50-70 տարիների ընթացքին կատարյալ փորձություն է դարձել հատկապես դպրոցական-ուսանողական շրջանակներում: Ընթերցման «դժվարությունը» նշված կուտակումների ամալքով, շատ հաճախ կուտակումների նախապատրաստության բացակայությամբ է պայմանավորված: Ստեղծագործության համառոտված-դյուրիմացված տարբերակը, կարծում ենք, այս մտահոգությամբ էր ժամանակին ստեղծվել, սակայն իբրև նախապատրաստություն առկա մնացել, որովհետև միայն երկի նախածանոթացման հասկանալի սղոմով ստեղծված դյուրիմացված տարբերակը ագուցվում էր երկի արժեքայնության-մեկնաբանության տարողումակ դաշտին: Իսկ դյուրիմացված տարբերակից դուրս մնացած բնագրային շերտերը ստեղծագործության համարժեք ընկալումը և ըմբռնումը չէին ապահովում և արդյունքում վեպը մնում էր անհասկանալի:

8 Տե՛ս Վերքի վերջին հրատարակության Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովյանը և նրա «Վերք Հայաստանին» սուաշարանը, էջ 30:

բովյանի գրական ժանրերը» ուսումնասիրությունը, մինչև մեր օրերը՝ Սերգեյ Սարինյանի արդեն հիշատակված երկու հետազոտություններով, որտեղ ոչ միայն ուրվագրված, մեկնաբանված է վերքագիտության բոլոր կարևոր հանգրվանները, այլև առաջադրված վեպի մեկնաբանության նոր կոնցեպցիա⁹:

Վերքի հետազոտական արդիականությունը և հրատապության հրամայականը առարկայաբար ցուցանում է, որ հայ նոր գրականության այս կոթողային ստեղծագործությունը ոչ միայն իր գեղարվեստական-գեղագիտական, ստեղծաբանական-փիլիսոփայական շերտերով պարփակվում է զուտ գրականության տիրույթներում, այլև մատնանշում է մեր մշակութաբանական, քաղաքակրթային, կենսափիլիսոփայական ինքնությունը պայմանավորող ելակետային, հանգուցային, կարող ենք առանց վարանելու նշել նաև՝ հիմնատարային տարերքը¹⁰:

Աբովյանագիտությունը (վերքագիտությունը) խնդրո առարկա շրջարկը պարփակող բոլոր իրողությունները քննել և մեկնաբանել է և վստահ ենք, որ թե՛ այժմ և թե՛ ապագայում քննելու և մեկնաբանելու է, քանի որ Վերքն իր մասնահատկություններով, ինչպես ասացինք, խթանում է անընդհատականություն ինչպես ընթերցման, այնպես էլ մեկնաբանման-արժեքավորման տիրույթներում: Ասել է թե՛ այս ստեղծագործության ընթերցողական և գիտական փորձընկալումը հայտնին միշտ նորահայտի է հանգեցնում, առարկայաբար առաջադրում հայտնի/նորահայտի հրամայականը:

Արդ այս հրամայականը ևս մեկ անգամ ընդգծելու համար արագորեն ճեպագրենք հանրահայտ մի քանի իրողություններ ևս:

Վերքի հայկական ստեղծաբանական-մշակութաբանական, իմացական միջավայրում ֆենոմենալ հարակայությունը միանգամայն իրավացիորեն համանունացվել է «Սասնա ծռեր»-ի հետ: Աբովյանի ստեղծագործությունը նոր ժամանակների մեր էպոսն է, դյուցազներգությունը: Էպոսին, դյուցազներգությանը բնորոշ Իսահակյանի բնութագրմամբ՝ «տարերային-տիտանային պեյզաժներով», բացառիկ բազմաձայնություններով, սիմֆոնիկով: Նոր գրականության համար համանվագայնության նախադեպի ամրագրմամբ, ինչը Վարպետը դիպուկ բնութագրել է իբրև «կոսմիկական երաժշտություն, օրատորիաներ»¹¹:

Վերքը գիտակցվել ու գիտակցվում է իբրև նոր ժամանակների Նարեկ, ասել է թե՛ որպես գրական ազդեցմատյան, պատգամախոսություն: Պատահական չէ երկի հորենական գոյությունական-ստեղծաբանական տարերքը (կիրարկում ենք Տերունական ազդեցի համանունությունը): Այս հորենական ստեղծաբանական

9 Սարինյանը Վերքի գեղարվեստական կառուցվածքը քննաբանում է իբրև դրույթի, հակադրույթի և համադրույթի միասնություն:

10 Պատահական չէ, որ, օրինակ, Հակոբ Օշականը Վերքի պատմական առաքելությունը և ժամանակակից դերակատարությունը փաստելիս նշում է, որ ստեղծագործությունը «...ընթերցողը կրկնապես երախտաորող, գրականէն ալ դուրս սա վայելքին մատուցումով...» է առանձնանում: Տե՛ս Յակոբ Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականություն, չորրորդ հատոր, Երուսաղէմ, Տպարան Սրբոց Յակոբեանց 1956, էջ 93:

11 «Այստեղ Հայաստան աշխարհն է իր տարերային-տիտանային պեյզաժներով, որոնք դարձել են բնապաշտական, կոսմիկական երաժշտություն, օրատորիաներ», – գրում է Իսահակյանը: Մեջբերումն ըստ «Վերք Հայաստանի» խմբող առարկա հրատարակության, էջ 49:

տարերբը, բնագրաստեղծ հիմունքը համասփռված է ստեղծագործության առաջաբանից՝ համրությունից ազատագրում վասն հոր, հորենական սկզբի ամբարտաճանգի սիրով, մինչև «Ձանգի» վերջաբանը՝ հայր-ազգ նույնականություն, հորենական կոսմոսի հայտնաբերում, մահ/անմահություն վասն հոր:

Խաչատուր Աբովյանի այս անմահ ստեղծագործությունն իր ամենատարբեր համագրություններով¹² նոր գրականության համապատկերում գեղարվեստական համակարգի օրինակելի մոդել ստեղծեց:

Առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ կամ, գուցե, պարադոքսալ հնչի, սակայն հարկ է ընդգծել, որ Վերքն իր կառուցաբանական-հղացական համագրով, բնագրաստեղծ հիմունքներով, պատկերային համակարգի գործառություններով, անգամ վերնագրային կազմաբանությամբ հայկական մոդեռնի և պոստմոդեռնի կատարյալ արքետիպն է: Այս իրողությունը, հար և նման հորենական սկզբունքի, կարծում ենք, մի առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Նշենք սոսկ ժանրի սահմանների և ինքնացնող հատկանիշների ապակառուցումը ստեղծագործության շրջարկում, անթաքույց հարաբերականությունը (ռեյտայտիվիզմը): Իրողություններ, որոնք մոդեռն/պոստմոդեռնի գրականությանը բնորոշ երևույթներ են:

Վերքի հայտնատեսական առաքելություն/դերակատարությունը մեր գրականության, առհասարակ ստեղծումի, մշակութաբանական-իմացաբանական էպոխալ առումով նորի սկզբնադրման գործում վաղուց անտի փաստված է նախ գրականության նոր լեզվի հիմնադրման, սկզբնավորման հանգամանքով. «փակ», «կարճ» լեզվի (Աբովյանի բնորոշումներից են երկի «Հառաջաբան»-ում) պատենչների հաղթահարմամբ: Աշակերտի համար անգամ հայտնի գրականության պատմության այն սահմանումը, թե Աբովյանը մեր նոր գրականության հիմնադիրն է, պայմանավորված է գրական, գեղարվեստական բնագիր ստեղծելիս նոր լեզվական կիրարկումով: Այս լեզվական կիրարկման բառի գրական տարողությամբ մոգական դյուլթանքն էր, որ Աբովյանի սաներին, Դորպատի հայ ուսանողությանը, Վերքի առաջին հրատարակիչ Հովսեփ Գաբրիելյանին խթանեցին իրականացնելու վեպի առաջին տպագրությունը 1858-ին: Ահա և ստեղծագործության տպագրության գրեթե 150-ամյա պատմության¹³ ընթացքում երկն ունեցել է բազմաթիվ հրատարակություններ¹⁴, սակայն արեւմտական հառաջիկա հոբելյաններին ընդառաջ¹⁵ ստեղծագործության ներկա տպագրությունը ոչ միայն հասկանալի վերահրատարակություն է, այլև կարևոր երևույթ Վերքի, առհասարակ արեւմտագրության պատմության մեջ:

12 Կառուցաբանական առումով արևելյան և արևմտյան վիպագրական շերտերը կատարյալ մոնոլիտային սիմֆոնիզմի հասցրած համադրությունների շրջանակը արեւմտագիտությունը բազմիցս փաստել է՝ Դերեմիկ Դեմիրճյան, Սերգեյ Սարիճյան:

13 Հիրավի մոտենում ենք Աբովյանի հոբելյանական շրջանին. 2008-ին «Վերք Հայաստանի» առաջին տպագրության 150 ամյակը, 2009-ին՝ գրողի 200 ամյակը:

14 Այս մասին հանգամանորեն տե՛ս Խնդրո առարկա հրատարակության «Մատենագիտական տեղեկություններ» (Էջ 420-422) բաժինը:

15 Ի դեպ, արեւմտագիտական հոբելյանների սեմին ակտիվացել են մերձարեւմտական և մերձգիտական մտայնություններն ու դեմքերը: Զգիտես ինչու շրջանցելով ակադեմիական գիտությունը, ունանք, կարծում ենք պատենհասպաշտական մկատառումներից դրոված, ամեն ջանք գործարդում

Իրապես, ԳԱԹ-ի կողմից հրատարակած, Գուրգեն Գասպարյանի կողմից բնագիրը հրատարակության պատրաստած, Պիոն Հակոբյանի առաջաբանով, ծանոթագրություններով Վերքի սույն տպագրությունը ստեղծագործության հերթական հրատարակությունն է, այլ նշանակալի, լուրջ հավելում արժեքի մեջ: Այստեղ արձանագրենք նաև ստեղծագործության բարձրորակ, չքեղ և բարձրաճաշակ տպագրությունը, ինչը, վստահաբար, պակաս կարևոր իրողությունն է:

Վերքի ներկա հրատարակությունը բացվում է Գուրգեն Գասպարյանի ««Վէրք Հայաստանի» վէպի ինքնագիրը որպէս աշխարհաբար գրական լեզուի արձանագրություն» խոստովանական վերնագիր ունեցող բնագրագրիտական հետազոտություն-ներածականով, որին հաջորդում է Պիոն Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովեանը և նրա «Վէրք Հայաստանին» առաջաբանը: Ստեղծագործության բնագրից հետո իբրև հավելված գետեղված է սփյուռքահայ բանաստեղծ, արձակագիր, հրապարակագիր, մանկավարժ, ազգային-հանրային գործիչ Հմայակ Շեմսի Վերքի «Հառաջաբան»-ի արևմտահայերեն փոխադրությունը, նրա հեղինակած «Մեծ ազգ՝ երեք մատեանով (ուրուագիծ)» հոդվածը, «Հառաջաբան»-ի անգլերեն թարգմանությունը, որ կատարել են Վահե Պալատունին և Ջոն Ջերին: Հատորը փակվում է Պիոն Հակոբյանի հեղինակած ծանոթագրություններով, նրա (մասնակիորեն նաև Գուրգեն Գասպարյանի հավելումներով) կազմած բառարանով և մատենագրիտական տեղեկություններով: Հավելյալ նաև, որ այս չքեղաչուք հրատարակությունն իրականացվել է Հմայակ Շեմսի գարմիկ, ԱՄՆ Նյու Օռլինզի համալսարանի փիլիսոփայության պրոֆեսոր Վահե Պալատունու հովանավորությամբ, որին պետք է իրենց շնորհակալությունը հայտնեն նաև գրքի բոլոր ընթերցողները:

Գուրգեն Գասպարյանը, իր ներածական-ուսումնասիրության մեջ ամփոփելով Վերքի ձեռագրագրիտական-բնագրագրիտական քննությունը, իբրև եզրակացություն գրում է. «Մենք հետևել ենք Աբովեանի ինքնագրին՝ պահպանելով հեղինակի ուղղագրական բոլոր ձևերը, կէտագրությունը, շարագրանքի կառույցը՝ հնարաւորինս խուսափելով որևէ միջամտությունից: Այս առումով «Վերքի» բնագիրը առաջին անգամ է լույս տեսնում այնպես, ինչպես գրել է Աբովեանը»¹⁶ (ընդգծումը մերն է՝ Գր. Հ.):

Են Աբովյանի 200-ամյակը տոնել 2005-ին, ոչնչով չհիմնավորված հայտարարություններ անելով, թե մեծանուն գրողը ծնվել է 1805-ին: Վաստակաշատ արքայանազետ Պիոն Հակոբյանը տակավին 1997-ին հրատարակած «Խաչատուր Աբովյանի կենսագրության անտեղծվածները» իր մեծագրության «Ծանոթյան թվականը» և «Վերստին Աբովյանի ծննդյան թվականի մասին» ուսումնասիրություններում (տե՛ս իր շատակված մեծագրության 25-51 և 52-69-րդ էջերը) տակավին հայտնի փաստերի շրջանառությամբ Աբովյանի ծննդյան թվականը համարում է 1809-ը:

«Հորելենագրությամբ» համակվածները հաճախ անեկոտիկ-գավեշտական բաներ էլ են ասում և գրում: Վերքի այս հրատարակության բնագիրը պատրաստած Գուրգեն Գասպարյանը տողերիս հեղինակին պատմել է, որ դրանցից մեկը ԳԱԹ-ի իր աշխատասենյակում գիրքը թերթելիս, ըստ երևույթին հրատարակության ավանդական ուղղագրությունից մեկնելով, լրջորեն-գարմնացած հարցրել է իրեն՝ Աբովյանը արևմտահայերե՞ն է գրել, Վերքի ձեռագիրը արևմտահայերե՞ն է: Ավելի լուրջ: Կարծում ենք գրող 200-ամյակի և Վերքի տպագրության 150-ամյակի հոբելյաններին ընդհանուր հիանալի կլիմի հրատարակել գոնե մի մեծադիր ընտրանի Աբովյանի գրական ժառանգությունից, ինչպես նաև Ֆրիդրիխ Պարրոտի «Ծանապարհորդություն դեպի Արարատ» ուղեգրություն-հուշագրությունը, որ գերմաներենից թարգմանել է Արա Առաքելյանը: Գիրքը վաղուց պատրաստ է տպագրության և սպասում է հրատարակչին:

16 Տե՛ս ստեղծագործության ներկա հրատարակությունը, էջ 15:

Հետևաբար հարկ է փաստել, որ ստեղծագործության այս հրատարակությունն առաջին անգամ ընթերցողին, տեսաբանությանը հնարավորություն է ընձեռում ծանոթանալու, կարդալու և ուսումնասիրելու Վերքի միջամտությունների չենթարկված, առանց որևիցե միջամտության, անադարտ¹⁷ տարբերակը: Այսինքն հայտնի բնագիրն ըստ էության սույն տպագրությանը նորահայտ բնագրի արժեք ունի: Ասել է թե ունենք երկի գիտական, ակադեմիական երկրորդ (հաշվի առնելով Աբովյանի երկերի ժողովածուի առաջին հրատարակությունը, ինչը նույնպես գիտական էր) ճշգրտված հրատարակությունը, ինչը անչափ կարևոր է հատկապես արբոլյանագիտության, երկի հետազոտական շրջարկը ներփակող բոլոր աշխատանքների համար:

Անշուշտ արբոլյանագիտությունը հսկայական աշխատանք է կատարել Աբովյանի ձեռագրերի, մասնավորապես Վերքի բնագրագիտական հետազոտության ասպարեզում: Շնորհիվ վաստակաշատ Պիոն Հակոբյանի՝ մանրագնին քննության են ենթարկվել վեպի տարբերակները, այսպես կոչված ստեղծագործության առաջին չափածո տարբերակը, նախագիրը, երկրորդ արձակ տարբերակը՝ երկի սևագիրը, երրորդ վերջին տարբերակը՝ մաքրագիրը¹⁸: Իսկ այս հրատարակությունն ըստ էության ամփոփում-վերջնականացնում է Վերքի ձեռագրագիտական, բնագրագիտական քննաբանության համագիրը: Շրջանառության մեջ մտցնում միջամտություններից գերծ, անադարտ արբոլյանական բնագիրը, հնարավորություն ընձեռում հետևելու արբոլյանական բնագրի կառուցմանը, հեղմանը, Դեմիրճյանի բնութագրմամբ՝ հորդումին¹⁹:

Վերքի սկզբնադիր գործառությունը նոր գրականության պատմության համապատկերում անշուշտ հանգրվայնանում է լեզվական հեղափոխությանը և երիցս իրավացի էր Հակոբ Օշականը, երբ արձանագրում էր. «Նորութիւն էր իր գործը իբր ոգի, ձգտում և արուեստի ըմբռնում, բայց մանաւանդ վճռական է անիկա շատ վճռական հարցի մը մէջ, որ լեզուական է այս անգամ»²⁰:

Ահա և սույն հրատարակությանը, Գուրգեն Գասպարյանի բնագրագիտական աշխատանքի շնորհիվ, կարելիություն է ստեղծվել «Այս երգեցիկ գրքի երգանման ձայնի»²¹-ն ըստ ամենայնի հետևելու:

Բնագիր պատրաստողը առաջնորդվելով արբոլյանական բնագրի նույնական, անխաթար փոխանցմամբ (հրատարակության պատրաստելուն) ըստ վեպի ինքնագիր-մաքրագրի վերականգնել է բազմաթիվ հատվածներ արձակի, որոնք,

17 «Անադարտ»-ը մեր շարադրանքում բոլորովին արժևորող նշանակությամբ չենք կիրառում: Անշուշտ Վերքի բոլոր հաջող հրատարակությունները (հատկապես 1981-ին Պիոն Հակոբյանի աշխատասիրությամբ, «Ուսանողի գրադարան» մատենաշարով տպագրվածը), անկախ տպագրության անպատակից (օրինակ՝ գուտ ուսուցողական, ճանաչողականից) հույժ կարևոր, շահեկան և օգտակար են եղել և՛ ընթերցողական և թե՛ արբոլյանագիտական շրջանակների համար:

18 Այս և Վերքի ստեղծագործական պատմության մանրամասն ուսումնասիրություն տե՛ս Արա «Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը» (Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, 1955) մեմագրության մեջ:

19 Տե՛ս «Խաչատուր Աբովյանի գրական ժամերը», էջ 219:

20 Յակոբ Օշական, Զուգակշիռ արևալահայ և արևմտահայ գրականության, Պէյրուֆ, Համազգայինի Վահէ Սէթեան տպարան 1999, էջ 92:

21 Եղիշե Զարեանց, «Դեպի լյառը Մասիս», Երևանի ժողովածու, Երևան ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն 1968, հատոր 4-րդ, էջ 219:

օրինակ, այս տպագրությունը նախորդող հրատարակության մեջ չափաձոյի էին տողատվել, վերականգնել է պարբերությունները, հավելել կազմողների զանցումները, հանել նույն կազմողների տարբեր տեսակի միջամտությունները, մեկնելով աբովյանական ուղղագրությունից և կետագրությունից՝ վերականգնել նաև սրանք: Ասել է թե բնագիրը կազմելիս, Գասպարյանն իբրև բնագրի և հրատարակված տարբերակի միջնորդ, իր միջնորդության առաքելությունը տեսել է բացառապես ինքնագրի մաքուր, անաղարտ փոխանցման մեջ: Այսպիսով՝ ևս մեկ անգամ կրկնենք՝ սույն հրատարակությամբ հայտնին դարձրել նորահայտ: Հենց այս, առաջին անգամ Վերքի բնագրի նույնական հրատարակությունն է խնդրո առարկա գրքի ամենակարևոր հանձնառությունը և միաժամանակ արժեքավորությունը:

Աշխարհաբարով գեղարվեստական գրականություն ստեղծելու լեզվական դրսևորումների, արտահայտությունների, որոնումների ողջ գործընթացն, այսպիսով, իր բոլոր երեսակներով ակնդետ բացվում է ընթերցողի և հետազոտող առջև, ինչն էլ Գասպարյանին իր ձեռագրագիտական-բնագրագիտական հետազոտության մեջ հետևյալ եզրակացության է հանգեցնում. «Փաստօրէն «Վերք Հայաստանի» վէպը, լինելով աշխարհաբարի առաջին մեծածաւալ գեղարուեստական ստեղծագործութիւնը, ապացուցեց աշխարհաբարով գեղարուեստական տեսքստ ստեղծելու հնարարութիւնը»²² (ընդգծումը՝ Գուրգեն Գասպարյանի):

Ահա այսպես, հետևելով Վերքի բնագրին, նկատվում է, թե ինչպես է Աբովյանը խոսակցական լեզվից գոյավորել գրական լեզվի այն հիմքը, որ ետաբովյանական շրջանում աշխարհաբարի հաստատման և բյուրեղացման հիմքն էր լինելու: Նկատում ենք բնագրի երկու շերտերի՝ «առավելագույն հաղորդակցելի» և «առավելագույն գեղարվեստական»²³-ի պարզապես վերտոնոգ համադրությունն աբովյանական համագրում, նկատում չափաձո հատվածների կառուցման ընդգծված պատճառականությունը²⁴, կազմողի մեկնաբանություններով ամբողջապես պատկերացնում գրողի ուղղագրության, կետագրության մասնահատկությունները:

Գասպարյանն իր բնագրագիտական-ձեռագրագիտական ներածական-ուսումնասիրությունն ավարտում է Վերքի ինքնագրերի մանրամասն ներկայացում-նկարագրությամբ:

Իբրև ամփոփում-եզրակացություն կրկնենք, որ Վերքի սույն հրատարակությունը կարևոր և չափազանց շահեկան ձեռքբերում է:

22 Տե՛ս «Վերք Հայաստանի» ներկա հրատարակությունը, էջ 6:

23 Նույն տեղում, էջ 8:

24 Գասպարյանն այս հանգամանքը իր ներածական-ուսումնասիրության մեջ մեկնաբանում է կարելի մանրամասնություններով, տե՛ս էջ 10-11:

ԳՐԻԳՈՐ ԱՐԾՐՈՒՆՈՒ ՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա.

Ազգային գաղափարաբանության, իմացական մտքի, մշակութաբանական-գեղագիտական պատմության համապատկերում 19-րդ դարի 70-90-ական թվականները հատկանշվում են Գրիգոր Արծրունի (1845-1892) երևույթով: Հայ հոգևոր պատմության հորովույթում նա այն կիզակետն էր, որ պատմական բախտորոշ ժամանակաշրջանում ազգային իրականության մեջ վերջնականապես ձևավորեց և ամրագրեց ազատական թեք, դարձավ նոր մտայնության գաղափարախոս, կառուցողական ազդակներ հաղորդեց հայ հասարակական-քաղաքական կյանքին և վերջապես՝ հիմնադրեց և շուրջ քսան տարի (1871-1892) խմբագրեց նշանավոր «Մշակը»՝ հայ հոգևոր իմացական կյանքի էությունական դրսևորումներից մեկը:

Արծրունու երևութականությունը (Ֆենոմենալիզմը) հատկանշվում է ոչ միայն ականավոր հրապարակախոս, տնտեսագետ, քաղաքականագետ, մշակութաբան, գեղագետ և քննադատ լինելու հանգամանքով, այլև մի ամբողջ ժամանակաշրջանի տիրապետող մտայնություններից մեկի անձնավորած կրողը լինելու իրողությունամբ, երբ կյանքը, իրականության հասարակական-ընկերակրական հարաբերությունների բնույթը, պատմական հեռանկարի ուղղորդվածությունը գալիս հանգուցվում էին նրա անվանը: Հիշենք Շիրվանզադեի «Կյանքի բովից» հուշագրության ազատամիտի և պահպանողականի հանդիպման դրվագը. «Էդ չեղավ, հայ մարդը կամ մեկի կողմը պիտի լինի, կամ մյուսի, դրանից դուրս հավատ չկա: Ես քեզ խորհուրդ եմ տալիս Արծրունու բանակին գրվել: Արծրունին մեր ժամանակի մարգարեն է: ԲաՖֆին էլ նրա կշտին»¹: Ժամանակի մարգարե լինելու հանգամանքի գիտակցությունը, այսպես կոչված «միջին հայի» տեսանկյամբ, մատնանշում է Արծրունու ընդհանրական բնույթը՝ ժամանակաշրջանի իմացական-հոգևոր կյանքի բոլոր դրսևորումներում: Հենց սա էր, որ Շիրվանզադեին լիիրավ հնարավորություն էր ընձեռում նկատելու, թե ապագայում «որքան խիստ լինի քո քննադատը, նա չէ կարող քո երկար տարիների աշխատության մեջ չգտնել բուն գոհարը և իր արժանավոր տեղը տալ ազգի թանգարանում»²: Անշուշտ «ազգի թանգարանում» Արծրունու «գոհարը» ենթադրվում է հատկապես «Մշակի» էջերում լույս տեսած գրականությունը, որը ազատական գաղափարաբանության ազդակներով էր պայմանավորված: Ի շարս հասարակական-քաղաքական, ընկերակրական, ազգային կյանքի բազում և բազմաբնույթ խնդիրների, որ Արծրունին և մշակականները (իբրև հոսանք, մտայնություն) անդրադառնում, քարոզում ու ամրագրում էին ժողովրդի հոգևոր կյանքում, բնականաբար անմասն չէր մնում

1 Շիրվանզադե, Եժ, հատ. 5, 1961, էջ 103:

2 Շիրվանզադե, Եժ, հատ. 9, էջ 462:

մշակութաբանական դրսևորման բոլոր արտահայտությունները՝ գեղագիտություն, քննադատություն և իհարկե, գրականություն: Այստեղ է, որ Արծրունու գաղափարաբան-հրապարակագիր երևութականությունը հայ գրականությունից պատմական ընթացքում գոյավորեց և ամրագրեց նոր ժամանակաշրջանի համար արտաքուստ պարագոքսալ գրական կենսոլորտ: Տասնիններորդ դարի յոթանասունական թվականներից արդեն ընդհնարվում էր հայ գրականության լիակատար ազատագրումը լրացական առարկայական տարբեր հայտանիշներից՝ այսպես կոչված օգտապաշտական նկրտումներով գրականությանը համակցած գիտական-հրապարակախոսական-քարոզարանային շերտերից: Ազգային կյանքի հոգևոր զարթոնքը, մտքի կազմակերպվածության վերջնական ձևավորումը գրականությանը հնարավորություն էին ընձեռել բացառապես պարփակելու ինքնիշխան չափումներում և հանկարծ գաղափարաբանության պահպանողական և ազատական թևերի բախումը գրականության պատմությունից կիզակետ է ներբերում «գառածման» հերթական դրսևորումը, երբ բանաստեղծությունն ու պատմվածքը, վեպն ու թատերգությունն ընդամենը այս կամ այն գաղափարաբանության ածանցյալներից են, դրանց զուտ գեղարվեստական փաստարկման փորձերից: Սա էր Արծրունու ժամանակի գրական կենսոլորտի պարագոքսը, որի լինելիությունը պատճառաբանվում էր հրապարակագիր-գաղափարաբանի գեղագիտական հայեցողությամբ: Պատահական չէ, որ «Մշակի» արծրունիական քսանամյա ուղին հատկանշվում է «ածանցյալ» գրականությամբ՝ հետևողական ու սկզբունքային: Արծրունու գաղափարների համակարգի գեներացիան գեղարվեստական գրականության տիրույթներում համընկավ Բաֆֆու ստեղծագործական բյուրեղացմանը և «Մշակի» գրականությունը, նամանավանդ արձակը պայմանավորվեց հայ գրականության դասականի առկայությամբ: Այս առումով և Արծրունու միջնորդավորված «Մշակի» դերը վիպաստեղծության, ժանրի հանգրվանային բյուրեղացման պարագային բարեբար-արարողական էր, քանի որ բացարձակ գաղափարաբանության ջատագովների կառուցողական փոխզիջումը (բառի պատմահոգեբանական իմաստով՝ 1877-1878-ի ռուս-թուրքական պատերազմը և Հայկական հարցի ամբողջական նյութականացումը՝ ազատական գաղափարաբանությանը հրապարակախոսության ասպարեզում միահեծանության հնարավորություններ էին ընձեռում) գիտակցված էր այն իրողությամբ, որ արվեստի հրամայականով գրականությունը դարձած գաղափարները գերխնդիրների իրականացման խորքին առավելագույն արդյունավետություն են հանդես բերում: Այստեղ էր, որ Բաֆֆի-Արծրունի գաղափարների և սկզբունքների համապատասխանությունը հայ վեպի պատմական հետագծում ունեցավ ժանրի վերջնական հաստատագրման ուժ, երբ Բաֆֆին գրականության «գառածումը» խափանեց և «Մշակը» դարձավ ժամանակի վեպի օրենսդիր: «Ջալալեդինի» հրապարակումը ժանրի սահմաններ էր ներբերում բանարվեստի, կառուցվածքի լիակատար դրսևորում, գոյավորում էր վիպագրության չափանիշների նախագեպ: Այս առումով «Մշակի» արձակը վեպի պատմության համապատկերում առարկայաբար կառուցողական-հանգրվանային էր ժանրի ձևաբանության, կիրարկումի, հնարավորությունների ողջ կարելիությունը գրական ընթացում ստեղծագոր-

ծական իրացումների առումներով: Հայ վեպի պատմական պոետիկայում Արծրունու այս «միջնորդավոր» բարերարությունը (Արծրունի-Րաֆֆի հակասությունները, «բախումն» ու հեռացումը ժանրի պատմության համար կրավորական-պարագայական են) ոչ միայն ակնավոր հրապարակագիր-գաղափարախոսի գրականության դերի և նշանակության՝ իր հայեցողության և գաղափարների համակարգում, կարևորության ցուցանիշն է, այլև այն «գոհարը», որ նա մատուցանել է հայ գրականությանը, մասնավորապես վիպագրությանը:

Գրիգոր Արծրունու գաղափարների ուղղորդվածությունն ու Րաֆֆու գրականության ուստումը «Մշակի» շուրջ ստեղծեցին գեղարվեստական արձակի ուրույն դպրոց՝ Գ. Չուբար, Ս. Եղիազարյանց, Հ. Տեր-Գրիգորյան, Գ. Պապայան, այլք, որոնք, առավել կամ պակաս հաջողությամբ, և ազատականների գաղափարաբանի տեսակետներն ու սկզբունքներն էին փոխակերպում պատմվածքի, նորավեպի, վեպի և յուրօրինակ «մանրամասնում» էին Րաֆֆու հղացքները, նրա շուրջը բաղձյուններով դասական էպիգոնության մի համաստեղություն³: Այսպիսով, դժվար չէ փաստել, որ Գրիգոր Արծրունու գործունեությունը, «Մշակի» ելակետային սկզբունքներն ու մոտեցումները բարերար-կառուցողական էին գրականության, ի մասնավորի՝ գեղարվեստական արձակի համար, եթե սրան հավելենք նաև այն հանգամանքը, որ ազատականների գաղափարները ունիվերսալ էր իր բնույթով (ֆրանսիական էնցիկլոպեդիստների հայկական «տեղայնացրած» տեսակը), հոգևոր կյանքում անդրադարձումներում նրա գրչից գրեթե ոչինչ չէր վրիպում, հրաշալի հրապարակախոս էր՝ գրելու անուրանալի ձիրքով, բանավիճողի և պամֆլետիստի ուրույն շնորհքով, ապա բնական է, որ չէր կարող զանցառել գրականությանը զբաղվելու գայթակղությունը, որը, անշուշտ, պիտի խարսխվեր միայն ու միայն գրականության «գառաձումի» տիրույթներում, իբրև հայ իմացական կյանքի երևույթներից մեկի շեղում, զարտուղություն: Սակայն մինչ Արծրունու գրական ժառանգության, վիպագրության քննությունը անհրաժեշտ է համառոտ անդրադառնալ նրա տեսական-գեղագիտական ըմբռնումներին: Անշուշտ ինքզինքը տակավին 1890-ական թվականներից ամենայն մանրամասնությամբ անդրադարձվել և վերլուծվել է գրականագիտության կողմից, սակայն, կարծում եմ, տեղին է մեկ անգամ ևս հակիրճ անդրադառնալ դրանց, նամանավանդ, որ այն հնարավորություն է ընձեռում մեկնաբանելու նաև հեղինակի վեպի, պայմանական անվանենք, տեսության բացահայտմանը և սատարում է նրա գրական ժառանգության գաղափարների համակարգի իմացաբանական-աշխարհայացքային կերպի մեկնաբանությունը:

Ազգային հոգևոր պատմության, մշակութաբանական էությունության շատ ու շատ հիմերի նկատմամբ ունեցած քննական, ինքնատիպ «բացասման» սկզբունքը տարածականացվել էր նաև գրականության վրա: Այս պարագային առաջադրվել էր «Մենք գրականություն չունենք»⁴ կտրուկ սահմանումը, որի մանրամասնումը նրան հնարավորություն էր ընձեռում նորոգության գերին-

3 Սրանց մասին մանրամասն տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմության» երրորդ հատորի «Այլ արձակագիրներ» գլխում:
4 Տե՛ս «Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները», Թիֆլիս, 1904, հտ. I, էջ 122:

դիր-գաղափարի գեղարվեստական ուղղորդվածությունը մատնանշելուն, որը պիտի իրականանար հետևյալ պայմանների բավարարումով.

ա. — գրականությունը պիտի նորոգի ազգի բարքն ու վարքը,

բ. — ժողովրդի հոգևոր կենսությունում հաստատի նոր օգտապաշտական ուղղություն,

գ. — ոչ միայն ցույց տա, թե «մենք ինչ ենք եղել և ինչ ենք արել», այլև՝ «թե մենք ինչ պետք է անենք» (նույն տեղում, էջ 141): Պատմական հեռանկարի տեսանկյունից ազատականության գաղափարախոսը հույժ կարևորում էր «ինտելեկտուալ գործոնը», որը նորոգության, ազգային գերխնդիրները լուծելու հիմնական ներուժն էր: Վերջինս առարկայացնելու գործընթացում գրողը՝ «ժողովրդի մտավոր կյանքի հարկավորությունների և պահանջմունքների արտահայտությունը», (իր բնորոշումն է՝ Գր. Հ.) առաքելություն ունի վերափոխելու, նորովի կազմակերպելու ազգային կյանքը, բարեշրջելու հասարակությունը: Սա էր այն երակետային տեսանկյունը, որը, ըստ Արծրունու, պետք է դառնար գեղարվեստական ցանկացած ստեղծագործության հանկերգ:

Նրա դրապաշտական հայեցողությունը գրականությունը առաջադրում էր «անձնաքննական եղանակը», որը հատկապես վեպի ժանրում ըստ ամենայնի հնարավորություններ էր ընձեռում ընդգրկելու իրականության ողջ երփնագերը, խարազանելու ընկերվարական-բարոյաբանական, էթնոհոգեբանական այն դրսևորումները, որոնք խոչընդոտում են համընդհանուր առաջընթացին, մատնանշելու արդիականացվելու կարելիությունները, պատասխանելու իրականությանը զբաղեցնող հարցերին: Եվ հենց իրականության կարևորագույն հանգույցների հարափոփոխության օպերատիվ արձագանքումը մի կողմից, ժամանակաշրջանում մտավորականի առաքելության և կոչման վերհանումը իբրև անանց իրողություն մյուս կողմից, Գրիգոր Արծրունուն ստիպում էին ժամանակ առ ժամանակ հրապարակախոս-գաղափարաբանի տարերքից անցում կատարելու դեպի գրականություն՝ հրապարակախոսական պատկերներից ու պատմվածքներից սկսելով, միջնորդավորելով վիպակով և կյանքի մայրամուտին, որը ժամանակագրությամբ համընկավ նաև ազգային-քաղաքական կյանքի, գաղափարաբանության նոր փուլին (կուսակցություններ, «Մշակի» ազատականության փոխաձևություն, տրոհում, վեպ): Գեղարվեստական արձակում այս փորձը անխառն «գառաձված գրականություն» էր, որ, կարծես թե, Արծրունու հայեցողության, գաղափարական համակարգի այլասացությունն էր: Եվ թե 1876-ին «Մշակում» տպագրած «Մի պատկեր» վերտառությամբ փոքր արձակ ստեղծագործությունը (անշուշտ «փոքր արձակ» գեղարվեստական երկ մեծ վերապահությամբ, քանի որ այն ըստ էության ընդամենը հրապարակախոսության կաղապարներից ազատ թռիչք էր, որը այս փազանգի գործերում ամենագրականացրածն է), թե 1878-ին լույս տեսած «Այստեղ և այնտեղ» վեպիկը և թե 1891-ին հրատարակած «Էվելինա» վեպը, այս երկուսը ևս «Մշակի» էջերում, «անձնաքննական սկզբունքի» կիրարկումներից էին՝ իրականության հարուցած կոնկրետ խնդիրների պատասխաններ, ազգային կյանքը ուղղորդելու մատնանշումներ: Եթե «Մի պատկերը» ըստ էության Հայկական հարցի նկատմամբ Արծրունու տեսանկյունն էր ցուցանում, իսկ «Այստեղ և այնտեղը»

փաստորեն իրականացնում էր «խարագանող-այպանող» մշակական սկզբունքը՝ ազգային կյանքի հոռի դրսևորումները բալասանելու նպատակամիտությամբ, ապա «էվելինան» ուրվագրում էր մտավորականի այն կերպը, որ պիտի կողմնորոշիչ դառնար գերխնդիրներն իրականացնելիս:

Բ.

Տասնիններորդ դարի 70-80-ականների հայ վեպը մի կողմից լիովին ձևավորել և ամրագրել էր ժանրի կառույցների հարացույցը՝ արկածային, դիտակտիկ, պատմական, բարոյախոսական, գաղափարային-քարոզարանային, լուսավորական, ազգագրական-բարքագրական, ոստիկանական, այսպես կոչված հոգեբանական և այլն, մյուս կողմից՝ ձեռնամուխ էր եղել ներժանրային ցարդ չկիրառված ձևերի և կաղապարների, գեղարվեստական-գեղագիտական նորագույն հայեցողությունների և հանգանակների կիրարկմանը, նախաշեմին էր 19-րդ դարի 90-ական-20-ի սկզբի վեպի իրագործումը՝ ձևաբանությամբ, պոետիկայով, գաղափարների համակարգով:

Գրիգոր Արծրունու վիպագրությունը ժամանակագրորեն համընկավ հայ վեպի պատմության այս բուռն, կառուցողական շրջանին և, բնականաբար, այս պարագային առաջադրվում են մի շարք առարկայական հարցեր և խնդիրներ, ինչպես և որքանով էր նշանավոր գաղափարախոսի, քննադատի գեղարվեստական իրագործումները ներգործվում ժանրի էությունական հիմքերին թե՛ իբրև իրագործում և թե՛ ժանրի կերպի պատմական ընթացականությունը պայմանավորող իրողություն: Հանրահայտ է, որ նրա տեսական-գեղագիտական աշխատություններում, մասնավորաբար՝ թատերգության առիթով (Սունդուկյան), հստակ սահմանվել և տարրորոշվել են ինչպես գեղարվեստական տիպի կարգը, այնպես էլ գրական դպրոցների (վիպապաշտություն, իրապաշտություն) և սրա գուգահեռներում նաև՝ ռոմանտիկական և ռեալիստական վեպի մասնահատկությունները: Ինքնաքննության սկզբունքի ելակետայնությունը պարտադրում էր գեղարվեստական ստեղծագործության առհասարակ, և նամանավանդ վեպի, որ ազատական գաղափարաբանության տեսաբանի հայեցողության համաբանագրում իր գեղագիտական և հասարակական կարևոր նշանակության գործառնություններով գտնվում էր ժանրերի երանգապնակի բարձրակետում, արդիականության սկզբունքային գերարժեքայնությունը: Վեպը, ժամանակակից վեպը կամ պետք է ազգային կյանքի կենսոլորտին (հասարակական, ընկերվարական, մշակութաբանական, գեղագիտական) ընձյուղի նոր գաղափարներ և կամ այլանի առաջընթացը խոչընդոտող, խաթարող իրողությունները: Արծրունու տեսական-քննադատական համակարգի այս իմպերտիվը՝ «ժամանակակից ռոմանը կամ գրգռում է նոր մտքեր կամ մտրակում է վնասակար երևույթները» սահմանումով, թե՛ գրական ընթացի մեկնաբանության և արժևորման ելակետն էր, թե՛ ստեղծագործության չափանիշի որոշարկումը: Պատահական չէ, որ «Մշակի» էջերում ամրագրվեց «նոր մտքեր գրգռող», «վնասակար երևույթները մտրակող» գրականություն, որտեղ շատ հաճախ գեղարվեստա-

կանուլթյան կրավորականութեան գնով պահպանում և անկեղ էին պահում Արծրունու «իմպերատիվը»: Սա ներառում էր հայկականութեան բոլոր դրսևորումներն անխտիր՝ ազգային-ազատագրական գործընթացի ուղղորդվածութեան մինչև կենցաղի նորոգութիւն, արդի աշխարհի հեռանկարային կշռութեան ներդաշնակվելուց մինչև բարքերում ամբարված, ազատականների համար անհարիր, արքեպիսկոպոսի խմբագրում, քանդում և վերջապես՝ պահպանողականութեան դեմ պերմանենտ պայքար՝ գաղափարաբանական ու մշակութաբանական բոլոր կարելիութիւններով:

1877-1878 թվականները (ռուս-թուրքական պատերազմ, Հայկական հարցի առկայութիւն) «Մշակի» և բնականաբար Արծրունու պարագային վճռական էին վեպի ընկալման, տեսութեան առումով: Նրա առաջադրած «իմպերատիվը» վերջնականապես փաստարկվեց և առկայվեց Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղով», ապա և «Ջալալեդդինով»: Նախ՝ առաջինի «վնասակար երևույթների» պատկերագրումը, հետո՝ երկրորդի «նոր մտքերի գրգռումը» իրականացնող ստեղծաբանական կանգնումը հայ գրականութեան համապատկեր ներբերեցին ազգային կյանքի բարեփոխութեան հասունացած լինելու դոմինանտը, ընտրութեան առջև կանգնած գոյութեան և գոյաբանութեան խորքը, որին զուգահերձ էր հայութեան պատմական հեռանկարում իր տեղն ունենալու բավականին բարդ, հանգուցված և խճողված խնդիրը՝ հայկական հարցն իր բոլոր չափումներով: Թե՛ ազատականները, թե՛ պահպանողականները, հասարակական-մշակութային կյանքը կազմակերպող-հատկանշող բոլոր կողմերն առհասարակ գիտակցում էին այն օրախնդիր-ճակատագրական պրկումը, որից կքվել էր հայ իրականութիւնը և այդ վիճակից թոթափվելը արդեն զանցառում էր օրախնդրութիւնը՝ միտելով ապագա և հեռանկար: Բնականաբար անհնար էր, որ Արծրունու իմացական-ստեղծաբանական տարերքը անմասն մնար այս բախտորոշ կիզումի նույնիսկ գեղարվեստական անդրադարձումից: Արդյունքը 1878-ին «Մշակում» լույս տեսած «Այնտեղ և այստեղ»-ն էր՝ ազգային կենսոլորտի այն տարրի ներառումը գրականութիւն, որին էր վերապահված ապագայի և հեռանկարի գոյավորումն ու հաստատագրումը: Առաջին վիպական գրութեանը հաջորդած ընդհատվածութիւնը, որ մեկ տասնամյակից ավելի տևեց, մատնանշում է Արծրունու վիպաստեղծութեան օրինաչափութիւնը: «Էվելինան» հար և նման «Այնտեղ և այստեղի» արդյունք էր ազգային կյանքի պրկման որակական նոր դրսևորման: Հետևաբար, կարելի է եզրակացնել, որ Արծրունու՝ վեպի ժանրով ստեղծված գրութիւնները արտածված են հայ իրականութեան հանգրվանային իրադարձութիւններին գեղարվեստական փաստարկում հանգուցելու նպատակամիտութեամբ, որտեղ գեղարվեստական-գեղագիտական հայեցութիւններն ու սկզբունքները «անձնաքննութիւն», «մտրակող ուղղութիւն», «վեպի ժամանակակից կառույցի իրագործում», հանգանակները առկայվում էին, փաստորեն գործնականացնում տեսութիւնը:

1873 թվականի «Մշակի» ութ, ինը, տասը և տասնմեկերորդ համարներում լույս տեսավ Գրիգոր Արծրունու «Այնտեղ և այստեղ» ստեղծագործութիւնը, որ տպագրվել էր «Ուսանողական տպավորութիւններ» ենթավերնագրով: Տարիներ հետո Արծրունու համախոհ, գործընկեր և կենսագիր Լեոն այսպես է

ներկայացնում երկի ստեղծման և հրատարակման ազդակները. «Արծրունին էլ փորձել է իր ուժերը վիպագրության մեջ: Եվ ինչ: Լինելով իբրև հրապարակախոս, վերին աստիճանի զգայուն դեպի կյանքի հարցերը, ըմբռնելով օրվա պահանջը և այդ պահանջին համապատասխանող խոսքի անհրաժեշտությունը, նա միանգամայն կորցնում է այդ հոտառությունը վիպագրության մեջ: Նույն 1878 թվականի սկզբում, երբ օգի մեջ այնքան խոշոր հարցեր էին զգացվում, երբ հայության ճակատագիրը, այնքան դառը հարվածների ենթարկվելուց հետո, կարծես, սկսում էր գտնել իր արդար վճիռը, Արծրունին «Մշակի» մեջ տպագրեց իր «Այնտեղ և այստեղ» վիպակը: Նյութը վերցրած էր ուսանողական կյանքից»⁵: Դժվար չէ նկատել ականավոր պատմաբանի, Արծրունու գործունեության անմիջական վկայի փոքր-ինչ տարակուսանքն ու շփոթմունքը, որ ստիպված էր արձանագրել ուղղափառ գաղափարաբանի այսօրինակ «չեղումը», թեև «Իբրև վիպագրական փորձ՝ դա նույնիսկ նորություն էր մեր գրականության մեջ. առաջին անգամն էր մեզանում հրատարակվում մերկացնող վիպակ ուսանողական կյանքից: Բայց նյութը անծանոթ չէր, նորություն չէր կազմում, քանի որ «Մշակի» ընթերցողները տարիների ընթացքում տեսել էին Արծրունու խիստ հարձակումները գաղափարագուրկ ուսանողության վրա: Ինչ ասել կուզի, որ Արծրունին այդ գրվածքի մեջ հավատարիմ է իր հրապարակախոսությունը: Բայց զուտ մշակական անվանել «Այնտեղ և Այստեղ»-ը կարելի է միայն մի հայտնի չափով: Համենայն դեպս, ուսանողական բարոյականության և անբարոյականության հարցը մշակական ծրագրի մի մասնավոր, երկրորդական կողմն է: «Մշակի» խոշոր, ահագին գործը թուրքահայերի հարցն էր»⁶: Անկախ մատնանշած վերապահումներից, արդյոք Արծրունին շեղվե՞լ էր մշակականությունից, ասել է թե՛ իրենից: Այս ծրագրի, որ Լեոյի համատեքստում հավասարազոր է ազգային նորոգության գերխնդրի իրականացմանը, որն առաջադրել և քարոզում էր Արծրունին իր համախոհների հետ, մասնավոր կողմի գեղարվեստական իրացմամբ նա կրկին մոտենում էր «Մշակի» խոշոր, «ահագին» գործի առաքելությունը, այն ապավինությունը, որ մշակականությունից ձգտումի իրագործողները՝ Րաֆֆու «Վարդանները, Ասլանները, Կարոները, Սարհատները» հայ ուսանողությունից պիտի մերվեն և նրանց բարքերի դույզն-ինչ խոտորումն, անապականությունն անպայման պիտի այպանվի, ցուցանվի, բարոյական դատաստանի առջև դրվի: Արծրունին հասկանում էր, որ իր սերունդը, ամրագրած գաղափարաբանությունը իր գործն արդեն ավարտել էր՝ ազգային խնդրի միջազգայնացմամբ, Հայկական հարցի առկայությունամբ: Հաջորդները պիտի հավելեն նրա մատնանշած իմացական հերկը նոր, համապատասխան ակոսներով, որը սկսվում է բարքերից, բարոյական ու համակեցական անաղարտությունից: Սա էր «Այնտեղ և այստեղի» ստեղծաբանական գերակա ազդակը:

Ուսանողական կյանքի ընդհանրական երփնագիրը վիպաստեղծ տարածքում միշտ էլ եղել է կառուցողական հղացք հայ գրականության համապատ-

5 Լեո, «Գրիգոր Արծրունի», հատոր երրորդ, «Երկերի ժողովածու», հատոր վեցերորդ, Երևան «Հայաստան» հրատարակչություն, 1987 թ., էջ 584:

6 Նույն տեղում:

կերում: Բնական գործընթաց, քանի որ ազգային մտավոր-իմացական ամբողջության գրականացումը պայմանավորվում էր նաև մեր իրականության այս կարևոր հատվածով: Գրիգոր Արծրունու «Այնտեղ ու այստեղը» փաստորեն, Ռ. Պատկանյանի «Փառասերի» հետ հղացքի առաջին ստեղծագործական կիրարկումներից էին վեպի ժանրի պարագծում: Եվ թեպետ այս երկու ստեղծագործություններն էլ մեծ վերապահություններ են տեղավորելի վեպի ձևաբանության և կառույցի սահմաններում, այնուհանդերձ իբրև վիպագրության կենսոլորտի նախակարապետներ քննելի են հայ դասական վեպի համապատկերում: Համենայն դեպս գրականության պատմության պայմանավորող ընթացականության խորքին դրանք ժանրի կանգնումի համար նախադեպեր էին:

Նշեցինք արդեն, որ «Այնտեղ և այստեղը» առաջին և արդ միակ անգամ լույս է տեսել 1878-ին «Մշակի» էջերում: Ստեղծագործության կառուցվածքը որոշակիորեն երկփեղկված է՝ ձևաբանությամբ փոքր արձակ ստեղծագործություն, հղացքի պարագծով՝ վեպին հարիւր հատկանիշների համակցություն՝ բազմապլանայնություն, ընդգրկումով, ինքնավար կոլիզիաներով: Այս առումով ստեղծագործության ժանրային պատկանելիությունը կարելի է «անցումային» համարել՝ վեպից փոքր արձակ և հակառակը: Ուշագրավ է «Այնտեղ և այստեղի» վերջաբանի նշագրությունը, որ, կարծես, երկի կառուցվածքային առանձնահատկությունն է հաստատագրում. «— Ուրեմն գրիւ խնդրեմ մեր խոսած նյութի վրա վիպասանութան պես մի բան, (ընդգծումն իմն է՝ Գր. Հ.), որի մեջ հերոսներից մինը կը լինի մեր բարեկամ Սալիմյանց, իսկ մյուսը խեղճ Մարուքյանց: Հավատացնում եմ քեզ լավ դուրս կը գա...»⁷: Ակնհայտ է, որ գրողի ստեղծագործական գիտակցության մեջ նույնպես ժանրային պատկանելիությունը հստակ տարրորոշված չէ, և «վիպասանության պես մի բանը» ենթադրում է վեպի և փոքր արձակի պոետիկայի «անցումային» կարգավիճակ: Եվ իրոք ուսանողության բարքագրության ամբողջական պատկերագրման հոսքերը ենթադրում են վեպի կառույց, որը սակայն բնագրում անընդհատ կախակայվում է՝ կենտրոնանալով Մարուքյան/Սալիմյանց հակոտնյայություն մանրամասներում, այս պարագային փոքր արձակի ձևաբանական դաշտի գերակայությունը աներկբա է, սակայն սա էլ իր հերթին մասնատվում է բազմաթիվ ինքնավար և ամբողջապես իրացված կոլիզիաների, կրկին կառուցվածք ներբերելով վեպի պոետիկա, և այսպես շարունակաբար: Պատահական չէ, որ միջժանրային կազմաբանական անցումայնությունը միանշանակ է թե՛ ստեղծագործության կառուցվածքային միավորներում և թե՛ պերսոնաժների համակարգում: «Այստեղ և այնտեղը» բաղկացած է տասնյոթ հատվածներից, որոնք ներդիր և ներփակ նորավեպեր են, ըստ այդմ համապատասխան գործառնություններով ներդիրները «ինքնավար» պատումներով և կոլիզիաներով հանգուցում են ստեղծագործության ընդհանրական բարքագրության շրջանակը: Սալիմյանց-Նատալիա, Մարուքյանց-Լիզա պլանները, Սալիմյանցի և Մարուքյանցի կենսագրության շերտերը, ուսանողական կյանքի առօրեական մանրապատումները, կենցաղային զանազան նկարագրությունները, ներփակները՝ Լիզայի կոլի-

7 Գր. Արծրունի, «Այնտեղ և այստեղ», Մշակ, 1878 թ., թիվ 11: Հետապսո բոլոր ոլորումները բնագրից կից փակագծերում, լրագրի համապատասխան համարի Աշումով:

զիայի հանգուցալուծումը, Սալիմյանցի, Մարուքյանցի գաղափարների բացարձակ հոսքը, պառավ տանտիրուհու և նրա գերդաստանի կենսագրության համառոտագրությունը և այլն: Պերսոնաժների համակարգում դրսևորման անընդհատ հապավումները, որոնք օչականյան բնութագրմամբ՝ առանձին մտայնություն և վեպի նյութ են, սևեռվելով Սալիմյանց-Մարուքյանց բարոյաբանական բախման հանգուցում: Այս պարագային միանշանակ է, որ «Այնտեղ և այստեղի» բոլոր ստեղծաբանական սկիզբները մանրամասնում են բարոյական ընտրության գաղափարաբանություն:

Մոսկվայում ուսանող պատմողը պատահականորեն ծանոթանում է Հովհաննես Սալիմյանցի հետ, որը բազմաթիվ հայ ուսանողներից մեկն էր՝ փոքր ու մեծ հոգսերով, ուսանողական տարիների ընկերուհու պարտադիր ներկայությամբ: Սալիմյանցը պատմողին ծանոթացնում է բժշկականի ուսանող Սարգիս Մարուքյանցի հետ: Պատումային այս հանդարտ նախերգանքից հետո ստեղծագործության դիպաշարը բավականին բուռն է զարգանում: Ծանոթանալուց հետո Մարուքյանցը ամբողջ մեկ տարի խոսափում է պատմողի հետ մտերմանալուց: Այս ընթացքում Սալիմյանցը հաջողությամբ ավարտում է տարեշրջանը և փոխադրվում երրորդ կուրս, որի պատճառով էլ թիֆլիսաբնակ մեծահարուստ հայրը յուրօրինակ պարգևատրում է անում՝ մեծացնելով նրա թոշակը: Սալիմյանցն իր հոմանուհու հետ տեղափոխվում է ավելի բարեկեցիկ բնակարան: Սալիմյանցի տեղափոխվելուց հետո Մարուքյանցը անակնկալ այցելում է պատմողին՝ մտերմություն հաստատելու անթաքույց ցանկությամբ: Իր տարօրինակ պահվածքը բացատրում է այն հանգամանքով, որ նախ՝ Սալիմյանցի կենսաձևը, սկզբունքներն ու բարոյականությունը իր համար անընդունելի էր և չէր ուզում հետը որևիցե շփում ունենալ, ապա՝ հայտնում է, թե ինքը Սալիմյանցի հոր որդեգիրն է և նրա միջոցներով է սովորում: Հանդիպումներից մեկի ժամանակ խոստովանում է, որ իրեն բժշկությունը բոլորովին չի հրապուրում և դա իր համար կատարյալ փորձություն է, ստիպված է ուսանել, որովհետև բարեգործը հարմար է գտել, որպեսզի ինքը բժիշկ դառնա: Պատում է, թե իր հայրն ու Սալիմյանցի հայրը գործընկերներ են եղել և հոր մահից հետո նրա հայրը պարզապես գրպանել է իր ու մոր հասանելիքը, որից հետո ինքնակոչ խնամատար և բարեգործ է դարձել, քսանհինգ ռուբլի թոշակ նշանակել՝ պայմանով, որ միևնույն կուրսում երկու տարի չմնա, այլապես նպաստից կզրկվի: Այս վիճակը՝ հորը կողոպտելը, մոր և իր ստորացումը, խորը հետք էր թողել նրա ինքնության ու հոգեբանության վրա, դարձրել մռայլ, ինքնամիտի, հոռետես: Այդ այցելությունից հետո Մարուքյանցը այլևս պատմողի մոտ չի երևում: Երկրորդ տարին էր, որ չէր կարողանում հաջորդ կուրս փոխադրվել և միայն Սալիմյանցի հորդորների շնորհիվ էր, որ բարեբարից գումար էր ստանում, թեև վերջինս սպառնացել էր, եթե ևս մեկ անգամ անհաջողության մատնվի, այլևս կզրկվի օգնությունից: Մի օր էլ Սարգիսն անակնկալ տեղափոխվում է Մոսկվայի ետնախորշերից մեկը: Այդ հեռացման պատճառը անբարո և հարբեցող միջնորդն էր, տանտիրուհին՝ մի պառավ անառակ, որդիները և դուստրը՝ Լիզավետա Իվանովան, որին Մարուքյանցը սիրահարվել էր, երևակայության մղումով՝ պարուրել իդեալական պատմուհու: Իրականում Լի-

զան մոսկովյան շատ կանանց պես մեկ նպատակ ունենալ՝ մի հարմար ամուսին որսալ և ազատվել այդ որջից: Դա բոլորը գիտեին, միայն իդեալիստ Սարգիսը այն համառորեն չէր նկատում: Տնից հեռանալը Մարուքյանցին օգնեց, և նա վերջապես հաջորդ կուրս փոխադրվեց, սակայն շուտով իմացավ Լիզայի ամուսնուժխան մասին, չհամակերպվեց այդ հարվածին, ծանր տարավ և չկարողացավ փոխադրվել չորրորդ կուրս: Սալիմյանցի հայրը նրան թոշակից զրկեց: Ընկերները որոշում են հանգանակուժխամբ նրան օգնել, բայց կտրականապես մերժում է: Մարուքյանցի առողջականը կտրուկ վատթարանում է, խելագարվում է, նրան հիվանդանոց են տեղափոխում: Մեկ ամսից վախճանվում է:

Սալիմյանցն ավարտում է համալսարանի իրավաբանական բաժինը: Նրա ընկերուհին, որ ուսանողական տարիներին նրան մի զավակ էր պարգևել և հանուն Սալիմյանցի համաձայնել երեխային մանկատուն հանձնել, զբայացունց տեսարաններ է ստեղծում, երբ հասկանամ է, որ Հովհաննեսը պատրաստվում է իրեն հանգիստ լքել: Պատմողը, որ ականա այդ տեսարանի ականատեսն էր՝ տհաճուժխամբ հրաժեշտ է տալիս Սալիմյանցին: Մի քանի ամիս անց պատմողը Նատաշային Սալիմյանցի ընկերուհուն հանդիպում է մի հավաքույթում, ուր վերջինս հարբած հայերեն երգեր էր երգում և հիշելով Սալիմյանցին լալիս ու անիծում իր բախտը: Երկու տարի անց, երբ պատմողը իր ուսանողական ընկերներից մեկի հետ վերջնականապես Թիֆլիս էր վերադարձել, փողոցում հանդիպում է Սալիմյանցին, որը վերջերս էր ամուսնացել մեծ դրամօժիտով մեկի հետ: Փաստաբան Սալիմյանցը մանկամարդ կնոջ հետ կառքից իջնում էր՝ իր ողջ տեսքով բարեկեցության և երջանկության խորհրդանիշ եղած: Դիպաշարային այս կառույցում է մանրամասնվում հայ ուսանողության ընդհանրական բարձրագրությունը: «Մտրակող սկզբունքի» գաղափարախոսը բնականաբար նորմային չպիտի անդրադառնար՝ բնագրում պատմող, ուսանող Բ., սրանք ընդամենը խորք են, սևեռման առարկա էին նորմայի շեղումները՝ Սալիմյանց, Մարուքյանց, որոնց մտայնության հրապարակումը, հասարակական չնչեղություն հաղորդելը (այս պարագային «հրապարակախոսական սինդրոմը» ջարդում է գրագետի սկիզբը) մոտեցնում է նշանավոր ազատականի գաղափարի ամրակայմանն ու գործնականությունը:

Ստեղծագործության գաղափարագրական առաջնայնությունը պայմանավորել է պոետիկայի մասնահատկությունները, բնագիրը կազմակերպող բազկացուցիչների դրսևորումները, կերպարումի գործընթացը: Կազմաբանական տիրապետողները դիմանկարներն ու երկխոսություններն են, որոնք, ըստ էության, երկի զուգադիր կենտրոնների՝ Սալիմյանցի և Մարուքյանցի գաղափարների համակարգերի լրացականացնող միջարկություններ են՝ ընթերցողի վրա նորմայի տեսանկյունով այպանելու, քննադատելու, հարցումներին պատասխանելու, արժևորելու հոսքերով: Հատկանշական է այն իրողությունը, որ Սալիմյանցը բնագրում բացահայտվում է բացառապես դիմանկարի տիրույթներում: Ահավասիկ՝ «Սալիմյանց պատկանում էր ուսանողների այն դասին, որոնք կարող են համարվել հարուստ ուսանողներ... Որպես մարդ Սալիմյանց պատկանում էր այն մարդիկների կարգին, որոնք նայում են կյանքի վրա բուն գործնական կետից: Այդ տեսակ մարդիկ գիտեն ապրել, գիտեն օգուտ քաղել կյանքից, նոքա

ապրում են ճիշդ կերպով, ամեն բան անում են իր ժամանակին, ամեն քայլ հաշված ունեն: ...Նա այն մարդիկների թվին էր պատկանում, որոնց մասին կարելի է ասել թե նոքա ապրել գիտեն, թե նոքա մարդ կը դառնան: Այդ տեսակ մարդիկ երբեք չեն ուրախանում կյանքի մեջ, բայց և ոչինչ չէ կարող նրանց տխրեցնել: Նոքա ապրում են իրանց համար, և օգուտ են քաղում կյանքից այնքան, որքան հարկավոր է: Ոչինչ չէ կարող նրանց հափշտակել, ուրիշի կողմից ոչինչ չէ կարող նրանց վհատեցնել» (Թիվ 8): Իսկ Մարուքյանցը՝ երկխոսությունների միջոցով: Այս պարագային արդեն Սալիմյանց-Մարուքյանց գաղափարաբանական հակոտնյայությունը, որ ստեղծագործության կիզակետն է, երևան է գալիս արդեն առարկայական նկարագրության սահմաններում: Հավասարակշիռ և հաշվենկատ Հովհաննեսին հակառակ, Սարգիսը հախուռն էր, արագ ինքնատիրապետումը կորցնող, նյարդային, զուտ իդեալիստ:

Մարուքյանց-Սալիմյանց հակոտնյայությունը տարածականացվում է այս երկու երիտասարդ ուսանողների կենսաձևի, բարոյաբանության, արարքի և կեցության սկզբունքների, իրականության ըմբռնումների դրսևորումներում՝ միտելով ստեղծագործության գաղափարների համակարգը: Սալիմյանցի ռացիոնալիստական և դրապաշտական սկզբունքների բախումը Մարուքյանցի այսպես կոչված «գուհիկ մատերիալիզմի» անտրոպոլոգիայի և շարժման բացարձակության փրիսոփայական հայեցողությանը, ընդ որում երկուսն էլ ծայրահեղ դրսևորումներով, վեպի կառուցվածք են ներբերել յուրօրինակ գոյաբանական բանավեճ, որի տրամաբանությունը հանգեցնում է մեկի ֆիզիկական կործանմանը և մյուսի բարոյական ուժացմանը: Սա է Արծրունու ստեղծագործության էությունական ցուցադրանքը: Արգասավոր հրապարակախոս-ազատակալն էր այս հանգույցում էր նկատում հայ հասարակական-իմացական կյանքին սպառնող վտանգը, ուրեմն և «մշակական այգանող բացասումի» տարերքով փորձում դրա դեմն առնել: Գաղափարաբանական հակոտնյայությունը, կոլիզիան «Այնտեղ և այստեղի» կառուցվածքում բյուրեղացնում է սիրո, զգացմունքի կենտրոնացումներում՝ վերջիվերջո դառնալով նաև կոլիզիաների հանգուցալուծում: Սարգիս Մարուքյանցի զգացմունքը Լիզավետա Իվանովնայի նկատմամբ բնույթով ծայրահեղ-հիպերտրոֆիկ է, կյանքից անջրպետված, գերիդեալական: Այս «Միզանտրոպը» (Սալիմյանցի բնութագրումն է և բավականին առարկայական, քանի որ ինքն իրեն մենակեցության դատապարտած Սարգիսը հաղորդակցվում է՝ բառի գործունեական իմաստով, միմիայն իր «չստացված կյանքը» ցուցանելու առումով) բյուրեղաներական ագնոստիկը, որ ավարտուն ինֆանտիլություն էր. «...երկրագունտը, որի վրա մենք ապրում ենք ուրիշ բան չէ, եթե ոչ մի կաթիլ ջուր որի մեջ պտտում են ինֆուզորիաները, և հենց այդ կաթիլ ջուրը կը ցամաքի, նրա բոլոր բնակիչներն էլ կոչնչանան: Սրանից հետո արժե ապրել, դա խենդություն է. լավ չէ արդյոք իսկույն սպանել իրան... Այսպես ապրել հիմարություն է... մենք ուրեմն ուրիշ բան չենք եթե ոչ ողորմելի ինֆուզորիաներ...» (Թիվ 1), հանկարծ զգացմունքի շնորհիվ վերակենդանության նշաններ է ցույց տալիս: Սակայն վերակենդանության, գործունեության սուբյեկտը ֆիզիկա էր, խաբկանք: Պատմողի, բարեկամ ուսանողների բազմաթիվ փաստարկումներն ու հորդորները արդյունք չեն տալիս:

Արծրունին կարծես թե մատնանշում է պարունակողի և պարունակյալի խաթարումը, դիտնանսը: Մարուքյանցը գործունյա չէ, ոչինչ չի անում «կեղտոտ շրջանի մեջ հայտնված ճշմարիտ ծաղիկի» (իր բնութագրումն է) ազատագրման համար: Ավելին, Լիզայի ենթադրյալ արարքը նրա հիվանդ, անգործունյա արժանապատվության, ինքնասիրության վերջնական պարտությունն էր: Ուշագրավ է, որ Սարգիս Մարուքյանցը «Էվելինայի» հերոսի «ձախողված» գուգագրությունն է: «Էվելինայի» ուսանողը գտնում է փրկության և ինքնահաղթահարման ուղին:

Հովհաննես Սալիմյանցի ծայրահեղ հաշվենկատությունը և ռացիոնալիզմը և Նատալիայից ունեցած երեխային մանկատուն հանձնելիս և թե կնոջը լքելիս, Մարուքյանցի մահվան համար միայն Սարգսին մեղադրելիս ավարտուն է դարձնում բարոյապես ուժացած անհատի իրողությունը: Դյուրինությունը երեխա և կին լքող մտավորականը Արծրունու գերխնդիրներն իրականացնելու ոչ մի հույս չէր թողնում, ուստի անկումների երփնագիր ուրվագրելը նրա համար արդիական էր 70-ականների վերջի 80-ականների սկզբի հայ կյանքը ուղղորդելու համար:

«Այնտեղ ու այստեղի» հրատարակությունից տասներկու տարի անց Արծրունին կրկին անդրադարձավ նույն հղացքին՝ այս անգամ ծավալուն ստեղծագործությունում: 1891 թվականին «Մշակում», այնուհետև առանձին գրքով, լույս տեսավ «Էվելինա» վեպը: Նշանավոր հրապարակախոս-ազատականության մրցակալի վերջին գեղարվեստական երկը: Երիտասարդությունը, որ Արծրունու հայեցողության մեջ ազգային-պատմական հեռանկարի իմաստով միշտ էլ անկյունաքարային էր, գործունեության մայրամուտին, առավելաբար էր ընթերցողներին ազգային գերխնդիրները կարելիացնելու խորքին: Տակավին 1870-ականներին առաջադրած «Ընդհանուրի օգուտի մասին մտածողը իրավունք չունի մտածել և իր անձնական բախտավորության վրա» կամ «Մինչև անգամ մի կնոջ սրտի գրաված սերը պետք է գոհվի ընդհանրության օգուտի համար»⁸ տիպի հանգանակները գործունեության ավարտական փուլում հատկապես բյուրեղացան, դարձան յուրօրինակ ուղերձ ու կտակ՝ ապագա իմացական կենսոլորտի համար, որի իրացման, հաստատագրման լավագույն ձևն անշուշտ գրականությունն էր, նամանավանդ վեպը: Իրողություն, որ հայ իրականության մեջ բազմիցս հաստատվել էր: Նամանավանդ հետահայաց հայացքը սեփական կենսագրության ելևէջներին գաղափարախոս-հրապարակախոսի ստեղծագործական երևակայության մեջ ամբողջացնում էին ազգային գործիչի այն կերպը, որը պետք է նվիրաբերվեր հանուրի բարօրության համար: «Էվելինայի» գոյավորման համար պակաս կարևոր չէին նաև այն առարկայական իրողությունները, որոնք երևան էին եկել 19-րդ դարի 90-ականների սկզբներին: Արծրունին արդեն գիտակցում էր, որ Հայկական հարցը մեծ տերությունների խաղաքարտ է և այն հաղթաթուղթ դարձնելու համար անհրաժեշտ են անհատներ, որոնք կրավորելով ամենայն անձնական՝ կնվիրաբերվեն գերխնդրի իրականացմանը. հայ հասարակությունը հատուկ արտահայտված խարիզմատիկ

8 Մշակ, Թիֆլիս, 1875 թ., № 30:

բնույթով պետք է ունենար սեփական մեսիանները: Հենց մեսիանիզմի անձնավորման և գործնականացման գործընթացն արագացնելուն էր նպատակաուղղված «Էվելինան»:

Վեպի ստեղծագործական պատմության համապատկերում, կենտրոն հերոսները՝ հայ ուսանողի և Էվելինայի նախատիպերի հարցում առաջնային-կառուցողական են երկու շերտ. ինքնակենսագրականը և գաղափարների համակարգում կնոջ հանդեպ ունեցած հայացքների բարեշրջությունը: Նախ՝ նախատիպերի մասին: Որ հայ ուսանողի կերպարում ամրագրված են գրողի կենսագրության բազմաթիվ փաստեր՝ աներկբա է: Հանրահայտ է, որ Արծրունին հիվանդություն պատճառով կիսատ է թողել ուսումնառությունը Պետերբուրգի համալսարանում: Նիցցում բուժվելուց հետո ուսումը շարունակել է Ցյուրիխում և ժնևում: Այս աշխարհագրական անունների շրջագծում են տեղի ունենում ստեղծագործության իրադարձությունները⁹:

Էվելինայի նախատիպը եղել է Արծրունու ուսանողական շրջապատից, հետաքրքրական է նաև Շիրվանզադեի տեղեկությունը Ն. Դ. Կոչեցյալ մի կնոջ մասին: Հերքելով Բաֆֆու և նրա սիրային կապը «Կյանքի բովից» հուշագրության մեջ՝ նա գրում է. «Գրիգոր Արծրունին էր, որ հափշտակվեց այդ կնոջով և գրեց «Էվելինա» անունով վեպը: Ես ճանաչում էի այդ կնոջը. գեղեցիկ էր, բայց ոչ հրապուրիչ, գոնե իմ տեսակետից»¹⁰: Կենսագրական շերտի առկայությունը փաստարկվում է նաև այն հանգամանքով, որ Արծրունին, կանխազգալով մոտեցող մեկնումը, փաստորեն այլասացությունը, սերունդներին էր թողնում իր անձնական ղեկարին կյանքի «գաղտնիքը», դույզն-ինչ չափսոսալով այդպիսի ընթացի համար, չհասարկելով ինքնանվիրաբերման գոյությունը: Միանգամայն իրավացի է Լեոն, երբ Արծրունու գաղափարների համակարգում կնոջ հանդեպ ունեցած հայացքների բարեշրջությամբ է պատճառաբանում «Էվելինայի» լինելիությունը: Գործունեության վերջին շրջանում Արծրունու հրապարակախոսության մեջ նկատվում են նոր երանգներ, որոնք բացակայում էին 70-80-ական թվականներին: Այս համատեքստում Լեոն իբրև ազդակներ կարևորում է «Մշակի» էջերում ստեղծագործությանը նախորդած երկու գրություն՝ «Կնոջ բարոյականացնող ներգործությունը գրականության վրա» հրապարակախոսական առաջնորդողը և «Երագ» գործը: Ամփոփելով իր նկատառումները՝ եզրակացնում է. «Իզուր են կարծում, — ասում էր Արծրունին, — որ ոգևորվել կնոջ համակրությանը կարող է միմիայն բանաստեղծը, նկարիչը վիպագրողը... Այդ համակրությանը, թեև բոլորովին ուրիշ կերպ, կարող է ոգևորվել և հրապարակագրողը և նույնիսկ քաղաքական գործիչը»: Շեշտում է թե դա «...նախերգանք էր: Անմիջապես դրանից հետո Արծրունին «Մշակի» մեջ տպագրեց և ապա առանձին գրքով հրատարակեց իր «Էվելինա» վեպիկը...»¹¹: «Էվելինայի» զույգ հրատարակությունները ժամանակի քննադատության կողմից միանշանակ չընդունվեցին, թեև ինչ-որ իմաստով համընկան Արծրունու գործունեության քսանհինգամյա

9 Այս մասին մանրամասն տե՛ս Լեոնի՝ Արծրունու Ավիրված ուսումնասիրության մեջ:

10 Ա. Թիրվանզադե, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, Երևան, «Հայպետհրատ», 1961, հատոր 8-րդ, էջ 134:

11 Լեոն, Երկեր, հտ. 6, էջ 696:

Հոբելյանի տոնակատարություններին: Չափազանցեցրած, փրօն գնահատականներ, ցնծալի, գրկաբաց ընդունելություն ազատական հոսանքի կողմից, միևնույն ժամանակ հավուր պատշաճի, ասկետական գնահատականներ պահպանողականների փաղանգից: Առաջնությունը անվերապահ պատկանում էր Լեոյին, որ հայ գրականության համար դարակազմիկ համարող այս ստեղծագործությունը անդրադարձավ քանիցս: Վեպի մյուս քննադատներն էլ հար և նման Լեոյի, բավարարվում էին միայն ստեղծագործության դիպաշարի մանրամասն շարադրմանը:

Վեպի կառուցվածքի ընդհանրական առանձնահատկություններին անդրադառնալիս հարկ է նախ սկսել վերնագրային լրատվությունից, ուր ժանրային պատկանելիության ուշադրավ ակնարկ կա: Ստեղծագործության ամբողջական վերնագիրն է՝ «Էվելինա. հոգեբանական էտյուդ (հայերեն մի անտիպ ձեռագրից)»: Վերնագրի Էվելինա կազմաբանական միավորը տվյալ դեպքում ածանցյալ է, այն ժանրի պատմության մեջ վաղուց անտի գործող ամենաունիվերսալ մոդելներից է վերնագրերի կազմաբանական հարացույցում: Սակայն վերնագրային լրատվության մյուս բաղկացուցիչները մեկնաբանության կարիք ունեն: Այս պարագային կարևոր է Էտյուդ եզրի երկու գործառնությունները. առաջին՝ նատուրա/բնորդից, այսինքն՝ վավերական, իրական անհատից, «Էվելինայի» համակարգում՝ ինքնակենսագրական հատույթից արված ձեպագիրը իբրև ստեղծագործության գոյավորական ելակետ, երկրորդ՝ փոքր (ծավալային իմաստով) առանձին հարցի, խնդրի նվիրված ստեղծագործություն լինելու հանգամանքը: Երկրորդ գործառնությունը լիակատար ամրագրված է «Էվելինայի» կառուցվածքում, քանի որ վեպի կենտրոնացումը իրականանում է հենց սիրո այլաբանացումով. երիտասարդ ուսանողի զգացմունքը փոխակերպվում է հանրությունը ծառայելու բացարձակ արժեքով: Այս տիրույթներում Արծրունու համար հույժ կարևոր էր անցման հոգեբանությունը փաստարկելու իրողությունը, այդ իսկ պատճառով վերնագրային կազմաբանության մեջ Էտյուդ միավորը հանգուցվել է Ռոգերանական ուղենիշով. պատահական չէ, որ անձնական ցավի արժեքների հաղթահարումը, վերաիմաստավորումը վեպի կառուցվածքի գերակշռող մասն է (երիտասարդի հոգեբանական երկփեղկվածության, տվայտանքների և տառապանքների մեթոդիկ նկարագրություններով, յուրմասովյան բալասանելու գործընթացի գերակայությունը), որտեղ արդեն գործիչի կազմավորված կերպը կրողն է կարեկցանքի, գլխարտության, մեծահոգության, վերջապես գերխնդրի, առանց ներանձնական փորձառնության (ուշադրություն դարձրեք «փորձությունների շրջապատությամբ» վիպաստեղծ արքետիպի արարողականությունը) անհնար է լինել «կոչեցյալ», նվիրաբերվել, դառնալ մեսիանիզմն ուղղորդող: Ինչ վերաբերում է հայերեն մի անտիպ ձեռագրից նշագրությունը, ապա հարկ է նշել, որ վեպի անթաքույց հիշատակարանային բնույթը (ընդհանրապես բնորոշ վեպ-քարոզարաններին համաչիարհային վիպագրության մեջ) ընթերցման խորքում գերակա է դարձնում ուղերձայնության հանգանակը, պատկերավոր ասած՝ կարդա, ըմբռնիր և հետևիր հերոսին, նամանավանդ, որ «անտիպ ձեռագիրը» իրականի, վավերականի և երևակայականի սահմանները տարտղնել է, իրադարձությունների մասնակիցներին (գործող անձանց) գե-

րակչող մեծամասնությունը ծածկագրել՝ չվեղացի ծանոթը Կ..., Ֆրանսիացի հայտնի նկարիչի կինը՝ Դ..., նկարիչը՝ Մ..., ինքը հերոսը՝ անանուն, էվելինայի ազգանունը՝ Պ... և այլն: Այսինքն՝ թե՛ պատումը, թե՛ հերոսները մտացածին չեն, ընթերցողի ժամանակակիցներից են: Ուրեմն պիտի հավելենք, որ բացի նշվածից, հալերեն մի անտիպ ձեռագրից միավորը ընդգծում է նաև վավերականությունը, փաստագրություն լինելու իրողությունը: Վերնագրի կազմաբանությունն այս առարկայական լրատվությունը արդեն որոշակիացնում է վեպի ներժանրային առանձնահատկությունները, մատնանշում կառուցվածքային-ձևաբանական մասնահատկությունները՝ վեպ-խոստովանություն, վեպ-ուղերձ, վեպ-ուղեցույց և վեպ-քարոզարան համակցության բանարվեստը: «էվելինան» համակցել է ներժանրային դրսևորումների թվարկած մատնանշումները: Այսպես՝ ուսանող-պատմողի տեսանկյամբ վեպը միտում է ձևաբանական վեպ-խոստովանության կառույցը, գաղափարի ուղղորդվածությունը և արխիտեկտոնիկայի սահմաններում գերակա լինելով վեպ-ուղեցույց/վեպ-քարոզարան-ի կառույցը: Հատկանշական է, որ ստեղծագործության երեսուներկու հատվածները դասադասվում են ոչ միայն իբրև պատումային միավորներ, այլ նաև իբրև այդ համակցության ներփակ դրսևորումներ: Ըստ այդմ վեպի արխիտեկտոնիկան խարսխվում է այսպես կոչված ութ հիմերի (բլոկների) վրա. ա) մուտք-նախաբան, խոստովանություն-ուղերձի էքսպոզիցիա, նախադրություն, բ) երիտասարդ-էվելինա մերձեցման, ժնեյան անցուղարձի քրոնիկայի և զգացմունքի գոյավորման ու փոխադարձության նկարագրություններ, գ) երիտասարդ-էվելինա հեռացման նախանշանների ամրագրում, դ) Յուդասովյան քարոզարանը, ե) կենտրոն-հերոսների հեռացումի ամբողջականացումը, զ) արժեքների փոխաձևություն, հոգեկան կերտվածքի բալասանելու գործընթաց, է) վերափոխության փաստարկում, ը) զգացմունքի այլագոյացումն իբրև մեսիանիզմի գործնականացում:

Առողջությունը բարելավելու համար, լիակատար ապաքինվելու մտադրությամբ մի երիտասարդ պոլսեցի ուսանող բուժվում և հանգստանում է Նիցցայում: Այստեղ ծանոթանում է օտարազգի մտավորականների մի խմբի հետ ու մտերմանում: Այդ շրջանակը նրան ծանոթացնում է մի շնորհալի և գեղեցիկ օրիորդի հետ, որը լավ դաշնակահար էր: Երիտասարդին անմիջապես գրավում են էվելինայի շնորհները: Շուտով ծանոթները պետք է Ֆրանսիա մեկնեին, և երիտասարդը նրանց գնացքում որոշ ժամանակով ընկերակցում է: Պատմողն անցնում է Յյուրիև և շարունակում իր ուսումնառությունը, կարծում է, թե էվելինայի հետ հանդիպումը սոսկ զիպված էր իր կյանքում, սակայն նրանից անակնկալ նամակ է ստանում. «Հարգելի պարոն. գուցե դուք մոռացել եք արդեն այն աղջկան, որի հետ պատահամբ ծանոթացել էիք Նիցցայում... Այժմ ես եկա այստեղ աշնան երկու ամիսներն անցնելու և հանգստանալու իմ սովորական ծանր զբաղմունքներից, սակայն երկիրը և քաղաքը ինձ համար կատարելապես օտար են. բացի ձեզանից ես ոչ մի ծանոթ չունեմ այս քաղաքում: Գուցե կը համաձայնվեիք նվիրել ինձ ձեր թանկագին ժամանակի մի երկու ժամեր՝ իմ առաջնորդ լինելու այս քաղաքում... Երջանիկ կը լինեի ձեզ տեսնելու, երբ ժամանակը ձեզ կը ներե գալ ինձ մոտ: Ընդունեցեք կանխապես իմ սրտագին շնորհակալություններս: Ձեր էվելինա Պ.»:

«Նամակը կարդալուց հետո, չը գիտես ինչու, մի արտասովոր հուզմունք էր տիրել սրտիս... ..նա, այդ խեղճ սիրտը, կարծես մի արտակարգ անցքի էր սպասում (ընդգծումն իմն է՝ Գր. Հ.) կարծես գուշակում էր, թե կյանքիս մեջ դեռ չեղած մի արկած պիտի պատահեր...»¹²: Ըստ էության այս նամակը վեպի դիպաշարի զարգացման «չարժիչն» է, որ ուրվագրում է, թե երիտասարդների հանդիպումը ճակատագրով նախասահմանված էր, թե այս «արտակարգ անցքը» դառնալու է երիտասարդի գոյություն, ապագայի, կյանքի նպատակի կառուցողական խթանը:

Բնականաբար երիտասարդն անմիջապես հանդիպում է Էվելինային, նրա համար քաղաքի գեղատեսիլ փողոցներից մեկում հարմարավետ երեք սենյականոց բնակարան ապսպրում: Մեկ ամիս նրանք ամեն օր հանդիպում են: Ավելի են մտերմանում: Այցելություններից մեկի ժամանակ Էվելինան հրաշալի նվագում է Վազների ստեղծագործություններից մեկը: Ունկնդրելով մեղեդին՝ երիտասարդը, որ նոր-նոր էր ընթերցել Պրուդոնի երկասիրությունները, շատ քիչ բան էր ըմբռնել և այդ պատճառով փոքր-ինչ դառնացել, միանգամից համակվում է պայծառատեսություն: Մեղեդու ներքո խրթին իմացական և ընկերվարական նկատումները պարզ և հասկանալի են դառնում: Երիտասարդը սրա մեջ Էվելինայի շնորհիվ ոգեշնչվածության խորհուրդ է տեսնում և ի նշան երախտագիտության՝ համբուրում օրիորդի ձեռքը: Այդ երեկոն նրանց ավելի է մտերմացնում, նամանավանդ համակրանքի և սիրո փոխադարձ վստահեցումից հետո: Հանդիպումները շարունակվում են. բազում գրույցների ընթացքում իրար ավելի լավ են ճանաչում, ոգևորվում են հայացքների և ընկալումների նույնականություն: Երիտասարդը Էվելինային պատմում է, որ Պոլսի թերթերը սիրահոժար և անընդհատ տպագրում են իր ուղարկած նյութերը, խոստովանում, որ իր կոչումը հրապարակագրությունն է: Էվելինան ցանկանում է հայերեն սովորել: Մի քանի պարապմունքից հետո բավականին հաջողությունների է հասնում: Երիտասարդները երանություն են նայում ապագային՝ ինչպես ուսումնական տեղից հետո կամուսնանան և որպիսի հրաշալի ու ներդաշնակ ընտանիք կկազմեն: Օրիորդի մեկնելուց հետո սկսվում է բուռն նամակագրություն, որը կամաց-կամաց նվազում է, դառնում հատուկենտ: Էվելինան էր նվազեցնում նամակների քանակը: Այս պահվածքը հերոսին թե՛ վշտացնում է, թե՛ հոգեկան տվայտանքներ պատճառում և թե կասկածներ հարուցում: Վերջապես արձակուրդին Նիցցա է վերադառնում: Խուճալ հոգեվիճակն ավելի է մեծանում, իսկ կասկածները՝ խորանում, երբ հանդիպում է Էվելինային, որը նրան շատ սառն ու քաղաքավարի է ընդունում, զանազան պատրվակներով հանդիպումները նվազագույնի հասցնում: Մեկ անգամ Էվելինան երիտասարդին հաղորդում է, որ քաղաքում է նրա բարեկամ հովեկներից ուսու բանաստեղծ Յուլիանովը և նրան հրավիրում իր տանը կազմակերպելիք երեկոյին: Հավաքույթի ժամանակ օրիորդը նրան ծանոթացնում է Ժյուլ Անդրիանունով իսպանացի նկարչի հետ, որը ըստ պատմող հերոսի դիտարկումների, անտարբեր չէր Էվելինայի հանդեպ: Նկարիչը երիտասարդին իր արվեստանոց է հրավիրում, որը

12 Գրիգոր Արծրունի, «Էվելինա», Թիֆլիս, Տպարան «Արոր» Տ. Նազարյանի, 1891թ., էջ 12-13: Հետախու մեջբերումները տեքստում, փակագծերի մեջ:

Թողնում է ճոխ, պսպղուն անճաշակության տպավորություն և առհասարակ պատմողը ներհակությամբ է ընդունում Անդրլիի սկզբունքներն ու ըմբռնումները թե՛ արվեստի և թե՛ կյանքի նկատմամբ: Այստեղից խիստ զբոսավաճ դուրս է գալիս և գնում Յուդասոփի մոտ, որը փարատում է նրա հոգեկան տվյալտանքներն՝ ընդգծելով, թե բաժանման և հեռացման դրաման կարելի է հալթահարել՝ լծվելով հանուրին օգտակար լինելու առաքելությանը: Երիտասարդը մի գրություն է վեկլինայից տեսակցություն է խնդրում, նամանավանդ մոտ ապագայում մեկնելու էր ուսումը շարունակելու: Հանդիպում են: Էվելինան նրան հասկացնում է, որ տեսլային, անըջային սպասումները երկուսին էլ դուլզն-ինչ չեն պարտավորեցնում որևիցե բանով: Սա հեռացման վերջերգն էր: Դուրս է գալիս օրիորդի մոտից, ողջ գիշեր անասելի ապրումներ է ունենում, կյանքը նրա համար կորցնում է իմաստը: Առավոտյան հիշում է Յուդասոփի հրավերքի մասին, որ գտնվում էր իտալական մի գողտրիկ հովեկատեղիում: Որոշում է այցելել բանաստեղծին՝ ծանր ապրումները փոքր-ինչ փարատելու նպատակով: Առաջին իսկ օրվանից տեսնում է, թե Յուդասոփին ինչպես են բոլորը սիրում, քանի որ սատարում է կարոտյալներին, հոգսեր ունեցողներին: Ինքն էլ խնամում է թոքախտով տառապող ինժեներին, որը նրան բավականին օգնում է հոգեպես: Յուդասոփի գրույցները, անընդհատ ուրիշի ողբերգությունը, թշվառությունը կարեկցելը, բալասանման այս գործընթացը կամաց-կամաց դրական ազդեցություն են ունենում: Հոգեպես լիովին բարվոքում է իր վիճակը և մեկնում ուսումը շարունակելու: Էվելինայից ստացած բոլոր նամակներն ու թղթերը ոչնչացնում է, պահպանում է միայն նրա շատ հաջող լուսանկարներից մեկը: Ուսումնառություն վերջին երկու տարիները բավականին արագ են անցնում: Ամբողջովին նվիրաբերվում է գիտությունը: Հաջողությամբ հանձնում է ավարտական քննությունները, ստանում դոկտորի աստիճան, մեկնում հայրենիք: Պոսում լրագիր է հրատարակում, ամբողջությամբ լծվում ազգապահպան հրապարակագրությունը: Համբավը տարածվում է, անակնկալ էվելինայից նամակ է ստանում՝ հարաբերությունները վերընձյուղելու ակնարկներով, քաղաքավարություն մերժում է: Այժմ էվելինան նրա համար ընդամենը զգացմունքի խորհրդանիշ էր (լուսանկարը գրասեղանի դիմացի պատին էր փակցրել), որը օգնում էր անթեղ պահել սիրո, նվիրումի սկիզբները: Սա է վեպի դիպաշարը: Հարկ է նշել, որ երիտասարդ-ուսանողի վերափոխություն գործընթացի, գոյաբանական հանգրվանի, էվելինայի, առհասարակ պերսոնաժների և իրադարձությունների պատկերագրումը Արծրունին անընդհատ փորձում է մեկնաբանել, փաստարկել, հիմնավորել հոգեբանական պատճառաբանվածություն (աշխարհայացքի և իմացաբանական հայեցողության «գեղարվեստական անդրադարձ», պոզիտիվիզմի և էքսպերիմենտալ հոգեբանության ուղղորդվածություն) և այս պատճառով վեպի կառուցվածքում շատ հաճախ առաջնայնություն են ստանում ապրումների, հոգեվիճակների և դատումների ծավալումները, երբեմն-երբեմն ձգվելով մինչև վեպ-ապրումի, վեպ-խոհի ձևաբանություն ու պոետիկա, որոնք այնուհանդերձ պարփակվում են «առաջադրված միտումի» հաստատագրման սահմաններում, ծառայում գաղափարի ծավալման տեքստային «տոտալ մոբիլիզացիային»: Ահա այս պատճառով հոգեբանական սևեռումները

չատ հաճախ մնում են կախակայված, երբեմն անթաքույց ճախողված, իբրև ապրումի, խոհի գեղարվեստական իրագործում, սակայն միշտ ավարտուն են «առաջադրած միտումը» հանգուցելիս: Պատումային մակարդակում հոգեբանական անցումները փաստարկելիս ուշագրավ են առարկայական իրողությունների և հոգեվիճակների գուգորգությունները: Հուսահատ, այլևս ապրել չցանկացող երիտասարդը Յոնասովին այցելելիս ծովում փոթորիկի մեջ է ընկնում: Տարերքն իր ահագնությունը գուցում է ավարտ, վերջ, սակայն տախտակամածին կամավոր մնալով և հաղթահարելով այն, վերընձյուղվում է ապրելու խորհուրդը. «Ափ իջնելուն պես ես քաղց զգացի: Միթե կյանքը, ապրելու ցանկությունը այդքան շուտ կարող է վերադառնալ դեպի մի անկենդան դարձած մարդկային արարած, որը դեռ երեկ զգում էր իրան՝ մի շարժվող դիակ...» (69):

Արդեն մատնանշել ենք, որ վեպի հերոսները ճեպագրային կերպարման են ենթարկվել. իրողություն, որը «էվելինայի» ստեղծագործական կառուցվածքի բնույթային առանձնահատկությունն է: Գործող անձինք ընդամենը գերակա հղացքը լրացականացնող գործառնություններ են, առանց կերպարի ինքնավարություն ունեցող բաղկացուցիչի: Նրանք այնքանով են մասնակցում գործողություններին, հանդես գալիս ինչ-ինչ նշագրություններով, որքանով պահանջում է վեպի գաղափարագրության լուսաբանությունը: Այդ պատճառով էլ վեպի կառուցվածքում նրանք ընդամենը ուրվագծված են, խիստ հպանցիկ: Այս առումով բացառություն են իսպանացի նկարիչ ժյուլ Անդրի (մասամբ) և անշուշտ, ռուս բանաստեղծ Յոնասովը: Անդրի կերպարային մանրամասնումը վեպի կառուցվածքում երկու ուղղորդվածություն ունի: Նախ՝ էվելինային հրապուրող, ռուսանողից «խլող» մարդու կերպարը ենթադրում է համապատասխան փաստարկում բնագրային մակարդակում, նամանավանդ այն օրիորդի ինքնությունը լիակատարացնելու անուղղակի միջոց է, ապա՝ եսակենտրոն տեսակը, պերճանքի և կոկիկություն մեջ ապրող մարդը, որը «մարմնացած ստություն և կեղծավորություն էր»: ամեն բան հաշված, սառն կերպով նախամտածված էր նրա մեջ...» (36), ընթերցողում էր մի մտայնություն, բնույթ, որը հար պիտի բախվեր ռուսանող/յունասովյան տեսակի հետ և այս հակադրականության գուգահեռում ցուցաներ բարոյաբանական արժեքների, կյանքի ըմբռնման և գոյության ընտրության ուղենիշը: Ի տարբերություն Անդրի, ռուս բանաստեղծի սկզբունքներն ու կեցվածքը «նրա գեղեցիկ ու խելացի դեմքը, նրա ներդաշնակ ձայնը, որը կարծես սրտի խորքից էր բխում, նրա անսահման բարեսրտությունը, նրա տարօրինակ, սրտաշարժ, փոքր-ինչ պեսիմիստ փիլիսոփայական հայացքը կյանքի վրա, վերջապես նրա փորձառությունը կյանքի մեջ – այդ բոլորն իմ սրտում մեծ հավատ էր ներշնչում դեպի այդ մարդը» (32): Հատկանշական է, որ Յոնասովի կերպարը՝ հարակցած երիտասարդ ռուսանողի կերպարին, վեպի գաղափարների համակարգի և գեղագիտության «ներբերողներից» են, անձնական տառապանքը հաղթահարած անհատականություն, որ բարեգլխությամբ և կարեկցանքով փաստարկում է երջանկության, բարոյական հանգրվանի այն որակները, որոնք պիտի երիտասարդի հասարակական գործունեության համար ուղենիշ դառնան:

Ստեղծագործության կենտրոն-հերոսների կերպը միանշանակ մատնանշում

է մեսիանիզմի գաղափարագրութեան գերակայութիւնը: Այս պարագային ուսանող/էվելինա գուգադրութիւնը ենթադրում է պարունակող-պարունակյալի հարաբերակցութիւն, որի փոխանցումը մեկ վիճակից մյուսին համաբնագրում ունենում է ստեղծագործական փաստարկման դիմառնութիւն՝ մոտեցումից վերջնական տարանջատման հանգամանքը ամրագրելիս անձնականը «փոշիանում» է, պարզվում և նորմատիվ ենթագրական անապատի փոխարեն ստեղծվում է անանձնական օազիսի թանձրացականը. սա երիտասարդ սիրահարի (վերաբերական ապրումների) հոգևոր-իմացական ինվերսիան էր: Բնականաբար այս պարագային էվելինայի հոսքը վեպի կառուցվածքում ոչ միայն նորօրյա մեսիայի կայացման դաշտն էր, այլև ինքնահաղթահարման փորձառութիւնը: Վերջիվերջո էվելինան մնաց բավականին «երկրային», իսկ երիտասարդ ուսանողը այդ երկրայինը ոգեղենիկացրեց, ապա և իջեցրեց իրականութիւնը որպէս խորհրդանիշ: Այս ֆեմինիստ օտարերկրուհին (թափանցիկ հեղինակային ակնարկ՝ իմացական միտքը ուղղորդող հայ գործիչները առայժմ ոգեշնչվում են օտարներով), հրաշալի դաշնակահարը, կրթյալ և գարգացած անհատականութիւնը, որ «...գեղեցկուհի էր այդ բառի բուն նշանակութեամբ. դեմքի շատ նուրբ գծագրութիւնների ու երեսի մորթի սպիտակ գույնով» (5) երիտասարդ ինտելեկտուալի հոգևոր խորքերը բացահայտելու հրաշալի ունակութիւնն է ձեռք բերում: Անձնավորվում է սերը, նվիրումը, առանց որի անհնար է գործել, իրականացնել նորոգութեան և ազատականութեան գերխնդիրները: Նա ոգեշնչվածութեան հոսքն է, լույսի աղբուրը և հանկարծ բաժանում, անդառնալի հեռացում, սակայն առաքելութիւնը իրականացված է, «բացվել» են հոգևոր-իմացական կարելիութիւնները ու փորձութիւնը հաջողութեամբ, թեև դժվար ու դիմադարձութեամբ ընթացած, երիտասարդը պատրաստ է ազգային-հասարակական գործունեութեան: Էվելինայի կորուսյալ սիրո տառապանքները հավելելով օտարի ցավի և դժբախտութիւնների հաղորդակցվելու խորհրդին, ամրագրում են մեսիանիզմի մտայնութիւնը. «Այո, ես երգվում էի անցյալի հիշատակների սրբութեան անունով նվիրել իմ թույլ ուժերս իմ ազգի ծառայութեան, բարձր բռնել իմ ձեռքումս անխարդախ գաղափարների դրոշակը և կարողութեանս չափ իմ իմացածն ու գգացածը իմ հայրենակիցների մեջ տարածել...» (95): Երգումից մինչև իրացում ընդամենը մեկ քայլ է, սակայն սրան նախորդում է երիտասարդի նախապատրաստութեան գործընթացը (տե՛ս 92-93-րդ էջերի երկխոսութիւնն իբրև դրա բյուրեղացում), հոգին բալասանելու ուղին:

Ժամանակի իմացական մտքի հանգանակները (օրինակ, Պրուդոնի «անտի-թեիզմը», հասարակութեան համընդհանուր պատմութիւնն իբրև գաղափարների պայքար լինելու իրողութիւնը) արվեստի գուգադրութեան մեջ են (բնագրում Վագների երաժշտութեան ներքո) դառնում լիակատար, ուրեմն և գաղափարները պիտի հանգուցվեն ստեղծագործութեամբ կիրարկվելու համար: Իսկ հանուրին սատարելու, հասարակութեանը օգնելու կոչումն ունենալու համար հարկ է անցնել մաքրագործութեան ճանապարհով, վերացարկվել անձնական ձախորդութիւններից ու տառապանքներից (թոքախտավոր ինժեների ինամքը, Յուլիանովի հետ մարդկային կարեկցանքի մասին մտասեռումները). «Այն միտքը, որ տանջանքն ազնվացնում, մաքրում է մարդկանց, — հանկարծ մխի-

Թարեց ինձ... նույն ընդհանուր սիրտս լցվեց համ մի տեսակ եղբայրական համակրություններով, համ էլ անսահման երախտագիտական զգացմունքով...» (92): Եվ երբ հանդիպազրվում են ես-ից և դրսից եկած փորձությունն ու տառապանքը, ներդաշնակվում ու միասնականանում, ապա առանց վարանելու կարելի է նվիրաբերվել գերինդրի իրականացմանը: Սա էր Արծրունու հանգուցումը, որ իբրև հղացք և իրագործում «Եվելինա» վեպով նա պատգամում էր հայ իրականությունը:

ՄԱՏԹԵՈՍ ՄԱՄՈՒՐՅԱՆԻ ՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա.

Մատթեոս Մամուրյանը (1830-1901) նոր շրջանի Հայ հոգևոր-մշակութաբանական պատմության մեջ հատկանշվում է Հանրագիտակային գործունեություններով և ժառանգությամբ: Մտավորականի ընդգծված լուսավորչական (եզրը՝ եվրոպական հանրագիտակ-լուսավորիչների համանունությամբ) բնույթն առհասարակ պայմանավորել է նրա գիտական, ստեղծագործական հետաքրքրությունների ու գրականության շրջանակը՝ գրող և մանկավարժ, թարգմանիչ ու հրատարակախոս, խմբագիր և պատմաբան, տնտեսագետ ու քաղաքականագետ: Հանրահայտ է «Արևելյան մամուլի», որ 1871-ին նա հիմնադրեց Զմյուռնիայում և խմբագրեց մինչև կյանքի վերջը, վիթխարի կառուցողական դերը հոգևոր և հասարակական մտքի պատմության մեջ, վավերացված է նաև այն իրողությունը, թե որպիսի ազդակներ է տվել Հանդեսը Հայ գիտական ու մշակութաբանական կյանքին, փաստ է նաև, որ «Արևելյան մամուլի» ոգին էր գրագետը, հրատարակումների գերակշռող մեծամասնության հեղինակը, առաջադրված գաղափարների կանոնակարգողն ու կազմակերպողը:

Հայ գրականության պատմության համապատկերում ինչպես Մատթեոս Մամուրյանը, այնպես էլ «Արևելյան մամուլը», հատկապես էական նշանակություն են ունեցել նոր և նորագույն շրջանի գեղարվեստական արձակի զարգացման, մասնավորապես՝ վեպի ամրագրման գործում: Արձանագրենք սոսկ, որ հանդեսում տպագրվել են բազմաթիվ թարգմանական և ինքնուրույն ստեղծագործություններ, հայ ընթերցողին եվրոպական վեպին ծանոթացնելուն զուգահեռ գեղարվեստական ընթացում գոյավորել՝ վեպի ըմբռնման, ընկալման, տեսության, ընդհանրապես վեպի մշակույթի այնքան անհրաժեշտ գործնականացրած տարածություն: «Տարիներ է վեր կը կարգայի «Արևելյան մամուլը»: Շահնուրի նամակներուն հետաքրքրությամբ կը հետևեի միշտ: Իր թարգմանած եվրոպական վիպասանությունները պատանեկությանս հաճելի ընթերցումները եղած էին: Իր քաղաքական, տնտեսական, ազգային հոգվածներուն մեջ կը գտնեի տոկուն հրատարակագիր մը, հմուտ, խղճամիտ, ուղղադատ, ազատախոհ՝ բայց միշտ խոհական ու հեռատես: Համոզված էի, թե երկրին օգտակար ըլլալու անկեղծ տենչը կը ներշնչի զայն, և թե հառաջադիմության տարր մըն է ինք մեր գրականության մեջ», – տարիներ հետո այսպես է բնութագրում իր ժամանակակիցին Հրանտ Ասատուրը¹: Հիրավի, Մամուրյանի թարգմանած տասնյակ վեպերը կրթել են գրագետների մի քանի սերունդ: Նրա քննադատական, գրականագիտական հոգվածներն ու գրությունները գործուն դեր են ունեցել գրական ընթացի, գեղարվեստական զարգացման ծիրում, սակայն, այնուհանդերձ,

1 Հրանտ Ասատուր, «Դիմաստուներն», Կ. Պոլիս, 1921 թ., էջ 120-121:

գրողը հայ գրականության պատմության համապատկերում հատկանշվում է իբրև վիպասան, նրա «Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» և «Սև լեռին մարդը» ստեղծագործությունները հայ վեպի պատմության մեջ կարևոր նշանակություն են ունեցել թե՛ ժանրի զարգացման, թե՛ բանարվեստի և թե առաջադրած գաղափարաբանության առումներով:

* * *

Ժանրի պատմության ուսումնասիրության համար առարկայական անհրաժեշտություն է Մատթեոս Մամուլյանի վիպագրությունը գոյավորող և պայմանավորող խնդիրների անդրադարձը մի կողմից և մյուս կողմից՝ գրողի վեպի ըմբռնման ու տեսական հայացքների քննությունը: Այս պարագային էական նշանակություն է ունեցել գրագետի թարգմանական արգասավոր գործունեությունը, որը գերազանցապես կենտրոնացել է վիպասանության վրա: Տակավին 1854 թվականին Վոլտերի «Ջատիկ»-ի, այնուհետև նույն հեղինակի երկու պատմվածքների թարգմանություններից սկսած՝ Մամուլյանը, հետևողականորեն, մեկը մյուսի հետևից հայ ընթերցողին էր մատուցում համաշխարհային վիպագրության բազմաթիվ գործեր: Հատկանշական է այն իրողությունը, որ մինչ սեփական վեպերով հանդես գալը, գրագետը թարգմանել էր բազմաթիվ ստեղծագործություններ, իսկ «Անգլիական նամականի» և «Սև լեռին մարդը» գրելու տարիներին համատեղում էր վիպասանի և թարգմանիչի աշխատանքը, որն ապահովաբար բարեբար ազդեցություն էր թողել գրական թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դրսևորման վրա: Ստեղծագործական աշխատանքի այս երկակիությունը ունենում էր նաև համապատասխան ներազդեցություն, և վեպերի լեզուն, կառուցվածքը, պոետիկական համակարգը, ընդհանրապես կազմաբանությունը ժանրի եվրոպական ստանդարտներին համապատասխանեցնելու ու, միաժամանակ, վեպի ազգային դպրոցի մասնահատկությունները բյուրեղացնելու առումներով: Վերջինս հատկապես կենտրոնանում և ամբողջանում էր վեպերի գաղափարների համակարգում, միաժամանակ համապատասխան փոխներթափանցումներով ամրագրում՝ ասենք արկածային (ավանտյուրիստական) նամականի, լուսավորչական վեպերի հայկականացրած յուրօրինակ տարբերակներ:

Մամուլյանի վիպական թարգմանական ժառանգությունը կարևորվում է նաև այն հանգամանքով, որ գրական աշխարհաբարը դարձավ վեպի լեզու, փորձարկումով անցավ և բավականին դյուրացրեց թե իր և թե արևմտահայ ապագա վիպասանների գործը: Արժևորելով գրողին՝ Արփիար Արփիարյանը առանձնացնում էր այս հանգամանքը. «Մամուլյան իր թարգմանություններովը հաջողեցավ այս աշխարհաբարը ժողովրդականացնելով: Հայացուց իր ընտրած գրքերը որպիսիք են «Վերթեր», «Հազար և մեկ գիշերներ», Տյուման, Հոթեն Սյու, որոնք շատ ախորժելի եղան մեր ժողովրդին...»²: Հայ վեպի պատմության մեջ, ուրեմն, գրողի երախտիքը հատկանշվում է նաև սրանով, որը, հարկ է նշել, ըստ ամենայնի ընկալվել և գնահատվել է ժամանակակիցների կողմից³: Պակաս կարևոր չէ թարգմանած ստեղծագործությունների ընտրության սկզ-

2 Արփիար Արփիարյան, «Մամուլյան», Նոր կյանք, Լոնդոն, 1901, 3, փետրվարի 1, ԺԸ 26:

3 Բոլոր կենսագիրներն ու մամուլյանագետները անխոր աճորսարձեղ են այս երևույթին: Տե՛ս

բունքը: Մամուլը, որպես կանոն, նախընտրում էր այնպիսի վեպեր, որոնք բացի օգտապաշտական, լուսավորական գործառնություններից՝ ժողովրդին հետաքրքրաշարժ ուսուցողական ընթերցման հնարավորության ընձեռում, ազգային ընդհանուր բարեկրթությանը սատարող լրատվության ապահովում, հայրենի մշակույթի շրջանառության մեջ էին մտցնում գրական-գեղարվեստական այնպիսի հուշարձաններ, առանց որի քաղաքակրթության տվյալ մակարդակին լինելն անհնարին էր:

Գյոթեի «Վերթեր», էժեն Այուի «Փարիզի գաղտնիքները», Ալեքսանդր Դյու-մայի «Երեք հրացանակիրներ», «Բսան տարի անց», Ժյուլ Կեռնի «Աշխարհի շուրջը ութսուն օրում», «Խորհրդավոր կղզի», Աքոթի «Այվենհո», Վոյտեռի այսպես կոչված փրիստոփայական արձակ՝ ահա Մամուլյանի թարգմանությունների ոչ լրիվ ցանկը: Այս թվարկումն արդեն մատնանշում է գրագետի ժանրային հետաքրքրությունների շրջանակը: Նա միանշանակ նախընտրել է արկածային, պատմական և լուսավորչական վեպը, և պատահական չէ, որ հեղինակային ստեղծագործությունները նույնպես մատնանշված վեպերի կազմաբանության տիրույթներում են խարսխվում: Թարգմանական այս գործընթացը ինքնին ենթադրում է նաև հեղինակի վեպի ըմբռնման և տեսության ընկալումների և տեսանկյունների հանրագումարը, նամանավանդ որ դրանք վկայվել են տեսական դատումներով, հոգեվածներով և գրություններով:

Մատթեոս Մամուլյանի վեպի տեսական խնդիրներին նվիրված կարծիքներն առաջին հայացքից ուսումնասիրվող խնդրի համար ունեն զուտ լրացական գործառնություններ և դիտելի են վեպի համաբնագրում իբրև այսպես կոչված ածանցյալ վկայություններ, սակայն և «Անգլիական նամականի»-ի և «Սև լեռին մարդը» ստեղծագործությունների համադրական վերլուծությունը այս տեսանկյունով և թե մամուլյանական վեպի կառույցն ու հղացքն առհասարակ, ցույց են տալիս, որ գրագետի տեսական յուրաքանչյուր դրույթ և եզրակացություն իրենց գործնականությունն են ստացել խնդրո առարկա բնագրերում: Վեպին դիմելու հանգամանքը, իբրև ստեղծագործական հայեցողություն և սկզբունք, Մամուլյանի համար ելակետային էր արդիականության չափանշումներով՝ թե որքանով է ժամանակակից և անհրաժեշտություն այդ ժանրով ստեղծագործելը. «Վեպը, – գրում է նա, – գրականության մեջ կարևոր տեղ մը բռնած է այսօր, և ծանրախոհ մարդիկ, գիտուն մարդիկ, մարդասեր մարդիկ գրական այդ ձևն ընտրած են ընկերական զանազան հոռի երևույթներն ի վեր հանելու, ստեպ բարոյական դաս մը տալու, դարման բերելու նպատակով»⁴: Հասարակական, ընկերվարական սոցիալական կյանքի, իրականության ներդաշնակության, կատարելության, բարոյական մաքրագործության համար վեպը ինքնատիպ համադրական գաղափարամիտություն և աշխարհայացք ունեցող Մամուլյանի համար, որի մոտ միակցվել էին դրապաշտության, լուսավորչականության փրիստոփայական-իմացաբանական համակարգերի և ռոմանտիզմի գե-

Ա. Լուսինյան, «Կեանագրություն Մատթեոս Մամուլյանի», Փյունիկ, Գաճիրե 1899 թ., № 10, 11, 12, Հ. Ս. Երեսյան, «Մ. Մամուլյան», Բագմապետ, Վեճետիկ, Ս. Ղազար 1911 թ., № 8, Արզոս, «Մամուլյանի դերը իբր հրապարակագիր և գրագետ», Մասիս, Կ. Պոլիս 1900 թ., № 2 և այլն:
4 «Վեպն ի Ֆրանսա», Արևելյան մասուլ, Չմյուտնիս, 1891 թ., № 3, ԺԼ 116:

ղազիտուլթյան բազմաթիվ առաջադրույթներ, դարձել են հոգևոր կյանքի միակ դրսևորումը, ուր զուգորդվել էին գիտուլթյունն ու գեղարվեստը, դիդակտիկան և հանրուլթյանը օգտակար լինելու հանգամանքները, և եթե սրան հավելենք ազգային հրատապ խնդիրներին անդրադառնալու, ապագա գործունեուլթյան կարելիուլթյունները ընդհանրելու, ժողովրդին ուղղուլթյուն տալու իրողուլթյունները, ապա միանշանակ է այն, որ գրագետի համար վեպը պետք է լիներ հոգևոր կյանքի, գործունեուլթյան ամենաժամանակակից, արդիական կերպը, նամանավանդ, որ Մամուլթյանի մատնանշած անհատական ներդաշնակուլթյունը, հասարակական, ընկերային կատարսիսը լիովին համապատասխանում է վեպի, ասել է թե՛ գրականուլթյան, կատարսիսին: Եվ իրոք, գրողի վեպերի համակարգում կատարսիսը կայանում է, երբ անհատի, ես-ի ներդաշնակուլթյան, մաքրագործուլթյան ընթացը հանդիպադրվում և պայմանավորվում է հասարակական կյանքը, ազգային ճակատագիրն ներդաշնակելու, մաքրագործելու անհրաժեշտուլթյամբ:

Ըստ նրա վեպն անվերապահորեն պետք է բավարարի արդյունավետ ուղղուլթյան համապատասխանուլթյան պայմանները: Սրանք Մամուլթյանը մանրամասնել է «Այվենհո» վեպի թարգմանուլթյան առաջաբանում. «Կ'գտնվին նաև քանի մը նորատիպ վեպեր՝ որ դժբաղդորեն թե նյութի և թե ոճի կողմե հեն կրնար նոր արդյունավետ ուղղուլթյուն մը տալ մեր արդի գրականուլթյան»⁵: Ուրեմն ազգային վիպասանուլթյունը պետք է ունենա արդյունավետ ուղղուլթյուն, քանի որ. «Մեզի հարմարագուլթյան կթվի այն վիպական պատմուլթյուններն՝ որ հուշակավոր գործ լինելե գատ՝ մեր վիճակին, մեր կենաց գեթ անուղղակի նկարագիրն ընծայեն և ի լավ անդր դիմելու մեզ գրգիռ և հրապուլթյուն տան» (Նուլթյան տեղում): Պարզ ու մեկին է, որ եթե թարգմանական վեպերը պետք է բավարարեն այս պայմանները, ապա ազգային վիպասանուլթյունը աներկբա պետք է գրականացնի մեր կյանքի նկարագիրը, ընթերցողին համապատասխան և պարտադիր արդյունավետ գրգիռ ու ազդակ հաղորդի: Հենց այս բանաձևումներն են, որ իրենց գործնական արտահայտուլթյուններն են ստացել Մամուլթյանի վեպերում թե հայկական կյանքի նկարագրուլթյուն-արձանագրուլթյուններով և թե համապատասխան գաղափարների համակարգերով՝ վերջինս բացառապես իբրև «գրգիռ ու ազդակ»՝ ազգային կյանքի ներկան բարեփոխելու և ապագան կերտելու համար:

Բացի մատնանշած երկու պայմաններից Մամուլթյանը կարևորում է նաև արդի վիպասանուլթյան համար պատմականուլթյան, մասնավորապես ազգային պատմուլթյունը անընդհատ գեղարվեստական շրջանառուլթյան մեջ պահելու իրողուլթյունը: Իր գրախոսուլթյուններից մեկում («Գրաբանուլթյուն», Ա. Տարերք բնական պատմուլթյան: Բնական, բարոյական և մտավորական դաստիարակուլթյուն: Թարգմ.՝ օր. Փ. Գեորգյան Կարնեցի», Արևելյան մամուլ 1887 թ., № 3, էջ 86-90) նա տեղին է համարում այն դժգոհուլթյունները, որ մեր վիպասանուլթյունը հաճախ չի կենտրոնանում պատմուլթյան վրա, նամանավանդ որ այն, ըստ գրագետի, հսկայական ուսուցողական, դաստիարակչական և կրթա-

5 «Վոլթթր Սքոթ, Իվանոն, Հատաշարան», Արևելյան մամուլ, 1871, 1, ժԸ 37:

կան ներուժ ունի: Այս հանգամանքի գերակայելի լինելն է, որ Մամուլըյանի վեպերը, հատկապես «Աւ լեռին մարդը», կենտրոնացրել է պատմավիպասանության տիրույթներում և ընդհանրապես իր ստեղծագործություններում օգտագործել ցանկացած առիթ պատմական էքսկուրսներ կատարելու համար:

Գրողի տեսական դատումներում, սկսած 1880-ական թվականներից, հանկերգ է դառնում ինքնուրույն վիպասանության զարգացման գաղափարը: Մամուլըյանը, որ անցել էր (և այդ ընթացում էր) թարգմանությունների բովով, հրաշալի նկատում էր թերթոնային թարգմանական վեպերի հոսքի այն խոչընդոտները, որոնք արգելակում էին իր ըմբռնմամբ ազգային, ինքնուրույն ստեղծագործությունների ամրագրմանը հայ գրական ընթացում: Պատահական չէ, որ բարձր գնահատելով Ջիլիկիրյանի Հյուզոյի «Թշվառներ» վեպի թարգմանությունը, ընդգծում է. «Մեզի համար օտար վիպասանությանց թարգմանություն ժամանակն անցած է: Ազգն ավելի հաստատուն, ավելի հիմնական մտային սնունդի պետք ունի: Պատճառ – վասնզի ժամանակիս ոգին, իր կրթական և ընկերական վիճակն այդ կը պահանջեն, վասնզի օտար լեզուներու ուսումն ավելի ծավալած է մեր մեջ, վասնզի ուրիշ մտավորական պետքեր կան գոհ ընելու, և եթե վիպագրությունն ամեն գրականության անհրաժեշտ մի ճյուղն է, այդ ճյուղը պետք է որ մշակվի ազգային գույներով, ազգային կենաց ճշմարիտ և բազմադիմի նկարագրներով»⁶: Այնուհանդերձ Մամուլըյանը գրողին պարագծված կաղապարներում չի տեղակայել՝ շատ լավ ըմբռնելով ստեղծագործական ազատության, գրագետի անհատականության պարագան. «Վիպասանության դաշտն այնքան ընդարձակ է որքան մարդկային կենաց բազմազան պայմանները: Մեն մի վիպասան կը քաղե այդ դաշտն ինչ նյութ որ իր դիտողության, իր երևակայության ու ճաշակին կհարմարի և իր գրչին ուժով անոր կենդանություն տալով կջամբե հասարակության: Ճարտար է այն գրիչն որ, առանց այս կամ այն դպրոցին մասնավորապես հետևելու, նյութական և բարոյական աշխարհի ճշմարիտ և այլազան պատկերներն իրենց բնիկ գույներով կարտահայտե»⁷: Դատողությունը, նամանավանդ «ճարտար գրչի» սահմանումը ինքնատիպ բնութագրական է, որովհետև Մամուլըյանն իր վեպերը կառուցում էր համադրական եղանակով՝ կիրարկելով վեպ-նամականու, պատմավիպասանություն, արկածային, լուսավորչական-դիդակտիկ, սենտիմենտալ՝ վեպերի բաղկացուցիչներ, որոնք ստեղծագործությունների բնագրերում գոյացնում էին ոչ թե ինչ-որ տարտամ էկլեկտիկ ժանրային կազմաբանության առումով, այլ միասնականանում էին, ընդհանրություն դառնում վեպերի գաղափարաբանության մակարդակում: Ի թիվս վեպի ըմբռնման, ընկալման, կառուցվածքի և բանարվեստի խնդիրների, գրողն իր տեսական գրություններում ու դատողություններում շարադրում է նաև վեպի սեփական հանգանակը. «Կան վեպեր որ ծնելն ու մեռնելը մեկ կընեն, կան որ քիչ մը ժամանակ կհոգեն ու կանցնին, կան նաև այնպիսիներ, որ կմնան: Առաջին տեսակին կպատկանին շահուկակալությունը, շողուն մակդիրով ու սնամեջ իմաստով՝ անհամ ու անլի վե-

6 «Թշվառներ», Արևելյան մամուլ, 1885 թ., № 1, էջ 561-562:

7 «Նոր վեպ մը», Արևելյան մամուլ, 1892 թ., № 1, էջ 18:

պերն, սրամիտ ընթերցողներ որսալու նպատակով հորինված. երկրորդին կվերաբերին անոնք որ վաղանցիկ և ստեպ մոլեկան զգացում կամ կիրք իբրև նյութ կընտրեն և անուս ու մոլորամիտ էակներու սիրտն ու երևակայությունը կվրդովեն՝ անբնական և պղտոր երևույթներու նկարագրով. իսկ երրորդ տեսակն մարդկային այրագան կենաց բնական ու ճշգրիտ պատկերներ կնկարեն միշտ արվեստն ու ճաշակն իրեն ուղեցույց բռնելով, և իմացական ու բարոյական հատուկ հանրային նպատակ մ'ունի, որ ամեն տեղ ու ամեն ժամանակ իր ներքին արժեքն անվթար կպահե, հետևապես հետաքրքրություն հետ կզբզուեն անընդհատ հոգվո ամենեն զգայուն ու նուրբ թելերը»⁸: Մամուլայանի վեպերը իր ստորաբաժանման երրորդ ճյուղին են պատկանում: Առաջադրած հանգանակը լիովին գործադրվել ու իրականացվել է «Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» և «Սև լեռին մարդը» ստեղծագործություններում:

Բ.

19-րդ դարի երկրորդ կեսին Մատթեոս Մամուլայանը գտնվում էր յուրատեսակ վահուռում, որն, ի մասնավորի, առավելագույնս ընդգծվում էր նրա ստեղծագործական գործունեության մեջ: Հարկավոր էր կտրուկ, արմատական տեղաշարժ ու փոփոխություն, որպեսզի առարկայորեն հաղթահարվեր այդ գոցությունը: Եվ ահա նրա բարերար Մկրտիչ ձիգայիրյան ամիրայի շնորհիվ, նա 1858 թվականին ուղևորվում է Լոնդոն: Ճանապարհորդության պատճառը Անգլիայում ամիրայի գործերին հետևելն էր, սակայն ձիգայիրյանի հավատարմատարի Լոնդոնում հայտնվելը դարձավ գրողի համար կենսականորեն անհրաժեշտ ստեղծագործական գործուղում՝ վերջինիս բոլոր հետևանքներով: Ավելին՝ դա նշանավորեց հայ վեպի պատմության ուրույն դրսևորումներից մեկի գոյությունը, քանի որ այստեղ էր, որ հղացավ «Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» վեպը և գրվեցին առաջին գլուխները: 1960-ական թվականներին Զմյուռնիայի «Միություն» և Թիֆլիսի «Կուռնկ հայոց աշխարհին» հանդեսներում տպագրվեցին ստեղծագործության տասնվեց նամակ-գլուխները:

1860 թվականին իր հայրենի Զմյուռնիայում, նշանավոր հրատարակիչներ Տեսոյան եղբայրների տպարանում վեպն ամբողջությամբ լույս տեսավ: Հայ գրական կյանքում ստեղծագործությունն անմիջապես աշխույժ հետաքրքրության առարկա դարձավ և բազմաթիվ արձագանքներ ունեցավ, որի պերճախոս վկայություններից է այն հանգամանքը, որ հաջորդ 1881 թվականին մասնակի շտկումներով «Անգլիական նամականին» երկրորդ անգամ հրատարակվեց: Վեպի՝ նման անհրաժեշտ ընթերցողական ու մշակութաբանական պահանջարկը, ոչ միայն ազգային վիպասանության հավուր պատշաճի ընդունելությամբ, զուտ գաղափարական խնդրադրությամբ էր բացատրվում, այլ նաև այն հան-

8 «Գրական գրույցներ, վեպ», Արևելյան մամուլ, 1896 թ., հոկտեմբերի 1, № 19, էջ 598-599:

գամանքով, որ իր և այլոց (Գր. Ջիլինկիրյան, Մ. Նուպարյան, Ստ. Ոսկան, Հիսարյան և այլն) թարգմանական գործունեության շնորհիվ, հայ գեղարվեստական ընթացում ամրագրվել էր համաշխարհային վիպասանության բազմաթիվ արժեքների մի ծիր, որը վեպի ընկալման ու մեկնաբանման գեղարվեստական չափանիշների տեսանկյուն և հայեցակետ էր մտցրել, որոնց արժեքայնության սահմաններով էին ընկալվում, գնահատվում ազգային վիպասանության դրսևորումները և միայն այս պարագային պահանջվող ներդաշնակությունը (պոետիկա-ազգային գաղափարաբանության համակցությունը լայն առումով) վերջնականապես ճշգրտում էր կոնկրետ վեպերի գեղարվեստական, գեղագիտական և պատմա-գործառնական տեղը թե՛ գրական ընթացի համապատասխան փուլում և թե՛ ժանրի պատմության ընդհանուր համապատկերում:

«Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» հայ վեպի պատմության մեջ առաջին զուտ նամակագրական (էպիստոլյար) ստեղծագործություններից է: Ժանրի այդօրինակ դասական դրսևորումներից, որ ըստ ամենայնի օգտագործել է նամակագրական վեպի պոետիկայի մասնահատկությունները, միաժամանակ զուգահեռելով ազգային մշակութաբանության, արձակի մետաժանրային բնույթի անհատականացված ստեղծագործական կիրառականությունը: Այս զուգահեռումն առհասարակ Մամուրյան վիպասանի դիմագծի տիրապետող հատկանիշներից է հայ վեպի պատմության համապատկերում: Վեպի պրոֆեսիոնալ թարգմանիչի և տեսաբանի հանգամանքը մի կողմից, հայ արձակի վիպային, էպիկական գեղարվեստական քննաբանական-ստեղծաբանական հիմնավոր իմացությունը մյուս կողմից, նրա բնագիրը կենտրոնացրել են հենց այդ մատնանշված զուգահեռականության կիզակետում: Փոխալայմանավորված հավասարակշռությունը ժանրի կենսոլորտում, համաշխարհային վիպասանության անցյալ ու ժամանակակից դրսևորումների ձևաբանության (մորֆոլոգիայի) գործնական իմացությունը (թարգմանություններ կատարելիս ստիպված էր վեպի կառուցվածքը կազմաբանել) հարակցելով հայկական գեղարվեստական լուգոսին, առանց դուլգն-ինչ ծայրահեղությունների, նամանավանդ գայթակղիչ բազմաթիվ հանգամանքներ կային այս պարագային՝ եվրոպական նամակագրական վեպի (Դիդրո, Ռուսսո, Ստերն, Գյոթե, Շոդեր դը Լակլո) և դեռևս հին ու միջնադարյան հայ գրականության թղթերի, ուղերձների և նամակների տիրույթները: Արդյունքում հայ վեպի պատմության մեջ ամրակայվեց նամակագրական նորագույն վեպի մշակույթն ու տեխնիկան, անշուշտ իր ժամանակի գրականության տարածքում՝ իբրև դիդակտիկ-լուսավորական վեպ-նամականի, որը սակայն հետագայում պիտի դառնար հայ վեպի պատմության ժանրային ընդունված դրսևորումներից: Հիշենք թեկուզ Սրբուհի Տյուսաբի, Նար-Դոսի, Երվանդ Օտյանի նամակագրական վեպերը կամ այսպես կոչված վեպ-նամականիները: Պատահական չէ, որ գրողի հիսնամյակին նվիրված հայ գրական կյանքի և մամուլի բազմաթիվ ու խայտաբղետ արձագանքներում հանկերգ էր դարձել այս հանգամանքը. «...գրեց Անգլիական նամականի կամ Հայու մը ճակատագիրը, որ հետո հրատարակեցավ մասամբ Կոռնկի մեջ, իսկ այժմ ամբողջն՝ որ կը կազմե գիրք մը, հրատարակված է, ուր հեղինակին ընտիր ճաշակը, գեղեցիկ միտքը, վճիտ իմացականությունը, հղկուն ու ջղուտ ոճը, օգտավետ խոր-

հրդածություններ, ազգային հանկուցիչ պատկերները լուսի նման կը փայլին», – նշում է Ա. Լուսինյանը⁹:

Հեղինակն այս գործը նվիրել է Ծերենցին, որն էլ պատճառաբանում է «Ընծայականի» գոյությունն ինքնին, որը սակայն մամուլյանական վեպի գեներալ-սի առնչությունը կարևոր ազդեցություն ունի: Երևույթը ոչ այնքան պատճառաբանվում է այն հանգամանքով, որ ականավոր գրագետը եղել է Մամուլյանի ուսուցիչը, երբ նա ուսանում էր Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, այլ այն փաստը, որ 1860-ին Պոլսում ստեղծված «Բարեգործական» ընկերության հիմնադիրներից էր, որ ընկերակցություն էր հայկական նոր գաղափարաբանությունը արմատավորելու, մշակութային և լուսավորական նորոգյալ վերածննդի համար՝ հայ անհատին, այնուհետև հանրությունը այլասացության և բացահայտ միջոցներով գաղափարադարձի բերել պետականության գերխնդրով: Մի գերխնդիր, որ ներառում էր հայ անհատի հատկականությունը կենտրոնացնել ազգային պատմությունն իբրև կենսափորձ կրելու, լուսավորական գոյաբանության էություններին հարիրության, բարձրակարգ կրթության, հավատքի հյուսելն ըմբռնելու որպես կենսունակ ամբողջություն դառնալու ապավեն, որ է պետականությունն իբրև իր դարի ընկերային ու բարոյական չափանիշն իր մեջ կրող ես-ի ազատություն: Այսպիսով պետության վերակոչման հանգանակը բավականին սթափ էր, պատմական կարելիությունները առարկայական գնահատող: Հայի հատկականացված ես-ի ազատությունն ու պետականությունը հարակցում էին միմյանց, այս պարագային ևս պահպանելով հեղինակի փոխպայմանավորված հավասարակշռությունը: Պատահական է, որ այս գերխնդիրը Մամուլյանի գեղարվեստականացման խորհրդի համանունն է դառնում: Եվ Ծերենցի «քաջալերանքի» և «հիշատակի» ակնարկները, որոնք վերաբերում էին վեպի առաջին գլուխներին ներգրավում էին ամենից առաջ մատնանշված գերխնդրի գեղարվեստական իրացմանը: Սա է վեպի հղացքի բյուրեղացման ու գոյավորման արտաբնագրային տիրույթը, որ նամականի-վեպում բնագրային դիմորոշում ստացավ և նաև պայմանավորեց նամականագրական վեպի համագրային (սինթետիկ) բնույթն իբրև կառուցվածք, իբրև բազմաշերտ համակցություն, հանգամանք, որ ժամանակակիցների կողմից առավելագույնս էր գնահատվում. «Հայու մը ճակատագրով, ուր հավասարապես ի հայտ կուգան բանաստեղծի, պատմագետի և իմաստասերի բազմադիմի կարողություններ և որ իր գրավոր երկասիրությանց գլուխ-գործոցը կրնա նկատվիլ, ցույց տվավ թմբած ընդարմացած սրտերու և բարվույն ու գեղեցիկին ճաշակը սրբագործեց»¹⁰:

«Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» վեպը հարում է նամականի-վեպերի դասական ձևաբանությունը: Միջուկը նամականագիր-հասցեատեր կառուցվածքային զուգադրությունն է, որը ստեղծագործության արխիտեկտոնիկայում ներառում է նամականի-վեպը կազմակերպող գործառնական բոլոր միավորները՝ նամակի նախադրություն անմիջական կամ միջնորդավոր-

9 Փյունիկ, Գափիրե, 1890 թ., № 10, էջ 148:

10 Ա. Լուսինյան, «Պ. Մամուլյանի հիսնամյակը», Փյունիկ, 1899 թ., № 10, էջ 154:

ված, այսպես կոչված ուղերձային մասը, հիմք իր ածանցյալներով՝ այստեղ չեզոք նամակագրի շարադրանքի կցում կամ ներդիր նամակ, տեսանկյունային շեղումներ, նկարագրություններ, արտակառուցվածքային խոհեր, դատումներ, եզրափակում և վերջապես՝ հետգրություններ, իբրև դիպաշարի և սյուժեի ընթացակարգի լարումներ: Սա ավելի բնորոշ է 90-ական թվականներից համաշխարհային վիպագրությունը հարգի նամականի-վեպերում: Լուսավորական շեշտվածությունը նամակային վեպերում, որպես կանոն, դրանց քանակը առավելագույն նվազության է հասցվում: Պատահական չէ, որ հարյուր վեց նամակներից բաղկացած Մամուրյանի խնդրո առարկա վեպը միայն երկու հետգրություն ունի (ԺԳ և ԺԴ նամակները):

Նամականի-վեպի նամակ-գլուխներն ունեն իրենց հիմնական և լրացուցիչ կենտրոնները, ինչպես որ ենթադրում է ժանրի ձևաբանությունը: Հիմնականները Նելսոն-Վուտ և Վուտ-Նելսոն նամակներն են, որոնցից հիսունմեկը Նելսոնն է առաքել, քառասունը՝ Վուտը: Լրացուցիչները հետևյալ տեսքն ունեն. տոթթոր Բեյնից Վուտին՝ 8, Լիլիից Նելսոնին և հակառակը՝ 2, տոթթոր Բեյնից Լիլիին, Վուտից Բեյնին, Շայնտից Վուտին՝ մեկական: Վեպ-նամականին չի ենթադրում նամակագիրների և հասցեատերերի մեծաքանակություն, քանի որ կոմպոզիցիոն պատճառաբանվածությունը այդ դեպքում կխախտվի: Բուն նամակի սահմաններում արդեն և՛ կոմպոզիցիոն, և թե սյուժետային ընդլայնությունը աներկբայելիորեն առկայված և դրսևորվելու բոլոր հնարավորություններն ունի: Հատկանշական է, որ այս իրողությունը վեպում ուղղակիորեն ներազդել է նամակների հասցեների հանգամանքի վրա նաև: Ընդամենը մեկական նամակ է ուղարկված Տարոնից ու Մուշից, մնացյալ բոլորը՝ Կ. Պոլսից և Լոնդոնից են:

«Անգլիական նամականու» կառուցվածքին և ժանրային առանձնահատկություններին անդրադառնալիս պետք է արձանագրել, որ Մամուրյանը կիրառել է վեպ-նամականու բնորոշ ձևերից մեկը, որտեղ տիրապետողը սիրավեպն է (Նելսոն-Լիլի հարաբերությունների պլանը), որն ամբողջանում է թափառկներին նվիրված վեպերի, ասպետական վեպի, արկածային (ավանտյուրիստական) վեպի, դիդակտիկ վեպի անթաքույց բաղկացուցիչներով և սրան գոգահեռ ընդհանուր քննաբանական համակարգով, որ մասին՝ ի տեղի: Սիրավեպի ընտրությունը և մատնանշված բաղկացուցիչների գոյությունը ենթադրում են վեպ-նամականու դինամիկ, հարաշարժ տարբերակ, որտեղ փորձությունների արձանագրման հենքը վեպի այս տեսակի մշակույթի ընդհանուր նախապայմանն է, այն շրջանակը, ուր առաջադրվում են ծրագրային ու գաղափարամետ դրույթներ: Օժանդակ բաղկացուցիչներն ընդգծում են էպիկական մթնոլորտը: Բավարարվենք երկու օրինակով: Տոթթոր Բեյնի դատավարություն նկարագրությունները Վուտի նամակներում արկածային-դիդակտիկ վեպի բաղկացուցիչներն են շեշտում (տե՛ս նամակ ԾԵ), իսկ ԿԱ-ԿԹ նամակներում լեզի Իսահեմի նենգություն ու վճռակային բանասարկությունների վերջնական արդյունքը՝ իբրև ահավոր տառապանքներ և տվայտանքներ, նրա կյանքի հանգուցալուծման կանոնակարգված տեսք է ստացել, Շոդեր դը Լակլոյի «Վտանգավոր կապեր» հանրահայտ վեպին հար և նման: Այս իմաստով պերճախոս է Նելսոնի Կ. Պոլսի շրջա-

կայքում ծովային ճանապարհորդություն և հատկապես փոթորիկի անզուգական նկարագրությունը¹¹, որը միաժամանակ և սիրահարների հոգեվիճակների տարնթացիկ փոփոխությունների այլասացություն է և դիպաշարի հանգուցալուծման հնարամիտ գեղարվեստական հնարանք:

Երկու խոսքով ներկայացնենք սիրավեպի դիպաշարը: Հանգամանքների բերումով հնդկահայ մեծահարուստ առևտրականը վաղաժամ մահանում է և իր վիթխարի ժառանգությունը հանձնում է իր միակ որդուն՝ Ներսեսին, որին խնամակալ է կարգվում հորեղբայրը: Սա փոխում է թե՛ իր անունը՝ դառնալով կոմս Իսահեմ, թե՛ տղայի՝ նրան Նելսոն անվանելով: Տեղափոխվում են Անգլիա: Նելսոն-Ներսեսը Քինկ անունով բարերարի շնորհիվ հիմնավոր կրթություն է ստանում, դառնում ընտիր զինվորական: Մասնակցում է Լեհաստանի ազգային-ազատագրական պայքարին, որի նկարագրություններն ի դեպ արկածային և ասպետական վեպի պոետիկայի սկզբունքներով են իրացված: Վերադառնում է Անգլիա, մտերմանում կոմս Իսահեմի ընտանիքին, սիրահարվում նրանց դուստր Լիլի-Շուշանին: Ծնողներն արգելք են դառնում այդ սիրուն, և Նելսոնը ստիպված կրկին սկսում է աստանդականի, թափառիկի կյանքը: Դեռ ուսումնառություն տարիներից հին մշակույթների ու քաղաքակրթությունների, հատկապես Հայաստանի նկատմամբ տաժած հետաքրքրությունը նրան Կ.Պոլիս է տանում, որպեսզի, իրեն նվիրելով հայի պատմությանն ու արդի կյանքին մոտիկից ծանոթանալուն, փարատի իր վշտերը: Այս նախապատմությունը հաջորդում է բուն սիրավեպը: Իր բարեկամ Վուտին ուղղված և նրանից ստացված նամակներում տեղեկություններ է հաղորդում և ստանում Լիլիի կյանքի և իր առօրյայի մասին: Լիլին, խուսափելով պարտադրված ամուսնությունից, նախ՝ տնից, այնուհետև Անգլիայից փախչում է: Գալիս է Կ.Պոլիս, սիրահարներն իրար գտնում են: Որպեսզի օրինական ամուսնություն լինի կրկին Նելսոնի առջև է կանգնում իր անհայտ ծագումը պարզաբանելու թնջուկը, և Վուտը, հաղթահարելով տիկին Իսահեմի դավերն ու խարդավանքները, կարողանում է գտնել Նելսոնի հանելուկային բարերարին: Նելսոնի առեղծվածային կենսագրությունը բացահայտվում է: Պարզվում է, որ Լիլին Նելսոնի հորեղբոր դուստրն է: Բազմաթիվ արգելքներ հաղթահարած սիրահարներն իրենց հոգեկան ներդաշնակությունը փոխակերպում են այլ հարթության վրա՝ վիթխարի ժառանգությունը Տարոնի գավառում հողի և ժողովրդի բարօրության համար օգտագործելով:

Սա է սիրավեպի դիպաշարը, շուրջ քսանի հասնող գործող անձանց պահվածքի ու գործողությունների շարժառիթներ, որոնցից սիրավեպի տարբեր կառուցվածքային միավորներում արարողական գործառնություններով են հան-

11 Ի դեպ, ծովի տարերքի նկարագրությունը Մամուրյանին անչափ հոգեհարազատ էր: Գրողի «Հուշագրեր»-ում անմաբազմաթիվ էջեր կան, որոնք ամենից առաջ առանձնանում են պատկերային համակարգով, ոճի սլացիկությամբ: Պատահական չէ, որ դրանք սիլոնոքսիա գրող և գրականագետ Գրիգոր Ծաֆիցյանը մեկտեղել է «Ամիս մը ծովում վրա» պայմանական ընդհանուր խորագրի ներքո և, որպես հայոց լեզվի ու գրականության շուհն ու հմայքը ընդգծող, ընթերցման համար ցանկալի գրականություն, հրատարակել՝ դպրոցներում ուսանելու համար: Տե՛ս Մատթեոս Մամուրյան, Ամիս մը ծովում վրա, Բելյութ, Հայաստանի եկեղեցվո քրիստոնեական դաստիարակության բաժանմունք, 1990 թ.:

դես գալիս բացի Նելսոն, Վոլտ, Լիլի կենտրոններից, լեզի Իսահեմը, Տենտին (Լիլիի նշանածը), տոբթոր Բեյնը, Քենինկը՝ Թուրքիայում Անգլիայի դեսպանը, Տոբսը և փաստաբան Հելվոքը:

«Անգլիական նամականի»-ի պատումը սիրավեպի դրսևորում ունենալով Հանդերձ, նրան գերապատվություն չի տալիս, քանի որ պատումային տիրապետող այս շերտը վեպի սկզբում, միջնամասում ներդաշնակ զարգանում է մյուս շերտի հետ, որ Նելսոնի և Վոլտի խորհրդածություններն են գերազանցապես Հայաստանի և Հայի առիթով: Ծիշտ է, երբեմն ընդմիջարկվում են համընդհանուր պատմության, սոցիոլոգիայի, մշակույթի դատողություններով, որոնք սակայն սերտորեն առնչվում են առաջինին: Եթե ուրվագծենք պատմության մակարդակը, ապա այն կունենա հետևյալ պատկերը. Նելսոնի ճամբորդությունը Կ.Պոլիս, Նելսոն-Լիլի հարաբերությունների նախապատմությունը, Նելսոնի արկածների պատմությունը, Լիլիի նշանադրության հանգամանքներն ու փախուստը, Վոլտի որոնումները Նելսոնի կենսագրությունը բացահայտելու կապակցությամբ, Նելսոն-Լիլի շղթայի ամբողջականացումը հարակից բոլոր հանգամանքներով, պատումի քննաբանական-վերլուծական շերտն իբրև Հայաստանի և Հայ անհատի ըմբռնումների իմաստասիրության և գաղափարների համակարգ: Այսպիսին են պատումային մակարդակի դրսևորումները:

Վեպում, փաստորեն, համընդհանուր պատումը գոյավորվում է սիրավեպի և քննաբանական շերտերի գուգադրությամբ: Սկսած ԽԴ նամակից այն կենտրոնանում է սիրավեպի ամբողջականացման և հավաքագրման վրա, իսկ քննաբանական, գաղափարների համակարգի շերտը լրիվ հարակցվում դրան և գաղափարի ու անհատի միակցումն էլ հենց վերնագրում ամրագրված «Հայի ճակատագրի» ամբողջականացումն է, ես-ի գիտակցումը: Այս միակցումը խտացնում է վեպի գեղագիտական ռեակցիան: Սիրավեպի հանգրվանը հավասարագործվում է գաղափարների համակարգում արտածված առաջադրություններին: Տիրապետողը հատկականության հաստատումն է: Երջանկության հասնելու գրավականը, նախասահմանված ճակատագրի անհատականացված գիտակցությունն է, վերադարձը շոշափելի, առարկայական հիմքերին:

«Անգլիական նամականի»-ի քննաբանական շերտի մեկնաբանման ելակետաբանաձևը առաջադրում է Նելսոնը՝ Վոլտին ուղղված նամակներից մեկում. «Վեպ կհորինես բարեկամ, թե ոչ ճշմարիտ իրողություն կպատմես: Ես քանի միամիտ, դժբախտ և անհոգ եմ: Այդտեղ տարօրինակ բաներ կպատահին և ես անձանոթիս հետ կզբաղիմ կամ Հայերու վրա փիլիսոփայելու կելնեմ¹² (ընդգծումն իմն է – Գ. Հ.): «Հայերու վրա փիլիսոփայելու կելնեմ» խոստովանանքը մատնանշում է Նելսոնի և Վոլտի խորհրդածությունների շրջանակը, որն ունի Հայ ոգին ու պատմությունը ուսումնասիրելու, ընդհանրացնելու, առաջ գնալու հեռանկարների նկատառումները: Իսկ ո՞րն է այս իրողության պատճառը: Նելսոնը Հային մոտիկից ճանաչելու և տեսնելու հանգամանքը հետևյալ ձևով

12 Մատթեոս Մամուրյան, «Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը», Երկեր, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1966 թ., էջ 193: Հետալսու վեպից բերված բոլոր քաղվածքները փակագծերում տեքստին կից:

է խոստովանում Վուտին. «Հիրավի ոչ բախտ, ոչ փիլիսոփայական քար, ոչ ոսկեգեղմ և ոչ էրո մը գտնելու արշավեցի այս կողմերը: Մական կվախնամ, որ անոնցմե ավելի դժվարագյուտ բան մը չգառնա փնտրածս, թեև պատմության մեջ սկիզբ և տեղ մ'ունի: Հայկա թոռներ եկա աստ որոնելու, բարեկամ, ու թեև ինչպես Ասորեստանցիք, Քաղդեացիք, Հռոմայեցիք անհետ են եղեր ժամանակին բլատակներուն տակ, նույնպես Հայերն ալ անոնց վիճակակից լինելին կերևակայեմ, սակայն երբ Անկլիա, քանի մը գրքի մեջ կենդանի հայու նշույներն աչքս զարկին, հարցուփորձ ըրի և իմացա, որ մանավանդ Պոլիս գունդ գունդ կչարժին ու շատեր ալ շունչ կառնուն կտան եղեր: Զարմանքս տարավ. վասնզի պատմությանց և Հայաստանի մեջ հայերուն մասունքը և ոսկորտիքը զննելու ատեննիս, անոնց հարույթունը ով ներգործեց: Եթե այս հարույթունը ստույգ է, այնուհետև ուրիշ հարույթանց ալ պիտի հավատամ» (60-61): Մատնանշված է մի հավաքականության հարատևությունը, որ պատմության խաչողիներում անընդհատ ընդգրկմաբեր է կորստյան բազմաթիվ ուժերի և այն հանգամանքը, որ ի տարբերություն բազմաթիվ հին, սակայն կորսված՝ իբրև տեսակ և ամբողջություն, ժողովուրդների, նա դեռևս գոյություն ունի: Այս պարագային ընդգծվում է հայի հարատևության պատմական օրինաչափությունը: Ծակատագրով նախասահմանված առաքելությունը, որը հարույթան հնարավորություն է ընձեռում: Եվ ահա այդ վերակոչման, հարույթան միջոցներն ու ուղիները, դրա հասման ճանապարհները դառնում են վեպի ձևաբանության էսամսերից մեկը: Նելսոնը և Վուտը իրենց նամակներում առաջադրում են բազմաթիվ ու բազմաբնույթ դրույթներ և հակադրույթներ, որոնց պատասխանները վեպի բնագրում գոյավորում են մատնանշված խնդիրների մեկնաբանության և արժեքավորման համադրությունը: Գաղափարների համակարգի հակադրության սկզբունքը (թեզ-անտիթեզ-սինթեզ) ներառնում է պատմության և պատմությունը կրող սուբյեկտի փոխհարաբերությունների ամբողջ ուղղությունները: Եվ այդ ընթացքում ձևավորվում և լիովին պատկերազարկվում է հայի Մամուլյանի ժամանակաշրջանի, անցյալի և ապագայի ուղղվածության պատկերը, որը կրկին ու կրկին նպատակամիտում է ձևավորված, ազգային գիտակցություն ունեցող անհատի պատկերը ամրագրելուն:

«Անգլիական նամակների կամ հայու մը ճակատագիրը» վեպը, բնականաբար, իբրև ուսուցողական-լուսավորական հանգանակների հանրագումար, պարփակում է գաղափարների համակարգի տարաբնույթ շերտեր և դրսևորումներ, որոնք կենտրոնանում են փիլիսոփայության, մշակույթի, լուսավորության, բարոյաբանության, կրոնի ամենատարբեր խնդիրներին: Ստեղծագործության մեջ ակնհայտ է արձարծված գաղափարների տասը շերտ: Բնականաբար նպատակ չունենք ամենայն մանրամասնությամբ անդրադառնալ դրանց տառացիորեն բոլոր դրսևորումներին: Այնուհանդերձ կներկայացնենք ընդհանուր դրսևորումները դրույթների ձևով: Ի՞նչն է Մամուլյանի նմանօրինակ խնդիրները շրջանառության մեջ մտցնելու, ուղադրությունը դրանց վրա բեռնելու նախապատճառը: Նամակներից մեկում Վուտը այսպես է պատասխանում այդ հարցին. «Մեծ կարևորություն կտաս դու այն ազգին, որ կզլորի ու նորեն կկանգնի: Այո, երբ վերջի կանգնումը առաջինին պես փառալուր դառնա, ապա թե ոչ նույն ազգը

շատ կվնասի թե իր նախկին համբավին ու մեծությունը մասին և թե մեր համալրումին կողմեն: Ուստի լավագույնը կսեպեմ, որ ազգ մը պարծանաց գազաթը հասնելեն ետև առոք փառոք կործանի: Անդիմադրելի պարագաներեն ստիպյալ՝ անհետ մարի, քան թե շքեղ անցյալե մ'ետևե անփուլթ ու հաշմ թափառի ներկային մեջ, աղքատիկ ապրի ու ազգաց դուռը մուրա: Վասնզի՝ հիները մեր աչքին իբրև դյուցազունք կերևին, թեև նույն անվան ավելի արժանիներ կգտնվին այս պահուս մեր երկրին և ուրիշ տեղեր: Ժամանակը խոշորացույց մ'է, որ քանի հեռանա, մեր երևակայության առջև հասարակ բաներու անգամ, խոշոր, այլու ու խորհրդավոր գույն մը կ'ընծայե» (65): Հայ իրականության մեջ այս երկդիմի իրավիճակը չէր գոհացնում Մամուրյանի վեպի գաղափարակիրներին: Անցյալի ետևում կորնչելը ուժացման է տանում, և այս մտայնության դիմակայությունն են դառնում ստեղծագործության գաղափարական բոլոր շերտերն անխտիր:

Առաջին շերտը՝ անտրոպոլոգիական: Գաղափարների համակարգի այս շերտում բնորոշվում են հայության ընդհանուր տիպի բազմաթիվ օրինաչափությունները իբրև խտացում տեսակի էական, կենսական մասնահատկությունները վեր հանելու և դրանք ընթերցողական մակարդակում առկայելու համար: Այս շերտը հարակցված է դիդակտիկ լուսավորականին՝ ուսուցանելու, ճանաչելու, ուղղություն տալու, կրթելու առաջադրություններին: Մյուս շերտն իբրև անհատի ներդաշնակության և ժամանակակից դառնալու հանգրվանային փրկչություն, շեշտվում է նաև գործող անձանց պատրաստակամ գիտությունը, պատմա-մշակութաբանական դրսևորումներին վերաբերող ընդարձակ միջարկություններում:

Պատմության էությունը, անցյալի ընթերցումը: Առհասարակ պատմության կարգը և ի մասնավորի հայոց պատմությունը վեպի գաղափարաբանության միջուկն է: Պատմությունն է հատկականությունը իմանալու և գիտակցելու միակ հնարավորությունը, իբրև մի ժամանակի, արդիականության հորձանուտում սեփական ճանապարհը գտնելու, նրա տիրույթներում գործելու ուղի: Անցյալի մեկնությունը քննական, սթափ հայացքով է, ապամիթոսականացված, դեպքերի և իրադարձությունների կենսական շերտերի վերհանմամբ, որոնք պիտի սատարեն իր ժամանակակից հային՝ գերխնդիրը լուծելու համար. «Ես այնպես կկարծեմ, որ ժամանակը հասած է, որ հայ ժողովուրդն իր հին դրություն փոխե և ազգության հզոր հիմունքը չէ թե միայն խաչի այլ կարծյաց ազատության, լուսավոր հաստատության մեջ հաստատե, ապա թե ոչ շատ հարգի անդամներ պիտի կորուսե, և բռնակալության չըրածը քաղաքակրթությունն ու գիտությունը պիտի կատարեն», – շեշտում է Նելսոնը (173): Սրան է ուղղված պատմության զուգահեռական մոտեցումը՝ հայեր-Հայաստան-անգլիացիներ-Անգլիա: Սեփական անցյալի ժառանգորդության ինքնահատուկ ցանկությունը մբռնումը: Հայոց պատմության ընթերցման «արդիականացված» դրսևորումները: Պատմության այս շերտին սերտորեն առնչվում է գաղափարների համակարգի հաջորդ՝ հարանց վարքի շերտը, իբրև մեկնություն և ապրելու կերպ: Հայոց պատմագրությունը վեպի համակարգում հեղինակում է քերթողահայր Մովսես Խորենացու վարքն ու գործը, որպես ընդօրինակման և կիրառականու-

թյան հետևելու, բնականաբար իր ժամանակի խնդիրներից ածանցված, իրողու-
 թյուն: Քանզի Մովսես Խորենացու պատմությունը վկայված է գերխնդրի տե-
 սակետով: Պետականության և անհատի ներդաշնակ համակցության հանգանա-
 կով: Հար և նման Խորենացու «հարանց վարքի» շերտում հիշատակության են
 արժանի Հայկ Նահապետի, Գագիկ Բագրատունու, Վաղարշակ Թագավորի ըն-
 թերցումները: Այսպես՝ Հայկի մեկնաբանության մեջ, հատկականության ծա-
 գումնաբանության հիմքը համարում է հայ ժողովրդի ազատության կոսմոգո-
 նիկական, աստվածային տրվածքը. «Հայկ ազատասիրությունը գիտությունը և
 ուսմամբ չստացավ՝ այլ բնութենե ուսավ, այլ իր հոգվույն մեջ գտավ, այլ իր
 մարդկային իրավանց մեջ տեսավ: Նա զգաց իր ծննդական իրավունքը, որ ո-
 տից կոխան լինելու մոտ էր, նա հիշեց իր նախնյաց պարզ և անկախ կենսավա-
 րությունը, որ արդեն ապականելու վտանգին կգիմեր, և երբոր ինքը վսեմ մար-
 դասիրութենե վառյալ՝ փորձ փորձեց, բայց անկարող եղավ» (116): Հենց ազա-
 տության ծննդական իրավունքին տեր կանգնելը, դա կարելիություն դարձնեն
 է կանխորոշում գաղափարների համակարգում պատմության ընթերցման շեր-
 տի առկայությունը: Ավելին՝ սրան են կոչված գաղափարների համակարգի այն-
 պիսի շերտերը, ինչպիսիք են՝ ազգագրական-կենցաղագրականը, ես-ժամանակ
 շրջապատույտի և օտարում-վերադարձ համակարգի պատկերագրումները:
 Միայն այն պարագային է ես-ը գիտակցվում, երբ պատմությունը կրավորական
 ճանաչման, ուսումնառության շրջանակները հաղթահարում է, դառնում ներ-
 գործուն իրողություն: Երբ ես-ը գտնում է սեփական պատմության հետ միակց-
 վելու, ամբողջանալու ներդաշնակ եզրը: Եվ պատահական չէ, որ այս հայեցա-
 կետի մեջ են ամրագրվում նաև կրոնի և հավատքի, կենցաղի և հոգեբանության
 ըմբռնման և ընտրության բոլոր հանգամանքները: Անհատ-ժողովուրդ ներդաշ-
 նակության տիրույթներում է կենտրոնանում դրանց օգտապաշտական, մի-
 տումնային ընթերցումները: Որոնք իրենց բնույթով վեպի կառուցվածքում գո-
 յավորում են յուրօրինակ քարոզարան: Քարոզարան՝ անհատի և հայրենիքի ա-
 պագան կերտելու համար. «Արդ՝ եթե անհատի մ'ապառնին իր անցյալ և ներ-
 կա բարոյական վիճակին անգիտություն կրնա կորնչիլ, որչափ ավելի ահռելի և
 քրեական մեղք կգործե ազգ մը (թող Արամագոգեն կամ Հայկեն իջնե) եթե իր
 նվիրական կոչումը անտես առնե, միշտ օտարին աղի հացը ուտե, լեղի ջուրը
 ըմպե, և իր գլուխը անհոգ գերեզմանաց վրա դնելով՝ պառկի ու միանգամ ինք-
 զինքին գալով՝ չհարցնե. Ես ով եմ, ուր կգտնվիմ և ուր կերթամ: Այս հարց-
 մանց ճիշտ պատասխանը մինակ պատմությունը կարող է տալ: Այո, պատմու-
 թյունը կարող է իմացընել, թե իր հայ ազգը ծնե է, ինչպես շատ դարեր ինք-
 նագլուխ քայլեր է հԱսիա. ինչ պատճառով թե գլուխ և թե հոգի կորուսեր է
 և այս ստորին աստիճանի մեջ ընկեր է. և որ միջոցով նորեն կրնա կանգնիլ և
 իր առաջին քաղաքական վիճակին չավիղը գտնել: Ժողովուրդ մ'որ իր անցյա-
 լեն և ապառնիեն զրկված է, երկոտանի անբանից դասակ մը կդառնա» (108):
 Քողազերծելով մտքի և ոգու հանդարտությունը, ինքնագոհությունը, գերխն-
 դիրը ետին պլան գցելու, ուրիշին թողնելու մտայնությունը՝ Մամուրյանը ա-
 նընդհատ սրում է և բեռում է գիտակցված գործելու, կարելիությունները վե-
 ընձյուղելու հանգամանքը: Այս առումով վեպն անխնա է մեր թերություննե-

րի, անկատարութիւնները նկատմամբ: Այն կանխատեսում է այն խոչընդոտներն ու ետընթաց տանող իրողութիւնները, որոնք պիտի արմատահանվեն: Մամուլը կանխատեսումը ապագայի, արդիականութեան գերզգրիտ խտացումներ էլ է անում և փաստորեն ստեղծագործութիւնը յուրօրինակ վեպ-գուշակութիւն դարձնում: Հետահայաց այս կանխատեսումը և գուշակութիւնները, որոնք այսօր էլ հրատապ ու արդիական են, խարսխվում է ազատութեան իրավունքի վերասահմանյալ տրվածքը իրականացնելու համոզմունքի և վստահութեան վրա:

«Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» վեպի գաղափարները համակարգի շերտերի թվարկումն ու քննութիւնը թերի կմնա, եթե չանդրադառնանք ևս մեկ դրսևորման: Դա դիդակտիկ-լուսավորական վեպերին ներհատուկ մաքսիմների առկայութիւնն է, որոնք նպատակաուղղված են այս կամ այն գաղափարի, դատողութեան, իրադրութեան, հոգեվիճակի, գործողութեան ընդգծման, շեշտվածութեան և թանձրացման համար: Օրինակ՝ սիրավեպի պատումային շերտում հաճախ շրջանառութեան մեջ են մտցվում հագեցած-ընդհանրական բանաձևեր. «Սիրո մեջ միջնորդութիւնը ստեպ մատնութեամբ կլուծվի. միջնորդը քիչ քիչ սիրահարի պաշտոն կվարե և անոր տեղը կանցնի»: Կամ բնութագրելով դարի դրապաշտական փորձարարական գիտութիւնները՝ գրում է. «...բժիշկը կերպ մը խոստովանահայր մ'է, որ կպարտավորվի շատ գաղտնիքներ իր ծոցը պահել»: Արևելքի հոգեբանութեանն ու միջնորդին անդրադառնալիս նկատում է. «Արևելքի մեջ, արդեն գիտես, մարդ ակամա բանաստեղծ կլինի և ստեպ առանց նպատակի...»:

Ստեղծագործութեան հրատարակումից տարիներ հետո, անդրադառնալով վեպի տեսութեանը, Մամուլը հատկապես ընդգծում է. «Բայց ինչ են նպատակավոր վեպերն, եթե ոչ ասենք որ չէ թե լոկ մեկ տեղվո, մեկ որոշ ժամանակի, լոկ մեկ ժողովրդայն մ'այս կամ այն բարուց նկարագիրը կներկայացնեն, այլ մարդկային, միտքն ու սիրտն հուզող անձուկներ, ընկերային հարցեր ու հանելուկներ, հանրային խնդիրներ կբացատրեն ու կլուծեն իմաստասիրական և գիտական ոգով և արդար ու օրինավոր զգացումներով կանոնավոր ուղղութիւն մը կտան»¹³:

«Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» հայ նամակագրական վեպի մնայուն արժեքներից է, որ ժանրի պատմութեան մեջ ունեցավ կարևոր նշանակութիւն թե՛ արծարծած գաղափարներով և թե՛ պոետիկական առանձնահատկութիւններով:

Գ.

Մամուլը կեղարվեստական ժառանգութեան ամենաբնութագրական արտահայտութիւնն է «Սև լեռին մարդը» վեպը. այս ստեղծագործութեամբ է, որ գրողը մատնանշեց վիպասանի իր հնարավորութիւնների սահմանները, կարելիութիւնները, ըստ ամենայնի ներկայացրեց գաղափարաբանական, գեղագի-

13 Ապապրամ, «Գրական գրույցներ», Արևելյան մամուլ, 1896 թ., .N՝ 19, էջ 600:

տական սկզբունքներն ու դավանանքը: Հայ ժողովրդի պատմություն, հոգեբանություն, ազգագրություն քննական իմացությունը, ժամանակակից քաղաքակրթության զարգացման միտումներին անընդհատ հետևելն ու վերլուծելը, այս ծիրում ազգային կյանքը դիտելու, մեկնաբանելու շարունակական ընթացքը, քաղաքականության ելևէջների և խաղերի մեջ Հայ ժողովրդի դիրքի և անհրաժեշտ գործունեություն կերպը մատնանշելու նպատակներն ու ցանկությունները, պետականության վերակոչման գերխնդիրը գործնականացնելու մտավորականի, զրագետի և ազգային գործիչի առաջնային մղումը, իր ժողովրդին ժամանակակից, արդիական դարձնելու պատմական կենսունակությունն ընդգծող իրողություն ապահովումը, ոչ հեռու անցյալի աշխարհաքաղաքական հեղաբեկումների զուգահեռներում (ռուս-պարսկական, ռուս-թուրքական պատերազմներ, ազգային սահմանադրություն, հոգևոր զարթոնք և այլն) հայություն գոյավորված նոր պատմական, աշխարհաքաղաքական, հոգեբանական, սոցիալական վիճակի ընդհանրացումը և ապագայի մատնանշումը ստեղծագործական խառնարանում վեպի հղացքը ձևավորելու ազդակներն էին, որոնք 1860-ական թվականներին վերջնականապես բյուրեղացան, հստակվեցին և արդեն 1870-ականների սկզբներին պատրաստ էին և՛ իբրև կառույց, և իբրև գաղափար՝ վեպ դառնալու համար: Պետք էր պարզապես համապատասխան արտահայտման ձև, որ ենթադրեր առավելագույն լսարան, նամանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ այս ստեղծագործությունը իր բնույթով ընդգծված գաղափարակիր, միտումնավոր, ռոմանտիկ, լուսավորչական, արկածային, պատմական, կատեխեզիսային վեպերի մի համադրություն է, ասել է թե՛ լիովին բավարարում էր մամուլային արդիական, ազգային վեպի հանդանակների պահանջները: 1871 թվականին Մամուլյանի կողմից հիմնած և փաստորեն հեղինակային հանդեսում «Արևելյան մամուլ»-ում, սկսվում է վեպի տպագրությունը: Պարբերականում հրատարակվելու պարագան պայմանավորված էր ոչ միայն վեպի՝ առարկայաբար հնարավորություն սահմաններում մեծ լսարան ապահովելու դրդապատճառից, այլև խորքում ուներ գաղափարաբանական միտվածք: Ստեղծագործություն «Ինչ է այս» առաջաբանում, ուր Հայր Թափառիկ անվանյալ վանականը հեղինակին է հանձնում վեպի ձեռագիրը, կարդում ենք. «Լուր չունիմ, հարեց նա տրտմազին իր տեղը դառնալով, հիմակ լրագիրները շատ կան, իսկ ականջներ ու արդարություն խուլ են: Ես շատ հեռվին կ'գամ: Արևելյան մամուլին անունն ականջիս անուշ հնչեց. ամենքն Արևմուտք կ'պոռան, Արևմուտքեն լույս կ'սպասեն այսօր, թեև ես լավ ևս կը սիրեմ Արևելյան աշխարհն ու այն գրիչներն որ մեր թշվառ երկրին վրա խոսելու կ'ախորժին: Ճամբուս վրա էիր, Մամուլիդ անունը գիս բերավ՝ այն հուսով որ Հայաստանի պանդխտին համար ամեն տուն ու սիրտ բաց են»¹⁴:

Ակնհայտ է, որ նախնադրյանական սկեռումը՝ Արևելքի աշխարհաքաղաքական հանգույցներում հայոց ապագան տեսնելը, Մամուլյանի պարագային ևս առաջնային էր, ընդ որում ոչ միայն հանդեսի գովազդն ընդգծելու, ազգային խնդիրների վրա համակ և հետևողական կենտրոնացումների առումներով,

14 Մատթեոս Մամուլյան, Սև լեռին մարդը, Աթենք, Տպագրություն «Նոր օր», 1932 թ., էջ 3: Հետադասու վեպից բերված բոլոր քաղվածքների էջերը տեքստին կից փակագծերում:

այլև՝ Արևմուտքի նկատմամբ ցուցաբերած հանրահայտ հակազդեցություններ, որ փաստարկում էր պատմական և քաղաքական հայտնի իրադարձություններով և ազգային ապագան Արևելքի պարագծում տեսնելու հստակ գիտակցություններ:

Շատ ստեղծագործությունների պես Մամուրյանի այս վեպն էլ դժբախտաբար քաղաքական շարժառիթների և գրաքննության պատճառով մնաց անավարտ: Շուրջ մեկ տասնամյակ՝ 1871-1881 թթ. նրան հաջողվեց «Արևելյան մամուլ»-ի էջերում տպագրել «Սև լեռին մարդը» վեպի գլուխները, սակայն բնույթով ընդգծված քաղաքական նկրտումներ ունեցող երկի հրատարակությունը 1881 թվականին արգելվեց: Գրողի որդին՝ Հրանտ Մամուրյանը, հետագայում վեպի առանձին հրատարակության մեջ կցեց մի «Վերջաբան», ուր, ի թիվս այլ հարցերի, պատմում է նաև ստեղծագործության տպագրման արգելքի, դադարեցման մանրամասները. «Հոս կը լրանա «Սև լեռին մարդը»-ին երկրորդ մասը, վերջին և երրորդ մասը չէ լրացած որոշ պատճառներով»:

Գրաքննությունը վրա հասնելով հետզհետե կաշկանդած է գրական մարդուն գրիչը, որով վեպին հեղինակը հարկադրած է դադարեցնելու անոր շարունակությունը, իսկ վեպին ուրվագիծը, անոր հարակից աշխարհագրական քարտեզները, ձեռքով գծագրված, վերջապես բոլոր հարկ եղած թուղթերը հոս հոն փոխադրել է ձանձրացած և հուսահատ ստիպվեցանք բոցերու հանձնել շատ կարևոր ձեռագիրներու և անձնական նամակներու հետ և միանգամ ընդմիջտ մղձավանջե մը ազատիլ» (341): Հրանտ Մամուրյանի այս վկայությունից հայտնի է դառնում ոչ միայն այն, որ վեպը պետք է ունենար հարուստ հեղինակային հավելված-ձանոթագրություններ, այլև՝ բաղկացած պիտի լիներ չորս մասից: Այնուհանդերձ, նշենք, որ ստեղծագործության պահպանված տարբերակն, անկախ պակաս բաղկացուցիչների, ամբողջական է:

Ներժանրային հարացույցում Մատթեոս Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը» ստեղծագործության կերպը որոշարկելիս անպայմանորեն պետք է հաշվի առնել գրականության պատմության այն առարկայական խնդիրները, որոնք ծառայել էին հայ գրականության առջև: Ազգային-հոգևոր կյանքն ու իրավիճակը հանրահայտ պատճառներով կանխորոշում էին մեր գրականության «մենտալիտետը», շատ հաճախ գեղարվեստական բնագիր ներմուծելով արտագրական բազմաթիվ հանգամանքներ և գործառնություններ (օրվա քաղաքական, ազգային խնդիրների արտագրական անդրադարձ, մաքուր դիդակտիկա, ազգը կազմակերպելու ծրագրեր և հոչակագրեր, սեփական պատմությունը ժողովրդին մատուցանելու այլ եղանակ չունենալու պատճառով գիտական և ստեղծագործական քննության մեկտեղում, հրապարակախոսական այլասացություններ և այլն) և այս իրավիճակում բնականաբար, վիպասանությունը, որ գրականության ամենաբաց համակարգն է, չէր կարող անտեսել իրեն վերապահած-պարտադրած պահանջները: Համաեվրոպական գրական ընթացի զուգահեռներում հայ վեպը բնականաբար պիտի ունենար իր զարտուղությունները՝ չվկայելով անխառն արկածային (ավանտյուրիստական), դիդակտիկ-լուսավորական, բարքագրային ստեղծագործություններ, նամանավանդ խաչատուր Աբովյանի գեղարվեստական փորձը հայ գրականության համապատկերում ամրագրել էր ժանրային կերպով և բնույթով համադրական վեպի գործնականությունը, որ-

տեղ միահյուսվում ու միասնակականում են արկածային, պատմական, դիդակտիկ, վարքագրական, լուսավորչական, զգայացունց և այլ վեպերի բաղադրատարրերը: Այս իմաստով «Սև լեռին մարդը» համադրական ստեղծագործություն է՝ պատմական, արկածային, ճանապարհորդական, սիրային, լուսավորչական, դիդակտիկ, գոթական, գաղափարային վեպերին բնորոշ բաղկացուցիչներով և գործառնություններով, որոնք բնագրում անքակտելիորեն բաղկացուցված են և միմյանցով պատճառականացված: «... բայց ինչ ծփուն ըմբռնում, — գրում է Մամուրյանը, — մանավանդ երբ հիշողություն ու երևակայություն չեն գործեր, երբ մեզ շրջապատող իրերն ու դեպքերն անտես ու անյուծ կ'մնան, երբ, ավելի պարզ խոսիմ, մարդ կ'նայի այլ չի տեսներ, կ'դիտե այլ չվերլուծեր, կ'հիանա այլ չխորհիր, կը գործե այլ չհիշեր»¹⁵: Գրողի նմանօրինակ մտացույժը, որ սկզբունքային էր, հանգամանալի կիրարկում է ունեցել վեպերի համակարգում:

«Սև լեռին մարդը» վեպի համադրականությունը պատճառաբանվում է նաև ստեղծագործության ընդգծված ժամանակաշրջանով՝ 1816-1828 թթ. ուսուպարսկական պատերազմ: Հատկապես վերջին շրջանը և հաջորդող տարիները: Ի դեպ, վեպի լրատվությունը ընձեռում է պատկերագրած ժամանակաշրջանի ճշգրիտ սահմանները որոշել: Վերջին գլուխների իրադարձությունները տեղի են ունենում 1831 թվականին (տե՛ս գլուխ Ժ, էջ 303):

Անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ ստեղծագործության կազմաբանությունը: Վեպը բաղկացած է «Ինչ է այս» վերտառությամբ առաջաբանից, երկու մասերից (ընդամենը 42 գլուխ, 29 առաջին մաս, 12-ը՝ երկրորդ) և վերջաբանից: Վեպերին անպայման առաջաբան, ներածական կցելը Մամուրյանի նախասիրությունն է: Այս պարագային համապատասխան հատվածը ստեղծագործության կառուցվածքի համար էական է երեք առումներով: Նախ՝ վեպի խորհրդավոր-արկածային, վեպ-այլասացություն (այստեղ գուտ գործնական իմաստով՝ գրաքննությունը շրջանցելու հանրահայտ եղանակ) լինելու հանգամանքը: «Արևելյան մամուլ»-ի խմբագրություն է գալիս թափառաշրջիկի տեսքով մի վանական և հեղինակին է հանձնում վեպի ձեռագիրը՝ այն փրկելով ոչնչացումից: Դասական վիպասանության, հատկապես պատմական, արկածային վեպի բավականին տարածված կառույց: Սակայն, ի տարբերություն եվրոպական համապատասխան բազմաթիվ վեպերի, Մամուրյանը մեծացրել է առաջաբանի գործառնական հագեցվածությունը և՛ վեպի գաղափարաբանության ուրվագրումով, և՛ համընդհանրուր հղացքի անթաքույց հեղինակային մեկնաբանությամբ. այս երկուսն էլ այն առումներն են, որոնք «Սև լեռին մարդը» առաջաբանում վեպի կազմաբանության, կառուցվածքի համար շեշտում են իրենց էականությունը: Ինքնին յուրահատուկ է վերջաբանի պարագան, որը թեև հեղինակային չէ, ինչպես արդեն նշել ենք, սակայն ըստ ամենայնի մերված է վեպի կառուցվածքին՝ հատկապես Փաբուլան, սյուժետային ամբողջականությունը ապահովելու առումով և, իրավամբ, դիտելի է իբրև ստեղծագործության թեև վերապահելի, սակայն ամբողջականացնող հատված:

15 «Արևելյան մամուլ», 1880 թ., 1, էջ 427:

Արդ, համառոտ ներկայացնենք «Սև լեռին մարդ»-ի դիպաշարը: Վեպը սկսվում է Ռշտենց Ջորայի նախապատմությամբ: Քարդաշցի այս երիտասարդը հայրենի գյուղից տեղափոխվում է Թավրիզ, զբաղվում վաճառականությամբ և մեծ հարստություն դիզում: Ռուս-պարսկական պատերազմի սկզբից զինվորագրվում է և իր ջոկատով մասնակցում կռիվներին: Նրա մասին կինն ու որդին երկար ժամանակ որևէ տեղեկություն չեն ստանում: Ատոմից՝ Ջորայի տնտեսից Նվարդը տեղեկանում է, թե նա կենդանի է և բանտարկված Բաղաբերդում: Կինը որոշում է ամեն գնով գնալ ամուսնու մոտ: Այդ ժամանակ պարսից շահի պաշտոնյաները հայտնում են, որ Ջորայի՝ պարսիկների դեմ կռվելու պատճառով նրա ընտանիքը պետք է քսանչորս ժամվա ընթացքում հեռանա երկրից, նրանց արտաքսում են: Նվարդը որդու՝ Դերենիկի և Ատոմի հետ վաճառելով ունեցած-չունեցածը, որոշում է մեկնել Հայաստան, Բաղաբերդ, գոնե Ջորային մոտիկ պատսպարվելով՝ միտթարվելու համար: Անցնում են Արաքս գետը, մտնում Հայաստան: Վեպում ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրվում են Նվարդի, Ատոմի, Դերենիկի և նրանց ուղեկցող մարդկանց ճանապարհորդություններն ու զանազան արկածները: Հոգևորական Ավագը Ազուլիսում նրանց հայտնում է, թե իրենց լրտեսում են, տեղեկացնում է Ջորայի մասին: Մեղրիում նրանց կալանում են, իսկ բանտապետը փորձում է տիրանալ Նվարդին, սակայն Ատոմը նրան սպանում է, ազուլիսցի երիտասարդ Նուրիճանը ճիշտ ժամանակին է տեղ հասցնում Ավագի կողմից ուղարկված փաստաթղթերը և նրանց ազատ են արձակում: Շարունակվում է ընտանիքի ողբսականը. զանազան փորձություններ հաղթահարելով՝ նրանք գնում են դեպի իրենց նպատակը: Սաստիկ փոթորիկի և ուժեղ անձրևի ժամանակ պատսպարվում են Անանուն ճգնավորի խցում, որը նախ մի դրվագ է հիշում Ատոմի երիտասարդությունից, թե ինչպես էր նա իր հայրենիքում ահ ու սարսափի մեջ պահում քուրդ ելուզակներին, ապա շահելով Ջորայի կնոջ, տնտեսի և որդու վստահությունը, պատմում է իր կենսագրությունը: Անանունը՝ նույն ինքը Բաբկենը, գունդ է կազմում, այնուհետև բանակցում է Ավագի հետ, որպեսզի թե՛ ռուսների, թե՛ պարսիկների կողմից կռվող հայերը կենտրոնանան բացառապես իրենց խնդիրների վրա: Հետևելով հայրենիքն ազատագրելու ներսես Աշտարակեցու հորդորին՝ Բաբկենը, Ջորան իրենց զնդերով մասնակցում են պատերազմին: Ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում է Երնջակի առումը, առհասարակ Ջորայի և մյուսների զանազան ճակատամարտերն ու հերոսությունները: Ջորան հավաքում է իր մարտական ընկերներին և արյան ուխտով երգվում են, որ հար ծառայելու են միմիայն հայրենիքի ազատության, անկախության գործին: Ներսեսը հանձնարարում է Ջորային, որ նա մի խումբ քաջերով ամրանա Բաղաբերդում, որպեսզի եթե Ռուսիան չբավարարի հայոց պահանջները, ստիպեն քաղաքական զիջումների գնալ: Ջորան իր մարտական ընկերների հետ գրավում է Բաղաբերդը, այն ամրացնում և դարձնում ըստ էության անառիկ: Վեպի այս դրվագներում լիովին մանրամասնվում են Ջորայի համախոհների և մարտական ընկերների հերոսական, անձնագոհ կերպարները: Պատերազմից անմիջապես հետո ռուսական զորքերը տարբեր միջոցներով փորձում են ճնշել Բաղաբերդի պաշտպաններին և, ի վերջո, Ջորային այնտեղ բանտելու

պայմանով, գրավում են անառիկ ամրոցը: Զորան և նրա մարտական ընկեր Նուրեմը, որ վեպի եզրափակիչ հատվածներում, պարզվում է, վրացուհի էր և Այծեմնիկի, իր և Զորայի դստեր մայրը, Բաղաբերդում արգելափակվում են: Բաբկենը դառնում է ճգնափոր, Ավագը՝ Գողթան գավառի հոգևոր առաջնորդ, իսկ Նուրիճանը և Հերենցը մյուսների հետ անընդհատ կապի մեջ են լինում՝ մտմտալով Զորայի ազատությունը: Բաբկեն-Անանունի, Զորայի և համախոհների ուսուցարարական պատերազմի ժամանակ կատարած գործերի և դրան հաջորդող իրադարձությունների արձանագրությունները ավարտվում է ստեղծագործությունից առաջին մասը: Երկրորդ մասում վեպի դիպաշարը զարգանում է Զորային բանտից ազատելու մանրամասների կենտրոնացումներով: Հնարամտություններ, կաշառքով և ուժով հաջողվում է փրկել Զորային և, փաստորեն, ազատել Սիբիր աքսորվելուց: Զորան, որ դեռևս Բաղաբերդում ունեցել էր երկրորդ որդին՝ Վարուժանը, Ավագը բերդապետին ասել էր, թե Զորան մեծ հարստություն ունի և նրան մի խնամող կին է պետք, որպեսզի կարողանա կորզել գաղտնիքը և այսպիսով Նվարդին նրա մոտ էր տարել, իր ընկերների հետ խույս է տալիս հետապնդումներից և կտրում Հայաստանի սահմանը, սակայն քուրդ ավարառուների հետ բախվելու ժամանակ անհայտանում են Վարուժանն ու Նուրեմը: Որոշում է ետ վերադառնալ և փնտրել նրանց: Այսպես է ավարտվում վեպի երկրորդ մասը: Հ. Մամուրյանի կցած վերջաբանից իմանում ենք, որ տարիներ հետո պարսկական և թուրքական սահմանագլխին մեծ համբավ է ձեռք բերում «երկու կառավարությունից թշնամի, քուրդերու անհաշտ ուսուխ, խեղճերու ու հարստահարված հայ ժողովրդյան բարերար և բարեկամ հեղափոխական ավագապետ մը, որու համբավը կը տարածվի ամբողջ Արարատի վրա»: Այդ գործիչը, որին անվանում էին Սև լեռին մարդ, Վարուժանն էր:

Բնականաբար ստեղծագործությունից այսօրինակ դիպաշարային կառույցը ենթադրում է պերսոնաժների կայուն համակարգ՝ վեպում գաղափարաբանությունը ապահովող կենտրոն-հերոսների հստակ գործառնություններով և սրանց սատարող, լրացականացնող կերպարային խորք: Վեպի ժանրային առանձնահատկությունները պայմանավորել են պերսոնաժների անվանացանկը ևս, ու ըստ յուրաքանչյուր բեկվածքի (պատմավեպ, ավանտյուրիստական վեպ, վեպ-քարոզարան, լուսավորական վեպ և այլն) բնագրում ներկայացրել դրանք կրող առավել բնութագրական գործող անձիք. պատմական՝ Ներսես Աշտարակեցի, Պասկևիչ, Մաղաթյան, Մուրադ խան, Աբբաս Միրզա, ավանտյուրիստական՝ Հայր Թափառիկ, Ագուլիսեցի անանուն օրիորդ, Իվանով բերդակալ, Բարթոլ ճգնափոր, քարոզարան՝ Գուրգամ և Հերենց, Ավագ, սիրավեպ՝ Նուրեմ և այսպես շարունակ: Երրորդենք, որ վեպի պերսոնաժների համակարգը պայմանավորված է և պատճառականացված ստեղծագործության գաղափարաբանություններ, պատմության և արդիականության նկատմամբ ունեցած հեղինակային սկզբունքների հայեցողությամբ, և այս իմաստով ստեղծագործության մեջ գործում են միայն այնքան կերպարներ, որքան անհրաժեշտ է գաղափարաբանությունը ամրագրելուն, չկան ժանրային առումով համանուն վեպերին ներհատուկ կերպարային խորքի «արձակություններ», մեծաքանակություն: Սրանից է ածանցվում, որ կենտրոն-հերոսները (Զորա, Ատոմ, Ավագ, Անա-

նուն-Բաբկեն, Գուրգամ, Նուրեմ, Նվարդ) անթաքույց գաղափարակիրներ են, իսկ մոտ քսանհինգի հասնող մյուս գործող անձինք լրացականացում են սոսկ կենտրոնների գաղափարակիրներ լինելը: Ուշագրավ է նաև այն իրողությունը, որ այսօրինակ վեպերի միջին վիճակագրականի համեմատ պերսոնաժների համակարգը «Սև լեռին մարդ»-ում անհամեմատ նվազ է, ընդամենը երեսուն-չորս:

Վեպի պատումային մակարդակն իրականացվում է երկաստիճան սկզբունքով: Նախ՝ Դերենիկի (Զորայի որդու) պլանով, ապա՝ ԺԴ գլխից մինչև առաջին մասի ավարտը, Անանունի և հետո կրկին Դերենիկի պլանով: Վեպի պատումային կառուցվածքի գերակայող մասում (Դերենիկի պլանը) պատմողի տեսանկյունը առավելագույն չեզոքության է հասցված, հիմնականում շարադրվում է իրադարձությունների ընթացքն առանց որևիցե գնահատման կամ մեկնաբանման, իսկ եթե դրանք առկա են, ապա վերաբերվում են միմիայն պատումային այս կամ այն միավորի նկատմամբ ունեցած անհատական ապրումներին ու ընդհարումներին: Անանունի պարագային զուգորդվում են պատմողի տեսանկյունները և առարկայական արձանագրությունները: Սա ինքնին բնական է, քանի որ Անանուն-Բաբկենը վեպի կենտրոն-հերոսներից է, հիմնական գաղափարակիրներից, մյուս կողմից էլ նրա պլանով է ներկայացված ռուս-պարսկական պատերազմ-Հայաստան հարաբերությունների ողջ երփնագիրը և Զորայի կենսապատումը:

Համադրական ստեղծագործություն լինելու հանգամանքը հատկանշել է ընդհանրապես պատումի կերպը՝ խորհրդավոր վիճակների նկարագրություններ, անընդմեջ տարաբնույթ առեղծվածներ և գաղտնիքներ, փորձությունների և արկածների շարան, քաղաքական և պատմական էքսկուրսներ, լուսավորչական-քարոզային անխառն հատվածներ, սիրային, հոգեբանական կոլիզիաներ և այլն: Բավարարվենք սոսկ մեկ օրինակով: Զորային բանտից ազատելու նախապատմության մեջ վեպի պատումում կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում Բաղաբերդի մերձակայքում հայտնված առեղծվածային ուրվականի սյուժետային գործառնությունը: Ավելորդ կասկածանքներից խուսափելու համար Նուրեմն այդ տեսքով թունել էր փորում, որպեսզի ազատեր Զորային: Բացի ընդգծված պոետիկական այլասացություն լինելուց, ուրվականի փոխաբերական գործառնությունը (հայոց ազատությունը սաղմնային վիճակում է) ներառում է ժանրի դինամիզմը, գաղափարների և իրադարձությունների բնագրային հավասարակշռությունը ապահովելուն: Վերջապես՝ վեպի պատումային համակարգի համար վճռորոշ կառուցողական նշանակություն ունեն կենտրոն-հերոսների անընդհատ երկվություններն ու դիլեմները և իբրև անհատականություն, ազգային կյանքի ապագայի, ազատության գոյավոր և թե այս կամ այն իրադարձության, գործողության ամրագրման իրողություն:

«Սև լեռին մարդը» վեպի գործողությունների առանցքը շարունակական գործողություններն են, որոնք բացի արկածային, ասպետական ժանրի ստեղծագործություններին ներհատուկ գործառնություններից ունեն նաև հստակորեն առաջադրված լուսավորչական, կատեխեզիսային, քաղաքական-գաղափարաբանական գործառնություններ և առաջադրություններ: Կենտրոն-հերոսներ-

ըր, կերպարային խորքի գերակշռող մեծամասնությունը հար շարժման մեջ են, ճանապարհորդում են անցած պատերազմի գրեթե բոլոր թատերաբեմերով: Մամուլային ամենայն մանրամասնությամբ յուրաքանչյուր տոպոնիմի համար ընդարձակ պատմաաշխարհագրական լրատվություն է հաղորդում, իր տեսակի մեջ յուրօրինակ մի ուսուցում՝ մանրամասնելով պատմության հերոսական և ողբերգական էջերը, դրանց պատճառներն ու ակունքները, արդիական վիճակը, ազգային բնույթի և հոգեբանության տեղաշարժերի և փոփոխությունների հանրագումարը: Այս իմաստով «Սև լեռին մարդը» կրում է բաֆֆիական վեպերի պոետիկայի, հատկապես «Կայծերի» կառուցյի, բնագիրը կազմակերպող բաղկացուցիչների ազդակները:

Վեպի պոետիկայում հար և նման սկզբունքներով են ամբողջանում բազմաթիվ դիմանկարները, բնանկարները, ճակատամարտերի, կռիվների նկարագրությունները: Այս իմաստով հատկանշական է առաջին մասի տասնմեկերորդ գլուխը, որտեղ բնության տարերքի նկարագրությունը գաղափարաբանությունն ամրակայելու անթաքույց նպատակամիտություն ունի: Վերջապես՝ հերոսների հոգեվիճակի համապատասխանությունն ընդգծելու լրացական նշանակությունը. «Վշտաբեկ ու մտահույզ կը սպասեինք, մեր աչքը միշտ Բաղաբերդ սև սարը հառած, որու վրա կը ծանրանար ահարկու արծվի մը ճիրաններն ու թևերը: ...Այս մեր ծանր տրտմության ու անձկության կարծես թե բնությունն ալ մասնակից կը գտնվեր: Երրորդ օրն չծագեցավ մեզի համար արևն: Արևելքի կողմն թուխ ու թանձր ամպ մը կը տեսնվեր որ ծավալելով ծածկեց Բաղաբերդի գագաթը մեր աչքեն» (277):

Բնագրում կիրառելով բազմաթիվ խորհրդանիշներ՝ Մամուլայնը հարկ է համարում տալ նաև դրանց մեկնությունները՝ կերպարների խոսափողերով: Այս պարագային ևս ավանդական խորհրդանիշները փոխակերպվում են հեղինակի գաղափարաբանությունն ընդգծող արդիական խտացումների: Այսպես՝ վեպի համակարգում «խաչը» վկայված, ավանդական հավատքի, հոգևորականության, եկեղեցու խորհրդանիշից փոխանցվում է գենքի, պայքարի խորհրդանիշ՝ իբրև մեր հավատքի բնական, կենսունակ շարունակություն. «Խորհրդավորն՝ խաչին պես այն սուրն է, որու արժեքը դեռևս չեն ճանչեր Հայերը, շարահարեց Անանուն: Մեր ապագա անկախության գրավականն է այս, որու վրա ըստ կարգի պիտի խոսիմ» (108):

Վեպում գեղարվեստական պատկերի կառուցման, բազմաթիվ աշխարհագրական տեղանունների և վայրերի նկարագրությունների առանձնահատկություններին անդրադառնալիս հարկ է նշել երկու հանգամանք: Նախ՝ Մամուլայնի բոլոր դիմանկարները, բնանկարները, խորհրդանիշները հանգուցվում են կենտրոն-հերոսների կողմից գաղափարաբանության էությունական նկատառումներն ընդգծելուն, ապա՝ չնայած այն հանգամանքին, որ գրողն իր նկարագրած աշխարհագրական շատ անունների ծանոթ չի եղել, անձամբ չի տեսել և «կրնան սպրդած ըլլալ տեղագրական մանր վիպակներ» (341), սակայն «հմուտ ըլլալով Հայաստանի պատմության և աշխարհագրության, այնպիսի ուժով կը գրե, որ կարծես արդեն իսկ միջավայրը իրեն ծանոթ է: Ու այդ ոճը՝ կը

պարտի իր գրական համոլթյան»¹⁶: Արձանագրենք նաև, որ ստեղծագործության լեզուն, ոճը ընդգծված պաթետիկ է, որը պայմանավորված էր նյութի ընտրությամբ:

Մատթեոս Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը» հայ վեպի պատմության համապատկերում Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ից հետո երկրորդ ստեղծագործությունն է, որ անխառն կենտրոնացրել է 19-րդ դարի 20-ական թվականներից մինչև 30-ականների առաջին կեսի հայ ժողովրդի աշխարհաքաղաքական իրավիճակի վրա: Եթե Աբովյանի անգուգական վեպը հայ գրականության ժամանակակից այն թռիչքն է, որտեղ պատմականն ու արդիականը գուգադրվում էին, ապա Մամուրյանի պարագային պատմությունն ու արդիականությունը միակցվել էին, ուր ոչ հեռու անցյալի քաղաքական, ազգային կյանքի ճակատագրական դեպքերը, որ հայ ժողովրդի համար ստեղծել էին բոլորովին նոր աշխարհաքաղաքական և հոգեբանական գոյակցություն, ներհյուսվել էին: Եվ սա բնական է, քանի որ նախախնամությունը Մամուրյանին առթել էր հասարակական-քաղաքական, ազգային կյանքի անհամեմատ ավելի մեծ շրջանակ և ժամանակ, իրագործություններն ու ազգային կենսոլորտն ընդհանրացնելու գործընթացը պայմանավորող լրատվության նոր որակ, ոչ հեռու անցյալի դեպքերի շարունակություն և հետևանքների ամբողջությունը ականատես լինելու հանգամանք: Փաստ է Բեռլինի կոնգրեսը, կայսրությունների կեցվածքն ու քաղաքականությունը, ըստ իրենց շահերի՝ խաղարկումներն ու աճպարարությունները, ուստի բնական էր գրողի հակազդեցությունը, պատմության ստեղծագործական կենտրոնացումներում արդիականության ընդգծումը, հայ ընթերցողին այդ փորձի միջոցով թմբկից թոթափելու նպատակամիտությունը, պատմական փորձը ապագայում ի բարին գործադրելու, ելքին հասնելու անթաքույց ձգտումը: «Թերևս չգիտես որ հայերը վերջին պատերազմին մեջ միայն օտարին համար արյուն թափեցին», – բանաձևում է Ատոմը: Մեծ քաղաքականության այն հանգամանքների մեջ, երբ հայության երկու հատվածներ հայտնվել էին պատերազմող երկու կողմերում (մի մասը Ռուսաստանի, մյուսը՝ Պարսկաստանի) և ի վերջո ազգային գերխնդիրներն իրականացնելու հույսերն ի դերև էին ելել, իսկ ռուս-թուրքական պատերազմի բարեպատեհ առիթից պարզապես չէին թույլատրել վերցնել իր հասանելիքը (Ներսեսին աքսորել էին և չկար հայոց մեջ այն համակարգող ուժը, որ քաղաքական գործոն դառնար ազգային խնդիրները հոգալու համար) Մամուրյանին մնում էր եզրակացնել, թե այս պատերազմներն ու քաղաքական անցքերը հայերին վնասեցին, առկախեցին սեփական ճակատագիրն տնօրինելու, պետություն կերտելու գերխնդիրը: Մամուրյանական շեշտադրումները «Թե Պարսից, թե Ռուսաց կողմից Հայոց կրած տառապանքը», իսկ ենթաբնագրում միանշանակ նաև թուրքերի «երեսից»՝ հրատապ էին դարձնում ընտրություն, ելքի որոնումները՝ վեպին հաղորդելով անթաքույց քաղաքական-քարոզչական հնչերանգներ: Նամանավանդ որ օտար ուժերից կախվածությունը, նրանց հպատակ լինելը ազգային մենտալիտետում առաջացնում էին

16 Հ. Ս. Երեմյան, «Մատթեոս Մամուրյան», Բազմավեպ, Վեճետիկ, Ս.Ղազար, 1911 թ., № 8, էջ 360):

միմյանց նկատմամբ անհանդուրժողականություն, կասկածանք. «Օտար վեհապետներու հպատակ հայեր իրարմե կ'կասկածին և իրենց շղթաներն անգետս կ'ամրապնդեն» (41): Այս հանգամանքը Մամուլեյանի գաղափարաբանության համակարգում ազգային բնույթի ամենախոտելի, վտանգավոր արտահայտություններն են, ազատության գերխնդրի արգելափակոցներից, և որպեսզի դրանք չեզոքացվեն, գրողը առաջադրում է հայության բոլոր ուժերի մեկտեղման, միասնականացման հանգանակը՝ ազատություն ձեռք բերելու, անկախության համար: Ոչ հեռու անցյալի պատմության մեջ նա միանգամայն ճիշտ պատմահայեցողությամբ նկատում և առանձնացնում է այն անհատին, որն այդ ընտրության գաղափարի մարմնավորումն էր: Դա Ներսես Աշտարակեցի կաթողիկոսն էր, որ բոլոր կարելիությունները գործադրել էր, ցուցանել հնարավոր եղանակները՝ ազգային իղձերն իրականացնելու գործում: Վեպի կառուցվածքում Ներսեսի այս գործառնությունն է էական, հատկապես խոստովանական-մեկնողական այն շերտերը, որտեղ կաթողիկոսը խոսում է, փաստարկում իր գործունեության հաջողությունները, վրիպումները, մատնանշում այն առարկայական ձախողանքները, որոնք խոչընդոտում են գերխնդիրը կայացնելուն: Այս հանգույցներում է Մամուլեյանը կենտրոնանում Ներսեսի պատմական առաքելությանը, գրականացնում նրա անհատական ողբերգությունը: Ստեղծագործության մեջ Ներսեսը կենսունակ, գործող ընտրության կերպ ու միջոց է և հեղինակի կողմից նրա՝ իբրև գաղափարակրի, համակողմանի ներկայացումը, պայմանավորվում էր պատմական փորձառության վերակոչությանը, արդիականացմամբ (տե՛ս վեպի 160-163-րդ էջերը հատկապես), այնպես որ տեղին էր գրողի սեռումը այն անձնավորության շուրջ, նամանավանդ պետք է նշել, որ վեպի ամենավարտուն, կայացած, հիմնավորված կերպարն է:

Ստեղծագործության կառուցվածքում պատմության և արդիականության միակցումը, մեկտեղումն ու միասնականացումը, կրկին ու կրկին խարսխվելով ժողովրդի պատմական փորձառությանը, առանձնացնում է այն գաղափարը, թե հայության գերնպատակն է, անկախ քաղաքական տարբեր կողմնորոշումների, այս կամ այն պետության կազմի մեջ լինելու (տվյալ դեպքում գրագետը նկատի ունի Ռուսաստանն ու Թուրքիան) իր գործունեությանը նպատակաուղղել ազգային խնդիրներ լուծելուն՝ ապահովություն, բարեկեցություն և վերջապես ազատություն ու պետականություն:

Յուրաքանչյուր գերխնդիր, նամանավանդ, երբ մի ամբողջ ժողովրդի ապագա կենսունակության անհրաժեշտությունն է, ենթադրում է ինքնաճանաչման գործընթաց: Այս հայեցողության մտահոգությանը է, որ Մամուլեյանը ստեղծագործության գաղափարաբանական համակարգում վկայում է հայի բնույթի մեկնությունը: Հայկականության ընդունված միթոսները և կաղապարները քննական հայացքով դիտելու, կանոնակարգված առասպելաբանությունները կտրելու անթաքույց միտումները նկատելի են: Գրողը համարձակ ապամիթոսականացման է գնում, որովհետև ազգային քաղաքականության ձախողանքները փորձում է գտնել ոչ միայն դրսում, օտար ուժերի ոստայններում, այլև մեր մեջ, նա փորձում է պարզապես քանդել վաղնջական պատմության հերոսական հուշերում թաքնվելու սնապարծ կերպարը, ջանում է իր ժամանակակիցն ցույց տալ

բացառապես իր մեղքով և պատճառով ստեղծված թշվառություն ու անհեռանկարայնություն գոյավիճակը: Այս գործը պատմական թեմաներով գրված այն առաջին երկերից է, ուր դիմակայություն, բարոյական նկարագրի, կենսագործ-արարող սկզբունքների գրականացմանը զուգահեռվել են թյուր հակումներն ու կրքերը, ընչաքաղցությունը, ստրկական վիճակին համակերպության ընտելացումը: Պատմության բազմաթիվ հերոսական էջերի հույսը վեպի կառուցվածք սոսկ պարզունակ պատմություն-ապագա հակադրության եղանակ է, այլ նախ՝ հային իր ներդաշնակ գոյավիճակին, կենսոլորտին դարձի բերելու գերնպատակ, ու այս առումով «Սև լեռին մարդը» ձեռք է բերում վեպ-դարձի, ազգին իղձերի հանգանակի անխառն գործառնություններ: «Մեր ապագան դեռևս մոլոր է, կը քալենք ճամբա մը որուն ելքը չգիտենք», – ասում է Ատոմը շինական Գուրգենին: Ըստ էության պատմական հանրահայտ իրադարձություններից հետո, երբ թվում է, թե փակվել են բոլոր դռները, հայության համար ելք ու ճանապարհ չկա, Մամուրյանը վեպով ցուցանում էր ուղին՝ դիմակայության ազգային հատկանիշի հարություն, սեփական ուժերին ապավինելու և պետականության վերակերտելու հայության համընդհանուր կամք և այս գերխնդրի համար ազգային միասնականություն: Սա է գրագետի պատմափիլիսոփայական էությունական կենտրոնացումը, որի գործնականությունը, կրողներն էին վեպի կենտրոն-հերոսները՝ Զորան և Ատոմը, Անանուն-Բաբելենը ու Գուրգամը, Նուրեմն ու Հերենցը, Ավագը: «Արդ՝ թեև պատմության այս չարաշուք դեպքերը մեզի համար դառն դասեր են, թեև ստրկության և թշվառության բաժակը մինչև մրուրը քամելով՝ ազատության արժեքը ճանչեր ենք, թեև դարավոր տառապանաց մեջ միություն գործությունն ու հարգը փոքր ինչ գնահատելու վարժեր ենք, թեև արդեն այլ և այլ կռիվներուն մեջ ձեր արիության փորձերը ցույց տվին, որ մեկ հոգի, մեկ նպատակ ունիք, սակայն չմոռանաք նաև որ մեր նախահարց զավակներն ենք, և թերևս մեր արյան մեջ, մեր բնության մեջ, իբրև ցեղական ժառանգություն, դեռ կ'պահենք այն ազգավեր թերությունները, որոնց վրա այժմ կողբանք» (151) բանաձևումից հետո կենտրոն-հերոսները (Հերենց) անցնում են նաև բարոյական մաքրագործում, գտնում են դավադիրներին դիմակայելու կերպը, որովհետև, ըստ Մամուրյանի, մեր բնույթի և պատմության ֆատալիստական հակոտնյա դավաճանությունը, հային հայի դեմ հանելու օտարների հնարները, ցանկացած առտնին և կենցաղային դժվարություն չեզոքացվում են ազգային գերխնդիրը գործնականացնելու ընթացքում: Վեպի կենտրոն-հերոսները, որ անխառն գաղափարակիրներ են, հենց սրա կրողներն են:

Վեպի ընդհանուր խնդրադրությունը պայմանավորել է գաղափարների համակարգի մտասևեռումը ստեղծագործական կառույցի նախապատրաստական (պատումի ուրվագրումը, պատմական միջավայրի, գործող անձաց պոետիկական ծանուցման ընթաց, պատկերային համակարգի գործառնություններ և այլն) փուլում. «էհ, ըսավ, ես ծերացա, Երասխ, դու տակավին առույգ ես և կայտառ: Ինչու համար արդյոք քու աղբյուրներու պես չեն բղխիլ և հայ սրտերու մեջ հայրենյաց սիրո ակներ» (29): Ավագն է, որ Զորայի կնոջ ու որդու հետ մուտք է գործում Հայաստան: Նրանք գալիս են անհատին ազատելու, վերադարձնելու ազատ ապրելու իրավունքը, որ վեպի գաղափարաբանական կիզա-

կետում դառնում է Հայրենիքի ազատության կայացման ճանապարհի դոմինանտ: Բնականաբար, գերխնդիրը պիտի փաստարկվեր բոլոր չափումներով և դրսևորումներով: Ազատ ապրելու, պետություն ստեղծելու մղումը ինքնանպատակ չէր և ի շարս պատմական, քաղաքական, ընկերվարական, հանրային բազմաթիվ իրողությունների Մամուլային շրջանառության մեջ է դնում նաև բնականն ու նախասահմանայինը՝ միևնույն է, անկախ անհատական բարեկեցիկությունից, բնությունն ու Աստված գեներտիկ հիշողության մեջ կողավորել են նաև իր տարերքում ազատ ապրելու ազդակները, առանց որի բարեկեցությունը, անհատականությունը դրսևորելու շրջանակը կախակայված է և թերի: Հայրենիքը պարտեզի հետ համեմատելու ալեգորիկ գուգահեռում առաջադրում է այն գաղափարը, որ այգու, պարտեզի նման ամեն օր հարկ է պարտիզպանի համբերությունամբ, համառությունամբ ոչ միայն այն սիրել «այլև ջրել, սրբել, կենդանի պահել...»: Քննարկելով դրան հասնելու կարելիությունները՝ մատնանշում է լուսավորության, ազգային ավանդներին վերադառնալու, բարեկրթության ճանապարհները¹⁷, ինչպես նաև դիմակայող ոգու անհրաժեշտությունը, որ վեպում կենտրոնանում է Զորայի և համախոհների «արյան ուխտի» կոնցեպցիայով: Վերջիվերջո Բաղաբերդում ամրանալը ոչ թե գեղեցիկ մարտիրոսություն էր, այլ ժողովրդի զինական ոգին պահպանելու, ազատության ճանապարհը ցուցանելու իրողություն, և սա էր «արյան ուխտի» հիմնական խորհուրդը: Նամանավանդ պատմության փիլիսոփայության էությունական հանգամանքները Մամուլային բերում են այն պայծառատեսությունը, որ վաղ թե ուշ կայսրություններն անհետանալու են պատմական թատերաբեմից (տե՛ս վեպի 164-165-րդ էջերը) և առանց դիմակայող, կազմակերպված սկիզբների ազգի ապագան անհեռանկարային է:

Ստեղծագործության բազմաթիվ խորհրդանիշներում, Բաղաբերդի «Ազատության փոսի» պատկերներում, Հայ եկեղեցու պատմական նոր առաքելության կենտրոնացումներում, երբ այն պայքարը ոգեշնչողն է արդեն, գոյավորվում են հայության ազատամարտի մամուլայինական կերպն ու միջոցները:

«Սև լեռին մարդը» Հայ պատմավիպասանության, քաղաքական վեպի ժանրի բնութագրական դրսևորումներից է:

17 Հար և Գնա «Անգլիական Գամակառու»՝ Աշխույ լեռնակառույցում օրինակը, պատմական փորձը:

ՏԻԳՐԱՆ ԿԱՄՍԱՐԱԿԱՆԻ ՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա.

Հայ գրականությունը պատմությունը համապատկերում ութսունականների գրական սերնդի երևույթը պայմանավորել է 19-րդ դարի 80-90-ական թվականներին արևմտահայ գրական-գեղարվեստական կյանքում ռեալիզմի և նատուրալիզմի ստեղծագործական, գեղարվեստական, գեղագիտական և տեսական հաստատագրումը: Գրական այս շարժումը, ի շարս գեղարվեստական ընթացի առաջադրած առարկայական խնդիրների, ձեռնամուխ է եղել նաև համապատասխան վիպագրությունից ստեղծմանը: Այս հանգամանքը նույնպես գրականության պատմությունից անհրաժեշտությունն էր, քանի որ տիրապետող ընդհանրական կայացման համար վեպի համապատասխան դրսևորումը պարտադիր էր: Նախորդ տասնամյակներին առավելաբար թարգմանական, ինքնուրույն վեպերը անխառն ռոմանտիզմի, սենտիմենտալիզմի, լուսավորական ռեալիզմի ստեղծագործություններ էին՝ արկածային, պատմական, դիդակտիկ թեմաներով և մատնանշած ուղղությունների գեղագիտություններ, գաղափարների համակարգով:

Հիսարյանի և Հայկունու, Տյուսաբի և Տեր Սարգսենցի, Մամուրյանի և Ծերենցի վիպագրությունը կառուցվածքով, գեղագիտական-գաղափարական համակարգով խարսխված էր ռոմանտիզմի, սենտիմենտալիզմի, լուսավորական ռեալիզմի բանարվեստին: 80-ականներին շարունակվում էր ինչպես ինքնուրույն, այնպես էլ թարգմանական այդօրինակ գրականության հոսքը և, բնական էր, որ գրական նոր սերունդը պետք է փորձեր վիպագրության ասպարեզում ևս ուղենշել գեղարվեստական ընթացի կերպը: Գրիգոր Զոհրապի «Անհետացած սերունդ մը» և Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպերը այն ստեղծագործություններն էին, որոնք, ըստ էության, արևմտահայ վիպագրությունը որակական տեղաշարժի և բնույթային փոփոխման ենթարկեցին, ժանրը հասցրին մի նոր հանգրվանի, որ գրականության պատմության մեջ հայտնի է ռեալիստական (իրապաշտական) և նատուրալիստական (բնապաշտական) վեպի ժամանակաշրջան:

Թե՛ կառուցվածքային-պոետիկական, թե՛ գեղագիտական-գեղարվեստական հղացքներով և իրագործումներով Զոհրապի և Կամսարականի վիպագրությունը նորույթ էր արևմտահայ գրական կյանքում: Պատահական չէր դրանց հարուցած արգասավոր տեսական ու քննադատական անդրադարձը, ասուլիսներն ու բանավեճերը: Ուշագրավ է, որ Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» արդեն տպագրվելուն զուգահեռ, անմիջապես հայտնվել էր ութսունականների նախակարապետի և տեսաբաններից մեկի՝ Արփիար Արփիարյանի կիզակետում, որը ոգևորված ստեղծագործության տպագրված հատվածներով, ըստ ամենայնի գնահատում է և շեշտում, թե «Կամսարական Տիգրան Պոլսո Ա-

բովյանը լինելու կոչումն ունի», սրան հավելելով Մարկոս Աղաբեկյանի կարծիքը. «Ինչպես ժողովուրդի լեզուն, ժողովուրդի հոգին կը փայլի այդ վեպին մեջ. միայն թե շարունակեր ինչպես սկսած է»¹:

Աբովյանի հետ համեմատելը Կամսարականի վեպի նորարարության, ինչպես նաև գեղագիտական-գեղարվեստական հանգրվանային գործառնություն շեշտադրումն ունեւր:

Կամսարականի վեպը իրապաշտ շարժման գործնական հիմնավոր հաստատագրումն էր, սերնդի մշակութաբանական և ստեղծաբանական կարելիութուններ, հանգանակի էական արտահայտությունը: Վերջապես «Վարժապետին աղջիկը» ազատագրումն էր արևմտահայ վեպի պարագայական, «արտավիպային» (նախորդների լուսավորչական, գիտական, պատմական և այլ շերտերից, որտեղ վեպի կառուցվածքում զուգադրված էին գեղարվեստական ու, ասենք, տնտեսագիտականը) բաղկացուցիչներից, առաջինն էր Զոհրապի «Անհետացած սերունդ մը»-ի հետ իբրև անխառն, բյուրեղացած գեղարվեստական ստեղծագործություն՝ եվրոպական համապատասխան վիպասանության համաբնագրի առումով:

Գրական շարժումը աներկբա կրում էր այն գիտակցությունը, որ գեղարվեստական ընթացում իր գոյությունը լիարժեք դարձնելու համար պետք է համապատասխան վիպագրություն ունենալ, քանի որ ժանրը գրական կյանքում բացարձակ առավելագույնի հնարավորություններ է ընձեռում: Պատահական չէ, որ վեպ գրելու փորձեր էին անում Արփիար Արփիարյանը, Լևոն Բաշալյանը, Հրանտ Ասատուրը, Գրիգոր Զոհրապն ու Տիգրան Կամսարականը:

Գրականության պատմության ընթացականությունը հաճախ պայմանավորվում է միջնորդավորված ազդակներով, որոնք շատ արագ դառնում են ստեղծագործական հղացքներ և ապա բյուրեղանալով՝ անցում կատարում գործնականության: Տիգրան Կամսարականի պարագային, ազգային վիպասանության (հատկապես Աբովյան, Պռոշյան) և Ֆրանսիական, մանավանդ Ալֆոնս Դոդեի վեպերի ընթերցումը, «Վարժապետին աղջկա» ստեղծաբանական ազդակներն էին: Դոդեի «Փոքրիկը», առանձնապես «Ջեկ» վեպը գրողի ստեղծագործական երևակայության մեջ վերջնականապես ճշգրտեցին ստեղծագործության չափանիշները, դարձան գործնականության ելակետ: Հուզավառությունը, պայծառատեսությունն ու ոգևորությունը երիտասարդ գրողին չեն լքում մի քանի շաբաթ և «կը դիտեի, միամիտ ուրախությամբ մը, ձեռագիրներուս բարձացած դեզը, որուն վրա մարմարե *presse-papier* մը դրեր էի հիմա, ինչպես քար մը զոր կը դնեն սահմանին վրա. – վեպս գրված էր արդեն»²: «Վարժապետին աղջիկը» պատրաստ էր, և Կամսարականը 1888 թվականի սկզբներին ձեռագիրը հանձնում է «Արևելք»-ի վարչությանը: Բնականաբար ժամանակակից կյանք արտացոլող ստեղծագործությունը թերթի վարչության անդամների մոտ բանավեճեր է առաջացնում. «Վարչական խորհրդի մեջ կարծիքները բաժնվելով որո-

1 Արփիար Արփիարյան, «Օրվան կյանքը», Արևելք, Կ. Պոլիս, 1888, հունիս 30:

2 Տիգրան Կամսարական, «Դրքի մը պատմությունը», «Ամենուր տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1923, էջ 90:

շած էին որ ես իրավարար ըլլամ ձեռագիրները կարգալուծ, – տարիներ հետո վերհիշում է Հրանտ Ասատուրը, – և կարծիքս հայտնեմ: Իրիկուն մը զրկեցին ինձի «Վարժապետին աղջկա» պատրաստ մասին ձեռագիրները: Կարդացի մեծ հաճույքով, և հետևյալ օրն իսկ դարձուցի զանոնք ջերմապես հանձնարարելով որ հրատարակվի: Այս գործը իրապես արժանի էր քաջալերանքի»³: Եվ ահա 1888 թվականի ապրիլից «Արևելք» օրաթերթը սկսում է «Վարժապետին աղջկա» վեպի տպագրությունն իբրև թերթոն: Ստեղծագործության լույս ընծայմանը զուգընթաց առաջին էջերի հարուցած ընթերցողական կասկածներն ու սպասման լարվածությունը փոխակերպվում են համակրանքի, վեպի անվերապահ ընդունման: Նույն տարվա մեջ «Վարժապետին աղջկա» ունենում է երկրորդ հրատարակությունը՝ այս անգամ առանձին գրքով: Վեպը քննադատության կողմից շատ լավ է ընդունվում: Երիտասարդ գրողի նորամուտը և առաջին իրապաշտական վեպերից մեկի մուտքը զնահատում և արժևորում են Հակոբ Պարոնյանը, Արփիար Արփիարյանը, Լևոն Բաշալյանը, Հակոբ Մեղավորը, Հրանտ Ասատուրը, Պերճ Պոռչյանը, այլոք⁴: Գերազանցապես զրական արձագանքները վկայում էին, որ ժանրի պատմական հետազոտում երևան էր եկել նոր որակ, որը պիտի հատկանշեր հայ վեպի պոետիկական և գեղագրությունը առաջիկա տասնամյակին:

Բ.

Հիրավի «Վարժապետին աղջկա» ընդհանրական բնութագիրը հատկանշում էր վեպի նոր որակ և դրսևորում, որը պիտի խտանար Երուխանի «Ամիրային աղջիկը» ստեղծագործությամբ՝ իբրև արևմտահայ իրապաշտական վիպասանության ոստում: Կամսարականի վեպը ուղենշեց ժամանակակից, արդիական կյանքը գրականացնող, բարքերն ու սովորությունները գեղաձևող, օպերատիվ վեպի կառույցը: Այն միաժամանակ թե՛ սիրավեպ էր, թե՛ ռոմանտիկական սիրավեպերի պարոզիա, թե՛ պոլսահայ կենսոլորտի պատում՝ մարդկանցով, ճակատագրերով և փորձառություններով և թե՛ անհետացող անհատների, մտայնության գեղարվեստական իրագործում, թե՛ իրապաշտության հանգանակների ստեղծագործական հավաստում և թե՛ ժանրի հնարավորությունների կիրառականություն, արևմտահայ վիպասանության մեջ ցարդ չամրակայված դրսևորում: Բնականաբար վեպի առաջին թերթոնային հրատարակությունը իր աղբյուրությունն է թողել ստեղծագործության ընդհանրական բնութագրի վրա: «Վարժապետին աղջիկը» նովելային վեպերի ըստ ամենայնի արտահայտություններին է, որտեղ սակայն ներդիր նորավեպերն իրենց կառուցվածքային ամ-

3 Հրանտ Ասատուր, «Դիմաստվերներ», Կ. Պոլիս, 1921, էջ 254:

4 Տե՛ս Ա. Արփիարյան, «Օրվան կյանքը: Րաֆֆի: Նոր վիպասանք և Տ. Կամսարական», Արևելք, Կ. Պոլիս, 1888, 18 հունիս, № 1338, Հ. Ասատուր, «Վարժապետին աղջիկը», Արևելք, 1888, 31 դեկտեմբեր, № 1500, Լ. Բաշալյան, «Գրական սուրհանդակ», Արևելք, 1889, 18 մարտ, № 1562, Պ. Պոռչյան, «Տ. Կամսարականի Վարժապետին աղջիկը», Մուրճ, Թիֆլիս, 1889, № 5, էջ 790-793 և այլն:

բողջականութեամբ, լուկալ «ինքնորոշվածութեամբ» հանդերձ, ստեղծագործութեան համամասնութիւնը առավելագոյնս վեր են հանում, շեշտում ընթերցման միասնականութիւնը: Այս արտաքուստ հակադարձ շարժումը (երբ ներգիր նորավեպերը փաստում են վեպի ամբողջականութիւնը, միասնական լինելը) «Վարժապետին աղջիկը» արեւմտահայ վեպի համաբնագրում դարձնում է առանձնահատուկ, քանի որ թերթոնային վիպասանութիւնը լայն առումով ժանրի նովելային գարտուղութիւնները բազմաթիվ դեպքերում ցցուն է դարձրել (Զոհրապ, Արփիարյան, Միք. Կյուրճյան, Մ. Գոչունյան, Ս. Դավթյան, Սիպիլ, Ա. Անտոնյան, Մ. Սվաճյան և այլք): Կամսարականի ստեղծագործական, գրողական խառնվածքի անմիջական ազդեցութիւնն էր սա: Նրա փոքր արձակ ստեղծագործութիւնները նույնպէս ընդգծված վեպային բեւեռացումներ ունեն և ըստ երևույթին այս հանգամանքն էր էական, որ շարժման մասնակիցներից հատկապէս նա պիտի շարժումը (իբրև գեղագիտութիւն և գրական փրկիստփայլութիւն) փաստարկեր վեպով: Վեպի գեղարվեստական և գեղագիտական, գաղափարաբանական լրատվութիւնն անպայմանորեն պիտի հայտնվեր քննադատութեան և տեսական մտքի կիզակետում: Առաջին իրապաշտ ստեղծագործութիւններից մեկն առիթ տվեց ուղղութեան տեսական-քննադատական ներըմբռնողութեան: Մեր գրականագիտական միտքը բազմիցս և ամենայն մանրամասնութեամբ անդրադարձել, մեկնաբանել է դա, ուստի նորից կրկնելու հարկ չկա: Շեշտենք սոսկ, որ «Վարժապետին աղջկա» շուրջ տեսական ու քննադատական գրութիւններում կրկին ու կրկին փաստարկվում էին իրապաշտութեան գեղագիտութիւնն ու պոետիկան, ռեալիստական և նատուրալիստական վեպերի «ներփակ» կարգավիճակները, գրական նոր սերնդի «ժողովրդային գրականութեան» հանգանակները: Կամսարականը վեպի առթած մի քանի յուրօրինակ ինքնադատականներով մասնակցեց այդ ասուլիսներին՝ այս անգամ արդեն տեսական հարթութեան վրա ներկայացնելով վեպի իր ըմբռնումն ու տեսանկյունը: Մի դեպքում՝ բանավիճելով Եղիա Տեմիրճիպաշյանի հետ⁵, Կամսարականը փաստում էր կերպավորման սկզբունքների իրապաշտական եղանակը⁶ և իր ստեղծագործութիւնը որակում իբրև «իրական վեպ», մյուս դեպքում՝ պատասխանելով Բյուզանդ Քեչյանի հոդվածին⁷ տարրորոշում «Վարժապետին աղջիկը» էմիլ Զոլայի վիպական կառույցից և նատուրալիստական վեպից⁸: Վերջին իրողութիւնը մատնանշում է ոչ այնքան Կամսարականի կողմից նատուրալիզմի և նատուրալիստական վեպի անվերապահ ժխտականութիւնը, որքան «Վարժապետին աղջկա» կառույցի համապատասխանութիւնը Ստենդալ-դոգեական վեպի կառույցին՝ բնախոսական-ֆրզիոլոգիական սկեռումների փոխարեն կենտրոնացում բարբերի և փորձառութեան վրա: Եվ իրոք, հար և նման Ստենդալի ու հատկապէս Դոդեի վիպագրութեան, Կամ-

5 Ե. Տեմիրճիպաշյան, «Տխոր իրականությունը: Նոր վեպի մը ստիթով», Արևելք, 1888, ապրիլ 27, № 1294:

6 Տ. Կամսարական, «Ո՞րն է իրական վեպ», Արևելք, 1888, № 1297:

7 «Նամակ առ Մեծ Տ. Կամսարական», Արևելք, 1889, 27 հուլիս, № 1661:

8 «Քեչյան Էֆենտիի վիպասիրությունը և իմ Զոլայականություն», Արևելք, 1889, 29 հուլիս, № 1663:

սարականի վեպում ևս վիպական կենսոլորտը խարսխված է արարքների, հոգե-վիճակների, բարքերի, անհատական հարաբերությունների, կոլեկտիաների ընկերավարական-հասարակական հարթության վրա, դրանց բնախոսական-ֆիզիոլոգիական պատճառաբանվածությունը ընդամենը սատարողական խորք է, որպես կանոն ենթաբնագրային մակարդակում ընդնշմարված: Հարկ է նշել, որ Տիգրան Կամսարականի վեպի ըմբռնման և ընկալման հայացքները և տեսական ելակետները (օրինակ Շիրվանզադեի «Արամբի» վեպի մասին գրված հոդվածը)⁹ «իրական վեպի»՝ այսինքն՝ ռեալիստական վեպի կառույցի վերաշարադրումներ էին՝ բանաքաղված Փրանսիական համապատասխան վիպագրությունից և քննադատությունից:

«Վարժապետին աղջիկը» արևմտահայ արձակուժե (Պարոնյանից հետո, որի պարագան ինքնահատուկ է) ապամիթոսականացրեց վեպի ժանրի ռոմանտիկական բնույթը՝ և՛ թեմայով, և՛ ժամանակով և թե հերոսներով: Պատմական դարակազմիկ ու ճակատագրական իրադարձությունների, հանրային և բարոյական առաքելություն կրող անհատների, տիտանական զգացմունքների փոխարեն վեպ է դառնում սովորական առօրյան, առտնին հոգսերը, արհեստավորի, վաճառականի, մտավորականի կյանքն ու բարքը: Վեպում ռոմանտիկ գրականությունից ուղղակի պարողիան կա՝ Անդրանիկ Ֆեներճյանի բանաստեղծ լինելու իրողությունը պատկերագրելիս: Բարձր ոճը, գրաբարյան բառաբանման կիրառությունները, ճոռոմ ներբողյանները, խրթին հանգերը այլևս ընկալելի չէին նոր սերնդի համար, ավելին՝ զավեշտական էին, ու այդ գրականությունը անհետանում էր մշակութաբանական նույն խորքը կրող սերնդի հետ: Ընդդիմությունը ռոմանտիկական աշխարհընկալման, գոյաբանություն, կենսոլորտի նկատմամբ ստեղծագործության ընդհանրական բնութագրի հանկերզն է: Փոխանցումը օնտոլոգիական մեկ վիճակից այլ վիճակի գոյավորում է անցման և երկփեղկվածության կերպ, որ դառնում է կյանք, բարք, հարաբերություն և ճակատագիր: Կամսարականի անթաքույց ընդդիմությունը ռոմանտիզմի պոետիկայի և գեղագիտության նկատմամբ այնուհանդերձ վեպի կառուցվածքում լիակատար հաղթահարված, «ազատագրված» չէր: Տեղ-տեղ առկա են ռոմանտիզմի մնացուկները (օրինակ, Արամի և Գարեգինի արարքների գեղարվեստական պատճառաբանվածությունը ընդնշմարելիս, Աստղիկի լուկալ հոգեվիճակները պատկերագրելիս և այլն), որը բնական էր երիտասարդ գրողի պարագային, նամանավանդ նյութի դիմադրություն իրողությունը երկբևեռ դիմադարձություններ՝ ինքնուրույն և թարգմանական եղած գրականությունը, պետք է վեպի կառուցվածքում ցուցանեն իր «ռեցիդիվները»: Այնուհանդերձ ստեղծագործության արդեն առաջին նախադասություններում իրականի կանխաշեղտումը դառնում է տիրապետող. «Անդրանիկ վարժապետին աչքերը կոողային խանդավառ, իր դիմաց վրա որոշ կկարդացվեք անճառ գոհունակություն մը, զոր յուր գրչին գիտակցությունն ունեցող գրագետը կզգա. հազիվ վարկյան մ'էր, որ ավարտեր էր Արարատյան Փնջիկի, այս էր յուր քերթվածին վերնագիրը, վերջին տողերն, որո ազդեցություն ներքև էր այն պահուն: Բարձրին վրայեն

9 Տե՛ս «Արամբի»-ն, Արևելք, 1889, 22 հուլիս, № 1657:

առավ Մասիսն, օրաթերթն էր այն ատեն...»¹⁰: Եվ այսպես վեպի համաբնագրում գրականություն են դառնում օրվա մարդիկ՝ պատվելիներ, վաճառականներ, արհեստավորներ, մտավորականություն, առարկաների աշխարհը, հրատապ գաղափարները, Կ. Պոլսի և մերձակայքի ժամանակակից կշռությունները: Գործող անձանց հոգեբանությունը տրվածքից փոխակերպվում է մանրամասն կայացման բնագրային մակարդակում:

Վեպն իր կառուցվածքով և պոետիկայով հարում էր համաշխարհային և հայ գրականության մեջ ժանրի ամենատարածված, տիրապետող կաղապարներին՝ սիրավեպայինին, սակայն ժանրի պատմական համաբնագրում այն նորույթ էր բարձրի վեպ լինելու իրողությունը նաև, որը սիրավեպ կաղապարի հետ համակցված էր հանդես գալիս: Արդեն նշել ենք, որ «Վարժապետին աղջիկը» յուրօրինակ պարոդիա էր ուսմանտիկ, սենտիմենտալ սիրավեպերի, և բնականաբար այդ իրողությունը ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքի և պոետիկայի վրա թողել էր իր ազդեցությունը՝ թե՛ գործող անձանց, թե՛ կոլեգիայի գոյավորման և հանգուցալուծման և թե՛ գաղափարների համակարգի, գեղագիտության և, անշուշտ, լեզվատճական մակարդակներում: Ակնարկեցինք նաև, որ «Վարժապետին աղջկա» կառույցը հարում է «նորավեպ-վեպ» տեսակին, երբ ստեղծագործությունն ըստ էության ներդիր նորավեպերի ամբողջություն է: Ըստ այդմ վեպի հիստներեք գլուխներն էլ սյուժետային-գեղապարային որոշ ինքնուրույնություն ունեն, ինչպես նաև ծավալով հավասարազոր են (19 էջից մինչև 27): Անշուշտ ստեղծագործության կառույցը պայմանավորված էր թերթնային բնույթով նաև՝ յուրաքանչյուր հատված առավելագույն դինամիկ, լարված՝ թե՛ սյուժետային, թե՛ գեղագիտական-գաղափարաբանական առումներով, որպեսզի պարտադրված միանվագ ընթերցումը թողնի ամբողջական տպավորություն: Վեպի կառուցվածքին բնորոշ է այսպես կոչված օբյեկտիվ պատումի կաղապարը, երբ հեղինակային միջարկությունները գրեթե բացակայում են: Կամսարականի պարագային օրինաչափ է հեղինակային միջարկությունների կիրառությունը միմիայն յուրաքանչյուր լուրջ հանգուցալուծման դեպքում իբրև յուրօրինակ մուտք: Որպես կանոն, դրանք ընդհանրապես գործառնություններ ունեն: Այս իմաստով ուղադրավ է վեպի հանգուցալուծումը կազմակերպող մուտք-միջարկության լրատվությունը. «Մառախլապատ օր մ'էր. շարունակ և բարակ անձրև մը կեսգիշերեն սկսած էր ցելս պատրաստել փողոցներուն մեջ և խոնավությամբ լեցնել օդը. շատ տխուր օր մ'էր այդ օրը, չորեքշաբթի էր» (174): Այդ ճակատագրական օրին պիտի հաջորդի վեպի սիրո ողբերգական պատմության հանգուցալուծումը և այդ սիրո առանցքի շուրջ գտնվող մարդկանց ու ժամանակի էությունը: Պատահական չէ, որ ստեղծագործության դինամիկ, պրկված պատումը սկսած «Ա» գլխից փոքր-ինչ ձգձգվում է, հանդարտվում, որպեսզի առավելագույնս հիմնավորվի և փաստարկվի դատապարտվածության հղացքը, Ֆեներճյանների և Նահապետյանների ընտանեկան համապատկերով:

10 Տիգրան Կամսարական, «Վարժապետին աղջիկը», Տ. Կամսարական, Տ. Չոլկուրյան, Երկեր, Երևան, «Սովետ. գրող» հրատ., 1989, էջ 28: Հետադարձ վեպից բերված բոլոր հղումները այս հրատարակությունից են. տեքստին կից, փակագծերում:

Ստեղծագործությունների կառուցվածքային դինամիզմն հատկապես ընդգծված է վեպի ժամանակի և տարածության մեջ: Միրավեպը ռոմանտիկական և սենտիմենտալ նախորդների մտայնություն-կաղապարին հակառակ ազատագրված է հերոսների արեալի աշխարհագրական անեզրականությունից, տարիներ ու տասնամյակներ տևող փորձություններից: Ամեն ինչ անհամեմատ արագ է տեղի ունենում և Աստղիկի հինգ տարվա կյանքը՝ 18-23 տարեկան հասակը, որը ստեղծագործության ներառված ժամանակաշրջանն է, բավարար է Պոլսի հայության բարձրագույնը և մարդկանց զրականացնելու համար: Առկա հանգրվանին հասած կենտրոն-հերոսների պարագային ստեղծագործության կառուցվածքում գործում է «ժամանակային հետզրույթությունների» սկզբունքը, երբ վիպասանը սեղմ, ըստ էության դրույթների եղանակով արձանագրում է մինչ վեպի ժամանակ գործող անձանց կյանքի պատմությունը: Վեպում, օրինակ, այդպես է պատկերագրված Անդրանիկ Ֆեներճյանի մանկավարժական և ստեղծագործական գործունեությունը, Նահապետյանների ընտանիքի ձևավորման և բարգավաճման պատմությունը, Գարեգինի կյանքի մանրամասները և այլն: Այս սկզբունքը Դոդեի վիպասանության բանարվեստի ուղղամետ արձագանքներից էր, որն ընդհանրապես բնորոշ էր Ֆրանսիական իրապաշտ վեպին:

«Վարժապետին աղջկա» կառուցվածքային, սյուժետային կենտրոնը Աստղիկ Ֆեներճյանի պլանն է, որ մասնավորված է Աստղիկ-Արամ, Աստղիկ-Գարեգին, Աստղիկ-Թորոս պեյ պլաններով: Այս սյուժետային մոդելները և սրանցով պատճառականացված կոլիզիաներն են ստեղծագործության հենքը: Վեպի մյուս բոլոր պլանները կա՛մ մատնանշածի ֆոնային ածանցյալներն են (Զարուհու պլանը, Արամ-Թորոս պեյ, Արամ-Պեռենիս, Ռոզեթ, Աստղիկ-Հակոբիկ, Գարեգին-Անդրանիկ պլանները), կա՛մ ներփակ պլաններ՝ Անդրանիկ Ֆեներճյան, Գարեգին, Հակոբ աղա Նահապետյան, Թորոս պեյ: Հիմնական սյուժետային մոդելը սիրավեպն է Աստղիկ-Արամ-Գարեգին-Թորոս պեյ քառադրությունը և համապատասխան կոլիզիաներով, Թորոս պեյ-Զարուհի, Արամ-Ռոզեթ-Պեռենիս լրացյալներով: Ստեղծագործության մեջ ուրույն է Անդրանիկ Ֆեներճյանի սյուժետային մոդելը, այն ունի նաև ինքնավար, առանձին դրսևորման կերպ՝ բանաստեղծ, մանկավարժ, որ վեպի կառուցվածքում արտածվում է Անդրանիկ Ֆեներճյան երևույթից իբրև ընդհանրականություն: Բնագրում յուրաքանչյուր կոլիզիա ունի իր ձևավորման և պատճառաբանվածության նշագրումը: Բազմաթիվ օրինակներից մեկով սա փաստարկենք: Աստղիկը Նահապետյանների տանը առաջին անգամ տեսնում է Արամին. «Հյուրանոցին մեկ անկյունը Զարուհի կշարունակեր դեռ վայելուչ երիտասարդաց շարք մը ներկայացնել Աստղիկի, որ բնածին ու սիրուն համարձակությունը անչփոթ խոսակցություն մը կ'ունենար անոնց հետ, և երբ երկու ժամ հետո աստիճան մ'ավելի մտերմացած էր այդ երիտասարդաց հետ, կ'ըսեր ինքնիրեն. «Ինչ անտեղի նախապաշարումներ ունեցած ենք սա բարձր դասակարգի երիտասարդներուն վրա, որք հասարակ մահկանացուներ են ահա»: Բայց Աստղիկ միևնույն տրամադրություն մը տողորված էր անոնց ամենուն համար. «Հասարակ, այո, հասարակ մահկանացուներ էին զինքը շրջապատող բոլոր երիտասարդներն, այլ մին, որ ամենքը կ'արժեք, որ ունեք այդ հրապուրիչ ձևերն, այդ մազնիսական աչերն, Ա-

րամբ տարբեր էր, շատ տարբեր»: Աստղիկ կիսոստովաններ զայս ինքնին» (78): Դժվար չէ նկատել կոլիզիաների, թեկուզ առայժմ հիպոտետիկ, երեք մակարդակները՝ «բարձր դասակարգի երիտասարդների» մասին կարծիքի հակադրականությունը Աստղիկի անհատականացած տեսանկյան հետ, երիտասարդների հակադրականությունը Արամին առանձնացնելիս և վերջապես այստեղ արդեն հաջորդ կոլիզիայի գոյավորման դրդապատճառը՝ երբ Աստղիկը նրա «ինկուբացիոն» հոգեվերլուծական, ապա մոր հետ զրուցելիս ամբողջականացնում է Գարեգինի հետ ամուսնանալու անհատական-ընկերային բախումը (տե՛ս էջ 96-97): Կամ Թորոս պեյի պարագային, նրա ու Աստղիկի կոլիզիան, Զարուհու հետ ունեցած հարաբերակցությունների «բախումը», Անդրանիկ Ֆեներճյանի պլանում ուսուցիչ-բանաստեղծի հակադրականությունը իրականության հետ, Հակոբ աղա Նահապետյանի պարագային՝ աշխարհընկալման կոորդինատների անցումն իբրև ժամանակի, կյանքի բախում և այլն: Այսպիսով բազմաբանակ կոլիզիաների առկայությունը վեպի համաբնագրում ենթադրում է փոխներթափանցված սյուժետային մոդելների աղբյուրներ: Այս երևույթը սատարում է նաև ներփակ պլանների հանգուցալուծմանը (Գարեգինի և Նահապետյանների տան հաշվետարի զրուցից ամբողջականանում է թե՛ Նահապետյանների գերդաստանի պատմությունը և թե՛ Արամ-Թորոս պեյ առանցքը):

Վեպի պատումի ընդհանուր դրամատիզմը շատ հաճախ ընդգծված թանձրացումներ է ունենում՝ տարաբախտ վարժապետը սկսել է հասկանալ, որ աղջիկը մահվան նախադուռին է. «Ախրժակը տեղն է, բայց անպատճառ բան մը ունի աղջիկը. դուն երեսին գուշենն մի խաբվիր, հիվանդ է, հիվանդ, ասոր մեկ ճարը նայինք. գիշերները ջուրերուն մեջն է, կքրտնի կոր. բժիշկ կ'ուզե, բժիշկ:

Պատասխան չտվավ վարժապետը, շատ տխուր դեմք մ'ունեք. նույն իրիկունն իսկ Գուժ Գափուի դրսի վարժարանն նամակ մ'էր առած, որով յուր պաշտոնանկությունը կձանուցանեին իրեն, յուր հաճախակի բացակայությանց պատճառով, և նույնպես ապրուստի միակ միջոցեն ալ կզրկվեր. մինչ արդեն պարտքով հոգացած էր յուր տնական ծաղքն, որ Աստղիկի վերադարձով գրեթե կրկնապատկված էր. «Բժիշկ, բայց դեղը, բայց միսը, ո՞վ պիտի հոգար». հոգին պիտի տար ինք բժշկին, գեղագործին, բայց դրամի տեղ չէին առներ զայն...

Հառաչեց վարժապետն և ինք, որ յուր կնոջ մեկ բառին սպասած էր, յուր հրաժարեցուցման լուրն հաղորդելու, հանեց հոգաբարձության նամակն յուր գրպանեն, բարձին վրա նետեց սրտմտյալ, գոչելով. «Մեկ ապրուստի միջոց մ'ունեի, այն ալ ձեռքես գնաց. բժիշկ բերենք, բայց ի՞նչով...» (189): Այս անհաղթահարելի թնջուկը Ֆեներճյանների փորձությունը առավելագույն խտացնում է, ստեղծագործության կոլիզիային հաղորդում սոցիալական, հասարակական, էթնոհոգեբանական, հանրային անհամեմատ ընդհանրական լրատվություն, որտեղ արդեն բուն Ֆեներճյանների «անհետանալու», կորսվելու, դատապարտվածության հանկերգը սոսկ մեկ, մասնավոր իրողություն է, թշվառ ճակատագիր, սակայն երբ թանձրացված է նաև բարեկեցիկ (նյութապես վերևի թնջուկները դյուրին հաղթահարող) ընտանիքի և անհատի «անհետացման», կորսվելու և դատապարտվածության իրողությանը, ապա ընդհամարվում

է տոտալ դատապարտվածութեան, «անհետացման» հանկերգը, որի բարքագրութեանը, հոգեբանական-ընկերային, մարդաբանական, հասարակական և անհատային ազդակներն են Կամսարականի կիզակետում, ավելին՝ դատապարտվածութեան բնագանցութեանն է վեպի ստեղծաբանական-գեղագիտական էուլթը (սուբստանցը) և ի շարս «Վարժապետին աղջկա» պոետիկական, դիպաշարային կառույցի նորամտութեանը արեւմտահայ վեպի համապատկերում, այս բնագանցութեան ուրվագրումն էր, որ թե ընթերցման և թե վերլուծութեան մակարդակներում դարձան ընթացի սեռումներից:

Վեպի պերսոնաժների համակարգը ժանրի դասական կառույցի սկզբունքներով է պայմանավորված՝ կենտրոն-հերոսներ և դրանց շուրջ մակաբերված կերպարային խորք զանազան սատարողական գործառնութեաններով. պատումային մակարդակը լրացականացնող՝ Արթաքի-Հարութեանը (Աստղիկի հորեղբորորդին դիմակահանդեսի և ապահարզանի դրվագներում), Մարգար, Թագուհի՝ Աստղիկի սպասավորները, Գարեգին աղա՝ Նահապետյան դրամատան արկղակալը, բարքերը պատկերագրող, Մելքոն աղա, տեր Գրիգոր, տոքթոր Սեպուհ, տիկին Վարդուհի՝ կոլիգիան հանգուցալուծող և այլն: Ընդհանուր առմամբ վեպի ակտիվ պերսոնաժները շուրջ չորս տասնյակ են: Նմանօրինակ բազմաբանակութեանը սիրավեպի կառուցում վկայակոչում է հեղինակի կողմից ժամանակակից կյանքի ընդգրկունութեան ձգտումը: Կերպարումի հիմնական եղանակը օբյեկտիվ-տեսանկյունայինն է, երբ դրվագվում է որևիցե գործող անձի առարկայական-տիրապետող հատկանիշները՝ զուգակցած կենտրոն-հերոսներից մեկի գնահատումով: Այս առումով օրինակ բնորոշ է Արամի հետևյալ դատումը ժամանակակից կանանց մասին. «Բայց խենդ են այս աղջիկները, պեյ, անգամ մը որ սիրեն, այլևս ճշմարիտ փորձանք մ'է անոնց ձեռքն խույս տալ ուզել. և ստուգելի կարծես հիմարացած էր այն գիշեր. այնքան արտասովել հետո, երբ այրած էի արդեն լուսանկարն՝ եկավ քովս նստիլ բազմոցին վրա, ձեռքերս յուր ափին մեջ առավ, տրորեց մատներս, և աղերսարկու ակնարկներ ուղղելով ինձ՝ կհարցներ. «Ախ, ստո՞ւյգ է, չե՞ս սիրեր զայն, Արամ, չես սիրեր զայն, այնպես չէ՞» (126): Աստղիկն է, որին արդեն հայտնի է դարձել Արամի անհավատարմութեանը, և այս միջնորդավորված առարկայական-վերաբերողական արձանագրութեանը ամբողջացնում է սիրող և մինչև վերջ դրա համար պայքարող կնոջ տիպը:

Կամսարականը կերպարումն իրականացնելիս շատ հաճախ դիմում է լակոնիկմաների՝ կենտրոնանալով միայն այն հատկանիշների, արարքների վրա, որոնք վարժապետի դատեր նկատմամբ վերաբերութեաններ էին: Այսպես են գոյավորվել Վարդուհի հանրմի (Արամի մոր), տիկին Սաթենիկի, Առաքել աղայի, Աղավնի հանրմի, Հռիփսիմե տուտուի և այլոց կերպարները: Լակոնիկման այնուհանդերձ բնագրում, որպես կանոն, ամբողջականացնում է դրվագային պերսոնը: Դիցուք՝ «Տիկին Սաթենիկ սակայն կատարելապես հաջողած էր յուր նյութած չարութեան մեջ. կհրճվեր, մտածելով թե որչափ ավելի Աստղիկ ինքզինք անարժան ցույց տա սրահին, այնքան ավելի կնվազի նրա նկատմամբ Արամի համակրանքն, զոր միայն ինք կ'ուզեր վայելել» (133):

«Վարժապետին աղջիկը» վեպի դիպաշարը խարսխված է սիրավեպին բնո-

րոշ առանցքի շուրջ՝ կին և մրցակից տղամարդիկ: Տվյալ դեպքում գործում է քառանդամ առանցքը՝ Աստղիկ-Արամ-Գարեգին-Թորոս պեյ, ընդամին սիրո զանազան գոյակցություններով և դրանց փոխակերպություններով. բնախոսական-պլատոնական(հոգևոր)-բնազանցական: Այս առանցքի ամենատարբեր վարիացիաները՝ Աստղիկ-Արամ երկկողմանի, Գարեգինի ու Թորոս պեյի անպատասխան, «անհաղորդ» սերերը ստեղծագործության կառուցվածքում համապատասխան դիպաչարային տեղաշարժերով՝ երկկողմանիությունից մինչև լիակատար խաթարում, միջանկյալ անանձնականություն (Աստղիկ-Արամ), անպատասխան լինելուց, անհաղորդությունից մինչև բնազանցական ներդաշնակություն (Աստղիկ-Գարեգին) և սիրո փորձության բարոյաբանական կերպը (Աստղիկ-Թորոս պեյ) ամբողջացնում են ստեղծագործության սիրո շարժման հղացքը: Նշենք նաև, որ դիպաչարային ընթացականությունը միջանկյալ հանգույցներով ուղենշում է իրադարձությունների զարգացման ընթացքը: Այս պոետիկական հնարանքը թանձրացնում է վեպի դիպաչարային լարվածությունը, միևնույն ժամանակ կարծես թե «պատճառաբանում» պատումի ուղղվածությունը: Այսպես՝ Անդրանիկ Ֆեներճյանը իր բանաստեղծությունների ժողովածուն հրատարակելու համար հովանավոր լինելու խնդրանքով դիմում է Գարեգին Արսենյանին, վերջինս ուսուցչի համար անակնկալ, սիրահոգի համաձայնում է և խնդրում նրա դասեր ձեռքը: Դիպաչարային այս հանգույցը բազմաճյուղ ընթացականություն է հաղորդում վեպի պատումին՝ մի կողմից ստեղծագործության մեջ պատճառաբանում Գարեգինի և Աստղիկի հոգեկան վիճակը, նրանց ապրումների և մտորումների կենտրոնացումները, ապա դառնում էլակետ Ֆեներճյանների և Նահապետյանների ընտանիքներին խաչվելու, հանդիպաչարավելու համար, որը ինքնին յուրօրինակ դիպաչարային հանգույց է Աստղիկի և Արամի հանդիպումը փաստարկելու և իրադարձությունների հետագա ընթացքը ուղղորդելու համար: Կամ Արամի հովանավոր դառնալու և Անդրանիկ Ֆեներճյանին դասեր տալու դիպաչարային հանգույցը, որը կենտրոնացնում է արդեն ստեղծագործության հիմնական կոլիզիան: Բազմաթիվ դրսևորումներից արձանագրենք այս մեկը ևս. «է՛հ, բարեբաղբաբար գաղիերեն կարդալ գիտեք, այնպես չէ՞, տիկին. ալ այս անգամ գեթ չպիտի ըսեք, թե զրպարտիչ մ'եմ. առեք, տիկին և պեյը, նույնհետայն գրպանեն հանելով առավոտուն Արամի յուր քով մոռցած այցաքարտը, մատույց զայն Աստղիկին...» (121): Պեռենիսի նամակին ծանոթանալը Աստղիկին «ստիպում է» պասիվ հայեցողությունից անցնել արարքների և ըստ էության այս հանգամանքից, այս դիպաչարային հանգույցից վեպի պատումը մտնում է այսպես կոչված եզրափակիչ փուլ՝ սկսվում է դատապարտվածության հղացքի զեղարվեստական-գեղազիտական գործնականացումը:

Արդ, ներկայացնենք վեպի դիպաչարը: Բանաստեղծ և երկարամյա ուսուցիչ Անդրանիկ Ֆեներճյանի նյութական վիճակն այնքան էլ բարվոք չէ՝ զանազան հոգաբարձուների հետ վիճաբանությունները, ոչ փայլուն գրագիտությունը, ումանտիկ բանաստեղծի չհասկացված լինելու կեցվածքը ընտանիքին սուղ դրուժյան են մատնել, հազիվ ծայրը ծայրին են հասցնում, իսկ դուստրն արդեն տասնութ տարեկան է, որին անհրաժեշտ է նախապատրաստել կյանք մտնելու հա-

մար: Ֆեներճյանի միակ ապավինությունը բանաստեղծությունների ժողովածու-
ւի հրատարակությունն է հովանավորի միջոցով, որի կանխակալված հասույթը
վիճակը դույզն-ինչ կբարվոքի: Գարեգին Արսենյանը սիրահոժար համաձայնում
է քերթվածների տպագրության ծախսերը հոգալ և միևնույն ժամանակ խնդրում
է Աստղիկի ձեռքը:

Ֆեներճյանները և Արսենյանները վաղուցվա ծանոթներ էին, գնալ-գալ ու-
նեին: Գարեգինը դեռ պարմանի հասակից համակրում էր Աստղիկին, որը կա-
մաց-կամաց վեր էր ածվել սիրո: Անցել էր ութ տարի, քսաներեքամյա Գարե-
գինը հաջողակ և աշխատասեր վաճառական էր, պատանեկան զգացմունքը ա-
վելի էր ամրագրվել, սակայն մտածում էր, թե գեղանի Աստղիկը իր համար չէ:
Անդրանիկ Ֆեներճյանի անսպասելի առաջարկը նրա համար լավ առիթ էր և՛
համակրելի ընտանիքին աջակցելու և թե աղջկա ձեռքը խնդրելու համար:
Անդրանիկը Գարեգինի հանձնարարական նամակով գնում է Նահապետյաննե-
րի մեծահարուստ տուն՝ Հակոբ էֆենդու փոքրիկ զույգ աղջիկներին դասա-
վանդելու համար: Հակոբի ավագ դուստրը՝ Զարուհին, որ դպրոցական տարի-
ներից ճանաչում էր Աստղիկին և նրան համակրում, Անդրանիկին աղջկա հետ
իրենց տուն է հրավիրում՝ հոր անվանակոչության երեկոյին մասնակցելու հա-
մար: Անդրանիկ Ֆեներճյանը որոշում է իր ապագա փեսացուին հրավերքի մա-
սին հայտնել, նրանից թույլտվություն խնդրել Աստղիկին տանելու համար:
Գարեգինը թեև ներքուստ ընդդիմանում է, սակայն չի արգելում:

Ֆեներճյանները գնում են Նահապետյանների տուն, ուր Աստղիկն առաջին
անգամ հանդիպում է Արամին: Փոքր-ինչ հետամտելը բավական էր, որ Աստ-
ղիկը սիրահարվի: Արամն օրիորդին ամուսնություն առաջարկություն է ա-
նում, այդ մասին հայտնում իր ամենամտերիմ ընկեր թորոս պեյին, որը նրա
ցանկությունը լուրջ չի ընդունում: Ինչևէ, Արամը համոզում է հորը, իսկ թո-
րոս պեյի բազմաթիվ փաստարկները անուշադրության է մատնում: Կանչում է
վարժապետին, նրան դրամ տալիս և խոստանում «Արարատյան փնջիկը» ոս-
կետառ հրատարակել և հայտնում, որ ինքը սիրում է Աստղիկին և ցանկանում
է նրա հետ ամուսնանալ: Աստղիկը խոստովանում է մորը, որ համաձայնել էր
Գարեգինի հետ ամուսնանալ միմիայն ծնողների վիճակն ամոքելու համար, իսկ
Արամին ինքը սիրում է և կարծում է, որ իրենց ապագա ամուսնությունը «ա-
ռանց հաշվի է» և ինքը երջանիկ կլինի: Վարժապետը Գարեգինին հայտնում է
դստեր որոշման մասին, վերջինս դա բավականաչափ ծանր է տանում, կարեկ-
ցում է նաև Աստղիկին՝ իմանալով Արամի թեթևաբարո վարքի և կնամուղութ-
յան մասին:

Ճոխ նշանադրությանը հաջորդում է շքեղ հարսանիքը: Երիտասարդ ամու-
սները մեղրալուսինը անց են կացնում Բրինբեքո կղզում: Արամը փաստորեն
Աստղիկի ծնողներին արգելում է հանդիպել իրենց դստեր հետ: Շատ արագ Ա-
րամը դարձ է կատարում իր սովորական կենցաղին՝ թղթախաղ, հոմանուհիներ:
Վերականգնում է իր կապը Պեռենիսի՝ մի հույն դերասանուհու հետ: Թորոս
պեյը, որ սկզբից հմայված էր Աստղիկով և միակ մարդն էր, որը ելումուտ ու-
ներ նրանց մոտ, մի կողմից Արամի մեջ բորբոքում է կյանքը վայելելու մղու-
մը, մյուս կողմից՝ խորամանկ ակնարկներով ջանում ամուսնուն «սառեցնել»

կնոջից, իսկ ինքը ավելի ակնհայտ է սկսում դարպասել Աստղիկին: Արամը ցանկացած պատրվակով Աստղիկին կա՛մ մենակ է թողնում, կա՛մ Թորոս պեյի հետ: Թորոսն ու Աստղիկը այգում զբոսնում էին, և երիտասարդ կինը հանդիմանում է նրան բաց ակնարկների համար, Թորոսը ցույց է տալիս Պեռենիսի քարտը: Աստղիկն այդ անակնկալից շանթահարված՝ հոգեկան ահավոր տվայտանքներ է ունենում, որին հաջորդում են ողջ գիշեր տեղափոխված թյունները: Արամին դժվարությամբ հաջողվում է հանդարտեցնել Աստղիկին: Նրանք տեղափոխվում են Բերա: Արամը հորից թաքցնելով թղթախաղի և հոմանուհու վրա մտած մեծ գումարը՝ պատճառաբանում է, թե փողը Աստղիկի վրա է ծախսել: Այս հանգամանքը մի կողմից և Զարուհու բացահայտ թշնամանքը մյուս կողմից (Զարուհին, որ անտարբեր չէր Թորոս պեյի նկատմամբ, լավ է հասկանում Աստղիկի «մեղավորությունը») տանը տարաբախտ կնոջ նկատմամբ անհանդուրժողականության և արհամարհանքի մթնոլորտ են ստեղծում, որից Աստղիկը նույնպես խիստ տառապում է, իսկ տան հերթական հավաքույթներից մեկի ժամանակ, երբ տիկին Սաթենիկին հաջողվում է նսեմացնել նրան (Աստղիկը հուզմունքից չի կարողանում դաշնամուրով ինչ-որ մանրանվագ կատարել) կնոջ մենությունը դառնում է անասելի:

Որպեսզի իր հսկայական գումարները ծախսելու հանգամանքը հորից թաքցնի՝ Արամը Աստղիկի հետ առանձին տուն է վարձում: Թշվառ կինը բոլորովին մենակ է, ծնողներն իրեն տեսնելու իրավունքից զրկված են, ամուսինը օրն անց է կացնում կամ թղթախաղով կամ նոր հոմանուհու՝ Ռոզեթի հետ: Միակ լուսավոր կետը փոքրիկ Հակոբիկն է: Պեյը շարունակում է դարպասել, իսկ Զարուհին Պոլսով մեկ լուրեր է տարածում, թե Աստղիկը նրա սիրուհին է:

Արամը պարահանդես է գնում սիրուհու հետ, պեյը հորդորում է Աստղիկին իր հետ ծպտյալ նույնպես այնտեղ գնալ: Աստղիկը, որ տպավորված էր վերջերս դիտած մի ներկայացումով, երբ պարահանդեսում ծպտված կինը ընկնում է ամուսնու սիրուհու ոտքերը և այդպիսով կողակցին ընտանիք դարձի բերում, ցանկանում է նույն կերպ վարվել, և Թորոսի հետ մեկնում է պարահանդես: Պեյն այստեղ կրկին ցանկանում է մտերմիկ հարաբերություններ ստեղծել, սակայն ոչինչ դուրս չի գալիս ու ստիպված առանձնանում է իր բազմաթիվ սիրուհիներից մեկի հետ: Աստղիկը նկատում է Արամին Ռոզեթի հետ, բայց նախնական մտադրությունն իրագործել չի համարձակվում: Պատահաբար հանդիպում է հորեղբորորդուն և խնդրում նրան, որպեսզի հորն իմաց տա, որ նա գա իրեն տեսության և պեյին գտնի՝ տուն ուղեկցելու համար: Արամը ստիպում է, որ Աստղիկը դիմակը հանի և երբ տեսնում է կնոջը, նրան տուն է տանում, հաշիվ պահանջում: Որքան էլ Աստղիկը խոստովանում է իրողությունը, ասում ճամարտությունը՝ ամուսինը անհողդողդ է մնում: Պեյին խնդրում է ամուսնուն բան հասկացնել, սակայն վերջինս նախապայմաններ է մեջտեղ բերում, որոնք, բնականաբար, Աստղիկի կողմից մերժվում են:

Արամը Աստղիկին տնից վռնդում է: Ֆեներճյանների ընտանիքի համար սկսվում է տառապանքների և անյուծելի թնջուկների մի շրջան՝ Աստղիկի առողջական վիճակն արդեն խաթարված էր, Անդրանիկ Ֆեներճյանը՝ գործազուրկ և պարտքերի մեջ թաղված: Ամբաստանություններն ու բամբասանքներն-

րը տարածվում են ողջ քաղաքով, նույնիսկ թերթերը հոգիվածներ են տպագրում երիտասարդ մոր անբարո վարքագծի մասին: Թշվառ վարժապետն իրեն դես ու դեն է նետում աղջկա պատիվը փրկելու համար: Արամը որոշում է կնոջը երեխայից զրկել: Գարեգինի ջանքերը զուր են, դատական խորհուրդը որոշում է երեխային հանձնել հորը: Թշվառ կնոջ առողջական վիճակը գահավեժ է լինում, թոքախտի նշանները անթաքույց են: Երկնային մանանայի պես Գարեգինը ձեռք է մեկնում Ֆեներճյաններին՝ տալիս պարտքերը, հոգում բուժման և առողջարան գնալու ծախսերը: Այդ ընթացքում քայքայվում է նաև Նահապետյանների ընտանիքը՝ Արամը թղթախաղում հսկայական գումարներ է տանուլ տալիս և սնանկացնում Հակոբ աղային, Ջարուհին փախչում է հոր գործավորներից մեկի հետ: Հակոբ աղան չի դիմանում այս նյութական ու բարոյական անկմանը, կաթվածահար է լինում, մահանում:

Աստղիկի վիճակը օրհասական է, նրա վերջին կամքը զավակին տեսնելն է, որ կրկին հաջողվում է Գարեգինի շնորհիվ: Երիտասարդ կինը վախճանվում է: Ահա «Վարժապետին աղջիկը» վեպի համառոտ դիպաշարը: Բնականաբար Աստղիկի կարճատև կյանքի առանցքին բաղձյուղակվում են լոկալ պատումային միավորներ՝ Պոլսի բարքերն ուրվագրելու, ժամանակի իրերի ու գաղափարների կշռոյթներն պատկերագրելու համար: Վեպի կառուցվածքում կիրառվել են պոետիկական զանազան սկզբունքներ և միջոցներ: Նախ՝ անհրաժեշտ է արձանագրել ստեղծագործությունից բնագիրը կազմակերպող տարրերի և բաղկացուցիչների համաչափությունը, յուրաքանչյուր պոետիկական միավորի ճշգրիտ գործառնությունը: «Վարժապետին աղջիկը» հայ վեպի պատմությունից համաբնագրում առաջին հոգեբանական վեպերից էր՝ ժանրի Պոլ Բուրժե-Ալֆոնս Դոդե-ական իրապաշտությունից առումով, ուստի բնական էր, որ Կամսարականը հաճախ սևեռվում էր հոգեբանական անցումների պատճառաբանվածությունից վրա. ստեղծագործությունից ամեն մի հերոս անցնում է հոգեբանական քննությունից բովով, ոչինչ «անհասկանալի», «կտրուկ» փոխաձևություն չի ենթարկվում: Այս առումով բնորոշ է Աստղիկի հոգեվիճակի նկարագրությունը, երբ նրա կասկածները վերջնականապես փարատվում են, համոզվում է Արամի անհավատարմությունից վերաբերյալ (գլուխ ԻԲ): Տեքստում մանկամարդ կնոջ հոգեվիճակի առարկայական նկարագրությունը շոշափելիացնում է հերոսի կողմից արդեն ընկալելի դատապարտվածությունը:

Արդեն անդրադարձել ենք հեղինակային տեսանկյան միջարկությունների գործառնություններին, ավելացնենք, որ այն լիակատար ակտիվություն ունի ստեղծագործությունից կոլիզիայի հանգուցալուծումը պայմանավորող պարահանդեսի դրվագում (գլուխ ԻԹ), երբ հեղինակային տեսանկյան միջոցով հաճախակի արձանագրվում են հոգեվիճակները, արարքները, մթնոլորտը: Առհասարակ «պարահանդեսային հանգուցը» բնորոշ է արևմտահայ 80-90-ական թվականների արձակին, իսկ առաջին իրապաշտական վեպերում (Զոհրապ, Կամսարական) պատումային մակարդակն ամբողջականացնելու հիմնական կենտրոններից է:

«Վարժապետին աղջկա» պոետիկական բնութագիրը թերի կլինի, եթե չնշվի այն իրողությունը, որ Կամսարականը գրեց ոչ միայն ժամանակակից կյանքի

մասին վեպ, այլ նաև ժամանակակից լեզվով գրված վեպ: Բանն այն է, որ ստեղծագործություն էր տեղափոխվել Պոլսի լեզուն բոլոր գրասերներով՝ հայկաբանների գրաբարախառն խոսվածքը, գործավորի և վաճառականի բարբառային և թուրքերենով համեմված ժարգոնը, սալոնի խոսվածքը՝ ֆրանսաբանություններով:

Վեպի կառուցվածքում հավասարակշռված կիրառություններ ունեն երկխոսություններն ու մենախոսությունները, արարքի, պահվածքի, վիճակի վավերացումները: Այս համամասնությունը նույնպես սատարում է ստեղծագործության ընդհանուր սահունությունը, վկայում երիտասարդ գրագետի վիպասան լինելու ճիշդ մասին: Հատկապես եթե սրան հավելենք դիմանկարների և պեյզաժների բազմագործառնական կիրառությունները, ուր զանազան գույն-դուրյուններով (հերոսի բնույթին առնչվող լրատվություն, հոգեբանությունը մակաբերող փաստ, իրադարձությունների առաջիկա սրումը նախապատրաստող մուտք և այլն) գոյավորում է պոետիկական միջոցների բավականին դինամիկ օգտագործման շրջանակ: Այս համատեքստում չի կարելի չխոսել նաև Կամսարականի կողմից դետալի պարզապես վարպետ կիրառությունների մասին, որոնք տրամադրություն ու մանավանդ հոգեվիճակ պատկերելիս դառնում են սպառիչ միջոցներ (հիշենք Աստղիկի շրջագետի նկարագրությունը, Արամենց տանը առաջին անգամ պարելու պահը և վերջապես՝ կառքի պարագան ամուսնանալու ժամանակ և Նահապետյանների տնից վռնվելու պատկերներում):

«Վարժապետին աղջիկը» վեպի գեղագիտական և գաղափարական համակարգի քննությունը գրականագիտության կողմից որպես կանոն խարսխվել է արժեքայնության մեթոդաբանության տիրույթներում՝ ելակետային համարելով ստեղծագործության սոցիալական և այսպես կոչված այսպանող-քննադատական ուղղվածությունը: Որ Կամսարականի վեպը հարում է եվրոպական ռեալիստական և նատուրալիստական սոցիալական վեպերի ծիրին (Մոպասան, Դոդե, Զոլա, Բուրժե), որևիցե կասկած կամ տարակարծություն լինել չի կարող, սակայն հար և նման եվրոպական սոցիալական վեպին՝ բնույթի և տեսակի, անհատի և հասարակության գեղարվեստականացման պատճառաբանվածությունը ոչ միայն պայմանավորվում են սոցիալականով, այլև բնախոսականով, հոգեբանության սոցիալական բևեռացման պարագծից դուրս իրողություններով (գեն, բնագր, ենթագիտակցական, անգիտակցական և այլն), թեոսոֆիկ և բնազանցական տրվածքներով: Այս համագրության մեկնաբանական ընթերցումի խորքն է, ըստ իս, վեր հանում Տիգրան Կամսարականի ստեղծագործության գեղագիտությունն ու գաղափարների համակարգը¹¹, նամանավանդ որ հեղինակի ստեղծագործական նպատակադրումը սոցիալական, բարոյաբանական, հոգեբանական, անհատական, խառնվածքային տրվածքներից հանգուցված դաստապարտվածության բնազանցության պատկերագրումն էր: Վերջին

11 Հակոբ Մարգարյանը իր «Տիգրան Կամսարական» ուսումնասիրության մեջ (Երևան, 1964 թ., էջ 78-176) վեպի քննությունը կատարել է բացառապես սոցիալականի արժեքայնության մեթոդաբանությամբ:

Հաշվով Ֆեներճյանների ընտանիքի կործանմանը զուգահեռվում է նաև Նահապետյանների ընտանիքի կործանումը. դատապարտյալ էին ոչ միայն Աստղիկն ու ռոմանտիկ բանաստեղծ Անդրանիկ Ֆեներճյանը, այլև ապահով ու հարուստ Հակոբ աղան (ուժամուր սոցիալական ու հասարակական դիրքը կարծես թե բոլոր չափանիշներով անընդհատ էր փորձություններից), Արամը, Ջարուհին, Գարեգինը (վեպի ենթաբնագրի պարագոյաններից, որի արծարծումը սակայն ամբողջացնում է վարժապետի աղջիկ գաղափարագրությունը), խմբագիրն ու գործավորը, այսինքն «անհետացող սերնդի» չգոյություն, դատապարտվածություն (հիշենք սոսկ Արփիար Արփիարյանի «Դատապարտյալը» վիպակն՝ իբրև նախադուռ) ընթացականություն, գաղափարի պատկերագրումն է վեպը: Այս «անհետացող սերնդի» հետ զուգահեռ ոչ ևս է լինում բարքը, մտայնությունը, գոյաբանական կենսոլորտը: Ուրվագրվում են նոր բարքեր, մտայնություն և անհատականություններ (Թորոս պեյ, տիկին Սաթենիկ), թեկուզ փոքրինչ ուղղագիծ՝ անհետացման դատապարտվածները կամա թե ակամա բախման մեջ են սրանց հետ (անկախ վերջինների հիպոտետիկ ինքնավարություն) և կորսվում են ճակատագրեր, կյանքեր, ժամանակակիցները ակնհայտ են լինում իրենց հետ ապրողի երկարատև նախամահին ու ավարտին. սա էր, որ «Վարժապետին աղջիկը» առաջին գլուխներից հետո դարձրեց ութսունականների բեստսելլերը, այս նախամահի և ավարտի տիրույթներում է ամբարձրված Կամսարականի գեղագիտական հանգանակը: Այս համատեքստում սոցիալականի շեշտադրումը վեպի մեկնաբանության պարագային դառնում է խիստ կրավորական, նամանավանդ որ վեպի գաղափարների համակարգում դա համադրված է նշված մյուս էությունական տրվածքների, իրողությունների հետ: Այս առումով ուշագրավ է Արամի և Աստղիկի նշանադրության լրատվությունը. «Նահապետյանք բավականացած էին «Պատրիարքարանի նշանով»: Այս բանը յուր պատճառն ուներ: Վարժապետին խղճուկ տնակը պատիվ էր կրնար բերել յուր մեծահարուստ փեսացուին, ընդհակառակն, Արամ պիտի շիկներ, երբ «խոսքկապ»ի համար յուր բարեկամներն առներ տաներ անշուք տուն մը, որո մերկությունն այնքան տգեղ հակապատկեր մը պիտի ընծայեր յուրյանց պայատանման բնակարանին հետ: Վարժապետին ընտանիքը, մանավանդ Աստղիկ շատ գոհ էին եղած Նահապետյանց այս կարգադրությունեն...» (103): Դժվար չէ նկատել միագիծ համաձայնողականությունը (սոսկ մեկ փաստ, որ դիպաշարային մակարդակում ամենատարբեր և բազմազան դրսևորումներ ունի), սակայն ինչպես այս մեկը, այնպես էլ մյուսները դատապարտված են, քանի որ փոխգիշտումը բնավ չի ենթադրում բարքի, տրվածքի, եսակենտրոնություն միասնականություն: Նահապետյանների և Ֆեներճյանների բնույթներն են տարբեր և դրանց բաղճյուսումը դառնում էր դաժան նախամահ, ողբերգական ավարտ այս բախման ժամանակի, առօրյայի, իրականության, փիլիսոփայություն մերհանումն էր Կամսարականի նպատակամիտությունը, իր ժամանակակիցին ընտրություն առթելու կարելիություն մեջ էր պարփակված վեպի գեղագիտական հանգանակը:

Վեպի հերոսների պլանները կենտրոնանալով ամփոփագրում են վարժապետի աղջիկ հղացքը, որ գրագետի ժամանակակից կյանքի գոյաբանություն, բար-

քերի բեռնացումներում ամբողջացնում է անհետանալու, կորսվելու դատապարտվածության գաղափարաբանությունն ու բնագանցությունը: «Անոր վեպին մեջ գործող մարդերը, – գրում է Հակոբ Օշականը, – բոլորն ալ գրեթե անխտիր, կ'արտահայտեն լիություն մը, ամբողջություն մը որոնք վեպի տարողությունեն կ'անցնին: Չեմ ըսեր թե քսանամենի այդ տղան ընկերաբանի մը լրջությամբ հավաքած է իր մարդոց հորինիչ տարրերը: Բայց կը ծանրանամ մարդերը մեկ անգամով ընդգրկող միտքի իր կերպին որ իր նմանը չունի արևմտահայ վեպին մեջ»¹²: Այս տարողունակությամբ է պատճառաբանվում անհետացող սերնդի ամբողջական երփնագրի վերհանումը, ինչպես նաև նոր կռույթների ընձյուղումը (Թորոս պեյ, տիկին Սաթենիկ): Կենտրոն հերոսների հակոտյաներով հետևենք այդ ընթացին:

Ա) Անդրանիկ Ֆեներճյան-Հակոբ Նահապետյան: Այս զուգադրությունը անհետացող մտավորականի և գործի մարդու բեռնացումն է: Հակոբ Նահապետյանի պարագային խարխլվում են կենսական-բարոյաբանական բոլոր հիմերը: Պատրիարխալ հայեցողությունը, աշխարհընկալումը և ապրելու կերպը անընդհատ բախման մեջ է աշխարհի նոր կռույթների հետ և նրա ֆիզիկական չգոյությունը ազդարարում է այդօրինակ հսերի վախճանը: Այս զուգադրության մեջ անհամեմատ ուշադրավ է բանաստեղծ, մանկավարժ, ազգային մտավորական Անդրանիկ Ֆեներճյանը: Ռոմանտիկ բանաստեղծը, որ իր երևակայության տիրույթներում է արդեն ապրում, ստիպված է վերադառնալ իրականություն, որն արդեն պատվելիների, գրաբարախառն հայկաբանության և «Փնջիկ»-ների ժամանակը չէ: Օբյեկտիվորեն Ֆեներճյանը սպառվել է այդ ժամանակի համար, և նա անցյալի կարոտախտով սևեռյալ, տարուբերումների մեջ է, չկա աշխատանք, հուսո դուռ. «Ժամ էր, որ Անդրանիկ Ֆեներճյան քիչ մը լրջաբար մտածեր յուր իսկական կարողության վրա»: Հարմարվելն ու ներդաշնակվելու փորձերը աղջկա ամուսնությունում սրում են թնջուկները, և աղջկա կորուստը վերջապես ուսուցչին դատապարտվածության գիտակցության է բերում:

Բ) Արամ Նահապետյան-Գարեգին Արսենյան: Այս հակոտնյա զուգադրությունը ևս կենտրոնանում է անհետացող սերնդի գաղափարամիտությունը: Եվ եթե Արամի գահավեժը վեպի կառուցվածքում ուղղամետ և միանշանակ է, ապա Գարեգինի փրկչակերպ-պաթետիկ և պարադոքսալ դատապարտվածությունը (միակը, որ անցումային խառնակություններում և նորի ընձյուղման պարագային բարգավաճում է ապրում) ստեղծագործության մեջ յուրօրինակ դադտնագրային ամբողջականացում է ունենում՝ վերածվելով զոհրապյան անդրչիրիմյան սերը կրող մի տարատեսակի: Եվ իրոք Գարեգինի վեհանձն կեցվածքը, անձնազոհությունը Ֆեներճյանների ընտանիքը չեն փրկում կործանումից, դատապարտված է ինքնին Գարեգինը՝ անկախ արտաքին անտրուստից, քանի որ նրա կեցվածքն ու բնույթը ընդգրկումություն է նոր բարքերին և կռույթներին, չունի կենսունակության հեռանկար, պատկերավոր ասած նրա տեսակը չի դիմանա մրցակցության նորաթուխ բարգավաճողների հետ, ահա

12 Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ. 5-րդ, Երուսաղեմ, 1952, էջ 268:

Թե ինչու նրան վերապահված է միայն նախամահվան մեջ գտնվող Աստղիկի համակրանքը, սիրո անդրջիրիմային, անհետացած տեսակը:

Գ) Աստղիկ Ֆեներճյան-Զարուհի Նահապետյան: Այս զուգադրություն մի եզրը (Աստղիկ), որի շուրջ բեռնանում է ստեղծագործության հղացքը, միանշանակ ընտրություն է կատարում՝ հավատարիմ մնալով անհետացող բարոյաբանությունը, հուզավառ-ուռմանտիկական տարերքին: Աստղիկը կա՛մ պիտի հարմարվեր, կա՛մ կրեր իր խաչը: Զարուհին Աստղիկի կոմպրոմիսային տարբերակն է, որի փախուստը հոր գործավորի հետ, դատապարտվածություն մասնահատուկ դրսևորում էր, վեպի գաղափարների համակարգում խաթարված անհատի գոյավորման նշագրումը:

Կամսարականի վեպն ի շարս թվարկված անհետացած սերնդի ներկայացուցիչներին, հայ վեպի համապատկեր է ներբերել մի անմոռանալի կերպար, մտայնություն՝ Թորոս պեյին «յագոյական հանկերգի» անթաքույց գործառնությունամբ: Այս նորօրյա Յագոյի կերպը ամենակենսունակն ու ապահովն է վեպի կենսոլորտում, որի բազմաթիվ բանասրկություններն ու խարդավանքները, բարոյական չարիքի հորդումները դուլզն-ինչ չեն տատանում նրա վիճակը, չեն հանգեցնում պատիժի սահմանին: Սա է Կամսարականի գրականացրած ժամանակի, կյանքի պարագոքսն ու անհեթեթությունը, և այդ աբսուրդի բավիղներում բարոյապես և ֆիզիկապես չուժանալու մտահոգությունն է վեպի գեղագիտական ձգտումը: Պատահական չէ, որ Թորոս պեյն առաջինն է փաստարկում վարժապետի աղջիկ հղացքը՝ Աստղիկը պիտի գոհանա Արամի կինը լինելով և ամուսնու «արձակ» ապրելուն չպիտի խոչընդոտի: Այսինքն՝ վարժապետի դուստրը ավելին ակնկալելու իրավունք չունի, նա չի կարող հայցել մարդկային հարաբերությունների ներդաշնակություն: Նույն ելակետն է Նահապետյանների ըմբռնումներում, շրջապատի ընդհանրացած կարծիքում: Աստղիկի լուռ հակադրությունը, այնուհետև անհամատեղելիության լիակատար ըմբռնումը վարժապետի աղջիկ բնորոշումը դարձնում են դատապարտվածություն հոմանիչ, թևավոր արտահայտություն:

Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը», որ Հակոբ Օշականի դիպուկ բնութագրմամբ «մեր բարքերու շտեմարանն» էր, հայ վեպի պատմության մեջ իր ուղենշային բնույթով հանգրվանային նշանակություն ունեցավ 19-րդ դարի ութսունական թվականների գրական կյանքում:

ՄԻՍԱՔ ԳՈՉՈՒՆՅԱՆԻ ՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Արևմտահայ գրականության համապատկերում, Զարթոնքի շարժումից սկսյալ, եղել են գրագետ հատկականություն (գրական մշակ, գրականության մարդ), այս հասկացության մշակութաբանական-գեղարվեստական լիակատար ընդերքով, տարողություն, անուններ, որոնց ստեղծումն ու վկայությունն, առհասարակ գործն ու ժառանգությունը չեն պարփակվում սոսկ գրականության պատմության դինամիկան ու հետագիծը որոշարկող, առարկայականորեն այնքան անհրաժեշտ ուղեկցային հանձնառություններով, միայն գրապատմական գործառնություններով: Այն նաև, կրկին առարկայաբար, գրականության պատմության, գեղարվեստական ընթացի մեկնաբանական պարագրիումներում ածանցում է գրականության պատմությունը պայմանավորող վկայություններ թե՛ ժանրային համակարգի, թե՛ ստեղծաբանական կենսոլորտը, հղացքային ընդգրկումը կարգավորողի և թե՛ գեղագիտական դաշտը գործնականացնող՝ լեզվի ստեղծաբանական-գեղարվեստական նվաճումը ապահովագրողի, զուգորդություններում: Ահա գրողի այսօրինակ կերպն է Քասիմը (Միսաք Գոչունյանը), և սա արտածվում է նրա գործի, հատկապես՝ գրական ժառանգության, հայոց գրականության պատմության նոր շրջանի մեկնաբանություն խնդրագրությունից:

Խմբագիր, հրատարակագիր, թատերագի¹, քրոնիկագիր, վիպասան, նորավիպագիր, թարգմանիչ՝ ահա նրա ստեղծաբանական դաշտը պայմանավորող բազադրատարրերի մեկ մասը միայն: Հիրավի, գրողի ուրույն վեպերը, նորավեպերն ու մանրավեպերը, պատկերները 1880-ականների երկրորդ կեսից մինչև XX դ. տասական թվականները ժանրային համակարգ հաստատագրող իրողություններից էին, ազգային կյանքի ինչ-ինչ կշռույթների, կենսաթրթիռների գրականություն ներբերելն ու յուրովսանն վկայելը, ստեղծաբանական կենսոլորտի, գեղագիտական դաշտի պահպանումն ու տարածականացումը, հղացքի, գրականացվող ենթակայի երգիծական կերպընկալումը, Պարոնյանի հանճարի² գրական-հավելող սպասավորումը և ըստ այս ընդգրկումը՝ Գեորգ Այվազյան-

1 Քասիմի կենսագրությունից հայտնի է, որ հեղինակել է «Անանկը» հավերժ և «Մեզարտա պիր իգտիվան» թուրքերեն թատերախաղերը: Տե՛ս Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 381:

2 «Կյանքի տեսարանների» թիֆլիսյան հրատարակությունը կենսագիրների կողմից միմիայն նյութական հոգերով պատճառաբանելն ըստ իս, խիստ սահմանափակ է: Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերության թիվ 130 գիրքը (Քասիմի ժողովածուն այս ընկերությունն է լույս ընծայել) ցուցանում էր առանձնահատուկ կեցվածք արևելահայերի կողմից 1850-1890-ականների արևմտահայ երգիծական գրականության նկատմամբ: Գոչունյանին գրքով հրատարակելը նրան արժևորելու պերճախոս վկայությունն էր: Պատահական չէ, որ ընկերության հրատարակություններում Պարոնյանի «Ազգային ջոջեր»-ի և «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի կողքին տեղ է գտել նրա «Կյանքի տեսարաններ»-ը: Այս առումով ևս մի կարևոր հավելում. Գոչունյանի ժողովածուն բավականին երկար ժամանակ արևելահայ քննադատության դեպի մեղմում էր: Գրքին անդրադարձել են Տ. Հովհաննիսյանը («Մատենագիտություն: Քասիմ», Կյանքի տեսարաններ, Մշակ, 1898, փետրվար 16), Մ. Բերբերյանը («Գրականություն և կյանք», Լուսն, 1904, թիվ 6, էջ 96-118), Ն. Աղբալյանը («Քասիմ. Կյանքի տեսարաններ», Մուրճ, 1898 թ., թիվ 4, էջ 526-533):

Ճանիկ Արամյան-Հարուսթյուն Ալփիար-Երվանդ Օսյան-Երվանդ Թուլայան-Տիգրան Չյոկյուրյան-Տիրան Փափազյան-Արամ Անտոնյան-Միքայել Կյուրճյան-Առանձար երգիծագավեշտային գրականության պատմական ոստոմի տիրույթներում, վերջապես՝ Նարեկի գոչունյանական թարգմանությունն, որն, ինքնին աշխարհաբարի անհրաժեշտ գեղարվեստական նվաճում լինելով, լեզվի ստեղծաբանական հնարավորությունների կայացում էր թե՛ իր երկերում կերտված, թե՛ շուրջ երեսնամյա ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մետաբնագրում բրտացած:

Անշուշտ, գրականության պատմության արժեքաբանական տիրույթներում Քասիմի գեղարվեստական ժառանգությունը ո՛չ հանգրվան է, ո՛չ կիզակետ, սակայն հանգրվանն ու կիզակետը սատարող, պայմանավորող վիպուկություն, նամանավանդ՝ արձակի (վեպ, նորավեպ) և երգիծանքի կիրարկումներում: Նախ այս հանգամանքն է արդիացնում և պատճառականացնում նրա գրականության ուսումնասիրության խնդրականությունը և հրատապությունը: Առարկայական մեկնությունն այս պարագային միշտ նկատի է ունենում, որ նմանօրինակ դիտակետը հնարավորություն է ընձեռում տեսնել և վերհանել, վերլուծել Քասիմի գործի ազատումը արվեստի լուսանցքայնությունից, ինչն ինքնին նրա վիպագրության ներարժեքն է և հանգուցումը գրականության պատմության շարունակելի առաքելությունը: Էական է դիտել, որ, թե՛ ժանրակերպում, թե՛ հղացքային շրջագծով, Գոչունյանի ծավալուն, բազմազան և խայտաբղետ ժառանգության մեջ առանձնանում է վիպագրությունը, որ սույն գրության մեջ ներառում է ինչպես նրա վեպերը («Կարապետ», «Բախտախնդիրը», «Ժառանգորդը», «Կնճռոտ հանգուց մը», «Ոսկիներու ճամբուն վրա», «Կրակին մեջեն», «Խորհրդավոր աղջիկը»), այնպես էլ գեղարվեստական փոքր արձակը, ընդ որում վեպերից՝ «Կարապետ», «Կրակին մեջեն», «Խորհրդավոր աղջիկը» ստեղծագործությունները, իսկ փոքր արձակից՝ «Կյանքի տեսարաններ» ժողովածուի նորավեպերը: Ինչո՞ւ: Առանձնացրած երկերը պարփակում են Քասիմի վիպագրության ուրույնությունը, տեսաիրացման հանգանակները, խտացնում նրա գրականության երգիծական գերակա անդրակերտությունը, առթում ինչպես ինտերտեքստուալ ընթերցողությունների, այնպես էլ գենետիկական պոետիկայի ինդիքներ, միաժամանակ թանձրացականացնում բնագիրը կազմակերպող ձևաբանական սկզբունքների դրսևորումները: Հետևաբար, անհրաժեշտություն է, մինչև համապատասխան տեղում մանրամասնելը, հակիրճ «բացել» «ուրույն, յուրահատուկ վիպագրություն» հիմնադրույթի տարողությունը:

Հայ վեպի ինքնության, կառույցի և կազմաբանության հարացուցյուն գոչունյանական վիպագրությունը բնորոշվում է ուրույնությամբ, յուրահատուկությամբ հետևյալ հանգամանքներով.

առաջին՝ նրա ժանրով հեղինակած ստեղծագործություններն արխիտեկտոնիկ ընդգրկումով ունեն վիպայնության կերպ, լուծմունք՝ գիրկընդխառնած վեպի, պատմվածքի, նորավեպի, պատկերի, ակնարկի, խոհագրության տարրերը, ըստ էության վեպի ժանրի «մաքուր», «անխառն» ձևն ու կաղապարը ավարտաբանված չէ,

երկրորդ՝ բնագրի նմանօրինակ միջանկյալությունը, անցումայնությունը

պայմանավորել է վրպագրության էկլեկտիզմը և՛ ձևաբանական և թե՛ բովանդակային պլաններում,

երրորդ՝ հեղինակի ստեղծաբանական գիտակցության մեջ ժանրային ինքնորոշման, սահմանների պատնեշներն առհասարակ բացակայում են, որը ոչ թե հեղինակի իմացությունների արդյունք էր, միամտություն կլինի այսպես նշազրելը, այլ, այսպես կոչված «ժողովրդային գրականություն» ընկալման և դրա իրացման հետևողական կերտողություն: Պատահական չէ, որ նրա «Տունեններս» ժողովածուի հրատարակիչն արձանագրում է. «Քասիմ մեր միակ գրողն է, որ ձեռնահասորեն պրպտած ուսումնասիրած է ամեն դասակարգի ալ ընտանեկան, առևտրական ներքին կյանքը և, վեպերու, հոդվածներու, պատմություններու ձևին տակ վերլուծած է բոլոր երևույթները այդ կյանքին»³: Հրատարակիչը միանգամայն իրավացիորեն կիրարկում է «ձևը» եզակիով, որովհետև քասիմյան «ժողովրդային գրականություն» համար հիմնականը վրպայնության կերտումն է, որտեղ ժանրի էությունականությունն պայմանավորող բաղկացյալներն ընդամենը ստորոգելիներ են: Իսկ «ժողովրդային գրականություն» կենտրոնացման հարմարվողական դաշտն, այսպես կոչված, «ժողովրդային վրպասանությունն» է՝ թերթոն-վեպի կազմաբանական-իմաստային թելադրանքներով: Հանրահաճո բնագիրն անվերապահ իրականություն դարձնելու համար հարկ էր իրացնել վրպայնության արքեթիպային հանձնառությունները՝ երկի տիրույթներում ընդելուզելով էպոսի, իրապատում, հրաշապատում հեքիաթների, վրպասանությունների, խայտաբղետ թափառող սյուժեների գործառնական մասեր, անպայման արդիականացնելով, պատշաճեցնելով դասական վեպի կանոններին՝ զուգահեռաբար շրջանակելով ժամանակի հանրային-ազգային հրատապությունն ունեցող իրողությունների հեղինակային բացահայտ (հրապարակագրական պաթոսով) միջամտություն-տեսանկյունները⁴:

Հատկանշական է, որ Քասիմի վրպայնության կերպընկալումը և իրացումը արևմտահայ գրականության պատմության համապատկերում շարունակվեց⁵ Բենիամին Եղիազարյանից, Արզամ Գնունիից, Գրիգոր Սարաֆյանից մինչև Սմբատ Բյուրատ և Արմեն Շիրտանյան: Վրպայնության արդիակերտումն ընդհանրացված-բյուրեղացած է «Կարապետ (Վրեժխնդիրը)»⁶ վեպում, որտեղ Կարապետ-Սուրեն Մրահոնյանի ողբասականի դիպաշարային-կոմպոզիցիոն պատումն ընթերվում է բազմաթիվ և բազմապիսի կոլիզիաների (երբեմն հրաշապատում-մտացածին, ինչպես Վահրամի լոկալ «բարոյական դարձի», էթիկենի մեռնելու, Կարապետի և Պոլ Շիրտանի հովվերգական հարաբերությունների պա-

3 Տե՛ս Քասիմ, Տունեններս, Կ. Պոլիս, Տպագր. Զ. Պերպլիեան, 1907:

4 «Կյանքի տեսարաններ» ժողովածուի «Վաճառականներու ճանճը» պատկերում առկա է նրա՝ վրպագրության «տանող» արքեթիպի բացահայտ ցուցանությունը, որ բախտի, երջանկության փնտրտուքի գեղարվեստականացումն է՝ տիրապետող և՛ վեպերում, և՛ նորավեպերում:

5 Հանգամանք, որ արձանագրում էին արդեն ժամանակակիցները: Օրինակ՝ Տիգրան Արփիարյանը գրում է. «Քասիմ ժողովրդային վիպասանության, թերթոն-վեպի անխոնջ սշակը ինքն ալ անընշտ պիտի ունենա իր ճետերը» (Մասիս, Կ. Պոլիս, 1904, թիվ 4):

6 Վեպն առաջին անգամ լույս է տեսել «Բյուզանդիոն» օրաթերթում 1898-1899 թվականներին, ապա՝ առանձին գրքով, կրկին Կ. Պոլսում, 1910-ին:

րագային), էթիկենի, Վահրամ Աբեթյանի, Լուիզ և Պոլ Շիստոնների, Վարդենի Գառնակերյանի, օրիորդ Ծավյանի, այլոց պլաններում, միաժամանակ Պոլիս-Փարիզ-Պոլիս ընթացականությունը (ուշագրավ է փարիզյան ակնարկների դի-դակտիկ-քարոզարանային շերտը) ցուցանում է վիպայնությունն ընդելուզված բարքերի, բնավորությունների ուրվագրերը⁷:

«ժողովրդային գրականություն. վիպայնություն» իմպերատիվը՝ իբրև ստեղծաբանական գիտակցում-իրացում, ենթադրում է գեղարվեստականացման որոշարկված գեղագիտական-գեղաձևական հայեցողություն, որը Գոչունյանի գրական ժառանգության մեջ համարժեքվում է կյանքի, իրականության ուղղագիծ փոխանցումով բնագրային մակարդակ՝ որպես վերջինիս ո՛չ արվեստական վկայություն, որովհետև գրագետի ընկալումներում դույզն-ինչ շեղումն իրականությունից խաթարում է գործողությունը, իրադարձությունը, դրամատուրգիան լայն առումով, ինչն, ըստ նրա, արվեստի գոյությունն է: Պատահական է, որ նախ՝ 1880-ականների վերջին 90-ականներին հեղինակած նորավեպերի, պատկերների, մանրավեպ-մանրադեպերի շարքը նա գետեղեց «կյանքի տեսարաններ» ժողովածուում, որտեղ «տեսարան» կազմաբանական միավորն ամենից առաջ կյանքից բնագիր ներբերված ո՛չ արվեստական վկայության գործողությունը, իրադարձությունը, արարքն ընդգծող հանգանակի հոչակագրումն էր, որոշակիորեն իր ուսուցիչ Հակոբ Պարոնյանի «Իմ ձեռատետրիս» գրականացման սկզբունքների (կյանքն իբրև թատրոն, դրամատուրգիա, գործողություն) ավանդույթի շարունակողը և ապա՝ վեպերի համաբնագրում բանաձևելը. «...ես կը կարծեմ,– հեղինակային հանգանակը նշագրում է «Խորհրդավոր աղջիկը» վեպի կենտրոն-հերոսներից Անահիտը,– որ մարդիկ ո՛րչափ գրական ըլլան, ա՛յնչափ պիտի փարին իրական կյանքը ներկայացնող պատկերներուն, քան թե մեկ քանի հեղինակներու խելապատակին մեջ ծագում առած վիպական դեպքերուն, որոնք թեև հետաքրքրությամբ կրնան կարգացվիլ և կամ իբր թատերախաղ ներկայացվին, բուռն ծափահարություններ կրնան խլել հասարակութենեն, սակայն քաղցր ժամանցի մը հաճույքը ընծայելիս զատ ո՛ր և է հետք չեն կրնար դրոշմել մարդուս մտքին վրա, այն գերազանց պատճառով, որ հեղինակին ներկայացուցած դեպքերն ու դեմքերը գոյություն չունին ու չեն կրնար ունենալ իրականության մէջ»⁸: Անշուշտ, «ժողովրդային վիպայնությունը» ձևաբանական-իմաստային դաշտով ներբերում էր ժամանցի հոլովույթը գրականություն՝ Քասիմի վիպագրությունը որոշակիորեն ամրագրելով ժամանցային գրականության հանդերձում, սակայն դա կյանքից արտածված ժամանցն էր՝ ընթերցման տիրույթներում գուգահեռելով օգտապաշտական-ուտիլիտար դերակատարություններ: Այս գեղագիտական գերակայության յուրաքանչյուր շեղում գրագետի կողմից դիտվում-ընկալվում էր իբրև հակագրականություն, բնականաբար ունենում սարկաս-

7 Այս խորքին վեպի կառուցում առանձնանում է տեղ Ամբակումը՝ միջնորդ տեղ պապականի ուշագրավ այլուզիս, որ, Վեցհազարյակի գործությամբ, կենդանակերպերին հեռվելով (տե՛ս վեպի 523, 551 էջերը), հարստացնում է քսհանայի գեղարվեստական վկայությունը:

8 Միսաք Գոչունյան (Քասիմ), Խորհրդավոր աղջիկը, Կ. Պոլիս, 1896, էջ 148: Այս ստեղծագործությունը հեղինակը ձոնել է եղբորը՝ Սարգիս Գոչունյանին:

տիկ հակազդեցություններ՝ ինչպես, օրինակ, «Դարեվերջիկ գրագետը» նորավեպում⁹:

«Ժողովրդային վիպայնություն» տեսական հանգանակների գործնականացումն, իրացումն անպայմանորեն առաջադրում է երգիծագավեջտական կենսություն, որովհետև «Անով է որ գոհացում կը գտնեն պարզ մարդոց կսկիծները, օրվան իրադարձություններուն միջին արձագանքները չեն զարգանար դեպի տռամա: Իրար հանդուրժելու ամենն պարզ ու բնական միջոցն է անիկա»¹⁰: Սրանով են բացատրվում նաև Գոչունյանի ձեռնարկումների արգասավորությունն ու հաջողությունը, քանի որ, ինչպես «Մանգումեր» տպաքանակի սպառումը 1891-ին 500-ից 3500-ի հասցնելը, երբ Կարապետ Փանոսյանի կաթվածի պատճառով ինքը սկսեց խմբագրել թերթը, այնպես էլ «Բյուզանդիոն»-ի տպաքանակի ավելացումն իր շնորհիվ, ինչպես իրավացիորեն Թուրքյանի «Վրեժխնդիր» վեպի անդրադարձին անմիջապես հաջորդող խմբագրական նոթում է արձանագրված¹¹, պայմանավորված էր վեպ-թերթոնի ավանդույթով՝ դիրակտիկ-հրապարակագրական, ժամանցային-ուսուցողական, օպերատիվ արձագանքման¹² միաժամանակյա հատկականություններով:

Գոչունյանի գեղարվեստական ժառանգության քննաբանության կիզակետում առաջնային է նրա ստեղծագործության կոմունիկատիվ ընդգրկուն դաշտի առկայության առաջադրությունը՝ ամենից շատ կարգացված լինելու, բնագիր-ընթերցող հարաբերակցության գերակտիվության պատճառականությամբ: Բանն այն է, որ սա «Ժողովրդային վիպայնություն» ստեղծաբանական տիպի որոշարկիչ-նյութականացնող օրինաչափությունն է, որովհետև համաբնագիրը գոյավորվում և խարսխվում է այն հայտանիշներով, որոնք ընթերցման հակադարձություններում ներբերում են և՛ ժամանցի հանրահասո կիրարկումը, և թե՛ գոյություն իմաստի երջանիկ հանգրվանին հասնելու ահնկավող հանգուցումները: Պատահական չէ, որ «ամենից շատ կարգացվելիքի» ստեղծաբանական տիպը Քասիմի վիպագրության մեջ ավարտաբանվում է բազմապլան և բազմաշերտ խոչընդոտներն ու արգելապատնեջները հաղթահարած «happy end»-ով, ավելին՝ բնագրային մակարդակում պարբերաբար ընդգծելով գոյությունության գերակա արքետիպի վիպայնացման իրողությունը: Այսպիսով՝ ըն-

9 Տե՛ս Քասիմ, Կյանքի տեսարաններ, Թիֆլիս, 1897, էջ 72-73:

10 Հակոբ Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, Երուսաղեմ, 1956, հ. 4, էջ 76:

Որոշակիորեն Քասիմի վեպերում առկա են պարոնյանական վեպի ըմբռնման ուղղագիծ անդրադարձները: Նկատի ունեն «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի մուտքի վիպասանի ու վիպագրության քրեատոմաստիկ բնութագրումը: Այսպես՝ «Սորհրդավոր աղջիկը» ստեղծագործությունում վեպի և իրականության բախումն՝ իբրև երևակայականի հեգնանք (տե՛ս էջ 30, Անահիտի և Բրաբիոնի վիճաբանության դրվագը), Գոգեֆիգի գնահատականը վեպի մասին «Կարապետում» (տե՛ս էջ 492):

11 Տե՛ս Բյուզանդիոն, Կ. Պոլիս, 1899, մայիս 25, թիվ 783:

12 Իր հիմնադրած և խմբագրած «Ժամանակ» օրաթերթում հրատարակած «Կրակին մեջեն» վեպում (տե՛ս Ժամանակ, Կ. Պոլիս, 1908, թիվ 1-27, 29, 32-44, 47-56, 1909, թիվ 57, 61-63, 75-76, 80, 82-101, 103-111, 113-119, 121-122, 124-126, 128), անդրադաստնայով 1894-1896-ի Ադետիգ, գրում է. «Այս միջանկյալը անոր համար որ՝ ԿԻԱԿԻՆ Մեջեն վեպ մը գրելու ու գոնե խիստ համառոտ կերպով սպանդանոցի վիճակը չներկայացնել, մեծ պակաս մը պիտի ըլլար պատմության համար» (Ժամանակ, 1908, թիվ 14):

Թերցման տիրույթներում բրտացվում է երջանկությունը մոտենալու, նվաճելու, այն քմայքից, տեսլականից կենդանակերպելու կարելիությունները, երջանկության հասնելու ճանապարհին կյանք բեկող վթարները («Կարապետ», «Խորհրդավոր աղջիկը», «Կրակին մեջեն», «Խաբված մայր մը» և այլն)՝ այս գործընթացը կենտրոնացնելով միջադեպերի այնպիսի գրականացմամբ, որտեղ նորմատիվ, առտնին, սովորական փաստը դառնում է անկանխատեսելի, խորհրդավոր, դետեկտիվ, արկածային, պատնեշաշատ: Ինչպես, օրինակ, «Խորհրդավոր աղջիկը» վեպի տիրույթներում Հակոբ Կառիկյան-Անահիտ սիրո պատմությունը¹³:

Քասիմի վիպագրության զանգվածային ընդունելությունը, «ժողովրդայնությունը» պայմանավորվում են նաև ժանրի թերթնային բնութագրով, որ բացի նրա վիպագրության ձևաբանական-իմաստային մասնահատկություններից, ընտրանուն հանած ընթերցող բոլոր խավերի մշակութային, գրականության հետ հանդիպադրվելու և ներգործելու թերևս միակ ընդունելի ձևն էր ժամանակի ընթերցողի համար: Օշականյան բնորոշմամբ՝ «լավագույն ուժեր սպառող» թերթնը հանրամատչելի, ածանցյալ վեպի տարերքն էր (Երվանդ Օտյան, Սմբատ Բյուրատ, Արմեն Շիտանյան):

Քասիմի «ժողովրդային վիպայնություն» ստեղծաբանական տիպի ընդհանրություններն երակետելիս անպայմանորեն հարկ է արձանագրել մեկ գերակայություն ևս՝ զավեշտի, հեզնության, երգիծման պարուրումը համաբնագրում ինչպես ժողովրդական տարերքից ներբերված ձևերով ու լեզվական-ոճական տարրերով, այնպես էլ երգիծական գրականության պոետիկական միջոցներով:

Գոչունյանի վիպագրությունը, բացառապես խարսխվելով, այսպես կոչված, «լրագրային վեպի» տիրույթներում, բնականաբար, հատկանշվում է ժանրի թերթնային իրացման կազմաբանությամբ և մասնահատկություններով: Թերթն-վեպի պոետիկական ենթադրում է ժանրահղացքային հարացույցի հատկանիշների խստագույնս պահպանում, ինչն առարկայաբար կանխորոշում է այսօրինակ վիպագրության բնույթը: Ըստ էության՝ նրա վեպերը «ներդիր նորավեպերի» հանրագումար-ամբողջություններ են, որն առհասարակ գրագետի գեղարվեստական ժառանգության մեջ, հակադարձ կապի ստեղծանումով, փոքր արձակը բնորոշում է իբրև համառոտած վեպ: Այսպիսով՝ Գոչունյանի գրականության մեջ վեպն իր ներդիրայնությամբ ցուցանում է նորավեպի պոետիկական կերպը, իսկ նորավեպը՝ դեպի վեպ ակնդետ ձգտումը. ահա թե ինչու են չեմ տարանջատում նրա վեպից փոքր արձակը, իսկ փոքր արձակից (նորավեպերից)՝ վեպը: Տեղին է Օշականի՝ Երվանդ Օտյանի բնութագրման հիշատակությունը. «Վիպողը, Օտյանի մեջ, իրական է սակայն: Ջայն կը գտնենք սակայն իր վիպակներուն մեջ»¹⁴: Առանց դույզն-ինչ վարանման սույն դիտարկումը տարածականացնելի է Գոչունյանի վիպագրությանը: Վեպերից և նորավեպերից մի քանի օրինակներով խնդրո առարկան մանրամասնենք: «Խորհր-

13 Այս վեպում առտնի-սովորականի փոխակերպությունն անսովորի, «խեղճացյալի» ունի ճեղքակալի և անթաքույց նշագրություն: Տե՛ս Խորհրդավոր աղջիկը, էջ 138:

14 Հակոբ Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, Բ. 8, Անթիլիաս, 1980, էջ 380:

դավոր աղջիկը» բազկացած է չորս մասից¹⁵, որոնք իրենց հերթին տրոհված են գլուխներին՝ առաջինը և երկրորդը՝ ութ, երրորդը՝ վեց, չորրորդը՝ երկու: Ընդ որում ոչ միայն մասերն են իրենց արխտեկտոնիկայով, կոմպոզիցիոն շրջանակով ներփակ (պատումի բինարայնություն), այլև՝ գլուխները: Առաջին մասի գլուխները շուրջանակում են Շապուհ Վարդասերյանի, Հակոբ Կառիկյան-Անահիտ, Թադևի-Մյունեվեր-Մարիամ, տոբթոր Ոսկի ներփակ պլանները, երկրորդինը՝ Հակոբի-Անահիտ (Մարիամ ածանցյալով) ներփակ, ավարտուն պլանը, երրորդը՝ Հակոբ-Նեմզար, իսկ չորրորդը՝ Շապուհ-Նեմզար՝ կրկին ներփակ պլաններով: Նույնը՝ «Կրակին մեջեն» ստեղծագործության կառույցում, որի տամանեկ գլուխները նույնպես ներփակ (բինարային պատումատիպով) պլաններ են՝ Նարդիկ-Միհրզաթ, Արչակ, Գնունիի գործունեության, Միհրզաթի բանավերու և այլն: Բոլորն էլ իրենց ձևաբանությամբ «ներդիր նորավեպեր» են: Վեպի ներքին նորավիպագրականությունը երևան է գալիս ոչ միայն նորավեպի ժանրին բնորոշ պատումի պրկվածություն, սրբնթացություն, անսպասելի ավարտով, այլև կերպարումի պարագրկություններով՝ ֆրագմենտարայնություն, դրամատուրգիական կազմակերպող խորք և այլն: Իսկ նորավեպերի տիրույթներում, ինքնին հասկանալի է, որ նկատի ունեմ «Կյանքի տեսարաններ» ժողովածուն, աներկբա է ստեղծագործությունների՝ վեպի սահմաններ ձգտելը, ձգվելը: Ուշագրավ է, որ գրագետի ստեղծագործական գիտակցության և իրացման բնագիր կազմակերպող այս առաջնահերթությունը վկայվել է «Դարեվերջիկ գրագետը» նորավեպում¹⁶, որտեղ չկայացած գրողի զվարթապատումում մատնանշվում է վեպի նորավիպացման և նորավեպի վիպացման երթուղարձականությունը: Գոչունյանի նորավեպերի, հատկապես «Թե ինչո՞ւ...»-ների շարքում, նորավեպից վեպին անցումայնությունը, ձգտումն անխուսափելիորեն պետք է ունենար ստեղծագործական «վթարներ»՝ մի դեպքում հրապարակագրական անհարկի շեղումներով («Թե ինչո՞ւ պետք է ընկճել»), այլ պարագային՝ կաղապարավորված, թույլ հանգուցումով («Թե ինչո՞ւ ամեն ժամասեր քրիստոնյա չէ»): Այդուհանդերձ, գոչունյանական «վիպայնությունը» վեպերում և նորավեպերում միասնականանում, համակարգվում է բարքերի վկայություններով՝ ամուսնություն, ուսում, նահապետական-արդիական բախում, կրթություն, դաստիարակություն, առհասարակ կենցաղագրական համայնապատկեր: Մի իսկական պոլսական պատկերահանդես՝ վաճառականներ, վարժապետներ, քահանաներ, արհեստավորներ, գրագիրներ, արվեստագետներ, «ալաֆրանկա» երիտասարդություն, միջնորդ կանայք՝ ըստ էության հասարակության բոլոր խավերն ու շերտերը:

Քասիմի «ժողովրդային վիպայնություն» վեպ-նորավեպ փոխադարձությունը, ներթափանցությունը ենթադրում են ժանրային դասակարգության էկլեկտիզմ՝ արկածային (ավանտյուրիստական), դետեկտիվ, քարոզարանային,

15 Հարկ է մշել, որ «Խորհրդավոր աղջիկը» վեպի գրքային հրատարակությունն առկայում է բազմաթիվ վրիպակներով՝ անգամ գլուխները թվագրելիս: Տե՛ս ստեղծագործության 187, 207, 307-րդ էջերը:

16 Տե՛ս Կյանքի տեսարաններ, էջ 67-68: Նույնը նկատվում է նաև «Հարսի մը պատրանքը» ստեղծագործությունում՝ պատումային մակարդակի մեխանիկական համատոմամբ:

գաղտնիք վեպերի և նորավեպերի բաղադրատարրերով և անվերապահ մելոդրամատիկ հանկերգով: Իսկ ցանկացած մելոդրամա չի կարող անմասն մնալ առեղծվածից, գաղտնիքից, որ թերթոնային վիպագրության ընթերցման մակարդակ ապահովագրող գլխավոր սեռուումն է ինտրիգի ուստումով գաղտնիքը, խորհրդավորությունը բացահայտելիս, ինչպես «Թե ի՞նչու ամեն ժամասեր քրիստոնյա չէ» նորավեպում, «Խորհրդավոր աղջիկը» վեպում՝ հաճախ հեղինակային միջարկություններով առավելագույնս ուժգնացնելով գաղտնիք-խորհրդավորի հանգամանքը՝ «Բայց այս ի՞նչ էնթրիկ էր, որ կը դառնար խորհրդավոր աղջկան շուրջ»¹⁷ հարցումը մանրամասնելով և լուծելով պատու-մային բոլոր մակարդակներում:

ժանրային դասակարգության այս կատարյալ սքեթչի միասնականացումը Գոչոնյանի վիպագրության մեջ օրինաչափվում-կարգաբերվում է երգիծակա-նությունը՝ բախտինյան բնորոշման ուրույն գրոտեսկային ամբիվալենտությունը՝ ամփոփելով հնի և նորի, սկզբի ու ավարտի մետամորֆոզները: Գրողի բնագրերում գրականացվող առարկայի և ենթակայի միկրոտիեզերքը հարաբերվում է մակրոտիեզերքի հետ՝ երգիծական ընկալում-իրացում գուգահեռականությունը: Ընկալում-իրացման գուգահեռականությունը բնագրում գոյավորվում է հատկապես երկխոսություններով¹⁸, որ վիպայնության, նամանավանդ գոչոնյանական բնագիր կազմակերպող, էստարեն է՝ «լուկալ» դիմանկարումի և հեղինակային զանազան ընդմիջարկումների (միջարկում-ակնարկ, միջարկում-հրապարակախոսություն, միջարկում-ստեղծագործություն ընթացքը գնահատող, մեկնաբանող հեղինակային միջամտություն և այլն) համադրակա-նությունը: Հարկ է նշել, որ թե՛ երկխոսությունը, թե՛ դիմանկարը բնագիրը կազմակերպող պոետիկական միջոցներում տիրապետող են ինչպես վեպերում («Կարապետ», «Կրակին մեջեն», «Խորհրդավոր աղջիկը», «Կնճռոտ հանգույց մը»), այնպես էլ նորավեպերում («Թե ի՞նչու ամեն փեսացու անկեղծ չէ»¹⁹, «Շվարած հայր մը», «Խաբված մայր մը», «Վաճառականներու ճանճը», «Դա-րեվերջիկ գրագետը»):

17 Տե՛ս Խորհրդավոր աղջիկը, էջ 234:

18 Երկխոսությունն առհասարակ արևմտահայ երգիծական գրականության (վիպագրության) հենքն է բնագիր գոյավորելիս, ինչը սկզբնավորել է Հակոբ Պարոնյանը: «Վիպասան է դարձյալ իր սքանչելի dialogue-ովը,– գրում է Օշականը,– որ թեև թատերական շնորհ, արագ, երգիծական ու լորտով վեպի մը մեջ անփոխարինելի բարիք մըն է, ընթերցողը ամեն յուրյե տիպարին մտտիկը պահող»: Տե՛ս Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 4, էջ 55:

19 Ահավասիկ գրողի լավագույն լուկալ դիմանկարներից. «Թե ի՞նչու ամեն փեսացու անկեղծ չէ» նորավեպից. «Արտաշը վերջին ծայր շիք երիտասարդ մ'էր. երեսները ածելված, պեխերը ոլորված, մազերը սանտրված. հագուստները եթե ոչ արժեքի՝ գեթ մաքրության տեսակետով կրնային աչքի գարնել: Տղա հասակեն մտած էր շուկա, և այնքան փորձառություն ստացած կիներու քմահա-ճույքներուն մասին, որ ամենադժվարահաճ հաճախորդուհիներն իսկ կրնար թովել, դյուրել, հասնող և վերջապես բան մը ծախել անոնց. ձայնին մեջ այնպիսի շեշտեր, ձևերուն մեջ այնպիսի կոտորտուքներ, ակնարկին մեջ այնպիսի թիացումներ կրնար ստեղծել, որ շատ անգամ մետաքսե-ղեն գնելու եկող հաճախորդին բրդեղեն, և բրդեղեն առնել մտադրողին բամբակեղեն կրնար ծախել, առանց երբեք զգացնելու դիմացինին իր ճարպիկ խաբեբայությունները. բավական էր, որ ձեռքը ապրանք մ'ունենար ծախվելը երաշխավորված էր, և ինչ գնով – Աստված ողորմի» (Կյանքի տեսարաններ, էջ 34-35):

Միսաք Գոչունյանի «ժողովրդային վիպայնությունն» իր ինքնուրույնը համապարփակում է երգիծականության անդրակերտություններով: Էական է դիտել, որ Ցիցերոնից մինչև Շլեգել և Շելլինգ, ժան Դոլից մինչև Բերգսոն ու Բախտին երգիծական գեղարվեստական կերպընկալման և իրացման կարելիությունները համարում են սահմանափակ, մատնանշում, որ իր պարագայականության պատճառով «երգիծանքը ազատություն մըն է միայն դեպքերուն հանդեպ»²⁰: Ահա և Քասիմի վիպայնությունը (վեպերի, նորավեպերի ամբողջությունը), որ բացառապես դեպքերի գրականացման կենտրոնացումն է, ենթադրում է ստեղծաբանական ինքնության երգիծական, հեգնական անդրակերտումը: Գրողի ստեղծագործության զավեշտականությունն առարկայաբար հնարավորություն էր ընձեռում ինչպես իրականության վերաստեղծման հակադարձականության արարողականությամբ, այնպես էլ ակտիվ ընկերվարական դիրքորոշումով կյանքի վկայությունների զառաժված փոխաձևումները սկեռելու: Ահա թե ինչու Գոչունյանի վիպագրությունն իր սքեթչային տարերքով բնագրում ներառում է Ֆլաների Օ'Քոնորի մատնանշած կատակի, անեկդոտի, քնարական արձակ ռապսոդի, ավելացնենք՝ մելոդրամատիկ դեպքի հաղորդում-գրառման մասնահատկությունները²¹: Մատնանշված համակցությունը բնագրային մակարդակում առթում է արևմտահայ (պոլսական) իրականության բարձրագրությունը՝ երգիծական ինքնացնող կերտվածքով, որը ներառում է ինչպես ազգային կենսոլորտին ներհատուկ սովորությունների, կարծրատիպերի, բարոյական և ընկերային կյանքի, մարդկային նկարագրի հոռի դրսևորումների հեգնանքն ու գեղարվեստական այպանումն, այնպես էլ առհասարակ մարդու տրվածքին բնորոշ զարտուղությունները, իրականության ինքնին հեգնանքի, զավեշտականի գեղարվեստական դիտարկումները: Այս պարագային գոչունյանական «ժողովրդային վիպայնությունը» բաղձնուրում է և՛ ազգային կյանքի նորոգությունը սատարելու, և թե՛ ժամանցով հոգսերը փոքր-ինչ թեթևացնելու և՛, անշուշտ, հումորով, սատիրայով ճանաչողության հայեցակարգը բարեփոխված հաստատագրելու նպատակամիտությունները: Այս խորքին վեպերի և նորավեպերի տիրույթներում կենտրոնանում են թե՛ օրվա թելադրանքով պայմանավորված խնդիրները, թե՛ ազգային կյանքի, այսպես կոչված, «ուղեկցային» իրողությունները՝ միտելով բնականություն-անբնականություն բախում՝ վկայված զավեշտականի անդրակերտմամբ (քաղքենիության ողջ երփնագիրը՝ օտարամոլություն, կծծիություն, տգիտություն, տխմարություն, տե՛ս, օրինակ, «Խաբված մայր մը», «Շվարած հայր մը» նորավեպերը, «Խորհրդավոր աղջիկը», «Կարապետ» վեպերի համապատասխան հատվածները):

Ինքնին հասկանալի է, որ երգիծականությունը պետք է ունենար համապատասխան լեզվակերտում, և հարկ է չեղտել, որ երբեմն Քասիմը հաջող լուծումներ է գտել՝ ցուցանելով վարպետության օրինակներ²²: Հարկ է նաև արձանագ-

20 Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, Բ. 4, էջ 39:

21 The process of fiction. Contemporary stories and criticism. University of Georgia, 1969, p. 1.

22 «Խաբված մայր մը» նորավեպը սկսում է. «Աղջիկ մ'ունիմ, որ յոթը տարի է ի վեր տասնորոշ տարեկան է» (Կյանքի տեսարաններ, էջ 3), «Հարսի մը պատրանք»-ում կոլիզիայի երգիծական անակնկալությունը նախապատրաստում է ճետկալ նշագրությամբ. «Օր մը պատահմամբ գա-

րել, որ նա արևմտահայ երգիծական գրականություն է ներբերում, անշուշտ, ամրակայելով Հակոբ Պարոնյանի ավանդները, բազմաթիվ միջոցներ՝ նամակալուծությունների և տարբերությունների կոմիզմ, պարոդիա, կոմիկական հիպերբոլ, լիտոտա, ալոգիզմներ, բառախաղեր, պարադոքսներ, գործառնական ընդգրկուն դաշտ ունեցող սրամտություններ: Թեև, պետք է շեշտել, որ և՛ վեպերում, և՛ նորավեպերում երգիծական անդրակերտումն ապահովող վիճակի, բարքի, ապրումի, արարքի հիպերտրոֆացումն ավելի հաճախ ամբողջականանում է բառախաղերով և ալոգիզմներով²³: Իրողություն, որ արևմտահայ երգիծական գրականության ավանդույթում նորմայի հանձնառություն է ունեցել: Օրինակ՝ Միհրան Վարպետյանի, Հարություն Ալփիարի ստեղծագործություններում²⁴:

Միսաք Գոչունյանի «ժողովրդային վիպայնությունն» ուչագրավ է նաև միջբնագրային և ինտերտեքստուալ ընթերցողականների առումով: Նիկոլ Աղբալյանը «Կյանքի տեսարաններ»-ին անդրադառնալիս գրում է. «Գրքից երևում է, որ հեղինակը մտած-դուրս եկած մարդ է. կարողանում է դիտել և շատ բան է դիտել. բայց կյանքը խորը չի ուսումնասիրել. նա տեսնում է երևույթները, բայց ոչ երևույթները շաղկապող ու գուգորգող իսկական պատճառները, — այնուհետև նշում է Քասիմի երգիծանքի պակասությունները (լուրջի և ծանրի խառնուրդ, երբեմն ծանր լեզու և այլն) ու եզրակացնում, — Պարոնյանի նման պարզ ու սրտաբաց հոգի չէ հեղինակը. նրա հոգին ավելի ծանրաշարժ է, ուստի և լեզուն ծանր է և ծաղրը մեծ ազդեցություն չի անում: Բայց անկասկած է մի իրողություն, որ և արձանագրում ենք. Քասիմը գրելու շնորհք ունի, թեև ոչ մեծ և ոչ փայլուն»²⁵: Ի շարս գոչունյանական գրականության արժևորում-գնահատությունը՝ Աղբալյանը մատնանշում է նրա ստեղծագործության պոետիկայի «գենետիկական ուղղորդվածություն» իրողությունը, որ միագծորեն հանգուցվում է Հակոբ Պարոնյանին: Պատահական չէ, որ նրա ստեղծագործություններն առկայ են պարոնյանական ալյուզիաներով, ինչպես նաև հանճարեղ գրողին վկայակոչող հղումներով²⁶: Իրողությունն ակնհայտ է նաև Գոչունյանի գրական ժառանգության միջբնագրային տիրույթներում: Այսպես՝ «Խորհրդավոր աղջիկը» վեպի առաջին մասի երկրորդ գլխում (էջ 19-24) նկատելի է «Թե ի՞նչու ամեն փեսացու անկեղծ չէ» նորավեպի ալյուզիան, իսկ «Վաճառականներու ճանճը» նորավեպում՝ «Խորհրդավոր աղջկա» ծագումնաբանական կոդը:

վաթ մը կոտրեցի, և կետուրս այնչափ ուրախացավ, այնչափ բարի ճետություններ համեց այս գավաթին կոտրվելէն, որ փոխանակ ձախավերությունս վրա ամչնալու՝ քիչ մնաց որ կետրոջս ավելի հաճույք պատճառելու համար երկրորդ մը ևս կոտրել փորձեի» (նույն տեղում, էջ 127):

23 Բառախաղեր, ալոգիզմների շարանից մշեմք երկուսը: «Թաղիկ աղան վաթսու մ տարեկան... երիտասարդ մըն է» (Խորհրդավոր աղջիկը, էջ 63), «Օրն ի բուն կը ճեղհնակե, կ'ուսումնասիրե, կը գրե, կը քերթե — ստանց սակայն մորթելու...» (Թե ի՞նչու գրագետին եղած վճարումը նպարավաճառին չըլլար, էջ 96):

24 Տե՛ս Մ. Վարպետյանի «Պապիկ» (Արևելյան մամուլ, 1894, էջ 70-74, 103-106), «2Է» (նույն տեղում, էջ 236-241) ստեղծագործությունները, Հ. Ալփիարի «Կանացի խոստովանանք» շարքը (նույն տեղում, 1903, էջ 426-431, 450-457, 767-770), «Ժամադրություն» (նույն տեղում, էջ 548-551, 573) պատկերը:

25 Մուրճ, Թիֆլիս, 1898, թիվ 4, էջ 528-529:

26 Տե՛ս Կյանքի տեսարաններ, էջ 100, 101, 125, 208, Խորհրդավոր աղջիկը, էջ 64, 65:

Եթե Գոչունյանի բնագրի գոյավորման գործընթացում հական էր Հակոբ Պարոնյանի ֆենոմենը, ապա արևմտահայ երգիծական գրականության ինտերտեքստուալ ընթերցողներում հեղինակի գործը դառնում էր մետաբնագիր կազմակերպող բաղադրիչ և՛ միջնորդավորված՝ Տիրան Փափագյանի, Մելիք Պեյլիքճյանի, և՛ թե ուղղագրի՝ Երվանդ Թոլայանի բնագրերի²⁷ տիրույթներում:

27 Տե՛ս Տ. Փափագյանի «Օղափոխություն մը» պատկերը նրա «Տեսարան կամ հուշատետրի հատվածներ» (Կ. Պոլիս, 1893) գրքուկում, Մ. Պեյլիքճյանի «Խըլավուզ կնիկը», «Հարսի լեզուն» նորավեպերը նրա «Ընկեցիկը» (Կ. Պոլիս, 1895) ժողովածուում և Ե. Թոլայանի «Իտեալին ետևեն» (Կ. Պոլիս, 1910) վեպի 22-րդ և 35-րդ էջերը:

ԳՐԻԳՈՐ ՍԱՐԱՖՅԱՆ

Գրիգոր Սարաֆյանի գեղարվեստական ժառանգության սահմանները ճգվում են 1880-ական թվականներից մինչև 1920-ականների սկիզբը: Շուրջ քառասուն տարվա ընթացքում այս հեղինակը գրել է չորս վեպ, սակայն ժամանակն ու ժանրի «քայլքը», կառուցողական փոխաձևության ընթացքը բուրրովին չեն ներազդել նրա վիպասանության վրա, այն միշտ տեղապտույտի մեջ է եղել՝ մնալով հայ վեպի 19-րդ դարի ութսունական թվականների ձևաբանության և կառույցի սահմաններում: Սարաֆյանը ժանրի պատմության մեջ հանդիպող այն հեղինակներից է, որոնց մասին առանց վարանելու կարելի է օգտագործել «արբանյակ» բնորոշումը՝ էպիգոնության և ժանրակազմիչ բնույթի կիրարկման կրավորականության համադրություն, որը հար պտտվում է իր «մոլորակի» շուրջը՝ ենթարկվելով շարժման, դիրքի նրա օրենքներին, բայց դուլզն-ինչ չանսալով վերջինիս բարեշրջությանը: Արևմտահայ ութսունականների վեպի տարերքից արտածված նրա ստեղծագործությունը շուրջ քառասուն տարի անհաղորդակից մնաց ժանրի պատմական, գեղարվեստական-գեղագիտական, կառուցվածքային-ձևաբանական բարեշրջությանը: Սարաֆյանի վեպը ժանրի պատմական համապատկերում օրինաչափ արխայիզմներից է և իբրև այդպիսին՝ արձանագրելի: Եթե 1883-ին հրատարակած «Թունավորիչ աղջիկը» սենտիմենտալ-արկածային վեպի եվրոպական մոդելի սոսկական փոխադրությունն էր, ապա հաջորդ ստեղծագործությունները Հակոբ Հաճյանի «Բերայի գիշերներ», Կարապետ Փաշայանի «Մարիա թե Հայկանուշ», Խորեն Եպիսկոպոս Մխիթարյանի «Արկածք Կատարիներ» և հատկապես Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպերի հղացքային-բանարվեստային կրկնաբանությունները՝ պատումային միևնույն մոդելներով, կոլիգիաների նույնականությունմբ, գեղագիտական առաջադրությունների հար և նման ամբարգրմամբ: Եվ այսպես՝ թե՛ 90-ական, թե՛ 20-րդ դարի տասական-քսանական թվականներին՝ միշտ մնալով 80-ականների վեպի փորձառնության տիրույթներում: Վիպագրության այդօրինակ արխայիզմի փաստարկման ուշագրավ սկզբնաղբյուր է հեղինակի միակ տեսական դատումը. «Վեպերը առաջին ակնարկով կը նկատվին արվեստականապես հյուսված պատմություններ, բայց զանոնք ուշադրությունմբ քննող մը հոն պիտի գտնե միշտ մեկե ավելի անցքեր ու դրվագներ՝ տեղի ունեցած նույնիսկ իր անձնական կյանքին մեջ, և որոնք օղակավորվելով պիտի հայթայթեն նյութը պատմության որուն տրված է ՎեՊ ներդաշնակ անունը:

Արդարև չէ կարելի հորինել վեպ մը՝ չըրած անհրաժեշտ հավելումներ, բայց երբ չկան հոն իրական կյանքի մեջ պատահելին անկարելի եղելություններ, ընթերցողը չպիտի տարվի երբեք կարծելու թե իրեն հրամցվածը մտացածին առասպել մըն է»: Ժանրի ըմբռնման այս մեկնությունը հեղինակը գետեղել է 1921-ին հրատարակած «Ապերախտ գրագիրը» ստեղծագործության «Երկու խոսք» առաջաբանում: Դժվար չէ նկատել 19-րդ դարի ութսունական թվական-

ների վիպագրության գերակա մտայնությունների և հանգանակների շեշտադրությունը և հատկապես ապառառասպելացման իրողության կարևորությունն, որն արդեն չըջանի վիպագրության ու մանավանդ Ջոհնսոնի և Կամսարականի գործերում վերջնականապես իրագործվել է իբրև ժանրի ընթացականության, բնույթի ուղենիշ: Եվ Սարաֆյանի սույն տարփողումը ժանրի արխայիկ դրսևորման առարկայական հատկանիշն է, իսկ դա սերտորեն զուգադրված է ժանրի «ժամանցային» ընկալումներին (պատահական չէ, որ նրա ստեղծագործությունների թե՛ վերնագրային լրատվության մեջ, թե՛ ենթավերնագրերում, օրինակ «Ապերախտ գրագիրը», որն ունի «Հետաքրքրաշարժ վեպ պոլս. կյանք» խորագիրը, ընդգծվում է արկածի, գաղտնիքի իրողությունը), վեպին վերապահելով «փակ համակարգի» գործառնություններ, որն անշուշտ նույնպես ութսունական թվականների ժանրի հիմնական հատկանիշներից մեկն էր:

Դժբախտաբար Գրիգոր Սարաֆյանի կենսագրության մասին բավական ազդու տեղեկություններ կան: Դատելով վեպերի հրատարակությունների տասնամյա պարբերականությունից՝ նրա համար գրականությունը երկրորդական զբաղմունք է եղել: Այսպես՝ 1883-ին հրատարակվել է նրա առաջին «Թունավորիչ աղջիկը» վեպը, տասը տարի անց՝ «Նվարդը», 1913-ին՝ «Մեղապարտ մորաքույրը» և 1921 թվականին՝ «Ապերախտ գրագիրը»: Բոլոր ստեղծագործություններն էլ տպագրվել են Կոստանդնուպոլսում: Ի դեպ, վերջին վեպին կցված է հրատարակչության ազգագիրը, որը տեղեկացնում է, թե «Թունավորիչ աղջիկը» ստեղծագործության հեղինակն երկարատև ընդմիջումից հետո շուտով ընթերցողին է ներկայացնելու նոր «Հայ աղջկան մը ողբսականը» ծավալուն վեպը՝ քաղված հայ-հունյ կյանքից: Ամենայն հավանականությամբ Սարաֆյանը այս ստեղծագործությունը կամ չի հասցրել ավարտել և կամ՝ տպագրել: Հայտնի է նաև, որ նա 1879-ին Կ. Պոլսում լույս է ընծայել «Մեթոտ շաբադրության ըստ Լարուսի» երեսունվեց էջանոց գրքույկը, որը պարզապես թարգմանություն է:

Այն հանգամանքը, որ Սարաֆյանի վիպագրությունը ժանրի ութսունականների կերպի և բանավեաստի սոսկական տեղապտույտն է, վկայում են նաև նրա վեպերի շուրջ քննադատության հետևողական լուրջությունն ու անտարբերությունը: Ո՛չ 1890-ական և ո՛չ էլ 1910-ական թվականների պարբերականներում չհանդիպեցինք որևիցե անդրադարձի: Միակ բացառությունը Եղիա Տեմիրճիպաշյանի հոդվածն է «Թունավորիչ աղջկա» կապակցությամբ, գրված 1884-ին (տե՛ս Ե. Տեմիրճիպաշյան, «Մատենագիտական», Գրական և իմաստասիրական շարժում, 1884 թ., էջ 225-229): Եղիան այս գրության մեջ պարզապես Գրիգոր Ջիլինկիրյանի «Ուղևորություն ի Պոլիս» երկի հետ համառոտ ներկայացրել է նաև Սարաֆյանի ստեղծագործությունը: Վիպասանի առաջին «Թունավորիչ աղջիկը» երկը ցավոք Հայաստանի Հանրապետությունում չգտնվեց, և հնարավորություն չունենք այս վեպին հանգամանորեն անդրադառնալու: Հայտնի է միայն, որ սա Սարաֆյանի ամենածավալուն ստեղծագործությունն է՝ ավելի քան հինգ հարյուր էջ: Վեպը բաղկացած է չորս մասից՝ «Երգչուհու մը սերը», «Լուրիցի գաղտնիքը», «Հիմթիր արկածը» և «Ճերմակ դիմակով կինը»: Կարելի է ենթադրել, որ սա ևս սիրավեպային պատումով սենտիմենտալ-մեղրամա-

տիկ ստեղծագործություն է, արկածների անվերջանալի շարանով, բանասարկությունններով, և կոլիզիայի հանգուցալուծման ժամանակ՝ «խորհրդավորություն» ծածկույթը բացելով: Թվարկումն արդեն նշագրում է Սարաֆյանի վիպագրությունն ձևաբանական կառույցը՝ «վեպ-ժամանցի» հաստատուն գործառնությունններով: Հար և նման ութսունականների վեպի, այստեղ ևս առկա է՝ ժանրի եվրոպական գրականության միևնույն դրսևորման համանունությունամբ, զգացմունքի, տվյալ պարագային սիրո և դրա հակազդեցության կենտրոնացումը սենտիմենտալիզմի, ռոմանտիզմի և իրապաշտության գեղարվեստական կիրարկումների խոռոններամ, էկլեկտիկ կցումներով: Հերոսների ներաշխարհի, հոգեբանության դեկլարատիվ արձանագրություններ, սիրո հավաստումների երկարաձիգ նկարագրություններ, իրադարձությունների ընթացակարգի «անըմբռնելի, խորհրդավոր» շերտեր՝ համեմված ժամանակաշրջանի տարտղնված խորքով և հակազդեցության բարոյական կերպի՝ բանասարկություն, մրցակցություն, նախանձ և այլն, անսպասելի հիվանդության ու մահվան պարտադիր ծրագրով: Եվ արդյունքում «վեպ-ժամանցի» մի հարահոս, ուր ընդամենը հերոսների անունները և գործողությունների արեալը տեղափոխելով ընթերցողին է մատուցվում ստեղծագործությունների շարան, Գրիգոր Սարաֆյանի պարագային «վեպ-ժամանցի» այս սկզբունքը գործում է անխափան, նրա «սիրո և դրա հակազդեցության» մետաբնագիրը եթե «Նվարդ»-ում տեղայնացված է նախախնամության կողմից դատապարտվածության տիրույթներում, զգացմունքի կայացումն ի սկզբանե էր դատապարտված, և սա էր սիրո հակազդեցությունը, այն առեղծվածը (պատումային մակարդակի համապատասխան ցանուցիրությունը, որ ստիպում է «ժամանց-վեպերի» ընթերցումը), որի ապրիորի տրվածք լինելու իրողությունից մինչև վերջինիս հանգուցալուծումն է ստեղծագործության շրջանակը, ապա՝ «Մեղապարտ մորաքույրը» և «Ապերախտ գրագիրը» վեպերում զգացմունքի հակազդեցությունը սեռված է բարոյաբանական կիզակետում՝ բանասարկություն, մրցակցություն, նախանձ, չկամություն: Նշենք նաև, որ «Մեղապարտ մորաքույրը» պարագային նկատելի է սեռայնության նախանշանների առկայությունը բնագրում: Ավելորդ է նշել, որ այստեղ հեղինակային դիրքորոշումն ու գաղափարաբանությունը ընթերցողին «բարոյական խափանարարությունից» պատնեշելու միանշանակ սենտենցն է:

Սարաֆյանի ստեղծագործությունները հայ վեպի պատմության համատեքստում հատկանշվում են նաև իրենց ձևաբանական-կառուցվածքային «անցումայնությունամբ, միջանկյալությունամբ», նկատի ունենք վեպ-փոքր արձակ փոխաձևումների, անցումների, ընթերցողականների և պատկերավոր ասած՝ ժանրային պատկանելիության երթուղարձի իրողությունը: «Թունավորիչ աղջիկն» է (դատելով ծավալից) միայն մաքուր, բացարձակ վեպ, մյուս երեք ստեղծագործությունները գետեղելի են ժանրային անցումների սահմանագծում: Այս իմաստով հեղինակի ստեղծագործությունները տեսական որոշակի հետաքրքրություն են առաջացնում: Ինչպես այդօրինակ գործերում, այնպես էլ Սարաֆյանի երկերում, գերիշխում են վեպի ու փոքր արձակի խոռոններամ հատկանիշները: Հարկ է նշել, որ անցումային այս ժանրային կերպը ներհատուկ է հայ արձակին. հիշենք Թեկուզ Ստեփան Ոսկանի, Կարապետ Փաշայանի, Մկրտիչ

Թյուրթյունջյանի, Լևոն Շանթի, Ռենի, Ղևոնդ Մելոյանի համապատասխան ստեղծագործությունները:

«Նվարդը» նամակ-օրագրություն է, սիրո ճակատագրական հակազդեցություն հղացքի մանրամասնմամբ: Նամականի-օրագրություն կառուցվածքը, բնականաբար միտելով վիպական ծավալայնություն և ընդլայնում, բնագրում առկայել է Ղղերի հիվանդությունների, բնության նկարագրությունների կենտրոնացումներ, զանազան ենթապատումային մակարդակներ, որոնք ենթադրում են հանգուցալուծում ու միասնականացում, սակայն ստեղծագործության մեջ դրանք կտրուկ ընդհատվում են, մնում առկա և այս առումով պարփակվում ինքնանպատակայնության շրջապտույտում, ամբողջականանում է միմյան զգացմունքի՝ ճակատագրով դատապարտվածության հղացքը: Այստեղ է, որ «Նվարդ»-ի կառուցվածքը գրեւորում է մատնանշած «անցումայնություն» որակը:

Բժշկի խորհուրդով Հարման մեկնել էր մի հունական գյուղ՝ ապաքինման: Իր նամակ-օրագրություններում Պոլսի ընկերոջը պատմում է հրաշալի բնություն, գյուղի մարդկանց և բարքերի մասին: Խոստովանում, որ մարմնի ցավերը դարմանելուց առավել՝ սրտի, հոգու ցավերն ապաքինելու կարիք ունի: Բազմաթիվ շրջագայություններից մեկի ժամանակ փառահեղ առանձնատուն է հայտնաբերում, որը նրան խիստ հետաքրքրում է: Պարզում է, որ այն ոմն մեծահարուստ պոլսեցու սեփականությունն է, որը գյուղում հայտնի է իր գլխատույնով ու բարեգործությամբ: Մտերմանում է տան սպասավորի հետ, սակայն թե՛ տան և թե՛ բնակիչների մասին միայն իմանում է, որ առանձնատունը կառուցվել է մեծահարուստի դստեր համար, որը տարօրինակ հիվանդությամբ է տառապում: Նվարդի մասին զանազան զրույցները, նրա իրերն ու հարկաբաժինը մանրագնին ուսումնասիրելը նպաստում են, որպեսզի Հարման օրիորդին չտեսած սիրահարվի: Շուտով գյուղ են գալիս Նվարդն ու մորաքույրը: Հարման հաճախ ընկերակցում է նրանց զբոսանքների ժամանակ: Արագ մտերմանում են: Խոստովանում են, որ միմյանց սիրում են: Այնուհետև դիպաշարի ընթացքը կտրուկ փոփոխվում է, նամակ-օրագրությունները դադարում են: Ընկերներից մեկը գյուղ է գնում, և պարզվում է, որ Նվարդը սրընթաց հյուսիսային մահացել է, իսկ Հարման, որ վերջին օրերին աղջկա կողքից չէր հեռացել քայլ անգամ, խենթացել էր և նրան հիմարանոց էին տեղափոխել: Սա է ծեքծեքուն, մելոդրամատիկ ստեղծագործության պատումային առանցքը: Լուսանցքին են մնում Նվարդի նյարդային-հոգեկան ծանր վիճակի, մոր ողբերգական մահվան (դստեր ծնունդից հետո իրեն ժայռից ծոփն էր նետել), հոր խորհրդավոր կեցվածքի մատնանշումները, իսկ Նվարդ-Հարմա հարաբերությունների սենտիմետալ-զգայացունց կենտրոնացումն ընդամենը «գժեխտ սիրո» իրագործում էր, որ բավարարում էր ընթերցող մի որոշակի հատվածի պահանջները:

Հաջորդ «Մեղապարտ մորաքույրը» և «Ապերախտ գրագիրը» ստեղծագործություններում զգացմունքի հակազդեցությունը տեղափոխված է բարոյական հարթություն՝ կենտրոնանալով նախանձի, բանասարկության մանրամասներում: Եթե «Ապերախտ գրագիրը» ուրվագրում է խարդավանքների միջոցով ուրիշ-

ների կյանքը խաթարելու ուղին, ապա «Մեղապարտ մորաքույրը» վեպում ի շարս բարոյաբանական խնդիրների, առկա են նաև «սեռայնություն» նախանշաններ: Այս ստեղծագործությունը «Վարժապետին աղջիկը» վեպի բացահայտ նմանակումն է: Մորաքրոջ պատճառով Գոհարը Հակոբի նշանը հետ է տալիս և ամուսնանում հարուստ, անառակ Թադիկի հետ, որը շատ արագ կնոջից հրաժարվում է և շարունակում իր ցուփ կյանքը: Գոհարը անկողնում բռնացնում է մորաքրոջն ու ամուսնուն: Աղջիկն այս բարոյական հարվածից և վեներական ախտից (վարակվել է ամուսնուց) մահանում է:

Եթե բանասարկությունն ու քսուկությունը «Մեղապարտ մորաքրոջ» կառույցում հանգուցում են ողբերգական ավարտ, ապա «Ապերախտ գրագիրը» վեպում պատժվում են՝ առթելով «ժամանցային ստեղծագործությունների» երջանիկ հանվուցալուծման կերպը: Եղվարդն ու Լուսինեն միմյանց համակրում են, պատրաստվում են ամուսնանալ, սակայն տղայի վախճանված հոր գրագիրը՝ Զարեհ անունով, ոչ միայն գրպանում է Եղվարդի ժառանգությունը, այլև Լուսինեի մորը՝ տիկին Տիրուհուն գրպարտանքներով և իր հարստության մասին մտացածին պատմություններով ստիպում է նշանը հետ տալ: Վերջին պահին Եղվարդենց ընտանիքի հավատարիմ սպասավորը՝ Խաչոյենց Մանուկը բացահայտում է գրագրի քսուկությունները, իսկ երիտասարդ սիրահարները ըմբռնչվում են իրենց երջանկությունը: Սա է ստեղծագործության դիպաշարը: Հար և նման Սարաֆյանի մյուս ստեղծագործությունների, այստեղ ևս պաթետիկ-ծեք-ծեքուն ոճն ու երկարաբանությունները «լցրել» են երկի ծավալը, որպեսզի ընթերցողին ամբողջական հնարավորություն ընձեռեն «վայելելու» փորձություններ անցած երջանկության սենտիմենտալ-մելոդրամատիկ իրագործումը:

ԳՈՅՈՒԹԵՆԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՎԿԱՅԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Նոթեր Երվանդ Օտյանի «Անիծյալ տարիներ»-ի մասին)

Հայոց դասական գրականության մեծանուն դեմքերից մեկի, ժամանցային գրականության դասականի, ծիծաղի վարպետի, անզուգական պատմողի, հայերեն գրաբանական դաշտում ահա արդեն մեկ դարից ավելի ընթերցման ամենամեծ պահանջարկ ունեցող արվեստագետ Երվանդ Օտյանի (1869-1926) հարստագույն և բազմաժանր ժառանգության մեջ առանձնակի է նրա հուշագրությունը: Առանձնակի՝ թե՛ քանակով, թե՛ գեղագիտական-գեղարվեստական և փաստավավերագրական ու վկայագրական տարողությամբ:

Գրական և խմբագրական ասպարեզ մտնելով 1890-ականների սկզբներին՝ Օտյանը մեր իրականության ճակատագրական, բախտորոշ ժամանակաշրջանի՝ 1890-1920-ական թվականների քաղաքական, հոգևոր-մշակութային պատմության գրեթե բոլոր իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցը եղավ: Սեփական փորձառությունը ու ճակատագրով անցավ 1894-1896-ի Ադեմը, դրանով պայմանավորված մեծ տարագրությունը, առանցքային դերակատարներից մեկը եղավ արևմտահայ հատվածում 1908-1914-ի գրական համապատկերը հաստատողների մեջ, անցավ Եղեռնի Գողգոթայով, կրկին վերադարձավ Պոլիս՝ վերականգնելու, ավելի ճշգրիտ՝ վերստեղծելու արևմտահայ մշակութային, գրական կենսոլորտը, իբրև մնացորդաց սերնդի ներկայացուցիչ փորձեց լծվել սփյուռքյան մշակութային-գրական կյանքի գոյավորմանը:

Ճակատագրով վերապահված եզակի ականատես ու մասնակից լինելու այս երևույթը բնականաբար պետք է վկայագրվեր նաև հուշագրության տիրույթներում, հենց հուշագրության մեջ փրկագործելով այս ահռելի ժամանակաշրջանի բազմաթիվ փաստեր, դեպքեր, դեմքեր, մտայնություններ և զգայնություններ: Ավելին, այսպես փրկագործելով նաև իրեն, որովհետև հարակա աղետների և տարագրության ու մահվան հաճախանքում վկայագրությունն էր չխենթանալ-չկորսվելու թերևս միակ պատենը: Այս իրողության դասական օրինակն ունենք՝ Կոմիտասի երևույթով, ունենք նաև սեփական փրկագործության ստեղծաբանական անհնարինության ողբերգությունն ու չընդհատվող (անընդհատական) սուգը Հակոբ Օշականի երևույթով:

Օտյանական հուշագրությունը միշտ անվերապահ արժևորման և գնահատանքի է արժանացել թե՛ նրա ժառանգությամբ խանդավառ մեծամասնության, թե՛ հատուկենտ վերապահների կողմից¹: Անշուշտ, այս պարագային գորավոր

1 Խանդավառ մեծամասնության խնդիրը մեկնաբանելու կամ այդ մեծամասնությունից որևէ մեկին թիշատակելու կարիքը, կարծում եմ, հասկանալի պատճառներով չկա: Առանց չափազանցության բոլոր նրանք, ովքեր գեթ մեկ տող են նվիրել Օտյանի 1890-1920-ականների գրական կյանքին, հիացական գնահատականների են արժանացրել նրա հուշագրությունը: Հատուկենտ վերա-

է վավերական վկայագրուծյան հրամայականը, սակայն ուշագրավ է, որ վավերական վկայագրուծյան տիրույթներում արձանագրվում է գրողական տաղանդի հրամայականը նաև: Այս՝ առաջին հայացքից «չըջվածուծյունը», կարծում եմ, միանգամայն իրավացի է, քանի որ Օտյանի հուշագրուծյունը (առհասարակ օտյանական հուշագրուծյան ֆենոմենը) վավերագրուծյուն-վկայագրուծյան միջավայրում հանդես է բերում գեղարվեստական, վիպագրական տարերքի և արտահայտուծյան անկասելի արձանագրուծյուններ: Այս երևույթի բնութագրական օրինակները գտնում ենք «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրուծյան մեջ:

«Շրջվածուծյուն» երևույթը բացարձակապես բացակայում է «Անիծյալ տարիներ»-ում, ուր հստակ առաջադրված է ապագեղարվեստականացնելու, ապավիպագրելու բնագրաստեղծ մարտավարուծյունը:

Մեկնելով Օտյանի ստեղծագործական կյանքի խորապատկերից՝ անգամ առաջին հայացքից նկատելի է հետևյալ օրինահաստեղծուծյունը: Գրողն իր ստեղծագործական մեծ հեղումները (մասնավորապես վիպահեղման փուլերը²) գերազանցապես սկսել կամ զուգահեռել է հուշագրուծյամբ: Այսպես, եթե օսմանյան սահմանագրուծյան վերահաստատուծյից հետո Պոլիս վերագառնալով՝ նա զուգահեռել է «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրուծյունն, օրինակ, «Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա հանրմ կամ բանակը բռնավորին դեմ», «Ես դրսեցի չեմ առներ» ծավալուն թերթոնների ստեղծման հետ, ապա 1918-ի նոյեմբերին դանտեական դժոխքի պարունակներն անցնելուց հետո կրկին Պոլիս դառնալով՝ Օտյանը, մինչև մեծ վեպերին ձեռնամուխ լինելը, գրում է «Անիծյալ տարիներ»-ը: Սա անշուշտ վկայուծյուն-վկայագրուծյամբ փրկագործվելու և փրկագործելու առաջնահերթուծյունն էր՝ պայմանավորված և՛ գոյաբանական և թե՛ ստեղծաբանական ստորոգրուծյուններով, սա անշուշտ նաև որոշակի հաշվեփակ էր, առանց որի իրականացման գրողի համար անկարելի էր անցումը գրականուծյան: Սա ի՛ր և Եղեռնը վերապրած սերնդի գոյութեանկան ողբերգուծյան պատմուծյունն էր:

Հետևաբար կարելի է եզրակացնել, որ օտյանական հուշագրուծյունը ստեղծագործելու անկարելիուծյունը շրջանցելու, դա հաղթահարելու մտայնուծյուն և կենսամն է:

* * *

Երվանդ Օտյանի հուշագրուծյունը վաղուց անտի գրականագիտուծյան խնդրական իրողուծյուններից է: Բացառյալ «Անիծյալ տարիներ»-ի, գրողի հուշերի մասին ստեղծվել է պատկառելի գրականուծյուն: Օտյանագիտուծյուն-

պահներից պիտի հիշատակեմ Հակոբ Օշականին, որ գրականուծյան պատմուծյան մեջ «թևածող» ժամանցային (թերթոնային) վիպագրուծյան «խոտանուծյի մտայնուծյան» հաստատագրողն ու բյուրեղացնողն էր:

2 Վիպահեղման փուլերի մանրամասն ակնարկը, ընդհանրապես օտյանական վեպերի և հուշագրուծյան միջգրային հարաբերակցուծյան և առնչակցուծյունների քննուծյունը տե՛ս տողերիս հեղինակի «Թերթոն վեպի տեսուծյունը. Երվանդ Օտյան» (Երևան, Գրականուծյան և արվեստի թանգարանի հրատարակչուծյուն, 2002) մենագրուծյան մեջ:

նը բարեխղճորեն անդրադարձել է գրողի հուշային ժառանգությունը, մանրամասն վերաներկայացրել, կարելի մեկնաբանություններ արել: «Արյունոտ հիշատակներ» (գրել է 1898-ին), «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս (1896-1908)» (առաջին անգամ տպագրվել է 1912-1913-ին Պոլսի «Ժամանակ» օրաթերթում), «Գրական հիշատակներ» (առաջին անգամ լույս է տեսել «Ոստան»-ում 1920-ին), «Վերհիշումներ» (1924 թ.), «Տասնվեց տարի ետքը» (1925 թ.) հուշագրությունների՝ օտյանագետ Անուշավան Մակարյանի աշխատասիրությունը Հայաստանում հրատարակությունները և դրանց տպագրությունը սփյուռքում՝ որոշ հուշերի վերահրատարակություններով, ծանոթ են ընթերցող հանրությանը, մասնագետներին:

Ցավոք, առարկայական և ենթակայական պատճառներով, ընթերցող հանրությանն ու մասնագետներին տակավին գրեթե անծանոթ, եթե չասենք անհայտ է մնացել Օտյանի հուշագրության ամենահանգուցային գործը՝ «Անիծյալ տարիներ. 1914-1919 (անձնական հիշատակներ)»-ը:

Ինչո՞ւ Օտյանի հուշագրության շրջարկում այս երկը որակեցի իբրև ամենահանգուցային: Նախ՝ մատների վրա կարող ենք հաշվել այն գրողներին, որոնք հրաշքով փրկվեցին³ Եղեռնից, առավել ևս մեկ ձեռքի մատների վրա կարող ենք հաշվել նրանց, ովքեր բավականաչափ կենսական և գրողական էներգիա և ուժականություն ունեցան վկայագրելու Աղետը, ինչն ուղղակիորեն կրկին դժոխքով անցնելու համարժեքն էր: Ապա՝ թե՛ իր ծավալով, թե՛ ընդգրկումով, թե՛ տարողությունը, թե՛ վկայագրման կերպով ու եղանակով Օտյանի սույն հուշագրությունն առանձնանում է Եղեռնի ականատեսների հուշերից⁴ և մասնավորապես գրողների՝ Աղետի մասին հուշային առանցք ունեցող տարբեր վկայագրություններից: Իրապես, որոշակի օրինաչափություն ենք տեսնում փրկված արվեստագետների եղեռնապատումներում: Կամ նրանց վկայագրություն-հուշագրություններում գեղարվեստականացման, գրականացման գործը մղումը Աղետը վկայագրելու դոմինանտն է դարձել, ինչի ամենաբնորոշ օրինակներն են Միքայել Շամտանճյանի «Հայ մտքին հարկը Եղեռնին»-ը⁵, Արամ Անտոնյանի «Այն սև օրերուն»-ը, կամ՝ զուտ, անխառն փաստագրությունը,

3 «Փրկվել» բառը մասնավորապես Օտյանի պարագային գործածում ենք մեծ վերապահությամբ և սուսական իմաստով: Վերապահությամբ և սուսական իմաստով, քանի որ Աղետի և արտոյի հետևանքը գրողի ֆիզիկական ուժերի գերաբազա սպառումն էր: Անբավելի հոգեկան արիություն և կամք ունեցող Օտյանը ցեղասպանության հետևանքներին ֆիզիկապես դիմակայեց ու տարուց փոքրին չավելի: Գրողը վախճանվել է 1926-ի հոկտեմբերի 3-ին: Լյարդի քաղցկեղն ընդամենը Աղետի «afershock»-ն էր, ոչ թե անընդհատ ալկոհոլ գործածելու հետևանքը: Մնացորդաց սերնդի Եղեռնից ազատված բոլոր գրողների, արվեստագետների համար «փրկվելը» ընդգծված հարաբերական երևույթ է, քանի որ նրանց հետագա ստեղծածում Աղետից փրկագործվելու տիրապետող գերբնագիրը մշակութաբանորեն և ստեղծաբանորեն ցուցանում է Եղեռնից չազատագրվելը, չփրկվելը: Այսինքն՝ նրանց ստեղծածում Եղեռնը հղացական/բովանդակային պլանում՝ ակնհայտ կամ քողարկված, միշտ առկա է:

4 Պարզապես հիշեցնեմ այսօրինակ վկայություններից մի քանիսը՝ Գրիգորի Պալաքյան, «Հայ Գողգոթան», Կարապետ Գաբրիլյան, «Եղեռնապատում», Սալբի, «Մեր խաչը», Վահան Միրախորյան, «1915-ը»:

5 Տե՛ս նրա հիշատակված գրքույկը, Հալեպ, Տպարան «Նայիրի», 1947: Շամտանճյանի «Հայ մտքին հարկը Եղեռնին»-ը յուրօրինակ տրամախոսություն-խոսակցություն է, Եղեռն-արտոյի գեղարվեստական անդրադարձումի նազմավարությամբ ստեղծված:

վավերափաստաթղթագրումը, ինչի օրինակելի բյուրեղացումն է անշուշտ Արամ Անտոնյանի «Մեծ ոճիրը»:

Ի տարբերություն շատերի, որոնց վկայություններում Աղետի գեղարվեստականացման, գրական ոճավորման ելակետումը պայմանավորել է Եղեռնի վկայագրության բնագրաստեղծումը, Օտյանը «Անիծյալ տարիներ»-ում իր երեքուկես տարվա աքսորի պատմությունը արձանագրել է «...ամենապարզ կերպով և նույնիսկ գրական շատ անխնամ ոճով մը»⁶: Սա եղել է հեղինակի գիտակցված ընտրությունը, քանի որ միայն այդ ձևով կարելի էր փրկագործել, այսինքն՝ պահպանել Աղետի եղելությունն ու պատմությունը և ըստ այդմ փրկվել, պատմել գոյութենական ողբերգությունը, վկայել Եղեռնի և աքսորի նույնականությունը. «...ճշմարտապատում ըլլալ, ո՛չ մեկ իրողություն խեղաթյուրել, ո՛չ մեկ դեպք չափազանցել» (531): Պատահական չէ, որ հիշատակագրության վերջաբանում նա գրում է. «Եվ սակայն իրականությունը այնքա՛ն սարսափելի էր որ շատեր կարծեցին թե չափազանցություններ կային գրածիս մեջ: Անոնք որ տարագրության տառապանքը կրեցին և կրցան ապրիլ, անոնք կրնան վկայել թե երբեք չեմ այլայլած ճշմարտությունը» (531):

Օտյանական խնդրո առարկա վկայագրությունը ազդակեց և պայմանավորեց Եղեռնի մասին վիթխարի գեղարվեստական (վիպագրական) դաշտ:

Ահա այս, իր բնույթով եզակի վկայագրությունն է, որ այսօր կարելիություն ունենք ներկայացնել ընթերցողին, անշուշտ նաև տարբեր բնագավառների, մասնավորապես Եղեռնի խնդիրներով զբաղվող մասնագետներին:

Այս փոքրիկ առաջաբան-ուսումնասիրության (նոթերի) նպատակը միայն սույն վկայագրության խնդրադիր հիմնական իրողությունները փոքր-ինչ մանրամասնելն է, «Անիծյալ տարիներ»-ի բանասիրական շերտերի համառոտ քննությունը:

* * *

Արդ, «Անիծյալ տարիներ» հուշագրության ստեղծման ազդակների, խթանիչների և հանգամանքների, ինչպես նաև գրման պատմության և երկի քննադատական-մեկնաբանական անդրադարձների մասին:

Աքսորից Պոլիս հասնելուն պես Օտյանն անմիջապես գնում է «ժամանակ» օրաթերթի խմբագրություն: Ի՞նչ կնշանակի այս երևույթը: Որ գրչեղբայրներին ու գործընկերներին տեսնելու, իր իսկ բառով՝ զահանդեցնող Աղետից Աստուծո, ճակատագրի կամոք փրկված խլյակի հասկանալի առաջին մղումն էր՝ հնարավորինս արագ տեսնելու իր «համբարություն» փրկված մյուս խլյակներին և տեղեկանալու հավերժորեն մեկնածների մասին, ինքնին հասկանալի է և բնական: Սակայն սա աքսորյալ Օտյանի վերագարձից հետո առաջնահերթությունների սոսկական արտահայտություններից է, արտաքին հակադարձումը: Կարծում եմ՝ կա մեկ կարևոր հանգամանք: Անմիջապես խմբագրատուն մեկնելը Ե-

6 Երվանդ Օտյան, «Անիծյալ տարիներ. 1914-1919 (անձնական հիշատակներ)», Երևան, «Նաիրի», 2004, էջ 531: Հետախուսու հուշագրությունից բոլոր մեջբերումները սույն հրատարակությունից են՝ փակագծերի մեջ նշելով համապատասխան էջը:

ղեռնի աղետավոր դադարի պատճառով ստեղծագործական ավարտը հետաձգումի փոխաձևերն էր: Կորուսյալի վերագտնումը՝ ստեղծաբանական իմաստով: Ինքը վերջաբանում նշում է, թե երեսուն տարվա գրական-խմբագրական աշխատանքի արդյունքը երեքուկես տարվա աքսորով փոխհատուցվեց: Այսինքն՝ աներևակայելի պայմաններում անգամ թերթ ու հանդես ստեղծած, գրականութուն վկայագրած անհատը (ինչի բազմաթիվ օրինակները գտնում ենք «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրություն տիրույթներում) հայտնվում է աղետավոր դադարի պարունակներում, ինչը միայն և միայն գուժում է ստեղծաբանական ավարտ և լոկ բնագրային մղումով՝ կյանքի ֆիզիկական ինքնապահպանում, այն, ինչ Գրիգոր Պրլտյանն իր «Անիծյալ տարիներ»-ին նվիրված գրություն մեջ դիպուկ անվանում է «բուսական կյանք»: Բնականաբար այդ դադար-ավարտի պարունակներից ազատագրվելու միակ, եթե կուզեք, «նախնական/ծիսական» արարքը պետք է դառնար անմիջապես խմբագրությունում հայտնվելը, կարծես թե կիսատ մնացած թերթինն ու օրվա քրոնիկը շարունակելը, ինչը բնորոշեցի իբրև ավարտի փոխաձևություն հետաձգումի: Իսկ հետաձգումից մինչև շարունակություն պետք է միջակայքեր ներկայություն հռչակագրով: Նկատի ունեմ Օտյանի համբավավոր «Ողջուն ձեզ»-ը: Եղեռնը անցածների, գոյութենական ողբերգության շրջանակում վերապրողների յուրօրինակ ուղերձախոսական պատգամը⁷: Եթե կուզեք՝ աքսորից հետո այս ուղերձախոսականը եղավ Օտյանի ստեղծաբանական և գոյաբանական կենսագործունեության հռչակագիրը. «Ողջո՛ւն քեզ Հայ ժողովուրդ,- մեղա՛, Ողջույն ձեզ Հայություն մնացորդներ,- հեռվեն, շա՛տ հեռուներեն կու գամ:

Տեր-Ջորեն կու գամ՝ որուն կամուրջեն երեք հարյուր հազար հայեր անցան և որոնցմե այսօր միմիայն հազար հինգ հարյուր կիներ ու որք տղաք ողջ մնացին:

Կու գամ Օսմանիեն, ուրկե տեղատարափ անձրևով մը վաթսուն հազար հայեր խաբազանի հարվածներու տակ քշվեցան լեռնե լեռ:

Կու գամ Բուզանդիեն դեպի Թարսուս տանող աղետալի ճամբայեն, ուր ևնորածիմ հայ մանկիկները եղևնիներու ներքև իրենց մայրերեն լքված, մեր աչքերուն առջև բորենիներու և շուններու կեր կ'ըլլային:

Կու գամ Հալեպեն դեպի Տեր-Ջոր երկարող այն անիծյալ անապատներեն, ուր տասնյակ հազարներով հայեր, երեք տարի վրաններու տակ, կոտորվեցան տեղեն, թիֆուսեն ու թանջքեն:

Կու գամ Սեպիլի վրաններեն, ուր անոթի ծնողքներ իրենց զավակները աճուրդի հանեցին և ուր տասը տարեկան աղջիկներ վաթսուն փարայի վաճառվեցան:

Կու գամ Սուրիայեն, ուր հարյուր հազար է ավելի հայեր, բնաջիհջ ըլլալու սպառնալիքին տակ, իրենց Աստվածը ուրացան:

Կու գամ Համայեն ու Հոմսեն, Մեսքենեն, Համմամեն, Միատտիեն, Էլ Պուսերայեն, Սուլթանիեն ու Գոնիայեն, ուր երեսուն քառասուն հազար հայ որբուկներ մայրի՛կ մայրի՛կ կը ճրվան թուրք բնակարաններու խաֆեսներուն ետևեն:

7 Հարկ է նշել, որ մեր Աղետի գրականության մեջ, եղեռնագրության բոլոր վկայություններում, գեղարվեստական թե վավերագրական, ուղերձային հստակ գործառնությամբ մուտքեր և առաջաբաններ ունենք, ինչի ավանդույթը Զապել Եսայանի «Ավերակներու մեջ»-ով է սկսվում: Տե՛ս նշված գործի «Յառաջաբան»-ը, Զ. Եսայան, Երկեր, Ա. հատոր, Անթիլիաս, 1987 թ., էջ 23-25: Տե՛ս նաև Գրիգորի Մ. Վարդ. Պալաքյան, «Հայ Գողգոթան. դրվագներ հայ մարտիրոսագրության» (Երևան, «Հայաստան», 1991) «Քեզի հայ ժողովուրդ» ներածական մասը (հատկապես՝ էջ 3-4):

Կու գամ եղեռնի այն դժոխային վայրերեն, ուր Զոհրապներ, Ակնուհիներ, Խաժակներ, Զարդարյաններ, Վարուժաններ, Քելեկյաններ, Սևակներ, Տաղավարյաններ – վերջապես ամբողջ ազգի մը ուղեղը ջարդ ու փշուր եղավ Շենկիզ խաներու և Լեան Թիմուրներու արժանավոր հաջորդներուն ձեռքով:

Ողջո՛ւն ձեզ, Հայության խլիպներ»:

Այս տասը պարբերությունից բաղկացած ուղերձը, կրկնեմ, «Անիծյալ տարիներ»-ի մուտք-ազգարարությունն է, հստակ ծանուցումը: Ընթերցողը խնդրո առարկա հուշագրությունը կարգալիս անմիջապես կնկատի, որ ըստ հուլիան այս «Ողջույնը» «Անիծյալ տարիներ»-ի համառոտ անոտացիան է:

Հավերեմ, որ բոլորովին պատահական չէ, որ «Ողջույն ձեզ»-ը արտատպվեց պոլսական (և ոչ միայն) բոլոր պարբերականներում, Եղեռնին նվիրված հուշամատյաններում, տարեգրքերում⁸:

Եվ այսպես, Պոլիս վերադառնալուն պես Օտյանն անմիջապես գնում է «Ժամանակ»-ի խմբագրություն: Նրա կյանքում պետք է սկսվեր վիպահեղումի երկրորդ արգասավոր շրջանը⁹, Աղետը պետք է հաղթահարվեր նոր թերթին վեպերով, քրոնիկոններով, ակնարկներով: Սակայն կրկին գրականություն մուտք գործելու թերևս անհրաժեշտ նախապայմանն էր այդ նույն Աղետից փրկագործվելու, ստեղծաբանական միջավայրում կրկին հայտնվելու հրամայականը: Փրկագործություն, ինչն արտահայտվեց Եղեռնի անձնական հիշատակներով, հիշատակագրություններով՝ «Անիծյալ տարիներ»-ի ստեղծումով:

Երվանդ Օտյանն անցնելով Աղետի և աքսորի դանտեական պարունակները՝ 1918-ի նոյեմբերյան մի ցուրտ օր Պոլիս է վերադառնում և, կրկնեմ, անմիջապես «Ժամանակ»-ի խմբագրություն գնում: Մնացորդաց սերնդի այս անխոնջ մշակը, գրչի վիրտուոզն ընդամենը երկու ամսից մի փոքր ավելի ժամանակ հետո նշված օրաթերթում տպագրում է իր հուշագրությունը:

«Անիծյալ տարիներ»-ը «Ժամանակ»-ում լույս է տեսնում 1919 թվականի փետրվարի 6-ից (հին տոմարով՝ հունվարի 27-ից) մինչև սեպտեմբերի 25-ը (հին տոմարով՝ սեպտեմբերի 12-ը): Ասել է թե՛ Օտյանը Եղեռնի Գողգոթան անցնելուց անմիջապես հետո ձեռնամուխ է եղել «Անիծյալ տարիներ»-ի ստեղծմանը: 1919-ի հունվարի 23-ին Արշակ Չոպանյանին հասցեագրած նամակում Օտյանը հայտնում է հուշագրության ստեղծման մասին.

8 «Շանթ» հանդեսում օրինակ «Վերապրողները» շարքի առաջին հոդվածներից մեկում «Վերապրող մը» ստորագրած հեղինակը, անդրադարձալով Օտյանին, գրում է. «Այսօր փողոցը տեսա զիմքը, իր հավիտենական ժպիտը՝ դեմքին վրա: Բայց այդ ժպիտը քողարկված էր տխրությունով մը, որ մտածել կուտար: Քիչ մը կորացած էին ուները, ցակատը կնճռոտած էր ու անվաճքը տառապանքեն պոտորած: Սակայն իր գրելու կրողը և մտքի թափանցկությունը սպասած չէին բնաւ. ինչպես մեր տաղանդավոր բարեկամը հաստատեց, իր առաջին գրվածքին մեջ իսկ: «Ողջույն Ձեզը» հրատարակված «Ժամանակի» մեջ, քանի մը տողերով կ'արտահայտե Օտյանի հոգեբանությունը»: Ապա հոդվածագիրը իր նյութն ավարտում է «Ողջույնի» ամբողջական բնագրի մեջբերմամբ: Տե՛ս «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1918, № 3, էջ 35: Թեոդիկի հուշակավոր «Հուշարձան անհատակ մտավորականության» հուշամատյանը բացվում է Օտյանի «Ողջույնով»: Տե՛ս Աշվածի երևանյան անանահան հրատարակությունը (1990 թ.), էջ 16:

9 Այս մասին տե՛ս տողերիս հեղինակի «Թերթոն վեպի տեսությունը. Երվանդ Օտյան» մեմագրության մեջ, էջ 19-22:

«Միրելի Արշակ,

Ողջ եմ, երեքուկես տարվան ահռելի, աներևակայելի ողբսականն մը ետքը: Մինչև Տեր-Ջոր, ավելի վար, Միջագետքի անապատը, էլ Պուսերա քշվեցա, Եփրատի ու Քոբարի մեջտեղը. հո՛ն, ուր Եզեկիել իր տեսիլքները ունեցավ: Չեմ գիտեր, թե պիտի կրնա՞մ պետք եղածին պես պատմել տեսածներս, բայց պիտի փորձեմ: Ընդարձակ աշխատություն (ընդգծումն իմն է՝ Գր. Հ.) մը պիտի ըլլա ասիկա, թերևս մեկ քանի հատոր: Հուսամ, որ դուն աղեկ ու հանգիստ ես. Հոս գրական հրապարակին վրա ամայությունն է, որ կը տիրե կամ ավելի գեշ բան մը, մեռելութուն: Գերեզմանապահի զգայնություն ունիմ¹⁰ (ընդգծումն իմն է՝ Գր. Հ.): Չոպանյանին գրած նամակի խնդրո առարկա հատվածը հուշարկում է, որ Օտյանը «Ժամանակ»-ում «Անիծյալ տարիները» հրատարակել է գրելուն հընթացս, այսինքն՝ ինչ-ինչ մասեր գրել է հուշագրության տպագրության ընթացքում: Հար և նման իր թերթոն վեպերի ջախջախիչ մեծամասնության ստեղծմանը: Ինչևէ, սա էր օտյանական ստեղծման բնույթն ու տարերքը (մասնավորապես ժամանցային (թերթօն) վեպերի):

Տվյալ պարագային հղումից ցանկանում եմ առանձնացնել «Ընդարձակ աշխատություն մը պիտի ըլլա ասիկա, թերևս մեկ քանի հատոր» ուշագրավ նախագասությունը: Արդյոք ինչ նկատի ունի հեղինակը: «Անիծյալ տարիներ»-ի ընդարձակ ծավալը, թե՞ բազմահատոր ծրագրի պարագան: Ցավ ի սիրտ, կարող ենք միայն վարկած(ներ) առաջադրել: Դեռ կանդորադառնամ «Անիծյալ տարիներ»-ի միջբային տարբերակներին, «մայր հուշագրությունից» արտածված այսպես կոչված բնագրային նոր «գոյացումներին»: Այսինքն այն հուշակներին, որ Օտյանը գրել ու տպագրել է «Անիծյալ տարիներ»-ից առաջ և հետո, որոնք սակայն հուշագրության համագրի մասն են կազմում:

Մեկնելով բազմահատորի մասին ակնարկից և «Անիծյալ տարիներ»-ի անձանցյալ, առանձին գրված (ստեղծված) հատվածներից՝ կարո՞ղ ենք արդեօք մտորել նույն այդ բազմահատոր ծրագրի չիրականացման մասին, թե՞ հուշագրության ծավալն արդեն Օտյանի հիշատակագրական-վկայագրական գիտակցության մեջ լրումի էր հասցրել բազմահատորի ստորոգելին և կամ բազմահատոր հիշատակագրության իրականացման անհնարինությունը: Կարծում եմ՝ այսօրինակ վարկած(ներ)ն ու հարցումները այդպես էլ անպատասխան և առկախ կմնան: Հատկապես եթե նկատի ունենանք հուշագրությամբ «գերեզմանապահի զգայնության» հրամայականը:

«Ժամանակ» օրաթերթը, 1919-ի փետրվարի 6-ին ձեռնամուխ լինելով «Անիծյալ տարիներ»-ի թերթոնային հրատարակությանը, խմբագրության կողմից ծանուցում է. «Այս թերթոնին արտատպումի, գրքի ձևով հրատարակելու և կամ թարգմանելու իրավունքը վաճառված է փորագրիչ պ. Գ. Նազարեթյանի»¹¹: Այս ծանուցումը խմբագրությունը տպագրում է ներառյալ 6-րդ թերթոն-

10 Տե՛ս Երվանդ Օտյան, Նամակներ, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 1999, էջ 244:

11 Տե՛ս «Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1919 թ., փետրվար 6, Երվանդ Օտյան, «Անիծյալ տարիներ. 1914-1919 (անձնական հիշատակներ)», թերթոն թիվ 1:

նը, որից հետո այն դադարեցնում է: Ըստ Գրիգոր Պրլտյանի՝ Օտյանը եղել է Նազարեթյանի սանահայրը¹²: Թե ինչն է խմբագրությունը 6-րդ թերթից հետո դադարեցրել ազդեցության տպագրությունը, արդյոք հուշագրությունը հետագայում կամ պարբերականներում և կամ առանձին գրքով տպագրվե՞լ է՝ ստույգ տեղեկություն չունենք: «Անիծյալ տարիներ»-ի հրատարակության հետ կապված իրողությունն ավելի խճճել է Հակոբ Սիրունին, որ Բուխարեստում հեղինակի հետ կազմել է նրա լույս տեսած գործերի մատենագիտությունը, որտեղ նշվել է, թե «Անիծյալ տարիներ»-ը տպագրվել է առանձին հատորով¹³: Հակված եմ կարծելու, որ հուշագրության գրքային հրատարակության պարագան չիրթության արդյունք է, քանի որ ոչ միայն Հայաստան, այլև ի սփյուռուս գրադարաններում և մատենադարաններում փնտրուքները որևէ դրական արդյունք չտվեցին:

«Անիծյալ տարիներ»-ի անդրադարձումների ջախջախիչ մեծամասնության մեջ հանդիպում ենք մի շարք թյուրիմացությունների, սխալների, և որ առավել կարևոր է՝ օտյանական «կորսված» հուշագրության այսպես կոչված «վերականգնողական» ջանքերի, որոնք գերազանցապես խարսխված են «Անիծյալ տարիներ»-ից արտածված հավելում-հուշակնարկներին, որոնք գրվել և լույս են տեսել խնդրո առարկա հիշատակներից շուտ կամ ուշ, մեծավ մասամբ Թեոդիկի տարեցույցներում: «Վերականգնողական» մյուս շերտն էլ խարսխված է «Անիծյալ տարիներ»-ի կողմնակի վկայությունների հենքին:

Այն հանգամանքը, որ «Ժամանակ»-ի 1919-ի հավաքածուն առարկայական պատճառներով հիմնականում մատչելի չի եղել հետազոտողներին, պայմանավորել է հուշագրության տեսական-վերլուծական անդրադարձները: Սակայն ցանկանում եմ, մինչ այդ անդրադարձումների ակնարկը, կրկին ճեպով նկատել, որ Օտյանը «Անիծյալ տարիներ»-ից հետո կարծես թե ազատագրվեց ստեղծաբանական դադարի կաշկանդումներից, կրկին խուճեց թերթոն վեպի տիրույթներ: Արդեն 1919-ի նոյեմբերի 1-ից մինչև հաջորդ տարվա հոկտեմբերի 2-ը Պոլսի «Վերջին լուր» օրաթերթում տպագրեց «Թիվ 17 խաֆրեն», ապա երկօրյա դադարից հետո նույն օրաթերթում սկսեց լույս ընծայել «Կանաչ հովանոցով կինը կամ նոր խաչագողներ»-ը (1920-ի հոկտեմբերի 4-ից մինչև 1921-ի հոկտեմբերի 22-ը):

* * *

«Ժամանակ» օրաթերթի 1919-ի ամբողջական հավաքածուի առարկայական անմատչելիությունը¹⁴ ուղղակիորեն պայմանավորել է «Անիծյալ տարիներ»-ի

12 Տե՛ս Գրիգոր Պրլտյան, «Ողիսևս կամ Ղազար», Յատաջ. Միտք և արվեստ, Փարիզ 2004 թ., ապրիլ 4, թիվ 302, էջ 1: Գրիգոր Պրլտյանի այս ուսումնասիրության ծավալուն տարբերակը լույս է տեսնելու «Գրականագիտական հանդես»-ի 2004 թվականի երկրորդ համարում:

13 Տե՛ս Հակոբ Սիրունի, «Գիծեր Երվանդ Օտյանի կյանքեն», Հայրենիք, Բոստոն, 1927, թիվ 8, էջ 49-50:

14 Որքան էլ պարադոքսալ և անվագն տարօրինակ է, XX դարի տպագիր շատ արժեքներ նույնպես արժանացել են մեր հին ու միջնադարյան ձեռագրերի պատմական ճակատագրին: Ատտիկյան ֆրագմենտի ֆենոմենը մեր մշակութաբանական տարածքում պատմական առարկայական և բա-

քննական-հետազոտական ճակատագիրը ողջ XX դարի ընթացքում:

Օտյանի ցեղասպանության շրջանի դանտեականը, աքսորի իրական ընթացքը հաճախ ընդելուզվել է աքսորի առասպելով, իսկ երբեմն՝ առասպելի գերակայությունը: «Անիծյալ տարիներ»-ի «կորստի», «կորսված լինելու» ստորոգելին տեսական-քննադատական, հուշագրական բազմաթիվ անդրադարձումներում թեղադրական են դարձրել Ադետի օտյանական վկայագրություն-հիշատակագրության՝ անվանենք՝ «վերականգնողական միջոցառումները»: «Վերականգնումի» հրամայականն ուղղակիորեն իր կնիքն է դրել գրողի աղետագրության մեկնաբանությունների վրա: Այս խորքին որոշակի ուղղորդող և սատարող/լրացնող գործառություններով են հետազոտվել նաև Օտյանի հիշատակագրության տարացրված այն վկայությունները, որոնք «Անիծյալ տարիներ»-ի ածանցյալներն են, գրվել են խնդրո առարկա հուշերից առաջ կամ հետո, իբրև ներփակ մասնավորեցումներ:

Ահա և անիծյալ ժամանակների հիշատակագրության «կորսվածություն» իրողությունը գրականագետների (մեծավ մասամբ) և գրականագիտության (ըստ էության) համար լայն առումով ինդրական է դարձրել մեկ բան՝ հնարավորության սահմաններում վերականգնել Եղեռնի շրջանի Օտյանի կյանքը գրողի մյուս բնագրերի օգնությամբ, այսպես կոչված կողմնակի աղբյուրներով վերստեղծել ցեղասպանության անիծյալ տարիները: Այսպես են վարվել գրեթե բոլոր օտյանագետները՝ Անուշավան Մակարյանից սկսած: Նրանք, որպես կանոն, «Անիծյալ տարիներ»-ի բնագիրը ձեռքի տակ չունենալու պատճառով զբաղվել են նշված «վերականգնողական միջոցառումներով»:

«Վերականգնողական միջոցառումների» հիմնական աղբյուրներն են եղել հտաքսորյան շրջանի Օտյանի տարացրված ներփակ հուշակնարկները՝ գերազանցապես տպագրված պոլսական մամուլում, ինչպես նշել եմ արդեն՝ հատկապես Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույց»-ներում, «Ժամանակ», «Շանթ» պարբերականներում¹⁵: Այստեղ համառոտակի նկատեմ, որ «Արամ Անտոնյան» և «Սահակ Մեսրոպ» հուշակնարկները կարծես թե «Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկը նախապատրաստող-ծրագրային տարբերակները լինեն, որոնք ծավալուն հիշատակագրության մեջ ընդարձակվել են, դարձել վկայագրության պատումային հոսքերից:

Անպայմանորեն պիտի առանձնացնենք Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույց»-ներում և «Շանթ»-ի էջերում լույս տեսած ոչ միայն Օտյանի գրությունները, այլ նաև գրողի աքսորի մասին մյուս արձագանքները, Արամ Անտոնյանի, ուրիշ վերապրածների դրվագային վկայությունները, որոնք հանգուցային դերա-

գում ենթակայական պատճառներով օրախնդիր է մնալ այժմ: «Ժամանակ»-ի 1919-ի ամբողջական (գրում եմ՝ ամբողջական, վերապահությամբ, քանի որ սույն հավաքածուում պակասում է մեկ թիվ) հավաքածուն, որքան մեզ հայտնի է՝ մեկ օրինակով այսօր կա միայն Վիեննայի Մխիթարյանների միաբանության մատենադարանում: Ծնորհիվ այս օրինակի այսօր հնարավորություն ունենք իրականացնելու Օտյանի «Անիծյալ տարիներ»-ի հատորային հրատարակությունը:

15 Պարզապես թվարկեմ տարացրված աղբյուրներից մի քանիսը՝ «Արշալույսի մայրը» (Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1916-1920, Ժ-ԺԳ տարի, Կ. Պոլիս, Տպագրություն Կ. Քեչիշյան որդի, 1920, էջ 65-67), «Վերապրողները. Ա. Արամ Անտոնյան», Ծանթ, Կ. Պոլիս 1918, № 5, էջ 54-55, «Վերապրողները. Բ. Սահակ Մեսրոպ», նույն տեղում, № 7, էջ 83:

կատարություն են ունեցել «վերականգնումի» գործում: Հիմնականում այսպես է սկզբնավորվել աքսորի իրական փաստագրությունը զուգահեռ աքսորի առասպելը, ինչը հավելվել է ցեղասպանություն ժամանակային հեռացումին զուգընթաց:

«Անիծյալ տարիներ»-ի՝ ինչպես թերթոնային տպագրությանն անմիջապես հաջորդող ժամանակահատվածում, այնպես էլ ավելի ուշ շրջանում զարմանալիորեն քիչ և ժլատ են եղել հիշատակագրության անդրադարձները, եթե չենք հաշվում հավուր պատշաճի հպանցիկ/կարճառոտ գնահատական-արձագանքները: Այս առումով խիստ հետաքրքրական-տարակուսելի է Հակոբ Օշականի կեցվածքը: Հանրահայտ է օշականյան հերքող վերաբերմունքը մեր վիպագրության թերթոն արտահայտությունների, ժամանցային վիպագրության, այսպես կոչված «թեթև» գրականության հանդեպ: Թերթոն վեպի տեսությունը և, այս խորքին, Օտյանի վիպագրությանը նվիրված ուսումնասիրության մեջ ամենայն մանրամասնությամբ խնդրին արդեն անդրադարձել, կարելի մեկնաբանություններ արել եմ ըստ Օշականի՝ Օտյանի՝ «չար աստղին տակը... թերթոնին»¹⁶ ծնված լինելու մասին: Տվյալ պարագային օշականյան կեցվածքը բնութագրեցի իբրև հետաքրքրական-տարակուսելի՝ մեկնելով նրա՝ Օտյանի հուշագրություններին տրված գնահատականներից ու դատումներից: Այսպես, Օշականը հուշագիր Օտյանին անդրադառնալիս իբրև ելակետային հրամայական բանաձևում է. «Օտյանի տաղանդին երկրորդ արդար փառքը զինք կը գտնե հուշերու կալվածեն»¹⁷: Հետո այս հրամայականը տեղայնացնում է «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս»-ի տիրույթներում, ընդ որում լուրջ վերապահումներով (մասնավորապես Օտյանի՝ եղբոր մոտ՝ Հնդկաստան ճանապարհորդելուց հետո կրկին եգիպտոսում հանգրվանելու դրվագներից մինչև Պոլիս վերադառնալու և եզրափակիչ հատվածները): Իսկ «Անիծյալ տարիներ»-ի առիթով բավականանում հստակ խոսսափողական արագ ճեպով: Հետաքրքրական-տարակուսելին հենց օշականյան «խոսսափումն» է խնդրո առարկա գործի մասին ծավալուն խոսք ասելուց՝ «Չունիմ տեղ ու միջոց հատորը վերլուծելու»¹⁸: Մանավանդ եթե նկատի ունենանք նրա ծայրագնա սկզբունքային վերաբերմունքը Աղետի վկայագրությունների առիթով: Խնդիրն իրապես ո՛չ այնքան առնվազն տարակուսելի և անընդունելի հետևյալ դատաստանն է, թե «Օտյան ողբերգականին զգայնությունը չունե», կամ՝ «Օտյանը չէր կրնար ըմբռնել աղետին ընդարձակությունը ու կը շարունակեր չհասկնալ, թե ի՛նչ է երբեմն մարդոց կուրծքին տակ բաբախող բանին անունը»¹⁹ և ոչ էլ վերապրողների ետեղեռնյան առաջին շրջանի տարբեր տեսակի վկայագրությունները «խոտանող» դաշտում գետեղելը, միայն Արամ Անտոնյանի «Այն սև օրերուն» գրքուկի առանձնացումը մյուսների «աժան» (Օշականի բառն է) գրականությունից. «Անտոնյան, ուրիշ Օտյան մը, իր անունը ընդմիջտ ազատագրող գլուխ-գործոց մը՝

16 Տե՛ս Հակոբ Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հատոր VIII, Անթիլիաս 1980, էջ 415:

17 Նույն տեղում:

18 Նույն տեղում, էջ 429:

19 Նույն տեղում, էջ 429, 430:

«Այն սև օրերուն»²⁰: Հետաքրքրական-տարակուսելին, իրավամբ, օտյանական հուշագրությունից քառորդ դար հետո Օշականի բացահայտ խուսափումն է «Անիծյալ տարիներ»-ի մասին դատավճռից անդին գոնե «մեղադրականը» փաստարկելու, նամանավանդ երբ նկատի ենք ունենում խնդրո առարկա հիշատակագրություն-վկայագրության ընդգծված ողբերգական համապարտութաձուրությունը շրջարկը կազմակերպող բոլոր շերտերում:

Այնուհանդերձ օշականյան «խուսափումը» առնվազն տարօրինակ է: «Անիծյալ տարիներ»-ի առիթով Օտյանին Աղետը չըմբռնելու օշականյան դատավճռի պարագային միանգամայն իրավացի և տեղին է հնչում Գրիգոր Պըլտյանի ամփոփումը. «Շա՛տ բարի, կարելի է ըսել քննադատին, որ իր մենագրութունը (նկատի ունի «Համապատկեր»-ի համապատասխան հատվածը՝ Գր. Հ.) կը գրե աղետեն 25 տարի ետքը և անշուշտ զայն հասկնալու ժամանակը ունի...»²¹:

* * *

Արդ, «կորսված» հիշատակագրության «վերականգնողական» միջոցառումների և հարակից խնդիրների շուրջ:

Ինչպես արդեն նկատեցի, զանազան առարկայական և ենթակայական պատճառներով Երվանդ Օտյանի «Անիծյալ տարիներ»-ը անմատչելի, հետևաբար նաև անծանոթ է մնացել օտյանագետների գերակշռող մեծամասնության համար: Որն էլ հասկանալի պատճառներով խթանել է այն իրողությանը, ինչը իբրև «կորսված» բնագրի «վերականգնողական միջոցառումներ» և ջանքեր բնութագրեցի: Եղեռնի և աքսորի հիշատակագրության չակերտավոր կորուստը խթանել է վերստեղծելու Օտյանի դանտեականը, վերականգնելու գրողի աքսորի «անհայտ» համապատկերը՝ սկսյալ ամբողջական կենսագրութունից, ավարտած գրողի կյանքի և գործի ամենատարբեր խնդիրների լուսաբանության անհրաժեշտությամբ:

Ինչպե՞ս պետք է վարվեր այս պարագային օտյանագիտությունը: Ամենակարճ և արդյունավոր ճանապարհն անշուշտ Երվանդ Օտյանի այն հիշատակագրություններն ու անդրադարձներն էին, որոնք բնութագրեցի որպես «Անիծյալ տարիներ»-ից անջատված և տարացրված բնագրեր (Աղետի և աքսորի՝ խնդրո առարկա հուշերից առաջ և հետո գրված փոքրիկ հուշակնարկներ, որոնք «Անիծյալ տարիներ»-ի ածանցյալներ են): Սրանք դույզն-ինչ հնարավորություն էին ընձեռում վերականգնելու գրողի Գողգոթայի շրջանակը՝ աքսորի երթուղուց մինչև նույն այդ աքսորի տարբեր մանրամասներ, դեպքեր ու դեմքեր, տեղահանության ընթացքի զանազան մանրամասներ և այլն: Օտյանի աքսորի ականատեսների, որպես կանոն, փոքրիկ անդրադարձները, կամ գրողի կողմից հաղորդած ինչ-ինչ իրողությունների վերաշարադրանքները (կրկնեմ՝

20 Նույն տեղում, էջ 429: Հատկանշական է, որ «Համապատկեր»-ի Անտոնյանի բաժնում Օշականն ամբողջ գլուխ է հատկացրել «Այն սև օրերուն», որը համարում է Եղեռնին նվիրված «...գրականորեն միակ հաջող վկայություն»-ը (տե՛ս «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», հատոր IX, Անթրիխաս 1980, էջ 255): Հիրավի գրքույկում կան պարզապես հրաշալի էջեր և հատվածներ, ինչպես «Մայրերը», «Ջո՛ր... ջո՛ր» պատկերներում:

21 Տե՛ս «Ողիսևս և Ղազար», Յառաջ. Միտք և արվեստ, Փարիզ 2004, թիվ 302, էջ 1:

Թեոզիկի «Ամենուն տարեցույց»-ներում, ետաքսոբյան առաջին շրջանի պարբերականներում երբեմն-երբեմն հրապարակվող) նույնպես լրացուցիչ հնարավորություն էին ընձեռում վերականգնել գրողի աքսորի պատմությունը:

Ահա և օտյանագիտությունը գերազանցապես այսպես էր փորձում իրականացնել մատնանշված «վերականգնողական» միջոցառումները (ինչի ականատեսն ենք Օտյանի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված, օրինակ, Մակարյանի, Մանուկյանի մենագրություններում): Բնականաբար, այս պարագային աքսորի իրական պատմությունը հաճախակի ազուցվում էր Երվանդ Օտյանի աքսորի առասպելին: Իսկ աքսորն առասպելանում էր տակավին գրողի վերադարձի օրերին: Այս իրողությունը ակնարկված է Օտյանի աքսորից վերադառնալուց հետո առաջին հարցազրույցներում և կամ գրողին ուղղված հորդորներում՝ հանդես գալ Աղետի վկայագրություններով: Այս խորքին խիստ ուշագրավ է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Երվանդ Օտյան (իմ հիշողություններից)» հուշ-գիմանկարը, ուր գրողի աքսորի իրականությունն ու առասպելն ընդելուզված են հանդես գալիս և որտեղ աքսորի առասպելի գոյավորման ազդակը ուղղակիորեն արձանագրված է. «Ինձ հայտնի էր, որ Երվանդ Օտյանն էլ մյուս հայ մտավորականների հետ ձերբակալվել էր ու աքսորվել անապատի խորքերը: Ձերբակալման մասին տարիներ անցած ինձ պատմեց նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը, որ իմ ժամանակ Կ. Պոլսումն էր: Այդ դեպքում էլ արտահայտվել էր Օտյանի ինքնուրույն բարոյականի նկարագիրը: Երբ սկսվում է հալածանքը հայերի դեմ, Օտյանը թաքնվում է մի շատ ապահով տեղ: Նա մնում է այնտեղ մի ամբողջ ամիս և զարմանում է, որ ինքը չի ձերբակալվել: «Ի՞նչու, մտածում է նա, մի՞թե ես դավաճան եմ իմ ազգի և բարեկամների դեմ»: Մի օր նա դուրս է գալիս թաքստոցից և զբոսնում է Բերայում: Նույն օրն ևեթ նա ձերբակալվում է:

Իհարկե ինձ համար հետաքրքրական էր գիտենալ նաև, թե ինչպես է նա մահից ազատվել: Բայց որովհետև նա ինքը չէր խոսում այդ մասին և հետո էլ չխոսեց մինչև վերջը, ես բարվոք համարեցի չքրքրել նրա տակավին չսպիացած վերքերը»²²: Ինչպես մեջբերված հատվածի, այնպես էլ Շիրվանզադեի կողմից Օտյանի ստույգ մահվանից փրկվելու, աքսորից ազատվելու և գերմանացիների մոտ աշխատելու հատվածի²³ համեմատությունները «Անիծյալ տարիներ»-ի համապատասխան հատվածների հետ ակնդետ երևան են բերում առնվազն զգալի «անճշտություններ», անհամապատասխանություններ, կամ այն, ինչ անվանեցի իրականի և առասպելականի (լեգենդայինի) մեկտեղման ընթացք: Արդեն այն հանգամանքը որ հընթացս Օտյանի աքսորը առասպելականացվում է, լեգենդ դառնում, երևում է Թերլեմեզյանի, մյուսների կողմից Օտյանի աքսորի պատմաաան լինելու հանգամանքով: Տվյալ պարագային ցանկանում եմ սակայն ուշադրությունը բեռել ըստ իս խնդրական հետևյալ նախա-

22 Տե՛ս Ալեքսանդր Ծիրվանզադե, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հատոր ութերորդ, Երևան, Հայպետհրատ 1961, էջ 521:

23 Ընթերցողին կրկին հղում եմ Օտյանի մասին Ծիրվանզադեի այս նույն հուշ-գիմանկարին: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 521-524:

դասուլթյան վրա. «Բայց որովհետև նա ինքը չէր խոսում այդ մասին և հետո էլ չխոսեց մինչև վերջը, ես բարվոք համարեցի չքրքրել նրա տակավին չսպիարած վերքերը»: Ահա և Օտյանի «լուռությունը» և ինքնին հասկանալի «վերքերը չքրքրելու» թաքուն աքսորի առասպելի, լեգենդի հիմնական ազդակն էին, աքսորի իրականության և առասպելի գիրկընդխառն հետագա ընթացքի հիմնական պայմանավորողը:

Արուեստագետ, արտիստ ու մտավորական Օտյանը չէր կարող այդպիսին չլինել Աղետի մեջ, ցեղասպան դժոխքում, – ահավասիկ առասպելի, լեգենդի կազմաբանող-կազմակերպող էությունը: Այդ էության արտահայտության ձևը, ընթացքն անշուշտ չի համապատասխանում աքսորի իրականությանը, ինչը ընթերցողը կնկատի «Անիծյալ տարիներ»-ում, սակայն տվյալ պարագային հակառակն այն է, որ աքսորի առասպելը, լեգենդը միարժեքորեն փոխանցում է աքսորի պարունակներում հայտնված արվեստագետ, արտիստ, մտավորական Օտյանի էությունն ու նկարագիրը: Իսկ Օտյանի «լուռությունը», կարծում եմ, ինքնին հասկանալի իրողություն է, քանի որ միշտ պետք է նկատի ունենալ այն հանգամանքը, որ գրողի «լուռությունը» նախորդել էր «Անիծյալ տարիներ» հիշատակագրություն-վկայագրությունը, որից հետո վերարձարծումբ, վերադարձը նշանակում էր նույնությունը ապրել և վերապրել աքսորի, ցեղասպանության զահանդեցնող կենսությունը:

Ինչպես ասացի, օտյանագիտությունը աքսորի «վերականգնման միջոցառումները» ժամանակ միանգամայն իրավացիորեն խարսխվել է «Անիծյալ տարիներ»-ից տարացրված բնագրերին և գրողի ժամանակակից, հիմնականում Աղետի ականատես գործընկերների վկայություններին: Վերջիններս հիմնական աղբյուրներն են Թեոդիկի տարեցույցներում, «Շանթ», «Ժամանակ» պարբերականներում լույս տեսած օտյանական բնագրերը, Թեոդիկի, Արամ Անտոնյանի, մյուս ականատեսների և ժամանակակիցների վկայությունները²⁴:

* * *

Երվանդ Օտյանի «Անիծյալ տարիներ. անձնական հիշատակներ» հուշ-վկայագրությունն ըստ էության պարագրկում է Եղեռնի ողջ համաժիրը: Աղետի և աքսորի բոլոր արտահայտությունները՝ նախապատրաստությունից, աներևակայելի ողբերգության կանխատեսումից, ցեղասպանության սկզբից մինչև Եղեռնի դժոխքի բազմադեմ ակնարկագրությունը, աքսորի և աքսորյալների գոյության և գոյակերպի կենսությունը, վերապրած-վերադարձողների գոյություն-ական հարակա ողբերգականությունը: Անցնել դժոխքի բոլոր պարունակներով, ողջ մնալ, այնուհետև հիշատակագրությամբ կրկին վերապրել դա, հիրավի նշանակում է անել այն, ինչ անհնարին է: Վերաներկայացնել և վկայագրել

24 Թեոդիկի վկայությունների կողքին անպայմանորեն պիտի ճիշատակեն Արամ Անտոնյանի կողմից «Մեծ ոճիր»-ում գետնոված Թալեաթի Աշանավոր ծածկագիր-հեռագիրը հայ խմբագրի մասին: Տե՛ս Արամ Անտոնյան, Մեծ ոճիրը, էջ 146-147: Ինչև անհայտ մանրամասնությամբ վերապատմվել և մեքերվել է Օտյանին նվիրված ուսումնասիրություններում: Հետաքրքրական մի փաստ է գրի առել աքսորի և ետաքսորյան շրջանի Օտյանի կյանքից Ռուբեն Օտյանն իր «Օտյանների գերդաստանը. պատմահասարակական փաստեր» գրքովկում: Տե՛ս Աշվածը, Երևան, «Լույս» հրատարակչություն, 1992, էջ 62-63:

գրեթե անհնարինը: Անբավելիորեն դժվար, գրեթե անհնարին երևույթ, քանի որ հուշագրելով ցավի ողջ տարողությունը²⁵ (Աղետն ու աքսորը) կրկին վերապրվում է, դառնում գոյություն ուղեկից, եթե չասենք՝ գերակա ներկայություն:

Ուրեմն Օտյանն անհիշյալ տարիների մշտամնա շուրջանակի մեջ էր: Այդ ներկայությունն տազնապից ազատագրվելու կարելիությունն էր գուցե հիշատակագրությունը, ինչը նաև ապրելու և գրելու հնարավորություն էր ընձեռում ետադետյան շրջանում: Հիշատակագրելով՝ անպատմելիի վկայապատմում: Պատմել անպատմելին, այսպիսով վկայագրել Աղետի և աքսորի համագիրը: Այսպես փրկագործվել, միևնույն ժամանակ փրկագործվելով վավերագրել Եղեռնը:

Այս վավերագրումը, ինչպես ասացի, ամբողջական է, համապատկերային, հետևաբար ստորև կփորձեմ մեկնաբանել այդ համապատկերի համագիրը կազմաբանող հիմնական շերտերը:

«Անհիշյալ տարիներ»-ի հիշատակագիր/պատմասանը իր վկայագրությունն այնպես է կառուցել, որ անձնական, այսինքն՝ աքսորի ի՛ր անհատական փորձառությունն առանցքում կայացրել է բնույթով համադրական վկայապատմում, «լսելի է դարձրել» Եղեռնի բազմաթիվ դրվագներ, Աղետի համընդհանուր կերպն ու համապատկերը: Հետևենք այս համապատկերային վկայագրությունն շերտերին:

Հուշագրությունն՝ կազմաբանական առումով հստակորեն տարրոչված նախագրությունն մեջ (առաջին երեք գլուխներում) Օտյանն առաջիկա Աղետի ասագանգի, գոյավորման իրոք որ ամբողջական պատկերն է վերստեղծում: Դեռ չեն սկսվել զանգվածային ձերբակալությունները, թշնամության բացահայտ ցույցերն ու սպառնալիքները, սակայն մթնոլորտի մեջ թևածող չարագուշակ սպասումը, ողբերգության կանխագագողությունը համապարուրել է Պոլսի հայությունը. «Այդ միջոցներուն զրույց մը մեջտեղ ելաւ, որուն շատ հավատք չընծայեցինք»:

Իբր թե ոստիկանությունը հայերու ցուցակներ կը պատրաստէ և այդ ցուցակներուն համեմատ շատեր պիտի աքսորվին:

– Վեց հազար հայերու ցուցակը պատրաստված է,– լուր կը բերեր մին:

– Ոչ, միայն երկու հազար հոգիի ցուցակ մը կա եղեր,– կը հավաստեր ուրիշ մը:

Օրերով այդ ցուցակին լուրը լսեցինք, բայց, ինչպես ըսի, առանց հավատք ընծայելու:

Սակայն բոլոր այդ զրույցները հետզհետե մտահոգություն մթնոլորտ մը կը ստեղծեին մեր շուրջը:

25 Աղետի վկայություններում այս մեծագույն դժվարությունը միշտ եղել է խնդրական: Ջապել Եսայան «Ավերակներում մեջ»-ում գրում է. «Արդարև, կարելի չէ ըմբռնել և զգալ մեկ անգամեն անավոր իրականությունը. անհիկա մարդկային երևակայության ասհմանն դուրս կը մնա. անոնք, որ սարսափ են զայն՝ չեն կարող նաև պատմել իր ամբողջությանը մեջ. ասենքն ալ կը թոթովեն, կը հառաչեն, կ'արտասպեն ու կցկտուր եղելություններ կը ներկայացնեն միայն»: (Ջապել Եսայան, Երկեր, Ա. հատոր, էջ 32): Պատահական չէ, որ «Անհիշյալ տարիներ»-ի տիրույթներում լեյտմոտիվային է վկայագրության «երևակայության ասհմաններից դուրս»-ի պարագան:

Օգին մեջ սպառնալիք մը կար» (86): Օտյանը ճեպով կետագծում է այդ սպառնալիքի ընդլայնվելը, ծավալվելը, սպառնալիքից Աղետի փոխակերպվելը: Նա արդեն անձնական փորձառությամբ տեսել և ապրել էր Աղետը և ողբերգությունը՝ 1896-ի կոտորածները, Ադանայի ջարդերը²⁶, երբ գիտակցորեն ու բնազդորեն զորաշարժի են ենթարկվում ինքնապաշտպանություն, վտանգից ու մահվանից ազատագրվելու բոլոր սկիզբներն ու բնազդները:

Պատերազմի սկզբի քառասային իրարանցումը (անհոգ, թեթևամիտ վերաբերմունքից մինչև սարսափի և ողբերգություն կանխազգացողություն) և այդ իրարանցման խորքում Աղետի և մղձավանջի օրեցօր շոշափելիացող ահագանգը, փոռթանակի ողբերգություն մտահոգությունը նախանշում էին անիծյալ ժամանակի դժոխայնությունը. «Զինվոր երթալու մղձավանջը՝ տարագրվելու սարսափը, ուտեստեղեններու սղություն մտահոգությունը, ապագային անստուգությունը միացած՝ բոլորովին կը դառնացնեին ամենուն կյանքը» (103): Պոլիան արագորեն մխրճվում է պատերազմական եռքի մեջ, քաղաքի փողոցներից միանգամից անհայտանում են թշնամի տերությունների լեզուներով մակազրույցները, լրտեսներն անմիջապես պատկան մարմիններին են հանձնում բոլոր նրանց, ովքեր անգամ լուռ համակրություն նշույլ էին ցույց տալիս գերման-թուրք դաշնակցության հակառակորդներին: Սկսվում է հակահայկական աննախադեպ հիստերիան. ««Գարակոյ» օր մը գրեց. «Եթե կ'ուզէք հասկնալ պատերազմին ընթացքը, հայերուն դեմքին նայեցե՛ք: Եթե հայերուն դեմքը կը խնդա՝ ըսել է որ Ֆրանսիացիները և ռուսերը հաղթող են, իսկ եթե իրենց դեմքը տրտուր է վստահ եղիք որ գերմանացիներն են հաղթողը»²⁷ (86): Սա արդեն զանգվածային գիտակցություն մեջ ցեղասպանություն ամրագրումը և կայացումը վերջնականացնող միջոցառումներից էր, ուղղակի Աղետի և աքսորի սեմը, վիթխարի ողբերգություն անշրջելիություն դատավճիռը: Սկսվում են զանգվածային ձերբակալությունները, ինչին մեկը մյուսի ետևից հաջորդում են Աղետի և աքսորի ահռելի տեսարանները:

Անձնական փորձառությամբ ապրված և ամրագրված հիշատակագրություն/վկայագրություն իր տեքստային արտահայտություն մեջ («Անիծյալ տարիներ»-ի ողջ շրջարկով մեկ) ունի հանգուցային բառակապակցություն, ինչն ըստ էության այս վկայագրության առանցքն է, կողը, եթե կուզեք՝ անգամ հուշերի գրութենական (գրութենական՝ տվյալ պարագային եղածն ու ապրվածը, տեսածն ու լսածը գրանցելու իմաստով) գերակայությունը: Ահռելի տեսարան կողը հիշատակագրության համագրով մեկ ակտիվ հաճախականություն ունի: Եվ ոչ միայն իբրև Աղետի և աքսորի կենսոլորտը փոխանցող իմաստային խտացում, խորհրդանիշ և ընդհանրացնող բնութագրական, այլև

26 Կիլիկիո աղետի ահագանգը հար և անան վկայագրությունն է ունեցել «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս»-ում. «Հետևյալ օր, կիրակի 5 մարտ, մեր այս սրտատրոփ անձկության մեջ, սև ու ահռելի բոթ մը կը սարսուսանք ամբողջ Պոլսո հայությանը» (Ե. Օտյան, Երկեր, հատոր 4-րդ, էջ 504):

27 Հատկանշական է, որ նույն այս փաստը թիշատակում և մեջբերում է Գրիգորիս ծայրագույն վարդապետ Պալաքյանը. «... թուրք թերթերը ինչպես «Կարակոյո» ճեզմորեն կը գրեին, թե – օրվան պատերազմական հաջողությունները կամ ձախորդությունները իմանալու համար, Ձեզի հանդիպող առաջին հայուն երեսը նայեցեք, եթե ուրախ է, Ռուսիան է հաղթողը, եթե տրտում է, ուրեմն Գերմանիան է հաղթողը»: Տե՛ս Գր. Մ. Վարդ. Պալաքյան, «Հայ Գողգոթան», էջ 48:

որպես վկայագրութիւնը հնարավոր դարձնող խթան: Արտահայտութեան յուրաքանչյուր կիրարկում վերահիշատակագրում է Եղեռնի՝ իր բառով՝ զահանդեցնող դեպք, դրվագ, մանրամասն, ուրվագիր: Ահռելի տեսարան կապակցութիւնը վերականգնում է, դիմավորում անցած դժոխքի պարունակների բոլոր մանրամասները, վկայագրութիւնը դարձնում համապատկերային: Անգամ այն, ինչ Օտյանը կարծես թե «թողնում» է արտաբնագրային և ենթաբնագրային տիրույթներում: Փրկագործում անհուտրեմ կորսվածը, անվերադարձելի և վերադարձումի ենթարկում, կարծես թե սանձահարում անպատմելիության, վերականգնման ենթակա չլինելու հանգամանքները: Ընդ որում, ինչպես ասացի արդեն, «Անիծյալ տարիներ»-ի ողջ համագրով, վկայագրութեան պատումային բոլոր շերտերում՝ առաջին ձեռքակալութիւններից մինչև խլյակների վերադարձ, այս վերադարձումի մեջ կրկին վկայագրելով ահռելի տեսարանի զարհուրանքը:

Օտյանն իր հիշատակագրութիւն/վկայագրութեան մեջ մտավորական, մշակութային, հոգևորական և քաղաքական սերուցքի զանգվածային ձեռքակալութիւնները պարզապես ճեպով կետագծում է՝ ըստ էութեան իր հիշատակներում շոշափելիացնելով թե՛ անհատական, թե՛ հանուրին փոխանցված և գոյութեան կերպ դարձած սարսափը, փաստորեն վերականգնում սարսափի ահագնութիւնը՝ «Ազատամարտ»-ի խմբագրակազմի, թե՛ քահանայի և բարձրաստիճան հոգևորականի, քաղաքական, թե՛ գրական, մշակութային գործչի, առանցքային դերակատարի կամ համեստ մշակի պարագային.

«Հետո դարձյալ նոր անուններ.

– Համբարձում Համբարձումյանը, Ատոմ Յարճանյանը, Շավարշ Քրիսյանը, Տիգրան Չեռկոբյանը, Մելքոն Կյուրճյանը, Շահրիկյանը, Արիստակես Գասպարյանը, Գեղամ Բարսեղյանը, Ճանկոբյանը...

Ու սարսափը կ'սկսեր տիրել ամենուս վրա» (92):

Առհասարակ պետք է նկատի ունենալ, որ խնդրո առարկա հուշագրութեան պատումին բնորոշ է վկայագրութեան այս «թվարկային» հիշատակագրութեան կերպն ու եղանակը (ընդ որում ոչ միայն նշանավոր անձանց, այլև սովորական աքսորյալների և նահատակների պարագային):

Թվարկել՝ ահռելի տեսարաններից փրկագործվելու համար, թվարկել՝ սեփական աքսորի համապատկերը վկայելու համար՝ Աբիկ Մուպահայաճյանի ձեռքակալութիւն կլինի, թե՛ Հակոբ Տեր-Հակոբյանին աքսորելու պարագա, Զոհրապի և Վարդգեսի նահատակութեան լուր, թե՛ տակավին եվրոպա փախչելու կարելիութեան ուրվագրում:

* * *

Հարկ է նշել, որ Աղետի ահռելիութիւնը օտյանական հիշատակագրութեան մեջ բազում գազաթնակետեր է վկայագրել (անշուշտ եթե կարելի է այդպես բնորոշել, քանի որ Եղեռնի յուրաքանչյուր դրվագ մահվան և ոչնչացման, սպանդի հաճախանքի գազաթնակետ է): Սպանդի և ոչնչացման ահռելի տեսարանի տոնայնութիւնը «Անիծյալ տարիներ»-ում սկզբնադրել և որոշակի առումով պայմանավորել է հնչակյան գործիչները՝ պատերազմական ատյանի կողմից մահապատժի դատապարտման և կախաղանի միջոցով նահատակման դր-

վագը: Օտյանն այդ մասին իմանում է Սարգիս Գոչոնյանից, որին Փարամազի, բժիշկ Պեննեի և մյուսների մահապատժի մանրամասները պատմել էր Մայր եկեղեցու կողմից մահապարտներին հաղորդություն տալու ուղարկված տեր Գալուստ քահանան: Օտյանը հետո բազմաթիվ մահերի, արյան հաճախանքի ականատեսն է լինելու, սակայն այս կողմնակի վկայագրությունը նրա հուշերում ոչ միայն չեզոքացնում է վկայաբերության կողմնակիության պարագան (Աղետն ու աքսորն ապրած-անցածների համար չի՛ք կողմնակի իրողություն, ուրիշի հետ կատարվածը կատարվել է իր հետ, ուրիշի տեսածի ականատեսն է եղել ինքը), այլև շեշտում *non fiction*-ի, պատահածի և պատահարի, դեպքի (հավասար է՝ կատարվածին, ինչ տեսաբանության մեջ կիրառում են *happening* եզրով) հրամայականը: Իրողություն, ինչն Օտյանը հարկ է համարում իր հուշագրության փոքրիկ վերջաբանում հատուկ ընդգծել: Նկատի ունենալով այս հանգամանքը՝ պատահական չեմ համարում, որ հնչակյանների կախաղանը հիշատակում են Եղեռնի գրեթե բոլոր համանման վկայագրություններում²⁸:

Պատահական չէ, որ տեր Գալուստի կողմից պատմած բժիշկ Պեննեի մարգարեությունը՝ Պոլսին հառաջիկա հրով պատուհասելու և միմիայն թուրքերին անհրավ դատապարտության համար պատժելու մասին, նույնպես փոխանցվել է վավերական բազմաթիվ եղեռնապատումներում: Օտյանի վկայագրության մեջ՝ ականատեսի հաստատումով. «Ցերեկը, ազգականս Արտավան Հովյանը տեսնելու համար Հանրային պարտքի վարչություն գացած էի ու հոն, ընդարձակ պարտեզին մեջ կը շրջեինք խոսակցելով, երբ, հանկարծ, մեր ուղադրությունը գրավեց թանձր մուխ մը որ Ղալաթիո կողմէն դեպի երկինք կը բարձրանար:

Հրդեհ կար...

Արտավանին հաղորդեցի նույն առտուն, արշալույսին, կախաղան ելլող տոբթոր Պեննեի մարգարեությունը:

Ուրիշներ ալ եկած էին կրակը դիտելու: Սաստիկ հով մը կը փթեր նույն միջոցին ու ծուխը հետզհետե կը ծավալեր» (108)²⁹:

«Անիծյալ տարիներ»-ում Օտյանը վկայագրել է պոլսական միջավայրում Աղետի և աքսորի ահագնացման, յուրաքանչյուր հայի գոյութենական ողբեր-

28 Օրինակ Ջավեն Արքեպիսկոպոս Տեր Եղիայանը գրում է. «...պատերազմական ատյանի սոցև դատվեցան և մահվան դատապարտվեցան և անոնցմե քսանը կախաղան բարձրացան 1915 հունիս 2/15-ին, Սուլթան Պալազիտի հրապարակին վրա՝ առավոտուն շատ կանուխ: Առանց իմ գիտության Գոմ-Գաբուի Տ. Գալուստ քհն. գիշերով... և կը տանի... կախաղաններուն մոտ, որպեսզի անոնց վերջին կամքը լսե և կրոնական միջոցարություն տա: Տ. Գալուստ քհն. իր պարտականությունը կը կատարի և սպասելե հետո, մինչև անոնց կախաղան բարձրանալը, անոնց մարմիններուն կ'ընկերանա մինչև Լտիրմե-Գաբուի գերեզմանատունը, որ կը թաղե զանոնք: Տ. Գալուստ քհն. անկե ողղակի կու գա Պատրիարքարան ինձի հաղորդելու համար եղելությունը որ տակավին լսած չէի»: Տե՛ս Ջավեն Արքեպիսկոպոս Տեր Եղիայան, Պատրիարքական հուշերս. վավերագրեր և վկայություններ, Գահիրե, Տպարան Նոր Աստղ, 1947, էջ 89:

29 Պեննեի խոսքը կախաղան բարձրանալուց առաջ, առհասարակ նրա պահվածքը գրեթե նույնականորեն կրկնվել է Կիլիկիո արհավիրքի ժամանակ: Ջավել Եսայանը «Ավերակներուն մեջ»-ի «Կախաղանները» գլխում պատմում է կառավարան բարձրացող աշուղ Գասապ Միսաքի մասին (տե՛ս Զ. Եսայան, Երկեր, Ա. հատոր, էջ 112), որն ըստ էության Պեննեի պես մահվան նախասեպին հանդես է գալիս իբրև մարգարե-պատգամախոս: Աղետի ահեղի տեսարանները տարժամանակյա վկայագրություններում բազմաթիվ նույնություններ են ցուցանում:

գությանը մոտենալու ողջ շառավիղը: Հիշատակագրության մեջ Դեր-Ջորն իբրև Եղեռնի, մահվան արտահայտություն դառնում է դժոխքի անվանման հոմանիշ, նգովախոսություն: Օտյանը կարծես թե դանդաղ ընթացքով է մոտենում այդ ահռելի տեսարանին, հայտնվում այնտեղ, թեև Աղետի առաջին իսկ օրից «Տեր-Ջորի չարաշուք անունը» (112) հայերի գոյակերպություն «միահեծան» ներկայությունն էր: Դեր-Ջորն իբրև ահռելի տեսարանների հավաքականություն հիշատակագրության մեջ վկայվում է «սեվքիաթի» (առաքումների՝ աքսորի էտապների) առաջին զրվագներում՝ վկայագրելով մարդկության պատմության մեջ իր նախադեպը չունեցող Աղետի ահագնությունը. «Այսպես ուրեմն, կառավարությունը առանց ու է է որոշ ամբաստանություն, մեզ կը ձերբակալեր ու ոստիկանական հսկողությամբ կ'աքսորեր ու մենե կ'առներ ո՛չ թե միայն մեր ուղեորության ծախքերը, — ինչ որ արդեն անլուր անիրավություն մըն էր, — այլ նաև ոստիկաններու ճամբու ծախքը և օրականները» (140):

Ահռելի տեսարանները վկայագրվում են հիշատակագրության պատումային գերակա կերպի՝ անընդհատական քելքի, աքսորի պարունակներով հարակա ընթացքի և շարժման, նզովյալ ճանապարհների շարունակական դրվագումներում: Պատահական չէ, որ բառացիորեն նոր վերագարձած աքսորյալների այս մարտիրոսական քելքի իրողությունը Եղեռնի առաջին անդրագարձումներում լեյտմոտիվային է. «Քալե՛լ օրերով, անոթի, ծարավ. հոգնած և հուսահատ. չի գիտնալ թե ո՞ր կը դիմե, ողջ պիտի մնա՞ թե ճամբան գոհ պիտի երթա անուպա վայրենիի մը գնդակին: Քալե՛լ, քալե՛լ շարունակ, հույսը ունենալով իբրև ցուպ և իբրև մախաղ ունենալով՝ միայն տառապանքը»³⁰: Այս ոչնչացնող քելքում պահպանել ապրելու կամքը, գոյատևել, շատ հաճախ նզովելով թե՛ ապրելու մղումը, թե՛ գոյատևելը. «Ահավոր ջարդեն վերապրողներ էին ասոնք, որոնք մեյ մեկ տեղացիի հետ ամուսնանալով իրենց կյանքը փրկած էին:

Գիտնալով որ հայեր ենք միջոցը կը գտնեին մեզի մոտենալուն և քանի մը բառ փսփսալու:

Այդ բառերը ընդհանրապես անեծքներ էին իրենց նոր ամուսիններուն ուղղված» (284): Սա նույնպես օտյանական հիշատակագրության անիծչալուրջան, գոյութենական ողբերգության համագիրը կազմաբանող ահռելի տեսարանավկայման հանգուցային կիզակետերից է: Դեր-Ջորը որպես Եղեռնի և եղեռնագործության վկայագրական գերակայություն հուշագրության շրջարկում ակնատես և ականջալուր Օտյանի ներփակ զրվագումներով ապահովում է Աղետի և աքսորի համապատկերը: Շատ հաճախ ահռելի գերաստիճանության խտացումներով, ինչպես օրինակ 13-14 տարեկան իզմիթցի հայ աղջնակի կուրանալու դրվագում (նրան կնություն էր առել քառասուն տարեկան մի արաբ և բարկության պահին բռունցքի այնպիսի հարված էր հասցրել գլխին, որ աղջիկը կորցրել էր տեսողությունը):

Երվանդ Օտյանի «Անիծյալ տարիներ» հիշատակագրության մեջ ահռելի տեսարանների համագրում ըստ էության ներկայացվում է ապրված, իրական դժոխայնությունը, վկայագրվում սեփական կյանքով և ճակատագրով իրագործ-

30 Տե՛ս «Վերապրողները», Ծանթ, Կ. Պոլիս 1918, № 3, էջ 35:

ված, դժոխքը: Հանգամանք, որ աքսորի «...հալածանքին մեջ, ապրիլը միակ հրամայականն է, ըսել կ'ուզեմ «բուսային» բայց զգաստ վերապրումը»³¹: Այս վերապրումը Եղեռնի ցանկացած վկայագրության տիրույթներում համանունացվում է ապրված դժոխքի հիշատակագրությանը³²: Նույնն է պարագան Երվանդ Օտյանի վկայագրության մեջ: Ահա թե ինչու «Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկում պարբերաբար, ըստ էության ցանկացած ահռելի տեսարանի դրվագման ժամանակ, այն ներկայացնել/փաստագրելիս առանձնակի, կարծես թե հատուկ Օտյանը նշագրում է դժոխքի և դժոխայնության իմաստային գերակայությունը: Այս ապրված դժոխքում հանցանքը «...պարզապես հայ» (428) լինելն է և, ի տարբերություն դժոխքից փրկագործվելու հրամայական ֆենոմենի, Եղեռնի ու աքսորի դժոխքից ազատման (դրախտ անցնելու) ճանապարհ չկա. «Քանի որ հայ եք ու անգամ մը դուրս ելած եք ձեր քաղաքեն, չեք կրնար այլևս հոն վերադառնալ» (452):

Այսօրինակ նշագրություններով առկեցուն է օտյանական հիշատակագրությունը, ինչը համագրում ողբերգության ահռելիությունը, «ներքին հրեշի» հետ անընդհատ հանդիպողվելը (այսպես է բնութագրում Այնթապյալ Մուսթաֆային հայության դահիճներից մեկին) գերաստկացման է հասցնում: Իրապես, ապրված դժոխքի, դժոխայնության կենսոլորտի փոխանցումը վկայագրությանը պետք է իր հաստատումը գտնի միայն ու միայն այդ նույն դժոխքն անցածների հավաստումներով, քանզի դժոխքով չանցածների համար դա առնվազն անկարելի պատմություն է, հորինվածք: Եվ Օտյանն ամփոփում է դժոխքի և դժոխայնության գոյութենությունը իր «դյուրին», հրաշքի նմանվող ելք/ազատագրումով: Առանձնակի նշում, որ հակառակ այն իրողության, որ շատերն իր հիշատակագրության մեջ չափազանցություններ և հորինվածքներ գտան, ինքը բարեբախտ աքսորյալ էր, որովհետև «Բազմանգամ ընտանիքներ էին որ դառնություն ու թշվառության ծայրայեղություններ տեսան: Իրենց զավակներուն կամ ծնողքին մահը, ամայի ճամբաներուն վրա, իրենց աղջիկներուն առևանգումը կամ բռնաբարությունը իրենց աչքերուն դիմաց, վրաններու տակ, ավազակներու կողմե թալան, ոստիկաններու ձեռքով կողոպուտ, հիվանդություն, անոթություն, ծարավ, չարչարանքի ամբողջ ձևերը:

Ես, միս մինակ, միմիայն իմ անձս ունեի մտածելիք: ...ամեն տեղ, ծանոթ կամ անծանոթ համակիր մը որ անունս լսածին պես, կը փութար զիս հյուրընկալել ու ձեռքեն եկած օժանդակությունը ընել:

Երեք տարվան աքսորս փոխարինեց երեսուն տարվան գրական գործունեությունս» (532): «Վերջաբան»-ից մեջբերված սույն հատվածն ամբողջականա-

31 Գրիգոր Պըլտյան, «Ռոյսուս կամ Ղազար», Յառաջ. Միտք և արվեստ, թիվ 302, էջ 2:

32 Արամ Անտոնյան, օրինակ, իրողությանը, կարծում եմ, ընդհանրական բացատրություն է տվել. «Դյուրին չէր կյանքը այդ պայմաններում մեջ: Երեք տարի վերջ երբ այսօր կը մտաբերեմ այդ արհավիրքի օրերը, ինձի անանկ կուգա որ վերադարձ մը կ'ընես դեպի դժոխք. – ո՛չ այն դժոխքը որում սարսափները ավելի զահանդական դարձնելու համար կրոնական մատենագիրներ իրար գերազանցելու ճգնեցան և զոր Տանդե երգեց, այլ անհունապես ավելի ահավոր բան մը, որում զարհուրանքը ամո՛ղք միայն պիտի գիտնան որ այդ դժոխքը սպրեցան և որոնք երեք չպիտի կրնան ակարագրել զայն որովհետև մարդկային բարբառը անկարող է ստոր»: Տե՛ս Մե՛ծ ոճիրը, էջ 78:

ցումն է տեսած և ապրած դժոխքի պարունակների, որոնք վկայագրված են հիշատակագրութեան վերընթաց էջերում:

Պատահական չէ, որ Օտյանը իր հիշատակները հաճախակի զուգահեռում է դանտեական դժոխքի հետ: Հիրավի դանտեական դժոխքի ամենասարսափելի պարունակների կենսոլորտն են առբերում Օսմանիեում 40-50 հազար հայ տարագիրների խոշտանգումների, օրական հարյուրավոր հիվանդների վախճանի, էլ Պուսերայում ավազակերի և հրոսախմբերի կողմից լլկված ու թալանված հազարավորների, անվերջանալի թաղումների դրվագումները:

Այս առումով ցանկանում եմ դանտեական դժոխքի հետ զուգահեռի տարողությունը պարագրիկելու համար հիշատակել Սեպիլում տեղի ունեցած արյան և մահվան հաճախանքի օտյանական դրվագումները: Գրողը, արձանագրելով, թե «Սեպիլ դժոխքի կայարանն էր հայերուն համար»³³ (204), աղբափոսի մեջ մեռնող կնոջ, երեխաներին սովամահությունից փրկելու համար արաբ կանանց վաճառելու պատկերներում վկայագրում է դանտեական դժոխքից զարհուրելի իրողություններ, իսկական արմագեդոնալիս տարեգրություն: Դժոխայնություն անուղի տեսարանները, թվում է, թե այլևս հնարավոր չէ ահագնացնել, սակայն աքսորի վերջում հրաշքով ողջ մնացած խլյակների կրկնաքսորի և ցեղասպան լինելու տագնապը և սպասումը ամբողջացնում է վավերական դժոխք մինչև վերջին հայի Պոլսից Դեր-Ջոր աքսորվելը:

Դանտեական դժոխքից ավելի զարհուրելի պատկերները, նույնքան զահանդեցնող որքան սեպիլյան ցնցող դրվագները, հիվանդություն, ծեծի, համաճարակի, մանկանց վաճառքի, լլկման և սպանդի տեսարաններն իրենց դժոխային տարողությունն են ցուցանում նաև Աղետից հրաշքով ազատված աքսորյալների վերադարձի օտյանական վկայագրություններում. «տեսարանը կը հիշեցնեք տեղահանության օրերը, միայն թե այժմ խեղճ վերապրողները չունեին առաջին օրերու առույգ և առողջ կերպարանքը:

... Տխուր տեսարան, ավելի տխուր քան առաջին օրերու բռնագաղթը, երբ տակավին մահվան մանգաղը չէր հնձած այնչափ երիտասարդ կյանքեր և երբ ամեն մարդ ծրագրված ոճիրին ահագնությունը անտեղյակ, կը հուսար...

Հուլյսը կը շողար այդ օրերուն ամենուն աչքերուն մեջ, իսկ այժմ, վերադարձի այս պահուն հուսահատությունը դրոշմված էր ամենուն դեմքին վրա» (518): Այլևս վերապրողների գոյութենություն մեջ Աղետի և աքսորի պարունակները մնալու են հավիտենականորեն: Սա էր նզովյալ ժամանակի չվերացող հետքը:

Պատահական չէ, որ հուշագրության համագիրը կազմաբանող/հիմնադրույթային է դարձրել անիծյալ բնագրաստեղծ (վկայագրություն ապահովագրող) հրամայականը՝ վերնագրային բանաձևումից սկսյալ մինչև Աղետի և աքսորի դժոխքի համապատկերի վերափոխանցումը:

Անիծյալի մեծ հաճախականությունն այստեղ վկայագրում է կատարվածի համընդհանուր (տոտալ) նզովյալությունը՝ պատմաքաղաքական, բարոյական,

33 Ի դեպ, սեպիլյան դժոխքի գրականացված դրվագների շարքն ենք գտնում Արամ Անտոնյանի «Այն սև օրերում» ժողովածուի «Բան չկա», «Մայրերը», «Կյանքի հոգնությունը» պատկերներում:

հոգեբանական, հասարակական երևակայելի և աներևակայելի բոլոր չափորոշիչներով: Հայոց Գողգոթան իր բոլոր արտահայտություններով անիծյալ գոյակերպության այն համարժեքն է, ինչը այլևս հնարավոր չէ ապանգովել:

Այս անիծյալ/նզովյալ ոչնչացումից, կորստից փրկագործելու վկայագրական մեկ կարևոր սկզբունք էլ է որդեգրել Օտյանը «Անիծյալ տարիներ»-ում: Թվարկել, հականէ հանվանէ հիշել այսպես կոչված անվավեր այն տարագիրները և նահատակների անունները, որոնց հետ հանդիպել է աքսորի դժոխքի պարունակներում: Թեկուզ սոսկական թվարկումով վավերագրել նրանց անունները: Հուշագրությունն առկեցուն է այսօրինակ թվարկումներով, այստեղ սոսկ իբրև օրինակ հիշեցնեմ Համայի այսպես կոչված անվավեր աքսորյալների ու նահատակների (իզմիթցի, այնթապցի, աղանացի, կեսարացի տարագիրներ), էրեյլի մերձակայքում աքսորյալների վրանաբնակ առօրյայի պարագաները:

* * *

«Անիծյալ տարիներ»-ի համագրում Օտյանը պարբերաբար վկայում է Եղեռնի պետականորեն ծրագրված և նախապատրաստված լինելու մասին: Ընդ որում թե՛ հուշագրության առաջին գլուխներում, թե՛ վարընթաց էջերում՝ աքսորի վայրերում թուրք պետական պաշտոնեություն հետ տարբեր առիթներով իր ունեցած խոսակցությունների ժամանակ: Ասվածի պերճախոս վկայությունն է կառավարության ընդունած օրենքներից մեկի ամբողջական մեջբերումը. «Երկու հոգևածե բաղկացած այս կարճ օրենքը մեկ ու կես միլիոն հայու մահվան վճիռն էր» (101), կամ իր և փաթթոցավորներից մեկի խոսակցությունն աքսորի ճանապարհին. «Տգեհտ գյուղացիի մը երևույթը ուներ և սակայն կարող էր զանազանել «Ազատամարտ»-ը «Ժամանակ»-են: Այս դեպքը մեկուսացյալ դեպք մը չէր և աքսորի կյանքիս մեջ շատ առիթներ ունեցա հաստատելու համար թե թուրքերը ավելի լավ ճանչցած էին մեր ներքին կյանքը՝ քան թե մենք իրենցը» (155):

Վկայաբերում է պետական պաշտոնյաների կողմից զանազան առիթներով հիշատակվող այն կարգադրությունը, ըստ որի՝ ներքին գործերի նախարարության հրամանով խստորեն արգելված էր հայերին Դեր-Ջորի գավառից դուրս ելնել՝ «...հոս եկող հայը ա՛լ անգամ մըն ալ ոտքը դուրս չի կրնար դնել» (365), – ամփոփում է պետական հրահանգը պաշտոնյաներից մեկը: Պարբերաբար մեջբերում է ջարդերի և զանգվածային տեղահանության մեջ հայությունը մեղադրելու և ըստ այդմ օրինական գործողությունների պաճուճանք ապահովելու փոքր ու մեծ պաշտոնյաների վերին ատյանների հանձնարարությամբ սերտած բարբառանքները, ինչը նրանք կրկնում էին ամեն առիթով:

Այսպիսով «Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկում վկայագրվում է Աղետի և աքսորի ամբողջական համապատկերը: Ըստ էության, Օտյանը բաց չի թողնում և ո՛չ մի մանրամասն, տարագրություն ոչ մի դետալ՝ աքսորի ճանապարհներին ոտքով և կառքով քայլելիս, արաբների ագարակներում սովամահությունից խուսափելու համար տաժանակիր աշխատանքներ կատարելիս մինչև

զանազան հնարամիտ միջոցներով մեծ աշխարհից լուրեր ստանալը: Փոքր ու մեծ ավագակների ու գինավորական ու քաղաքացիական պաշտոնյաների կողմից մինչև վերջին շապիկը թալանվելը, դժոխային պարունակներում չխելագարվելու փրկագործող հումորը, ծիծաղելին տեսնելու և ծիծաղելու կարողականությունը: Վերջին պարագայի բնութագրման համար ցանկանում եմ ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրել այն դրվագի վրա, երբ մի թշվառ պառավ բարեկամների խորհրդով իր հավին, առողջությունը վերականգնելու համար, ծովի մեջ է մխրճում և ոստիկանների կողմից ձերբակալվում և ամբաստանվում՝ այդ արարքով թշնամու մարտանավերին տեղեկություններ հաղորդելու մեղադրանքով: Հիրավի պատերազմի շվեյկյան մակարդակի վկայագրություն³⁴: Եվ կամ բազմաթիվ խուզարկությունների և ձերբակալությունների ժամանակ անհեթեթության հասած ծայրագնա պոլիսոզի ծիծաղելի արտահայտությունները, ինչպես օրինակ. «Համա գտնված միջոցիս շատ անգամ մեկ քանի բարեկամներ կը հավաքվեինք ու ժամանցի համար թուղթ կը խաղայինք:

Խաղին հաշիվները ընդհանրապես ես կը գրեի սև թուղթի կտորի մը վրա: Խուզարկության ատեն այդ տեսակ թուղթ մըն ալ գտնվեցավ թվանշաններով լեցված:

Այդ թուղթին համար տեղեկագիրը կ'ըսեր թե ծածկագրության բանալի մըն էր հավանորեն...!!!» (256):

Քանիցս արձանագրվեց արդեն, որ երվանդ Օտյանն ըստ էության հիշատակագրել է Աղետի և աքսորի համապատկերը: Համապատկերային վկայագրության կերպը թեղադրական է դարձրել հիշատակագրության կառուցվածքային տրոհությունը: Այն բաղկացած է տասնհինգ գլխից և վերջաբանից: Հարկ է արձանագրել, որ առաջին գլուխը՝ «Ընդհանուր պատերազմին ծագումը» որոշակի ներածական գործառություն ունի: Բացի երեքից մյուս գլուխների վերնագրային կերպը ուղղակիորեն տեղանվանական նշագրություններ են³⁵: Ահավասիկ՝ «Անիծյալ տարիներ»-ի կառուցվածքային միավորների (գլուխների) վերնագրերը ըստ հերթագայության՝ «Ընդհանուր պատերազմին ծագումը», «Չարաշուք գիշերը», «Թաքստոցիս մեջ», «Անձկության օրեր», «Բանտարկություն և աքսոր», «Տարսոնի մեջ», «Հալեպի մեջ», «Համայի մեջ», «Հալեպեն Տեր-Ջոր», «Էլ Պուսերա», «Տեր-Ջորի մեջ», «Տեր-Ջորեն Հալեպ», «Հալեպի մեջ», «Սուլթանիեի մեջ», «Դեպի Պոլիս», «Վերջաբան»:

Արդ, արագ նշագրություններով ներկայացնեմ «Անիծյալ տարիներ»-ի գլուխների համառոտ բովանդակությունը: «Ընդհանուր պատերազմին ծագումը» (գլուխ I). ամփոփ ուրվագրում է Առաջին աշխարհամարտի սկիզբը, իթթիհատականների նախապատրաստությունը պատերազմին, տնտեսական տագնապները, ազգային-քաղաքական գործիչների մտահոգությունը վերահաս պա-

34 «Անիծյալ տարիներ»-ում անսորիակ դրվագները շատ են, ինչպես, օրինակ, բանտային առօրյայի պատկերագրումներում, ոչխաղաքության, գողացված գումարը ետ վերցնելու պատկերներում:

35 «Տարսոնի մեջ» գլխում Օտյանը նկարագրում է Օսմանիեում իր աքսորի մեկ դրվագը, քանի որ այնտեղ շատ քիչ է մնացել և արագ տեղափոխվել է, այդ պատճառով դա իբրև առանձին միավոր հուշագրության մեջ չի առանձնացրել: Նույնն է պարագան համանուն մյուս դեպքերում:

տերազմում հայության ճակատագրի համար (Զոհրապ, Ոսկան Մարտիկյան), թրքաց ազգայնական տրամադրությունները, հայերի նկատմամբ թշնամական վերաբերմունքը: Ծավալում Թորգոմի ներփակ պատումային հոսքը: «Չարաշուք գիշերը» (գլուխ II). ապրիլ 24-ի զանգվածային ձերբակալությունների անդրադարձը, իր տազնապները, թաքստոցում ապաստանելը: «Թաքստոցիս մեջ» (գլուխ III). թաքնվելու հանգամանքները, նոր ձերբակալությունների և առաջին աքսորյալների մասին հիշատակությունները: «Անձկուլթյան օրեր» (գլուխ IV). պատերազմի և հայերի հալածանքների վիճակով պայմանավորված գերպրկված վիճակի վկայագրությունը, հնչակյանների կախաղանի դրվագումը, թաքստոցից դուրս գալը և աշխատանքը «Ժամանակ»-ում վերսկսելը, տազնապները կապված Պողոս Նուբար փաշայի կենսագրության նոր հրատարակած գրքի առիթով: «Բանտարկություն և աքսոր» (գլուխ V). Կ. Պոլսում իր բանտարկության մանրամասները (ազուցած բժիշկ Քըլըճյանի ներփակ պատումային հոսքին), բանտային առօրյայի դրվագումները, աքսոր ուղարկելու հանգամանքները, աքսորի էտապի (սեվքիթի) մանրամասները Գոնիայում, էրեյլիում, Պոզանտիում, Քյուլեկ Սթասիոնի հայ գաղթականների վրանաքաղաքի առօրյան: «Տարսոնի մեջ» (գլուխ VI). էտապների դրվագումներ, Շալվարճյան եղբայրների, Գարեգին վարդապետ Խաչատուրյանի, Արամ Անտոնյանի պատումային հոսքերը: «Հալեպի մեջ» (գլուխ VII). Պարոն հյուրանոցի տէր Մազլմյանների գործունեության անդրադարձները, սեպիլյան դժոխքի նկարագրությունները, Հալեպում դեգերումները, Համա մեկնելու նախապատրաստությունը: «Համայի մեջ» (գլուխ VIII). տարագիրների առօրյան, Մարիճա Մարյանի, Լևոն Մոզյանի աքսորի ներփակ վկայագրությունները, հայերի բռնի իսլամանալու դրվագումները, իր և մորեղբոր ձերբակալությունը, բանտարկությունը և դեպի Հալեպ աքսորվելը: «Հալեպեն Տեր-Ջոր» (գլուխ IX). Հալեպի բանտային օրերի դրվագումը, աքսորի ընթացքը դեպի Դեր-Ջոր, աղբահավաքի աշխատանքը Դեր-Ջորում, Միատին, ապա դեպի էլ Պուսերա աքսորի ճանապարհի դրվագումները: «Էլ Պուսերա» (գլուխ X). արաբների կյանքի և կենցաղի, բարքերի դրվագումը, իր փախուստը, վերադարձը, ստահակ և մատնիչ Սանթուռ օղլու վկայագրությունը, ընկերների հետ Դեր-Ջոր փախուստը, աշխատանքը Դեր-Ջորի գործատներից մեկում: «Տեր-Ջորի մեջ» (գլուխ XI). Դեր-Ջորի զինվորական աշխատանքներում հայ աքսորյալների առօրյան, գերմանացիների մոտ թարգմանի պաշտոնով աշխատանքի անցնելու նկարագրությունները, իր նոր փախուստի նախապատրաստությունը: «Տեր-Ջորեն Հալեպ» (գլուխ XII). փախուստի դրվագումները, Հալեպ հասնելը: «Հալեպի մեջ» (գլուխ XIII). Հալեպյան առօրյայի դրվագումները, հերթական ձերբակալության և հարցաքննությունների դրվագումները, Տարսոնում և Գոնիայում էտապի մանրամասները, Սուլթանիե հասնելը: «Սուլթանիեի մեջ» (գլուխ XIV). աքսորի առօրյան, էրեյլի մեկնելը: «Դեպի Պոլիս» (գլուխ XV). Պոլիս վերադառնալու նախապատրաստությունները, վերադարձը:

Ահա այս համապատկերային վկայագրություն տիրույթներում Օտյանը հիշատակագրում է իր և իր բախտակիցների, Գողգոթայի ճանապարհներին հանդիպադրված թուրք, արաբ պաշտոնյաների, քաղաքաբնակների և գյուղաբնակ-

ների արմագեղոնային տարեգրութունը:

Պատմում իր մասին, պատմում ուրիշների մասին, իր և մյուսների անիծյալ ժամանակների վկայագրությունը համադրում:

Եղեռնի արհավիրքի մեջ Օտյանը հավատարիմ է մնում իր էությունը. «Երբ իմ ով ըլլալս իմացան և հասկցան թե ոստիկանական հսկողությամբ Գոնիա կը տարվիմ, առաջարկեցին զիս փախցնել:

– Քեզ հոս ապահով տեղ մը կը պահենք,– ըսին,– կե՛ր, խմե, քեյֆդ նայե:

– Ո՛չ,– պատասխանեցի,– չեմ ուզեր ինձի ընկերացող ոստիկանին գլուխը փորձանք բերել, մանավանդ որ խոսք տված եմ իրեն չփախչելու և այն ալ իմ այս խոստումիս համար ազատ թողած է զիս» (461): Այս պերճախոս վկայագրութունը ո՛չ կեցվածք է, ո՛չ իր այլութունն ընդգծելու իրողութուն, սա Օտյան մարդու նկարագիրն է, որ դժոխքի պարունակներում անգամ դուլզն-ինչ չի փոփոխվել: Հավանաբար սա էր, որ Օտյանին մահվան հաճախանքում ապրելու գործութուն, չխենթանալու կարողականութուն է առթել:

Ուրեմն հետևենք գրողի Գողգոթայի ճանապարհին:

* * *

Դժոխային ահռելի տեսարանների սեփական փորձառության վկայագրութունը «Անիծյալ տարիներ»-ի հուշապատումի առանցքն է, Ադետի և քսորի պատուամը հավաքագրող/միասնականացնող «ճարտարապետումը»: Հուշագրության մեջ իրապես հեղինակը չի գործածում «ականատես», «վկա» եզրերը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Գրիգոր Պըլտյանը³⁶, սակայն անկախ այն հանգամանքից, որ հուշագրութունը հեղինակը «չի սահմաներ... իբրև վկայագրութուն... ի գործ կը դնե վկայագրության ամբողջ բանավեստ մը»³⁷:

Վկայագրութուն/հիշատակագրութունը սկզբնավորվում է Ադետի առաջին օրերի տազնապներից, թաքնվելուց, թաքստոցից դուրս գալուց, կրկին «Ժամանակ»-ում աշխատանքի անցնելուց, ծավալվում 1915-ի օգոստոսի 26-ի գիշերվանից Շիշլիի իր տանը ձերբակալվելուց մինչև 1918-ի նոյեմբեր 17-ը, երբ Օտյանը վերադարձավ քսորից, կրկին հայտնվեց Կոստանդնուպոլսում:

Օտյանի ահռելի տեսարանների փորձառութունը սկսվում է այն պահից, երբ դիպվածով փողոցում հանդիպած ծանոթներից մեկն անկեղծորեն զարմանում է, որ նրան դեռ չեն ձերբակալել: Սկսվում է առաջին հետապնդումներից խուսափելու վկայութուններից. «Ինք Պոլսո կողմը պիտի անցներ: Խնդրեցի իրմե որ ձեռագիրս «Ժամանակ»-ի խմբագրատուն հանձնե և միևնույն ատեն հարցնե թե զիս փնտռող եղա՞ծ է:

Ուշ ատեն եկավ և ըսավ.

– Ադեկ որ խմբագրատուն չես գացած, երկու անգամ քեզ հարցուցեր են:

– Ո՞վ...

– Ծպտյալ ոստիկաններ» (91): Շարունակվում թաքնվելու հիշատակագրումով՝ թաքստոցում տեսածի և ապրածի վկայագրությամբ:

36 Տե՛ս «Ռիսևս կամ Ղազար», Յառաջ. Միտք և արվեստ, 2004, թիվ 302:

37 Նույն տեղում:

Ակնհայտ և գաղտնի հետապնդումների և որոնումների պարագան հիշատակագրություն մեջ նախանշում է օտյանական աքսորի և տարագրություն քրոնիկոնի հիմնական արտահայտություններից մեկը՝ անընդհատ զանազան հալածանքներից ձերբազատվելու փորձերի, ձերբազատվելու, ահուելի տեսարաններից խուսափելու միջոցների, անխուսափելի շրջանցելու վկայագրությունները:

Ինչպես յուրաքանչյուր հրաշքով վերապրածի՝ ապրիլ 24-ին և հաջորդող օրերին Կոստանդնուպոլսում ստույգ ձերբակալությունից խուսափելու, թաքնվելու և թաքստոցի մանրամասները (օրինակ՝ Հակոբ Օշականի, Շավարշ Միսաքյանի, Զապել Եսայանի), այնպես էլ Օտյանի թաքնվելու քրոնիկոնն առկեցուն է հիրավի վիպական, դրամատիկ և ողբերգական տարերքի գերպրկված ընթացքով: Օտյանն անմիջապես իբրև լավագույն և ապահով թաքստոց ընտրում է իր մտերմագույն ընկերներից մեկի՝ Կարապետ Տիրհեմճյանի տունը. «Միտքս ինկավ Կարապետ Տիրհեմճյանը մտերիմ բարեկամ մը որ կը բնակեր գերմանական դեսպանատան ետև գտնված տուն մը. Գապթաշի գառիվարին վրա, թուրք թաղի մը մեջ: Նազարեթյան մարդ զրկեց և տպարան բերել տվավ Տիրհեմճյանը որուն հայտնեցինք դիտավորություննիս:

Թեև վտանգավոր բան մըն էր նույն միջոցին ինծի պես մեկը իր տունը հյուրընկալել, այսուհանդերձ բարեկամս բնավ չվարանեցալ» (93): Այս անվարան արարքը պատահական չէ, որ ետադետյան առաջին օրերին իսկ պետք է կրկին վերանդարձվեր՝ արդեն «Անիծյալ տարիներ»-ի համագրից դուրս, պետք է հանրություն համար բացվեին նոր մանրամասներ: Թեոդիկը իր գրություններից մեկում վերավկայում է Կարապետ Տիրհեմճյանի արարքը³⁸:

Թե՛ թաքստոցից անմիջապես դուրս գալուց հետո, թե՛ կրկին, ճիշտ է՝ կարճ ժամանակով, «Ժամանակ»-ում աշխատանքի անցնելու դրվագներում Օտյանը վկայագրություն/հուշագրություն մեջ կենտրոնանում է իր ազատության մեջ լինելու պատահականության, պատկան մարմինների «մոռացկոտության» հանգամանքի վրա³⁹, իրեն մոտեցող անխուսափելի արհավիրքի (Պողոս Նուպար Փաշայի մասին պատերազմական օտյանի որոշման և այս ազգային գործչին նվիրված իր գրքի հետ կապված դրվագումներում) և հայություն արհավիրքի հանգամանքների վրա: Վերջին պարագան ըստ ամենայնի հիշատակագրված է

38 «Օտյան Երվանդ որ շնորհքը տեղը երգիծաբաննիս է այսօր – և վերապրող մը «Անիծյալ տարիներ»-ին շնորհիվ... ժամանակե մը ի վեր իր տիպարն է ստեղծած՝ հանձնի ԻԳՆԱՏ ԱՂԱԻ, որուն հետ ունեցած... խոսակցությունները «Կավոռ»-ի մեջ, և անկե դուրս՝ հիմա բուն իր տունը, բոլորեմ կը կարդացվի անհի՞ր համանուն անձ մը: Այո՛, կը պատասխանենք մենք և կը դնենք ահա իսկական կենդանագիրն ալ, բուն անվամբ Կարապետ Տիրհեմճյան, եվրոկիսցի շենշող մարդ մը՝ 48 տարու... Այս պն «Իգնատ աղա»-ն է որ 11 ապրիլ 1915-ի ահավոր գիշերեմ 2 օր վերջ, իր սիրական Օտյանը... իր տուն տարած է, և անոր մասին կառավարության կողմե տղած հակառակ խիստ հետապնդումներուն՝ 21 օր պահած է զայն...»: Տե՛ս Թեոդիկ, «Իսկական Իգնատ աղան», Ամենուն տարեցույցը, 1916-1920, էջ 179-180:

39 Այսպես կոչված «մոռացկոտության» հանգամանքի մասին ունենք բազում վկայություններ: Ահավասիկ դրանցից մեկը. «...Պոլսո մեջ Ապրիլյան ձերբակալություններեն հետո սկսան փնտռել մոռցվածներ ու ձերբակալվել: Այսպես ձերբակալվեցան և աքսորվեցան՝ Սարգիս Սվին, Բրոֆ. Խաչատուրյան, Թեոդիկ, Երվանդ Օտյան, Արիկ Մուսախեմաճյան...»: Տե՛ս Զավեն Արքայախոսուպո Տեր Եղիայան, Պատրիարքական հուշերս, էջ 167-168:

Ջոհրապի և Ոսկան Մարտիկյանի հետ հպանցիկ հանդիպումների հատվածներում:

Աղետի առաջին օրերին Օտյանը թաքստոցում, թե թաքստոցից դուրս գալուց հետո ինչ-որ առումով տենդագիներեն փորձում էր կատարվածի և կատարվելիքի էությունն ըստ ամենայնի ըմբռնել, դեռևս տարտամ ահազանգը և տազնապը որոշակիացնել: Աքսորի և տարագրության գոյութենական ողբերգությունը նրա համար արագ հստակվեց և Օտյանն անվարան ընդառաջ էր գնում ահռելի տեսարաններով առլեցուն իրականությունը. «Պապիկյան շատ ստիպեց որ իրենց տունը անցընեմ գոնե նույն գիշերը: Հակառակ իր ստիպումներուն ես համառեցա և գացի տունս պառկելու:

– Քանի որ բոլոր ծանոթներս ձերբակալեր են, թո՛ղ զիս այլ ձերբակալեն,– կը մտածեի» (91): Սա, անշուշտ գրողի նկարագրի արտահայտություն և դրսևորման հետ, անխուսափելիության հստակ գիտակցումն է և, եթե կուզեք, այդ անխուսափելիին ընդառաջ գնալով՝ ողբերգության մարտահրավերն ընդունելը. «Ես բոլորովին գտած էի պաղարյունությունս...»

Գալով սպառնացող ապագա վտանգներուն անոնց վրա չէի մտածեր երբեք: Այդ օրը կ'ապրեի ու կյանքս վտանգի մեջ չէր և ասիկա բավական էր ինձի համար» (143): Ուրեմն քսորի ժամանակ Օտյանն ապրում էր օրով, այդպես էր նաև այն բազում իրավիճակների ժամանակ, երբ կյանքը վտանգի մեջ էր, ավելին, երբ մեկ, իսկ շատ հաճախ նրան կես քայլ էր բաժանում մահվանից: Օրով ապրելու այս «մարտավարությունը» Աղետի դժոխային իրականություն մեջ գտնվող անհատի համարժեք կենսաձևն էր, նզովյալ ժամանակի հորձանքում նզովյալ/անիծյալ չդառնալու թերևս միակ կարելիությունը: Գոյութենական ողբերգության այս կենսոլորտում է Օտյանը հիշատակագրում Աղետի և քսորի պարունակները իբրև դրա կրող, մասնակից, իբրև անմիջական ներկա կամ կատարվածը ուրիշներից փոխանցող պատմասան, իբրև զոհ կամ նահատակության ակննատես: Գոյութենական ողբերգությունը նրա հիշատակագրության մեջ հիրավի սիմֆոնիկ վկայագրություն է՝ սեփական տարագրության դրվագումների առանցքով ծավալվող:

Այս ճակատագրով նախասահմանյալ նժդեհը (հիշենք, որ արդեն մեկ անգամ Օտյանն անցել էր տարագրության ողիսականով 1896-1908-ին՝ Հունաստան, Եգիպտոս, Ֆրանսիա, Անգլիա, Ավստրիա, Հնդկաստան) իր նոր նժդեհականով, ինչն այլևս նախկին տարագրության ողիսականին նման չէր⁴⁰, իր վերադարձումի ողջ ընթացքում (աքսորի սկզբում, տարագրության ճանապարհներին) և կրկին մեկնակետին հասնել/դառնալու ժամանակ ցուցանում է «վերադարձումի անհնարիությունը». «Հետո, քեզի բան մը ըսե՞մ,– բարձրաձայնում

40 Իր իրավամբ արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ Գրիգոր Պըլտյանը Օտյանի քսորը և առհասարակ «Անիծյալ տարիներ»-ը բնութագրում է իբրև ողիսական. ««Ողիսական» մըն է ան, որուն հերոսը՝ տարագիր Ողիսև-Օտյան՝ կը մեկնի Պոլսէն ու կը վերադառնա Պոլիս»: (Յառաջ. Միտք և արվեստ, 2004, թիվ 302): Տարագիր Օտյանն ականա, յուրօրինակ Ողիսև է, իսկ տարագրությունը արտեֆակտային ողիսական: Այնպիսի Ողիսև է նա ու ողիսական է սա, որ չունի ո՛չ Ի-թամեշ տեպլականը, ո՛չ իրական Իթաքէն, իսկ նրա վերադարձը նույն ճակատագրով անխասանմանյալ անիծյալության շարունակականությունն է: Պատահական չէ, որ հիշատակագրության մեջ նա քանիցս բացատրում է անիծյալության մեկնակետին դառնալու հանգամանքը:

է նա, – ես Պոլսեն ալ, թուրքերեն ալ զգլած եմ, կը նախընտրեմ արաբներուն մեջ երթալ» (164): Սա է հասկանալի դարձնում Օտյանի, կարելի է ասել՝ անվրդով կեցվածքը Դեր-Ջոր աքսորվելու, տարագրության դժոխքում ոչ թե մեկնակետ (Պոլիս/Իթաքե) վերադառնալու, այլ հեռու (Բաղդադ, Կիպրոս, Եգիպտոս) գնալ/պատասպարվելու չիրականացված ցանկության հանգամանքը: Ասել է թե՛ չի՛ք վերադարձ տուն: Վերադարձումն անհնարին վերադարձ էր, որ հույժ ընդգծում էր, կրկնում ահռելի տեսարանների տոտալ կորուստները, կրկին իր խոսքով՝ զահանդեցնող ամայությունը, այն երևույթը, ինչ անվանում եմ գոյութենական ողբերգություն:

* * *

Գողգոթայի ճանապարհներին տարագիր Օտյանը հանդիպել է բազմաթիվ դեմքերի, եղել բազում և բազմաբնույթ դեպքերի կամ անմիջական մասնակիցը և կամ՝ ականատեսը: Նրա տարագրության դրվագումներում հանդիպում ենք գոյութենական ողբերգության գրեթե բոլոր արարվածներին: «Անիծյալ տարիներ»-ում գրողը հիշատակագրում/պատմում է ահռելի տեսարանների իր խայտաբղետ ու բազմերանգ անընդհատական փորձությունները:

Նրան Աղետի պարունակներում վիճակված էր մե՛կ Երվանդ Խաչատուրյան լինել (իբրև Գոնիայի առաջնորդ Գարեգին վարդապետ Խաչատուրյանի հորեղբայր), մե՛կ պարտիզակցի 52 տարեկան հյուսն Ասատուր, մե՛կ հանդես գալ մահամեղական՝ Ազիզ Նուրի անվամբ, մե՛կ Սահակ օղլու Երվանդ (որպես Սահակ Մեսրոպի հորեղբայր): Աշխատել ավելածու-դռնապան-արտաքնոց մաքրող, կաղապարանոցում բանվոր, գերման զինվորականների մոտ թարգման: Հարակա լինել հալածական վիճակի մեջ, կյանքի և մահվան սահմանագծի մղձավանջի ու տարուբերումների տիրույթներում:

Օտյանի տարագրության խորապատկերում կան անուններ, որոնք ծայրագնա վտանգավոր վիճակի մեջ, ուղղակիորեն իրենց կյանքն ու քիչ թե շատ ապահով վիճակը հարվածի տակ ընկելով, կամ նույն աքսորյալի կարգավիճակում լինելով, առանց դույզն-ինչ չափազանցության, հերոսական կեցվածքով սատարել, փրկել և օգնել են բազում տարագիրներին:

Գրողն իր հիշատակագրության ամենատարբեր դրվագումներում առանձնահատուկ վկայագրում է նրանց վարքը Աղետի դժոխային հորձանքում: Ամենից առաջ այս մարդիկ են իրենց հերոսությունը գոյութենական ողբերգությունը լցրել փրկագործություններ, բարոյականություններ, հույս հաղորդել, եթե կուզեք՝ դժոխքում ապրելու իմաստն ու կամքը ապահովագրել:

Հիշենք թեկուզ Շալվարճյան եղբայրների դրվագումները: Ի շարս շատերի Երվանդ Օտյանը նույնպես վայելել է նրանց և նրանց զավակների Արամ և Արտաշես Շալվարճյանների «անգնահատելի օժանդակությունը» (178), օգնությունը թե՛ աքսորի սկզբում պատասպարվելով նրանց ալյուրի ֆաբրիկայում, թե՛ աքսորի ավարտին՝ վերջին «սեվքիթի» (էտապի, տեղափոխության) ժամանակ:

Հիշենք տարագրության ժամանակ գրողի այս կամ այն վայրում կացության արտոնության համար երաշխավորներին կամ երաշխավոր լինելու պատրաստակամություն հայտնած անձանց, ինչպես օրինակ էսկիչեհիրցի Արսեն քահա-

նային, որ Գոնիայի առաջնորդական տեղապահն էր⁴¹, «Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկում հանդիպած բազմաթիվ տիպար հոգևորականներից մեկը: Հոգևորականներ, որոնք Եղեռնի ժամանակ իրենց հոտի գլուխն անցած առաջինները մարտիրոսացան, իրենց անձը ստորակայելով՝ ամեն ինչ արեցին գոնե Ֆիզիկական ոչնչացումից պատսպարելու տարագիրներին: Այս խորքում անպայմանորեն պիտի առանձնացնեք Գարեգին վարդապետի⁴² դրվագումների հոսքը հիշատակագրության մեջ:

Անձը փոքր-ինչ ապահովելու, իր ուժ լինելը թաքցնելու համար անվանափոխությունները (թաքցնելու, քանի որ աքսորի ժամանակ էլ Օտյանը ամենավերին ատյանների կողմից հետապնդվում էր, գտնվում զանազան տրամաչափի լրտեսների և գործակալների մշտամնա ուշադրության կիզակետում, ստիպված էր իր իսկությունը գաղտնի պահել), ուրիշի անվամբ հանդես գալու⁴³ դրվագումները սկսվում են Գարեգին վարդապետի հետ: Նրա հոժար կամքով գրողը դառնում է առաջնորդի հորեղբայր, ըստ այդմ ժամանակ շահում՝ խուսափելով շատ ու շատ փորձություններից:

Անպայմանորեն պետք է հիշատակենք Հալեպի «Օթել Պարոն»-ի սեփականատեր Հովհաննէս Մազլումյանին, Երվանդ Օտյանին, բազմաթիվ տարագիրաքսորյալներին իր անգնահատելի ծառայություններով քաջածանոթ համբավվոր Պարոնին⁴⁴: Պարոն-Հովհաննէս Մազլումյանի գործադրած ջանքերի շնորհիվ հնարավոր եղավ Օտյանին մորեղբոր՝ Քերովբե Ասլանյանի մոտ Համա փոխադրել, նամանավանդ որ Արփիար Արփիարյանի զարմիկ Փիլիկ Արփիարյանը նրան տեղեկացրել էր, «...թե ոստիկանության լրտեսները զիս կը փնտռեն եղբր ո՛չ թե իբր Գարեգին վարդապետի հորեղբայրը, այլ իբրև Երվանդ Օտյան «ժամանակ»-ի խմբագիր:

41 Հետաքրքրական է, որ ետադետյան աստանդակակա կյանքում Օտյանը կրկին երաշխավորի կարիք է ունեցել, այս անգամ 1925-ին Ալեքսանդրիայում հաստատվելու համար. «Այս հուսահատական կացության մեջ, հանկարծ, բարեարտ հրեշտակի մը պես, ինձ օգնության հասավ գահիրեարնակ շնորհալի հայուհի մը, օրիորդ Արսենուհի Իրեքյան, որ առաջ անցնելով ըսավ պաշտոնակալին:

- Ես այս պարոնին երաշխավորն եմ:
- Գիտեք որ ծանր պատասխանատվություն մը կ'ստանանք օրիորդ:
- Հոգ չէ, երաշխավոր եմ,– պատասխանեց օրիորդը դյուցազնաբար»:

Տե՛ս «Տասնվեց տարի ետքը» (Օտյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 532):

42 Հետագայում եպիսկոպոս:

43 Ի դեպ, այս իրողությունը նույնպես Օտյանի համար նորություն չէր: Անվանափոխության անհրաժեշտությանը մա բախվել էր տակավին իր առաջին տարագրության (1896-1908) ժամանակ. «Առաջին խորհուրդը որ ինձի տվին՝ սա եղավ.

- Պետք է անունդ փոխես:
- Ինչո՞ւ համար:
- Այստեղ սովորությունը այնպես է,– պատասխանեցին խորհրդավոր ժպիտով մը:
- Ի վերջո հասկցա, որ լրտեսներն զգուշանալու համար այդ միջոցը ընտրած էին:

Տե՛ս «Տասներկու տարի Պոլսեմ դուրս» (Օտյան, ԵԺ, հատոր չորրորդ, էջ 90):

44 «Օթել Պարոն»-ի, մասնավորապես Հովհաննէս Մազլումյանի մասին հանգամանորեն տե՛ս Թորոս Թորանյան, «Պատմություն Հալեպի «Օթել Պարոն»-ի և Արմեն Մազլումյանի (Պարոն) անանականին», Պեյրոթ 1987: Գրքի «Երկու խոսք»-ում Թորանյանը գրում է. «Հեռու ափերն եկող հայը, կու գա տարբե՛ր զգացումներով, մանավանդ երբ իմացեր է թե անոր աստիճաններն ելևէջեր է Գրիգոր Զոհրասպ, Ուրֆայի ճամբուն վրա խողխողվելու դրկվելն առաջ, կամ մեր երկու մեծագույն երգիծաբաններն մեկը՝ Երվանդ Օտյան» (նույն տեղում, էջ 5):

Հայ լրտես մը իմ մասին ժուռնալ մը տուեր է եղեր, որուն մեջ մանրամասն նկարագրված են եղեր հագուստներս և նույնիսկ կոշիկիս վրա գտնված կարկտանը» (217):

Աքսորի ընթացքում, երբ անգամ փոքրիկ հնարավորություն էր լինում «սեվք ըլլալու մղձավանջեն» ձերբազատվել (ինչպես օրինակ Համայում), Օտյան գրող-խմբագիրը շարունակում էր գրել. «Երբ ինքզինքս բավական ապահով զգացի, ժամանցի համար սկսա օրագրությունս գրել: Այսպես երեք տետրակ լեցուցած էի, որոնք խնամքով կը պահեի սենյակիս պատուհանին վերև գտնված խոռոչի մը մեջ» (226): Գերհամարձակ որոշում, որ իր իսկ բնորոշմամբ՝ հայտնի դառնալու պարագային կարող էր «...զիս Պատերազմական օտյանի միջոցով կախաղան բարձրացնել» (245): Բարեբախտաբար մորեղբոր շնորհիվ ձերբակալություններից մեկի ժամանակ հաջողվում է ոչնչացնել այդ օրագրությունը, սակայն հավելում Աղետի ընթացքում գրողի անընդհատական կորուստների շղթան:

Աքսորի ընթացքում քիչ թե շատ տանելի օրերն ընդամենը դադարիկներ էին: Օտյանի Աղետի ընթացքը ձերբակալությունների, հարցաքննությունների, բանտից ոստիկանություն, ոստիկանությունից բանտ երթևեկի չդադարող շարան էր, աքսորի ճանապարհներին անընդհատ ահաբեկման և թալանի, բարոյական լլկման ենթարկվածի սադական ամենահամարձակ երևակայությունից անդին ձգվող դրվագներ:

Գոյությունական ողբերգության ցնցող վկայագրություններից է աղբահավաք աշխատելու դրվագը: Ընդամենը չորս օր տևած աղբահավաքության պատկերը տարագրության ահռելիությունը վավերագրած ամենացնցող օրինակներից մեկն է եղեռնապատումի համապատկերում:

«Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկում ամենածավալուն վկայագրական հոսքերից է հեղինակի՝ գերմանացիների մոտ թարգմանիչ աշխատելու դրվագումները: Հուշագրության այս հատվածներն անգնահատելի աղբյուր են թե՛ տարագրության, թե՛ պատերազմի, թե՛ մայրամուտին մոտեցող կայսրության մանրամասների առումով:

Օտյանը հուշագրության մեջ ըստ ամենայնի վկայագրել է գոյությունական ողբերգության շրջանակի ողջ համաձիրը, վերագարձումի «հրաշալի ավարտի» անհնարինությունը. «Ուրիշ կայարանի մը մեջ... հայ կաթոլիկ վարդապետ մը զիս փնտռեց գտավ:

Ինք այնպես լսած է եղեր թե Տեր-Ջորի մեջ մեռած էի և երբ իմացեր է որ ողջ կը վերագառնամ, ուզեր է իր աչքերով ստուգել այդ լուրը:

Տեսակ մը թովմաս առաքյալ» (525):

Դառնալ այնտեղից, որտեղից ընդհանրապես չեն վերադառնում, անցնել արքորի դժոխային ճանապարհը և կրկին հայտնվել դրա մեկնակետին՝ սա էր այլևս գոյության ներկայությունը, գոյություն, որ երբևէ չի վերջակետում անիծյալ ժամանակը, չի ավարտում ողբերգությունը:

* * *

Երվանդ Օտյանի աքսորի երթուղու սոսկական արձանագրությունը միայն ցուցանում է գոյութենական ողբերգություն իրապես համապատկերային բնույթը, Աղետի համընդգրկունությունը:

Ահավասիկ այդ անհիշյալ երթուղին. Պոլիս-Գոնիա-Էրեյլի-Պոզանթի-Գավաքլը-Քյուլեկ Սթասիոն-Թարսուս/Տարսոն-Օսմանիե-Հասան Պեյլի-Իսլահիե-Հալեպ-Սեպիլ-Շամ-Հալեպ-Համա-Հալեպ-Մեսքենե-Համամ-Զիպ-նե-Թիպնե-Դեր-Ջոր-Միատին-Էլ Պուսերա-Դեր-Ջոր-Միատին-Էլ Պուսերա-Դեր-Ջոր-Շմաթիա-Թիպնե-Մատեն-Սապքա-Համամ-Ապու Հարար-Մեսքենե-Ասադ յուլ Տեքրե-Պլադ-Հալեպ-Իսլահիե-Եննիճե-Տարսոն/Թարսուս-Եննիճե-Գոնիա-Եարմա-Սուլթանիե-Էրեյլի-Գոնիա-Իզմիրթ-Պոլիս: Անցնել այս հիրավի աներևակայելի տարագրությամբ, ապրել և վերապրել՝ առասպելական երևույթ է, ինքնին առասպելաբանություն, սակայն այնպիսի առասպել, որի մեջ ոչինչ չկա առասպել կոչվածի հորինվածքից, երևակայականից: Այն առասպել է՝ ամբողջությամբ կատարված, եղած լինելով, անգամ նվազագույն մասնիկի չափ հորինվածքով համեմված չլինելով, ավելին՝ եղածի, կատարվածի հապավումներով: Այս առումով ևս «Անհիշյալ տարիներ»-ի վկայագրական արժեքն անբավելիորեն կարևոր է: Այսպիսով Օտյանի հիշատակագրությունը Եղեռնը վերապրած մնացորդաց սերնդի ներկայացուցչի պատմությունը փոխանցած և՛ վավերագրություն է, և՛ փաստաթուղթ՝ այս հասկացությունից ամբողջական տարողությունը:

Օտյանի անձնական փորձառությունը Աղետի պարունակներում անընդհատական բանտարկությունների և աքսորից փախուստի դիմելու շարք է: Զերբակալություն ու բանտարկություն և փախուստ կամ փախուստի փորձ՝ ահա սույն հիշատակագրության համագիրը կազմաբանող առանցքը: «Անհիշյալ տարիներ»-ի շրջարկում հեղինակը հիշատակագրում/վկայագրում է բանտարկությունների վեց և աքսորից փախուստի դիմելու չորս պատումներ: Պատումներ, որոնք արդյունքում հուշարկում են նրա և ճակատագրով նրա հետ միասին եղածների Աղետի, աքսորի տարեգրությունը⁴⁵:

Եվ այսպես, 1915-ի օգոստոս 25-ին մորեղբորը և հաջորդ առավոտյան հորաբորժը՝ Եվփիմե Օտյանին այցելելուց հետո. «Կարծես բնագրական գրգիռ մը կար ներսս որ զիս կը մղեր երթալ ազգականներս տեսնելու» (115), Նշան Պապիկյան գրատուն, հետո խմբագրություն զնալուց հետո, օգոստոս 26-ի երեկոյան Օտյանը գնում է Շիշլի իր տուն և տառաջիորեն ննջասենյակ մտնելու ժամանակ գրողին տանում են դեպի աքսորի պարունակներ: Սկսվում է ձերբակալությունների, հարցաքննությունների և տարբեր բանտերում խցարգելման շարանը: Որտեղ ասես որ չի բանտարկվում Օտյանը, ինչ պայմաններում ասես որ չի լինում, այս ու այն բանտում ում հետ ասես որ չի հանդիպում: Հուշագրության մեջ առեցուն են թրքական բանտերի ու բանտարկյալների ուշագրավ,

45 Ի դեպ, «Անհիշյալ տարիներ»-ի տարեգրության մասնահատուկ բնույթն ու տարբերը նույնպես սույն ճիշատակագրության արժեքայնության կարևորագույն բաղադրատարրերից է:

կանվանելի դետալային մանրամասներ և նկարագրություններ, առանց չափազանցություն փորձագիտական մակարդակի⁴⁶: Հարցաքննություններ՝ կարճառոտ և երկարատև, որոնց ընթացքում հիշատակագրվում են Աղետի և աքսորի բազմաթիվ և բազմաբնույթ փաստեր և իրողություններ:

Նույնն է պարագան փախուստների հիշատակագրական/վկայագրական հոսքերում: Ինչպես վկայությունների պատումային մյուս դրվագումներում, այնպես էլ խնդրո առարկա այս չորս հոսքերում ըստ ամենայնի համապատկերված է Եղեռնի, աքսորի և տարագրության արմագեղոնային կենսոլորտը:

1915-ի սեպտեմբեր մեկին Օտյանը սկսեց իր անհիծյալ ճանապարհը աքսորի պարունակներով և այդ օրվանից անընդհատ կամ փախուստի փորձ էր կատարում և կամ փախուստի դիմում: Այս անընդհատական փախուստը գոյությունակալող ողբերգության շրջապատյալում նզովյալությունից չխենթանալու հրամայականով էր պայմանավորված:

Հատկապես ցանկանում եմ առանձնացնել երկրորդ փախուստի հոսքը (էլ Պուսերայից դեպի Բաղդատ փախուստի փորձի նկարագրությունները), որը թերևս գրողի Գողգոթայի գազաթնակետն է. «Աքսորանքիս մեջ առաջին անգամ ըլլալով, հուսահատությունն ու լքումը կը տիրեր վրաս: Կը մտածեի թե ուժասպառ հո՛ն, ցախաստանին մեջ պիտի մնամ ու ջագալներուն կեր ըլլամ և բարձրաձայն «Ա՛լ կ'օգտե, ա՛լ կ'օգտե» կը պոռայի, խոսքս ուղղելով չեմ գիտեր ինչ անագորույն աստվածություն մը» (313): Օտյանը ամենայն հավանականությամբ երևակայության սահմաններից դուրս միայն իրեն հասու անդենական ուժով և կամքով հաղթահարեց այդ հուսահատությունն ու լքումը և 1918-ի մարտի 10-ի կիրակի գիշերն իր աքսորյալ ընկերների հետ ձեռնարկեց վերջին փախուստը:

Բանտարկություններից ու փախուստներից հետո, երբ դժոխքից ազատագրվելու այնքա՛ն բաղձալի «ինդուլգենցիա» վեսիքան (անցաթուղթը) վերջապես Օտյանը չէ թե ձեռք էր բերել, այլ իր հզոր նկարագրով նվաճել էր, վերջին, իր խոսքով՝ հանդու՛ղն գաղափարն է իրագործում՝ որք մանուկներից մեկին «...հետս առնելու և Պոլիս բերելու» (511): 10-11 տարեկան իզմիթցի Հակոբը, ում ծնողները եղեռնամահ էին եղել, Օտյանի ընկերակցությամբ վերադառնում է դժոխքից: Այս փրկագործական խորհրդով Օտյանը դնում է գոյությունակալող ողբերգության իր վկայագրության կախման կետերը, հատուկ հռչակագրելով այս ողբերգության անհունությունն ու անսահմանությունը. «...հակառակ գլխէս անցած զանազան փորձանքներուն, ամենեն բարեբախտ տարագիրներեն մին եղա, մյուսները, այր թե կին, ինե շա՛տ ու շա՛տ ավելի տառապեցան ու չարչարվեցան» (531):

46 Ահալասիկ դրանցից մեկը. «Երեք տարի է ի վեր շատ բանտերե անցած էի, բայց երբեք չէի տեսած այնքա՛ն զզվելի, այնքա՛ն գարշաճոտ արգելարան մը որքան Սուլթանիի այդ բանտը: Գոհիայի Սիտիքի՛ն դրախտ մըն էր ասոր քով: Այդ մութ ու փոքր ծակին մեջ խճողված էին քստատուն ավելի բանտարկյալներ, ամենքն ալ գող, ավազակ, ոճրագործ և շատերը շղթայակալ, այնպես որ շղթաներու ձայնը կը լսվեր ամեն վայրկյան» (484):

* * *

«Անիծյալ տարիներ»-ի համագրում անչափ կարևոր է (ինչն, ինչպես արդեն քանիցս արձանագրվել է, Օտյանի խնդրո առարկա գործի արժեքը այսօրինակ հուշագրություններում շահեկանորեն մատնանշում է) գոյութենական ողբերգության այլակենտրոն վկայագրությունների պարագան: Այսինքն՝ Օտյանը Աղետի և աքսորի անձնական փորձառությունը գուգահեռ անձնական հուշերում պատմում/հիշատակագրում է իր հետ դժոխային պարունակներով անցածների, իր բախտակիցների գոյութենական ողբերգությունը, դրվագում պատերազմի մեջ գտնվող կայսրության տարբեր տրամաչափի գործիչներից ու աստիճանավորներից, պաշտոնյաներից, կայսրության դաշնակիցներից (գերման զինվորականության հուշակնարկներն օրինակ), մինչև այդ նույն կայսրության տարբեր ազգությունների (արաբներ, քրդեր, չերքեզներ, եզիդիներ, հույներ, այլք) ներքին կյանքը, եթե կուզեք՝ բարքագրությունը՝ նզովյալ ժամանակներում: Ո՛չ այս և ո՛չ էլ վարընթաց էջերում խնդիրների լուսաբանության պարագային ցանկությունն չունեմ վերապատմել այն, ինչ ընթերցողը կկարդա, պարզապես հարկ եմ համարում ընդգծել, որ նաև այս առումով գրողի հիշատակագրության վկայագրական արժեքը հույժ ընդգծվում է:

«Անիծյալ տարիներ»-ը իրապես ընկալվում և ըմբռնվում է իբրև Աղետի, աքսորի համապարփակ նվաճում: Ավելորդ է արձանագրել, թե ի՞նչ վիթխարի աղբյուրագրիտական, մշակութաբանական, հոգեբանական, հասարակական-քաղաքական, իրավական նշանակություն ունի այս համապարփակությունը Եղեռնի վկայություն-հուշապատումներում: Ընթերցողը օտյանական հիշատակագրության մեջ այսօրինակ բազմաթիվ վկայագրությունների կհանդիպի: Պարզապես ճեպով հիշատակեմ Համայում հայերին իսլամացնելու դրվագումը, ինչն իր հոգեբանական, բարոյական, անգամ կենսափիլիսոփայական լայնածիր արտահայտություններով ու դարձգարձումներով մեր ինքնության և պատմության կատարյալ մանրակերտն է: Իրողությունը փաստարկելու համար առանց ծավալուն մեկնաբանության երկու մեջբերում կատարեմ. «Տուներու մեջ խորհրդակցությունները կը շարունակվեին տենդային կերպով: Շամեն, Հոմսեն լուր կը հասներ թե հոն գտնվող հայերը սկսած են խմբովին կրոնափոխ ըլլալ ճշումի ներքև:

Համայի մեջ երկու հոսանք կար, մեծամասնությունը կ'ուզեր գլուխը ազատելու համար ընդունիլ իսլամությունը, իսկ փոքրամասնությունը կ'ուզէր դիմադրել ճշումին:

Բայց նույնիսկ իսլամանալու տրամադիրները շատ մեծ տաղնապի մատնված էին, մանավանդ անոնք որ հասուն աղջիկներ ունեին: Կը վախնային որ այս կրոնափոխության հետևանքը պիտի ըլլար խառն ամուսնություններ, ինչ որ կը սարսափեցներ զիրենք» (231): Անգամ աքսորի մեջ կյանքը պահպանելու համար այս կեղծ իսլամանալու դրվագումներում մանրակերտվում է մեր պատմությունը, ինքնությունը: Ահավասիկ. «Ամենեն դժվար եղավ սամսոնցի կիներուն իսլամացումը: Ասոնք մինչև վերջին վայրկյանը մերժեցին հավատափոխ

ըլլալ և պատրաստակամութիւնն հայտնեցին անապատը տարագրվելու:

... – Մենք եթէ պիտի տաճկանայինք զոնե այսպեսով մեր ամուսինները ու զավակները կը փրկեինք, – կ'ըսեին, – անոնք իրենց կյանքը զոհեցին, որպէսզի մենք կրօնափոխ չըլլանք...» (234): Հիրավի XX դարում Եղիշեի մատյանի հանգուլն վկայագրութիւնն:

Եվ կամ աքսորի դարձին, ինչպէս հեղինակն է բնութագրում իր «բարոյագիտական փոքրիկ դասի» դրվագը տարագրութեան ժամանակ անառակութեամբ կյանքը պահպանած հայ կնոջը, որ ապրելու համար Գոնիայում գտնվող շատ հայ կանանց նման «Կա՛մ հանրատուն մը գացած և կա՛մ սիրահար մը առած նստած» էին: Այս «դասը» գոյութենական ողբերգությունը, անիծյալ ժամանակի նոսրացումը, որա անդարձությունը ցեղասպանութիւնն տեսածների և ապրածների պարագային պարզապէս գերաստիճանի է հասցնում. «– Այ շատ ուշ է, – պատասխանեց թշվառ կինը, – բանը բանեն անցած է... երեք տարի այս կյանքը վարելես ետքը, ո՞վ կը նայի երեսս...: Տե՛ս, ես պանտրումացի պատվափոր ընտանիքի աղջիկ մըն եմ, բայց հիմա չեմ համարձակիր տեղս դառնալ, որովհետև հիմա ամոթ կը զգամ իմ ազգականներուս և բարեկամներուս երեսը նայելու...» (522): Դժոխքն անցած մարդը պահպանել է բարոյականութիւնը, փրկագործում է բարոյականութիւնը՝ մնալով «զահանդեցնող» պարունակների տիրույթներում: Կա՞ արդոք սա շրջանցնող գոյութենական ողբերգութեան այլ դրսևորում, հավանաբար՝ ո՛չ:

Ահա այսպէս է Երվանդ Օտյանը «Անիծյալ տարիներ»-ում դրվագում Աղետը և Աղետի մարդկանց ու ժամանակը, հիշատակագրում/վկայագրում կատարված դժոխքի բոլոր դերակատարներին, ցուցանում դրա բազմադիմութիւնը՝ եղեռնամահ եղած և տարագրութիւնն ու աքսորը անցած, հրաշքով վերապրած ազգային-քաղաքական գործիչներ, մտավորականներ, հոգևորականներ⁴⁷, հարյուրավոր անվավեր նահատակներ ու տարագիրներ, կայսրութեան թուրք և արաբ գործիչներ, պաշտոնյաներ, դահիճներ, ստահակներ, մատնիչ-զավաճաններ, արկածախնդիրներ, իրենց անձը վտանգի ենթարկող անձնագոհ հայ և օտարագզի մարդիկ, որոնք անգամ այդ դժոխային կենսոլորտում բոլոր պարագաներում պահպանեցին բարոյականութիւնն, գուլթ, խիղճ:

Աղետի այլակենտրոն վկայագրութիւնների դրվագումներում հանդիպում ենք բազմաթիվ ինքնին հետաքրքրական փաստերի, մանրամասների, որոնց մասին այլ աղբյուրներից գրեթէ ոչ մի հիշատակագրութիւնն չունենք: Ինչպէս օրինակ Ոսկան Մարտիկյանի Պոլսից վերջնականապէս հեռանալու դրվագումը և կամ Պիեռ Լոթիի հետ մենամարտած բուլղարահայ զինվորական Թորգոմի

47 Օտյանի հիշատակագրութեան մեջ հսկայական է զանազան դեմքերի վկայագրությունը: Ընթերցողը նրանց կհանդիպի «Անիծյալ տարիներ»-ի համագրով մեկ: Համընդգրկումը նշագրելու համար ստորև պարզապէս թվարկեմ հուշագրութեան մեջ ակնարկված և այս կամ այն չափով դրվագված հոգևորականներին. Աղեքսանդր (հուլն վարդապետ), քահանաներից՝ տեր Արսեն, Դպիրյան տեր Դավիթ, Թավուքճյան տեր Ներսես, տեր Վարդան, տեր Գալուստ, տեր Հարություն, տեր Հակոբ, Գարեգին վարդապետ, Հովնան վարդապետ, Ստեփաննոս Եպիսկոպոս Հովակիմյան, պատվելի Գոռգյան, պատվելի Նոհուտյան, Գրիգորիս վարդապետ Պալաքյան, Զավեն Պատրիարք, Մաղաքիս Օրմանյան, Կոմիտաս...

գաղտնի Պոլիս գալու, նաև Օտյանի աջակցությամբ կրկին անլեզալ հեռանալու և հայ կամավորական զորագնդերին միանալու մանրամասները: Գարեգին վարդապետի՝ էնվերին ուղղած երկու հեռագիրների հետ կապված ուշագրավ մանրամասները, Շալվարճյան եղբայրների, «Պարոն օթել»-ի՝ Մազլումյանների պարզապես հերոսական գործունեության մանրամասները:

Աղետի և քսորի այլակենտրոն վկայագրություններում ամենածավալունը Օտյանի հետ անմիջականորեն տարագրության պարունակներով անցած ընկերախմբի հիշատակագրության հոսքն է: Գրողն ըստ էության ունեցել է նմանօրինակ երկու ընկերախումբ: Աքսորի սկզբին՝ Սեպուհ Ակունին և Ներսես Չաքրյանը, իսկ հետո (ավելի երկար ժամանակահատվածում, կարելի է ասել գրեթե աքսորի ողջ ընթացքին) մորեղբայրը՝ Քերոբե Ասլանյանը և Քեչիշյան Գեորգը կամ Քեչիշ օղլուն ու նրա ընտանիքը, Միքայել Մորճիկյանը:

Տարագրության պարունակներում, ինչպես արդեն ասացի, Օտյանը հանդիպել է շատ ու շատ մարդկանց, ներառյալ գործընկերներին: «Անիծյալ տարիներ»-ում հիշատակագրված են այդ հանդիպումները, դրվագված նրանց կողմից հեղինակին պատմած իրենց աքսորի անցքերից շատերը: Պարզապես այստեղ թվարկեմ դրանցից մի քանիսը. Աբիկ Մուպահեաճյանի, Արամ Անտոնյանի⁴⁸, Լևոն Մոզյանի (հիշատակագրության այս շերտին դեռ կանգնադառնամ) տարագրության դրվագումներին:

«Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկում հիշատակագրվում են տարագրության տարբեր վայրերում, ճանապարհներին, բանտերում և ոստիկանատներում հեղինակին հանդիպած բազմաթիվ բախտախնդիրներ, հանցագործներ, արկածախնդիրներ, դավաճաններ և լրտեսներ: Պարզապես ցնցող են մատնիչ/դավաճան Սանթուկ օղլի Արամի նկարագրի և արարքների վկայագրությունները:

Օտյանը հրաշալիորեն պատմում է նաև օտարագրի իր բախտակիցների տարագրության մանրամասները, ինչպես օրինակ հույն երիտասարդ Անտոն Սավայի սրտառուչ պատմությունը, հույն խմբագիր Ավրամիտեսի հետ անցկացրած օրերը:

Հիշատակագրության մեջ նա անթաքույց համակրանքով է խոսում այն արաբ պաշտոնյաների մասին, որոնք իրենց ջանքերն ու կարողականությունը օգտագործում էին մեղմելու համար տարագիր հայերի զրկանքները, օգնում նրանց սովամահ չլինելու, պատսպարում՝ անապատի խորքերն ուղարկվելուց: Այդօրինակ վկայություններից հիշենք Դեր-Ջորի զինվորական աշխատանոցի պաշտոնյա Սեիդ Համիդ պեյի, հարյուրապետ Ահմեդ Մուխթարի դրվագումները:

* * *

«Անիծյալ տարիներ»-ի բնագրային կերպը կարելի է առանց վարանելու արձանագրել՝ անխառն, սկզբունքային վկայագրական է: Պատմաստեղ հիշատակագ-

48 Օտյանը նույնպես պատմում է Անտոնյանի՝ հրաշքով եղեռնամահ լինելուց փրկվելու նշանավոր պատմությունը: Անտոնյանը Չանկըրիից Էտապի ժամանակ կառքից ընկնում է և այդ ոտքը կոտրում, այդ պատճառով նրան տեղափոխում են Անկարա, թիվադանոց և այսպիսով նա խուսափում է ստույգ մահվանից: Այս հիշատակագրությունը գտնում ենք Եղեռնին նվիրված շատ վկայություններում: Օրինակ Պալաքյանի մոտ (տե՛ս Հայ Գողգոթան, էջ 136):

րում է Աղետի և աքսորի պատումը միմիայն այդ անհիշյալ ժամանակի ամենատարբեր կերպի վկայություններով՝ զրվագում⁴⁹, արձանագրություն, կատարվածի առանց «գրական մշակման», ուղղակի փոխանցում:

Հայ գրականությունը ամենահմուտ պատմողն այս հուշագրության մեջ ցուցանում է վկայագրական պատմասանություն իր շնորհը, անգերազանցելի վարպետությունը (տեխնիկան): Վավերագրական պատումը նույնքան ղինամիկ է, ամբողջական, ինչպես իր թերթոն վեպերում: Հուշագրության արձանագրային կառուցման սկզբունքն իրացվում է երկխոսությունների շարքերով, «թողնել/դառնալու» եղանակի հաճախակի կրկնություններով՝ երբ պատմասանը վկայագրության մայրուղուց «հեռանում է» լրացուցիչ կամ կողմնակի զրվագներով, կամ լրացական գործառություն ունեցող հոսքերով: Այս պարագային պատահական չեն «Անհիշյալ տարիներ»-ում «Դառնանք մեր պատմության» տիպի պարբերական նշագրությունները, կրկնություն/վերահիշեցումների, հավելումների հանգամանքը:

Ինչպես արդեն արձանագրել եմ սույն նոթերի մեջ «Անհիշյալ տարիներ»-ը ունեցել է այլագոյացումներ, այսինքն՝ հիշատակագրության հավելումներ: Ընդ որում թե՛ խնդրո առարկա գործից առաջ, թե՛ հետո գրված: Այլագոյացումներ, որոնք օգնել են օտյանագիտությանը «վերականգնելու» հուշագրության «կորուստը»: Պատահական չէ, որ այս բնագրային այլագոյացումները շրջափակ են Օտյանի կյանքին և գործին նվիրված գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում և մենագրություններում:

«Անհիշյալ տարիներ»-ի այսպես կոչված այլագոյացումները, կամ անվանենք Աղետի և աքսորի հավելյալ վկայագրությունները գերազանցապես լույս են տեսել Թեոդորի «Ամենուն տարեցույց»-ներում և «Շանթ» հանդեսում: Այսպես, «Ամենուն տարեցույց»-ի 1916-1920-ի հավաքածուում⁵⁰ «Արշալույսին մայրը» վերտառությունը լույս է տեսել «Անհիշյալ տարիներ»-ի թերևս ամենանշանակալի հավելում/այլագոյացումը, որը հիշատակագրության «Տեր-Ջորի մեջ» գլխից արտածված նշանակալի ներփակ զրվագում է: Ահավասիկ այն ամբողջությունը. «Տեր Ջոր կամ ավելի ճիշդ Տեր Էզզոր, կը գտնվի Եփրատի ձախ եզերքին վրա, Սուրիո հողամասին մեջ: Եփրատի աջ կողմը կը տարածվի Միջագետքը: Ծիշո Տեր Էզզորի դեմը, Եփրատի մեջ կը գտնվի բավական ընդարձակ կղզեակ մը, պարտեզներով ու տուններով: Երկու կամուրջներ այդ կղզակը կը կապեն ցամաքին: Այսպես ուրեմն, քաղաքեն Միջագետք անցնելու համար հարկ է նախ անցնիլ փոքր կամուրջե մը, հետո կղզակեն և ապա մեծ կամուրջեն: Երկու կամուրջներուն գլուխը, կղզակին կողմը կամ պահականոցներ, և սվինավոր ոստիկաններ միշտ կը հսկեն անցորդներուն վրա: Արաբները ազատորեն կ'երթնեկեն այդ կամուրջներեն, բայց հայերուն բացարձակապես արգիլված է առանց վեսիքայի կամ մասնավոր արտոնությամբ անցնիլ մեծ կամուրջեն:

Գերմանները երբ հանգրվան մը հաստատեցին Տեր Էզզորի մեջ, ուզեցին անմիջապես անթել հեռագրի կայան մը ունենալ, և ատոր համար ընտրեցին Միջագետքի եզրը՝ մեծ կամուրջին մոտ տեղ մը, ավազուտ անապատին մեջ: Ես այդ միջոցներուն գերման հանգրվա-

49 Վկայագրության պատմասանեղծ գերակայություններից են այսպես կոչված «լուկա դրվագների» հոսքերը: Թվարկեմ դրանցից մի քանիսը՝ մտավորականների զանգվածային ձերբակալությունների, Զավեն Պատրիարքի, բժիշկ Պողոսյանի, Մարիցա Մարյանի, Լևոն Կոչկարյանի, Սահակ Սեբրոսի, արաբ գնչուի հայ կնոջ, հարյուրապետ Կերհարդի հոսքերը:

50 Տե՛ս 65-67-րդ էջերը:

նը կը գտնվեի իբրև գինվոր և իբրև թարգման: Ինձի վիճակված էր ամեն օր, երբեմն օրը երկու անգամ, անթել հեռագիրի կայանը բերել ղրկվելիք հեռագիրներու պատճենը: Բնականաբար անարգել կ'անցնէի կամուրջներէն, քանի որ պահակ ոստիկանները կը ճանչնային զիս և գիտէին պաշտոնական դիրքս: Անթել հեռագրի կայանին մոտ կը գտնվէին մեկ քանի արաբական վրաններ: Օր մը, երբ գործս ավարտած՝ կը վերադառնայի կայանէն, այդ վրաններէն կին մը դուրս ելավ և արագ քայլերով մոտեցավ ինձ:

– Դու՞ն հայ ես, այնպէս չէ՞,– հարցուց հայերէն:

– Այո՛,– պատասխանեցի,– իսկ դու՞ն ո՞ր տեղացի ես:

– Խարբերդցի եմ,– ըսավ կինը,– ամեն օր կը տեսնեմ քու հոս գալ երթալդ և դեմքեդ զուշակեցի որ հայ ես... խնդիրք մը ունիմ, Աստուծո սիրովն՝ մի՛ մերժեր:

– Ըսե՛ տեսնենք...:

Եվ պատմեց: Հազարավորներու սովորական պատմությունն էր: Խարբերդէն տեղահան եղած էին. ամուսինը ճամբան սպաննած, մանչ զավակն ալ քյուրտերը հափշտակած: Հազիվ հաջողած էր երկու աղջիկները ազատել, որոնցմէ մին մեռած էր **թիֆլուսէ**:

– Մեկ հատիկ աղջիկս մնացած էր քովս,– շարունակեց,– 12 տարեկան Արշալույսս, աշխարհի մեջ իրմէ գատ ա՛լ մեկը չունէի... ջարդէն հրաշքով ազատեցանք, միասին Մարաթ կը գտնվէինք, հոսկէ 2-3 ժամ անդին. անորթի մնացինք, ա՛լ ճարս հատալ, աղջիկս առի՛ եկա Տեր Զոր երթալու համար ուր կը հուսայի գործ մը գըտնել: Կամուրջէն անցա, երբ մյուս ծայրը հասա՝ ոստիկանները կասկածեցան, մեզի բռնեցին, հարցաքննեցին, և երբ տեսան որ հայ էի՝ աղջիկս ձեռքես առին ու զիս ետ ղրկեցին... Աստուծո՛ սիրուն՝ աղջիկս ազատե՛ այդ մարդոց ձեռքէն, իմ աղվոր հրեշտակս մի՛ ձգեր այդ հրեշներուն քով...:

Եվ խեղճ մայրը դառնորէն արցունք կը թափեր:

– Բայց ես ի՞նչ կրնամ ընել,– կմկմացի հուզված ու շվարած:

– Դու՞ն գերմանացիներուն հետ հարաբերություն ունիս. կը տեսնամ կոր, ամեն օր հոս կու գաս կ'երթաս, անոնց ձեռքով կրնաս բան մը ընել:

Թշվառ կինը ինձի կը վերագրեր կարողություն մը զոր չունէի, ափսո՛ս: Այսուհանդերձ քանի մը հուսատու խոսքեր ըրի և հեռացա քովէն: Հետևյալ օր նորէն եկավ քովս:

– Գերմանացիները չեն ուզեր միջամտել,– ըսի,– սպասե՛ տեսնենք, ուրիշ հնարք մը կը մտածենք...:

– Բայց չեմ կրնար սպասել,– բացագանչեց,– այս արաբներուն քով կը ծառայեմ չոր հացի մը փոխարէն, և 1-2 օրէն վրանը պիտի քակեն ու մեկնին... ստիպված եմ կա՛մ հետերնին երթալ, կամ...:

Խոսքը չավարտեց:

Ի՞նչ կրնայի ընել այս թշվառ կնոջ համար: Վերադարձիս պահակնոց մտա և հարցունքի թէ 12 տարեկան Արշալույս անուն աղջկան մը մասին տեղեկություն ունեի՞ն:

– Ատանկ աղջիկ չենք ճանչնար,– գոչեց ոստիկան մը կոշտությամբ:

– Ի՞նչ պիտի ընես,– հարցուց ուրիշ մը, քիչ մը ավելի քաղաքավար:

– Իր մորեղբայրն եմ, իմացա որ ձեր քովը կը գտնվի եղեր, կ'ուզեմ քովս առնել:

– Քեզի սխալ տեղեկություն տվեր էն,– պատասխանեց ոստիկանը:

Հետևյալ օրը ոստիկաններուն հետ ունեցած խոսակցությունս պատմեցի խարբերդցի կնոջը: Տարտամորէն երեսս կը նայեր, առանց կարծես հասկնալու ըսածս: Մյուս օր երբ, ըստ սովորության, գացի անթել հեռագրի կայանը, անհայտ եղած էին արաբական վրանները: Գերման սպան որուն հանձնեցի հեռագիրները աղճատ ֆրանսերէնով մը ըսավ.

– Այս առտու կին մը ինքզինքը գետը նետեց ու խեղդվեցավ. աշխատեցանք ազատելու, բայց անկարելի եղավ. կամուրջին ճիշդ մեջտեղէն նետվեցավ, հո՛ն ուր ջուրը շատ խոր է և հորձանքը զորավոր:

– Ո՞վ էր այդ կինը,– հարցուցի հուզված ձայնով մը:

– Այն կինը որ քանի մը անգամ քեզի հետ տեսնվեցավ, ինչպես Աշխարհի հոսկե: Արշալույսին մայրն էր»:

«Ամենուն տարեցույց»-ի 1922-ի հավաքածուում «Տառապանքի մեջ սպեղանի»⁵¹ վերտառությամբ Օտյանն ուշագրավ հավելում է արել հատկապես Մարտիրոս Շավարճյանի վկայագրական հոսքում:

Հիշատակագրությունների այսպես կոչված այլագոյացում-վկայագրությունների շարքում անպայմանորեն պետք է առանձնացնել Արամ Անտոնյանին⁵² և Սահակ Մեսրոպին նվիրված հավելումները, որոնք Օտյանը տպագրել է «Շանթ» հանդեսում⁵³:

«Անիծյալ տարիներ»-ը, կարծում եմ, որոշակիորեն աղբյուրագիտական դերակատարություն է ունեցել Նրվանդ Օտյանի վիպահեղման երկրորդ՝ 1918-1924 թվականներն ընդգրկող շրջանի համար: Վկայագրություն/հիշատակագրության մի քանի հոսքեր ճյուղավորվել-ծավալվել են (անշուշտ վիպային փոխաձևություն են թարկվելուց հետո) նշված ժամանակահատվածում գրված թերթոններում՝ ըստ այդմ պայմանավորելով խիստ յուրահատուկ միջբային համադրություն⁵⁴ գրողի ժառանգության համապատկերում:

Այսպես, Ասատուր Տեր-Մատթեոսյանի արկածախնդրական գործունեությունը դրվագումների հոսքը պայմանավորել է «Նոր հարուստներ», «Թիվ 17 խաֆիեն», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Կավէ հերոսներ կամ մեր ազգայինճիւնները» թերթոններում պատկերագրված արկածախնդիրների պատումային հոսքերը: Մատնիչներ և դավաճաններ Թագվոր Մանուկյանի, Զիայի և հատկապես Արշավիրի վկայագրական հոսքերն ըստ ամենայնի վիպայնացվել են «Թիվ 17 խաֆիեն», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Վրեժը», «Մատնիչը» ստեղծագործություններում:

Աքսորում Օտյանը վերջին ձեռագրությունների ժամանակ հանգրվանում է նաև 17 համարի սենյակում. «Երկու ժամեն ավելի տևած էր հարցաքննությունը և Մեհմեդ Ալի ամբողջ երեսներ լեցուցած էր»:

Հարցաքննությունն ստորագրել տվավ ինձի, հետո ոստիկան մը կանչեց և ըսաւ.

– Թիվ 17 սենեակը տար այս մարդը և հոն բանտարկե» (425): Ինձ թույլ եմ տալիս ենթադրել, որ 17-ի՝ իբրև չարագուշակ խորհրդանիշի ընտրությունը

51 Տե՛ս Աշխարհի 113-114-րդ էջերը:

52 Արամ Անտոնյանի պարագային անպայմանորեն պետք է հիշատակել 1917-ի ապրիլ 5-ի՝ Համալից Օտյանի Ազիզ Նուրի ստորագրությամբ նրան ուղարկած նամակը, որ լույս է տեսել Փարիզում 1927-ին (տե՛ս «Ֆրանսահայ տարեգիրք», էջ 199-200, նաև՝ Երվանդ Օտյան, «Նամակներ», էջ 23-24: Ինչպես նաև Արտաշես Վանայանի «Մեր տեսակցությունները. Երվանդ Օտյան» հոդվածի համապատասխան հատվածը («Շանթ», 1919, թիվ 16, էջ 188):

53 Տե՛ս «Վերապրողները. Արամ Անտոնյան», 1918, թիվ 5, էջ 55-57, «Վերապրողները. Սահակ Մեսրոպ», 1918, թիվ 7, էջ 83-84:

54 Հարկ եմ համարում արձանագրել, որ միջբային իրողությունների ենթ հանդիպում նաև Օտյանի նախադետյան ժառանգության, մասնավորապես «Մեր երեսփոխանները» դիմանկարների շարքի հետ: Այսպես, «Անիծյալ տարիներ»-ի շրջարկում գտնում եմք հիշատակված շարքում զետեղված բազմաթիվ դիմանկարների ուշագրավ, պայմանականորեն անվանենք՝ շարունակությունները, ինչպես, օրինակ, Զոհրապի, Հարություն Ծափրիկյանի, Ներսես Օհանյանի, Ոսկան Մարտիրոսյանի, Արիստակես Գասպարյանի, Պարզև Փափագյանի պարագային:

(հիշեցնենք 17 թիվ-ծածկագրով հանդես եկած լրտես-դավաճանի պարագան «Թիվ 17 խաֆիեն» վեպում) ուղղակիորեն ազդակվել է «Անիծյալ տարիներ»-ին:

Վերջապես «Անիծյալ տարիներ»-ի և վիպագրության միջբրային ընթերումների պարագային անպայմանորեն պետք է արձանագրել հուշագրության վկագրությունների մի շարքի վիպայնացրած փոխաձևությունները «Ընկեր Փանջունի»-ի «Փանջունին տարագրության մեջ» բաժնում՝ ինչպես Օտյանի՝ դեպի Սինճեր լեռ եզիզիների մոտ փախուստի, Անտոնյանի տարագրության մանրամասների և իհարկե Լևոն Մոզյանի վկայագրական հոսքի (հատկապես լաստով փախուստի փորձի, հալածանքներից խուսափելու, ուտելիքի փնտրտուքի դրվագումները) ներհղումները վեպի համագրում:

ՀԱՅ ՎԵՊԻ ԶԵՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱԿՈՒՑ ՕՇԱԿԱՆԸ

Սույն գրությունը ստորագելի է օջականյան ընթերցումների կենսոլորտում, հար և նման այն բոլոր ուսումնասիրությունների, որոնք առկայված են կամ կախակայված, որովհետև Հակոբ Օջականի բնագիրը (հիմա և հետայսու՝ վեպը) դիմորոշում է գրականագիտական մի հսկայական ժամանակաշրջանի ճակատագիր՝ անկախ օջականամետ կամ օջականախույս լինելուց, գրականություն պատմության մեջ սրբացվելուց կամ հերձվածողի բանդագուշանքից, հպանցիկ անգրագարձից կամ անտեսումից, քանի որ հայ գրականության պատմության առարկայական բնույթի համասերից է այն, 20-րդ դարի գրականության բյուրեղացումներից և, եթե գրապատմական աքսիոմ է, թե Օջականի գեղարվեստական ժառանգությունը ներառում է նորագույն շրջանի հայ գրականության ժանրային, հղացքային, գեղագիտական, ոճական ողջ երվանագիրը, բնույթով այցեքարտային է, հանրագիտարանային՝ թումանյանի, Չարենցի համանունությամբ, ապա միանշանակ է արդի գրականագիտական մտքի կողմից օջականյան բնագրին ներընկալման, վերլուծական հանդիպադրման հրատապությունը՝ վերջապես թոթափվելով գեղարվեստական երկի վերլուծության արժեքայնության մեթոդաբանության ենթակայությունից ու ենթակարգությունից և բեկովելով բնագրի, գրական երևույթի և գրականության պատմության գոյաբանությունը ներգործ մեկնաբանության տիրույթներում: Տվյալ դեպքում հետազոտական տեսանկյունը հանգուցվում է 20-րդ դարի հայ գրականության պատմության կայացման և ընթերցման շրջանակում՝ ի մասնավորի հայ վեպի ձևաբանության և Հակոբ Օջականի վիպագրության խնդիրներին, ուր տեսական-մեթոդաբանական ելակետային հանգամանքներ ունեն հետևյալ իրողություն-հարցադրումները՝ առաջին՝ 20-րդ դարի հայ վեպի ձևաբանության (համաժամանակյա և տարժամանակյա) կազմակերպող-հատկանշային տեսակն ու Օջականի «արտեֆակտային» հանգուցը, 2-րդ՝ Օջականի վեպի՝ իբրև տեսակային վիպասանության հակազդեցություն, 3-րդ՝ Օջականի վիպագրության կենտրոնացումն՝ որպես արևմտահայ-սփյուռքահայ վեպի տեխնիկայից հայաստանյայց վեպի կառուցողականություն, 4-րդ՝ վեպի օջականյան կառուցն իբրև 20-րդ դարի հայ գրականության օջախ-կենտրոններից, 5-րդ՝ Հակոբ Օջականի վեպի ձևաբանության հարացույցն՝ իբրև 20-րդ դարի հայ գրականության ուսումնասիրության կողմնորոշիչներին:

20-րդ դարի հայ վեպի ձևաբանության (համաժամանակյա և տարժամանակյա) կազմակերպող-հատկանշային տեսակն ու Օջականի վեպի «արտեֆակտային» հանգուցը: – Մինչ 1928 թվականը (այդ թվին լույս տեսավ Օջականի առաջին՝ «Ծակ պտուկը» վեպը) ազգային վիպասանությունը պարփակված էր ձևաբանական մի տարողունակ մոդելի մեջ՝ Աբովյան-Մամուրյան-Պոռչյան, Մերենց-Մաֆի-Կամսարական-Շիրվանզադե-Նար-Դոս, Երուխան-Զապել Եսայան, Ջիֆթե-Սարաֆ-Երվանդ Օտյան առանցքների շուրջ: Մնացյալ բոլոր անունները, ստեղծ-

ված բոլոր վեպերը այս առանցքների գոյացումներից են՝ ժամանակագրական նախորդություններով և հաջորդություններով, կանոնադրվել ու ամրագրվել էր և ցարդ շարունակվում է կազմակերպող-հատկանշային միևնույն տեսակի գոյությունը՝ ներժանրային համակարգով, ազգային վիպասանությունը պայմանավորող տարրերի բավարար քանակությամբ: Բացակայում էր, պարզապես գոյություն չունեին որևիցե ստեղծագործություն, որ սկզբունքորեն զարտուղվեր վեպի հայկական տաղանդի կանխորոշած հունից՝ թե՛ իբրև ոճ, թե՛ լեզու, թե՛ հղացք և թե՛ որպես իրագործում, և այս վիպական, վիպաստեղծ ուժանյութի պայթյունն էր Ջարենցի «Երկիր Նաիրի»-ն, որ միանշանակ 1921-1924 թվականները հայ վեպի համար դարձրեց հանգրվանային: Վիպագրության պատմական հաջորդականության և բարեշրջության միտումները չէին կանխատեսում արմատական շրջադարձ, նույն ամբարման և բյուրեղացման ընթացքն էր՝ վեպի հայկական մշակույթի նույնական պտույտը՝ պատմական և ժամանակակից, ավանտյուրիստական և անթաքույց գաղափարամետ-գիրկատիկ, կենցաղագրական և բարձրագրական, ընկերային ու խոհական: Հայ կյանքն ու սկիզբը հատվածական և ընտրողականություն անցած՝ նայած կոնկրետ վեպի հղացքի, հեղինակի գեղագիտության և փորձառության: Եվ ահա տառացիորեն վեց տարին հայ վեպի պատմության մեջ արմատավորեցին առաջին և առայժմ միակ շեղումն ու զարտուղությունը: Գրվեցին օշականյան վեպերը, որոնք իրենց բնույթով, ձևաբանությամբ «արտեֆակտային» են հայ գրականության պատմության մեջ: Ցարդ գոյություն չունեին գրականության այդօրինակ արտահայտություն՝ հայ ոգին, ես-ը, հայ մարդը՝ ժամանակով, շրջապատով, իր մենությունամբ և բազմաձայնությամբ և կյանք դարձած հակոտնյաներով (թուրքը, ջարդը), իր հեղափոխությունամբ, մտավորականով, գրագետով և սա բոլորովին նոր բանարվեստով ու կառույցով, հղացքի ու կենտրոնացումների այնպիսի համակարգով, որ հայ վեպի ավանդույթում պարզապես գաղտնագրային, ինկուբացիոն շրջանում էին գտնվում: Հետո էր, որ պետք է Օշականը գրեր իր հոչակավոր «Օշականի մասին» կամ «Վկայություն» հատորը՝ դայթակղություն դառնալով բոլոր հետազոտողների համար՝ իր վեպն իրենով բացատրելու, փաստարկելու մղումը մինչև այսօր այնուհանդերձ չհաղթահարված թողնելով: Ես հիմա բանաբաղություններ չեմ անում, որովհետև հետևյալ հանգամանքների, նկատառումների առկայությունը Օշականի վեպի «արտեֆակտային» հանգույցը անբեկանելիորեն ապացուցում են. ա) հայ վեպի գեներալկալում Օշականի վեպի ձևաբանության կրող դաշտն ամալի էր, Գալստրյանցից իբրև բնագրի կազմակերպող բաղկացուցիչ, կառուցվածք ոչինչ չէր վերցրել, բ) 20-րդ դարի համաշխարհային վիպասանության համապատկերում Գալստրյանցի է՝ ստեղծագործական մոդելի առումով, գ) իրականացրել է հայ կյանքի հոգեբանության, փորձառության և պատմության գուրդոտը: Ուրեմն պիտի՞ մեկնաբանվի այս «արտեֆակտը»: Անվերապահ. քանի որ անպատկերացնելի է հայ գրականությունն առանց «Մնացորդաց»-ի, «Հարյուր մեկ տարվան»-ի և «Եռանկյուն»-ու: Մեկնաբանման ելակետային զրույթներից, կարծում եմ, առաջարկելի է հետևյալը. Հակոբ Օշականի վեպը հայ արձակի ամբարած փորձի ներդաշնակ կռահումն էր և իրականացումը՝ իբրև հայ մշակույթի, պատմության, կյանքի գեղարվեստական վկա-

յուլիոն: «Արտեֆակտային» վիպասանության կրողը լինելու զգացողությունը, գիտակցությունը և մարդկային ու գրողական դրամատիզմն ու վիճակի ողբերգականությունը ամենից առաջ վերապահված էր իրեն՝ հեղինակին, և այն «արտավիպային» լրատվությունը, որը, սակայն, սատարում է մատնանշված խնդիրների դուլզն-ինչ լուսաբանմանն ու փաստարկմանը: Դա նախ՝ վարպետի, այսպես կոչված, տարօրինակ, ծայրահեղ և «խենթ», «անհավասարակշիռ» դատումներին ու կարծիքներին է վերաբերում, որ այնքան չարչրկվել և համաբնագրից դուրս դարձել է Օչականին այսպեսելու և անհարկի բացառիկացնելու պատրվակ:

Օչականի վեպն իբրև տեսակալից վիպասանության հակազդեցություն: – 1945-1946-ին տոնվեց Օչականի գրական ու մանկավարժական գործունեության 40-ամյա հոբելյանը, տոնվեց դիմադարձությունամբ, մեր ազգային մենթալիտետին բնորոշ կուսպաշտությունամբ և կուսքանդությունամբ: Պատճառը: Գրել էր, թե «Վարդանանք»-ը ընդամենը բառակույտ է. «Հատորը իր առաջին հիսուն էջերուն, կապար դարձավ ձեռքերուս մեջ և աչքերս մերժեցին այդ բառակույտը»: Ստեփան Զորյանի «Պապ թագավոր»-ը նույնպես խոտանել էր: Աջ և ահյակ սկսվեց հավատաքննության հանկերգը թե՛ սփյուռք, թե՛ Հայաստան. «Օչական հակահայաստանյան տարր մըն է» («Միություն», 1946 թ., 7 ապրիլի), «Օչական հայ ժողովրդի ուխտյալ թշնամին է» («Արև», 1946 թ., 13 ապրիլի), ամբաստանություններ, մոռանալու կոչեր, Սովետական Հայաստանի արդարադատության նախարար Գառնիկ Ղազարյանը, կարծես թե ամփոփելով, դատավճիռ էր կարդում. «Որքան շուտ մաքրվեն Օչականները, այնքան լավ հայրենիքի համար» («Բազին», 1984 թ., թիվ 1-2, էջ 23): Իսկ արևմտահայ և սփյուռքահայ կյանքի՞ ու մշակույթի՞: Չէ՞ որ Օչականը խիստ, դաժան զնահատականներ է տվել Մամուրյանին, Տյուսաբին, Ջիֆթե-Սարաֆին, Շահան Շահնուրին, Համաստեղին, Կոստան Զարյանին ու Լևոն Շանթին: Դիտավորյալ թվարկեցինք այն հեղինակներին, որոնց վիպագրությունն Օչականը սկզբունքորեն չէր ընդունում: Առհասարակ վերապահ էր հայ (նամանավանդ արևմտահայ) վեպի նկատմամբ, և իրողությունը պարփակել օչականյան տարօրինակ, «խենթ» ծայրահեղությունների, անհավասարակշիռ խառնվածքի, շեղումների պատճառաբանություններում առնվազն անարդարացի է: Գրականության պատմության համար էականը, սկզբունքայինը, ելակետայինը Օչականի կարծիքների պատճառաբանվածության վերծանումը պիտի լինի՝ նամանավանդ միշտ հիշելով, որ այս մտավորականը ազգային գրականությունը համարում էր «հայ կյանքի ոսկյա երազը»: Խորհելու տեղիք են տալիս Օչականի այսօրինակ դատումները, հատկապես եթե նկատի ունենանք, որ նրա վիպասանությունը գրական ժառանգության մեկ չորրորդ մասն է կազմում, տասը մեծադիր հատոր. Վահե Օչականի հաշվումներով մեկ միլիոն 100.000 բառ: Վեց տարվա ընթացքում 1928-1934-ին, գրեց «Մնացորդաց» և սրանից կրավորված «Մաթիկ Մելիքխանյանց»-ը, «Հարյուր մեկ տարվան» վիպաչարերը կամ ցիկլերը, «Եռանկյունի» շարքից «Սահակ Պարզեկյանը», Կոմիտասին ու արևելահայ նշանավոր դերասանին նվիրված վեպերը և «Մնացորդաց»-ի վերջին՝ «Դժոխք» վեպը, ավա՞ղ, չհասցրեց: Ինչպես վեպերը, այնպես էլ նրա տեսակետներն ու

կարծիքները դիտելի են իբրև տեսակային վիպասանության հակազդեցություն: Առանց այս իրողությունը հաշվի առնելու անհնար է 20-րդ դարի հայ վիպագրության պատմության ուսումնասիրությունը: Հակոբ Օշականն իր վեպի բնույթով հակազդեցության մեջ էր տեսակային վիպասանության հետ, այդ բախումը, ստեղծագործական բանավեճն ու իր մոդելի կայացումն ու կարելիությունը հայ վեպի ձևաբանություն բերեցին վեպի բոլորովին նոր տիպ և վերջնականապես ինչպես քերթվածում հայ գրականությունը դարձրեցին ժամանակակից, ներկայանալի համաշխարհային գրականության չափումներում: Մի իրողություն ևս. Օշականի վեպերը փարատեցին հայ վեպի սևեռման (պսիխոանալիզ, գիտակցական-ենթագիտակցական-անգիտակցական հոսք, պոստ-մոդեռնիզմի պոետիկա և այլն) անհնարինության առասպելը: Ինչո՞վ և ինչպե՞ս էր արտահայտվում տեսակային վիպասանության հակազդեցությունը: Վեպը կազմակերպող բոլոր տարրերով և գործառնություններով. կառուցվածք, պատում, կենտրոնացման շրջանակ, ոճ, լեզվի պոետիկական-իմաստային դաշտ:

Օշականի վիպագրության կենտրոնացումը՝ որպես արևմտահայ-սփյուռքահայ վեպի տեխնիկայից Հայաստանացի վեպի կառուցողականություն: – Դեռևս «Մեհյան»-ի էջերում կոչած «Հայաստանյայց գրականության» հանգանակն իր լրումն ստացավ գրողի վեպերով, և այս առումով, կարծում եմ, էական է ընդհանրապես միակցման այն պատմական հետադիժը, որ առկա է արևմտահայ-սփյուռքահայ վեպի տեխնիկայից և ընդգրկումից հայաստանյայց վեպի կառուցողականության ընթաց: Հերավի, արևմտահայ դասական վիպասանության մեջ (ներառյալ նաև պատմավիպասանության այն բեկվածքը, որ արտացոլում է ռուսահայություն և թուրքահայություն իրողությունների նոր պատմության հանդերձը) տիրապետող է հայ կյանքի ներփակ-հատվածական գրականացումը, համահայկականությունը ընդամենը տեսլական է, լավագույն դեպքում՝ արտաբերային խորք, սփյուռքի վեպի տեխնիկայում կամ իսպառ բացակայում է և կամ կրկին պատահական-հատվածական ներկրում է միջնորդային-մեկնաբանման, «գրասյին» չափագրումներ՝ օրինակ, Նշան Պեշիկթաշլյանի «Սադայելին պոչին տակ և շուքին» վեպը: Օշականն իր վեպերի կառուցվածքում անբաղադրելի դարձրեց բոլոր հատվածները, գտավ նրանց միակցման հանգույցները՝ «Մնացորդաց», «Հաճի Մուրադ», «Մաթիկ Մելիքխանյանց», «Սահակ Պարզեյան»՝ Պոլիս-գավառ-սփյուռք-կովկասահայություն-Հայաստան աշխարհագրությամբ, հայ կյանք-հայ հեղափոխություն-խոնարհներ-բարքեր-մտավորականություն-քաղաքագետներ անդրադարձների պատկերագրումներով, 1890-1910-ական թվականների մեր իրականության բազմաձայն գրականացումներով: Մինչ Օշականը հայ վեպը չէր հասել այսօրինակ ընդհանրացման, հայ կյանքի վիպագրման այս տեխնիկային: Սա վարպետին հնարավորություն ընձեռեց պատկերագրելու շուրջ քսանհինգամյա շրջանի գեղարվեստական պատմությունը, հայ կյանքի փիլիսոփայությունը: Մի հանգամանք, անպայմանորեն 20-րդ դարի համաշխարհային վեպի ձևաբանության տիրույթներում ամրագրված, որ հայ վեպի պատմության մեջ իբրև հղացք և իրագործում ցարդեզակի է: Հայաստանյայց վեպի կառուցողականությունը 20-րդ դարի հայ գրականության պատմության ուսումնասիրության համար նաև մատնանշում է

կռահումների և կանխատեսումների մի շղթա արդի գրական ընթացքի մասնահատկությունների, մեկնաբանության համար:

Վեպի օջականյան կառույցն՝ իբրև 20-րդ դարի հայ գրականության համադրային օջախ-կենտրոններից: – Ինչո՞վ է Հակոբ Օշականի վեպը հայ գրականության համադրական կենտրոններից մեկը: Ոչ ոք վարպետի նման չէր սրբագործել կյանքը և փորձառությունը և այն փոխաձևել գրականություն, ինչպես նա: Ծիշտ հանճարեղ իռլանդացու պես. սա է նախ՝ Օշական-Ջեյմս Ջոյս հոգեհարազատության ակունքը և ապա միայն վիպաստեղծության ընդհանրությունները, «Ողբիսևսի» անկյունաքարային լինելու Օշականի շեշտադրումների աղբյուրը:

Օշականի գեղարվեստական աշխարհի չափազորումները, հայ կյանքի ստեղծագործական ներընկալումների անսահմանությունը զուգահեռելի են Հովհաննես Թումանյանի գործի հետ միմիայն՝ իբրև հայ գրականության համադրականության արտահայտություն. Օշականի վեպերի համակարգը իրականացրեց առաջին հայացքից անհնարին, անիրագործելի գրականացում՝ ազգային ցավի արժեքի, նորագույն պատմության թնջուկների համապատկերի, ջարդի բարդույթի էգոցենտրիկ և էթնոհոգեբանական գեղարվեստական կերպը, ընդգծենք՝ գեղարվեստականը, որ հայ արձակի համար արվեստի լիակատար ազատագրում էր:

Եվ պիտի համաձայնենք և ընդունենք, որ թյուրքականության վիպաստեղծ հղացքը և բազմապլան իրագործումները ստերեոտիպերը քանդելու, կոտրելու կեցվածք ու իրագործում չէին և ոչ էլ «հերետիկոսություն» հայկականության, հայ գրականության նկատմամբ: Պարզապես հայ կյանքի համադրությունն ընդգրկող գրականությունը չէր կարող անմասն մնալ թուրքիզմի ներկայությունից և այդ ներկայությունն է ցուցանում Հակոբ Օշականը, հայ կյանքի մի էական ներթափանցման էություն են վեր հանում Սյուլեյման էֆենտին ու էտհեմ Պեյը, հաճի Ապտուլլահը, բոլորը, ընդհանրապես թուրք անհատն ու մտայնությունը՝ սոցիալական, կենսաբանական, հոգեբանական, բնագանցական, պատմական, կենցաղագրական ողջ երփներանգով: Ցո՛ւյց տվեք մի այլ գրականություն, բնագիր, որ այդքան տարողունակ, հիմնարար անդրադարձներ թուրքն ու թուրքականությունը՝ 20-րդ դարի հայ պատմության, մշակույթի ամենակարևոր, վճռական ներկայություններից մեկը: Չեք գտնի:

Պարզապես թվարկենք ու անցնենք օշականյան խոնարհների վիպային ուստումը, հայի կոսմոգոնիայի կենդանագիրը, երրորդենք «Սահակ Պարզեյան»-ի հանգամանքը, երբ վեպ է դառնում հոգևոր-մտավորական կենսագրությունը:

Հակոբ Օշականի վեպի ձևաբանության հարացույցն՝ իբրև 20-րդ դարի հայ գրականության ուսումնասիրության կողմնորոշիչներից: – «Ո՛վ վեպը արևմտահայ գրականության: Դու՛ն չես ամանի որի՞ ժողովուրդներու մոտ քո անունը կրող գրական սեռին, որ արվեստագետը թուղթին հանձնելու իր ցավերը իր շուրջը կը գտնե հատ-հատ, իր ներսը շատ-շատ, սանկ սեռային ակոսներե ծլող կամ հոն հանող: Դու՛ն վեպն ես այն ժողովուրդին, որ զգաց ինչ որ ուրիշներուն տրված է զգալ, զգայարաններու ճամբաներեն, բայց սարքեցավ մնայուն մահվան, տիրական գրկանքին, ամեն րոպե իր հոգիին վրա առկախ սարսափին ճիրաններուն մեջ ու արևը, ցորենը, գինին, ձեթը, մարդերու միսը դիակներու վերացած ծամեց, երբ իր քրտինքին գինովը իր այլազգ դրացիները այդ ամենը կը փոխանակելին հաշտ, հեշտ, քաղցր գինություն...»

Ո՛վ մեր վեպը: Դուն անան էս քիչ մը մեր հին գրականության միակ բարգավաճ սեղիմ-մեր պատմագրության, որ իր հազարավոր էջերուն մեջ գրած է սա արյունահիմ քերթվածը, սա գերության տախտակները, սա անհուն ու անսպառ ողբերգությունը, ինչպես իմ ցեղին իմաստի, երազի, երկնքի բոլոր տուրքերը: Ահա թե ինչու սա հատորները այնքան քիչ կը թվին, երբ կը բաղդատեմ զանոնք իմ ներսս մթերված ապրումներուն, մտածումներուն ա-հավոր լեռներուն... «Մնացորդաց»-ի հազարավոր էջերը շուքն իսկ չեն իմ պատմագրության քանի մը տարիները զարնող զգացումներուն... Այդ է պատճառը, որ դրվագումը ուրի ինք-նաբերաբար...»,- գրում է «Մաթիկ Մելիքխանյանց» վեպում՝ անմիջապես փաստարկելով իր վեպերի համակարգին բնորոշ, գերակա անհատի, ես-ի ընդհատակյա, գաղտնագրային (իր նախասիրած եզրով *underground*-ի) բնույթի մանրամասները: Օշականի վեպի ձևաբանությունը, պոետիկան խարսխված է այս հենքին, երբ մեկ պահը, ապրումը, խոհը, փորձությունը տարածականացվում են իբրև անվերջ-վերջավորի, կյանք-մահվան, բարդույթների և հոգեվիճակների մանրագնին գեղարվեստական արձանագրում (20-րդ դարի վեպի տեխնիկային բնորոշ՝ Պրոստ, Մուզիլ): Հանգամանք, որ եթե 20-րդ դարի հայ վիպագրու-թյան մեջ առհասարակ հատվածական է, ներուժի հնարավորությունները մատ-նանշող, ապա Օշականի վեպում կայացած մտայնություն է և կողմնորոշիչ՝ դարի գրականության պատմության ուսումնասիրության համար:

Օշականագիտության մեջ արդեն իմ ավագ և երախտիք ունեցող գործընկերների կողմից (Վահե Օշական, Գրիգոր Պըլտյան և մանավանդ Մարկ Նշանյան. առանձնացնենք փյլիսոփա և մշակութաբան Մարկ Նշանյանի շնորհակալ աշխատանքը) բավականաչափ հետազոտվել են անգիտակցականի, սեռի և դրա գառածման խնդիրները Հակոբ Օշականի վեպերի համակարգում: Ինձ թույլ եմ տալիս մեկ, սակայն, ըստ իս, էական հավելում կատարել: Օշականի բնագրերում առկա է փոխանցումը, փոխաձևումը Ֆրոյդյան եսակենտրոն անգիտակցականի և յունգյան կոլեկտիվ անգիտակցականի գեղարվեստական սեռումանը («Հաճի Ապտուլլահ» վեպի կոսմոսը), որը սեռի ու նախամահի օշականյան բնագրի արքետիպային-կազմակերպող հիմքերի մեկնաբանությունն անհամեմատ ընդլայնում է և այս իմաստով ևս 20-րդ դարի հայ գրականու-թյան ուսումնասիրության համար կողմնորոշիչային նշանակություն ունի:

Մեթոդաբանական այս հանգամանքի առումով ելակետային է Օշականի վեպերի շարքերի կամ ցիկլերի պարագան՝ իբրև ամբողջություն, ընդհանրու-թյուն՝ վեպից վեպ սերտաճումներով, մի ստեղծագործությունից մի այլի՝ հեղի-նակային հղումներով:

Վերջապես, 20-րդ դարի հայ գրականության ուսումնասիրության կողմնորոշիչներին են օշականյան վեպում ամբարված ժանրի նոր կերպի ստեղծագոր-ծական հաստատագրումները, ուղենիշները թե՛ այսպես կոչված մոզական իրա-պաշտություն («Սյուլեյման էֆենտի», «Հաճի Ապտուլլահ». համեմատի՛ր Մարկե-Ֆոլենտես-Վորտասարյան վեպի մշակույթի հետ), թե՛ պոստավանտյուրիստական վեպի պոետիկայի («Հաճի Մուրադ», «Մաթիկ Մելիքխանյանց») հետ:

ՀԱՂԹԱԲԱՆ ՀԵՐՔՈՒՄ

(Քննադատության միաստեղծագրություն)

Հակոբ Օշականի գրական ժառանգության, ստեղծումի իմացական, մշակութաբանական անդրադարձները, իրավամբ, հայոց հոգևոր կյանքի փորձություններից են, որոնց յուրաքանչյուր ընկալում-ընթերցում-ընդհանրացում թե՛ համաժամանակյա, թե՛ տարժամանակյա պարագրիկումներում առաջադրել և առաջադրում են հակոտնյա, բախումնային դիտանկյուններ, հայեցողություններ: Նամանավանդ՝ քննադատությունը, և պատահական չէ, որ «Վկայություն» հատորի «Քննադատը» գլուխը Օշականը սկսում է մշակութաբանական կենսոլորտի այս կիզակետման արձանագրությամբ. «Եթե վիպող, թատերագիր Օշականը չէ իջած ժողովուրդին, քննադատ Օշական մը գրական մեր հրապարակին վրա իրական գայթակղություն մըն է, այս բառին տակ դնելով ինչ որ մեր մեջ առաջ կը բերե բուռն հակազդեցություններ, ընկալյալ օրենքներու զանցառումեն, նոր, խնդրական, բոլորովին ինքնաբույս սկզբունքներու սպասեն ծնունդ առնող»¹: Օշականի ցանկացած քննադատական գրություն, հոդված, գրախոսություն և ուսումնասիրություն, զարտուղված քննաբանություն հայկական «սրբացված» կաղապարներից, գրական ընթացի, հոգևոր-իմացական կյանքի «գայթակղություն» էր՝ հարուցած բանավեճերով և կամ՝ լուծությամբ, անտեսումով: Ընթերցման և մեկնության խնդրադիր կերպը անցնում էր նոր ժամանակների Արփիարյան-Արտաշես Հարությունյան-Շիրվանզադե-ական վերլուծության մտայնային կաղապարներից, Չոպամյանի քննադատության բնույթի ուշագրավ խմբագրում և ուղղորդում արվեստի ազատագրյալ տարածքներ, որտեղ գրական կյանքի տեղատվությունը անմիջապես փոխակերպվում էր մակընթացության, առանց սխալվելու բարդույթից վարանման («սխալվելու բարդույթը» քննադատության և քննադատի երկփեղկված ստեղծումի և ինքնության արարողական տաբու են է)՝ մտային-իմացաբանական ճահճացումը կամ դրա վտանգը յուրատեսակ «բնապահպանական» պատնեշումով: Այս խորքին տեղին է օշականյան հարցումը. «Եթե կան, թիվով քիչ մարդեր, որոնք հանդուրժելու համար այս գայթակղությունը երբեմն կը լրջանան, իրենք իրենց հարցնելու թե ի՞նչ են շարժառիթները Օշականի մը քննադատական կեցվածքին (ընդգծումն իմն՝ Գր. Հ.) ու կը մտածեն առնվազն պաղարյուն ու քիչիկ մըն ալ զիջող մտայնությամբ, լեզբոն է թիվը անոնց, որոնք միակտուր կը մերժեն թե՛ գործը, թե՛ շարժառիթները ու կը ստեղծեն տրտում պատկերը ամբոխային ապրումներու»²: Այս հարցումն ըստ էության օշականյան քննադատության, գրադատության և տեսական մտքի կողմից այնքան չարչրկ-

1 Հակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», հտ. 10-րդ, Անթիլիաս, 1982 թ., էջ 294:

2 Նույն տեղում:

ված «Օշականի մեթոդի» փնտրտուքի, մեկնաբանության բանալին է: Գտնել, «բացել» շարժառիթները, չընկրկելով «էպատոսային» խայծերից («Հարթենք», «Վկայություն մը», «Զուգակշիռ արևմտահայ և արևելահայ գրականություն» և այլն): Ահա, այս առումով Հակոբ Օշականի քննադատության և՛ գենալոգիական դաշտի և թե ինքնության ընկալման, ընդհանրական պատկերման, ճանաչողության համար առաջնային է նրա «Գրականության համար» գրությունը, որտեղ, ըստ էության, պարփակված է, բյուրեղացած նրա քննադատության կերպի, մեթոդի ըմբռնումները, ցուցանված են գրադատության գերակա սկզբունքների, կիրարկման ստեղծաբանական շարժառիթները: Առհասարակ «Գրականության համար»-ը, որը գարմանալիորեն ցարդ օշականագիտության մեջ մնացել է իբրև «հիմնական երթուղիներից դուրս տարածք» յուրահատուկ է նաև գրողի ժառանգության մեջ ունեցած գերակատարությանը: Ուղերձայնություններ, պատգամախոսական գործառնություններով այն սատարում է այս «գայթակղելի» քննադատության հիմերը նկատելու, իմանալու գործին:

Օշականի կյանքի և գործունեության տարեգրության մեջ կիպրոսյան շրջանը (1926-1934 թվականներ) հատկանշվում է վիպաստեղծ արարողականությամբ. 1928-1929-ին գրեց «Ծակպտուկը», 1931-ին ավարտել էր «Մնացորդաց»-ի մեծ մասը, ստեղծվում էին «Հաճի Մուրատ»-ը, «Հաճի Ապտուլլահը», «Սյուլեյմեն էֆենդի»-ն, «Մաթիկ Մելիքխանյան»-ը, «Սահակ Պարգեյան»-ը: Հայ վեպի պատմության մեջ անհնարին էր նման երկրորդ օրինակը գտնել, երբ ութնամյա շրջանը ոչ միայն այսքա՛ն արգասավոր լիներ, այլև՝ ժանրի ստեղծաբանական պարագծում պայմանավորեր և հատկանշեր վեպի ձևաբանական-հրացքային տիպը ամբողջ դարաշրջանի համար: Բնականաբար ստեղծագործական այսօրինակ «մոլեգին» տեմպը Օշականի գրողական ինքնության գիտակցական և ենթաշխարհային շերտերում պիտի ունենար վեպերի ընթերցման հակադարձականության (վերլուծության և մեկնության) կանխատեսումները և, ի շարս շրջանում ստեղծված թատերգության, գրականագիտական տարբեր ուսումնասիրությունների, գրությունների, նա անպայմանորեն հրապարակ պիտի հաներ քննադատության ընկալման, բնույթի և մեթոդի իր պատգամախոսությունը, ուղերձը՝ սահմանում-բանաձևերի հարացույցով և դրանց սկզբունքային, կատեգորիկ մանրամասնումներով: Մյուս կողմից՝ քննադատական-գրականագիտական հսկայական գործը ոչ միայն ուրվագրել և նախապատրաստել էր «Համապատկեր»-ի կանգնումը, այլև անհրաժեշտություն էր դարձրել քննադատության օշականյան տեսության, յուրովի «հանգանակի» շրջանառության մեջ մտցնելը. «Ինչո՞ւ այս անպատասխանատու գիրքերը վերջին մի քանի մը տարիներու ընթացքին՝ նվիրված մեր գրողներու պաշտամունքին երբ տասը տարի կա որ մեզի իրական հագիվ քանի մը գիրք եկած ըլլա»³: Հարցումը շրջանակում է Օշականի ակնհայտ դժգոհությունը գրականագիտության, քննադատության կերպից, առաջադրում է չափանիշի հիմնայնությունը, ներառում՝ քննադատության սահմանման, ըմբռնման, մեթոդաբանության ի՛ր

3 «Գրականության համար», «Զվարթնոց», Փարիզ, 1929 թ., №№ 6-7, էջ 284: Հետադարձ գրություն-Արց թերված բոլոր հղումները տեքստում, փակագծերի մեջ:

պարագրիկումները, կենտրոնացնում որ միայն իր գրուծյան խնդրագրուծյունը, այլև քննադատուծյան խնդրահարուցց երևույթ լինելու հանգամանքը⁴: Սա էր «Գրականուծյան համար» գրուծյան ստեղծման շարժառիթներից մեկը: Օշականի տազնապը հավուր պատշաճի քննադատական գործերից, որոնք աջ ու հայկ հեղեղել էին հայ իմացականուծյունը և այս վտանգից պատնեշումը գրուծյան կառուցողական ազդակներից էր. «Ուրիշներ հատորը կը կապեն հատորին ետևեն (թիվը երբեմն տասը կանցնի), բոլորն ալ գրագետներու գործին ու կյանքին նվիրված: Կը կարգաք: Բայց երբ կավարտեք, կը զարմանաք որ ոչինչով ավելցած էք: Ու կը ստիպվիք մխիթարվել մեջբերումներուն շահովը միայն: Մնացյալը, ինչ որ քննադատին անձնական բաժինը պիտի կազմեր և որուն վայելումին համար ճամբա էինք ինկած, խոտ է դժբախտաբար: Մի կարծեք թե ջրհեղեղեն կը խոսիմ: Տիպարը ամեն տեղ է հիմա» (360): Հար և նման իր վեպերի կենսոլորտի, այս գրուծյան մեջ Օշականը գյուտում էր քննադատուծյան և քննադատի գուգադիրը՝ ուրացում-հաստատում, սկիզբ-վերջ, գոյ-անգո հարաբերակցուծյամբ, առկայացնելով ի՛ր համար խոտելին, մերժողականը, միաժամանակ՝ հարուծյուն տալով քննադատի, քննադատուծյան դրական կերպը, այս գուգահեռներում ամբողջականացնելով քննադատուծյան տեսուծյան և մեթոդաբանուծյան շրջագիծը: Գրուծյան այս շարժառիթը հարակցվում էր Ադետից հետո իմացական-մշակուծյաբանական ուղղորդվածուծյանը մեզանում: Ադետը, հայոց ազգային-քաղաքական ռեալուծյունները (Առաջին Հանրապետուծյան ծնունդ և անկում, Սփյուռք, սփյուռքացում, Խորհրդային Հայաստան, ըստ այսմ՝ գաղափարաբանուծյունների խոսուներամ «գեղադիտակ», պատմական հեռանկարի պրկված, բախումնային վիճակներ) քննադատուծյանն իր գանգան այլասացուծյուններով գերիշխող էին դարձրել, որի պարունակներում հաճախակի էին ստերեոտիպային տեղապտույտները, շահարկումները, ակնհայտ և քողարկված գառածումները, հայ իրականուծյան առարկայականորեն առաջադրած հարցումների պատասխանելու անկարողուծյունները, որոնց ակունքն, ըստ Օշականի, քննադատուծյան ոչ միայն թյուր պատկերացումն էր, այլ նաև ըստ նրա «ինքնին թյուրականուծյունը»: Ահա ևս մի կարևոր շարժառիթ, գերակա ազդակ գրուծյան լինելիուծյան խորքին: Բնական էր, որ Օշականը մեկընդմիջտ պատասխանելու էր, գտնելու էր «բանադրված շրջանակից» ազատագրվելու եղանակներն ու ճանապարհները, նամանավանդ որ այդ արարքով միանգամից լուծվում էին երեք հրատապ խնդիրներ. քննադատուծյան առաքելուծյան գյուրինացումը՝ իրողուծյուն, որ հասունացել էր թե՛ մնացորդաց մշակուծյաբանական գիտակցուծյան և արարքների, թե՛ նորերի մեջ. «Գեղարվեստական գործի մը քննադատուծյունը շատ անգամ ավելի դժվար է քան այդ երկին արտադրուծյունը»⁵, – 1929-ին գրում է Շահան Շահնուրը՝ Օշակա-

4 Պատահական չէ, որ Օշականի քննադատությունը, մասնավորապես սույն գրությունը քննելիս, գրողի մեթոդը փաստելիս Գրիգոր Պըլտյանը խնդրականացման իրողությամբ է բացատրում օշականյան հարակա բախումը քննադատության հետ, նրա ժխտումի, մերժման սկզբունքայնությունը: Տե՛ս նրա «Հ. Օշական՝ քննադատ» հոդվածը («Բագին», Բելրութ, 1984 թ., հունվար-փետրվար, էջ 109-110):

5 Ծ. Շահնուր, «Սիրտ սրտի», Փարիզ, Մատենաշար «Յառաջ», 1995 թ., էջ 39:

նի պես փաստելով ավանդված ու կիրարկելի քննադատության կերպը: Իսկ «Գրականության համար»-ը ոչ միայն «Մենք»-ի սերնդի հետ բավականին ինքնատիպ բանավեճով ապացուցում էր, որ սկսյալ «Մեհյան»-ից նաև քննադատության մեջ էին բերել «գոհար մը... հոգիին անգիտակից խորերեն»⁶, այլև այդ արդյունքի վկայությունն էին առթում ըստ էության՝ գրական կյանքի համար ներառելով կողմնորոշիչ հանձնառություններ: Փաստորեն Հակոբ Օշականը «Գրականության համար» գրությունը մատուցանում էր, իրենով մեզանում հաստատագրված, «այլընտրանքային քննադատության» տեսությունը:

Այս ազդակներով և շարժառիթներով է պայմանավորված «Գրականության համար» գրության գոյությունը: Այն առաջին անգամ լույս է տեսել Հրանտ Բալույանի խմբագրած «Զվարթնոց» գրականության և գեղարվեստի պարբերակներում 1929-1930 թվականներին, Փարիզում (1929 թ., №№ 6-7, էջ 282-286, 1930 թ., № 8, էջ 359-363, № 9, էջ 397-401, № 10, էջ 435-439):

Ինչո՞ւ Օշականը այս պարբերականը ընտրեց «Գրականության համար»-ի տպագրության համար: Բենիամին Թաշյանի հետ ունեցած իր գրույցներում «Զվարթնոց»-ը նա համարում է. «...բեմ մը, որ հայտնաբեր էր, իր կատարյալ ազատությանը մեջ, պատերազմի սերունդը», որոնք «...«Մենք»-ին մեջ արդեն կը դառնան ուշագրավ», ապա թերթը իր մշակույթով, արծարծումներով «արժեք մըն» էր և «իր հետաքրքրությունը մեջ... անիկա քիչ մը միամիտ, թերևս քիչ մը բուռն»⁷ էր: Բնականաբար պարբերականի նախընտրությունը, պայմանավորված իր գրության տեսական, ուղերձայնային-պատգամախոսական դերակատարություններով, ինչպես նաև «Զվարթնոց»-ի «արժեք» լինելու հանգամանքով, ամենահարմարն էր:

«Գրականության համար»-ը զուտ հետազոտական նկատառումներով կարելի է բաժանել չորս մասերի, նամանավանդ, որ գրությունն ինքը ներքին տրոհության մեջ, ասես, բաղկացած է չորս մասից կամ հատվածից (խմբագրությունը այս հանգամանքը հաշվի առնելով է, որ բնագիրը տպագրել է նույնքան հատվածներով), որոնք ունեն այսպես կոչված ներփակ ինքնավարություն՝ հարցադրումներով, կենտրոնացման տարողություններով: Ըստ էության հատվածներից կամ մասերից յուրաքանչյուրը ներդիր կառույց է իր ամբողջական «միկրոարխիտեկտոնիկայով», որը միաժամանակ ապահովում է գրության կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային ամբողջությունը:

«Գրականության համար»-ի ժանրային կերպը, ոճական ուղղորդությունը Հ. Օշականի գեղարվեստական համակարգում որոշադրվել էր տակավին 1920-ա-

6 «Մենք»-ակամների ընդդիմությունն օրինակ նախորդների պարագային շրջանակում էր անհրաժեշտ վերլուծական քննադատական գործը: Սարաֆյանը նույնականացման արարքն է տեսնում «ուճակամիտ գրականությունը» քննադատության համապատասխանությունը պիտի ունենար: Այդ պատճառով է, որ «հոգիին բոլոր ծայրերը» բացող անկեղծությունը, որ գրականության գերխնդիրն է, առկա մնաց. «Մեհյանի օրերն սկսյալ «խեղություն»-ը կը շրջի մեր արյան մեջ: Բայց զայն քարոզողները իրենք իսկ չկրցան գոհար մը բերել հոգիին անգիտակից խորերեն», - նշագրում «Մենք» հոդվածում (Ն. Սարաֆյան, «Տեսարանները, մարդիկ և ես», Երևան, Մատենաշար «Երկ», 1994 թ., էջ 29):

7 Տե՛ս «Մայրիներու շուքին տակ», Բեյրութ, էջ 93-94:

կան թվականներին «Խորհուրդներու մեհյանը» և «Կայսերական Հաղթերգություն» ժողովածուներով, որտեղ բնագրի կառուցման տպավորապաշտական սկզբունքները ոչ միայն դրսևորում էին օջականյան ստեղծումի հնարավորությունների նոր արտահայտություններ, այլև դառնում նրա պոետիկայի այս մասնահատկության մեկնակետը: Այն հետագային շարունակվեց՝ տարածականացվելով նաև քննադատության ասպարեզում: Պատահական չէ, որ «Գրականության համար»-ը ներառնում է «Անգղիի կտուցին տակ» գրությունն ալյուզիաները. «Անգամ մը իր գործիքները – ժանիքները պիտի ըսեին ավելի ճշգրիտ գրողներ – ճարեհեն հետո, անիկա հոգն ունի միայն ու միայն փոխվելիք տեղին ու վանվելիք ձանձրություն» (283): Եթե «Գրականության համար»-ում «ժանիքները» մետաֆորով շրջանակվում է քննադատության մամուլային ավերումները, գրականության մեկնության, քննադատության զառաժուժները, ապա նույնը արդեն «անգղի կտուցի» մետաֆորով շրջանակվում է «Անգղիի կտուցին տակ»-ի մեջ⁸: Քննադատության ածանցյալ ության, «հերքման և բացասման» տեսություններից խուսափող Օջականը, պիտի տեսականացներ և ընդհանրականացներ հենց տպավորապաշտական կիրարկումով, որովհետև այն վերացնում էր բոլոր կաշկանդումները, զսպանակները, հնարավորությունն ընձեռում օրենքներից անդին «հերքել» քննադատության երևույթի «օրենսդրական» բնույթը. «Տպավորապաշտ քննադատությունը օրենքներ չունի որոնցմով սպառնա: Մեր տպավորությունները մենք մեր ապրանքները կը դավանինք»⁹: Այսօրինակ քննադատությունը, որ «նորմատիվ», գիտական քննադատության հակոտնյան է. «...փոխանակ իր շեշտը դնելու անհատներու կենդանագրումին, կը սիրեն երևույթներու, բարեխառնություններու, ճաշակի և ոճի հարցերու շուրջը դանդաղել»¹⁰: Սա արդեն գերակայելի է դարձնում գրականության մասին գրականությունն ստեղծելը և այստեղ է, որ «Գրականության համար»-ի ժանրային սահմանները որոշարկելիս յուրաքանչյուր հետազոտող ստիպված է արձանագրելու, որ այն փորձագրության, գրականության և քննադատության տարրերի (քննադատությունը՝ երևույթի ըմբռնման քրեստոմատիկ տիրույթներում) գիրկընդխառնում է, համադրականություն, որտեղ ժանրային որևէ ձևի կայուն, հստակ սահմանները տարտղնված են և անհնարին է մատնանշած շերտերից ցանկացածի, նույնիսկ վերլուծական նպատակամիտությամբ, տարանջատումը:

8 Տե՛ս օրինակ այդ խորագրով լույս տեսած գործերից 1932-ին Փարիզի «Կյանք և արվեստ»-ում տպագրվածը (էջ 144-145): Պատահական չէ, որ այն ունի «Գրականության համար» ենթավերնագիրը:

9 Հ. Օջական, «Համապատկեր...», հտ. 10-րդ, էջ 320:

10 Նույն տեղում, էջ 312: Այս շարքում, բացի «Գրականության համար», «Անգղիի կտուցին տակ» գործերից, Օջականը գետեղում է 1908-1944 թթ. ընկած այլ գործեր ևս՝ «Սերմացան», «Ես իմի», «Վկայություններ», «Մոռցված բաներ»: Միանշանակ ակնարկելով քննադատության տպավորապաշտական եղանակի իր մշտամնա և հետևողական մասսափրությունը: Թեև օջականյան երկերի մի շարք մատենագրություններում թվարկված գործերը գետեղված են «Տպավորապաշտ էջեր» ավելի ընդհանուր շարքի տակ (օրինակ՝ «Նոր գիր», Նյու Յորք, 1946 թ., №№ 3-4, էջ 226, «Սիոն», Երուսաղեմ, 1983 թ., № 12, էջ 273): Նկատի էր առնվում դրանց խնդրարկության շրջանակը, որը բացի զուտ քննադատական հարցերից ընդգրկում էր նաև մշակութաբանական, պատմական, ազգաբանական, ընկերային, քաղաքական հարցեր:

Օշականի տպավորապաշտական քննադատությունը մոնիստական մեթոդաբանությունից հակադրությունն ու պատնեշումն էր, քննադատական արարումի պլյուրալիստական սկզբունքի կիրարկումը՝ բարքագրական վկայություն, գեղարվեստական երկի խիստ որոշակի «երկրորդամբ»՝ ստեղծաբանական ավարտաբանությունով¹¹: Այս մտահոգությունը է պատճառականացվում այն իրողությունը, որ նրա համակարգում քննադատությունը համարժեքվում է ստեղծագործությանը, գրականություն արարելուն, վիպումին. «Վեպ թե վերլուծում, վեպը իբրև վերլուծում, վերլուծումը իբրև վեպ՝ բռնված են գրողական արարքի տարօրինակ, երկդիմորեն հարուստ տարագով մը»¹²: Օշականի համար քննադատությունը գրական տեքստ է, ստեղծագործելու եղանակ, բացարձակապես «էկոցենտրիկ» երևույթ, ուր ընդելուզվում են բնական և հուզական-ենթաշխարհային, զգայնությունների ոլորտներից բխող ազդակները: «Եկեղեցի մը քարե երգ մըն է, ինչպես մագաղաթ մը՝ դեղնած, հանգստացած հոգի մը: Քննադատը պաշտոնը ունի այդ երգին յուրաքանչյուր բջիջը տարրալուծելու, հասնելու համար գերազույն իսկություն, որմե կերպարանք մըն է այդ եկեղեցին»¹³, – սահմանում է նա: Իսկ «յուրաքանչյուր բջիջ տարրալուծելու»-ն «նորմատիվ» քննադատությունը հասու է առարկայաբար, ուստի օշականյան վերապահությունները իր համակարգում արդարացվում են և ըստ ամենայնի գործում: Պակաս կարևոր է նրա «կյանքի մեթոդի» գերակայությունը թե՛ գրական, թե՛ քննադատական, վերլուծական ժառանգության մեջ: Եթե գրականությունը կյանքի վերահայտնությունն է, վերագտնումը, ապա քննադատությունը այդ վերահայտնության հայացքն է, փորձարկումը կյանքի վերագտնումով՝ անկախ դպրոցների և հանգանակների, զանազան տեսությունների, քանի որ գրանք ինքնին կաշկանդում են, «զսպում» գրականության և քննադատության մեջ կյանքի լիակատար և ազատ դրսևորումը: Այստեղից էլ Օշականի վերապահությունը թե՛ քննադատության գիտական մեթոդների և թե՛ վերլուծական զանազան դպրոցների նկատմամբ. «Ես քննադատ մը չեմ: Իմ ժողովուրդի խորագույն իրականության խուզարկու բանվոր մը: Այդ խորագույն իրականությունը կը փնտրեմ, փնտրեցի այդ ժողովուրդի մեզի հասած ամեն ողջ ու մեռած փշրանքի մեջ: Հասկնալի էր որ գրական գործերը, այդ ջանքիս մեջ, ինծի գային իբր ամենեն բարձր վավերագրերը: Ահա իմ քննական հետաքրքրությունցս արտադրումը», – 1947-ի ապրիլի 27-ին գրում է Հ. Ավագյանին¹⁴: Օշականի տպավորապաշտ քննադատության միակ չափանիշը կյանքի վարդապետությունն է և ըստ այսմ «Գրականության համար»-ի համաբնագրում քննադատության մերժում/հաստատում շղթան պայմանավորվում է գրանով. «Դժբախտությունը հոն է որ հիմա նորույթ եղող գրականությունը երանգավոր կենսագրականներ տեղը անցնին գործերու վերլուծումին ու թափանցումին ու

11 Այս իրողության քննությունը տե՛ս Մարկ Նշանյանի «Բնագրատությունը և սրբագրության փորձընկալումը» ուսումնասիրության մեջ («Կայք» գրականության տարեգիրք, Փարիզ, 1993 թ., էջ 67-85):

12 Գր. Պրլտյան, «Հ. Օշականը քննադատ» էջ 111:

13 «Մայրիներու շուքին տակ», էջ 127:

14 «Նոր գիր», 1948 թ., № 1, էջ 10:

գոհանանք կյանքին տեղ լուսանկարներ, շատ շատ կենդանագիրներ վրձիններով» (436): Քննադատության «ուրացումը» Օշականի այս գրություն մեջ պատճառաբանվում է կյանքի իբրև բացարձակ ստեղծումի մեկնության փոխակերպության անկարողությունը, որը բնորոշում է «գեպի գրականությունը» ներգործելու «պարտադիր գառածում» (363)՝ ամփոփելով «Հեղափոխությունը քննադատությունն է գործի վերածված» (397), իսկ յուրաքանչյուր Հեղափոխություն քանդում և աղճատում է: Բնականաբար գրականության ոչնչացմանը ուղղորդված այդ գործնականությունը պիտի մերժվեր, որովհետև ստեղծումի ավիրումը կյանքի կորուստ էր: Ուստի քննադատությունը գրականության «Հեղափոխությունն» է անթաքույց «Հակագրական» կարելիություններով ու դերակատարություններով, որը պատնեշում է «գտնել շրջանը, մտայնությունը, հոգին, տաղանդին տեսակարար կշիռը»¹⁵, և այդ Հեղափոխություններից խուսափելու համար Օշականը բրտացնում է ինքնատիպ «բարեշրջական» քննադատության կերպ՝ պատգամախոսելով «...բանաձև մը միայն:~ Ամփոփվին ու խորանան» (439): Ամփոփվելու և խորանալու այլընտրանքը «փոխանցման քննադատությունն» է, այսինքն՝ ստեղծման քանդումը. «Վասնզի աշխարհի բոլոր Հեղափոխությունները չեն փրկեր միջակությունը» (398), որը «ուրանում» էր նախկինում, «ուրանում» է հիմա՝ նամանավանդ խարսխվելով Հեղափոխության պարարտ հողին: Այստեղ է Օշականը նկատում այդօրինակ քննադատության փոխանցումը, գնում գիտակցված «մթազնումների» և վերապահությունների արևելահայ ածուի հանդեպ, հատկապես այնտեղ գտնելով «մերժողական քննադատության» ակունքն ու դաշտը, որ սոցոեալիզմի հանգանակներով և իրացումներով ավելի էր կարծրացել¹⁶: Բնականաբար «Ամեն գինով գիտակերևալու այս մոլությունը, էջերով փաստելու, պատմելու փաստաբանությունը» (400) պիտի բացասվեր, մերժվեր և անընդհատ «Գրականության համար»-ի կառույցում զուգորդեր «իրական քննադատության» սեփական ըմբռնումին՝ ազատությանը, որ համարժեքվում է արվեստի հրամայականին: Օշականը «ազատության անունով» արվեստի շահարկումները ընկալում է իբրև «Հայկական ողբերգություն» և այս երկփեղկման հոգևոր-արարողական կեղեքումից պոկվելու հանձնառությունը է պայմանավորված «Գրականության համար»-ի բնույթն ու ուղղությունը՝ քննադատության կերպի ուրացում և իրավ քննադատության հաստատում, ավարտ/սկզբի շարունակական հոսքի յուրահատուկ միաստերի, ստեղծումի քննադատության վկայման գերպրկված իրացում:

Հարկ է նշել, որ ի տարբերություն Հ. Օշականի քննադատական, գրականագիտական, վերլուծական ժառանգության մյուս գործերի «Գրականության համար»-ը օշականագիտության մեջ շատ քիչ է անդրադարձվել, բացառյալ Գրի-

15 Հ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 10-րդ, էջ 303:

16 Այդ վերապահությունները արևելահայ քննադատության հանդեպ, որը հաստատում էր «ամենե՛ն տափակ, անարժաթ, հիմավորց չափեր, արվեստի գործերը կշռելու համար» («Համապատկեր...», հտ. 10-րդ, էջ 310), այս գործում հասցնում են «մթագնումի» մերժելով Ե. Չարեանցի գործը բոլորեքյանությամբ: Ժամանակ էր պետք, որպեսզի գրականության «շարդից» հետո Օշականը վերանայեր իր տեսակետը և նույն Չարեանցին չմերժեր ամբողջությամբ (տե՛ս օրինակ «Ճգնավորը իր խուցին մեջ» երկխոսությունը՝ «Մալրիներու շուքին տակ» էջ 110):

գոր Պրլտյանի «Հ. Օշականը քննադատ» շահեկան ուսումնասիրությունը: Գրությունն առաջին արձագանքներից է Գաբրիել Մենևիչյանի 1930 թվականին գրած «Գրական և լեզվական դիտողություններ» խորագրով հոդվածներից մեկը, որտեղ, ի շարս այլազան հարցերի, բանասերը անդրադառնում է նաև «Գրականության համար»-ին¹⁷: Ըստ էություն Մենևիչյանի հոդվածը պատասխան էր գրություն մեջ Մխիթարյանների քննադատության բացասմանը: Բանասերը Օշականին վերագրում էր «...անտարբերություն, չըսելու համար՝ անդադնություն, մեր հայրենի ոգիին հանդեպ: Արդ, «Զվարթնոց»-ի նշմարը ճիշդ հակառակ թեզն է, որ կը պաշտպանե. հոն խորունկ գուրգուրանք կա մեր անցյալին ամեն արտահայտության վրա»¹⁸: «Գրականության համար»-ի հաջորդ անդրադարձը «Սիոն»-ի բացառիկում¹⁹ գետեղված «Օշական երեկ և այսօր» խմբագրականն է, որտեղ վերաշարադրվում է «Գրականության համար»-ի հիմնադրույթը՝ գրողի քննադատության մասնահատկություններին անդրադառնալիս:

Եվ, ինչպես արձանագրվեց, Օշականի այս գրությունն մանրամասն և համապարփակ քննությունը գտնում ենք Գրիգոր Պրլտյանի նշված ուսումնասիրության մեջ, որտեղ, քննադատության օշականյան հերքման շրջագծում, հեղինակն առաջադրում է և փաստարկում քննադատության ժխտական գոյակցությունը, բնագույն լինելու իրողությունը: Նա քննադատության բացասումը դիտարկում է «Հարթենք» շարքից մինչև «Վկայություն մը» գրությունը, այս հետագծում մանրամասնելով Օշականի գրությունն ինդրադրությունը, քննադատության բացասումը մեկնում այն ըմբռնումով, որ «կենսաուժերի նվազման» գործընթացը քննադատության մերժումի հիմնական դրդիչներից է, սփյուռքացման ֆենոմենի, ընդհանրապես Սփյուռքի գոյության արգասիքն է: Պատահական չէ, որ «Համապատկերի» «Վկայություն» հատորում Սփյուռքի գրականության մեծագույն շարիքը Օշականը համարում էր գրականության համատարած «քննադատականացումը». «Շատ են պատճառները, որ Սփյուռքը չունենա գրականություն: Բայց մեծագույններեն մեկը քննադատի հմայքը կը նկատեմ»²⁰:

Հակոբ Օշականի «Գրականության համար» տպավորապաշտական գրությունն կիզակետը գրականության բացարձակ շահի մտահոգությունն է, անխոտոր նախանձախնդրությունը և, սրանք խաթարող իրողությունների ու հանգամանքների մերժումը. այս տիրույթներում են պարագրկվում գրությունն մեջ առկայված բոլոր հարցերն ու խնդիրները, քննադատության բացասումը: Հատկանշական է, որ գրականության հերթական պատնեշման ժամանակ, գրականության գառածման ռեցիզիվը բացասելիս, Նիկողոս Սարաֆյանը հիշում է Օշականին. «Օշական, երբ գրականության դաս կուտար մեզի, օր մը, երեսուն տարիներ առաջ, ընդհատեց ընթերցումը մեր ընկերներեն մեկուն, և պոռաց

17 Տե՛ս «Համդես ամսօրյա», Վիեննա, 1930 թ., №.№ 11-12, էջ 732-738:

18 «Մայրիներու շուքիմ տակ», էջ 25:

19 «Սիոն», Երուսաղեմ, 1983 թ., № 12, էջ 268-269:

20 «Համապատկեր...», հտ. 10-րդ, էջ 369:

բարկությամբ. «Ճառ չեմ ուզեր, տղա՛... նստե տեղդ...»: Այս խոսքը կայծակի պես զարկավ մեզի (բարեբախտաբար): Օչական կարհամարհեր ճառը գրականության մեջ և բեմի վրա: Թշնամի էր անոնց որ գրականությունը ճառի կը վերածենին: Դեմ էր հռետորության, որուն մեջ աժան գրականություն կը տեսներ»²¹: Գրականության ճառի փոխակերպությունը, չարչրկումը, պարզունակացումը նա տեսնում էր քննադատության այն կիրարկումներում, որոնք մեզանում մտայնություն էին դարձել:

Հենց քննադատություն էր այն «էժան գրականությունը», «ճառը», որը պարուրում էր ստեղծումը ախտահարույց ոստայններով: Ահա թե ինչու «Գրականության համար»-ի պարագրիումները ներառնում են ոչ միայն այդ «Հիվանդության հարուցիչները», այլև՝ դրա ավերումների արդյունքներն են ցուցանում: Եվ եթե գրության ընդհանուր խնդրադրության մեջ քննադատության բացասումն ու բացասման փաստարկումը իրականացվում է վերլուծության տարտղնամաբ օրագրության և հրապարակագրության բավիղներում, ի հաշիվ արվեստի ազատության՝ զանազան զսպաշապիկների առկայության ցուցանում էր (սպեկուլյատիվ «գիտնականություն», Աղետի ընկալման և ընդգրկման կամ շահարկում, կամ անտեսում, ստեղծաբանության փոխարկելիություն՝ վերաշարադրանքով և այլն), ապա ավերումների արդյունքները վեր են հանում գրականության պատմության, առհասարակ մշակութաբանական մեծ շառավիղ ունեցող խորապատկերի վկայություն:

Արդ, փորձեմ համառոտ բնութագրել գրության պարագրիումները պայմանավորող բազադատարբերը, ինչպես նաև գրականության պատմությանը, մշակութաբանությունը վերաբերող ընդհանրական ամփոփումները:

Ա. – Քննադատության և քննադատության լրագրականության և հրապարակագրության պարագրիումներում –

Քննադատության հիմնական կերպը, որ մեզանում գոյություն ունի և խաթարում է գրականությունը, ըստ «Գրականության համար»-ի հիմնադրույթի, պարբերականներում առկեսուն «լրագրական քննադատությունն» է և վերլուծական բռնադատումը հրապարակախոսության մեջ. «Թերթ հիմնելու մոլություն հետ ունյն գիծի եկող այս ազանդավոր եռանդը անհանգիստ կրնն մանավանդ մեր բանի ու բառի ասպետները, որոնք իրենց խանդին համար քիչ գտնելով ընկերաբանական, քաղաքական ֆետիչ բառով մը՝ հասարակագիտական բանախոսությունները, վսեմ զոհաբերումը կրնն իրենց ուժերուն, սպասարկելով «բանին քարոզության», ու կրնն յարբերեն «իրենց ուսանը» մեր գրականության (285)²²: «Քննադատը, ամեն տեղ, բայց մասնավորաբար մեր մեջ, կը նույնանա, զայն գերազանցելու չափ, հրապարակագիր տիտղոսված մյուս փորձանքին հետ» (383): Հոբելյանների առիթով գրված զանազան հոդվածներն ու գրախոսականները, մամուլի տեմպն առհասարակ՝ որ դեմ է արվեստի ներսուզ-

21 «Տեսարանները, մարդիկ և ես», էջ 204:

22 Հետաքրքրական է, որ գրական և քննադատական անունները անվանաբար և մասնավորաբար մեր մեջ, կը նույնանա, զայն գերազանցելու չափ, հրապարակագիր տիտղոսված մյուս փորձանքին հետ» (383): Հոբելյանների առիթով գրված զանազան հոդվածներն ու գրախոսականները, մամուլի տեմպն առհասարակ՝ որ դեմ է արվեստի ներսուզ-

ման, «Հանդարտ» բյուրեղացման Հանձնակատարությունը, գրականության մասին դատելու և «ձեռքի հետ գրելու» նորմը, օրաթերթի կարիքների և կոնյունկտուրայի համար ժխտումներն ու տարփողումները, հավուր պատշաճի անդրադարձները մի կողմից և գրականությանը մոտենալու արհեստավարժության չգոյությունը, քննադատության մեջ ստեղծումը կրավորելը, գրականության շահի անտեսումը այն վարանումն էր, որ առկայացնում է քննադատության հերքումը: Օրաթերթն ու հրապարակախոսությունը կլլում են²³ գրականության կենսաթրթիռները, գոյութենությունը, տարտամում ճառի, քարոզի մեջ՝ շղարշելով արվեստի կյանքից ներբերած զգայնությունները, բարքերը, հեքն ընդհանրապես:

Բ. – Քննադատության հերքումը խորհրդահայ գրականության պարագրիումներում –

Արևմտահայ գրականության, Սփյուռքի մշակութաբանական տարածքում հերքումնային քննադատությունը ամփոփագրելուց հետո Օշականը հայացքը հառում է արևելահայ իրականությանը, մասնավորապես խորհրդահայ գրականությանը այն ակնկալիքով, որ այստեղ կգտնի իրավ քննադատությունը, վերլուծության և ստեղծումի այն համադրույթը, որի նախանձախնդիրն է «Գրականության համար» գրության մեջ և չնայած համամիտ է «...իրեն ուրանալու համար բոլոր մշակումները, օրենքները, վերջապես ինչ որ գիրքերը կը սորվեցնեն, իրենց անտաղանդ ընկերներուն» (397), սակայն կրկին ժխտում է այնպիսի քննադատությունն ու գրականությունը, որ դյուրամատչելի լինելու համար ծանծաղում է ու տափակաբանում: Սակայն, հարկ է միանշանակ արձանագրել, որ այս պարագային Հակոբ Օշականը խոտորման հուզավառության մեջ, որ բնական է գրապատմական հանրահայտ իրողությունների և ստեղծագործությունների համար, վրիպում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի»-ի մասին կարծիք հայտնելիս²⁴: Հավանաբար գնահատականի ժամանակ ներազդել է չարենցյան ճախուժությունների այն էպիգոնական նմանակումները, որոնք խաթարում էին ամբողջ գրական-գեղարվեստական գործընթացը: Այնուհանդերձ, միանշանակ է, որ Օշականի «կյանքի, իրականության անսպառ հանքերի» պեղման չափանիշը լիովին իրացված էր «Երկիր Նաիրի»-ում, որ այս վեպը «Գրականության համար»-ի խորհրդի վավերացում էր: Բացառյալ այս իրողությունը, օշականյան «ուժերի վատնումի» տեսանողությունը նաև խորհրդահայ քննադատության շրջագծում միանշանակ է, իսկ սա արդեն չի կարող լինել պատահականություն, ուրեմն խնդիրը քննադատության նորմատիվ-ընդունելի կիրարկումներում է, քննադատության բնույթի հերքման և պատենչման մեջ, մանավանդ հար և նման մտայնությունը բնորոշ է հայոց գրականության մյուս գերակա գրսևորմանը՝ Մխիթարյանների ստեղծումին:

Գ. – Քննադատության հերքումը Մխիթարյան գրականության պարագրիումներում –

23 Պատահական չէ, որ Օշականը խոստովանում է, թե հողվածներն ու գրախոսությունները նրա համար «բարեկամական թանկագին կապերու» տանջանք ու զիջումներ են եղել: Տե՛ս «Մայրիներու շուքին տակ», էջ 26-27:

24 Ինձ համար դա Օշականի հետ անհաշտության, բախման միակ եզրն է:

Մխիթարյանների վերլուծական-քննադատական գործունեության մեջ արժեքերով բանասիրականը Օչականը ցավով փաստում է իմացական արդյունքի բացակայությունը. «Քննադատության նվիրված այս նոթերուն շարքին կարելի է չհարտահայտվել Վիեննական Մխիթարյաններու մասին որ վերջին դարուն, փորձեց մեր մեջ մատենագիտական-բանասիրական հիմերու վրա ընդարձակ մեկնողական շարժում մը: Հարյուրամյա այդ փորձառության արդյունքը դժբախտաբար կշիռ չունի մեր իմացական կյանքին վրա, այնչափով որքան որ սպասելի էր այդքան լուրջ բռնված ու ամուր բազուկներով հետապնդված ձեռնարկ մը: Ոչ մե՛կ առարկություն աշխատանքի ըմբռնումի մասին, ու մանավանդ այն բաժնին՝ որ բնագիրները կուսումնասիրե» (435): Մյուս պարագրիկներին հերքմանն հար և նման այստեղ ևս նա տեսնում էր գրականության արարքի՝ ստեղծման կրավորումը, պարագայականությունը, «գրական իրողությունը նվաճելու» կամ բացակայությունը և կամ՝ փոխակերպությունը գրականությունից անդին, ստեղծման բնույթից դուրս տարրերով:

Բնականաբար քննադատության հերքման այսօրինակ շառավիղը պիտի առթեր գրականության պատմության, մշակութաբանության ամփոփում-ընդհանրացումների «Գրականության համար»-ի կառուցվածքում: Բացասումը, «Ուրացումը» շրջանակելով առարկայի ինքնին ժխտումի տարերքում: Հայ գրականությունը համարելով (թե՛ արևելահայ, թե՛ արևմտահայ) «...մեր ժողովուրդի պատմության ազնվագույն փաստերը»²⁵, ելակետում է. «Դիտելի է որ մեր մեջ քիչ շատ շեշտ, ինքնություն, ամբողջական դիմագիծ ներկայացնող երկու շարժում, մեր վիպականությունն (romantisme) ու իրապաշտությունը (realisme), երևան եկած ու իրենց լրումին են գացած առանց տարագնեցում և հանգանակներու նպաստին, նույնիսկ գոյություն» (283): Այս պարագային Օչականը կրկին ընդգծում է ստեղծման, գրական արարքի գերակայությունը, արդեն գեղարվեստական-մշակութաբանական գենոտիպի, պատմական բնույթի խորհուրդով: Քննադատության ածանցյալությունը փաստարկում է «էպոս անկումի երևույթ» լինելու հանգամանքով՝ նամանավանդ կենտրոնախույս, այսինքն՝ «օրկանիք միութենե գուրկ» հայ գրականության համար:

Հակոբ Օչականի «Գրականության համար» գրության համատեքստում քննադատության «ուրացումը» առկայում է անհատական, ինքնատիպ օչականյան ըմբռնումներում և հայեցության մեջ անկրկնելի, «էտալոնային» քննադատության կերպ: Նախ՝ «ուրացման», հերքումի մակարդակը: Գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանությունը ըստ օչականյան խնդրագրության հերքելի, «ուրացվող» իրողություն է, հետևաբար քննադատությունը ինքնին ստեղծաբանական ուժերի վատնում է: Այն իբրև «Տարտղնումի, տկարության այլապես գորավոր ազգակ մը՝ մեր ինքնին վտիտ գրականության համար...» (282): Մեր իմացական-հոգևոր ստեղծումի ընդամենը «վավերական մակաբույծն է», որը գրականություն է ներբերում ոչ միայն հրապարակագրության արտագրական հանձնառությունները, այլև... «միշտ իր կռնակը տված է քաղաքական կուսակցության...» (359), իսկ այդօրինակ քննադատությունը օ-

25 «Համապատկեր...», հտ. 1-ին, Երուսաղեմ, 1945 թ., էջ 1:

չականյան պարագրիկումներում մերժելի է, անընդունելի, այն ըստ էության «...կը սկսի վերջն մը, ավարտե մը, մահվանն մը, որուն նշանն ու սկիզբն է նույն ատեն»²⁶:

«Գրականության համար»-ը խոտելի քննադատության առկայումներում միաժամանակ ուրվագրում է դրա փոխակերպությունը, այնուհետև այն որակի հաստատագրումը, որ պիտի մոտեցնի գրականությանն ու քննադատությանը: Դա նախ քննադատության պատնեշումն է կեցվածքային գիտնականությունից, ապա՝ «...տենդենցիոզին ու դեկրետով բռնազրկածին...» (399) և վերջապես՝ գոյավորի ստեղծումի ազատությունը առանց ընթերցողի քիմքին հագուելու տալու մտահոգության, իր գործում սրբազնացնելով արվեստը:

Պատահական չէ, որ իրեն նվիրված «Համապատկեր»-ի հատորում քննադատի և քննադատության հիմնական առաքելությունը, անելիքը համարում էր «-Ամենն առաջ փնտրել այդ բառերուն ետին մարդ մը: Ասիկա անոր համար, վասնզի մեր բառերը շատ անգամ չեզոք, անկնիք հավաքումներ, բառարանեն չոր-չոր հանված ու քովե քով դրված»: Եվ որովհետև բառերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ «...քարացած հուզում մը, սառած սարսուռ...» (435), ապա դրանց «խոշտանգումը» («Բառերը կը վարձատրեն երբ խոշտանգենք զիրենք» (435) այն հաղթաբան՝ այսինքն՝ զորավոր խոսքն է, որ հերքումը համանունացնում է յուրօրինակ միստերիայի, որի տիրություններում «մեռնող» և ապա «հառնող» քննադատությունը փաստում է իր միակ նախանձախնդրությունը՝ վկայությունը գրականության համար:

26 Գր. Պրլտյան, «Հ. Օշականի քննադատ», «Բագին», 1984 թ., մարտ, էջ 52: «Համապատկեր...», հտ. 10-րդ, էջ 321:

ԸՆԹԵՐՑՄԱՆ ՆԵՐՓԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ գրականության կենսոլորտը պատկերացնելի չէ նաև առանց Հակոբ Օշական արևմտահայ գրականության անխտիր բոլոր երևույթների, մտայնությունների, շրջանների պատմագեղարվեստական հանգրվանների, անունների, հոսանքների, գեղագիտական հանգանակների, տեսական զանազան խնդիրների ուսումնասիրությունների, մեկնությունների ծիրում: Գրականագիտական ընթերցումի ցանկացած անջրպետում Հակոբ Օշականից դատապարտված է, ձախողանք է, որովհետև հնարավոր չէ քննարկվող առարկայից, պատմությունից զանցառել ոգու կենսագրությունը, բնույթի հանրագիտարանը, իսկ վարպետի «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» բազմաՀատորը Հայ գրականության ոգու կենսագրությունն է, բնույթի հանրագիտարանը: Արևմտահայ գրականության պատմության այս գրքերի գիրքը, մատյանների մատյանը բնականաբար առթում է ընթերցման առարկայական կարելիությունների անվերջավորություն՝ ոգու կենսագրության և բնույթի հանրագիտարանի իմացական ազդակներին ներգործելու, գրականության պատմությանը մոտենալու, միասնականացվելու համար:

Այս գրականագիտական-քննադատական պարբերական արծարծումները «Համապատկերի» շուրջ միշտ հրատապ են: Եվ իրոք, ամեն վերլուծական հանդիպադրում արևմտահայ գրականության պատմության գրքերի գրքի հետ ներբերում է մշակութաբանական կառուցողական տեղեկատվություն, որի տիրույթներում, ամենատարբեր տեսանկյուններից ու հայեցակետերից դիտված և քննված, վեր են հանվում, լուսաբանվում ու մեկնաբանվում են «Համապատկերի» բազմաթիվ էջեր, որոնք ինքնին պատմությանը ներդաշնակվելու եզակի հնարավորություն են:

«Համապատկերը» միշտ էլ եղել է տեսաբանների և գրադատների տեսադատում, սակայն վերջին երկու տասնամյակներին, հատկապես Գրիգոր Պըլտյանի և Մարկ Նշանյանի հիմնարար ուսումնասիրություններով, ինչպես այս, այնպես էլ առհասարակ վարպետի քննադատական-վերլուծական ժառանգությունը իրավամբ դարձել են վերլուծական մտքի կիզակետ¹: Քննության առարկան դարձել թե՛ «Համապատկերի» մեթոդի, բնույթի բազմազան հարցերն ու խնդիրները և թե՛ գրքերի գրքում ամբարված տարբեր մասնավոր, «տեղային» իրողություններ: «Համապատկերը» դիտվել է զանազան զուգահեռներում²,

1 Պետք է ստանձնահատուկ նշել Գրիգոր Պըլտյանի «Հ. Օշական՝ քննադատ» ուսումնասիրությունը, որի մեկ հատվածը գետնդրված է «Բագին» հանդեսի՝ Օշականի 100-ամյակին նվիրված համարում (Բագին, 1984 թ., թիվ 1-2, թիվ 3): Վարպետի քննադատության, տեսական հայացքների շահեկան վերլուծություններից են Մարկ Նշանյանի «Վեպը և արդիական սկզբունքները» (Բագին, 1984 թ., թիվ 1-2, էջ 93-105), «Գրական կանգնումը» (Կամ, Փարիզ-Բուստոն-Տորոնտո, 1986 թ., թիվ 3-4, էջ 195-243), «Քննադատությունը և սրբազնության փորձնակալումը» (Կայք, թիվ 3, Փարիզ-Երևան, 1993 թ., էջ 67-85) ուսումնասիրությունները:

2 Օրինակ՝ Հ. Մանուկյանի «Վիպական տարրը օշականյան «Համապատկեր»-ին» գրությունը: Տե՛ս Բագին, 1984 թ., թիվ 1-2, էջ 139-145:

առնչությունների մեջ: «Համապատկերի» ընթերցման առարկայական հնարավորությունները արևմտահայ գրականության ողջ ընթացքը լիակատար պատկերացնելու կարելիություն են ընձեռում, քանի որ այնտեղ ընդհանրացրած հանգրվանային առաջադրություններն արդյունք են գրական կյանքի տեսակի, բնույթի, հայ գրականագիտական մտքի համար եզակի սահմանում-վավերացումների: Բնականաբար այս իրողությունը ենթադրում է «Համապատկերի» մեկնաբանության անպարագծելի հնարավորություններ: Յարդ տեսության կիզակետում է եղել ընթերցումի «ընդհանուր» եղանակը՝ «Համապատկերն» ամբողջությամբ: Եվ կամ «մասնավորը» որևիցե հատոր կամ հատորներ ներառող մի շրջանի ամբողջական պատմական հետազոտությունը: Մինչ հիմա գրականագիտությունը շրջանցել է «Համապատկերի» ընթերցում-մեկնության ներփակ եղանակը:

Հարկ է նշել, որ ներփակ վերլուծության, մեկնաբանության սկզբունքները միանշանակ կիրառելի են ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործությունների քննության ժամանակ, այլև՝ տեսական, քննադատական գործերին անդրադառնալիս: Նամանավանդ, երբ գործ ենք ունենում «Համապատկերի» տիպի հիմնարար, «բազմաձայն» աշխատության հետ. «Նոր տարազներ, իմաստասիրական կասկածելի *postulat*ներ չեմ առաջարկեր դատելու համար արևմտահայ գրականությունը: Բայց կը մերժեմ աժան, արագ, հաստ, տափակ ընդհանրացումներուն ալ պորտաբույծ արհամարհանքը: Արևմտահայ գրականությունը մտայնությանց շատ սրտառուչ հանդես մըն է ամեն լուրջ պրպտողի: Մտայնություններն են՝ 1. գարթոնքի սերունդին բոլոր առաջադրությունները, 2. սահմանադրական պայքարները, 3. Մխիթարյան ազգայնականությունը, 4. իրապաշտներու գրական կեցվածքը, 5. հեղափոխական հռետորությունը, 6. ժողովրդապաշտ ձգտումները մեր մեծ գրողներուն, 7. արվեստի հզոր հակումներու հեշտանքը մեր Արվեստագետ սերունդին, անոր նրբահյուս ձգտումները, 8. գավառիկ գրականությունը փառաբանող իմացական ճակատումը, 9. հայ հոգին ազատագրելու ավելի ձախ որոնումները, — բոլոր այս ու այն կերպով հաստատելի՝ այս ժողովուրդին բազմադարյան գրական ոգորումներուն մեջ, երբեմն ոգիով ինքզինքը հայտնաբերող, երբեմն ձևով, երբեմն լեզվական մտահոգություններով, երբեմն աշխարհին ընդլայնումովը», — առաջադրում է «Համապատկերի» «Մուտքում» վարպետը³: Մատնանշած մտայնություններից յուրաքանչյուրը ենթադրում է ներփակ ուսումնասիրությունների հսկայաքանակ տարբերակներ՝ օչականյան արծարծումների, կենտրոնացումների վերհանումից մինչև հեղինակների, գործերի քննության մասնահատկությունների ըմբռնում, ընկալում: Հավելենք մատնանշածին, որ «Համապատկերի» հիմնարար բնույթը ներառում է նաև արևմտահայ գրականության պատմության մեջ գրական դպրոցների, ուղղությունների, հոսանքների, գեղագիտական հայեցությունների, ժանրերի տեսության մասին վիթխարի լրատվություն: Դրանցից ցանկացած

3 Հակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», Երուսաղեմ, 1945 թ., հտ. 1-իմ, էջ 3: Հետադարձ «Համապատկերից» բերված բոլոր հղումները բնագրիմ կից փակագծերում, հոսմեական թվանշաններով նշված է հատորը, արաբականով՝ էջը:

ներփակ ընթերցումն ըստ ամենայնի առաջադրում է ներդաշնակ և ամբողջական տեսությունների մի համակարգ՝ սկզբունքային, անխոտոր, պատճառականացված և փաստարկված գրապատմական համապատասխան հոսքի ամբողջական երփնագրով: Այնպես որ «Համապատկերի» ներփակ ընթերցումը մոտեցնում է «...արտահանել այդ եղանակին ենթատողը, անոր ենթադիր գրականության տեսությունը, ինչ որ համարժեք է Օշականի գրության հիմերու քննության»⁴: Երկու խոսք «Համապատկերում» ամբարված տեսությունների-սկզբունքային/հետևողական-համակարգային կերպի մասին: Դժբախտաբար, գրական շատ որոշակի շրջանակներում տարիներ շարունակ թևածոն է այն թյուր մտայնությունը, թե իբր Հակոբ Օշականի «Համապատկերը» հախուռն ու խուռներամ է, քառոսային, անհամակարգ, հակասական և վայրիվերումներով ինչպես առանձին գրադետներին բնութագրման, այնպես էլ տեսական խնդիրների արծարծումների ժամանակ: Եթե Հայաստանի գրագատի և գրագետի այսօրինակ գնահատումները կեղծ գիտականությունն ու «ակադեմիզմը» աներկբա շղարշելու ձևերն էին, ապա սփյուռքի մտավորականի նույն կեցվածքը մի կողմից՝ երևանյան քննադատների «Հավատաքննիչային» հանկերգի մատակարարը, մյուս կողմից՝ տարտղնված մտքի ավանդական բարդույթի հերթական դրսևորումը: Մտայնության բնորոշ արտահայտություններից է Անելի ներքոբերյալ դատումը՝ թվագրված 1984-ի հոկտեմբեր 26-ին. «Նույն հեղինակի մասին երբեմն գովք, ուրիշ ատեն պարսավ: Ես այդ հակասությունները այսպես կը բացատրեմ.— Օշականի միտքը տուրակ մըն է ուր կը նետեր կյանքեն ու ընթերցումներեն ինչ որ գար, առանց կարգի և կանոնի: Անպետ բաներ չկային անոնց մեջ, բայց առանց մեթոդի և կարգավոր մտածողության, կը հավաքվեին այնտեղ, և երբ առիթը ներկայանար, ձեռքը կը նետեր այդ տուրակին մեջ ու կը բռներ ինչ որ գար, և որովհետև հեղինակի մը դրական մեկ երեսը կու գար օր մը, և ուրիշ օր մըն ալ անոր բացասական երեսներեն մեկը, անհարիրության տպավորությունը կը ստեղծվեր ունկնդիրներուն մեջ: Բայց ամբողջությամբ և հիմնապես բացասական գրագետ մը հանկարծ դրական արժեքի չէր գար երբեք: Մտքի այս «տուրակությունը» եթե այսպես ըսենք, հետևանք էր ինքնաշխատությամբ ձեռք բերված հմտության, առանց մտային տեսիլքին և բարձրագույն մեթոդիկ ուսման: Ինք գիտեր ասիկա և Մելքոնյանի իր աշակերտները կը պատմեն թե մաթեմատիկի ուսուցիչեն ինչպե՞ս երկրաչափության խնդիրներ կառներ և կը լուծեր իր ուղեղը կանոնավորելու համար»⁵: Դիտավորյալ ենք ծանրանում վերը բերվածին, որովհետև Օշականի, մասնավորապես նրա քննադատության և «Համապատկերի» ընկալումների ու գնահատումների շրջանակում նմանօրինակ դատողությունները վարպետի սպեկուլյատիվ մեկնաբանության հանկերգն են: Դժվար չէ նկատել այդ դատումների

4 Գրիգոր Պըլտյան, «Հ. Օշական՝ քննադատ» էջ 110:

5 Անել, «Հակոբ Օշական. Մարդը, Ուսուցիչը, Քննադատը», էջ 23: Իսկ երկրաչափության խնդիրների լուծումները ընդամենը ֆեռմենալ հիշողության հասկանալի մարգանքներ էին: Վկա՝ հուշագրությունները, Ասմանավանդ՝ գործը: Այս պարագային իրողությունը գիտական մակարդակից փոխանցվում է բարոյական հարթություն՝ այս մարդկանց խղճին թողնելով փաստերի հարմարեցման մտավարժանքները:

Հետևյալ ստերեոտիպերը՝ «լավ քննադատ էր, բայց տեսակետներն ու սկզբունքները հեղհեղուկ էին, անհետևողական», «գրականության արհեստավարժ պատմաբան էր, սակայն, նայած տրամադրության, միևնույն երևույթին կարող էր բեռնային բնորոշումներ տալ», «հմուտ տեսաբան էր, բայց չունեի համակարգ» և այլն: Գրականության տեսաբան և պատմաբան, քննադատ Հակոբ Օշականին այս վերագրումները հանգուցողները հարկ է մեկընդմիջտ նկատի ունենան հետևյալ իրողություններն ու նկատառումները.

ա) իրենց իսկ «մեթոդաբանության» նախանձախնդրությունից ելնելով չպետք է դատողություններով այդքան հակասական լինել և «անհետևողական, վայրիվերո, անսկզբունք», «տոպրակային միտք» ունեցող գրադատի ժառանգությունը արժևորեն դրական: Այս պարագային, հետևելով իրենց տրամաբանությանը, բնական հարց է ծագում՝ ե՞րբ է ճիշտ Օշականը՝ գրողին, մտայնությանը, գեղարվեստական շարժմանը այսպես լի՞ս, թե՞ գովերգելիս, և ինչո՞ւ է օշականյան քննադատությունը և տեսական խնդիրների արձարժումները դիտում «սև-սպիտակ», «լավ-վատ» տիրացուական արժեքայնության բավիղներում, արդյո՞ք «Համապատկերը», տեսական-քննադատական բազմաթիվ գրությունները այդ արժեքայնության հատույթում են, ու եթե վերապահ չէք օշականյան այն պոստուլատին, որ վերլուծությունը գրականության պատմությունը պետք է ազատագրի հայ քննադատության իմացականությունը, մի՞թե այն ազատագրվել է կիրարկումի՞ Օշականի տեսական-քննադատական ժառանգության հակասականությամբ,

բ) առանց համալսարանների և «բարձրագույն մեթոդիկ ուսման»՝ «ինքնաշխատությամբ ձեռք բերված հմտությունը» հետևողական սկզբունքի և համակարգի գոյություն վավերացումն է, որովհետև նրա տեսական-քննադատական յուրաքանչյուր դատում սրբագործված էր միմիայն հայ գրականության շահերով, իսկ մեր մշակութաբանական տարածքում նման կենսակերպն ու պահվածքը բացառապես հերոսություն է. հարկ կա՞ այս մասին տարածվելու,

գ) նման գովաբանականները գրական կյանքին բնորոշ «օշականաֆոբիայի» թաքնված, գաղտնագրային սինդրոմներից են, որ բնական է, ում շատ է տրված, նա պիտի հար ունենա «խաթարող հակոտնյան», որպեսզի ամեն անգամ այն չեզոքացնելով՝ ընդգծի, ցուցանի իր խորքն ու արված գործի անեզրականությունը,

դ) պետք է վարպետի տեսական-քննադատական ժառանգությունը դիտել, ուսումնասիրել միասնական ընթերցումով,

ե) ապակենտրոն համակարգը չի նշանակում դրա չգոյություն, բացակայություն, ավելին՝ մատնանշում է գրականության պատմության և տեսական խնդիրների արձարժումների ներդաշնակ և հետևողական համադրություն:

Բավարարվենք այսքանով, նամանավանդ «Համապատկերի» ներփակ ընթերցման այս փորձը, կարծում եմ, հաստատագրում է իրողությունը:

Երրորդենք, որ «Համապատկերը» զանազան ինքնավար, ներփակ խնդիրները շտեմարան է և զուտ հետազոտական նկատառումներով դրանցից որևիցե մեկի տարանջատումն ու անկախ ընթերցումը հանգեցնում է մի ավարտուն, «ներդիր» ուսումնասիրության: Այս առումով, ըստ իս, կարևոր և սկզբունքա-

յին են ժանրերի տեսութայան ինքնավար, ներփակ հոսքերը «Համապատկերի» համաբնագրում: Ինչո՞ւ կարևոր և սկզբունքային: Ամրագրված տեսակետ գոյություն ունի, ըստ որի Օչական գրականության պատմաբանի և տեսաբանի (խարսխված հատկապես «Համապատկերին») տպավորապաշտական քննադատությունը և կրոնական գեղագիտությունը զանցառում է գրականագիտական ինչ-ինչ կարգերի, հասկացությունների, հատկապես ժանրերի, ժանրային հանդերձների պայմանավորող-հատկանշող-կազմաբանական մասնահատկությունները, առհասարակ ժանրակազմությունը, ժանրի տեսության հատկանիշները դիտում իբրև գրականության ածանցյալներ՝ այդ խնդիրների ընթերցում-մեկնաբանությունները թողնելով կա՛մ ուսումնասիրությունների, վերլուծությունների լուսանցքներին, կա՛մ հպանցիկ ճեպագրերին: Ընդհանրապես «Համապատկերի» իմացաբանական-գեղագիտական ուղղորդության, մեթոդի և տեսակի ընթերցողներին շրջանակը տարողունակ խնդիր է և սույն գրության սահմաններից դուրս, ուստի չմանրամասնվելով փաստենք, որ վարպետի «Համապատկերը» չէր կարող ընթերցման պարագծի մեջ չհերառնել բախտինյան բնորոշմամբ «գրականության հիշողությունը»՝ ժանրը իր տեսությունմբ, գոյաբանությունմբ, որը համաբնագրում ունի ընդհանրական-համապարփակ դրսևորում՝ սփռված պատմությունով մեկ: Այս ապակենտրոն տեսությունների առկայությունը «Համապատկերի» կառուցվածքում ոչ միայն եզակի, բացառիկ երևույթ է գրականագիտության ասպարեզում, այլ նաև ժանրերի տեսության կաղապարների ազատագրում ընդհանրապես համաշխարհային քննադատության մեջ: «Համապատկերի» վեպի, թատերգության, քերթողական ժանրերի, փոքր արձակի (նորավեպ, վիպակ, պատմվածք) ապակենտրոն տեսությունները տակավին անգրադարձված չեն գրադատության գուգահեռներում:

Նորավեպի տեսության ելակետը հետևյալ առաջադրությունն է. «Նորավեպը գրական կտոր մըն է և առենով իսկ ենթակա գիրքերու օրենսդրության մեծ ցուցմունքներուն» (V, 163): Եվ «Համապատկերի» կառուցվածքում նա սկզբունքորեն բացում է ժանրի «օրենսդրության ցուցմունքները»՝ գոյավորելով ամրակուռ և համապարփակ տեսական կառույց: Սակայն հարկ է, մինչ օչականյան նորավեպի տեսության ընթերցումն, անգրադառնալ «Համապատկերի» կառուցվածքում ընդհանրապես տեսությունների բեռնացման, հավաքականության հարցերին:

Որ Օչականին էր ի վերուստ վերապահված ստեղծելու արևմտահայ գրականության պատմության գրքերի գիրքը, ընդհնարվում է դեռևս 1909 թվականին, երբ վարպետը Կ. Պոլսի «Ազգակ» շաբաթաթերթում ստորագրեց իր առաջին՝ «Վրթանես Փափազյան և իր «Պատմվածքներ թյուրքահայ կյանքից»-ը» քննադատականը⁶, այնուհետև «Ազատամարտի» գրական հավելվածում, «Հայ գրականություն» հանդեսում, «Մեհյանի» էջերում (անգուգական «Հարթենք» շաբաթը), «Նավասարդում», «Ոստանում», «Բարձրավանքում» և սփյուռքի գրեթե բոլոր պարբերականներում ու հանդեսներում («Արև», «Հուսաբեր», «Հառաջ», «Հայրենիք», «Նայիրի», «Սիոն», «Կյանք և արվեստ», «Հայաստա-

6 Տե՛ս Ազգակ, Կ. Պոլիս, 1909 թ., թիվ 41:

նի կոչնակ» և այլն) հրապարակած և՛ ընդգրկումներով, և՛ ծավալով վիթխարի վերլուծական նյութը փաստորեն «Համապատկերի» գոյացման ներուժն էին: Պակաս կարևոր չէր նաև վարպետի իրավացի ընդդիմությունը 20-30-ական թվականների քննադատության հանդեպ, որ ճապաղ և ծեփծեփուն կաղապարներով, «գիտունության» կեցվածքով հեղեղել էր գրական կյանքը: «Ինձի պես շատերու ուշադրության առարկա դարձած ըլլալու է նորությունը որ քսան մը տարիներե ի վեր կը դիտվի մեր մեջ, քիչ մը ամեն կողմ. ու կը հետևի մեր գաղթականության հոսանքին: Թերթ հիմնելու մոլություն հետ նույն գիծի եկող այս աղանդավոր եռանդը անհանգիստ կընե մանավանդ մեր բանի ու բառի ասպետները որոնք իրենց խանդին համար քիչ գտնելով ընկերաբանական, քաղաքական, ֆետիշ բառով մը՝ հասարակագիտական բանախոսությունները, վսեմ գոհաբերումը կընեն իրենց ուժերուն, սպասարկելով՝ «բանին քարոզության», ու կընծայաբերեն «իրենց ովսանը», մեր գրականության: Անոնք կը խոսին, բեմե բեմ ու քաղաքե քաղաք, մեր գրագետներուն վրա, անդիմադրելի լրջությամբ: Ու անփոխարինելի է իրենց պարզամտությունը, առանց զուլյգ տարակույսի մը ստվերին որ քիչ մը խռովք նետեր իրենց միապաղաղ տգիտության:

Ասիկա այսպես էր Պոլիս, սկսելով Եսայան սաներու սարքած ասուլիսներեն որոնց մեջ ակնաւոր ու չակնաւոր մարդիկ իրենց գիտցածեն և չգիտցածեն բաժին կը հանեին հասարակության: Ու ոչ ոք մտածեց առնվազն այն անտեղություն վրա որուն նմուշը կու տային տարրական մշակույթով քերթողներ երբ փոխանակ ստեղծելու՝ քննելու և դատելու կելլեին:

Ասիկա այսպես է և այսօր: Նյու-Յորքեն Փարիզ, մինչև Ֆրանսային համեստ մեկ գյուղաքաղաքը»⁷: Այս մտայնությունը Օշականի համար կարևորագույն և հրատապ մտահոգություն էր, քանդումի և տարտղնումի անցումը պատնեշելու, քննադատությունը ազատագրելու գերխնդիրը հասունանում էր, և 1938-1944-ին իրագործված «Համապատկերը» պիտի վերջապես հայ իրակա-նությունը ներկայացներ արևմտահայ գրականության «լոգոսի» խտացումը: ««Համապատկերը» դատարան մը չէ իմ մտքին մեջ, ոչ ալ լվացարան մը: Հոն մարդոց չափ, բայց ավելի լրջությամբ մտայնություններն ու ապրումները կը նախասիրեմ պատկերել» (X, 3): Պատկերագրումների նախասիրություններում հստակորեն առկա են անխառն տեսական կենտրոնացումները, որտեղ «կյանքի մեթոդը» (իր բնութագրումն է) «կենսային ուժերու» իսկական կարգ մը կը պարտադրե, կը տնօրինե»⁸: Իսկ տեսությունները հայ կյանքի «Ոսկյա երազի» (հայ գրականության վարպետի բնութագրումը) պատմության համակարգում հստակորեն տարրորոշվում են մեկնաբանության պարագծերով, որտեղ միանշա-նակ է մտայնությունների և վկայությունների սահմաններում տեսական առաջադրությունների ինքնավարությունը: Նամանավանդ, որ դրանք ժանրերի սահմանման, կազմաբանության և բնույթի ըմբռնումներում ենթադրում են կազմակերպող-հատկանշային դրսևորումներ:

Նոր ժամանակաշրջանի նորավեպի սեւեւման ելակետային հատկանիշներից

7 Հակոբ Օշական, «Գրականության համար», Զվարթնոց, 1929 թ., դեկտեմբեր, էջ 285:

8 Գրիգոր Պրլտյան, «Հ. Օշական՝ քննադատ», էջ 110:

մեկի՝ հոգեբանական դաշտի կիրարկման մեկնարկայնությունը Օշականը դիտում է գրականության պատմության մտայնությունների համաբնագրում: «Մշտապես անբավական, չըսելու համար աղքատ իր ժամանակը, իր արքեների ջիղերը և ասոնց կապված բյուրազգի զգայնությունները, իր շփումներուն, հարաբերությանց տարապայման ընդարձակությունը կը միանան իր նորավեպերուն մեջ, տալու համար անոնց՝ փայլ մը, ճշգրտություն մը, կատարելություն մը (achève) որոնց չեն հասած իր սերունդին այլապես արժեքավոր ժառանգությունները: Խոր հոգեբանության այն դաշտը որուն նախազգացումը կը թելադրեն մեզի Վարժապետին Աղջիկը, Աղջկան մը Սիրտը (գեթ իր պոլսական մասին մեջ) բայց կը մնան հող, ըսել կուզեմ չեն նվաճեր այդ հրաշախառն հոգեկանությունը, պեղումի բացվեցան Զոհրապի գրիչով, նեղ ու փոքր ածունեություն վրայով: Իրմե վերջը Զապել Եսայան, Երուխան պիտի ընդարձակեին թեքնիքը, հասնելու համար գեղեցիկ արդյունքներու: Բայց իրեն գրչակիցներեն ոչ մեկը չէ տված մեզի, գեթ տարրական չափու մը վրա, մեր հոգեբանության քանի մը ալքերը պատկերող դրվագներ» (V, 158): Այսպիսով, խնդրի համար ելակետային մտայնության սահմանումը հիմք է տալիս տեսական հանգուցման ներգործությունը ընդգծելուն: Հոգեբանության պեղման առաջադրությունը արևմտահայ նորավեպի կառույցում 19-րդ դարի 80-ական թվականներից գոյավորեց ժանրի հղացքային-ձևաբանական դրսևորումների հսկայական հնարավորություններ՝ օրիորդ Մենիկից մինչև Լևոն Շաթրյան, Կարապետ Ոսկյանից՝ Մերուսեան Պարսամյան: Նորավիպագրության գեղարվեստական իրագործումների այս արտահայտությունը 1880-1910-ական թվականների ժանրի տիրապետող մտայնություններից էր, և օշականյան սույն սահմանումը «Համապատկերի» շարակարգում ձեռք է բերում տեսական ելակետային արձանագրության գործառնություն: «Համապատկերի» համապատասխան մտայնությունների փաղանգում գուզահեռաբար ելակետայնություն ունեն ոչ միայն ընդհանուր բնույթի խնդիրները, այլև գուտ ժանրակազմական հարցերը: Այսպես՝ Թլկատինցու պարագային վարպետը սահմանում է. «Թլկատինցիի վիպակը մեր մեջ առանձին կաղապար մըն է» (VII, 116), իսկ Կամսարականի նորավիպագրության բնութագրման ժամանակ մատնանշում. «Համբավավոր Կարոն, Մերկիկը ուրիշ բան չեն եթե ոչ այդ մարդոց առջև Կամսարականի հակազդեցությունները (բառին կուտամ բնախոսական տարողություն), այսինքն իրենցմով հեղինակին մեջ առաջացող մտածումներու ցանց մը, խիտ, իրավ, բայց ծածկելու աստիճան այդ մարդոց խորհրդանշած կյանքը նույնիսկ» (V, 279): Եթե Թլկատինցու պարագային մատնանշվում է արևմտահայ նորավեպի ժանրակազմական եզակի ուրույնության մասին, որ «Վաղվան գրականության» հանգանակը, գեղագիտությունը կրողների ժառանգության մեջ գոյավորեց նորավեպի առանձնահատուկ կերպ՝ Մալկարացի Կարո, Վահան Հարությունյան, Գեղամ Տեր-Կարապետյան, Հմայակ Նարյան, Կարապետ Տողրամաճյան, Ռուբեն Զարգարյան, այլք (Հրանդի պարագան այս հարացույցում փոխանցումային է), որ Թլկատինցու փոքր արձակում իրացվեց հանգրվանային կատարելությունմբ, ապա կամսարականյան «հակազդեցությունը» ամփոփագրում է արևմտահայ նորավեպի տիրապետող մտայնություններից խոհագրություն-դի-

մանկարների շարքը՝ Զապել Եսայան, Ենովբ Արմեն, Տիգրան Արփիարյան, Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ, Վահան Մեշտոմսճյան, այլք:

«Համապատկերում» տեսությունները անվերապահորեն զուգորդվում են համապատասխան վկայություններով՝ ամբողջացնելով դրույթներն ու փաստարկները: Ի դեպ, տեսական վկայությունների՝ առաջին հայացքից «խուռններամ», «ցիր ու ցան» տեղակայումները «Համապատկերի» կառուցվածքում պատճառաբանվում են այն հանգամանքով, որ յուրաքանչյուր դրսևորում համարնագրում միտում է արծարծումի, խնդրի, վերջապես արևմտահայ գրականության պատմության ընթերցման կոնկրետ և ընդհանուր վերլուծության: Այստեղ է, որ գրքերի գրքի ներփակ ընթերցումն առարկայական հնարավորություն է ընձեռում շոշափելիացնել պատմության մեջ ամբարված «զուտ» տեսությունների հոսքը: Երկու օրինակով փորձենք փաստարկել այս մասնահատկությունը ևս:

Միպիլի նորավիպագրության անդրադարձներում ժանրի հսկայածավալ դրսևորումներից արտածվում են ժամանակաշրջանի, կյանքի հոգեվիճակների, ապրումների վկայությունները. «Իրապաշտ մեր վիպակը թերևս իր գեղեցկությունը կը պարտի այն հանգամանքին, որուն համեմատ անիկա կը կազմվի գրեթե անձնական ապրումներով: Քառասուն տարին բաժնեցեք քսան վիպակի վրա (Կնոջ Հոգիներ) ու դու կունենաք անհրաժեշտ ժամանակը որպեսզի գրագետին ջիղերը հանդիպումը ընեն իր հերոսներուն խորագույն տարրերուն» (V, 403): Եվ այս խորքին Վահրամ Սվաճյանի նորավիպագրությանը տրված գնահատականը՝ «...Պ. Վ. Սվաճյան որուն նորավեպերը թոռմած կը մնան ժամանակի գովեստին ներքև» (V, 480), նկատելի է դարձնում օշականյան վկայությունների տիրույթներում տարժամանակյա արժեքայնության տեսական հիմնավորումը: Մարի և Վահրամ Սվաճյանների նորավեպերը թե՛ քանակով, թե՛ անդրադարձումների շրջանակով 19-րդ դարի 90-20-րդ դարի տասական թվականներին գրական ընթացում անընդհատ ուղադրության կենտրոնում էին⁹: Պոլսի և Զմյուռնիայի, Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի, Լոնդոնի, Բոստոնի պարբերականներն ու հանդեսները հեղեղված էին նրանց նորավեպերով: Արևմտահայ կյանքի օպերատիվ անդրադարձումներից մինչև գոյության հավիտենական արժեքները ճեպագրած՝ նրանց նորավեպերն, անպայման կառուցվածքային-բանարվեստային հաջող օրինակներով, այնուհանդերձ իրենց բնույթով լուսանցքային էին, մոտավոր թե՛ կարեկցանքը ոգեկոչող պատկերներում, թե՛ արվեստիրականություն բախումը ներբերող կառույցներում¹⁰ և թե՛ աղետի պատկերագրումներում¹¹: Նորավիպագրության այս կառույցն Օշականի տեսության

9 Ժամանակի քննադատականներում, գանազան ստույիսներում և՛ Մարի Սվաճյանը, և՛ Վահրամ Սվաճյանը գնահատվում էին իբրև նորավեպի արհեստավարժ, հմուտ հեղինակներ (տե՛ս օրինակ «Տիկին Սվաճյանի նորավեպերը» հոդվածը «Հայաստանի Կոչնակ» շաբաթաթերթում, Բոստոն, 1903 թ., թիվ 158, էջ 1259): Նրանց համարումը խամրեց ստեղծագործական մայրամուտին գուզնթաց:

10 Նկատի ունենք Մարի Սվաճյանի «Մանուշակի թաղարը» (Հայրենիք, Կ. Պոլիս, 1894 թ., թիվ 1000), Վահրամ Սվաճյանի «Հին անոթ» (Հայրենիք, 1895 թ., թիվ 1207) ստեղծագործությունները, որոնք մատնանշված իրողությունների լավագույն դրսևորումներից են:

11 «Աղետի» անդրադարձներից նշենք Մարի Սվաճյանի «Արյունը» և Վահրամ Սվաճյանի «Վարժուհի», որոնք 1898-ին լույս են տեսել «Նոր կյանքում» (թիվ 3, էջ 34-35, թիվ 23, էջ 354-355):

«կյանքի մեթոդում» չունեն վկայություններ ուստի բնական էր, որ սրանք և այդօրինակ դրսևորումները պետք է դուրս մնային վարպետի տեսադաշտից:

«Համապատկերի» կառուցվածքում զանազան ինքնավար տեսական համակարգերը բնութագրվում են բեռնացումներով՝ այս պարագային մատնանշելով արևմտահայ գրականության պատմության շրջագծում կա՛մ դրանց կիրարկումների արժեքային բնագծերը, կա՛մ, եթե ժանրային ներփակ խնդիր է, դրանց հանգրվանայնությունը գրականության ընդհանուր կալվածում. «Այսօր կասկած դուրս է արժեքը որ մեր նորավեպը կը բարձրացնե, կը զատե արևմտահայ գրական ընդհանուր վաստակեն իբր բացառիկ նվաճում մը, մեր քերթողության լավագույն իրացումներուն հետ կազմելու համար այդ գրականության փառքը» (V, 133): Տեսություն բեռնացումները ժանրաքննության ժամանակ առաջադրում են նաև հղացքային-թեմատիկ այն տիրապետող սկեռումները, որոնք կոնկրետ ժանրի դրսևորման գերակա ձևերից են:

Գրականության պատմաբանի տեսական ամենահաս հայացքից չի վրիպում բեռնացումների որևէ «զարտուղություն», որն, ի դեպ, օչականյան տեսական կառույցների խորատեսության ըստ ամենայնի հաղթարշավն է: Թլկատինցու փոքր արձակի կապակցությամբ նկատում է, որ դրանք «...լայնորեն կը զարտուղին դարձյալ պոլսական կաղապարեն: Անոնք քիչիկ մը գունավորված քրոնիկներ են նույն շնորհներով, նույն ոգիով գրված, նույն արվեստով: Պոլսական կաղապարին քաջավարժ մեր ճաշակը բավական կը վարանի այս կարգի կտորները ճշգրտ մեջ, սեռի տեսակետեն: Եթե իբրև գործադրություն (execution) անոնք տկար կողմեր ունին, անոնց աշխարհը, մթնոլորտը, անոնցմով սկեռված բարքերուն, տազնապներուն տարողությունը այնքան թանկ է, որ շուտով կը հանդուրժենք այդ այլալուծումներուն ու կը սիրենք» (VII, 92)¹²: Որ թլկատինցին ու քիչ անց Ռուբեն Զարգարյանը Հայ գրականության մեջ գոյավորեցին նորավեպի ուրույն «զարտուղի» կառույց, որը պայմանավորեց ժանրի նորագույն դրսևորումների հսկայական դաշտ ի սփյուռս և Հայաստան, այսօր արդեն տեսական-պատմական ամենատարբեր գրություններում, ուսումնասիրություններում մեկնակետային է:

Տեսությունների բյուրեղացման պարագծում «Համապատկերի» կառույցում Հայ քննադատության մեջ առաջին անգամ առնչությունների խնդիրները լուսաբանվում են միանգամայն նոր հայեցակետերով, գրականության պատմությունը ազատագրելով կցորդային բարդույթներից: Նորավեպի տեսության մեջ մասնավորապես Օչականն էր, որ ժանրի արևմտահայ դրսևորման և Ֆրանսիական նորավեպագրության հարաբերակցությունները ուղենշեց հետազոտական այնպիսի կտրվածքում, որտեղ, «Հայ Մոպասան», «Հայոց Բուրժուա» տարտղնված գնահատումները փոխարինվեցին առնչությունների ազդեցություն-հակազդեցություն զուգադիր քննության իրական և հիմնավոր հիմքին. «Ըսել թե Զոհրապ կը մնա Հպատակ Մոպասանյան թեքնիքին, կը նշանակե ըսել թե կյանքին

12 Նույնն է մատնանշում Ռուբեն Զարգարյանի պարագային. «Զարգարյանի վիպակները կը տարբերի՞ն արևմտահայ իրապաշտներուն մոտ համբավի հասած տիպարեն, անրավեպեն» (VII, 307):

դեմ կենալու կերպերը իրարու նման են երկու գրողներուն ալ մոտը: Կ'ըլլամ կարճ սակայն, հաստատելու համար որ Արևմտահայ Գրականության խորքին վրա ֆրանսական ազդեցություն մը գրեթե ճրի տարագ մըն է երբ զայն ուզենք սահմանել մեր իմացական ու զգացական ռոմանթիզմին, մեր խանդին ու հրայրքին, մեզի շատ սիրելի քանի մը գիրքերու վրա, — հայրենասիրություն, արդարություն ծարավ, պաշտամունք, համամարդկային երազներ, բոլորն ալ աս ու ան չափով հասկնալի, իրավ, փաստված՝ մեր պատմության քառուղիներուն» (I, 94-95):

Այսպիսով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ Հակոբ Օշականի «Համապատկերի» կառուցվածքում տեսություններն իրենց բնույթով համադրական են ու համապարփակ: Այդպիսին է գրքերի գրքում գետեղված նորավեպի տեսությունը՝ նույնպես ապակենտրոն և առավելաբար պատճառաբանված ժանրի՝ արևմտահայ գրականության պատմության մեջ ունեցած առարկայական գործառնություններով և բնույթի խնդրադրություններով: Քանակի և իրացումների (հրացքային, գեղագիտական) յուրօրինակ «միահեծանությունը» գրական ընթացում առավելագույնս ընդգծում է ժանրի տեսության ապակենտրոնությունը վարպետի համակարգում, նամանավանդ, եթե նկատի ունենանք նաև այն իրողությունը, որ փոքր արձակը, նորավեպը թարգմանական, փոխադրության և ինքնուրույն երակներով Զարթոնքի սերնդից արևմտահայ գրականության «արձակունակ» դաշտում գրսևորվում էին և՛ «անկախ ու ինքնորոշված» չափազրույթներով, և՛ «անցումային» կերպով (վեպի, վիպագրության առնչություններում) և թե՛ պայմանավորում «լրագրային գրականության» բնույթը: Ուրեմն նորավեպի ձգտումն ինքնին գրականության պատմության համաբնագրում ապակենտրոնացված էր, և տեսության նույնականությունը առավելաբար ապահովում էր ժանրի ընթերցման ընդհանրականությունը: Պատահական չէ, որ վարպետը նորավեպի ուստումի շրջանի (իրապաշտներ) քննության ժամանակ, որ, բնական է, նաև ժանրի տեսության գերհագեցումն է «Համապատկերի» համաբնագրում, անընդհատ շեշտում է նորավեպի՝ իբրև «օրվա բառ» լինելու իրողությունը՝ ընթերցման պարագծում ակնարկելով նաև դրա («օրվա բառի») արտաժամանակյա ներուժը. «Խաչատուր Մխաբյան անունով մարդ մը, Պոլիս, խոր իր հիացումին մեջն իսկ Բագրատունիին, պիտի գտնե կերպը Արևմտահայ Գրական հրացքը ոչ թե լիակատար հանգամանքներով իրագործելու, այլ այդ հրացքը ազատագրելու Մխիթարյաններուն հմայքեն: Անիկա չուներ ո՛չ պատրաստությունը, ո՛չ տաղանդը, ո՛չ միջոցները Վենետիկին արբաններուն: Բայց 1860-ին (Սոֆիան կ'ենթադրեմ այդ թվականներու ծնունդ) կը գրե լեզվով մը, ոգով մը որոնք 1880-ը կը թելադրեն արդեն» (I, 85-86): «Համապատկերը» վեր է հանում ժամանակային այն սահմանները՝ 1860-ական թվականներից սկսած, երբ ժանրի գոյությունն ընդհանրապես և տեսական «հանդերձումը» դառնում են գրականության պատմության սկեռումներից¹³: Նամանավանդ «Սոֆիայի» առիթով շեշտում է, թե

13 Պատահական չէ, որ Խաչատուր Մխաբյանի այս ստեղծագործությունը իրապաշտ շարժման ուշադրության կենտրոնում է եղել: Դեռևս շարժման սկզբին արևմտահայ նորավեպի «բնօրրաններից» «Մասիս» հանդեսն առաջին անգամ տպագրեց «Սոֆիայից» մի հատված («Մասիս», 1893 թ., էջ 341-342): Ստեղծագործությունը գրեթե բոլոր նորավիպագիրների ուշադրության կենտրոնում

այդ գործում «...վիպասան մը չիկա, այլ տարօրինակ, դժվար տարագելի գրագետ մը» (I, 153): Ապակենտրոն տեսության ընդհանրականությունը նախ հատկանշվում է նորավեպի տեսական դրույթների, ընկալման և ընթերցման ելակետային «աբսոլյուտիզմով», ժանրի սահմանման, մեկնաբանման սկզբունքային հետևողականութամբ: Օչականի համար ժանրի տեսական գննումների ելակետը գրականության պատմության այն փուլն է, որտեղ նորավեպը վերջնականապես ձևաք է բերել իր հանգրվանայնությունը. «Կազմված ու իր կատարելությունը գտած է մեր պատմվածքը, այն օրերու բառով նորավեպը, իրապաշտներու գործունեության ամենեն մաքուր հաղթանակը: Թե հայ (արևմտա) վեպը պակասավոր է ցեղային ստորագրելիներե, կենցաղային կնիքե, կարճ՝ գրականություն մը արդարացնող քանի մը մեծ նմուշներե (ժողովրդական կյանքի պատկերացում, տիպարներ, մտայնություններ տախտակող կերպընկալություն և ուրիշներ), արևմտահայ նորավեպը, իր ծավալին փոքրության հակառակ՝ մեր կյանքին որոշ գոտիները (zona) կրնանք նվաճած նկատել: Մեծ գիծերով Պոլիս մը կա Զոհրապի փոքր վիպակներուն մեջ: Արփիարյան մտայնություններ սևեռած է իր վիպակներով: Միպիլի Կնոջ Հոգիները հայ կիներու փունջ մը ըլլալու չափ գործ մըն է, ուր սևեռված են հայ մոր քանի մը անմահ գիծերը: Ու ասիկա այսպես իրապաշտներեն յուրաքանչյուրին ալ համար» (VI, 7): Ուրեմն միմիայն գրականությամբ կյանքը նվաճելու պայմանով է որևիցե ժանր «Համապատկերի» կառուցյում մեկնաբանվում տեսական հատույթով, և պատահական չէ, որ իրապաշտների շարժման պատմական հետագիծը քննարկելիս անընդհատ երևան են գալիս նորավեպի տեսական առաջադրությունները: Այս պարագային հարկ է շեշտել նաև վարպետի այն ելակետային դրույթը, ըստ որի այն ժանրերն են պատմության կիրարկման մեջ տեսություն ենթադրում, որոնք հստակ կազմակերպված ուղղության, հոսանքի արգասիքն են, իսկ իրապաշտները «...մեր մեջ կուտան առաջին անգամ կազմակերպված, իր ըրածին գիտակցող գրական փաղանգը, դպրոցը, իրենցմե վերջ ալ չերևցող» (I, 16):

«Համապատկերի» կառուցվածքով մեկ ցիր ու ցան ելակետային դրույթները, լինելով ինքնին ներգաշնակ և ամփոփ մի համակարգ, ըստ ամենայնի հաստատում են Գրիգոր Պըլտյանի այն դրույթը, թե «Օչականի գրությունը նույնքան համակարգ կը բանի, որքան որևէ մեկ այլ գրություն»¹⁴: Այս առումով նորավեպի օչականյան տեսության ելակետային իրացումներից կարևորագույնը Զոհրապի առնչությունամբ արված հետևյալ նկատումն է. «Նորավեպի իշխանը փառքի տիտղոս մը միայն չէ, այլ նույն ատեն վկայություն մը: Անշուշտ անոնք որ բանաձևը գտան ու գործածեցին առաջին անգամ, անգիտակցաբար այցված էին անոր մեջ ողջունելու ճամբրիտ վիպասանը որ պարագաներու ճնշումին տակ կը գոհեր շատ բան իր կարելիություններեն, ենթարկվելու համար մեր գրականության երկու մեծ բռնություններուն: Ատոնցմե առաջինը ժամանակն էր ու է, որ մեր բոլոր գրողները պահեց իր երկար կապանքին տակ: Տևողությունը արվեստի գործին համար այն է ինչ որ է արևը պտուղին համար: Ու

Էր՝ Արփիարյան եղբայրներից միգն Հրանտ Ասատուր, Արշակ Չոպանյան, որն էլ 1904-ին ամբողջությամբ հրատարակեց այս գործը: Տե՛ս Անաիիտ, Փարիզ, 1904 թ., թիվ 1-3, 6-7 և թիվ 8: 14 Բագին, 1984 թ., թիվ 1-2, էջ 111:

չեմ խորանար հասկնալու համար թե ինչո՞ւ մեր գրականություն մեջ քիչ շատ տանելի գերազանցություն կը հասնին առավելապես այն սեռերը ուր տևողություն հարց մը գոյություն հունի: Մեր քնարերգությունը, նորավեպը կ'իյնան այս հաջողանքին տակ: Ատոնցմե երկրորդը մեր քաղաքական ճակատագիրն է» (V, 153): Այս սահմանումը, նորավեպի ձևաբանական-գեղագիտական բանաձևումը այն մեկնակետն է, որից անդին ժանրի տեսական հանդերձի բաղադրատարրերը մեկ առ մեկ «բացվում» են, մանրամասնվում՝ առթելով «Համապատկերում» նորավեպի տեսության միասնականացման հզորությունը:

Առաջին հայացքից «Համապատկերի» կառուցվածքում նորավեպի տեսությունը կարծես թե բազմաթիվ կրկնություններ է անում ժանրի բնույթը որոշարկելիս, սակայն համաբնագրի ուշադիր ընթերցումը վկայում է, որ դրանք ոչ թե, այսպես կոչված, «նորմատիվ» կրկնություններ են (որևէ դրույթի, սկզբունքի, սահմանման, նկարագրության անընդհատ առկայումներ՝ միտված ուսումնասիրության դիդակտիկ-գործառնական մտահոգություններին), այլ ժանրի պատմական կոնկրետ հատվածների պարագծում, գեղարվեստական-գեղագիտական մտայնություններից ցանկացածի խորքում նորավեպի բնույթային կենտրոնացման ամփոփագրություններ: Այս պարագային Օչականի տեսությունները հիմնովին տարբերվում են անխառն տեսական ուսումնասիրություններից, քանի որ ժանրի կազմության և կառուցվածքի, բանարվեստի և հղացքային հարացույցի էմասերը գեղարվեստական շարժման յուրաքանչյուր դրսևորման մեջ ներառնում են նաև այդ շարժման, մտայնության ստեղծաբանական էությունները: Եվ իրապաշտության շրջանակում առաջադրած տեսական հիմնադրույթներն, օրինակ, որ ընդհանրապես բնորոշ են ժանրի պատմական կերպին արևմտահայ գրականության պատմության ողջ ընթացքում, արվեստագետ սերնդի ընթերցումների կիզակետում տեսական միևնույն հիմնադրույթի տառացի «կրկնություն» արդեն այս համատեքստում հավելագրում են ստեղծաբանական էությունների կազմակերպող տարրեր: Այստեղ է, որ Օչականի նորավեպի տեսությունը ենթադրում է գործնական վիթխարի հնարավորություններ:

Վարպետը ժանրի տեսությունը հանդերձել է ուրույն մուտքով, ուր մատնանշել է թե՛ նորավեպի ծագումնաբանական դաշտի, թե՛ ժանրի փուլերի պարբերացման և թե՛ գրականության պատմության մեջ դրա գոյության պատճառների մասնահատկությունները. «Նորավեպը տառացի արտահայտություն է Ֆրանսացիներուն Nouvelleին, առաջին անգամ կարծես գործածված Մասիսի հին խմբագրապետեն (Կ. Յուլիոսյան): Զոհրապեն առաջ անիկա սանկ ու նանկ քանի մը էջնոց պատմություն մըն է, սրտառուչ հյուսքով, տխուր կամ գվարթ վախճանով մը, առավելապես թարգմանածո: Լրագրին ընդհանրացումը, ռոմանթիք մեծ գործերու հայացումը անոր ճամբա կը հարգարեն: 1885-են առաջ քիչ են ինքնագիրները: Անկե հետո Ալֆոնս Դոդեով և Մոպասանով անոր թափանցումը մեր մեջ կը զարգանա, հավանաբար նպաստ գտնելով քանի մը բացառիկ պայմաններն — գրաքննություն՝ որ կ'արգիլե մեծ վաստակը — ասպարեզի պակաս՝ որ մեր գրողները կը պարտադրե պատահական ճիգի և արդյունքի — գրականության հղացքին իսկ նկարագիրը՝ որ կը շփոթվի մեր մեջ իմացական բովանդակ գործունեությանց հետ» (V, 151): Բնականաբար այսօրինակ ներածու-

թյունից հետո ենթադրելի է ժանրի սահմանումը, որ վարպետը «Համապատկերի» կառուցվածքում տալիս է մի քանի առիթներով՝ գրեթե նույնությամբ՝ նորավեպի սահմանման բյուրեղացումը գետեղելով «Արվեստագետ սերունդ» հատվածում. «Նորավեպը, թատերական փոքր կառույց մըն է որուն մեջ տիրական է արագությունը գործողության» (VI, 255): Սա մի կողմից իր մեջ կրում է ժանրի տեսության նախորդած հսկայական բարերար շրջանի ամբարձմանը՝ գերմանական վիպապաշտ դպրոցից ու գեղագիտությունից սկսած (Շլեգել, Ժան Պոլ, Գյոթե, Տիկ, Հոֆման) մինչև ամերիկյան «short story»-ի անդրադարձները (Պո, Հոթորն, Հարթ, Հ. Ջեյմս), իր ապրած ժամանակաշրջանի տեսական կառույցները (նամանավանդ ուսական «Ձևական» դպրոցի՝ Տոմաշևսկի, Շկլոպսկի, Պետրովսկի, Էյխենբաում, որոնց ծանոթ չլինելը Օչականի տեսական մտքի անհունության և խորատեսության վկայությունն է) հասնում մինչև մեր օրերը՝ Ֆրանսագիր ու անգլիագիր տեսաբանների ժամանակակից հետազոտություններում:

Վարպետի նորավեպի տեսությունը «Համապատկերի» կառուցվածքում չէր կարող անմասն մնալ այնպիսի կարևորագույն խնդրից, ինչպիսին նորավեպվեպ գուգադրությունն է՝ փոքր արձակից վեպի անցման, վեպի գոյավորման առնչությունները նամանավանդ: Օչականի տեսական համակարգում առկա է մի կողմից՝ այս ժանրերի հստակ, բացարձակ ինքնուրույնության իրողությունը, մյուս կողմից՝ «կյանքին ամբողջական քոլորիտովը» (VII, 308) պայմանավորված ժանրակազմական մոտեցում-հեռացումը. «...գրողի երկու մեծապես տարբեր տիպարներ են վիպողն ու նորավիպագիրը: Քիչ անգամ երկուքն ալ կը նույնանան մեկ անձի վրա: Անշուշտ ամեն նորավիպագիր *potentiellement* վիպող մըն է նույն ատեն: Բայց հակառակը ճիշտ չէ միշտ» (V, 152):

Օչականի նորավեպի տեսության շրջանակում անընդհատ ընդգծվում է մի կարևոր և բնութագրական իրողություն, որ ընդհանրապես բնորոշ է ժանրի արևմտահայ փաղանգի պատմությունն ու տեսությունը: Դա «նորավեպ» եզրի հոմանիշների կիրառությունն է: Վիպակ, պատմվածք, պատկեր անվանումները հար և նման փոքր արձակով հեղինակած արևմտահայ գրագետների և քննադատության Օչականի տեսական հայեցողություններում նույնպես լիակատար նույնական են և տարբերակված չեն իբրև առանձին ժանրեր: Զոհրայի պարագային օրինակն ինքնին պերճախոս է: Վարպետն իբրև «նորավեպ» հասկացություն հոմանիշ կիրառում է «վիպակ» բառը՝ «Ըսի թե իր գործին կեդրոնական մասը, իր վիպակները, կուգար իր զգայարանքներեն» (V, 145): «Անիկա արտագրած է մեր առաջին իրապաշտ վեպը և իր կնիքը դրած մեր վիպակին վրա, տիրական ու անջնջելի» (V, 148): Եվ այսպես Տիգրան Կամսարականի ու Լևոն Բաշալյանի¹⁵, Սիպիլի ու Արշակ Չոպանյանի, Երուխանի ու Հրանտ Ա-

15 Արտաքուստ միակ բացառությունը Լ. Բաշալյանի նորավիպագրությունը բնութագրելիս է. «Անոր գրականությունը կը բաղկանա պատմվածքներէ, պատկերներէ, տպավորապաշտ էջերէ, քննադատական գշմարներէ, քրոնիկներէ, նորավեպերէ, այս բառերէն յուրաքանչյուրին տալով ճշգրիտ, վճիտ դիմագծություն» (V, 87): Առաջին հայացքից թվում է, թե Օչականը տարբերակում է, ստորաբաժանում, սակայն այս ընդգծման վերաբերում է Բաշալյանի ոճին, որն, ի դեպ, փաստապես է գրողի քննության վարընթաց էջերում:

սատուրի, Ռուբեն Զարդարյանի, Թղկատինցու, այլոց նորավիպագրությունն անդրադառնալիս համաբնագրում մերթ օգտագործում է վիպակը, մերթ պատկերը, երբեմն պատմվածքը, կրկին երրորդենք, իբրև նորավեպի հոմանիշներ: Այնուհանդերձ այս խորքին իբրև գրական կյանքի տիրապետող արտահայտություն՝ «Համապատկերի» համաբնագրում «նորավեպն» ունի «բախտավոր» բնութագրականը: Վարպետը քանիցս շեշտում է դա. «Վիպակը, պատմվածքը, նոր ու բախտավոր բառով մը՝ նորավեպը...» (V, 429):

Նորավեպի տեսություն կիզակետում հանգուցվում է ժանրի քննության ասպարեզում կարևոր «պատմում» հասկացությունն ու հիմնավորումը: Գրականագիտության մեջ սա թե՛ իբրև տեսական հղացք և թե՛ իրագործում առաջինն էր, ըստ էության նորավիպագրության բնույթի ամփոփագրությունը. «Երուխանի մոտ վիպող տաղանդը կը ներկայանա իր զույգ կողմերով: Ան ամենեն կատարյալ պատմողն է, երբ այս վերադիրը ուզենք տեսնել Անտոն Չեխովի, Մոփասանի անունին կապված վիպելու մասն եղանակին» (VII, 203): Ընդհանրապես հետևելով Օչականի նորավեպի տեսությանը՝ նկատում ենք հստակորեն տարրոչափ երկու բևեռացում՝ պայմանականորեն անվանենք «Թղկատինցու հոսք» և «Երուխանի հոսք», առաջինում բյուրեղանում է ժանրի, այսպես կոչված, բնատոհմիկ «զարտուղությունը»՝ ընդհանրացնելով արևմտահայ նորավեպի դրսևորման մայր երակը, երկրորդում՝ «զոհրապյան տաղավարի» (Զոհրապ, Բաշալյան, Կամսարական, Տ. Արփիարյան, Մ. Պարսամյան, Սիպիլ, Զ. Եսայան, Լ. Շաթրյան, Թեոդիկ, Ե. Օտյան, Արտ. Յարճանյան, Ա. Անտոնյան, Հ. Ալփիար, Զիֆթե-Սարաֆ, այլք) համադրությունը, տարերքի ընդհանրականությունը: Եվ պատահական չէ, որ Երուխանի պարագային է վարպետը մանրամասնում «պատմում» հասկացությունը. «Մեր մեջ քիչեր գիտեն, թե վեպի այս երկու կերպերը անջատ կաղապարներ են: Թե մեկուն համար պահանջելի առաքինությունները առնվազն ավելորդ արժանիքներ կը դառնան, փոխադարձաբար: Թե ճշմարիտ պատմողը (conteur) միշտ մեծ արվեստագետ մըն է, կարելի չափով գերծ երրորդական, չորրորդական կարողություններն, որոնք վիպասանը կը պայմանավորեն, հաճախ արվեստի օտար նկատողություններու ցանց մը պարտադրելով անոր տաղանդին: Պատմումը, ավելի նախնական, ավելի բանաստեղծական, ավելի կենդանի, պարզ, արագ, շարժուն, փոփոխուն, հին դյուցազնավեպերուն արդիացած, արձակված ձևն է ավելի, քան թե համառոտություն այն պրկազին, մանավանդ, խորը լարվածքին, որով վիպասանը կը դնե ինքզինքը իր աշխարհին դեմ: Այս ամփոփ գիծերը մեր գրականության համար ալ կը մնան իրենց ուժին և իմաստին մեջ» (VII, 203):

Նորավեպի տեսություն առկայումը ցուցանում է «Համապատկերի» ընդհանուր առանձնահատկություններից գեղարվեստական ստեղծագործությունների կոնկրետ վերլուծությունների ուրույնությունը: Վարպետը, որպես կանոն, չի ծանրանում առանձին ստեղծագործությունների մանրամասն, ծավալուն ընթերցումներին, մատնանշում է այն շերտերը, որոնք սևեռում են շրջանի մտայնությունների և զգայնությունների մասնահատկությունները: Այս իմաստով նրա վերլուծությունները տեսության յուրօրինակ տողանցումներ են: Նորավի-

պագրութեան հսկայական ժառանգութիւննից մի քանիսի հիշատակութիւններով և համապատասխան մեկնաբանութիւններով (Զոհրապ՝ «Թեֆարիկ», «Փոստալ», Բաշալյան՝ «Սյուզենիի վարպետը», Հրանդ՝ «Բարի ճանապարհ», Երուխան՝ «Քարիտեզը», «Զուկին փոխարեն», Ռ. Որբերյան՝ «Փանին ու ես» և այլն) ընդհանրացնում է ժանրի բնույթն ու կառուցը. «...ուր քիչ բան կը պատահի, մարդերը կը քալեն, ազոտ հոգիներով ու հանդարտ լրջութեամբ, դեպի սովորականն քիչ վեր ճակատագիրը, կյանքին միջինն հարգարված մեր բոլորին» (VII, 212):

«Գրականութեան համար» գրութեան մեջ վարպետը մատնանշում էր մեր քննադատութեան այն մտայնութիւնը, որ խոչընդոտում էր գրականութեան իմացական ընդհանրացմանը. «Մեր մեջ քննադատին կարծիքները որբերու կը նմանին: Չունի գանոնք պաշտպանելու գիտակցութիւնը: Ու անոնք իրենց անփութ կյանքը կ'ապրին իրենց գիրք վարչամակներուն մեջ: Երբեմն հոբելյանի մը ծիրանին կու գա այժմեութիւն հագցնելու անոնց: Բայց դժբախտութիւնը կը շարունակե տեել: Վասնզի գաղափարները հոբելյանն չեն ազդվիր»¹⁶: «Համապատկերը», մասնավորապէս գրքերի գրքում վկայված տեսութիւնները վերջնականապէս գրականութեան պատմութեան ընթերցումը ազատագրեցին այլազան խոչընդոտներից՝ հայ գրագատութեանը բեռելով ստեղծագործական լիցքեր և ազդակներ պարունակող հանգրվանում:

16 Զվարթնոց, 1930 թ., թիվ 8, էջ 359:

ՎԵՊԻ ԺԱՆՐԻ ՕՇԱԿԱՆՅԱՆ ՄԵՏԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա.

Ժանրի մետատեսությունն հասկացությունը արդի տեսաբանական-քննադատական ուսումնասիրություններում կիրարկվում է՝ ցուցանելով ժանրագիտության, ժանրային տեսությունների նորաստեղծումը, հետազոտում, վերլուծում է ինքնին տեսությունները կամ դրանց շրջարկը¹:

Հակոբ Օշականի ժառանգության մեջ ժանրերի ներփակ և ներգիր անդրադարձները գոյավորում են տեսությունների ապակենտրոն հոսքեր, որոնք վեպի և նորավեպի, բանաստեղծության և թատերգության, քննադատական-վերլուծական գրություն, հոդվածի և փորձագրության պարագրիկումներից անցնում են և ընթերցում դրանց հավաքական պատկերը: Առհասարակ ստեղծաբանական իբրև գերբնագիր ըմբռնել-ընդունելու հանգամանքը օշականյան ժառանգության մեջ պարբերաբար ընդգծվում է: Այսպես՝ «Սյուլեյման էֆենտոլ» շրջարկում գրքերի (գերբնագիր) առբերությունը ընթերցման տիրույթներին է պատեհում ընդելուզվելու այն «...երկրաշարժին, որ մեր հոգիին խավերը հիմն ի վեր կրնե և մեզ կը թաղե շղարչին տակը մեր երազներուն»²: Այս հիմնավորումից անմասն չէ ո՛չ վերլուծություն-գրադատության, ո՛չ ինքնին ժանրային, ո՛չ էլ ժանրատեսությունների գերբնագիրը: Բանաստեղծության, նորավեպի և վեպի գերբնագրերը զուգահեռաբար ստեղծանում են ժանրերի մետատեսություններ, որոնք Օշականի բնագրերում անցնում են այս ժանրերի տեսությունների քննաբանություն-մեկնաբանություն:

Օշականյան ստեղծագործության համակարգում ապակենտրոն ժանրային մետատեսությունները առկայվում են զուգաբանական սկզբունքով՝ գեղարվեստական բնագրերից և տեսական-վերլուծական գրություններից: Համադրելով ինչպես իր ժառանգության տիրույթներում տարասփռված ժանրի սեփական ընկալում-ըմբռնման, հղացքի լրատվությունը, այնպես էլ տեսական մտքի մասին եղած վկայությունների (քննադատական-գեղարվեստական) տեսաբանություն:

«Համապատկեր արևմտահայ գրականություն» ներածականում ժանրը փոխարկելով սեռի. «Վեպ, թատրոն, քերթված, քրոնիկ-քննադատական վերլուծումներ – այսինքն արևմտահայ գրականության հիմնավոր սեռերը ևս փորձեր եմ...»³ (ուշադրություն դարձնել, որ չի գրում արձակ կամ էպիկական, այլ

1 Բացի մետատեսությունից արդի գրականագիտությունը կիրարկում է մետագրականություն, մետաքննադատություն և ֆակացությունները:

2 Տե՛ս Հ. Օշական, «Հարյուր մեկ տարվան» (Սյուլեյման էֆենտոլ), Անթիլիաս, 1996, էջ 271-272, 378:

3 Հ. Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականություն», հտ. 1, էջ 3: Այսուհետ «Համապատկերից» բոլոր հղումները բնագրում, փակագծերի մեջ, հոտմեական թվով՝ հատորը, արաբականով՝ էջը:

վեա), – ըստ էություն հերքում է ժանրը՝ վեպը տարողելով վիպալուսություն հասկացության նորագոյացմամբ: Միաժամանակ «գրական իրողությունը նվաճելու (1, 6) առաջադրությունը կիրարկելիս արձանագրում է «Հաճի Մուրատում»։ «Վերլուծումը չի հասնիր բեհեզ և գաղջ ճնշումներու պարագրումին»⁴, – այսինքն վեպի ի՛ր ակնկալած դրսևորմանը: Այսպիսով՝ ժանրի «մերժումը» դարձվարձում է ունենում օջականյան ստեղծանումի համակարգում, որը նրա մետատեսությունների մասնահատկությունն է:

Ժանրի ստեղծագործություններում և վերլուծականներում ձգվող միաժամանակյա «ուրացում-հաստատումների» հարացույցը, որն արդյունքում գոյավորում և ինքնացնում է ժանրատեսության օջականյան բնույթը, պարագրվում է հայոց դասական և ի՛ր ժամանակակից, ինչպես նաև եվրոպական վիպագրության դրսևորումները, ընդհանրապես փորձն ու ժանրատեսությունը: Մասնավորապես այսօրինակ բնույթ ունի և՛ վեպի մետատեսության ստեղծանումը և թե՛ այս ժանրի «անխառն», «բացարձակ», «մաքուր» տեսաքննությունը Օջականի ստեղծագործության համակարգում:

Վեպի տեսության գերբնագիրն ամբողջականանում է «Ծակ-Պտուկը», «Մնացորդաց», «Մաթիկ Մելիքխանյան», «Սահակ Պարգևյան», «Կյանքին պես» վեպերի, «Հարյուր մեկ տարվան» վիպաչարի, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», «Վկայություններ», «Մեր վիպասանները» շարքերի, բազմաթիվ փորձագրությունների, հոդվածների, վերլուծականների, նամակների մեջ տարասփռված ժանրի տեսության միջգրութենական ստեղծանումով: Այս գերբնագրի շրջագծում է միայն ու միայն ամբողջականանում վեպի օջականյան ընդհանրացված գեղագիտությունը: Սույն գրությունը համանունություն է կրում ունի Ռոնալդ Շլայֆերի, Բախտինի, Յակոբսոնի և Բենիամինի վեպի տեսություններին նվիրված ուսումնասիրությունը⁵, որտեղ, ըստ էության վերհանվում է ժանրի մետատեսության «բազմակենտրոն» արտահայտությունը: Տվյալ դեպքում գործ ունենք «միակենտրոն» դրսևորման հետ, որի «ցան ու ցիր» տեսաբանական վկայություն-հոսքերը, հաճախ ընդելուզված կրոնական «ժանրագանցումի» յուրօրինակ շերտերով, տեսությունը վիպացնում են, վեպը՝ դարձնում տեսություն: Պատահական չէ, որ տակավին 1911-ին Արշակ Չոպանյանին հասցեագրած նամակում արժևորում էր նրա քննադատությունը որպես «բաբախուն գրականություն»⁶:

Օջականի գեղարվեստական համակարգում ժանրատեսության ցանկացած հետազոտական տեսանկյուն առարկայաբար հաշվի պիտի առնի ներփոխաձևություն, միջբնագրային անցումների հանգամանքը: «Կեղերոնական են ներս՝ Ֆլոբերը մեր աստվածն էր և Օջական՝ իր մարգարեն», – հիշում է Լևոն-Ջավեն Սյուրմեյանը⁷: Դասական վիպագրության ամենահետևողական գեղագիտությունը ստեղծանողին համանունացնելը պայմանավորված էր ինչպես

4 «Հարյուր մեկ տարվան» (Հաճի Մուրատ), էջ 72:

5 Տե՛ս «Вопросы литературы», Москва, 1997 г., №№ 3-4, стр. 77-100.

6 Հ. Օջական, Նամակամի, Ա. Ռատո, Բեյրութ, 1988, էջ 13:

7 Տե՛ս «Նոր գիր», Նյու Յորք, 1951, թիվ 1, էջ 48:

Հայոց վեպի պատմատեսություն, այնպես էլ առհասարակ ժանրաքննության օձականյան դերակատարություն առաջնայնությունն ընդգծելու գրականության պատմության և տեսության համար առարկայական հատկականությունը: Հիւրավի իրեն չհամարելով տեսաբան, ավելին՝ աջ ու ահյակ հերքելով տեսությունները, Օշականը մեր գրաբանական դաշտում վեպի ժանրի մետատեսության ստեղծանողներին էր: Կրավորելով ժանրի կազմաբանական էտարրերը՝ միաժամանակ ամփոփագրում է հայ դասական վեպի ժանրային ինքնությունը, գեղագիտությունը. «...մինչև Առաջին Մեծ պատերազմը Հայ վեպը գտած է իր ճարտարապետությունը, նկարագիրը, դեմքը, անոնց արևելահայերուն մոտ շեշտապես ժողովրդապաշտ, հայրենանվեր, մեր մոտ՝ գրոսապաշտ, թերթոնախորժ, քիչ անգամ արվեստավոր, ավելի շատ արվեստակյալ» (X, 102):

Ժանրի «ժխտում-հաստատման» մետատեսություն ստեղծանող ելակետումը խարսխվում է վեպի «չեղումներին», որ է «էջ մը ցատկելով» թերթոնական նախապաշարվածություն՝ վեպ-ժամանցի ձևաբանական-հղացքային ողջ շարքի «հերքմանը» և նույն «էջ մը ցատկելը» անկարելի դարձնող վեպի «հաստատումի» տեսություններին⁸:

Վեպի շրջարկն օշականյան համակարգում, ժանրի կազմաբանական տեսություններին զուգաբանված, որոշադրում է պատմատեսության միջգրությունական խստագույն պատճառականացրած ամբողջություն: Այսպես, օրինակ, ռոմանտիզմի պատմական ակնարկը «Համապատկերի»⁹ տիրույթներում հարակցված է այս ուղղության վեպի տեսության ակնարկով, որի բաղադրատարրերը «բացվում», ընդլայնվում են կոնկրետ հեղինակներին նվիրված գլուխներում, վեպերի համաբնագրերում: Ինչպես Բաֆֆու «Կայծերի» պարագան «Հաճի Մուրատում»։ «Գլխուն գնովը ըրավ այդ ճամբորդությունը, որուն կը փափաքեր դեռ դպրոցի սեղաններեն, արգելված երգերը իր շինած երգարաններուն մեջ օրինակած պահուն երազելով անոնց հեղինակներուն, մեծ-մեծ մարդեր, որոնց մարմինը ազգին ցավովը կոնծած էր ըլլալու: Ծպտված էր անիկա: Առանց «Կայծեր» կարգացած ըլլալու»¹⁰:

Տեսությունների վերարրումն օշականյան համակարգում ներբերում է ինքնացված մետատեսություն, որտեղ կիզակետվում է կյանքի նվաճման գերակայությունը: Կյանքի անսպառությունը, լիակատար անգետեղելիությունը՝ արվեստագետի դրաման է. «Իրավ որ դժբախտ արվեստ մըն է գրելը»¹¹, – ամփոփում է «Հաճի Ապտուլլահում»: Հետևաբար վիպագրումի կայացումը պայմանավորված է «անտարագելի կյանքի» նվաճմամբ՝ «սպիտակ թղթի» (գրականության, վիպագրության) պարագրկումներում:

Այսպիսով վեպի մետատեսությունը ներբերում է ժանրի քննաբանության

8 Ինքնատեսականում գուգաբանությունն օրինակում է մետրոյում, շոգեկառքի, գանգամ գործերի ընդմիջումներին դյուրին կլլելի վեպերի և «նախապատկարային ու փափաքի»՝ «էջ մը ցատկելու» անկարելիությունը ակալացնող վեպերի ճանգամանքով: Տե՛ս Համապատկեր, հտ. 10, էջ 162:

9 Տե՛ս Համապատկեր..., հտ. 2, էջ 12-17:

10 Հաճի Մուրատ, էջ 36:

11 Հաճի Ապտուլլահ, էջ 136:

ներփակ, ինքնավար հոսքեր՝ պայմանավորող-հատկանշող-կազմաբանական մասնահատկություններով, ժանրակազմության խնդրադրություններ, առհասարակ ժանրինքնությունը, վեպի ձևաբանական-հղացքային բնույթը ցուցանող մեկնություններով, հայ դասական վեպի պատմատեսություններ, թերթնայնություն, վիպաչարի անդրադարձներով, վեպ-վիպայնություն, պատմասանություն-պատմում հարաբերակցության հարցերի արծարծումներով:

Բ.

Վեպի մետատեսության միջգրությունական գերբնագրում ամենածավալուն, ընդգրկուն զրսևորում-լրատվությունը առկայացնում է ժանրի ինքնության, գեղագիտության, ընկալում-ըմբռնումների, սահմանների մաքուր, անխառն, «բացարձակ» քննաբանության-մեկնության հոսքը: Ընդամին, ինչպես մյուս ժանրերի պարագային, այստեղ ևս ինքնին ժանրի երևութականությունը խարսխված է ժանրագիտակցության, ժանրաըմբռնման եռյակ հիմերին. ա) ժանրն իբրև գրականության հիշողություն, բ) ժանրն իբրև սոցիալ-մշակութային կենսոլորտի ստորոգելի, գ) ժանրն իբրև ընթերցողի և գրողի պայմանավորվածություն արդյունք (այսպես կոչված «կոնվենցիոնալ սկզբունք»): «Վեպն ալ ունի իր պահանջները», – նշագրում է «Սահակ Պարզեյանի» շրջարկում¹²: Պահանջների ապակենտրոն վկայությունները տարասփռված են ողջ ժառանգության տիրույթներում և եռաբևեռ բնույթ ունեն՝ «հերքում-մերժում», «հաստատում», «ժանրի սեփական հղացք»: Այս ընդհանրության մեջ է մեկտեղվում միասնականանում օջականյան վեպի տեսությունն ու վիպագրությունը, քանի որ միշտ պետք է նկատի ունենալ այն հանգամանքը, որ վեպի տեսաբան Օջականը, ժանրագետը նույնքան վիպագիր է ժանրատեսության շրջանակում, որքան տեսաբան է վիպագրումի պարագրկումներում¹³:

Վեպի ժանրինքնության, գեղագիտության, բնույթի ելակետումը վեպն իբրև կլանքի անդրափոխանցում կազմաբանական առաջադրությունն ու կիրարկումն է: Գրականությունն առհասարակ կյանքի անդրափոխանցումն է, ինչն ինքնին անխուսափելիորեն բերում է նույն այդ կյանքի ստեղծաբանորեն նվաճումի կորուստներ (ահա թե ինչու գրելը դժբախտություն է). «Ինչ համեմատություններ որ իրարմե կը տարբերին միսերուն մարմարը և թուղթը, նույն համեմատություններ իրարմե հեռու բաներ են հաճախ մարդկային կսկիծ մը ու ասիկա թուղթին սեռելու հավակնող... քերթված մը» (I, 4): Տարբերության գուգահեռներում վեպի ժանրը առարկայականորեն այն մերձակետն է, որ հնարավոր

12 Սահակ Պարզեյան, էջ 369:

13 Տեղին է Ռիչարդսոնի Մարկ Նշանյանի՝ Որբունու վիպագրությանը նվիրված հետևյալ նկատումը. «...Մյուս գրության (texte) հետ շփման մեջ մտնելով, անոր հետ խաղալով, որոնում մըն է գրության և ընթերցումի մոր գործողության...»: Տե՛ս նրա «Վեպ, սեռականություն և ժամանակ» հոդվածը, Բագին, 1973, թիվ 6, էջ 56:

Օջականի պարագային «գրության և ընթերցումի մոր գործողությունը» տեսության վիպագրություն և վեպի տեսաիրացմանը գոյավորում է բնագրի առբերած «մյուս գրությունը»:

րուծյունն է ընձեռում կյանքի գեղարվեստական անդրափոխանցմամբ նվաճել այն: Ինքնուծյան, բնույթի այս ելակետումից խոտորումը միանշանակորեն ու միագծորեն հանգում է ժխտման, հերքումի, անտեսման, վերապահման: Կյանքը նվաճելու, անդրափոխանցելու դերակատարուծյունն առաջնային, կարևորագույն կազմակերպող-կենսագործունեական սկիզբն է: Վեպի և վիպասանի հանգուցային ներբախումը, ներպրկվածուծյունը գրուծենական տենդում՝ կյանքի այլակերպուծյան պատնեշումն է. «Պետք է քալել այսքան արագ, չնմանելու գնով կյանքին, որ «կը մանե շատ բարակ», ինչպես կ'ըսե ժողովրդական առած մը, ու տալ մարդու մը օրերը մեծ-մեծ գիծերով», – գրում է «Հաճի Ապտուլլահում»¹⁴: Կյանքի նվաճումը կայանում է միմիայն արվեստագետի և իրականուծյան խորհուրդ առբերող դաշնուծյամբ և այս պարագային է, որ ժանրի բնույթն անցնում է «գիրքերու հորինվածքից» և «արյուն է, գույն է, հողի բխում մըն է, ասոնց պես ինքնահոգ, անտաղ, աններդաշնակ» (IV, 16-17), – այսինքն՝ գերակայուծյունը ո՛չ թե ժանրի տեխնոլոգիայի, պոետիկական բաղկացյալների առկայացումներն են, այլ կյանքին հարադրվելու, այն փոխանցելու, անցնելու վեպի բնույթային տարբերքին հարագատուծյունը, ինչն, ըստ էուծյան ժանրի գեղագիտուծյան օջականյան միջուկն է, կենտրոնը, որ ավարտաբանում է «Կյանքի պես» վեպի «մաքուր» տեսական սահմանումներում¹⁵: Այս առումով, ժանրինքնուծյան խնդիրներին անդրադառնալիս, օրինակ, Պռոչյանի վիպագրուծյունը, որ ժանրի պոետիկայի գառածում է, շեղում, արժևորում-կարևորում է. «Պռոչյանցի վեպերուն մեջ փրկված կյանքը շնորհ մըն է այս ժողովուրդին համար» (IV, 513), իսկ ձևաբանական չափագրումներն ըստ ամենայնի պահպանած վիպումը համարում է լուսանցքային, նահանջումի, սպառումի արտահայտուծյուն: Այս պատճառականուծյամբ է կարևորվում այնպիսի երկ, ինչպիսին վեպի պատմատեսուծյան մեջ ածանցյալ Արշակ Չոպանյանի «Թուղթի փառքն» է, քանի որ Վահան-Վերժին-Արամ եռանկյունու արքեստիպային սիրտ պատմուծյունը արևմտահայ վիպագրուծյան մեջ սևեռում է արվեստ-կյանք հարաբերակցուծյան, թղթի և թղթե փառքերից անդրափոխանցման կարելիուծյունները դեպի կյանք:

Վեպի ինքնացնող բնույթը օջականյան գերբնագրում խարսխվում է տեսական առաջադրուծյուն-թելադրանքների հերքման, հաստատումի և վեպի տեսական պարագրիումի «նորաներարարումի» հարակցուծյամբ: Ժանրատեսուծյան ցանկացած ստեղծաբանական կիրարկում եթե հասու է «...պարզ մարդ մը նվաճել... վեպին իբրև հերոս» (IV, 463), ապա այն դուրս է ժանրի օջականյան տեսաստեղծանումից, անկախ այն հանգամանքից, թե ինչ ծավալընդգրկումով է կառուցում բնագիրը: Այս խորքին Մատթեոս Մամուրյան-Քասիմ-Լևոն Շանթ-Սմբատ Բյուրատ-յան ժանրակերպուծյունը, թեև ձևաբանական հարացուցի ժանրադիմագիծը որոշարկող այնպիսի միավորների առբերուծյանը, որպիսիք են վեպ-նամականին, օգտապաշտական, արկածախնդրային վեպի կառույցները, այդուհանդերձ օջականյան մեսատեսուծյան ժանրինքնուծյունը

14 Հարյուր մեկ տարվան, էջ 115:

15 Տե՛ս օրինակ «Կյանքի պես» վեպի 24, 51-րդ էջերի Ռեդիակայի ստեսական միջարկությունները:

պայմանավորող «հերքման» բեկումն են՝ մամուլային «ստեպ բարոյական դաս մը տալու, դարման բերելու...»¹⁶ նպատակաբանություններ, եվրոպական վեպի սոսկ կաղապարումով (ինչպես սահմանում է Վալտեր Աբոթի «Այվենհո» վեպի առաջաբանում)¹⁷, պատմականության գեղարվեստական անդրադարձումի չարչրկումով, վիպասանական դաշտի հեղհեղուկություններ, երբ խարխլվում են «նյութական և բարոյական աշխարհի ճշմարիտ և այլազան պատկերները»¹⁸ արտահայտությունները: Այսինքն՝ անդրափոխանցման մեջ տարտղնվում է կյանքի գեղարվեստական համարժեքումը: Պատմության և արդիականության բաղձնուսման արհեստականությունը, Գոչոնյանի բարոյախոսական-ժամանցային վիպագրության ծավալուն դրսևորումները (Նիկոլ Աղբալյանի դիպուկ բնութագրմամբ՝ շատ բան դիտելու, սակայն կյանքը խոր չուսումնասիրած)¹⁹, բյուրատյան «պսևդոդոկտրինային» տեղապտույտը, շանթյան «քարոզ նավարկելու խանդը» (I, 104), ըստ օչականյան ժանրամբնուման «միջին ընթերցողները» «միջին ճաշակի» (I, 104) պահանջները բավարարող ածանցյալություններ են, իսկ վեպը ինքնացվում է, այդպիսին է միայն ու միայն որևիցե պահանջի անդինություն, «օտարացման» մեջ: Պատկերավոր ասած, երբ կյանքը անդրափոխանցվում է՝ ցուցանելով վեպում իր մեծագույն խորհուրդը, բնագրում բրտացնում կյանքի առբերության կենսոլորտը, գրաբանական արարքով կյանքի հետ մրցակցությունը՝ հանուն կյանքի:

Ժանրինքնության «հաստատումի» բեկոը խարխլվում է հատկապես այս իրողություններին: Խաչատուր Աբովյանի, ընդհանրապես արևելահայ վեպի տեսությունն անդրադառնալիս եզրակացնում է. «Վերք Հայաստանի հակառակ իր ծանր ուսմանթիզմին, բավական քաղցր, իրավ հանդես մը կը բերե բարքերե, ընթերցողը կրկնապես երախտավորող: Գրականեն ալ դուրս սա վայելքին մանրացումովը: Իբր ստեղծում այնքան տկոր, անբավական արևելահայ վեպը, իր փրկած բարքերու մթերքովը մեծահանդես վաստակ մըն է այսօր իմ նկատումանս մեջ» (IV, 93): «Հաստատումի» իմպերատիվը հար ու նման գործառնություն ունի ժանրային ինքնությունը կազմակերպող ձևաբանական-կառուցվածքային խնդրադրության պարագային: Այսպես՝ Ծերենցի պատմավիպասանության խորքին ելակետում է պատմավեպի տեսության համար ներժանրային այս դրսևորման արևմտահայ գրականության մեջ համապատասխան «զգայարանքի» (IV, 457) առբերությունը:

Ժանրինքնության քննաբանությունը հանգում է վեպի բնույթային երկվությունը՝ հատկապես հայոց վիպագրության պատմատեսական շրջանակում: Բնույթային երկվությունը, երկփեղկվածությունը դրսևորվում է ազդեցություն-հակազդեցությունների ձևով: Մի կողմից այն հանգամանքը, որ անկախ վերջնական արդյունքից, վիպումի արարքը միշտ ստեղծաբանական «անբավարարվածություն» է թողնում գրողի մոտ, ինչը վերջիվերջո գրողինական դինամիկան ապահովագրողն է, մյուս կողմից այսպես կոչված «միջին ընթերցող»

16 Մ. Մամուրյան, «Վեպն ի Ֆրանսիա», «Արևելյան մամուլ», Ջնյունդիս, 1891, թիվ 3, էջ 116:

17 Նույն տեղում, 1871, թիվ 1, էջ 37:

18 Նույն տեղում, «Նոր վեպ մը», 1891, թիվ 1, էջ 13:

19 Տե՛ս Մուրճ, Թիֆլիս, 1898, թիվ 4, էջ 528-529:

ների պահանջմունքների բավարարման» բաղձյունումը դա անցնելու կարելիություններին: Երևույթը մանրամասնում է Խաչատուր Մխաբյանի «Սոֆիա», Հիսարյանի «Խոսրով և Մաքրուհի», Մամուրյանի «Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» վեպերի օրինակով: Մի կողմից թարգմանական փորձը, Ֆրանսիական վեպի ներբերումը, մյուս կողմից՝ այդ փորձի բացակայությունը սեփական գործերում, որ հանգում է «տարօրինակ, դժվար տարագելի գրագետի» (I, 153) սահմանմանը Մխաբյանի պարագային, ինչը ազդեցություն-հակազդեցության միակողմանի պատվաստման արդյունք էր: Մամուրյանը «Անգլիական նամականին» լցնում է ուսուցողական-լուսավորչական վեպին բնորոշ հանգանակներով, որոնք կրկին ներբնագրային տիրույթներում չունեն հակազդումի էտարրերը, ինչը, բնականաբար, օչականյան մետատեսություն մեջ հանգրվանում է «հերքումի» տիրույթներում:

Վեպի մետատեսության միասնականացնող-կարգաբերող ելակետումը ժանրինքնությունը պայմանավորող «իրավության» գեղագիտությունն է, ինչը օչականյան գերբնագրում անընդհատ շրջառվում և մանրամասնվում է: «Մաթիկ Մելիքխանյան» վեպի առաջաբանում շեշտում է. «Վիպասանը, մեր օրերուն, զվարճացնող մը չէ: Ան ունի այդ հասարակ դերեն վեր հավակնություններ: Ատոնցմե են աշխարհներու ճարտարապետում մը (Պալաք). հոգիներու առարկայացում մը (Տոսթոյևսկի). ընկերություններու բնական պատմություն մը (Ջուլա). կորսված երկրամասերու վերագյուտ մը (Մարսել Փրուստ)»²⁰, «Համապատկերում» արձանագրում. «Մեր վեպը պիտի ըլլար մեր իրավ ժողովուրդը, և ոչ թե հատվածական նմուշներու հանդես մը այդ ժողովուրդեն» (IV, 12): Ինքնությունը կարգաբերող «իրավության գեղագիտությունը» ենթադրում է, որ վեպի կիզակետումը դիպաշարից փոխանցվում է հերոսին, գործողությունից՝ անհատին, իսկ կյանքի գեղարվեստական փոխաձևությունը հայտնաբերում է իրականության մթնոլորտն ու կենսոլորտը: Այս պարագրիկումներում է օչականյան ժանրատեսությունը վերհանում վեպի ինքնությունը կազմաբանող շերտերը: Կյանքի անդրափոխանցումը ինքնացվում է վեպով, երբ ապահովվում է իրականության լիակատարված հոսքով ստեղծագործություն, շարժումով և ժամանակի քրոնոտիպի ամբողջական կիրարկման դաշտով. «Մեր մտապատկերները, – գրում է «Ծակ-Պտուկում», – իրենց անկանոն խուժումովը կը ստեղծեն մեր մտքին կաթը, որուն չենք անդրադառնար մինչև որ շարժումը չմիջամտե ու միջոցին կամ ժամանակին մեջ չտեղավորե ատոնք»²¹: Այս «անկանոն խուժման» կարգաբերում-ներդաշնակությունն է կազմաբանում ինքնացումը, երբ վեպը առկայացնում է անդրատեղություն՝ նվաճելով ժամանակը, որը «...կը պահե կենդանությունը քանի մը սերունդի ախորժակներուն ընդմեջեն» (IV, 131), ստեղծագործությամբ առբերելով կյանքի բոլոր տարագները. «Վեպ մը կ'արժե ոչ թե իր ձգտումներով – որոնք հասարակաց են բոլոր ընկերային հարցերով հետաքրքրողներուն, գրագետ կամ ոչ – այլ այդ ձգտումները կետադրող կյանքին իսկ նվաճումովը, որ այս անգամ այլապես բարդ գոր-

20 Բագին, 1974, թիվ 8, էջ 2:

21 «Ծակ-Պտուկը», էջ 9: Ժամանակի ինքնացումը կազմաբանող մանրամասնումը տե՛ս Պրլույանի «Վեպին ղրացքը» ուսումնասիրությունում, էջ 249:

ծողութիւն մը՝ կը պահանջե առնվազն տաղանդ» (V, 48): Ըստ օջախանյան մետատեսութեան սա հույժ պատասխանատու արարք է, պատահական չէ, որ Երվանդ Օտյանի հսկայական վիպագրութեան անդրադարձումներում նա ըստ էութեան տեսնում է միայն ժանրինքնութեան գառաձուներ, իսկ ասանք Չոպանյանի նույն «Թուղթի փառքը» արժեւորում արեւմտահայ վեպ ինքնացող կազմաբանական շերտերի ներբերման առկայութեամբ:

Վեպի մետատեսութեան օջախանյան ստեղծանունը առարկայացնում է ժանրի ձևաբանական, հղացքային հարացույցի մեծ ընդգրկունութիւնն ունեցող համակարգ: Զևարանութեան, հղացքի, այսպէս կոչված, բովանդակային պլանի որևէ խնդիր գրեթէ դուրս չի մնում մետատեսութեան դաշտից:

Ժանրի հղացք-ձևաբանական տեսաբանութեան երկեսումը կյանքի գեղարվեստական ընդլայնումի վկայութիւնն է, — որքանով դա ստեղծաբանորեն վավերացված է վեպում, այնքանով այն ժանրի կայացում է, հանգրվան ու բարձրակետ. «Պետք չկա մեծաբարբառ հայտարարելու որ վեպը պայմանավոր է կյանքին հասակովը: «Մեծ ձուկ մեծ ծովին մեջ» ըսեր է մեր ժողովուրդը: Ու այդ մեծ ծովը չէր մեր կյանքը» (VI, 62): Հետևաբար կյանքի տարողութեամբ է պայմանավորված ժանրի ընդլայնում-հասակումը: Միմիայն այս պարագային են ըստ ամենայնի հիմնավոր, ստեղծաբանորեն պատճառականացված դրսևորվում ձևաբանական կամ հղացքային կաղապարներն ու թելադրանքները: Մյուս կողմից, եթէ ընդլայնումը բախման մեջ է առարկայաբար այն կյանքի հետ, որ չունեն հասակում (ինչը նշանակում է հայոց գրաբանական դաշտում վեպ իրացնելու անասելի դժվարութիւն), ապա «նավարկումը» դեպի մեծ ծով ուղղորդելը իրականաւրի է միմիայն խորքը, անդինութիւնը նվաճելով: Սա է հայոց վեպի պատմատեսութեան գնահատութիւն-մեկնութիւնների չափանիշը. «Ու քիչեր գիտեն թե արվեստագետի մը բախտը խորութեան շնորհէ մը կախված ըլլալուն չափ, պարտական է լայնութեան ալ հարկադրանքին» (VI, 263): Այսպէս է կյանքի ընդլայնված վկայութիւնը Շիրվանզադեի «անկանգնելի միջակութեամբ», «ծեքծեքուն ծանծաղութեամբ», «թերթոնական առաքինութիւնները» խնկարկումով, Րաֆֆու «քարոզներու հեղեղով» (VI, 263) բախվում տևողութեանն ու խորութեանը և այնուհանդերձ վերապահութեամբ՝ արժեւորվում կյանքի օվկիանոս մտնելու, նավարկելու ջանքով: Իսկ եթէ լայնութիւնը դաշնավորվում է «կյանք մը պարզելու քաղցր եղանակին» (VI, 280), — ապա, ինչպէս նկատում է Զապէլ Եսայանի «Վերջին բաժակի» առիթով, դա վեպի ակնկալած արտահայտութիւնն է: Վերջինս (կյանքը պարզելը) իրականութեան, անհատի, կենսոլորտի «ջիղերու վկայութիւնն» (VI, 261) է, ինչը ժանրին բերում է ընդլայնումի թե՛ ներքին, թե՛ արտաքին ոլորտների վերջնականացում-ավարտաբանվածութիւնը՝ նվաճելով մեկ տողանոց մարդու կյանքի հազարավոր կետերը (Սահակ Պարզեւյան): Վեպի արժեքաբանական բարձրակետում գտնվող Պարոնյանն ու Եսայանը, Կամսարականն ու Երուխանը կյանքի ընդլայնումը սոսկ չեն ժանրացնում համարժեք պատմասանութեամբ, այլ այն «վարում են»²², որը հենց իրականութեան խորքային գեղարվեստականացման հա-

22 «Հաճի Ապտուլլաֆի» համաբնագրում ցուցանում է ինչպէս «վարման» գերակայությունը, այնպէս էլ դրանից շեղումների ձախակերությունները: Տե՛ս էջ 148-149:

մարժեքումն է: Հայոց դասական վեպի պատմատեսություն պարագրիկումներում ժանրի ներբախումային հատկականությունը՝ «գրչի երկու խաղով պարտավոր» և «թուղթին վրա պառկող»²³ (Հյուզո, Սյու, Դյուլմա, Սանդ, եվրոպական թերթնային վիպագրությունն առհասարակ) իրացումներով, իբրև ստեղծաբանական արարք, ելակետում անտեսել է, չի մոտեցել Բալզակ-Ստենդալ-Դոստոևսկի-Պրուստ-Ջոյս-յան տեսաիրացմանը²⁴:

Կյանքի ընդլայնման-հասակումի վիպաստեղծ առաջնահերթությունը օչականյան ժանրի մետատեսության մեջ ընդելուզում, փոխկապակցում է ժամանակային և տարածական հարաբերությունները, այս ժամանակատարածային հարակցության մեջ առաջադրում է իրականություն-երևակայություն գուգաբանության ստեղծաբանական մղիչի կերպը: «Երևակայությունը շարժումներու գծագրություն մը կը նշմարե, խավարին մեջ ուրվագծված կայծակե մը լուսավոր, բայց տկար է մարդերու իրականությունը փրկելու հարցին մեջ»²⁵: Այս հանգույցում է հատկանշվում վիպումի հիմնական չափանիշը՝ գտնել, վերհանել «իրավ բառը», որ արտոնված «քանի մը տողի» սահմաններում «գպիլ ու անցնիլի» կանխապահումի, «վիպելու դժբախտ բան լինելու» ինքնին կաշկանդումներից անցնի, մոտենա կյանքի անեզրականությունը, ստեղծանի վիպային համարժեքումը, – ինչպես ուրվագծում է «Ծակ-Պտուկը», «Հաճի Ապտուլլահ» և «Սյուլեյման էֆենտի» վեպերի միջգրությունական միջակություններում²⁶: Ուրոշակի առումով ժանրատեսության հղացքա-ձևաբանական այս թելադրանքը պայմանավորված էր այսպես կոչված «հոգևոր վեպի» ընկալման-ըմբռնման հանգամանքով: Ժանրի այն որակի և կիրարկման ինչը նվաճում է կյանքի ոգեբեր կենսոլորտը, ինչն իր հերթին ենթադրում է ժանրի համադրականությունը, «սինթետիկ վեպի» կազմաբանությունը: Այս պարագային տևողության կանգնումը դառնում է ժանրի համադրականությունն ապահովագրող հիմքը: Վիպել իրականություն, ապրումի, զգայություն, վիճակի, հոգեբանության և հոգեխառնություն, բարքի այն պահ, որն իր տարողումով անցնում է կոնկրետ պահ, ապրումը, զգայությունն ու վիճակը, հատկականացում է կյանքն ու կենսոլորտը: Սա էր օչականյան «խոր վեպերու» տեսությունը²⁷ (ինչին դեռ կանգնողաբանում), հոգու խուզարկումի ժանրադերակատարությունը (ահա թե ինչու՝ հղացքաձևաբանական հարացույցում «հոգևոր վեպի» առանձնացումը), այլապես՝ «տևողությունը տարտամում է ու կըլլա դեպք»²⁸, որը ժանրի «հերքման շերտի» տիրույթներում է, ուր ըստ Օչականի ժանրաձևաբանության, դրսևորումները կրավորական են, դուրս վեպի ի՛ր գեղագիտության, տեսության նպատակաբանությունից:

Այսուհանդերձ վեպի «անխառն», «բացարձակ» տեսությունների հոսքը Հակոբ Օչականի ստեղծագործության համակարգում առարկայաբար անմասն

23 Մնացորդաց, հտ. Ա, Անթիլիաս, 1988, էջ 324:

24 Տե՛ս Համապատկեր, հտ. 10, էջ 9-10, Սահակ Պարզկյան, էջ 65:

25 Մաթիկ Մեյիքյանյան, էջ 35:

26 Տե՛ս ԾՊ 229, ՀԱ 110, ՍԷ 404:

27 Մալիմերու շուքիմ տակ, էջ 23-24:

28 Հաճի Մուրատ, էջ 93:

չէր կարող մնալ ժանրի ձևաբանական արծարծումներից, քննություններից, քանի որ մի կողմից հայոց և համաշխարհային վիպագրության պատմատեսությունը և մեկնությունների շրջանակը, մյուս կողմից ժանրի տեսությունը սեփական ստեղծանունի ընթացականությունը թելադրում էին ներժանրային կադապարների, արխիտեկտոնիկ-կոմպոզիցիոն, քրոնոտոպային խնդիրների հանդեպ վերաբերմունք-դիտակետ: Հարկ է նշել, որ ներժանրային կառույցներին անդրադառնալիս հատկապես կենտրոնացել ու մանրամասնել է սիրավեպի՝ պատմական պոետիկայի խորքով, արկածային, ոստիկանական-դետեկտիվ, ժամանցային, բարոյախոսական, գաղափարագրական, հոգեբանական վիպագրությունը, վեպ-օրագրություն, վեպ-նամականի կառույցներին և իհարկե պատմավեպին: Այսօրինակ մոտեցումն ինքնին հասկանալի է, որովհետև հայ վիպագրության պարագրիումը պայմանավորող-հատկանշող ժանրի ձևաբանական հարցույցի խնդրո առարկա արտահայտություններն են: Ինքնության տեսաիրացումների պես այստեղ ևս «հերքում-հաստատում» գուգաբանությունը ձևաբանության խնդրադրության մեկնության դիտակետն է, մեթոդաբանությունը որոշակիորեն:

Հայ դասական վեպի պատմության համապատկերում սիրավեպի ներժանրային կադապարն իր բազմաթիվ տարբերակներով Հովհաննես Հիսարյանից մինչև Բենիամին Եղիազարյան և Մարի Սվաճյան՝ հերոսների առաջին հանդիպման, սիրո ընձյուղման, պատնեշների հաղթահարման կամ չհաղթահարման կամ սիրո հովվերգական սյուժեի, քրոնոտոպների կիրարկումներով ըստ օջականյան մետատեսության՝ գերազանցությամբ ունեցել է ածանցյալ դերակատարություններ, եվրոպական համապատասխան կադապարի սոսկական փոխադրություններ, առանց վեպն ինքնացնող էստարրերի (կյանքի նվաճում, բարք և զգայնություն, խորք, հոգեբանություն և այլն): Վեպի այս տեսակը վերապահելով մեծավ մասամբ ժամանցայնության տիրույթներում, ինչպես ոստիկանական-դետեկտիվ, արկածային, պատմական վեպերի պարագային: Նմանօրինակ իրացումներում սիրավեպի կազմաբանական բոլոր միավորները դուրս են մնում իրականության, ժամանակի, իրադարձության շրջանակից, հատկանշվում են, ինչպես Հիսարյանի «Խոսքով և Մաքրուհի» վեպի օրինակով է նկատում. «...իրողությանց այլևո՞ծ շրջումներով, բռնաբարումներով» (I, 224), – ապրումի փոխարեն քարոզով, իրականության թելադրանքով պայմանավորված հակազդեցությունների փոխարեն կեղծ, մտացածին պատնեշումներով: Ահա թե ինչու սիրավեպի ժամանցային կառույցը «հերքման, մերժումի» դաշտում է (Հիսարյան, Տյուսաբ, Մամուրյան, Երվանդ Օտյան և այլք): Հաստատագրումը տեսնում է իրապաշտների գեղարվեստական համակարգում՝ Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը», Զոհրապի «Անհետացած սերունդ մը» և հատկապես Երուխանի «Ամիրային աղջիկը» ստեղծագործություններով, որոնց համաբնագրերում ներժանրային կառույցը համակցվում էր բարքագրությամբ, բարքերի վեպի բաղադրատարրերով: Առհասարակ օջականյան մետատեսության համակարգում ժամանցային վիպագրության՝ ոստիկանական-դետեկտիվ, արկածային վեպերի, անվերապահ ժխտումը, «հերքումը» պայմանավորված էր «Վեպը կյանքով է դիմավոր» ելակետումից շեղմամբ, ինչ շուրջ մանրամասն-

վել է Բենիամին Նուրիկյանին 1944-ի հուլիս 25-ին հասցեագրած նամակում²⁹: Ներժանրային այս կառույցներին բնորոշ դիպվածի, առեղծվածի, գաղտնիքի, արկածի արտաքին մակարդակում սեռուումները տարտղնում են վեպերի խորքը, տարողումը, – ահա թե ինչու օրինակ Երվանդ Օտյանի արկածային, ոստիկանական վեպերի շարքը չէր ընդունում: «Ապտուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ», «Թիվ 17 խաֆեն», «Ես դրսեցի չեմ առներ»՝ առեղծված-խորհրդավորի, ոճիրների, հետապնդումների բավականին լարված, դինամիկ վիպումով այնուհանդերձ քանզի դրանք ոչ միայն «կյանքով դիմավորված» չէին, այլև չէին հայտնաբերում և վիպանվածում նույն արկածի, ոճիրի ընդերքը, ներքին մակարդակը: Ահա թե ինչու «Սյուլեյման էֆենտի» համաբնագրում պարբերաբար կրկնում է «Երկար է թվումը անոր արկածներուն ու պետք է կարճ ըլլալը»³⁰ միտքը, քանի որ «ժամանցային վիպագրություն» նորմատիվ կիրարկումը ժանրի նահանջի, «ուժերի վատնումի» արտահայտություն էր համարում:

Պատմավեպի ներժանրային կառույցի տեսությունը օշականյան գերբնագրում արժեքում-մեկնաբանվում է հետևյալ ելակետումով. «Վեպը մեզի կուտա ազատություններ, արձակություններ, պատմական հարազատություն չեղծանելու գինով, մեր տիպարները ենթարկելով այն կարգի խորացումներու, ընդլայնումներու, խոշորացումներու որոնք մեզի ներքին իրենց ընդմեջեն խորհրդանիշ տախտակներ, մտապատկերներ թելադրել մեզի» (IV, 461): Ուրեմն, «Պատմական վեպի զգայարանքով» պայմանավորված վիպումի ազատությունն ու արձակությունը եթե չի բավարարում ժամանակի և անհատների (հերոսների) իրականության կենսորոտը, ապա այդօրինակ իրացումները տեսականորեն «հերքվում» են: Այս չափանիշում է Օշականը դիտարկում պատմավիպասանության Մամուրյան-Ծերենց-Բաֆֆի-Մուրացան-Դեմիրճյան-Զորյան-Նշան Պեշիկթաշլյան-ական կիրարկումները: Եվ եթե որոշակի վերապահումներով «հատություն» (պատմական փաստերի լիակատար տիրապետումի) և «կյանքի զգայարանքի» (պատմությունը ստեղծագործությունը կենդանակերպելու, կենսավորելու) արարողական հատկանիշներ նկատում է Ծերենցի, Բաֆֆու, Մուրացանի պատմավիպասանության մեջ, ապա՝ Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը», Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», Զորյանի «Պապ թագավորը», Նշան Պեշիկթաշլյանի «Սիդոննա», «Ռաբբի» ստեղծագործություններում անտեսում է ներժանրային կառույցի նահանջն ու այլափոխությունը: Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը» ստեղծագործության տիրույթներում պատմական վեպին բռնակցած արկածային, ճանապարհորդական, սիրային, լուսավորչական, դիդակտիկ, գաղափարային վեպերի տարրեր փոշիացնում են «պատմական զգայարանքի» առաջադրությունը: «Պապ թագավորում», «Վարդանանքում» նկատում է վրիպման հիմնական պատճառը՝ ո՛չ Զորյանը, ո՛չ Դեմիրճյանը վիպասանի տարերք չունենին, «Սիդոննա», «Ռաբբին» հրաշավեպերն ընդամենը «իրականության փախուստի գեղեցիկ դիմակներ են»³¹: Չմանրամասնվելով, հատկապես Զորյա-

29 Տե՛ս Հ. Օշական, Նամակահի, էջ 21:

30 Հարություն մեկ տարվան, էջ 298:

31 Տե՛ս Մալրիգերու շուքիս տակ, էջ 39:

նի և Դեմիրճյանի պատմավեպերի առիթով «Նայիրիում» 1946-ին տպագրված օջականյան դիտումների շուրջ³², որոնք այնքան դաժանորեն չափարկվեցին մերձգրական միջակությունների կողմից, պարզապես արձանագրեմ, որ այս դեպքում էլ Օջականի նկատումը արդիական է՝ վկան հայ գրաբանական դաշտին ոչինչ չհավելող պատմավեպերի անվերջանալի շարանը:

Հայոց դասական վեպի պատմատեսություն մեջ Օջականը իրավացիորեն առանձնացնում է այսպես կոչված ուսուցանող-բարոյախոսական, գաղափարաբարական ներժանրային կառույցը: Ձևաբանական այս միավորի գնահատանքը եղնում է այն հանգամանքից, թե որքանով են վեպի կառուցվածք ներբերված փրկիսոփայական, սոցիալական ընդհանրացումները, դիդակտիկ, գաղափարաբանական առաջադրությունները դառնում գեղարվեստական անտրոհելի հյուսվածք, ինչպես են «վերացական իրողությունները» դառնում «մարդու պատումին»³³: Այս հարաբերակցություն տիրույթներում է արժևորում գաղափարական վեպը Սրբուհի Տյուսաբից մինչև Լևոն Շանթ: Ամփոփում է, որ «Գաղափար աղալում», «գործի, գործողության փոխարեն խոսքի, խոսակցության հեղեղը» այս կառույցի կազմաբանական հիմքն են: Հար և նման է վեպօրագրության, վեպ-նամականու տեսությունները, որտեղ կարևորվում է ոչ միայն գաղափարի փոխակերպությունը վիպումի, այլև նամակի և օրագրի յուրաքանչյուր տող հոգու գեղարվեստական անդրադարձում դարձնելը: Այս չափանիշի խորքով է դիտարկվում Մամուրյանի, Տյուսաբի ստեղծագործությունները, Տիգրան Չյուկուրյանի «Վանքը»: Առհասարակ «հոգու անդրադարձման» վիպաստեղծ հանգանակը տարածականացվում է ժանրի ձևաբանական հարացույցի բոլոր միավորների վրա անխտիր: Բնականաբար այս հանգամանքը մեկնակետային գործառնություն ունի հոգեբանական վեպի ներժանրային կառույցի տեսաբանություններում: «Իմ իրավունքս է վեպ մը իր ուսերուն վրա կրող մարդեն հոգեբանական հարազատություն միշտ պահանջել» (IV, 462), ինչը վերջիվերջո կյանքի ընդլայնում-հասակումի վիպայնական համարժեքումն է: Այս տիրույթներում է հետևում Չոպանյանի «Թողթի փառքից» մինչև Սիպիլի «Աղջկան մը սիրտը», Զապել Եսայանի հոգեբանական վեպերի ներբերած տեսական հանձնառություններին: Էական է դիտել, որ վեպի պատմատեսության շրջարկում «հաստատումի» դիտանկյունը առավելապես խարսխված է հոգեբանական վեպի իրացումներում՝ Կամսարական «Վարժապետին աղջիկը», Երուխան «Ամիրային աղջիկը», Եսայան «Վերջին բաժակը», քանզի մատնանշած ստեղծագործությունները ներբերել են վավերատիպ անձնավորությունների համապատկեր, հոգեբանության և հոգեխառնությունների վիպարարողական տեղություն, երբ պատահարը անցնում է իր սոսկական գերակատարությունից, բնագրային մակարդակում ընդլայնվում-կերպավորվում իրականության լիակատար-ավարտաբանված վկայություն, հեղում՝ ներաշխարհ-արտաշխարհ փոխներթափանցումների հոսքով պայմանավորված անհատի կյանքի, գոյության մետամորֆոզները՝ հոգեբանական վեպը հարստացնելով ժանրի, այսպես

32 Տե՛ս «Օջականը կը դատե Հայրենի բերքի քառասնամյա վաստակին ուժովը» հոդվածը, Նայիրի, 1946, թիվ 2, էջ 280, Նամակամի, էջ 87:

33 Սյուլեյման Էֆենտի, էջ 280:

կոչված, վերլուծական կառույցի հատկականություններով՝ կրքերի ներքին պայքարի, «անդնդային հոգեվիճակների» (VI, 277) գրականացմամբ³⁴:

Ցանկացած ձևաբանական կառույց ժանրի մետատեսություն պարագրիկումներում հաստատագրվում է, եթե բավարարում է ժանրի ինքնացնող գոյությունականությունը պայմանավորող անհատի, բարքերի նվաճման և վիպումի ազատությունը վկայող հանձնառությունները: Վեպը արժեք է, կայացած է, եթե առբերում է «անձեր ապրեցնելու հիմնական շնորհը» (VI, 37) (Պարոնյան, Կամսարական, Զոհրապ, Երուխան, Եսայան), կենդանագրում դրանց, վկայում մարդու կենսուղին, այսպիսով անհատի վիպասեռման տիպարային առաջնահերթությունը ժանրը հանդուցում են անհատի վիպագրման «լիությունը, ամբողջությունը» (V, 270), առարկայացնում աշխարհային-ենթաշխարհային պատճառաբանվածությունը, որը «...որքան ընդարձակ է (ու մի շփոթեք ասիկա դարձյալ ծավալին հետ), այնքան թանկագին է մեզի իբր վկայություն» (X, 130): Նախ սրանով է բացատրվում օրինակ Ջիֆթե Սարաֆի (Միամիտի մը արկածները), Սմբատ Բյուրատի (Ելտըզե Սասուն), Արմեն Շիտանյանի (Թիապարտը) վիպագրության «մերժումը» կամ լուսանցքայնությունը ժանրի տեսություն գերբնագրում: Դասական, հատկապես իրապաշտական-բնապաշտական, վեպի պատմատեսություն մեջ բարքերի կիզակետումը (գեղարվեստական սեռում-նվաճում) ժանրի պարագրիկումներում, ըստ Օշականի, կազմաբանական նշանակություն ունի: Դա ճշմարիտ վեպի այն հանգանակն է, «որու հպատակություն կը պարտինք արևելահայ վեպը գրեթե ամբողջովին ու արևմտահայ կարելի վեպը» (VI, 267), Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի վեպերի պոետիկական վթարները փրկվում են «բարքը կազմող ամենեն բարձր որակով» (X, 149), որը վեպին հնարավորություն է ընձեռում գլխագրելու կյանքը (Պարոնյան, Եսայան, Երուխան) շրջանի վկայություն, իսկ Օտյանի վեպերը «...մեր կյանքին ոչ մեկ կողմը կը նվաճեն» (VI, 81): Պատահական չէ, որ «Ամիրային աղջիկը» իրապաշտ շրջանի բարձրակետն ու անգերազանցելի իրացումն է համարում. «Չունինք ուրիշ հատոր մը, ուր երեք քառորդ դարու կյանքի մը ըլլային վերաբերված այսքան առատ մթերք մը, այսքան հատկանշական տախտակներ (որոնցմե ոմանք իր մոտ փրկված) մեր բարքերեն» (VII, 218): Ահա թե ինչու տեսական դատումներում վեպի դինամիզմի հետևողական պահանջի հանգամանքը միշտ նահանջում է բարքերի պարագային. «Այս պատմությունը, բարքերի պատկեր մը ըլլալով ամենեն շատ չեմ կարծեր, որ ծանրաբեռնվի, երբ քանի մը կարգեր իյնան ամփոփ վերլուծումի, իրենց շատ ընդհանուր գիծերով», – գրում է «Սյուլեյման էֆենտիում»³⁵: Ահա թե ինչու ընդհանուր առմամբ վերապահ լինելով նորերի վիպագրության հանդեպ Նշան Պեչիկթաշլյանի «Ընկեր Շահազարը» արժևորում է, որովհետև այն «...գրեթե բարքի վեպ մըն է»³⁶:

Թե՛ անհատի, թե՛ բարքի սեռումն առանց վիպումի ազատության անհրա-

34 Հետաքրքրական է այն իրողությունը, որ մատնանշածը տեսական «մաքուր» անդրադարձում է ունեցել «Մաթիկ Մելիքխանյան», «Սահակ Պարզկան» և «Մացորդաց» վեպերի տիրույթներում: Տե՛ս համապատասխանաբար 13, 329, 294-195-րդ (հտ. Բ) էջերը:

35 Հարյուր մեկ տարվան, էջ 255:

36 Տե՛ս Մալրիներու շուքին տակ, էջ 41:

ժեշտ, սակայն ոչ բավարար պայմաններ են ժանրի մետատեսություն մեջ: Վիպումի ազատությունը դուրս է պոետիկական-ձևաբանական թելադրանքների «բռնություններից», այսինքն՝ արխիտեկտոնիկ-կոմպոզիցիոն թելադրանքներին տեղի տալուց, երբ ժանրի տեխնոլոգիայի ներքո տարտղնվում է կյանքի հասակումը, դանդաղում է գործողությունը: Նկատի ունի հատկապես ներուլորտի գործողությունը: Այս իրողությունը է բացատրվում նաև Օչականի տեսաբանական դաշտում Դոստոևսկու, Պրուստի և Ջոյսի վիպագրության օրինակելիությունը, որոնք անցնում, հաղթահարում են ժանրի «կամավոր կարգապահություն» (VII, 289) պատենները, բնագիրը հանգրվանում վիպումի այնպիսի ազատություն մեջ, որտեղ «ահավոր տրամաբանություն մը փոթորիկով, ռուս վիպասանը իմացական, բարոյական մեծ հարցեր կը ձգե առջևը ու ասոնց հետ ընթերցողը, ատեն չձգելով ասոր ըոպե մը անդրադառնալ: Գաղիացի վիպասանը այդ զառաժուժով ամբողջ անցյալ, կորած աշխարհ մը պիտի կառուցանե... Իրանտացի վիպողը մեր կտոր-կտոր հոգիին մասերը պիտի խաղա» (X, 226): Անշուշտ, պետք է նկատի ունենալ, որ օչականյան մետատեսություն համակարգում վիպումի ազատության թելադրականությունը չի նշանակում արխիտեկտոնիկ-կոմպոզիցիոն պլանի անտեսում: «Վիպասանը ճարտարապետ մըն է»³⁷, – զանազան առիթներով շեշտում է նա, ինչը ենթադրում է, թե ժանրի կառուցվածքային խնդիրները տեսաբանական հայեցակետում միշտ առկա էին և անդրադարձվում էին: Ժանրի «ճարտարապետությունը» անվերապահորեն պետք է անցնի գրողի էությունը, կարևորը ոչ թե ժանրի արխիտեկտոնիկ պահանջների, տեխնոլոգիայի, թեկուզ լավ ուսանած, ապահովումն է բնագրային մակարդակում, այլ դրա հարադրությունը գրողական խառնվածքին, տարերքին, այս երկուսի պարագային է, որ ժանրի արխիտեկտոնիկ-կոմպոզիցիոն թելադրանքները չեն դառնում ինքնանպատակ, ժամանցային, այլապես երկը նմանվում է Օտյանի «Թաղականին կնիկը» վեպի ինքնադատականի հետևյալ նկատումին՝ մի արձանի, որ խոշոր իրան ունի և բարակ ոտքեր:

1927-ի հունվարի 12-ին Նիկողոս Սարաֆյանին հասցեագրած նամակում Օչականը ժանրի արխիտեկտոնիկային անդրադառնալիս կարևորում է վեպի կառուցման, «ճարտարապետություն» խնդիրները, ստեղծագործությունից պահանջելով. «Խնամք, մարդերու, գետինի, մթնոլորտի, զգայնության, գաղափարի», – ինչը պայմանավորում է «տեսիլքի, վիճակի, սևեռումների, մանրամասնության խուզարկումներու հարատևությունը»³⁸: Ժանրի արխիտեկտոնիկ-կոմպոզիցիոն խնդրադրության պարագրկումներում ստեղծանում է «ծանր վեպի» տեսությունը (իրացրած սեփական վիպագրությունը), ինչը գոյավորվում է բնագիր կազմակերպող հետևյալ հանգամանքներով. 1. ընդարձակություն, որ սոսկ ծավալաբարկումը չէ, ծավալը մեծացնելը ավելորդ երկարաբանություններով ի հաշիվ կյանքի, ներաշխարհի ընդլայնման, «գործողության ներքին ծավալման», – ինչպես նշագրում է «Մնացորդացում»³⁹, 2. թելադրակա-

37 Նույն տեղում, էջ 37:

38 Կամ, Փարիզ-Բուսոն-Տորոնո, 1986, թիվ 3-4, էջ 135-136:

39 Մնացորդաց, Բու. Գ, էջ 68:

նույնը, երբ կոմպոզիցիոն միավորները, դիպաշարային ներփակ-ներդիր պլանները միասնականանում են, ընդհանրականանում. «ամեն մաս կը թելադրե մեկ և նույն ոճը» (X, 186): Այս հանգամանքը բազմակերպում է ժանրի «հաստակութային» առաջադրությունը, ինչը առբերում է կոմպոզիցիոն-արխիտեկտոնիկ երրորդ «ծանր վեպի» կազմաբանության համար էական հանգամանք՝ բոլոր տարրերի համամասնություն, ներդաշնակություն: «Ծանր վեպը» հանձնառու է նաև լեզվի վիպայնացման նորակերտումի իրողությունը⁴⁰, այս պարագային կրկին կենսաուժերի-կենսոլորտի վիպման նպատակաբանությունը այն է, երբ «նախադասության օրինական անսովորությունները» առբերում են «աշխարհի խորությունը» (I, 89):

Ժանրի մեսատեսության օչականյան ստեղծանումը ինքնություն, կազմաբանության, ձևաբանության խնդրադրությունը, վեպի գոյութենությունը հանգեցնում է վիպագրության անբավականության հայեցողությանը. վեպն անբավարար է, չի հերիքում իր առթած կարելիություններով, գեղարվեստական, կառուցվածքային չափազանցություններով, հանձնառություններով վկայելու կենսոլորտը բոլորեքյանությամբ: Հետևաբար «Ի՞նչ է վեպը» հարցումը գրողի համակարգում գտնում է վերջականացրած (տեսությունը և ստեղծագործությունը իրացրած) պատասխանը. «Վեպը կյանքն է: Ու եթե մեր տարիքը սահման մը ունի, սահման չունին մեր օրական ապրումները: Մեկը ժամվան մը մեջ տասն անգամ ալելի շատ, խոր, խիտ կապրի, քան մյուսը, որ ութսուն տարիներ շալակած գերեզման շտկելու ատեն ոչինչ ունի զինքը ետին դարձնող»⁴¹, – վեպը կյանքի, կենսոլորտի, ապրումի անդրատեսողությունն է, վերժամանակայնությունը ստեղծագործության մեջ: «Կյանքը պատմելու ապրանք չէ»⁴², այլ նույն այդ կյանքի նվաճումը: Կյանքի գաղտնիքի առբերությունը իբրև վեպ ժանրի անդրակադապարտման է, անցումը ձևաբանության նորմայից, ահա թե ինչու իր վեպի համակարգում «հարյուրավոր էջերի անբավականությունը» հանկերգ է (Սահակ Պարզեյան, Հաճի Մուրատ, Հաճի Ապտուլլահ, Սյուլեյման էֆենտի):

Գ.

Վեպի տեսաբանության Հակոբ Օչականի միջգրութենական համակարգը ներբերում է այնպիսի խնդիրների անդրադարձներ, որպիսիք են թերթոնային վիպագրության քննաբանությունը, վիպաշարի (ցիկլիկ վեպերի) վերլուծությունը, որ, հարկ է նշել, մեզանում խնդրի առաջին տեսական ընկալման փորձն է, վեպ-վիպայնություն, պատմում-պատմասանություն հարաբերակցության հարցերը:

Եվրոպական թերթոնային, հիմնականում ժամանցային, միջին ընթերցողին հասցեագրված, բուլվարային վեպի սոսկական պատճենումը մեզանում, ըստ օ-

40 Վեպի տիրույթներում կյանքը նվաճելու համար բառը և՛ «...մեղմ է հուզումներ գրեթե քրտնած», և՛ «միս, շարժում ու թափանցող», Մակ-Պտուկը, էջ 237:

41 Մայրիներու շուքիմ տակ, էջ 16-17:

42 Հաճի Ապտուլլահ, էջ 106:

չականյան տեսութեան, հաստատագրեց ժանրի այնպիսի կիրարկում, որ կամ ընդհանրապես, կամ չնչին առնչակցութիւններ ունի գրողի կողմից տարբերակած (ի հակակշիռ այս դրսևորման տարբերակած) «իրավ վիպագրութեան» հետ: Մեր գրականութեան պատմական առումով առարկայական պատճառականութիւն ունեցող լրագրային ընթացքն էլ մյուս կողմից պարարտ հող էր վեպի գառածված կերպի թե՛ քանակով, թե՛ ընդգրկումով ու ճանաչման հետ: Այս իրողութիւնները «մեր գրականութեան ընկալչութիւնը» դարձրել էին այնպիսին, որ «...չէր կրնար հաշտվիլ թերթոնեն դուրս ուրիշ կերպարանքով լայնաշունչ ստեղծագործութիւններու» (X, 104-105): Վեպի այս կերպը «հերքման» տիրույթներում է, ավելին՝ դուրս է ժանրապատկանելութեան ընկալումներից: Թերթոն վեպը ընդամենը մարդկանց «կը պտտեցնէ իրադարձութեանց պարունակով» (IV, 41), – այն պարզապէս ուժերի սպառում էր⁴³, հայոց վեպի ճախարակներութիւնը: Սրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ Օշականը լուրջ վերապահութիւններ ուներ Ծերենցի, Տյուսաբի, Սիպիլի, Օտյանի, առհասարակ ժխտական էր Մարի Սվաճյանի, Արմեն Շիտանյանի, Սմբատ Բյուրատի, Միսաք Գոչունյանի, Մատթեոս Մամուրջանի հանդէպ, որն, ի դեպ, թեև գիտակցում էր թերթոնի վտանգները ազգային վիպագրութեան հեռանկարում, սակայն այդպէս էլ ստեղծագործութեամբ չկարողացավ այն հաղթահարել⁴⁴: Եթե, օրինակ, արժեւորելով Օտյանի գործը (հատկապէս նորավեպերը, պատկերները, «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրութիւնը), ժխտում էր նրա ժառանգութեան «տիրական կողմը՝ թերթոնը» (IV, 183), ապա ասեմք Միսաք Գոչունյանի «Կարապետ», «Բախտախնդիրը», «Խորհրդավոր աղջիկը», «Կրակին մեջն», մյուս թերթոն վեպերը, որոնք սքեթչ են, թողնում է վեպի տեսաբանութեան լուսանցքներին: Ժանրային գառածման պատենչումը «ծանր վեպի» հետ նաև վիպաշարերի (վիպացիկներ) առկայութիւնն է: Պատահական չէ, որ վեպի տեսութեան Օշականի գերբնագրում այն ունեցել է իր անդրադարձը: Այս պարագային ինչպէս «Մնացորդաց», «Մաթիկ Մելիքխանյան» դիլոգիայով, այնպէս էլ վիպաշարի տեսութեան անխառն ցուցումներով Օշականը Շահնուրի, Որբունու հետ ավանդադիրներից էր հայ վեպի պատմութեան համապատկերում: Ըստ օշականյան տեսութեան՝ վիպաշարի նպատակաբանութիւնը «...վիպային իրադարձութեան հետզհետեւ ընդարձակվիլը, ծանրաբեռնվիլը, հորդումն է»⁴⁵: Պարբերաբար դիմում է Բալզակի, Զոլայի, Պրուստի փորձին: «Կյանքին պէս» վեպում գրում է. «Պահ մը փորձվեցա մեծ Վարպետին հանդէպ սերես նվաճված իմ շարքը ենթատիտղոսել «Մարդկային տուամ»⁴⁶, կամ «Սահակ Պարզեկանում» արձանագրում. «Վեպերու այս եռյակը, Եռանկարը,

43 Թերթոն վեպի ժխտումն առկա է վեպերի «տեսական շրջարկում» նաև: Տե՛ս օրինակ՝ «Այուլէյման էֆենտի» էջ 327:

44 Մամուրջանը, որ անցել է և անցնում էր թարգմանությունների բովով, նկատում էր թերթոնային վեպերի այն խոչընդոտները, որոնք արգելակում էին ժանրի լիարժեք կալցանումը. «Մեզի հասարակ օտար վիպասանությանց թարգմանության ժամանակն անցած է...», Արևելյան մամուլ, 1885, թիվ 1, էջ 561-562:

45 Տե՛ս Մաթիկ Մելիքխանյան, Նախաբան, Բագին, 1974, թիվ 8, էջ 1:

46 Կյանքին պէս, էջ 5:

կը ձգտի այդ սկսած քայքայումը արձանագրել, արվեստի քանի մը ճամբաներու վրայով»⁴⁷:

Ժանրի տեսութայան միջգրութենական զուգահեռներում Օշականը անդրադառնում է վեպ-վիպայնություն-պատմում-պատմասանություն հարաբերակցությունը, վեպի պատումային մակարդակի մասնահատկություններին: Կուզեի հիշատակել Գրիգոր Պրլտյանի «Վեպին հղացքը» շահեկան ուսումնասիրությունը, որտեղ նշված խնդիրները մեկնաբանվել են: Համառոտ նկատեմ, որ ժանրաընկալման տիրույթներում այս հարաբերակցությունը անդրադառնում է և՛ փոքր արձակ-վեպ սահմանների խնդրին և թե՛ «վիպայնություն» հղացքով ուրվագրում ժանրանցման, ժանրասահմանների պայմանականության երևույթը: Ստեղծագործության պատմասանական մակարդակը լիակատար վկայված է, եթե արդիականացում է հին դյուցազնավեպերի արագ, շարժուն, փոփոխուն պատումը, հարակցում դա «դրվագ մը սեռելու» կարողականությունը (VI, 203-204), դիպաշարային մակարդակը սոսկական արձանագրումից փոխակերպում է կյանքի պատկերագրման պատմումի: Միմիայն այս պարագային են արժևորվում ստեղծագործության «թեքնիքը, զարգացման շնորհը, ոգեղեն մթնոլորտը, իմացական հարցերու հանդեպ խոր ընկալչությունը» (VII, 292), բրտացնում պատմումի հիմնական զսպանակը՝ ոգին: Այսպիսով՝ ժանրի օշականյան պարագրիումներում վեպը փոխաձևվում է վիպայնության, պատումը, պատմասանությունը՝ պատմումի, ինչ իր վերջին «կյանքին պես» վեպի տիրույթներում ստեղծանում է հեքիաթի նորագոյացման տեսությունը. «Այս վեպին հեղինակը ձեզ այսպես կանխապատրաստելե վերջ ձեզի կը ձգե զայն, իբրև ազատություն, ներկա գիրքեն ու հաջորդներեն – որոնց թիվը հստակ չէ անշուշտ, բայց կը տանջե վաղածանոթ կաղապարներու, չափերու ձեր վարժությունները «ձեր ուզած մասերը որակելու հեքիաթ». սակայն փուլթն ունի նույն ատեն ձեզի թելագրելու ուրիշ ալ կարևոր իրողություն մը. – թե ինչ որ պիտի գտնաք այս շարքին մեջ, «կյանքն է» ավելի քան իրավ»⁴⁸: Նման ընթացականությունը ունի վեպի ժանրացման երևույթը օշականյան համակարգում:

Ինչպես իր տարողությամբ բացառիկ ինքնադատականը (Համապատկերի ժատորը), այնպես էլ հսկայական ժառանգության մեջ միջգրութենական ամբողջություն կազմող վեպի ժանրատեսությունը ազդակված էր «բարդ ոճաբան», «դժվար կարգացվող» հեղինակ լինելու հանգամանքով և, ո՞վ գիտե, հավանաբար հիսուն տարի հետո միայն հասկացվելու մարգարեությունն ու պայծառատեսությունն է առթել վեպի տեսաիրացումը, որն այսօր Հայաստան և ի սփյուռուս լրջագույն ուսումնասիրության և քննության կիզակետ է, հարակա արդիական: Վեպն իբրև «ճերմակ թղթի փորձություն», «ամեն հնարավորություն ներկայացնող սրբազան ձեռնարկ» (X, 146) տեսաբանող և ստեղծանող Հակոբ Օշականին գնահատելիս, արևորելիս այսօր էլ ժամանակակից է Վազգեն Շուշանյանի դիտումը. «Օշական սորվեցուցած է նաև մեզի, մենք, որ վարպետ չենք ճանչնար, կատաղությամբ ու առանց ընկրկումի կռվիլ հանուն գե-

47 Սահակ Պարզկյան, էջ 92:

48 Կյանքի պես, էջ 2:

ղեցիկին, տապալելու սուտ աստվածները ու հայհոյել կավատներուն: Օշական մեր անմիջական երեցն է: Ան է որ պետք է առջևեն քայլե: Գլուխը բարձր՝ մեծ հաղթանակին համար: Ուսերը բեռնավոր՝ բանաստեղծության անփոխարինելի հարստությամբ: Կեցցե Օշական»:

Այսօր, կես դար նրա ֆիզիկական մեկնումից հետո, նա կրկին հայ գրականության ուղեցույց երեցն է, այդպես է լինելու հարյուր տարի հետո, միշտ:

ԹԵՐԹՈՆ ՎԵՊԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆ

Ներածության փոխարեն

Ուսումնասիրությունը նվիրված է Հայոց «ժամանցային վիպագրություն» տեսությունը: Ցարգ ժանրի այս արտահայտությունն տեսությունն ու պոետիկան մեր գրականագիտությունը չի ուսումնասիրել: Վեպի պատմության ամենատարբեր խնդիրներին, այս կամ այն վիպասանին նվիրված մենագրություններում և հոգևածներում քննարկվել են թերթոն վեպի ինքնությունը, կազմաբանությունը վերաբերվող ինչ-ինչ հարցեր, խնդիրներ, սակայն առաջին անգամ է, որ փորձ է կատարվում թերթոն վեպն ուսումնասիրել ամբողջությամբ, հետազոտել «ժամանցային վիպագրություն» իր դրսևորման ամենաակտիվ պատմական ժամանակաշրջանում, վեր հանել ստեղծագործական-ստեղծաբանական, գեղարվեստական-գեղագիտական օրինաչափություններն ու առանձնահատկությունները: Թերթոն վեպի տեսությունը նաև առարկայական հնարավորություն է ընձեռում լրացնել գրականության ամենաազատ ձևի, ինչպես վեպն են բնութագրում բազմաթիվ գրողներ ու տեսաբաններ, ժանրային պատկերի քննությունը:

Երվանդ Օտյանի վիպագրությունն այս ուսումնասիրության առանցքն է, քանի որ ժանրի պատմական համապատկերում գրողի ստեղծագործությամբ թերթոն վեպը բյուրեղացավ, ունեցավ հանգրվանային արժեքներ: Էական է այս առումով այն օրինաչափությունը, որ նկատում ենք Օտյանի վիպագրության արժեքումների և մեկնաբանությունների մեջ: Ե՛վ հեղինակի ժամանակակիցներն իրենց հուշերում, դիմանկարներում, հոգևածներում, և՛ քննադատությունն ու գրականագիտությունը միաբերան արձանագրում են գրողի բացառիկ ժողովրդականությունը, «ամենէն շատ կարգացուած հեղինակ»¹ լինելը, իր վիպագրությամբ բոլորին՝ և՛ «թղթով կշտացողներին», և՛ «անոնց, որ գիրերուն ետին բան կը փնտռեն»² բավարարելը, և նույն համերաշխությամբ արձանագրում, թե Օտյանը «խանգարել է ինքն իրեն՝ ընկնելով դեղին լրագրության և գորչ վիպագրության մեջ»³, թե նրա տաղանդը «վաստակելու համար ստիպված» սպառվել է լրագրության մեջ, իսկ «լրագիրը խոշոր մտքի ուտիճն է»⁴:

Ընդհանրացնելով օտյանագիտության գնահատականները՝ կարող ենք արձանագրել, որ դրանք ենթատեքստում ակնբախորեն «արդարացման հնչե-

- 1 Տե՛ս Արշակ Ալպոյաճեան, «Անհետացող դեմքեր. Երուանդ Օտեան», «Արև», Կահիրե, 1926, հոկտեմբեր 6:
- 2 Տե՛ս Յակոբ Սիրունի, «Գիծեր Երուանդ Օտեանի կեանքէն», «Հայրենիք», Բոստոն, 1927, լուսին, № 8, էջ 45:
- 3 Վահան Թոթովեանց, «Երվանդ Օտյան», Երկեր երեք գրքով, Երևան, «Նաիրի» հրատ., գիրք 3-րդ, էջ 479:
- 4 Տե՛ս Ալեքսանդր Թիրվանզադե, «Օտար վայրերում», Երկերի ժողովածու տասն հատորով, Երևան, Հայպետհրատ, 1961 թ., հատոր 9-րդ, էջ 205:

րանգ» ունեն: Կարծում ենք, Շիրվանզադեն իր հուշերում Երվանդ Օտյանի հետ ունեցած շատ կարևոր երկխոսություն է մեջբերում. «– Ո՞ր աշխատանքն է ձեզ համար ավելի դուրեկան՝ տա՞ն, թե՞ խմբագրատան»,– հարցնում է Շիրվանզադեն: Օտյանը պատասխանում է. «– Լրագրական աշխատանքը ես համարում եմ ներկարարություն, տան աշխատանքը՝ նկարչություն: Հարկավ, նկարելն ավելի հաճելի է, քան ներկելը, բայց և բյուր անգամ դժվար»⁵: Այս երկխոսությունից մեջ Օտյանն ակնհայտորեն ակնարկում է իր ստեղծագործական կերպի գիտակցված ընտրությունից մասին, որը պայմանավորված էր արվեստագետի խառնվածքով: Հետևաբար, անկախ պատճառաբանությունների, «արդարացման հնչերանգը» պարագայական է, քանի որ արժեքում-մեկնաբանություններում ենթակայորեն անտեսվում է գրողի անհատականության հրամայականը: Մյուս կողմից՝ հեղինակի թերթին վեպերը հետազոտական անդրադարձի են ենթարկվում այլ հարթության մեջ, ինչը թելադրում է արժեքման և մեկնաբանման՝ թերթնագրությանը («ժամանցային վիպագրությանը») անհարիր չափորոշիչներ: Արդյունքում թե՛ Օտյանի վեպի ջատագովականները և թե՛ այսպես կոչված «բացասող» գնահատականները մեծավ մասամբ ենթակայական կարծրատիպերի արտահայտություններ են:

Այնինչ Օտյանի վեպը պիտի հետազոտել իր տարերքում՝ «ժամանցային վիպագրության», ասել է թե՛ թերթն վեպի դաշտում: Մեր խորին համոզմամբ՝ միմիայն այդ դաշտում է հնարավոր ըստ ամենայնի ուսումնասիրել գրողի՝ վեպի ժանրով ստեղծված ժառանգությունը:

Այսպիսով, նկատի ունենալով այն իրողությունը, որ թե՛ ծավալով, թե՛ ընդգրկումով, թե՛ արժեքով օտյանական թերթն վեպը մեր գրականության պատմության մեջ «ժամանցային վիպագրության» բյուրեղացումն ու հանգրվանն է, մենագրության առանցքը դարձրել ենք Օտյանի համապատասխան ստեղծագործությունները և նրանց խորքին ուսումնասիրել թերթն վեպի կազմաբանության, ինքնության, ձևաբանության, բնագրաստեղծ ընթացքի, գեղագիտության հիմնախնդիրները:

Ըստ կարելվոյն ուսումնասիրվել է նաև ծիծաղի խնդիրը Օտյանի թերթն վեպի գեղարվեստական համակարգում:

ԹԵՐԹՈՆ ՎԵՊԻ ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Ա.

Հայոց դասական վիպագրության պատմական համապատկերում ամենակենսունակ գրականության մեկը թերթն (թերթնային) վեպն է, որը «ժամանցային (ֆորմուլյար) գրականության» ժանրային տիրապետող արտահայտությունն է եղել ինչպես համաշխարհային, այնպես էլ հայ գրականության մեջ:

Անհրաժեշտ ենք համարում անմիջապես նշել, որ հակված ենք թերթն, թերթնային հոմանիշ եզրերից կիրարկել թերթնը, քանի որ թերթնայինը կարող է

5 Այլ. Ծիրվանզադե, «Երվանդ Օտյանը», Երկերի ժողովածու տասն հատորով, Երևան, Հայպետհրատ, 1961 թ., հատոր 8-րդ, էջ 526:

Թյուրիմացությունների տեղիք տալ՝ նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ բազմաթիվ վեպեր ունեցել են թերթոնային (լրագրային, հանդեսային) հրատարակություններ, սակայն ինքնուրույն թերթոն վեպեր չեն:

Հայոց թերթոն վեպի խտացումն ու հանգրվանն անշուշտ Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունն է: Նրա շուրջ կես դար ընդգրկող գրական, խմբագրական, հրատարակատեսական, թարգմանական ժառանգությունն ու գործունեությունն ահա արդեն մոտ մեկ հարյուրամյակ հայոց գրականության պատմագրության ընթերցման և մեկնաբանության առարկա է: Հազիվ թե գտնենք մեկ ուրիշ հեղինակ, որի ժառանգությունը լինի ընթերցողական և տեսական-քննադատական ծայրաբևեռային դրսևորումների մշտամնա ուշադրության կենտրոնում, բավարարի գեղագիտական տարբեր, հաճախ միմյանցից արմատականորեն հեռու ընկալումներին և ըմբռնումներին, գրական տարբեր ճաշակ ունեցող ընթերցողական շրջանակներին: Այս իրողությունն անշուշտ պայմանավորված է Օտյանի ժառանգության ծավալով, մեր գրականության պատմական համապատկերում բացառիկ բեղունությամբ. գրականության անդաստանում «...ամենէն շատ մեկան սպառած մարդերէն մէկը»⁶ լինելով: Սակայն ժառանգության վիթխարի ծավալն անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար պայման է գրականության պատմության մեջ բացառիկ դերակատարություն և նշանակություն ունենալու համար: Համաշխարհային և հայ գրականությունների մեջ ծավալով վիթխարի ժառանգություն ստեղծած բազմաթիվ գրողներ կան, որոնք գետեղելի են այս բացառիկ վերադիրի չափորոշիչների և ըմբռնումների մեջ (Էփեն Սյուլ, Ալեքսանդր Դյումա, Ջեյզ, Շելլըն, Սմբատ Բյուրատ, Արմեն Շիտանյան, Միսաք Գոչունյան), սակայն նրանց գնահատության, մեկնաբանության պարագային քչերի համար կարող ենք հավելել օչականյան դիտարկման շարունակությունը, որը Օտյանի առիթով է գրվել. «Մէկը նոյն ատեն այն բացառիկ գրական խառնուկածքներէն, որոնք քանի մը սերունդի հետ կարենալ ըլլալու ճկունութիւնը մեղքի չեն վերածեր...»⁷: Տվյալ դեպքում ճկունության հանգամանքի շեշտադրումը ոչ միայն բացառիկության փաստարկումներից է, այլև Օտյանի հսկայածավալ գրական ժառանգությունից այն մասնաբաժնի վերհանումը, ինչն առարկայական հնարավորություն է ընձեռում գրողին առանձնացնելու «մեկան սպառածների» փաղանգից: Անշուշտ դա գրողի վիպագրությունն է:

Հարկ է անմիջապես արձանագրել, որ Երվանդ Օտյանի գրական ժառանգություն, գեղարվեստական համակարգի համապատկերում վիպագրությունը կիրարկվում է գործառական երկու շրջարկներով, ուստի անհրաժեշտ է նախ անդրադառնալ և բացատրել դրանք: Նեղ առումով վիպագրություն հասկացությունն այստեղ գործածում ենք Օտյանի թե՛ վեպերը, թե՛ ժանրային անցումային ձևերը (օրինակ՝ այսպես կոչված վիպակները) նկատի ունենալով, իսկ լայն առումով գործածում ենք՝ նկատի ունենալով ընդհանրապես արձակ հորինման այն շերտերը, որոնք իրենց կազմաբանական և բովանդակային որակներով և արտահայտություններով ընթերվում են վեպի ժանրի ձևաբանությամբ:

6 Տե՛ս Յակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», հատոր VIII, Անթիլիաս, 1980, էջ 359:

7 Նույն տեղում:

նը: Այս պարագային նկատի ունենք Օտյանի հուշագրությունը, (հատկապես՝ «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս»-ը), նորավեպերի, ակնարկների, պատկերների, ֆելիետոնների, դիմանկարների, նամակների այն կազմաբանական շերտերը, որոնք մի կողմից ուղղակիորեն օտյանական վեպի մետաբանագրի բաղկացուցիչ տարրերից են, մյուս կողմից՝ ինչպես վիպագրության ծագումնաբանական, այնպես էլ միջգրությունական դաշտերի պայմանավորողները:

Ուսումնասիրությունը հարկ ենք համարում սկսել առաջին հայացքից ժամանակավրեպ թվացող հարցումից. քանի՞ վեպ է գրել Երվանդ Օտյանը: Հարցումն իրապես կարող է ժամանակավրեպ թվալ, քանի որ, ինչպես արդեն արձանագրեցինք, գրողի ստեղծագործությունը հայոց գրականագիտությունը բազմիցս անդրադարձել է: Բավական է նշել, որ միայն 1990-ական թվականներին լույս են տեսել գրողի կյանքին ու ժառանգությունը նվիրված երկու մենագրություն, հոդվածների, հուշերի և դիմանկարների մեկ ժողովածու, օտյանապաշտ բարերարի միջոցներով լույս են տեսել հեղինակի երկու վեպ, նամականի, ակնարկների և ֆելիետոնների ժողովածու⁸: Այսինքն՝ ականատեսն ենք մեր գրական-մշակութային կյանքում նմանօրինակը չունեցող «օտյանական բուսմի»: Եվ թվում էր, թե օտյանագիտության համար այս ակնհայտ խնդրական հարցումը, իբրև գրողի վիպագրության քննության սկիզբ, «բուսմի» օրերին իր պատասխանը պիտի ստանար գոնե լույս տեսած վեպերին կրկնված առաջաբաններում կամ երկու խոսքերում: Սակայն օտյանագիտությունը հարցումը կրկին առկա է թողել: Իհարկե, հաշվի ենք առնում այն բնույթով ուրույն և եզակի հանգամանքը, որ հայոց դասական գրականության ամենահանրահաճ, կարգացված հեղինակներից մեկի ժառանգությունը տակավին մեկտեղված չէ ոչ միայն հրատարակության առումով, այլև ցարդ ըստ էության հայտնի չէ, կամ չգիտենք Երվանդ Օտյանի բոլոր ստեղծագործությունների թիվը, հրատարակության տեղը, պահպանված թե կորսված լինելը: Ի դեպ, դա չգիտեին ո՛չ հեղինակը, ո՛չ նրա գործն առաջինն ուսումնասիրող ժամանակակիցներն ու գործընկերները: Դրա պերճախոս վկայությունն է Հակոբ Սիրունու «Գիծեր Երուսաղեմի օտեանի կեանքին» գրությունը, որը գրողի կենսագրության և ժառանգության թերևս միակ ճշգրիտ վավերագիրն է, քանի որ նույն Սիրունու հորդորով Օտյանը պատմել, իսկ ինքն էլ նոթագրել է նրա կյանքի ընթացքի հիմնական հանգրվանները, և միակ անգամ նաև հեղինակի ձեռամբ կազմվել է ժառանգության մատենագիտությունը: Անգամ ինքն Օտյանը վերապահ է այդ մատենագիտությունը լիակատար համարել: Այդ վերապահությունը բազում պատճառներ ունի. վիթխարի ծավալ՝ հետևաբար բոլորը հիշելու համարյա ան-

8 Նկատի ունենք Սարիբեկ Մանուկյանի և Սամվել Մուրադյանի աշխատությունները (*Ս. Մանուկյան*, «Երվանդ Օտյան. կյանքը, հրապարակախոսությունը, գեղարվեստական վաստակը», Երևան, «Գիտություն» հրատ., 1997 թ., *Ս. Մուրադյան* «Երվանդ Օտյան. կյանքը և գործը», Երևան, «Հայագիտակ», 1996 թ.), «Երվանդ Օտյանի հիշատակին» (Երևան, «Արեգ» հրատ., 1994 թ.) հոդվածների, հուշերի անակների ժողովածուն, «Մեր երեսփոխանները. մեր ազգային ժողովը» (աշխատասիրությամբ Գեորգ Տեր-Վարդանեսյանի), Երևան, «Մագաղաթ» հրատ., 1999 թ., «Վերանա-տունէն», Երևան, ԳԱԹ հրատ., 1999 թ., դիմանկարների, ակնարկների և ֆելիետոնների ժողովածուները, «Հայ տիասբորան», Երևան, ԳԱԹ հրատ., 1999 թ., «Թիւ 17 յաֆիէն (երեք հատորով)» Երևան, ԳԱԹ հրատ., հտ. Ա, 2000 թ., հտ. Բ, 2001 թ., հտ. Գ, 2001 թ., վեպերը:

Հնարինություն, գործերը չգրանցելու, նույնիսկ մեկ օրինակ մոտը չպահելու, մատենագիտություն չկազմելու սովորություն, նժդեհական կյանք, Աղետ, տարագրությունների անընդհատականություն և հասկանալի պատճառներով եղած օրինակի կամ օրինակների կորուստ, մամուլի այս կամ այն համարի, թվերի տարբեր պատճառներով անդառնալի կորուստներ, ցիրուցան եղած և տարբեր տեղերում միայն մեկ օրինակով պահպանված ու ըստ այդմ անմատչելի գործեր և այլն: Ահա, ցավ ի սիրտ, առարկայական պատճառներ, որոնք Օտյանի ժառանգության ուսումնասիրությունների համապատկերում միշտ արձանագրվում են: Այս կամ այն ժանրին անդրադառնալիս, որպես կանոն, միշտ կարելի մատենագիտական ցանկ է ներկայացվում՝ նկատի ունենալով ամբողջականը կազմելու առարկայական դժվարությունները, եթե չասենք անհնարինությունը:

Նույնն է վեպի պարագան: Համեմատելով Օտյանի վեպերի մատենագիտական ցանկն ըստ Սիրունու⁹, Օշականի, Անուշավան Մակարյանի, Սարիբեկ Մանուկյանի և Սամվել Մուրադյանի ուսումնասիրությունների՝ անհամապատասխանություններ ենք նկատում, որոնք կարելի է դասակարգման ենթարկել:

Անհամապատասխանություններ, որոնք պայմանավորված են այն հանգամանքով, որ առանց որևէ մեկնաբանության, պատճառաբանության, վեպի ժանրային սահմանները «եղևէջումների» են ենթարկվել: Հետևաբար, սրանից մեկնելով, ժանրով ստեղծված գործերի քանակը տատանվում է: Այս պարագային գործել է հետազոտողը՝ որևէ երկիր ժանրային պատկանելության ենթակայական դիրքորոշումը: Ասենք հետազոտողներից մեկի գրքում մի ստեղծագործություն վեպի ցանկում է, մեկ ուրիշն այդ նույն գործը վիպակների կամ փոքր արձակ երկերի կամ էլ դիմանկարների ցանկում է զետեղում:

Անհամապատասխանություններ, որոնք պայմանավորված են զուտ փաստական անտեսումներով, սխալներով, բացթողումներով: Համապատասխան տեղերում այս անհամապատասխանություններին դեռ կանգնադառնանք: Այստեղ պարզապես մի քանի օրինակներ բերենք Օտյանի վեպերի մատենագիտական ցանկերի անհամապատասխանություններն ավելի շոշափելի ներկայացնելու համար: Սարիբեկ Մանուկյանը «Հայ տիասբորան» վեպի իր «Երուանդ Օտեանի կարապի երգը» վերտառությամբ առաջաբանում, թվարկելով 1918-1926 թվականներին գրված վեպերը, գրում է «...մամուլում տպագրեց քառահատոր «Թիվ 17 խաֆիեն»... «Ընկեր Բ. Փանջունի տարագրության մեջ»...»¹⁰: Ստացվում է, որ «Թիվ 17 խաֆիեն» կառուցվածքով բաղկացած է չորս հատորից, նախ՝ լույս է տեսել գրքով, ապա՝ տպագրվել մամուլում: Այնինչ վեպն իբրև թերթին լույս է տեսել նախ մամուլում, իսկ հատորների տրոհությունը կատարել են հրատարակիչները՝ ելնելով տպագրական նպատակահարմարությունից¹¹, և ինքնին հասկանալի է, որ ըստ հատորների տրոհությունը պարագայական է: Մյուս դեպքում՝ գրողի վեպերի թիվն հավելվել է մեկով, այնինչ

9 Անշուշտ Սիրունու պարագային պետք է միշտ նկատի ունենանք, որ նա ընդամենը Օտյանի «խոսակողն» է՝ նորագրել է գրողի ասածները, կամ ներկայացրել գրողի կողմից կազմված ցանկը:

10 Տե՛ս *Երուանդ Օտեան*, «Հայ տիասբորան», 1999, էջ 6:

11 Ի դեպ, այս մույն վեպի երևանում հրատարակությունը, կրկին էլնելով զուտ տպագրական-հրատարակչական նպատակահարմարությունից, լույս է ընծայվել երեք հատորով:

«Ընկեր Բ. Փանջունի տարագրութեան մեջ»-ը Օտյանի հանրահայտ ստեղծագործութեան կառուցվածքային մի միավորն է: Սամվել Մուրադյանը գրողին նվիրված մենագրութեան մեջ «Միքելի սիրարկածը» մտցնում է 1919-1922 թվականներին գրված վեպերի ցանկում¹², այնինչ ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել 1906-ին:

Օտյանի կենսագրությունից հայտնի է, որ 1922-ին, Պոլսից հեռանալով (այս անգամ՝ ընդմիջտ), Օտյանը երկու տարի անցկացնում է Բուխարեստում, գրեթե ողջ ժամանակը Հակոբ Միրունու հետ լինելով: Ահա դրա արդյունքն են Միրունու նոթագրումները, որոնք վերաբերվում են գրողի կյանքին, խմբագրական գործունեությանը, գործածած կեղծանուններին, սիրած հեղինակներին, այլ, չափազանց հետաքրքիր խնդիրների: Միրունին օգնում է երկերի մատենագիտության պատրաստմանը, որի համար «Բաւական օրեր պէտք եղան, որպէսզի միասին կազմենք իր երկերուն ցանկը»¹³: Հարկ է ուշադրություն դարձնել Միրունու այս նախադասությանը: Ինքնին հասկանալի է, որ ցանկը կազմելիս լուրջ դժվարության պիտի հանդիպէին նախընթաց քառասուն տարվա բեղմնավոր ստեղծագործական աշխատանքը հիշելու, մեկտեղելու, աղբյուրները ճշգրտելու (վերևում արդեն մատնանշած պատճառներով), սակայն ուշագրավն այն է, որ հեղինակի հետ համատեղ կազմված ցուցակում ոչ միայն անճշտություններ կան, այլև այն ամբողջական չէ: Անշուշտ տվյալ պարագային նկատի ունենք ցանկի ստեղծման ժամանակը: Պարզ է, որ ցանկում չէր կարող լինել «Հայ տիասբորան»: Ինչևիցե, Օտյանը և Միրունին ցանկում ընդգրկել են ընդհանուր առմամբ երեսունհինգ ստեղծագործություն՝ բաժանված վեպերի և վիպակների¹⁴: Արդեն այդ բաժանումը խիստ պարագայական է, ինչի մասին վերևում խոսեցինք ժանրի որոշարկման անհամապատասխանություններն արձանագրելիս: Այդուհանդերձ, եթե այս երեսունհինգ անունից հասնենք անխառն փոքր արձակ ստեղծագործությունները, «Ազգային երեսփոխանները» դիմանկարները, նույն գործի երկակի հաշվումները, ինչպես, օրինակ, «Միջնորդ տեր պապան», որը ցանկում իբրև առանձին միավոր տեղ է գտել նաև «Գործ եփող մը» վերնագրով, թողնենք այսպես կոչված անցումային ձևերը, ունենում ենք քսանհինգ անուն: Սրան գումարենք «Հայ տիասբորան»՝ ընդամենը քսանվեց անուն: Երվանդ Օտյանի վեպերի հաջորդ մատենագիտական ցանկը գտնում ենք Հակոբ Օշականի «Համապատկերում», որը նույնպես թերի է, թեև այստեղ հանդիպում ենք ներժանրային դասակարգման առաջին փորձին, ինչը նույնպես անկատար է և ճշգրտման կարիք ունի: Այսպես, եթե Օտյան-Միրունի ցուցակի պես միացնենք վեպերն ու անցումային ձևերը, զանց առնենք տարբեր վերնագրերով, սակայն նույն ստեղծագործությունն առանձին միավոր համարելը, ինչպես «Միջնորդ տեր պապան» («Գործ եփող մը»), «Դատաստանական խորհրդի առջևը» («Տոբթոր Վարդան»), նույն ստեղծագործության մասերն առանձին վեպեր համարելը, ինչպես «Ընկեր Բ. Փանջունին», Օ-

12 Տե՛ս Սամվել Մուրադյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 64:

13 Զ. Ծ. Միրունի, «Գիծեր Երուսաղի Օսեանի կեսանքէն», «Հայրենիք», Բուստոն, 1927, № 8, էջ 48:

14 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 49-50:

շականի մատենագիտական ցանկը ներփակում է քսանչորս անուն¹⁵: Թերի է և ճշգրտման կարիք ունի Օտյանի վեպերի օջականյան ներժանրային, ձևաբանական դասակարգումը: Նախ՝ տարբերակում է թերթոն վեպերը որպես գրողի ժանրով ստեղծված գործերի մի առանձին խումբ, այնինչ Օտյանի բոլոր վեպերն էլ այդպիսին են, ապա երգիծավեպերի մեջ գետեղում միայն «Ընկեր Փանջունին»՝ տրոհած առանձին ստեղծագործությունների՝ «Ծապլվար», «Ընկեր Փանջունի Վասպուրականի մեջ» մասերը¹⁶: Արձանագրենք, որ Օտյան-Սիրունու, Օջականի ցուցակներին հար և նման են Մակարյանի, Մուրադյանի, մասամբ Մանուկյանի (մասամբ, որովհետև օտյանագիտության մեջ Մանուկյանի բերած ցանկը համեմատաբար ամբողջականն է) կողմից կազմածները: Ասենք, որ նրանք իրենց մենագրություններում հատուկ մատենագիտական ցանկեր չեն կազմել, սակայն տարբեր առիթներով ժանրով հեղինակած գործերի թվարկումների ժամանակ չեն խուսափել փաստական և ժանրային բնութագրման նույն անճշտություններից, ինչ Օտյանը, Սիրունին և Օջականը: Արդ, մեկնելով նախորդների կազմած ցանկերից, փորձենք ներկայացնել Օտյանի վեպի ամբողջական մատենագիտական ցանկը, ըստ այդմ պատասխանելով այն հարցումին, թե այս ժանրով, ի վերջո, քանի՞ ստեղծագործություն է հեղինակել գրողը:

Երվանդ Օտյանը խնդրո առարկա ժանրով, ներառյալ անցումային ձևերը, գրել է քսանինը ստեղծագործություն: Արձանագրենք, որ «անցումային ձևերի» տակ մեկտեղված են այն ստեղծագործությունները, տարածված եզրով այն վիպակները, որոնք իրենց ձևաբանական-բովանդակային հատկանիշների հարացույցով ավելի մոտ են վեպին, քան փոքր արձակին, հետևաբար ուսումնասիրվում են գրողի վիպագրության շրջարկում: Այդօրինակ ստեղծագործություններն Օտյանի համապատասխան ժառանգության մեջ յոթն են: Վարում բերվող ցանկում այդպիսի ստեղծագործությունների դիմաց նշում ենք՝ «անցումային ձև»: Որոշ վեպերի առաջին տպագրության տարեթիվն ենք միայն նշում:

Երվանդ Օտյանի վեպերի ցանկ

1. 1895 թ. Գործ եփող մը, նույնը 1920 թ. Միջնորդ տեր պապան
2. 1900-1901 թ. Գործի մարդիկ
3. 1901 թ. Պրոպագանդիստը
4. 1905 թ. Ազգային բարերարը, անցումային ձև
5. 1906 թ. Միքէի սիրարկածը, նույնը 1920 թ.
6. 1910 թ. Ծողուպրիսթ և ընկ. անցումային ձև
7. 1910 թ. Ընտանիք, պատիւ, բարոյական
8. 1911 թ. Ապտիլ Համիտ և Ծերլոք Հոյմս
9. 1912 թ. Սալիհա հանըմ կամ բանակը բռնատրիմ դէմ
10. 1912 թ. Պատերազմ և... խաղաղութիւն
11. 1913 թ. Ես դրսեցի չեմ առնէր
12. 1913 թ. Ընկեր Բ. Փանջունի

15 Տե՛ս *Յակոբ Օջական*, «Համապատկեր...», հտ. VIII, Անթիլիաս, 1979 թ., էջ 376, 369-370:

16 Նույն տեղում, էջ 369:

13. 1914 թ. Վաճառականի մը մամակները
14. 1915 թ. Թաղականի մ կնիկը, մույնը 1921 թ.
15. 1919 թ. Նոր հարուստներ
16. 1919 թ. Թիւ 17 խափիէն
17. 1920 թ. Վրէժը, անցումային ձև
18. 1920 թ. Լևոն Ծաթրեան. խմորը և խորհողը, անցումային ձև
19. 1920 թ. Ընկալնաթաց մորածինը, անցումային ձև
20. 1920 թ. Չաքըր Ավրամ, անցումային ձև
21. 1920 թ. Կանաչ հովանոցով կինը
22. 1921 թ. Դատաստանական խորհրդի առջև, մույնը 1925 թ. Տոբթոր Վարդան
23. 1921 թ. Կաւէ հերոսներ կամ մեր ազգայինները
24. 1921 թ. Տաքիթա կամ մոր աղջիկներ
25. 1922 թ. Մարգարտէ մանեակ
26. 1922 թ. Մասնիչը
27. Վարպետ Պողիկարպոս, անցումային ձև (այս և հաջորդ ստեղծագործության առաջին տպագրության տարեթվերը չկարողացանք պարզել՝ ճշգրիտ տեղեկությունների բացակայության պատճառով)
28. Հայ կուլտուրականները
29. 1924 թ. Հայ տիասբորան:

Երվանդ Օտյանի վիպագրությունն անդրադառնալիս թե՛ ժամանակակիցները, թե՛ հետագայի հետազոտողները միաբերան առանձնացնում են «վճիտ ուճը», «բառերուն իրական արժէքը», «պատմելու և խօսեցնել տալու ճարտարութիւնը»¹⁷: Այս հատկանիշները Օտյանի վիպագրության ժողովրդականությունը պայմանավորող թերևս ամենաէական պատճառներն են, սակայն անմիջապես նկատենք նաև, որ դրանք թերթին վեպի կազմաբանության հիմքն են: Այն հանգամանքը, որ արևմտահայ թերթին վեպի տիրույթներում ժամանակակիցներն ու հետագա սերունդներն առաջնությունը վերապահում էին Օտյանին, վկայում է, որ գրականության պատմության, գրական գործընթացի մեջ, թեկուզ ենթակայորեն, թերթին վեպի բյուրեղացումն ու բարձրակետը համանունացվում էր գրողի ստեղծագործությանը: Ինչո՞ւ: Տվյալ պարագային ցանկանում ենք ուշադրություն հրավիրել այն իրողության վրա, որ ունենալով թերթին վեպի հարուստ մշակույթ, պատկանելի քանակություն ընթերցողական և մեկնաբանական մակարդակներում՝ կար և կա այն հրամայականը (իմպերատիվը), որ Օտյանի թերթին վեպը ժանրի այդ գրսևորման բարձրակետն է, բյուրեղացումը: Ընդամին այդ իմպերատիվը գրականության պատմության մեջ հաճախ արձանագրվել է իբրև անքննելի, ինքնին տրվածք, և վիպասանի ցանկացած ստեղծագործություն անմիջապես՝ տպագրման պահից, հընթացս ընկալվել ու ըմբռնվել է իբրև այդպիսին: Ե՞րբ Օտյանը հասավ սրան: Հասկանալի է, որ ընթերցողական և մեկնաբանական մակարդակներում գործի հանդեպ այսօրինակ «կարծրատիպ» ստեղծելը թիկունքին որոշակի վաստակ պիտի ունենա: Օտյանի վեպը սակայն իր համար բրտացրեց այդ իմպերատիվը միանգամից,

17 Տե՛ս «Արև», Կահիրե, 1926, մայիսի 20: Բաշալյանի այս բնութագրումները բնորոշ են ինչպես գրողի ժամանակակիցներին, այնպես էլ հետագայում Օտյանի բնութագրած բոլոր գրողներին, գրաստներին, գրասերներին:

Թեև, ինչպես վարը կտեսնենք, նրա ստեղծագործական կյանքում առկա է վիպասեղուծի երկու շրջան: Ընդ որում այդ շրջանները չեն ներփակում նրա անցած գրական-ստեղծագործական կյանքի ողջ ժամանակագրությունը: Բանն այն է, որ գրողն այս առումով անցել է «գաղտնի», «ինկուբացիոն» նախապատրաստական շրջան: Մինչ առաջին թերթոն վեպի երևան գալը Օտյանը ընթերցողական և քննադատական շրջանակներում հայտնի էր իր պատկերներով, ակնարկներով, նորավեպերով, պատմական հանրամատչելի փորձագրություններով, Ֆրանսիական զանգվածային թերթոն վեպերի թարգմանություններով, դիմանկարային ուրվագրումներով: Հավելենք նաև արդեն այդ ժամանակ որոշ ստեղծագործություններում դրսևորվող ծիծաղի զանազան միջոցների կիրարկումները, պատմելու՝ բնությունից օժտված շնորհը, տարբեր ընթերցողների «ջիղը բռնելու» կարողությունը, մարդկանց զբաղեցնելու, մի պահ իրենց հոգսը մոռանալ տալու հմտությունը՝ պատկերը գրեթե կամբողջանա: Նույն 1880-ականների վերջերին և 1890-ականների սկզբներին արևմտահայ պարբերականները առկեսուն էին ինքնուրույն և թարգմանական թերթոն վեպերով, հետաքրքրաշարժ և հանրամատչելի պատմական փորձագրություններով, նորավեպերով, պատկերներով, դիմանկարներով, գավեշտական բազմաբնույթ ու բազմատեսակ գրություններով, որոնք եթե զուգահեռենք ու համեմատենք Օտյանի ստեղծումի հետ, ապա ո՛չ որակով, ո՛չ քանակով չէին գիջում, իսկ երբեմն գերազանցում էին: Սակայն մեկ տարբերություն ենք նկատում: Տարբերություն, որը Օտյանին ջրբաժանում է մյուսներից: Բանն այն է, որ միայն Օտյանն էր պատմելու շնորհը, զբաղեցնելու ճկունությունը, ընթերցողական ամբողջ դաշտին բավարարելու պայմանները համալիր և ելնելով պահանջից՝ ճշգրիտ չափաբաժիններով ապահովում իր երկերով, որոնք նրան միշտ հաջողեցնում էին «բռնելու ընթերցողի ջիղը»: Սա անշուշտ չի նշանակում, որ դրանք շրջանի գրական ընթացքի համար «էտայոնային» էին: Բոլորովին: Օրինակ, նրա պատումի կերպը, դիմանկարումի սկզբունքները, իր հետ գրական ուղի անցած որոշ գրողների հետ համեմատած, անկատար են, անմիջապես նկատելի են դարձնում իրենց վթարները, սակայն միշտ այն չափաբաժնով են, որն էլ նրան առանձնացնում է իբրև անզուգական պատմողի, զբաղեցնողի: Ահա թե ինչու 1895-ին, երբ լույս տեսավ գրողի առաջին թերթոն վեպը, գրական-գեղարվեստական դաշտին նախապատրաստած Օտյանն անմիջապես դիտվեց, ընկալվեց իբրև ժանրի այս դրսևորման բարձրակետն ապահովող հեղինակ:

Երվանդ Օտյանի կենսագրությունից հայտնի է, որ նա ունեցել է վիպասեղուծի երկու փուլ, որոնց ընթացքում ստեղծել է իր վեպերի բացարձակ մեծամասնությունը: Դրանք են՝ 1909-1914 և 1918-1924 թվականները: Օտյանագրությունն այս իրողությունը բազմիցս արձանագրել է, սակայն նախորդ հետազոտողներից որևիցե մեկի մոտ չենք հանդիպում այն հարցումի պատասխանը, թե ինչո՞ւ և ինչո՞վ էին պայմանավորված այդ փուլերը: Փորձենք դրանց պատասխանել: Երկու փուլերն էլ մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրում հանրահայտ պատճառներով բախտորոշ շրջաններ էին: 1909-1914 թվականները համիդյան աղետն ու մղձավանջը հաջորդող ժամանակաշրջանն էին՝ քաղաքական, հոգևոր-մշակութային, ազգային կյանքի նորոգության, մեր գոյության,

պատմությունն ողբերգական-դրամատիկ, տրագիկոմիկական հաղթանակների ու նահանջների գերարագ դարձդարձումներով: Մթնոլորտի մեջ թանձրանում էր ազգային գերխնդիրների լուծման տեսլականը, հոգեվարքից ու մահվան, ավերի տեսիլներից ու ներկայությունից հույսի ջահերի լույսը, համատարած վտարանդիությունից հետո հայրենի հրավերի իրականացումը: Մշակութային դիտանկյունով հաղթահարելու անհրաժեշտությունը կար բռնապետության ճախավերությունների՝ համիդյան ռեժիմի սադական դժոխքի կենսոլորտն իր արյան հաճախանքով, վարչական մեքենայի փծունությունը, անբարո բարքերով, մատնության, կաշառակերության երևակայության բոլոր սահմաններն անցնող քառսով: Մշակույթը պիտի անդրադառնար այդ դարաշրջանի աղետին, մարդկային ճակատագրերի ողբերգությունը, անհատի բարոյական ընտրությանը, հեղափոխությունը պայմանավորված անոմալիաներին, երբ հերոսը հակահերոս է դառնում, երբ իդեալիստ երազողը կորսվում է արագ հարմարվողների բազմության մեջ, երբ երեկվա գաղափարականը դառնում է պատեհապաշտ, հեղափոխականը՝ հակահեղափոխական, լրտեսը՝ ազգային գործիչ, մատնիչը՝ հավատաքննիչ: Մի խոսքով՝ մակաբույծների վիթխարի պատկերահանդես: Դեռ երեկ տասներկու տարի վտարանդիության մեջ անցկացրած Օտյանը, տարիների ողիսականի փորձառությունը հավելելով գրողական վարպետությունը, բնականաբար վիպահեղումի շրջան պետք է ապրեր: Դրա հսկայական պահանջարկ կար, ընդ որում այդ պահանջարկը բավականին մեծ շառավիղ ուներ: Ո՞վ պիտի միաժամանակ իրեն տար տակավին երեկ եղած ու դեռևս այսօր շարունակվող իրականության վեպը, որը միաժամանակ պիտի լիներ վեպ-քրոնիկ, քաղաքական վեպ, դետեկտիվ, արկածային վեպ, բարքերի վեպ, ոստիկանավեպ, մարտավեպ, վեպ-սարսափ, երգիծավեպ, մելոդրամ-վեպ, թրիլեր: Մ. Պարսամյանի «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս» վեպի առիթով գրված գրախոսությունը կարծես հանրագումարի է բերում Օտյանի վիպահեղման առաջին փուլը. «Այս վեպը որ իբրև թերթի հրատարակուել սկսած օրէն իսկ անօրինակ յաջողութիւն մը գտած է և թարգմանուած է թուրքերէնի, ֆրանսերէնի և յունարէնի, կը պատկերացնէ Համիդեան բռնակալութեան վերջին շրջանի դէպքերը, վիպային ամենահետաքրքրական դրուագներով ու միանգամայն պատմական ճշդութեամբ:

Ծանօթ տաղանդաւոր հեղինակը, որուն բոլոր գործերն ալ միշտ մեծ ընդունելութեան արժանացած են, իր այս արկածալից մեծ վեպովը առաջնակարգ տեղ մը կը գրավէ մեր գրչի վարպետներուն քով»¹⁸: Պարսամյանը իր խոսքում կարևորում է նաև օտար, հատկապես թուրք ընթերցողների կողմից, ստեղծագործության աննախընթաց ընդունելությունը¹⁹: Սա նույնպես ինքնին հասկանալի էր: «Ապոյուլ Համիտը...», «Սալիհա հանըմը...» Թուրքիայի բոլոր հպատակների թերթինը պիտի դառնար՝ պայմանավորված թեմայով և բովանդակությամբ:

Վիպահեղումի երկրորդ փուլը (1918-1924 թվականներ) նույնպես համընկնում է մեր ժողովրդի համար բախտորոշ ժամանակաշրջանին: Մեծ Եղեռն և Առաջին աշխարհամարտ, մնացորդաց սերնդի, Սփյուռքի առկայություն: Եվ Օ-

18 Տե՛ս «Ծանօթ», Կ. Պոլիս, 1912, № 19:

19 Նույն տեղում:

տյանի կողմից այս իրադարձությունների օպերատիվ մշակութային անդրադարձ, վիպում: Դեր-Ջորից հրաշքով փրկված գրողը Ադետը պիտի հաղթահարեն միմիայն ստեղծագործական վերածնունդով: Իսկ նրա վեպերը պահպանել էին իրենց ծայրահեղ պահանջարկը: Եղեռնն անցած ժողովրդի համար թերթոնները հիանալի relax էին: Դրանք յուրովսանն աջակցում էին 1918-1922 թվականներին Պոլսի գրական-մշակութային կյանքի վերստեղծմանը, իսկ քեմալականների Պոլիս մուտք գործելուց հետո՝ 1922-1924-ին, սփյուռքյան մշակութային-գրական կյանքի գոյացմանը: Այս առումով ուշագրավ են Գառնիկ Ստեփանյանի հուշերը Օտյանի մասին: Գաղթական դարձած, որը մնացած պատանին պատմում է, թե ինչպես օտար ափերում ապաստանած բոլոր հայերի պես իր նմաններն Օտյանի թերթոն վեպերը ձեռքից ձեռք էին փոխանցում՝ անհամբեր սպասելով այս կամ այն ստեղծագործության շարունակությունը, նոր վեպերի. «Նրա վիպագրական գործունեության ամենաբեղուն շրջանը եղել է 1918-1923 թվականները, երբ ուղիղ հինգ տարի, բացի հարյուրավոր երգիծական քրոնիկներից, Պոլսի «Վերջին լուր» թերթի 4-րդ էջի թերթոնի բաժինը նա էր զբաղեցրել, այնտեղ տպագրելով բազմահատոր և ստվարածավալ մի շարք վեպեր... Իմ Կահիրեում եղած ժամանակ խոսվում էր նաև նրա մի այլ մեծ վեպի մասին՝ «Սիրանուշի արկածները արտասահմանի մեջ», չեմ հիշում գրե՞լ էր, թե լուր ծրագիր էր»²⁰:

Ահա այս վիպահեղումի երկու փուլերում Օտյանը ստեղծեց իր թերթոն վեպերի ջախջախիչ մեծամասնությունը: Էական է դիտել, որ Օտյանի ստեղծագործությունը ոչ միայն թերթոն վեպի հանգրվանային արտահայտությունն է մեր նոր գրականության պատմության մեջ, այլև, վիպասանի շնորհիվ, առհասարակ վեպի ժանրը մեզանում հարստացավ մի շարք ներժանրային ձևերով, ինչպիսիք են վեպ-երկխոսությունը, քաղաքական վեպը, վեպ-քրոնիկը, վավերագրական վեպը, մարտավեպը, դետեկտիվ-ոստիկանական վեպը:

Արդ համառոտ ուրվագրով հետևենք վեպերի ստեղծման պատմությանը: 1895-ին Կ. Պոլսի «Հայրենիք» օրաթերթում, որտեղ Օտյանը սկսել է իր գրական գործունեությունը, լույս է տեսնում գրականության պատմության մեջ ավելի գործածական վերնագրով²¹ «Միջնորդ տեր պապան» վեպի առաջին տարբերակը՝ «Գործ եփող մը» թերթոնը: 1920-ին վեպը որոշ վերափոխություններով (հավելել է «երգիծական վեպ» խորագիրը, ընդարձակել երկրորդ մասը, հանել գրուխների վերնագրերը)²² և «Միջնորդ տեր պապան» վերնագրով վերահրատարակել է: Առաջին տարագրության ժամանակ (1896-1912) 1900-ին Փարիզում, Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում, սկսում է տպագրել

20 Գառնիկ Ստեփանյան «Հուշեր Երվանդ Օտյանի մասին» («Երվանդ Օտյանի հիշատակին», էջ 139): Ինչ վերաբերվում է «Սիրանուշի արկածները արտասահմանի մեջ» վեպին, ապա հայտնի է, որ Եգիպտոսում նա գրել է իր վերջին՝ «Հայ տիպարում» վեպը, որին գուգահեռ և որից հետո «Արևի» համար թերթոն վեպեր է թարգմանել: Հավանաբար Ստեփանյանի հիշատակածն այդպես էլ մնացել է իբրև չիրականացված ծրագիր:

21 Տե՛ս «Հայրենիք», 1895, թիվ 1179-1256:

22 Այս մասին տե՛ս Անուշավան Մակարյանի՝ գրողի հիմնատրոյակի համապատասխան ծանոթագրությունները:

«Գործի մարզիկ» վեպը, ինչը, սակայն, Չոպանյանի հետ ունեցած տարաձայնությունների պատճառով (Չոպանյանը, հնչյակյանների նոր թեկն միացած, արշավանք էր սկսել Արփիար Արփիարյանի դեմ, ինչը Օտյանի հետ բախման պատճառ է դառնում) ընդհատվում է և այդպես էլ կիսատ մնում: 1901-ին Օտյանը տպագրում է «Պրոպագանդիստը» վեպը, 1905-ին «Ազգային բարերարը»²³, որը վերահրատարակել է 1914-ին: 1906-ին «Ազատ խոսքում» լույս է տեսնում «Միքեի սիրարկածը», որը հեղինակն այնուհետև երեք անգամ վերահրատարակում է (1909-ին՝ «Խարազանում», 1913-ին՝ «Շուշանում», 1920-ին՝ առանձին գրքով): 1910-ին լույս են տեսնում «Ճողողարիսթ և Ընկ.»», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպերը: Տակավին 1909-ին «Բյուզանդիոնում» լույս էր տեսել «Փանջունիի» «Առաքելություն ի Ծաղկարի» մի քանի նամակները, 1911-ին, 1914-ին և 1923-ին լույս տեսան ստեղծագործության մյուս մասերը: 1911-ին «Արևելք» օրաթերթում սկսում է լույս տեսնել «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմսը», իսկ 1912-ին «Բյուզանդիոնում»՝ «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմը»: Նույն թվականին «Շանթում» առաջին անգամ տպագրվում է «Պատերազմ և... խաղաղությունը»: 1913-ին լույս է տեսնում «Ես դրսեցի չեմ առներ» վեպը, 1914-ին՝ «Վաճառականի մը նամակները»: 1915-ին լույս է տեսնում «Թաղականին կնիկը», որը կրճատ տարբերակով վերահրատարակվում է 1921-ին: «Վերջին լուր» օրաթերթում 1919-ի մարտի 24-ից սկսվում է լույս տեսնել «Նոր հարուստները», որի տպագրությունն ավարտվում է նույն տարվա հոկտեմբերի 4-ին: Նույն օրաթերթում 1919-1920 թվականներին տպագրվում է «Թիվ 17 խաֆիեն», միաժամանակ 1920-ին առաջին անգամ լույս են տեսնում «Վրեժը», «Լևոն Շաթրյան. խմորն ու խորհորը», «Ճեպընթաց նորածինը», «Չաքըր Ավրամ» ստեղծագործությունները: 1920-1921 թվականներին «Վերջին լուր»-ում լույս է տեսնում «Կանաչ հովանոցով կինը»: 1921-ին հրատարակում է «Դատաստանական խորհրդի առջև» վեպը, որը 1925-ին վերահրատարակվում է «Տոբթոր Վարդան» վերնագրով: 1921-1922-ին կրկին «Վերջին լուր» օրաթերթում տպագրում է «Կավե հերոսներ կամ Մեր Ազգայինները», որին հաջորդում են «Տաբիթա կամ նոր աղջիկները», «Վարպետ Պողիկարպոսը»: «Ժամանակում» 1922-ին տպագրում է «Մարգարտե մանյակը», նույն թվականին առանձին գրքով՝ «Մատնիչը», 1924-ին «Շավիղում» տպագրվում է «Հայ կուլտուրականները» և վերջապես՝ 1924-1925-ին «Արևում», վերջին վեպը՝ «Հայ տիասբորան»:

Երվանդ Օտյանի գրականությունը թե՛ ժամանակակիցների, թե՛ հետագա սերունդների կողմից միշտ էլ ուշադրության կենտրոնում է եղել: Նրա կյանքի ու գրական ժառանգության մասին գրվել են հարյուրավոր հոդվածներ ու գրախոսություններ, դիմանկարներ և հուշեր, լույս են տեսել մենագրություններ: Սիրունի և Օշական, Թոթովենց և Շիրվանզադե, Միքայել Կյուրճյան ու Լևոն Բաչալյան, Արշակ Չոպանյան և Վահան Թեքեյան, Շահան Շահնուր և Սիմոն Սիմոնյան, Արսեն Տերտերյան, Մինաս Թյոլոլյան, Անուշավան Մակարյան, Սարիբեկ Մանուկյան, Լևոն Հախվերդյան, Սամվել Մուրադյան՝ ահա օտյանագետ-

23 Տե՛ս «Ծիրակ», Ալեքսանդրիա, 1905, №№ 1-4:

ների ոչ լրիվ ցանկը: Բնականաբար, գրողի կյանքի և գործի ամենատարբեր անդրադարձումներում վերլուծվել ու մեկնաբանվել են նրա վրիպագրության բազմաթիվ խնդիրներ: Օտյանագիտությունը հիմնականում քննել ու արժևորել է այս ժանրով ստեղծված երկերը, փորձել է որոշակի դասակարգման ենթարկել դրանք, մատնանշել հիմնական առանձնահատկությունները, հայոց վեպի շրջարկում նրանց դերը, տեղը: Ըստ էության կատարվել է ստեղծագործությունների մեծ մասի նախնական ընթերցումը՝ վեպերի ստեղծման պատմություն, դիպաշարերի վերաշարադրում, քննադատական կարծիքների ակնարկ, երկերի կազմաբանության, ստեղծագործությունների գեղարվեստական համակարգերի վերլուծություններ և այլն: Այս պարագային, անշուշտ, երևան են եկել հետազոտական որոշ կարծրատիպեր, որոնք փոխանցվել են հոդվածից հոդված, ուսումնասիրությունից ուսումնասիրություն, մենագրությունից մենագրություն՝ ժանրի քննաբանությանն առթելով վերանայման և վերընթերցման ենթակա բազմաթիվ խնդիրներ:

Չնայած գրողի ժառանգության ուսումնասիրությունների, հետազոտությունների մեծաքանակությանը՝ օտյանագիտությունը աչքի է ընկնում գրողի ժառանգության քննության պարագոքսալ անհամամասնությամբ: Ինչո՞ւ պարագոքսալ անհամամասնությամբ: Բանն այն է, որ Օտյանի վրիպագրությունը նրա վաստակի ծավալային ամենամեծ դրսևորումն է, ինչը, ի դեպ, փաստում են բոլոր օտյանագետները, սակայն մենագրություններում, ուսումնասիրություններում, գրողի գեղարվեստական համակարգին, պոետիկային նվիրված զանազան հետազոտություններում վեպի քննությունն անհամեմատ փոքր տեղ է գրավում, քան փոքր արձակի, դիմանկարների, խմբագրական գործունեության, երգիծանքի քննությունը: Հետազոտական անհամամասնությունը բազմաթիվ կարծրատիպեր է պայմանավորել: Օրինակ՝ գրեթե լուսանցքային են մնացել գրողի ստվարածավալ վեպերը («Նոր հարուստներ», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Կավե հերոսներ»), խիստ հպանցիկ են անդրադարձվել որոշ գործեր («Ապոյուլ Համիրտ...», «Սալիհա հանրմ...», «Դատաստանական խորհրդի առջ»): Եթե ընդհանրացնենք, ապա պետք է նշենք, որ հետազոտողները որպես կանոն կենտրոնացել ու մանրամասնել են «Միջնորդ տեր պապան», «Ընտանիք պատիվ, բարոյականը» և «Ընկեր Փանջունին»:

Գրողի վրիպագրության անդրադարձումներում նկատում ենք նաև փաստական որոշ անճշտություններ²⁴: Հաճախ հանդիպում ենք Օտյանի և մյուս դասականների անհարկի հակադրություն-համեմատություններ՝ Օտյանին գնահատելու, նրա վրիպագրությունն արժևորելու համար: Այս շարքի կարծրատիպերում ամենացուցանողը Պարոնյան-Օտյան տարածված գուգահեռն է, դրան մրցակցության հանգամանք հաղորդելը, ջանքը Օտյանին Պարոնյանին համարժեք երգիծաբան համարելը կամ Պարոնյանից վերադասելը: Որ Օտյանի ոչ միայն ծիծաղի համակարգը, այլև վիպման շատ կարևոր էտաորրեր ուղղակիորեն ավանդվել են Պարոնյանի ստեղծագործական փորձից, իսկ որոշ դեպքե-

24 Սամվել Մուրադյանն օրինակ իր ուսումնասիրության մեջ գրում է, թե Օտյանը «Կանաչ հովանոցով կինը» վերնագրով վեպ չի գրել (տե՛ս Ս. Մուրադյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 235):

րում՝ ընդլայնվել ու բյուրեղացել, գրականության պատմության համար վավերական իրողություն է, սակայն նույնական գուգահեռի մեջ դնելն ու ըստ այդմ այս հեղինակներին անդրադառնալիս «մրցակցության ֆոն» ստեղծելն իրապես պարզունակ մոտեցում է: Պարոնյանն ու Օտյանը իրենց գեղարվեստական համակարգերով տարբեր, ծայրաբևեռային դրսևորումներ են: Օտյանի երգիծական ստեղծագործությունների առկայությունը չի ընձեռում և չի կարող ընձեռել ստեղծաբանական, գեղարվեստական համակարգերի այնպիսի նույնակա-նություն, որ առիթ տա այնպիսի գուգահեռման, ինչը գտնում ենք օտյանագիտության մեջ: Երգիծական պոետիկական միջոցների, ծիծաղի կաղապարների կիրարկումը չի նշանակում նույնականություն: Այո՛, կան տիպաբանական ընդհանրություններ, գործառական, կազմաբանական միջոցների համընկնումներ (ինչը բնական է՝ պայմանավորված ծիծաղի փրկիսոփայական-իմացաբանական, գեղագիտական բնույթով), սակայն դրանք բոլորովին այլ հարթության վրա են գտնվում²⁵: Կուհե՞լ էր օտյանագիտությունն այս իրողությունը: Անպայման: Նկատի ունենք Հակոբ Օշականին: Սակայն Օշականը նույնպես երևույթը ծայրահեղացրել էր՝ այս անգամ «Պարոնյանի դատը պաշտպանելով» և արդյունքում չխուսափել այդ անհարկի գուգահեռ-հակադրականությունից: «Համապատկեր արևմտահայ գրականություն» Պարոնյանին նվիրված բաժնում²⁶ Հանդիպում ենք Օտյանի առիթով միակողմանի, անարդարացի բնութագրումների (հատկապես գրողի նկարագրին վերաբերող), որոնք ստվերում են Օտյանի և Պարոնյանի նույնական չլինելու մեթոդաբանական ելակետը: Արդյունքում խնդիրը կրկին կաղապարավորվում է Օտյան-Պարոնյան մակերեսային գուգահեռում: Ծիչտ է, նկատի պետք է ունենանք նաև այն հանգամանքը, որ Օտյանին նվիրված «Համապատկերի» բաժնում²⁷ Օշականը վերանայում է Պարոնյանի առիթով Օտյանի հասցեին ասված անհավասարակշիռ, անարդարացի որակումները (կրկնենք՝ նկարագրին վերաբերվող). «Զուգակշիռ մը չըրի, դասական եղանակով, վասնզի կը խորհիմ, թէ բնական չէ գիրքերու օրէնքները փոխադրել կենդանի իրականութիւններու ծոցը, ու գտնել կարծել բաներ, որոնք խնդրական են առնուազն»²⁸: Սա հրաշալի: Ի վերջո, «Համապատկերի» բնույթն այնպիսին է, որ արևմտահայ գրականության այս յուրօրինակ վեպում կարգաբերվում են հեղինակի կողմից հարուցված բազմաթիվ խնդրական իրողություններ: Սակայն Օշականի կողմից սրված, երբեմն ճակատումի հասցրած Պարոնյան-Օտյան գուգահեռի խնդրականությունը փոխանցվեց հետագա հետազոտողներին, որոնք Օշականի «Պարոնյանի ջատագովականին» հակադրեցին «Օտյանի ջատագովականը»: Այս պարագային գործում էր և՛ կուսակցական կոնյունկտուրայով պայմանավորված «հերքումները» շարքը (օրինակ, դաշնակցական Մինաս Թյուրլյանը Օտյանին անդրադառնալիս), և՛ քաղաքա-

25 Խնդրի քննությունը տե՛ս սույն մեմագրության «Ծիծաղը Օտյանի թերթն վեպի համակարգում» բաժնում:

26 Տե՛ս *Յակոբ Օշական*, «Համապատկեր...», հատոր IV, Երուսաղեմ, 1956 թ., էջ 15-36, հատկապես՝ 31-33-րդ էջերը:

27 Տե՛ս *Յ. Օշական*, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 359-449:

28 Նույն տեղում, էջ 449:

կան կոնյունկտուրայով պայմանավորված գրական երկի մեկնաբանության դարձգարձումները, որոնք գրականության հետ որևէ կապ չունենին (օրինակ, բազմաչարչար Փանջունիի կուսակցական պատկանելության որոնումները հայոց քաղաքական դաշտում) և թե՛ հետազոտական կոնյունկտուրան, երբ հետազոտողներն իրենց հեղինակի հանդեպ տաժած բուռն սերն արտահայտում էին գուգահեռի մեկ կողմի ստորակայմամբ: Այսպես, Ս. Մուրադյանը բանավիճում է Օշականի հետ վերջինիս այն պնդման առիթով, որ Օտյան-վիպասանի ներուժում բալզակյան տարերքը չի ընդլայնվել, փոխարենը ծավալվել է դյու-մայական վիպագրման կերպն ու կազմաբանությունը: Այո՛, Օշականի այդ դիտարկումը խիստ ենթակայական ու պարագայական է ինքնին, քանի որ որևէ վիպասանի ստեղծաբանական կերպը կախված չէ մեկ այլ գրողի ցանկությունից, ստեղծաբանական գերակայություններից՝ անկախ արժեքայնություն: Սակայն չպետք է մոռանալ Օշականի «իրավ վիպագրություն» ստեղծագործական-գեղարվեստական չափորոշիչները, որոնք օպոզիցիայի մեջ էին այսպես կոչված դյումայական վիպագրության ավանդույթի և իրացման հետ: Կարծում ենք, որ դյումայական տարերքի մատնանշումը չի նշանակում վիպագրության խնդրո առարկա որակի խոտանում: Հետևելով գրականագետի մրտքին՝ պարզվում է, որ վիպագրության դյումայական տարերքը բացասական, նահանջային, ստորակայելի իրողություն է, և Օտյանը Բալզակի հանգույն չի վիպել, որովհետև չունեի վերջինիս «...հզոր հայրենիքն ու կենսական պայմանները, նրա միջավայրը, նյութականից, քաղաքական պարտադրանքներից անկախ և ազատ ստեղծագործելու հնարավորությունները», չունեի «գեթախտ հայ գրող լինելու մարտիրոսությունը, ա՛յն հավիտենական ցավը, այն տազնապալի մտահոգությունները, որ կեղեքել են հայ գրողներին բոլոր դարերում՝ Խորենացուց սկսած մինչև Հրանտ Մաթևոսյան»²⁹: Ուրեմն ստացվում է, որ դյումայական վիպման կերպը պայմանավորված է պատմական մարտիրոսությունմբ և ազատ ստեղծագործելու հնարավորությունների բացակայությամբ: Արձանագրենք, որ հայ ոչ մի դասական գրող չի տառապել ստեղծագործական ազատության բռնադատման բարդույթով, որքան էլ այդ ազատության արտաքին, արտաստեղծագործական և արտագրական կաշկանդումները եղել են: Հետո Դյուման պատմական մարտիրոսացման կրող չէր և Բալզակի պես ու Բալզակի չափ ազատ ստեղծագործող էր: Սակայն սա կարծես կռահում է գրականագետը ու շարունակում. «Բալզակ^օ կն է կրել Օտյանի տարագրության շրջանի տառապանքներն ու զըրկանքները, աչքով տեսել իր ժողովրդի բնաջնջման ծրագրի գործադրումը, չորս տարի տևած ստույգ մահվան սպառնալիքը, թե՞ Դյուման կամ եվրոպական ու համաշխարհային մեծ գրողներից որևէ մեկը»³⁰: Այնուհետև զարգացնում է այն տեսակետը, թե Օտյանը դյումայական վեպեր էր գրում իր ժողովրդի տառապանքները, իր մահվան ստույգ սպառնալիքը տեսնելով, հակառակ պարագային բալզակյան վեպեր կգրեր. «Հայությունը պարտադրված անբնական կյանքի թելադրանքով էր Օտյանը բալզակյան բարձրունքներից իջել

29 Ս. Մուրադյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 216:

30 Նույն տեղում:

Դյուժայի՝ Հ. Օշականի համար անընդունելի մակարդակին և գրում էր նախ և առաջ հայ ընթերցողի համար, որովհետև ամենից առաջ նա՝ էր իր գրողական ասելիքի հասցեատերը»³¹: Հայ ընթերցողը, ինչպես ցանկացած ազգության ընթերցող, անկախ իր պատմական ճակատագրի, ընկալունակ է թե՛ դյուժայական, թե՛ բալզակյան վիպման կերպերին և անբնական կյանքի պատճառով չէ դյուժայական վեպեր կարդում: Ֆրանսիացիները դյուժայական վիպագրությունը նույնպե՞ս անբնական կյանքի պատճառով էին ընթերցում:

Օտյանի վեպի ժանրային իրացումների տարերքը, բնույթը հենց այսպես կոչված դյուժայական վեպն է, այսինքն՝ թերթոն վեպը:

Բ.

Երվանդ Օտյանի՝ մամուլում տարասփուլած հսկայական քանակությամբ հոդվածների, քրոնիկների, ակնարկների վրա հպանցիկ ակնարկը հետաքրքիր իրողություն է մատնանշում: Նախ՝ անհամեմատ քիչ են քննադատական, մատենախոսական հոդվածները, իսկ այդ սակավ գրություններում՝ է՛լ ավելի քիչ՝ վեպի ժանրին նվիրված տեսական և քննադատական անդրադարձումները՝ գրախոսության թե անխառն տեսական դատումների, հայացքների, ընկալումների, ըմբռնումների շարադրանքի ձևով: Կարծում ենք, բեղմնավոր գրողի այսօրինակ սակավապետությունը կարելի է բացատրել երկու հանգամանքով: Նախ՝ նախասիրություն հարց է: Օտյանը, հատկապես ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում (նկատի ունենք գրական երախայրիքից մինչև տարագրությունից հետո 1908-ին Կոստանդնուպոլիս վերադառնալը) գրել է բազմաթիվ պատմական ուսումնասիրություններ, փորձագրություններ, ինչը, ինչպես ինքն է վկայել, իր սիրելի զբաղումներից էր: Իսկ տարբեր գրախոսություններում և քրոնիկներում վեպի ժանրին նվիրված անդրադարձներն ավելի շուտ պատահականություն էին: Ապա և՛ 1908-1925 թվականներին ժանրի մասին «մաքուր», «անխառն» դատումների, տեսակետների ժամանակ չէր մնում, քանի որ գրողը պարզապես Ֆիզիկապես հնարավորություն չուներ խմբագրական աշխատանքի, ֆելիետոն, դիմանկար ու ակնարկ, մի քանի պարբերականների համար զուգահեռաբար թերթոն վեպեր գրելու, թարգմանություններ կատարելու հետ միասին հանդես գալ տեսական-վերլուծական հիմնավոր ելույթներով:

Հետաքրքիր է դիտարկել մեկ օրինաչափություն: Վեպի ժանրին առնչվող տարբեր գրություններով (վիպասանի դիմանկար, գրախոսություն, մատենախոսություն) հանդես է եկել 1893-1903 թվականներին, որից հետո նրա ժառանգություն մեջ չենք հանդիպում խնդրո առարկա բնույթի և ոչ մի նյութի: Իսկ նշված տասնամյակի ընթացքին հաշվեցինք ընդամենը չորս հրատարակում, որոնք հիմնականում (բացի Ծերենցի դիմանկարից)³² թերթոն վեպերի գրախոսական-մատենախոսականներ են: Դրանք են՝ Մառիան Տատամյանի «Երիտասարդ աղջիկ մը», Բենիամին Եղիազարյանի «Լուծյալ սեր» և Արշակ Ալթունյանի «Աղ-

31 Նույն տեղում:

32 Տե՛ս Երուանդ Օտեան, «Յովսէփ Ծիշմանեան», «Մասիս», 1893, լույսի 26, № 3997:

քատին պատիվը» թերթոն վեպերի ծանուցող-արժևորող գրախոսականները, որտեղ վեպի մասին Օտյանի տեսական ըմբռնումները և ընկալումները, հայեցակետերը գրեթե բացակայում են³³:

Կարծում ենք՝ տեսական դատումների սակավությունը պայմանավորված էր այն իրողությունով, որ Երվանդ Օտյանը միանգամայն իրավացիորեն այն համոզմանն էր, որ ինքը ստեղծում է թերթոն վեպի այն կառույցը, ժանրի դրսևորման այն տարբերակները, որոնք, հատկապես թարգմանական, մանավանդ Ֆրանսիական վեպի շնորհիվ, վաղուց անտի քաջածանոթ են ընթերցողին և հեղինակի համոզմամբ լրացուցիչ մեկնաբանությունների, սեփական տեսակետների և մտտեցումների լուսաբանության հարկը չեն ստեղծում: Պակաս կարևոր չէր գրական շուկայի պահանջարկը: Ընթերցողական շրջանակները, առանց չափազանցության, Օտյանից ամեն օր նոր վեպ էին պահանջում և ակնկալում, նրանց ուշադրությունը թերթոն վեպի ինտրիգից անդին ոչինչ չէր ուզում կարգալ, ոչնչի մասին մտածել:

Վեպի ժանրի մասին տեսական ընկալումներ և ըմբռնումներ երևան հանող դատումներ և կարծիքներ գտնում ենք Օտյանի վեպերի, հուշագրության, նամակների մեջ:

Այս խորքին ելակետային նշանակություն ունի Հակոբ Սիրունու շնորհիվ մեզ հասած, Օտյանի ժառանգության մեջ իր բնույթով եզակի ինքնադատականը: Եզակի, քանի որ նրա ժամանակակիցներն ու մտերիմները միաբերան արձանագրում էին, որ գրողը չէր սիրում իր գործերի մասին խոսել: Այդուհանդերձ, Սիրունուն հաջողվում է ստանալ Օտյանի կարծիքներն իր ժառանգություն մասին և գրողը «...սրտաբաց եղալ ու անկեղծ, իր տեսակ մը ինքնադատաստանին մէջ»³⁴: Այդ ինքնադատականում գրողն անդրադառնում է իր ժառանգությանը, գրելու եղանակին, ինքնությունը, նկարագրին, այլ իրողությունների (օրինակ՝ կարծիքներ է հայտնում որոշ երգիծաբանների մասին): Անդրադառնալով վիպագրությանը՝ խոստովանում է. «Վեպերս, — ըսաւ, — ըստ անգամ տեղ լեցնելու համար: Անոնք գրուած են որպէսզի կարգացուին ու թերթ քչել տան: Անոնք, ներողութիւն, իմ փիճերս (ընդգծումը հեղինակինն է) են»³⁵: Փորձենք մեկնաբանել վիպասանի այս գնահատականը, որը, կարծում ենք, կարևոր է ժանրի ընկալման և ըմբռնման օտյանական մոդելը հասկանալու համար: Օտյանն իր վեպերը ըստ անհատական, ասել է թե՛ բառերի լեզունություն, բառերի գերհագեցվածություն համարելով՝ բնութագրում է առհասարակ թերթոն վեպի ինքնությունը: Թերթոն վեպը բառերի լեզունություն է, որովհետև պիտի ապահովի ընթերցման ժամանցային կերպը և ըստ այդմ պարբերականի հաջողությունը, — ահա թե ինչու են կարդացվելու և թերթ քչել տալու հրամայականները ինքնադատականի մեջ: Այս հանգամանքի պերճախոս լուսաբանու-

33 Համապատասխանաբար տե՛ս «Երիտասարդ աղջիկ մը» («Հայրենիք», 1893, № 616), «Քրոնիկ» («Հայրենիք», 1894, № 720) և «Գրականություն պատիւը կամ Արշակ Մ. Ալթունցեանի մատը» («Ազատ խօսք», Ալեքսանդրիա, 1903, ապրիլ, տետր 10-րդ):

34 «Հայրենիք», 1927, թիվ 9, էջ 37:

35 Նույն տեղում:

թյունն է գրողի «Գրական հիշատակների» հետևյալ վկայությունը. «Հայրենիքի հաջողություն մեկ գլխավոր պատճառն էր իր թերթոնները, որոնց ընտրությունն ու թարգմանությունը հանձնված էր Պետրոս Ատրուների որ միանգամայն թերթին վարչական պաշտոնյան էր:

Ձոհրապի մեկ անավարտ մնացած վեպը, «Նարդիկ», Գր. Արծրունիի «Էվելինան», Արշակ Չոպանյանի «Թուղթին փառքը», Լևոն Սեղբոսյանի ազգային կյանքե քաղած մեկ վեպը, որոնք իբրև թերթոն երևցած են «Հայրենիքի» մեջ, այնքան ընդունելություն չեն գտած, որքան ժյուլ Սառիի և ասոր նման ֆրանսացի վիպասաններու սիրային, տրամադիքական և արկածախնդրական վեպերը:

Պ. Ատրուների գանոնք կը հայացներ, հստակ ու ճկուն աշխարհաբարով մը և այնպիսի արագություն մը կը թարգմաներ որ դիտողին զարմանք կը պատճառներ»³⁶: Ուրեմն թերթոնի բնույթն է ռամփիխաժ-ությունը՝ ճկուն, պարզ լեզվով, ստեղծումի արագություն և նաև ներքին զբաղեցնող-պրկող ինտրիգով: Նույն այդ վկայության շարունակության մեջ Օտյանը պատմում է, թե ինչպես մի անգամ, թերթոններից մեկի հերոսների ճակատագրով անհամբեր ընթերցողներից մեկը խմբագրություն է այցելում և ցանկանում իմանալ, թե հերոսն ու հերոսուհին միմյանց հետ ամուսնանալո՞ւ են: Շատ է զարմանում իմանալով, որ Բաշալյանը թերթոն չի ընթերցում, իսկ թարգմանիչ Ատրունին նույնպես չգիտեր, «որովհետև ինքն ալ չէր գիտեր իր թարգմանած թերթոնին ինչպես վերջանալը»³⁷: Թերթոն վեպի ինքնությունն է հետևաբար բառերի այնպիսի լեզուությունը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում ապահովել օրվա համար նախատեսված ընթերցողական ինտրիգը, ըստ այդմ հաճախ իրենք վիպագիրներն էլ ժանրի այս կերպին ձեռնամուխ լինելիս, երկի ավարտը չգիտեին, ոչ միայն այն պատճառով, որ գրում էին օրը օրին թերթոնին վերապահված պարբերականի ծավալի սահմաններում, այլև՝ թերթոն վեպն ինքը կարծես «տանում էր» ավարտին, հանգուցալուծմանը և երկը գրել-ավարտելն ու հետո հրատարակելը բոլորովին պարտադիր չէր: Սակայն ռամփիխաժը դյուրին բան չէր, ենթադրում էր ոչ միայն հստակ լեզու, այլև պատմելու, ընդ որում համապատասխան ձևով պատմելու կարողություն: Օտյանը «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս»-ում հիշում է Գրիգոր Սարաֆյանի «Լրաբերը», որին «...ականբույժները...նյութապես կօժանդակեին, որովհետև շատ կը նպաստեր տեսողության խանգարման»³⁸: Ինչն, ի դեպ, ոչ միայն տպագրական վատ որակի, այլ նաև ընթերցողի ռամփիխաժով չգոհացման պատճառով էր:

Օտյանն իր վեպերը այդ նույն վկայության մեջ անվանում է փիճերս: Այստեղ, անշուշտ, նկատի ունի այն հանգամանքը, որ դրանք անխնամ, անփուլթ,

36 Տե՛ս Ե. Օտյան, «Երկերի ժողովածու չորս հատորով», հատոր IV, Երևան, Հայպետհրատ, 1962 թ., էջ 35:

37 Նույն տեղում, էջ 36: Տե՛սնել նաև ընթերցողական արձագանքները՝ կապված Միքայել Կյուրճյանի «Մարտիկ աղայի» հետ, որոնք Օտյանը պատմում է «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս»-ում: Այստեղ ևս գործում է ընթերցողական հակադրեցության մույն մեխանիզմը (նույն տեղում, էջ 133-135):

38 Նույն տեղում, էջ 372:

երբևէ հեղինակային խմբագրական միջամտությունների չարժանացած ստեղծագործություններ են, այսպես կոչված արվեստագետի «Ֆուրկլորը»: Այս բնութագրականը նույնպես ժանրի ընկալման և ըմբռնման ընդհանրացնող շերտ է պարունակում: Բանն այն է, որ իր կազմաբանությունը, բնույթով թերթոն վեպը «փիճ» է՝ համեմատած դասական վեպի կազմաբանության և բնույթի հետ: Թերթոն վեպն իր գոյավորմամբ ու ստեղծաբանական շրջարկով պատահական, անփուլթ, «ինքնագլուխ», «վայրենի ու նախնական» երևույթ է: Այս «ընկեցիկային» գոյակերպությունը պայմանավորում է գրականության մեջ թերթոն վեպի ինքնահաստատման ծայրահեղ համառությունը, հրապարակում գտնվելու համար որևէ միջոցից չխորչելու կարողականությունը, գանգվածին հարմարվելու կարողությունը ունենալու տարերքը: Այս մասին դեռ մանրամասն կխոսենք, այժմ սուսկ նշենք այն հանգամանքը, որ Օտյանն իր ինքնադատականում ըստ ամենայնի որակել է ոչ միայն իր, այլև ընդհանրապես թերթոն վեպի կերպի, բնույթի հիմնական պայմանավորող հատկանիշներից մեկը³⁹:

Երվանդ Օտյանի վիպագրության շրջարկում ներառված այն անցումային ձևերը, որոնք իրենց կազմաբանությամբ, բնույթով հար և նման են հեղինակի թերթոն վեպերին, և հարացուցային բազմաթիվ հատկանիշներով նույնական են, բնութագրվում են վերում արձանագրված հատկանիշներով: Նկատի ունենք այսպես կոչված վիպակները: «Այսպես կոչված» ենք անվանում, քանի որ իմաստային-ձևաբանական հատկանիշների հարացուցյով վիպակն առանձին ժանր չէ: Իսկ վիպակ եզրը փոքր վեպ եզրի հոմանիշն է: Օտյանն իրավացիորեն ինքնադատականի մեջ ժանրային տարբերակում չի դնում «Ազգային բարերարը», «Ճողուպրիսթ և ընկ», «Վրեժը», «Լևոն Շաթրյան...», «Ճեպլնիթաց նորածինը», «Չաքըր Ավրամ», «Վարպետ Պողիկարպոս» և ծավալով մեծ թերթոն վեպերի միջև: Սրա վկայությունը գտնում ենք գրողի և Միրունու համատեղ կազմած վեպերի մատենացանկում: Ասել է թե՛ գրողի ընկալումներում և ըմբռնումներում սրանք ժանրային նույնական իրողություններ են: Արգարև, թվարկված ստեղծագործությունները գտնվում են կազմաբանական-ձևաբանական հատկանիշների միևնույն տիրույթներում: Դրանք գրված են թերթոն «առաջ քշելու», «բամբուլիսաժի» միևնույն սկզբունքներով: Իրենց կարգավիճակով նույն միավորներն են, ինչ, օրինակ, «Ես դուրսեցի չեմ առները» կամ «Նոր հարուստները...»: Նրանք օտյանական թերթոն վեպի գերբնագրի մասն են կազմում և մյուս ստեղծագործությունների հետ լիարժեք և առարկայական հնարավորություն ընձեռում օտյանական թերթոն վեպի ունիվերսալ մոդելը ուսումնասիրելու:

Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպի ուսումնասիրության համաձիրում կարծում ենք առաջնային են մի քանի խնդրական իրողությունների վերհանումն ու մեկ-

39 Պատահական չէ, որ Արփիար Արփիարյանին գրած անակներից մեկում խոսքն ավարտում է այսպես. «Հակառակ ջանքիս, չափազանց լուրջ եղաւ այս անակս, կը գերես ճարկաւ, մարդ երբեմն, մանաւանդ առանձնութեան մէջ, այսպէս մեղամաղձոտ վայրկեաններ կդունենայ և պէտք կը գզայ իր սիրտը բանալու մտերիմի մը առաջ, աւա՛ղ, կեանքը վէպ մը չէ» (Երուանդ Օտեան, «Նամակներ», Երևան, ԳԱԹ հրատ., 1999 թ., էջ 71): Նկատի ունի այն իրողությունը, որ թերթոն վեպերի հանգույն գրած իր շատ անակներից սա տարբերվում է, քանի որ այս անգամ վեպ չի գրում:

նաբանությունը, որոնք գրողի՝ այս ժանրով հեղինակած ստեղծագործությունների քննության ժամանակ ելակետային են:

Բոլոր իմաստներով հարուստ և խայտաբղետ վիպագրության բնույթը (և՛ քանակով, և՛ որակական հատկանիշներով՝ վեպի բազմաթիվ տարբերակների առկայություն հայոց վիպագրության դաշտում, թերթոն վեպի բյուրեղացում, այսպես կոչված երգիծավեպերի հոսք և մեր գրական ընթացքի համար դա նորմայի վերածելու իրողություն և այլն), կազմաբանությունն ամբողջությամբ ուսումնասիրելու, ընդհանրական պատկերն առկայացնելու համար հարկ է սկսել Օտյանի գեղարվեստական համակարգում ժանրի ունիվերսալ սողելի վերհանումից: Ինչը ենթադրում է անդրադառնալ ինչպես օտյանական վիպագրության գոյավորման ընթացքում ծագումնաբանական կողերին և հիմքերին, այնպես էլ թերթոնի կազմաբանական, կառուցվածքային հիմնական չափորոշիչներին, ունիվերսալ սողելի հիմնական բաղկացուցիչներին և տարրերին, ծիծաղի վիպաստեղծ շրջարկի արարողական միջոցներին և միավորներին:

Պետք է միշտ նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ թերթոն վեպն այս ժանրի թերևս միակ այն դրսևորումն է, որն ունի կայուն և անփոփոխ կազմաբանական, իմաստային, ձևաբանական հատկանիշներ: Թերթոն վեպի շրջարկում գործում են նույնական կաղապարներ ու կառույցներ: Ասել է թե՛ թերթոն վեպն է առարկայաբար մոտենում վեպի ժանրի ունիվերսալ սողելին: Չպետք է մոռանալ, որ վեպի ժանրն ամենադժվար դասակարգման ենթարկվող, պատմական համապատկերում անընդհատ փոփոխվող, «ինքնակառուցվող», գրողի կողմից «դժվար կառավարվող», իսկ երբեմն «անկառավարելի» ժանրն է: Իսկ ժանրային ունիվերսալ սողելին կամ առավելագույն կառույցին հասնելը յուրաքանչյուր վիպագրի ստեղծաբանական հիմնական նպատակն է եղել և է պրկարողական վիպագրությունից սկսյալ մինչև մերօրյա պոստմոդեռնիստական և «ժանրի սահմանները քայքայող», «բնույթով և կառույցով ռեյատիվ» ստեղծագործությունները: Միանգամայն ճիշտ է Ֆրանսիացի վիպագիր և տեսաբան Ալբեր Թիբոտեն, երբ գրում է, թե «Իւրաքանչիւր վէպ կը պահանջէ նուազագոյն կառոյց մը, և սակայն ոչ մէկ վէպի մէջ կարելի չէ եղած իրագործել կառոյցի առաւելագոյնը»⁴⁰: Սակայն իրավացի չէ, երբ արձանագրում է կառույցի առավելագույն արտահայտության անհնարինությունը: Այդպիսին համաշխարհային վիպագրության մեջ թերթոն վեպն է ներժանրային բոլոր կաղապարներով (դետեկտիվ, արկածային վեպեր, մելոդրամատիկ սիրավեպեր, էրոտիկ վեպեր, թրիլերներ): Մի խոսքով՝ թերթոն վեպն իր ներժանրային բոլոր դրսևորումներով, որոնք զետեղում ենք «ժամանցային գրականություն» անվան տակ: Եվ իրապես, «ժամանցային» կամ այսօրվա եզրաբանությունը «զանգվածային» գրականությունը, վիպագրությունը և՛ գրաբանական դաշտը, և թե՛ ընթերցողական դաշտը ապահովում է վեպի որոշարկված ունիվերսալ սողելով, ինչն մշակութաբան, գեղարվեստական ձևերի տեսաբան Կավելտիին հնարավորություն է ընձեռում, քննելով ժամանակակից «զանգվածային» վի-

40 Մեքերտումն ըստ Նուպար Չարխուտյանի «Վեպի սահմանները» հոդվածի: Տե՛ս «Բազիմ», Պել-րուք 1964, № 5, էջ 47:

պագրութիւնը, եզրակացնել, թե անկախ արվեստի որոշ գաղափարախոսների մշակույթի, գրականութիւնի ստանդարտացման ցածր գնահատականից, ստանդարտացումը, այսինքն՝ ունիվերսալ մոդելը «...կարելի համարել ողջ գրականութիւնի էությունը», քանի որ կառուցյի ստանդարտացված կաղապարները «գրողին և ընթերցողին ընդհանուր գետին (ասել է թե՛ հիմք – Գր. Հ.) են տալիս: Առանց ստանդարտացման որոշակի չափաքանակի գեղարվեստական հաղորդակցութիւնը անհնարին կլինէր: Սակայն բոլորի կողմից հաստատագրված, ընդունված կառուցվածքները (նկատի ունի կառույցները, մոդելները – Գր. Հ) հատկապես կարևոր են ֆորմուլայր գրականութիւնի ստեղծման համար, դրանք համապատասխանում են ընթերցողների, գրողների և նրանց միջնորդների շահերին»⁴¹: Դիտելի է, որ Կավելտին «զանգվածային» վիպագրութիւն, գրականութիւնի փոխարեն կիրարկում է «ֆորմուլայր» վիպագրութիւն, գրականութիւն եզրը: Այս «ֆորմուլայր» գրականութիւնի մեջ քննաբանելով Ժորժ Սիմենոնի, Ֆրեդերիկ Ֆոստի, Ջոն Կիգլիի դետեկտիվ, արդի սիրային բազմազան թերթն վեպեր, տարբեր տեսակի քաղաքական, արկածախնդրական, «սև վեպի հանգույն» մարտավեպեր, թրիլերներ: Նա ֆորմուլացման համար էական է համարում ընթերցող-գրող-այս երկուսի միջնորդ (նկատի ունի հրատարակչին) հաղորդակցական ընդհանուր մակարդակի առավելագույն դրսևորումը: Հետևաբար կարող ենք եզրակացնել, որ «ժամանցային, զանգվածային» վիպագրութիւն կամ արդիական եզրով «ֆորմուլայր» գրականութիւն էությունը, հիմքը ունիվերսալ մոդելն է: Նո՞ր է սա վիպագրութիւն պատմական համապատկերում, պայմանավորված է միայն ժամանակակից «զանգվածային» արվեստով: Անշուշտ՝ ո՛չ: Համաշխարհային գրականութիւնի պատմութիւնի մեջ Կավելտիի «ֆորմուլայր գրականութիւն» նախորդը «ժամանցային գրականութիւնն» էր, որի բյուրեղացված արտահայտութիւնը թերթն վեպն էր: Դյումա և Գոչուսյան, Լեթրի և Գրիգոր Սարաֆյան, Սյու և Օտյան ստեղծում էին հաստատագրված, բոլորի կողմից ընդունված կառույցներ (ունիվերսալ մոդելներ), որոնք գրող-ընթերցող-նրանց միջնորդ (տվյալ դեպքում պարբերականներ) հաղորդակցութիւնը դարձնում էին առավելագույն սերտ և անմիջական:

Արդեն մատնանշեցինք, որ վեպի ժանրային ինքնութիւնը պայմանավորող հատկանիշներն ու բաղկացուցիչները մեծ դժվարութիւններ են դասակարգման ենթարկվում, ինչը պայմանավորված է այս ժանրի բնույթով: Տեղին է հիշատակել Ֆրիդրիխ Շլեգելի հետևյալ բանաձևումը. «Վեպն ամենանախնական, յուրօրինակ, ռոմանտիկական պոեզիայի (այսինքն՝ գրականութիւն – Գր. Հ.) կատարյալ ձևն է, որը հին, դասական գրականութիւններից, ուր ժանրերը խստորեն բաժանված են, տարբերվում է հենց այդ բոլոր ձևերի միախառնումով»⁴²: Շլեգելը, Սերվանտեսի և Բոկաչչոյի փորձից ելնելով, իբրև եզրակացութիւն վեպը համարում է «ամենայն ինչ ընդգրկող կոմպոզիցիա»⁴³ նկատի ունենալով ժանրի ինքնութիւնը բնորոշ թե՛ նախնականութիւնը, թե՛ կազմաբանական

41 Տե՛ս *Դժ. Կավելտի*, “Изучения литературных формул”, (“Новое литературное обозрение”, Москва, 1996 г., № 22, с. 38).

42 Տե՛ս *Մ. Շլեգել*, “Эстетика европейской литературы”, (“Эстетика, философия, критика”, том 2, Москва, Изд. “Искусство”, 1983 г., с. 100).

անընդհատ ինքնանորոգությունը, թե՛ ժանրային ջրբաժանի պարագայականությունը: Շլեգելը ելնում էր այն հանգամանքից, որ առաջին անգամ ռոմանտիկական վիպագրության տիրույթներում իբրև ստեղծաբանական-կազմաբանական միավորներ միախառնվեցին ժանրի պատմական նախորդ շրջանների բազմաթիվ բաղկացուցիչներ՝ սկսած անտիկ շրջանի վիպման հայտանիշներից մինչև նախառոմանտիկական շրջանի վիպագրության հայտանիշները (ասպետական, պիկարոյական վեպ, գոթական վեպ, այսպես կոչված «գալանտ» վիպագրություն (բարոկկոյի շրջանի), զգացմունքների հեղման վիպագրություն, դիդակտիկ վեպ և այլն): Այդ բաղկացուցիչներն «ամենայն ինչ ընդգրկող կոմպոզիցիա» էին ներկայացնում՝ վեպի բանարվեստում բոլորովին առկախելով «Ֆորմուլացումը», «ունիվերսալ մոդելը»: Ժանրն այդ գերընդգրկման դեռ «տարերային» վիճակում էր, որտեղ կառույցի ներքին կանոնակարգումը էական էր, սակայն հենց ռոմանտիզմի վիպագրության շրջանում՝ շատ կարճ ժամանակի ընթացքում, սկսվում է ունիվերսալ մոդելի գոյավորման և հաստատաբան ընթացքը՝ կոմպոզիցիոն «տարտղնումը» հստակ կառույցի վերափոխելով (Սկոտ, Մեայուրին, Շատոբրիան, Հյուգո, Մյուսե, Լակլո, Լեբմոնտով, Մերենց, Բաֆֆի): Միաժամանակ փորձ է արվում իրականացնել տակավին Արթուր Շոպենհայնի կողմից առաջադրած հրամայականը՝ ստեղծագործության մեջ արտաքին աշխարհի նկարագրություններին հավասարակշռել ներքին աշխարհի նկարագրությունները, քանի որ արտաքին գործողությունների առատությունը վատ, անհաջող վեպի դրսևորում է, վեպն այն ժամանակ է բարձրարվեստ, երբ նկարագրում է ներքին կյանքը, աշխարհը և կարողանում է ներդաշնակել դրանք անգամ արկածներով, արկածախնդրությամբ առկեցուն վեպերում⁴⁴: Դա համաաշխարհային վիպագրության պատմության մեջ բյուրեղացավ, հանգրվանի հասավ թերթոն վեպով: Անշուշտ, այս կարգաբերման գործընթացը պիտի զիջեր «տարերային, ամենայն ինչ ընդգրկող կոմպոզիցիայի» առեբրած բազմաթիվ իրողություններ, ըստ այդմ խոտորելով մեծ վեպը (այսինքն՝ բալզակյան կամ դոստոևսկիական վեպը, ասել է թե՛ ժանրի դասական դրսևորումը) պայմանավորող օջականյան բնութագրմամբ «կեանքին հասակից» և պիտի ցուցաներ ժանրի «առաջնակարգ անձնաւորութեանց տաղնապը և երկրորդական անձնաւորութեանց յաջողուածքը...»⁴⁵: Այսինքն՝ մեզանում բալզակյան-դոստոևսկիական վեպի անհաջողության կողքին դյուրայական վեպի հաջողությունը, ինչը, որքան էլ արժեւորման համակարգում խարսխվի մերժումի և բացասման տիրույթներում, նույն Օտյանի ժառանգությունը, վիպագրությունը մեկնաբանելիս, առարկայաբար արձանագրում է վեպի ժանրի մեջ ունիվերսալ մոդելի գոյությունը: Եվ այս պարագային դրա մերժումը կամ հերքումն առհասարակ վեպի ունիվերսալ մոդելին սուբյեկտիվ վերաբերվելու արտահայտություն է, իսկ գրականության, ժանրի պատմության համար ընդամենը արձանագրելի իրողություն, այլ ոչ թե նույն պատմության և տեսության գերակայություն:

43 Նույն տեղում, էջ 101:

44 Այս մասին մանրամասն տե՛ս Արթուր Շոպենհայնի «Parerga» գործում (II, 228):

45 Թ. Օջական, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 62, 66-67:

Օտյանի վիպագրությունը, ինչպես բնորոշ է ժանրի ունիվերսալ սողունին, ծագումնաբանական դաշտում ունի գերիշխող կողեր: Խնդիրն համակողմանիորեն լուսաբանելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ տեսության մեջ վաղուց անտի հաստատագրված մի իրողության: Ինչպես ժանրի պատմական պոետիկայի, այնպես էլ տարբեր խնդիրների քննության ժամանակ հետազոտողները կիրառում են *romance* և *novel* եզրերը: *Romance*-ը՝ ժանրի անտիկ, միջնադարյան, ինչպես նաև անհավանական, արկածային, պատմությունների համար, իսկ *novel*-ը՝ ժամանակակից վեպի համար՝ այս երկուսի մեջ կազմաբանական-իմաստային տարբերակումներ մտցնելով: Դժվար չէ կռահել, որ տեսաբանների այս տարբերակումը ջրբաժանում է «ժամանցային, զանգվածային» վեպը ժանրի մյուս (անվանենք էլիտար, «լուրջ») դրսևորումներից: Նշենք նաև, որ ժանրի ունիվերսալ սողունը ըստ ամենայնի դրսևորվում է *romance*-ից ածանցված վեպերում:

Ահա և Երվանդ Օտյանի վիպագրության ծագումնաբանական դաշտում գերիշխողը, եթե չասենք բացարձակը, *romance*-ի ծագումնաբանական կողերն են՝ հար և նման համաշխարհային «ժամանցային» վիպագրության: Վեպի ժանրի պատմության ծագումնաբանական դաշտում առկա են այսպես կոչված երկու բնօրրաններ՝ ուշ հունական, որը զարգանում էր նաև Բյուզանդիայում (II-XII դարեր) և եվրոպական (հիմնականում Ֆրանսիական և իսպանական, XII-XV դարեր): Եվրոպական բնօրրանում ժանրը ենթարկվում է որոշակի կանոնակարգման, ինչպես օրինակ ասպետական, պիկարոյական վեպերի պարագային: Եվ այս հիմքի վրա XVII-XVIII դարերում եվրոպական (ֆրանսիական, անգլիական, գերմանական) վեպը, ամբարելով ժանրի նախորդ փուլերի փորձը, կրելով դրանց ծագումնաբանական կողերը, գոյավորում է նոր ծագումնաբանական դաշտ՝ դասական վիպագրության համար: Հենց XVII-XVIII դարերի վիպագրությունն է ըստ էության այն մեկնակետը, հիմքը, որից սկզբնավորվում է դասական վեպի կառույցը՝ իր բազմաթիվ դրսևորումներով և արտահայտություններով: Այս շրջանում է տեղի ունենում *novel*-ի և *romance*-ի կազմաբանության, ծագումնաբանական կողերի ամրագրումները ժանրի իրացումներում և ըստ այդմ ջրբաժանում վեպի տեսակները: Պատմական այս գործընթացում մեզ հետաքրքրող վիպագրության գոյավորման ծագումնաբանական դաշտում արարողական են բարոկկոյի վեպերի կազմաբանական-ստեղծաբանական կողերը, որոնք անցան թերթոն (ժամանցային) վեպին, դարձան ժանրի այդ արտահայտության ինքնության էստարրերը: Այսպես, բարոկկոյական վեպի այնպիսի կազմաբանական էստարրեր, ինչպիսիք են բնագրի գոյավորման ավանտյուրիստական-արկածային բնույթը, իրադարձությունների անսովորությունն ու անակնկալությունը, հանցագործությունների, մարդկային վարքի և կեցության ցանկացած շեղումների առկայությունը ուղղակիորեն փոխանցվեցին թերթոն վեպին՝ անշուշտ ենթարկվելով ժամանակի թելադրանքներով պայմանավորված ձևափոխությունների:

«ժամանցային» վիպագրության ծագումնաբանական դաշտում բացի պիկարոյական վեպի կազմաբանական կողերից, արարողական դերակատարություն ունեն նաև գոթական կամ «սև», «սարսափի» վեպերը (պակաս, քան պի-

կարոյական վիպագրութեան հոսքից եկածը): Հընթացս մեկ անգամ ևս կրկնենք, որ այս դեպքում էլ գործ ունենք *romance*-ի ստեղծանող ելակետերի հետ: Այսպէս՝ արկածախնդրական-արկածային իրադարձութիւնների անսովորութիւններին, անակնկալներին, շեղումներին և հանցագործութիւններին հավելվեցին խորհրդավորութիւնը, անընդհատ նժգեհականութիւնը, գաղտնիքները և դիպվածները, էրոտիկական պատկերները, կերպարների տիպաժային-գործառական դետերմինացիան, փորձութիւնները և այլն: Հորացիո Ուոլպոլի «Օտրանտյան դղյակը» վեպով սկզբնադրված և արդեն Լյուիսի (հատկապէս նրա «Վանականը» վեպի), Վալտեր Աքոթի և Չարլզ Մետյուրինի վիպագրութեամբ բյուրեղացած «սև», «սարսափի» և «գոթական» վիպագրութեան այս արարողական-կազմաբանական սկզբունքները դարձան թերթոն, իսկ մեր օրերում զանգվածային կամ ֆորմուլայար վիպագրութեան այն ծագումնաբանական կողմերը, որոնք ցարդ կիրարկվում են, երբեմն օրինակելի արտահայտութիւններ ստանալով, ինչպէս օրինակ Ումբերտո Էկոյի «Վարդի անունը» հնչակավոր ստեղծագործութեան մեջ: «Սև», «սարսափի» կամ «գոթական» վիպագրութիւնը ժանրի տիրույթներում միակ արտահայտութիւնն է, դրսևորումը, որ ըստ ամենայնի պահպանում է իր կառուցվածքային-կազմաբանական միասնութիւնը: Ասել է թե՛ վեպի պատմական գործընթացում այն ստեղծաբանական տիպն է, որն ունի Ունիվերսալ սոդէլ, ուստի բնականաբար «ժամանցային» վիպագրութիւնն իր գենեզիսում արդեն ներկրում էր դա իբրև ստեղծաբանական ելակետ, գրաբանական իմպերատիվ:

Այսպիսով *romance*-ի ինքնութիւնը կազմող իրադարձութիւնների անսովորութիւնը, անակնկալութիւնը, փորձութիւնը, արկածն ու արկածախնդրութիւնը, ինչը տեսաբաններին առիթ է ընձեռել, նկատի ունենալով իրադարձութիւնների, արարքների, կերպարների արտասովորութիւնը, նորմայից «շեղումները», վեպի այս տիպը բնութագրել իբրև «հերոսական ֆաբուլա»⁴⁶, – փոխանցվեցին թերթոն վեպին որպէս հիմք, ինքնութեան էությունը: Այս իրողութիւնն է ցուցահանում նաև հայկական թերթոն վեպը:

Օտյանի վեպը արկածների, արկածախնդրութեան, անակնկալների, հանցագործութիւնների, անընդհատ նժգեհականութեան, գաղտնիքի և սարսափի, հետապնդումների ու փորձութիւնների հսկայական գեղադիտակ է՝ բարոկկոյական, «սև», «սարսափի», «գոթական» վիպագրութիւնից արտածված ծագումնաբանական դաշտով, դրանց կազմաբանական կողմերի ամենատարբեր կիրարկումներով: «Գոթական» վեպին մասնահատուկ բացահայտ պայմանականութեամբ, ինտրիգի չդադարող սաստկացումով, նորմայից շեղված հերոսներով, իրականի և իլյուզիայի փոխներթափանցումներով՝ անշուշտ արդիականացրած, պատշաճեցրած իր ժամանակի «ժամանցային» վեպին:

Ունիվերսալ սոդէլը թերթոն վեպի «ժանրային հիշողութիւնն է», արխետիպերի (նախաձևերի) այն համակցութիւնը, որը ժանրի այսօրինակ կառուցներում որպէս կանոն կարելի է խմբավորել հետևյալ ձևերով.

ա) արկածային-արկածախնդրական նախաձևեր,

46 St' u Reeve C., «Progress of romance», New York, 1931, p. 111.

- բ) սիրո պատմությունների նախաձևեր,
- գ) գաղտնի, արտասովորի, անակնկալի նախաձևեր,
- դ) մելոդրամտիկ տարրերի նախաձևեր,
- ե) փորձությունների և նժգեհականության նախաձևեր,
- զ) ծիծաղի կաղապարների նախաձևեր:

Դժվար չէ նկատել, որ ինչպես Համաշխարհային «ժամանցային վիպագրություն», այնպես էլ Հայոց «ժամանցային» վեպի բոլոր ներժանրային կաղապարները՝ դետեկտիվ-վեպ, արկածային-արկածախնդրական վեպ, մարտավեպ, սոցիալական մելոդրամ (սա հաճախ ընդելուզված է ծիծաղի տարրերով), ոստիկանական վեպ, վեպ-թրիլեր (սարսափի վեպ) իրենց բազմաթիվ տարբերակներով (օրինակ՝ քաղաքական-ոստիկանական, վեպ-ժամանակագրության տիպ և այլն) խարսխված են այս նախաձևերին, որոնք թերթոն վեպի կազմաբանական կողերն են:

Պատկերն ամբողջացնելու համար այս խորքում հարկ է անդրադառնալ թերթոն վեպի կազմաբանության, կառուցման համընդհանուր սկզբունքներին, չափորոշիչներին:

Վեպի պատմության և տեսության հետազոտողն արձանագրում է մի պարզոքսալ իրողություն: Գրականության պատմաբանն ուսումնասիրում է Շատոբրիանի գործերը, իսկ հանրությունը ընթերցում էր նրա ժամանակակից Դյուկրե-Դյումենիլի թերթոն վեպերը: Դրանցից մեկը XIX դարի սկզբներին լույս էր տեսել ավելի քան մեկ միլիոն երկու հարյուր հիսուն հազար տպաքանակով⁴⁷: Նույնն էր Սյուլի, Դյումայի, Պոնսոն դյու-Տերրայի, Պիեր Բենուայի «ժամանցային» կամ թերթոն վեպերի պարագային: Այս հեղինակները, իրենց ժամանակի չափանիշներով, աննկարագրելի տպաքանակներ և ընթերցողական դաշտ ունեին, իսկ տեսական միտքն ու քննադատությունը զբաղվում էր և զբաղվում է Ստենդալի, Բալզակի, Ֆլոբերի, Բուրժեի վիպագրությամբ: Հայոց գրաբանական միտքը կենտրոնացել է Երուխանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի վեպերին, սակայն իրենց ժամանակի համար ֆանտաստիկ տպաքանակներով լույս էին տեսնում Միսաք Գոչունյանի, Սմբատ Բյուրատի, Արմեն Շիտանյանի, Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպերը: Ավելին, մեր նոր գրականության պատմության մեջ բացառիկ փաստի ենք հանդիպում: Օտյանի թերթոն վեպերը, ինչպես ասում են, դեռ թանաքը չչորացած, թարգմանվում էին օտար լեզուներով (թուրքերեն, ֆրանսերեն, հունարեն): Եվ կրկին ունենում ժամանակի համար հսկայական տպաքանակ, ընթերցողական մեծ դաշտ: Արդյոք այս երևույթը կարելի է գրականության պատմության, ժանրի պատմության պարզոքսալ համարել: Նույն իրողությունը նկատում ենք ժանրի արդի (XX դարի 20-30-ական թվականներից սկսյալ) պատմության համապատկերում: Համեմատենք, օրինակ, Ֆլեմինգի, Շելլընի վեպերը, ասենք, Մուզիլի, Ֆոլկների ստեղծագործությունների հետ: Ինքնին հասկանալի է, որ երկու դեպքերում էլ երևույթը մեկնաբանելիս իբրև ելակետ հաշվի պիտի առնենք «ժամանցային», «գանգվածային» մշակույթի հրամայականներն իրենց սոցիալական, պատմական, մշա-

47 Տե՛ս Ե. Գրիֆուօ, «Теория романа», Москва, 1927 г., с. 19:

կուլթաբանական ստորոգելիներով: Սակայն, կարծում ենք, այս «պարագոքսի» ընկալման և մեկնաբանման համար էական է նաև «ժամանցային» գրականու- թյան, ասել է թե՛ թերթոն վեպի ինքնության «արտաժամանակային» (այսինքն՝ բոլոր ժամանակաշրջանների համար անփոփոխ) հարմարվողականությունը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում անընդհատ մեծ, եթե չասենք ամենամեծ ընթեր- ցողական դաշտ ապահովել, լինել ամենազանգվածայինը: Հետևաբար, թերթոն վեպի կազմաբանության հիմնական սկզբունքը այս հարմարվողականու- թյունն է, ինչն արագ կողմնորոշվելու հատկությունն ունի: Ընթերցող հանրությանը գրա- վում է մելոդրամատիկ-կենցաղագրական վեպը («Միջնորդ տեր պապա», «Տոք- թոր Լևոն», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Նոր հարուստներ», «Միքելի սիրարկածը»), մելոդրամը և արկածային-դետեկտիվ վեպը («Ես դուրսեցի չեմ առներ», «Մեր ազգայինճիները»), մարտավեպը, քաղաքական-արկածախնդրա- կան-նոստրիկանական վեպը («Թիվ 17 խաֆիեն», «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Կանաչ հովանոցով կինը»): Սակայն այս շրջարկում խիստ տեղին է հետևյալ հարցումը: Իսկ ի՞նչ, Շատոբրիանի, Հյուգոյի, Բուրժեի, Երուխանի, Շիրվանզադեի վեպերում, օրինակ, չկա՞ն դետեկտիվ և մելոդրամատիկ, արկա- ծախնդրական, ֆանտաստիկ և նոգեհական վիպաչերտեր: Անշուշտ կան: Ավե- լին, Մետյուրինի, Գոգոլի, Դոստոևսկու վիպագրության մեջ, օրինակ, դրանք ստեղծագործությունը կազմակերպող գերակա տարրեր են, սակայն դրանք ըն- դամենը ֆոն են, չերտ և ոչ բոլորովին ինքնություն: Իսկ Երվանդ Օտյանի վեպն ամբողջովին և միայն արկածի, մելոդրամի, թրիլերի, արկածախնդրու- թյան, սարսափի, գաղտնիքի, դետեկտիվի, նոգեհականության մթնոլորտ և կենսո- լորտ է: Եվ եթե Դոստոևսկու, Շատոբրիանի, Երուխանի վեպերի կազմաբանա- կան համակցության մեջ դետեկտիվն ու արկածախնդրությունը հարմարվում են ստեղծագործությունների գեղագիտությանը, գաղափարների համակարգին, ինքնությանը, ապա այդ նույն դետեկտիվը, արկածախնդրությունը Սյուլի, Բե- նուայի, Գոչոնյանի, Բյուրատի, Օտյանի վիպագրության կազմաբանության առանցքն են, ինքնությունը: Եվ այս պարագային կրավորական են այն վերա- պահությունները, որ օտյանական վեպը ընդարձակ ծավալի պատճառով տկա- րացման է ենթարկվել, կամ որ իբրև հեղինակ նա բացակայում է իր վեպերից⁴⁸: Բանն այն է, որ նմանօրինակ մեկնաբանություններում իբրև զուգակշռության եզր ընդունվում է բալզակյան-դոստոևսկիական վեպը, ինչը ժանրի բոլորովին այլ ինքնության, կազմաբանության արտահայտություն է: Իսկ այդ նույն ծա- վալային ընդարձակությունը (ինչն ինքնին համեմատելի չէ, զուգակշռելի չէ նույն Բալզակի, Դոստոևսկու ծավալային ընդարձակության հետ) և հեղինակի բացակայությունը «ժամանցային» («Ֆորմուլար») վիպագրության ինքնու- թյան երկհատային սկզբունքներից է: Հետևաբար, արժևորման-մեկնաբանման ժամանակ հետազոտողին ամենից առաջ պետք է հետաքրքրի, թե որքանո՞վ է վիպասանին հաջողել հեղինակի բացակայությունը, չգոյությունն անգամ: Ա- հա այս հանգամանքը նկատի ունենալով ենք արձանագրում նաև, որ օտյանա-

48 Հակոբ Օշականն է մատնանշում այս իրողություններն իբրև Օտյանի վեպի թերություններ ու ձա- խավերություններ: Տե՛ս «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 361, 366:

կան թերթոն վեպը, ժանրի այս տեսակի բյուրեղացումն է մեզանում, քանի որ զուգակալուելով Գոչունյանի, Սվաճյանի, Եղիազարյանի, Գրիգոր Սարաֆյանի, Բյուրատի, Շիտանյանի թերթոն վեպի հետ, նկատում ենք մատնանշած իրողությունների առավելագույն որակն Օտյանի ստեղծագործություններում:

Թերթոն վեպի կազմաբանության հիմնական սկզբունքներից ելակետային են, բախտինյան բնորոշումից օգտվելով, մշտական մեծությունները վեպի բանաձևում⁴⁹, ինչը նախընտրում ենք հաստատուններ կոչել: Ահա և թերթոն վեպի կազմաբանական հաստատուններն են հերոսն ու իրադարձություն/ինտրիգը:

Թերթոն վեպում հերոսի կազմաբանական հաստատունի ջախջախիչ կիրարկում ունեցող ձևը հեղինակի կողմից ուղղակի բնութագրումն է: Ժամանցային վիպագրություն համար սա խիստ կարևոր է, որովհետև ընթերցողին տեքստի հետ զուգահեռ «աշխատելու» առիթ գրեթե չի տալիս, պատրաստի հրամցվում է, ըստ ամենայնի պարզ է և կարճ, առանց իրադարձությունների, ինտրիգի ծիրը «թուլացնող» նկարագրությունների, ենթատեքստի, հոգեբանական ներսուզումների, կիսատոնների: Հաջորդ տարածուն ձևը հերոսի հաստատունի այսպես կոչված կողմնակի բնութագրումն է: Հեղինակը հերոսին կերտում է նրան բնութագրող իրադարձությունների, գործողությունների միջոցով: Այս պարագային էլ բացակայում են հերոսի բնույթի՝ դասական վեպի համար նորմատիվ նկարագրությունները (բնավորություն, խառնվածք, ներաշխարհ, գիտակցական հոսք և այլն): Ընդամին թերթոն վեպում կենտրոնացումը բևեռացած է իրադարձությունների, գործողությունների, ինտրիգի վրա: Հերոսի և իրադարձություն/ինտրիգի հաստատունը թերթոն վեպի շրջարկում և՛ ներփակ և՛ թե փոխներթափանցված են հանդես գալիս՝ միշտ տարրալուծված գործողության, իրադարձության մեջ, որոնք ընթերցողին հաճախ կեղծ ուղիների լաբիրինթոսով են տանում, երբեմն՝ անակընկալ լինում, երբեմն՝ խարսխվում թյուրիմացությունների վրա: Այսպիսով, անընդհատ պահպանում ընթերցման լարվածությունը, հետաքրքրաշարժությունը, առհասարակ գործողությունների ինտրիգը: «Ինտրիգայնությունը» նույնպես թերթոն վեպի կառուցման հիմնական սկզբունքներից է⁵⁰: Օտյանի թերթոն վեպի տիրույթներում, օրինակ, «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմսի» Մաք Լայնը, որ նույն Շերլոք Հոլմսի ուղագրավ ալյուզիան է, իր դիտողականությամբ, անալիտիկ-դետեկտիվ մտածողությամբ, ընդհանրացնելու կարողությամբ, վերլուծական մտքի բացառիկությամբ իր բոլոր կարողությունները երևան է հանում միայն իրադարձությունների, գործողությունների մեջ, ինտրիգի սահմաններում: Առանց ծավալուն խոհերի, վերլուծությունների: Իրադարձությունների հորձանուտում, հրթիռաց, որոգայթների,

49 *Բախտինյան* իր «Դաստիարակչական վեպը և նրա նշանակությունը ռեալիզմի պատմության մեջ» ուսումնասիրության մեջ սահմանում է. «Հերոսը վեպի բանաձևի մշտական մեծությունն է...»: (Տե՛ս նրա «Эстетика словесного творчества» ուսումնասիրությունների ժողովածուն, Москва, Изд. «Искусство», 1986 г., էջ 211):

50 Հետաքրքիր է արձանագրել, որ «Ժամանցային» վեպի շատ հեղինակներ և տեսաբաններ ինտրիգը, հետաքրքրաշարժությունը պայմանավորում են ոչ թե վեպի շրջարկում հեղինակային գիտակցության անընդհատ խաղով, այլ իրադարձության *ինքնին հետաքրքրաշարժությամբ*, ինտրիգով: Տե՛ս, օրինակ, *Ս. Բեննետի* «Ինչպես են գրվում վեպերը» փորձագրությունը («Писатели Англии о литературе», Москва, Изд. «Прогресс», 1981 г., с. 249):

արկածների փախուստների, հետապնդումների չդադարող հորձանքում (այստեղ հիշենք նաև «Նոր հարուստների» Գաբրիելին, Ագապիին, կարող ենք հիշատակել նրա վիպագրության գրեթե բոլոր հերոսներին):

Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպի հերոսների ինքնության խնդիրը ևս մեթոդաբանական ելակետ է՝ նրա ժանրի քրնոլոգիանը ձևաբանորեն լինելիս: Առանց վերևում մեկնաբանած հաստատումները հաշվի առնելու, առանց նկատի ունենալու, որ օտյանական թերթոն վեպի հերոսները գործողությանը, իրադարձությանը, ինտրիգին ածանցված կամ դրանց հետ համակցված գործառնություններ են, նրանց քննությունը նույն դաշտում, ինչ Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Զոհրապի հերոսների քննությունը բերում է հետազոտական, մեկնաբանական փակուղու: Այսպես, Օտյանի վիպական կերպարները տրոհվել են ըստ դրական-բացասական հերոսների, վեպի և վիպակի կերպարների, ինչն առհասարակ քննություն չի բռնում: Գործառնությունը չի կարող դրական կամ բացասական լինել անգամ հետազոտողի կողմից բարոյական նկարագրի, գաղափարաբանություն բովանդակություն հաղորդելու առումով: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ կերպարների նմանօրինակ դասակարգությունը ժամանակավրեպ է: Նույնն է պարագան վիպակ-վեպ տրոհության դեպքում: Ի՞նչ տարբերություն, օրինակ, Աստիկ Մարկոսյանի և Սեդրակի միջև (Սեդրակը «Մատնիչ» վեպից է, այս ստեղծագործությունը ոմանք վիպակ են անվանում), կամ անցումային ձևերի հերոսներից ցանկացածի միջև: Նույն փակուղին է, երբ օտյանական հերոսներին մեկնաբանում և արժևորում են Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Զոհրապի հերոսների հանդույն: Նման մոտեցմամբ հեռանում ենք թերթոն վեպից, ժանրի չափորոշիչներով պայմանավորված իրողություններից՝ արհեստականորեն երևույթը տեղափոխելով բոլորովին ուրիշ հարթություն, ինչն էլ զանազան թյուրիմացությունների տեղիք է տալիս: Թերթոն վեպի հերոսներն ըստ ամենայնի դրսևորվում են անընդհատ գործողության, իրադարձության, ինտրիգի մեջ լինելով: Հանգամանք, որ պայմանավորված է թերթոն վեպի կառուցման, գործողության, արտաքին և ներքին աշխարհների, վիպական իրադարձությունների միկրո և մակրոկենսոլորտի չափորոշիչներով: Արձանագրենք, որ օտյանական վեպի բոլոր միջնորդ կանայք և քահանաները, պչրուհիները, զանազան տրամաչափի արկածախնդիրները, մատնիչները, խաչագողները, իդեալիստ ասպետները, հարուստները, առևտրականներն ու քաղաքական գործիչները, դրամանենգներն ու այդպես էլ գաղտնի մնացած խորհրդավոր անձնավորությունները ուղղորդված են թերթոնի մեջ իրադարձության, ինտրիգի անընդհատականությունն ապահովելուն: Հար և նման պատումի կերպին և ընթացքին (օրինակ, դիպվածի ստեղծագործությունն առաջ «տանող» գերակայությունը), որը Պարոնյանի սկզբնադրմամբ («Մեծապատիվ մուրացկաններ») նրա վեպում ծավալվում է հաճախ այլ տեղից ժամանած փեսացուի հարսնացու գտնելու և իր հետ տանելու, ապահարզանի առիթով տարբեր դատաստանական խորհուրդների գործողությունների (կրկին Պարոնյանի սկզբնադրած՝ «Պաղտասար ախպար») մոգելներով, իրադարձության, գործողության անդադար դինամիզմով, լրտեսություն-մատնություն, դավ-վրեժխնդրություն, արկած-ավանտյուրա-նեղհեղանկանություն-փորձություն մոդելներով և կազմաբանական չափորոշիչներով:

Թերթոն վեպի կազմաբանություն, կառուցման հիմնական-համընդհանուր սկզբունքներին և չափորոշիչներին անդրադառնալիս հարկ է երկու խոսքով անդրադառնալ ժանրի այս արտահայտության վերնագրերի խնդրին: Ումբերտո էկոն, անդրադառնալով վերնագրի կազմաբանության և իմաստաբանության խնդիրներին, նախ արձանագրում է, որ «Հեղինակը չպետք է մեկնաբանի իր ստեղծագործությունը», ապա հավելում, որ «Վերնագիրը ցավոք արդեն մեկնաբանության բանալի է»⁵¹: Անշուշտ նկատի ունի հեղինակի կողմից իր ստեղծագործության մեկնաբանությունն առթող բանալին: Ահա այդօրինակ մեկնաբանական «բանալին» խիստ հարիր է հատկապես Թերթոն վեպին, «Ժամանցային», «զանգվածային» («Ֆորմուլյար») վիպագրությանը: Որպես կանոն, Թերթոն վեպերի վերնագրերը բեկուում են ընթերցողի ուշադրությունը արկածի, արկածախնդրության, նժդեհականության, գաղտնիքի, դետեկտիվի վրա: Եվ իրոք, «Թափառական հրեա», «Վրեժխնդիրը», «Փարիզի գաղտնիքները», «Մատնիչը», «Դատաստանական խորհրդի առջև», «Սալիհա հանրմ կամ բանակը բռնավորին դեմ», շարքը կարելի է շարունակել բազմաթիվ օրինակներով:

Կազմաբանության համընդհանուր սկզբունքների և չափորոշիչների անդրադարձումներում անհրաժեշտ է արձանագրել այն հանգամանքը, որ Թերթոն վեպի ունիվերսալ մոդելի ստեղծաբանական տարերքը բավականին ներուռնակ է ծիծաղին: Ավելին, ծիծաղի բազմաթիվ էստարրեր խիստ ներդաշնակ են Թերթոն վեպի ինքնությունը, ինչպես պատումի սրբնթացությունը, «Թյուրիմացությունների շքերթը», կայուն գործառությունների համակարգը (դրության կոմիզմ, վիճակի կոմիզմ, խոսքի կոմիզմ, ալոգիզմներ, չափազանցություններ, լիտոտաներ և այլն), իրադարձության, դեպքի, գործողության անընդհատականությունը ստեղծագործության կառուցվածքում: Մեզանում այսպես կոչված երգիծավեպի սկզբնավորումը պարտական է Թերթոն վեպին⁵²: Օտյանագիտության մեջ այս դեպքում էլ կրկին գործել է այն սկզբունքը, ըստ որի էմպիրիկ մակարդակում զանազանվել են երգիծական միջոցները և տիպերը, որոնք կրկին ենթարկվել են դրական-բացասական զուգաբանության՝ այս անգամ սաստիացման ու նվազեցման ամպլիտուդով: Ծիծաղի գրականության շրջարկում հերոս եզրի փոխարեն նախընտրելի է տիպ եզրը, քանի որ տեսաբանությունը առաջնորդվում է այն քրեստոմատիկ հանգամանքով, որ երգիծական գրականության մեջ հերոսները կայուն, «մաքուր» գործառություններ են (բարության, վեհանճնության, միամտության, կծծիության, ալարկոտության, հիմարության, շատակերության, վեհերոտության և այլն, և այլն), կամ գործառությունների համադրություններ: Ֆալստաֆը, Փանջունին, Միքեն, Գարգանտյուլան, Սանչո Պանսան, Շվեյկը, Տարտարենը, օրինակ, «բացասական», «հիմնականում բացասական», «դրական», թե՞ «կատարելատիպ հերոսներ» են: Ինչևէ, կարծում ենք, և՛ դասակարգությունը, և՛ այդ դասակարգության ամպլիտուդը Օտյանի վի-

51 Տե՛ս Մ. Զո, «Имя розы», Москва, Изд. « нижная палата», 1989 г., с. 248:

52 Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններից» հետո, թեև ունենք բազմաթիվ արձակ երգիծական երկեր, սակայն Օտյանի «Գործ եփող մը»-ով («Միջնորդ տեր պապայի» առաջին տարբերակը) և հասկապես Միքայել Կյուրճյանի «Մարտիկ աղայով» ու Օտյանի համապատասխան մյուս գործերով մեզանում սկսվեց երգիծավեպի բուռն ընթացքը:

պագրութեան համակարգում նույնպէս արմատական վերանայման կարիք և վերընթերցման անհրաժեշտութիւնն ունեն:

Դասական վեպի պատմական համապատկերում (նկատի ունենք XIX դարի-XX դարասկզբի վիպագրութիւնը, ի դեպ, դարասկիզբը որոշակի վերապահութեամբ, քանի որ ժանրի դասական, «կանոնացված» կերպը սկսել էր իր «քայքայման» գործընթացը՝ դեկադանսի, քիչ ավելի ուշ՝ մոդեռնիզմի և «նոր վեպի» իրացումներում) թերթոն վեպի ունիվերսալ մոդելը խարսխվում է «փորձութեան վեպերի» կազմաբանութեանը⁵³: Ինչը բնական է, քանի որ տակավին 1841-ին, օրինակ, էդգար Պոյի «Սպանութիւն Մորգ փողոցում» ստեղծագործութեամբ սկզբնադրված դետեկտիվ-նոտիկանական վեպերը, մարտավեպերն իրենց կազմաբանութեամբ հենվում էին «փորձութեան վեպի» տարրերին ու բաղկացալներին: Պատահական չէ, որ թերթոն վեպի վիճակագրութեան մեջ «փորձութեան վեպից» արտածված ստեղծագործութիւնները մի քանի անգամ գերազանցում են մյուս իրացումներին: «Փորձութեան վեպի» արկածի, արկածախնդրութեան կազմաբանական հատկանիշները «ժամանցային» վիպագրութեան ունիվերսալ մոդելի հիմքը դարձան: Այս խորքին հասկանալի է դառնում Օտյանի վիպագրութեան մեջ արկածի, արկածախնդրութեան և արկածախնդիրների տիրապետութիւնը ներժանրային բոլոր կաղապարներում: Լինի քրեական վեպ թե թրիլեր, քաղաքական-արկածային վեպ թե մելոդրամ, նամականի-վեպ թե տարբեր կաղապարների համադրական դրսևորում: Օտյանն իր վիպագրութեամբ ըստ էութեան գործնականացնում էր ժան-ժակ Ռուսսոյի այն ասույթը, ըստ որի ժամանցային վեպերը հանրահաճ անհրաժեշտութիւն են՝ իրենց հանկարծակիութեամբ, հանելուկներով ու գաղտնիքներով, հետապնդումներով, իրադարձութիւնների անսպասելի դարձգարձումներով, ծիծաղով:

* * *

Ժանրագիտութեան համապատկերում վեպի պատմատեսութեանն անդրադառնալիս տեսաբանները ժանրը բնութագրելիս հաճախ կիրարկում են «ազատ ձև (ֆորմա)» հասկացութիւնը: Նկատի են ունենում այն հանգամանքը, որ վեպի ժանրը, մյուս ժանրերի հետ համեմատած, դրսևորման գրեթե անսպառ եղանակներ ունի: Նկատի են ունենում նաև այն հանգամանքը, որ վեպի ցանկացած դասակարգում, եթե չասենք անհնարին, ապա անբավելի դժվար է՝ անկախ դասակարգման մեթոդաբանութիւնից, սկզբունքներից: «Ազատ ձև» հասկացութիւնը տեսաբանները կիրարկում են ոչ միայն ժանրի արդիական կերպի քննութեան ժամանակ, այլ նաև վեպի պատմութեան դասական շրջանին (XVIII դարավերջ-XIX դար) անդրադառնալիս: Այս «ազատ ձևի» հրամայականն այդուհանդերձ հնարավորութիւն է ընձեռում ժանրը ենթարկելու ամենատարբեր դասակարգումների, որտեղ միավորների սահմանները ռելյատիվ են, օրինակ՝ «վեպ համայնապատկեր», «հոմոցենտրիկ վեպ», «վեպ փորձագրութեան»:

53 Ի դեպ, «փորձութեան վեպերն» իրենց կազմաբանութեամբ XIX դարի ժանրի գերակշռող մոդելն էին՝ Ստեմպալ, Բալզակ, Դոստոևսկի: Այս մասին տե՛ս Բախտիմի հիշատակված ուսումնասիրութեան մեջ (“Эстетика словесного творчества”, с. 206):

թյուն», «վեպ վավերագիր», «վեպ մանրանկար» և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ արդիական վեպի այս և սրա նման բազմաթիվ այլ դասակարգումներ, ինքնին պայմանական-հարաբերական լինելով, այնուամենայնիվ դասակարգման են ենթարկում վեպի ներժանրային կաղապարները: Ինչո՞ւ հատկապես ներժանրային կաղապարները: Բանն այն է, որ վեպի ժանրային ինքնության մեջ պարփակված բաղադրատարրերի համակարգում ամենականոնակարգվածը հենց ներժանրային կաղապարներն են, որոնք ժանրի պատմական համապատկերում գոյավորել և ստեղծաբանորեն ամրագրել են համեմատականորեն կայուն հատկանիշների համակարգ, ինչը առարկայական հնարավորություն է ընձեռում առավել ընդգրկուն, հստակ դասակարգումների՝ մորֆոլոգիական և սեմանտիկական հարացուցային միավորների որոշարկված համակարգով:

Այս խորքին հույժ կարևոր է արձանագրել այն հանգամանքը, որ վեպի ժանրի դասակարգումն ըստ ներժանրային կաղապարների լիարժեք գործում է դասական վեպի պատմական փուլում (այստեղ կրկին նշենք, որ դասական վեպ ասելով՝ նկատի ունենք XVIII դարավերջի-XIX վիպագրությունը): Ինչն ինքնին հասկանալի է, քանի որ ժանրի ստեղծաբանական կենսագործունեությունը այդ փուլը վեպի պատմության ամենաբեղուն և արգասավոր շրջանն է: Բնականաբար դրանցից անմասն չէր նաև «ժամանցային», թերթոն վեպը: Ավելին, արձանագրելի է այն օրինաչափությունը, որ ժանրի պատմական համապատկերում թերթոն վեպն է ներժանրային կառույցների, կաղապարների առավել ավարտուն, ամբողջական, բյուրեղացած արտահայտություններ ունեցել: Ասել է թե՛ ժանրի դասակարգումն ըստ ամենայնի իրականացվել է թերթոն վեպի տիրույթներում: Սա ժանրի պատմական գործընթացում նույնպես օրինաչափ երևույթ է, քանի որ, ինչպես արդեն նկատեցինք, թերթոն վեպն իր գենետիկական դաշտով ու կողերով, կազմաբանությամբ և ստեղծաբանական գերակա էատարրերով խարսխվում է romance-ին, որտեղ գործում են հստակ, անխախտ (ոչ պայմանական-հարաբերական) բնագիրը կազմակերպող սեմանտիկական և մորֆոլոգիական մոդելներ:

Վեպի ներժանրային կաղապարների տարբաժանումը, անկախ այն հանգամանքից, թե ո՞ր շրջանի վիպագրությունն է դասակարգման ենթարկվում՝ դասական, թե արդի, իրականացվում է հետևյալ երեք սկզբունքներով, մեթոդաբանական կողմնորոշիչներով՝

- ա) ձևական,
- բ) իմաստային,
- գ) ձևական-իմաստային:

Այսինքն՝ վեպը ներժանրային կաղապարների է դասակարգվում ըստ ձևական կամ իմաստային, կամ այս երկուսի համակցության հարացուցային այնպիսի միավորների հանրագումարով, որոնք պայմանավորում և հատկանշում են այս կամ այն ներժանրային կաղապարը: Բնականաբար դասակարգման այս երեք սկզբունքները գործում են նաև «ժամանցային», թերթոն վեպի համակարգում: Եվ ինչպես դասական վեպի շրջարկում, այնպես էլ «զանգվածային» վիպագրության (թերթոն վեպի) մեջ դասակարգման ամենատարածված սկզբունքը երրորդն է՝ ձևական-իմաստայինը:

Իրողությունը մեկնաբանելու համար դիտարկենք թերթին վեպի ներժանրային երկու կաղապար, օրինակ՝ «արկածային վեպը» և «պատմավեպը»: Էական է դիտել, որ «արկածային վեպ» ներժանրային կաղապարը թե՛ գեղարվեստական իրացումներում և թե՛ տեսութայան մեջ ընկալվում և կիրարկվում է լայն և նեղ առումներով: Լայն առումով «արկածային վեպի» շրջարկը ներառում է իրականության, գոյության ամբողջական վիպումը: Դասական վեպի անվանի հեղինակներից և տեսաբաններից Հենրի Ջեյմսն իր «Արձակի արվեստը» տեսական փորձագրության մեջ արձանագրում է, որ, ի վերջո, արձակ հորինման (անշուշտ գեղարվեստական հորինման) ցանկացած ակտ ներառում, ընդգրկում է արկածը, անգամ նշված փորձագրության ստեղծումը նա համարում է արկածային գրականության փաստ, հակադրվում Բեզանտին, որը, մեկնելով «արկածային վեպի» նորմատիվ, ավանդույթի ուժ ստացած ընկալումից և ըմբռնումից (այսինքն՝ «արկածային վեպը» նեղ առումով) տարբերակում է «վեպ առանց արկածի, արկածայնության» կաղապարը: Ջեյմսը փաստորեն այդ տարբաճանումը չի ընդունում՝ ընդգծելով, որ հոգեբանության վիպումը, հոգեբանական վեպն ըստ էության «արկածային վեպի» հանգրվանային արտահայտությունն է⁵⁴: Իրապես, լայն առումով «արկածային վեպի» ներժանրային կառույցի տակ կարող ենք ընդգրկել համաշխարհային և հայ վիպագրության գրեթե ողջ ժառանգությունը, քանի որ իմացաբանական, գոյաբանական, ընդհանրապես փիլիսոփայական տարողությամբ ամենայն ինչ արկած է:

Նեղ առումով «արկածային վեպն» ընդգրկում է այն ստեղծագործությունները, որտեղ արկածն ինքնին երկի կազմաբանական հիմքն է, կենտրոնը, բնագրաստեղծ գերակայությունը, ինչից ածանցվում են վեպի գեղարվեստական համակարգը կազմակերպող մյուս տարրերը (օրինակ՝ հասարակական, ազգագրական, հոգեբանական, ենթագիտակցական և այլն): Նեղ առումով «արկածային վեպը» ներժանրային այն կաղապարն է, որը ժանրի պատմության մեջ ամրագրվել է պիկարոյական վեպերից և նորմա դարձել «ժամանցային» («Ֆորմուլյար») գրականության տիրույթներում: Թերթին վեպի կառույցում, իբրև ներժանրային կաղապար հանդես է գալիս «արկածային վեպի» այս նորմատիվ, այսինքն՝ նեղ առումով կիրարկված կերպը: Ավելին, կարող ենք կտրական լինել և եզրակացնել, որ ժանրի XIX-XX դարերի պատմական համապատկերում «արկածային վեպը» միայն ու միայն թերթին վեպի կերպով է դրսևորվել:

Իրողությունն առավել ցցուն ու բնութագրական է «պատմավեպ» ներժանրային կաղապարի պարագային, ինչը նույնպես ժանրի պատմական համապատկերում առթում է գուգահեռ երկու արտահայտություն: Դասական վիպագրության շրջարկում, օգտվելով Ումբերտո Էկոյի տարբերակումից, կարող ենք առանձնացնել «պատմավեպ» կաղապարի երկու կառույց՝ Դյունայի պատմավեպերի հանգույն «սուսերի ու թիկնոցի պատմավեպ», որի համար կարևոր են, որ գործողությունները «այժմ, հիմա» չեն կատարվում, պատմությունն ընդամենը ֆոն է, և «պատմավեպ» դասական իմաստով՝ պատմականությամբ, դեմ-

54 Տե՛ս *Henry James*, «The art of fiction», «The theory of the American novel», edited with an introduction George Perkins, 1970 by Holt, Rinehart and Winston, p. 193.

քերի, դեպքերի, իրադարձությունների պատմության գեղարվեստական ընկալմամբ ու անդրադարձով, պատմափիլիսոփայություն⁵⁵: Թերթոն վեպի շրջարկում որպես կանոն գործում է «պատմավեպի» «թիկնոցի և սուսերի վեպերի» տարբերակը:

Ինչպես արդեն ասացինք, Թերթոն վեպի ներժանրային շատ կաղապարներ սկզբնավորվել ու ձևավորվել են *romance*-ի զանազան տարատեսակներից: Այսպես, «գոթական վեպը», այսպես կոչված «սև վեպը» (ասենք՝ Ուոլդոլի, Աննա Ռադկլիֆի, նկատի ունենք հատկապես նրա «Ուոլդոլի գաղտնիքներ» ստեղծագործությունը, Լյուիսի համապատասխան գործերը) Թերթոն վեպի այնպիսի ներժանրային կաղապարների սկզբնաղբյուրն են, ինչպիսիք են «դետեկտիվ վեպը», «քրեական-նոստիկական վեպը», «թրիլերային վեպը»: Ներժանրային կաղապարներ, որոնք Թերթոն վեպի շրջարկում բավականին մեծ տարածում ունեն: Մեզանում Միսաք Գոչունյանի և հատկապես Երվանդ Օտյանի ստեղծագործություններով դրանք մոտաք գործեցին հայ վիպագրություն, ժանրի հայերեն արտահայտություններում դարձան նորմա: «Սև վեպից» արտածված ներժանրային կաղապարներում ոճիրների, սարսափ-իրադարձությունների, սարսափ-արարքների հարահոսը, պատկերավոր ասած «արյան հաճախանքը» վիպումի միջուկն է: Ինչպես նկատում ենք, ներժանրային այս կաղապարը դասակարգվում է թե՛ ձևական (պատումի պրկվածություն, իրադարձություն ռեպրոտաժային արձանագրություններ և այլն) և թե՛ իմաստային հատկանիշներով (օրինակ, տարբեր ոճիրների խառնադիտակ ու ըստ այդմ պերսոնաժների բնավորություն, խառնվածքի առանձնահատկություններ):

Թերթոն վեպի ներժանրային կաղապարների մի շարք էլ սկզբնավորվել է «թափառումների վեպերից» և «փորձությունների վեպերից»: «Արկածային», «արկածախնդրական», որոշ առումով «բարքերի վեպի» ներժանրային կաղապարները արտածվում են մատնանշված «թափառումների» և «փորձությունների» վիպագրությունից, դրանց կազմաբանական էստարերի նույնական գործառություններով: Օրինակ՝ զիչերվա արկածախնդրական գործառությունը, պայքարի, ճակատումի գործառությունները, զանազան ներհակությունների գործառությունները և այլն:

Այսպիսով Թերթոն վեպը մի կողմից առբերում էր *romance*-ով պայմանավորված ներժանրային կաղապարներ՝ «դետեկտիվ», «արկածային», «արկածախնդրական» վեպեր, «մարտավեպ», «թրիլեր», մյուս կողմից *novel*-ով պայմանավորված ներժանրային կաղապարներ՝ «պատմավեպ», «բարքերի վեպ», «խարկտերների վեպ», «հոգեբանական վեպ», «սոցիալական վեպ»⁵⁶:

Ասել է թե՛ իր կազմաբանությունը Թերթոն վեպը բաց համակարգ է, որը հնարավոր է դարձնում ժանրի փաստորեն բոլոր ներժանրային կաղապարների իրացումը: Թերթոն վեպի այսօրինակ ունիվերսալիզմը գրական-գեղարվեստական գործընթացում միշտ կենսունակ լինելու պերճախոս վկայությունն է, որը

55 Տե՛ս Մ. Էյո, «Исторический роман», («Имя розы»), с. 464-466:

56 Romance-ով և novel-ով պայմանավորված ներժանրային կառույցների ու կաղապարների մասին տես՝ «A handbook to literature», New York, Macmillan Publishing company, p. 338-342.

պայմանավորված է նաև մշտատև ընթերցողական պահանջարկի երևույթով: Եվ հենց կազմաբանորեն բաց համակարգ լինելը, ունիվերսալիզմն ու ընթերցողական պահանջարկն են պայմանավորում ցիկլիկ վեպերի (վիպաչարերի) առատությունը: Անգամ փոքրիկ վիճակագրությունը ցուցանում է, որ վիպաչարերի առկայությունը թերթին վեպը մի քանի անգամ գերազանցում է ժանրի մյուս արտահայտություններին ու դրսևորումներին: Այս պարագային անշուշտ գործում է նաև «զանգվածային արվեստին» բնորոշ սերիալների ֆենոմենը, ինչին դեռ կանգրադառնանք:

Վերադառնալով թերթին վեպի ներժանրային կաղապարներին՝ արձանագրենք նաև, որ դրանք շատ հաճախ հանդես են գալիս փոխներթափանցված, սինթետիկ կերպով: Այսպես օրինակ, Երվանդ Օտյանի շատ վեպերի կազմաբանության մեջ առկա են և՛ արկածային, և՛ արկածախնդրական, և՛ մարտավեպի, և՛ բարբազրական ներժանրային կաղապարներ:

«Ժամանցային» վիպագրությունը, թերթին վեպն իր ներժանրային կաղապարները ստեղծելիս կիրարկում է դիպաչարերի խիստ հստակ, կանոնիկ, «բանաձևային» տիպեր: «Ֆորմուլաներ», որոնք, իբրև պատումի տիպ, հետևողականորեն բացվում են ստեղծագործության շրջարկում: Օրինակ, «մարտավեպ», «դետեկտիվ-նոստիկանական վեպ» ստեղծելիս թերթին վեպի հեղինակը անխարխար հետևում է այն «բանաձևին», որը ապահովում է պատումի ժամանցային հետաքրքրաշարժությունը: «Բանաձևը» հարստացնում իր ժամանակին բնորոշ խորհրդանիշներով, կերպարներով, ընդհանրապես իր ժամանակաշրջանի կենսոլորտի տարրերով: Այսպես, Երվանդ Օտյանն իր «քաղաքական-դետեկտիվ-մարտավեպերում» («Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա հանրմ...», «Թիվ 17 խաֆիեն») ժանրի այս կաղապարների պատումային «բանաձևը» դիմավորում, լրացնում է, օրինակ, գործակալական-լրտեսական ցանցի իր ժամանակի համար խիստ բնորոշ տարրերով, խորհրդանշական դերակատարություն ունեցող հերոս-գործառույթյամբ և հերոս-գործառույթյան հետ վիպական շրջարկում հարաբերվող ու այդ հարաբերություններում պայմանավորված կերպարներով: Բնականաբար, թերթին վեպի ներժանրային բոլոր կաղապարներին բնորոշ այս հանգամանքը պայմանավորում է կարծրատիպ (ստերիոտիպ) բնավորություններ/կերպարներ և իրադարձություններ, որոնց մենք ավելի հակված ենք գործառական բնավորություններ/կերպարներ և իրադարձություններ բնութագրել: Ասել է թե՛ սրանք նույնպես ստեղծաբանական բնույթով «բանաձևային» են:

Ինչպես առհասարակ թերթին վեպում, այնպես էլ Օտյանի համապատասխան ստեղծագործություններում որպես կանոն ընթերցողական հետաքրքրություն, ընդհանրապես ժամանցայնության հրամայականն ապահովելու համար այս կարծրատիպերը, գործառույթյունները (հատկապես կերպարներ/բնավորությունները) երբեմն հարստանում են հակադիր կարծրատիպերի, գործառույթյունների տարրերով: Օրինակ, խաբեբան հանկարծ ազնիվի գործառական տարրեր է «վերցնում», կծծին՝ շուայլի, անբարոն՝ բարոյականի, արկածախնդրի՝ սկզբունքայինի և այլն: Այս հանկարծակի հակադարձականությունը պայմանավորում է պատումի գրավչությունը՝ հասկացության ողջ տարողությունը

(ժամանց, ընթերցումով իրականությունից «կտրվելու, հանգրստանալու» հանգամանք, հետաքրքրաշարժություն և այլն): Սա նաև յուրաքանչյուր ստեղծագործության շրջարկում կազմաբանական անընդհատական վերակառուցում է ապահովում, ինչը վիպագրության այս արտահայտության համար խիստ կարևոր է, քանի որ հնարավորություն է ընձեռում տարբեր ժանրային ձևերի գրեթե անխոչընդոտ ներխուժումներ ներժանրային կաղապարների մեջ, ինչը վերջ ի վերջո թերթոն վեպի տարբեր կաղապարները դարձնում է խիստ շարժունակ, մոբիլ: Եվ ըստ այդմ տարտղնում Գոնկուր եղբայրների դասական վեպի այն սահմանումը, թե «պատմությունը տեղի ունեցած վեպն է, իսկ վեպն այն պատմությունը, որ կարող է տեղի ունենալ»: Ահա և թերթոն վեպը շարժունակության, մոբիլության շնորհիվ տեղի ունեցած պատմության և այն պատմության սահմանները, որ կարող է, հնարավոր է տեղի ունենալ, դարձնում է հարաբերական: Փանջունին, Միքեն, Աստիկ Մարկոսյանը, տեր Բարթոլոմեոսը, Յանսեքոն⁵⁷ այդ եղած և հիպոտետիկ պատմությունների մեջ են, որոնք այնքան շարժունակ և մոբիլ են, ինչը գրեթե անհնարին է դարձնում զանազանել «չերտերը»: Սա է գրավչության անընդհատական վերակառուցումը թերթոն վեպի ներժանրային բոլոր կաղապարներում:

Ընդհանրապես իրողությունը կարող ենք բնութագրել իբրև հստակ արտահայտված գուգաֆեռակաևնություն, ինչը թերթոն վեպի ցանկացած ներժանրային կաղապարի համար պարտադիր է: Օտյանի «վեպ գաղտնիքն» ու «բարքերի վեպը», «մարտավեպն» ու «արկածախնդրական վեպը», առհասարակ բոլոր ներժանրային կաղապարները խարսխված են այս գուգաֆեռակաևնության վրա: Ինչը թերթոն վեպի հեղինակին «խաղի» (Շկլովսկու խոսքն է)⁵⁸ հնարավորություն է ընձեռում, որը ընթերցման գրավչության պայմանավորողներից է:

Հայոց թերթոն վեպի պատմության մեջ Երվանդ Օտյանն ամրագրեց ներժանրային բազմաթիվ կաղապարներ՝ բնականաբար լինելով նաև շատերի հիմնադիրը մեզանում: Այնպիսի կաղապարներ, ինչպիսիք են «քաղաքական-ուստիկանական վեպ», «մարտավեպ», «արկածախնդրական-բարքագրական վեպ» կաղապարներն իրենց տարբերակներով Օտյանի շնորհիվ հայկական թերթոն վեպի համար դարձան նորմա: Վիպասանի ներժանրային կաղապարները նույնպես դասակարգում ենք ըստ վերը արձանագրված երեք եղանակների՝ ձևական, իմաստային, ձևական-իմաստային: Թեև հարկ է նշել, որ Օտյանի ներժանրային կաղապարների գերակշռող մեծամասնությունը ենթարկվում է ձևական-իմաստային դասակարգման:

Օտյանի ներժանրային կաղապարներին բնորոշ է սինթետիզմը, երբ միևնույն ստեղծագործության շրջարկում հանդես են գալիս, ասենք, արկածային, արկածախնդրական, դետեկտիվ, բարքագրական, մելոդրամատիկ և այլ կաղապարների չափորոշիչներ: Սակայն այդ չափորոշիչները ստեղծագործության շրջար-

57 1899-ի Ռոկտեմբերի քսանմեկին Արշակ Չոպանյանին հասցեագրած անսակում ձևում է, որ Յանսեքոյից վրեժը պետք է լուծի «...երբ զինքը ակարագրեմ թերթի մը սեչ երկարորեմ»: («Արևմտահայ գրողների անակամի, էջ 178): Իսկ «լուծումը» Յանսեքոյի եղած պատմության և հնարավոր պատմության տարտղումն էր:

58 Տե՛ս **Виктор Шкловский**, “О теории прозы”, М-Л, Изд. “ руг”, с. 112:

կում առանձին և «ինքնաբավ» չեն, այլ փոխներթափանցած ու սերտաճած են միմյանց: Դրանք համադրություն են կազմում: Օրինակ, «դետեկտիվի» կոմպոզիցիոն հատկագծում ներառնում են «արկածախնդրական» կամ «մարտավեպի» կոմպոզիցիոն հատկագծի տարրեր, կամ «սիրավեպի», «մելոդրամի», «բարձրերի վեպի» բաղկացուցիչներ, որոնք ըստ ամենայնի տարրալուծվում են «դետեկտիվի» կաղապարում, համադրվում այդ կաղապարին: Այս պարագային անշուշտ գործում է նաև թերթոն վեպի ինքնությունը բնորոշ սքեթչի երևույթը: Արձանագրենք, որ օտյանական թերթոն վեպի ներժանրային կաղապարների դասակարգման ժամանակ ձևական-իմաստային եղանակի գերակշռությունը պայմանավորված է նաև ստեղծագործությունների կազմաբանությունը բնորոշ այս սինթետիզով:

Արդ անդրադառնանք Օտյանի վիպագրության ներժանրային կաղապարների հարացուցին: Գրողի վիպագրության մեջ առկա են հետևյալ ներժանրային կաղապարները. բարքերի վեպ՝ «մելոդրամի», «սիրավեպի» հանդերձով («Միջնորդ տեր պապան», «Գործի մարդիկ», «Պրոպագանդիստը» (այսպես կոչված «քաղաքական վեպի» հանդերձով), «Միքեի սիրարկածը», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Վաճառականի մը նամակները», «Թաղականին կնիկը» («քաղաքական վեպի» հանդերձով), «Նոր հարուստներ», «Լևոն Շաթրյան...», «Ճեպընթաց նորածինը», «Դատաստանական խորհրդի առջև»), արկածային-արկածախնդրական վեպ, դետեկտիվ-նստիկանական-քաղաքական վեպ, մարտավեպ-թրիլեր՝ «մելոդրամի», «սիրավեպի», «նժդեհական», «գաղտնիք» վեպերի հանդերձով («Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ», «Թիվ 17 խաֆիեն», «Վրեժը», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Կավե հերոսներ...» («բարքագրական վեպի» հանդերձով), «Տաբիթա», «Մատնիչը», «Հայ տիասբորան»): Ինչպես երևում է, ներժանրային կաղապարները դասակարգելիս կիրարկեցինք ձևական-իմաստային եղանակը: Հստակորեն նկատելի է կաղապարների սինթետիզմը, ինչն ակնհայտ է հատկապես «Ընկեր Փանջունի», «Ճողուպրիսթ և ընկ.», «Չաքըր Ավրամ», «Ես դուրսեցի չեմ առնեք», «Նոր հարուստներ...» թերթոն վեպերում: Օտյանի ներժանրային կաղապարների մեջ առանձին խումբ են կազմում այսպես կոչված երգիծավեպերը՝ «Տոբթ. Վարդան», «Միջնորդ տեր պապան», «Ազգային բարերարը», «Պրոպագանդիստը», «Ընկեր Բ. Փանջունին», «Միքեի սիրարկածը», «Ճեպընթաց նորածինը», «Պատերազմ և... խաղաղությունը»:

Զուտ ձևական հատկանիշներով հարացուցային միավոր են կազմում նամականի-վեպերը՝ «Վաճառականի մը նամակները», «Պատերազմ և... խաղաղությունը», մասամբ «Ընկեր Փանջունին», «երկխոսություն (դիալոգ) վեպերը»՝ «Դատաստանական խորհրդի առջև», «Միջնորդ տեր պապան»:

Օտյանի թերթոն վեպի ներժանրային կաղապարները ոչ միայն բազմազան են, այլև միմյանց փոխներթափանցված: «Վեպ քրոնիկոնին» («Նոր հարուստներ», «Կավե հերոսներ», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Թիվ 17 խաֆիեն») ազուցված են «դետեկտիվի», «վեպ գաղտնիքի», «մարտավեպի», «սիրավեպի», «բարձրերի վեպի», «արկածախնդրական վեպի» հայտանիշներ: Ստեղծագործությունը շրջարկում, կախված երկի կառուցվածքում ունեցած կոնկրետ և լոկալ

նպատակից, դրանցից որևէ մեկը երբեմն դառնում է առաջնային, երբեմն՝ ետին պլան մղվում: Ըստ այդմ ապահովելով թերթոն վեպի ինքնությանը ներհատուկ ժամանցայնությունը, հետաքրքրաշարժությունը, դինամիզմը, սրընթացությունը, պատումի լարվածությունը, ինտրիգը:

Փոքր-ինչ մանրամասնենք «վեպ փորձություններից», «վեպ գաղտնիքից» ծագումնաբանորեն սերած «արկածային», «արկածախնդրական», «դետեկտիվ», «ոստիկանական», «մարտավեպերի» պարագան:

Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպի կաղապարներից «մարտավեպում», «վեպ քրոնիկում», «դետեկտիվ-քաղաքական-արկածային վեպում» ելակետային է վիպական այնպիսի կենսոլորտը, որը զառաժուլ է գոյություն, իրականության բնականոն ընթացքից, սովորական հարաբերություններից ու կյանքից: Այդ կենսոլորտն անպայմանորեն անընդհատ վկայում է բացառիկություն: Բացառիկ են թե՛ հերոսները, թե՛ դեպքերը, իրադարձությունները, թե՛ կյանքի ու գոյություն շրջադարձները, հեղաբեկումները: «Ապտյուկ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Թիվ 17 խաֆիեն», «Մատնիչը» վեպերը օրինակ, իրենց հերոսներով, իրադարձություններով ըստ էության զառաժուլ, շեղում են կյանքի սովորական ընթացքից, սովորական կենսագրությունից⁵⁹: Նույնն է պարագան «քրեական», «թրիլեր» վեպերում, թեև այս կաղապարների դեպքում սկզբնադիրը «վեպ գաղտնիք», «գոթական», «սև» վեպերն են: Ներժանրային այս կաղապարները «...սկսվում են այնտեղից, որտեղից սկսվում է կյանքի բնականոն սոցիալական և կենսագրական ընթացքից շեղումը, ավարտվում են այնտեղ, որտեղ կյանքը վերստին բնականոն հունի մեջ է մտնում⁶⁰: Ահա և այդ գոյություն ու կենսագրության զառաժուլմը առարկայորեն ենթադրում է գաղտնիքներ, փնտրտուքներ, խոչընդոտներ, թյուր ուղիներով բազմիցս երթուղադարձվելու ընթացք, հրեթաց «ներփակ» խնդիրների լուծումներ, որոնք և՛ հերոսին, և՛ իրադարձություններին բնականոն վիճակից անընդհատ շեղումների մեջ են պահում: Արկածի, արկածախնդրության, դետեկտիվի, նժդեհականության, խոչընդոտների անկանխատեսելիությունը և՛ պատումի, և՛ կերպարների մակարդակում ներժանրային կաղապարների համադրական դրսևորման գերակա հատկանիշներից են: Իսկ անկանխատեսելի անպայմանորեն ներառում է իռացիոնալիզմի որոշակի չափաբաժին, ինչը հատկապես Օտյանի երգիծական թերթոն վեպերում կազմաբանական հիմնային գործառություն ունի:

Արկածային-արկածախնդրական, նժդեհական, դետեկտիվ կառույցների համադրական արտահայտություններում կոմպոզիցիոն շրջանակը որպես կանոն ստեղծվում է «Ի՞նչ է պատահում հետո» հարցումի պարբերականությունից իբրև թե՛ պատումը «առաջ տանող» և թե՛ տիպաժ-գործառությունները պայմանավորող: «Ի՞նչ է պատահում հետո» հարցումը պայմանավորում է նաև պոետիկական զանազան միջոցների ուղղվածությունը: Ինչպես, ասենք, պեյզաժը «Ապտյուկ Համիտ...», «Սալիհա հանրմ...» երկգրություն մեջ: Համիդի պալատի, կառավարական հաստատությունների (հատկապես գաղտնի ոստիկանության),

59 Բախտիգը Աշված զառաժուլը համարում է «վեպ փորձությունների» պլոտի կազմաբանական գերակայություն: (Տե՛ս «Эстетика словесного творчества», с. 203):

60 Նույն տեղում, 204:

Պոլսի արվարձանների ընդարձակ-մանրամասն, արձանագրային նկարագրությունները նպատակաուղղված են «Ի՞նչ է պատահում հետո» հարցումի ընդլայնմանը, որպեսզի կարգալու ժամանակ ընթերցողը լուսանկարչական հստակություններ տեսնի, հետևի, որոշակի առումով շոշափի զառաձված իրադարձություններն ու կերպարները, իրականություն ողջ արտաքին անտրուածք: Ներժանրային այս համադրական կաղապարներում հերոս-գործառույթյուններն առբերում են երկու խումբ՝ բարոյական ու մարդկային վսեմ հատկանիշներով, դրական սկիզբներով կերպարներ (բարի, քաջ, վեհանձն, ասպետական, հնարամիտ, իդեալիստ և այլն) և չարագործներ ու չարիքի մարմնավորումներ (նենգ, հաշվենկատ, կծծի, ագահ, փոքրոգի, դավաճան և այլն): Գործում է այն նույն կարծրատիպերի սկզբունքը, ինչին արդեն թերթոն վեպի կազմաբանություն, ինքնություն ընկերության ժամանակ անդրադարձանք: Հարկ է հավելել նաև, որ օտյանական թերթոն վեպի «արկածային-արկածախնդրական», «դետեկտիվ», «ոստիկանական», «մարտավեպի» կաղապարներում գերակայելի է պատումի հետահայաց սկզբունքը (կրկին նույն կարծրատիպն է գործում), ինչն առհասարակ բնորոշ է թերթոն վեպի կազմաբանություն: Իրադարձությունը, գործողությունը ներկայացնելուց, արձանագրելուց հետո պատումային մակարդակը վերադառնում է անցյալի նկարագրություններին և ըստ այսմ այդ հետահայացի օգնությամբ «բացում» կերպարները, ստեղծագործության ամենատարբեր դիպաշարային պլանները:

Առհասարակ «ժամանցային վիպագրություն» շրջարկում դետեկտիվի, արկածախնդրականի կառույցների գերակայությունը պայմանավորված է ոչ միայն այն հանգամանքով, որ «...հաղթանակում է ինտելեկտուալ, սոցիալական, իրավական և բարոյական նորմը, իսկ չարիքը, այսինքն՝ ոչ նորմալը ոչնչանում է», այլ նաև այն հանգամանքով, որ դետեկտիվ-արկածախնդրական կառույցներն ըստ էության «...կռահումի պատմություն» են, ինչպես միանգամայն իրավացիորեն բանաձևում է Ումբերտո Էկոն իր «Դետեկտիվի մետաֆիզիկան» փորձագրության մեջ⁶¹: Ահա թե ինչու վիպագրություն այս կերպը ընթերցման տիրույթներում զանգվածային է, նախապատվելի, քանի որ առթում է գաղտնիքի կռահման անընդհատականություն, հայտնին շատ հաճախ ներկայացնում է իբրև անհայտ, և այդ անհայտը կռահելու հնարավորություն ընձեռում, ինչպես Օտյանի ցիկլիկ վեպերում («Ապոյուլ Համիտ...»/«Սալիհա հանում...», «Թիվ 17...»/«Կանաչ հովանոցով...»): «Քաղաքական», «քրոնիկոնային», «արկածային», «արկածախնդրական», «ոստիկանական-դետեկտիվ» վեպերում, «մարտավեպում» ընթերցման դաշտին քաջածանոթ իրադարձությունները (օրինակ՝ համիդյան ռեժիմի հոգեվարք, ազգային-քաղաքական կյանքի ընթացք, Ադետ, Սիյուռքի գոյավորում) ներկայանում են այնպիսի կերպերով, ուր հայտնին առբերում է բազմաթիվ անհայտներ, ըստ էության հայտնին փոխաձևվում է անհայտի (օրինակ՝ քաղաքական պայքարի, հատուկ ծառայությունների, հետապնդումների, լրտեսների կենտրոնացումներ-մանրամասնումներ): Թերթոն վեպում ամենատարբեր պլաններով հարակա առկայանում է

61 Տե՛ս Մ. Զո, “Имя розы”, с. 454:

գաղտնիքը, ինչը ընթերցման դաշտում պահանջում է անընդհատական կռահում: Այսպիսով ապահովում է՝ ժամանցը, և՛ հետաքրքրաշարժությունը և թե՛ ընթերցողի կողմից ստեղծագործության հանդեպ տածած անբավելի հետաքրքրությունը: «Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա հանրմ կամ բանակը բռնավորին դեմ», «Ես դուրսեցի չեմ առներ» վեպերի շրջարկում, օրինակ, հարեմի, Համիդի ռեժիմի, լրտես-խաֆիեների, գաղտնի ծառայություններ հավաքագրված մատնիչ-գործակալներ⁶² վավերականին համարժեք վկայությունները, ինչպես է առհասարակ քաղաքական-արկածախնդրական, դեռեկտիվ մարտավեպերում Օտյանից մինչև Գրեհեմ Գրին, Շերլոք և Սոլվորով, իրենց գաղտնագերծում-մանրամասնումի գործառություններով, ընթերցման դաշտում անընդհատ կռահման ակտ ապահովելով, իրադարձությունների, դեպքերի ու դեմքերի «խոհանոցը» նկարագրելով ներհատուկ են միայն ու միայն «գանգվածային», թերթոն վեպին: Հանգամանք, որ հետազոտողը անվերապահորեն հաշվի պիտի առնի, այլապես նույնականությունը դասական վեպի հետ առարկայաբար մեկնաբանական փակուղու է հանգեցնում: Դասական պատմավեպի չափորոշիչներով, օրինակ, «Հայ տիասբորայի» լրտես Մաքսուտի, «Ապտյուլ Համիտի» Հագգիի, Զիայի կերպարները մեկնաբանելի չեն⁶³:

Ինչպես «պատմական», «արկածային», «արկածախնդրական», «դեռեկտիվ» «մարտավեպերի» համադրական կաղապարներում, այնպես էլ ներժանրային մյուս կաղապարներում («բարբադրական», այսպես կոչված երգիծավեպերի) ձևաբանությունը տարածունը «երկխոսական (դիալոգիկ)» և «նամակային (էպիստոլյար)» վեպերն են: Երկխոսական սկզբունքը թերթոն վեպի համար, ինչպես գրում է Օչականը, «անփոխարինելի բարիք մըն է»⁶⁴: Երկխոսությունը թերթոն վեպի ինքնությունը դրամատուրգիական տարերքի կազմաբանական հիմքն է, ուստի պատահական չէ, որ Օտյանի թերթոններում հաճախ դա ձևաբանական ամենատարածուն արտահայտությունն է և հանդես է գալիս իր մաքուր դրսևորումներով:

«Վեպ նամակագրություն» կաղապարը նույնպես իր մաքուր, անխառն և մյուս տարրերի հետ համագրված (որպես կանոն գերակա) արտահայտություններով «ժամանցային» վիպագրության նախասիրած դրսևորումներից է, քանի որ նամակների ձևով հրամցված արկածը, գաղտնիքը, պատահարը, ինտրիգը, ժան Պոլի դիպուկ բնութագրմամբ, վեպի կառույցում ստանում են դրամատուրգիական որակ՝ առկայացնելով դրամատուրգիական վեպը⁶⁵: Պատահական չէ, որ հայոց թերթոն վեպի համապատկերում ներժանրային այս կաղապարը շատ տարածված էր:

62 Ուշագրավ վավերական վկայություններ ենք գտնում թվարկված շարքի մասին *Գուրգեն Յազիճյանի* «Ապտիլ Համիտ Բ. Կարմիր սուլթանը» ուսումնասիրության մեջ. տե՛ս Աջված աշխատությունը, Պեյրոյթ, Տպ. Սևան, էջ 68, 69, 121, 322-323, 331: Համեմատելով Օտյանի վեպերում փամայատախան վկայությունների հետ՝ նկատում ենք ըստ էության նույն վավերականությունը:

63 Այդ փակուղին նկատելի է Օտյանի վեպերին նվիրված գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում, ինչից, օրինակ, անդրադարձել է Ս. Մանուկյանն իր մեմագրության մեջ: Տե՛ս Ս. Մանուկյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 214-215:

64 *Յ. Օչական*, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 55:

65 Տե՛ս *Ջան-Պոլ*, «Приготовительная школа эстетики», Москва, Изд. «Искусство», 1981 г., с. 254, 257: Կառույցի, կաղապարի ծագումնաբանական դաշտի մասին տե՛ս նաև Մ. Разумовская,

Գ.

Թերթոնը առաջացել է ֆրանսերեն *feuille* բառից, որը նշանակում է «թերթիկ, թուղթիկ»: Այստեղից էլ՝ *feuilleton*-ը: 1800 թ. հունվարի 28-ին փարիզյան «Ժուռնալ դե դեբա» թերթում լրացուցիչ թերթիկ է հավելվում, որտեղ որպես կանոն տպագրվում են զանազան հայտարարություններ, գրախոսություններ և թատերախոսություններ, տարբեր «...ապաքաղաքական և ոչ պաշտոնական նյութեր»⁶⁶: Շատ արագ ընդլայնվում է թերթոնի գործառական դաշտը՝ էժեն Այուի «Թափառական հրեա» և Ալեքսանդր Դյումա-հոր «Երեք հրացանակիրներ» ստեղծագործությունները ժանրի պատմության մեջ սկզբնավորում են թերթոն վեպը: Ժանրի այս դրսևորումը՝ ներհատուկ կազմաբանությունմբ, ձևաբանական-հղացքային չափորոշիչներով, զարգանում է երկրաչափական պրոզերեսիայով՝ սկզբնադրելով «ժամանցային» գրականությունը: Ֆրանսիական գրական միջավայրից անմիջապես անցնում է եվրոպական մյուս գրականություններ, արագորեն ներխուժում հայոց գրականություն (հատկապես՝ արևմտահայ, ինչն ինքնին հասկանալի է՝ մեկնելով այն պատմական հանրահայտ իրողությունից, որ հայոց գրականության արևմտահայ դաշտը ֆրանսիական գրականության ցանկացած արտահայտություն օպերատիվորեն սեփականում էր՝ դրան հաղորդելով ազգային կերպարանք): Մեզանում նույնպես սկսվում է «ժամանցային» գրականության բուռն ընթացքը: Թերթոն վեպը դառնում է ժանրի գերակա եղանակներից մեկը:

Շփոթություններից խուսափելու համար հարկավոր է ուշադրություն դարձնել մեկ իրողության վրա: Հայոց գրականության դաշտում թերթոնի տեսքով (այսինքն՝ լրագրային, ամսագրային տարբերակով) հրատարակվել են բազմաթիվ հեղինակների վեպեր (Պոռչյան, Բաֆֆի, Նար-Դոս, Կամսարական, Երուխան և այլն), որոնք իրենց կազմաբանությամբ, բնույթով թերթոն վեպեր չեն, «ժամանցային» գրականության ատահայտություններ չեն: Այսօրինակ ստեղծագործությունների լրագրային, ամսագրային տպագրության հանգամանքները նույնական չեն թերթոն վեպերի տպագրական հանգամանքներին: Տպագրական հանգամանքի մատնանշումը, անշուշտ, տվյալ դեպքում վիպագրության հիշյալ երկու եղանակների համար տարբերակիչ հատկանիշ է: Օրինակ՝ Բաֆֆու «Սամվելի» կամ Երուխանի «Ամիրայի աղջկա» թերթոնի ձևով լույսընծայման հանգամանքը պայմանավորված չէ այս վեպերի կազմաբանությամբ, ձևաբանական-հղացքային չափորոշիչներով: Այդ վեպերը կարող էին նաև լրագրային տարբերակով լույս չընծայվել: Ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգը դրանով չի պայմանավորված: Իսկ Միսաք Գոչունյանի, Գրիգոր Սարաֆյանի, Երվանդ Օտյանի վեպերը պարտադիր և ուղղակի պայմանավորված են

⁶⁶ «Аббат А. Блан: “Письмо некоего француза о способах правления, политике и нравах англичан и французов”, (“Зарубежная мемуарная и эпистолярная литература”, Ленинград, Изд. “Ленинградского университета”, 1987 г., с. 99-107):

66 Տե՛ս ԼԵՏ, с. 465:

դրանով, քանի որ իրենց կազմաբանությունը, ձևաբանական-հղացքային չափորոշիչներով և հայտանիշներով լրագրային, ամսագրային (մամուլային) են: Անկախ այն հանգամանքից, որ լույս են տեսել առանձին հատորներով, գրքերով (այսպես է Երվանդ Օտյանի, Սմբատ Բյուրատի, Արմեն Շիտանյանի, Միսաք Գոչուկյանի բազմաթիվ թերթոն վեպերի պարագային): Ինչո՞ւ: Որովհետև թերթոն վեպի կազմաբանությունն ու ինքնությունը գենետիկորեն մամուլային են: Համենայնդեպս՝ «ժամանցային» գրականության դասական շրջանում (XIX դար-XX դարասկիզբ): Արդի «զանգվածային» արվեստը (կինո՝ սերիալներ, ժամանակակից շոուների և սքեթչների կադապարներ, որոնք ունեն ներքին դիպաշարային միասնություն) իրենց կազմաբանության մեջ դա պահպանել է իբրև «արքետիպային հիշողություն»:

Հայոց դասական գրականության պատմական շրջարկում «ժամանցային» գրականության տիրապետող արտահայտությունը թերթոն վեպն է: Ժանրի այս դրսևորումը ապահովում էր ընթերցողական մակարդակի ժամանցը: Սոցիալական, հոգեբանական ամենատարբեր թնջուկներից, վիճակներից ընթերցողին «տարանջատելու» կարողականությունը, ընթերցող հանրության ցանկությունը, պահանջարկին հագուերդ տալը, շուկայի պահանջարկն ապահովագրելը պայմանավորում էր «ժամանցային» գրականությունը: Վիպասանն ընդամենը հետևում էր այդ շուկայի օրենքներին՝ դուլզն-ինչ չհեղվելով դրա պահանջներից ու թելադրանքներից: Վիպասանի գործը միմիայն համապատասխան կադապար ստեղծելն էր: Կադապարից ցանկացած շեղում դուրս էր գալիս «ժամանցային» գրականության տիրույթներից: Թերթոն վեպի հեղինակն ուժեղ էր այնքանով, որքանով կարողանում էր չչեղվել այդ շուկայի (պահանջարկի) թելադրանքներից, որքանով կարողանում էր կադապարը «մաքուր» պահել: Ուշագրավ է Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» ստեղծագործությունն երկրորդ պարբերության հետևյալ նշանավոր միջարկությունը. «Կը տեսնե՞ք որչափ պարզությունը սկսա: Պատմությունս հետաքրքրական ընելու ջանքով և անկից քանի մը հարյուր օրինակ ավելի ծախելու համար չըսի, թե նույն օրն սաստիկ հով մը կար, թե տեղատարափ անձրև կուգար, թե խուռն բազմություն մը հետաքրքրությունը դեպի դալթիո հրապարակը կը վագեր, թե ոստիկանությունն աղջիկ մը ձերբակալած էր և այլն. խոսքեր, որովք վիպասաններն կ'սկսին միշտ իրենց վեպերը»⁶⁷: Այս հեղինակային նշանավոր միջարկությունը ոչ միայն բովանդակական վիպագրության օպոզիցիան է, ինչը քանիցս արձանագրել է գրականագիտությունը, այլ նաև՝ թերթոն վեպի օպոզիցիան: Կարծում ենք՝ Պարոնյանի այս միջարկությունը պայմանավորված էր նաև վեպի 1880-ին պրակ առ պրակ (թերթոնի նման) տպագրությունը ընթերցողին բացատրելու հանգամանքով, որպեսզի այն չնույնացվի թերթոն վեպին, չընկալվի նրա պես: Ահա և «Ֆորմուլային», կադապարային ինտրիգի բացասումը հեղինակային միջարկությամբ մեկ անգամ ևս ստեղծագործության սկզբում հայտարարագրում է կառույցի ոչ թերթոն վեպ լինելը:

67 Հ. Պարոնյան, Եժ, Երևան, ՀՍՍՌ ԳՍ, հրատ., 1964 թ., հտ. III, էջ 7:

Անշուշտ թերթոն վեպը «գրականության ճգնաժամի, քայքայման վեպն է»⁶⁸, ինչպես բնութագրում են «զանգվածային գրականության» որոշ հետազոտողներ, քանի որ նրա դերակատարությունը միայն ու միայն զանգվածի ժամանցն ապահովելն է: Սակայն հարկ է ճշգրտել, որ «Ֆորմոլյար գրականությունը», այսինքն՝ «գրականության ճգնաժամի, քայքայման վեպը» իր կոմունիկատիվ դաշտով մշակութային կյանքում միշտ գուգահեռ ընթացք է ունեցել և ունի թե՛ էլիտար գրականության, թե՛ «նորմատիվ» գրականության հետ: Պատահական չէ, որ թերթոն վեպը սկզբնավորումից ի վեր հետազոտական, ընկալման և արժեևորման մշտամնա կիզակետում է գտնվում: Նույնը նաև մեր քննադատական, տեսական գուգահեռումներում: Թեև հարկ է նշել, որ թերթոն վեպը մեզանում ավելի շատ ենթարկվել է արժեքաբանական քննության: Հաճախ «ժամանցային» գրականություն-«նորմատիվ» գրականություն գուգահեռության մեջ պարփակվել են դեկլարատիվ մերժմամբ կամ ստորակայմամբ՝ հօգուտ երկրորդի: Հավանաբար սրանով պետք է բացատրել այն իրողությունը, որ մեր գրականագիտական միտքը հիմնականում սահմանափակվել է հպանցիկ անդրադարձներով կամ, ելնելով գեղագիտական-գեղարվեստական չափանիշի արժեքայնությունից, «հերքմամբ»: Նույնն է պարագան Երվանդ Օտյանի համապատասխան ստեղծագործությունների վերլուծության և մեկնաբանության առումով: Թերթոն վեպն իբրև «ժամանցային» գրականության ենթակա (սուբյեկտ) պարփակվել է միմիայն ընդհանուր արժեևորումների սահմաններում, առանց այդ «Ֆորմուլաների» քննության: Երվանդ Օտյանի մասին ստեղծված ծավալով պատկառելի գրականության մեջ անմիջապես աչքի է զարնում հետազոտական անհամամասնություն: Թվում է, թե օտյանագիտությունը, ելնելով ծավալից, պիտի բավականաչափ ուշադրություն դարձներ վիպագրությունը, սակայն հակառակ պատկերն ենք տեսնում: Ինչո՞ւ: Չէ՞ որ «Քիչ վէպ այնքան ճարտար կառոյց մը կը պարզէ ընթերցողին, որքան Թափառական հրեան, կամ Գաղտնիք Բարիզուն, կամ Երեք հրացանակիրները»: Արդյոք այդ ճարտար կառույցը պէ՞տք է սահմանափակվեր միայն հպանցիկ արժեևորմամբ, քանի որ այդ ճարտար կառույցից «...գրականութեան լուրջ պատմութիւն մը կ'ամչնայ այդ գիրքերը յիշելէ»⁶⁹: Ահա «հերքման», անտեսման անդրադարձի խտացումներից մեկը: «ժամանցային» գրականությունը լուսանցքային, «անլուրջ» գրականություն է. «Միջնորդ Տէր պապան, Թաղականին կնիկը, Թիւ 17 խաֆիէն, յիշելու համար Օտեանին ծաւալուն աշխարհները, գիրքեր են որոնք մեր կեանքին ոչ մէկ կողմը կը նուաճեն: Անոնց ստեղծած հաճոյքը կը ցնդի օրուան մէջ ու հետ»⁷⁰: Սակայն ինչպէ՞ս և ինչո՞ւ է ստեղծվել օրվա հաճույքը: Տեսությունն այս հարցումներին անհաղորդ է մնացել: Չէ՞ որ «օրվա գրական հռչակը վայելող» (օշականյան բնութագրումներից է Չիֆթե Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպի առիթով⁷¹) թերթոնները հերքող դատումներում մատնանշվում է

68 Թերթոն վեպը «գրականության ճգնաժամի և քայքայման վեպն է» է համարում օրինակ Ա. Ռեյտըլտը: Տե՛ս «Новое литературное обозрение», 1997, № 25, 99-110.

69 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 52:

70 Նույն տեղում, էջ 81:

71 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VII, էջ 188:

բալզակյան տաղանդն ու դյուժայական իրացումը, վիպասանի անխարխար շնորհը⁷², այն հանգամանքը, որ «Չկրցաւ չէզոքացնել Շիտանեաններու, Սմբատ Բիւրատներու փառքը, բայց այդ փառքը վերականգնելու համար նոր արկածախնդրութիւնները անկարելի դարձուց, ժամանակ ու տեղ չ'իջարկելով այս մարդոց աճումին: Իր թերթօնները միահեծան կ'իշխէին, ի վնաս մեր վէպին անշուշտ, բայց յօգուտ նոյն այդ վէպին ծաղրանկարումին»⁷³: Ասել է թե՛ Օտյանի թերթին վեպերը ժանրի այս արտահայտութեան ինքնութեան բյուրեղացումն ու բարձրակետն են, հանգրվանը: Հարցումները պատասխան չեն ստացել, իսկ պատասխանի անհրաժեշտութիւնն ավելի քան զգացվում է, քանի որ «մեր գրականութեան ընկալչութիւնը» դարձրել էին այնպիսին, որ «...չէր կրնար հաշտուիլ թերթօնէն դուրս ուրիշ կերպարանքով լայնաշունչ ստեղծագործութիւններու»⁷⁴: Վերջիվերջ Օշականը գրում էր արևմտահայ գրականութեան վեպը (նկատի ունենք «Համապատկեր արևմտահայ գրականութիւնը»), ստեղծել էր «իրավ վիպագրութեան» իր իմպերատիվը, ինչը ենթադրում էր արժեքաբան որոշարկված համակարգ: Յուրաքանչյուր շեղում դրանից, բնականաբար, պիտի հայտնվեր «հերքման» մակարդակում: Կարող էր լինել Օտյանի հանդեպ արդար և անարդար, իրավացի ու ոչ: Դրանք այս պարագային էական չեն: Հատկապես այն դեպքում, երբ օտյանագիտութիւնն իր ջանքերը ընդամենը նվիրում է Օտյանին Օշականից պաշտպանելուն: Սահմանափակվելով միայն հայտարարութիւններով, թե Օտյանը տաղանդավոր գրող է: Կարծես թե նույն Օշականը չէ գրողին համարում հայոց գրականութեան լավագույն պատմողը: Անտեսվում են Օշականի թերթին վեպի և Երվանդ Օտյանի առիթով արված բազմաթիվ նկատումներն ու մեկնաբանութիւնները, որոնք բավականաչափ նյութ են տալիս թե՛ «ժամանցային» վիպագրութիւնը, թե՛ գրողի համապատասխան ստեղծագործութիւնները մեկնաբանելու համար:

Փորձենք լրացնել տեսութեան, քննադատութեան բացը: Թերթին վեպը, որ «ժամանցային գրականութեան» բյուրեղացումն ու ընդհանրական արտահայտութիւնն է թե՛ տեսական անգրագարձումներում և թե՛ ստեղծաբանական իրացումներում, կենտրոնանում էր մեզանում «ժողովրդային վիպայնութիւն» ելակետային հրամայականին (Երվանդ Օտյան, Երվանդ Թոլայան, Մարի Սվաճյան, Գրիգոր Սարաֆյան, Միսաք Գոչունյան, այլք)⁷⁵, բնագիր ներբերելով գործողութիւնը, արարքը, որոնք կյանքից արտածում էին ժամանցայնութիւնը, ինչը «...մարդերը կը պտտցնէ իրադարձութեանց պարունակով...»⁷⁶: Այս իրադարձությունների պարունակը ընթերցողական դաշտին հիանալի ծանոթ է: Թերթինի շրջարկում իսպառ բացակայում են ենթաբնագրային շերտեր, ամեն ինչ ուղղադիժ է՝ խոչընդոտներ, արգելապատնէշներ և դրանց հաղթահարում: Ժամանցն ապահովագրելու համար գրողն անշեղորեն պիտի իրականացնէր այս

72 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 368:

73 Նույն տեղում, էջ 371:

74 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. X, էջ 104-105:

75 Այս մասին հանգամանորէն տե՛ս մեր «Միսաք Գոչունյանի վիպագրությունը» հոդվածում («Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1999, № 1, էջ 133-154:

76 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 41:

ստեղծաբանական սկզբունքը: Պատահական չէ, որ Օտյանի վեպի համաբնագրում իրադարձությունների անվերջանալի, առանց դադարի հոսք է, դրանք անընդհատական են, ինչը ժամանցի ապահովման հիմնական դոմինանտն է: Այս իրողությունը պայմանավորում է պերսոնաժների անմիջական և ինտենսիվ ապրումներ, տրամադրություններ, մտածումներ, գործողություններ: Արդարև, օտյանական թերթոն վեպի գործող անձինք միանգամից ցուցանում են իրենց ապրումները, տրամադրությունները, մտածումները, դրանք անմիջապես դարձնում գործողություն: Նրանց բնորոշ չեն ապրումների, զգացումների, մտածումների երկարատև «ինկուբացիոն շրջանը», «հոգեհատակի սևեռումները»: Թերթոն վեպի ինքնության այս հատկականությունն ուղղակիորեն պայմանավորում է նրա դրամատուրգիականությունը (նույնն է պարագան արդի «Ֆորմուլյար արվեստի» հիմնական դրսևորումներից մեկի մեջ՝ սերիալներում): Իսկ դրամատուրգիականությունը առավելագույնս դրսևորվում է դիալոգներով, ահա թե ինչով է բացատրվում օտյանական թերթոն վեպերի մեջ դրանց գերազանցությունը:

Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպին բնորոշ է դիալաշարային ժամանցայնությունը: Ավելին, դա թերթոն վեպի ինքնության միջուկն է: Այն ընթերցման դաշտի համար ապահովագրում է առանց դադարի և հետաձգման բազմաթիվ իրադարձությունների հետևելը, ապրումների, տրամադրությունների դարձդարձումները: Դիալաշարային ժամանցայնությունը դյուրին կլլելի է, որովհետև խարսխված է միայն ու միայն մեկ մակարդակի, մեկ «աշխարհի» վրա, որն է գործողությունը: Պատահական չէ, որ «Պատերազմ և... խաղաղության» շրջարկում Մարտի, Հովնանի և Սիմոնի տարբերակումը պայմանավորվում է նախասիրած մամուլի ընթերցումով: «Բյուզանդիոնի» թերթոնների դիալաշարերն իր ընթերցողին դարձնում են պրագմատիկ, «ժամանակի» դիալաշարերը՝ զգայացունց, «Ազատամարտինը»՝ քաղաքականապես գործունյա⁷⁷: Իրապես, «Բյուզանդիոնի» թերթոն վեպերը ուտիլիտար պրագմատիզմի տարփողման ընդհանրությունն ունենին, «ժամանակի» թերթոնները՝ հիմնականում ամենտարբեր համադրություններով մեղրամամներ էին: Դիալաշարային ժամանցայնությունը, բնականաբար, պայմանավորում էր թերթոն վեպերի պատումի կերպը, որը, ի տարբերություն «նորմատիվ» վեպի ավելի «...կենդանի, պարզ, արագ, շարժուն, փոփոխուն...» է⁷⁸: Ահա թե ինչու հայոց դասական վեպի պատմության մեջ Երվանդ Օտյանին իրավամբ վերապահված էր լավագույն պատմողի տիտղոսը:

Հարկ է նշել, որ թերթոն վեպը կառուցվածքային-կազմաբանական առումով հարում է «ներդիր վեպերի» կամ «նովելային վեպերի» տիպին: Սա բնական երևույթ է, քանի որ թերթոն վեպն ինքնությամբ «լրագրային» («մամուլային») վեպ է, որի կոմպոզիցիոն հատակագիծը նախընտրում է «ներդիր նորավեպեր»: Զուգահեռ գործողությունների առատությունը նույնպես թերթոն վեպի ինքնության հատկանիշներից է:

77 Տե՛ս Ե. Օտյան, Եժ, հտ. IV, էջ 546:

78 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 203:

* * *

Երվանդ Օտյանի հիրավի հսկայածավալ թերթին վեպերը, ոչ միայն իր կյանքի ընթացքում, այլև ցարդ կազմում են «...գրական հրապարակին ամենէն ընթացիկ ապրանքը»⁷⁹: Անշուշտ, ժամանակի ընթացքում ընթերցողական հետաքրքրություն էլեկտրոններ են ունեցել, սակայն դրանք միանշանակորեն «ժամանցային» գրականության խտացում և հանգրվան են: Պարագայական են այն բոլոր գնահատականներն ու կարծիքները, որոնք օտյանական թերթին վեպը փորձում են արժևորել, մեկնաբանել «Ֆորմոլյար» գրականության պարագրիկումներից դուրս, «նորմատիվ» վիպագրության չափանիշներով: Ինքն Օտյանը «Շանթ» հանդեսի հարցարանի «Ինչ որ պիտի ուզէի ըլլալ» հարցումին պատասխանել է՝ «Սրբագրուած Երուանդ Օտեան մը»⁸⁰: Եթե այս ինքնադատականը տարածենք (ինչն անշուշտ տարածելի է) նրա թերթին վեպի վրա, ապա միևնույն է, պիտի արձանագրենք մտայնություն դարձած կարծիքի պարագայականությունը: Այդ «սրբագրություններն» ընդունելի չեն ո՛չ ստեղծագործությունների արժեքը մեծացնելու մտահոգությամբ պայմանավորված հեղինակային խմբագրումների, շտկումների դեպքում, ո՛չ անգամ ստեղծագործություններում հերոսների անվանումների շփոթությունների, դիպաշարային թյուրիմացությունների դեպքում: Բանն այն է, որ «սրբագրված», այսինքն՝ «նորմատիվ» վեպի գեղարվեստական-գեղագիտական պահանջներին և չափորոշիչներին հարմարեցված ստեղծագործությունն արդեն «ժամանցային գրականության» սուբյեկտ չէ, թերթին վեպ չէ: Հանգամանք, որ օտյանական վեպը մեկնաբանելիս ելակետային նշանակություն ունի: Այս հանգամանքը երբ հաշվի չենք առնում, ապա նրա «ամենէն ձախողվէպի» աննախագեղ մասսայականությունը, «չքեղ մուտք, լաւ կազմաւորուած դերակատարներու խումբ, լաւ առաջնորդուած վիպային շահեկանութիւն»⁸¹ ունենալը դառնում են կրավորական և անհասկանալի: Հետևաբար, նրա վաստակը հարկ է արժևորել ու մեկնաբանել «ժամանցային գրականության» կոորդինատների համակարգում, թերթին վեպի կազմաբանական դաշտում: Ժանրի նորմատիվ գրսևորման չափորոշիչներով ցանկացած փոխակերպություն ու պահանջ հանգեցնում է նոսսենսի: Օտյանագիտությունը հաճախ է ընկել այս «ծուղակը»՝ նրա թերթին վեպերը փորձելով արժևորել, մեկնաբանել «նորմատիվ» վիպագրության դաշտում (Մկրտիչ Պարսամյան, Սիրունի, Օշական, Մակարյան, Մանուկյան, Մուրադյան, այլք):

Եթե օշականյան նկատումներում Օտյանի վիպագրության արժևորումը «նորմատիվ» վիպագրության դաշտում «հերքվում է»՝ վերհանելով թերթին վեպի ինքնության և կազմաբանության բազմաթիվ շահեկան նկատումներ⁸², ա-

79 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 376:

80 «Շանթ», Կ. Պոլիս 1913, № 48, էջ 363:

81 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 378, 379:

82 Օշականի մի շարք նկատումներին արդեն անդրադարձանք, հավելենք նրա նկատումները թերթին վեպի «ներդիրային» բնույթի, գործող անձանց գործառական բնույթի, ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն շրջանակի առանձնահատկությունների մասին: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 382-385:

պա մյուս բոլոր օտյանագետների դատումներում հեղինակը գերազանցապես «գնահատվում» է «նորմատիվ» վիպագրության արժեքման սանդղակով: Թերթոն վեպի հերոսները նույնականացվում են «նորմատիվ» վեպի հերոսներին՝ այնտեղ փնտրելով այնպիսի հատկանիշներ (հոգեհատակի սեռում, գիտակցության հոսք, բնագրային մակարդակում հերոսի գոյութենության հետագիծ, սոցիալական դետերմինացիա և այլն), որոնք ներհատուկ են ոչ ժամանցային գրականությունը, ըստ այդմ արժեքներով, գնահատելով գրողի վաստակը: Երբ անտեսվում է թերթոնի ինքնությունը պայմանավորված ստեղծագործության հերոսի գույն գործառնություն լինելու հրամայականը, ապա բանը հասնում է շփոթության: «Պատերազմ և... խաղաղություն» ստեղծագործության Սիմոնին և Հովնանին, որոնք սոսկ թուրիստությունների շրջանակի գործառնություններ են (գրականության պատմության մեջ առանց փոփոխության կիրարկված Բոկաչ-չոյից, Շեքսպիրից ու Մոլիերից մինչև Պարոնյան ու Սունդուկյան, Լիկոկ և Նշան Պեշիկթաշլյան), վերագրվում է «...նրանց կյանքի մի շրջանի պատկերի մեջ... արտացոլված թրքական պետության՝ զորակոչ կազմակերպելու և զենքի անվարժ երիտասարդներին ռազմադաշտ ուղարկելու իրողությունը...»⁸³: Այս ու նմանօրինակ բազմաթիվ կարծիքներ, որոնք ջանում են անպայման Օտյանի թերթոնին հաղորդել իրականության պատմական, սոցիալական, հոգեբանական վկայությունների «գերբովանդակություն», անտեսում են, որ թերթոնը կիրարկում է սոցիալականի, պատմականի բոլորովին այլ որակ՝ սոցիալականը, պատմականը ապաստիալականացնելով, ապապատմականացնելով, կտրելով վավերականությունից: Խնդրո առարկա ստեղծագործության մեջ, կարծում ենք, գործում է ծայրաբևեռային իրողությունների նույնականացման սկզբունքը, ինչը «ժամանցային» գրականության մեջ ամրագրվում է կենցաղային հայտնի նախաձևերից մեկի՝ «փեսա-գոքանչ ներհակություն» միջոցով: «Փեսա-գոքանչ հակամարտությունը», բախումը համարժեքվում է պատերազմին: Ստեղծագործության մեջ Բալկանյան պատերազմն ընդամենը Ֆոն է, որը կարելի է փոխել՝ առանց ստեղծագործության էությունը փոխելու: Ահա այս նկատառումից ելնելով ենք նշում նաև, որ թերթոնում տեղի է ունենում ապաստիալականացում և ապապատմականացում:

Նույնն է պարագան Օտյանի թերթոն վեպի հերոսներին գրական-բացասական տրոհությունը որակելիս և մեկնաբանելիս: Այդօրինակ տրոհությունն ու քննությունը խաթարում է պարունակող-պարունակյալ հարաբերակցությունը՝ խնդրի ուսումնասիրությունը տեղափոխում այլ հարթություն: Կրկնենք՝ թերթոն վեպի ուսումնասիրությունը «նորմատիվ» վիպագրության դաշտ է տեղափոխվում:

Եվս մեկ հանգամանքի մասին: Օտյանագիտությունը ոչ միայն քիչ տեղ է հատկացրել թերթոն վեպերի քննությանը, դրանք մեկնաբանել ու արժեքներ «նորմատիվ» վիպագրության դաշտում, այլև չափազանցված գնահատականներ տվել ստեղծագործություններին: «Թիվ 17 խաֆիեն», օրինակ, Աղետը բացահայտող գեղարվեստական մեծարժեք ստեղծագործություն, բացառիկ

83 Ս. Մուրադյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 221:

երևույթ է համարվել մեր գրականության պատմության մեջ: Որ ստեղծագործությունը թերթին վեպի բարձրարժեք արտահայտություն է, անվիճելի է, սակայն այս վեպը ո՛չ նպատակ, ո՛չ էլ ուղղորդվածություն է ունեցել վկայելու Աղետի պատմական, մարդկային, հոգեբանական, քաղաքական, սոցիալական, ազգային, մշակութաբանական կենսոլորտը: Այն ընդամենը «արկածային-արկածախնդրական», «քաղաքական-դետեկտիվ մարտավեպ» է:

Մեկնելով վերը մատնանշած հանգամանքներից՝ ավելորդ չենք համարում անդրադառնալ թերթին վեպի մի քանի ընդհանրական սկզբունքների ևս:

Այն հանգամանքը, որ օտյանագիտությունը երբեմն հիպերտրոֆիկ գնահատականներ է տվել թերթին վեպին, ինչպես տեսանք «Թիվ 17 խաֆիեն» ստեղծագործության առիթով, պայմանավորված էր նրանով, որ հետազոտողները հաշվի չէին առնում «ժամանցային վիպագրության» մեկ կարևոր հատկանիշ: «ժամանցային» գրականությունը, թերթին վեպը վավերականը պարտադիր ենթարկում է իր ինքնությունը թելադրված մասնահատկություններին՝ ժամանց, հետապնդում, արկած, գաղտնիք, և այլն, – ամեն ինչ կենտրոնացնելով միայն ու միայն ընթերցումը հաճելի, զբաղեցնող ազդեցություն, ինչը հակոտնյա է «նորմատիվ» վեպի իրականության գեղարվեստական վկայությանը: Սա անշուշտ չի նշանակում, որ Երվանդ Օտյանի թերթիների շրջարկում իրականության գեղարվեստական վկայությունը (վավերական գործող անձինք, պատմական, քաղաքական իրադարձություններ), սահմանափակվում է միայն վավերական գործող անձանց անունները, պատմական, քաղաքական իրադարձությունների նշանները կիրառելով: Անշուշտ՝ ո՛չ: Ընդհակառակը, non fictionի սկզբունքը թերթին վեպի զանգվածայնության, ժամանցայնության պայմանավորողներից է: Թերևս չենք գտնի հայոց վիպագրության պատմության մեջ այնքան վավերական անուններ և վավերական իրադարձությունների նշաններ, որքան Օտյանի ստեղծագործության մեջ: Ինչը «ժամանցային գրականության» համար բնական երևույթ է, քանի որ թերթինը պետք է հանդես բերի ընթերցողին հանրահայտ և վավերական պատմական, հասարակական-քաղաքական, մշակութային, հոգևոր դեմքեր, հանրահայտ և վավերական իրադարձություններ, ընթերցողի գոյակերպությունը պայմանավորող ճակատագրական իրադարձություններ, անցքեր: Ինչն հիանալի իրականացրել է Օտյանը: Նրա պերսոնաժների ջախջախիչ մեծամասնությունը (ազգային, հոգևորական, մշակութային, քաղաքական դեմքեր, թրքական միջավայրի անուններ՝ սուլթանից մինչև հետին ոստիկան, տարբեր տրամաչափի լրբոտեսներ, արկածախնդիրներ, վաճառականներ, թեթևաբարո կանայք և այլն) վավերական անուններ են, իրադարձություններն ու անցքերը վավերական իրադարձություններ և անցքեր են՝ պետական հեղաշրջման նախապատրաստությունից մինչև նախաաղետյան, աղետյան և հետաղետյան կյանք: Սակայն այդ ամենն ի տարբերություն «նորմատիվ», ոչ ֆորմուլյար վիպագրության՝ ուղղորդված է ժամանցը ապահովագրելուն, ահա այս պատճառով էինք նաև արձանագրում, որ թերթինի կառուցյում տեղի է ունենում որոշակի ապապատմականացում և ապասոցիալականացում: Ասել է թե թերթին վեպի շրջարկում իրականը, վավերականը նպատակաուղղված են ժամանցն ապահովելուն, իսկ ժամանցն էութենորեն ապապատ-

մական, ապաստցիալական է, այլապես ժամանց չէ:

Այս խորքին խիստ ուշագրավ են Օտյանի «Մեր երեսփոխանները» դիմանկարների շարքի և վեպի միջգրութենական առնչությունները: Եթե դիմանկարներում նրա վեպերի շատ գործող անձինք (Զոհրապ, Շահրիկյան, Վարդգես, Սարգիս Սվին, Վահան Թեքեյան, Վուամյան, Արամյան) իբրև կերպար ըստ ամենայնի բացահայտված են, այսինքն՝ դիտելի են «նորմատիվ» գրականության կերպավորման տիրույթներում, ինչպես օրինակ Հարություն Շահրիկյանի դոն կիրոտյան, կամ Վարդգեսի հախուռնություն⁸⁴ նկարագրում վերհանվում է նրանց մարդկային ողջ խորքն ու տարողությունը, ապա թերթոն վեպերի համաբնագրում նրանք ընդամենը ժամանցն ապահովող գործառույթյուններ են և ոչ ավելին: Թերթոնի ընթերցողին հետաքրքրում է միմիայն այս անձանց դերակատարությունը ժամանցի պարագրիումներում՝ լինի տակավին անհայտ լրտեսին վնասագերծելը, պատկան մարմիններում հանդես գալը, հետապնդումը, թե փորձությունը: Նույնը նրա նամակներում հիշատակված բազմաթիվ անունների և իրադարձությունների դեպքում: Այսպես օրինակ, 1896-ին Արփիար Արփիարյանին հասցեագրած նամակներում Օտյանը հիշատակում է բազմաթիվ դեմքեր ու դեպքեր (օրինակ, Պոլսից իր փախուստի հանգամանքները, լրտեսների, հեղափոխականների)⁸⁵, որոնք հանդես են գալիս նրա թերթոն վեպերում՝ կրկին ժամանցն ապահովող գործառույթյուններով միայն:

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ թերթոնի շրջարկում *non fiction*ի սկզբունքը զուտ ժամանցայնությունն ապահովագրող երևույթ է: Վավերական գործող անձինք, իրադարձությունները ժամանցն ուղղորդող դերակատարություն ունեն: Մեկ օրինակ բերենք «Նոր հարուստներ» վեպից. «Գասպար էֆենտի հալատարիմ ընթերցող Բիւզանդիոնի, այսպէս գոց ըրած էր անգղիերէն մէկ քանի ասացածքներ, Բիւզանդ Քէչեանի խմբագրականներէն քաղուած, զորս կը գործածէր երբեմն յարմար և յաճախ անյարմար կերպով»⁸⁶:

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ նաև թերթոն վեպի ստեղծումի եղանակին, ինչը «նորմատիվ» վիպագրության ստեղծման եղանակից նույնպես արմատականորեն տարբերվում է և իր հերթին պայմանավորում ոչ միայն «ժամանցային» և «լուրջ» վիպագրությունների հակոտնյա լինելը, այլև կողմնակիորեն փաստարկում վերևում բերված մեր տեսակետները թերթոն վեպի հերոսի և իրադարձության մասին: Հետազոտողները, Հակոբ Սիրունուց սկսյալ, միաբերան մատնանշում են Օտյանի «անփութությունը». «Ու կը գրէր առանց նօթի, մտքին մէջ միայն շինած յատակագիծը: Նոյնիսկ յաճախ այդպէս կը գրէր երկար վէպերն ալ, մանաւանդ անոնք զորս օրը օրին կուտար իբր թերթօն, երբեմն մոռնալով նոյնիսկ նախապէս գրածը: Կը պատահէր յաճախ, որ ամիսներ անցնելէն յետոյ կը շփոթէր իր հերոսները, անոնց ողջ կամ

84 Ե. Օտեան, «Մեր երեսփոխանները», էջ 24-25, 28:

85 Տե՛ս, օրինակ, Ե. Օտեան, «Նամակներ», էջ 36, 38:

86 Տե՛ս «Վերջին յուր», Կ. Պոլիս 1919, № 1572: Ուղղորդող դերակատարության ուշագրավ անդրադարձների եմք հանդիպում «Տասներկու տարի Պոլսեւ դուրս»-ում: Օրինակ՝ «Գործի մարդիկ» վեպի ընդհատման պատճառների հատվածում: (Օտյան, ԵԺ, հտ. IV, էջ 213):

մեռած ըլլալը»⁸⁷: «Հիշողության կորուստների» այս արտահայտություններն ի տարբերություն «նորմատիվ» վիպագրության, թերթոն վեպի համար կրավորական են, քանի որ չեն խաթարում, սասանում թերթոնի կազմաբանությունը:

Հականը կազմաբանական շեղում չանելն էր, այս դեպքում լիովին կարելի էր ապավինել նաև Հիշողության, մըտքի մեջ ամրագրված հատակագծին, հատկապես եթե նկատի ենք ունենում, որ խոսքը Օտյանի պես նուրբ տեխնիկա ունեցող թերթոնագրին է վերաբերում: Օտյանի վիպագրության շրջարկում «Հիշողության ոչ մի կորուստ» չի խաթարել թերթոնի էությունը, տառացիորեն բոլոր «չփոթությունները» կրավորական են: Այսպես օրինակ՝ «Տոբթոր Լևոն» («Դատաստանական խորհրդի առջև») վեպի ֆինալում Աննան Վերգինի դուստր է դառնում, երբ վեպում Աննան Վերգինի քույրն էր⁸⁸: Այս թերթոնային «Հիշողության կորուստը», սակայն, դույզն-ինչ ազդեցություն չի թողնում ստեղծագործության ինքնության, կոլիզիայի, ինտրիգի, առհասարակ ժամանցայնությունն ապահովագրելու վրա:

Թերթոն վեպին բնորոշ են այսպես կոչված մայր իրադարձությունը, հիմնական պատմությանն ազուցվող լրացուցիչ, միջանկյալ դեպքերի պատումային շերտերի մեծ հաճախականությունը, դիպվածով շրջառման մեջ մտնող նամակների, տարբեր փաստաթղթերի «պատումաստեղծ տանողները», հերոսների հատկանիշների հեղինակային թվարկման սկզբունքը, ինչից հետո գործող անձը դրսևորվում է միայն թվարկած հատկանիշների պարագրիկումներում («Թիվ 17 խաֆիեն», «Հայ տիասբորան», «Կանաչ հովանոցով կինը», առհասարակ ավելի գործածական թերթոն ցիկլիկ վեպերում) և անշուշտ որպես կանոն բոլոր գործերում առկա վերջաբանները ամփոփող-հավաքագրող գործառություններով:

Օտյանի ստեղծագործությունների, հուշագրության, նամակների, հոդվածների շրջարկում, թեև քիչ, սակայն հանդիպում ենք թերթոնին առնչվող որոշ սկզբունքների: Դրանց գերակշռող մեծամասնությունը վերաբերվում են այս կամ այն ստեղծագործության հրատարակության պատմությանը: Այսպես է, օրինակ, «Գործի մարդիկ» և «Պրոպագանդիստը» վեպերի պարագային⁸⁹ 1900 և 1901 թվականներին Արփիար Արփիարյանին հասցեագրած մի քանի նամակներում:

Ինչպես արդենք նկատել ենք, Օտյանը չափազանց ժլատ է իր սկզբունքները անխառն հրապարակելիս: Ավելի շատ դրանք տարրալուծված են նրա ստեղծագործություններում. «Ինչ երևակայություն, նստած տեղդ վէ՞պ կը շինես, – «Նոր հարուստներ» վեպի հերոսներից Արամը հարցնում է Անժելին, – կ'երևայ որ կարգացած թերթոններդ միտքդ պղտորեր են» (Անժելը Արամի ամուսնության մեջ խորհրդավոր, գաղտնի բան էր տեսնում): Եվ կամ նույն Արամը, դի-

87 Տե՛ս «Հարեճիք», Բոստոն, № 9, էջ 43: Սմբատ Դավթյանը գրում է. «Ժամանակի համար օրը օրին կը հասցնէ «Ես դուրսեցի չեմ առներ» վեպը, որուն թելը շատոնց կորսնցուցած է» («Մեր երեսփոխանները», էջ 164):

88 Տե՛ս «Տքթ. Վարդան», էջ 190-191:

89 Տե՛ս Ե. Օտեան, «Նամակներ», էջ 147, 148, 149, 153, 154: «Մեր երեսփոխանները» դիմանկարների շարքում Օճիկ Զիֆթե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպին անդրադարձանալիս («Մեր երեսփոխանները», էջ 99) կրկին սահմանափակվում է միայն գործի ընդհանուր արժևորումով:

մելով Անժելին, ասում է. «Կատարեալ թերթօնագիր մը դարձեր ես, գիտե՞ս, ըսաւ խնդալով: – Ի՞նչու համար,– հարցուց Անժէլ: – Պատմութիւնը ամենէն հետաքրքրական կէտին կը կտրես և կ'ըսես «չարունակութիւնը վաղը»⁹⁰: Այս հերոսների երկխոսութեամբ արտահայտված անխառն հեղինակային տեսակետը և այն, թե թերթին վեպը «...պէտք է հետաքրքրական ըլլայ, բարոյալից, զբոսալի, քիչ մը թեթև, երբեմն ծանր ու միանգամայն գրական: Դէպքերը պէտք է արագ-արագ իրարու հաջորդեն, ինչպէս սինէմայի մէջ, երկար նկարագրութիւններ պէտք է չըլլան, ոչ ալ խորհրդածութիւններ: Միշտ պէտք է խօսակցութիւն տեղի ունենայ, որպէսզի ընթերցողը չձանձրանայ: Ձանալու է, որ վեպը վրան բաց չըլլայ, թէև շատ գոցն ալ հաճելի չէ»⁹¹,– ըստ ամենայնի գործնականացվել են նրա համապատասխան ստեղծագործություններում:

Մինչև Կոստանդնուպոլսից առաջին տարագրությունը Օտյանը գրել և հրատարակել էր «Գործ եփող մը» («Միջնորդ տեր պապան») վեպը, ինչը թերթօնագրության բավականին լուրջ հայտ էր: Տասներկու տարվա ողբիսականի շրջանում նա ստեղծում է ընդամենը չորս վեպ («Գործի մարդիկ», «Պրոպագանդիստը», «Ազգային բարերարը», «Միքեի սիրարկածը», այս վերջինն ըստ էության առանց փոփոխությունների հրատարակում է նաև 1920-ին): Համապատասխան բաժնում արդեն անդրադարձել ենք վեպի հեղման տարիների ստեղծաբանական, կենսագրական իրողություններին, ուստի հարկ չենք համարում կրկնել: Այստեղ չենք խոսում պատմական իրողություններով պայմանավորված հանգամանքների մասին: Դրանց օտյանագիտությունը բավականին մանրամասն անդրադարձել է՝ փախուստ Պոլսից, թափառումներ Եվրոպայով, Աֆրիկայով ու Ասիայով, հանապազօրյա հացի մտահոգություն: Հաշվի պիտի առնենք նաև այն իրողությունը, որ այդ ժամանակահատվածը խրմբագրական-հրատարակագրական և փոքր արձակի հեղման շրջանն էր: Պարզապես ցանկանում ենք ուշադրություն բեռել այն հանգամանքի վրա, որ առաջին վեպից հետո զգալի ընդմիջումը անհրաժեշտաբար ենթադրում էր թե՛ կազմաբանություն, թե՛ իմաստաբանական ուղղորդվածություն, և հղացքով կասրջող, ասել է թե՛ նույնական ստեղծագործություն: Ահա և Օտյանը ձեռնամուխ է լինում ըստ էության «Գործ եփող մը»-ի տարբերակի ստեղծմանը՝ «Գործի մարդիկ» թերթոնով: Հարկ է ուշադրություն դարձնել վերնագրային լրատվության մեջ գործ միավորի կրկնությունը:

«Ազգային բարերարը» «բարքերի վեպ» է, ինչը «ժամանցային վիպագրություն» նախասիրած կաղապարներից է՝ սիրային եռանկյունու մեկոզրամատիկ բազմագիտակի պարտադիր առկայություն, ամուսնություն խնդրի երբեք չթուլացող հանգամանքով: Դրանք արդյունքում առբերում են գործ անողների և գործի կենսություն, գործարարության ֆենոմենի ներկայացման բացառիկ և ընդգրկուն դաշտ, իր ելևէջումներով ու դարձադարձումներով, չզաղարող ինտրիգներով և կոլիզիաներով: Հետևաբար, գործի թերթոնայնացումը զանգվածային հետաքրքրության և ընկալումի սուբյեկտ է ինքնին:

90 «Վերջին լուր», 1919, № 516:

91 «Արև», Կաֆիրե, 1926, ֆուլիս 12:

Վեպը սկսել է լույս տեսել 1900-1901 թվականներին⁹² Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում: Սակայն ստեղծագործության տպագրությունը դադարում է Օտյան-Չոպանյան հայտնի ներհակության պատճառով, որը կապված էր Արփիար Արփիարյանի դեմ «այնքան տգեղ, այնքան անհարկի ու անիրավ»⁹³ պայքարով: Այդպես էլ ստեղծագործությունն անավարտ մնաց: Անշուշտ հետագայում Օտյանը չանդրադարձավ այս թերթին վեպին, քանի որ ձեռնամուխ էր եղել «Գործ եփող մը» վեպի երկրորդ՝ «Միջնորդ տեր պապան» վերնագրով տարբերակին, իսկ «Գործի մարդիկը» ըստ էության վերջինիս տարբերակն էր: Ապա և՛ իր թերթոններում շարունակում էր «բարքերի վեպի» հոսքն ուրիշ ստեղծագործություններով («Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Կավե հերոսներ», «Նոր հարուստներ»): Վերջապես հարկ է նկատի ունենալ նաև, որ նա պարզապես ժամանակ չունեի կրկին «Ազգային բարերարին» վերադառնալու և գործն ավարտելու, քանի որ զբաղված էր նոր թերթոններ ստեղծելով: Այս ստեղծագործությանն այլևս չանդրադառնալը բացատրելի է նաև այն հանգամանքով, որ հեղինակային գիտակցության մեջ առկա էր նշված նույնականությունից նմանակման անցնելու հասկանալի մտահոգությունը: Մյուս կողմից՝ թերթոնագրության շրջարկում «Գործի մարդիկը» կատարել էր իր թերևս միակ կամրջող դերակատարությունը: Այս խորքին Օտյանի «Անահիտին» աշխատակցելուց հրաժարվելը թերևս ածանցյալ իրողություն կարելի է համարել:

Վեպն ունի «Պոլսական բարքեր» ենթավերնագիրը, ինչը դեկլարատիվ ցուցանում է «բարքերի վեպ» լինելու հանգամանքը: Իսկ թերթոն վեպի տիրույթներում բարքագրությունը բնականաբար պետք է կենտրոնանա զանգվածի համար ամենահետաքրքրաշարժ ամուսնության ինտրիգներով առկցուն պատմություններին: Ամուսնությունն իր բազմաթիվ արկածային, խոչընդոտային տարուբերումներով, բախումներով, կենցաղային, մարդկային տիպի օպոզիցիաներով, մելոդրամի արտահայտություններով բրտացնում է գործն ու գործի մարդկանց: Հարուստ ու ապահով մարդկանց ինտիմ կյանքի խոհանոցը, որը ընթերցողին պարզում է, թե հարուստները նույնպես տարուբերվում են երջանկության ու ձախորդության մեջ, թե նրանց գոյության առթած հոգսերը երբեմն ավելի ծանր են, թե հարուստները նույնպես վշտանում են (ինչպես է արդի սերիալներում, գործում են ինքնության նույնական կողերը, հիշենք «Հարուստները նույնպես լաց են լինում» սերիալը): Սա մելոդրամատիկ «բարքերի վեպի» զանգվածայինության կարևորագույն նախապայման է՝ անկախ գործի մարդկանց թերթոնում գուզադրած ոչ գործի մարդկանց (սովորական մարդկանց) մելոդրամի առկայությունից: Տվյալ պարագային Օտյանը նմանատիպ կաղապարներին բնորոշ «իդեալական-հովվերգական» շերտը չի վիպել, ինչն էլ պայմանավորում է վեպի հստակ այպանող պաթոսը: Եվ ահա Կերմերյանների ընտանիքի ֆոնին, որոնք գործի մարդիկ են, խարսխվում է ամուսնության ինտրիգը: Սաթենիկ Կերմերյանի ամուսնության հանգամանքը առբերում է Սաթենիկ/Սարբերյան Մարտիրոս աղա-Մելիք-ղուկաս Կորկոտյանց եռանկյունին: Սաթե-

92 Տե՛ս «Անահիտ», Փարիզ, 1900, №№ 6-12, 1901, №№ 3-5:

93 Ե. Օտյան, Եժ, հտ. IV, էջ 213:

նրկը, որ իր հոր՝ Մարկոս էֆենտիի ինքնության ուղղագիծ շարունակութունն է, ամուսնութունը դիտում է իբրև նյութական հնարավորութունները հավելելու միջոց: Ինչպես օտյանական բոլոր «բարքերի վեպերում», այստեղ ևս մատնանշած եռանկյունին հանդիպադրվում է միջնորդների զուգադրությանը՝ Արսեն Կուլյան-տեր Մկրտիչ քահանա: Ահա և այս միջնորդներն ապահովադրում են ամուսնության ինտրիգը: Կուլյանն իբրև Սարբբբբբբբբբբբբ և տեր Մկրտիչը թշվառ Կորկոտյանցի ներկայացուցիչներ առբերում են բազմաթիվ արգելքներ (մեկ կողմը մյուս կողմի համար) և այդ արգելքների հաղթահարումներ (կրկին փոխադարձաբար): Փոխադարձաբար հարուցած արգելքների և այդ արգելքների հաղթահարումների ընթացքում թերթոն վեպի բոլոր գործող անձինք երևան են հանում իրենց կերպարային գործառութունները: Կուտակելու մարմաջով համակված Մարկոսի պլանը, որ ամբողջանում է նրա հարուստ դառնալու ներփակ հետահայաց պատմությամբ և Սարբբբբբբբբբբբբ գործի մարդ, կարողության տեր լինելու պլաններն իրենց կերպարային և դիպաշարային կայուն գործառութուններով՝ խաբեության, կրծծիության, հնարամտության, կեղծավորության, հասարակության մեջ փայլելու սաստիկ մղումի, հակառակորդներին չեզոքացնելու ժամանակ անխտրական միջոցների կիրառման, միավորվում են Արսեն Կուլյանի պլանին: Կուլյանի տիպաժն իր ներուժային հատկանիշներով բացվելու է Օտյանի հետագա թերթոններում: Նա արկածախնդիր-հնարամիտ-ազգային գործիչի-մտավորականի «նախաձևն» է թերթոնների համակարգում, որ գրողի ստեղծագործութուններում պետք է դառնա տարածուն գործառութուններից մեկը: Եվ բնական է, որ նա առավելութուն պիտի ունենա թերթոնի շրջարկում տարածուն մյուս գործառութունից՝ ավագերեց տեր Մկրտիչից, որը օտյանական միջնորդ տեր պապաների բնորոշ արտահայտութուններից է: Ամուսնության գործի մրցակցութունում տեր Մարկոսը պիտի պարտութուն կրեր Կուլյանից, անգամ թշվառ ուսուցիչ Կորկոտյանին իբրև իմամայի մելիքների ժառանգ և նավթահանքերի տեր խաղի մեջ մտցնելու պարագային (Կուլյանն արդեն նորօրյա մեծահարուստ Սարբբբբբբբբբբբբ մորը հաջողեցնում է իբրև ընչազուրկի հուղարկավորել և իր պատրոնին ազատել ծախսերից): Սա ամուսնության դրամայի ուշագրավ և կանխորոշող դրսևորումն է: Թերթոնի շրջարկում գործնականանում է ամուսնության շուրջ Կուլյան-Սարբբբբբբբբբբբբ և տեր Մկրտիչ-Կորկոտյանց մրցակցութունը, իսկ եռանկյունին օղակող Սաթենիկ Մերկերյանը հոր պես պասիվ հայեցող է: Ահավասիկ սա է պատճառը, որ թերթոն «բարքերի վեպերին» բնորոշ է սարկաստիկ պաթոսը⁹⁴: Այս անավարտ ստեղծագործության մեջ մի կողմից շարունակվում են տակավին «Գործ եփող մը»-ի կանխագծած կառույցի, ինտրիգի դրսևորումները, մյուս կողմից դրանք ավելի են ընդլայնվում, բյուրեղանում հայոց թերթոն վեպի համապատկերում դառնալով հիմնական կաղապարներից մեկը (Երվանդ Օտյանից, Երվանդ Թոլայանից մինչև Անտոն Կզնունի):

94 Ուշագրավ է Սաթենիկի «Միգամածներու կազմութունը արեգակնային դրության վրա» ավարտաճառի մուտքը, որ ողջ վեպի սարկաստիկ-հեգանո պաթոսի լեյտմոտիվն է: Տե՛ս Ե. Օտյան, «Երկեր», էջ 481-482:

Օտյանի առաջին տարագրությունն ուշարժան է նրա թերթն վեպերի մյուս կարևոր կազմաբանական հղացքի գոյավորման առումով: Նկատի ունենք 17-տես-մատնի հղացքը, որը նրա ինչպես ցիկլիկ, այնպես էլ առանձին թերթն վեպերի գերակշռող մեծամասնության առանցքն է: Այս հղացքով են ստեղծվել նրա բոլոր «դետեկտիվ-արկածային», «քաղաքական-ոստիկանական մարտավեպերը»: Արփիար Արփիարյանի և Լևոն Բաշալյանի՝ Լոնդոնում հրատարակվող «Նոր կյանք» հանդեսում լույս է տեսնում «Վրեժը», որը մատուցություն-մատնի-հատուցում-վրիժառու հղացքի առաջին կիրարկումն էր: Այստեղ ուրվագրվում են հետապնդումների, յուրօրինակ հետաքննության թերթնային պատումային մոդելներ (Արչակի, Գարեգինի պլաններում): Ավրամի տիպաժով հաստատագրվում է մատնիչ-լրտեսների գործառական դաշտը, որ այս տեսակի հետագա ստեղծագործություններում պիտի ընդլայնվի, ընդգրկի գործունեական հսկայական դաշտ:

1905-ին Օտյանը գրում է «Ազգային բարերարը», որն ունի «Երգիծական վեպ ազգային կյանքե» ենթավերնագիրը: Անմիջապես արձանագրենք, որ ստեղծագործությանն անդրադառնում ենք այս և ոչ թե «Ծիծաղը Երվանդ Օտյանի թերթն վեպի համակարգում» բաժնում, քանի որ այն բացահայտորեն «Թաղականին կնիկը» վեպի համառոտած տարբերակն է՝ թե՛ դիպաշարով, թե՛ ինտրիգով, թե՛ թեմատիկ-հղացքային ուղղորդությամբ՝ (երեսփոխանական աթոռակռիվ, ազգային-քաղաքական ակումբների գործունեություն, ազգային ու հանրային զբաղումներ՝ սեփական շահերի և կարիքների համար, հակոտնյա խմբեր և անհատներ, սրանց բախումը, պայքարը և այլն)⁹⁵: Միրունու հետ զրույցներում Օտյանը «Ազգային բարերարը» համարում էր իր հաջողված թերթններից մեկը: Ամենայն հավանականությամբ հեղինակային այդ դերքորոշումն է խթանել թերթնի ծավալմանը «Թաղականին կնիկը» վեպի տեսքով: Սահակ էֆենտի Կաչուտերյանի «Կեղծ հայ բարերարի», առանց որևէ գործի բարերար հռչակվածի (ինչպես ինքն է բնորոշում Միքայել Կյուրճյանին հասցեագրած նամակում)⁹⁶ տիպաժը հրաշալի հնարավորություն էր ընձեռում թերթնի համակարգում ներկայացնելու այն ազգային գործիչների կենսոլորտը, որոնց համար ազգային-քաղաքական կյանքի մեջ լինելը անհատական բիզնես էր: Այս պարագային բարերարությունը փոխակերպվում է բարերարություն չանելու, հասարակական գործիչ լինելը՝ գործիչ չլինելու: Այսինքն՝ տեղի է ունենում իրողության իմաստային շրջում: Եվ ահա այս լյարդի և ստամոքսի հիվանդություններից հալածյալ Կաչուտերյանը Պոլսից Մ. գյուղ փոխադրվելով, այնտեղ ազգային-հասարակական բուռն գործունեություն ծավալելով

95 Ս. Մանուկյանն իր ուսումնասիրության մեջ «Ազգային բարերարի» և որոշ վեպերի դիպաշարը ծավալում մեքսերումներով վերաշարադրել է: Կարծում ենք, որ դա ավելորդ ծանրաբեռնել է գիրքը (նույնն է նաև մյուս օտյանագետների մեկնադրություններում), քանի որ խնդրո ստարկա գործը մատչելի է աչսորվա ընթերցողին: Այնուհանդերձ, հղում ենք գրականագետին, որը նաև շրջանառության մեջ է մտցրել «Ազգային բարերարին» առնչվող աղբյուրներ՝ մասնավորապես Օտյանի նամակը Միք. Կյուրճյանին, «Ազատ բեմի» խմբագրական ծանուցումը և այլն: (Ս. Մանուկյան «Երվանդ Օտյան...», էջ 79-89):

96 «Ազատ բեմ», 1905, դեկտեմբեր 31:

շրջում է բարերարություն խորհուրդը, պատուհասում այն՝ բարերարությունն չանելով: Ըստ էության չընտրված՝ թաղական «ընտրվելով» Կառուցելու սկսում է բարերարության իմիտացիայի չդադարող հոսք: Այս իմիտացիոն շրջարկի մեջ է Մ.՝ի ողջ հասարակական ազգային կյանքը՝ 56 ծուխ հաշվող գյուղական յոթ հակոտնյա կուսակցություններով, նախկին ուսուցիչ Նշանով, Արթին աղայով, հաճի Ագրիպասով, ծերունի Օհան աղայով, Հարմա Արայանով: Վերջիվերջո Մ. գյուղն իր մարդկանցով, հոգսերով ու մտահոգություններով տարրալուծվում է այդ շրջանն մեջ: Գյուղի կյանքն իր բոլոր դրսևորումներով դառնում է իմիտացիա: Վասն շահի իմիտացիա՝ քաղաքական գործունեության, իմիտացիա՝ տեղական ինքնակառավարման, իմիտացիա՝ բարեգործության, եկեղեցասիրության, փոխօգնության: Եվ այս խորքում պարոն Նշանի սկզբունքայնությունը, օրինակ, հար և նման Կառուցելու բարերարության, իմաստային շրջանն է ենթարկվում, դառնում անսկզբունքայնություն: Գյուղի բոլոր ինստիտուտները՝ եկեղեցի, դպրոց, այդ իմիտացիայի մեջ կորցնում են իրենց իմաստը: Տարին մեկ անգամ ոչ բարեգործի դամբարանի մոտ աշակերտների աղոթքը այդ իմիտացիոն կենսոլորտի ավարտաբանությունն է:

«Գործ եփող մը», «Գործի մարդիկ» և «Ազգային բարերարը» վեպերի ձևաբանական-հղացքային դաշտը ընդլայնվեց 1910-ին հեղինակած «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» թերթում, որը «բարքերի վեպի» կաղապարը հարստացրեց սիրային մելոդրամի տարրերով: Այս ստեղծագործությունն առաջին ծավալուն թերթուն վեպն է (բաղկացած է տասնվեց գլուխներից ու վերջաբանից): «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական»-ում դիպաշարը խարսխված է գոյություն արժեքային համակարգը պարագրկող ընտանիքի, պատվի և բարոյականի ըմբռնումների հակոտնյա, ճակատող արտահայտությունների հենքին: Եթե ղուկաս էֆենտի Կելկիթյանի կենսագործնությունն այդ արժեքների էությունը փոխաձևում է դրանց մերժմամբ (կարելի է այսպես անվանել ընտանիքի, պատվի ու բարոյականի ապակառուցմամբ, ինչպես «Ազգային բարերարի» շրջարկում բարեգործության ապակառուցումը), ապա Գարեգինի դիպաշարային դաշտը ներբերում է արժեքային այդ համակարգի պահպանման, դրա կենսական ճշմարտության հանգամանքը: Բարքերի այս ճակատման խորքին թերթունը վիպում է ներփակ սիրո պատմություններ, բարոյականի ընկայման ու ջատագովականի ծայրագնա դրսևորումներ: ղուկաս էֆենտի Կելկիթյանը՝ համբավվոր թաղային, մեծահարուստ, հասարակության կողմից բարոյականություն տրպարը խտացնող, իր գործունեության առանցքի շուրջ է կենտրոնացնում պատվի, ընտանիքի ու բարոյականի դարձգարձումների, փոխաձևությունների կոլիզիաների ընթացքը: Նա իմաստային շրջանն է ենթարկում ազգի «երեք հիմերը»՝ եկեղեցին, գերեզմանոցը ու ընտանեկան պատիվը: Պայմանավորում, այնուհետև հատկանշում Գարեգին-Սաթենիկ, Լևոն Կոկիկյան-Ռոզիկ Կելկիթյան (սրան հարակցած Աբգար Սմասրյանի, նրա դուստր Հերմինեի, տեր Միքիաս ավագ քահանայի, Լևոնի մոր՝ տիկին Անթառամի դիպաշարային գործառույթունները՝ ամուսնության դիպաշարային կաղապարում) պլանները:

Բարոյականի մետամորֆոզները թերթնաստեղծ մոդել են: Ֆորմուլա, որը ապահովագրում է ստեղծագործության ինտրիգի ընթացքը: Բարոյականի մե-

տամորֆոզը սկզբնադրվելով զուկաս-Սաթենիկ ներհակուծությամբ և զուկաս-Երանիկ Ամիրսյան հարաբերություններով (հիշեցնենք, որ Երանիկը զուկասի քենին էր, որ գտնվում էր սոցիալական անմխիթար վիճակում և իր քրոջ ամուսնու հոմանուհին էր), Կելիթիթյանի սեռական մտահոգվածությունյան պատումային շերտի սաստկացումներով (Շուշանիկի հետ կապված պլանը, անառականոցում դանակահարվելը և վախճանը) վիպագրում է իրապես «Ընտանիքի, Պատվի և Բարոյականի անջնջելի կոթող մը»⁹⁷ բազմաթիվ դարձգարձումներով ու շրջադարձներով: Դուստրերի հետ հարաբերություններում խստակենցաղ Կելիթիթյանը, որ Ռոզիկին ամուսնացնել պատրաստվելիս բարոյական հավատաքննություն էր ենթարկում Լևոն Կոկիկյանի տոհմածառը, հմուտ աճապարարի նման կարողանում է Գարեգինին բարոյական աբստրուկցիայի ենթարկել: Ճիշտ է, թերթոնում, մեկնելով մելոդրամի ոսկյա կանոնից, այդ բարոյական աբստրուկցիայի մասնակիցները (հաճի Թումիկն օրինակ) պիտի միանան անմեղ զոհին՝ (Գարեգին) հակադարձելու և արդարություն հաղթանակն ապահովելու համար:

Թերթոնի շրջարկում, սակայն, մետամորֆոզները լրացվում են նաև պատումային ներփակ ուրիշ միավորներով: Միջնորդ քահանայի կոորդինացիայով ամբողջանում է Լևոն-Ռոզիկ պլանը՝ այս ամուսնությունը նախորդած բազմաթիվ պատենչների, մրցակցության և արգելքների ընթացքով, որին զուգահեռվում է Սաթենիկ-Գարեգին ամուսնությունյան պատմությունը: Այսպիսով թերթոն վեպի շրջարկում ամբողջանում են բարոյականի մետամորֆոզները ապահովագրող, միմյանց նկատմամբ ներհակ կերպարներ-գործառությունները. մի կողմում՝ զուկաս, Միքիաս, Երանիկ, Աբգար Սմարյան, Անթառամ, մյուս կողմում՝ Գարեգին, Սաթենիկ, Սերգիս, հաճի Թումիկ: Այս միմյանց ներհակ կերպարներ-գործառությունները վեպի շրջարկում անընդհատ միմյանց են բախում բարոյականի ընկալումն ու կենսակերպությունը, ստեղծագործության շրջարկում հընթացս ուրվագրելով տարբեր թաղականների, խմբագիրների, միջնորդների, լյուսակեն տարրերի, որոնք իրենց հերթին այդ բախումը, օպոզիցիան հարստացնում են դրսևորման նորանոր երանգներով:

Երվանդ Օտյանի բարձրի վեպի խտացումն անշուշտ «Թաղականին կնիկն» է, որը ներժանրային կաղապարների ուղադրով համադրություն է: Ստեղծագործությունը «բարձրի վեպին» հարակցել է քաղաքական վիպագրության շերտ: Այն ըստ էության «բարձրագրական-քաղաքական վեպ» է: Այս ստեղծագործության կառույցում փանջունիականության ռեցեպտիվ-ռեմինիսցենցային դաշտը ցուցահանում է օտյանական թերթոն վեպի գերբնագրի հիմնական հոսքերից մեկը:

Միրունու հետ գրույցներում հեղինակը առանձնացնում է ստեղծագործությունը. «Լաւազոյնը անոնցմէ, ըստ իս Թաղականին Կնիկն է, բայց ոչ հատորով տպուածը: Լմնցած չէր տակաւին թերթօնը երբ աքսորուեցայ: Վերադարձիս, երկու հրատարակիչներ՝ Ազնաւոր և Բուլատ՝ ուզեցին հատորով տպել: Սկսաւ տպուել: Կէսը տպուելէ յետոյ միայն եկան խնդրելու, որ մնացեալը կրճատեմ:

97 Ե. Օտյան, «Երկեր», էջ 233:

Արձան սըն է ան, որ խոշոր իրան սը ունի և պզտիկ ոտքեր» (ընդգծումն իմն է – Գր. Հ.)⁹⁸: Օտյանի այս ինքնադատականը վերաբերվում է թերթոնի տեխնոլոգիայի չափազանց հետաքրքրական ևս մի առանձնահատկության: Արդեն արձանագրել ենք, որ թերթոն վեպերի ստեղծաբանական մասնահատկություններից է հորինման հընթացս կերպը: Վեպը դեռ չավարտված՝ սկսում է լույս տեսնել, և հեղինակը տպագրությանը զուգահեռ շարունակում է այն, կամ վեպը ստեղծվում է մաս առ մաս, հատված առ հատված՝ ըստ թերթոնի տպագրության պարբերականության: Այս հանգամանքով է պատճառաբանվում այսպես կոչված հեղինակային «սխալներին», «հիշողության կորուստներին» իրողությունը: «Թաղականին կնիկը» վեպում Գարեգին Կրիկյանը դառնում է Գարեգին Մարգարյան⁹⁹, ինչն էլ պայմանավորել է նրա բնութագրման տառացի կրկնությունը, կամ թորգոմի հանրագրության դրվագի կրկնությունը: Սակայն միշտ պետք է նկատի ունենանք այն ելակետային իրողությունը, որ թերթոնի ինքնությունը ենթադրում ու թելադրում է և՛ կրկնություններ, և՛ այսպես կոչված ձգձգվածություն: Բանն այն է, որ պատումային մակարդակն իր բազմապլան ընթացքով (նույն «Թաղականին կնիկը» թերթոնում) ստիպում է վերադարձումներ կատարել: Այդ կրկնությունները ստեղծագործության այս կամ այն դրվագը ընթերցողին վերհիշեցնելու, այս կամ այն կերպարն ու պատումային պլանը վերականգնելու համար են: Ահա ինչու են թերթոնագիրները նախասիրում «հիշեցման» պատումային կերպը: Մեկ օրինակ բերենք. «Ընթերցողները կը հիշեն անշուշտ, որ Սամիկյան Հաճի Հակոբ աղայի գրագիրը՝ պարոն Գարեգին կիրակի օր մը թողուցինք Գատը-գյուղի շոգենավին մեջ, հոգեկան խռովյալ վիճակի մը մեջ:

Այժմ թողուով Վարչության երկու պատվիրակները, որ իրենց տեղեկագիրը պատրաստեն հանդարտ մտքով, դառնանք մեր երիտասարդին և տեսնենք, թե ինչ եղավ իր կացությունը»¹⁰⁰: Այս թողնել-դառնալու պատումաստեղծ ընթացքը (այսինքն՝ հիշեցման, հետևաբար «կրկնության» և «ձգձգվածության») բնորոշ է օտյանական թերթոն վեպին, իսկ այս ստեղծագործության մեջ պատումի մայրուղին է:

Վեպի երկրորդ հրատարակությունն ունի ուշարժան «Երկու խոսք»։ «Այս վեպը, ժամանակակից ազգային կյանքե քաղված, առաջին անգամ իբրև թերթոն հրատարակված է «Ժամանակ» օրաթերթի մեջ: Հիվանդության պատճառով պահ մը ընդհատվելե ետքը, կրկին շարունակված է և երկրորդ անգամ ընդհատված է 1915 ապրիլ 11, ձերբակալություններե ետքը, երբ ստիպվեցա ամիսի մը չափ ծածկված մնալ, հետո վերստին շարունակված է մինչև բանտարկության և քարտրիս օրը և այսպես մնացած է անավարտ»։ Նշում է, որ ընթերցողը հետաքրքրությամբ էր կարդում ստեղծագործությունը, և վեպի տիպարները ծանոթ, վավերական դեմքեր են, երկու խոսքն ավարտում է ասելով, թե՛ «...Թաղականին կնիկը հրապարակ կելլե խնամքով սրբագրված վիճակի մեջ»¹⁰¹:

98 «Հայրենիք», Բոստոն, 1927, № 9, էջ 38:

99 Տե՛ս Ե. Օտյան, «Երկեր», էջ 379:

100 Նույն տեղում, էջ 292:

101 Նույն տեղում, էջ 234:

Այսպիսով, գործ ունենք միակ վեպի հետ, որին հեղինակը հետագային անդադարձել է, սրբագրել ու խմբագրել: Սա կարևոր իրողություն է, քանի որ անգամ հեղինակի սրբագրական-խմբագրական միջամտությունից հետո անփոփոխ են մնացել այսպես կոչված թյուրիմացությունները, հիշողության խաթառումները, «կրկնաբանություններն» ու «ձգձգվածությունները»: Հետևաբար հստակ է, որ դրանք չեն փոփոխվել ոչ թե սովորական անուշադրության, անփութության պատճառով, այլ որ թերթոնի ինքնության էատարրեր են: Ասել է թե՛ թերթոն վեպը պետք է ունենա հիշեցումներ, վերագարձումներ պատումային պլաններում, հերոսների գործառույթային դաշտի դրսևորումներում, իսկ անունների, ազգանունների շփոթությունը, որ հակված ենք ներքնագրային մակարդակում անունների տարբերակներ անվանել, թերթոնի կազմաբանությունը, պերսոնաժի գործառույթունը ոչ մի փոփոխության չեն ենթարկում: Այնպես որ, մեկնելով վեպի ստեղծաբանական-կազմաբանական կերպից և ընթերցման հանձնառությունից, Օտյանը բոլորովին հարկ չունեն Բալզակի նման հերոսների, պատումային դրվագների քարտարան պահելու:

Հար և նման մյուս ծավալուն թերթոն վեպերին՝ «Թաղականին կնիկը» տրոհված է ներփակ ավարտունություն ունեցող հատված-գլուխների և միավորող-ամբողջականացնող վերջաբանի: Ժամկոչ Վարդանն իբրև ստեղծագործության կոլիզիայի և առանցքային ինտրիգի ելակետ՝ ընտրություններով պայմանավորված կենսոլորտ է ապահովում, ինչի շուրջ հավաքագրվում են քաղաքական պայքարի, բարոյական կերպի խայտաբղետ դրվագներ, որոնք ստեղծագործության շրջարկում միասնականանում են ընտրությամբ («Մարգարյան» և «Պողոսյան» կուսակցությունների ներհակությունը, Շագիրկի ամուսնական անհավատարմությունը, Գարեգինի, մյուսյուղ Թորգոմի, «Պայքար» լսարանի և «Շանթ» ակումբի հակամարտությունը և այլն): Ըստ էության «Թաղականին կնիկը» ընտրություններ կոչվող ֆենոմենի թերթոնն է: Ընտրությունը պայմանավորում է գոյության ընթացքն առանձին մի թաղում, որը ընթերցման դաշտում առբերում է մեր (ընթերցողի) թաղի գոյակերպությունը, այսպիսով ընտրվողների և ընտրողների հակազդեցությունների հակայական շրջանակով դառնում անբավելի հաճելի ժամանց՝ միմյանց դեմ որոգայթներ, մեկմեկու սնանկացնել, ահաբեկել, միմյանց հոգեկան անդորրը խաթարել, իրար գնելու հաջող ու անհաջող փորձեր: Այսօրինակ կենսոլորտում ինքնահաստատվելու վիժխարի դաշտ է ստեղծվում՝ գլխապտույտ կարիերաներ, գահավեժ անկումներ: Ընտրության տեխնոլոգիաների վեպը «Ժամանցային գրականության» պարագրկումներում հույժ հրատապ էր և է (պատահական չէ, որ արդի «Փորմուլյար» մշակույթում՝ կինո թե գրականություն, սա շատ տարածված է), քանի որ բարձրագույնությունն ընդելուզվում է քաղաքականությանը՝ «քաղաքական վեպի» կայուն շրջարկ ու կառույց ստեղծելով:

Մարգար էֆենտի Սասանյանի և թաղական խորհրդի ատենապետ Պողոս էֆենտիի շուրջ համախմբված «Մարգարյան» և «Պողոսյան» կուսակցությունների պայքարը վիպում է ընտրարշավի ֆենոմենը: Թաքնված ու ակնհայտ հավակնությունները գաղափարագերծում, ապամիֆականացնում են ազգային կյանքի գործուն մասնակցության ողջ ընթացքը («ազգայինճի» լինելն հավա-

սարագոր է միայն վաստակի, հարստանալու, գոյություն պայքարում հաստատվելու): Օտյանական շատ թերթոնների նման այստեղ ևս կանանց մրցակցությունն ուղղորդող դերակատարություն ունի: Նվարդ-Շագիկ մրցակցությունը ուղղորդում է ընտրարշավի վիպումը: Կանանց նպատակասլաց գործունեության տիրույթներում թաղականները խուժում են արարքների, իրադարձությունների դաշտ, ակտիվացնում Թափիկ, Մանուկ աղաներին, լիարժեք ինքնարտահայտման դաշտ ապահովագրում Սափորյանի, Մրարյանի հանգույն վարչություն պատգամավորներին, մյուսյու թորգոմի տիպաժի մտավորական, կրթական գործիչներին: Թերթոնի շրջարկում այս թաղականները, արհեստավորները, պահպանողականներն ու ազատականները, պոստենցիալ փեսացուներն ու հարսնացուները, խմբագիրներն ու գործիչները, հոգևոր դասի ներկայացուցիչները ինքնադրսևորվում են իբրև ընտրական տեխնոլոգիաների բազկացուցիչներ, հարմարվում ընտրության ընթացքին: Բոլոր միջանձնային հարաբերությունները, հոգեբանական վիճակները, խառնվածքներն ու բնավորությունները, պատեհապաշտությունը, հաշվենկատությունը, հնարամտությունը, անգործությունը ընտրության արձագանքներն են, որոնք հաճախ ստեղծագործության շրջարկում հանդես են գալիս հիպերտրոֆիկ պատկերներով:

Անշուշտ, «Թաղականին կնիկը» ստեղծագործության մեջ ընտրության վիպումը փանջունիականության ռեմինիսցենցով թերթոնը դարձնում է բաց համակարգ, քանի որ տակավին «Հեղափոխության մակաբույծները» չարքով և «Ընկեր Բ. Փանջունիով» սկզբնադրած ազգային-քաղաքական-հեղափոխական գործիչների գերբնագիրն այստեղ գտնում է շարունակություն: Գործիչը, հերոսը, հեղափոխականը գործում է ընտրական տեխնոլոգիաների հարացույցում: Կայծունիի և Սուսերյանցի շուրջ համախմբված «Պայքարի» և «Շանթի» անդամները ընտրապայքարում ցուցանում են սկզբունքի, գաղափարի, գործի և գործիչ լինելու, հեղափոխության շրջվածքը՝ անսկզբունքայնություն, անգաղափարություն, հակահերոսություն, հակահեղափոխություն, փծուն ֆրագ ու եղկություն: Թշվառ ժամկոչ Վարդանը կոչնակում է ազգային-հասարակական, ընտանեկան կյանքի եղկությունը:

Ինչպես արդեն արձանագրել ենք, ետեղեռնյան շրջանը Երվանդ Օտյանի համար վիպահեղումի արգասավոր շրջափուլ էր: Յիկլիկ վեպեր, վիթխարի ծավալ ունեցող թերթոններ: Թերթոնագրության այս ժամանակաշրջանը բնութագրական է նաև այն հանգամանքով, որ նա ստեղծում է համադրական կառույցներ՝ մեկ ստեղծագործության (բնականաբար նաև ցիկլի) տիրույթներում մեկտեղելով ժանրային տարբեր կաղապարներ: Նրա այս շրջանի թերթոն վեպերն արկածային, արկածախնդրական, նժգեհական, բարքերի, դետեկտիվների, քաղաքական և այլ կառույցների համադրություններ են, որոնք նաև ի հաշիվ այս հանգամանքի՝ առավելագույն մասսայականություն էին վայելում:

Այս շրջանի ուշագրավ թերթոններից է «Նոր հարուստներ (Պոլսահայ ժամանակակից բարքեր)» վեպը, որ լույս է տեսել Կոստանդնուպոլսի «Վերջին լուր» օրաթերթում 1919 թ.¹⁰²: Ի դեպ, նշենք, որ այս օրաթերթի թերթոնային

102 Տե՛ս «Վերջին լուր», 1919, 24 մարտ, № 1528-4 հոկտեմբեր, № 1690:

բաժինը հիմնականում վերապահված էր Երվանդ Օտյանին: Մի հանգամանք, ինչը հասկանալի է դարձնում «Վերջին լուրի»՝ իր ժամանակի համար բավականին մեծ տպաքանակ ունենալը: Թեև ստեղծագործության ենթախորագրում հեղինակը նշագրել է «բարքերի վեպ», սակայն ստեղծագործությունն ըստ էության պատկանում է թերթոնի համադրական կառույցին: Առաջին աշխարհամարտի ավարտի և հետպատերազմյան շրջանի բարքագրության առանցքին ընդելուզվել են «քաղաքական-արկածային», «արկածախնդրական», «նժդեհական», «մելոդրամատիկ» վեպերի բազմաթիվ տարրեր: Վեպի շրջարկում գործում են բազմաթիվ դիպաշարային պլաններ, որոնք ազուցված են մեկմեկու պատերազմի շնորհիվ հանկարծահաս հարուստների կենսագործունեություն, բախտախնդիրների, նախկին լրտեսների ու մատնիչների, աքսորի բովով անցած մարդկանց, քաղաքական անցքերի և գործիչների հսկայական խորապատկեր, 1916-1918 թվականների վավերական դեպքեր և դեմքեր:

Թերթոնաստեղծ հրամայականը պատերազմի՝ իբրև հարստության աղբյուրի և հետպատերազմական «հրաբխային, ժայթքող» կենսոլորտի վիպումն է: Հիրավի, իր սոցիալ-հասարակական, հոգեբանական, բնագանցական էությունականությունը դա էներգիայի ծայրագնա վիճակ է, երբ պրկվում են և՛ հասարակական-քաղաքական երևույթները, և՛ մարդկային գոյությունությունը պայմանավորող արտահայտությունները: Մարդկային ու անհատական կեցության բարոյական կանոնները և նորմերը անխարխար շեղվում են, պարականոնվում են համակեցության «խաղի կանոնները», դավերն ու ծուղակները, սրբնթաց վերելքներն ու անկումները, որոգայթներն ու միմյանցից հաշիվ մաքրելը, նպատակին հասնելու միջոցների և արարքների անխորտականությունը դառնում են ամենօրյա հաճախանք: Մեկ օրվա տիրույթներում տարուբերվում է մարդկային ճակատագիրը՝ ծայրահեղ հարստությունից մինչև ծայրահեղ թշվառություն: Գոյությունը դառնում է բախտախաղ, բախտախաղային առօրյա: Ահա թե ինչու այդ կենսոլորտն առկեցուն է բախտախնդիրներով ու արկածախնդիրներով: Գոյությունն ինքնին ծայրագնա ներհակ է: Ահա ինչու թերթոնն անընդհատական որոգայթների հյուսում է, մատնություն ու վրեժխնդրության զուգահեռ ընթացականություն, արկած, փախուստ, հետապնդում, որոգայթ, դավ՝ իրենց դիպաշարային լուծմունքներով: Այս համադրության մեջ գոյավորվում և հանգուցալուծվում են սիրային եռանկյունիներ, ապահարգանի պատմություններ, նորանոր ոլորտներին տիրելու պայքարներ: Ահավասիկ «Նոր հարուստների» ընդգրկումը: Բնականաբար այսօրինակ ընդգրկումն դաշտը ենթադրում է պերսոնալ-գործառույթությունների և դիպաշարային պլանների ընդգրկումն դաշտ: Թվարկենք մի քանի կարևորները: Թորոս Պիլմեզյան-Անժել դիպաշարային պլանը (նորահարուստ պարոնը էսայան վարժարանն ավարտած օրիորդին ինչպես է դարձնում պոռնիկ), Անժել-Արամ Կերյան դիպաշարային գիծը (էսայանում Անժելի ընկերն էր վերջինս ու սիրում էր օրիորդին և ըստ էության դառնում է նրա կավատը), Գասպար Կելկիթյանի պլանը՝ Գասպար-Անժել հարաբերություններ, կնոջից՝ Ագապիից ամուսնալուծություն, փաստաբան Նշան Տերտերյանի տարբեր տրամաչափի շահատակությունների պլանը (հընթացս արձանագրենք, որ այս կերպար-գործառույթունը նույնականությունը կրկնվում է

«Մեր ազգային ճինները կամ կավե հերոսներ» վեպի շրջարկում), Անժելի կողմից նոր հարուստներին ցանցելու պատմությունները, Շավարշ Կերունիի (Թերթոնում նա այսպես կոչված հեղինակային «մոռացկոտություն, անփութություն» պատճառով հետագայում¹⁰³ դառնում է Առկերունի) արկածախնդրությունների, շառլատանություն, դյուրին վաստակելու պլանը, Արամ-Էոթեն սիրավեպն ու ամուսնությունը, աքսորից Հակոբի, Արմենակի փախուստի դրվագները, Շավարշի մատնիչ դառնալու դրվագաշարային հատվածը:

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ «Նոր հարուստները», հար և նման երվանդ Օտյանի մի շարք վեպերին, այսօր մատչելի է ընթերցող հանրությունը, նպատակահարմար ենք գտնում համառոտ ներկայացնել ստեղծագործության դրվագաշարը: Հավելենք միայն, որ ստեղծագործությունը բաղկացած է քսան գլուխներից և վերջաբանից, որը, ինչպես այն բոլոր Թերթոններում, որտեղ առկա է կառուցվածքային այս միավորը, դրվագաշարային պլանները հավաքագրող-ավարտաբանող դերակատարություն ունի:

Գասպար Կելիթյանը պատերազմի շնորհիվ միանգամից հարստացել է (գերման գործարքներ, որոնք նրան անմիջապես գերշահույթներ են բերել) և վայելում է այդ հարստությունը՝ սիրային բուռն արկածներով: Թորոս Պիլմեզյանի միջոցով ծանոթանում է Անժելի հետ: Վերջինս դառնում է նրա հոմանունահին: Գաբրիել Զախճախյանն ամեն գնով կրկին հարստանալու մարմաջով է համակված: Նպատակին հասնելու համար բուռն գործունեություն է ծավալում: Պառամին վարձով սենյակ է տրամադրում, ըստ էության իր քրոջ աղջիկ Էոթենին հանձնում այս գերմանացի սպային, որպեսզի նրա միջոցով կարողանա դյուրին վերահարստանալ: Բնականաբար այս իրողությունը Պոլսով մեկ բամբասանքների ալիք է բարձրացնում, ինչը շատ է ուրախացնում Գաբրիել մրցակից Գասպարին: Այն բանից հետո, երբ վերջինս հրաժարվում է Զախճախյանին վերադարձնել 800 ոսկի պարտքը, Գաբրիել որոշում է վրեժխնդիր լինել և մի միջնորդ ու կավատ կնոջ միջոցով, որի անունը Վարվառ է (ի դեպ, միջնորդ կանանց գործառույթյան բնութագրական դրսևորումներից մեկը օտյանական Թերթոն վեպերի շրջարկում), Կելիթյանի կնոջը՝ Ագապի հանրմին, տեղեկացնում է ամուսնու և Անժելի կապի մասին: Անժելը հրաշալի օգտագործում է Գաբրիել և Գասպարի հակամարտությունը և Արամի շնորհիվ նրանցից դրամ է շորթում: Գասպարն Արամից վրեժխնդիր լինելու համար նրան ամբաստանում է իբրև քաղաքական անբարեհույսի: Արամին ձերբակալում են, սակայն հնարամիտ Անժելը կարողանում է Գաբրիել օգնությամբ Արամին ազատել: Շավարշ Կերունին (Առկերունին) Սերգիս Կամկարյանից խաբեությունը դրամ է կորզում՝ վերջինիս բանակից ազատելու պատրվակով: Սակայն թուրք բժշկին հանձնում է միայն կեսը, ապա Արամին առաջարկում է իբրև վրեժխնդրություն Գասպարին շանտաժել և նրանից հսկայական գումար շորթել: Իսկ Ագապին ընտանեկան ամենօրյա սկանդալների պատճառով որոշում է ամուսնալուծվել: Վարձում է փաստաբան Նշան Տերտերյանին, որն սկսում է հաջողությամբ իրագործել «փող

103 Թիվ 1557-ից սկսյալ:

պոկելու» գործընթացը: Գասպարի սպասուհի և հոմանուհի Արշալույսին 500 ոսկի տալով՝ Գաբրիել նրան համոզում է դառնալ գերման հազարապետ Կերհարզի սիրուհին, որպեսզի այս միջոցով նոր հարստության աղբյուրներ գտնի: Այս ընթացքին նա Արամին համոզում է 7000 ոսկով ամուսնանալ էոթենի հետ, որը հղիացել էր Պաուսից, իսկ Անժելը կարողանում է Կերհարզի խողովակով գումարներ հայթայթել՝ ամեն անգամ Գաբրիելից պահանջելով ու ստանալով իր բաժնեմասը: Գաբրիել-Գասպար հակամարտությունը շարունակվում է փոփոխական հաջողություններով: Այս հակամարտության մեջ ներքաշելով բազմաթիվ անձանց՝ խմբագիրներ, ազգային ժողովի երեսփոխաններ, հոգևորականներ, տարբեր տրամաչափի բախտախնդիրներ ու արկածախնդիրներ: Ահա և Գասպարն իր լուրջ պարտություններից մեկից հետո Գաբրիելն ու Արամին պատմում է Շավարշ Կերունիի շահատակությունների մասին, և երբ վերջիններս նրան վռնդում են, Շավարշը գտնում է նոր հարուստի՝ Եփրեմ էֆենտուն, ու սկսում նրանից դրամ կորզել՝ ի մասնավորի բեմադրելով Եփրեմի որդի Հակոբիկին աքսորից ազատելու գործողությունը: Իսկ Հակոբին ընկերոջ հետ հաջողվում է փախուստի դիմել Սիրիայից ու բազում խոչընդոտներ հաղթահարելով՝ Պոլիս վերադառնալ: Անժելին որպես հարուստ փեսացու ներկայանալով խաչագող Մարտիկը կարողանում է մեծ գումար վաստակել: Գաբրիելն ու Գասպարը հաշտվում են, քանի որ գերմանացիները հեռացել էին և համատեղ սկսում են համագործակցել թուրք սպաների հետ՝ հարստության նոր խողովակներ գտնելով: Շավարշը իր արկածախնդիր ընկերների հետ շարունակում է շահատակությունները, սակայն խցարգելվում է ու բանտից ազատվելու համար սկսում է մատնություններ անել: Բազում արկածներից հետո ի վերջո հաջողվում է չեզոքացնել Շավարշին ու Գրիգորին: Գասպարը ընտանիքին լքում ու իր սպասուհի Արշալույսի հետ փախչում է Եվրոպա:

Ահա այս հարատև ու ամեն գնով հարստանալու շրջանակում, հանուն հարստության գործողությունների, արարքների անխտրական միջավայրում Օտյանը ստեղծում է հրաբխային ժամանակների թերթոն վեպը:

Բարբերի վիպումի թերթոնային համադրությունները (համադրություն՝ արկածախնդրական, մելոդրամատիկ ներժանրային կաղապարների առումով) 1920-1922 թվականներին շարունակվեց «Չաքըր Ավրամ» անցումային ձևով ու հատկապես «Կավե հերոսներ կամ մեր ազգային ճինները» վեպով¹⁰⁴: Այս ստեղծագործությունը «բարբերի թերթոնի» վերջնականացումն ու ավարտն է Երվանդ Օտյանի վիպագրության համակարգում: Պատահական չէ, որ վեպն իր դիպաչարային ուղղվածությամբ ըստ էության «Թաղականին կնիկը», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Նոր հարուստներ» վեպերի մետադիպաչարի ընդհանրացված պատճենումն է: Այս հանգամանքով է պատճառաբանվում այն իրողությունը, որ Օտյանի ժամանակակիցը «Կավե հերոսները» համարում է շատ արժեքավոր «...և պիտի ափսոսալ, որ մինչև այժմ մնացել է թերթի էջերում»¹⁰⁵: Ստեղծագործությունն ունի «Արդիական մեծ վէպ պոլսահայ կեան-

104 Տե՛ս «Վերջին յուր», 1921, 1922 թվականներ:

105 Գառնիկ Ստեփանյան, «Հուշեր Երվանդ Օտյանի մասին» («Ե. Օտյանի հիշատակին», էջ 139):

քէ» ենթավերնագիրը: Ծավալուն վեպի նշագրությունը ոչ միայն թերթոնի հանդեպ եղած պահանջարկի մեծացումն էր, ընթերցողին անհրաժեշտ նախապատրաստությունը, այլ նաև «բարքերի վեպի» հեղինակային մետադիպաչարի հուշումը: Ստեղծագործությունը ականատեսն ենք ոչ միայն հեղինակի ներժանրային այս կաղապարով ստեղծված գործերի դիպաչարերի ընդհանրացումավարտաբանությունը, այլ նաև պերսոնաժ-գործառությունների ընդհանրացված պատճենմանը թերթոնի միջդրային պարագրկումներում: Ավելին, «Կավե հերոսները...» և «Թիվ 17 խաֆիեն» այն գործերն են, որոնք ուղղակիորեն ապահովագրում են հեղինակի ժառանգությունից գերբնագրի արտահայտություններին մեկը: Նկատի ունենք ազգային-հասարակական գործիչների գեղարվեստական դիմանկարները, որոնք շարունակվում ու փոխլրացվում են «Մեր երեսփոխանները» շարքով ու խնդրո առարկա վեպերով: Ազգային, հասարականքաղաքական գործիչի վիպումը դիմանկարներով ու թերթոն վեպերով Օտյանի գեղարվեստական համակարգում ստեղծում է մի գերբնագիր՝ անցնելով ժանրային, միջժանրային սահմանները: Ազգային գործիչի պատմությունը ամբողջականացնում է վեպի, դիմանկարի, արձակի փոքր ձևերի գերբնագրում: Այս գերբնագրի ավարտաբանություն համար թերթոն վեպի շրջարկում սիրավեպերի, ամուսնություն կոլիգիաների, միջնորդ կանանց բանասրկությունների, դավերի, խայտաբղետ քսությունների ու զրպարտությունների, «Մեծապատիվ մուրացկանների» տարբեր ռեմինիսցենցների, ապականություն, «փարայով ամեն բան ընելու»¹⁰⁶, Փանջունու և փանջունիականության կրկնօրինակ Շատախոսունու գործառությունների, ընտրությունների և ընտրարշավի տեխնոլոգիաների բնագրաստեղծ տարբերքը պայմանավորում է ստեղծագործության դիպաչարի պլաններն ու ինտրիգը:

Քանի որ վեպի դիպաչարը նույնությունը կրկնում է օտյանական «բարքերի» (համագրական) թերթոնների կառույցը, նպատակահարմար չենք գտնում այն մանրամասնությունները վերարտադրել: Սոսկ արձանագրենք, որ Վահան-Մաննիկ նախապատրաստվող ամուսնությունը դառնում է հասարակության բավականին մեծ շրջանակի մրցակցություն, ներհակություն, բախման և պայքարի առանցք: Այս ֆոնին ուղադրավ են ազգային քաղաքական խորհրդի բուռն քննարկումները՝ կապված Վահանի ու հատկապես Մաննիկի ու Վահանի մրցակից արկածախնդիր ժյուլի արարքների հետ: Այս քննարկումների ուղղվածությունը, ազգայինների շահերով պայմանավորված պահվածքի դարձարձումներն ու արմատական փոփոխությունները թերթոն վեպի շրջարկը հարստացնում են ներփակ դիպաչարային պլաններով (ինչպես օրինակ «Փետուրի» խմբագիր Շարայանի, Տիրանի ամուսնալուծություն, դատաստանական խորհրդի դրվագները, կովկասահայ բախտախնդիր Նիկոլ Շահչամբուրյանի, Մանկասարյանների ընտանիքի գործունեությունը և այլն): Այսպիսով ընդհանրանում ու բյուրեղանում է պոլսական «բարքերի վեպը»:

Վիպահեղման այս փուլում Երվանդ Օտյանի գրած ոչ բոլոր վեպերն են, ցավոք, այսօր մատչելի: Առարկայական պատճառներով մենք չգտանք «Տաբի-

106 Տե՛ս «Վերջին լուր», 1922, № 2431:

թա», «Մարգարտե մանյակ» և «Հայ կուլտուրականները», քանի որ, ցավ ի սիրտ, պարբերականների հավաքածուները Հայաստանում ամբողջությամբ չկան: Պակասում են բազմաթիվ համարներ, կամ ընդհանրապես չկան մեզ մոտ (ինչպես «Մարգարտե մանյակը»): Սակայն մատչելի են 1922-1925 թվականներին նրա երկու վեպերը՝ «Մատնիչը», «Հայ տիասբորան», որոնք մեզ հնարավորություն են առթում արձանագրելու, որ Օտյանն ըստ էության, առանց որևէ խոտորման, էական հավելման շարունակում և կրկնում էր իր թերթոն վեպերի կառույցները:

Հեղափոխությունը, հեղափոխականությունը և հեղափոխականները օտյանական «քաղաքական դետեկտիվ», «արկածային», «մարտավեպերի» հիմնական առանցքներից է՝ թերթոնների շրջարկում հաճախ ընթերված լրտեսների, մատնիչների և մատնության ու դավաճանության առանցքին: Կարող ենք առանց դուշգն-ինչ վերապահության արձանագրել, որ Երվանդ Օտյանի մետաքենագրի մյուս գերակայությունը հեղափոխականություն-մատնություն գուգահեռն է, որը թերթոնից թերթոն է անցնում, հյուսում է նմանատիպ բազմաթիվ կոլիզիաներ, պերսոնաժ-գործառություններ: Ահա և Միքայել Կյուրճյանին 1909-ի հուլիսի 24-ին հասցեագրած նամակում Օտյանը ի շարս այլ հարցերի գրում է. «Ես կը փափաքէի, որ «Շիրակը» գոնէ քանի մը ամիս ևս շարունակուի, տեսնելու համար, թէ սա սկսած վէպիս մէջէն ինչպէ՞ս պիտի ելլամ»¹⁰⁷: Վիպասանը նկատի ունի «Մատնիչ» ստեղծագործությունը, որ այդպես էլ «Շիրակում» անավարտ մնաց: Հեղինակը կրկին ձեռնամուխ եղավ վեպին՝ 1922-ին այն ամբողջությամբ տպագրելով¹⁰⁸:

Այս թերթոնի առանցքը մատնիչին քողագերծելու հոսքն է և Սեդրակի դիպաշարային պլանով՝ մատնիչ դառնալու հանգամանքների վիպումը (ծանր, դաժան մանկություն, նյութական նեղություններ և անձկություն, փառատենչություն, նախանձ, Նարդիկի կողմից մերժված սեր ու նրան տիրելու սեռուռն գաղափար): Հեղափոխական Տրդատը ձերբակալվում է և իմացածը հայտնում: Արամը որոշում է, որ Սմբատի բնակարանից ցրվեն՝ հանձնարարելով Սմբատին ու խեղճին հետախուզել, սակայն տունը շրջապատված էր: Արամի խումբը կապկպում է Կարապետին և հույն Քաթինային երկու ոսկի տալիս ու խոհանոցից պարտեզ անցնելով փախչում: Երբ ոստիկանները ներս են մտնում ու նրանց չեն գտնում, սպառնում են, և Կարապետն ամեն ինչ պատմում է: Կարապետին ու Քաթինային ձերբակալում են: Արամը իսլանդացի տիկին Տիբի տանը պատսպարվել էր ու մտմտում էր, թե արդյոք մատնիչն իրենց խմբից էր: Փալիս է խեղճը ու նրան հայտնում, որ խմբի մյուս անդամներից Տիրանը, Սմբատը և աղջիկները ապահով տեղերում են: Արամը նրան հանձնարարում է, որ ընկերներին զգուշացնի մի քանի օր «աներևույթ» լինել, երբ խեղճը դուրս է գալիս, նրան ձերբակալում են:

Այնուհետև գործողությունների մեջ է մտնում Երկայն Մարտիկը: Նկարագրվում են նրա հեղափոխական դառնալու հանգամանքները: Ահա և վեր-

107 Ե. Օտեան, «Նամակներ», էջ 201:

108 Տե՛ս Ե. Օտեան, «Մատնիչը. վէպ ազգային լեդափոխական կեանքէ», Կ. Պոլիս, 1922 թ.:

Ղինս Նարդիկինն հայտնում է, որ շուտով Սիմոնին ազատելու են: Հանդիպում է Սեդրակին, նրան պատմում (նրանք վաղուցվա ընկերներ էին) առաջիկա գործողությունների մասին, սակայն Սեդրակի պահանջները նրան տարօրինակ է թվում և որոշում է ծածուկ հետևել վերջինիս: Այնուհետև դիպաշարը կենտրոնանում է Սեդրակի մատնություններին, որոնց պատճառով ձախողվում է գործողությունը: Հեղափոխական ընկերների կասկածներն ավելի են ահագնանում: Վերջիվերջո ոստիկանությունը նրա մատնությամբ ձերբակալում է հեղափոխական երիտասարդներին: Սեդրակը Նարդիկինն փորձում է համոզել փախչել Պոլսից, սակայն օրիորդը, որ վերջնականապես համոզվել էր, թե իր ընկերների դժբախտությունն պատճառը Սեդրակի մատնությունն էր, ատրճանակով սպանում է նրան՝ վերջինից լինելով իր սիրած մարդու, գաղափարի ու գործի համար: Ինչպես մյուս թերթին վեպերում, հանգուցալուծումն իրականացվում է մատնիչի ու մատնության պարտադիր հատուցմամբ:

Երվանդ Օտյանը Կահիրեի «Արև» օրաթերթում 1924-ի հոկտեմբերից մինչև հաջորդ տարվա հոկտեմբերը տպագրեց իր վերջին «Հայ տիասբորան. ժամանակակից աստանդական կեանք է» վեպը¹⁰⁹: 1924-ի սեպտեմբերի 18-ին Արշակ Ալպոյաճյանին հասցեագրած նամակում Օտյանը գրում է. «Թերթոնի մասին պատրաստ եմ ձեզի գոհացնելու՝ ձեր վճարումի պայմաններուն համեմատ: Արդէն ճիշտ ձեր ուղածին պէս վէպ մը ծրագրած էի, թէև տակաւին չեմ սկսած գրել, բայց հիմակ, անմիջապէս, պիտի սկսկիմ աշխատութիւն և կը յուսամ, որ մինչև տասը օր ձեզի բաւականաչափ ձեռագիր կրնամ հասցնել:

Մանուցումը կրնաք ընել երբոր ուզէք: Վէպին անունը պիտի ըլլայ «Հայ Տիասբորան». ժամանակակից վէպ հայ հալածական կեանքէ, որուն գլխաւոր դրուագները տեղի պիտի ունենան Պոլիս, Պուլկարիա, Յունաստան, Ռումանիա, Եգիպտոս և Սուրիա: Միայն թէ բաւական երկարաշունչ բան մը պիտի ըլլայ... բայց կը կարծեմ, որ հետաքրքրութեամբ պիտի կարդացուի»¹¹⁰: Ինչպես նկատում ենք, Օտյանը հալածական կյանքէ խորագիրը փոխարինել է աստանդական կյանքէ-ով, ինչը միանգամայն արդարացիված որոշում էր, քանի որ թերթոնի արկածային, արկածախնդրական-նժդեհական կառույցում հարակցելով իր նախասիրած «սիրավեպի», «բարքերի», «քաղաքական մարտավեպի» տարրերը՝ վիպասանը արկածախնդիրների, բախտախնդիրների, կենցաղագրության, անընդհատ արկածների ու խոչընդոտների կենսոլորտում առկայացնում է անընդհատ շարժման մեջ գտնվող հավաքականության թերթոնը: Այս անընդհատ շարժումը, տեղափոխությունը (անկախ պարտադրված կամ կամավոր լինելու հանգամանքից) «ժամանցային գրականության», թերթոն վեպի բարերար դաշտ էր, քանի որ տեղափոխությունն ինքնին ինտրիգային էություն ունի (պերսոնաժների ճակատագրերի, դեպքերի, իրադարձությունների դարձվարձումների առումով նաև): Ահա և Օտյանը, ստեղծագործության շրջարկում օգտագործելով իր նախորդ թերթոնների բազում դրսևորումներ, վկայում է հարակա շարժման

109 Ինչպես նշել ենք, ստեղծագործությունը 1999-ին առանձին հատորով լույս է տեսել Երևանում ԳԱԹ հրատարակչության կողմից և այսօր մատչելի է ընթերցողին:

110 Տե՛ս Ե. Օտեան, «Նամակներ», էջ 20:

մեջ գտնվող գոյակերպությունը (պատահական չէ, որ «Հայ տիասթորայում» գտնում ենք «Տոքտոր Լևոն», «Կանաչ հովանոցով կինը», «Թաղականին կնիկը», «Նոր հարուստներ», «Ես դուրսեցի չեմ առներ» վեպերի դիպաշարային պլանների, գործառույթյուն-պերսոնաժների բազմաթիվ հեղինակային ռեմինիսցենցներ): Թերթոն վեպի ինտրիգի շրջարկն ամբողջացնում են Շավարշ Մոսկենցի (արկածախնդիր, «ազգայինճի» գործառույթյուններով), Մրզմբզյան Թագվոր էֆենտի, «Լապտեր» թերթի տնօրեն Արշամ Պերճյանի, Նվարդ-Տիրան հարաբերությունների, Զապելի, Տիկին Թաթիկյան-Գասպար, Ամբրոսիոս էֆենտիներ հարաբերակցության, սփյուռքյան բարեգործական ձեռնարկումների ֆոնին ծանոթություններ հաստատելու, բամբասանքների, կենցաղային դավերի, հպանցիկ սիրաբանությունների ներփակ դիպաշարերը: Նժդեհական կռուույցն հատկապես ըստ ամենայնի դրսևորվում է Արշակի հայաստանյան ուղիսականի պլանով, ինչն իր յուրօրինակ ստեղծաբանական տարբերակն է ունեցել Նշան Պեչիկթաշյանի «Սաղայելին պոչին ու շուքին տակ» վեպի Տոմպազյանի հայաստանյան արկածներում:

Թերթոն վեպի շրջարկում որոշարկված դիպաշարային պլան է Աղետի վկայությունը, ինչը ուղղակիորեն կամ միջնորդավորված ներթափանցված է բոլոր պերսոնաժ-գործառույթյունների պատմություններին: Այս համընդհանուր բարոյալքման, արկածախնդրության և ուժացման, մակաբուծային գոյություն շրջանակում թերթոնը զուգահեռում է նաև Գարեգինի դիպաշարային պլանը, որ իր մեղորամատիկ հանկերգով վիպասանի «իդեալի» տեսլականն է:

* * *

Ժանրի «ժամանցային» արտահայտությունները հարուստ են ոչ միայն ներժանրային բազմաթիվ կաղապարներով, այլև վիպաշարերով (ցիկլերով): Այս պարագային անշուշտ գործում են միևնույն «թերթոնայնություն» ինքնացնող ձևական և իմաստային հայտանիշները: Իրականության վիպաման ծավալաժամանակային մեծ ընդգրկունությունը, կոլիզիաների և ինտրիգների անընդհատականությունը, ընթերցման տիրույթներում զբաղեցնող-հետաքրքրաշարժ դերակատարությունն առարկայորեն ապահովագրում են բնագրի ծավալման անսահմանափակություն (ինչն ի դեպ թերթոն վեպերի և կինոյի սերիալների պարագային անվանվում է «ձգձգվածություն», «կրկնություն»), ինչը բարերար դաշտ է պայմանավորում թերթոն վեպերի շրջարկում վիպաշարերի առկայություն համար:

Նորմատիվ վիպաշարերին հար և նման թերթոն վիպաշարերում ստեղծագործությունից ստեղծագործություն են անցնում պերսոնաժներ, դիպաշարային պլաններ: Վիպաշարի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ներփակ ավարտունություն ունենալով՝ միաժամանակ կրում է իրականության այս կամ այն դրսևորման այնպիսի տարրեր, որոնք հնարավորություն են ընձեռում վիպելու այդ իրականության, իրադարձության ինչ-ինչ նոր կողմերը, իրողությունները, հարաբերությունները, կամ դրանց շարունակությունը: Եթե նորմատիվ վիպա-

չարերուժ և այս կամ այն ժամանակաշրջանի հասարակական, ընկերային, քաղաքական, մարդկային (անհատական) գոյություն գեղարվեստական վկայությունը պայմանավորում էր այսպես կոչված վեպ-էպոպեաների գոյությունը (Հյուգո, Բալզակ, Զոլա և այլն), ապա թերթին վիպաչարերը ընդգծված «վեպ-համայնապատկերներ» են՝ որևիցե ժամանակաշրջանի պատմական-քաղաքական, ընկերային վկայությունները կենտրոնացնելով դրանց արկածային, դետեկտիվ կամ ասենք մելոդրամատիկ արտահայտություններին: Ասել է թե՛ ժամանցի տիրույթներում: Այս պատճառով է, որ թերթին վիպաչարերում նույնպես առանցքային են գործողությունը, իրադարձությունը, խոչընդոտը, արկածը, արկածախնդրությունը, չենք գտնում հերոսների հոգեբանական-սոցիալական փաստարկումներ և ընդլայնումներ, գոյություն գեղարվեստական ընդհանրացումներ, ինչպես է նորմատիվ ցիկլերում: «Վեպ-համայնապատկերը» գերազանցապես «ընթանում» է երկխոսություններով, դիպաշարային արտակարգ պրկվածություններ, այնպիսի դրվագներով ու իրադարձություններով, որոնք ինքնին բախումնային են, ինտրիգային են՝ բազում խոչընդոտներով ու դրանց հաղթահարումներով: Գործող անձինք այստեղ նույնպես զուտ գործառություններ են: Այսպես, Օտյանի թերթին վիպաչարերում պատմական ժամանակաշրջանն իր հասարակական, քաղաքական, ընկերային, մարդկային արտահայտություններով վիպվում է իբրև արկած, արկածախնդրություն, դետեկտիվ, մելոդրամ: Համիդյան ռեժիմի օրհասի և երիտթուրքական հեղափոխության նախապատրաստության շրջանը նրա «Ապոյուլ Համիտ և Շերիք Հոլմս», «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին» երկգրության ու սրան ընթերցող «Ես դուրսեցի չեմ առներ» ստեղծագործության մեջ կենտրոնանում է ժամանակաշրջանի արկածային-արկածախնդրական գուգահեռներում և ըստ այդմ գործող անձանց պարփակում արկածային-արկածախնդրական գործառությունների տիրույթներում: Նույն է պարագան «Թիվ 17 խաֆիեն» և «Կանաչ հովանոցով կինը» երկգրության մեջ: Եղեռնին անմիջականորեն նախորդող ազգային-քաղաքական իրականությունը, թրքական պետության քաղաքական ձեռնարկումների երփնագիրը, ինչպես նաև Ադեթի և հետագետյան իրադարձությունները կենտրոնացված են արկածային-արկածախնդրական, դետեկտիվ տիրույթներում, նույնը նաև հերոսների պարագային:

Հետևաբար, թերթին վիպաչարերում ժամանակաշրջանի էպոպեան արտահայտվում է ժամանակաշրջանի հասարակական, պատմական, ընկերային, քաղաքական համայնապատկերի արկածայինությամբ, արկածախնդրությամբ, դետեկտիվով: Սա ժամանցային վիպաչարերի ինքնությունն առանցքն է, բնագրաստեղծ պայմանավորողը: Այս օրինակաբանությունը ներհատուկ է նաև մեզանում ստեղծված թերթին վիպաչարերին: Գոչունյանի 1896-1898 թվականներին նվիրված ցիկլը, Սմբատ Բյուրատի, Արմեն Շիտանյանի հայոց հայդուկային շարժման, ազգային հեղափոխության, թրքական իրականության համապատկերը ներկայացնում են իբրև արկածային, արկածախնդրական, դետեկտիվ իրադարձությունների, դեպքերի համապատկեր:

Հարկ է շեշտել, որ ինչպես թերթին վիպագրության մյուս արտահայտություններում, թերթին վիպաչարերի պարագային ևս Օտյանը հանգրվանի

Հասցրեց ժանրի այս դրսևորումը՝ երևան բերելով պատմողի, կոլիգիաների անընդհատականությունը ապահովագրողի, դիպաշարային դինամիզմի, պերսոնաթ-գործառուլթյուններ ստեղծողի և պատկերագրողի, վավերականի ժամանցային դրսևորումն իրականացնողի անուրանալի որակներ:

Երվանդ Օտյանի ստեղծագործական կյանքի վիպահեղման երկու ժամանակաշրջաններն էլ հատկանշվում են վիպաշարերի ստեղծմամբ: 1911-1913 թվականներին նա գրում է «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ» դիլոգիան և սրանց հետ օրգանապես կապված «Ես դուրսեցի չեմ առներ» թերթոնները:

Թերթոն վիպաշարերի լույս ընծայումը ժամանցային գրականության մեջ ընթերցողական հետաքրքրության առումով գերազանցեց բոլոր սպասելիքները: «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմսը» անմիջապես դարձավ բեստսելլեր¹¹¹: Հընթացս մի քանի տպագրությունների արժանացավ և, որ հայոց դասական վեպի պատմության մեջ եզակի դեպք է, անմիջապես թարգմանվեց թուրքերեն: Վերջին պարագան ուշագրավ է ոչ միայն «ժամանցային» գրականության հանդեպ տածած միջազգային հետաքրքրությունը ու պահանջարկով (պատահական չէ, որ այս վիպաշարը թարգմանվել է նաև Ֆրանսերեն), այլ նաև ոչ վաղ անցյալի իրականությունը քաղաքական դետեկտիվի միջոցով ևս մեկ անգամ հանդիպազրվելու, համիդյան ռեժիմի գաղտնի ծախքերին հետևելու հանգամանքով: Նույնն է պարագան վիպաշարի երկրորդ՝ «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ» վեպի դեպքում¹¹²: Համիդյան կառավարման վերջին շրջանի, երիտթուրքերի հեղափոխության նախապատրաստման միջավայրն անշուշտ պիտի լրացականացվեր նաև զուտ հայկական միջավայրի այդ կենսոլորտի վիպամբ, ուստի պատահական չէ, որ ցիկլն ամբողջանում է 1913-ին գրված «Ես դուրսեցի չեմ առներ» վեպով, ինչն ըստ էության ամբողջականացնում և ավարտաբանում է այս վիպաշարի բովանդակային դաշտը, որը, կրկնենք, նախահեղափոխական թրքական պետության հասարակական-քաղաքական, ընկերային միջավայրի համայնապատկերն է, կայսրության քաղաքական վերափոխության նախօրյակի թերթոնացումը:

«Ապոյուլ Համիտ...ը» և «Սալիհա Հանըմ...» ունեն ենթախորագրեր: Համապատասխանաբար «ժամանակակից պատմական վեպ» և «վեպ օսմանյան հեղափոխական կյանքե», որոնք օտյանագիտությունը ըմբռնել և մեկնաբանել է ընդգծված ուղղակի, «ճակատային»: Վիպաշարը գետեղվել ու արժևորվել է դասական պատմավիպասանության չափորոշիչներով, և ըստ էության անտեսվել է վիպաշարի կազմաբանական ու գեղարվեստական ինքնությունը: Իրականում վիպաշարը «քաղաքական դետեկտիվ» է «մարտավեպի», «արկածախնդրական» և «թրիլերային» վեպերի տարրերով: Ե՛վ ցիկլի առանցքը, և՛ արժեքն որոշարկելիս հետագոտողը պետք է նկատի ունենա այն հանգամանքը, թե որքանով է հեղինակին հաջողել ոճի-հանցագործություն-հետաքննություն-բա-

111 Վեպը նախ լույս է տեսել Կ. Պոլսի «Արևելք» օրաթերթում 1911-ին, սպա՝ առանձին հատորով:

112 Ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել 1912-ին «Բյուզանդիոն» օրաթերթում, սպա՝ նույն տարվա մեջ առանձին հրատարակությամբ:

ցահայտում-հատուցում և հեղափոխություն-հեղափոխականներ-հակահեղափոխություն-հակահեղափոխականներ (առկա ռեժիմ), ճակատում, հետապնդում-խցարգելում-թաքստոց-փախուստ, խուզարկու-լրրտես-գործակալ-չարքի օպոզիցիա (գործիչներ, գաղափարականներ, արկածախնդիրներ, լյուսպեն տարր և այլն) առանցքների վիպումը, ընդ որում այս առանցքների ամենատարբեր կոնֆիգուրացիաներով: Այս պարագային Մաք Լայնի՝ Համիդի հույժ գաղտնի հրավիրած և հույժ գաղտնի գործող հռչակավոր գործակալի, որ օգտագործելով գաղտնի խուզարկուների հզոր ցանցը, պիտի չեզոքացնեն հեղափոխականներին ու հեղափոխականությունը, կերպարային դինամիկան, երբ ապաքաղաքական խուզարկուն ի մոտո տեսնելով թուրքական իրականությունը, կրավորում է հսկայական հոնորարը (անսացել էր Համիտի առաջարկությունը այդ գումարի ակնկալիքով, որպեսզի իրականացնեն իր կյանքի տեսլականը) հակվում և օժանդակում է հեղափոխականներին ու հեղափոխականությանը, ահագնացնում է «դետեկտիվ-թրիլերային-նոտիկանական մարտավեպի» էֆեկտը: Միաժամանակ վիպաչարում ապահովագրում «ժամանցային գրականություն» գեղարվեստական-գեղագիտական հրամայականը չարի հատուցմամբ և արդարություն հաղթանակով:

«Քաղաքական դետեկտիվ», «թրիլերային-նոտիկանավեպի» արտակարգ զանգվածայնությունը պայմանավորված է նաև այն հանգամանքով, որ իրականությունը, վավերականը համարժեքվում է խորհրդավորին, գաղտնիքին: Պատահական չէ, որ ստեղծագործության նախադրության մեջ այս իրողությունը շեշտվում է Սատրգի և Ալի Օսմանի շուրթերով, երբ թերթի թարգմանիչը և խմբագիրն անդրադառնում են Պոլիսը ցնցած զարհուրելի սպանությունը. «— Եղբայր, քու երևակայությունդ բորբոքեր է և ինքնիրենդ խորհրդավոր վեպ մը կը շինես կոր, ըսավ խմբագիրը թեթևորեն ժպտելով:— Չէ, բարեկամ, պատասխանեց մյուսը, վեպ չէ, այլ բուն իսկ իրականությունը»¹¹³:

Թե՛ խնդրո առարկա թերթն վեպի և թե՛ վիպաչարի բովանդակային պլանի բնութագրման համար կարևոր նշանակություն ունի հեղինակային հետևյալ նշագրումը. «Ապտյուլ Համիտ մեծ սիրահար մըն էր զգայացունց եղեռնությունաց ու նոտիկանական շահատակությունաց նվիրված վեպերու, որոնց թարգմանություն համար հատուկ թե թուրք և թե հայ թարգմանիչներ ունեն»,— այնուհետև նշում է մի շարք ֆրանսիացի թերթնագիրների, որոնց ժառանգություն հիմնական մասը «դետեկտիվ», «նոտիկանական մարտավեպերն ու թրիլերներն» են և ամփոփում,— «Վերջերս սակայն նոր հեղինակ մը գինքը բոլորովին հմայեր էր: Այդ հեղինակն էր անգլիացի Քոնան Ծոյլ գնդապետը, որուն աշխարհահռչակ Շերլոք Հոլմսի արկածալից շահատակությունները, որոնց ամենքն ալ խորհրդավոր ոճիրներու շուրջ կը դառնան, տարօրինակ կերպով գինքը շահագրգռած էին»¹¹⁴: Ահա և իրականության ինտրիգի լուծմունքի համար Հոլմս-Լայնի առկայությունը դիպաչարի անընդհատական հետապնդումները, սպանությունները, վրեժխնդրությունները, թաքստոցները, լրտեսումները, աք-

113 Տե՛ս Ե. Օտյան, Եժ, հտ. II, էջ 10:

114 Նույն տեղում, էջ 98:

սորները, հալածական թափառումները, բանտարկույթյուններն ու ձերբակալու-
թյունները, փախուստները, կաշառքները, Ելտրգի ներքին թաքուն կյանքի
գաղտնագերծումները ընթերցման տիրույթներում հավասարազոր են դարձ-
նում վավերականն ու վիպականը: Ահավասիկ վիպաչարի բեստսելլեր լինելու
ևս մեկ կարևոր հանգամանք: Այս ամենին հավելեք լրտեսական ցանցը, ընդ-
հատակյա գործունեությունը, համիդյան ռեժիմի կասկածի, մատնություն, ա-
հաբեկման, սարսափի, կաշառակերություն միջոցառումը: Հիրավի թրիլերային գո-
յակերապայություն, որտեղ Մաք Լայնի՝ Շերլոք Հոլմսի հանգույն դիտողականու-
թյունը, անալիտիկ-դեդուկտիվ մտածողությունը, ընդհանրացնելու կարողու-
թյունը այն օղակն է, որը հանգուցում է դիպաշարային բոլոր (ներառյալ ներ-
փակ ավարտուն) պլանները, կոլիգիաներն ու լոկալ ինտրիգները, հանդես եկած
վավերական ու երևակայական պերսոնաժներին՝ ներքգործնախարար Շեֆիք
փաշա, Աբդուլ Համիդ, Մեհմեդ փաշա (Համիդի վստահելին), Զիա, Սալիհա,
Իզզեթ (Համիդի քարտուղարը), Արիֆ, Սամի, լրտեսներ, գործակալներ, Համի-
դի հարեմից կանայք՝ Տիլարա, Պելքիս և այլք:

Ստեղծագործության առանցքն ահաբեկչությունը Համիդին պատուհասելն
ու համիդյան ռեժիմի տապալումն է: Խորհրդավոր իրադարձությունների, հե-
տապնդումների, լրտեսումների դիպաշարային «տանող շարժիչով»: Թերթոնի
չրջարկում իրադարձությունների մանրամասնման հետահայացի սկզբունքով:
Պերսոնաժ գործառույթյունների միմյանց ճակատող խմբերը, որոնցից մեկի մեջ
մեկտեղված են «Բոլոր բռնակալության գոհերը, բոլոր արգարություն և ազա-
տության ծարավի հոգիները, բոլոր ճշմարիտ մարդիկ»¹¹⁵, իսկ սրանց դիմակա-
յում է բռնակալության մեքենան՝ ռեժիմի բյուրոկրատիա, լրտեսներ-գործա-
կալներ, սրանց հետ իրենց շահերից ելնելով համագործակցողներ: Այս ճակա-
տող պերսոնաժ-գործառույթյունների գուգահեռում գործում են պատահա-
պաշտներ, խաչագողեր, արկածախնդիրներ, որոնց համար ցանկացած հեղաբե-
կում հրաշալի առիթ է գործելու, ըստ ամենայնի ինքնարտահայտվելու: Այս ի-
րողությունը է, որ «քաղաքական դետեկտիվ-մարտավեպի» շրջարկը հարակց-
վում է «արկածախնդրական վեպի» բաղադրիչներով և վիպաչարը «ժամանցա-
յին գրականության» հարացույցում դարձնում արտակարգ հագեցած, հանրա-
հաճո:

«Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմսի» կառույցում ահաբեկչական չգաղափարող
գործողությունների ընթացքը շարունակվում է վիպաչարի հաջորդ՝ «Սալիհա
հանրմ կամ բանակը բռնավորի դեմ» ստեղծագործության մեջ, որի ինտրիգը
պայմանավորում են նախորդ վեպի միևնույն պերսոնաժ-գործառույթյունները
(Սատրգ, Սալիհա, Աբդուլ Համիդ, Արիֆ, Մեհմեդ):

Այս թերթոն երկգրությունն անմիջապես հաջորդեց (թե՛ ժամանակագրորեն՝
1913 թ. և թե՛ հղացքային-բովանդակային դաշտի նույնականությունում) վիպա-
չարին ուղղակիորեն ընթերվող երրորդ վեպը՝ «Ես դուրսեցի չեմ առներ», որը
«քաղաքական դետեկտիվի» ու «մարտավեպի» տարրերով իբրև առանցք ունի
համիդյան հոգեվարքի և հետհեղափոխական առաջին շրջանի կենցաղի, բար-

115 Նույն տեղում, էջ 280:

քերի վիպումը: Այս ստեղծագործություն (ի դեպ օտյանական ժանրի արտահայտություններում ամենածավալուններից մեկը)¹¹⁶ կառույցում գործում են երկգրությունը ներհատուկ և նույնական հետապնդում-փախուստների, անվերջանալի հարցաքննությունների, ծուղակների և դրանց գանազան ձևերով թոթափումների, վարչական մեքենայի համատարած բարոյալքություն (կաշառակերություն, պատեհապաշտություն, նենգություն, ստորաքարշություն և այլն) հեղափոխականների և հեղափոխականության դիպաշարային կառույցները և այդ կառույցները պայմանավորող կերպարային գործառությունները: «Ես դուրսեցի չեմ առներ» թերթնը վիպաշարում բարքերի, կենցաղագրությունների տիրույթներում կենտրոնացել է մատուցում, լրտեսում, դրանց հակադրման կոլիգիաներին: Այստեղ, սակայն, հայկական միջավայրի գերակայությունը: Նյուլյորքաբնակ Հովհաննես Կորեկյանի ամուսնություն անաքելությունը Պոլիս ժամանելն ու գործունեությունը, նրա ապագա հարսանյաց հանգամանքները, Զապելի շուրջը կատարվող իրադարձությունները թերթնի շրջապատում շարունակում են վիպաշարի լրտեսության վիպումը՝ հրեթացս դիպաշարի մեջ մտցնելով դրամաշրթների և խաչագողների, միջնորդ տեր պապանների և կանանց, հայ հեղափոխականների պատումային պլանները (Թորոս պեյի, Բարսեղի կալանքի, Թորոս-Լևոն, Մարտիր-Զարուհի, Էդվարդ-Զարուհի հարաբերակցությունների, Վահանի բանտարկության և այլն): Այս պարագային ևս մեղուրամին ներհյուսված է առեղծվածային-խորհրդավորի թերթնաստեղծ վիպումը: Կոլիգիաների ընդլայման գործընթացում դիպվածների կառուցողական գերակայությունը, սիրային եռանկյունիների առկայությունը (Զարուհի-Հովհաննես-Վահան, Զարուհի-Հովհաննես-Շավարշ):

Այսպիսով «Ապոյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Սալիհա հանում կամ բանակը բռնավորին դեմ» երկգրությունը «Ես դուրսեցի չեմ առներ» թերթնի վեպով ավարտաբանում է համիդյան կառավարման վերջին և հետհամիդյան ժամանակաշրջանի սկզբի թերթնի վիպաշարը: «Քաղաքական-արկածախնդրական» վիպաշարի այս կառույցն Օտյանը մեկ անգամ ևս թերթնի վերածեց՝ այս անգամ Առաջին աշխարհամարտի և Եղեռնի ու հետեղեռնյան շրջանի կենսոլորտին նվիրված իր վերջին վիպաշարով:

Երվանդ Օտյանի կենսագրության պոլսական վերջին շրջանում, 1919-1922 թվականներին Օտյանը ստեղծում է իր երկրորդ վիպաշարը՝ «Թիվ 17 խաֆիեն» և «Կանաչ հովանոցով կինը կամ նոր խաչագողներ» երկգրությունը: Շարքի առաջին վեպը լույս է տեսել «Վերջին լուրի» 1919-ի նոյեմբերի մեկից մինչև հաջորդ տարվա հոկտեմբերի երկուսը: Երկրորդ դադարից հետո նույն օրաթերթում գրողը հրատարակել է հաջորդ ստեղծագործությունը՝ 1920-ի հոկտեմբերի 4-ից մինչև 1921-ի հոկտեմբերի 22-ը:

Այն իրողությունը, որ երկգրության մաս կազմող վեպերից «Թիվ 17 խա-

116 Վեպը բաղկացած է երկու մասից և վերջաբանից: Ստեղծագործության մեծ ծավալով եմ բացատրվում «թերթոնային անփութությունները», այս պարագային՝ ռեդակցիայի անունների և ազգանունների շփոթություններով, փոփոխություններով: Այսպես՝ Մարիկյանը դարձել է Մարտիրկյան, Նազիկյանը՝ Նիկողոսյան, Լազարոն՝ Լազար և այլն:

Ֆիեն» երեք անգամ ունեցել է առանձին հրատարակություններ¹¹⁷, իսկ «Կանաչ հովանոցով կինը» չի հրատարակվել, բացատրելի է այն հանգամանքով, որ առաջինն իր կառույցով, ուղղութիւնով, դիպաշարով անմիջականորեն նվիրված է Մեծ եղեռնին նախորդող ազգային կյանքին, թուրքական պետական մեքենայի շահատակություններին (զանգվածային ձերբակալությունների վաղօրոք մշակված ծրագրի իրագործում, հրաչքով փրկված, թաքնված խլյակների հետապնդում և այլն), եղեռնյան շրջանին, աքսորի, ընդհանրապես պատերազմական շրջանի ազգային-քաղաքական իրականությունից համապատկերային իրադարձություններին: «Թիվ 17 խաֆիեն» իր վավերական պերսոնաժներով ու իրադարձություններով ապահովագրում էր «քաղաքական-արկածային» թերթին թուրք չափորոշիչները: Որոշակի առումով այն ազգային պատմության հանգուցային էպոխայի օպերատիվ վավերական-վիպային անդրադարձն էր, ինչը, բնականաբար, չէր կարող պարփակվել միայն մեկ տպագրությունով: էպոխայի օպերատիվ արձագանքը ենթադրում էր հսկայական ընթերցողական պահանջարկ, իսկ շարքի երկրորդ վեպն «արկածային-արկածախնդրական մարտավեպի» ընդգծված կառույց ունի: Մի կողմից այդօրինակ թերթիների անընդհատականությունը «ժամանցային» գրականության ընդգրկումներում, մյուս կողմից՝ առաջին ստեղծագործության հետ համեմատած, վավերական շերտի սակավությունը հասկանալի են դարձնում երկգրությունից տիրույթներում «Կանաչ հովանոցով կինը» միավորի ընթերցողական պահանջարկի կրավորականությունը:

Երկգրության առաջին միավորը հայոց վեպի պատմության մեջ առաջին ստեղծագործությունն է, որ անդրադառնում է Ադետի ժամանակաշրջանին: Հետևաբար XX դարի հայ վեպի առանցքային արտահայտություններից մեկը գրականության պատմության շրջարկում նորամուտն իրացրել է «ժամանցային գրականության» տիրույթներում: «Թիվ 17 խաֆիեն» իր արկածային-քաղաքական դետեկտիվի շրջարկում թերթնագրել է դարաշրջանի ազգային պատմության էությունը (սուբստանցը) Վերջ-շարունակելիություն կոլեկտիվի, ինտրիգի վիպումով: Վերջը քաղաքական, պատմական այն շրջանակն է իր ածանցյալներով (լրտեսներ, մատնիչներ, գործակալական ցանց և այլն), որը իրականացնում է Ադետը, շարունակելիությունը՝ ազգային կենսոլորտն ու իրականությունը ընդգրկող ուժերն ու դրսևորումները (ազգային ժողովի երեսփոխաններ, մշակութային-հոգևոր դեմքեր, հեղափոխականներ և այլն), որոնք իրենց գոյակերպությունով պատնեշում և չեզոքացնում են վերացումը: Հետևաբար քաղաքական դետեկտիվի շրջարկում երևան է գալիս գոյակերպությունների պայքարի և հսկազդան թերթնը թուրք դիպաշարային պլաններում (17 ծածկագրով գործակալի առաջ բերած իրարանցման, արկածախնդիր-դավաճան Աստիկ Մարկոսյանի՝ թիվ 17 լրտեսի, լրտես-մատնիչներ Արշակ Ալլըյանի, Արշավիր Յասյանի, Արթինի, հեղափոխականներ Տրդատի, Սիսակի, Վահեի, Վահանի, ազգային և մշակութային գործիչների, թրքական քաղաքական-վարչական գործիչների և այլ դրվագներում): Ստեղծագործության կազմաբանական տիպը դիմանկարների և երկխոսությունների ընդլուզված հանգամանքով է պայմանավորված:

117 1938-ին Կաֆիրեում, 1957-ին Բեյրութում և 2000-2001-ին՝ Երևանում:

Խիստ ուշագրավ են կուսակցական գովառոցների, ձերբակալությունների ու բանտարկությունների (օրինակ Աբել ՄուպաՏաճյանի, Շավարշ Միսաքյանի) աքսորի ողբասականի բազմապլան կենտրոնացումները: Երկգրություն այս առաջին միավորում ստեղծագործության ինտրիգը միավորող օղակներից է գործակալ-լրտես-մատնիչների մետապատմությունը:

Վիպաչարի Հանգուցային պերսոնաժ-գործառություններից է Էլիզ Մալյանը, նույն ինքը՝ Լյուսին, որը Հանգուցող դերակատարություն ունի երկգրության մեջ: «Կանաչ հովանոցով կինը» վեպի շրջարկում Էլիզ-Լյուսինի և Ռուբեն Կոկիկյան-Բերկրուհի ընտանիքի պատմության առանցքների շուրջ կրկին երևան են գալիս «Թիվ 17-ի...» բազմաթիվ հերոսներ և պատումային-դիպաչարային առանցքներ, ինչպես Հանրահայտ լրտես-դավաճան Արթինը, Վահանը, Արամը, Տրդատը, գործողությունների մեջ են մտնում հին ու նոր բազմաթիվ քաղաքական, մշակութային անձնավորություններ (Ավետիս Ահարոնյան, Խատիսյան և այլոք, Թալյաթ, Էնվեր, Ջեմալ, սրանց Թուրքիայից գերմանական սուզանավով ճողոպրելու պլանը, դաշնակիցների մուտք Պոլիս) բախտախնդիրներ ու խաչագողեր (Հույն Սավան, խաղատան սեփականատեր Տիրանը): Երկգրությունն ավարտվում է Պոլսից Լյուսինի վերջնական մեկնումով, Փարիզում ամուսնանալով (Ժորժի հետ), այնտեղ հաստատվելով, Տիրանի անփառունակ վախճանով (Հույն երկու արկածախնդիրներ՝ Տոթորաքին և Ալեքսին նրան խեղդամահ են անում, գրպանում 6000 ոսկին), իսկ Ռուբենը երեխաներին ու կնոջը Ֆրանսիայով տեղափոխում է Շվեյցարիա այն մտադրությամբ, որպեսզի վերադառնա Պոլիս, ավարտի գործերը և ինքն էլ ընդմիջտ լքի այդ քաղաքը:

Այսպիսով ավարտաբանվում են վիպաչարի դիպաչարային բոլոր պլանները, Հանգուցալուծվում կոլիգիաները՝ մեր թերթն վեպի համապատկերում բյուրեղացնելով «քաղաքական-արկածախնդրական» կաղապարը:

* * *

Երվանդ Օտյանի թերթն վեպերի համակարգը ցուցանում է մեկ բնորոշ առանձնահատկություն ևս՝ միջգրութենական, միջվիպային ընդհանրություններ: Վեպի ժանրով գրված նրա ստեղծագործությունները «ստեղծում» են թերթնի գերբնագիր, որտեղ յուրաքանչյուր վեպ մյուսի շարունակությունն ու լրացումն է: Տարբեր հղացքների վիպումը, որը ստեղծագործությունից ստեղծագործություն է փոխանցվում (օրինակ՝ մատնության վիպումը, բարեգործության վիպումը, հեղափոխական գործիչի վիպումը) վկայում է այն իրողությունը, որ վիպասաններն իրենց «բոլոր գրքերում (այսինքն՝ վեպերում – Գր. Հ.) խոսում են ուրիշ գրքերի մասին (ասել է թե՛ վեպերի – Գր. Հ.), թե ցանկացած պատմություն արդեն պատմված պատմության վերաշարադրանքն է»¹¹⁸: Այս իրողությունն ըստ ամենայնի վերհանում է գրողի ժառանգության առանցքային ստեղծաբանական եղանակն իբրև բնագրաստեղծ սուբստանց և ունիվերսալիա:

Հարկ է նշել, որ թերթն վեպերի համակարգում միջգրային ընդհանրու-

118 Մ. Յո, «Имя розы», с. 437:

թյունները, միջվիպային ընթերցումները, որոնք «ստեղծում» և ապահովում են ժանրի գերբնագիրը, միաժամանակ ազուցվում են ժառանգության մյուս դրսևորումներին, այսպիսով «ստեղծելով» ավելի մեծ շրջանակ ընդգրկող գերբնագիր՝ ներառելով գրողի հուշագրությունը, դիմանկարները, նամակները, փոքր արձակը: Միաժամանակ այս վերջիններն ըստ էության անդրափոխվում են՝ դառնալով վեպի գերբնագրի «բաղադրյալներ»:

Օտյանի գրական ժառանգության պարագային այս իրողությունները բնութագրում ենք վիպաչնություն եզրով: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ թերթն վեպի կազմաբանական բնույթն անմիջականորեն պայմանավորել է գրողի ժառանգության բոլոր դրսևորումները՝ փոքր արձակ ու դիմանկար, հուշագրություն ու թատերգություն, նամակ և փորձագրություն:

Ի դեպ, այս իրողությունը բնորոշ է առհասարակ արևմտահայ թերթն վեպին: Նույնն է պարագան Միսաք Գոչոնյանի, Գրիգոր Սարաֆյանի, Սմբատ Բյուրատի ժառանգություններում: Հետևաբար կարող ենք արձանագրել, որ թերթն վեպի ժանրակազմիչ, բնագրաստեղծ չափորոշիչները բնագրաստեղծ են ժառանգության մնացյալ դրսևորումներում: Նրանց գրական ժառանգությունը գոյավորվում է վիպայնության առանցքով¹¹⁹:

Երվանդ Օտյանի թերթն վեպերի շրջարկում միջգրային ընդհանրությունները խարսխվում են երկու շերտերում՝ կառուցվածքային և հղացքային: Ժանրի գերբնագիրը կառուցվածքային շերտում «ստեղծվում» և ապահովագրվում է թերթնի կառույցի և կառուցման նույնական միջոցների հաստատարածումով: Ընդամին ստեղծագործությունից ստեղծագործություն են փոխանցվում թերթնի ներժանրային այս կամ այն կաղապարի չափորոշիչները, որոնք միաժամանակ վիպագրության շրջարկում ապահովագրում են համապատասխան գերբնագրեր: Ասենք, «արկածային-արկածախնդրականը» իր տարբեր արտահայտություններում գոյավորում է իր գերբնագիրը, «բարքագրական թերթնները»՝ իրենցը, «դետեկտիվ-մարտավեպերը»՝ իրենցը, «թերթն երգիծավեպերը»՝ իրենց գերբնագրերը:

Օտյանի «ժամանցային վիպագրության» մեջ հիմնական հղացքային միջգրային ընդհանրություններն են մատնության, լրտեսության, արկածախնդրության, բախտախնդրության, բարեգործության (փոխաձևությունների դաշտով), գործիչի և հասարակական-քաղաքական գործունեության (ազգային, հեղափոխական, մտավորական) հղացքները: Պատահական չէ, որ նրա գերբնագիրը պարագրկող այս հղացքները վերջին «Հայ տիասբորան» ստեղծագործության մեջ ըստ էության կրկնում են նախորդ թերթններում շրջանառված բոլոր հղացքները՝ արկածախնդրություն և արկածախնդիրներ, լրտեսություն, մատնություն և խաֆիե-

119 XX դարի գրականության համապատկերում այս իրողությունն առավել ակնհայտ սկսեց գործել արդիական (մոդեռնիստական) վեպի այնպիսի ներկայացուցիչների երկերում, ինչպիսիք են Մուգիլը, Կաֆկան, Յունգերը, Ժիրլը, Ֆրիշը: Պատահական չէ, որ նրանց ժառանգության ամենատարբեր արտահայտություններում թեոագոտողները վիպաչնությունը դիտարկում են իբրև բնագրաստեղծ տիպստանց, ունիվերսալիա: Տե՛ս, օրինակ, այս թեղիմասկների օրագրությունների քննությանը նվիրված բաժինը “Сцепление жанров” ուսումնասիրության մեջ (“Жанровое разнообразие современной прозы Запада”, с. 38):

ներ, առտնին, ընտանեկան կյանք և միջնորդներ, զանազան խաչագողեր, քաղաքականություն, մտավորականություն և խմբագիրներ, քաղաքական-ազգային գործիչներ և այլն: Այս թերթնում բացահայտ են, օրինակ, «Տոբթոր Վարդանի», «Թիվ 17 խաֆիերի», «Մեր ազգային ճինների», «Մատնիչի», «Նոր հարուստների», «Ընկեր Փանջունի», «Ճեպընթաց նորածինի», «Միքեի սիրարկածի», «Հեղափոխության մակաբույծների», «Պրոպագանդիստի» հղացքներն ու դրանց այուժեատային նույնական դրսևորումները: Մեկնելով Օտյանի կենսագրությունից կարող ենք տեսակետ հայտնել, որ անբուժելի հիվանդությամբ տառապող հեղինակը, որ գիտեր իր մոտալուտ վախճանի մասին, կարծես թե «Հայ տիասբորայի» շրջարկում ևս մեկ անգամ շրջանառու էր դարձնում իր թերթն վեպի գերբնագիրը՝ յուրահատուկ պատգամ ուղղելով:

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Երվանդ Օտյանի նամակները, դիմանկարները, փոքր արձակը, հուշագրությունն իբրև վիպալուսնային բնագրաստեղծ սուբստանց, ունիվերսալիա, ուղղակիորեն ընթերցվում են թերթնների գերբնագրին: Այսպես, գրողի նամակներում գտնում ենք բազմաթիվ հղացքներ, դիպաշարեր, որոնք փոխանցվել են թերթն վեպերին, միաժամանակ նամակները թերթն վեպերի հետ պարփակվում են նույնական գերբնագրում: Կարծես թե թերթնը շարունակելով նամակում, իսկ նամակը՝ թերթնում¹²⁰: Նույնն է պարագան Օտյանի դիմանկարների դեպքում: «Մեր երեսփոխանները» դիմանկարների շարքի բազմաթիվ ներփակ միավորներ (առանձին դիմանկարներ) ուղղակիորեն անդրակերտվել են «Թիվ 17 խաֆիեն» թերթն վեպի շրջարկում՝ երևան հանելով միջբարային նույնականություն, միաժամանակ ապահովագրելով գերբնագիր: Նկատի ունենք Գրիգոր Զոհրապի, Հարություն Շահրիկյանի, Վարդգեսի, Հարություն Ճանկյուլյանի (այս դիմանկարը գերբնագիր է կազմում նաև «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքի և «Ընկեր Փանջունի» հետ), Նազարեթ Տաղավարյանի, Օննիկ Ջիֆթե-Սարաֆի, Ժագ Սայապալյանի, Օննիկ Դերձակյանի, Վահան Թեքեյանի դիմանկարները¹²¹:

Օտյանական թերթն վեպի գերբնագիր շրջարկում հատկապես կարևոր դերակատարություն ունի վիպասանի հուշագրությունը, որտեղ վիպայնության բնագրաստեղծ սուբստանցն առանձնանում է «Տասներկու տարի Կ. Պոլսեն դուրս» երկով: Էական է դիտել, որ այս հուշագրությունը միջբարային ընդհանրություններ ունի հատկապես գրողի նամակների հետ: Օտյանի (կրկին Արփիար Արփիարյանին, Միքայել Կյուրճյանին և Արշակ Չոպանյանին հասցեագրած) որոշ նամակներ «Տասներկու տարվա...» հետ վիպումի նույնական դաշտ են կազմում¹²²: Այսպիսով, մեկնելով օտյանական գեղարվեստական արձակի համակարգից, ի մասնավորի թերթն վեպի շրջարկից, կարող ենք եզրակացնել, որ վեպի ժանրի ատրոֆիան (ձևախեղումը), ինչը հատկապես բնորոշ է XX դա-

120 Տե՛ս, օրինակ, Արփիար Արփիարյանին հասցեագրած նրա նամակները, որտեղ առկայում են նաև շարունակությունները՝ ընթերցված «Պրոպագանդիստի», «Հայ տիասբորայի», «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրսի», այլ երկերի հետ:

121 Տե՛ս «Մեր երեսփոխանները», էջ 20, 22, 24-25, 28, 30, 35, 36-38, 83, 99, 101-103, 108, 115, 128-129, 146, 149:

122 Տե՛ս Ե. Օտեան, «Նամակներ» էջ 27-29, 181-182, 222, 234:

րի առհասարակ բոլոր ժանրային արտահայտություններին, գրողի արձակի տիրույթներում պայմանավորում է այնպիսի գերբնագիր, որտեղ նույնական գերկառուցի տարրեր են թե՛ վեպը, թե՛ փոքր արձակը, թե՛ նամակը, թե՛ օրագիրը, թե՛ հուշը, թե՛ դիմանկարը: Արձակի հորինման, ձևաբանական ու իմաստաբանական դաշտերը վիպալուծության կանգնումով են միավորվում, դառնում գերբնագիր: Իբրև ավանդույթի հաստատում՝ այս իրողությունը Օտյանին է հայոց գրականության պատմության համապատկերում: Վիպալուծությունը պայմանավորում է նաև գերբնագրի ձևաբանական (դիպաշարային, կոմպոզիցիոն) և հղացքային միասնականությունը, ինչը նույնպես մեզանում ավանդույթ է դարձել Երվանդ Օտյանի գրական ժառանգությանը:

Օտյանական արձակին բնորոշ վիպալուծությունը պայմանավորել է թերթոն վեպի («ժամանցային գրականություն») խտացումը հայ գրականության պատմության մեջ: Այն միաժամանակ պայմանավորել է ժանրային տիրույթների, սահմանների ու ինքնության ատրոֆիան՝ գոյավորելով արդի արձակ հորինմանը բնորոշ այն ձևերն ու ինքնությունը, որ մենք հակված ենք կոչել ապաժանրային ձևեր բնորոշումով՝ նկատի ունենալով թե՛ կանոնիկ ժանրերի ապակառուցումը և թե՛ դրանց «նորագույն սինկրետիզմը»:

Վիպալուծության խորքում արարողական գերակայություն ունեն անշուշտ հուշագրությունն ու օրագրությունը: Համաշխարհային գրականության մեջ սկզբնադիր էր ժան-ժակ Ռուսսոյի «խոստովանությունը»¹²³: Այս ստեղծագործության շրջարկում մի կողմից հուշագրությունը փոխաձևվել է վեպի, մյուս կողմից՝ ապահովել Ռուսսոյի ժառանգության գերբնագրի ձևաբանական և հղացքային միասնականությունը: «ժամանցային» գրականության, հատկապես թերթոն վեպի պարագրիկումներում ընթացքն անհամեմատ արագ է տեղի ունենում, քանի որ կազմաբանական ավարտուն գործառություններն ու մոդելները փոխանցվում են ստեղծագործությունից ստեղծագործություն (վեպն ըստ էության թերթոնագիրների համար հաճախ ընկալվում և իրացվում էր որպես «պարապ վախտի խաղալիք», «թեթև» զբաղմունք) ժանրից ժանր՝ հընթացս հիմնովին տարտղնելով իրականն ու հորինածը, վավերականն ու երևակայականը (fiction-ն ու factionը)¹²⁴:

Ինքնին հասկանալի է, որ հուշագրությունն ինքնակենսագրության անկապտելի բաղադրարարից է: Բախտինն իր «Դաստիարակչական վեպը և նրա նշանակությունը ռեալիզմի պատմության մեջ» ուսումնասիրության մեջ ժանրի «կենսագրական կառույցի» հետևյալ տարատեսակներն է առանձնացնում՝ հին, նախ և՛ հաջորդություն-անհաջորդություն կառույցով, խոստովանական և՛ կենսագրություն-խոստովանանք կառույցով և վարքագրական և՛: Իբրև սրանց

123 Ռուսսոյի «խոստովանության» մասին խնդրի առումով ֆետաքրքիր քննություն ենք գտնում “Сцепление жанров” ուսումնասիրության մեջ: (Տե՛ս “Жанровое разнообразие современной прозы Запада”, էջ 4-16):

124 Ժանրի անգլիագիր եզրաբանության մեջ իբրև վեպի հոմանիշ կիրառում են fiction եզրը, իսկ հուշագրության, օրագրության համար իբրև ընդհանրական հասկացություն factionը կամ՝ non fictionը: Թե՛ ժանրի ատրոֆիան, թե՛ վիպալուծության երևույթը պայմանավորված է ֆեմց fictionի և factionի հիմնովին տարտղնումով:

Հիմքին ձևավորված կարևոր տարատեսակ մատնանշում է XVIII դարում ձևավորված ընտանեկան-կենսագրական վեպը¹²⁵: Երվանդ Օտյանի «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրություն-ինքնակենսագրականը ներառում է և՛ նախ, և՛ վարքագրական ձևերը՝ ամենատարբեր կառույցներով: Ավելին, ընթերցման տիրույթներում բնագիր-ընթերցող համաձայնությունը կենսագործվում է հուշի, կենսագրության՝ իբրև վեպի իրացմամբ: Օտյանի անհատական կենսագրությունը փոխաձևվում է սոցիալական պատմության՝ հուշագրության շրջարկում ենթարկվելով վեպի կանոններին: Օտյան-անհատի վարքագրություն-տարագրության ոգիսականը, որը ներառում է 1896-1898-ի Ադետը, ազգային-քաղաքական ինստիտուտները (կուսակցություններ և կուսակցական պայքար, գաղթ-գաղութներ, հասարակական կյանք, մշակութային գործունեություն և այլն) գեղարվեստականի և վավերականի սիմբիոզ վիպում է: Սա անշուշտ հայոց նոր արձակի պատմության մեջ բոլորովին նոր որակ ու արտահայտություն էր, ինչն էլ առիթ է տվել Օտյանի գրականության մեջ նկատելու «առանձին ու սեպհական յղացք», որը դուրս է «արևմտահայ ծանօթ գրական կաղապարներէն»¹²⁶ և գրողի լավագույն վեպն է, քանի որ այստեղ ըստ ամենայնի առկայվել է վիպայնության թեթևությունը, անփութությունը, հասարակությունը¹²⁷: Պատահական է, որ ինքնադատականում Օտյանը երբ «Հեղափոխության մակաբույծները» համարում է «յաջողածներ... վէպերուս մէջ»¹²⁸, ոչ թե «վեպ» ասելով նկատի ունի շարքի ժանրային պատկանելությունը, այլ վիպայնության հանգամանքը:

«Տասներկու տարի Պոլսեն դուրսը» իր «Եգիպտահայ երևելիներ»¹²⁹ դիմանկարներ ներփակող գլխով օտյանական ժառանգության գերբնագրի մասն է կազմում՝ սկսած Պոլսից իր փախուստի վիպումով (փոխկապակցված նամակների շրջարկին) և ավարտված Պոլիս վերադարձով ու փաթթոցավորների գանգավածային խժգոնությունների նկարագրություններով: Այս ինքնակենսագրություն-վարքագրություն-հուշագրության շրջարկում ենք գտնում օտյանական վիպումի այնպիսի բարձրակետեր, որպիսիք են Յանեսքոյի պատմը, Փրկության բանակի դիպաշարը, ստեղծագործության կառույցով մեկ տարասփռված Արփիար Արփիարյանի վարքագրական շերտը:

125 Տե՛ս **М. Бахтин**, “Эстетика словесного творчества”, с. 206-207:

126 **Յ. Օշական**, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 436:

127 Օշականը արձակ հորինման այս շեղումները, ասել է թե՛ ժանրի, ժանրերի կազմաքանդումը համարում է Պարոնյանի «մեղքերը»՝ ամփոփելով. «Երանի թե հարիւրապատիկ ունենային անոնցմէ իր ընկերները ու ըլլային փրկած իր ժամանակէն անկէ տասը անգամ աւելի քիչ, ես սիրով պիտի տայի իրենց արձակումը: Ժամանակը կ'Ուաշխատի ի հաշիւ Պարոնեանին ու ի վնաս Թ'էրզեանին» («Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 71):

128 Տե՛ս «Հայրենիք», 1927, № 9, էջ 37:

129 Ինչն անհասկանալի պատճառներով տեղ չի գտել գործի երևանյան հրատարակության մեջ (տե՛ս Ե. Օտյան, ԵԺ, հտ. IV):

Ա.

«Ժամանցային» գրականությունը ընդգծված հակվածություն ունի ծիծաղի հանդեպ: Նկատի ունենք ծիծաղն իբրև գեղագիտական, ստեղծարարական և ստեղծագործական կերպ, համակարգ: Ծիծաղի հակվածությունը հատկապես նկատելի է թերթն վեպերում: Պատահական չէ, որ թերթնագրություն վիճակագրությունը ցուցանում է երգիծական ստեղծագործությունների (թերթն երգիծավեպերի) մեծաքանակություն: Այդօրինակ միտումն ինքնին հասկանալի է, քանի որ ծիծաղի ֆենոմենն առհասարակ ժամանցայնության էական պայմանավորողներից, եթե չսահեն հրամայականներից մեկն է: Ըստ Հերբերտ Սպենսերի տեսություն, այն ուղղակիորեն կապված է բանականության (ուղեղի աշխատանքի) ծայրագնա գրգռման և այդ գրգռման վերջնասահմանների հետ (հար և նման արցունքի՝ (լացի) թե՛ ֆիզիոլոգիական, թե՛ «իմացաբանական» առումներով)¹³⁰: Սպենսերի ծիծաղի և արցունքի (լացի) տեսության այս հիմնային նկատառումը թերթն վեպի կազմաբանության, ինքնության էատարրերից է, քանի որ ընթերցման ծայրագնա գրգռվածությունն ու դրա սահմանային տիրույթներում հանգրվանումն է ապահովում ժամանցայնությունը: Հետևաբար, բնական է այն իրողությունը, որ ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական թերթն վեպագրության մեջ իբրև գեղագիտական, ստեղծարարական, ստեղծագործական կերպ, համակարգ, ծիծաղը բավական տարածուն է:

Այս խորքին կարևոր ենք համարում փոքր-ինչ մեկնաբանել գրականագիտության, առհասարակ գեղագիտության մեջ կիրարկվող ծիծաղ և երգիծանք եզրերը: Հաճախ ենք հանդիպում այս հասկացությունների հոմանիշային կիրառմանը գրականագիտական զանազան ուսումնասիրություններում, ինչը, կարծում ենք, հասկացությունների շփոթ է ստեղծում: Բանն այն է, որ ծիծաղը գեղագիտական, ստեղծագործական, ստեղծաբանական կերպ է, ֆենոմեն, իսկ երգիծանքը այդ ֆենոմենի մասնահատուկ դրսևորումներից մեկը, ինչպես, օրինակ, հումորը, գրոտեսկը, պարոդիան: Մեկնելով այս հանգամանքից՝ ճշգրիտ չէ Պարոնյանին, Օտյանին, Գոչունյանին, Թոլայանին, Ալփիարին, Նշան Պեշիկթաշլյանին երգիծաբաններ կամ երգիծական գրականության ներկայացուցիչներ կոչելը, քանի որ եթե Պարոնյանի, Թոլայանի, Ալփիարի պարագային երգիծաբան բնութագրումը նկատի է ունենում այն հանգամանքը, որ նրանց գրական ժառանգությունը պարփակված է միայն ծիծաղի տիրույթներում, ապա երգիծական գրականությունը Օտյանի, Գոչունյանի, Նշան Պեշիկթաշլյանի ժառանգության մեկ դրսևորումն է միայն: Ավելի մանրամասն այս իրողության մասին կխոսենք Պարոնյան-Օտյան առնչություններին, զուգահեռներին անդրադառնալիս:

Հաճախ թերթն վեպի շրջարկում ծիծաղի գեղագիտությամբ հեղինակած

130 Stk'u *Герберт Спенсер*, "Слезы, смех и грациозность", С.-Петербург, 1898 г., с. 4:

բոլոր ստեղծագործությունները բնութագրվում են որպես «երգիծավեպեր»՝ նկատի ունենալով թերթոնի կառույցում և՛ երգիծանքի, և՛ հումորի և թե՛ առհասարակ ծիծաղի այլ մասնահատուկ արտահայտությունների դոմինանտությունը: Այնինչ, ըստ վիճակագրական տրվյալների, բացի «երգիծական վեպերից», թերթոն վեպերի շրջարկում առկեցուն են «թերթոն-պարոդիաները», «գրոտեսկային վեպերը», բացառապես անեկզոտի և հումորի հենքին խաբսիված ստեղծագործությունները: Հասկացությունների բավականին քմահաճ կիրարկումը բանը հասցնում է թյուրիմացությունների: Երբեմն ոչ միայն անհարկի նույնականացվում են ծիծաղն ու երգիծանքը, այլև հաճախ դիտարկվում իբրև ժանր: Այսպես օրինակ, Լևոն Հախվերդյանն «Ընկեր Փանջունու» առիթով գրում է. «Երգիծաբանությունն (ակնհայտ է, որ նկատի ունի թե՛ ծիծաղը, թե՛ երգիծանքը – Գր. Հ.), ինչպես ամեն մի գրական ժանր, իր օրենքն ունի, և այդ օրենքը կյանքի ինչ-ինչ երևույթների քննադատությունն է՝ ծաղրի, ծիծաղի, հեգնանքի, հումորի միջոցներով»¹³¹: Նախ՝ ծիծաղն իր արտահայտման եղանակներով (հեգնանք, հումոր, պարոդիա, գրոտեսկ և այլն) ոչ թե ժանր է, այլ իրականության գեղագիտական, գեղարվեստական, ստեղծագործական արտացոլման եղանակ, և ապա՝ ծիծաղի «օրենքը» սոսկ կյանքի, իրականության տարբեր երևույթների քննադատությունը չէ, այլ ծիծաղին ներհատուկ միջոցներով ու արտահայտություններով գոյություն վերստեղծումը:

Այսպիսով, երբ խոսում ենք թերթոն վեպի շրջարկում ծիծաղի արտահայտությունների մասին, նկատի ենք ունենում ընդհանրապես ծիծաղի գեղագիտությունը, ստեղծաբանական եղանակով հեղինակած երկերը: Լինեն դրանք «երգիծավեպեր» թե «պարոդիա վեպեր», «վեպ իրոնիաներ» թե անեկզոտիկ-հումորային պատումներ:

Ինչպես արձանագրեցինք, հայոց «ժամանցային գրականության», թերթոն վեպի համապատկերում այսօրինակ ստեղծագործությունները բավականաչափ մեծ տեղ են գրավում, որի խտացումը և հանգրվանը Երվանդ Օտյանի համապատասխան ստեղծագործություններն են:

Թերթոն վեպի ինքնությունն առարկայաբար հնարավորություն է ընձեռում ծիծաղի ամենատարբեր արտահայտությունների դրսևորմանը: Արդեն թերթոնի ժամանցային բնույթը ընդգծված հարմարվողականություն ունի ծիծաղ առաջացնող լեզվական կաղապարների, ծիծաղի տարբեր եղանակների և միջոցների համար (պարոդիա, բառախաղեր, լեզվական «թյուրիմացությունների» հոսք, ընդհանրապես խոսքի կոմիզմ, երգիծանք, գրոտեսկ, ալոգիա, դրուժյան կոմիզմ, «թյուրիմացությունների շքահանդես» և այլն): Ժամանցայինության հրամայականներից մեկը ծիծաղ առաջացնելն է, ընդ որում ծիծաղի տարածև արտահայտություններ (հաճախ միևնույն ստեղծագործության մեջ այդ արտահայտությունների համադրությամբ՝ իրոնիա, սատիրա, բառախաղ և պարոդիա, հումոր և ալոգիա՝ միմյանց փոխներթափանցված կամ սերտաճած): Թերթոնի ընթերցողական զանգվածայնությունը պայմանավորված է նաև այս հանգամանքով: Ընթերցողական հսկայական պահանջարկը պատկերավոր ասած պայ-

131 Ե. Օտյան, «Ընկեր Բ. Փանջունի», Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1989 թ., էջ 9:

մանավորում էր այն նավապետին, որն առաջնորդում էր «Հիմարների նավը»: Արզարև, թերթոնագիր վիպասանը նմանվում է Սեբաստիան Բրանտի նավապետին, որը, թեև տիմարների ու հիմարության պատկերասրահ ստեղծելու դժվարությունը, «առանձնահատուկ տաղանդի» շնորհիվ նավարկության է տանում, ասել է թե՛ պատկերագրում է «Հիմարների նավը»¹³²:

Հետևաբար, թերթոն վեպն իր ժամանցայնությունը պայմանավորում է նաև ծիծաղի կերտումով: Ծիծաղի ֆենոմենով է նաև պայմանավորված այն իրողությունը, որ թերթոն վիպագրության ինքնությունը հստակ ընդգծված աքթոչալին տարերք ունի: Հայոց թերթոն վեպի ծիծաղի գենեալոգիան ուղղակիորեն կապված է Հակոբ Պարոնյանի ժառանգությանը: Ավելին, պարոնյանական ծիծաղի գեղարվեստական համակարգը ուղղակիորեն ընդլայնվել և ծավալվել է երգիծական թերթոններում՝ Երվանդ Թոլայանի, Միսաք Գոչունյանի, Երվանդ Օտյանի համապատասխան ստեղծագործություններով: Այսպես օրինակ, միայն «Մեծապատիվ մուրացկանները» Օտյանի ծիծաղի սկզբունքներով կերտված խմբագիրների, տարբեր միջնորդների, արկածախնդիրների, թեթևաբարոների, ֆանֆարոնների, տիմարների, կծծիների ծագումնաբանական ակունքն է, շատ երգիծական թերթոն վեպերի դիպաշարերի հիմքը (օրինակ՝ Թոլայանի «Իտեալին ետևեն», Օտյանի «Տոբթոր Վարդան», «Միջնորդ տեր պապան»¹³³ ստեղծագործությունների):

Ծիծաղին թերթոն վեպի արտակարգ հարմարվողականությունը պայմանավորված է նաև երկուսի ինքնությունը կազմակերպող մասնահատկություններով: Թերթոնի ինքնությունը, ինչպես արդեն արձանագրել ենք, բնորոշ է ընդգծված համաձայնությունը ընթերցման դաշտի (ընթերցողի) հետ: Ժամանցայնությունը ապահովագրվում է նաև այս համաձայնությամբ, երբ վեպն ընթանում է բացառապես այդ համաձայնության շրջանակներում: Նույնն է պարագան ծիծաղի դեպքում: Ծիծաղի փիլիսոփայության, գեղագիտության խոշորագույն տեսաբան Անրի Բերգսոնն իր հիմնարար ուսումնասիրության մեջ իբրև ինքնություն էատարր կարևորում է համաձայնությունը. «Որքան էլ որ ծիծաղն անկեղծ է, այն միշտ պարունակում է (թաքցնում է – Գր. Հ.) համաձայնության իմաստը, ես կասեի անգամ գրեթե դավադրությունը՝ ծիծաղող իրական կամ երևակայական ուրիշ մարդկանց հետ»¹³⁴: Առարկայորեն ծիծաղը «ժամանցային գրականություն» հիմնական գերակայություններից է¹³⁵: Անչափ կարևոր է նաև Բերգսոնի այն նկատումը, թե ծիծաղն անհամատեղելի է հոգեկան տաղանակների, տվյալանքների հետ¹³⁶: Այս հանգամանքն ըստ ամենայնի կիրառելի է նաև «ժամանցային գրականություն», թերթոն վեպի պարագային: Հիրավի,

132 Տե՛ս **Себастиан Брант**, “Корабль дураков”, Москва, Изд. “Худ. Литература”, 1984 г., с. 24:

133 Այսպես օրինակ «Միջնորդ տեր պապան» թերթոնի կոլիզիան «Մեծապատիվ մուրացկանների» 11-րդ և 12-րդ գլուխների բացառապես ռեմիսիոններն են: Տե՛ս **Հ. Պարոնյան**, Եժ, հտ. III, էջ 92-97:

134 **Анри Бергсон**, “Смех”, Москва, Изд. “Искусство”, 1992 г., с. 13.

135 Այստեղ ավելորդ չէ արձանագրել Բերգսոնի ընդհանրական նկատումը, թե ծիծաղը պետք է համապատասխանի մարդկանց համատեղ կյանքի պահանջմունքներին և պետք է հասարակական նշանակություն ունենա : (Տե՛ս նույն տեղում, էջ 14):

136 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 115:

Թերթոն վեպն իբրև ժամանցը պայմանավորող ստեղծագործական սուբստանց, անհամատեղելի է հոգեկան տագնապների, տվյալանքների հետ՝ անկախ մեկոզ-րամատիկ պատումների այն հոսքերից, որտեղ օղակվում են ողբերգականն ու երգիծականը: Տվյալ դեպքում նկատի պետք է ունենանք նաև այն հանգամանքը, որ «երգիծանքը (ասել է թե ծիծաղը – Գր. Հ) ազատութիւն մըն է միայն դէպքերուն հանդէպ»¹³⁷, իսկ դեպքի, իրադարձության անընդհատական դարձ-դարձումները ընթերցող-թերթոնագիր համաձայնության առանցքն են:

Մեկնելով վերը նշածից՝ կարող ենք եզրակացնել, որ ծիծաղն իբրև «համապարփակ արարք»¹³⁸ Երվանդ Օտյանի թերթոններում առթում էր ստեղծագործական հսկայական տարածք՝ ծիծաղին բնորոշ դիպաշարային, տիպաժային արքետիպերով, ծիծաղի միջոցների բազմաբանակ գործառնությունների առկայութեամբ: Պակաս կարևոր չեն նաև զրոգի անհատականութեամբ պայմանավորված հանգամանքները: Օտյանն իր հոգեկերտվածքով հեզնող էր, որը Ռիչարդ Ռորտի բնութագրած հեզնողի նման միշտ և հետևողականորեն տատամսումների, կասկածանքների շրջանակում է, և ոչինչ չի կարող ո՛չ հաստատել, ո՛չ էլ ցրել նրա տատամսումներն ու կասկածանքները¹³⁹: Իսկ հոգեկերտվածքով հեզնող անհատականության համար¹⁴⁰ ծիծաղը բացարձակ ազատությունն է, ինչին ձգտում է յուրաքանչյուր արվեստագետ: Հավանաբար այս հանգամանքով է պայմանավորված այն իրողությունը, որ անգամ նրանք, ովքեր մեծ վերապահություններ էին ընդունում օտյանական թերթոնները, անկախ այն իրողությունից, որ դրանք արժևորում էին «նորմատիվ, դասական» վեպի չափորոշիչներով, անվերապահ էին նրա թերթոն երգիծավեպերը գնահատելիս, ինչպես Հակոբ Օշականը¹⁴¹:

Բ.

Ծիծաղի տեսությունը (փիլիսոփայությունը, գեղագիտությունը, ստեղծաբանական կիրարկման արտահայտություններն ու կաղապարները, պատկերազբման-արտահայտման միջոցները) հումանիտար մտքի, մշակութաբանութեան և գեղագիտության կողմից վաղուց անտի եղել է ուշադրության կենտրոնում: Այս մասին անտիկ շրջանից մինչև մեր օրերը ստեղծվել է վիթխարի գրականություն: Ծիծաղի (երգիծանքի) քննաբանության համապատկերում անպայմանորեն պիտի առանձնացնենք գերմանական դասական փիլիսոփայու-

137 Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 39:

138 Նույն տեղում, էջ 119: Օշականը «համապարփակ արարք» է համարում Ռեգնալդ և Ռեգնելը, ինչը թե՛ տվյալ դեպքում, թե՛ օտյանական շրջարկում կիրարկվում է իբրև ծիծաղի հոմանիշ:

139 Ռորտիսի իր «Случайность. Ирония и солидарность» (Москва, РХО, 1996 г.) ուսումնասիրության մեջ Ռեգնոլին բնութագրում է «Ирония и теория» բաժնում (տե՛ս նշված աշխատությունը 103-104-րդ էջերը):

140 Երբ մի առիթով Օտյանին հարցնում են ստեղծագործական առանձնահատկությունների, գրելու սկզբունքների մասին, նա պատասխանում է, թե գրում է «...լուրջ բաներու մասին թեթևօրէն, իսկ թեթև բաներու մասին լրջօրէն»: Տե՛ս «Պայքար», Բոստոն 1961, էջ 104, Ս. Մուրադյան «Երվանդ Օտյան...», էջ 77:

141 Տե՛ս Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 362:

թյան (Կանտ, Հեգել), ռոմանտիզմի տեսաբանների (Շելլինգ, Ժան-Պոլ, Նովալիս), կյանքի փիլիսոփայության (Շոպենհաուեր), դրապաշտության (Սպենսեր), Անրի Բերգսոնի, Զիգմունդ Ֆրեյդի, Միխայիլ Բախտինի, Վլադիմիր Պրոպյաի հիմնարար ուսումնասիրությունները, որտեղ ըստ էության հետազոտվել են ծիծաղի (երգիծանքի) փիլիսոփայական, գեղագիտական, բնախոսական, հոգեբանական, բնագանցական բոլոր էստարերը, դասակարգվել, բնութագրվել և վերլուծվել է ծիծաղի արտահայտչական միջոցների ամբողջական շրջանակը: Անշուշտ այդ հիմնարար աշխատություններում և բազում այլ ուսումնասիրություններում հետազոտական ամենատարբեր դիտանկյուններով և մեթոդաբանություններով մեկնաբանվել են թե՛ Համաշխարհային երգիծական գրականությունը և թե՛ ծիծաղի փիլիսոփայությանն ու գեղագիտությանը ընթերցող գրեթե բոլոր քիչ թե շատ նշանակալի գրական հուշարձանները: Ծիծաղի տեսության (գեղագիտության, փիլիսոփայության) ամփոփ, սակայն տարողունակ պատմությունը, մեթոդաբանական մոտեցումների քննական անդրադարձը հիանալի է ներկայացրել Պրոպյան իր «Կոմիզմի և ծիծաղի խնդիրները» արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ¹⁴²: Համանման ակնարկ ունի նաև լեհ գեղագետ Բոգդան Չեմիզովը երգիծանքին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ¹⁴³: Թե՛ Պրոպյան, թե՛ Չեմիզովը, մեկնելով նախորդ հսկայական նյութից, երգիծականի ֆենոմենը (բոլոր դրսևորումներով՝ հումոր, կատակ, երգիծանք, գրոտեսկ, հեզնանք և այլն) ուղղակիորեն դիտարկում են իբրև ծիծաղի տեսություն: Նրանք իբրև ծիծաղի տեսություն են դիտարկում Արիստոտելի, Հոբսի, Ստենդալի հայեցողությունները երգիծանքի մասին, «դեգրադացիայի տեսությունը» (Բեյն), «հակադրության տեսությունը» (Կանտի հայեցողությամբ պայմանավորված թեոդոր Լիպսի աշխատությունները), «հակասությունների տեսությունը» (Շոպենհաուեր, Հեգել, վերջինիս ծիծաղի (երգիծանքի) հայեցակարգում մեզ հետաքրքրող խնդրի քննության տեսակետից ուշաբան են փիլիսոփայի դիտարկումները հեզնական (իրոնիկ) գոյակերպության և հեզնանքի՝ իբրև ստեղծաբանական արարողականության մասին¹⁴⁴, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են «ժամանցային» գրականության և մասնավորաբար՝ թերթոն վեպի հետ, որոնց երգիծական արտահայտությունների մեծ մասը պարոդիաներ են, ասել է թե՛ ստեղծաբանորեն խարսխված են հեզնանքի (իրոնիայի) հենքին: Հեգելի հետևյալ նկատումը, թե հեզնականը ամենայն մեծի և գերազանցի ինքնառնչացումն է¹⁴⁵, երգիծական թերթոն վեպերի հիմնական բնագրաստեղծ պայմանավորողներից է: Մեզ համար երգիծական թերթոն վեպի քննության պարագային ելակետային են «նորմայից շեղումների տեսությունը», «հանդիպադրվող մոտիվների տեսությունները» (Գրոս, Բերգսոն, վերջինիս «Ծիծաղ» ուսումնասիրության¹⁴⁶ «Կարծրացվածության» (костность) տեսությունը), ֆրոյդյան

142 Տե՛ս **В. Пропп**, “Проблемы комизма и смеха”, Москва, Изд. “Искусство”, 1976 г.: Խնդրո աւարկան շարադրված է նրա մեմագրության առաջին «Փոքր-ինչ մեթոդաբանության մասին, գլխում (էջ 5-13):

143 Տե՛ս **Б. Дземидок**, “О комическом”, Москва, Изд. “Прогресс”, 1974 г.:

144 Տե՛ս **Гегель**, “Эстетика”, Москва, Изд. “Искусство”, 1968 г., т. 1, с. 71-74:

145 Նույն տեղում, էջ 73:

146 Բերգսոնի այս աշխատությունը ավելի հայտնի է «Ծիծաղը կյանքում և բեմում» վերնագրով:

տեսութիւնը և այլն: Ծիծաղի ֆրոյդյան տեսութեան շրջարկում, նկատի ունենք «Արամտութիւնը և նրա հարաբերակցութիւնն անգիտակցականի հետ» ուսումնասիրութիւնը¹⁴⁷, երգիծական թերթոն վեպի ուսումնասիրութեան համար նույնպէս մեթոդաբանական նշանակութիւն ունեն, հատկապէս՝ սրամտութիւնների (սրախոսութիւնների) մասին նկատումները: Այսպէս, սրամտութեան (սրախոսութեան) ֆրոյդյան տեսութիւնը էութենական է համարում հոգեկան ընթացքներից հաճույք ստանալու հանգամանքը¹⁴⁸: Իրողութիւն, որ երգիծական թերթոն վեպերի ժամանցայնութեան հրամայականն ապահովագրելու զորավոր եղանակներից մեկն է: Ընթերցումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սրամտութեան (սրախոսութեան) փոխաձևում հոգեկան գործընթացի, ինչն էլ ապահովագրում է հաճույք կլելը: Ընդ որում սրամտութիւնը (սրախոսութիւնը) իր բոլոր տարբերակներով (այսպէս կոչված «թշնամական», «սկարբեզային» (անպարկեշտ), միտումնավոր՝ ցույց տալով մերկացնող, ցինիկ, սկեպտիկ միտումներ և այլն) երգիծական թերթոններում և մասնավորապէս Երվանդ Օտյանի «ժամանցային վիպագրութեան» «մշտական ներկայութիւններից» է: Ծիծաղի ֆրոյդյան տեսութիւնը (գրա արտահայտութիւններից հատկապէս մանրամասնում է հումորը) երգիծական արվեստը քննաբանելիս բնականաբար հանգում է այն ենթադրելի եզրակացութեանը, որ կոմիզմը (կոմուսը) խարսխված է պատկերացումների հակադրութեան վրա: Հանգամանք, որ նույնպէս «երգիծական թերթոն վեպի» արարողական էստաբլերից է:

Ծիծաղի փրիխոփայութեան, գեղագիտութեան պատմական համապատկերում ինչպէս տեսական խնդիրների, այնպէս էլ երգիծական արտացոլման միջոցների և եղանակների ուսումնասիրութեան ասպարեզում հանգրվանային են գերմանական ռոմանտիզմի և մասնավորապէս Ժան-Պոլի (Ռիխտերի) տեսութիւնները:

Երգիծական արտահայտչամիջոցների, ձևերի և եղանակների առանձնացումը, դասակարգումն ու բնութագրումները երգիծական գրականութեան համար, անկախ գրական հոսանքներից ու ուղղութիւններից, առհասարակ կայուն ունիվերսալիաներ են: Նույնական, օրինակ, Ապուլեյի, Էրազմ Ռոտերդամցու, Սեբաստիան Բրանտի, Բոկաչչոյի, Սերվանտեսի, Շեքսպիրի, Լոպե դե Վեգայի, Ռաբլեի, Ստերնի, Մոլիերի, Դոդեի, Թեքերեյի, Գոգոլի, Սալտիկով Շչեդրինի, Մարկ Տվենի, Հակոբ Պարոնյանի, Գեորգ Այվազյանի, Վահան Փափազյանի, Առանձարի, Ալփիարի, Թոթովենցի, Բակունցի, Բերնարդ Շոուի, Լիկոկի, Վուդրի Ալենի, Էլիաս Կանետտի, Նշան Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործութիւնների համար: Գերմանական ռոմանտիկների ծիծաղի և ծիծաղելիի սահմանումները, համակարգված և բնութագրված տարրերը գործում են համաշխարհային երգիծական գրականութեան անխտիր բոլոր դրսևորումներում: «ժամանցային գրականութեան» մեջ բնագրաստեղծ գերակատարութիւն ունեն Ժան-Պոլի կողմից վերհանած կաղապարները, պարոդիայի տեսական նկատառումները մարդկանց, իրերի և առարկաների անդրափոխութեան և մետա-

147 Տե՛ս 3. Փրեյծ, “Избранное”, Москва, Изд. “Внешториздат”, 1990 г., с. 243-369:

148 Նույն տեղում, էջ 249:

մորֆոզների, էպիկական կոմուսի, ծիծաղի և ծաղրի հարաբերակցություն և փոխներթափանցման, պատկերավոր սրամտություն, բառախաղերի մասին¹⁴⁹:

Ծիծաղի տեսությունն անդրադարձել և դասակարգել է երգիծական տիպաժների ամբողջական պատկերասրահը՝ ժլատ, տխմար, փառատենչ, խորամանկ, խաչագող, քմայքոտ, «հակագործիչ», հնարամիտ, պատեհապաշտ, ֆիզիկական, կազմախոսական չափորոշիչներով տիպաժներ և այլն: Թվարկեցինք այն տիպաժներին, որոնք «ժամանցային գրականություն» մեջ վիճակագրական տեսանկյունից ամենաշատ հանդիպողներն են, իսկ Օտյանի թերթոն վեպերում տիպաժների ողջ պատկերասրահը: Այստեղ բոլորովին նպատակ չունենք անգամ ուրվագրով անդրադառնալ ծիծաղի տեսության պատմությանը: Այս հպանցիկ ակնարկում մեզ հետաքրքրողը ծիծաղի տեսության հիմնական, կարելի է ասել այն սկզբունքային խնդիրներն ու իրողություններն են, որոնց ընթերցումները «ժամանցային գրականություն», թերթոն վեպի հետ երգիծական թերթոն վեպի համար ստեղծաբանական առանցք և խթան են հանդիսացել:

Այս առումով ևս մեկ նկատառում: Կարծում ենք, որ թերթոն վեպերի շրջարկում «երգիծավեպերի» մեծաքանակության պայմանավորող կարևոր հանգամանքներից է այն, որ ծիծաղն ինքնին «ֆորմալացված» երևույթ է, ունի հըստակ կաղապարներ (կառուցվածքային և իմաստային անփոփոխ գործառութայիններ, կերպար-կաղապարներ), որոնք թերթոնի համար առավել նպատակահարմար են ու կիրառելի: Պատահական չէ, որ Օտյանի թերթոն վեպերում «երգիծավեպերը» կազմում են գրեթե կեսը, նույնն է պարագան ընդհանրապես Հայոց թերթոն վեպում:

Ծիծաղի բազմաթիվ, սակայն խորքի մեջ նույնական սահմանումներում, որպես կանոն, ընդգծվում է ծիծաղի (առհասարակ ծիծաղի բոլոր ձևերի) թողած անսպասելիության էֆեկտը: Այսպես օրինակ, Սեմուելի Բոլրիջը գրում է. «Ընդհանուր առմամբ հոմերը (նկատի ունի առհասարակ ծիծաղը – Գր. Հ.) մտքերի և պատկերների զարմանալի կապ է, որն անսպասելիության էֆեկտ է թողնում ու ըստ այդմ հաճույք պատճառում»¹⁵⁰: Երգիծական թերթոն վեպերի ժամանցայնության դերակատարությունն ամենից առաջ պայմանավորված է սրանով: Անսպասելիության հրամայականն է ապահովագրում ընթերցման, իբրև հաճելի ակտի, հաճույքի պարագան: Հայոց երգիծական թերթոն վեպերի, ի մասնավորի Օտյանի երգիծական թերթոն վեպերի առանցքը, ծիծաղի բնագրաստեղծ ընթացքը խարսխված է անսպասելիության վրա: Անկախ գեղագետների կողմից տարբերակված ծիծաղի բնույթից և տեսակներից (երգիծանք, հումոր, հեգնանք, կատակ, զավեշտ, գրոտեսկ, ուրախ ծիծաղ, արցունքի ծիծաղ, այլաճանող ծիծաղ, բազմանշանակ ծիծաղ, անառիթ ծիծաղ, նախիվ ծիծաղ, վեհերոտ ծիծաղ և այլն): Տակավին Լեսսինգն իր «Համբուրգյան դրամատուրգիայում» տարբերակում էր ծիծաղելն ու ծիծաղեցնելը՝ իբրև ստեղծաբանական հայեցողություններ, ծիծաղի ստեղծումի առանձին մոդելներ: Ահա և ելնելով այս

149 Ст'ю орһиակ' Жан-Поль, “Приготовительная школа эстетике”, Москва, Изд. “Искусство”, 1981 г., с. 158-162, 184-205:

150 Ст'ю С. Кольридж, “Избранные труды”, Москва, Изд. “Искусство”, 1987 г., с. 231:

տարբերակումից՝ պետք է արձանագրել, որ ժամանցային գրականության համար գերակայելին (եթե չասենք հիմնականը) ծիծաղեցնելն է: Այս իրողությունը բնորոշ է Երվանդ Օտյանի թերթոններին: Անգամ այն դեպքերում, երբ թեկուզ տարտամ, խստագույնս քողարկված երևան է գալիս հեղինակային ծիծաղը, ապա այն չի դառնում ո՛չ բնագրաստեղծ հանգամանք, ո՛չ առավել ևս ստեղծագործության գեղագիտական դիտանկյուն, այն ընդամենը ծիծաղեցնելը պայմանավորող լրացուցիչ միջոց է:

Անշուշտ, հայոց թերթոնագրությունը և հատկապես Երվանդ Օտյանը իրենց խնդրո առարկա ժառանգության մեջ մի կողմից շարունակում էին տակավին Հակոբ Պարոնյանի կողմից բյուրեղացրած ծիծաղի ավանդույթները (չպետք է մոռանալ, որ Պարոնյանը ոչ միայն մեղանում ծիծաղի ֆենոմենը հաստատագրեց իբրև գեղարվեստական-ստեղծագործական նորմա, այլև, ըստ էության, հաստատագրեց ծիծաղի ազգային կերպը), մյուս կողմից՝ հարստացնում էին ծիծաղի ազգային տարբերակը՝ հատկապես ծիծաղեցնելու գեղարվեստական-ստեղծագործական ասպարեզում: Այստեղ հսկայական է Երվանդ Օտյանի դերակատարությունը: Հենց ծիծաղեցնելու հրամայականն էր, որ հայոց երգիծական թերթոնագրությանը և հատկապես Երվանդ Օտյանին հնարավորություն էր ընձեռում ծիծաղի ինքնությունը բնորոշ, բնույթային սահմանափակությունը, բախտինյան բնորոշմամբ՝ «մասնակի և մասնավոր աշխարհայեցողության ձևի»¹⁵¹ առարկայական սահմանափակություններն ըստ կարելվույն շրջանցել: Տվյալ դեպքում նկատի ունենք հատկապես «Միջնորդ տեր պապան», «Դատաստանական խորհուրդի առջև», «Վաճառականի մը նամակները», «Պրոպագանդիստը» թերթոնները:

Ծիծաղի տեսության և «ժամանցային գրականության», Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպերի ընթերցումների անդրադարձում հարկ ենք համարում շեշտել նաև այն իրողությունը, որ հայոց թերթոնագրության համակարգում ծիծաղի ֆենոմենը հանդես է գալիս ոչ միայն այդ նույն տեսությունների կողմից մատնանշված «բացասական» գործառույթներով, այլ «դրական» (տվյալ պարագային՝ զբաղեցնող, հոգսերը թոթափեցնող, իրականության թնջուկներից որոշ ժամանակով տարանջատող) գործառույթներով¹⁵²:

Ինչպես հայոց երգիծական թերթոն վեպերի, այնպես էլ Օտյանի խնդրո առարկա ստեղծագործությունների համապատկերում բնագրաստեղծ, առհասարակ ծիծաղը գոյավորող ու պայմանավորող էատարը է պարողիան: Ավելին, Օտյանի երգիծական թերթոնների գերակշռող մեծամասնությունը ստեղծվել է պարողիայի կազմաբանությամբ («Պատերազմ և... խաղաղություն», «Միքեի սիրարկածը», «Ճողուպրիսթ և ընկ.», «Ճեպընթաց նորածինը», «Լևոն Շաթրյան. խմորը և խորհողը», «Ընկեր Բ. Փանջունի»): Բերգսոնն իր նշանավոր աշխատության մեջ գրում է, որ կատակերգականը (ընդհանրապես ծիծաղը) «սկսվում է այնտեղից, որտեղից ուրիշ (մեկ այլ) մարդու անհատականությունը

151 Տե՛ս **М. Бахтин**, “Творчество Хрансуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса”, Москва, Изд. “Худ. Литература”, 1984 г., с. 78:

152 Այս դեպքում թերթոն վեպի ծիծաղը անանություն էրերի ունի ռեգենասնայան ծիծաղի գործառույթների: (Տե՛ս օրինակ՝ Բախտիմի ուսումնասիրությունը, էջ 83):

նը դադարում է մեզ հուզել...»: Մրանով է պայմանավորում ծիծաղի ամբիվալուսթյունը (երկակիությունը): Ծիծաղն ամբողջովին չի պատկանում ո՛չ արվեստին և ո՛չ իրականությանը, գտնվում է յուրօրինակ միջանկյալ դիրքում¹⁵³: Ամբիվալուսթյունը բնույթային հատկանիշ է նաև «ժամանցային գրականության», թերթոն վեպերի համար, ինչը նույնպես ծիծաղի ֆենոմենի ուղղակի ընթերցումների վկայությունն է մեզ հետաքրքրող գրականության հետ:

Երվանդ Օտյանի ժառանգության, մասնավորաբար թերթոն վեպերի գեղարվեստական համակարգում ծիծաղի խնդիրներին անդրադառնալիս, «երգիծավեպերը» մեկնաբանելիս առարկայական անհրաժեշտություն է առաջանում նախ խոսել խնդրի շուրջ մեզ հասած նրա ուղղակի և անուղղակի (հուշագիրների, նրա գործի մասին ժամանակակիցների առաջին անդրադարձների) նկատումներին, դատումներին և ինքնադատականներին: Ահա այս առումով կրկին պիտի հետևենք Հակոբ Սիրունու «Գիծեր Երուանդ Օտեանի կեանքին» ակնարկին, իբրև ամենահավաստի և հեղինակային ինքնադատականի համարժեք վկայության: Սիրունին գրում է. «Օտեանը երգիծաբան էր, բայց երբեք չէր սիրեր երգիծական գիրքերը», նախընտրում էր լուրջ երկերն ու փորձագրությունները (պատմական, իմաստասիրական գործեր, Ռենանի գրականության հանգույն հուշարձաններ), սկզբունքորեն չէր ընթերցում հայ կամ օտար երգիծաբանների ստեղծագործությունները, թեև քաջտեղյակ էր դրանց և ուներ հրատակ տեսակետներ¹⁵⁴, բայց նախընտրում էր Ֆրանսին «անուշ հեզուսթիկները», «սկեպտիկ ժպիտի», «խորհրդավոր քրմծիծաղի» համար¹⁵⁵: Ամենայն հավանականությամբ Ֆրանսին բնութագրող մակերիները Օտյանինն են, նամանավանդ որ խիստ բնորոշ են նրա լեզվին: Ուշարժան է, որ անուշ հեզուսթյունը, սկեպտիկ ժպիտը և խորհրդավոր քրմծիծաղը օտյանական երգիծանքի, առհասարակ ծիծաղի ինքնացնող տարերքն են: Ահա թե ինչու է Ֆրանսը հոգեհարազատ նրան: Գործում են նույն ստեղծաբանական չափորոշիչներն ու դիտանկյունները: Ահա թե ինչու էր Հակոբ Օշականը կշտամբում Օտյանին՝ նրա ժառանգության մեջ գերազանցապես «չոչնչացնող» հեզուսթյունը, ժպիտը և քրմծիծաղը համարելով բոլորի հետ «բարեկամ լինելու» «պատեհապաշտություն», անտեսելով այն հանգամանքը, որ «բոլորի հետ բարեկամ լինելու» ծիծաղի կերպը ուղղակիորեն համարժեք է «բոլորի հետ բարեկամ չլինելու» ծիծաղի կերպին: Հետևաբար «հերքման» դաշտում թողնելով ծիծաղի այդօրինակ կերպը: Եթե նկատի ունենանք հեղինակային այն դիտարկումը, թե ինքը երբեք մտահոգված չի եղել հաճելի լինել, ընդհակառակը՝ ջանացել է միշտ անհաճո լինել «օճառ է պղպղակներէ՝ շինուած համբաւներու, գողութեամբ պարկեշտացած ազնուաշուքերու, բողոթեամբ կուսացած պատիւներու, ունայնութեան վրա կառուցուած արժանիքներու»-ն, ապա պետք է արձանագրենք օշականյան գնահատության սուբյեկտիվիզմը: Ծիծաղ է, հարկ ենք համարում անմիջապես

153 Տե՛ս **Анри Бергсон**, “Смех”, с. 85, 86, 106.

154 Այսպես օրինակ Վահագն Փափազյանին (Լիլա) համարում է. «...միջակ, կամ ավելի ճիշտ ըսելու համար, գոեհիկ կարողության տեր գավեշտագիր մըն էր, որուն թերթը շատ չէր տարբերի այժմ Պոլսո մէջ լույս տեսնող երգիծաթերթերէն» (Եժ, հտ. IV, էջ 300):

155 «Հայրենիք», 1927, № 8, էջ 48-49:

վերապահել, որ այս պաթոսն ավելի բնորոշ է գրողի ոչ երգիծական թերթոններին:

Արփիար Արփիարյանին հասցեագրած նամակներից մեկում Օտյանը գրում է. «Ատեն-ատեն մելամաղձիկ բաներ գրելու պէտք կը զգամ կոր բոլորովին չվայրենանալու համար»¹⁵⁶: Կարծում ենք՝ նույնպես կարևոր խոստովանություն է, ինչն ինքնադատականի արժեք ունի Օտյանի գրողական խառնվածքը որոշարկելու համար:

Զարմանալիորեն Պարոնյան-Օտյան նույնականությունը տարփողող օտյանագետները անտեսում են գրողի այս նկատումը: Ակներևաբար Օտյանը ակնարկում է ժամանցային երգիծական տեքստերի հոսքը՝ ընդգծելով հանապազօրյա զբաղմունք դարձած կանխորոշյալ կաղապարների տաղտկալիությունը: Ահա և դրանից պարբերական տարանջատումն այն կատալիզատորն էր, որ գրողին օգնում էր երգիծանքը (ծիծաղը) չնմանեցնել գրական ընթացքում այնքան տարածված գառածումներին, որոնք բոլորովին չքաղերծում էին ծիծաղն ու երգիծանքը՝ դրանք անասելիորեն գուեհկացնելով, պարզունակացնելով:

Ի դեպ, օտյանագիտությունը հաճախ պարզունակ է ընկալել և մեկնաբանել գրողի ծիծաղը: Երգիծական ժառանգությունն ուղղակիորեն և միագծորեն դիտարկելով այսպանող ծիծաղի սոցիալական և քաղաքական ընդգրկումներում: Այնինչ օտյանական ծիծաղը ո՛չ ճակատային ուղղագիծ է, ո՛չ էլ միակողմանի: Այս խորքին այնպիսի նրբազգաց և խորագետ արվեստագետի և գեղագետի խիստ հետաքրքրական արձագանքն ենք գտնում, ինչպիսին Տիրան Չրաքյանն է: Միքայել Կյուրճյանին հասցեագրած 1904 թվականի հունվարի 23-ի նամակում նա մասնավորապես գրում է. «Այդ օրէն ետքը Օտեանը scene մը գրած էր թերթի մը մէջ. պզտիկ comedieի պէս բան մը՝ որուն մէջ Տիրան անունով և ապուշցած մէկը կար կարծեմ: Այդ օրէն ի վեր նեղացած եմ Օտեանէն. (°) – Գնաց եկաւ տէ Տիրա՞ն դրաւ իր մարդուն անունը, գիս տեսնելէն անմիջապէս ետքը: Կարծես թէ իմ լռակեցութիւնս, նոյն իսկ աննշան կէս մեկուսութիւնս քաղինոյին մէջ պատճառ եղած էր այդպիսի տիպարի մը երեւակայելուն: Այսուհանդերձ գիտեմ, կամ կ'երևակայեմ թէ համով ընկեր մըն է, քեզի արժանի, և մանաւանդ... սքանչելի գրագէտ մը»¹⁵⁷: Ահավասիկ «բոլորի հետ լինելով» «բոլորի հետ չլինելու» վկայություն: Սակայն տվյալ պարագային ո՛չ դա, ո՛չ էլ այն հանգամանքը, որ օտյանական ծիծաղը «մաքուր ամբիվալություն» բյուրեղացում է, այնքան էական չէ, որքան բավականին քմահաճ Չրաքյանի կատեգորիկ գնահատականը: Չրաքյանի կողմից շատ քչերն են արժանացել «սքանչելի գրագետ» որակմանը, ինչը համակրանքի պարզ դրսևորում չէ միայն, այլ նրա երգիծական գրականության տիտղոսավորում:

Ծիծաղի ամենատարբեր արտահայտություններն ու դրսևորումները Օտյանի թերթոն վեպի գեղարվեստական համակարգում ընդհանրապես (թե՛ ներփակ դրսևորումներով և թե՛ «երգիծավեպերով») գրողի ստեղծաբանական տարրերում հեղինակի անհատականության երակետային ցուցիչներից է, քան-

156 Ե. Օտեան, «Նամակներ», էջ 125:

157 Տե՛ս ԳԱԹ, Տիրան Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 10:

զի ծիծաղը (հումորի զգացումը, սրամտության շնորհը) «...ոգու արտահայտություն է»¹⁵⁸, աստվածատուր տրվածք: Թերթոնագրի ինքնության հատկականություն, ինչն էլ առարկայական հնարավորություն է ընձեռում գրաբանական արարքը ուղղորդել արկածախնդրության, արկածի և հումորի միմյանց ընդունեցված տիրույթներ: Իրականության վիպումը համապարտել հեգնանքով՝ նրբենի, «թեթե» հեգնանքով, իսկ երբեմն՝ հեգնանքի ընդգծված սաստկացումով: Իրականության հեգնանքով (չչփոթել ուսմանտիկական հեգնանքի հետ) համապարտումն առհասարակ «ժամանցային գրականության» հիմնական բնագրաստեղծ ազդակներին է, որը թերթոն վեպի տիրույթներում իր կազմաբանական ճկունության շնորհիվ հանդես է գալիս գրեթե բոլոր ներժանրային կաղապարներում: Թերթոն վեպն իր կազմաբանությամբ չի սահմանափակում ծիծաղի արտահայտությունները՝ կենտրոնանալով ո՛չ ծիծաղի օբյեկտի և ո՛չ էլ սուբյեկտի, այլ որպես կանոն՝ այս երկուսի փոխկապակցության վրա (թե՛ կանտյան լարված սպասումով պայմանավորված ծիծաղի աֆեկտի հանդուցալուծմամբ, թե՛ շոպենհաուսերյան անսպասելի անհամապատասխանության երևան գալով և թե՛ ծիծաղի ֆենոմենի անակնկալությամբ):

Օտյանի թերթոն վեպերում ծիծաղի տարերքն է, որ առարկայացնում է «...կուսակցական հերձուածողի մը, իմացական սոփեստի մը, գործողութեան ինքնախաբ ասպետի մը, միշտ գործի վրայ երևալու հետամուտ ու կողմնակալութեան հօր կիրքերով պեղուած մենագարի...»-ն: Օշականյան այս դիտարկումը սկսվում է «Այս մարդուն մէջ կ'ապրէր կորիզը»¹⁵⁹ արտահայտությամբ, ինչը որոշ օտյանագետների թյուրիմացությունների տեղիք է տվել, որոնք Օտյանին նվիրված «Համապատկերի» համապատասխան գլխի «Մարդը և գործը» բաժնի սուլյն մեջբերումը վերագրել են Օտյան անձնավորությանը: Այնինչ խոսքը գործին է վերաբերվում, ինչի մանրամասնումն ի դեպ գտնում ենք գրողին նվիրված բաժնի «Երգիծողը» գլխում: Այստեղ մի ուշագրավ արտահայտություն ևս կա: Օշականը գրում է. «Երգիծավէպ բառ մըն ալ ստեղծելու հարկին տակն էր ան»¹⁶⁰: Անկախ արժևորումից (Օշականը, ինչպես արդեն արձանագրել ենք, վերապահ էր ընդհանրապես թերթոնագրության, «ժամանցային գրականության» հանդեպ) այստեղ արձանագրվում է ծիծաղի գեղագիտությամբ ու բանարվեստով ստեղծված թերթոնների՝ հայոց վեպի պատմության մեջ ավանդույթի հաստատագրման մասին: Այս հանգամանքն է խթանել Պարոնյանի առիթով արված ծավալուն գուգահեռին, որտեղ ի շարս Արփիար Արփիարյանի, Սուրեն Պարթևյանի, Միքայել Կյուրճյանի, Քասիմի և այլոց, ծավալուն տեղ է հատկացրել նաև Երվանդ Օտյանին¹⁶¹: Երվանդ Օտյանի թերթոն երգիծավեպը գրոտեսկի, պարոզիայի (սրան խիստ սերտ ծաղրանկարի) և բառախաղի տիրապետող սկզբունքների վրա է խարսխված, ինչն էլ հետագայում հայոց «ժամանցային» գրականության մեջ «երգիծավեպերի» հիմնական մոդել դարձավ:

158 Տե՛ս Քոլրիջի Աշված ուսումնասիրությունը, էջ 235:

159 Տե՛ս Յ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 371:

160 Նույն տեղում, էջ 387:

161 Նույն տեղում, հտ. IV, էջ 179-188:

Ինչպես Երվանդ Օտյանի, այնպես էլ Հայոց երգիծական թերթոն վեպերի շրջարկում գրոտեսկի զանազան գործառուլթյունները ընդգրկում են բավականին տարածուն թեմատիկ-հղացքային շրջանակ՝ հոգեբանական կարծրատիպերից մինչև բնավորութայիններ, կենցաղային, հասարակական, բարքագրական միջավայրից մինչև քաղաքական կենսոլորտ: Թերթոնի շրջարկում ըստ ամենայնի գործում է գրոտեսկի «նվազեցման» բախտինյան սկզբունքը¹⁶², երբ յուրաքանչյուր իդեալական, ոգեղենիկ, վեհ երևույթ, գաղափար, սկզբունք փոխաձևվում է. իդեալականը դառնում է ֆարս ու անտիիդեալ, հերոսականը՝ հակահերոսական, ոգեղենիկը՝ մերկանտիլ, գաղափարն՝ անգաղափարություն, սկզբունքը՝ անսկզբունքայնություն և այլն: Սերն այդ «նվազեցման» սկզբունքով, օրինակ, փոխակերպվում է «Միքեի սիրարկածում», «Ճեպընթաց նորածինում», իդեալականը՝ անտիիդեալականի «Պատերազմ և... խաղաղությունում», «Վաճառականի մը նամակներում», ոգեղենիկը՝ մերկանտիլի «Դատաստանական խորհրդի առջևում», հերոսականը՝ հակահերոսականի «Պրոպագանդիստում», «Ճողոպարիսթ և ընկերությունում»: Ըստ այդմ գրոտեսկի մոդելը թերթոն վեպերում պայմանավորում է հերոսի (բնավորութային, հոգեբանութային, մտայնութային կրողի) գրոտեսկային տիպը՝ տարբեր տիպի և տրամաչափերի միջնորդներ, գործարարներ, բախտախնդիրներ, պճնամոլներ, կծծիներ, ագահներ, կնամոլներ, ստախոսներ, գործիչներ, հեղափոխականներ և այլն: Ընդամին «նվազեցման» սկզբունքն ու գրոտեսկային տիպաժն ու տիպաժայնությունը ապահովագրում են «գրոտեսկային իրականությունը»: Իրողություն, որ խիստ կարևոր է «ժամանցային» գրականութային, թերթոն վեպի համար: Երգիծական թերթոններում գրոտեսկային տիպաժներն ու «նվազեցման» սկզբունքով պայմանավորված երևույթները պարտադիր գործում են գրոտեսկային աշխարհում: Իրականությունը թերթոն վեպում նույնպես գրոտեսկային է: Հենց սա է ապահովագրում ժամանցայնությունը, սրանով է երգիծական թերթոնը տարբերվում դասական երգիծական վեպից, որտեղ որպես կանոն և՛ «նվազեցումը», և՛ գրոտեսկային կերպարները գործում են ունալ, «կանոնիկ» աշխարհում, իրականությունում: Գրոտեսկային են Օտյանի բոլոր երգիծավեպերի միջավայրերն ու աշխարհները՝ «Միջնորդ տեր պապան» թե «Լևոն Շաթրյան», «Տոբթոր Վարդան» թե «Ընկեր Փանջունի»¹⁶³: Օտյանական այս ավանդույթը փոխանցվեց Հայոց XX դարի երգիծավեպերին: Նկատի ունենք Նշան Պեչիկթաշլյանի, Վահան Թոթովենցի և Ակսել Բակունցի «քաղաքական երգիծավեպերը» («Ընկեր Փարոս», «Ընկեր Շահազար», «Սաղայելին պոչին ու շուքին տակ», «Դոկտոր Բուրբոնյան», «Որդի որոտման»):

Ինչպես օտյանական թերթոն երգիծավեպերի, այնպես էլ ծիծաղի գեղագիտութայամբ ստեղծված Հայոց թերթոնագրութային համար պարողիան և սրան սերտորեն մոտ ծաղրանկարը բնագրաստեղծ գերակայություններից են: Օտյանի թերթոն երգիծավեպերում պարողիայի են ենթարկվում ազգային կյանքը, կենցաղը ընդգրկող գրեթե բոլոր արտահայտութայինները, ծաղրանկարվում են

162 Տե՛ս **М. Бакун**, “Творчество Хрансуа Рабле...”, с. 26:

163 Օրինակ, «Ընկ. Փանջունու» շրջարկում տոտալ խելսաֆեղություն մոտիվը: Դա հնարավոր է միայն ու միայն գրոտեսկային միջավայրում, աշխարհում, կենսոլորտի մեջ:

հեղափոխությունն ու հեղափոխականությունը, հերոսն ու գործիչը:

Երվանդ Օտյանի թերթոն երգիծավեպերի քննությունն առարկայաբար պահանջում է անդրադառնալ նրա և Հակոբ Պարոնյանի զուգահեռին՝ նկատի ունենալով ծիծաղի գեղագիտությունն ու ստեղծաբանական տարերքն ու ընկալումները, ստեղծագործական սկզբունքները: Ի շարս Օտյանի ժառանգության ընդհանուր խնդիրների քննության՝ Պարոնյան-Օտյան զուգահեռին առնչվող խնդրադրությունն էական է նաև գրողի թերթոն վեպերի ուսումնասիրության և մեկնաբանության համար:

Պարոնյան-Օտյան զուգահեռը նոր է օտյանագիտության մեջ: Գրողի առաջին իսկ ստեղծագործությունների քննադատական արծարծումներում այն երևան է եկել: Գերազանցապես այն հանկերգով, թե Օտյանը Պարոնյանի արժանի հետնորդն է, հայոց երգիծական գրականության երկրորդ խոշոր ներկայացուցիչը: Հիմնականում այսպիսի և նմանօրինակ դիտանկյունն է օտյանագիտության մեջ դարձել կարծրատիպ և փոխանցվել հետազոտողների սերունդներին:

Մի կողմից Հակոբ Պարոնյան-Երվանդ Օտյան զուգահեռի այդօրինակ ըմբռնումը, ծիծաղի գեղագիտության, երգիծական գրականության համապատկերում Պարոնյան-Օտյան տանդեմի նույնականության դոմինանտ մեթոդաբանությունը, մյուս կողմից որոշ օտյանագետների գործադրած ճիգերը՝ նույնական դաշտում Օտյանի առավելությունը, «կարևորությունը», առաջնայնությունը փաստարկելու համար, մեր կարծիքով, ամրագրել են հետազոտական մի կարծրատիպ, ինչը վերանայման անհրաժեշտություն ունի, հատկապես եթե նկատի ունենանք նաև այն հանգամանքը, որ այդ դիտանկյունն ըստ էության խարսխված է սուբյեկտիվ համակրանքի, այլ ոչ թե հեղինակների գեղագիտության, գրական ժառանգության, ստեղծագործական բնույթի առարկայական հետազոտության վրա:

Խնդրի լուսաբանության համաձիրում կարևոր է Սիրունու հետևյալ վկայությունը. «Անկեղծ ըլլալու համար ըսեմ, թէ Պարոնեանով չսկսայ (խոսքը վերաբերում է երգիծաբանների և երգիծաբանության մասին Երվանդ Օտյանին տրված Սիրունու հարցումներին – Գր. Հ.): Ուրիշներու մասին սկսայ նախ հարցնել ու կամաց կամաց Պարոնեանին բերի: Անոր համար այս զգուշութիւնը, որովհետև կը վախնայի, որ Օտեանի մէջ համեստութիւնն ու անկեղծութիւնը պայքարի մտած պիտի դժուարացնէն պատասխանները:

«Բառին իրական առումովը երգիծաբան մը է Պարոնեանը, ըսաւ Օտեան: Պարոնեանի եթէ ոչ ստեղծած, գոնէ զարգացուցած սեռը մեր մէջ զաւեշտադրութիւնն է: Իրմէ առաջ ալ եղան զաւեշտագիրներ, ինչպէս Սվաճեան, բայց անոնց ամենուն վարպետը հանդիսացաւ Պարոնեան, որովհետև ամենէն աւելի կատարելագործուածը եղաւ: Ան իր նախորդներէն առաւելութիւն մըն ալ ունեցաւ, – փիլիսոփայութիւնը...»...:

Անշուշտ Պարոնեան մեծ եղաւ իր ժամանակին, բայց Երևանը Օտեան անգերազանցելի մնաց: Մեր մեծագոյն երգիծաբանն է ան, թէև Պարոնեանով ոգևորուածներ դեռ կը տատամսին այդ գերազանցութիւնը ճանչնալու: Մանաւանդ ուսահայերը միշտ Պարոնեանով խանդավառուած կը մնան:

«Ի՞նչու ուսուցանեցիք, — կը հարցնեմ Օտեանի, — աւելի Պարոնեանը կը ճանչնան ու կը սիրեն: Որովհետեւ, — կը պատասխանէ Օտեան՝ կատակի զարնելով, Պարոնեանը առաւելապէս թրքահայ ու մանաւանդ պոլսահայ թիփերն է որ կը ծաղրէ, իսկ ես ուսուցայ տիպարներն ալ»¹⁶⁴: Միջանկյալ նկատենք, որ նրա «թերթոն երգիծավեպերի» մեջ ծաղրանկարված, գրոտեսկի հասցված ազգային գործիչների, հեղափոխականների պատկերասրահում արևելահայերը բավականին շատ են: Սակայն տվյալ պարագային էական է այն հանգամանքը, որ Օտյանն իր և Պարոնյանի ստեղծագործությունը, գրողական անհատականությունը, ստեղծաբանական բնույթն իրավացիորեն տարբերակում է, նույնական չի համարում, ինչը ցավալիորեն վրիպել է օտյանագիտության տեսադաշտից: Իսկ Պարոնյան-Օտյան զուգահեռում սուբյեկտիվ համակրանքով առաջնայնությունն նախադեպը ստեղծել է Սիրունին՝ անտեսելով տարբեր բնույթների, անհատականությունների հանգամանքը:

Հակոբ Օշականը «Համապատկերի» շրջարկում, հատկապես Պարոնյանին նվիրված բաժնում, բավականին ծավալուն զուգակազուցել է Պարոնյան-Օտյան խնդիրը: Պարագոքսալն այն է, որ այդ խիստ արժեքավոր զուգակազուցության մեջ Օշականն ըստ էության իր դիտարկումներով փաստարկում է Պարոնյանի և Օտյանի ստեղծաբանական բնույթի, ծիծաղի գեղագիտության տարբերությունը, սակայն չի խուսափում զուգահեռի միավորներից մեկի սուբյեկտիվ նախապատվությունից: Հարկ է նշել սակայն, որ օշականյան շրջարկում միանգամայն արդարացի է և առարկայական Պարոնյանի ֆենոմենի բացառիկության ընդգծումը հայոց գրականության պատմության մեջ: «Մարդիկ կը սոսկային Պարոնեանի գրիչին տակ իյնալէ, մինչ կը վարձատրէին Օտեանը գիրենք հեզնած ըլլալուն համար», — գրում է Օշականը այդ զուգակազուցի մեջ¹⁶⁵: Սա նրանց ծիծաղի տարբերության ջրբաժանն է, միաժամանակ ծիծաղի (երգիծանքի) ժամանցային բնույթի ցուցահանումն ու հերքումը¹⁶⁶: Օշականն իրավացիորեն նկատում է Օտյան-Պարոնյան զուգահեռում Օտյանին վերապահված չափազանցված գնահատականները, որոնք ինքնուրույն ուժով ցարդ շարունակվում են¹⁶⁷:

Խնդրի մեթոդաբանություն համար կարևոր ելակետ է Սերգեյ Սարինյանի «Պարոնյանի ծիծաղի փիլիսոփայությունը» ծավալով փոքր, սակայն խիստ շահեկան ուսումնասիրությունը¹⁶⁸, որը ոչ միայն հետազոտական միանգամայն նոր մոտեցում է երևան բերում Պարոնյանի գեղագիտության, ստեղծագործական բնույթի, գեղարվեստական համակարգի ուսումնասիրության ասպարեզում (ինչպես, օրինակ, Պարոնյանի միֆոլոգիզմի մեկնաբանություններում), այլև տեսականորեն ամրագրում է Պարոնյանի գրականության և գեղագիտության էությունն իբրև «կատարյալ և ինքնաբավ» «գեղարվեստական մի աշ-

164 «Հայրենիք», 1927, № 9, էջ 38:

165 Թ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. IV, էջ 27:

166 Նույնն է պարագան մասնա «...Երուսանի Օտեան, այնքան շնական, այնքան ասպարտոյ, այնքան շուկայ» արտահայտության, ինչը սխալ է ընկալվել օտյանագետների կողմից: Օշականյան դատումում «ասպարտոն», «շնականը» վերաբերվում է «ժամանցային գրականությանը»:

167 Տե՛ս, օրինակ, Ս. Մուրադյան, «Ե. Օտյան...», էջ 55:

168 Տե՛ս «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1993, № 4, էջ 39-58:

խարհ»¹⁶⁹, որն ամբողջութեամբ խարսխված է ծիծաղի փրկիստիպայական, ստեղծարանական ֆենոմենին, որտեղ ծիծաղը գոյաբանական բացարձակ է: Երվանդ Օտյանի ժառանգութեան, թերթոն վեպերի շրջարկում ծիծաղը գեղագիտութեան, գեղարվեստական համակարգի ընդամենը մեկ արտահայտութիւնն է: Հետեւաբար, ինչպես նրա ստեղծումի մյուս դրսևորումների, այնպես էլ թերթոն վեպերի մեկնաբանութիւններում, Պարոնյան-Օտյան գուգահեռին անդրադառնալիս անհրաժեշտ է հաշվի առնել այս իրողութիւնը:

* * *

Հայոց երգիծական թերթոն վեպերն իրենց թեմատիկ-հղացքային ընդգրկումներով բաժանվում են երկու մեծ խմբերի՝ ա) «բարքերի» երգիծական թերթոններ, բ) հեղափոխական-քաղաքական իրականութիւնն ու խնդիրներն անդրադարձող թերթոններ (խմբերն իրենց հերթին ունեն բազմաթիվ տարբերակներ): Հարկ է նշել, որ եթե «բարքերի» երգիծական թերթոն վեպերը մեր «ժամանցային գրականութեան» մեջ առկա էին մինչ Երվանդ Օտյանի ստեղծագործութիւնները (Գոչունյան, Գրիգոր Սարաֆյան), ապա «հեղափոխական-քաղաքական» թերթոն վեպերն գեղարվեստական ընթացի համար ըստ էութեան նորմա դարձան Օտյանի շնորհիվ: Թե՛ «բարքերի», թե՛ «հեղափոխական-քաղաքական» երգիծական թերթոն վեպերում գործում են ունիվերսալ սկզբունքներ, որոնք պայմանավորում են այսօրինակ ստեղծագործութիւնների գեղագիտութիւնը, կոմպոզիցիոն շրջանակը, դիպաշարի մոդելային գործառութիւնները, գրամատուրգիականութիւնը, կերպարումը:

Երգիծական թերթոն վեպերի կազմաբանական և գեղագիտական բնագրաստեղծ սուբստանցը ապաստանաժամանակն է: Ապաստանաժամանակն են ենթարկվում կենցաղի, բարքերի նորմերը, միջանձնային կապերն ու հարաբերութիւնները, բարոյական ըմբռնումներն ու կանոնները, հոգեբանական կաղապարները, մարդկային որակներն ու հատկութիւնները, հասարակութեան համակեցութեան հիմքերը, իրականութիւնն իր պատմութեամբ, ժամանակով, հեղափոխական և ազգային կյանքն իր կենսոլորտով: Այս ապաստանաժամանակն թելադրում է իրականութեան, պատմութեան, ժամանակի կենսոլորտի բոլոր տարրերի ապամիֆակաւացում: Բարքը երգիծական թերթոններում խոտորված է դրսևորվում: Նույնն է պարագան պատկերազրկող միջանձնային կապերի և հարաբերութիւնների, մարդկային որակների ու հատկութիւնների դեպքում: Միաժամանակ երգիծական թերթոնների հերոսը ապահերոսանում է, կամ հակահերոսանում: Այսինքն՝ թերթոնը հերոսի (այս կամ այն հատկութիւնը, հոգեբանութիւնը, գաղափարը, սոցիալական տիպը կրող տիպաժ-գործառութեան) ապահերոսացումը կամ հակահերոսացումն է:

Երգիծական թերթոն վեպերի ինքնութեան տարբերակիչ հատկանիշն է (տարբերակիչ՝ նորմատիվ երգիծական վիպագրութիւնից) ծիծաղեցնելը, ընդ

169 Նույն տեղում, էջ 39:

որում՝ այսպես կոչված «բարի ծիծաղի» գեղագիտությունը: Օրինակ՝ գրոտեսկը, պարոդիան, ծաղրանկարն իրենց ուղղորդվածություններով ընթերցման տիրույթներում պարտադիր ապահովագրում են ընթերցողի տարանջատվածությունը, անհաղորդությունը¹⁷⁰ ծիծաղի սուբյեկտից: Այսպես է գոյավորվում կենսա-հաստատ, կենսանորոգ ծիծաղը, ինչը «ժամանցային երգիծական վիպագրություն» թե՛ ստեղծաբանական նպատակաբանությունն է, թե՛ վախճանակետը:

Երվանդ Օտյանի երգիծական թերթոն վեպերում գործում են միևնույն ներ-ժանրային կառույցներն ու կաղապարներն, ինչ մյուս թերթոն ստեղծագործություններում՝ «բարբերի», «արկածային-արկածախնդրական», «սիրավեպի» կաղապարները, որոնք իրենց կազմաբանության մեջ ներհյուսում են նաև այլ կառույցների մասնատարրեր: Այս կաղապարներում են լիակատար արտահայտվում ծիծաղի ստեղծաբանական ձևերը՝ կոմիկական իրադրությունները, խոսքի կոմիկական արտահայտություններն ու կոմիկական բնավորությունները:

Անդրադառնալով երգիծական վեպի ձևաբանությանը՝ ժանրի տեսաբաններից Դիբելիուսը, որը վեպի տեսության համապատկերում ընդհանրացնելով գրականագիտության փորձը, ներկայացրել է ժանրի «ունիվերսալ տիպը», նույնպես առանձնացնում է վերևում արձանագրված ստեղծաբանական ձևերը¹⁷¹, մանրամասնում կոմիկական բնավորությունները՝ տարբերակելով նախվճարային տիպային (սրանց բնորոշ է մեկ հատկանիշ, ինչը ցանկացած ներժանրային կաղապարում, դիպաշարային շրջարկում հանդես է գալիս նույնականություններով), կոմիկական հակասականությամբ ներհատուկ տիպային (սրանց բնորոշ է այն, որ իրենց ցույց են տալիս այնպիսին, ինչպիսին իրականում չեն): Այս օրինաչափությունը բնորոշ է նաև թերթոն երգիծավեպերին: Այսպես, Օտյանի երգիծավեպերը արձանագրված ստեղծաբանական ձևերի հետևողական կիրարկումներն են: Կոմիկական բնավորություններին բնորոշ է մատնանշված տարբերակվածությունը: Այդ երեք հիմերի համագրությունում է ապահովագրվում ծիծաղի էֆեկտը և՛ բնագրային և թե՛ ընթերցողական մակարդակներում: Մի դեպքում՝ իբրև գրոտեսկ («Լևոն Շաթրյան», «Վաճառականի մը նամակները»), մի դեպքում՝ իբրև պարոդիա և ծաղրանկար («Միջնորդ տեր պապան», «Ճեպընթաց նորածինը», «Պրոպագանդիստը») ավելի հաճախ՝ իբրև այդ միջոցների համագրություն, ինչպես «Դատաստանական խորհուրդի առջև», «Ընկեր Փանջունի» ստեղծագործություններում: Ընդ որում Օտյանի երգիծական թերթոններում կիրարկվում են գրոտեսկի, պարոդիայի և ծաղրանկարի զանազան տարատեսակները: Ինչպես չափազանցությունը, ապաժաղրանկարում, նվազեցումը, օրինակելի երևույթների, արժեքների դեգրադացիան, գուհակցումը, հիպերտրոֆիկ հակադրականությունը, տեսքի, վարքի, ապրումի, արարքի, իրականի և մտացածրի ձևային ու բովանդակային անհամապատասխանությունը, բանական նորմերի ձևախեղումը, ալոգիզմն ու պրակտեոլո-

170 Անգամ վշտի ծիծաղի գեղարվեստական իրացումներում երգիծական թերթոն վեպերը ճեստում են տարանջատվածության, անհաղորդության սկզբունքին:

171 **В. Дубелиус**, «Морфология романа» («Проблемы литературной формы», Ленинград, Изд. «Academia», 1928 г., с. 129-130).

գիական (այսինքն՝ բացահայտ ապարդյուն, աննպատակ գործունեությունը),
չափանիշների խախտումը:

Օտյանի թերթոն երգիծավեպերում կիրարկվում են ծիծաղի այնպիսի միջոցներ, ինչպիսիք են նմանությունների, տարբերությունների, արարքների, վիճակների կոմիզմը, այսպես կոչված «հիմարացման շրջանակը», երբ դիպաշարը վերհանում է թյուրիմացությունների, խաբեությունների, ստախոսությունների, ընդհանրապես բլեֆի տարբեր արտահայտությունների անընդհատական կոնֆլիկտը, մրցակցությունը: Ասել է թե՛ երգիծական թերթոն վեպերն իրենց գինանոցում ունեն ծիծաղի այն բոլոր միջոցները, ձևերն ու արտահայտությունները, որոնք առհասարակ երգիծական գրականության համար «նախաձևային» դերակատարություն ունեն (ինչպես նույն «թյուրիմացությունների շքահանդեսը», «երկու տիրոջ ծառայի հանգամանքը»), կրկնությունը (նույնական իրադարձությունների, վիճակների պարբերական կրկնությունները գոյություն, կյանքի փոփոխվող հոլովոյթում), ինվերսիան (երբ փոխվում են մարդկանց և իրադարձությունների դիրքերը, վիճակները՝ դառնում հակառակ կողմի, իրադարձության, վիճակի կրողը): Բնականաբար նույնն է նաև ծիծաղի խոսքային միջոցների պարագային՝ բառախաղեր, տարբեր տիպի սրախոսություններ և սրամտություններ, անհեթեթ երկխոսություններ, պարադոքսալ դարձվածներ և այլն:

Անդրադառնալով երգիծական տիպաժների խնդրին՝ հարկ է արձանագրել, որ ինչպես երգիծական թերթոնագրությունում, այնպես էլ Երվանդ Օտյանի համապատասխան ստեղծագործություններում դրանք ծիծաղի ստեղծաբանական շրջակին բնորոշ տիպերն ու գործառություններն են, որոնք ներածվել են տակավին անտիկ երգիծական գրականությունից և անցել ստեղծագործական երկար ճանապարհ: Այնպիսի գործառություններ, ինչպես մարդուն կենդանու, իրի հետ համանունացումը, երբ այս կամ այն կենդանու կամ իրի հետ արտաքին, ձևական նմանությունը կամ բովանդակային անալոգը դառնում է տիպի, բնավորության, մտայնության երգիծական կերպավորման ելակետ, կամ մասնագիտության, զբաղումի պարոդիան, ծաղրանկարումը, ուրիշի նմանակումն ու ընդօրինակումը նույնպես Օտյանի երգիծական թերթոն վեպերի տիպաժ-գործառությունների, տիպաժ-բնավորությունների, տիպաժ-հոգեբանությունների կերպարման ելակետներն են: Պարտադիր բոլոր արտահայտություններում գործում է Բերգսոնի այն սահմանումը, թե կոմիկական պերսոնաժը «սովորաբար այնքանով է ծիծաղելի, որքանով ինքը չի գիտակցում այդպիսին լինելը»¹⁷²: Երգիծական տիպաժների կերպարման ժամանակ կարևոր է «խամաճիկային» սկզբունքը: Սա կոնկրետ ստեղծագործության կոնկրետ խնդրագրությունամբ պայմանավորված այն գործառությունն է (չատակերություն, կծծիություն, ստախոսություն, կնամոլություն, հերոսանալու կեցվածք, փառատենչություն և այլն), ինչը թերթոնագիրը ուղղորդում և ներկայացնում է: Պերսոնաժն ընդամենը խամաճիկ է և ոչ ավելին, նա չունի գործող անձին բնորոշ «ինքնուրույն գործելակերպի ճկունությունը»:

172 Տե՛ս **Արի Բերգսոն**, «Смех», с. 19:

Պատահական չէ, որ Օտյանի բոլոր թերթոն վեպերում գործող անձանց անունների բառարանում գերակշռողը ուղղորդող, բնութագրող, գործառական անուններն են, ինչպես՝ Կերմերյան, Կուլյան, Կորկոտյանց, Սարըբըլբջյան («Գործի մարդիկ»), Կելիթյան, Սասանյան, Կայծունի, Կոկիկյան, Սուսերյանց, Քյուլթուկյան, Սափորյան, Ծրարյան («Թաղականին կնիկը»), Կերյան, Զախջախյան, Առկերունի, Կամկարյան («Նոր հարուստներ»), Շատախոսունի, Շահ-չամփուրյան («Կավե հերոսներ»), Մըզմըզյան, Սկամպիլյան, Թաթիկյան («Հայ տիասբորան») և այլն: Դժվար չէ կերպարների անձնանունների բառարանում նկատել իրի, երևույթի, մտայնության, բնավորության, հոգեբանության պարոդիայի, գրոտեսկի գործառությունները:

Երվանդ Օտյանի թե՛ «բարքերի» երգիծավեպերում և թե՛ «քաղաքական (հեղափոխական)» երգիծավեպերում ծիծաղը վիճակների, իրադրությունների և մտայնություն կրող տիպաժների փոխալսմանավորվածությամբ և համադրություններ է հանդես գալիս, և ստեղծաբանական կոնկրետ խնդրից ածանցված, թերթոնների շրջարկում առաջնային գործառություն է ստանում դրանցից մեկը:

Բարքերի երգիծական թերթոնացումը իրականացվում է խաղի սկզբունքով: Կյանքը փոխաձևվում է իրադրության, վիճակի խաղի, ինչն անմիջականորեն փոխանցվում ընթերցողին և ուղղակիորեն պայմանավորում ժամանցայնությունը, քանի որ այն ընթերցման տիրույթներում ապահովագրում է կյանքի, գոյության ամենատարբեր դրսևորումների տեսլական (երևութական) համարժեքը: Այս «ինքնախաբեության» շրջանակն անչափ կարևոր է բարքերի երգիծական թերթոնների բնագրաստեղծ ընթացքի և ընթերցողական մակարդակի ներազդեցության ապահովագրման համար:

Դիտարկենք նմանօրինակ քրեստոմատիկ թերթոններից մեկը: Երվանդ Թուլայանի «Իտեալին ետևեն»¹⁷³ ստեղծագործությունը հայոց «ժամանցային վիպագրության» համար նորմատիվ սեր-ամուսնություն-ընտանիք (սրանց սերտորեն հարող արտահայտություններով՝ սիրահարություն, միջնորդություն, դրամոֆտի տի հանգամանք) կաղապարի վրա է կառուցված, որտեղ իդեալի փնտրտուքը մտայնություն կրող տիպաժ-գործառություններին (Թովմաս Զըզըզյան, Էոթեն, Սիրարփի, Զիզի, Նվարդ, Արտեմիս, Վերժին) դնում է տարբեր իրադրությունների և վիճակների մեջ: Զըզըզյանի իդեալի (տվյալ պարագային՝ իդեալ կնոջ) փնտրտուքը, գոյությունը, կյանքը թերթոնում փոխաձևվում է խաղի: Դիպաչարը սկզբունքորեն իդեալն ապաիդեալացնում է, դարձնում տեսլական, գոյավորվում է «ինքնախաբեության» շրջանակ, ինչը թե՛ թերթոնի բնագրաստեղծ ընթացքն է և թե՛ ընթերցողական դաշտի ներազդման հանգամանքը: Զըզըզյանը այդ կանանց մեջ իդեալը դարձնում է տեսլական, իսկ կանայք Զըզըզյանի ապաիդեալականության մեջ բրտացնում են իդեալը, ինչը նույնպես տեսլական է: Արդյունքում գոյավորվում է կյանքը, իրականությունը խաղի վերածելու իրողությունը: Այս խաղն էլ ընթերցողական մակարդակում ժամանցայնության, ծիծաղի դոմինանտն է: Նույնն է պարագան Երվանդ

173 Տե՛ս Ե. Թուլայան, «Իտեալին ետևեն (երգիծավեպ Բերայի բարքերէն)», Կ. Պոլիս, Տպարան Նշան Պապիկեան, 1910 թ.:

Օտյանի երգիծական թերթոն վեպերում: Ամուսնություն խնդիրը առաջադրում է միջնորդների մրցակցություն-խաղ («Միջնորդ տեր պապան»): Այս ստեղծագործությունը ժամանակագրորեն առաջին երգիծական թերթոն վեպն է՝ կազմաբանությունը այսպես կոչված «վեպ-երկխոսություն» կամ «գրամատուրգիական վեպ», այն սակավ գործերից մեկը, որին իր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Օտյանը երկու անգամ է անդրադարձել (չչփոթել, օրինակ, «Դատաստանական խորհուրդի առջև»-ի երկրորդ հրատարակության հետ, «Տոբթոր Լևոն» վերնագրով, որը, ինչպես արձանագրել ենք, թերթոնի սոսկական վերահրատարակությունն է): 1895-ին «Գործ եփող մը» վերնագրով հրատարակելուց հետո թերթոնը հեղինակային զգալի վերանայման է ենթարկվել՝ «Երգիծական վեպ» ենթավերնագրի հավելում, գլուխների վերնագրերի կրճատում, ղեկաչարային ներփակ հոսքերի, կերպարների հավելում¹⁷⁴:

«Միջնորդ տեր պապան» ստեղծագործության մեջ բարքերի երգիծավիպումը խարսխված է ամուսնական միջնորդությունը զբաղվողների մրցակցության և հակամարտության (տեր Բարսեղ-Նեմզար հանրմ) խորքին՝ ընդգրկելով կենցաղի և կենցաղավարության կենսոլորտի բազմաթիվ արտահայտություններ՝ ընտանեկան կյանք ու միջավայր, հաշվենկատ ամուսնությունն ապահովելու համար մրցակցություն՝ բամբասանքների, մամուլով հակառակ կողմին ապակողմնորոշելու, վարկաբեկելու, զանազան խոչընդոտներ առաջացնելու միջոցներով: Այս հակամարտությունն իր շրջանակի մեջ է ներառում տարբեր խավերի ներկայացուցիչների, պարոնյանական մեծապատիվ մուրացկանների ու ազգային ջոջերի, նորօրյա կոկետների, դենդիների ու պչրուհիների, ազահներ, տխմարների, հնարամիտների, խաբեբանների, իրականությունից առհասարակ կտրված դյուրահավատների և միամիտների, ինֆանտիլների ու ֆանֆարոնների մի ամբողջական պատկերասրահ: Մայրաքաղաքի-գավառացի քաղքենիական մրցակցություն, թյուրիմացությունների և սխալների վրա խարսխված իրադարձությունների ու վիճակների անվերջավոր շարան, խոչընդոտների հյուսք, որտեղ աներկբա են պարոնյանական գեղարվեստական համակարգի ալյուզիաներն ու ռեմինիսցենցները («Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Երկու տերով ծառա մը», «Ատամնաբույժն արևելյան», «Քաղաքավարության վնասները»): Ստեղծագործության շրջարկում ծիծաղը իրականության ապակառուցումն է խաղի միջոցով, իլյուզիայի համատարածումը: Իրականության, ապրումի, հոգեբանության, զգացումի ապակառուցումն իբրև խաղ բնորոշ է «բարքերի» երգիծական այն թերթոններում, որոնք ըստ էության սիրո, սիրավեպերի ծաղրանկար են («Ճեպլնից նորածինը»): Այս իմաստով ուշագրավ գործերից է «Միքեի սիրարկածը» (այս թերթոնը, ինչպես արդեն արձանագրել ենք, Օտյանը հրատարակել է երկու անգամ, այստեղ հանդիպում ենք թերթոններին բնորոշ հեղինակային «անփութություն» օրինակի, Սրբուհի անունով հերոսուհիներից մեկը ստեղծագործության վերջին հատվածներում Զարուհի է դարձել): Միքեի սիրահարության պատմությունը սիրո օպոզիցիա է ըստ էության, հակադարձականություն, ինչը տվյալ դեպքում, ծիծաղի գոյավորման և

174 Հեղինակային խմբագրումների մասին տե՛ս Ա. Մակարյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 66, Ս. Մանուկյան, «Երվանդ Օտյան...», էջ 24-25:

ժամանցայնությունների գերակայությունն է: Ի դեպ, օտյանական ծիծաղին բնորոշ այս հակադարձականություն, շրջման սկզբունքը ուղղակի տեսական հիմնավորում է ստացել ստեղծագործության հերոսներից լրագրող Տիրանի շուրթերով. «— Եղբայր, երգիծական գրուածքներու մէջ միշտ այսպէս է, ըսել ուզածիդ հակառակը կը գրես, փոխանակ դէմ գրելու՝ չափազանց կը գովես և արդիւնքը ջախջախիչ կ'ըլլայ... այս վայրկեանիս Սարգիս էֆ. ջախջախուած մարդ մըն է, բուն երգիծաբանութիւնը այս է»¹⁷⁵:

Այս նույն շրջման սկզբունքն է գործում «Պատերազմ և... խաղաղություն» և «Վաճառականի մը նամակները կամ մարդ ըլլալու արվեստը» թերթններում: Առաջին ստեղծագործությունը Տոլստոյի հանրահայտ վեպի պարոդիան է: Հովնան և Սիմոն եղբայրների նամակագրությամբ թիկունքը, կենցաղը, բնտանեկան հարաբերությունները համանունացվում են պատերազմին, իսկ ռազմաճակատը, մարտը, պատերազմական առօրյան՝ խաղաղությանը: Ասել է թե՛ ծիծաղը թերթնում ապահովագրվում է իրողությունների փոխգետեղելիություն, մատնանշած շրջման սկզբունքով: Նույնն է պարագան «Վաճառականի նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» թերթնում, որը գերազանցապես հոր (Գոգմայի)՝ որդուն (Միհրանին) հղած նամակներով շրջման է ենթարկում «կատարյալ մարդու» ընկալումը, ըմբռնումը: «Կատարյալ մարդու» պարամետրերը (օրինակ՝ ազնվություն, սկզբունքայնություն, շիտակություն, բարոյականություն և այլն) ապակառուցման են ենթարկվում Գոգմայի հորդորակ-նամակներով:

«Բարբերի» երգիծական վերջին թերթնում՝ «Դատաստանական խորհուրդի առջև կամ Բերայի գայթակղությունները», որ 1925-ին լույս է տեսել առանձին հատորով՝ «Տքթ. Վարդան» վերտառություն¹⁷⁶, ծիծաղի բնագրաստեղծ գոյափորոզները այսօրինակ ստեղծագործությունների համար ավանդական հղացքների վրա են խարսխված՝ ամուսնական անհավատարմություն, շահամուլություն, քաղքենի նկրտումներ և մտայնություն, ինչը ապահովում է այլասերված ընտանեկան կյանքի, ամուսնության գրոտեսկը (Աննային ամուսնացնելու դիպաշարը, Աննա-Վարդան-Կարկամյան հարաբերությունների պատումը, Մաննիկ-Հրանտ սիրավեպը և այլն):

Արևմտահայ արձակի պատմական համապատկերում քաղաքական (հեղափոխական) երգիծանքը հսկայական խթանիչներ ստացավ հատկապես 1896-1898 թվականների Ադետով և 1908-ի հեղափոխությամբ պայմանավորված պատմական, մշակութային, էթնոհոգեբանական իրադարձություններից ու արտահայտություններից: Ազգային ինքնության դրսևորումների այս բացառիկ ժամանակաշրջանում, որտեղ գուգահեռաբար պրկված և սահմանային դրսևորումներով հանդես էին գալիս ազգային գոյութենությունը պարագրկող բոլոր էատարրերը՝ կենսունակությունը պահպանող ուժերի և միջոցառումների հավաքական գորաշարժ և գուտ ինքնապահպանման բնագրով պայմանավորված՝ ցանկացած գնով փրկվելու բարոյական ու հոգեբանական անկումներ, վեհանձ-

175 Տե՛ս «Միքէի սիրարկածը», Կ. Պոլիս, Տպագրութիւն Օ. Յովհաննէսեան, 1920, էջ 28:

176 Տե՛ս *Երուանդ Օտեան*, «Տքթ. Վարդան», Կ. Պոլիս, Տպագր. Մ. Տէր-Սահակեան, 1925 թ.:

նույնը, անանձնականությունը և փոքրագույնը ու հոգեկան եղկություն, հերոսականություն, գաղափարականություն և հարմարվողականություն, պատեհապաշտություն: Այն ժամանակաշրջանում, երբ հեղափոխականն ու հեղափոխությունը, քաղաքական կամքն ու վսեմ գաղափարը, հերոսն ու գաղափարականը գերարագությունը փոխակերպվում էին հակահեղափոխականի ու ռեակցիայի, կամքի ոչնչացման ու գաղափարի նսեմացման, հակահերոսի, տարբեր տիպի ու տրամաչափի արկածախնդիր մակաբույծների, պորտաբույծների մշակութային կյանքում բնականաբար պիտի ստանային իրենց հակադարձումը: Իսկ այդ հակադարձման ամենաունիվերսալ եղանակը ծիծաղն էր: Ինչն էլ իր հերթին գեղարվեստական, բարոյաբանական օպոզիցիան արտահայտելու ամենաօպտիմալ և ընդգրկուն կերպն էր: Ուստի բնական է, որ գեղարվեստական իրացումներում դա պիտի հանդես գար մերթ ապամիֆաականացմամբ, մերթ տոտալ ապակառուցմամբ՝ հիմնականում պարողիայի ու գրոտեսկի ձևերով: Ահա այս իրողություններով է պայմանավորված արձակի անթաքույց հակումը ծիծաղի ստեղծաբանական իրացումների հանդեպ, երգիծական գրականության վերածնունդն ընդհանրապես: Բնականաբար, «ժամանցային» գրականությունը չէր կարող անմասն մնալ այդ ընթացքից: Անհրաժեշտաբար պետք է հաշվի առնել նաև «ժամանցային» գրականության, թերթոն վեպերի ինքնությանը բնորոշ «սթրեսագերծելու» գերակատարությունը, ինչը նպաստել է «հեղափոխական» երգիծական թերթոն վեպերի աշխուժացմանը:

Ինչպես արևմտահայ արձակը, այնպես էլ թերթոնագրությունը քաղաքական (հեղափոխական) երգիծանքի երկու հիմնական ուղղությամբ հանդես եկավ: Այսպես կոչված «արտաքին կենտրոնացմամբ», որտեղ ծիծաղի սուբյեկտ էին դառնում թրքական կառավարությունը, պետությունը, բռնակալության վարչամեքենան, աշխարհաքաղաքական խաղերն ու տեխնոլոգիաները: Երկրորդ ուղղությունը այսպես կոչված «ներքին կենտրոնացմամբ» արտահայտություններն էին, որտեղ ծիծաղի սուբյեկտ էին դառնում ազգային-քաղաքական ինստիտուտները՝ կուսակցություններ, ազգային-քաղաքական գործիչներ: Առաջինը լավագույնս արտահայտվեց Առանձարի նորավեպերում, իսկ երկրորդը՝ Վահան Թեքեյանի, Տիգրան Չոկյուրյանի, Երվանդ Օտյանի փոքր արձակում¹⁷⁷ և վերջինիս թերթոն երգիծավեպերում:

Ավելին, Օտյանի համապատասխան փոքր արձակ գործերը («Հեղափոխություն մակաբույծները» շարքը) և թերթոն վեպերը ապամիֆացման, ապակառուցման, գրոտեսկի և պարողիայի կաղապարներով, տիպաժ-գործառույթությունների հարացույցով ոչ միայն ժամանակաշրջանի այսօրինակ ստեղծագործություններին կողմնորոշիչներն էին և ուղղագիծ արտահայտություններ էին ունենում այլ հեղինակների մոտ¹⁷⁸, այլև ուղղագծորեն շարունակվեցին հաջորդ տասնամյակներին: Ըստ էության եղան «քաղաքական (հեղափոխական)» եր-

177 Տողերիս ճեղհակն այդ ստեղծագործություններին անդրադարձել է արևմտահայ գործադատի Ավիրված ուսումնասիրության մեջ: Տե՛ս Գր. Հակոբյան, «Արևմտահայ գործադատը. 1880 և 1910-ական թվականներ. ժամրի պատմություն և տեսություն», էջ 170-171:

178 Այսպես, օտյանական «ճակատերուսի» գեղագիտական-ստեղծագործական մոդելն ուղղակիորեն կիրարկվել է Տիգրան Չոկյուրյանի «Հերոսը» ստեղծագործության մեջ: Տե՛ս «Ուսում», Կ. Պոլիս, 1911, էջ 177-813:

գիծավեպի միակ դրսևորման եղանակը XX դարի հայ գրականության մեջ: Օտյանն իր թերթոններում հաղթահարեց ազգային-քաղաքական կյանքի, հեղափոխականի և հեղափոխականության տաբուները: Ընդամին թերթոնի տիրույթներ ներբերելով ծիծաղի «ոչնչացնող» կերպ ու արտահայտություն, ծիծաղի այնպիսի ագրեսիվ եղանակ, որն ըստ ամենայնի սթրեսագերծում էր ու այդպիսով կատարում իր ժամանցային դերակատարությունը:

Երգիծական թերթոն վեպերի այս խմբում ևս գրողի ծիծաղի տիրապետող արտահայտչական եղանակը պարողիան և գրոտեսկն են, որոնք ընդգրկում են բոլոր հղացքներն ու տիպաթ գործառությունները, պատումն ու կերպարումը: Հարկ է չեչտել, որ Օտյանի թերթոնները հայոց վեպի մեջ ամրագրեցին «գրոտեսկային վեպի» ներժանրային կաղապարը, ինչը հետագայում կիրարկեցին Նշան Պեչիկթաշյանը, Ակսել Բակունցը, Վահան Թոթովենցը, Սմբատ Փանոսյանը, Սիմոն Սիմոնյանը, Պետիկ Հերկեյանը: Գրողի թերթոններում անհամատեղելի սկիզբների ընդելուզումը, պարադոքսալ համադրությունները ստեղծեցին գրոտեսկային, պարողիկ հսկայական դաշտ: Ինչն ի դեպ միևնույն հաղորդումը գործում էր ոչ միայն թերթոն վեպերում, այլև փոքր արձակում, դիմանկարներում («Մեր երեսփոխանները»), մանրապատումներում, քրոնիկոններում («Մեր ազգային ժողովը», «Վերնատունեն»):

«Հեղափոխության մակաբույծները» նորավեպերի շարքը և «Պրոպագանդիստը» թերթոն երգիծավեպը քաղաքական (հեղափոխական) կենսոլորտի, քաղաքական գործիչի գրոտեսկային-պարողիկ դաշտի կայացման առաջին անդրադարձներն էին, որոնց հանգրվանային որակը, բյուրեղացումը պիտի դառնար «Ընկեր Փանջունին»:

«Պրոպագանդիստի» շրջարկում առաջին անգամ ապակառուցման ենթարկվեց հեղափոխությունն ու հեղափոխականությունը, իսկ ուսուցիչ Աշոտի տիպաթ-գործառությունը ուրվագրում էր Փանջունուն: «Պատուհաս» հորձորջված հեղափոխական խմբի գործունեությունը և Աբգար Կուլտամյանցի տիպաթը (նա հայրենիքի ազատագրության համար ժողոված գումարը գրպանեց և անհայտացավ) վերևում արձանագրված օպոզիցիայի վկայությունն էին, տաբուները շրջանցելու, գաղափարի, սկզբունքի, հերոսության պատրանագերծումը, տոտալ արկածախնդրության, հակահերոսության և հակահերոսականության վկայությունը:

«Ընկեր Բ. Փանջունի» ստեղծագործության, Փանջունու տիպաթի գոյավորման ընթացքը սերտորեն առնչվում է «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքին («Արտասահմանյան գործիչը», «Խմբագիրը», «Որ մենք հերոս...», «Նախկին գործիչը», «Կեղծ լրտեսը», «Անվավեր հերոսներ», «Հակահեղափոխականը»), որը գրվել և առաջին անգամ լույս է տեսել 1898-1899 թվականներին, իսկ 1910-ին գրողն այս շարքը վերահրատարակել է: «Հեղափոխության մակաբույծներ» շարքի՝ որպես «Ընկեր Փանջունու» հղացքի, պատումային շրջանակի, տիպաթների գործառությունների ստեղծաբանական սկզբնաղբյուր լինելու հանգամանքը արձանագրվել է օտյանագիտության կողմից¹⁷⁹: «Ընկեր Փան-

179 Մասնավորապես շարքի Ռերոսների վավերական նախատիպերից անդրադարձել են Անուշա-

ջունին» «Մեր երեսփոխանները» դիմանկարների շարքի հետ երևան է հանում օտյանական գերբնագրերից մեկը¹⁸⁰:

Շարքի և վեպի հետազոտողները բազմաթիվ էջեր են նվիրել որոշելու համար, թե Փանջունին և փանջունիականությունը կոնկրետ ո՞ր կուսակցությունից գեղարվեստական անդրադարձն է՝ անտեսելով օտյանական քաղաքական (հեղափոխական) երգիծային թերթոնների ստեղծաբանական ելակետումը: Օտյանը ծիծաղի տիրույթներում ընդգրկում էր ոչ թե կոնկրետ կուսակցությունների և կուսակցականների, այլ ընդհանրապես կուսակցությունն ու կուսակցականին: Կակայանցն ու Վարդհոյանը, Զաքեոսն ու Մխաթը Փանջունու, Սարսափունու տիպաժ-գործառույթությունների առաջին վկայություններն էին, որոնք պիտի վեպի շրջարկում ընդլայնվեին, այնուհետև թոթովենցի, Նշան Պեշիկթաշլյանի երգիծավեպերում դառնային Բուրբոնյան ու Փարոս, Շահազար և Տոմպագյան: Ասել է թե՛ «Ընկեր Փանջունին» միջգրային կապեր պայմանավորող գենետիկական օղակ է մեզանում:

«Ընկեր Բ. Փանջունի» եռագրությունը թերթոն վեպի պատմության մեջ ուշարժան է իր ստեղծագործական պատմությամբ: Օտյանագիտությունը բավական մանրամասն և բարեխղճությամբ անդրադարձել է դրան: Գրողի ժառանգությունից այս ստեղծագործությունն ամենամեծ արձագանքն է ունեցել: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է այն իրողությունը, որ «Ընկ. Փանջունի ի Ծապլվարն» աննախադեպ հաջողությունից հետո, ընթերցողական դաշտի պահանջով, կարելի ասել՝ պարտադրանքով, շարունակվեց «Ընկ. Փանջունի ի Վասպուրական» և «Ընկ. Փանջունի տարագրության մեջ»: Իմ աշխարհահայացքները» միավորներով. «Բայց պետք է ըսեմ, — գրում է հեղինակը, — որ առաջին գիրքը աւելի յաջողած է քան երկրորդը: Ու բնական է այդպէս ալ պիտի ըլլար: «Առաքելութիւն մը ի Ծապլվար»ին տիպարները քաղած եմ անձամբ ճանչցած մարդոցս դիմագծութենէն, այսինքն՝ զանոնք ուսումնասիրած եմ քսան տարի մը: «Ընկեր Փանջունի ի Վասպուրական»ը, ընդհակառակը ինծի պատմուած թիփերն են, իմ լսածներս»¹⁸¹: Խնդիրն այստեղ ոչ այնքան եռագրության երկրորդ և երրորդ մասերում փանջունիականության ֆենոմենի ստեղծաբանական իրացման կոորդինատների փոփոխությանն է վերաբերում, որքան այն իրողությունը, որ Փանջունին Վասպուրականում և տարագրության մեջ, անկախ եռագրության ձևաբանական կառույցի նույնականության (գերազանցապես նամականու կաղապարով), գործառույթությունների համանման շրջարկի ծապլվարյան գոյութենությունից ալլանում է: Վերհանում բավականին պարագայական բազմադիմություն, ինչի ընթացքն արդեն օտարացում է ծապլվարյան գոյութենությունից: Պատահական չէ, որ գրականագիտության մեջ արձա-

վան Մակարյանն ու Սամվել Մուրադյանը: Տե՛ս օրինակ՝ վերջինիս Օտյանին նվիրված մեծագրություն 125-133-րդ, 135-րդ, 139-րդ էջերը:

180 «Ընկեր Փանջունին» միջգրային ակնհայտ կապեր ունի «Տասներկու տարի Պոլսեւ դուրս»-ի հետ, իսկ «Մեր երեսփոխանները» շարքի Հարություն Ծանկյուլյանի, Սարգիս Սվինի, Համբարձում Պոլսեւյանի, Հմայակ Արամյանի դիմանկարները «Հեղափոխության սակաբույծները» շարքի և վեպի հետ ստեղծում են մեկ գերբնագիր:

181 Տե՛ս «Հայրենիք», 1927, № 9, էջ 37:

նագրվել է, թե ստեղծագործություն չափորոշող մասերում Փանջունին «...ոչինչ ունի 1910-ի հերոսին, անունն էն զատ»¹⁸²: Պատահական չէ նաև, որ Փանջունու մեջ նկատվել է և՛ Դոն Գիշտոր, և՛ Տարտարենը, և՛ Պիկվիկը¹⁸³, ինչը մատնանշված այլացման առարկայական վկայությունն է: Այս խորքում նկատում ենք ոչ պատահական մի օրինաչափություն: Անկախ Փանջունու և փանջունիականությունների տիրույթների ընդլայնումից՝ օտյանագրությունների առարկայական արձանագրությունների տեսական միտքը իր մեկնաբանություններում և արժեքումներում խարսխվում է ծալվարյան շրջարկում, ըստ էության կողմնակիրորեն ցուցանելով մյուս մասերում Փանջունու և փանջունիականությունների այլացումը:

Փանջունու վարքագրությունը գործիչի, հերոսի, գաղափարականի գրոտեսկային-պարոդիկ բյուրեղացումն է: Գործիչի, հերոսի, գաղափարականի էությունը դեգրադացիան ամբողջանում է վեպի մյուս տիպաժ-գործառություններով: Այդ դեգրադացիան կենսոլորտը միայն Փանջունու «վաստակը» չէ, փանջունիականությունը հանուր տրվածք է, նստած է բոլորի մեջ, հանուրն է ընդունում փանջունիականության գոյությունը, միաժամանակ այն «...ունիվերսալ ծիծաղն է, ուղղած ամեն ինչի և բոլորի դեմ»¹⁸⁴: Սրանով է բացատրվում այն իրողությունը, որ Փանջունին և փանջունիականությունն անվերապահորեն ընդունվեցին ոչ միայն ընթերցողական և մտավորական շրջանակներում, այլև քաղաքական ու կուսակցական: Փանջունին տարբերակների և *alter ego*-ների հսկայական ներուժով և փանջունիականությունն իր գոյաբանական ու տիեզերական անվախճանությամբ մեր գրականության պատմության մշտական ներկայությունները դարձան, շարունակվեցին (Հովնաթան Մարզ, Փարավոն Սեմ Անտոն, Իշխան Արչակունի, Շահազար, Փարոս, դոկտոր Բուրբոնյան) և շարունակվելու են նրա վարքագրությունների նորանոր շարանով:

182 Զ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. VIII, էջ 391:

183 Հիշենք թեկուզ Միքայել Կյուրցյանի, Շահան Գահնուրի այդօրինակ կարծիքները: Տե՛ս «Երվանդ Օսլյանի հիշատակի», էջ 12-16, 32-33:

184 Մ. Բախտի, “Творчество Франсуа Рабле...”, с. 17.

ՊԱՏՄԱՎԵՊԻ «ՈՉՆՉԱՑՈՒՄ» ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԱՊՐԵՑՆԵԼՈՒ ՀԱՄԱՐ

Ըստ Լևոն Խեչոյանի
«Արշակ արքա. Դրաստամատ ներքինի» ստեղծագործության

Հայաստանյան արդի գրականության համապատկերում, դժբախտաբար, մինչև վերջերս բացակայում էր այն քրեստոմատիկ իրողությունը, թե դասական վեպի կառույցը վաղուց անտի իրեն սպառել է, հատկապես պատմավեպինը, և ժամանակն է ժամրի «ոչնչացմամբ» ապրեցնելու գրականությունը: Սակայն գեղարվեստական բնագրի ընթերցման և ընկալման հայկական վիպապաշտ-զգայացումն հիմնորդ և՛ ստեղծաբանական, և՛ գեղագիտական տիրույթներում միավաժ են լավագույն դեպքում Ծերենց-Բաֆֆի-Մամուրյան-Պողոջյան-Մուրացան-ական պատմավիպասանության բավիղներում և, այս իմքնաբավ թմբիրում գոհանալով, արդեն կես դարից ավել, Դերենիկ Դեմիրճյանի ու Ստեփան Զորյանի թեթև ձեռամբ, արտադրվում են գործեր, որոնք դուրս են ոչ միայն գրականության պարագրկումից, այլև հայոց կենսալորտի «ուկյա երագի»՝ գրականության, բրածոյացումն են: Ընթերցման քիմքը գոհացնելու համար որքան է չարչրկվել 4-5-րդ դարերի մեր պատմության գոյութենության երկնագիրը, ինչքան են սկեռվել՝ նորույթն ապահովելու պահանջով, զարմանալիորեն զանցառելով, որ վեպի գեներտիկ էույթի բաղկացյալ «նորաբանությունը» բոլորովին տարբեր է 20-րդ դարի ժամրի պոետիկայից ու գեղագիտությունից, որ անհրաժեշտ է փլուզել, քակել Բաֆֆու կառույցը (ընդդիմախոսներին հողում են Խոսե Օրտեգա-ի-Գասսետի արդի վեպի տեսությունը մվիրված գրությունները):

Վաղամեռիկ Վարդան Գրիգորյանն այս մտայնության պատնեչումի նախաքայլերն արեց, որոնք, ցավոք, առկախ մնացին: Եվ ահա 1994-ին Լևոն Խեչոյանը լույս ընծայեց «Արշակ արքա. Դրաստամատ ներքինի» պատմավեպը, որը նախ՝ բնութագրական է մատնանշած «ոչնչացման» թանձրացականացմամբ ու իրացումով: «Արկածախնդիր» մտայնությունն Հայ գրականության ավանդված սրբախոսության պարագրկումներում, ուր անմիջապես տեսանելի են Համընդհանուր ընդվզումն ու Հհասկացված մնալու տրագիկոմիզմը, մեր տեսաբանության «ժողովրդական-ընդունելի» թեի ազրեսիվ ու «գիտական» արձագանքները, վերջապես ամենակարևորը՝ ստեղծաբանական նահանջի հարակա տագնապը:

Լևոնն այս վեպի համար իբրև բնաբան կիրարկել է Ագուրի այն խոստովանությունը, որտեղ կենտրոնանում է գեղեցիկ գնալու և գեղեցիկ ընթացքի էույթը (Առակաց, Լ 29, 30), և թե ինչպես է գոյավորվում այդ ճանապարհը: Ընթացքը մանրամասնվում է ստեղծագործության մեջ՝ իբրև պատմություն, ճակատագիր ու ինքնություն, և այս պարագային համատեղադրվում է նույն Ագուրի խոստովանություններից ևս մեկը. «Ազգ կա, որ իր աչքին մաքուր է երևում, բայց իր աղբիցը չէ մաքրված» (Առակաց, Լ 12). և ահա վեպի կառույցում նյութականանում է գեղեցիկ ընթացքի տարանջատումը սեփական կեղտից, ու Հենց դա է Հայկական պատմավիպասանության «ոչնչացումը», որը

ստեղծագործությունն անպայմանորեն դարձնում է նշանակալի այսօրվա գրական պրոցեսում:

Այս աղբյուր ու կեղտի տեսանողությունն արդեն, ի տարբերություն դասական կառուցյի, արտաքին չէ, և ճանապարհը նույնպես (Դրաստամատի, Ֆարուխի արխիտեկտոնիկ դարձումը, պտույտը վեպի կառուցվածքում), զուտ Անուշ բերդ արքային այցելելու, արքայի հետ լինելու, արքայի հետ մեռնելու արարքով արքային ապրեցնելու, հարատևելու և ըստ այսմ՝ գրական պատգամախոսությունից հանգանակի ամրագրումը չէ, այլ՝ ներքին ինքնաբախումը՝ վասն մաքրագործության. ոգեբեր, բնագանցական, անհատական, ազգաբանական, այսինքն՝ մտքի արգասավորության պրկում, ստեղծումի հեռանկարայնություն: Աղբյուր սոսկ արտաքին կոլիզիաներն աշխարհաքաղաքական խայտաբղետ բախումներն ու դրանց արդյունքները չեն, պատմական ժամանակաշրջանի հանգուցումը չէ, իսկ լույսը՝ միայն դիմակայությունն ու հակազդեցությունը: Այս երկուսը համադրված են, փոխներթափանցած, յուրաքանչյուր պարագային ու դրվագում սեփական կեղտը նկատելու, այն մաքրելու գերլարումով ընթանալու համապատկեր է՝ առանց վերջնական գնահատանքների և մեկնությունների:

Անշուշտ, ընդհանրականություն մեջ այս նկատառումները ենթադրում են ծավալում ու առավել փաստարկում, սակայն տվյալ դեպքում ստիպված եմ բավարարվել պատմավեպի ինքնաբախման, ժանրի «ոչնչացման» առաջադրությունը մատնանշելով ցույց տալ գրականությունը ապրեցնող իրողությունը, որ առկա է Լևոնի այս ստեղծագործության մեջ, ուստի գերհամառոտ ներկայացնեմ գլխավոր դրույթները:

Ա. ԾՐԱԳՐԱՅԻՆ ԻՐԱՑՄԱՆ ՆՈՐԱԳԱՐՁՈՒՄԸ. Հանրահայտ է, որ ցանկացած պատմավեպ, եթե ժամանցային որևորի հագուրդ տալու համար չէ ստեղծված, ապա, պարտադիր, գրված է պատմական հեղաբեկումների, անցումային, բախտորոշ շրջանների ժամանակ, կենսական հարացույցի առարկայական հարցադրումներին պատասխանելու մտահոգությամբ (գոնե հայոց գրականությունում), ու այս պարագային անխուսափելիորեն կիզակետվում է գեղարվեստական բնագրի ծրագրայնությունը (գրական և արտագրական ընդգրկումն այս պարագային կրավորական է): Մեր պատմավեպի բնույթային ծրագրայնությունը, որպես կանոն, միշտ առթել է պատասխան, գրվել է որևիցե պատասխանի համար: Ըստ համապատասխան պատմական կոնտեքստների՝ պատասխան էին Բաֆֆու և Մամուրյանի, Մերենցի ու Մուրացանի, Զորյանի, Դեմիրճյանի ստեղծագործությունները: Հայաստանյան խորհրդային և պոստխորհրդային շրջանի պատմավեպասանությունը ստեղծվել է բացառապես ամենատարբեր հարցումների և խնդիրների պատասխանելու նպատակամիտությամբ: Խեչոյանի վեպը գրվել է պատասխանելու պարագրիումից դուրս, անդին, այսինքն՝ «Արչակ արքա. Դրաստամատ ներքինի»-ն չի պատասխանում որևիցե հարցի և խնդրի, անպատասխան ստեղծագործություն է, հարցումի մետաբնագիր է: Եվ հենց սա է ծրագրային իրացումի նորագարծությունը հայաստանյան արձակի պոետիկայում: Անկախություն ու պետականության գոյությունը

թյունն ինքնին, ներքին դիմադարձությունը, ներփակ բնագանցականությունը և հոգեխառնությունների մեջ, յուրօրինակ «ֆիզիոլոգիայով», հակացուցիչներով և ընկալումների պարագրկությունը, էությունական այս երկու հիմերի բախումներով, որտեղ պետականության գերակայությունը հանգուցվում, բաղձյունվում է էգոցենտրիկ անանձնական շարժումով, գործող անձանց և գաղափարների համակարգը՝ անխտիր բոլոր միավորներով ու շերտերով, այս իրողությունը դիտանկյունն ու փաստարկումն են՝ վեպի կառուցումը ներբերելով գոյակերպության և պատմության գերակատարության հանգրվանություն՝ պետականության համարժեքումը անհատական ազատության և անհատական մեծակության հետ:

Բ. ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԱՍԵՂԾԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ. Պատմությունը, կենսագրությունը պարագայական ճշմարտությունները տարփողելիս, նրա իմաստը և գերակատարության (յասպերսյան համանունությունը) խորհուրդը ըմբռնելու և սեփական պահվածքը ուղղորդելու համար անընդհատ առկայացնում են նույն այդ պատմության գուգահեռ ստեղծաբանությունը, որ տիեզերական կարգ է, հար ու նման Դրաստամատի անսահման միայնակության փուլ մտնելուն, որ Արչակին անմնացորդ նվիրվելու փաստումն է. «Իր այսօրը կորցնող ժողովուրդը իր ապագան պահանջելու իրավունք չունի, մի լքեք ժամանակը, մի լքեք ակնթարթը, որ պատմություն պիտի դառնա», Չունակ եպիսկոպոսի այս բանաձևամբ պատմության ստեղծաբանությունը դառնում է վեպի սեռում. լքում է կիրքը, առօրյան, ներաշխարհը, ամեն ինչ, միայն ինքն իրեն վերագտնելու իրողությունը, որ հին ու նոր աստվածների դաշնության միակ եզրն է, կենտրոնանում է պետականությունը, ավելին՝ սա է հայոց պատմության արարողական հյուսելն: Այստեղ է Լևոնը կենտրոնացնում տեքստի անխտիր բոլոր բաղադրատարրերը (կերպարային խորք, կոլիզիաներ, միստերիաների մեկնություններ), ազբյուրագիտական ահռելի աշխատանքի գնահատության և օգտագործման ներուժը:

Գ. ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՄԻԹՈՍ. Նախորդից ածանցյալ, բայց ոչ երբեք կրավորական, որովհետև Արչակ արքայի ժամանակների վեպը, որ նաև Դրաստամատ ներքինու ժամանակների վեպ է, միաժամանակ առասպելականացրած պատմության ապամիթոսականացում է, նույն այդ պատմության դիցականացում: Ինչո՞ւ: Նախ՝ անբաղադրելի եղելությունը (միթոս-պատմություն) վկայություն է. պատահական չէ, որ վեպի պատումը բացառապես իրացված է վաղակատարով՝ իբրև վավերագիր, վավերաթուղթ, իսկ իրադարձությանն անմիջապես հաջորդող առասպելը (Փառանձեմի, Վարդան Նահապետի, Վարսենիկի «տեղային» կոլիզիաներ)՝ իբրև եղելության այլագոյացում, միասնականացած են, ապա՝ դիցերը և Աստված գուգորդում են կենսագրության ու ինքնության վկայաբանությունը, և հետո միթոսն՝ իբրև պատմության Ֆրագմենտ, կանոնակարգում է պատմության մատնանշած գուգահեռական ընթացակարգը: Այս առումով Լևոնի վեպը ենթադրելի է դարձնում հայաստանյան գրականության մեջ «մոգական» իրագործումի նոր հղացքներ:

Դ. ՊԵՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԱԳՐԿՈՒՄԸ. Սա, ինչպես արդեն ասացի, անընդհատ պրկված, վիճահարույցության կեռմաններում, երկվության մեջ, սակայն բոլորի մոտ ամրագրված, անկախ ենթակայական դիտանկյունի, տրամագծային հակադրականության: Վեպի բոլոր պերսոնաժներն են փորձում դա պարագրկել՝ որպես ինքնություն, իբրև գոյություն «միաբնակություն», ընդհուպ Աստծո ու թագավորի հարաբերակցության մեջ առաջնայնության հարցը, Նազովրեցու սիրո պես է հողի, երկրի էությունականությունը, ու այս առումով ստեղծագործությունը հայաստանյան պատմավիպասանության մեջ ներբերում է՝

Ե. ԱՆՋՐՊԵՏՈՒՄ ՏԱԲՈՒՆԵՐԻՑ, Գեղագիտական, հոգեբանական, ավանդական, ստեղծագործական: Այսինքն՝ տեղի է ունենում ժանրի ազատ ոչնչացում՝ դույզն-ինչ «չթաքցնելով» աղբը, կաղապարավորների կողմից բանդագուշանքի ենթարկելի ապասրբացումը (Պապի պլան, Փառանձեմի պլան, Ներսես Մեծի պլան, Տիրանի պլան) ողջ համատեքստում՝ «ընդոծին պատկերներ»-ի տեսանողությունը:

Զ. ԱՆՏԻՊԱՏՄԱՎԻՊԱՍԱՆՈՒԹՅԱՆ ԸՆԶՅՈՒՂՈՒՄԸ. Բառը կիրառում են դասական պատմավեպին օպոզիցիայի համանունությունում, այստեղ արդեն ստեղծագործության պոետիկական-արխիտեկտոնիկ ամբողջությունը դրվագված է ներփակ և ներդիր մասերի, որոնցից յուրաքանչյուրն ըստ էության բաց համակարգ է, բնագրային անվերջավորություն՝ շարունակելիության ու ընդհատության միասնական կազմաբանությունում և ձևաբանությունում: Ո՛չ պերսոնաժների շարքը և ո՛չ դիպաշարային համակարգը կանոնիկացված չեն: Ավելին, նկատելի է ճիգ թափած խուռներամություն, քառսի հետագիծը կոմպոզիցիոն շրջանակում կենտրոնացված է արքայի քսոսրի (աքսոսրի պատմության մանրամասնումն՝ իբրև տեքստի գերակայություն) և Արչակավանի մեկնություն շուրջ, իսկ Դրաստամատի ու Ֆարուխի ճանապարհորդությունը, ուղևորությունը դեպի Անուշ բերդ բնագրում շարունակելիության շոշափելիացումն է, պատմական մաքրագործության էսթետիզիացիան: Գործող անձանց պատկերազրույցներում (Արչակ, Շապուհ, Դրաստամատ, Ներսես, Վարսենիկ, Փառանձեմ, Տիրան, Տիրիթ, Գնել, Պապ, Օլիմպիա, բերդի կառավարիչ, այլք) անհատականացումն ու ոճականացումը պարփակված է նրանց գիտակցության, ոգեխառնության ու Աստծո թելադրությամբ կատարված արարքների հոսքերի ներքին արձանագրություններում՝ համադրված արտաքին խոսքի (մոնոլոգներ, դիալոգներ, խոհաբանություններ և պատումային լուծումներն ապահովող նշագրություններ)՝ դրանց սատարող գործառնություններին: Անտիպատմավիպասանության միակ գարտուղությունը թերևս ժամանակային աքսեսուարի ոճական համապատասխանացումների երկարապատումներն ու պեդանտային գրանցումներն են, որոնք նախաբնագրային պատրաստության ռեցիդիվային արձագանքներն են: Այնուհանդերձ, անտիպատմավեպն առթում է պատմության գեղարվեստական ընթացման, ըստ իս, միանգամայն կայացած հանգամանքի՝

Է. ԱՎԱՐՏԱԲԱՆԱԿԱՆ ԿԱՆԳՆՈՒՄԻ. Երբ ստեղծագործական մեկնություններ (օրինակ՝ Հայկի առասպելի ընթերցումը վեպի կառուցվածքում) մատնանշում է գոյություն «արքետիպային» շրջանակը՝ բացելով մեր տեսակի մեջ միաված Արշակ-ներին ու Դրաստամատ-ներին, մյուսներին (այս առումով հույժ բնութագրական են 208-210-րդ էջերը) և այսպիսով ամբողջացնում:

Ը. ԳՈՅՈՒԹԵՆՈՒԹՅԱՆ ԾԵՐՏԱՎՈՐՄԱՆ ՄԻԱՍՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Իբրև պարտությունների հաղթանակ՝ պարադոքսալ հակադարձականություն: Մարի երեցը չպրտում է Շապուհի ավագանուն. «Իսկ մենք թագավոր ունենք», երբ նրան ցանկանում են գայթակղել, այսպես ինչպես մերկությունը փորձում սասանել իր՝ թագավորի, արքա լինելու նախասկիզբ սուբստանցը: Եվ որպես համընդհանուր, Աստծո տրվածք՝ ամրագրում թագավորին արքայալայել ներըմբռնելու ու նրա կողմից առավել՝ հպատակներին նույնակերպ ներըմբռնելու, այսպես է «ոչնչացնում» Լևոնը պատմավեպը և խոսքի սրբազնացմամբ մոտենում գրականության ազատության արվեստական նախնականությունը:

ԱՐԴԻ ԱՐՁԱԿԻ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐԸ

(1990-2000 թվականներ, ակնարկ-ուրվագիր)

Սույն գեկուցումը վերնագրել ենք «Արդի արձակի համապատկերը (1990-2000 թվականներ, ակնարկ-ուրվագիր)»: Ինչո՞ւ: Այս գիտաժողովին մասնակցելու համար Նարեկացիի անվան Հայագիտական ամբիոնի վարիչ, պրոֆեսոր Պիտեր Քաուլին առաջարկել էր անդրադառնալ «արևելահայ և արևմտահայ արձակի ներկա դրույթյանը հրապարակայնության քաղաքականության հոչակումից մինչև այսօր»: Բավականին ծավալուն, բազմաչերտ, ամենատարբեր գեղարվեստական, ստեղծաբանական, մշակութաբանական խնդիրներով առեցուն թեմա: Բնական է, որ առարկայաբար գիտաժողովում մեկ գեկուցմամբ անհնարին է սպառիչ մեկնաբանել խնդիրներն ընդգրկող բոլոր հարցերն, իրողությունները: Ուստի, հարկ ենք համարել կոնկրետացնել ինչպես մեր գեկուցում-ելույթի առանցքը, այնպես էլ առաջարկված թեմայի ժամանակագրությունը: Փորձելու ենք վերհանել արդի հայ արձակի համապատկերը՝ ակնարկ-ուրվագրով: Սկսենք «համապատկեր»-ից: Տվյալ պարագային համապատկեր եզրը, կարծում ենք, գործառնական դաշտով և տարողությունամբ, ամենահարմարն է, քանի որ հնարավորություն է ընձեռում՝ վերհանել ժամանակակից արձակի խնդրագրություն շրջանակն՝ առանց անդրադառնալու այն հեղինակների ստեղծագործություններին, որոնք խնդրո առարկա ժամանակաշրջանում դուրս են արդի արձակը պայմանավորող, հատկանշող չափորոշիչներից: Զեկուցման մեջ հիմնականում բավարարվելու ենք դրանց սոսկական թվարկմամբ՝ իբրև գրապատմական փաստեր: Բնականաբար, ելնելով գեկուցման ծավալա-ժամանակային սահմաններից, համապատկերը փորձելու ենք ներկայացնել դրույթներով, ասել է թե՛ մեր ելույթը բնույթով ակնարկ-ուրվագիր է:

Զեկուցման ժամանակագրական ընդգրկման շուրջ

Մեկնելով «հրապարակայնության քաղաքականության հոչակման» տարեթվից՝ իբրև ժամանակակից արձակի սկզբնավորման շրջան, անխուսափելիորեն երկակի շփոթության ենք հանգում: Գորբաչովյան վերակառուցումն ու հրապարակայնությունը, ի տարբերություն ուսական գրականության, հայաստանյան գրական գործընթացը չհարստացրեց որևէ ժամանակակից «արգելված տեքստով» (այսինքն՝ այնպիսի ստեղծագործությամբ, որն իր գեղագիտությունամբ, բանարվեստով հարիր էր համայնավարական գաղափարախոսությունը, սոցիալիստական ռեալիզմի հրամայականներին), որն իր արժեքով, առբերած գեղարվեստական և ստեղծագործական ազդակներով զորու լիներ ներազդելու ժամանակակից արձակի վրա: Պարզվեց, որ արտագրական պատճառներով գոց մնացած ոչինչ չունենք, եթե չհաշվենք լուսահոգի Խաթակ Գյուլնազարյանի

«Ջալլամ» վեպն, ինչը ուղիղ համեմատական է ռիբալիովյան «Արբատի զավակներին», սակայն որևիցե ընթերցում չունի ո՛չ Սուֆենիցիների «Առաջին պարունակի», ո՛չ, օրինակ, Գրոսմանի, Տենդրյակովի ստեղծագործությունների արժեքային համակարգին: Հրապարակայնության ժամանակաշրջանում, խիստ պատահական ընտրություններ, տպագրվեցին, օրինակ, Օսյանի «Ընկեր Փանջունին», Լեո-Կամսարի որոշ անտիպ երգիծական մանրապատումները, Ավետիս Ահարոնյանի ստեղծագործություններից, որոնք հայաստանյան ընթերցող հանրությունը իրազեկելու հասկանալի մտահոգություններ էին պատճառաբանված, սակայն ժամանակակից արձակի վրա թողած ներազդման դերակատարությունները սրանք նույնպես զրոյական արդյունք ունեցան: Նույնն է պարագան Ղարաբաղյան շարժման մինչ անկախացման շրջանը գրականության (արձակի) վրա թողած ներազդեցությունից: Հավանաբար արձակի անհաղորդ վերաբերմունքն առ հանրային-քաղաքական կյանքի այս, հիրավի, բախտորոշ փոփոխությունները պայմանավորված էին հետպատերազմյան, մասնավորապես 1960-1980-ական թվականների հայաստանյան արձակի իրապես արժեքավոր որակով: Գուրգեն Մահարիի, Վիգեն Խեչումյանի, Աբել Ավագյանի, Կարպիս Սուրենյանի, Մուշեղ Գալչոյանի, հատկապես Աղասի Այվազյանի, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները: Եթե հավելենք նաև Զորայր Խալափյանի, Վահագն և Վարդան Գրիգորյանների, Վանո Սիրադեղյանի անուններն, ապա պետք է արձանագրենք, որ հայաստանյան արձակը մեզ հետաքրքրող շրջանի նախադեռան ուներ արժեքային բազմանիստ դաշտ, բարերար ստեղծաբանական կենսոլորտ: Հայաստանյան արձակը վերակառուցման ժամանակաշրջանում, ըստ էության, անկախ արժեքայնությունից, իներցիայով շարունակում էր 60-80-ականների արձակի փորձը: Խնդրո առարկա ժամանակահատվածի առումով նույնն էր պարագան սփյուռքյան գրական գործընթացում: Լավ թե վատ, քիչ թե շատ, ավելի վատ և քիչ, այդուհանդերձ նույն իներցիայով պատճենվում էին սակավ՝ Օշական-Որբունի-ական, ավելի հաճախ՝ շահնուրյան, շուշանյանական-համաստեղյան ստեղծագործությունները՝ Պողոս Սնապյան, Պողոս Գուրեղյան, Մովսես Փափաջյան, Վրեժ-Արմեն, այլք: Արձակի բարեբար կենսոլորտը, հեռանկարն ապահովագրում էին լուսահոգի Հակոբ Կարապենցն ու Վահե Օշականը, մասնակիորեն վաղամեռիկ Պետիկ Հերկելյանն ու Մկրտիչ Մարկոսյանը: Սա՛ մի կողմից: Մյուս կողմից՝ ինքնին հասկանալի է, որ «հրապարակայնության քաղաքականության հոչակումը» սփյուռքյան գրականության, ի մասնավորի արձակի արդի ժամանակահատվածը պարբերացնելու հիմք չունի և անշուշտ չփոթոթյան տեղիք է տալիս: Իրականում արդի արձակի համապատկերը ժամանակագրորեն համապատասխանում է անկախացման, Հայաստանի Հանրապետության հռչակման, հետանկախ ժամանակաշրջանի հետ ոչ միայն այն առարկայական աշխարհա-քաղաքական, հոգևոր-մշակութային հանձնառություններով և հակազդեցություններով, որ ունեցավ և շարունակում է ունենալ, այլև արձակի փոխաձևություններով, ժանրային-հղացքային այն պատկերով, որն արդի շրջանի համապատկերը պայմանավորում և հատկանշում են, ինչը կփորձենք ցուցանել: Ուրեմն մեր այս համապատկերն ընդգրկում է 1991-1992-2000 թվականները:

Երկու խոսք «արդի» հասկացության սահմանների մասին: Մեր գեկուցման մեջ հասկացությունը կիրարկում ենք երկու նշանակությունում: Արդի՞ն՝ իբրև ժամանակաշրջանն որոշարկող հասկացություն: Այսինքն՝ նկատի ենք առնում գրական գործընթացի տվյալ հատվածում երևան եկած բոլոր արձակ ստեղծագործությունները: Եվ արդի՞ն՝ իբրև արձակի պատմության, գեղարվեստական համակարգի մեջ նոր որակի, նորարարական գրականության արտահայտություն: Արդի արձակի համապատկերը, հետևաբար, ամբողջանում է մի կողմից՝ ավանդույթի իներցիայով նախորդ արժեքների սոսկական պատճենմամբ՝ Անահիտ Սահինյան, Նորայր Աբալյան, Վահան Սաղաթելյան, Ռաֆայել Նահապետյան, Վահան Թամարյան, Վահրամ Մարտիրոսյան, Ռոպեր Հատտեճյան, Խորեն Արամունի, ավանդականի և նորարարության հարադրելու առավել կամ նվազ ջանքերով՝ Զորայր Խալափյան, Գուրգեն Խանջյան, Ալեքսանդր Թոփչյան, Վարուժան Այվազյան, Վահե Պերպերյան, և մյուս կողմից՝ անթաքույց նորարարություններ՝ Լևոն Խեչոյան, Գրիգոր Պրլտյան, Իշխան Ճինպաչյան: Անշուշտ այսօրինակ տրոհությունը չի նշանակում, թե այս կամ այն խմբի սահմանները սկզբունքորեն տարրորոշված են, չեն գործում ընթերցումներ, փոխներթափանցումներ: Տարբերակման ելակետը արձակի գեղարվեստական-կազմաբանական բնույթն է: Այս հարցը նույնպես կփորձենք ըստ կարելիության մանրամասնել:

Վերջապես՝ արդի արձակի հայաստանյան և սփյուռքյան տրոհության շուրջ: Կարծում ենք, որ նմանօրինակ տարբաժանումն արդեն հնացած է, առարկայորեն չի արտացոլում ժամանակակից գեղարվեստական գործընթացը: Դրանց փոխարեն առաջարկում ենք կիրառել հայերեն գրաբանական դաշտ հասկացությունը: Կարծում ենք՝ արդի շրջանում գործում է արևելահայերեն և արևմտահայերեն միասնական գրաբանական դաշտ: Այս իրողությունը նույնպես ի տեղի ունի մեր գեկուցման մեջ կփորձենք փաստարկել և մեկնաբանել:

Արդ, անդրադառնանք արդի արձակի ընդհանրական պատկերին: Այս պարագային կարևորում ենք հետևյալ իրողությունների մեկնաբանությունը. ա) արդի արձակի ժանրային-հղացքային պատկերը, բ) արդի արձակը պատմական գործընթացի դաշտում և ընդհանուր մշակութաբանական խորքի մեջ, գ) արդի արձակի քննադատական հակազդեցությունները:

Ա) Արդի արձակի ժանրային-հղացքային պատկերը

Խնդրո առարկա ժամանակաշրջանում հայերեն գրաբանական դաշտում արձակն արտահայտվում էր գերազանցորեն տակավին 19-րդ դարի վերջերից հայոց գրականության մեջ ամրագրված, ձևաբանորեն բյուրեղացած ժանրերով՝ գեղարվեստական փոքր արձակ՝ հիմնականում պատմվածք, պատկեր, ակնարկ, մանրապատում, ավելի սակավ՝ նորավեպ, փորձագրություն, — Գուրգեն Խանջյան «Շարժասանդուղք», «Ստվերներ խամաճիկների փողոցում», Ռաֆայել Նահապետյան «Մեղեդի՝ երևակայական ջութակի համար», «Ազուպի աղջիկը», Խորեն Արամունի «Մի բուռ առօրյա», «Դարի ճանապարհը», Լևոն Խեչոյան «Խնկի ծառեր», Վահան Թամարյանի, Դավիթ Մուրադյանի, Լևոն Զավախյանի, ավագ սերնդի որոշ հեղինակների ժողովածուները, թվարկած և թվար-

կած ցանկից դուրս մնացած շատ գրողների փոքր արձակ ստեղծագործություններ՝ հայաստանյան և սփյուռքյան բազմաթիվ պարբերականներում, անթողագիրաներում և ժողովածուներում: Արձակի փոքր ձևերի դաշտում կանոնիկ արտահայտությունների գերիշխանություն ներքո այս շրջանում երևան են գալիս նաև ձևաբանական նոր կաղապարներ: Անշուշտ նոր մեր գրականության համաձիրում: Այս առումով ժանրային նորագույնության, որոնումների խորքին անպայմանորեն պիտի արձանագրել «Բաց նամակ»-ում տպագրված որոշ գործեր, Գուրգեն Խանջյանի դեռևս մամուլում սփռված յուրօրինակ «կոլլափ»-ները, Լևոն Խեչոյանի, Ադասի Այվազյանի, Կարպիս Սուրենյանի խոհազրույթային, պատկերի, կարճ պատմության, զրուցաբանությունների, դիմանկարի հարակցությունը ստեղծված գործերը, Խեչոյանի ժողովրդական հեքիաթների մշակումները: Որոշակի աշխուժություն է նկատվում հուշագրության և գեղարվեստական ուղեգրության, հրապարակագրության ասպարեզում (Կապուտիկյան, Սահինյան, Զեյթունցյան, այլք), որտեղ աներկբա է օրվա հասարակական, քաղաքական խնդիրների օպերատիվ անդրադարձի գերակայությունը՝ ի հաշիվ գեղարվեստական արժեքի: Հատկապես արգասավոր է համապարփակ քննություն և արժևորման կարոտ խնդրո առարկա ժամանակաշրջանի վիպագրությունը, ինչին դեռ կանդորադառնանք: Այժմ սոսկ նկատենք, որ ժանրային պատկերի շրջարկում հատկապես վեպն է՝ իր ներժանրային տարբերակներով, արտահայտում արձակի մետաբնագրի կառուցվածքային-ձևաբանական հեղաբեկումները՝ միջժանրային դրսևորումներ, ժանրային կանոնիկ սահմանների քայքայում, բնագրի գեղարվեստական, գիտական, մշակութային, մտածական, մեկնողական և այլ շերտերի մեկտեղում՝ համադրական սկզբունքով: Այսինքն՝ ի. դարի վերջի տասնամյակների համաշխարհային արձակին բնորոշ դրսևորումներ, որոնք միաժամանակ ապահովագրում են և՛ հայ արձակի պատմական ընթացքի դինամիկան և թե՛ մեր գրականության արդիականությունը համաշխարհային գրականության ժամանակակից փուլում: Այս արձանագրության հնարավորություն են ընձեռում, անկախ արժեքային սանդղակից և առբերած նորարարություններից, Լևոն Խեչոյանի «Արչակ արքա. Դրաստամատ ներքինի», «Սև գիրք, ծանր բզեզ», Գրիգոր Պլյտյանի «Սեմեր», «Հարվածը», Իշխան Ճինյազյանի «Արխիվ հասնումի», Զորայր Խալափյանի «Վասիլ Մեծ, Հայ կայսր Բյուզանդիայի կամ կճուճների թագավորը», Վահե Պերպերյանի «Նամակներ Զաթարեն» ստեղծագործությունները:

Ժամանակակից արձակի հղացքային պատկերը թեմատիկ դրսևորումներով գրեթե կրկնում է վերջին քառորդ դարվա ստեղծագործական փորձը: Շարունակվում էին նախորդ շրջանում ուղենշած թեմատիկ-հղացքային շրջանակների գեղարվեստական կիրարկումները: Մաթևոսյանական բանարվեստը, նրա գրականության կենսոլորտը՝ հաճախ զուգորդված գալոսյանական բանարվեստին և գրականության կենսոլորտին՝ բնագրից և ստեղծագործությունից բնագիր և ստեղծագործություն էին փոխանցվում, Վահագն Գրիգորյանի «Տեղատվություն» և «Ադամամութին» վեպերի գոյություն պայմանական, սահմանային, միգրացիոնալ գեղարվեստական միջավայրով պայմանավորում էին հղացքային այս կաղապարի հոսքը, Պերճ Զեյթունցյանի և Վարդան Գրիգորյա-

նի պատմական երկերն առաջին վեհերոտ անդրադարձներն էին ունենում գրական գործընթացում՝ որպես կանոն կառչած մնալով պատմական ստեղծագործությունների կաղապարներին, «կարոտի, կորսված երկրի առասպելի» Համաստեղ-Մնձուրի-ական, «նահանջի, ուծացման» շահնուբյան ստեղծաբանական շրջանակները չէին ենթարկվում գեղարվեստական որևէ փոխաձևություն, մեծ հաշվով զարտուղություն էին մնում Վահե Օշականի, Հակոբ Կարապենցի սփյուռքացման գոյութենություն, հետգոյապաշտական վկայությունները, Աղասի Այվազյանի, Կարպիս Սուրենյանի մտածական, «ինտելեկտուալ» արձակի դրսևորումները: Սրան զուգահեռ երևան էին գալիս անկախություն, պատերազմի, էներգետիկ ճգնաժամի, շրջափակման, սփյուռքյան իրականություն փոխաձևությունների գեղարվեստական անդրադարձները: Եվ, այդուհանդերձ, մի կողմից՝ արդեն նախորդ շրջանում առկայված թեմատիկ-հղացքային շրջանակի հաջող շարունակությունը, ընդլայնումը, նորովի ստեղծաբանական դիրտանկյունների առկայությունն, օրինակ, Գուրգեն ԽանՂյանի, Արարատ Գյուլբանգյանի, Վահե Պերպերյանի, Վարուժան Այվազյանի, Ալեքսանդր Թոփչյանի, Զորայր Խալափյանի ստեղծագործություններով, մյուս կողմից՝ Լևոն Խեչոյանի, Գրիգոր Պրլտյանի և Իշխան Ճինպաշյանի՝ գրական ընթացի համար շրջադարձային ստեղծագործություններով, ցույց են տալիս, թե արձակի արդի համապատկերին բնորոշ է բնականոն, ստեղծագործական լիարյուն կյանքը: Եվ եթե խիստ չափազանցված են գրականության մահվան մասին լուրերը հայերեն գրաբանական ընդհանուր դաշտի հայաստանյան հատվածում, ապա անտեղի ենք համարում ամեն տեսակի լալահառաչ եղերերգները արտերկրում հայերեն գրականության հարատև հոգեվարքի, ստեղծումի հատվածական, պատահական բնույթի մասին: Ի մասնավորի՝ արձակի: Ապացույցը՝ Պրլտյան, Ճինպաշյան, Պերպերյան, Արամունի և հին ու նոր բազմաթիվ անուններ:

Ժամանակն է երկու խոսքով անդրադառնալ հայերեն ընդհանուր գրաբանական դաշտին: Ինչպես ասացինք հալաստանյան և սփյուռքյան տարբաժանումն այսօր արդեն պարագայական է և, կարծում ենք, ամբողջությամբ չի արտացոլում գրական համապատկերի բնույթը: Հայաստանն ու Սփյուռքը ժամանակակից փուլում գորավոր երթուղարձի մեջ են, ինչը պայմանավորում է նաև մշակութաբանական հարակա երթուղարձ: Հատկապես՝ Սփյուռք ուղղությամբ: Կրավորական են «բաժանարար» գծերը ոչ միայն ներսփյուռքյան գրականության մեջ: Որտե՞ղ գետեղենք, ասենք, Վահե Օշականին՝ լիբանանահա՞յ, ամերիկահա՞յ, թե՞ ավստրալիահայ գրականության մեջ, Խաչիկ Տեր-Ղուկասյանին՝ լիբանանահա՞յ, թե՞ արգենտինահայ, Վարդան Մաթևոսյանին՝ արգենտինահա՞յ, թե՞ ամերիկահայ գրականության մեջ: Կրավորական են նաև «բաժանարար» գծերը հայաստանյան և սփյուռքյան գրականությունների միջև: Ասացեք խնդրեմ, Խորեն Արամունին հայաստանահա՞յ (կներեք՝ այս գեշ բառի համար), թե՞ սփյուռքահայ գրող է: Ո՛չ աշխարհագրական կեցությունը, ո՛չ առավել ևս գեղարվեստական դաշտը չունեն տարբաժանման այն հիմնարար հատկանիշները, որոնք բնորոշ էին 25-30 տարի առաջվա գրականությանը: Երկար Զորջեր կամ գնչուացման, ընտանիքի, բարոյականի ընկալման հիմերի կազմաբանական, գոյություն անհեթեթի և ոչնչապատմումի, ներքին վտարանդիության, արտաքին

և ներքին ուժացման փնտրտուք չկա և Հայաստանյան գրականություն մեջ, մենք բոլորս չենք ապրում ներքին մեծ փոխաբերությունը աշխարհաքաղաքական, մարդկային, հոգևոր առումներով, Կիրկե կղզի չէ՞ արդյոք Զաաթարը, Արշակը, Դրաստամատը և Օնանը չեն՞ միթե Հրայրն ու իր հայրը: Լուսաբանեմ, որ միջգրային ազուցման օրինակները ձինպաշյանի, Պըլտյանի, Պերպերյանի, Թոփչյանի և Խնչոյանի ստեղծագործություններն էին: Այսբանով առկախենք այս տեսակետն, ինչը, կարծում ենք, դեռևս լրացուցիչ փաստարկումների և մանրամասնումների կարիք է զգում:

Բ) Արդի արձակը պատմական գործընթացի դաշտում և ընդհանուր մշակութաբանական խորքի մեջ

Արդի արձակի համապատկերի ակնարկն ուրվագրելիս կարևոր ենք համարում այս փուլի արժեքայնության դիտարկումը մեր արձակի պատմական գործընթացի տիրույթներում: Մասնակիորեն խնդրին անդրադարձանք արդեն ժանրային-հղացքային պատկերի մասին խոսելիս, սակայն կարևոր են նաև հետևյալ հարցադրումները: Արդի արձակը կազմաբանական, ոճական, պատկերային ի՞նչ նորություններ է բերում, որքան՞ և ինչպե՞ս է պայմանավորում պատմական ընթացքի գեղագիտական-գեղարվեստական ստորոգելիների փոխանցման հրամայականը, նորագույն ենթարկում է արդյոք դրանք, թե՞ բավարարվում արձակի ավանդույթի ստեղծաբանական կրկնություններով, պայմանավորում է արդյոք դրանք, թե՞ գործում կտրված և ինքնաբավ, ինչպիսի՞ հարաբերակցության մեջ է արձակի նախորդած փուլերի հետ, ի՞նչ փոխառնչություններ և փոխաձևություններ են միավորում արձակի պատմական գործընթացը ժամանակակից փուլի հետ, ինչպիսի՞ն է արդի արձակի ընդհանուր մշակութաբանական խորքը, այս առումով նա բա՞ց, թե՞ մեկուսացած համակարգ է: Առաջադրած հարցերին դժվար է միանշանակ, կատեգորիկ պատասխանել: Եթե ժամանակակից արձակի ընթերցումները ընդհանուր մշակութաբանական խորքի հետ հաճախ պայմանավորված են գրողների՝ համաշխարհային գրականության (արձակի) իմացությունների, գեղագիտական և ստեղծաբանական ընկալումների ու ըմբռնումների ենթակայական, երբեմն ինտուիտիվ, ենթագիտակցական, բնագրային, սակավ՝ իրենց գեղարվեստական համակարգում իբրև ստեղծաբանական գիտակցված համակարգի ու հայեցողության հանգամանքով, գերակշռող մեծամասնությամբ բնութագրելի են որպես պատահական արտահայտություններ, ապա հայ արձակի պատմական գործընթացի փոխկապակցությունների գուգահեռում արդի փուլի համապատկերը բնութագրելի է ընդգծված խզվածությամբ: «...Դժնի իրականության համարժեք բյուրեղացված ու ավարտուն պատկերն ստեղծելու համար» (արտահայտությունը՝ Ալ. Թոփչյան «Կիրկե կղզին») ժամանակակից արձակը հաճախ նավաբեկության ենթարկված անփորձ ճանապարհորդի նման «Նամակներ Զաաթարեն»-ի մաղամ Վերոնիքի պես արձանագրում է անկարելիության դարձգարձումները. «Կ'երևի հայերեն գրելը Զաաթարի մեջ հայկական հյուպատոսարան բանալու պես բան մըն է»: Սա է պատճառը, որ ժամանակակից արձակի մետաբնագրում հախուռն սեղայ-

նացման եղանակով պատճենվում են Ռաբլեից, Մետյուրինից ու Սադից մինչև Գոգոլ ու Դոստոևսկի, Բուրժեից մինչև Կաֆկա, Մուզիլ և Կանետտի, Ջոյսից մինչև Ֆոլբներ ու Կորտասար բազմաթիվ կաղապարներ ու ստեղծաբանական կառույցներ՝ փորձելով վկայել կամ դրանց հայերեն տարբերակները, կամ իրենց մասնահատուկ բանարվեստը, կամ դրանք դարձնել սեփական գրականութայն ուղղորդիչ մեկնակետեր: Այնպես որ չպետք է համաձայնենք այն տեսակետին, թե արդի գրականութայն մեջ շարունակվում է նախորդ շրջանից սկսված «ֆոլբներացման, կաֆկայացման և բորխեսացման» («Գարուն», 2000, թիվ 8, էջ 23) ընթացքը: Ինչպես «Գարուն»-ի հոդվածագրի, այնպես էլ այստեղ վերում նշված անունների գրականութայն այս կամ այն տարրի, բանարվեստի, ստեղծաբանական սկզբունքի ուղղակի կամ միջնորդավորված առկայությունը չի նշանակում ժամանակակից արձակի գեղարվեստական-գեղագիտական համապատկերը երևան հանող մոդելավորումներ: Ո՛չ, օրինակ, Գուրգեն ԽանՂյանի «Հիվանդանոցի» շրջարկում կաֆկայական, մուզիլյան բանարվեստի և կազմաբանութայն աղերսները, ո՛չ Վարուժանի Այվազյանի «Ճանճի ամիսի» շրջարկում դոստոևսկիական, ֆաուլցյան աղերսները նշված հեղինակների գեղարվեստական համակարգի մոդելավորման սուբյեկտներ չեն, այլ ընդամենը ստեղծագործական զանազան խնդիրներ իրականացնող միջնորդավորված և բացահայտ փոխանցումներ: Եվ ինչպես այս, այնպես էլ արդի փուլի շատ արձակագիրների համար (Սևակ Հովհաննիսյան, Ռաֆայել Նահապետյան, Արարատ Գյուլբանդյան, Վահրամ Մարտիրոսյան, Նորայր Աղալյան, Ալեքսանդր Թոփչյան և այլք) ընդամենը վերստեղծման համաօրինակներ, խիստ պատահական ընտրություններ իբրև «ուղղութայն մայրուղին» մատնանշող, որը նույն պատահականությամբ կարող էր դառնալ բոլորովին այլ հեղինակ ու բնագիր, եթե վերստեղծման համաօրինակի գործառնություն ունենար: Հետևաբար, այս իրողությունը մեզ իրավունք է վերապահում եզրակացնելու, թե արդի արձակի համապատկերում մշակութաբանական խորքը, համաշխարհային փորձը ընկալվում և փոխաձևություն է ենթարկվում ընդգծված էկլեկտիկ և կոմպլեքսացված կերպով, ցուցանում է ծայրաբևեռային որոնումներ: Որոշարկված չէ տակավին, ինչպես, ասենք, Հակոբ Օշականի, Զարեհ Որբունիի գեղարվեստական համակարգում, որոնց արձակի գեղարվեստական համակարգերում Դոստոևսկին, Մարսել Պրուստը և Ջեյմս Ջոյսը ստեղծաբանորեն փաստարկված, որոշարկված վիպագրության մոդելավորման սուբյեկտներ են, և այս հեղինակների ժառանգության մեջ փոխաձևություններն ըստ ամենայնի ավարտաբանած են: Ինչևէ. թե՛ պատահական բնույթը և թե՛ խնդրո առարկա հարցի շրջանակում այս ակտիվ որոնումները և դարձդարձումները մեկ անգամ ևս փաստարկում են, որ արդի արձակի համապատկերը բավականին դինամիկ, փորձարկումների գնացող, ընկալունակ երևույթ է:

Արդ՝ հայ արձակի պատմական գործընթացից խզվածության խնդրի շուրջ: Այս խնդրի պարագրիումներում հատկապես սրվում են ստեղծումի գնահատման, արժեքորման և մեկնաբանման որոշիչները, գեղարվեստական չափանիշի հանգամանքը: Մեկնելով արդի արձակի բազմաթիվ երկերից՝ հանգում ենք մի օրինաչափության: Չարենցն, այստեղ նկատի ունենք «Երկիր Նաիրին», Հակոբ

Օշականն ու Զարեհ Որբունին, Նիկողոս Սարաֆյանի և Գուրգեն Մահարիի արձակն արդիական են, իսկ օրվա շատ ստեղծագործություններ ժամանակավորեպ, բրածոյացված: Սա միայն արդի արձակի համապատկերում պատմական գործընթացի, փորձի անգիտությունը կամ բացակայությունը բացատրել չի կարելի, թեև դրանք աներկբայելիորեն առկա են: Իրողությունը հակված ենք գնահատել նաև խզվածուխան երևույթով: Վերը հիշատակված ամենակարևոր հեղինակների ժառանգությունն արդի արձակի ստեղծաբանական տիրույթներում հայտնվել է լուսանցքային կարգավիճակում, անկախ սոսկական ընթերցումից, իմացությունից, չի տարրալուծվել, համադրվել ժամանակակից արձակի մետաբանագրում: Արդյունքում համապատկերը ցուցանում է կրկին «հեծանիվ հորինելու» ընթացք, որի արդյունքը որակով, ստեղծագործության զեղազիտական, ձևաբանական չափորոշիչներով առնվազն վթարված է: Այս պարագային մատնանշած «մեկուսացումը» վերաճում է «գետտոյականություն»: Նամանավանդ երբ դիտարկում ենք ժամանակակից արձակի զեղազիտական և թեմատիկ կոնյուկտուրան, նկատում ենք, որ այն շատ հաճախ վերաճում է պարզ պատեհապաշտություն: Մի քանի օրինակներ բերենք: Բնագրից բնագիր չընդ էրոտիկան, ինքնանպատակ էպատաժը, սեռականության և բնագրների «անկապ» սևեռումները՝ դրանք իբրև նորարարություն հրամցնելու անթաքույց ճիգ ու ջանքով, ցույց են տալիս պատմական գործընթացից խզվածություն հետաքրքիր պատկեր: Տակավին 20-րդ դարի 10-ական թվականներին հայոց գրականությունը նվաճել էր այս տիրույթը, անգամ «նոր վեպի» բանավեստի հիմունքներով: Հիշատակենք Ղևոնդ Մելոյանի «Մայրը» վեպը, Ենովք Արմենի «Կիրը» փոքր արձակ գործերի ժողովածուն, էլ չենք խոսում Օշականի, Որբունիի մասին: Եվ դա բոլորովին արդի արձակի համապատկերի նորարարությունը չէ: Եթե գանց առնենք Իշխան Ճինպաչյանի, Վահե Պերպերյանի, Լևոն Խեչոյանի և մասամբ Գուրգեն Խանջյանի՝ սեռականության, էպատաժի ուշագրավ համադրությունը խնդրո առարկայի առումով, որոնք այս հեղինակների ստեղծագործություններում հստակ գործառնություններ ունեն և պատճառականացված են համապատասխան զեղարվեստական համակարգերով, ապա մյուս դեպքերում պիտի արձանագրենք սոսկական պատճենում և տեղապատույտ: Նույնն է պարագան աստվածաշնչյան հղացքների դեպքում, որոնք չեն մոտենում անգամ Նշան Պեչիկթաչյանի «հրաշավեպերին» (օրինակ՝ «Ռապպի», «Միդոննա»): Էլ չենք խոսում այն ստեղծագործությունների մասին, որոնց առանցքը գիտակցական հոսքն է, գոյության անհեթեթն է, ընդհատակյա, սահմանային շերտերի էքզիստենցիալիստական պատկերումը, աղետի տրանսսերնդային վկայությունները և «ժամանակակից ոչնչապատումների» կենտրոնացումներն են:

Բարեբախտաբար, այս տարտամություն և խուռներամության հորձանքում արդի արձակի համապատկերը և՛ պատմավիպասանության (Խեչոյան, Խալափյան), և անտիոտոպիաների (Թոփչյան, Պերպերյան), և՛ համադրական վիպումի (Պըլոյան, Ճինպաչյան, Խեչոյան, մասամբ՝ Խանջյան, Այվազյան) բյուրեղացումներ է առբերում: Հետևաբար, նշված ընթացքը անշրջելի դարձնելու գործում հսկայական դերակատարություն ունի քննադատությունը:

Գ) Արդի արձակի քննադատական հակազդեցությունները

Կարծում ենք, որ ժամանակակից արձակի համապատկերի անկապտելի արտահայտությունն է արդի քննադատությունը: Վերջինիս անդրադարձում մեր բանավիճային պաթոսը թերևս ավելի հետևողական է, կեցվածքը՝ առավել խստապահանջ: Շատ հաճախ արդարացի դժգոհություններ են հնչում, թե ժամանակակից քննադատությունը պասիվ հայեցողական դիրքորոշում է որդեգրել արդի արձակի գնահատման և մեկնաբանության գործում: Եթե հաշվի առնենք արձակ ստեղծագործությունների առատությունը, բազմազանությունը, պետք է ընդունենք դժգոհության իրավացիությունը: Քննադատությունը, տեսական միտքը, ցավոք, շատ հաճախ հետ է մնում գրականությունից: Այնինչ գեղարվեստական ընթացքը պիտի տեսական մտքին համաքայլ շարժվի: Քննադատության, տեսական գրությունների այս պասիվությունը պայմանավորված է նաև արդի գրական արտադրանքի հանդեպ օպոզիցիայով, ինչն, անկախ առարկայական ու ենթակայական պատճառներից, նույնպես չպետք է անտեսել: Վերջիվերջո տեքստը և ընթերցումը փոխպայմանավորված իրողություններ են, և միշտ չէ, որ կարող ենք կիրառել «չիք տեքստ՝ հետևաբար չիք ընթերցում» կամ «չիք ընթերցում՝ հետևաբար չիք տեքստ» սխեմաները, նամանավանդ որ ունենք տեքստեր, որոնց ընթերցումն է առկախ, և ունենք ակնկալված տեսական, վերլուծական դաշտ, որի համապատասխան տեքստը բացակայում է դեռ: Ունենք նաև համարժեք տեքստ և ընթերցում, ինչպես Մարկ Նշանյանի «Չորրորդ Շախսավորությունը» գրությունը Իշխան Ճինպաշյանի «Արխիվ հասնումի» վեպի մասին, Գրիգոր Շահինյանի «Հառաջ»-ում լույս տեսած հոդվածները, Սերգեյ Սարինյանի, Սեյրան Գրիգորյանի, Ազատ Եղիազարյանի, Թադևոս Խաչատրյանի հոդվածներն ու անդրադարձները: Կարծում ենք, համապատկերի մեկնաբանման արդյունավետ փորձ էր անցած տարի ՀՀ ԳԱԱ Գրականության ինստիտուտի կազմակերպած գիտաժողովը՝ նվիրված ժամանակակից գրականության խնդիրներին: Խորհում ենք, որ արձանագրածն այն բարերար հարթությունն է, որ հնարավորություն է ընձեռում մոտենալու արդի գրական համապատկերն իրապես համապարփակ ընդհանրացնելու գործին: Սակայն շատ հաճախ քննադատական անդրադարձներում նկատում ենք նույն խզվածությունը, գնահատման հիպերտրոֆիան, իսկ երբեմն՝ անորոշ ու տարտամ կադապարների կիրառությունները, որոնք կարելի է անունները փոխարինելով կցել, ասենք, և՛ Գուրգեն ԽանՂյանին, և՛ Ալեքսանդր Թոփչյանին և թե՛ ցանկացած այլ գրողի: Գրախոսականից գրախոսական թևածող միևնույն հերթապահ բառերը, հաճախ ոչինչ չասող, անկարելի պարբերությունները քննադատության ջանքն ու որակը վերապահելի են դարձնում: Մի քանի օրինակներ բերենք. կարիք կա՞ Վարուժան Այվազյանի «Ճանճի ամսվա» համար գրելու, թե նա համարձակվել է «... քանզի գրականության առկա ու հայտնի կառույցները և այդ «մասերով» կառուցել միանգամայն նոր իրողություն»: Շատ չէ՞ արդյոք այս ժողովածուի համար. հիպերբոլն օգտագործելիս քննադատը չի մտածել, հապա ի՞նչ չափաբաժիններ պետք է օգտագործել Բակունցի և Փայ-

լակ Միքայելյանի, Հակոբ Օշականի և Շահան Շահնուրի, Մահարիի և Հրանտ Մաթևոսյանի, Գրիգոր Պըլտյանի և Լևոն Խեչոյանի առիթով: Այվազյանի՝ անշուշտ հետաքրքիր էքսպերիմենտները և հատկապես դրանց ապագա բյուրեղացումները շահո՞ւմ են այսօրինակ ընթերցումից: Կամ նույն քննադատը «Գարունի» էջերում գրում է. «Աղասի Այվազյանը... Հայ գրականությունը դուրս է բերել մի ոլորտ, որ կարելի է համարել հայկական ինտելեկտուալիզմի սկիզբ...»: Անվերապահորեն Աղասի Այվազյանի փորձագրություններն արդի գրականության այցեքարտերից են, որակական նվաճումներից, սակայն բնավ ոչ նոր ոլորտ: Հայկական ինտելեկտուալիզմը, թեև քիչ, սակայն վաղուց անտի հայ արձակի նորմա դարձած արտահայտություններից է՝ Շահնուր, Հրաչ Զարդարյան, Հակոբ Օշական, Նիկողոս Սարաֆյան, Կոստան Զարյան և այլք, իսկ քննադատի՝ Այվազյանին արժևորելու և մեկնաբանելու մտահոգությունը պետք է լիներ գրողի փորձագրությունների արժեքի վերահանումն այս հարացույցում: Բոլորովին ցանկություն չունենք բացասելու քննադատի գործը, ինչն այդուհանդերձ միտում ունի արդի փուլի խնդրագրությունը մատնանշել: Շատ ավելի ցավալի են այնպիսի անդրադարձները, որոնք հավակնում են արդի արձակի ընդհանրական դիմանկարը կերտել, սակայն արդյունքում նկատում ենք զուտ ոչնչով չպատճառաբանված հավակնություն միայն: Ի դեպ, հենց այս պատճառով էլ ժամանակակից քննադատությունը արժանանում է, մեղմ ասած, ոչ մխիթարական արձագանքների: «Նոր դարի» հոդվածագիրը (2001, թիվ 1, էջ 221-229) շրջանառության մեջ է մտցնում տարտամ, մանվածապատ դարավերջի հայ արձակի «գեղագիտական միասնություն» կանխադրույթը և ջանում գրեթե ողջ համապատասխան գրական արտադրանքը հարմարեցնել այդպես էլ ողջ շարագրանքում անհասկանալի մնացած «գեղագիտական միասնություն» կոչվածին: Ապա պարզվում է, որ այդ միասնությունը... միասնական չէ, ահավասիկ. «Գրողների այս համախմբում ամեն մեկը իր անհատականությունը, ասելիքի ուրույն դիրքավորմամբ առանձին ուսումնասիրության խնդիր են պարտադրում»: Այդ կորսված գեղագիտական միասնությունն ուրեմն ո՛չ ասելիքն է, ո՛չ էլ, գուցե պիտի հասկանանք, չհատվող անհատականությունները և ո՛չ էլ, պարզվում է, «ժանրի, լեզվի ու պոետիկայի բնագանցական նոր տիրույթները» (իր խոսքերն են): Մանվածապատ խրթնաբանությունների հաշիվն արդեն կորցնում ենք սույն շարագրանքում: Այնուամենայնիվ զորաշարժի ենք ենթարկում մեր համեստագույն ուժերը՝ ի խույզ արդի արձակի կորուսյալ գեղագիտական միասնության, և պարզվում է, որ գեղագիտական միասնությունը «դարաշրջանի փիլիսոփայական յուրացումներն» են և առանց մասնավորելու, թե ինչ յուրացումների մասին է խոսքը, ինչպես են այդ յուրացումները արտահայտվում, պարզվում է ձինպաշյանի, Սևակ Հովհաննիսյանի, ԽանՂյանի, Նահապետյանի, Թոփչյանի, գրական նախափորձեր անող որոշ տիկնանց, Այվազյանի, Խեչոյանի միասնությունը «ինքնաճանաչողության ներքին ձայնին»... «մերձեցումն» է: Ակամա ցանկանում ես բացականչել՝ իսկ իշխան Համլետը, Դոն Կիխոտը, Ռասկոլնիկովը, Ռուբեն Թուսյանն ու Հակոբիկը: Սակայն պարզվում է, որ սա էլ գեղագիտական միասնությունը չէ, որովհետև, օրինակ, Այվազյանի և Խեչոյանի տիպերն ապրում են

«տիեզերական մի հոլովոլթում», որին անմիջապես հաջորդում է այն միտքը, որ *Խեչոյանի տիպը «այլ տրամագծություն է կրում»: Սույն շարադրանքից պարզվում է, որ միասնությունը «Նոր դարի» շուրջ համախմբված հեղինակներն են, թեև, միմյանց հետ ինչպես արժեքով, այնպես նաև գեղարվեստական համակարգով ու բանարվեստով ոչ մի կապ չունեցող Նորայր Ադալյանի ու Լևոն Խեչոյանի, Իշխան Ճինպաչյանի նման, որոնց համառորեն հոգվածագիրը «գեղագիտական միասնություն» մեջ է ցանկանում խցկել, միմյանց ներհակ են Գուրգեն Խանժյանն ու Վահան Թամարյանն՝ օրինակ: Հոգվածագիրը շփոթում է համատեղ աշխատանքն ու գրական շարժումը: Ինչևէ, ցավ ի սիրտ արձանագրենք, որ նմանօրինակ աճպարարությունները, ինչն առանց դուլզն-ինչ մենտորության և կեցվածքի ենք արձանագրում, մեզ հեռացնում են արդի արձակի համապատկերի առթած լրջագույն հարցերի և խնդիրների լուսաբանությունից:*

Ժամանակակից արձակի համապատկերի ակնարկի ուրվագրում հատկապես կարևորում ենք վեպի կամ համեմատաբար ծավալուն միջժանրային իրագործումների անդրադարձը, քանի որ հատկապես վիպագրության շրջակում է ըստ ամենայնի երևում ցանկացած ժամանակահատվածի արձակի առավել ընդհանրական պատկերը, ձեռքբերումները և ստեղծագործական, գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Ուրեմն, ըստ կարելիության, փորձենք խոսել այս մասին:

Վեպն արդի արձակի համապատկերում

Ժանրային բազմագործառնությունամբ և գեղարվեստական կուտակումներով վեպն անշուշտ արձակի ստեղծաբանական խտացումն է, արձակի տվյալ ժամանակաշրջանի ինքնությունը պայմանավորող հիմնական արտահայտությունը: Գրական վիճակագրությունն ուսանելի է ընդհանրապես գեղարվեստական ընթացի համապատկերը մեկնաբանելիս, առավել ևս համեմատական վիճակագրությունը, ինչը հետաքրքիր պատկեր է վերհանում: Ահավասիկ 1896-1900 և 1996-2000 թվականների վիպագրության համեմատական վիճակագրության պատկերը: 1896-1900 թվականներին լույս է տեսել երեսունվեց վեպ, ընդ որում ժանրի, առհասարակ գրականության պատմության այնպիսի հանգուցային ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Մուրացանի «Գևորգ Մարգպետունին», Շիրվանզադեի «Ցավագարը», «Բառսը», Նար-Դոսի «Սպանված աղավին», Միքայել Կյուրճյանի «Մարտիկ աղան», 1996-2000-ին մեր հաշվումներով հրատարակվել է ավելի քան հիսուն վեպ, ընդ որում Լևոն Խեչոյանի «Արշակ արքա. Դրաստամատ ներքինին», «Սև գիրք. ծանր բզեզը», Գրիգոր Պըլտյանի «Սեմերը», «Հարվածը», «Նշանը», Իշխան Ճինպաչյանի «Արխիվ հասնումին», Զորայր Խալափյանի «Վասիլ Մեծը...», «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամը», Վահե Պերպերյանի «Նամակներ Զաաթարենը», «Հանուն հոր և որդվոն», Ալեքսանդր Թոփչյանի «Կիրկե կղզին», Գուրգեն Խանժյանի «Հիվանդանոցը», «Խրամատային գրառումները», «Ստվերներ խամաճիկների փողոցումը», Վարուժան Այվազյանի «Ճանճի ամիսը», Վահան Տեր-Ղազարյանի «Արքայադրամը», Խո-

րեն Արամունիի «Մահվան պարը» և այլն: Թվարկեցինք արդի համապատկերը պայմանավորող, բնութագրող երկերն՝ անկախ արժեքայնությունից: Հարյուր տարի առաջ ստեղծված վիպագրության պես դրանցից շատերը գրականության համապատկերի համար գուտ գրապատմական փաստեր են, վիճակագրական միավորներ, սակայն, հուրախություն մեզ, ունենք վեպեր, որոնք անվերապահորեն մնալու են գրականության արժեքային հաշվեկշռում: Կրկնենք՝ Խեչոյանի «Արշակ արքան...», Ճինպաշյանի «Արխիվ հասնումին», Պլյոյանի «Սեմերը» վեպի տիրույթներում նաև հանգրվանային նախադռներ են նախանշում: Ինչն իրապես գոհացուցիչ է, վկայում է արդի արձակի ստեղծաբանական կարողությունը:

Մատնանշած հեղինակների ստեղծագործությունները յուրովսանն ապահովագրում են պոստինդուստրիալ ժամանակների սոցիալ-բարոյական կենսոլորտի գրեթե ամբողջական արտահայտությունների վիպումը՝ իրենց ստեղծագործություններում ընդհանրացնելով ժանրի գենետիկական շրջանակն ու ձևաբանական-կառուցվածքային երփնագիրը: Շրջասելով ժամանակակից ակնավոր վիպասաններից Սալման Ռուշդիի «Իմ գոյությունը վեպում է» արտահայտությունը՝ կարող ենք արձանագրել, որ հայ արդի արձակի գոյությունը (տվյալ դեպքում ասել է թե՛ ինքնությունը, կազմաբանական մոդելների բյուրեղացված դրսևորումները, ստեղծաբանական որոնումները, էքսպերիմենտները, գեղարվեստական առանցքային հայեցողությունները) ավարտաբանվում է այս ժանրի տիրույթներում:

Ունենք ներժանրային գրեթե բոլոր կաղապարները, որոնք այսօր նորմատիվ են համաշխարհային վիպագրության շրջարկում՝ պատմավեպ, անտիոտոպիաֆանտաստագորիա, վեպ-առակաբանություն, պոստհուշագրական վեպ, նոր դետեկտիվ-արկածախնդրական վեպ, համադրական վեպ: Գրիգոր Պլյոյանի ստեղծագործությունների շնորհիվ մեզանում հիմնվում է ցիկլիկ վեպերի նոր մշակույթ: Վիպագրությունն ընդգրկում է Վահե Պերպերյանի «Հանուն հոր և որդվո» վեպի հերոսի ստեղծած բառով (որը նշանակում է գիտակցաբար անընդունելի, սխալ, սակայն ճիշտ անելու, ճշմարտությունը հայտնաբերելու մղում) անընդհատ «լարքվող» անհատի և «լարքումի» ժամանակների վկայությունները: Սկսյալ, առաջին հայացքից խիստ տեղայնացված, գրողի սեփական գրքերը վաճառելու ջանքերի վավերագրական պատումից (Խորեն Արամունի, «Այն մասին, թե ինչպես եմ սպառում գրքերս»), միջավայրի և ժամանակի կամերային իրացումներից (Ռաֆայել Նահապետյան) մինչև էքստերիտորիալ «Շեշտ» ամսագրի շուրջ համախմբումի ենթարկվող ժամանակակից իրականություն և ճակատագրեր, ժամանակակից ֆաուստների ազմոդեսյան փորձություններից (Վարուժան Այվազյան, «Ճանճի ամիսը»), իրականի և երևակայականի սահմանների կազմաքանդող վավերական մղձավանջներից (Ալեքսանդր Թոփչյան, «Կիրկե կղզին») մինչև անցյալի, ներկայի վերստեղծման էպիկական լայնահուն նվաճումներ (Լևոն Խեչոյան, «Արշակ արքա...», «Սև գիրք...», Պլյոյան, «Սեմեր»): Սրան գուրահեռ, ինչը կարծում ենք բնական է, ինքնանպատակ տեղապտույտներ, անհնարին տեքստեր, ժամանակավրեպ ընկալումներ և ըմբռնումներ, մի խոսքով՝ արդի արձակի ողջ պերճանքն ու թշվառությունը:

Ինչը նույնպես դրական ենք գնահատում, քանզի թեև զարտուղի ճանապարհով, սակայն կրկին ու կրկին վկայվում է, որ գործ ունենք շարժուն, հարակա արարող վիպումի դաշտի հետ: Միմիայն այս պարագային է, որ առկայանում է այն կանխատեսությունը, թե հայ արձակը անպայմանորեն առբերելու է Հակոբ Օշականի, Գուրգեն Մահարիի, Զարեհ Որբունիի, Ակսել Բակունցի, մեր մյուս վիպագիրների արժեքին համանուն արժեքներ:

Այս խորքին թեև հպանցիկ, սակայն մեկնելով մեզ ընձեռած ծավալից ու ժամանակից՝ կարելի բնութագրումներով փորձենք անդրադառնալ որոշ ստեղծագործությունների:

Աղետի վիպում

Թերևս պատմավիպասանության հետ մեր գրաբանական դաշտի ամենագանգվածային արտահայտությունը և ամենահանրահաճոն: Սրանով իսկ խիստ պատասխանատու և անշուշտ նոր իրացումների համար «վտանգներով» լեցուն՝ նկատի ունենալով, օրինակ, Զապել Եսայանի, Շահնուրի, Օշականի փորձը մի կողմից, մյուս կողմից հայաստանյան և մանավանդ սփյուռքյան գրականություն՝ և՛ քանակով, և՛ թե որակով հարուստ ժառանգությունը: Այս նկատի ունենալով՝ առնվազն տարակուսանք են հարուցում Ավետիս Ահարոնյան-Սուրեն Պարթևյանի «գուլումի» վատ նմանակումները՝ ընդվզման, դիմակայման համապատասխան չափաբաժիններով: Ասվածի վկայությունը, մտայնության պերճախոս օրինակը խորհում ենք Հայաստանում խիստ գերագնահատված Վահան Թամարյանի «Արյունաբանություն» հավակնոտ վերնագրով ստեղծագործությունն է՝ «Հիշի՛ր, որ ապրես, Վրիժառք, ոսկորները ծաղրելու համար դեռ պատասխան կտաս» պարզունակ կող-արտահայտություններով, մերկապարանոց բառապաշարով, վրեժի էժանագին տարփողմամբ: Ինչը գավառականությունից անդին չի անցնում: Սրա կողքին Վահան Տեր-Ղազարյանի «Արքայադրամը», որ թեև վիպումի ավանդական (որոշակիորեն գալչոյանական) կերպին, այնուհանդերձ բնորոշվում է պատումի, լեզվի մշակույթով:

Այսօրինակ ստեղծագործություններում էական է դիտել հետաքրքիր փոխաձևությունը: Աղետն իր տրանսսերնդային ներկայությունը տարրալուծում է «Արխիվ հասնումի» ժամանակակից գերիրապաշտական դրվագներում, «Սեմերի» էլմոնի, Անթիքայի հետահայաց հովվերգական և դրամատիկ անդրադարձներում, «Հանուն հոր և որդվո» վեպի սենյակներում՝ արկղերի մեջ կուտակված գրքերի անձեռնմխելիության վերջնական վճռի մեջ:

Պատմության վիպում

Անբավելի հետաքրքրություն են հարուցում ժանրագիտության արդի ուսումնասիրությունների շրջանակում պատմավեպի մոդելի մեկնաբանությունները, նամանավանդ որ ձևաբանական այս կառույցը թե՛ հայ, թե՛ համաշխարհային վիպագրության ժամանակակից համապատկերում առավել ցցուն, համակողմանի է ենթարկվել ժանրի դասական մոդելի «քայքայման», «ոչնչաց-

ման» (վերջին արտահայտությունները չակերտների մեջ ենք առել, որպեսզի շփոթություն չառաջանա վախճան-ավարտ իմաստների հետ) ստեղծաբանական-գեղագիտական թելադրանքներին: Ասել է թե՛ պատմավեպը վիպագրության այն տիրույթն է, ուր ակնդետ ցուցանվում է ժանրի փոխաձևությունների և փոխակերպությունների պատկերը, երևան են գալիս միևնույն բնագրի սահմաններում պարփակված ընթերցումի մեկից ավելի սեմիոտիկ դաշտեր: Պարզապես արձանագրենք, որ արդի տեսաբանական միտքը պատմավեպի երեք մոդել է զանազանում.

1) «ռոմանսից» արտածված, «սև կամ գոթական» վեպի կազմաբանությունը գրված երկեր, որտեղ կարևորն այն է, որ գործողությունը չի կատարվում «հիմա», «այս պահին» և «այստեղ», այն կատարվել է անցյալում, ինչ-որ «պայմանական անցյալում»: Արդի արձակի համապատկերում այսօրինակ կաղապարի բնորոշ արտահայտությունը Զորայր Խալափյանի «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ»-ն է,

2) Հայր Դյումայի հանգույն ստեղծված «թիկնոցի և սուսերի» պատմավեպեր,

3) «նորմատիվ» պատմավիպասանություն, այսինքն՝ դասական պատմավեպի կազմաբանությունը և ավանդույթներով հեղինակած երկեր:

Խնդրո առարկա շրջանում ստեղծված պատմավեպերի գերակշռող մեծամասնությունը այս մոդելին են պատկանում: Այս դասակարգումն, օրինակ, կիրառում է Ումբերտո Էկոն՝ մեկնելով համաշխարհային վիպագրության փորձից: Կարծում ենք, սակայն, գոյություն ունի ժանրի չորրորդ մոդելը, որ անվանում ենք «ռեյատիվ պատմավիպասանություն»: Սրա արտահայտություններն են հայ արդի արձակի համապատկերում Խալափյանի «Վասիլ Մեծը...» և Խեչոյանի «Արշակ արքան...»: Այս ստեղծագործություններում կազմաբանական-գեղագիտական համադրության մեջ՝ միևնույն բնագրի սահմաններում, պարփակված են ընթերցման մեկից ավելի սեմիոտիկ դաշտեր: Այս երկերում առկա են և՛ արկածային, և՛ սիրային, և՛ սարսափի, և՛ նորմատիվ պատմավեպերի դաշտեր՝ ընթերցողին հնարավորություն ընձեռելով դրանք կարգալ մի դեպքում իբրև սիրավեպ, մի այլ դեպքում՝ իբրև սարսափի վեպ և այլն: Ասել է թե՛ առթում են մեկից ավելի ընթերցումների դաշտ: Այս իրողությունը հայ պատմավիպասանության նորարարությունն է արդի արձակի համապատկերում, որի հիմքը դրեց Լևոն Խեչոյանը: Իսկ ի դեմս Խալափյանի «Վասիլ Մեծի...»՝ ժամանակակից գրականության մեջ առկայվեց ստեղծագործության մի տեսակ, որն անվանում ենք «պատմական սքեթչ»՝ նժգեհականների և նժգեհանների վիպասքների, «մեռնող-հառնող» նախաձևերի կազմաբանական տարրերի միախառնումով, նոր Տելեմաքի արկածներով:

Անտիուտոպիաներ

Բնական է, որ ժամանակակից կյանքի քաղաքական, տնտեսական, բարոյական մարտահրավերները, Ես-ի լծացման համաշխարհային տագնապը արդի արձակի համապատկերում պետք է հակազդվեր անտիուտոպիաներով, որոնք

քաղաքական բոմոնդի, առհասարակ արդի իրականության ուղղակի և բացահայտ ակնարկներով պետք է միաժամանակ վիպամաք նվաճեին և վերաբերմունք արտահայտեին անցման ժամանակների քաղաքականային կենսոլորտին՝ սահմանային գոյություն գերիրապաշտական սևեռումներով: Հայ վիպագրությունն այս փորձն ուներ: Յանկանում ենք հիշատակել Սիմոն Սիմոնյանի («Անժամանգրոս»), Պետիկ Հերկիլյանի («Եռու») հաջող փորձերը:

Ի շարս այլ շերտերի՝ Գուրգեն Խանջյանի «Հիվանդանոցի» շրջարկում տեսնում ենք անտիուտոպիաներին բնորոշ արդիականության պայմանականացման, այն գրոտեսկային, ծայրագնա, «պաթոլոգիկ» արտահայտություններով ներկայացնող դաշտ, որը ենթադրում է պատումի, հերոսի խիստ որոշարկված գործառնություններ՝ հարակա խելահեղության հասնող տրամադրություններ, վիճակներ, արարքներ, ինքնատչնչացնող սիդեների անընդհատական շրջատուլյոս և այլն: Կոնյուկտուրային առումով այս տիպի վեպերը օրախնդիր էին: Եվ ահա սկսվում է անտիուտոպիաների շարժումը: Աղբի, թափառական շների, հանդարտ ու բուռն հանուրին համակված դիվանականության ու շիզոֆրենիայի, բաքոսացման, նորօրյա բաքոսների ու մենագների թափառումը բնագրից բնագիր գրաբանական դաշտում դառնում են նորմա: Երևան են գալիս անկարելի բնագրեր՝ Նորայր Աղալյան, «Դավայաթաղ», «Ապոկալիպսիս», Վահրամ Մարտիրոսյան, «Սողանք»: Եթե Մարտիրոսյանի վեպի լավ կազմակերպված, ուսանելի գովազդը այդ ստեղծագործության թերևս գրական ընթացի համար միակ ուշագրավ նախադեպի դրսևորում էր, ապա Նորայր Աղալյանի՝ ժամանակակից վեպի մասին ըմբռնումները (ըստ գրողի՝ վեպը ճակատագիր է, Աստծո և սատանայի փորձություն, ահավասիկ Ի. դարի վերջի արվեստագետի մակարդակ. մեկնաբանություններն ավելորդ են), դատավորի բարձունքից բարոյական դասեր տալը, մերկապարանոց այլաբանությունները, լեզվի վթարները, դասական և ժամանակակից գրողների անթաքույց, բայց անհաջող նմանակումները տխուր խորհրդածությունների տեղիք են տալիս:

Բարեբախտաբար, այս տիպի գործերի դիմաց ունենք իրապես հաջողած, արժեքավոր անտիուտոպիաներ՝ Ալեքսանդր Թոփչյանի «Կիրկե կղզին», որ իր մշակութային հագեցված խորքով, սատիրայի, պամֆլետի, ֆանտաստիկայի՝ արդի արձակի շրջարկում քիչ գտանելի արտահայտություններով, Սեսիլի, էվրիլոթի, Վուդիվոյի, ազատախոհ մտավորականի, Միակ երգչի ընդհանրական և արդիական տիպաժների, զուսպ պատումի և օրինակելի լեզվի շնորհիվ ժամանակակից վեպի նշանակալի ձեռքբերումներից է: Նույնն է պարագան Վահե Պերպերյանի «Նամակներ Զաթարեն» ստեղծագործությունն արժևորելիս: Այս վեպում իրականության պայմանականացումը հակադարձ երթուղարձով կարծես թե ամփոփում է արդի անտիուտոպիաների բանարվեստը:

Համադրական վեպի արտահայտություններ

Պայմանականորեն այսպես ենք կոչում ժանրի այն արտահայտությունները, որոնք իրենց կառուցվածքում դրսևորում են, օրինակ, վեպ-գաղտնիքի, գիտակցական հուքի վիպագրության, վեպ-բարձագրության, այլ կաղապարների

ձևաբանական հատկանիշներ: Շարքի տակ ամփոփել ենք նաև այն ստեղծագործությունները, որոնք, ըստ էության, ժանրային սահմաններն ու չափորոշիչները պայմանական են դարձնում, առավել ցցուն երևան բերում արդի վիպագրության առանձնահատկությունները: Անշուշտ ստեղծագործությունների այս համաբույլը թե՛ արժեքով, թե՛ դերակատարությամբ նույնական չէ:

Այսպես օրինակ՝ Խորեն Արամունիի «Մահվան պարը» ժողովածուում ամփոփված «Նստարան» և «Առավոտ լուսո» ստեղծագործություններում անթաքույց սխեմատիկ լուծմունք են ստացել ժամանակակից հայ իրականության օրախնդիր շատ հարցեր՝ ուժացում, արտագաղթ, ամերիկյան բարքերի ազդեցություններ և այլն, իսկ «Մահվան պարում» շեշտված հրապարակախոսական կեցվածքով դիմանկարում է արտագաղթի ճախավերությունները: Ի դեպ, «Մահվան պարը» պատումային-թեմատիկ առումով Վազգեն Շուշանյանի «Մահվան պարը» վեպի կառույցի պատճենում է: Այս խորքում կրկին պիտի կարևորենք Իշխան Ճինպաշյանի «Արխիվ հասնումին», որ իր գործառնական դաշտով հար և նման է Շահան Շահնուրի «Նահանջը առանց երգի» և Զարեհ Որբունիի «Փորձը» վեպերին և, ինչպես Նշանյանն է գրում, «Սփյուռքի չորրորդ սերունդի վեպն է»: Համադրական վեպի հետաքրքիր փորձ է Վարուժան Այվազյանի «Ճանճի ամիսը», որտեղ հեղինակը փորձում է արդիակերտել վեպագաղտնիքի, վեպ-առակաբանության բանարվեստը:

Նոր վիպումն անշուշտ բյուրեղացած է Գրիգոր Պլլոյանի «Սեմեր» և Խեչոյանի «Արշակ արքա. Դրաստամատ ներքինի» ստեղծագործություններում, որոնք իրենց գեղարվեստական, կազմաբանական ընդգրկումներով, ինչպես քանիցս սույն ելույթում նշեցինք, ժամանակակից արձակը հասցրել են հանգրվանի: Պլլոյանի և Խեչոյանի նշված վեպերը խտացնում են արդի արձակի ստեղծաբանական որոնումները, գեղարվեստական նվաճումները: Այս հեղինակների մասին շատ է գրվել, գրել է նաև Ձեր խոնարհ ծառան, ուստի խոսքս, որն առանց այն էլ անցավ մեզ վերապահված բոլոր սահմանները, առկախում ենք:

Անշուշտ այս գեկուցմամբ հավակնություն չունեինք մեկ ելույթով սպառել արդի արձակի համապատկերի խնդրադրությունը: Անշուշտ նաև չենք կարծում, որ մեր ելույթում վերհանված հարցերը սպառիչ պատասխաններ ունեցան: Եթե սույն գեկուցումը դուլզն-ինչ սատարի ժամանակակից արձակի շուրջ ասուլիսին, ապա մեր փորձն ու ջանքը զուր չենք համարի:

Եվ իբրև ամփոփում թույլ տվեք կրկին ու կրկին շնորհակալություն հայտնել այս հրաշալի և կարևոր նախաձեռնության կազմակերպիչներին: Այս հավաքն ու գիտաժողովը, վստահ ենք, որ բոլորիս հաղորդելու է աշխատելու, ստեղծագործելու նոր լիցքեր և ազդակներ, որոնք այնքան կարևոր են գրականության համար այս դժվար ժամանակներում:

Երևան
Մարտ, 2001 թ.

II

ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ՆՈՐԱՎԵՊԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՎ
ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵԶՐԻ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ

(Նորավեպի տեսության պատմությունից)

Ա.

Գրականագիտության պատմական համապատկերում գիտական եզրաբանություն (տերմինաբանություն) խնդիրները անընդհատ հարուցել և հարուցում են սահմանումների և մեկնությունների շարունակական հոսք: Իրողություն, որ պատմական հետազոտում գոյավորել է գրականագիտական եզրի բնույթի ինքնին զուգահեռականություն, միանշանակ (ճշգրիտ) եզրեր և բազմանշանակ (մոտավոր) եզրեր: Առաջինի պարագային եզրի սահմանումը ամրագրված է և՛ համաժամանակյա, և՛ տարժամանակյա մեկնություններում, և գրականագիտական ցանկացած ընթերցման ժամանակ այն անխոտոր է, կանոնիկ: Որևէ գրականագիտական բառարանում, տեղեկատուում, հանրագիտարանում, օրինակ, հնչյակը (սոնետ), տաղաչափական բազմաթիվ եզրեր (յամբ, անապեստ, քորեյ և այլն) սահմանման տարբերություն չունեն, սակայն նույնը չի կարելի ասել, ասենք, վեպ, վիպակ, նորավեպ (նովել) եզրերի համար: Այս դեպքում սահմանման հեղհեղուկությունը, եզրի ընթերցման պարականոնությունը առթում են այն առաջադրությունը, թե գրականագիտական եզրի բնույթը պայմանական է, դինամիկ¹: Նմանօրինակ եզրերի բնույթի որոշարկումը, մեկնությունը, գրականագիտական ընթերցումը հետապնդում է դրա սահմանների հատկականություն, կազմաբանական հարացույցի վերհանում, կոնկրետ գրապատմական փուլում նկարագրի ամբողջականացում, ուր հստակ ուրվագծվում է նաև եզրի գենեզիսն առհասարակ:

«Նորավեպ» (նովել) եզրը գրականագիտության այն հասկացություններից է, որտեղ առարկայորեն ամրագրված են բազմանշանակ (մոտավոր), դինամիկ եզրերին բնորոշ մասնահատկությունները: Փոքր արձակի փաղանգի այս դրսևորումը յուրաքանչյուր գրականության պատմության էպիկական հարթություն, տարածքի բազմաբանակ, գերակշռող արտահայտությունն է, այլ ձևերի ու տեսակների ծագումնակիրը: Ցանկացած գրականություն ինքնին պարունակում է փոքր արձակի և ի մասնավորի՝ նորավեպի տեսության պատմական հետադիժ՝ ընդհանրական հատկանիշների այնպիսի համակցությամբ,

1 Իրողությունը բազմիցս արձանագրվել է գրականագիտական ուսումնասիրությունների այն ծիրում, ուր քննության առարկա է դարձել բազմանշանակ (մոտավոր) եզրը: Նորավեպի քննության պարագային՝ արձակի հեղինակավոր տեսաբաններից Վիկտոր Շկլովսկին մեթոդաբանական ելակետ է դիտում հետևյալ առաջադրությունը. «Գրականությունը մաթեմատիկա չէ և գրականագիտության եզրերը երբեք չեն ստանում մաթեմատիկական սահմանումների ճշգրտությունը: Այստեղ մենք գործ ունենք ընթացիկ գործընթացների և գործողությունների եզրերի հետ, որոնք երբեք ամբողջովին չեն համընկնում»: Виктор Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1959, ст. 140.

որ Վերածննդի ոստումից հետո գրականությունների համակարգ ներթափանցեց իբրև բնագրի (տեքստի) միանշանակ կառուցվածք:

Փաստորեն Վերածննդի նորավեպն էր այն մեկնակետը (բնականաբար, չենք անտեսում նախավերածնական գոյավորման շրջանն իր բոլոր դրսևորումներով), որ դարձավ «նորավեպ» եզրի տեսություն և սահմանների գրականագիտական ընթերցման առարկա:

«Նորավեպ»-ի սահմանումներից մտայնություն դարձածը և տարբեր (տեսական-գործնական, դիդակտիկ) կիրառականություն ունեցողն այս կաղապարն է, որ շրջանառության մեջ է դրել անգլիացի տեսաբան Բեննետը: «Նորավեպը արձակ ստեղծագործություն է, սովորաբար վեպից կարճ, մեկ բացառիկ իրադրություն, կոնֆլիկտ, իրադարձություն կամ բնավորության գիծ քննող, այն պատմում է ինչ-որ «նոր», այսինքն՝ անսովոր, զարմանալի բանի մասին»²: Սա կամ սրա նման սահմանումներն են հեղհեղված տարբեր տեսական ձեռնարկներում և հանձնարարականներում: Նկատելի է վիճահարուցողության ներուժն այսօրինակ կենտրոնացումներում: Արդեն «սովորաբար վեպից կարճ» արտահայտությունն առաջադրում է մի շարք տարակարծություններ, որոնք վկայում են և՛ ժանրի սահմանների, և՛ եզրի պայմանականության հանգամանքները: Իրողություն, որ ժանրի անխառն գոյավորված առաջին բնագրերում՝ տակավին 1281 թվականից, երբ ստեղծվել կամ հավաքվել էր «նովելինո» նորավեպերի հավաքածուն, առկա էր: Եթե այստեղ ժանրը դեռևս ներքին ձևավորման ընթացքում էր՝ սահմանները «թափանցիկ» էին և, բնականաբար, եզրը կազմակերպող բաղկացուցիչների միավորները պայմանական էին, ապա նորավեպի ամրագրման և այնուհետև լիիրավ շրջանառության ժամանակ եզրը չթոթափեց պայմանականությունից, թեև մի շարք կազմակերպող բաղկացուցիչներ ամրակայվեցին՝ անկախ ընթերցման ու մեկնության տարրաբերումներից: Այնպես որ՝ այս պարագային ևս եզրի սահմանների պայմանականությունը չի խտտորվում: Տեսակետների և հայեցակետների բազմազանությունը և խայտաբղետությունը պայմանավորված է առհասարակ նորավեպի ըմբռնման և ընթերցման հանգամանքներով: Հայտնի է, որ ընդհանրապես ժանրի ըմբռնման, ընթերցման և մեկնաբանման երեք մոտեցում գոյություն ունի՝ նորմատիվ, գենետիկ և կոնվենցիոնալ: Նորմատիվն անհրաժեշտ, սակայն ոչ բավարար է, քանի որ այն չի որոշարկում ժանրի նախորդած և առկա համակարգերի կապերն ու առնչությունները, ժանրի նոր մասնահատկությունների գործառնությունները. գենետիկը, որ Բախտինի «ժանրի հիշողության» կոնցեպցիայի արգասիքն է, սերտորեն առնչվում է կոնվենցիոնալին: Ժանրի ըմբռնման այս տեսությունը ենթադրում է հատկանիշների այնպիսի համակարգ, որ ենթադրում է որոշակի պայմանավորվածությունների մի համակցություն գրողի և ընթերցողի գիտակցություններում, որը հնարավորություն է ընձեռում ընկալել և ընդունել որևէ գեղարվեստական ստեղծագործություն կամ բնագիր՝ իբրև այս կամ այն ժանրի արտահայտություն: Ուրեմն, «ժանրի հիշողության» գենետիկական առաջադ-

2 Մեքերումներն ըստ՝ **Лузаккина Л. П.**, О типологических особенностях новеллы nineteenth столетия: Ст'ю Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX-XX века, Саратов, 1985, с. 90-91.

րույթը մի կողմից և փոխալայմանավորվածությունը գրող-ընթերցող հարաբերության մյուս կողմից (ստեղծագործական գիտակցության տիրույթների սահմաններում)՝ ամրագրում են ունիվերսալ և ընդունելի մի պայմանականություն, որը բավարարում է ժանրի ընկալման և ընթերցման բոլոր չափանիշները:

Ինչպես ժանրի, այնպես էլ ինքնին եզրի ընկալման և ընթերցման չափումները գրականության պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում փոփոխություններ են կրել, յուրաքանչյուր շրջանին ներհատուկ հոսք է կատարվել եզրի տիրույթներում: Այդ հոսքը արտածվել է շրջանի գրականության ընթացի, գեղագիտության բնույթային արժեքայնությամբ, ինչպես նաև համապատասխան մշակութային կենսոլորտի կազմաբանական էություններով (սուբստանցներով): Պատահական չէ, որ Գյոթեի ժանրի քրեստոմատիկ սահմանումը՝ «Նորավեպը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ կատարված աննախագեղ իրադարձություն», և կամ Ֆրիդրիխ Շլեգելի նորավեպի տեսությունը³ 19-րդ դարի իրապաշտություն-բնապաշտության գրականության մեջ հսկայական տեղաշարժեր էր կրել, փոփոխվել, և այս ու նմանօրինակ սահմանումները չէին համապատասխանում ժանրի առկա վիճակին: Այնպես որ՝ եզրի պայմանական բնույթը յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում հանդերձվել է ժանրի պատմական կոնկրետ դրսևորման հատկացյալներով և փաստորեն 19-րդ դարի երկրորդ կեսին ամրագրել եզրի այն իմաստը, որ իր մեջ է ներառում առհասարակ փոքր արձակի (short story) դրսևորումները⁴: «Փոքր արձակ» և «նորավեպ» եզրերը, ըստ էության, գրական ընթացում միասնականացվում էին⁵: Եվ նայած գեղարվեստական տարածության և դրսևորումների՝ կիրառականություն էր ստանում որևէ մեկը (պատմվածք, վեպիկ, վիպակ, նորավեպ, պատկեր, մանրավեպ և այլն):

«Նորավեպ» եզրի, առհասարակ նորավեպի տեսության ու պատմության յուրաքանչյուր քննություն և ուսումնասիրություն լրացնում է ժանրի հետազոտության առարկայական բացը, որ բնորոշ է ոչ միայն հայ գրականությանը, այլ նորավեպի, փոքր արձակի հսկայական ավանդ ունեցող այնպիսի գրականությունների, ինչպիսիք են ամերիկյանն ու անգլիականը⁶: Թեպետ հարկ է արձանագրել, որ նորավեպին զուգահեռ ստեղծվել է հսկայական գրականություն նորավեպի մասին, հատկապես իրենց՝ գրողների կողմից (հիշատակենք թեկուզ Էդգար Պոյի, Հենրի Ջեյմսի, Բեննետի և այլոց աշխատանքները), սակայն ինչպես փոքր արձակի նորագույն շրջանի վարպետներից Սոմերսեթ Մոեմն է նշում, թե «Պատմվածքի մասին ավելի լավ է նա գրել, ով երբեք իր ուժերը չի փորձել նորավիպագրության ասպարեզում: Նրան ոչ մի բան չի խանգարի լինել անկանխակալ դատավորի դերում»⁷:

3 Նկատի ունենք «Ջովանի Բոկասչոյի գեղարվեստական ստեղծագործությունները» ուսումնասիրությունը: Տե՛ս՝ **Фридрих Шлегель**, Эстетика, Философия, Критика, М., 1983, том I, с. 418-423.

4 Այս և հետագա բոլոր ընդգծումները հեղինակինն են:

5 Բորիս Տոմաշևսկին գրում էր, որ պատմվածքը «նորավեպի ուսերեն եզրն է»: Տե՛ս **Б. Томашевский**, Теория литературы, М.-Л., 1931, с. 191.

6 Անգլիացի գրականագետներն, օրինակ, անընդհատ շեշտում են փոքր արձակի տեսության պակասավորությունը, ուսումնասիրությունների և հետազոտությունների անհրաժեշտությունը: Տե՛ս **I. Reid**, "The short story", The Critical Idiom, No 37, London, 1977.

7 **Сомерсет Моэм**, "Искусство рассказа", в кн. "Искусство слова", М., 1989, с. 244.

19-20-րդ դարերի Հայ նորավեպի, ընդհանրապես Հայ փոքր արձակի պատմության ուսումնասիրությունը մինչև քսաներորդ դարի տասական թվականները ներառնում է հսկայական նյութ և հարյուրավոր հեղինակներ: Ժանրի պատմության համակարգումն ու շարադրանքը վաղուց անտի հասունացել է: Գիտական պատմությանը զուգահեռ հրատապ և կարևոր է նաև Հայ փոքր արձակի և մասնավորապես նորավեպի տեսության պատմության ստեղծումը:

Բ.

Վիպապաշտական (ոռոմանտիկական) շրջանի նորավեպը ժանրի կառուցվածքում ամրագրել էր բաղկացուցիչների այնպիսի հանրագումար, որը համապատասխանության կցումներ ուներ, այսպես կոչված, դասական շրջանի նորավիպագրության հետ: Գոյավորվել էր ժանրի բավականին կայուն (ստատիկ) վիճակ թե՛ ընկալման, թե՛ ըմբռնման և թե՛ ստեղծագործական ընթերցման տիրույթներում: Տասնիններորդ դարում փոքր արձակը դարձավ գրական ընթացի բնութագրականներից, տարածվեց իբրև գրականության մտայնություն. ուստի, բնականաբար, ժանրի բնութային ստատիզմը ներփոխաձևություն (ներտրանսֆորմացիա) էր ապրում՝ կառուցվածքը հատկանշելով դինամիկ (շարժունակ) բնույթով: Արդեն նորավեպի, ասենք, քրեյստ-հոֆմանական կամ հոթորնական ստեղծագործական ընթերցումներին սկզբունքային հետևողականությունները՝ որպես տվյալ ժանրով ստեղծագործելու պարտադիր և բավարար ատրիբուտներ, ժանրի ըմբռնման կոնվենցիոնալ (համաձայնական) առաջադրություններում փոխակերպվում էին: Ժանրի տեսությունը «հարմարվում» էր ներփոխաձևության առարկայական դրսևորումներին: Այս պատմական հատույթում է, որ տեղի է ունենում «նորավեպ» եզրի իմաստաբանական և գործառնական դաշտերի լայնացումը: Ժանրի բնույթի յուրօրինակ ազատականացումը քայլ առ քայլ կատարում է փոքր արձակի տարատեսակների միասնականացում: Հայ գրականության պատմական համապատկերում 19-րդ դարի հիտունական թվականներին սկսվեց փոքր արձակի կատարյալ ոստում: Գրվում էին բազմաթիվ և բազմաբնույթ ստեղծագործություններ՝ «զրույց», «պատում», «պատկեր», «դրվագ», «պատմվածք», «վիպակ», «մանրավեպ», «նորավեպ» անվանումներով: Փոքր արձակին հատկական ներքին ժանրային «բազմադիմությունը», ըստ ականավոր նորավիպագիր Յոհան Բորգենի, եզրի ընթերցման և մեկնության ունիվերսալ սահմանումներից է ստանում. «Հանրահայտ է, որ նորավեպը մոտ է երաժշտությանը, սոնատին անշուշտ, այլ ոչ թե սիմֆոնիային: Գտնում են նաև, որ այն մոտ է դրամային: Երբեմն համեմատում են գեղանկարչական ստեղծագործությունների հետ... Այդ համեմատությունները խարսխվում են նորավեպի՝ իբրև համադրական պատումի սահմանման վրա...»⁸: Եզրի կիրառականության այդօրինակ բազմազանությունը մեզանում հատկանշում է փոքր արձակի «բացարձակ ինքնիշխանությունը»⁹, հա-

8 **Иохан Борген**, “Новелла”, в сб. “Писатели Скандинавии о литературе”, М., 1982, с. 258.

9 Այս իմաստով մեր փոքր արձակը գեներտիկ զուգահեռումս մեզ է եվրոպական և ամերիկյան

կազմավորական բնույթը վեպից՝ իբրև գրականության հատկական երևույթ, այլ ոչ թե վեպի կազմավորման ընթացի անցումային արտահայտություն: Հենց գրականության այդ ծիրի գոյաբանության մեջ ամրագրված «բացարձակ ինքնիշխանություն» հանգամանքն էր, որ հայ փոքր արձակով ստեղծագործող գրողներին վերապահում էր եզրերի առատություն և «բազմազանություն»: Այս առումով ուշագրավ է և մեթոդաբանության տեսանկյունից անչափ կարևոր Հակոբ Օշականի այն նկատումը, ըստ որի՝ «նորավեպը» գրականության պատմության համակարգում «օրվա բառն» էր: Սա նա շեշտում է բազմիցս: Այսպես՝ Համապատկերի Տիգրան Կամսարականին նվիրված գլխում գրում է. «Վիպակներ, այդ օրերու բառով նորավեպեր: Որոնք կը տարբերին թե իբր հղացք, թե իբր գործադրություն, ընթացիկ կաղապարեն»¹⁰ (ընդգծումներն իրենն են): Իսկ Զապել Ասատուրի պարագային «այն օրերու» եզրը կցում է «բախտավոր» բնութագրով. «Թիվով քսան այս կտորները, այն օրերու բախտավոր բառով մը վերտառված՝ նորավեպ, դարձյալ անձնական հորդ տարրերով շաղախուն փոքր հորինումներ են»¹¹ (ընդգծումն իրենն է): Սակայն մինչև Օշականյան «օրվա բառ» շեշտագրմանն անդրադառնալը փոքր-ինչ ծավալվենք՝ նշելով, որ փոքր արձակի առատ հոսքը 19-րդ դարի 50-ական թվականներից զուգահեռաբար առաջադրում էր ինչպես ժանրի, այնպես էլ եզրի ընկալման և գիտակցության բյուրեղացում: Անվանումների, պատկերավոր ասած՝ «տարածությունների վերաբաժանումը», «գոյության կռիվը» միտում էր այնպիսի միակցում, որ ըստ ամենայնի կարտացոլեր ժանրի իմաստաբանական և գործառնական տիրույթները, դուրս կը գար եզրի անթուլյատրելի մոտավորականության շրջապատություն: Այստեղ է, որ Հակոբ Օշականի «օրվա բառ» մատնանշումը, նորավեպի առնչությունը, դառնում է մոտավորականությունը հաղթահարող արտահայտություն, իբրև գյուտված իրողություն (ահա թե ինչու «բախտավոր») եզրի բնութագրման համար: Այսպիսով՝ փոքր արձակի համապատկերում «նորավեպ» եզրի ծնունդն ու կիրառությունները հայ գրականության մեջ բյուրեղացնում էին ժանրի հատկականությունը:

Գ.

Տասնիններորդ դարի երեսնական թվականներից փոքր արձակի հոսքը հայ գրականություն (այստեղ նկատի ունենք համապատասխան թարգմանական արտահայտությունները նաև) առարկայաբար առաջադրում էր նաև տեսություն և համապատասխան եզրաբանության գոյավորման անհրաժեշտություն: Մովսես Զոհրապյան Արցախեցու, Սահակ Թոռնյանի, Խաչատուր Աբովյանի, Խաչատուր Մխաբյանի, Ճանիկ Արամյանի, Ստեփանոս Նազարյանցի, Ստեփան

փոքր արձակի հետ՝ ի տարբերություն ուսակազմի, որտեղ այն հանդես էր գալիս «... միայն ժամանակ առ ժամանակ, կարծես պատահականորեն և կարծես թե սոսկ այն բանի համար, որպեսզի վեպի անցումը ստեղծի...»: **Борис Эйхенбаум**, “О’Генри и теория новеллы”, Звезда, Л., 1925, № 6, с. 291.

10 Հակոբ Օշական, Համապատկեր Արևմտահայ Գրականության, հտ. Ե., Երուսաղեմ, 1954, էջ 259: Հետապու կնշվի որպես՝ Համապատկեր, Ե.:

11 Նույն տեղում, էջ 429:

Ոսկանի ստեղծագործությունները թեև պոետիկական և կառուցվածքային բազմազանությունների, գեղագիտական սկզբունքների և հանգանակների տարբերություն, արտագրական շերտի (նորմատիվ դիդակտիկա, հրապարակախոսություն և այլն), հայ փոքր արձակի նոր շրջանի կանոնակարգմանը և ներդաշնակությունն էին ուղղված: Այս հեղինակների համապատասխան ստեղծագործություններն ինքնին պարունակում էին փոքր արձակի բնագրի կազմակերպման սկզբունքների և միջոցների մի ամբողջություն (անշուշտ հպանցիկ, խաթարված), որ ստեղծում էր ժանրի նոր գիտակցություն գրական ընթացում: Բնականաբար, գեղարվեստական երկերի այդ տեսական «ներքին» ներուժը պետք էր որ արտածվեր՝ իբրև անխառն տեսություն, համապատասխան եզրաչինություն տաներ: Եզրաչինության ընթացն էլ իր հերթին առարկայաբար ենթադրում էր տեսությունը: Այս փոխալայմանավորված շարժումը, գուցակցված ստեղծագործական համապատասխան ամրապնդումներով, առաջ էր բերում և՛ ժանրի նոր անվանումներ (պատկեր, դրվագ, մանրավեպ), և՛ հին անվանումների (վեպիկ, վիպակ, պատմվածք) անհրաժեշտ ճշգրտումներ և ընթերցումներ: Ավելի քան քառորդ դար փոքր արձակի եզրերի առատությունը կամայական գործնականության ոլորտում էր, մինչև 1880-ական թվականները, երբ նախ՝ Արևելյան Մամուլում, այնուհետև՝ առանձին գրքով տպագրվեց Օրիորդ Մենիկի (Թագուհի Շիմանյան) Գարնան Մի Ասուպ ստեղծագործությունը՝ «նորավեպ» վերտառությունը¹²: Այստեղ մեր ուշադրության կենտրոնում է ստեղծագործության ժանրի անվանումը, քանի որ Գարնան Մի Ասուպից հետո էր, որ փաստորեն սկսվեց «նորավեպ» եզրի կիրառությունները մի կողմից և «նորավեպի» ստեղծագործական առաջնադասումը: Փոքր արձակի համար «նորավեպը» դարձավ գիտակցված մտայնություն, որը փաստարկվում և պատճառաբանվում էր ժանրի դրսևորումների առարկայական բնույթով: Ավելին, «նորավեպի» շրջանառությունը հստակություն ընձեռեց քննելու և իմաստավորելու հայ փոքր արձակի ողջ անցած ուղին¹³, նախանշելու նրա հետագա ճանապարհը: Պատահական չէ Վահե Օշականի այն նկատումը, թե արևմտահայ պատմվածքը աննկարագիր, անկադապար և անարհեստ էր, «մինչև որ Զոհրապ ձեռք կ'առնե գայն, ութսունական թվականներուն ու կուտա անոր գեղարվեստական ինքնություն մը, որ հակառակ իր մեծ թերություններուն՝ ոճի, կառույցի ու իմաստի տեսակետեն՝ լավագույն նմուշն է այդ սեռին մինչև Սփյուռք»¹⁴: Հենց ութսունական թվականներն էին, որ հայ փոքր արձակի համար դարձան վիթխարի ոստումի հենակետ, ընդ որում թե՛ արևելահայ, թե՛ արևմտահայ հատվածներում: Ժանրի անվանման բազմաթիվ համանուններից առավելագույն կենսունակն ու ամբողջակա-

12 «Գարնան մի ասուպը» առաջին անգամ տպագրվել է 1883 թվին Զմյուռնիայի Արևելյան Մամուլում (համար 8-12), այնուհետև առանձին գրքով: Տե՛ս Օր. Մենիկ, Գարնան Մի Ասուպ, Զմյուռնիա, 1883:

13 Հարկ է նշել, որ խնդրի հետազոտության առումով կարևոր են երկու աշխատություններ՝ Վահե Օշականի «Արևմտահայ պատմվածքի ծագումը» և Գրիգոր Պըլտյանի «Հակոբ Օշական և արևմտահայ նորավեպը»:

14 Վահե Օշական, «Արևմտահայ պատմվածքի ծագումը», Հայկազյան հայագիտական հանդես, հտ. Բ., Պեյրոպ, 1971, էջ 205:

նը դառնում էր նորավեպը: Այն ամբագրվում էր թե՛ օրվա՝ մեզանում արդեն հասկացություն դարձած «լրագրական գրականություն» մեջ, իրողություն, որ շեշտվել է գրականության պատմության այդ շրջանին անդրադարձած տառացիորեն բոլոր հետազոտություններում, թե՛ առանձին հրատարակություններում, գրքերում: «Նորավեպը, – գրում է Հակոբ Օշականը, – տառացի արտահայտությունն է ֆրանսագիտություն նouvelle-ին, առաջին անգամ կարծեմ գործածված Մասիսի հին խմբագրապետին (Կ. Յուլյուսյան): Զոհրապեն առաջ անիկա սանկ ու նանկ քանի մը էջնոց պատմություն մըն է, սրտառուչ հյուսքով, տխուր կամ զվարթ վախճանով մը, առավելապես թարգմանած: Լրագրին ընդհանրացումը, ումանթիք մեծ գործերու հայացումը անոր ճամբա կը հարդարեն: 1885-են քիչ առաջ են ինքնագիրները: Անկե հետո Ալֆոնս Տոտեով և Մոբասսանով անոր թափանցումը մեր մեջ կը զարգանա, հավանաբար նպաստ գտնելով քանի մը բացառիկ պայմաններ – գրաքննություն՝ որ կ'արգելե մեծ վաստակը. ասպարեզի պակաս՝ որ մեր գրողները կը պարտադրեր պատահական ճիգի և արդյունքի. գրականության հղացքին իսկ նկարագիրը՝ որ կը շփոթվի մեր մեջ իմացական բովանդակ գործունեություն հետ»¹⁵: Եզրի հայերեն տարբերակը անմիջապես ամբագրվեց գրական ընթացում: Գրվում էին բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ «նորավեպ» վերտառություններ: Իրողությունն ավելի թանձրացավ 19-րդ դարավերջին և 20-ի սկզբին¹⁶՝ իբրև նորավեպի նոր ժամանակներում լիովին ձևավորված և ամբողջականացված ուստում: Մասիսը, Հայրենիքը, Ծաղիկը, Ծարժուքը, Ազատամարտի գրական հավելվածը, Ծանթը, Լույսը, Հայ Գրականությունը, Բյուզանդիոնը, Նավասարդը, Արևելյան Մասուլը այն հանդեսներն ու պարբերականներն էին, որտեղ, ըստ էության, կայացվեց նոր շրջանի հայ նորավեպագրությունը: Ստեղծագործական ընթացին զուգահեռ գրականության համար անհրաժեշտություն էին դառնում նաև նորավեպագրության տեսության ստեղծումն ու ուսումնասիրությունը, որը պատճառաբանվում էր մի քանի առարկայական նկատառումներով: Նախ՝ արդեն ստեղծվել էր հսկայական գրականություն, որ առաջադրում էր դրա իմաստավորումը, ապա՝ մտայնություն դարձած փոքր արձակի տիրույթներում երևան էին գալիս այնպիսի գործեր, որոնք և՛ գեղարվեստական արժեքով, և՛ ընդհանրապես կառուցվածքի թերացումներով ստեղծել էին անհաջող նմանակությունների և սիրողական դրսևորումների մի հեղեղ՝ գրականություն լինելու հավակնություններ: Բնականաբար, այս պարագան պիտի ստեղծեր հակընդդիմություն, որ հաճախ ուղղվում էր ընդհանրապես նորավեպի և նորավեպագրության դեմ: Ժանրի կամայական կիրառությունները, կառուցվածքում քառու, խուռներամություն ստեղծելը գոյավորել էր մի ընդդիմություն բուն գրական ընթացի հատկական արտահայտության դեմ: Այնպես որ լիովին հրատապ էր դարձել նորավեպի տեսական հիմնավորման անհրաժեշտությունը: Հարկ է նշել մի հանգամանք, որ կարևորվում է խնդրին անդրադառնալիս: Բանն այն է, որ այն գրագետները, ովքեր անդրադարձել են նորավեպի պատմության հարցերին, եզրը տեղայնացրել

15 Համապատկեր, Ե., էջ 151:

16 Դարանցումային (19-ից–20-րդ) շրջանն ընդհանրապես համաշխարհային գրականության պատմության մեջ բնորոշ է նորավեպի ունեցած մեծ, նշանակալի դերով:

են այն պարագծում, որ «նորավեպը» իբրև փոքր արձակի ունիվերսալ անվանում, տեղաշարժեր է կրել իմաստի և ըմբռնման տիրույթներում՝ ներամփոփելով կա՛մ որպես ութսունականների գրական շարժման հատկականություն, կա՛մ վեպի ծագումնաբանությունը առնչվող իրողություն: Անշուշտ այս երկու հանգամանքներն էլ առկա են, նամանավանդ առաջինը, սակայն ոչ տիրապետող, գերիշխող: Ըստ իս՝ նման մոտեցումը փոքր-ինչ ծայրահեղ է: Այսպես, Գրիգոր Պրլտյանը իր «Հակոբ Օշական և արևմտահայ նորավեպը» արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ գրում է. «Ով ալ ըլլա «նորավեպ» կառույցին առաջին կիրառողը, անիկա՝ այդ կառույցը իրապաշտություն արտադրությունն է, իրապաշտ քիչ թե շատ տարտամ հղացքին հարմարեցումը Պոլսո պայմաններուն ու տիրող հակավիպապաշտ ձգտումներուն: Ոչ մեկ հանգանակ, որ գրված ըլլա շարժումին շուկա հանած թերթերուն մեջ»¹⁷: Որ նորավեպը իբրև փոքր արձակի ըստ ամենայնի կայացված դրսևորում իրապաշտության (նատուրալիզմ-ռեալիզմ) մեջ արտահայտվեց, անբեկանելի է: Սակայն ոչ իբրև վիպապաշտության (ռոմանտիզմի) կամ որևէ այլ հոսանքի և ուղղության հակընդդիմություն: Պարզապես նորավեպը իրապաշտության տարածության մեջ ստեղծեց ու ամրագրեց ժանրի ամբողջական կառույց և հղացք՝ իր օրինաչափություններով և գործառնությունների հարացույցով: Այդ շրջանը ժանրի կերպի և բնույթի սինթեզում էր և ոչ թե հոսանքի կամ ուղղությունից պարտադրված իրողություն: Ինչ վերաբերում է նորավեպի հանգանակի բացակայությանը, ապա, ըստ իս, դա գոյություն ունենե՛ր. այդ 1901 թվականի «Նորավեպի շուրջ» բանավեճն էր, որ միտում էր թե՛ ժանրի հանգանակը, թե՛ տեսական հիմնավորումը: Հանգամանք, որ կը փորձենք փաստարկել այս գրության մեջ: Մեկ նկատառում ևս: Բանն այն է, որ և՛ իրապաշտության, և՛ վեպ-նորավեպ հարաբերության առկայությունները բավարար չեն հայ նորավեպի բնույթն ու տեսությունը որոշարկելիս, քանի որ այն դիտում են լծորդական առնչություններում իբրև գրական ընթացի սատարողական արտահայտություն՝ մշուշելով և շատ ընդհանուր դարձնելով նորավեպի կերպը, նրա, այսպես կոչված, «բացարձակ, անխառն» բնույթը:

«Նորավեպի շուրջ» բանավեճի ուսումնասիրության խնդրադրությունը ենթադրում է ինչպես մատնանշված, այնպես էլ մի շարք հարակից խնդիրների լուսաբանություն, որ անհրաժեշտ է առհասարակ հայ նորավեպի տեսության և պատմության մեկնաբանության համար:

Դ.

Հայ գրականության համար 1901 թվականը ուշագրավ էր ոչ միայն նորանոր ստեղծագործությունների առկայությամբ, հանդեսների, պարբերականների ու գրքերի հրատարակության աշխուժացմամբ, այլ նաև այն գեղարվեստական ու գեղագիտական կարգախոսների և խնդիրների արծարծմամբ, որոնք գոյավորում էին մշակութաբանական այն ելակետերը և համընդհանուր կենսոլորտը, որոնք պետք է ամրակայեին մեր գրականությունը, մշակույթը՝ որպես քսա-

17 Գրիգոր Պրլտյան, «Հակոբ Օշական և արևմտահայ նորավեպը», Բագին, Սեպտեմբեր, 1980, էջ 38:

ներորդ դարին հարիր, ժամանակակից: Այս ընդհանուր շարժման բնորոշ դրսևորումներից էր նաև Մաախ, Արևելք և ի մասնավորի Բյուրակն հանդեսների էջերում սկսված բանավեճը նորավեպի տեսության խնդիրների վերաբերյալ, որ գրականության պատմության, բանասիրության մեջ հայտնի է «Նորավեպի շուրջ» ընդհանուր անունով: Պետք է ասել, որ ցարդ այս բանավեճը՝ որպես ժանրի տեսական առաջին լուրջ մշակման և ընդհանրացման արտահայտություն, ուշադրության չի արժանացել կամ անդրադարձվել է հպանցիկ: Քիչ թե շատ բանավեճը իբրև տեսություն դիտել է Կարլեն Դանիելյանն իր Գրական Մշակներ աշխատության մեջ, ուր պարզապես ակնարկվել է բանավեճի փաստը: Գրականագետն, անդրադառնալով խնդրին, գրում է, թե «...նորավեպ բառի ստուգաբանությամբ տարված՝ ընդդիմախոսները չէին էլ կռահում, թե արծարծվող խնդիրը գրական-ուսուցիչական շարժման բուն ակունքների հետ է առնչվում: Ճիշտ է, միայն լեզվաբանական ճշգրտումները և փաստարկները չէին, որ զբաղեցնում էին բանավիճողներին. հոգևածից հոգևած աճում ու թանձրանում էր նորավեպի բերած գրական ուղղության և գեղագիտական սկզբունքների որոշարկման, գնահատության և պաշտպանության միտքը: Բայց դա արվում էր շեղակի կամ հպանցիկ հարցադրումների օգնությամբ՝ տարամիտվող կարծիքների բախման ոլորտներում, այնպես որ հարցը դարձյալ քննարկվում էր բանասիրական առաջադրությունների շրջանակներում և ոչ սրանից անկախ և լայն գրականագիտական հողի վրա»¹⁸: Դժվար չէ նկատել բնութագրման հակասականությունը: Եթե բանավեճը չէր կռահում իրապաշտության և ժանրի սերտ փոխհարաբերությունները, ապա ինչպե՞ս էին այդ «բանասիրական ճշգրտումներով» աճում գրական ուղղության և գեղագիտական սկզբունքների տարբերակումն ու «պաշտպանությունը»: Եթե սա առկա էր, ապա նախորդ միտքը չի համապատասխանում իրողությանը և չէր էլ կարող համապատասխանել, քանզի խնդրո առարկա նորավեպի բանավեճը խարսխվում էր իրապաշտության պոետիկայի սկզբունքներին, իրողություն, որ Գրիգոր Պլտյանի մատնանշված ուսումնասիրության մեջ ըստ ամենայնի քննվել ու ապացուցվել է: Վերջապես, եթե գրականագետը մեկնաբաններ, ընթերցողներ բանավեճի «տարամետ կարծիքները» և «բախման ոլորտները», ապա անվերապահորեն կնկատեր, որ այն ոչ թե ինչ-որ կրավորական արտահայտություն էր, այլ հենց «անկախ և լայն գրականագիտական հողի վրա» կատարված իրողություն: Միով բանիվ սա այն մտայնության կրողն է, որ նորավեպը չի ստեղծել թե՛ իր հանգանակը, թե՛ տեսությունը, այնինչ «Նորավեպի շուրջ» բանավեճը գրականության պատմության մեջ հանդիպած ժանրի տեսությունն էր, որտեղ գուցակցվել են և՛ ժանրի անցած ստեղծագործական փորձը, և տեսական-վերլուծական ընդհանրացումները, և թե՛ նորավեպի պոետիկայի ամբողջականացումը:

«Նորավեպի» առաջին կիրառությունը տակավին հանդիպում է Մեսրոպ Թաղիադյանի «Եվրոպա[հայ] լրագիր» հոգևածում: Սակայն այդ կիրառությունը դեռևս չէր ընկալվում իբրև եզր, եզրի նշանակություն չունեցող, թեպետ այդ բառն ամրագրվել էր մշակութային հիշողության սահմաններում և տարի-

18 Կարլեն Դանիելյան, Գրական Մշակներ, Երևան, 1977, էջ 346-347:

ներ հետո Մաախի խմբագրապետ Կարապետ Յուլիոսյանի, այնուհետև Եղիա Տեմիրճիպաչյանի շնորհիվ պիտի վերակոչվեր, իսկ արդեն 19-րդ դարի ութսունականներին կիրառվեր իբրև «նովել» ձևի հայկական տարբերակ, որպես գրականագիտական եզր:

Ինչպես յուրաքանչյուր բանավեճ, այնպես էլ «Նորավեպի շուրջը» առարկայաբար հասունացել էր: Արդեն նշել ենք, որ եզրը չարճրկվում էր գրականության հավակնություն ունեցող գրամոլների կողմից, դարձել էր պատեհապաշտ դրսևորում՝ արտագրական անձանց և երևույթների համար գրականություն մոտք գործելու, մտնելու պարագային: Գրականության սահմաններում ևս հանդիպում էին նորավեպի կամայական կիրառություններ և վերջապես ամենակարևորը՝ հասունացել էր դրա տեսական ընդհանրացման, իմաստավորման անհրաժեշտությունը: Բանավեճին նախորդած տարիներին, բնականաբար, գրական ընթացում գոյություն ունեցող ընդդիմություն թե՛ մերձգրական սպեկուլացիաների դեմ, թե՛ եզրի կանոնակարգման, ընդհանրացման համար: Այս առումով բնութագրական էր դեռևս Գ. Անդրեասյանի 1898-ին գրած «Բառերուն արժեքը որևէ գրվածքի մեջ» հոդվածը. «Շատերը թերևս ծայրահեղ գտնեն՝ եթե ըսեմ որ գրականությունն ալ պետք է «տնտեսական հաշիվներու վրա» հիմնված ըլլա: Ամեն գրող պետք է նախ հաշիվ առնել իր սպառած ժամանակը և հետո կարգացողներու ժամանակը: Եթե գրողը շատ լայն ժամանակ ունի՝ պետք է գոնե խորհի անոնց վրա՝ որ իր գործը պիտի կարդան»¹⁹: Գրականությունը «տնտեսական հաշիվներով» խարսխելը գրողի տեսական պատրաստականության, պրոֆեսիոնալիզմի առաջադրությունն էր, որ բնականաբար (նամանավանդ ժամանակի պարագայի շեշտադրմամբ) առնչվում էր նաև նորավեպագրությունը. այնպես որ՝ սոսկ առիթ էր պետք, որպեսզի ասուլիս սկսվեր գրական ընթացի դեռևս ամենահրատապ խնդրի վերաբերյալ: Եվ առիթը երկար սպասեցնել չտվեց: 1901 թվին Բյուրակն հանդեսին ուղղած իր նամակում ամերիկոսի հայագետ Վիվիլըն Հոփքինզը խնդրում էր ստուգաբանել «նորավեպ» եզրը: Հատկանշական է այն հանգամանքը, որ ամերիկացի գրագետին էին հատկապես հուզում եզրի կազմաբանությունն ու սահմանները: Իրողությունը պատճառաբանվում էր նաև այն հանգամանքով, որ հար և նման հայ գրականությանը ամերիկյան գրականությանը ևս անհրաժեշտաբար հետաքրքրում էր փոքր արձակի տեսությունը ընդհանրապես, հանգամանք, որ պատճառաբանվում էր գրականության ընդհանուր ուղղվածությամբ, ժանրային կենտրոնացումներով: Հոփքինզի հարցումը անմիջապես աշխույժ ու տարամետ արձագանքներ ունեցավ իբրև նորավեպի տեսության խնդիրների բանավեճ: Հովհաննես Գազանճյանը, անդրադառնալով հարցին, առաջարկում էր Կարապետ Յուլիոսյանին պարզաբանումներ անել՝ որպես ավագագույն խմբագիր. «Կ. Յուլիոսյանը իբրև հայ խմբագրության տարեցը՝ պետք է գիտնա այդ բառին ծագումն ու առաջին անգամ որմե գործածված ըլլալը...»²⁰: Յուլիոսյանին առաջարկում են այս առիթով հրապարակավ հանդես գալ: 1901 թվին ««Նորավեպ»ին շուրջը» վերտառությամբ խորագրի ներքո Կ. Յուլիոսյանը

19 Մաախ, Կ.Պոլիս, 1898, թիվ 113:

20 Մաախ, Կ. Պոլիս, 1901, թիվ 264:

ճյանը պատասխանում է Բյուրակն Հանդեսի առաջադրած հարցերին, որն էլ հենց դառնում է բանավեճի սկիզբը: «Բյուրակնի վերջին թիվով, – գրում է Յուլիոսյանը, – հրավեր մ'ուղղված էր ինձ՝ հաճելի անակնկալ մ'ընելու, այն է՝ Օրդ. Վիվիլին Հոփքինգ անուն հայազեստ ամերիկոսի մը կողմե նույն շաբաթաթերթին ուղղված հարցման մը պատասխանել: Ազնիվ օրիորդը խնդրեր է «ստուգաբանել նորավեպ բառին նշանակությունն և որոշել անոր ծագման թվականն և որչափ ճիշդ ըլլալը»:

«Արդարև նշանակության արժանի է տեսնել օտարազգի օրիորդ մը, որ կը հետաքրքրվի այդ անիմաստ բառին ի՛նչ տեսակ խելապատկի ծնունդը ըլլալն և ինչպե՛ս և ե՛րբ հայ լեզվին մեջ մուտ գտած ըլլալն իմանալ, մինչ մեր լրագրաց պատ. խմբագրություններն՝ առանց այդ քննությունն ընելու՝ անմիջապես ընդունած են և զետեղած են իրենց բառացանկին մեջ»²¹: Հակառակ Յուլիոսյանի կատեգորիկ բացասմանը՝ նկատելի է խնդրի առկայությունը: Փաստորեն նորավեպի ստեղծագործական հիմնավորումներին պետք է զուգորդվեին տեսական հիմնավորումները: Յուլիոսյանը նշում է, որ եզրը ընդամենը տասնհինգ տարվա պատմություն ունի, հանգամանք, որ շեշտում է նաև Տիգրան Արփիարյանը Յուլիոսյանի հոդվածից անմիջապես հետո՝ խմբագրականում. «Շատ շատ վկա մը կրնամ ըլլալ, տարտամ հիշողությամբ վկա մը, որ պիտի ըսեր թե, առանց որոշապես կարենալ ճշդելու նորավեպ բառին ծագումը, Արևելքի հրատարակության թվականին (1884) զուգընթաց կը համարի զայն: Իր խանձարուրը այդ օրաթերթին էջերուն մեջ կապվեցավ, եթե չեմ սխալիր, բայց շաբաթաթերթ Մասիսի մեջ էր, 1885-են իվեր իբր գրական հանդես հրատարակվող այս թերթին մեջ, որ առավ իր առույգ քայլերը և մեր այսօրվան գրականության մեջ կուրծք կուտա շատ մը հին բառերու, – նույն իսկ Գարագաշյանեն կամ Այտընյանեն վավերացած բառերու – և մասնավանդ Գ. Զոհրապ, Ե. Տեմիրճիպաշյան, Տ. Կամսարական և ուրիշ ծանոթ գրագետներ նախամեծարություն կ'ընծայեն անոր»²²: Տիգրան Արփիարյանը շեշտում է, թե խնդրի մեկնաբանմանը լավագույնս կարող է օգնել Եղիա Տեմիրճիպաշյանը թե՛ իբրև ժանրի առաջին ստեղծագործական իրականացնողներից և թե՛ եզրի կիրառողներից՝ մասնավորապես Ֆրանսերեն-հայերեն բառարանում: Այսպիսով՝ «մարտահրավերը» նետվել էր: Կարապետ Յուլիոսյանի, Տիգրան Արփիարյանի հոդվածներում ուրվագծվել էր խնդրի նախապատմությունը և «Նորավեպի շուրջ» բանավեճը պատմական էքսկուրսներից տեղափոխվում էր եզրի տեսություն և մեկնաբանման ընթերցումների ծիր:

Արդ՝ ուրվագծենք նորավեպի տեսության «աղբյուրագիտական» ակնարկը: Ինչպես արդեն նշել ենք, գաղափարը Բյուրակն Հանդեսին էր, նյութերը տպագրվում էին Մասիս հանդեսում և Արևելքում: «Նորավեպի շուրջ» բանավեճին մասնակցեցին ավելի քան մեկ տասնեակ գրագետներ, ընդ որում Կ. Յուլիոսյանը, Ե. Տեմիրճիպաշյանը և Տ. Արփիարյանը հանդես եկան երկուական անգամ: Կարապետ Յուլիոսյանը «նորավեպ» եզրի օգտագործման ընդդիմա-

21 Նույն տեղում:

22 Նույն տեղում, էջ 265-266:

խոսանքից էր, գերապատվությունը տալիս էր «վիպակ» եզրին: Տիգրան Արփիարյանը «նորավեպի» թերևս ամենաուղղափառ և սկզբունքային կողմնակիցն էր: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, որ եզրը կապում էր իրապաշտ-բնապաշտական շարժմանը, «նորավեպը» դիտելով իբրև վիպապաշտական վեպի հակադրեցություն, սկզբունքորեն կողմ էր եզրի գործածությանը: Հովհաննէս Գազանճյանը, բանավիճելով Ռեթեոս Պերպերյանի հետ, պաշտպանում էր «նորավեպի» քաղաքացիության իրավունքը: Եզրի ուղղափառ պաշտպաններն էին նաև Գրիգոր Զոհրապը, Ենուք Արմենը և Մկրտիչ Աճեմյանը, որն իր տեսակետները Մասիսում չափածո էր հայտնել: Արևելքի էջերում հանդես եկած գրագետներից ևս (Գ. Էղմեղյան, Հ. Տեր-Հակոբյան), բացառությամբ Գ. Շահինյանի, ընդունում էին «նորավեպ» եզրը: Այսպիսով՝ բանավեճի մասնակիցների մեծամասնությունը (դեմ էին ընդամենը երեքը) «նորավեպի» համոզված կողմնակիցներն էին և դա փաստարկում էին ամենատարբեր տեսանկյուններով: Սոսկ այս իրողության արձանագրումը վկայում է, որ գոյություն ունեւ եզրի ընկալման և ընթերցման խորապես գիտակցված ու պատճառաբանված տեսություն: Իրողություն, որ արդեն հնարավորություն է ընձեռում գրապատմական խնդրո առարկա իրողությունը դիտել իբրև ժանրի (փոքր արձակի) տեսական ամբողջական դրսևորումներից մեկը: Հար և նման յուրաքանչյուր գրական-գեղարվեստական մտայնության, հոսանքի, ժանրի քննաբանության, «Նորավեպի շուրջ» բանավեճը ևս հատկանշում է ժանրի ուսումնասիրության տեսական դրույթների անհրաժեշտ համակցություններով. ուսումնասիրության առարկայի ընդհանրացված, ամբողջականացված առկայություն, պատկերացում, գիտակցություն, սահմանում, բաղկացուցիչ կազմակերպիչների և հատկանիշների արձանագրության, (ժանրի գոյավորությունը բնութագրող) հարացույց, փոխպայմանավորվածություն և առնչություն հարակից և մերձավոր առարկաների հետ (տվյալ դեպքում վեպի), կառուցվածքի (բանարվեստի) ընդհանրական հատկանիշների առկայում: Թվարկված բոլոր մասնահատկությունները (տեսությունը հարիր պահանջները) «Նորավեպի շուրջ» բանավեճում գոյություն ունեն: Պատահական չէ, որ Հակոբ Օշականը, անդրադառնալով ութսուն-իննսունականների փոքր արձակին, նշում է, թե «նորավեպը գրական կտոր մըն է և ատով իսկ ենթակա գիրքերու օրենսդրության մեծ ցուցմունքներուն»²³: Այս գիտողությունն ածանցվում էր փոքր արձակի պատմական ընթացի ընդհանուր մտահոգությունից, որ առկա էր նորավեպի ստեղծագործական ուստումի տարիներին, ավելի քան քառորդ դար՝ 1885-ից մինչև 1910-ական թվականները, և դա ըստ ամենայնի գիտակցվում էր գեղարվեստական-գրական իրականության կողմից: Այնպես որ, հատկապես 20-րդ դարասկզբին նորավեպի տեսության խնդիրներին անդրադառնալը գրականության, ժանրի պատմության հասունության արգասիքն էր և պայմանավորված էր գրականության պատմության առարկայական անհրաժեշտությամբ. մի կողմից՝ անցած շրջանի իմաստավորում, մյուս կողմից էլ՝ ժանրի հեռանկարների և հնարավորությունների ցուցահանում, ահա մտահոգությունների այն շրջանակը, որն, ինչպես

23 Համապատկեր, Ե., էջ 163:

տարբեր տեսությունները գոյություն ունի, այնպես էլ այս պարագային, բանավեճի ղրղապատճառն էր: Հանգամանք, որ բանավեճի մասնակիցներից ոմանք չէին պատկերացնում և եզրի բացասման փաստարկներ բերելիս հակադարձ շարժման սկզբունքով փաստորեն նորավեպի տեսությունը առաջադրում էին խնդիրներ, որոնք մեկնաբանման, ընթերցման անհրաժեշտությունն ունեին: Այսպես՝ Կարապետ Յուրյանը իր առաջին հոդվածում գրում է. «...Նոր բառը սովորաբար բայարմատներու հետ կը միանա կամ կը բարդվի, ինչպես՝ նորածին, նորահաս, նորահասար, նորամուտ, նորաչեն, նորաստեղծ, նորատիպ, նորատունկ, նորեկ, նորուս և այլ բազում... Ամենն հավանականը վիպակ նշանակելը կրնա ըլլալ, ինչպես գուշակած է նաև Պ. Հ. Գաղանձյան»²⁴: Դժվար չէ նկատել, որ այս պարագային լեզվական-լեզվաբանական հարթությունը կրավորական է գրական-գրականագիտականի հանդեպ, քանի որ տեսությունը առարկայական հարցերից էր եզրի միանշանակացումը և զուգադիր ձևերից ամենաճշգրիտը ընդունելու հանգամանքը: Յուրյանի հոդվածում, թեև սոսկ դեկլարատիվ, առկա է վիպակ-նորավեպ զուգադիրն իբրև հոմանիշ դիտելը՝ վերջինիս գերապատվություն տալով: Եվ ահա այս փաստը բանավեճում տեսականացված հերքում է ստանում, որն արդեն նորավեպի հարացույցի և կազմաբանության ընդհանրացված մեկնությունն ու սահմանում էր: Պատահական չէ, որ Տիգրան Արփիարյանը նույն համարում, կռահելով, որ բանավեճը կայանալու է, հատորեն այն ուղղում է ժանրի սահմանների և տեսության տիրույթներ. «Մասին հարգելի արտոնատիրոջ համակարծիք եմ, երբ կը հայտարարե թե քսանհինգերորդ դարի պակաս ըլլալու է տարիքը այդ շփացած աղջկան որ իր է՛ն թարմ հասակին մեջ կը գտնվի այսօր, տասնըվեցեն-տասնըյոթը տարեկան, գեղեցկացած, զարգացած ու ամենուն համակիր ուղադրությունը և ըղձանքին առարկա, — չի մոռնալով որ գրական նորավեպերու վրա է խոսքերնիս»²⁵: Տեսության լինելությունը, կայացվածությունը գիտակցում էին իրենք՝ մասնակիցները: Երբ բանավեճն ավարտվել էր, Տիգրան Արփիարյանը, հետահայաց ամփոփելով այն, գրում էր. «այս տարվան մեջ ալ, ինչպես ամեն տարի պարբերաբար, շրջան մը ունեցանք — բարեբախտաբար կարճատև — որ առտուն արթնցողը քար մը ունեւ արձակելիք նորավեպին դեմ, միևնույն ժամանակ ըղձալով, եթե լրագրապետ է կամ թերթի մը խմբագիր, նորավեպեր ունենալու և հրատարակելու: Եվ որովհետև մեր գրական սահմանափակ արտադրությունց մեջ ամենն զժվարին բաներն են մեկն է գուտ գրական համով-հոտով նորավեպ մը ունենալ մեր կյանքեն՝ նորավեպի հալածիչները կը շատանային հնավեպեր դնել, և կամ վեպեր որոնք իրենց երկարությունը կամ թարգմանված ըլլալովնին միայն կը տարբերեն նորավեպեն: Եվ միամիտ ընթերցողը, օրաթերթի մը միևնույն էջին վերի մասին մեջ բուռն հարձակողական մը կարգալե ետքը նորավեպին դեմ, կ'իջնե թերթինի բաժին, ուր կը շարունակե կարգալ իր առօրյա վիպասանությունը որուն մեջ տարփանք, տուփանք, սիրային առևանգություն, ցոփ կյանքերու նկարագրություն, լիառատ կը մատուցվին իրեն: Բայց չի գայթակղիր,

24 Մասին, Կ. Պոլիս, 1901, էջ 265:

25 Նույն տեղում:

որովհետև ... պատմվածին վերնագիրը «Նորավեպ» չէ»²⁶: Տիգրան Արփիարյանի պարագոքս-ամփոփումը խարսխվում էր նորավեպի՝ իբրև տեսակի, հատկանությունների հանգամանքի և դրա տեսական ու ստեղծագործական ամրագրումներով և փաստարկներով: Նույն 1901 թվին Նյու Յորքում լույս էր տեսել մի աշխատություն՝ Փոքր Արձակի Փիլիսոփայությունը վերտառությունը, որի հեղինակ Բրանդեր Մեթիոզը աշխատության եզրակացություններում նշում էր, թե փոքր արձակը (նորավեպը) առանձին ժանր է, առանձին տեսակ և վեպի հետ համեմատած նրանց տարբերությունները ոչ միայն սոսկ ծավալային են: Ընդգծում է, որ short story-ն «կենսաբանական» տեսակ է՝ նկատի ունենալով նորավեպի «ինքնորոշված» գոյությունը, անկախությունը, հատկականությունը²⁷: Այնպես որ նորավեպի տեսության հայկական երակը «ուշացածներից» չէր (ևս մի հակափաստարկ հայ գրականությունը բարդութային համարողներին), առաջադրում և լուծում էր տեսական այնպիսի խնդիրներ, որոնք առարկայաբար հասունացել էին ժանրի սահմանման, ընթացման և մեկնության համաշխարհային գուգահեռներում:

Հարկ է նշել, որ հայ գրականություն պատմական ընթացում նորավեպի տեսական արծարծումները անդրադարձվում էին նաև բնագրային (գեղարվեստական) մակարդակներում: Հատկանշական է, որ դրանք, որպես կանոն, «հակա-նորավեպային» մտայնության գեղարվեստական «ընդդիմություններ» էին՝ մի կողմից ժանրի սպեկուլիատիվ կիրառությունների և մյուս կողմից՝ նորավեպի օրթոդոքս բացասողների դեմ: Տեսության այսօրինակ գուգահեռականությունը վկայում էր հայ փոքր արձակի համընդհանուր հղացքի կենսունակությունն ու այժմեականությունը իբրև գրականության դրսևորման հանգույց: Սրանով է պայմանավորվում, այսպես կոչված, «նորավեպ-ծաղրանմանությունների (պարոդիաների)» առկայությունը, որոնք զուտ «տեսական», այսինքն՝ նորավեպի կառուցվածքի, բնույթի և կազմավորման ընթացի ու տիրապետող հատկանիշների հենքին էին խարսխված:

Հայ նորավեպի տեսության ու պատմության այս ընդդիմադիր արտահայտություններն անշուշտ առանձին մանրամասն ուսումնասիրության առարկա են, սակայն այստեղ, կարծում ենք, նպատակահարմար է սոսկ ուրվագծումը՝ որպես խնդրո առարկա գրապատմական իրողության օժանդակ արտահայտություն:

Նորավեպի ոստումի ժամանակաշրջանում գրված այդ փոքր արձակ ծաղրանմանությունները կենտրոնացել են ժանրի բուն ստեղծագործական և տեսական-մեկնաբանական կոլիզիաների իրողության վրա՝ միաժամանակ շրջանառության մեջ դնելով տեսական և կազմաբանական այն առաջադրությունները, որոնց ստեղծագործական, գեղարվեստական ապահովման անկատարությունը, խաթարվածությունը առաջացրել էին նորավեպի անհարիր արտահայտություններ: Այս իմաստով ուշագրավ են Հարություն Ալփիարի «Առաջին և վերջին բառը», Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆի «Նորավեպի նյութ» և Առանձարի «Նորավե-

26 Նույն տեղում, Ս. Ա., «Օրվան կյանք», թիվ 34, 25 Օգոստոս 1901, էջ 530:

27 Brander Matthews, The Philosophy of the Short Story, New York, 1901, p. 77.

պին նորավեպ» ստեղծագործությունները: Հ. Ալփիարի ծաղրանմանությունը ընդգրկում է ժանրի ենթագրող կառուցվածքի, կաղապարների շահարկումներին, նորավեպի պատումի դինամիզմի խաթարումներին: Պատահական չէ, որ նորավեպի բնույթի շեղումների իրողությունը նա արդեն շեշտում է ստեղծագործության խորագրում՝ այն որակելով իբր «վայրկյանավեպ»²⁸: Առանձաբի «Նորավեպին նորավեպը» պարոդիա էր Ֆրանսիական նորավիպագրության անհարկի և ստրկամիտ կապկումների և ժանրի առաջադրությունների (մասնավորապես նորավեպի վերջաբանի) արհեստական գոյացումների դեմ: Չիֆթե-Սարաֆի «Նորավեպի նյութի» Տիկին Էլիզ Փետուրյանը, գրագետից պահանջելով, որ իր մասին անպայման նորավեպ գրի, ասում է. «Պիտի ուզեի, որ նորավեպի մը նյութ ընեիր ինձի: Օ՛հ, ինչ չափ հաճույքով պիտի կարգայի գայն: Պիտի ուզեի ինքզինքս ցույցած տեսնել քո գրիչիդ գծած հայելիին մեջ: Ի՛նչ երջանկություն: Անմեղ քմահաճույք մըն է, որ չի պիտի մերժես, թե՞, ըսե որ չես մերժեր...»: Ինչո՞ւ էր գրասեր տիկինը այդքան համառորեն գրագետից խնդրում, որպեսզի նա հատկապես նորավեպ գրի, ոչ թե, ասենք, վեպ կամ քերթված, որովհետև «նորավեպ մը, սիրային վիպակ մըն է հաճախ, ուր ներքին փոթորիկներ, կիրքեր, բուռն զգացումներ երևան կու գան, որոնք նկարագրի մեծություններ, հոգիի գեղեցկություններ, հուզման խորություններ կը նկարեն»²⁹: Դժվար չէ նկատել ընթերցողի գիտակցության մեջ ամրագրված ժանրի ըմբռնումը և նորավեպի «կոնյուկտուրային» նպատակներով «շահագործումը», որն առարկայորեն առաջացնում էր ընդգրկումություն: Հենց նորավեպի տեսության արտագրական գործնականության դեմ էին այսօրինակ ծաղրանմանությունները: Պատահական չէինք ընտրել այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ժամանակագրական առումով «Նորավեպի շուրջ» բանավեճից և՛ առաջ էին և՛ հետո, իրողություն, որ փաստարկվում է գրական ընթացում նորավեպի տեսական խնդիրների և հարցերի արդիականությունն իբրև գրականության պատմության այդ շրջանի կազմակերպող էամաս: Այնպես որ բանավեճում «նորավեպ» եզրի սահմանների քննությունն ու որոշարկումը պատճառաբանվում էր հայ գրականության այդ շրջանի բնույթի անհրաժեշտությամբ:

«Նորավեպի շուրջ» բանավեճը որոշարկում էր եզրի սահմանները, մեկնաբանում ժանրի տեսությունը: Բնական է, որ նման տեսություններում առաջադրվում էին նաև ներփակ, մասնավոր խնդիրներ: Այս պարագային ներփակ բանավեճի արտահայտություն էր ժանրի անվանման, եզրի գուտ լեզվական, լեզվաբանական հարցը. թե որքանո՞վ է «նորավեպ» հասկացությունը հայերենին հարիր բարդություն, մեր տերմինաչինությանը բնորոշ իրողություն: Տեսություն մեջ այդպիսի հարցերի վրա ծանրանալը ընդունելի է, բնական, քանի որ դրված էր ընդհանրապես եզրաչինության, եզրի կազմության, լեզվական կանոններից գոյավորված երևույթի ճշգրտման և տվյալ լեզվին ներդաշնակ լինելու հանգամանքը: Պատահական չէ, որ բանավեճի մասնակիցների գերակշռող մեծամասնությունը անդրադառնում էր լեզվական խնդրին: Հայոց լեզվին

28 Տե՛ս Մասիս, Կ. Պոլիս, 1898, էջ 54-55:

29 Օգնիկ Չիֆթե-Սարաֆ, «Նորավեպի Այուբ», Հայ Գրականություն, Զմյուռնիա, 1912, թիվ 7:

եզրի հարիւր կամ անհարիւր լինելու հարցը կենտրոնացել էր այն հանգուցում, ուր բանավիճողների մեծամասնութիւնը գտնուում և փաստարկում էր, թե հայերենում «նոր» բառը կարող է ամեն տեսակ բառերի հետ անխտիր միանալ, բարդութիւն ստեղծելով, և սրանով պաշտպանում էր «նորավեպի» գոյութիւնը, իսկ հակառակ կարծիքի կողմնակիցները, ելնելով այն դրութից, թե «նոր» բառը կարող է միանալ միայն և միայն բայարմատներին, մերժում էին եզրը: Կարապետ Յութիւնճյանն իր երկրորդ հոգւածում ամբողջականացնում է այդ կարծիքը: «Մեր ընդդիմախոսներուն գլխավոր առարկութիւնն այս է թե այդ բառը մեր կարծածին չափ անիմաստ չէ, ոչ ալ յուր կազմին մեջ անկանոն, թե «նոր» բառը կրնա ամեն տեսակ բառերուն հետ ձուլիլ անխտիր, մինչ մենք և մեզ հետ ուրիշ ծանոթ գրիչ մ'ալ ըսած էինք թե «սովորաբար բայարմատներու հետ կը միանա»: «Մեր կարծիքը դարձյալ նույնն է և այս մասին հայ լեզվի բառգիրքերն ալ համամիտ են մեզ. «նոր» բառը՝ հարյուրին իննսուն՝ բայարմատներուն հետ կը միանա. իսկ ուրիշ տեսակ բառերու հետ միացումը, զոր մենք ալ ճանչցած ենք՝ քանի մը տող վարի «նորատի» բառը գրելով, տեսակ մը բացառութիւն կամ զարտուղութիւն կրնա համարվիլ»³⁰: Սա է եզրի վիճարկողների հիմնական կռիւնը: Այս տեսակետը սկզբունքային հետևողականութեամբ պաշտպանում էր Ռեթեոս Պերպերյանը: Սակայն եզրի պաշտպանները բերում էին բազմաթիւ հակափաստարկներ, որոնք հակառակն էին ապացուցում ընդգծելով, թե «նորավեպը» կազմավորվել է հայերենի բարդութիւններին բնորոշ օրինակաբանութիւններով: Այս իմաստով անչափ կարևոր էր Գ. Էյլմեզյանի հոգւածը, ուր նա նախ արձանագրում է բարդութեան կազմավորման հայերենին բնորոշ լինելն առհասարակ՝ իբրև իսկական բարդութիւն (չեղտում է «և» հոգւակապի գործառնութիւնը), ապա չեզոքացնում է ընդդիմախոսների հիմնական կռիւնը՝ ապացուցելով, որ տվյալ դեպքում բարդութիւնը գոյավորվել, կազմվել է ածականից ու բայարմատից: «Հայտնի է թե «նոր» ածական մըն է և կը նշանակե նոր, նորելուկ և մերթ նոր բան, նորութիւն, — գրում է նա, — իսկ վեպ բառը երկու առում ունի, մին կը գործածվի իբրև գոյական, որով կը նշանակե հին պատմութիւն, զրույց, ճառ, ասացված, և մյուսը՝ իբր բայարմատ վիպել բայն, որով ևս կը նշանակե վիպում, վիպել, գրուցել, ճառել...»³¹: Ընդդիմախոսների հիմնական կռիւնը վիճարկելով՝ Հովհաննես Գազանճյանն իր հոգւածում յուրօրինակ ամփոփում է եզրի լեզվաբանական բանավեճը՝ մեկ անգամ ևս ընդգծելով, թե «նորավեպն ըստ այնմ պետք է որ նշանակե կամ «նոր վիպված», կամ «նոր բաներ վիպող», ինչպես բազմավեպ որ «չատ բաներ վիպող պատմող» ըսել է: Կը հասկցվի ուրեմն թե վեպը հոս ավելի բայարմատ կրնա ըլլալ քան գոյական, և նորավեպն ալ ինքնին՝ ածական մը որ գոյականի մը ընկերակցութեան կը կարոտի ամբողջական իմաստ մը տալու համար...»³²: Այսպիսով՝ եզրի լեզվական-լեզվաբանական գոյութիւնը հաստատված է, նրա կիրառական իրավունքը փաստարկված, սակայն դա սոսկ ա-

30 «Կարճ պատասխան մը», Մասիս, 1901, էջ 295:

31 «Ի Ապաստ Աորավեպի», Արևելք, Կ.Պոլիս, 1901, թիվ 4654, էջ 1:

32 «Նորավեպի գործը», Մասիս, 1901, էջ 316:

ուաջին քայլն էր, հարկավոր էր ամրագրել նաև ժանրի տեսությունը, հանգամանք, որ տարբեր շերտերով վկայված է խնդրո առարկա բանավեճում: Մկրտիչ Աճեմյանը բանավեճի իր ինքնատիպ անդրադարձում հետևյալ ձևով է արտահայտել լեզվաբանական խնդիրների արծարծումները.

Նորավեպին հեշտ ու համեստ պարտեզ
Բառամոլներու եղավ ասպարեզ
Ուր գրչի ջոջեր դեմ առ դեմ էլան՝
Հեղեղանքման թափեցին ... մելան,
Տարրալուծելով այդ բառին իմաստ
Ամեն բանասեր գլտորեց իր փաստ
Աս գոյական է ու աս՝ բայարմատ,
Ըսավ ու վճռեց խելքին համեմատ³³:

Աճեմյանի այս հեգնոտ տողերում ակնդետ շեշտվում է լեզվաբանական խնդիրների կրավորականությունը:

«Նորավեպի շուրջ» բանավեճի տեսության հատկականությունը պայմանավորող գործոնը եզրի փոխառության և սրանից ածանցված ժանրի տիրույթների սահմանումներն էին: Պարզ ու մեկին էր, որ նորավեպը Ֆրանսերեն «nouvelle»-ի թարգմանությունն էր: Խնդիրը կենտրոնանում էր այն հանգամանքի վրա, թե որքանով է այդ թարգմանությունը համապատասխանում ժանրի բնութային հատկանիշներին: Այս հարցադրման մեջ է բյուրեղանում փոքր արձակի տեսական խնդիրների մեկնաբանությունը, և փաստորեն բանավեճում արծարծվող յուրաքանչյուր փաստարկ գոյավորում է նորավեպի հատկանիշների սահմանումներ, որոնց ընդհանրությունն էլ ժանրի տեսական ամրագրումն էր գրական ընթացում: «Նորավեպ թե վիպակ, որն ալ ըլլա, մեզի համար nouvelle-ին իմաստը տառապես ցոլացնելու անբավական եղող բառեր են, մին իր անսովոր կազմությունը և իմաստի ընդարձակությունը, իսկ մյուսը ոչ հարազատ թարգմանությունը»³⁴: Այստեղ ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ եզրի ըմբռնման կիզակետում է հայտնվում ժանրի բնույթին համապատասխան գործոնը, որն անդրադարձվում է եզրի լինելիության փաստարկողների կողմից. «... ուրեմն nouvelle բառը կը նշանակե Ա. պարզապես լուր, նոր ստացած տեղեկություն – նորալուր և Բ. կարճ և պարզ պատմություն:

Արդ՝ նորավեպ բառը իբրև նոր վեպ կամ պատմություն և կամ զրույց նշանակությունը և նույնիսկ նոր բան պատմող իմաստով ըստ ամենայնի կրնա համապատասխանել nouvelle Ֆրանսիական բառին բաղադրյալ իմաստին, և տալ անոր վերագրված ընդհանուր գաղափարը»³⁵: Այսպիսով՝ եզրի ընտրությունը համապատասխանում է ժանրի տեսությամբ սահմանված առանձնահատկություններին որպես փոքր արձակ՝ ընթերցման և ընկալման ամբողջականությունը, պատումի հարաշարժությունը³⁶: Պատահական չէ Հակոբ Օշականի այն

33 Նույն տեղում, էջ 323: Մ. Աճեմյանը բանաստեղծությունը գրել է 1901 թվականի Մայիսի 22-ին:

34 Գ. Շահինյան, «Նորավեպին շուրջ», Արևելք, թիվ 4636, 29 Մայիս 1901:

35 Գ. Էղյուզյան, «Ի նպաստ նորավեպին», նույն տեղում, թիվ 4654, 19 Յունիս 1901:

36 Այս պարագան նկատի ունենալով Գրիգոր Պլլտյանը՝ արձանագրելով, թե «Նորավեպը կ'ենթադրե ընթերցումի ամբողջ ըմբռնում մը»: Տե՛ս Բագին, 1980, Սեպտեմբեր, էջ 40:

նկատումը, որ բնութագրելով իրապաշտների փոքր արձակը, գրում է, թե «արվեստը ազատություն է՝ ըսեք են: Կ'ավելացնեմ – արվեստը ամբողջություն է: Ու 1890-ին, 1900-ին մեր գրագետները երկաթե պահպանակի մը մեջ գերի էին տված իրենց հոգիներուն ամենեն ցավոտ, վիրավորված, նվաստացած մասերը»³⁷: Օշականը, միանգամայն ճիշտ նշելով այն հանգամանքը, որ մշակութաբանական տարածություն մեջ քաղաքական հանգամանքների առարկայական պատճառներից (գրաքննություն, լրագրային գրականություն և այլն) ելնելով, տևողության խնդրի բացակայությունը խտացրեց ըստ ամենայնի նորավեպի ծիրում, քանի որ փոքր արձակի հնարավորությունները, նորավեպը ընձեռում էին ընթերցման և ընկալման ամբողջականության լիովին բավարարումը, պատումի հարաշարժությունն ու գրականացման սուբյեկտի ընտրության՝ արվեստագետի ազատությամբ պայմանավորված, իրողությունը, այնպես որ Ջոհնսոնի այն նկատումը, թե. «nouvelle՝ Ֆրանսերենի մեջ, և այն առումով որով նորավեպ թարգմանված է մեր մեջ, կը նշանակե պատմություն մը, որ միանգամայն իր ձևովը նորություն մըն է. աս է բուն իմաստը»³⁸: Ինչո՞վ էր պայմանավորված այդ նորությունը: Ժանրի գենետիկական բնույթով, կազմաբանությամբ, պոետիկայով և բնագիրը կազմակերպող սկզբունքների և բաղկացուցիչների գործառնություններով: Այստեղ է, որ սրվում է նաև նորավեպ-վիպակ հարաբերակցությունը, երբ առաջինը դիտվում է որպես վեպից ածանցված և վեպով պայմանավորվող իրողություն: Այս պարագային է, որ անհրաժեշտ է դառնում ժանրի հայ տեսաբաններին, խարսխվելով գեղարվեստական ստեղծագործությունների և հետազոտական տվյալների վրա, ապացուցել և փաստարկել նորավեպի, ընդհանրապես փոքր արձակի «ինքնիշխան», անկախ գոյությունը: Երիցս ճիշտ էր Գրիգոր Ջոհնսոնը, երբ գրում էր, որ նվազումի գաղափարով եթե տունը կարող է տնակ դառնալ, ապա վեպը բնավ ոչ վեպիկ կամ վիպակ³⁹:

Այսպիսով՝ խնդրո առարկա տեսությունը առաջադրում և հիմնավորում է նորավեպի բնույթի, սահմանման ևս մի կարևորագույն խնդիր՝ փաստարկելով ժանրի անկյունաքարային հատկանիշների այն խումբը, որ դիմորոշում և հատկանշում է նրան: Ժանրի տեսության համապատկերում այս խնդիրը զբաղեցնում էր ոչ միայն հայ գրականությանը, տեսական մտքին: «Ինչքան ակնդետ, ուշադիր ենք զննում արձակի պատմությունը, այնքան ավելի հստակ ենք գիտակցում, որ վեպն ու փոքր արձակը սկզբունքորեն տարբեր են, ընդ որում նրանց միջև եղած տարբերությունը սոսկ ծավալային չէ, այլ ֆունդամենտալ», – 1901 թվին գրում էր Բրանդեր Մեթիոլզը⁴⁰: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը բանավեճի իր անդրադարձներում կենտրոնանում է վեպ-նորավեպ հարաբերակցության վրա⁴¹, իսկ իբրև եզրակացություն արձանագրում. «Իմ փափաքս

37 Համապատկեր, Ե., էջ 153:

38 Գրիգոր Ջոհնսոն, «Նորավեպի մ շուրջ»: Տե՛ս Գր. Ջոհնսոն, Երկերի ժողովածու, հտ. 2, Երևան, 1962, էջ 448:

39 Նույն տեղում, էջ 449:

40 Matthews, p. 73.

41 Տեմիրճիպաշյանն իր առաջին հոդվածում վեպ-նորավեպ հարաբերակցությունը դիտում է վիպակապաշտության հարաբերակցության սահմաններում, նորավեպն արտածելով իրապաշտու-

այն է որ Մասիսի մեջ թե այլուր նորավեպ ավելի գրվի, նորավեպ ամենեն ավելի գրվի: Փափաքս այս է, քանզի համոզումս ալ այն է թե գրականություն ծագկման ու մտավոր զարգացման ամենեն ավելի նպաստող գրական սեռն է նորավեպը: Եվ նորավեպն ընթերցասիրության ամենեն ավելի կը նպաստե»⁴²: Ժանրի տեսական վիճակը ամրագրելուն զուգընթաց՝ մատնանշվում էր նաև նորավեպի գերակայությունը գրական, գեղարվեստական ընթացում:

«Նորավեպի շուրջ» բանավեճը ամփոփում էր ժանրի ստեղծագործական դրսևորումների տեսական-հետազոտական հանդերձը՝ փաստարկելով ժանրի ինքնությունը, «անկախությունը», իրապաշտություն շարժումով պայմանավորող մասնահատկությունները (այս պարագային շեշտելով նաև եզրի ունիվերսալիզմը), բնագիրը կազմակերպող տարրերի և բաղկացուցիչների բնութագրական, տիրապետող հատկանիշները: Հովհաննէս Գազանճյանը, ամփոփելով իր հոգևածը, շեշտում էր, թե նորավեպը հայ գեղարվեստական ընթացում այն աստիճան էր նվիրագործվել, որ անիմաստ էր այն փոփոխելը⁴³: Այդ նվիրագործությունը պայմանավորվում էր այն հանգամանքով, որ «նորավեպն» իբրև եզր «... մրցակիցներ շատ ունեցավ, վիպակ, վեպիկ, տարփավեպ ու դեռ չեմ գիտեր ինչավեպ, բայց ո՛չ մեկը դիմացավ ու նորավեպը՝ գրասեր հասարակութենեն սիրված, փայփայված՝ կը ծիծաղի զինքը դատափետողներուն երեսին, ու չարածճի տղու մը պես խուլս տալով զինքը կաշկանդել, չեզոքացնել փորձող քերականական խստություններեն, մեկ օրեն մյուսը երևան կուգա նորեն՝ գրական էջի մը ճակատը»⁴⁴:

Նորավեպի տեսական ընդհանրացման այս պատմական անդրադարձում անընդհատ երևան էր գալիս այն հանգամանքը, որ Շլեգելի կողմից քրեստոմատիկ սահմանում էր ստացել՝ իսկական արձակում ամեն ինչ պետք է ընդգծված լինի: Իսկ ժանրն՝ իր կառուցվածքային սահմաններով, կանխորոշող հատկականություններով (կարճաբանություն, ինքնուրույնություն, բաղկացուցիչների ներգաշնակություն) և ստեղծագործական իրացումներով, ստեղծեց հայ արձակի ներկայանալի արժեքներ:

թյան գրականացման սկզբունքներից: Տե՛ս Ե. Տեմիրճիպաշյան, «Նորավիպակ», Մասիս, 1901, էջ 309-311, 324-325:

42 Ե. Տեմիրճիպաշյան, «Արվեստի ու բարոյականի խնդիրը (նորավեպին շուրջը)», Մասիս, 1901, թիվ 24, էջ 370:

Բանավեճում Մկրտիչ Աճեմյանի չափածո անդրադարձի մեջ նորավեպի անկախությունը, ժանրի ինքնահատկությունը շեշտվում է հետևյալ քառաստորում.

«Նորավեպն ունի ձագուկ մը՝ վիպակ
Ու թոռ մը՝ վեպիկ (երկուքն ալ տափակ),
Դուք որդեգրեցիք վիպակ կամ վեպիկ,
Բայց նորավեպին պատվունք մի՛ դրսիք»:

Նույն տեղում, էջ 323:

43 Մասիս, 1901, էջ 316:

44 Տիգրան Արփիարյան, «Նորավեպին շուրջ», Մասիս, 1901, էջ 266:

ՔՍԱՆԵՐՈՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Հայ նոր գրականության պատմության համապատկերում գեղարվեստական փոքր արձակի զարգացման համար երևութական են 19-րդ դարի իննսուներկան և 20-րդ դարի տասական թվականները: Փոքր արձակը (նորավեպ, պատմվածք, մանրադեպ, մանրավեպ, պատկեր, գեղարվեստական ակնարկ, քրոնիկոն և այլն) կենտրոնացման և բյուրեղացման շրջանի մեջ էր. մի կողմից՝ ամբողջանացվում էր ժանրի պատմական դիմագիծը, որ սկիզբ էր առել Մովսես Զոհրապյան-Արցախեցու, Սահակ Թոռնյանի, Ստեփանոս Նազարյանցի, Ծանիկ Արամյանի և Խաչատուր Աբովյանի համապատասխան ստեղծագործություններով, մյուս կողմից էլ՝ ժանրի թե՛ տեսության մեջ առհասարակ, թե՛ կոնկրետ ստեղծագործական իրացումներում հատկանշվում էին այն ուղիները, միջոցներն ու սկզբունքները, որոնք տիրապետող դարձան փոքր արձակի հետագա դրսևորումներում՝ պայմանավորելով Հակոբ Օշականի, Հակոբ Մնձուրու, Շահան Շահնուրի, Ակսել Բակունցի և Համաստեղի ստեղծագործական հայտնությունը:

Գրական միջնուրտը հագեցած էր ժանրի ամենատարբեր դրսևորումներով¹, իսկ երգվյալ բանաստեղծների արձակամետ դարձերը (նորավեպեր էին գրում Թեքեյանն ու Մալեգյանը) տուրք չէր օրվա մտայնությանը, այլ գրական ընթացի առարկայական պահանջների բավարարում, համապատասխան բարերար միջնուրտի գոյավորման արարք:

Հայ գեղարվեստական փոքր արձակի պատմության և տեսության մեջ անդնահատելի է գրական «Մասիս» հանդեսի դերն ու նշանակությունը, որ Զոհրապ-ասատուրյան շրջանից (1892 թ. հանդեսը տնօրինում էին Գրիգոր Զոհ-

1 Ժանրային բազմաթիվ ու բազմատեսակ ձևերը հեղեղել էին գրական պարբերականները: Փոքր արձակը բուռն ստեղծագործական փորձարարությունների հորձանուտում էր: Տեսական ու բանավիճակային հոդվածների, ստեղծագործությունների հետ զուգահեռ երևան էին գալիս տարբեր հումորեսկներ, պարոդիաներ, որոնք ըստ ամենայնի բնորոշում են գրական ընթացում փոքր արձակի գերիշխանությունը: Ժանրային կառուցվածքների բազմազանության ինքնատիպ անդրադարձ է «Ակնթարթավեպ» պարոդիան.

«Ա.
Զիրար
Բ.
Չէին ճանչնար
Գ.
Եվ
Դ.
Չը սիրած
Ե.
Մեռան,
Վա՛խ»:

Արևելյան մամուլ, Զմյուռնիա, 1894 թ., թիվ 4, էջ 111:

րայն ու Հրանտ Ասատուրը, 1893-ին՝ Զոհրապը) դարձել էր ժանրի հեղինակավոր և լավագույն ներկայացնողներից մեկը հայ գեղարվեստական միջավայրում: Ավելին՝ սկսած 19-րդ դարի 90-ական թվականներից, «Մասիսը» կանխորոշում էր ժանրի բնույթն ընդհանրապես թե՛ տեսական հոգևածներով ու հետազոտություններով և թե՛ ստեղծագործություններով: Հանդեսն իրավամբ դարձել էր հայ նորավիպագրության կենտրոն: «Մասիսի» շնորհիվ գրականություն մեջ ամրագրված նորավեպի ժամանակաշրջանը ըստ ամենայնի ներդաշնակում էր գործնականը (բազմաթիվ ստեղծագործությունների տպագրություն) տեսական-հետազոտականին: 1901 թ. հանդեսում տպագրվեց մի ծավալուն բանավեճ նորավեպի վերաբերյալ, ուր հոգևածներով և ուսումնասիրություններով հանդես եկան ժամանակի մի շարք հեղինակավոր գրաքննադատներ, գրողներ: Հանգամանք, որ վկայում էր, թե ժանրի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը չէր նվազում ոչ թե նախորդ դարի վերջին տասնամյակի իներցիայի պատճառով, այլ այն իրողությունամբ, որ նորավեպը առարկայորեն դարասկզբի հայ գրական ընթացք պայմանավորող, տիրապետող դրսևորումներից էր: Սակայն նորավեպի (առհասարակ փոքր արձակի) ուղին չպետք է պատկերացնել հեշտ ու թեթև, առանց խոչընդոտների, զի գրական ու մերձգրական շրջաններում առկա էր որոշակի ընդդիմություն, որը հաճախ գեղագիտական, գաղափարական, մեթոդաբանական տեսանկյունների շուրջ ունեցած հակամարտությունները, գրական հոսանքների և ուղղությունների պատկերացումների ներհակությունը ուղղամետ տեղափոխում էր ժանրային տարածություն՝ այստեղ ապավինելով «ռեանչի» հնարավորությանը: Ընդդիմության հիմնական պատճառները հայ բնավաշտության վերելքն էր, բարոյականի գաղափարաբանության նորերի «անպատշաճ ընթերցումները», հոգեբանության գրականացման սկզբունքների անհարիրությունը սեփական պատկերացումներին, համակերպական գրական ընթացին համապատասխանությունը և այլն: Այսօրինակ մտայնություն կրողները, որ, բարեբախտաբար, թվով մեծ չէին, պարզապես չէին նկատում, որ հայ փոքր արձակում տեղի է ունենում բնական արդիականացում՝ առանց դույզն-ինչ գրականության ազգային հատկականությունը կորցնելու, ավելին՝ դա ամրակայվում էր, ստեղծվում էր գեղագիտական բնագրի ազգային փիրիսոփայություն, և մեր գրականությունը 20-րդ դար էր մտնում ու իրեն հաստատում իբրև ժամանակակից գրականություն: «Մասիսը» ընդդիմախոսներին պատասխանում էր նորանոր ստեղծագործություններով ու հոգևածներով: Սակայն «Քրիզանթեմի» (Հարություն Ալփիարի նորավեպերից մեկի) տպագրությունից հետո մթնոլորտը շիկանում է: 1901 թվականի հունիսի 2-ին Տիգրան Արփիարյանը փոքրիկ խմբագրականում գրում է. «Մասիսի վերջընթեր թիւին մէջ հրատարակուած սիրուն ու սրամիտ նորավեպը առիթ տուած էր վարժապետի մը՝ գայթակղածի ձեւեր առնելու եւ բարոյախօսի դեր մը կեղծելու գոր իրմէ՛ յաջողագոյնները չեն կրցած վայելցնել: Մեր մասին, ծիծաղիլ միայն կը մնար ասանկներուն վրայ որոնց պոռչտուքներուն վարժուած ենք մեր տասնըեօթը տարուան խմբագրական կեանքին մէջ: Բայց երիտասարդ աշխատակից մը, Ենուվը Արմէն, այլապէս մտածելով, այս տեսութիւնը գրած է նորավեպին վրայ ընդհանուր կերպով, գոր սիրայօժար համեմատութեամբ կը

հրատարակենք»²: Սրան հաջորդում է Արմենի «Նորավեպները»³ մանր հետազոտությունը, որտեղ վեր են հանվում ու քննարկվում նորավեպի տարբեր ըմբռնումները, մատնանշվում ժանրի հետագա զարգացման ու կենտրոնացման ուղիները: Արմենը ըստ ամենայնի պատասխանում է ընդդիմախոսներին, գրականության պատմության համապատասխան օրինակներով հերքում է գրական «վարժապետները» փաստարկները: Ըստ արժանվոյն գնահատում է Գրիգոր Զոհրապի, Տիգրան Կամսարականի, Արամ Անտոնյանի, Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆի դերը պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունների և ընտիր թարգմանությունների համար: Միաժամանակ նշում է և՛ նոր անունների, և՛ թե՛ նոր ստեղծագործությունների երևան գալու անհրաժեշտությունը, որոնք պետք է կենսունակ պահեն հայ նորավիպագրությունը: Թե՛ խմբագրականը, թե՛ Ենոպը Արմենի հորվածը ոչ մի կասկած չեն հարուցում, որ հատկապես այդ օրերին՝ 1901-ի հունիս-հուլիս ամիսներին է հղացվում հանդեսի կողմից նորավեպի գրական մրցույթ կազմակերպելու գաղափարը, որը միաժամանակ հիմնավոր պատասխան պիտի լիներ ընդդիմախոսներին և պետք է գտներ նոր հեղինակներ ու ստեղծագործություններ, որոնք կիրականացնեին նաև Արմենի ցանկությունառաջարկությունը, որ փաստորեն բոլորն էին գիտակցում: Սա է նախորդում հայ գրականության պատմության ինքնատիպ դրսևորումներից մեկին՝ «Մասիս» հանդեսի գրական մրցույթին, որ հայ նորավիպագրության համար խիստ շահեկան նշանակություն ունեցավ:

Այստեղ միջանկյալ, կարծում ենք, տեղին է մի քանի վիճակագրական տվյալներ հաղորդել: Եթե հանդեսում 1901 թ. հրատարակվել էր տասնմեկ նորավեպ, ապա 1902-ին մրցույթի ամփոփումից և արդյունքների հրատարակումից հետո՝ տասնութե ստեղծագործություն: Ինչպես տեսնում ենք, 20-րդ դարի դարասկզբին (առաջին երկու տարում) «Մասիսը» տպագրել է մոտ երեսուն նորավեպ, որ ցանկացած գրական պարբերականի համար բավականին մեծ թիվ է: Անպայման հիշատակության են արժանի Շ. Շավարշի «Խռովքը», Մուշեղ Վարդապետի «Մեղքով ծնածը», Գ. Շահինյանի «Բարակ ցավը», Մ. Ուղուրլյանի «Սրտին սիրածը», Վ. Մալեզյանի «Աղոթքը», Ժ. Սայապալյանի «Տղու սերը»: Հեղինակներ ու ստեղծագործություններ, որոնք զարմանալիորեն սպրդել են ոչ միայն ընթերցողներից, այլ նաև՝ գրականության պատմության ուսումնասիրություններից, որոնց նորավեպերը, սակայն, հայ դասական նորավիպագրության ուրույն արտահայտություններից են:

Այսպես, ուրեմն, 1901 թ. հոկտեմբերի 14-ին «Մասիս» հանդեսը ծանուցում է, որ կազմակերպում է գրական մրցույթ. «Նորավեպի ճիւղէն, որուն պիտի յաջորդեն ոտանաւորի, ընտանեկան նիւթերու, հեքիաթի, մանկական բաժինի եւ բանասիրութեան վերաբերեալ մրցումներ, ամենքն ալ ՊԱՐԳԵՒԱԻՈՐ»: Խմբագրությունը հանգամանորեն ներկայացնում է մրցույթի պայմանները. «Զեռագրին ծաւալը առ առաւելն վեց էջէն աւելի պէտք չէ ըլլայ (իւրաքանչիւրը Մասիսի էջին չափ) մէկ կողմի վրայ գրուած»:

Մրցումի ենթարկուելիք ոչ մէկ նորավեպ պէտք չէ կրէ հեղինակին ստորա-

2 Մասիս, Կ. Պոլիս, 1901 թ., թիվ 22, էջ 337:

3 Նույն տեղում, էջ 337-340:

գրութիւնը, կասկած չարթնեցնելու համար թէ անձը կամ անունին հմայքը ազդած են քննիչներուն դատողութեանը վրայ: Կը բաւէ ծածկանուն մը դնել ձեռագրին ներքեւ...

Ձեռագիրները պէտք է ղրկուին Մասիսի խմբագրութեան հասցէին, աւելցնելով միայն «Գրական մրցումին համար» բառերը: Նոյեմբեր 1 14էն առաջ եւ դեկտեմբերի 1 14էն ետքը որեւէ ձեռագիր չընդունուիր այս նպատակով: Մրցման արդիւնքը պիտի ծանուցուի դեկտեմբերի վերջին եօթնեկի Մասիսին մեջ ուր պիտի հրատարակուի նաեւ մրցանակ շահող նորավէպը:

Երկու սեռի գրողներ կրնան մասնակցիլ այս մրցումին:

Մասիսի խմբագրութեան հրաւէրով՝ երեք ծանօթ գրագէտներ ազնուաբար յանձն առած են ձեռագիրներու գնահատման եւ անոնց մէջէն լաւագոյնը նշանակելու հոգը: Մրցման ենթարկուելիք ձեռագիրները խմբագրութեան կողմէ առանց բացուելու պիտի յանձնուին քննիչներուն:

Այս գրական մրցման մէջ առաջին հանդիսացող նորավիպագրին արժէքաւոր ու ճաշակաւոր առարկայ մը պիտի նուիրուի իբր մրցանակ»⁴: Հոկտեմբերի 20-ին խմբագրութիւնը ներկայացնում է մրցույթի քննիչ հանձնախմբի անդամներին՝ Գրիգոր Զոհրապ, Աղեքսանդր Փանոսյան, Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ: Նշում են նաեւ, որ «մրցման մէջ առաջին հանդիսացող նորավիպագրին պիտի նուիրուի իբր մրցանակ ոսկի ժամացոյց մը հրատարակուելով իր անունը ու գրուածքը Մասիսի մէջ, ինչ որ գնահատումի ոչ նուազ նշանակալից ու քաջալերական արտահայտութիւն մը պիտի ըլլայ հրապարակաւ»⁵:

Դեկտեմբերի 8-ին ծանուցում են, թե խմբագրութիւնը ստացել է երեսուներկու նորավէպ, որոնք հանձնել է քննիչ հանձնախմբին, իսկ մրցույթի արդիւնքները ամփոփուելու են դեկտեմբերի վերջին կամ հաջորդ տարվա սկզբին. «հրատարակելով Մրցանակը ստացող նորավիպագրին անունը ինչպէս նաեւ մրցանակ շահող նորավէպը»⁶:

Յուրյանց խոստման համաձայն՝ «Մասիսի» 1902 թ. առաջին համարում հունվարի 5-ին, «Մրցանակ շահող նորավէպը» վերտառութեամբ հաղորդումով խմբագրութիւնը ամփոփում է մրցույթի արդիւնքները. «Այս երեսուներկու նորավէպները նախնական քննութեան մը բովէն անցուցին Տեարք Աղեքս. Փանոսեան և Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ, խնամոտ կերպով, եւ քսան հատը բոլորովին տկար գտնելով թէ՛ գրուածքի եւ թէ՛ նիւթի տեսակէտներով, մէկզի դրին. իսկ մնացեալ տասներկուքը դասաւորեցին իրենց գնահատման համաձայն: Գ. Զոհրապ էֆենտի, որուն հեղինակաւոր դատողութեանը յանձնեցինք նկատուած նորավէպները, ինքն ալ իր ընթերցումը կատարելով ու կարծիքը կազմելով, երեք քննիչները մէկանց համամիտ գտնուեցան առաջնութիւն տալու «Ասպար» ծածկանունը կրող նորավէպի մը որուն վերնագիրն էր «Մերուկին խղճահարութիւնը» եւ «Տրոփուն» ծածկանունը կրող նորավէպի մը որուն վերնագիրն էր «Մերժումը»,– երկուքն ալ, քիչ տարբերութեամբ, յաջող գտնելով գրական ու

4 Նույն տեղում, թիվ 41, էջ 649:

5 Նույն տեղում, թիվ 42, էջ 661:

6 Նույն տեղում, թիվ 49, էջ 777:

վիպական տեսակէտներով միանգամայն: Բայց որովհետև «Մասիսի» խմբագրութիւնը միակ մրցանակ մը հաստատած էր այս առաջին անգամուան համար, եւ այդ մրցանակն ալ դրամական պարգև մը չէր զոր կարելի ըլլար երկու մասի բաժնել, մեր յարգելի քննիչները համաձայնեցան մրցանակը նուիրելու «Ասպար»-ի նորավէպին, իրենց գնահատութեան բարենիչն ալ տալով հանդերձ «Տրոփուն»-ի նորավէպին»⁷: Այնուհետև Տիգրան Արփիարյանը այս խմբագրականում հայտնում է հաղթողների անունները: «Ասպարը» Վահան Հարությունյանն էր, իսկ «Տրոփունը»՝ Հովհաննես Սեթյանը: Համառոտակի բնութագրում է Հարությունյանի ստեղծագործութիւնը: Նույն համարում տպագրվում է «Ծերուկին խղճահարութիւնը, իսկ հաջորդում՝ «Մերժումը»: Հունվարի տասներկուսի համարը բացվում է մրցույթի հաղթողների սեղմ դիմանկարով, որ գրել էր Տիգրան Արփիարյանը⁸: Այնուհետև երրորդ և չորրորդ համարներում քննիչ հանձնախմբի անդամ Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆը ծավալուն հոգևածով անդրադառնում է մրցույթի ներկայացված նորավեպերին, մատնանշում հաջող ստեղծագործութիւնների արժանիքները, վեր հանում այն թերութիւնների շրջանակը, որոնք առհասարակ բնորոշ էին խնդրո առարկա նորավեպերին, անում կարևոր գործնական ու տեսական եզրահանգումներ⁹: Մրցույթին դրականորեն են անդրադարձում նաև ժամանակաշրջանի մյուս հանդեսներն ու պարբերականները: Այսպես՝ Տնտես-ի նյութերը: Թվում էր, թե արդեն մրցույթին առնչվող ամեն ինչ ասված է ու ամփոփված, սակայն մինչև տարեվերջ «Մասիսը» այս կամ այն կերպ անդրադառնում էր դրան: Այսպես, նախ՝ տպագրվում է Արամյան վարժարանի տնօրեն, Վահան Հարությունյանի ուսուցիչ Նշան Թորոսյանի հիացական խոսքը յուր սանի ստեղծագործութիւնների մասին¹⁰, ապա Ֆրանսիական «Ժուռնալ» լրագրի համանուն մրցման մասին է տեղեկացվում, որտեղ հաղթանակած նորավեպերից մեկը՝ «Կենսաթոշակ» վերնագրով, տպագրվում է Ռուդոլֆ Սամիկյանի թարգմանութեամբ¹¹, թարգմանիչն այն նվիրել էր Արտաշես և Վահան Հարությունյաններին:

Թե՛ Վահան Հարությունյանի և թե՛ Հովհաննես Սեթյանի համար նորավեպի մրցույթում հաղթանակը կարևոր էր գրական անդաստանում սեփական եսն ամրակայելու համար: Եթե Սեթյանին մրցույթը ստեղծագործական հնարավորութիւնների ընդլայնման հնարավորութիւն ընձեռեց, ապա Հարությունյանին ճանաչում բերեց:

Վահան Հարությունյանը (1877-1946) «Վաղվան գրականութեան» կամ «Գավառի գրականութեան» երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչներից է, «Վաղվան գրականութեան» ականավոր տեսաբան, բանաստեղծ, թարգմանիչ, գրականագետ ու քննադատ Արտաշես Հարությունյանի (Մալկարացի Կարո) կրտսեր եղբայրը:

7 Մասիս, 1902 թ., թիվ 1, էջ 1:

8 Տ. Արփիարյան, «Գրական մրցումիմ շուրջը», Գույն տեղում, թիվ 2, էջ 17-18:

9 Օ. Զիֆթե-Սարաֆ, «Տեսություն մը գրական մրցումիմ վրա» և «Ամորթի»-ները, Գույն տեղում, թիվ 3, էջ 33-38, թիվ 4, էջ 55-58:

10 Նույն տեղում, էջ 76:

11 Նույն տեղում, էջ 152-155:

Արտ. Հարուժյունյանը 1899 թ. հունվարի 3-ին Արամ Անտոնյանին գրած նամակում մասնավորապես նշում է. «Մտածեցի քերթվածներս, առաջիններեն սկսելով, հետզհետե հրատարակել Մասիս-ին մեջ: Առաջին տետրակ մը կը դրկեմ կոր քեզի միայն թղթատարով, զուտ անվճարի տակ, որ կը պարունակե նաև լուսանկարս, Վահանինն ալ»¹²: Անվանի գրողն ու խմբագիրն ամենայն հավանականությամբ ընթերցել էր կրտսեր Հարուժյունյանի ստեղծագործություններին, ծանոթ էր նրա գրական նախաքայլերին, ուստիև, բացի ճանաչում գտած երեց եղբոր լուսանկարին, ցանկանում էր ունենալ նաև Վահանինը, որպեսզի Պոլսի պարբերականներից մեկում ստեղծագործությունների հետ միասին տպագրի նաև երիտասարդ շնորհալի գրագետի լուսանկարը: Արդեն 1901 թ. Վ. Հարուժյունյանի նորավեպերից «Արհամարհանքը» տպագրվել էր «Մասիսում», որ գրողի ճանաչման լուրջ վկայություն էր: Իսկ հաջորդ տարի հանդեսում հրատարակվում են հաղթանակած «Ծերուկին խղճահարուժյունը» ստեղծագործությունից գատ «Երկու ծնունդներ», «Մորն անեծքը» (ձոնել է Գրիգոր Զոհրապին) նորավեպերը:

Վահան Հարուժյունյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունը Հայ գավառին նվիրված գրականության ինքնատիպ, հետաքրքրական դրսևորումներից է: Թեև մեծ չէ նրա ժառանգությունը, այսուհանդերձ, Ռուբեն Զարդարյանի, Թլկատինցու, Գեղամ Բարսեղյանի, Գեղամ Տեր-Վարապետյանի, Մելքոն Կյուրճյանի, Արտաշես Հարուժյունյանի և «Վաղվան գրականություն» մյուս ներկայացուցիչների նման նա անառարկելի երախտիք ունի Հայ գրականությունը բնաշխարհում (բուն երկրում, Հայաստանում) զարգացնելու գործում:

Մրցույթում հաղթանակած «Ծերուկին խղճահարուժյունը»¹³ նորավեպը, կենտրոնանալով բնապատկերի և հոգեբանության գույճորդումներին, գոյավորեց բնագրի որոշակի կառուցվածք, որտեղ կենտրոնի (Ստեփան աղբար) տեսանկյունների հարացույցի արձանագրությունը ամբողջացնում է գոյի-ընկալում-պատկերացում համակարգը: Գրիգոր Զոհրապը, անդրադառնալով մրցույթում հաղթանակած նորավեպերին, առանձնացնում է Հարուժյունյանի գործը՝ նշելով, որ. «...«Ծերուկին խղճահարուժյունը»... գալառի կեանքը կը պատկերացնէ ու գալառացի գրչի մը արտագրութիւն ըլլալը կը մատնէ իր բնատոհմիկ ոճովը»¹⁴:

1902 թ. հունվարի 12-ին «Մասիսը» տպագրեց Հովհաննես Սեթյանի նորավեպը: Մինչ այդ նա հայտնի էր գերազանցապես իբրև բանաստեղծ: Ակնհայտ է, որ մրցույթում աչքի ընկնելը խթանեց արձակ ստեղծագործություններ ավելի հաճախակի գրելուն: Այսպես, «Մերժումից» հետո «Մասիսում» այդ տարի տպագրվեցին նրա ևս երեք նորավեպ՝ «Շապիկճի Արթին», «Փոխարինությունը» և «Բմահաճույքի մը գործը»:

«Մերժումը» Գրիգոր Զոհրապի նշանավոր «Ճիտին պարտքը» նորավեպի յուրօրինակ գեղարվեստական մեկնություն է:

12 Արևմտահայ գրողների ամսականի, Ե. 1972 թ., էջ 220:

13 Նորավեպը հրատարակել ենք «Գարուն» ամսագրում: Տե՛ս Վ. Հարությունյան, «Ծերուկին խղճահարությունը», «Գարուն», 1991 թ., թիվ 1, էջ 54-58:

14 Մասիս, 1902 թ., թիվ 1, էջ 2:

Սեթյանը (1853-1930), այսպես կոչված, արևմտահայ կրտսեր ռոմանտիկներից է, թեև նրա արձակը հայ բնապաշտության երկրորդ հոսանքի անխառն արտահայտություններից է: Հրատարակել է «Գրական զբոսանք» (1882), «Հուզման ժամեր» (1888), «Բլուերն ի վեր» (1896), «Տարագրին քնարը» (1912) քերթվածների ժողովածուները և «Արշալույսեն վերջալույս» (1912) արձակ ստեղծագործությունների գիրքը:

Այսպիսով՝ կարելի է նշել, որ «Մասիսի» գրական մրցույթը 20-րդ դարասկզբի հայ նորավեպի պատմության և տեսության մեջ արդյունավոր դեր ունեցավ: Պատահական չէ, որ 1903-ին Բյուզուսերնը կազմակերպեց նմանօրինակ մրցույթ, իսկ 1911 թվականին «Շանթ» հանդեսը կազմակերպեց հերթական նորավեպի մրցույթ¹⁵ հրավիրելով Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյանին, Երուխանին և Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆին իբրև քննիչ հանձնախումբ, սակայն այս մրցույթին կանգրադառնանք մի այլ հոգևածով: Փաստը վկայում է, որ «Մասիսի» նախաձեռնությունը ժամանակի մեջ հաստատել էր իր կենսունակությունը և՛ իբրև խթան ժանրի զարգացման համար, և՛ թե առհասարակ գրական ընթացն աշխուժացնելու շոշափելի գործոն:

15 Ծանոթ, Կ. Պոլիս, 1911 թ., թիվ 6, թիվ 8:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՓՈՔՐ ԱՐՁԱԿԸ
«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ»
(1880-1909)

Արևմտահայ գրականության պատմության մեջ պարբերականները, հանդեսները բացառիկ կարևորություն են ունեցել գեղարվեստական փոքր արձակի ձևավորման ու զարգացման գործում: Նրա պատմության և տեսության համապատկերում «լրագրային գրականության» իրողությունն առավելագույնս ընդգծվում է, քանի որ ժանրի կառուցվածքային, ձևաբանական և պոետիկական հատկանիշներն ինքնին կրում են «մամուլամետ» ազդակներ: Ժանրի առարկայական կերպը այս պարագային ենթակա է արտահայտման դաշտի հարմարվողականությանը, առանց որի անհնարին է նրա պատմության և տեսության ուսումնասիրությունը: Ինքնին հասկանալի է, որ ժանրի գիտական համակարգությունը հնարավոր է գիտել այս իրողությունից դուրս, նամանավանդ որ արևմտահայ մի շարք պարբերականներ («Մասիս», «Արևելք», «Հայրենիք», «Արևելյան մամուլ», «Ծաղիկ» և այլն), ըստ էության, փոքր արձակի կազմակերպող բնօրաններն են եղել և իրենց ուղղությամբ, գեղագիտական առաջադրություններով խթանել են ոչ միայն ժանրի գոյությունն ինքնին, այլև տարրոչել են փոքր արձակի պոետիկան ու փիլիսոփայությունը:

Ինչպես արևմտահայ գեղարվեստական փոքր արձակի, այնպես էլ ընդհանրապես արձակի (վիպագրության) ծագումնաբանությունն ու գոյավորումը խարսխվում են երեք կազմավորող կենտրոնների վրա՝ Կոստանդնուպոլիս-Զմյուռնիա-գավառ: Վերջինս կիրառում ենք գրականության պատմության մեջ շրջանառություն ստացած հասկացության առումով՝ իբրև բնաշխարհիկ գրականություն: Բևեռացման իրողությունը պայմանավորվում է այն հանգամանքով, որ արձակը (տվյալ դեպքում՝ գեղարվեստական փոքր արձակը)՝ իր ձևաբանական-կառուցվածքային, նորմատիվ գեղագիտական համակարգի ամբողջականությունամբ, արտածվում է այս երեք կենտրոններից, ոճերի, «հակադրական» հարաբերակցության մեջ՝ արտացոլելով ինչպես առանձին կենտրոնների ուրույնությունը, այնպես էլ ընդհանրականությունը:

Նոր գրականության պատմության մեջ Զմյուռնիայի գրական դպրոցը 1840-ական թթ. սկսած հատկանշվում է վեպի և առհասարակ արձակի ինքնուրույն և թարգմանության հարուստ ավանդույթներով, որոնք թե՛ քանակի և թե՛ որակի ընդգրկման չափանշումներով առավել արգասավորվում են 1860-70-ականներին: Համաշխարհային արձակի (մանավանդ վիպասանության) գեղարվեստական փորձի յուրացմամբ ստեղծվում էր այն անհրաժեշտ հենքը, որի վրա պիտի ձևավորվեր ազգային վեպը, ի մասնավորի նաև փոքր արձակը: Բնականաբար, 1871-ին Մատթեոս Մամուրյանի հիմնադրած «Արևելյան մամուլ» ամսագիրը պետք է դառնար Զմյուռնիայի գեղարվեստական արձակի կենտրոնը: Եվ իրոք, «Արևելյան մամուլի» բովոյվ են անցել Զմյուռնիայի գրական դպրո-

ցի այնպիսի երախտավորներ, ինչպիսիք էին Մատթեոս Մամուլբյանը, Գրիգոր Մսերյանը, Հովհաննես Շահումյանը՝ նախապատրաստելով ժանրի վերելքը ութսունական թվականներին: Ջոյուռնիայի գեղարվեստական փոքր արձակի ամբողջական և զարգացման գործում էական նշանակություն է ունեցել նաև Մեսրոպյան վարժարանում աշխարհաբարի ծրագրային պարտադիր առարկա դառնալը, իրողություն, որ խորապես նպաստեց աշխարհաբարի հարստացմանն ու գեղարվեստական գործառույթյան շրջանակների ընդլայնմանը: 1883-ին «Արևելյան մամուլում» տպագրվեց օրիորդ Մենիկի (Թագուհի Շիշմանյան) «Գարնան մի ասուպ» նորավեպը: Հետագա տարիներին հանդեսի էջերում տպագրվում են արձակի այնպիսի մշակներ, ինչպիսիք են Զապել Եսայանը, Ժագ Սայապալյանը, Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆը, Ռուբեն Զարգարյանը, Ենովք Արմենը, Հարություն Ալփիարը, ապա և Միհրան Վարպետյանը, Խոսրով Վարպետյանը, Կարապետ Ստեփանյանը, որոնց փոքր արձակը էական նշանակություն ունի արևմտահայ 1880-1910-ական թթ. նորավիպագրության տեսություն և պատմության համապատկերում:

Օրիորդ Մենիկի «Գարնան մի ասուպ» նորավեպը «Արևելյան մամուլում» տպագրված առաջին ստեղծագործությունն էր, որի թեմատիկան, բառապատկերային համակարգը, կառուցվածքը, խոսքի պոետիկան որոշ իմաստով նորույթ էին: Հաղթահարելով ռոմանտիկ փոքր արձակի կառույցի բազմաթիվ հատկանիշներ՝ երիտասարդ գրագիտուհին պատկերում էր ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը, արդիական կռույթները: Սաթենիկ-Գեղարդյանց հարաբերակցությունների առանցքը, որի շուրջ, ըստ էության, համախմբված են պատումի գաղափարական ու պարագայական շերտերը (նոր սերնդի քաղաքային կենցաղի նկարագրություն, «ինտելեկտուալ» հոսք՝ ֆեմինիստական հայեցողության անթաքույց շեշտադրությունը), պատկերագրում է հույզերի և բանականության բախման, բարոյականության ըմբռնման, պարտականության այն ոլորտը, ուր երիտասարդ մարդիկ պահպանում են իրենց անհատականությունը: Ճիշտ է, կոլիզիայի արհեստականությունը, պատկերագրումներին փոխարինող քարոզչականությունը տեղ-տեղ թուլացնում են նորավեպի ամբողջականությունը, սակայն իբրև մուտք «Գարնան մի ասուպ» ուղադրավ էր մի էական մտայնություն՝ ժամանակակից հայ կյանքի ու բարքերի անդրադարձը (մինչև ութսունականները դա ընդամենը կրավորական խոսք էր պատմական, լուսավորչական գաղափարաբանությունը շեշտելու համար) ոչ ծավալուն, պիրկ, դինամիկ գեղարվեստական չափումներում: «Գարնան մի ասուպ» նշանավորում էր հանդեսի նորավիպագրական շրջանը նաև ժանրի բանարվեստի և ձևաբանության առումով (Մենիկը կիրառել էր նորավեպ-նամականու, ուղեգրական նորավեպի բազմաթիվ տարրեր): Այս ստեղծագործությամբ Ջոյուռնիական գեղարվեստական փոքր արձակը, ըստ էության, միակցվեց ութսունականների գրական շարժմանը, որը շարունակվեց մինչև XX դարի 10-ական թթ.:

* * *

«Արևելյան մամուլը» արդեն 1900-ական թթ. սկզբից, երբ պարբերականի գրական-գեղարվեստական թեքումը դարձավ տիրապետող (լույս տեսան գուտ գրական-մշակութային բացառիկներ), արևմտահայ գրական շարժման մեջ դրսևորեց նորավեպի, վիպակի և պատմվածքի մի ուրույն հոսք: Հատկանշական է, որ ժանրի դինամիկան արտահայտում է պարբերականի տեսանկյան փոփոխությունը ևս: Օրիորդ Մենիկի ստեղծագործությունից հետո, երբ արևմտահայ այլ թերթեր ու հանդեսներ (հատկապես «Արևելք» և «Հայրենիք») բավականաչափ թվով փոքր արձակ ստեղծագործություններ էին տպագրում, «Արևելյան մամուլը» գրեթե մեկ տասնամյակ ձեռնպահ էր մնում ժանրից: Դա հայեցակետի յուրատեսակ ճշգրտում էր և, որ պակաս կարևոր չէ, նաև հոգեբանական խոչընդոտի հաղթահարում՝ պայմանավորված ընթերցողին ինքնուրույն և թարգմանական վեպեր ընձեռելու այն ավանդույթով, որը սկսվել էր տակավին հանդեսի հիմնադրումից: Այս իրողությունը է մեկնաբանելի այն հանգամանքը, որ 1885-1890 թթ. հավաքածուներում փոքր արձակի գործեր չկան, այլ կան բացառապես ինքնուրույն և թարգմանական վեպեր: XIX դարի 90-ական թթ. արդեն ժանրի հաճախականության մեծացման միտում է նկատվում, թեև ըստ տարիների դրանք համաչափ տեղաբաշխված չեն: Օրինակ՝ 1893-ին երկու ստեղծագործություն է տպագրվել, 1894-ին՝ չորս, 1895-ին՝ երկու, 1898-ին՝ մեկ, 1899-ին՝ կրկին երկու: 1900 թ. ժանրի հաճախականությունը արմատական վերընթաց է ապրում, իսկ մի քանի տարիներ հանդեսի էջերը դառնում են փոքր արձակի «միահեծանություն ժամանակաշրջաններ» (1900, 1902, 1903, 1904 թթ.): Վեպը ստորագրավում է նորավեպին, պատմվածքին, վիպակին, փոքր արձակի այլազան դրսևորումներին, հանգամանք, որ կարելի է բացատրել ժանրի ձևաբանության, կառուցվածքի և գեղագիտական-գաղափարական առաջադրությունների առավելագույն հարմարությունը, թերթոնային արձակի ընթերցողական առավել մատչելի առանձնահատկությունը: 1890-ական թթ. արդեն ուրվագծվում էր նաև «Արևելյան մամուլի» գեղարվեստական փոքր արձակի հեղինակային կազմը՝ Հրանտ Ասատուր, Տիգրան Հիրամ, Ղուկաս և Միհրան Վարպետյաններ, Զապել Եսայան, Հարություն Ալփիար, Կարապետ Ստեփանյան, Լևոն Մեսրոպ, Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆ: Այստեղ էին տպագրվում նորավեպի ճանաչված հեղինակություններ Ռուբեն Զարդարյանն ու Արամ Անտոնյանը, Վահան Հարությունյանն ու Շավարշ Միսակյանը: Այսինքն՝ պարբերականը ստեղծել էր համապատասխան գեղարվեստական կենսոլորտ փոքր արձակի բոլոր տարբերակների համար: «Արևելյան մամուլը» անվերապահ էր ոչ միայն ավարտուն, ամբողջականացված ստեղծագործությունների տպագրության գործում, այլև գուտ կառուցվածքային որոնումների, ձևաբանական տեղաշարժերի, լաբորատոր-փորձնական փուլում գտնվող կառույցների հրապարակումներում, որը գիտակցված միտում էր ապահովելու ժամանակաշրջանի արևմտահայ գրականության առաջատար ժանրի արտահայտման տարածքը, ստեղծագործական որոնումների և փորձառության ազատությունը:

«Արևելյան մամուլի» 1880-1909 թթ. գեղարվեստական փոքր արձակի ընդհանրական դիմագիծը պայմանավորված էր արևմտահայ գեղարվեստական փորձի կենտրոնացումներով՝ գերազանցապես իրապաշտության շարժման տիրույթներում: Բնականաբար, ժանրի կառուցվածքային-թեմատիկ ընդգրկումները բևեռանում էին կյանքի առաջնային ու հրատապ հատվածներում՝ մի կողմից սոցիալ-բարոյաբանական խնդիրների արծարծումները, մյուս կողմից՝ հոգեբանական թափանցումների խոհափիլիսոփայական ոլորտները: Այսպես՝ ութսունականներին սկզբնավորված պանդխտության խնդիրը (Հրանդ) անմիջապես արձագանք է գտնում «Արևելյան մամուլի» փոքր արձակի ձևաբանական-գեղարվեստական կառույցներում: Պանդխտության սոցիալական, բարոյական, հոգեբանական ազդեցությունների գրանցումը դառնում է պարբերականի փոքր արձակի էական տարրերից մեկը: Այս պարագային ընդունված ժանրային կառույցը պատկերն է: «Շուշան» ծածկանունով հեղինակի «Տոնիկ» ստեղծագործության մեջ հետաքրքիր փորձ է կատարվել մեկտեղելու սյուժետային կառույցի և պանդխտության երևույթի ամբողջականացման սկզբունքները: Պատկերի հոգեբանական հանգույցում դրվում է օտարությունից վերադարձած մարդու (Տոնիկ) և կնոջ հանդիպման պահը: Գեղանի ու մանկամարդ Բուլբուլը հարսանիքից անմիջապես հետո հրաժեշտ է տալիս իր ամուսնուն՝ Տոնիկին, որը գնում էր օտար ափեր՝ դրամ վաստակելու: Բավականին ժամանակ էր անցել, իսկ Տոնիկը դեռ չէր վերադարձել: Հեղինակը զուգահեռ գծերով պատկերում է թե՛ Բուլբուլի, թե՛ Տոնիկի կարոտի և սպասման վիճակները: Վերջապես Տոնիկը վերադառնում է և կնոջը ներկայանում որպես ամուսնու ընկեր, որը նրանից լուր է բերել: Կինը չի ճանաչում ամուսնուն: Պատկերի ավարտին անակնկալը բացահայտվում է, և ընդհատված կյանքը շարունակում է իր հովվերգական ընթացքը: Նմանատիպ մի սյուժե է ներկայացնում Թոռնիկ-Աղազարի «Կյանքի պատկերներ» նորավեպը, ուր մեկ գիշերվա նկարագրության սահմաններում (կինն ու զավակը ահավոր պայմաններում մեկ սենյակի մեջ մի կերպ ծվարած անընդհատ սպասում են պանդխտ հոր վերադարձին) ամփոփված են պանդխտության սոցիալական չարիքները: Ռուբեն Զարդարյանի «Զավակը» վիպակում պանդխտ որդուն գտնելու համար մայրը տառապանքի ուղիներով հասնում է քաղաք, վերջապես գտնում է զավակին, որը սակայն դարձել էր գինեմոլ և աղավաղվել հոգեպես:

Ժանրի դիմագիծի կարևորագույն հատկանիշներից են նաև բարոյականի անդրադարձումները՝ ամուսնություն-ապահարզան, համայնք-եկեղեցի, կրթություն, բարեգործություն և այլն: Այսօրինակ ստեղծագործություններում առավելագույնս ընդգծվում են գրական զանազան դպրոցների գեղագիտական և պոետիկական սկզբունքները՝ ռոմանտիկական տարրերից և իդեալի բախումից մինչև հուզավառ սանտիմենտալ տողանցումները, պարզունակ արձանագրումներից մինչև հոգեվերլուծության նախաքայլեր:

Ըստ ուղղվածության՝ բազմաբանակ են նաև զուտ սոցիալական մոտիվի փոքր արձակ ստեղծագործությունները (օրինակ՝ Ղուկաս Վարպետյանի «Վերջին կամքը», Հակոբ Տեր-Հակոբյանի «Տղու հոգին»): Վերջապես, ժանրի գործնական-կիրառական բնույթը պետք է հագուրդ տար նաև զանգվածային ճա-

չակիրն, ունենար իր ժամանցային արտահայտությունները, որ «Արևելյան մամուլը» էջերում գրսևորվեց դետեկտիվ-արկածային և, այսպես կոչված, «քրեական-սուտիկանական» ստեղծագործությունների ձևով: Այս առումով հանդեսի ուշագրավ հրատարակումներից է Գնելի «Հայրասպանը», որտեղ, սակայն, գրականության ուտիլիտար հեքը զուգադրվել է էդիպյան բարդույթի արքե-տիպին:

Ժանրի ընդհանրական դիմագծի տիպաբանությունը համակարգվում էր քննական տեսություններում, որոնք «Արևելյան մամուլում» թեև չեն ունեցել բացարձակ և անխառն գրսևորումներ (հոգված, ուսումնասիրություն, տեսական ակնարկ և այլն), սակայն բուն ժանրային ըմբռնումների սահմաններում գոյավորել են գրական որոշակի ըմբռնումների կանոնակարգված համակցություն: Այս առումով անհրաժեշտ է նշել մի կարևոր առանձնահատկություն, որն ընդհանրապես բնորոշ է 1880-1910-ական թթ. արևմտահայ գեղարվեստական փոքր արձակին. բազմաթիվ ստեղծագործություններ ունեն ժանրային տիպ ակնարկող ենթավերնագրեր: Այս իրողությունը սոսկ լրագրային ոճի պարտադրանք չէր, այլ իր մեջ կրում է ժանրի (նրա տարատեսակների) ինքնորոշման իրողությունը:

Ըստ ժամանակի գրական մտայնության՝ «Արևելյան մամուլը» ևս փոքր արձակը ստորաբաժանում է «վիպակների» և «նորավեպերի» («վիպակի» զգալի գերակշռությունը՝ Լևոնը, Միհրան Վարպետյան, Գրիգոր Խանցյան, Տիգրան Հիրամ և այլք)՝ ըստ էության դրանց մեջ չգնելով որևիցե տարբերություն թե՛ ծավալի, թե՛ կառուցվածքի և թե՛ բնագիրը կազմակերպող սկզբունքների առումներով: Որոշ ստեղծագործություններ, իբրև խորագիր, տարբեր ձևերով կիրառել են «պատմություն» ենթախորագիրը կամ դրա ածանցյալը՝ հիմնականում կոչելով դրանք «իրական»: Հանդիպում են նաև «Կնոջ մը պատմություն», «Պարզ պատմություն» ձևերը, որ գրական նոր շարժման անմիջական ներազդեցության հետևանքն է՝ արդեն վերնագրի լրատվության մեջ թանձրացնելով օրվա կյանքի գեղարվեստականացման հայեցությունը: Այսպիսով՝ «Արևելյան մամուլը», գեղարվեստական փոքր արձակի վերաբերյալ կիրառելով «նորավեպ», «վիպակ», «պատմություն» հասկացությունները, միաժամանակ տեղ էր տալիս նաև փոքր արձակի պարականոն ձևերին, հատկապես բանահյուսական ավանդույթներին՝ «Ավանդավեպ» (հանդիպում է նաև «Հովվական ավանդավեպ» տարբերակը) բնորոշմամբ՝ Հ. Փափազյան, Տ. Գասպարյան, Լևոն Մեսրոպ:

Նորավեպ թե վիպակ՝ ժանրի զարգացման ժամանակաշրջանը հեշտ ու թեթև չեղավ ընդհանրապես արևմտահայ գրականության մեջ: Մի որոշ տեսակետ փոքր արձակի նոր կերպը համարում էր անբարոյական գրականություն: Ընդդիմախոսները ոչ միայն բարոյաբանական արժեքայնության տիրույթներում էին բացասում նորավեպի լինելիությունը, այլ նաև՝ զուտ ձևաբանական, կառուցվածքային առումով: Փոքր արձակի արդիական կերպն ու բնույթը չէր ընդունվում, և այս պարագայում «Արևելյան մամուլը» անվարան նորավեպի պաշտպանության դիրքերում էր:

Այս առումով ինքնին ուշագրավ է պարբերականի նորավիպագիր հեղինակ-

ներից Հարուժյուն Ալփիարի «Անոնց բարոյականը», որ նա նվիրել էր Գրիգոր Զոհրապին (պերճախոս ձոն, որ անմիջապես բացահայտում է ղերքորոշումը): Հոգվածի շարժառիթը դեռևս 1893 թ. «Մասիս» հանդեսում հեղինակի հրատարակած «Վերոնիկին ծնրակապը» հոմոթրախոսն, սրամիտ նորավեպի շուրջ նորոգված կրքերն էին: Եվ ահա, ութ տարի անց, կրկին բարոյաբանական ծածկույթի ներքո արշավ էր սկսվել փոքր արձակի դեմ: Հենց սրանով է պայմանավորված Ալփիարի գրուժյունը: Հիշելով «Վերոնիկին ծնրակապը» բացասական անդրադարձները, ծաղրելով գրականության նկատմամբ ունեցած բրածո կաղապարները՝ երգիծաբանը խտացնում է ընդդիմախոսների մտայնությունը. «Քանի որ, փառք Աստուծո, ասանկ գրելու հարմարություն ունիս, փոխանակ նորավեպ է ինչ խասախաթա է գրելու, վաճառականության վրա գրե, աշխարհագրության վրա գրե, աստվածաբանության վրա գրե, տնտեսագիտության վրա գրե, ես ի՞նչ գիտնամ, իչտե ասանկ բաներուն վրա գրե, որ կարգացողն ալ գոնե օգուտ մը տեսնա, բան սովորի, կը հասկանա՞ս: «Թայմզ»ը նայե, ասանկ նորավեպ բաներ կը դնե: Մեղք ենք, մեղք:

Զոհրապն է եղեր, Լևոնն է եղեր (նկատի ունի Լևոն Բաշալյանին – Գ. Հ.), դուն ես եղեր, գրիչը ձեռունիդ առնելուդ պես, հայտե պապամ նորավեպ, մութլախ քորթեզանություն, սիրահարություն կը քարոզեք, հիեռ-միեռ բաներ, վազ անցեք ախպար, կարգացողները մինակ մենք չենք, անդին՝ չոլախ-չոճուլս ալային կա, արյունին կը մտնաք կոր, անոնց ալ մեղք է»: Հանդեսում Ալփիարի սույն գրուժյան տպագրությունը արդեն հստակ արտահայտված ղերքորոշում էր, նամանավանդ, եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ XX դարասկզբից խմբագրությունը, որպես օրենք, առաջնորդվում էր նախ՝ տպագրվող նորավեպերի, վիպակների գեղարվեստական արժանիքներով, ապա նոր՝ արծարծած գաղափարների համակարգով:

Ներժանրային համակարգում փոքր արձակի տեսակների ենթակարգման սկզբունքները բավականին պայմանական էին և, ի մասնավորի, «նորավեպ» ու «վիպակ» սահմանումների նույնությունը: Պարբերականում առանց ձևաբանական տարբերությունների բազմաթիվ ստեղծագործություններ են տպագրվել մեկ այս, մեկ այն անվան տակ: Այս առումով ուշագրավ է Միհրան Վարպետյանի «Պապիկ» ստեղծագործությունը, որն ունի «վիպակ» ծանուցումը: Պապիկը հրաշալի, համբավավոր խոհարար էր, որ իր արհեստն ընկալում էր ստեղծագործության պես և ընդգծված քամահրական վերաբերմունք ուներ կանանց նկատմամբ: Սակայն էրինի հայացքը նրան գերում է, սիրահարվում է, սկսվում են տեսակցություններն ու ժամագրությունները: Մի առիթով Պապիկը նկատում է, որ օրիորդի տնից ինչ-որ երիտասարդներ են դուրս գալիս, սակայն էրինը կարողանում է միշտ նրա կասկածները փարատել՝ պատճառաբանելով, թե այդ երիտասարդները բարեկամներ են: Մի անգամ էլ, երբ Պապիկը գալիս է հերթական ժամագրության, որպեսզի արդեն կոնկրետ պայմանավորվեն նշանագրության համար, դուռը փակ է գտնում, հարևանուհուց իմանում է, որ այդ օրը իր սիրուհին ամուսնանում է ոմն դարբնի հետ: Դրանից հետո, երբ Պապիկը կնոջ մասին որևիցե բան է լսում, դեմքը խոփոռում է ու ասում, թե կինը «էրիկ մարդուն պատիժ մըն է»: Ծավալով փոքրիկ, անեկդոտանման

պատումով և անակնկալ հանգուցալուծմամբ այս գործը լիովին բավարարում է նորավեպի դասական ընկալումներն ու պահանջները, սակայն, ինչպես արդեն վկայեցինք, հրատարակվել է «վիպակ» խորագրի ներքո:

Պոզիտիվիզմի, փորձարարական ու կլինիկական հոգեբանությունից ազդեցությունների գրական փոխաձևումները ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գեղարվեստական արձակուրդ բնապաշտության (նատուրալիզմ) իմացաբանական առաջադրությունների անդրադարձներ էին, որոնք փոքր արձակուրդ ստեղծում էին, այսպես կոչված, «բժշկի պատմած» նորավիպային բավականին տարածված արտահայտչաձևերը (Մոպսան, Բուրժե, Զոհրապ, Բաշալյան և այլք): Այս բնույթի կատարյալ նորավեպերից է Զոհրապի «Տալիլան»: Նորավեպի տպագրություններից վեց տարի անց Ղևոնդը հանդեսում հրատարակում է «Լուրիզ ինչո՞ւ չամուսնանար» վիպակը, որ գրեթե նույնությամբ կրկնում է Զոհրապի գործը: Տեղ-տեղ ազդեցությունն այնքան բացահայտ է, որ պատճենված են «Տալիլայի» պատկերները, բառապաշարը: Բացի առարկայական ազդեցություն իրողություններից՝ երևույթը մատնանշում է նաև այն հանգամանքը, որ «Արևելյան մամուլը» անմասն չէր արևմտահայ փոքր արձակի հիմնական կենտրոնացումներից, ժանրային այն կաղապարներից, որոնք հատկապես 1880-90-ական թթ. գեղարվեստականացման էական դրսևորումներից էին:

Պարբերականում լայն տարածում ունեին նորավեպ-նամականիները (հատկապես մեծ է Հարություն Ալփիարի երախտիքը), դիմանկար-նորավեպերը և, այսպես կոչված, խոհական նորավեպերը:

Ժանրի գեղարվեստական համակարգի տեսական գրություններում էական տեղ էր հատկացվում լեզվի հարցերին՝ հայերենի անադարտության պահպանում, ուճի ազգային ձևերի հարստություն և այլն, իրողություն, որ XX դարի սկզբին բուռն բանավեճի վերածվեց «Արևելյան մամուլ» և «Մասիս» հանդեսների միջև: 1900 թ. հունիսի 1-ի համարում «Արևելյան մամուլը» տպագրեց Կարապետ Ստեփանյանի «Գրիգոր Զոհրապ, Մարապետ-Փոթուրլըն» հոդվածը, որի շարժառիթը պոլսեցի գրողների լեզվական կուլտուրայի հարցն էր. «Համբերեցինք, մինչև իսկ քարանալու աստիճան համբերեցինք տեսնելու համար թե պոլսեցի հայ գրողներու ստվար մասը մինչև ո՞ւր պիտի հալածե հայ լեզուն: Պիտի համբերեինք տակավին, թերևս բնավ չպիտի խոսեինք, եթե իրենց այս ընթացքով հետզհետե փճացնելու չնկտեին մեր լեզուն»: Ընդգծելով այն հանգամանքը, որ Զոհրապը «պարագլուխ նշանակված է հայ գրականության», Ստեփանյանը ջանում է փաստարկել գրողի լեզվական զարտուղությունները, ապա և անցնում գեղագիտական-գաղափարական խնդիրների: Սույն ուսումնասիրությունից շրջանակներից ելնելով՝ չենք մանրամասնում ո՛չ բանավեճի արձարձած խնդիրները, ո՛չ էլ անդրադարձները (հակառակ փաստարկներ էին բերում Տիգրան Արփիարյանը, Արամ Անտոնյանը) և ցանկանում ենք միայն նշել, որ Ստեփանյանի, ինչպես մատնանշած նորավեպերի պարագայական վերլուծությունները, այնպես էլ ընդգրկմախոսների բացարձակ պաշտպանականները, այնուհանդերձ, ունեին մի ներքին միասնականություն և օբյեկտիվորեն նպաստում էին գեղարվեստական փոքր արձակի լեզվի կատարելագործման խնդրին: Ինչ վերաբերում է Կարապետ Ստեփանյանի գեղագիտական հարցադրումներ-

րին, ապա այս պարագային էականը Ստեփանյան-նորավիպագրի անհատական մոտեցումն էր, որ իրականությունը գրականացման ելակետը դիտում էր համընդհանուր բարոյականի տեսանկյունից: Բնորոշ է «Ձարթնում» ստեղծագործությունը, ուր Փարոսյան ընտանիքի մարդկային հատկանիշների պահպանումը, թուլին օգնելու պատրաստակամությունը դառնում են հոգևոր և նյութական վերելքի տիրապետներ: «Արևելյան մամուլի» փոքր արձակի գեղարվեստական հղացումները, բնականաբար, կենտրոնանում էին զգացմունքների հոգեբանական անքննելի վիճակների արձանագրության, սիրո բավիղներում անհեթեթի վերհանման, բարքերի նկարագրության վրա: Այս առումով բնորոշ է Տ. Հիրամի «Սիրահար թե հիվանդ» վիպակը: Վարդը իր համար մի կատարյալ իրականություն է ստեղծել, Ալիսը և իրենց փոխադարձ սերը: Թեև նրա ընկեր Վռամը անընդհատ իրեն համոզում է, որ դա տեսիլք է, խաբեկանք, Վարդը մնում է իր կարծիքին: Ավելին, երբ իմանում է, որ Ալիսը պատրաստվում է հոր հետ Եվրոպա մեկնել, կարծում է, թե իր նկատմամբ ունեցած զգացմունքն է նրան տկար դարձրել, և օրիորդը մեկնում է կազուրկվելու: Վարդը վստահ է սիրո փոխադարձության մեջ, նրան ոչ մի փաստ, ոչ մի հորդոր զորու չէ վերադարձնել իրականություն: Գործի բերումով երիտասարդը մեկնում է Աթենք, վերադարձին Իզմիրի ծովածոցում շոգենավից նկատում է, որ Ալիսը նավակով ամուսնու հետ մեղրալուսնի ճամփորդության է մեկնում, և օրիորդը, «անտեղյակ Վարդի նվագելու պատճառին, ինքն ալ ուրիշներու պես ըսավ. «Խեղճըն հիվանդ ըլլալ պետք է, ցավալի է»: Այսպես հանգուցալուծվում է Վարդի սիրո պատումը: Իրականությունը վիպակի սյուժեում ձև է առնում պատանքառարկայություն շրջապատություն, ուր կյանքի փորձառությունը դառնում է ապրված օրերի երանելի բաղձանք՝ հոգեբանական նոր որակ տալով: Նույն հեղինակի «Երկու գոհեր» ստեղծագործության Արամի և Սիրանուշի ողբերգական սիրահարության մեղանխուղի-սեթևեթային պատումը ամուսնության նկատմամբ ունեցած պայմանադրական կեղծ արժեքներն այսպես լուր պաթետիկ քարոզչության մեջ է համակված (Արամի ծնողները դեմ էին, որ իրենց որդին ամուսնանա ցածր խավի աղջկա հետ, և բոլոր միջոցներով նրանց կապը խափանում են): Հարկ է նշել, որ ընդհանրապես ամուսնության խնդիրը (խառն ամուսնություններ, ապահարզան և այլն) «Արևելյան մամուլի» բարձրագրական փոքր արձակում բավականին մեծ տեղ է գրավում: Բանն այն է, որ պարբերականը, հրատապ համարելով ազգային կյանքի բարոյական հիմքերը, անդրադարձել է դրանց՝ հաճախ անտեսելով նյութի յուրացման գեղարվեստական որակը՝ մի դեպքում՝ գրեթե ստեղծագործական խմբագրումով չանցած դեպքերի նոթագրումներում (Գ. Տ. Մեսրոպյան, «Բարեկենդանի խաղը»), մի այլ դեպքում՝ բարքերի շրջագաստության (ինվերսիայի) հանգուցում (Վահան Հարությունյան, «Նայվածք մը»), ես-ի բարոյական փոխակերպությունը արժեքների վայրիվերումների արձանագրություններում (Գնել, «Իրիցկինը») և այլն:

Հատկանշական է, որ հանդեսի ժանրային շրջանակը հատկապես 1900 թ. մեծ տեղ է տալիս գավառի գրականության ներկայացուցիչներին, որոնք նորավեպի, վիպակի և պատկերի ձևով փոքր արձակ են բերում բնաշխարհի մարդկանց կենսությունը՝ կենցաղ, հոգեբանություն, սովորույթներ և այլն:

«Արևելյան մամուլի» նորավիպագրություն գեղարվեստական հղացումների կենտրոնացումն այնուհանդերձ երկակի ուղղվածություն ունի՝ անհատը նախախնամություն, ճակատագրի փորձությունների հորձանուտում և ես-ի հոգեբանական դրսևորումների խորաքնին արձանագրությունը: Այս առումով ներկայանալի ստեղծագործություններից են Հրանտ Ասատուրի «Վարդեփունջը» և Լևոն Մեսրոպի «Սեր Մատենը»:

«Վարդեփունջը», որ Ասատուրի նորավիպագրության լավագույն արտահայտություններից է, նախախնամության և անհատի փոխհարաբերակցության սևեռումում պատկերագրում է մարդկային այն տիպը, որ ճակատագրին ընդառաջվելիս չունի կրավորական, սպասողական կեցվածք: Մնալով իր ինքնություն ներդաշնակության մեջ՝ նա նպատակամղում, ուղղություն է տալիս նախախնամությանը: Այս գեղագիտական-բարոյաբանական իդեալի տեսանկյունով է Ասատուրը կառուցել նորավեպի սյուժեն ու պատումային մակարդակը: Վարդերի փնջի գործառությունները ոչ միայն ստեղծագործության կոլիզիաների ու հանգուցալուծման պարագայական անհրաժեշտություն են, այլ նաև՝ նախախնամության, ճակատագրի փոխաբերություն, որն իր շրջապատույտում վերագտնում է նախնական ներդաշնակությունը: Օրիորդ Ազնիվը մեծագույն դժվարությամբ խնամում է հիվանդ մորը, վերջինս որոշում է տեղափոխվել Իգմիր եղբոր մոտ՝ վերջնականապես ապաքինվելու և աղջկան կազդուրելու նպատակով: Շնորհալի երիտասարդ Վարդանը բուռն սիրահարված է պոլսեցի նշանավոր ընտանիքներից մեկի դստերը՝ Հայկանուշին, գնում է մի վարդեփունջ և տոմսակով ուղարկում օրիորդին: Նալյանների միակ զավակ Հայկանուշը որոշում է ամուսնանալ մեծահարուստ Թուխիկյանի հետ և Վարդանի վարդեփունջը այդպես էլ հետ է վերադարձնում: Երիտասարդը այն դեմ է նետում, իսկ Ազնիվը, որ երագում էր մի այդպիսի փունջ մորը նվիրել, պատահականորեն գտնում է այն ու նվիրում մորը: Անցնում է երեք տարի, Վարդան Հովհաննիսյանը հայտնվում է Իգմիրում, այնտեղ էին նաև Ազնիվը ու մայրը: Երբ օրիորդի մայրը մեկ անգամ իրեն վատ է զգում, պատահաբար ներկա գտնվող Վարդանը օգնում է աղջկան, նրանք մտերմանում են: Երիտասարդը մի ուրիշ անգամ փրկում է Ազնիվին հրդեհից: Ծանոթությունը վերածվում է համակրանքի: Ազնիվը երիտասարդին պատմում է իր գտած վարդեփունջի մասին, որը նրան պետք է երջանկություն բերեր, շեշտում է, թե ցարդ ժապավենը պահում է հուռությունը պես: Մեկ շաբաթից նրանք ամուսնանում են: Նախախնամության (վարդեփունջ) կերպը փոխաձևվում է գոյության վիճակի:

Լևոն Մեսրոպի «Սեր Մատենը» լույս է տեսել «Հոգեբանական վիպակ» խորագրով: Այս վիպակը XX դարի 900-ական թթ. արևմտահայ փոքր արձակի արժեքավոր ստեղծագործություններից է, որտեղ ըստ ամենայնի գրականացվել է թե՛ ես-ի հոգեբանական շրջադասությունը, թե՛ զգացմունքի փոխաձևություն՝ իբրև անհատական ներաշխարհային երկփեղկվածություն:

«Արևելյան մամուլի» փոքր արձակում հատկապես առանձնանում են Միհրան Վարպետյանի, Ղուկաս Վարպետյանի, Կարապետ Ստեփանյանի, Հարություն Ալփիարի և Զապել Եսայանի համապատասխան գործերը: Հանդեսի ժանրի պատմության ու տեսության անդրադարձը թերի կլինի, եթե, թեկուզ

Համառոտ, չանդրադառնանք այս հեղինակների նորավիպագրությունը:

Այս հնգյակից երեքը՝ Միհրան Վարպետյանը, Ղուկաս Վարպետյանը և Կարապետ Ստեփանյանը, գերազանցապես իրենց փոքր արձակի ստեղծագործություններով հանդես են եկել պարբերականում, և անվարան կարելի է նրանց անվանել «Արևելյան մամուլի» նորավիպագիրներ: Հարուստ Ալփիարը հատկապես 1900-ական թթ. հանդես էր գալիս «Արևելյան մամուլում»: Որոշ իմաստով Եսայան գրողի կայացման ընթացքում էական նշանակություն է ունեցել «Արևելյան մամուլը», այստեղ է նա տպագրել իր առաջին ծավալուն ստեղծագործություններից «Կեղծ հանճարներ» վեպը և մի շարք նորավեպեր:

Ղուկաս Վարպետյանի նորավեպերի պատումը խարսխված է դրուսթյան կոմիքմի ընդգծման վրա և նկատելի է Օ'Հենրիի ազդեցությունը նրա մի շարք գործերում: Արժե հիշատակել հատկապես «Մերժված թե ընդունված» և «Սուտ լուր» վիպակները:

Հարուստ Ալփիարը, ինչպես իր «Փանթեզիներում», «Բմաձին ստուգաբանություն» խորագիրը կրող շարքերում, քրոնիկներում և հոդվածներում, այնպես էլ նորավեպերում, վիպակներում և պատկերներում, շարունակում է բարբերի և սիրո խճանկարի երգիծական և տրագիկոմիկ պատկերագրումները (նշենք «Ապտուկ խոստովանանքը», «Ժամադրությունը», «Սինկաբուրեն փեսացուն», «Ակն ընդ ական», «Գլխուս եկածներեն» ստեղծագործությունները):

«Արևելյան մամուլում» Ջապել Եսայանի հրատարակած փոքր արձակ ստեղծագործությունները արևմտահայ նորավիպագրության համակարգում կարևորվում են պայմանականորեն ասած, «փարիզյան» շարքով, որտեղ այս կամ այն հոգեվիճակի, դրուսթյան կենտրոնացումներում հեղինակը գրականացրել է այդ քաղաքի և մարդկանց, հատկապես ուսանողության առօրյան («Ժյուլի», «Սատարոֆ»):

Այսպիսով, 1880-1909 թվականներին «Արևելյան մամուլում» լույս տեսած գեղարվեստական փոքր արձակը բարերար ազդեցություն ունեցավ արևմտահայ նորավիպագրության պատմական համակարգում:

ՆՈՎԵԼԱՅԻՆ ԶԵՎԵՐԻ ՍԿՁԲԵՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊԻ ՊՈԵՏԻԿԱՅՈՒՄ

Գրականության պատմությունը վաղուց արդեն ճշգրտել է «Անհետացած սերունդ մը» վեպի տեղն ու նշանակությունը ոչ միայն Զոհրապի ստեղծագործության, այլև արևմտահայ արձակի մեջ առհասարակ: Տվյալ դեպքում վեպը մեզ հետաքրքրում է որպես ստեղծագործական փորձարարության որոշակի փուլի արտահայտություն, որտեղ արդեն ըստ էության սկզբնավորվում են նովելային ձևերը, ընդգծվում է նովելային մտածողությունը: Այս տեսակետից «Անհետացած սերունդ մը» վեպը XIX դարի հայ վիպագրության եզակի օրինակներից է, և նրա դերը ինչպես գրական-պատմական, այնպես էլ տեսական առումով կարևորվում է:

«Պոլսական վեպ» ենթավերնագիրը ինքնորոշում է երիտասարդ արձակագրի առաջին ծավալուն ստեղծագործության գեղարվեստական աշխարհը: Զոհրապը Պոլսի տարածական սահմաններում քննում և հայտնաբերում է այն խնդիրները, որոնք հետագայում նրա գրական ժառանգության տիրապետող արժեքները պետք է դառնային: Վեպում գեղաձևելով Պոլիսը, պոլսական հոգեբանությունը՝ Զոհրապը կանխորոշում էր իր գրողական հետաքրքրությունների սահմանները, ճշգրտում նովելների պոետիկայի «աշխարհագրությունը»՝ մեծ քաղաքն իր արվարձաններով և այդ քաղաքի խայտաբղետ իրականության ամենատարբեր դրսևորումները: Պոլիսն ինքնին վեպում ապրում է ստեղծագործական փորձարարական շրջան՝ նովելների պոետիկայում հստակ, տարրորշած սահմաններով գեղարվեստականացվելու համար:

Ճշգրտության և «գիտականության» պահանջները իրապաշտության պոետիկայի անհրաժեշտ առաջադրություններից են, ուստի վեպում գրողն ընդգծում է կենսական նյութի խոր ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, այնուհետև մեկ նախադասությամբ՝ «Ուսանողն՝ ամեն բանի փափագող ու ամեն բանն զուրկ՝ հեզնող ու դժգոհ անձնավորություն մ'է»¹, որը վեպի համակարգում ունի հավաքագրող, բնութագրող գործառնություն, անցնում է դրա գեղարվեստական իրացմանը: Սակայն գործողությունները ուսանողական կյանքի շրջանակներում սահմանափակվում են միայն վեպի առաջին հատվածում, որը սոսկ նախադրական գործառնություն ունի:

Գրողն անդրադառնում է ուսումնական, հասարակական, սոցիալական, բարոյական, կրոնական, ազգային կյանքի բազմաթիվ և բազմաբնույթ խնդիրների, բարքերի, որոնք դեռևս պարզ հարցադրումներ են և գեղարվեստական ուրակ պիտի դառնան միայն նովելների պոետիկական համակարգում: Այսպես, նկարագրելով Սուրբիկի ուսումնառության շրջանը, գրում է. «Հայ-հռոմեական բարեկամուհի մ'ունեցեր էր որ Փանկալթիի մեջ Ֆրանսական գիշերօթիկ

1 Գրիգոր Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 8 (այսուհետև բոլոր հղումները՝ տեքստին կից):

վարժարան մը կը հաճախեր, տեսակցութիւն մ'ունեցան օր մը և երկու աշակերտուհիները փոխադարձաբար իրենց առած ուսմանց վրա խոսեցան. Փերայի օրիորդն արգահատող կարեկցությամբ մը հարցուց Սուրբիկին առած դասերեն ու խրոխտ մեծամտությամբ մի առ մի թվեց այն կարևոր գիտելիքները զորս ինքը կ'ուսաներ», և ապա՝ «Ֆրանսայի հետին գետակը, սարն ու ձորը, ամենեն աննշան ավանը ծանոթ էին այս հայուհիուհի՝ որ իր հայրենյան Արարատը և չէր ուզեր գիտնալ» (16-17): Արձանագրելով փաստը՝ Զոհրայն անմիջապես անցնում է բարոյական եզրակացութեան, ուր հրապարակախոսական մերկությամբ երևան է գալիս ութսունականների ազգային ու սոցիալական գաղափարաբանութիւնը: Պատահական չէ, որ Սուրբիկի ծանոթութիւն գործողութիւնները ոլորտից դուրս է մղվում: Սակայն այս և այսօրինակ բազմաթիվ այլ փաստեր փորձարարական ճանապարհ են անցնում, գտվում և նովելների գեղարվեստական համակարգում ներդաշնակվում են տեքստի հետ, ձեռք բերում պոետիկական բոլորովին նոր որակ: Հիշենք «Արմենիսայի», «Սառայի» համանուն հերոսներին:

Նովելի պոետիկայում գեղարվեստական մեթոդի կանխադրույթները տեքստ են ներթափանցում ո՛չ թե պարտադրված, այլ գեղարվեստորեն իրացվում են հենց տեքստային մակարդակում՝ դառնալով «նրճամտանքի ձայներ», «Կյանքը ինչպես որ է» և «Լուռ ցավեր» սահմանումներով արտահայտված գեղագիտական դիրքորոշումներ: Սուրբիկի ծանոթութեան գաղափարական ուրվագիծը նովելների համակարգում վերագոյալորում է ազգային նկարագիրը ամբողջովին կամ էլ մասամբ կորցրած, այդ ողբերգութիւնը չգիտակցող, աշխարհաքաղաքացի կնոջ լիարժեք նովելային կերպարում: Վեպի նմանատիպ ակտիվության «օջախներից» մյուսը կրոնական հարցերի անդրադարձներն են: Մեկ-երկու էջում խելագարեցնելով Սեդրակին, ընդգծելով նրա հոգեկան անմխիթար վիճակը՝ Զոհրայն յոթ ու կես էջ է նվիրում նրա թաղման նկարագրութեանը, այն էլ այն գեպքում, երբ վեպի առաջին հատվածը ընդամենը 38 ու կես էջ է, և թաղման մանրամասները ոչ մի գործառնութիւն չունեն վեպի հետագա զարգացման համար: Վավերական, իրական գույներով և հավաստիությամբ նկարագրելով Սեդրակի հուղարկավորութիւնը՝ Զոհրայն ըստ էութեան հրապարակախոսական բանակռիվ է մղում կրոնական հարցերի վերաբերյալ, ընդգծելով իր անհանդուրժողականութիւնը կեղծավորութեան, պայմանականութիւնների նկատմամբ. «Երեսուն տարվան միջոցե վերջը միևնույն աններող գաղափարները կը տիրեն, և Սեդրաքի թաղումը Սամաթիայեն, Ետի Բուլենն ու շրջանակներեն ժողոված ու հավաքած էր ստորին անկիրթ ամբոխ մը, որ հաստատ կերպով դիմադրել որոշած էր անոր Հայոց Գերեզմանատան մեջ ամփոփելուն» (33): Անդրադառնալով այս հարցերին՝ Զոհրայն փաստորեն վեպի սահմաններում ճշտում էր նովելների համակարգում պատումի տիրապետող իրացումներից մեկի՝ մարդ-հավատ շղթայի էսմասերը: Ըստ էութեան վեպի համապատասխան հատվածը գեղարվեստական սկզբնաղբյուրի նշանակութիւն է ձեռք բերում նովելների պոետիկայի համար: Հիշենք «Մագդաղինե» նորավեպում հուղարկավորութեան տեսարանը, որը տառացիորեն համընկնում է վեպի համապատասխան հատվածին:

Ազգային-սոցիալական իրողությունների իրական պատկերներին զուգընթաց, Զոհրապը փորձեր է կատարում նաև գեղարվեստականացնելու մարդու, անհատի էությունը: Այստեղ նրա ստեղծագործական հնարավորությունները անհամեմատ ընդլայնվում, մեծանում են, և պատահական չէ, որ այդ սկզբունքը նովելների պոետիկայում տիրապետող է դառնում, սոցիալականը ըստ ամենայնի տարրալուծվում է անհատի ես-ի մեջ:

Վեպում հասարակությունը դիտվում է որպես մի ամբողջական մեխանիզմ, որի բոլոր տարրերը փոխադարձաբար պատճառականացված են: Բարոյական հեղաբեկումները քննվում են հենց այս տեսանկյունով: Այս առումով հատկանշական է Տիգրանի և Սուրբիկի հարաբերությունների հետ կապված բամբասանքների և զրպարտությունների հանդեպ հեղինակի գնահատական վերաբերմունքը. «Այս կերպ էին ահա խոսակցությունները հասարակության մեջ. այս բամբաստողներեն գոնե մին՝ բան մը գիտե՞ր կամ թե ինքը կը հավատա՞ր իր ըսածներուն բնավ: Նախանձը մեկ կողմեն, հետաքրքրությունը մյուսեն միացեր էին զրպարտությունը ու քսությունը ծավալելու այնպիսի անձերու դեմ զորս թերևս շիտակ շիտակ չէին ճանչնար» (106): Սակայն եթե վեպում օբյեկտիվ իրողությունն ու գրողական վերաբերմունքը հանդես են գալիս պարզ համադրությունմբ, ապա նովելների պոետիկայում օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ սկիզբները ձուլվում են, վերաճում պատկերի ներքին անբաժանելի հատկանշի: Մյուս կողմից՝ եթե վերևում բերված օրինակի մեջ բամբասանքի և քսությունների անմիջական կապը վեպի գործողությունների հետ խիստ մեխանիկական և պատահական է, չի ենթադրվում վեպի ո՛չ էական և ո՛չ էլ երկրորդական որևէ հատկանիշ, ապա նովելներում ներդաշնակվում է պատումին, կայուն փոխադայանավորվածություն մեջ է մտնում նովելի մնացած բաղկացուցիչների հետ: Նկատի ունենք «Անդրշիրիմի սեր» նորավեպի համապատասխան հատվածները:

«Անհետացած սերունդ մը» վեպը Գրիգոր Զոհրապը բաժանել է երկու մասի: Առաջին մասի վերնագիրը՝ «Սեդրաք», շատ բանով կանխորոշել է ստեղծագործությունը գլխավոր հերոսի անունով խորագրելու գրողի նախասիրությունը: Այս մասում Սեդրակը սկսում և ավարտում է իր գործունեությունը: Եթե Տիգրանի, Խոսրովի, Սուրբիկի պարագային դրվագայնությունն առկա է, ապա Սեդրակը ընձեռած սահմաններում ամբողջովին գեղարվեստականացվում է: Սեդրակի պլանում, այսպիսով, վեպի առաջին մասը դրսևորում է նովելի կառուցվածքային հատկանիշներ և կարող է դիտվել իբրև առանձին ստեղծագործություն: Գրականագետ Զատոնսկին, բնութագրելով այսպես կոչված նովելային վեպը, գրում է. «Նովելային վեպում կյանքի պատկերումը մասնատվում է: Այն ո՛չ թե բուն գործողություն է, այլ լուկ դրա հնարավորության պոտենցիալ պայմանը: Նովելային վեպն այնպիսի անշարժ իրավիճակների հանրագումար է, ինչպիսիք գոյանում են աչքի առաջ, եթե կինոժապավենը չի պտտվում ապարատում, այլ դիտվում է ձեռքով՝ յուրաքանչյուր «կադր» հրաշալի է, սրամիտ, հավաստի, դիպուկ կամ ոչնչացնող երգիծական, սակայն «կինոնկար» դեռ չկա»²: Զոհրապի մոտ ընդհակառակը, վեպի առաջին մասը ո՛չ թե ըմբռնվում

2 Д. Затонский, Искусство романа и XX век, М., 1973, с. 86.

է իբրև առանձին «կադր», այլ որպես ամբողջական ամփոփ «կինոնկար»՝ միաժամանակ ուրվագծելով զոհրապայան նովելների բազմաթիվ բաղկացուցիչներ՝ գեղարվեստական ինֆորմացիայի համառոտ սահմաններում առավելագույն խտացումներով և հազեցվածությունով: Վեպի այս մասը թողնում է այսպես կոչված «ներդիր նովելի»³ տպավորություն: Կարելի է ասել, որ ստեղծագործության քննվող հատվածը ո՛չ թե դասական վեպի մակարդակով ընկալելի մաս է, ինչպես Ֆլորբերի, Դոդեի, Կամսարականի, Երուխանի պարագային, այլ թե՛ տեքստային և թե՛ ընթերցողական մակարդակներում ընկալվում է իբրև առանձին ստեղծագործություն, որն իր ժանրային բնութագրով համապատասխանում է նորավեպին: Մոպսսանի «Կյանքը» վեպի ստեղծման պատմությունից հայտնի է, որ այն նախապես գրվել է նովելների ձևով և այնուհետև միայն միակցվել, դարձել է վեպ: Մոպսսանի հիմնարար խնդիրը վեպ ստեղծելն էր: Զոհրապի դեպքում իրողությունն այլ է. նրա վեպը փաստորեն նովելի ժանրային որոնումների արտահայտություն էր: Հիշենք, որ գրողի բանաստեղծական և դրամատիկական փորձերը հաջողություն չէին բերել նրան:

Որոշակիորեն այլ կառուցվածք ունի վեպի երկրորդ՝ «Մոռացում» մասը: Այստեղ իբրև կենտրոն զարգանում է Տիգրան-Սուրբիկի գիծը՝ ինքնին տրոհվելով մի քանի հարաբերականորեն անկախ նովելային միավորների:

Վեպի առաջին մասում գործողությունները կապվում են կաֆե-շանտանի հետ, մի հաստատություն, որ մտնում է հերոսների տարածական գործունեության ոլորտ: Թվում է, թե գրողը այստեղ առավել մանրամասնությամբ պետք է ծավալվեր, ստեղծեր գործողությունների լայն շրջանակ: Սակայն հեղինակը այն բնութագրում է ընդամենը մեկ նախադասությամբ. «Ամեն ոք գիտե կամ չգիտե թե ինչ է Քաֆե շանթան մը. — Հոս՝ տեղը չէ բարոյականի տեսակետով քննել այս գրոսանաց վայրերը. սա չափ հարկ է ըսել միայն, որ այս սրահներուն մեջ ամբոխը երկու մասի կը բաժանվի, մին որ սրահին մեջ, պարզամիտ ու ապշած, կունկնդրե կիսամերկ ու հրապուրիչ աղջկան մը երգերուն. ասի հանդիսատեսներուն նորեկ, դեռավարժ ու աղքատ մասն է. մյուսն որ արհամարհելով պարզ ունկնդրումի համեստ դերն, իր ժամերը կանցունե դերասանուհյաց հատուկ սրահներուն մեջ, այս դիցուհյաց մոտ ու ողբի սեղանին քով, իր կյանքը բաժանելով ցոփության ու խաղամուլության մեջ» (10): Այնուհետև վիպական հյուսվածքը տեղափոխում է բոլորովին այլ մակարդակ: Պատկերի այդ դինամիզմը ներհատուկ է արձակի կարճ ձևերին, մասնավորապես նովելին:

Սեղմությունը, հակիրճությունը, ինչպես բազմաթիվ այլ դեպքերում, այնպես էլ որոշակի իրողության, փաստի թողած տպավորությունն ու ժեղացնելու համար, տեքստում ենթադրում է ոչ թե երկար, ծավալուն արտահայտամիջոցներ, այլ որևէ էական մանրամասնի ընդգծում, ընդ որում այնպես, որպեսզի չխաթարվի ժանրային համամասնությունը:

3 Օկլովսկու, Տոմաշևսկու, Լյխենբաուսի և այլոց աշխատություններում «Աերդի Գովելների» գործառնության ամենատարբեր դրսևորումները հետազոտվել են: Գրականագետ Կվյատկովսկի հետևյալ ձևով է այն բնութագրում. «Ներդիր Գովելը թեմայով և պոթեով ինքնուրույն պատմվածք է՝ գետնոված վեպում, վիպակում կամ պոեմում» (А. Квятковский, Поэтический словарь, М., 1966, с. 82):

«Եվրոպացիներն իզուր ջանացին բառ մը հասկնալ այս անսովոր արտասանութենէն, մինչդեռ ահագնալուր ու որոտաձայն ծափահարություն մը երգին առաջին տունը կողջուներ: Երգիչ մը չէր նա, այլ ներշնչյալ ու գերագույն ոգի մը որ կիշխեր բոլոր ներկայից վրա. խրահին մեջ գտնվող բոլոր հայերն ոտքի ելեր էին միևնույն զսպանակէն մղյալ. դերասանուհին Մայր Արաքսիի առաջին տունը երգեր էր» (10): Ինչպէս տեսնում ենք, գտնված է ամենաէականը. ոտքի կանգնելու փաստն ընդգծելով՝ Զոհրապը կարողանում է իրացնել ցանկալի գեղարվեստական էֆեկտը՝ սլացիկ, համառոտ և միևնույն ժամանակ տարողունակ: Սակայն հաջորդ էջում երկար-բարակ դատողություններ է անում լեզվի, ազգային ինքնագիտակցության մասին (էջ 11): Կարծես դա էլ դեռ քիչ է, հերոսին (Տիգրան) պարզապէս ստիպում է, որպէսզի նա յդ թեմաներով բազմիցս Ղալաթիայի եկեղեցու բակում ճառեր ասի: Այս ամենը ցույց է տալիս, որ զոհրապյան պատումը ուժեղ է այնտեղ, ուր դրսևորվում է նրա նովելային մտածողությունը, և անհամեմատ թուլանում է, երբ միտում է վիպական ծավալայնություն: Տեղին է հիշել Էդիթ Ուորթոնի միտքը. «Երբեմն ասում են, թե կարճ պատմվածքների համար «լավ սյուժեիկը», եթե այն զարգացվի, միշտ «կձգի» մինչև լիիրավ վեպ: Առանձին դեպքերում հնարավոր է, որ դա այդպէս է, սակայն աներկբայելի է, որ այդ արտասովոր սկզբունքով չի կարելի տեսություն կառուցել: Յուրաքանչյուր «սյուժեիկ» (հենց իր՝ պատմողի դիրքերից) իր մեջ արդեն պարունակում է որոշակի հանձնարարված շրջանակներ, և գրողի բնածին շնորհքը հենց այն է, որպէսզի կողմնորոշվի՝ համապատասխանում են արդյոք տվյալ մարմնավորում պահանջող սյուժեին վեպի թե կարճ պատմվածքի սահմանները»⁴: Նովելների գեղարվեստական համակարգում Զոհրապն արդեն, որպէս կանոն, չի տեղակայում ոչ խտրական քարոզներ, ոչ հայտարարություններ-դատողություններ, իսկ անհրաժեշտության դեպքում հեղինակային դիրքորոշումը ըստ ամենայնի ներդաշնակում է պատումի ներքին օրինաչափությունների հետ: Հիշենք, օրինակ, «Մագդաղինե» նորավեպը:

Առաջին մասի երրորդ ենթահատվածում գրողը գործողությունների ոլորտ է մտցնում նաև Սուրբիկին և զբանով իսկ վեպում գոյավորում է հերթական նովելը, որը սակայն Ֆրանգմենտար բնույթ ունի: Այս հատվածը Սեդրակ-Սուրբիկի զուգադրության նովելային նախերգանքն է, թեև իբրև այդպիսին բավականին ձգձգված, երկարացված է: Նովելների պոետիկայում արդեն նախերգանք-նախապատմությունը հակիրճանում է, որոշ դեպքերում էլ՝ տարրալուծվում նովելի մեջ:

Վեպի առաջին մասի նովելային անկյունաքարը հինգերորդ ենթահատվածն է: Շատ կարևոր է, որ Սեդրակի աշխատանքային ողջ գործունեությունը, բավականին երկար մի ժամանակահատված, Զոհրապը տեղակայել է ընդամենը մեկ ու կես էջում՝ ըստ որում ընդգծելով նրա վիթխարի աշխատասիրությունը և մասնագիտական հմտությունները: Այնուհետև հեղինակային ողջ ուշադրությունը բեկնվում է հերթական նոցելային հատվածին՝ այստեղ ևս պահպանելով բնորոշ դինամիզմը: Այնուամենայնիվ տիրապետող հանդարտ, հիմնավոր,

4 «Писатели США о литературе», т. 1, М., 1982, с. 45.

մանրամասն նկարագրություններն են, որոնք այս դեպքում չեն խանգարում հատվածի նովելային բնութագրին, քանի որ անհրաժեշտ բևեռացումը Սեդրակի սիրո հանգամանքների վրա վեպի ամբողջ առաջին մասում արդեն իրականացվել էր, հավաքագրվել էր կոնֆլիկտային դրությունը: Նովելային նախորդ հատվածների գերակշիռ մասը ներկայացնում էր հենց այդ հիմնական կոնֆլիկտային իրադրության տարբեր պահերը: Առաջին մասի վերջին հատվածում Սեդրակի խելագարության, նրա ֆիզիկական և հոգևոր տանջանքների, մահվան, Տիգրանի առ Սեդրակ ունեցած գորովի և նվիրման մանրամասներն են: Նովելային իրադրությունը գոյավորվում է միմիայն Սուրբիկի դիրքորոշմամբ: Նկատի ունենք գերեզմանատան դրվագը, որտեղ Ջոհրայն իրականացրել է նովելի տեսաբանների մատնանշած անսպասելի վերջաբանի ըստ ամենայնի կիրառությունը: Կարող է հարց առաջանալ, թե ինչո՞ւ էր Ջոհրայն վեպում կիրառում դասական նովելի թերևս ամենասկզբունքային պահանջներից մեկը: Բանն այն է, որ Ջոհրայն առաջին արձակ ստեղծագործությունը՝ «Անհետացած սերունդ մը» վեպը, ինքնորոշում է գրողի հետագա ստեղծագործական ճանապարհը միայն և միայն նովելի ժանրի ասպարեզում: Ստեղծագործությունն ըստ էության անկախ և հարաբերական ինքնուրույնություն ունեցող նովելների և նովելային հատվածների հանրագումար է, այն իր ժանրային բնութագրով նորավեպին ներհատուկ տարրեր ունի: Ի տարբերություն վեպի հյուսվածքում առհասարակ հանդիպող նովելատիպ հատվածների, որ տեսությունը հայտնի են և բավականաչափ հետազոտված, Ջոհրայն վեպում առավել որոշակի է անսպասելի ավարտի իրողությունը, մի բան, որ որպես կանոն բացակայում է վեպերում ընդհանրապես հանդիպող նովելատիպ հատվածներում:

Վեպի երկրորդ մասը սկսվում է երեկոյթի բավականին մանրամասն նկարագրությամբ: Հավաքվել է գրեթե ողջ պոլսական ընտրանին: Ժամանակակից քաղաքական անցքեր ամենակարևոր իրողությունները, ազգային կյանքի լուրջ և կնճռոտ պրոբլեմներն են այդ խոսակցությունների առարկան: Սակայն Ջոհրայն ընդգծում է, որ բոլոր զրույցների առանցքը մի դատավարություն է, այդ դատավարության ընթացքում մի փաստաբանի գործունեություն: Դրանից հետո անմիջապես անցում է կատարվում հերթական նովելային հատվածին, որն ըստ էության հենց այդ դատավարության պատմությունն է: Այսպես հեղինակը լարում է ուշադրությունը թե՛ ընթերցողական, թե՛ տեքստային մակարդակներում, արդեն շարակարգում ստեղծագործաբար արդարացնում է պատումի կտրուկ փոփոխությունը և նովելի գոյությունն ինքնին, ապա հնարավորություն է ընձեռում կերպարներին՝ կրկին գործողությունների ոլորտ մտնելու: Ջոհրայն ոչ միայն կրկին գործողության մեջ ներգրավեց իր հերոսին, այլև պահպանեց ժամանակային բնութագրման կանոնները՝ ամբողջ չորս տարվա գործողությունը մեկ նախադասության մեջ տեղակայելով: Այսօրինակ գեղարվեստական հնարանքը Ջոհրայն իր հետագա ստեղծագործություններում կիրառել է մեծ վարպետությամբ: Օրինակ՝ «Մամայի դ բարև ըրե» նովելի Սերվինազին վերաբերող համապատասխան հատվածը, որտեղ փոքրիկ պարբերությունում վերհուշի պատումային ձևով ներկայացվում է աղջկա կյանքի բավականին մեծ հատվածը՝ մանկությունը և պատանեկությունը, միաժամանակ ուշադ-

րուծյունը բեկուվում է նրա հմայքի, գրավչության վրա՝ Սերվինագի կերպարը դարձնելով նովելի հիմնական կենտրոնը: Վեպի այս հատվածում ուշադրության արժանի են նաև հաճախակի հանդիպող եսի երկփեղկվածության կրկնակի պլանները և դրանց համապատասխան կտրուկ հոգեբանական անցումները, որոնք շատ բանով պայմանավորում են թե՛ պատումն ընդհանրապես և թե՛ կերպավորման սկզբունքները: Նովելային այս հատկանիշը ևս հետագայում պետք է դառնար Զոհրապի պոետիկայի բնորոշ մասնահատկություններից մեկը:

Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ «Անհետացած սերունդ մը» վեպը փաստորեն բաժանվում է տասը նովելների: Անվանի տեսաբան Տոմաշևսկին գրում է. «Հարկավոր է խստիվ տարբերակել «նովել» բառի օգտագործումը այդ երկու նշանակությամբ: Նովելն իբրև ինքնուրույն ժանր, ավարտված ստեղծագործություն է: Վեպի մեջ դա քիչ թե՛ շատ առանձնացված երկի սյուժետային մասն է՝ ընդ որում կարող է ավարտված չլինել: Եթե վեպում մնում են լրիվ ավարտված նովելներ (այսինքն՝ այն նովելները, որոնք կարող են գոյություն ունենալ վեպից դուրս՝ համեմատիբ գերու պատմությունը «Դոն Կիխոտում»), ապա այդպիսի նովելները կոչվում են «ներդիր նովելներ»: Ներդիր նովելները ներհատուկ են վեպի հին տեխնիկային, որտեղ երբեմն վեպի հիմնական գործողությունը զարգանում է պատմությունների ձևով, որոնք փոխանակում են գործող անձինք՝ հանդիպումների ժամանակ: Սակայն ներդիր նովելներ հանդիպում են նաև ժամանակակից վեպերում»⁵:

Նովելային երկրորդ հատվածում ըստ էության ուրվագծվում են «Զմարադտա» և «Կատակ» նորավեպերի առաջին անդրադարձները: Տիգրանը սիրում է համալսարանի շուրջն ապրող հելլենոհիսթորից մեկին, որն ի վերջո ամուսնանում է ուրիշի հետ: Ինչպես երևում է այս սյուժետային դիպվածը հեղինակի ստեղծագործության հիշողության մեջ շատ խորն է ամրակայվել և նոր որակով դրսևորվել «Զմարադտայում»: Վեպում դեպքերը զարգանում են այլ հունով. «Կատակ մը, պարզ կատակ մընել կարծեք էր ժպտելով անոր երեսին ու անոր սրտին հազորդելով յուր աչքերուն ավերիչ կրակը. վերջին Տիգրանի հաճույքը լուրջ բան մը չէր աղջկան համար, այլ մահացու կրքնար լինիլ՝ պատանվույն սրտին» (12): Վեպում հելլենոհուկատակի պարագան «Կատակ» նորավեպի ակնհայտ գեղարվեստական սկզբնաղբյուրն է:

Նովելային հաջորդ երկու հատվածները ներկայացնում են Սեդրակ-Սուրբիկ պլանը: Դրանց զուգակցումը ըստ էության ամբողջացնում է ևս մի անկախ և ավարտուն նովել: Պետք է ասել, որ վեպի հյուսվածքում գտնվող բոլոր նովելային հատվածները ունեն այս հատկությունը, և եթե առանձնացնենք, բնավ կտրտված, Ֆրագմենտար տպավորություն չեն թողնի: Այսպես՝ եթե Մոպասանի «Կյանքը» վեպում նովելի կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն հատկանիշներով օժտված որևէ միավոր առանձնացնենք, ապա այն այնուամենայնիվ չի ունենում խօստ համընկնող ժանրային բնորոշ հատկանիշներ, քանի որ նրա ամբողջությունը պայմանավորված է վեպի այլ հատվածների կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային տարրերի հետ սերտ կապվածությամբ: Զոհրապի պարագային նովել-

5 Б. Томашевский, Теория литературы. Поэтика, М.-Л., 1928, с. 197.

լային ամբողջականությունը և ընդգծված անկախությունը տիրապետող է: Սա ևս խոսում է վիպասանի նովելային մտածողության մասին:

Արդեն նկատել ենք, որ Տիգրան-Հելլենուհի պլանը տարածվում է նովելային հատվածներում, ուր կան «Զմարաղտայի» բավականին հատկանշված անդրադարձները: Նմանատիպ տարրեր է պարունակում իր մեջ նաև խնդրո առարկա հատվածը, որտեղ աներկբայելի են «Ճեյրանի» նախանշանները: Այնպես որ սա վեպի խտացված գեղարվեստական միավորներից է՝ իբրև նովելների գեղարվեստական սկզբնաղբյուր: Մի սիրունատես, երիտասարդ կնոջ բանտարկել են՝ ամուսնուն սպանելու մեղադրանքով: Տիգրանը դառնում է այդ դեռատի կնոջ փաստաբանը:

«Ճեյրանի» զուգադրությունը ակամա առաջանում է հատկապես դատապաշտպանական պրոցեսի նկարագրությունից: Այդ հատվածը գրեթե նույնությամբ տեղափոխվել է նովել:

Զոհրապն արդեն վեպի սահմաններում, փաստորեն ուրվագծում է դեղեկտիվ նովելի բոլորովին նոր որակ: Ի տարբերություն էդգար Պոլի, Հոթորնի, Օ-Հենրիի՝ նրա «դեղեկտիվ նովելի» հիմքում անհայտներ չկան, դեպքը, կատարված հանցանքի բոլոր մանրամասները հայտնի են, այսպես կոչված դեղեկտիվությունը Զոհրապը մտցնում է կերպարների հոգեկան ոլորտ և դրանով իսկ ստանում գեղարվեստական վիթխարի էֆեկտ: Պատահական չէ, որ նրա այսօրինակ ստեղծագործությունները ընթերցողական մակարդակում հավասարազոր ազդեցություն են թողնում, ինչպես դեղեկտիվ նովելի դասական նմուշները⁶:

Նովելային հաջորդ երեք հատվածները, որոնք վեպի հյուսվածքում ամբողջացնում են մեկ նովել, կապված են Տիգրան-Սուրբիկի պլանի հետ և գոյավորում են սիրո շարժման գեղարվեստականացման մի որոշակի տիպ: Նովելն ունի բավականին հետաքրքրական և յուրօրինակ կառուցվածք. երկու հատվածները Զոհրապը տեղադրել է մեկը մյուսի հետևից, իսկ երրորդ՝ հավաքագրողը ընդմիջել մի առանձին նովելով: Արամ էֆենդու հիվանդությունը երկպլան զարգացում է տալիս գործողությունների ծավալմանը: Նախ՝ դա հնարավորություն է ընձեռում Սուրբիկի և Տիգրանի կամա թե ակամա ավելի շատ հանդիպելու, որն ամբողջացնում է նրանց փոխադարձ զգացմունքը և ապա՝ որպեսզի հոգեկան, բարոյական ապրումները ավելի ընդգծված ներկայանան, մեկ անգամ ևս հավաստում է թե՛ Տիգրանի և թե՛ Սուրբիկի բարոյական վսեմ նկարագիրը:

Վեպի երկրորդ մասի «ներդիր» նովելներից մեկը էմիլ Զոլայի «Նանթա» նորավեպի հայկականացված տարբերակն է⁷: Ի նկատի ունենք խոսրով-Նովելներն և պլանը:

Բացահայտ ընդհանրությունը գրական ուսումնառության արդյունքն էր: Զոհրապը որոնում էր իր ասելիքը, սեփականը, ուստի բնականաբար այդ ճանապարհին պետք է լինեին թե՛ ազդեցություններ, թե՛ կրկնություններ:

6 Նկատի ունենք «Մեյրան» և «Զաբուղոն» նորավեպերը:

7 Տե՛ս Էմիլ Զոլա, Նանթա, Սիմոն խորենի թարգմանությամբ, Պոլիս, 1911:

Ստեղծագործության հերոսները ընդգծված նովելային բնույթ ունեն: Վեպին ներհատուկ է հերոսների կերպավորման բազմապլանայնությունը: Սակայն Ջոհնսոնը այստեղ անհետևողական է: Այսպես՝ Սեդրակը գործողությունների ոլորտից դուրս է մնում՝ սկսած երկրորդ մասից, խոսքովն ըստ էության գործում է երկրորդ մասի մի կարճ հատվածում, և միայն Տիգրանն է, որ վեպի բոլոր մասերում քիչ թե շատ պահպանել է գործելու համամասնությունը:

Սեդրակի կերպարին զուգադրվում է Տիգրանը: Վեպում նրանք փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց, որն արտահայտվում է ոչ միայն նրանց միանման արարքներով, հոգեբանությունը և նկարագրով, այլև՝ պոետիկական գործառնություններով: Արդեն վեպի երկրորդ մասում Սեդրակի կերպարը Տիգրանին բացահայտելու, իբրև հերոս նրա ոլորտը ընդլայնելու (նկատի ունենք երկրորդ մասի այն հատվածը հատկապես, ուր Տիգրանը, հիշելով Սեդրակի վերաբերմունքը Սուրբիկի նկատմամբ, հոգեկան երկվություն է ապրում) հնարավորություններ է ընձեռում: Սեդրակին ներհատուկ տարրերը փոխանցվում են Տիգրանին, և հետագա գեղաձևումը իրացվում է Տիգրանի կերպարով: Սեդրակին ինքնին Տիգրան-Սուրբիկի նովելային հատվածի համար հսկան նշանակություն չունի: Վեպի առաջին մասի Սեդրակ-Սուրբիկի պլանը դառնում է Սեդրակ=Տիգրան-Սուրբիկ հիմնական պլանի նովելային նախադրություն: Այսպիսով կարող ենք ասել, որ Տիգրանի և Սեդրակի կերպարները վեպում համակցվում են՝ դառնալով մեկ իրողություն երկակի գեղարվեստական իրացումներ: Ջոհնսոնը այս դեպքում էլ որոնումների մեջ է:

Հերոսի կերպավորման սկզբունքները նույնպես վեպում անցնում են փորձարարական շրջան, հստակվում, կայունանում՝ ընդգծելով իրենց նովելայնությունը: Գնահատելով վեպի կերպարները՝ Մինաս Հյուսյանը իրավացիորեն գրում է. «...Եվգինեն շատ տիպական, կենդանի կերպար է, սակայն նրա կերպարումը նովելիստական է»⁸: Սուրբիկը և Եվգինեն, իրոք, իրենց գործառնությունները շատ բանով են նախապատրաստել նովելների գեղարվեստական համակարգում կանանց կերպարների դրսևորումները: Ըստ էության սրանց կերպարներից են մակածվել նովելների մի շարք հերոսուհիներ: Այսպես՝ Սուրբիկի կերպարը վեպի առաջին մասում իր գործունեության անսպասելի տարուբերումներով հիշեցնում է «Մամայիգ բարև ըրե», «Կարծեմ թե», «Ջաբուղոն», «Այինկա» նովելների հերոսուհիներին, իսկ երկրորդ մասում՝ «Մյուսը» նորավեպի հերոսուհուն: Ակնհայտ է, որ վեպի այս կերպարը գրողի հետագա մտահղացումներում բազում այլգոյացումներ է տվել: Սուրբիկի ամուսնությունը Արամ էֆենդու հետ, օրինակ, մատնանշված նովելների համապատասխան իրադրությունների նախնական տարբերակն է: Ահա մի բնորոշ հատված երկրորդ մասից. «Իսկ Սուրբիկ ի՞նչ կը մտածեր այս անակնկալ պատահարին առջև: Իր ամուսնունց դժբախտ կացություն վրա կատարյալ ու խորին ցավակցություն մի հանգերձ չի կրցավ ակնարկ մը չի դարձնել նույնիսկ իր գոյություն վրա, հագրիվ 25 տարեկան էր դեռ, երբ իր ծերունի ամուսնունց հիվանդ վիճակը՝ նոր տկարությունը ծանրանալով, ընտանեկան կյանքը բոլորովին կը վերջացներ: Ա-

8 Մինաս Հյուսյան, Գրիգոր Զոհրապ, Երևան, 1957, էջ 87:

պաքեն քանի տարիներե ի վեր հիվանդոտ էրիկը դարմանելով անցուցած էր կենաց ու երիտասարդութեան լավագուշտ օրերն. այսուհետև այրի ու ծերացած կնոջ մը տխուր ու մռայլ ապագան վերապահված էր իրեն» (62): Անտարակույս այս հատվածը «Մյուսը» նովելի գեղարվեստական իրադրութեան սկզբնաղբյուրներէց է:

Մարեմյանի կերպարի ինչ-ինչ հատկութիւններ փոխանցվել են «Փոստալի» Օննիկին, Արամ էֆենդին իր հայրական և մոսկովական գործառնութիւններով ամբողջացել, կայունացել է մի շարք ստեղծագործութիւններում: Հիշենք «Մյուսի» էմմայի ամուսնուն, «Անդրշիրիմի սեր» նովելի Սերաֆիթայի հորը և այլն:

Թիֆլիսում կարգացած հրապարակային դասախոսութեան ժամանակ Ջապել Եսայանը ընդգծում էր. «Զոհրապի գրականութիւնը նույնպէս հարազատ արտահայտութիւնն էր իր խառնվածքին, «Անհետացող սերունդ մը» վեպին մեջ իր տաղանդը իր բոլոր գեղեցիկ գծերով կը հայտնվի, բայց դեռ տհաս է ու այն մասնավոր միամտութիւնը, որ կը տիրե հոն, թեև չի եղծաներ գրքին արժանիքները, բայց արգելք կըլլա իր լրումին հայտնաբերելու այդ մեծ տաղանդը»⁹:

Սակայն չպետք է մոռանալ, որ ստեղծագործական որոնումները, գեղարվեստական փորձարարութիւնները, որոնք իրենց արտահայտութիւնն են գտել գրողի առաջին արձակ երկում, շատ բաներով պայմանավորեցին նրա հետագա գրական ճանապարհը:

9 Ջապել Եսայան, Թրքահայ ժամանակակից գրողներ, Թիֆլիս, 1916, էջ 10:

Կ. ՊՈԼԻՍԸ ԶՈՀՐԱՊԻ ՆՈՐԱՎԵՊԵՐԻ ՊՈԵՏԻԿԱՅՈՒՄ

Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերի պոետիկայի էական առանձնահատկություններին է Կ. Պոլսի գեղարվեստական արտացոլումը: Նրա պատկերած աշխարհը, որպես կանոն, տեղայնացված է մեծ քաղաքի և նրա արվարձանների սահմաններում:

Տարբեր գրողների կապակցությունները մի շարք հոգվածներում և ուսումնասիրություններում քննվել է պոետիկական համակարգի, այսպես կոչված, քաղաքամետությունը: Դոստոևսկու առիթով, ակադեմիկոս Լիխաչովը, օրինակ, եզրակացնում է, որ քաղաքն իր փողոցներով ու տներով գրողի ստեղծագործությունների շարունակությունը կարծես լինի:

Զոհրապի Պոլիսն՝ իր ամենաբազմազան դրսևորումներով, նրա գեղարվեստական համակարգի յուրօրինակ շարունակությունն է: Գրողի նորավեպերն ուսումնասիրողներն անվերապահորեն ընդգծել են, որ նրա ստեղծագործության տիրապետող աշխարհը քաղաքն է, նրան անվանել են Պոլսի տարեգիր, թեև քննության առարկա չեն դարձրել քաղաքն՝ իբրև գրողի պոետիկայի առանձնահատուկ միավոր:

Պոլիսը Զոհրապի բոլոր նորավեպերում էլ առկա է: Այն, որպես կանոն, ընդգծված ակտիվություն է հանդես գալիս: Նորավեպերի պոետիկական համակարգը տեղայնացված է աշխարհագրական միևնույն սահմաններում՝ Պոլիսն իր արվարձաններով, թաղամասերով ու փողոցներով, գույներով և երանգներով, հոգեբանություններով:

Քաղաքն ակտիվ երկխոսություն մեջ է հերոսների հետ: Գրողի հերոսները բանավիճում են, համոզում և չեն համոզում, ապացուցում, մեղադրում և օգնության են կանչում նրան: Գրողը հաճախ ոչ այնքան նկարագրում է, որքան հիշատակում է այս կամ այն վայրը՝ իբրև իրեն և իր ընթերցողին ծանոթ վայր: Եվ ընթերցողը բավականին բան է կորցնում, եթե լավ չգիտե այն վայրերը, որտեղ ծավալվում են գործողությունները:

Զոհրապի նորավեպերի պոետիկայում Փերան, Մեծ փողոցը, Լյուքսանպուրի սրճարանը և մի շարք այլ վայրեր որոշակի գեղարվեստական գերի կրողներ են: Օրինակ, երբ Զոհրապը բազմիցս շրջանառության մեջ է առնում Փերան՝ որպես պերճանքի, վայելումի և խրախճանքի վայր, ըստ էության, այդ թաղամասի վրա միայն հղում է կատարում, որը ծանոթ է և՛ իրեն, և՛ ընթերցողին, թեև «պերճանք-վայելում-խրախճանք» ինֆորմացիան կարծես թե մնում է ստեղծագործության արտատեքստային մակարդակում:

Զոհրապի հերոսներին ձգում է այս թաղամասը. «Փերան կը սիրեր իր մարդաշատ տուններուն, մեծ փողոցին, քարուկիր ու բազմահարկ շենքերուն աղմկալից կյանքին համար, — կարգում ենք նորավեպերից մեկում. — այս բազմութենեն ու ժխորեն կախորժեր. ու իրիկունները իր սովորությունն էր ելլել դուրս, եղեգնյա փոքրիկ գավազանը ձեռքը, իր բանաստեղծի լայն ճակատը բացած

Կալաթա-Սերայեն մինչև Թաքսիմ շրջան մը ընելու, ման գալու, ինչպես կ'ըսեր ինք ու կ'իներու այս մեծ շուկային տեսքը, այս վաճառիկ հրապույրները վայելելու»:

Փերան շուկուլուծյունն է, պերճանք: Այստեղ են կենտրոնացած Զոհրապի նորավեպերի հմայիչ և առինքնող հերոսուհիները, սրանց ամենատարբեր տիպի ու բնույթի երկրպագուները:

Թաղամասն ունի առանձնահատուկ խոսելաձև: «Մամայիգ բարև ըրե» նորավեպում Սերվինազի կերպարային հատկանիշներն ամբողջացնելու համար հեղինակը գրում է. «Սերվինազ կը սկսեր ճանչցվիլ, հյուրեր կու գային. ինքը կը սորվեր Փերայի խոսելու հատուկ շեշտերը, վարվելու եղանակները»: Զոհրապը առանձին չի նկարագրում ոչ խոսելու «հատուկ շեշտերը», ոչ էլ «վարվելու եղանակները»: Այս դեպքում առավելագույնս ընդգծվում է այն հանգամանքը, որ հեղինակային խոսքը հասցեագրվում է նրանց, ովքեր գիտեն քաղաքը, ամեն մի թաղամասի առանձնահատուկությունը: Փաստորեն այս դեպքում թաղի հատկանիշը վերագրվում է հերոսին:

Փերան Պոլսի պարահանդեսների, սալոնների կենտրոնն է, «Դիմակը», «Երջանիկ մահը», «Պարահանդեսին վազորդայնը» նորավեպերի գործողության վայրը:

Զոհրապի նորավեպերում հիշատակվում է Լյուքսանպուրի սրճարանը, որը ժամանակին քաղաքի համբավվոր վայրերից է եղել՝ որպես մարդկանց ժամադրավայր: Այստեղի հանդիպումներն ու զրույցներն են ծնունդ տվել «Տալիա», «Անդրշիրի մի սեր» նորավեպերի մտահղացումներին: Այս դեպքում էլ Զոհրապը տեքստում քաղաքի հատկանիշներից մեկի հղումով է միայն բավարարվում:

Պոլսի իրական հասցեները, հատկապես պոլսեցիների մոտ, նորավեպերի գործողությունների վավերականության այնպիսի տպավորություն էին թողնում, որ շատ հաճախ զոհրապյան Պոլիսը նրանց մոտ դիտվում էր իբրև իրական Պոլիս: Մի փաստ, որ արձանագրվել է Զոհրապին նվիրված հուշագրություններում:

Ըստ էության, Գրիգոր Զոհրապը նորավեպերի բոլոր հերոսներին Պոլիս է բերում: Պոլսի ներկայությունը նկատելի է նաև այն դեպքում, երբ գործողության վայրը Պոլսից դուրս է:

«Ճեյրան» նորավեպը սկսվում է պոլսեցի փաստաբանի՝ Իզմիտ ուղևորվելու նկարագրությամբ: Փաստաբանը տագնապների մեջ է: Կկարողանա՞, արդյոք, մահապարտի դատը շահել: Նրա տագնապները ճյուղավորված են մի քանի մակարդակներում: Նախ՝ մասնագիտական հեղինակությունը, ապա՝ մահապարտի փրկության միակ հույսը լինելու հանգամանքը: Այս երկու մակարդակներին ներդաշնակորեն միակցված է Պոլսի հեղինակության խնդիրը. «Կը խորհիմ ինքնիրենս թե ի՞նչ պիտի ըսեն իզմիտցիները իմ անհաջողությանս վրա. ահավասիկ պոլսեցի փաստաբան մը որ Իզմիտի մեջ չի կրնար հանցավոր մը փրկել. իրենց ծաղրող ծիծաղներու ձայնը կը լսեմ ականջիս մեջ»: Էական է դիտել, որ դատապարտյալի՝ Քրանտյուքի փրկությանը նախանձախնդիր էին ոչ միայն մերձավորները, այլև պաշտոնական անձինք. «Հարյուրապետն է որ դիմավորելու կուգա այս անգամ, հարյուրապետը որ իր տասնապետը փրկելու համար ջանք չի խնայեր»: Սակայն իզմիտցի փաստաբանը անկարող է փրկել, և միակ

ապավենը պոլսեցին է: Եթե մի պահ ընդունենք, որ փաստաբանը պոլսեցի չէր, ապա նորավեպը բացարձակապես ոչինչ չէր կորցնի: Սակայն հեղինակը այս դեպքում ևս շրջանառության մեջ է պահում Պոլիսը, որը երբեմն փրկիչ է, բարի, արդարամիտ, երբեմն էլ՝ դաժան, խիստ, անարդարացի:

«Պարահանդեսի վաղորդանք» ստեղծագործության հերոսը՝ ուսուցիչ, բանաստեղծ Հակոբ Դավիթյանը, հեռանում է քաղաքից: Հատկանշական է, որ այս դեպքում ևս խաբված, ծաղրված և գործազուրկ երիտասարդը Պոլսին հակակրեւոլ փոխարեն քաղաքի նկատմամբ ընդգծված համակրանք է տածում: Նա սիրում է քաղաքը, և ոչ թե ինքը, այլ Պոլիսն է լքում նրան:

«Տալիլա» նորավեպի սիրո պատմությունը տեղի է ունեցել հեռավոր Դամասկոսում, բայց պատմվում է Պոլսի Լյուքսանպուրի սրճարանում:

Քաղաքի այս կամ այն արվարձանի հիշատակումը լրացուցիչ երանգ է հաղորդում կերպարին կամ այլոժետային գծի զարգացմանը: «Սառա» նորավեպում պատմողը կարևոր է համարում ասել, թե՛ «Փրինքիփոյի մեջ ճանչցա գիրենք...»: «Երջանիկ մահը» ստեղծագործությունում Քատրեյուղը նպաստում է բժիշկ Վահանյանի կերպարի բացահայտմանը: Ալեմտաղի փոքրիկ եկեղեցին առիթ է դառնում «Վերադարձը» նորավեպում Մաքրիկ-Գրիգոր հարաբերության ամբողջացման համար:

«Այրին» նորավեպում Պոլսի կերպավորումը սկսվում է գիշերային քաղաքի նկարագրությունից. «Մարդ չկար ու այդ աղմկալից փողոցի ժխորեն ուրիշ բան չեր մնացեր բայց եթե առջի իրիկվին էի վեր տեղացող անձրևին անընդհատ ձայնը իր հուսահատական միօրինակությունից: Հեռվե հեռու, ուղիղ ու լայն ճամփուն բոլոր երկայնությունները, մութին մեջ կը տեսնվեր շարք մը կարմիր ու արյունագույն կետերով՝ որոնք կազերուն տամուկ ու զողզողուն լույսերն էին»:

Ապա. «Հիմա ա՛լ լուսանալու մոտ էր ու Փերայի տուները կը ճտվեին ստվերամած հորիզոնին վրա. ձայները երթալով կը շատնային. խանութներու երկաթե փեղկերը կը շարժեին. կանուխ ելլող սպասավորներ, պահապաններ, փեղկին մեջ բացված դռնակեն դուրս կելլեին...»:

Այստեղ է նաև Մարտիրոսը՝ գավառից վաստակելու եկած երիտասարդը, որի համար առաջին օրերի Պոլիսը լույսերի խաղով է բնութագրվում, բարի է և սատարող: Իսկ երբ Մարտիրոսը Ֆիզիկապես և հոգեպես անջատվում է իր հայրենի եզերքից, Պոլսի նկարագրի մեջ հայտնվում են խավարի երանգները:

Քաղաքի նկատմամբ իր վերաբերմունքն է ճշտում նաև «Փոստալը» նորավեպի հերոսուհին. «Տիգրանուհին հիմա այս մութեն դեպի լույս ուղևորությունը, ժամանումը միտքը կը բերեր, բարի գուշակ մը կը համարեր իր կյանքին համար»: Սակայն Տիգրանուհին այդ «լույսի» մեջ տեսնում է նաև դեռևս անորոշ, տարտամ տագնապներ. «Այս Պոլսո մարդիկը, իրենց բոլոր քաղաքավար վարմունքին հակառակ, կնկան նայելու ձևեր մը ունենին, որ համբուրելու պես կը դպչեր իր երեսին և իր նոր հարսի, գրեթե կույսի ամչկոտությունը կը վիրավորեր ամեն վայրկյան»: Պոլիսը չի թաքցնում իր հակումները. «Հոս հոն, տեղ տեղ, կը կենային ու Տիգրանուհին կը կարծեր որ հոգնություն առնելու համար էր ասիկա. ոմանք կը ձգեին շոգեկառքը, ոմանք նոր կը մտնեին, և անմիջապես ճամփա կիյնային. հիմարական խոյացումը կը սկսեր դեպի Պոլիս: Ու կը հիշեր

վերջապես հասնելնին Հայտար Հաշա, Պոլիսը, Փերան, գորս Հաճի Տյուրիկը մատովը իրեն ցուցուց հեռվեն և ասգին՝ Քատրգյուղ՝ իրենց գալիք տեղը, մաքուր փողոցներով, գեղեցիկ տուններով շինված քաղաքը որուն վրա հիացան»:

Տիգրանուհին շատ լավ զգում էր, որ ինչպես ամեն մի փրկություն (տվյալ դեպքում Պոլիսը նրա համար փրկություն էր) փրկագին է պահանջելու:

Պատահական չէ, որ Զոհրապը վերևում մեջքերած հատվածում ընդգծում է թաղամասի «մաքուր փողոցներով, գեղեցիկ տուններով» լինելու հանգամանքը: Այդ կոկիկ հանգարտ փողոցում իրար կողքի հանդիպադրված են Պոլսի մեծահոգությունը և ճղճիմությունը, հաշիվն ու զգացմունքը:

Պոլիսը նման է այլ կտրվածքներով Զոհրապի նորավեպերի պոետիկական համակարգում բազմիցս հակադրվում է ինքն իրեն: Նրա կերպարը երկփեղկվում է, ինչպես հերոսի ես-ը:

Պոլսի կերպարային յուրահատուկ դրսևորումների ենք հանդիպում «Փոթուլըն» նորավեպում. «Պոլսո հայ հանրամերու կենցաղին վրա հիանալի բաներ պատմած էր իր աղջկան՝ այնչափ՝ որ ճոխություններով, վայելքներու առասպելախառն ավանդություններով լեցուցեր էր անոր հոգին: Զարուկ՝ իր պզտիկ դասընկերներու մեջ՝ բան գիտցողն էր ամեն ատեն, վճիռ արձակելու կարողը, որուն ետին իր Պոլիս ապրած մորը հեղինակությունը կար» (ընդգծումն իմն է՝ Գր. Հ.): Զարուկի մայրը հեղինակություն էր, որովհետև ապրել էր Պոլսում: Պոլիսն էր այդ ընձեռել, և քաղաքն էր հեղինակավոր:

Այսպիսի պատկերացումը հեղինակազրկվում է «Հուսահոգին» և «Մեղա տեր» նորավեպերում: Իսկ Հուսեփի աղայի պարագային, «Ճիտին պարտքը» նորավեպում, քաղաքն անողոք է և հիշաչար. «...ու վայրկյանը կը մոտենար ասհավոր արագությամբ մը խոյանալով իր վրա, ուր վերջին երեսուն փարան Քուզկունճուքեն Պոլիս իջնելու, հուլիսի մը ետևեն վազելու ծախքը – վասն զի հիմա հուլիսի ետևեն երթալն ալ ծախքով է – պիտի հատներ»:

«Պոլիս գործ չկար» արտահայտությունը հիշեցնում է, որ Հուսեփի աղան աշխատանք գտնելու երկարատև և ապարդյուն ջանքեր էր գործադրել: Անասելի դժվար էր օրեցօր հասակ առնող աղջիկների տարրական պահանջներն իսկ բավարարելը: Գործ չլինելու փաստը Հուսեփի աղայի դատավճիռն էր: Պոլիսը անողոք էր:

«Մեղա տեր» նորավեպի հերոսը «հայրենիքեն գրեթե բոբիկ եկավ Պոլիս, նիհար ու վատուժ պատանի որ խաներու, քարուկիր սենյակներու խոնավության մեջ ծառայությամբ հավաքած հինգ հարյուր դրուշով բացավ իր սարաֆի տուլապը, ճշմարիտ «տոլապ» մը գոր մինչև այն օրը ոչ ոք իրեն չափ վարպետությամբ դարձուցած էր: Իր հայրենի քաղքին մեջ գոր Մարտիրոս մեր երկիրը կը կոչեր, տիրացություն ըրած ու ժամասիրություն ժառանգած էր ադկե»:

Այստեղ Պոլսի և երկրի հակադրությունն աներկբայելի է: Ըստ որում, քաղաքը կեղծ բարեպաշտության խորհրդանիշն է, իսկ հերոսը՝ կորցրած արժեքների կրողը:

Այսպիսով, Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերի պոետիկայում մշտապես ներկա է Պոլիսն իր թաղամասերով և այդ թաղամասերին հատուկ հոգեբանությամբ, բարքերով և սովորություններով:

ԱՂԵՏԻ ԵՎ ԴԻՄԱԿԱՅՈՒԹՅԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԸ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայոց Եղեռնը քաղաքական, հասարակական, սոցիալական, պատմական, հոգեբանական առանցքներով առարկայաբար պայմանավորում է ազգային կերտվածքի, ինքնությունից և մենթալիտետի բազմաթիվ էամասեր ու բնականաբար ունի որոշարկված մշակութաբանական ներկայություն և վերապրողների, մնացորդաց և թե այսօրվա ու գալիքի սերունդների հոգևոր կենսագրություն մեջ: Ավելին՝ ցեղասպանության մշակութաբանական ներկայությունն է, որ Հայաստանում ընձյուղեց պատմական հիշողությունը ամբողջատիրություն ժամանակաշրջանում (Պարույր Սևակ և Հովհաննես Շիրազ), իսկ Սփյուռքում դիմադարձվել և հակազդվել ուժացմանը:

Ինքնին հասկանալի է, որ մշակութաբանական ներկայությունը, պատմական խորքին և գործընթացին զուգադիր, ունեցել և պետք է ունենա անհրաժեշտ փոխաձևումներ, սակայն առաջին փազանգի՝ վերապրողների, ազգային ողբերգությունը գրականացրած անդրանիկ սերնդի գործը հար լինելու է Եղեռնի հոգևոր գեղարվեստական պատմության կիզակետում: Այս առումով էական է դիտել, որ ուղիղ մեկ դար առաջ՝ 1895-ին, Կոստանդնուպոլսի Բապ-Ալի հրապարակի հակասուլթանական ցույցը դարձավ Եղեռնի մշակութաբանական ներկայության երման կետը: Աղետի գրականությունը ժամանակագրությամբ համընկավ Հայոց 1894-1896 թվականների ցեղասպանությանը: Արհատիչ է, որ 1906-ի հայ-թուրքական ընդհարումներից, Կիլիկյան մղձավանջով, Ադանայի 1909-ի կոտորածով՝ հոգևոր կյանքում ընդմիջարկվելով գեղարվեստական «արագ արձագանքամամբ» (իբրև խտացում փաստենք Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի քերթությունը), ուստի և Եղեռնի մշակութային ներկայության, ի մասնավորի Աղետի գրականության պարբերացման ժամանակ իբրև սկիզբ, ձևավորում պետք է ընդունել 1895 թվականը: Գրականության պարագծում ի հայտ եկան արհատիչ պատկերագրող ստեղծագործություններ և եթե արևելահայ հատվածում որպես կանոն սևեռվում էին 1906-ի իրադարձություններին¹, միաժամանակ պայմանավորելով Ավետիս Ահարոնյանի² մենաշնորհն իբրև արևելահայ գրական ընթացում Աղետի գրականություն ներբերող ընդհանրականություն, ա-

1 Պարբերականներում և առանձին գրքուկներով լույս էին տեսնում զանազան ստեղծագործություններ, գերազանցապես պատկերներ, որտեղ անդրադարձվում էին խնդրո առարկա իրադարձությունները: Արմանի «Խղճի խայթ» պատկերն անդրադարձնում էր Օռուշվա դրամատիկ իրադարձություններին, Արամայիսի «Փոքրիկ պատկերներ» գրքուկը՝ հայ հայուկների մարտական կյանքին: Հատկանշական է, որ այսօրինակ ստեղծագործություններն անմիջապես արձագանքվում էին քննադատության կողմից: Այսպես, Ռիչարդսոնի գործերից առաջինի մասին գրախոսությամբ հանդես եկավ Վ. Վալադյանը («Հորիզոն», Թիֆլիս, 1912 թ., համար 13), իսկ երկրորդի կապակցությամբ՝ Նիկոլ Աղբալյանը («Հորիզոն», 1913 թ., համար 261):

2 Նկատի ունենք «Պատկերներ (վերջին տարիների Տաճկահայոց կյանքից)», Մոսկվա, 1900, ժողովածու:

պա արևմտաճայ հատվածում գրականության այս գրսևորումը ձևավորվեց ու հաստատագրվեց, դարձավ գեղարվեստական ընթացի տիրապետող մտայնություններից: Պատահական չէ, որ այս ողբերգությունը արտացոլող եզրը՝ «Աղետ»-ն իր տարբերակներով՝ «Արհավիրք», «Զուլում» և այլն, գոյավորվեց, ստեղծագործական իրացումներով և գեղագիտական հանգանակներով ամբողջական արևմտաճայ գրականության 1895-1910-ական թվականների շրջանակում: «Աղետ» եզրի, համարժեք մյուս անվանումների հանգուցումը գրականությանը և ըստ այդմ «Աղետի գրականության» գոյավորումն ու կանգնումը տեսական և գեղարվեստական փաստարկման ու հիմնավորման բովով անցան Սուրեն Պարթևյանի գրական ժառանգությունը: «Քայքայում» ժողովածուի առաջաբանում նա բանաձևեց Աղետի գրականությունը. «Անոնք հայ կյանքի ճգնաժամային ու ճակատագրական մեկ վայրկյանը կ'արձանացնեն, հայկական իրականության մեկ փոթորկահոլոց ու պատմական դիմահեղումը կ'ուրվագծեն, մեր ազգային հոգեբանության ամենեն տագնապալից փուլը կը խտացնեն:

Խելահեղ պատրանքներու հաջորդող անագորույն հիասթափությունը, սխրալի հույսերու խուճապական փախուստը, պերճափայլ իտեալներու հեղակարծ փլուզումը, դյուցազնական երազներու մահաշուք խավարումը... Հայությունը՝ փրկության իր երանավետ սպասումին մեջ՝ Աղետքեն հանկարծակի եկած, սահմուկած, զգետնած...»³: «Աղետ»-ը տարբերակ-հոմանիշներով գրական ընթացում դարձավ ստեղծագրական մետաֆոր, որի տարաբնույթ գեղարվեստական մեկնություններն ու ընթերցումները հայ գրականության նորագույն շրջանում (Հայաստանի, Սփյուռքի գրականությունների պատմության ծիրում) ամբողջականացրին և բյուրեղացրին արհավիրքի գրականությունը: Այս առումով ևս մատնանշված ժամանակահատվածը հիմքային, ելակետային նշանակություն ունի, նամանավանդ երբ նկատի ենք ունենում մետաֆորի այն այլագոյացումները, որոնք Աղետի գրականության պարագծերը ընդլայնում են, ցուցանում՝ գեղարվեստական բնագրի ընդհանրական արժեքայնության տեսակ: Այս պարագային նախ նկատի ունենք Առանձարի «Վշտի ծիծաղը» (թե՛ ժողովածուն և թե՛ համանուն ստեղծագործությունը իբրև Աղետի գրականացում), ապա՝ Ռուբեն Զարգարյանի «Սև հավը կանչեց»-ը: Սրանք արտածվելով իրենց ստեղծագործական բուն տարերքից (ստեղծագործություններից)՝ դարձան գրականության բնույթային հատկացուցիչներ, ամենատարբեր երկերում, ուսումնասիրություններում և գրություններում կիրարկվեցին որպես երևույթի մետաֆորային տարբերակներ: Այսպիսով՝ ինչպես այս, այնպես էլ վերևում մատնանշած իրողությունները փաստարկում են, որ Աղետի գրականության պարագիծը ներառում է 1895-1914 թվականների ժամանակաշրջանը, կրկին ընդգծենք՝ իբրև սկիզբ, ելակետ, գոյավոր: Խնդրի մեթոդաբանության առումով այս իրողությունը հրատապ է և կարևոր, նամանավանդ եթե նկատի ունենանք այն իրողությունը, որ հայ գրականագիտության համար վաղուց անտի հասու-

3 Ս. Պարթևյան, «Քայքայում», Իզմիր, 1910 թ., «Հասարակական», էջ Է: «Արյունահմ մատյանը» ժողովածուում Պարթևյանը շրջանառության մեջ է դնում եզրի ևս մեկ հոմանիշ՝ «Դեպք», որը «Դեպք» բառին գավառական պատկերալից աղավաղումն է՝ որով կը հիշվի հայկական ընդհանուր կոտորածներու տարին...»: Տե՛ս «Արյունահմ մատյանը», Կահիրե, 1915 թ., էջ 102:

նացել է Աղետի գրականության լիակատար պատմության ստեղծումը: Իսկ այս առումով, թեև ոչ բավարար, այնուհանդերձ անհրաժեշտ նախաքայլեր արդեն կատարվել են: Հայոց ցեղասպանության մշակութաբանական առումների քննությունը, գրականության մեջ անդրադարձների ուսումնասիրությունը, առավել կամ նվազ ընդգրկումներով և խնդրադրությամբ, դարձել է հետազոտության առարկա: Այս առումով շահեկան են Գրիգոր Պրլտյանի, Մարկ Նշանյանի, Էրվին Սթաուբի, Ռուբինա Փիրումյանի այն հետազոտությունները, որտեղ հայոց ցեղասպանության մշակութաբանական և գեղարվեստական ընթերցողադրումները համեմատական քննության են ենթարկվել⁴, զուգադրվել և զուգահեռվել այս ժողովուրդների ողբերգություններին:

Այսպիսով՝ Աղետի գրականության ընձյուղումը թե՛ ժամանակագրությամբ, թե՛ գոյավորած մետաֆորների ստեղծաբանական մեկնություններով և թե՛ մետաժանրային զրսևորումներով 19-րդ դարավերջի 20-րդի 10-ական թվականների արևմտահայ գրական կյանքի ընդհանրական ներկայություններից էր: Անդրադառնալով այս երևույթին Հակոբ Օշականը մատնանշում է. «Պոլսական այդ գաղթը մեր գրականության մեջ հազիվ անդրադարձ մը պիտի ունենար, հակառակ անոր, որ մեկե ավելի էին քանքարավոր գրողները այդ կարավաններուն մեջ»⁵: Դժվար է նկատել Վարպետի վերապահությունը, «հազիվ անդրադարձը» պայմանավորված էր Աղետի ցան ու ցիր գրականացմամբ, մետաժանրային տիրույթներում հպանցիկությամբ, այնինչ մշակութային-գրական ներկայությունը ենթադրում էր հետևողական համակարգի առկայություն:

1894-1896-ի զանգվածային ջարդերի, անկումների և մղձավանջի, սարսափների, հակազդեցության գեղարվեստական արձանագրությունները, սովորական մահկանացուների բնագրային սեռուումները պատմավիպասանության առասպելացված գործող անձանց աշխարհի, հերոսների փոխարեն ըստ ամենայնի «նորավիպացվեցին», ձեռք բերեցին ժանրային գերակա հղացքի հանդերձ, փաստորեն ինքնորոշեցին Աղետի գրականությունն իբրև գեղարվեստական համակարգ, և այս առումով ուրույն և առանձնահատուկ նշանակություն ձեռք բերեցին Աղետի գրականության պատմության մեջ:

4 Էրվին Սթաուբը մասնավորապես իր «Հայերի ցեղասպանություն. Հոգեբանական և մշակութային ակունքներ և վերապրողների վրա թողած ազդեցություն» հոդվածում զարգացնում է տակավին իր հեղինակած «Չարի ակունքները» մեմագրության մեջ առաջադրած Եղեռնի մշակութային-հասարակական, հոգեբանական ակունքների ճիմադրությունը և, ի շարս այլ խնդիրների, անդրադառնում ան Աղետի մշակութային անադրյալներին: Տե՛ս Ervin Staub “The Genocide of the Armenians: Psychological and cultural roots and the impact on survivors” հոդվածը, “Armenian review”, Winter, 1989, Volume 42, № 4/168, p. 58-59.

Հիշատակենք Ռուբինա Փիրումյանի գեկուցումը հայոց Եղեռնի և հրեաների Ողջակիզման գրական անդրադարձների մասին, որով նա հանդես եկավ 1991 թվականի հոկտեմբերի 8-ին Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապերի կոմիտեի, Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի, Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի և ԱՄՆ-ի Կալիֆորնիայի համալսարանի «Նարեկացի» հայագիտական ամբիոնի համատեղ կազմակերպած «Հայ գրականության և քննադատության հարցեր» գիտական նստաշրջանում: Նշենք նաև նրա Հ. Օշականի գեղարվեստական ժառանգության մեջ Աղետի պոետիկային նվիրված «Հակոբ Օշականի Աղետի գրականությունը. 1915-ի Եղեռնի դիմակայության պայքարը» ուսումնասիրությունը: Տե՛ս “Journal of the Society for Armenian Studies”, Volume 4, 1988-1989, p. 105-142.

5 Հակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», Անթիլիաս, Լիբանան, 1979 թ., հտ. 7-րդ, էջ 194:

* * *

Արևմտահայ նորավիպագրության մեջ Աղետի գրականության՝ իբրև համակարգի և գերակա հղացքներից մեկի դրսևորումը պայմանավորվում էր ժանրի բնույթով և առարկայական հնարավորություններով, կառույցի և ձևաբանության հարացույցի առանձնահատկություններով: Հղացքի խնդրագրությանն ի տեղի մանրամասն կանգնողառնանք, այստեղ ծանրանանք ժանրի բնույթային և ձևաբանական այն հատկանիշներին, որոնք Աղետի նորավիպագրացման (նովելիզացիայի) համար ունեցան կառուցողական-արարողական նշանակություն՝ գեղարվեստական համակարգ առկայելիս: Նախ՝ ժանրի ծագումնաբանական ակունքում ամրագրված նորոգության արքետիպը՝ «սոկրատյան երկխոսության նախահիմքը», որ անընդհատ ապահովում է պատկերազրման հարմարվողականություն, ապա՝ տակավին 1880-ականներին համաշխարհային նորավիպագրության հարգի, կիրարկվող կառույցներից այսպես կոչված «արձակ պոեմի» և «հոգեբանական սկեթչի» ներժանրային մոդելները⁶, լիակատար հնարավորություն էին ընձեռում համակարգի ընձյուղման և հաստատագրման համար: Եթե ժանրի հարմարվողականության էությունը պայմանավորվում էր հատկապես իրականության պրկված հանգույցներով, բախտորոշ ու դրամատիկ անցքերով, անցումայնություններ, այս պարագային ըստ ամենայնի իրացնելով օպերատիվության, և դույզն-ինչ չխաթարելով, չտարտղնելով գեղարվեստականությունը՝ վավերականի⁷ տառացի տեղակայումների, գետեղումների անկրկնելի հնարավորությունները, ապա այսպես կոչված «արձակ պոեմի» և «հոգեբանական սկեթչի» ներժանրային խայտաբղետ մոդելներն իրենց էպիկական ընդգրկումներով և ներաշխարհային սուղումների ընդարձակություններ Աղետի համակարգված գեղաձևման հնարավորությունն նորավեպին ընձեռում էին: Ահա թե ինչու բացառապես այս ժանրը գոյավորեց գեղարվեստական համակարգ արհավիրքի գրականության համաբնագրում: Հատկապես նորավեպն ուներ համարժեք կռուցային, ոճական և կոմպոզիցիոն կարելիություններ ցուցանելու Աղետի զգայնության, ապրումի երփնագիրը: Ռուբեն Զարգարյանի 1910-ին հրատարակած «Ցայգալույս» ժողովածուն (հատկապես՝ «Յեղին գավակը» և «Հայրենիքս կուզեմ ես» նորավեպերը) Աղետի ժանրային հանդերձման յուրօրինակ միջնարարն էին, որին նախորդել և հաջորդել էին ժանրային մանրամասն բազմաթիվ փաստեր, արդեն ապահովել համակարգի բոլորեքյանությունը՝ և արևմտահայ գրականության Պոլսո և Գավառի դրսևորումներում, ըստ այսմ դառնալով «համաձայնական»⁸ (գեղագիտական, ստեղծաբանական առումներով) եզակի երևույթներից, և Աղետի արտաքին ու ներքին

6 Այսպես կոչված «արձակ պոեմի» և «հոգեբանական սկեթչի» թեմատիկ-հղացքային արտակարգ հարմարվողականությունը մատնանշում են նաև ժանրի անգլիագիր դրսևորումների ուսումնասիրողները: Տե՛ս օրինակ Քլեյր Հանսոնի մեմագրությունը՝ “Short stories and short fictions, 1880-1980”, London, “The Mxmillan Press LTD”, 1985, p. 34.

7 Նկատի ունենք “non fiction” եզրով բնորոշվող այն հնարանքը, երբ գեղարվեստական ստեղծագործությունը առանց «կողոստների» իր կառուցվածքում ներփակում և ներդաշնակում է վավերական լրատվությունը:

8 «Համաձայնական դրսևորման» պերճախոս վկայությունն էր, ի շարս բազմաթիվ գեղարվեստական ստեղծագործությունների հրատարակման, բանավեճերի և հողվածների, Ռուբեն Զարգարյանի

պատկերագրումներում՝ մղձավանջից, անկումների սարսափից մինչև արհա-
վիրքի առանձին դրվագների վերհանում, փախուստից, տեղահանությունից
մինչև բարոյահոգեբանական փոխաձևությունների, գոյություն հեռանկարների
դրվագում և թե վերլուծական մտքի մտահոգություններում⁹:

Արևմտահայ նորավիպագիրների գերակշռող մեծամասնությունն իրենց
ստեղծագործություններում անդրադարձում էին Աղետի երփնագիրը: Պարբե-
րականներում իրար էին հաջորդում ժանրով ստեղծված համապատասխան եր-
կեր, լույս էին տեսնում բացառապես արհավիրքին նվիրված նորավեպերի ժո-
ղովածոներ և, ինչպես արձանագրեցինք, անմասն չէր մնում ողբերգություն ոչ
մի դրսևորում: Այսպես՝ Միքայել Նաթանյանի «Հեղնար (Հայ շինական կյան-
քե)» նորավեպը¹⁰ կենտրոնանում էր Աղետին դիմադարձվելու քարոզարանա-
յին դրսևորումներում, Կարապետ Գալայճյանի «Եղեռնին զոհը» Ազանայի կո-
տորածի գրեթե վավերական պատկերագրումն էր¹¹, Վահան Ասլանյանի «Վրե-
ժի դարեն»¹² նորավեպի երիտասարդ հերոս Գուրգենը թեև սպանում է լրտես
Մելքոնին, որը շատ երիտասարդների էր մատնել արհավիրքի տարիներին, սա-
կայն իր պատճառով բանտարկված Հայ քաղքենուն ազատելու համար հանձն-
վում է, այնուհետև կախաղան հանվում, հեղինակը միանշանակ ընդգծում է
մղձավանջներ ապրած մարդու վսեմ բարոյական նկարագրի սենտենցը և այլն:
Բացառապես Աղետի նորավիպային անդրադարձներն էին 1900-ականներին
լույս տեսած Տիգրան Աղճյանի, Մկրտիչ Պոտուրյանի, Սուրեն Պարթևյանի ժո-
ղովածոները¹³:

Հարկ է նշել, որ Աղետի արևմտահայ նորավեպում համակարգված անդրա-
դարձը պայմանավորել է նաև վերնագրային կազմաբանություն յուրօրինակ
ընդհանրություն, խորագրերի, վերնագրերի լրատվության մեջ խորհրդանշա-
նացնելով «սև» միավորը՝ «Սև պատկերներ», «Սև էջը», «Սև հարսանիք»,
«Ցայգալույս» (իբրև տարբերակ): Գորշ տոների թանձրացականացումը մի
կողմից նորավեպերի պոետիկայում ամրակցել է գործուն տպավորապաշտակա-
նություն, ինչպես ասենք Հակոբ Տեմիրճյանի «Սև գիշերներ» նորավեպում. «—
ձիշտ է, քույր ջան, ամեն կողմ սև լուրեր կան, ամեն կողմ սև դեպքեր տեղի
կունենան... գյուղերը ամբողջ կրակի են տվեր, հազարներով մարդիկ են սպան-

յանի ստեղծագործությանը նվիրված գրական ասուլիսը. «Մեզի համար,- շեշտում էր բանաստե-
գներից Երուխանը,- գավառացի գրագետը ինքնատիպ անձ մըն է, վասնզի գավառը երանելի աշ-
խարհն է ամեն տարաբնակ Հայու համար, անիկա սրբազան բան մը ունի իր մեջ: Անիկա ոչ
միայն մեր սրտին, նամանավանդ մեր զգայությանը վրա կը գործ խորապես» (Գրական ասուլիս-
ներ Դ., Կ. Պոլիս, 1913 թ., էջ 14): Նախընթաց արհավիրքների և մուսլ ասպագայի խորքին Երու-
խանի այս դատումը լիովին ներդրում է խնդրի արտակա համաբնագրին, քանզի սրբազ-
նությունը գիտակցվում էր նաև Աղետից բնաշխարհին հասցված ստավել հարվածներով, ժո-
ղովրդի պատմական հեռանկարի լինելիությամբ:

9 Արամ Անտոնյանն օրինակ «Դեպի նոր հորիզոններ» վերտառությամբ գրության մեջ ընդգծում էր
«ցեղի առօրյային» դարձվելու գրականության հրամայականը՝ ենթատեքստում նկատի ունենա-
լով սպրված ողբերգությունը: Տե՛ս «Լույս», Կ. Պոլիս, 1908 թ., № 1, էջ 1-7:

10 «Ծիրակ», Կահիրե, 1906 թ., № 2, էջ 65-87:

11 Կ. Գալայճյան, «Եղեռնին զոհը», Կ. Պոլիս, 1914 թ.:

12 Վահան Ասլան, «Վրեժի դարեն», Կ. Պոլիս, 1908 թ.:

13 Տե՛ս Տ. Աղճյան, «Սև պատկերներ», Կ. Պոլիս, 1910 թ.: Մ. Պոտուրյան, «Սև էջը», Վեներտիկ-Ս.
Ղազար, 1910 թ.: Ս. Պարթևյան, «Քայքայում», նույնի «Հայուհին», Կ. Պոլիս, 1911 թ.:

ներ, թալան կա... քաղաքը ամեն կողմերեն պաշարված է եղեր... որդեգուրկ մայրերն ու սևավոր ջահելները որքա՛ն արյուն-արցունք կը թափեն հիմա հարամիներուն ձեռքը, քո՛ւյր ջան...»¹⁴: Մյուս կողմից՝ սատարել ընթերցողական մակարդակում դիմակայության ոգու հառնումին, ինչպես Հմայակ Արամյանցի «Սև հարսանիք»¹⁵ ստեղծագործության մեջ:

Արձանագրեցինք, որ աղետի անդրադարձումները 1890-1910-ական թվականների արևմտահայ նորավիպագրության գերակա հղացքներից է: Բացի ազգային ողբերգության ինքնին հասկանալի և պատճառականացված պատկերազրույցից ի՞նչն էր էական-արարողական այն խթանիչը, որ ժանրին արհավիրքի գեղարվեստական համակարգ առթելու հնարավորություն էր ընձեռում: Անսովոր իրադարձությունների, անհատի նորմայից զարտուղված բարոյահոգեբանական իրավիճակի, ես-ի երկփեղկվածություն, գոյության խելահեղ, կատարածնային (ապոկալիպսիայան), անհատի փորձության և երկընտրանքի ծայրահեղ պրկվածություն գրսևորումները: Թվարկածի տարերքը, գրականացման և գեղաձևման առավելագույն արգասավորությունը նորավիպի ժանրի պատմական պոետիկայում կազմավորող-բնույթային էություն է: Վերածննդից մինչև գերժամանակակից փոքր արձակ, այնպես որ ժանրի լիարժեք հանդերձումը խնդրո առարկա հղացքի պարագծով միանգամայն բնական էր և ենթադրելի: Այս պարագային հարկ է նշել Աղետի հղացքի մի կարևոր օրինահասկություն ևս. արևմտահայ նորավիպագրությունը արհավիրքի գեղարվեստականացման ընթացում համարեց Աղետն ու դիմակայությունը, շատ հաճախ դրանք դարձնելով անկապտելի միակցում: Արդ, բազմաթիվ նորավիպերից մի քանի օրինակներով մանրամասնենք Աղետի հղացքի պարագիծը: 1890-ականներին արևմտահայ գրականության մեջ հայտնի վիպասան, նորավիպագիր Մարի Սվաճյանը 1896-ից կենտրոնացավ Աղետի հղացքի փոքր արձակ ստեղծագործություններին¹⁶, որոնցից լավագույնն անշուշտ «Արյունը» նորավիպն է¹⁷: Կոստանդնուպոլսում գանգվածային կոտորածների առաջին մայրամուտն է, ոչ գեղատեսիլ Վոսփորը, ոչ շրջակա կանաչ լեռները չեն գուժում վերահաս ողբերգությունը, գեղանի Արտեմը պատրաստվում է տուն վերադառնալ թուրք փաշայի ապարանքից, որտեղ ծառայում է, սակայն փաշայի Համտի որդին գուլժրտեղ է հասցնում. «արտեմ, ըսավ երիտասարդը, քալե փախչինք, աս գիշեր Հայերը պիտի ջարդեն: Նորատի աղջիկը սարսուռաց: «Սուլթանը, կրկնեց Համտի, հրաման ըրեր է և հայրս պալատեն դառնալուն մեզի իմացուց»: Կոլիզիան սրընթաց հանգուցալուծվում է՝ չնայած Արտեմին հասնող աղաղակներին, հոր՝ ձկնորս Պողոսի եղեռնամահ լինելը իմանալուն և հստակ սպանվելու հեռանկարին, նա չի անսում երիտասարդի հորդորներին ու սպառնալիքներին և պահպանում է արժանապատիվ ու բարոյական նկարագիրը: Ստեղծագործության

14 «Ազդակ», Կ. Պոլիս, 1909 թ., համար 22, էջ 314:

15 Տե՛ս Մ. Տ. Շվոտ, «Սև հարսանիք» (Պատկեր տաճկահայոց իրական կյանքեմ), Ռուսչոք, 1904 թ.:

16 Ա. Արփիարյանը Մարի Սվաճյանի գրականությանն անդրադարձալիս առանձնահատուկ շեշտում է, որ «1896-ին Պոլսեմ Բարիզ փոխադրվելով մեր արդի կյանքեմ վիպակներ գրեց, Այոթը ընտրելով օրվան աղեխարշ դեպքերը»: «Գեղումի», 1905 թ., էջ 55:

17 Տե՛ս «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1898 թ., № 3, էջ 34-35:

մեջ ուշադրություն է արժանի արհավիրքի հանկարծակիության, անսպասելիության շեշտադրությունը, ռեպորտաժային ուղղորդությունը: Գրեթե հար և նման կադապարն է Վահրամ Սվաճյանի «Վարժուհին»¹⁸ նորավեպում, որտեղ մանկապարտեզի դաստիարակը մղձավանջից մազապուրծ, հոգնաբեկ և հուսահատ փախստականներին պատմելով իր սանի՝ փոքրիկ Լևոնիկի արժանապատիվ արարքը (այս մանչուկն առանց երկնչելու դիմակայել էր արյունուռուտ ելուզակներին և զոհվել), ոգեկոչում էր արժանապատվությունն ու դիմակայություն կեցվածքը:

Հետաքրքրական է այն հանգամանքը, որ հատկապես հղացքի նորավեպային անդրադարձի հրատապությունն ու արգասավորությունը ամրակայվել էր նույնիսկ երգվյալ բանաստեղծների ստեղծագործական գիտակցության մեջ: Այս իմաստով պերճախոս է «իրավ բանաստեղծների» համաստեղծությունից ականավոր Վահան Թեքեյանի ժանրային իրագործումը: Նրա Վահան Տիրանյան կեղծանունով հեղինակած «Ճահիլը» նորավեպը¹⁹ հղացքի պարագծում հավելաբար է հայ անհատի դարձումի հանգանակը: Հովիկին ճարպիկության և կենսուրախ բնավորության համար համագյուղացիները ճահիլ մականուն են տվել: Հարևան գյուղից փախցնում են Մարեին, սակայն ծնողները չեն ցանկանում նրան ամուսնացնել: Վերավորվում է բոլորից և լքում գյուղը: Մի գնչուից լարախաղացություն է սովորում և մեծ համբավ ձեռք բերում: 1896-ին թուրքերից տեղեկանում է, որ իր գյուղն էլ են կոտորել, վերաարթնանում է հայր և մի ներկայացման ժամանակ իր ձողով գահավեժ է լինում ամբոխի ամենաստվար մասում:

Հղացքի պարագիծը ներառում է էլեգիական պատումների մի բույլ, ուր Աղետն ու դիմակայությունը ցուցանում են անբավելի դրամատիզմ և ողբերգականություն: Սա հատկապես բնորոշ է Մկրտիչ Պոտուրյանի «Սև էջը» ժողովածուին, որի լավագույն նորավեպերից «Հոգեվարքի բազուկներու մեջ»-ը²⁰ ուրվագրում է արհավիրքի հետևանքները: 1896-ին մանկամարդ կինը իր պատիվը պաշտպանելիս սպանում է թուրք ելուզակին: Կնոջ ամուսինը՝ Ավետը, հանցանքն իր վրա է վերցնում: Կինը զօրուգիչեր աշխատում է որդու՝ Զաքարիկի համար: Նրա առողջական վիճակը վատթարանում է: Երիտթուրքական հեղափոխության ընդհանուր ներումից հետո Զաքարիկը գնում է Պոլիս՝ բանտում հորը տեսնելու: Հյուսիսում և լիկված Ավետը վախճանվում է: Զաքարի վերադարձին մահամերձ էր նաև մայրը:

Արևմտահայ նորավիպագրության անդաստանում Սուրեն Պարթևյանն առանձնանում է Աղետի և դիմակայության գեղարվեստական անդրադարձներում, քանի որ նրա այս ժանրով ստեղծված ժառանգությունը բացառապես սևեռված է հղացքի տիրույթներում: «...Սուրեն Պարթևյան այդ սարսափներու մեջ է, որ երկնած է իր գործը, որ այլամերժ, չըսելու համար կատաղի մասնավորմամբ մը նվիրված է այդ զգայնության սևեռումին», – բանաձևում է Հակոբ

18 Նույն տեղում, համար 23, էջ 354-355: Վ. Սվաճյանը ևս 1894-1896-ից Բեստո իր Արավիպագրության մեջ ծավալում տեղ հատկացրեց Աղետի անդրադարձումներին:

19 Տե՛ս «Շիրակ», Ալեքսանդրիա, 1905 թ., № 3, էջ 195-211:

20 «Սև էջը», էջ 95-117:

Օչականը²¹: Եվ իրոք թե՛ «Քայքայում», թե՛ «Հայուհին» ժողովածուներում Աղետը մանրամասնվում է բազմապլան կենտրոնացումներով. գաղթ, տառապանք, ցավի արժեքների շահարկում, Ֆիլիստերություն և մարդորսություն, հոգեորսություն քաղաքակիրթ աշխարհի կողմից, ուժացում, միաժամանակ՝ հայ կնոջ բարոյական վսեմ նկարագիր, կենսունակության գերուժ, և այս բոլորը պաթետիկ-հռետորական շեշտադրությամբ, մարտնչող հրապարակախոսություններ, անկումների սարսափի, մղձավանջի և հեղված արյուն, մարդկային գոյություն բողբոջան «Չարի ծաղիկները» անթաքույց ալյուզիաներով պոետիկական համակարգում («Զապել», «Փրկության բանակը», «Մղձավանջը», «Ագուստինները», «Գաղթականը»՝ «Քայքայում» ժողովածուից, «Սայքո», «Հացին ուժը», «Զավակը», «Պառավը», «Կարմիր Շուշանը»՝ «Հայուհին» հատորից և այլն)²²:

Աղետը և արհավիրքն անխուսափելիորեն ներբերում էին հոգևոր-բարոյական արժեքների կորուստներ, յուրատեսակ ներքին աղետ, որի կենտրոնացմամբ արևմտահայ նորավիպագրությունն իր կարելիություններով փորձում էր դիմադարձվել «հոգևոր պարտություններին»: Այսօրինակ ստեղծագործություններից հիշատակության են արժանի Սուրեն Պարթևյանի «Պուտ մը ջուր»-ը, Մկրտիչ Պոտուրյանի «Ուրացիր»-ը և Ենոք Արմենի «Տուրսեցի», որը մտայնության բյուրեղացումն է: Գավառացի Խաչոն Չարգերից մի կերպ փրկվում է, ընտանիքը կորցրած հայտնվում է Պոլսում և գոյությունը մոլորալով քարշ տալիս: Մի հայ կնոջից հին, թունավոր հաց է իբրև ողորմություն ստանում, որից և մահանում է. «Խեղճ «Տուրսեցի» Խաչոն, որ հոգին ազատել է տալիս թուրքին սուրեն և կրակեն, կուգա եղեր մեռնելու «Պուսեցի» հայ «հանրամիտ» թունավոր հացեն»²³, – ամփոփագրում է պատմողը: Անտարբերությունը, դաժանությունը, կարեկցանքի չգոյությունը զուգադրվում են արտաքին աղետին և հղացքի պարագծում վերջնականապես ամբողջացնում (գաղթի, փախստականների վավերական սևեռումների հետ)²⁴ ներքին աղետը:

Հաշվարկը ցույց տվեց, որ 1894-1896-ի Դեպքերի (բառը կիրառում ենք եզրի գործառնությամբ) նորավեպային անդրադարձները արևմտահայ գրականության մեջ (պարբերականներում, առանձին գրքերով և ժողովածուներով հրատարակվածները ներառյալ) ունեն երկու հարյուր հիսունից ավելի զբաղվածներ: Այսինքն՝ Աղետի և դիմակայության հղացքով զբղվել և լույս է տեսել ավելի քան երկու հարյուր հիսուն նորավեպ, ուստի բնական էր, որ ժանրը նման վիճակագրություններ անխտիր պիտի ունենար իր հանգրվանները թե՛ կառուցվածքի և

21 «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 353-354:

22 Ս. Պարթևյանը հար և անան Ահարոնյանի «զուլումի երգիչի» համարում ուներ: Հատկանշական է, որ թե՛ իր ժամանակակիցները և թե՛ հետագա ուսումնասիրողները նրա գրական ժառանգության մեջ որպես բարձրակետ առանձնացնում են «Քայքայում» ժողովածուն, Արտաշես Հարությունյանը ի տարբերություն Պարթևյանի «Կիլիկյան արհավիրքի», որը համարում էր «լրագրական անպարտ ու ֆևալատ ֆողվածներու անկարկատ ֆուշատետր», այս ժողովածուն գնահատում է իբրև «ցավալիորեն ճոխերանգ պատկերաշար», որը «անհրաժեշտաբար ճաշակելու են բոլոր ճշմարիտ գրասերները»: «Բյուզանդիոն», 1910 թ., № 4114:

23 Տե՛ս «Մեր տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1910 թ., էջ 56:

24 Նշենք 1898-ին Վառնայի «Շարժում»-ում լույս տեսած Կարապետ Տողրամանյանի «Արցունք» և «Լուսնիս գիշերով» անուակները:

ձևաբանություն կատարելիությունը և թե՛ գեղարվեստական արժեքայնությունը: Երեք ստեղծագործության համառոտ ճեպագրերով ներկայացնենք հղացքի հանգրվանային արժեքները: Պարթևյանի «Հայուհին» ժողովածուում է գետեղված «Քույրը» նորավեպը²⁵, որի մղձավանջային պատումը և կոլիզիայի սրընթաց հանգուցալուծումը ցնցող է իր ահագնությունը: Փոքրիկ Ջապելի աչքի առաջ սպանել են եղբորը՝ Արամին, որը մերկ ձեռքերով պաշտպանել է աղջնակին: Շատերի նման նրան ևս պարուհի են դարձրել՝ խրախճանքների ժամանակ զվարճանալու համար: Երեկոյթներից մեկի ժամանակ Ջապելը անակնկալ հանդիպում է մեծ եղբորը՝ Ավետիսին, որն իբրև թուրք էր իրեն ներկայացնում: Քույրը թախանձում է իրեն դուրս հանել այդ որջից, եղբայրը հրաժարվում է: Ջապելը սկսում է մոլեգին պարել, խենթացել էր: Աղետի և դիմակայություն անդրադարձի կատարյալ նորավեպ է Երվանդ Օտյանի «Լևոն թագավորին սուրը»²⁶, որտեղ պատմության վերակոչումը ողբերգությունից բեկված, կորսված մարդուն կրկին դարձնում է լիարժեք անձնավորություն: Ջարդերից մազապուրծ մի խումբ հանգրվանել է Հունաստանի Պիրեյ քաղաքում: Որոշում են այցելել տեղի թանգարանը, սակայն ոչ մի կերպ չեն կարողանում համոզել Գալուստին, որպեսզի իրենց ընկերակցի: Նա կոտորածից հրաշքով էր փրկվել: Թաքնվել էր անգլիացի Ջոնսոնի գրասենյակի սեղանի տակ և պարզապես ողջ մնացել եղբոր՝ Վարդանի շնորհիվ, որը Գալուստից ուշադրությունը շեղելու նպատակով դուրս էր եկել թաքստոցից և անհավասար մարտից հետո զոհվել: Գալուստը դրանից հետո գրեթե չէր խոսում, վախի տազնապներ էր ունենում: Երբ մի կերպ թանգարան են տանում և այնտեղ իբրև ուղմավար թուրքական դրոշմ է տեսնում, իսկ իբրև ցուցանմունջ՝ Լևոն թագավորի սուրը, կերպարանափոխվում է, բալասանվում: Աղետի հետևանքները շատ հաճախ ունենում են ֆանտաստիկ, աներևակայելի շրջադարձներ, իսկ անսովորի, «անհավանականի» տարերքը նորավեպն է: Ի. Ն. ստորագրությունը «Մահվան պես դառն»²⁷ ստեղծագործությունը բեկեռացել է այս հանգամանքի վրա. երիտասարդները նոր-նոր են ամուսնացել, ամուսինը կնոջը պատմում է իր կյանքի գրաման: Ապրում էր հրաշալի գյուղում՝ ավագ եղբայրների, քրոջ և ծնողների հետ: Արհավիրքի տարիներին քրդերը գյուղը կողոպտելիս սպանում են ծնողներին և եղբայրներին: Ինքը վիրավոր և ուշագնաց հայտնվում է հիվանդանոցում և ահա որքան ժամանակ քրոջից որևիցե տեղեկություն չունի: Կինը հարցնում է քրոջ անունը և պատասխանը լսելիս բացականչում՝ եղբայրս:

Արևմտահայ նորավեպի այս դրսևորումը ժանրի կառուցվածքին-ձևաբանական հարացույցում կիրարկում էր ինչպես 19-րդ դարի և 20-րդի սկզբի նորավիպագրությունը բնորոշ կաղապարները՝ նորավեպ-դիմանկար, ավանտյուրիստական նորավեպ²⁸, նորավեպ-քարոզարան, նորավեպ-միստերիա և այլն,

25 «Հայուհին», էջ 47-62:

26 Օտյանը այն ստորագրել է Վահրամ Կեղծամուտով: Տե՛ս «Նոր կյանք», 1898 թ., համար 16, էջ 244-247:

27 Տե՛ս «Ծավիղ», 1900 թ., համար 14, էջ 219-222:

28 Աղետի դիմակայության ավանտյուրիստական նորավեպերից է Ռ. Ասալյանի (Եվդոկիա, 1911 թ.) «Փոքրիկ հերոսը», որտեղ զանազան արկածների բովում շեշտվում է ընդլզման և արժանապատիվ գոյության հասկերգը:

այնպես էլ փոխաձևում՝ ներժանրային կառույցները (օրինակ՝ կաղանդային նորավեպերը) և Աղետի ու դիմակայության գեղարվեստական հանգուցման համար գոյավորում ինքնատիպ ենթատեսակներ: Վերջինս արևմտահայ նորավիպագրության մեջ արտահայտվեց այսպես կոչված «բուլղարական պատումները» ժանրային հանդերձով: Բալկանյան ժողովուրդների, մասնավորաբար Բուլղարիայի ազատամարտի ստեղծագործական սեռումները ներագրելու, ուղղորդելու հրաշալի հնարավորություն էին ընձեռում²⁹: Ավելացնենք նաև, որ հղացքով ստեղծված երկերին բնորոշ են պատումային զանազան մոդելները և սրանց զուգադրված՝ հրապարակախոսական միջարկությունները: Հմայակ Արամյանցի «Հերոսուհիներ»³⁰, Տիգրան Աղճյանի «Հեղափոխության զոհը»³¹ և հատկապես Մինաս Զերազի «Վերջին պարը»³² նորավեպերը Հոփսիմյան կույսերի վկայաբանության ոճավորված միատերիաներն էին: Վերջապես՝ «կաղանդային նորավեպերում»³³ 1894-1896 թթ. իրագործություններից հետո, տեղի է ունենում հստակ փոխաձևություն՝ հոգևոր ներդաշնակության սրբազնությունը տեղափոխվում է հայրենիքին նվիրաբերելու հարթություն:

1915 թվականին Կահիրեում «Զինվորական նպաստ հայ կամավոր գունդերուն» վերտառությունամբ լույս տեսավ Ս. Պարթևյան «Արյունին մատյանը» ժողովածուն, Աղետի և դիմակայության արևմտահայ նորավիպագրության վերջին անդրադարձը, այս հատորը սահմանագիծն էր, որից անդին Հակոբ Օշականի սքանչելի «Կայսերական հաղթերգություն» ժողովածուով ի սփյուռուս և Հայաստան սկսվում էր նոր շրջափուլ՝ Հակոբ Օշական, Հակոբ Մնձուրի, Համաստեղ, Արամ Հայկազ, Շավարշ Նարդունի: Եվ այս առիթով կրկին վերհիշենք «հայոց ոսկյա երազը»՝ հայ գրականության նորավիպագիրների այն համաստեղությունը, որոնք նահատակվեցին Մեծ եղեռնին. ԲԱՐՍԵՂՅԱՆ ԳԵՂԱՄ, ԲՅՈՒՐԱՏ ՍՄԲԱՏ, ԳԱԶԱՆԾՅԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ԵՐՈՒԽԱՆ, ԶԱՐԴԱՐՅԱՆ ՌՈՒԲԵՆ, ԶՈՂՐԱՊ ԳՐԻԳՈՐ, ԹԼԿԱՏԻՆՅԻ, ԹՈՐՈՍՅԱՆ ԳՐԻԳՈՐ, ԼԱՐԵՆՅ ԼԵՎՈՆ (ՔԻՐԻՇԾՅԱՆ), ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ԱՐՏԱՇԵՍ, ՀՐԱՆԴ (ՄԵԼՔՈՆ ԿՅՈՒՐԾՅԱՆ), ՇԱՀՊԱԶ ԲԱՐՍԵՂ, ՈՍԿԵՐՉՅԱՆ ԳԱԳԻԿ, ՉՅՈԿՅՈՒՐՅԱՆ ՏԻԳՐԱՆ, ՍԱՅԱՊԱԼՅԱՆ ԺԱԳ, ՓԱՇԱՅԱՆ ԿԱՐԱՊԵՏ, ՔԵԼԵԿՅԱՆ ՏԻՐԱՆ, ՕԶԱՆՅԱՆ ԳԱԳԻԿ, ՕՏՅԱՆ ՏԻԳՐԱՆ (ԱՍՈ):

29 «Բուլղարական պատումների» բյուրեղացումը վերապահված էր Հրանդին, որի «Բարի ճանապարհ» և մանավանդ՝ «Պսակը առանց հարսի» (Ծանթ, Կ. Պոլիս, 1913 թ., № 52-53, էջ 51-63) ստեղծագործությունները լիովին արդարացրին ժանրային այս տարատեսակի գոյությունը:

30 Տե՛ս Հ. Արամյանց, «Հերոսուհիներ», Կ. Պոլիս, 1909 թ.:

31 «Սև պատկերներ», էջ 15-17:

32 «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1909 թ., էջ 64-67: Չերազը ստեղծագործությունը գրել է 1908-ին: Նշանավոր հայ պարուհիները, որ իրենց արվեստով բոլորին գերել էին, 1895-ին մարտիրոսանում են՝ իրենց գետը մետելով:

33 Այս շարքի լավագույն օրինակներն են անշուշտ Կ. Տողրամաճյանի և Երովյանի նույնանուն «Կաղանդեք» ստեղծագործությունները: Եթե Տողրամաճյանի (տե՛ս նրա «Նշխարներ» ժողովածուն, Ֆիլիպե, 1907 թ., էջ 122-134) պաթետիկ հերոսական պատումը «բոլոր հայ աքաղաղներու ալեգորիկ ողերձն է արթնացման», ապա Երովյանի (տե՛ս «Ծավիղ», 1900 թ., № 3) Գ. Սուրմաքյանը, որ իբրև ազատամարտի անխանձախնդիր դատապարտված էր կախաղանի, պատվախնդիր ոգու հավերժությունն է պատգամում իբրև ամսնորի և Սուրբ ծնունդի նվեր:

ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՊԱՐԱԿԱՆՈՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Նոր շրջանի գրականության պատմության համապատկերում արձակի ժանրերի ձևաբանությունն ու կառուցվածքը բնութագրող հանգրվանային-ավարտուն են, որ արդյունք է պատմական նախորդած հսկայական ժամանակաշրջանի (Միթոս-բանահյուսություն-Անտիկ գրականություն-Վերածնունդ-Միջնադար փուլերի) գրապատմական, մշակութաբանական, գեղագիտական, ստեղծաբանական, պոետիկական, ներժանրային փոխաձևություններից, առընթերադրումներից, տեղաշարժերից ածանցված ինքնորոշման: Արդեն ռոմանտիզմի բանարվեստում արձակի ժանրերը, լիակատար ամբարված ծագումնաբանական դաշտի համադրային հայտանիշներով, գրական գործընթացում ամրագրել էին վեպի և փոքր արձակի կառույցը, որի հետագա տեղաշարժերը (իրապաշտության, բնապաշտության, տպավորապաշտության, նեովիպապաշտության ու XX դարին բնորոշ հոսանքներում և ուղղություններում՝ գերիրապաշտություն, «մոգական» իրապաշտություն և այլն) ժանրակազմության հարացույցի տիրույթներում, ըստ էության, չեն հավելել ձևաբանական-կառուցվածքային գոյավորող համասեր:

Եթե արևմտաեվրոպական և ռուսական նոր շրջանի գեղարվեստական փոքր արձակի ծագումնաբանության մեջ վճռորոշ են ֆաբլիոները, շվանկները, ֆացետաները և ՇՊՅ-ները (վերջինս հայերեն զուտ պայմանականորեն կարելի է անվանել «զրույց»), ապա հայ գրականության պարագային ժանրի ծագումնաբանության գոյավորող գործառնություններում պետք է նշենք հին և միջնադարյան գրականությունից պատմագրությունը, վարքերն ու վկայաբանությունները, ճառերը, քարոզները, թղթերը, առակներն ու խրատները, զրույցները, զանազան մանրապատմաները և, անշուշտ, բանահյուսությունից արտածված հոսքը՝ առասպելներ, ավանդություններ, հեքիաթներ¹: Մագումնաբանա-

1 Խնդիրը բազմաթիվ ուսումնասիրություններում հետազոտվել է այլևայլ տեսանկյուններով: Հայ հին և միջնադարյան գեղարվեստական արձակին նվիրված Մանուկ Աբեղյանի (նկատի ունենք հատկապես «Հայոց հին գրականության պատմության» համապատասխան բաժինները), Ներսես Ակիմյանի, Մկրտիչ Ավգերյանի, Գարեգին Զարբիանյանի, Նիկողայոս Մատի («ժողովածոյք առակաց Վարդանայ» ուսումնասիրությունը), Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի, Հովսեփ Օրբելու, Արամ Ղանալանյանի, Մայիս Ավդալբերգյանի, Արմենուհի Սրապյանի, Հասմիկ Մարգուհու, այլոց հետազոտություններում, մեծագրություններում և հողվածներում մանրամասն քննվել են ինչպես փոքր արձակի ժանրային համակարգի, այնպես էլ ծագումնաբանության անհավոր բազմաթիվ հարցեր: 4. Մելիք-Օհանջանյանը, օրինակ, միջնադարյան գրականության մեջ արձակ ստեղծագործությունների առկայությունը դասակարգում է հետևյալ ձևով. «1) Մանրապատմաներ՝ առակ, պատմվածք, զրույց, անեկդոտ և այլն, 2) վկայաբանություններ (գլխավորապես ազգայինները), 3) Հրաշապատումներ-հրաշագործություններ, 4) Տեսիլներ, 5) Ապոկրիֆներ-պարականոն գրվածքներ, 6) Ներբողյաններ, 7) Պերճախոսության նմուշներ, մասնավորապես դրամատիկականացված քարոզներ, 8) Միստերիաներ, 9) Խրատներ, խրախճանքներ և այլն, 10) «Պատմություն կտրիճի և աղջկան», 11) Կենսագրական տեղեկություններ մեր հին և միջնադարյան հեղինակների մասին (երբեմն ֆաբուլա ունեցող)» (Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, Երևան, 1957, էջ XII):

կան դաշտի խայտաբղետությունը և առատությունը հանդերձ՝ հանրահայտ է, որ ժամանակագրական տեսանկյունից նոր շրջանի ժանրի ավարտուն կառույցի գոյավորման ընթացքում վճռորոշը XII-XIII դարերն էին, ժանրակազմությունը առումով՝ առակաները և, մանավանդ, զրույցներն ու մանրապատումները²: Մասնավորապես արևմտահայ փոքր արձակի համակարգում 1880-ական թվականներից նորավեպը (փոքր արձակի դրսևորման հիմնական կերպը) իր համանուն զուգադիրներով՝ պատկեր, պատմվածք, իրավեպ, իրական պատմություն, վիպակ, «Փանթեզի», իբրև լիակատար հասունացած ու վերջնականապես ձևավորված ժանրային կառույց սկսեց գործել գրականության պատմության մեջ և դարձավ գեղարվեստական գործընթացի տիրապետող արտահայտություններից: Ժանրի հեղինակային ընկալման և մեկնաբանության, ստեղծագործական դրսևորման ծագումնաբանական կիզակետում ամրագրված էին գերազանցապես միջնադարյան զրույցի և մանրապատումի արխիտեկտոնիկ տարրերը: Բնականաբար, այս իրողությունը արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում, երբ ժանրը բուռն վերելք էր ապրում, պետք է ցուցաներ նաև «Հիշողության» անխառն, մաքուր, բացարձակ արտահայտություններ՝ պատմական այսօրինակ հետահայացությունը անմիջական «վերականգնանացման» շոշափելիության հասնելով, առավելագույնս մոտենալով կամ հանդիպարվելով ծագումնաբանական իր հիմքին: Այսպիսով՝ մեկ անգամ ևս փաստվում է «ժանրի հիշողության» առաջադրությունը, այս անգամ՝ «Հակադարձ շարժման» մեթոդաբանությունը: Երևույթը նոր և նորագույն շրջանի արևմտահայ նորավեպագրության համար, ժանրի նորմատիվ և համաձայնողական (կոնվենցիոնալ) ըմբռնումներում ժամանակաշրջանի համաբնագրում «չեղում» էր, ժանրակազմության մեջ՝ «պարականոն» (ապոկրիֆ) դրսևորում: Տվյալ դեպքում «պարականոն» եզրը կիրառում ենք այն զրույցների համանունությունում, որոնք Հին և Նոր կտակարանների, առհասարակ Սուրբ Գրոց կանոնիկ, օրինական բնագրերի սահմաններում չեն տեղակայվում, այստեղ՝ դրանք «դուրս» են ժանրի նորմատիվ-համաձայնողական կառուցվածքից և ձևաբանությունից: Հայտնի է, որ «պարականոն» եզրը ունեցել է նաև «անկանոն», «անվավեր» նշանակությունը և այս դեպքում՝ նկատի են առնված ժանրային համակարգի համար «անկանոն», չամրագրված («անվավեր») դրսևորումները, որոնք ծագումնաբանությունում ուղղագծորեն կապվում են հայ միջնադարյան զրույցների տարատեսակներին: Զրույցները կամ մանրապատումները նոր ժամանակների նորավեպի նախակարապետն են (իբրև պերճախոս օրինակ հիշատակենք «Հայելի վարուց» ժողովածուն), որոնք իրենց կառուցվածքում ներառում են առակի, հեքիաթի, անեկդոտի բաղադրատարրեր՝ մասամբ կամ գերակա: Պատահական չէ, որ տակավին 1850-ական թվականներից, երբ նոր շրջանի նորավեպը ստեղծաբանական նախաշավիղում էր, ներժանրային համակարգում տիրապետող էին զանազան մանրապատումները (առակագրական, իրա-

2 **И. Орбели**, Басни средневековой Армении, М.-Л., 1956, с. 20, 2. Մարգունի, Փոքր պատմական ժանրի բանահյուսական ակունքները (Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, Երևան, 1976, էջ 178, 179):

պատում հեքիաթների հանկերգներով) և անեկզոտները՝ մանրավեպ, մանրադեպ անվանումներով: Այսպես՝ Մովսես Զոհրապյանց Արցախեցու «Վեպք զվարճալի անցից» ժողովածուում, որ հայ նոր գրականության պատմության մեջ նորավեպի ժանրի առաջին դրսևորումներից է, մեծ տեղ է հատկացված մանրավեպերին կամ մանրադեպերին: Բազմաթիվ օրինակներից բավարարվենք մեկի մեջբերմամբ. «Շինական քահանայի մոտ բերին մի երեք տարեկան երեխա, որ հետ ծնվելույն սխալմամբ չէ՛ր գրված չափաբերական ցուցակի մեջ: Գիտնական քահանայն (գուցե դժբախտաբար Հայոց ազգից էր), հետևելով հավատարմապես սովորական ձևույն՝ գրեց ցուցակի մեջ այսպես՝ այս ինչ տարվո, ամսո օրին և այլն, այս ինչ գեղականի... և նրա ամուսնույն... ծնվել է երեք տարեկան արու զավակ Պետրոս անվամբ» («Զև»)՝: Մանրավեպի կամ մանրադեպի կառուցյուն ու բնույթը առավելագույնս կանխորոշում էին նորավեպի ձևաբանությունը և կառուցվածքի կերպը թե՛ ժանրակազմային բաղադրատարրերի և պահանջների (սրընթաց պատում, կոմպոզիցիայի միագծություն, փոքր ծավալ, անսպասելի ավարտ) և թե՛ հղացքային իրագործումների առումներով: Օպերատիվությունը և արտահայտման կերպի հարմարվողականությունը արդեն 70-ական թվականների արևմտահայ փոքր արձակում (Հակոբ Պարոնյան, Գևորգ Այվազյան) մանրավեպին կամ մանրադեպին առարկայական հնարավորություն էին ընձեռում գրականացնելու ազգային կյանքի, հասարակական-քաղաքական իրողությունների, կենցաղի և առտնին հարաբերությունների, բարքերի, անհատի էություն և հոգեբանության բացառապես բոլոր դրսևորումները: Բնականաբար, այս գործընթացը նորավեպի գեղարվեստական համակարգում XIX դ. 80-ական թվականներից պետք է շարունակվեր՝ արդեն ժանրի ամբողջական, լիակատար չափազորումներով, «դասական» բնույթով: Հարություն Ալիբարի, Գիմմենի, Ղուկաս և Միհրան Վարպետյանների, Արամ Անտոնյանի, Հովհաննես Ասպետի և այլոց նորավեպերի գերակշռող մեծամասնությունը փաստորեն մանրադեպի կամ մանրավեպի ժանրային նոր շրջանի հանդերձն էին:

Ժանրի «պարականոն» դրսևորումները, որոնք ուղղագծորեն ընթերագրվում են մանրավեպի կամ մանրադեպի ծագումնաբանական ելքին և անխառն բանարվեստին, 1890-ական թվականներից շրջանառության մեջ մտած «վայրկենավեպերն» էին: Դժվար չէ նկատել, որ «վայրկենավեպ» անվանումը ժանրի պատմական համապատկերում գոյավորվել էր «նորավեպի» համանունություններից: Սա, ի տարբերություն «իրավեպի», ժանրի զուգադիր անվանումներից չէր: Վերջինս մատնանշում էր նորավեպի իրապաշտական և բնապաշտական (նատուրալիստական) ուղղության պատկանելությունը, նամանավանդ պիտի հաշվի առնենք, որ ժանրը հատկապես իրապաշտության բանարվեստում հասավ իր բարձրակետին: Բնականաբար, արևմտահայ նորավեպը, իր ոստումի ժամանակաշրջանում, առավելագույնս դրսևորում էր ծագումնաբանական դաշտի ամբարումները: Գրիգոր Զոհրապի, Լևոն Բաչալյանի, Սիպիլի, Զապել

3 Մ. Զոհրապյանց Արցախեցի, Վեպք զվարճալի անցից, չորս պարունակից խրատական և իմաստալից ասացվածք, Տփղիս, 1858, էջ 22:

Եսայանի, Երուխանի, Վահան Հարուսթյունյանի, Երվանդ Օտյանի, Ժագ Սայապալյանի, Արշակ Չոպանյանի, Թեոդիկի, Մարի և Վահրամ Սվաճյանների, Ռուբեն Զարգարյանի, Թլկատինցու, Լևոն Շաթրյանի, այլոց նորավեպերի ծագումնաբանական դաշտը միջնադարյան գրույցների, մանրապատումների, միստերիաների, վկայաբանությունների, ներբողյանների և, իհարկե, մանրավեպերի կամ մանրադեպերի արքետիպային համադրությունը իր մեջ կրում էր: Պատահական չէ, որ արդի նորավեպի հեղինակություններից և տեսաբաններից Ֆլաների Օ'Քոնորը կարճ պատմվածքը (նորավեպը) սահմանելիս մատնանշում է ժանրի էությունը համադրականությունը. «Լավագույն դեպքում կարող եմ ասել, թե ինչը կարճ պատմվածք չէ»:

1. այն կատակ չէ,
2. անեկդոտ չէ,
3. քնարական արձակ ռապսոդ չէ,
4. դեպքի նկարագրություն չէ,
5. կատարվածի մասին հաղորդում (գրառում):

Այն թվարկածից որևիցե մեկը չէ, որովհետև կարճ պատմվածքը լրացուցիչ չափագրում ունի, որը, ես կարծում եմ, երևան է գալիս այն ժամանակ, երբ հեղինակը մեզ տեղակայում է մարդու կատարած որևէ արարքի կիզակետում և ցուցաբերում այն՝ գաղտնիքի սահմանների ուրվագրումով⁴: Նորավեպի համակարգում գաղտնագերծումը ժանրի «պարականոն» դրսևորումների հիմնական գոյավորն է, երբ ծագումնաբանական բաղադրատարրերից մեկը («ժանրի հիշողություն» բաղկացյալներից յուրաքանչյուրի դեպքում գերական) հանդես է գալիս բացարձակ անկախ, տարանջատված մյուսներից, իր նախնական «մաքուր» տեսքով: Տվյալ դեպքում, «վայրկենավեպը» մանրադեպ-մանրավեպի նախնական, «մաքուր» ձևն է, արևմտահայ նորավիպագրության հիմնական պարականոնությունը:

1890-ական թվականներից, ի շարս ներժանրային բազմաթիվ տարբերակների, երևան էին եկել ստեղծագործություններ, որոնք ունեին «վայրկենավեպ» ենթավերնագիրը կամ խորագիրը⁵: Նմանօրինակ բնութագիրը մի կողմից մատնանշում էր նորավեպի «պարականոն» դրսևորումների գերհամառոտությունը, որը փաստորեն ժանրի ձևաբանական-կառուցվածքային չափանշումների ինքնահատուկ ամփոփագրություն էր, մյուս կողմից մատնանշում անխտորելի, որոշարկված հղացք՝ մանրադեպ-մանրավեպի հեղինակային մեկնաբանություն: Եվ իրոք, բոլոր վայրկենավեպերը անխտիր կամ այսպես կոչված «թափառող մանրադեպերի» պատճենումների ոճականացրած գրականացումներ էին կամ հեղինակային երևակայության արգասիք:

Եթե Հարություն Ալիբարի «Առաջին և վերջին բառը» և Թեոդոսի «Խանութը» վայրկենավեպերի կոլեկտիան հանգուցվում է սիրո և բարքերի ընկալում-

4 The process of fiction. Edited by Barbara McKenzie, 1969 by Harcourt, p. 1.

5 Տե՛ս Հարություն Ալիբար, Առաջին և վերջին բառը (Մասիս, Կ. Պոլիս, 1893, № 2, էջ 55), Թեոդոս, Խանութ (Արևելք, Կ. Պոլիս, 1893, № 2731), Լևոն Խանտանյան, Դյուրախաբ (Արևելք, № 2740), Թեոդիկ, Անգուր մղձավանջս (Հանրագիտակ, Կ. Պոլիս, 1900, № 77, էջ 1229):

ների ու իրականության սրամիտ, երգիծական բախումներում, ապա Թեոդիկի և Լ. Խանտանյանի պարագային անխառն, մաքուր մանրագիպայինը (անեկդոտիկը) խարսխված է «անսպասելի ավարտի» տիրույթներում: «Անգուլթ մղձավանջս» ստեղծագործությունում այն գոյավորվում է երևույթի ընկալման անհամապատասխանության հղացքի արձանագրությամբ, «Դյուրաբախում»՝ Երվանդի և Երանիկի ներփակ պլանների բախումով: Տեղին է հիշատակել նաև այն հանգամանքը, որ ժանրի «պարականոն» գրսևորումները ինչ-որ իմաստով նաև պարողիայի գործառնություններ ունեն, ընդգրկվածություն էին պարբերականներում և հանդեսներում հեղեղված գրչի զբոսանքների և ձախողումների նկատմամբ, որոնք նորավեպի հավակնություններ ունեն: Այս առումով ուշագրավ է Ալփիարի «Ակնթարթավեպը»⁶, որ ծեփծեփուն-տարտղնված կոլիզիաներ ունեցող նորավեպերի պերճախոս ծաղրանմանությունն էր:

6 Տե՛ս Արևելյան մամուլ, Զմյուռնիա, 1894, № 4, էջ 111: Ստեղծագործությունը Ալփիարը ստորագրել է «Նույն» կեղծանունով:

ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԸ 1880-1890-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԱՐՁԱԿԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Արշակ Չոպանյանի մշակութաբանական դերակատարությունը՝ բազմա-
գործառնակիր կենտրոնացումներով, գրական-գեղարվեստական ըն-
թացքում եզակի ստեղծաբանական հանրագիտակությունը, առարկայաբար
ներբերել է նախադեպի, սկզբնավորության, գրականության պատմության հա-
մար կառուցողական ազդակներն ու վկայությունները: Հարկ է միանշանակ
արձանագրել, որ նրա ստեղծաբանական-գրական դաշտը ներառում է նաև
արևմտահայ արձակի տիրույթներում նորոգությունը, ընդ որում թե՛ ոճական-
հղացքային, թե՛ գեղագիտական-կառուցվածքային և թե՛ գրական ընթացում
ներփակ բնագրից մասնահատուկ մետաբնագրի գոյավորման կառուցողակա-
նությունը: Նամանավանդ, հպանցիկ հայացքն անգամ նրա ժառանգության գե-
նետիկական պոետիկային (1880-ականների և 1890-ականների առաջին կեսի
վկայություններ) վկայում է արձակի, վիպագրության դաշտում գեղագիտա-
կան-ստեղծաբանական որոշարկված երևույթի ամրագրումը, գերակայուն
դարձնելու ձգտումն ու իրացումը: Ֆլորերի, Դոդեի, Ջոլայի, Մոպասանի,
հատկապես վերջինի՝ «Մահվան պես հզոր» վեպի թարգմանությունները, ոչ
այնքան գրողական նախասիրություններ էին, որքան արևմտահայ արձակի գե-
ղարվեստական համակարգում վիպագրության նոր, ազգային գրականության
համար ցարդ չվկայված կերպի նախադեպեր¹: Պատահական չէ, որ եթե այս
թարգմանություններին զուգահեռ և զբաղեցրած առաջ նա հրատարակեց նույ-
նական հանձնառություն ունեցող նորավեպեր (գրական ընթացի համար, ար-
ձակի գեղարվեստական համակարգում նորոգությունը ամրակայելու նպատա-
կով), ապա նոր մետաբնագրի ավարտաբանությունը բյուրեղացրեց վեպով:
Նկատի ունեմ «Թուղթի փառք» ստեղծագործությունը, որը ոչ միայն մեզա-
նում, այսպես կոչված, հոգեբանական արձակի, վեպի առաջին փորձն էր², այլև
այն նախադեպը, որ շուտով պայմանավորելու էր արևմտահայ գրականության
համակարգում նոր մետաբնագրի առկայությունը, դառնալու էր գերակայու-
թյուն՝ շուրջ քսանամյա ժամանակաշրջանի համար:

Այսպիսով՝ սույն գրության պարագիծը չոպանյանական վիպագրությամբ
արևմտահայ գրականության մեջ արձակի գեղարվեստական համակարգ ներբե-

1 Սրա հանգամանալի անդրադարձը Կ. Դավաթյանի՝ Չոպանյանին նվիրված մեկնագրության մեջ
է: Գրականագետի հաշվումներով միայն 1890-ին գրողի թարգմանությամբ տպագրվել են քսան-
հինգ արձակ ստեղծագործություններ: Տե՛ս Կ. Դավաթյան, «Արշակ Չոպանյան», Երևան 1987 թ.,
էջ 15-16:

2 Գ. Չոբրայի «Անհետացած սերունդ մը», «Նարդիկ», Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը»,
Արփիարյանի 80-90-ականների երկերում հոգեբանական արձակի բաղադրատարրերը տակա-
վին չէին պայմանավորում վիպագրության կերպը հոգեբանականի ուղղորդությամբ: Դրանք
սուսկ լրացական-աստարողական գործառնություններ ունեին համարանագրերում: Ուշագրավ է այն
հանգամանակը, որ արևելահայ հատվածում նույնպես, գրեթե նույն ժամանակահատվածում, փորձ
էր կատարվում նվաճել հոգեբանական արձակը: Նկատի ունեմ Գր. Արծրունու «Էվելինա» երկը:

րած այն հատկանիշներն են, որոնք գեղարվեստական ընթացի համար դարձան նորմա: Չոպանյանի «Թուղթի փառք»ը նվաճեց հոգեբանական արձակի, վիպագրություն կերպը, դարձավ այն մեկնակետը, որը հնարավորություն ընձեռեց արձակի համակարգում գոյավորել համապատասխան մետաբնագիր՝ Չոչրապ-Բաշալյան-Սիպիլ-Երուխան-Չյոկյուրյան-Միքայել Կյուրճյան-Թեոդիկ-Լևոն Քիրիչճյան-Ղևոնդ Մելոյան-Չապել Եսայան հետագծով: Նշեցի սոսկ հոգեբանական արձակը պայմանավորող ընդհանրական գրագետներին: Չոպանյանի արձակի խնդրագրությունը մակաբերում է նմանօրինակ հիմնագրությամբ: Ուստի, հարկ է անդրադառնալ նրա ժառանգության այս դրսևորմանը՝ սկսելով մեկ ճշգրտումից:

Հայտնի է, որ գրողի արձակ ժառանգությունը պարփակում է պատկերներ, էսքիզներ, հեքիաթներ, քնարական փոքրիկ պատումներ, նորավեպեր, վիպակ: Ջանցառում եմ քնարական պատումները, տպավորապաշտական պատկերները, հանգանակային հեքիաթները, էսքիզները («Տղու հոգիներ», «Պատկերներ», «Ձատկական պատկերներ» շարքերը և այլն), քերթվածակերպ արձակի բոլոր ալյուզիաները, որոնք խնդրո առարկա հիմնագրությի հետ դուլզն-ինչ չեն ընթերվում: Խնդրի առկայությունը պայմանավորում են նրա չորս ստեղծագործությունները՝ «Մեռելոց բարեկենդանը», «Գինո՛վ», «Ապաստանը» նորավեպերը՝ ժանրով հեղինակած ժառանգությունից և, ինքնին հասկանալի է, «Թուղթի փառք»ը:

Էական է դիտել, որ շրջանառու նորավեպերն իրենց հերթին սոսկ փոխկապակցող օղակներ են «Թուղթի փառք»ի նախա և հետգրության խորքին, որոնք մի պարագային հոգեբանական արձակի գոյավորման ստեղծաբանական-պոետիկական ազդակներ էին, նախադուռ, մյուս դեպքում՝ վիպակի «հետցնցումային», «մնացորդային» արձագանքներ: Այսպես, «Մեռելոց բարեկենդանը»³ նորավեպի կառույցում իրավիճակի հոգեբանական սևեռումը դեռևս ներփակ է և, «մահ» ու «բարեկենդան» հակոտնյաների միագիծ բախմամբ, փորձում է նվաճել ընդհատ-անընդհատ զուգադիրի գեղագիտությունը, որը հատվածական է, ոճական առումով հոչակաբային և միայն «Թուղթի փառք»-ում պիտի ամբողջականանա՝ ընդհատ-անընդհատ զուգադիրը դիտարկելով արվեստ-իրականություն հանգուցման կոլիզիաներով, բազմապլան դիտանկյուններով, որտեղ արդեն հոգեբանական արձակի հղացքային-ձևաբանական հարացույցը լիակատար է: Իսկ վիպակին հաջորդած գործերում «Գինո՛վ», «Ապաստանը» նորավեպերում⁴, արդեն բարքերի, ժառանգականության հոգեբանական արձակին բնորոշ կենտրոնացումներն էին, յուրօրինակ հոգեվերլուծություններ, որոնք արդեն «Թուղթի փառք»ի կիրարկման կրկնաբանություններն էին: Ինչո՞վ էր պայմանավորված այս իրողությունը: Բանն այն է, որ վիպակը ոչ միայն արևմտահայ արձակում հոգեբանական վիպագրության, մետաբնագրի առկա-

3 Տե՛ս «Արևելք», Կ.Պոլիս 1889 թ., թիվ 1538:

4 Համապատասխանաբար տե՛ս «Հայրենաիրք», Կ. Պոլիս 1898 թ., թիվ 373, այս նորավեպն ամենայն հավանականությամբ ինքնակենսագրական ակունք ունի, ըստ Կ. Դավաթյանի՝ «Արշակ Չոպանյանի կրտսեր հորեղբայրը՝ Ալեքսանը, գիմեմոլ էր և շատ տառապանքներ էր պատճառել ընտանիքին» (Կ. Դավաթյան, «Արշակ Չոպանյան», էջ 68) և «Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1895 թ., էջ 250-255:

յուլիան պայմանավորողն էր, այլև Չոպանյանի ստեղծաբանական տարերքում՝ գերխնդիրը: «Թուղթի փառք»ը նվաճել է գրական ընթացին այնքան անհրաժեշտ դաշտը. հոգեբանական արձակը գրականության պատմության համար արդեն մտայնություն էր, բնականաբար, Չոպանյանը այլևս անելիք չուներ արձակի պարագրիումներում, և այդպես էլ նա հետագային չմոտեցավ վիպագրությանը:

1892 թվականին՝ փետրվարի 3-ից մինչև 10-ը, ընդամենը մեկ շաբաթվա ընթացքում Արչակ Չոպանյանը գրեց «Թուղթի փառք»ը, որը նույն տարվա մեջ տպագրվեց առանձին գրքուկով⁵: Միջին ծավալի ստեղծագործության բավականին արագ հեղինակելը փաստում է այն իրողությունը, որ գրողի ստեղծաբանական գիտակցության մեջ հաստատունորեն կայունացել էր ինչպես երկի կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային, այնպես էլ հղացքային-ոճական կերպը: Այս խորքին կրկին վերհիշենք «նախաթուղթյան» նորավիպագրական փորձը: Իսկ նույն տարում հրատարակելու իրողությունը, ի շարս արտագեղարվեստական հանգամանքների (տպագրության արագ հնարավորություն, գործը հրատարակված տեսելու ցանկություն), ընդելուզում է ստեղծագործությունը հնարավորին արագ գրական ընթացում շրջանառու դարձնելու մտայնությամբ: Մյուս կողմից՝ պակաս կարևոր չէին ստեղծագործության կայացման անխառն, բացարձակ տեսական-հանգանակային հայեցողությունները, որոնք «Թուղթի փառք»ի թանձրացականացման վճռորոշ-պայմանավորող ազդակներից էին: Այսպես՝ 1891-ին «Արևելք»ի և «Հայրենիք»ի էջերում լույս տեսած «Բանաստեղծության վախճանը» բանախոսությունը և «Մեր հասարակությունը» հոդվածը «Թուղթի փառք» ստեղծագործության գեղարվեստափիլիսոփայության, գեղագիտության տեսական-մեթոդաբանական առաջադրություններն էին՝ հոգեբանական դաշտի պատկերազրմամբ, կյանքի գեղարվեստական նվաճմամբ վերջ-անվերջի սպեկուլյատիվ գեղաձևումների պատնեշումը, գրականության, արվեստի ազատագրումն ու ինքնորոշումը: Խնդիրներ, որոնք վիպակի կառույցում իրացվեցին ու փաստարկվեցին գեղարվեստական տարողության: Ստեղծագործության «հոգեբանական վիպակ» խորագիրը չոպանյանական տեսաբանության միակ արտաբանագրային նշագրությունն էր, որը ընթերցման պարագրիումներում իմաստաբանական դաշտի ընկալումներն ու ըմբռնումները կենտրոնացնում էր վիպական գերխնդրին: Պատահական չէ, որ քննադատական-մեկնաբանական առաջին անդրադարձում Ալեքսանդր Շաքլյանը, արձանագրելով ստեղծագործության կառուցվածքում հեղինակի կենսագրությունով պայմանավորված հոսքերը, փաստորեն հաստատում էր կյանքային լրատվությունը հոգեբանական գրականության լինելիությունը, պերսոնաժների հոգեբանական փաստարկումը⁶:

Անհատի ինքնադրսևորումն ու ինքնաարտահայտման եղանակը պարփակելով արվեստ-իրականություն բախման, երկվության, դրանց ներդաշնակության

5 Տե՛ս Ա. Չոպանյան, «Թուղթի փառք. հոգեբանական վիպակ», Կ. Պոլիս, Տպագրություն Թ. Սաճազյան, 1892 թ.: Գրություն մեջ ստեղծագործությունից բոլոր հղումները այս հրատարակությունից են:

6 Ա. Շաքլյան, «Թուղթի փառք. Բնագրատական ուսումնասիրություն», «Արևելյան մամուլ», Չմյուռնիս 1892 թ., համար 9, էջ 415-422:

և համազրույթյան տիրույթներում՝ Չոպանյանը վիպակում մոնոֆոնիկ դիպաշարը հոգեբանական կենտրոնացումներով փոխակերպում է բազմապլանի: Արվեստագետ Վահան Երամյանի, գետնին կառչած Արամ Քյուրեեճյանի և սրանց պոետիկական հակազդեցությունը պայմանավորող Շավարշ Թյուլպետճյանի կոմպոզիցիոն-սյուլեթետային դերակատարություններով գրագետը ութ գլուխներում լրացականացնում ու հանգուցալուծում է և՛ Վահան-Վերժին-Արամ եռանկյունու արքետիպային սիրո պատմությունը, և՛ արվեստ-կյանք հարաբերակցությունը և թե վերջինիս փոխպայմանավորվածության եղանակը: Վահան-Արամ մրցակցությունը, ախոյանությունը Վերժինին նվաճելու համար վերջիվերջո ոչ միայն արվեստի և արվեստագետի ապամիթոսականացումն էր, կյանքով սրբազործելն ու ապա կրկին գեղարվեստական գերիրականությունը մոտենալու տարփողումը, այլև այդ հետագծի հոգեբանական ցուցանությունը՝ տարրալուծված ոճական, լեզվական մակարդակներում, երբ յուրաքանչյուր դրվագ ու միավոր ունենում է միմիայն հոգեբանությունը (ապրումը, զգայնությունը, վիճակը) պայմանավորող տարողություն:

«Թուղթի փառք»ը առաջինն էր արևմտահայ վիպագրության համակարգում, որ ստեղծագործաբար իրացրեց գերմանացի էսթետ-հոգեբան, հոգեբանական արձակի տեսաբան Լիփսի այն դրույթը, ըստ որի որևիցե հոգեբանական իրողություն գեղարվեստական համարժեքումը երկի կառուցվածքում պատնեշի բախվելն է: Այսպիսով՝ բնականաբար ահագնանում, սաստկանում է գեղադիտական ռեակցիան այնտեղ, որտեղ առկա է ինքնին բախումն ու պատնեշը, որն էլ հոգեբանական արձակի տարերքն է: Այս սկզբունքն է վիպակի արխիտեկտոնիկ միջուկը՝ Վահանի ինքնույնական սևեռում, որտեղ գերակայելին հոգեբանական պատնեշին հանդիպադրվելն է (վերլուծում է իր սիրելի արգելակող հոգեպատնեշները), Վերժինի զգայնությունների կենտրոնացում (ներքին մենախոսությունը փաստարկում է Վահանին սիրել չկարողանալու հոգեբանությունը), արվեստագետի բախում իրականությանը, կրկին ներքին «ինքնառնչացմամբ», ավարտով՝ նոր գոյակերպություն նախապատրաստելու համար. «Պիտի ըսեն որ տաղանդ ունիս, բայց պիտի չխորհին որ թերևս սիրտ ալ ունիս: Բավ է որ հոգիդ տաղերու մեջ թափես, ու կյանքդ հատցնես գեղեցկին ի խնդիր. պիտի ծափեն զքեզ ու անցնին երթան... զվարճացուր աշխարհը, ու հետո գնա պառկե դափնիներուդ ցուրտ շեղջակույտին տակ...» (122): Անկախ այն հանգամանքից, որ Չոպանյանը առկախում է Վահանի դիպաշարային հանգուցումը, բնագրում միանշանակ է վերադարձում, անցման շոշափելիությունը, որը նույնպես կոլիզիայի լուծմունքի՝ հոգեբանական արձակին բնորոշ դրսևորում է:

«Թուղթի փառք»ը արևմտահայ գեղարվեստական համակարգը հարստացրեց հոգեբանական արձակի մի շարք մասնահատկություններով ևս, որոնք այն անհրաժեշտ իրացումներն էին, որ պիտի պայմանավորեին համապատասխան մետաբնագրի առկայությունը բազմաթիվ ստեղծագործություններով ու հեղինակներով: Բանաստեղծ, արվեստագետ Արամ Երեմյանի տիպը արձակ էր ներբերում լիակատար հոգեբանական կառուցվածք: Հանրահայտ իրողություն է այն հանգամանքը, որ համանվիրոպական գրական ընթացում՝ 19-րդ դարի երես-

նական թվականներից, առկայվեց մարդու, անհատի գրականացման նոր սկզբունք, ըստ որի ոչ թե նորման, դրա շեղումներն են գրականության կիզակետում, այլ՝ արդյունքի, արտահայտման և դրևորման քննաբանությունը: Սա հոգեբանական արձակի նորոգությունն էր վիպաստեղծ տարածքում, և Չոպանյանը վիպակով մեզանում նախադեպ ստեղծեց⁷: Չպետք է անտեսել նաև այն հանգամանքը, որ ստեղծագործության կոլիզիան բինարային հանգուցման փոխարեն առաջադրում և իրացնում է բազմաշերտը՝ Վահան-Վերժին, Վահան-Արամ-Վերժին, Վերժին-Արամ, արվեստ-իրականություն, վերջ-անվերջ պլաններով: Իսկ Դոդեի և Բիզեի «Կարմեն»ը այն գուգահեռն է, որ բնագրային մակարդակում ուղղորդում է վերջ-ավարտի և սկիզբ-ելքի նոր միաստեղծան (Վահանը մետաֆորիկ դաշունահարում է պոեզիայի գոյակերպությունը՝ դրան վերադառնալու համար): Բախման կիրարկումը ապրումների, վիճակների տիրույթներում բացարձակ է (Վահանի տենդը՝ սեր, իրական կին հայտնաբերելիս, պերսոնաժների ներքին ընդգիմությունը և այլն):

Ստեղծագործությունն ունի «Անոց որ տառապած են» ընծայականը, որ վիպակի կառուցվածքում ըստ ամենայնի մանրահատվում է՝ ցուցանելով փրկիսոփայական-գեղագիտական որոշակի հանկերգ: Ըստ էության՝ Կյանքի փրկիսոփայություն, շոպենհաուերյան բանաձևման հետագծի առկայությունը բնագրում հաստատագրում է կյանքին ներգործվելու ուղենիշները: Արամը, արվեստի տեսլականը տարածականացնելով իրականությունը, սկսում է տառապել, որ համարժեք է ապրելուն:

Վահան-Վերժին-Արամ եռանկյունին սեռվում է արվեստ-իրականություն գուգահեռի նախ հակադրեցություն, այնուհետև միասնականացման տիրույթներում, և այստեղ է, որ ստեղծագործության վերնագրի կազմաբանությունը բնագրային մակարդակում անցնում է փառք-անփառունակություն-փառք շղթայով: Եթե վիպակի սկզբում «գեղագետը չբավեր կյանք մը լեցնելու» (19), ապա թղթի փառքի ընկալման կոորդինատների համակարգի փոփոխությունը, թղթի ու թղթի փառքերի տարբերակումը մոտեցնում են կյանքի և արվեստի դաշնությունը: Իրավամբ այս ստեղծագործությամբ «...մեր վեպը կը մտնե հոգեբանական փորձարկություններու»⁸ դաշտ և անհատի հոգեկերտվածքի գեղարվեստական ճանաչողությամբ՝ արևմտահայ արձակի գեղարվեստական համակարգում վերջնականապես հաստատագրում է հոգեբանական վիպագրություն կիրարկումը:

7 Այս խորքին «Թուղթի փառք»ի ցանկացած արժեքաբանական գնահատում արդի չուպանյանագետը, ընդհանրացնելով կարծրատիպը, վիպակը թույլ ստեղծագործություն է համարում կրավորվում է, քանի որ արվեստի հրամայականը հարակցված էր հենց նորոգության, նախադեպի հանձնառություններում:

8 Հ. Օշական, «Համապատկեր...», հատոր 5, էջ 821:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱԼՓԻԱՐ

Մեծաքանակ գրական ժառանգության լուր մի փոքր մասն էր հրատարակել՝ «Առաջին անգամը» նորավեպն ու երգիծական մանրապատումները և թարգմանական զավեշտախաղերի ժողովածուն: Մնացածն այդպես էլ տառացիորեն ցրված մնաց արևմտահայ պարբերականներում և հանդեսներում: Ծայրահեղ զբաղվածությունը՝ Ն.Բ.Ը. Միություն Իգմիրի վարչության անդամ էր, Կ. Պոլսի ազգային պատրիարքարանի քարտուղար, բազմաթիվ ճանապարհորդությունները, լրագրողի հոգեմաշ աշխատանքը՝ Եգիպտոսում խմբագրել և հրատարակել է «Փարոս» զավեշտաթերթը, և վերջապես՝ իր գրականության նկատմամբ խստապահանջ և ինչ-որ տեղ չմահավան լինելու հանգամանքը, հնարավորություն չտվեցին գրքերի մեջ մեկտեղելու բազմաթիվ և բազմաբնույթ նորավեպերը, պատմվածքները, մանրապատումները, ակնարկները, քրոնիկոնները, հոգվածները, «Ֆանտեզիներն» ու բանաստեղծությունները: «Արևելյան մամուլի», «Մասիսի», «Սուրհանդակի», «Բյուզանդիոնի», այլ թերթերի և հանդեսների մեջ այդպես էլ ցիրուցան մնաց Հարություն Ալփիարի (1864-1919) գրական ժառանգությունը:

Սկսած 1891 թվականից, երբ տասնյոթամյա գրագետը Արփիար Արփիարյանի «Հայրենիք» օրաթերթում տպագրեց իր գրական երախայրիքը, մինչև 20-րդ դարի տասական թվականները՝ սկզբունքային հետևողականությամբ շարունակեց, այսպես կոչված, «բարքերի խճանկարի» գեղարվեստական կենտրոնացումները: Անշուշտ, Ալփիարի ստեղծագործությունը միարժեք և միանշանակ չի կարելի դնահատել, կան և՛ մեծարժեք, ընտիր գործեր, և՛ ձախողումներ, սակայն անհնարին է անտեսել այն դրական, կառուցողական ազդակները, որոնք նա հաղորդեց արևմտահայ գրական կյանքին: Նախ՝ Հակոբ Պարոնյանից հետո Ալփիարն էր, որ երգիծական գրականության կենսոլորտն էր ապահովում, Օտյանի, Գոչանյանի հետ պահպանում պարոնյանական ավանդները, ապա՝ նրա մի շարք նորավեպեր և մանրապատումներ արևմտահայ գրական ընթացում ասուլիսների, բանավեճերի, ստեղծագործական բախումների առիթ տվեցին, որոնք, ըստ էության, հարստացրին և ամբողջականացրին գեղարվեստական միջնոլորտը, և հետո՝ հայ գեղարվեստական փոքր արձակի պատմական համապատկերում երգիծաբանը կատարելագործեց ժանրային բազմաթիվ ձևեր (երգիծական նորավեպ-դիմանկար, նորավեպ-նամականի, ծաղրանմանություն, «Ֆանտեզիներ» և այլն): Էական է դիտել ևս մի կարևոր իրողություն. Հարություն Ալփիարը անգուգական դիմանկարների ուրվագծերի հեղինակ էր: Նրա սրամիտ ու հեգնող պատկերագրումները, սլացիկ և աշխույժ ոճը գոյավորել էին «Ազգային ջոկերին» համարժեք դիմապատկերներ:

Հայ երգիծական գրականության մեջ Ալփիարի գրական ժառանգությունը հատկանշվում է թեմատիկ միասնականությամբ՝ սեր, կին, ընտանիք, ահա այն առանցքը, որի շուրջ խարսխվել է նրա ստեղծագործությունը: «Այն ազգերը որ

Սիրո վեհափառության առջև չեն խոնարհիր, չեն ճանաչեր անոր ամենակարողությունը և կ'անգիտանան անոր կատարած աստվածացուցիչ դերը, կը զրկեն իրենք զիրենք զարգացյալ ազգ մը կոչելու իրավունքեն»։ Սա է գրագետի ելակետը և ըմբռնումը, որի բոլոր շեղումներն անխտիր դարձել են երգիծանքի, հեգնանքի առարկա։ Ալփիարը ծաղրում էր բարոյականի քաղքենիական ու երեսպաշտ ընկալումները, առանց դուլզն-ինչ վերապահումների գրականացնում ազգային բարքերի հոռի կողմերը, վեր հանում կեղծ արժեքների այն հարացույցը, որ խոչընդոտում էին հասնելու «սիրո վեհափառության» ներդաշնակ գոյակցությունը։ Քսաներորդ դարակազմի, երբ աջ ու ահյակ հանիրավի մեղադրանքներն ու դիտողությունները գրագետի հասցեին սաստկացան, նա գրեց իր եզակի «լուրջ» հոդվածներից մեկը, որը յուրահատուկ հանգանակ է։ «Եթե մինակ մեր յոթերը ըլլային այսքան թախծադեմ և տխրատեսիլ, անշուշտ այս հոդվածս գրելու միտումը չպիտի ունենայի, քանի որ կերպով մը ուրախ չըլլալու դատապարտված են անոնք՝ որ մոր մը գուրգուրանքը չեն ճանչցած և հոր մը սիրուն և պաշտպանությունը վրա կարենալ կոթնելու իրավունքը չունին։ Բայց չէ, դժբաղդությունը հոն է որ, մենք ամենքս ալ, հարուստ թե աղքատ, պզտիկ թե մեծ, տեսակ մը լրջություն, կախերեսություն ունինք զորս ի զուր կը փնտռեմ ուրիշ ազգերու քով»։ Ալփիարը այս արձանագրությունը անում էր 1903 թվականին, երբ արևմտահայությունն անցել էր մոլորականների և փորձությունների հայտնի շրջանից, իսկ ազգային կյանքի բոլոր դրսևորումների նկատմամբ ոստիկանական հսկողությունը բռնադատում էր հոգևոր վերընթացը։ Համընդհանուր հուսալքությունն ու հիասթափությունը անհրաժեշտ էր դիմակայել, որը, ըստ գրագետի, «զվարթ ըլլալու» կերպն էր (հոդվածն այդպես էլ վերնագրված է՝ «Զվարթ ըլլանք»), մի վիճակ, որ հնարավորություն էր տալիս անկաշկանդ նայելու առարկայական և ենթակայական բոլոր դժվարություններին, վերընձյուղվելու, վերջապես կենսունակությունը հաստատելու, մանավանդ. «Կը հասկնամ թե լուրջ ըլլալը գեղեցիկ հատկություն մըն է, բայց լրջությունը, ճշմարիտ լրջությունը չի վաներ խինդը, ժպիտը ու զվարթությունը և այն մարդը որ շարունակ ուրախ է, կը երգե, կը խնդա, կընա միևնույն ատեն ըլլալ ամենեն լուրջը մարդերուն»։

Ալփիարի ստեղծագործական կյանքի ամենաարգասավոր և նշանակալի շրջաններից է 1901-1906 թվականները, երբ նա հատկապես համագործակցում էր Զմյուռնիայի «Արևելյան մամուլի» հետ։ Այս տարիներին նա հանդեսում տպագրել է շուրջ հարյուր երգիծական մանրապատում, նորավեպ, «Փանտեզի», հոդված, քրոնիկոն, որոնցից շատերը նրա գրական ժառանգության ներկայանալի դրսևորումներից են։ <...>*

* Սույն ամսաթվանից հաջորդում է Հ. Ալփիարի «Սրամտության ծաղիկներ» և «Ալպոմի էջերեն» վերագրված մանրապատումների հրատարակումը, որոնք լույս են տեսել 1906 թ. «Արևելյան մամուլում»։ Տե՛ս Վարուժան, 1993, թիվ 7, փետրվար։ Այս հրատարակումից բացի Գ. Հակոբյանը երկու անգամ ևս ամփոփարձել է Հ. Ալփիարի ստեղծագործությանը։ Տե՛ս Նորք, 1991, թիվ 10-12, Վարուժան, 1992, թիվ 4, անոնքեր (ծան.՝ կազմողի)։

ՍՈՒՐԲ ԾՆՈՒՆԳԻ ԵՎ ԿԱՂԱՆԳԻ ԱՆԴՐԱԳԱՐՁՈՒՄՆԵՐԸ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Ինչպես ազգային մշակույթի բոլոր դրսևորումներում, այնպես էլ Հայ գրականության համապատկերում քրիստոնեական վարդապետությունը և գոյաբանությունը այս կամ այն կերպ պայմանավորել է նրա բնույթը, անդրադարձվել և գեղարվեստական-գեղագիտական մեկնության ենթարկվել, փիլիսոփայությունամբ և գաղափարաբանությունամբ փոխաձևվել իբրև արվեստ: Սակայն Հայ նոր և նորագույն գրականության պատմության զանազան խնդիրների ուսումնասիրության շրջագծում ազգային հավատքի գեղարվեստական, ստեղծագործական հղացքի առընթերադրումները հաճախ տեղակայվել են կա՛մ գրականության պատմության խնդրադրության լուսանցքներին, կա՛մ տարբեր (գերազանցապես՝ հասարակական կյանքի կոնյուկտուրայի) պատճառներով անտեսվել:

«Կաղանդային նորավեպերը», որ ներժանրային կառույցներից ամենամեծաքանակն են, առարկայական հնարավորություն են ընձեռում անդրադառնալ արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում ազգային հավատքի գրական առընթերադրումներին՝ կենտրոնանալով Սուրբ Ծնունդի խորհրդի հղացքային սևեռումներին: Ինչո՞ւ հատկապես Կաղանդի և Սուրբ Ծնունդի պատմումներին: Բանն այն է, որ նորավեպի ժանրի վիճակագրական և հղացքային հարացույցում այդօրինակ դրսևորումները շատ-շատ են, որը պայմանավորված է ժանրի բնույթի ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին հատկություններով, ժանրային կառույցի ստեղծաբանական հարմարվողականությամբ, երբ ինքնին թեման, կենտրոնացումը առավելագույն ներդաշնակությունամբ և լիակատարությամբ է հանդերձվում ժանրային որևիցե կերպով: Տեսական հատույթում փոքր-ինչ մանրամասնենք համաբնագրում կիրարկվող «արտաքին» և «ներքին» հատկություններ եզրերը: Նորավեպն, առհասարակ գեղարվեստական փոքր արձակը, որ իր բնույթով «օպերատիվ անդրադարձվող» ստեղծագործություն է, առավելաբար ենթադրում է միանվագ, միասնական ընթերցում (ստեղծագործությունների գերակշռող մեծամասնությունը նախ տպագրվում էր պարբերականներում) և ներկրում է բացահայտ «պատվերայնություն» գործառնություն՝ իրականության, կյանքի զանազան իրողություններին առնչվող գեղարվեստական անդրադարձումների, աշխարհիկ և մանավանդ հոգևոր, տոների առիթներով գրված երկեր և այլն, բնականաբար չէր կարող անմասն մնալ ազգային կյանքի թերևս ամենասիրելի, զանգվածային իրադարձություններից, տոներից՝ Կաղանդին և Սուրբ Ծնունդին, ու հասկանալի է, որ ժանրի բնույթի «արտաքին» վերը թվարկած հատկությունները նպաստում էին «կաղանդային նորավեպագրության» բազմաքանակությանը, իսկ ինքնին Կաղանդի և Ծնունդի խորհրդի մեջ ինքնին պարփակված տոնի, նվիրաբերության էությունը նորա-

վեպի բնույթի «ներքին» հատկություններին առավելագույն տարածականացման հնարավորություններ էին ընձեռում՝ մեկնելու քրիստոնեական կենսոլորտի գերակա գաղափարներից մեկը: Հավելենք նաև ընթերցողական մակարդակի լիակատար պատրաստակամությունն ու սիրահոգությունը կառույցի անվարան ընկալման պարագային: «Կաղանդային նորավեպերը» նոր ժամանակաշրջանի Ամանորի և Ծնունդի տոնացույցի, ծեսի անկապտելի բաղադրատարրերից էին, որը ներժանրային կառույցի դրսևորման տարածվածության առարկայական պատկերը ևս ընդգծում է: Ուստի բնական է, որ նորավեպի ժանրային համակարգում «կաղանդային» նորավեպերը 19-րդ դարի 80-ական թվականներից մինչև 20-րդ դարի 10-ական թվականները արտահայտման կերպով, հղացքով և կենտրոնացումներով արևմտահայ նորավիպագրության տիրապետող դրսևորումներից էին¹:

Տակավին 1880-ականներից արևմտահայ գրականությունը, չնչին բացառություններով, յուրաքանչյուր նոր տարի սկսում էր «կաղանդային» նորավեպերով: Առաջին գեղարվեստական ստեղծագործությունները, որ տպագրում էին ժամանակի օրաթերթերը, լրագիրները, ամսագրերն ու հանդեսները Ամանորի, Ծնունդի թեմաներով փոքր արձակ ստեղծագործություններ էին: Ավելին, նորավեպերի շատ ժողովածուներ, գրքեր, որոնց հրատարակությունը համընկնում էր Կաղանդին, ունենում էին համապատասխան ընծայականներ, ուր նշվում էր, թե գիրքը, ժողովածուն հեղինակն իբրև ամանորյա նվեր մատուցում է ընթերցողներին: Այսպես օրինակ՝ Վահրամ Բրուտյանը, որ գրականության պատմության մեջ հայտնի է «Շահնուր» ծածկանունով, իր «Շարժապատկեր» ժողովածուին կցել է հետևյալ ընծայականը (կրկին մատնանշենք, որ գրքի տպագրությունը համընկել է Ամանորի և Սուրբ Ծնունդի տոնակատարության օրերին). «Կաղանդչեքս եգիպտահայ գաղութին»²: Տվյալ պարագային պարտադիր չէր ժողովածուի կամ գրքի թեմատիկ բացարձակ համապատասխանությունը խնդրո առարկա իրողությանը:

Տասնամյակների ընթացքին Ծնունդին առնչվող փոքր արձակ ստեղծագործությունների հրատարակությունը համաչխարհային գրականության մեջ ստեղծել էր որոշարկված մշակույթ, գեղարվեստական ընթացի մտայնություն, որը, բնականաբար, չէր կարող չըջանցել նաև հայ գրական կյանքը: Պարբերականների խմբագիրներն ու պատասխանատուները նախօրոք խնդրում, հորդորում, պատվիրում էին ժամանակի հանրահայտ նորավիպագիրներին իրենց

1 Ժամանակագրական մատնանշած պարփակվածությունը եմթադրում է սեթողաբանական և զուտ հետազոտական նկատառումներ: Սկիզբը՝ 19-րդ դարի 80-ական թվականներ, պատճառականացված է գրականության պատմության ասարկայական իրողությանը, արևմտահայ նորավեպի իբրև լիովին ձևավորված, ինքնորոշված և ինքնուրույն ժանր, համակարգ աղյալսին է ուսումնականներից: Ավարտը՝ 20-րդ դարի 10-ական թվականներ, պատճառականացվում է ժամանակաշրջանի հետազոտական ընդգրկումներով, սպա և արևմտահայ գրականության պատմական փուլի փոփոխության համաձայնեցում (սփյուռքի գրականության շրջան), թեև «կաղանդային նորավեպերի» ավանդները շարունակվում էին 10-ականների երկրորդ կեսի, 20-30-ական թվականների փոքր արձակի համակարգում:

2 Վ. Գ. Բրուտյան, «Ծարժապատկերներ (կյանքի տեսարաններն)», Աղեքսանդրիա, Տպագրություն Գասպարյան, 1914 թ., էջ 2:

Թերթերի և Հանդեսների ամանորյա Համարներում Կաղանդի և Սուրբ Ծնունդի թեմաներով ստեղծագործություններ տպագրելու համար: Վերջիններս, չնչին բացառությամբ, սիրահոժար Համաձայնում էին ոչ այնքան բարձր հոնորարի ակնկալիքով, որքան տոնին և ծեսին ստեղծագործական մասնակցության «վայելքն» ըմբռնելու գիտակցությամբ, խնդրանքով կամ հրավերքով արդեն արհեստավարժ ճանաչված և ընդունելի դարձած գրողի կարգավիճակի հերթական հաստատմամբ և, անշուշտ, Սուրբ Ծնունդի անսպառ գեղարվեստականացման հնարավորությունների փորձարկումով: Սկանակների և ինքնահաստատման բովում գտնվող գրագետների համար ստեղծագործական մասնակցությունը այդ ծեսին ու տոնին կատարյալ դպրոց էր, լուրջ փորձություն, ճանաչում և համբավ ձեռք բերելու հստակ կարելիության: Պատահական չէր, որ Ծնունդին նախորդող օրերին խմբագրությունները հեղեղվում էին այդպիսի նորավեպերի հարյուրավոր նմուշներով³: Հար և նման համաշխարհային նորավիպագրության այնպիսի վարպետների, ինչպիսիք էին Տիկը, Հոֆմանը, Չեխովը, Հարթը, Մոպասանը, Ժանրի արևմտահայ փաղանգի նշանավոր ներկայացուցիչները՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Լևոն Բաշալյան, Հրանդ, Երուխան, Հովհաննես Ասպետ, Երվանդ Օտյան, Տիգրան Չյոկյուրյան, Սուրեն Պարթևյան, Գեղամ Բարսեղյան, Սիմեոն Երեմյան, Մարի Սվաճյան, Թեոդիկ, Սիպիլ, Տիգրան Արփիարյան, Լևոն Շաթրյան և այլք:

Եթե 1880-ական թվականներին Կաղանդի թեմաներով և Սուրբ Ծնունդի խորհրդին առնչվող նորավեպերը հատվածական էին (Տեմիրճիպաշյան, Անայիս), ապա 1890-ական թվականներից մինչև 20-րդ դարի տասական թվականները այդօրինակ ստեղծագործությունների քանակը աճում է պարզապես երկրաչափական հավելումով⁴, լույս են տեսնում նորավիպագիրների գրքեր, ժողո-

3 Ուշագրավ է, որ Արշակ Չոպանյանը իր գրական ամսաքայլերը սկսել է նաև կաղանդային թեմաներով նորավեպեր գրելու փորձերով: Նա 1888-ի վերջերին «Կաղանդ» վերնագրով մի նորավեպ է գրել և ուղարկել «Արևելք» թերթին՝ տպագրելու: Ստեղծագործությունն ընթերցել էր Լևոն Բաշալյանը և 1889-ի հունվարի 10-ին երիտասարդ Չոպանյանին հասցեստորած նամակում նշել, թե խմբագրությունը մերժում է նորավեպի տպագրությունը՝ ընդգծելով. «...մենք իրավունք ունինք պահանջելու, որ այնքան նպաստավոր պայմանաց մեջ սնած միտք մը առաջին անգամեն ուշադրություն հրավիրե իր վրա, իր գրությանցն անակնկալ գեղեցկությամբ»: Տե՛ս «Արևմտահայ գրողների նամակամի», պրակ 1, Երևան, Համալսարանի հրատարակչություն, 1972 թ., էջ 966: Վստահաբար կարելի է մատնանշել, որ ինչպես այս չհրատարակված նորավեպը, այնպես էլ խմբագրության կեցվածքը բարերար ազդեցություն թողեցին, որպեսզի արդեն 1890-ական թվականների սկզբից հանդես գա ևս մի շարքի և հետաքրքիր նորավիպագիր:

4 Ստորև բերված փոքրիկ ժամանակագրական ցանկը հաստատում է իրողությունը:

1890 թ. – Անայիս, «Ծննդյան պատմություն»	1899 թ. – Վ. Մանվելյան, «Կաղանդի պարզ պատմություն»	համար»
1893 թ. – Թեոդիկ, «Տանջվածներու բանակներ»	1900 թ. – Երուխան, «Կաղանդչեքը»	1907 թ. – Թեոդիկ, «Մահվան դեմ հանդիման»
1894 թ. – Լ. Բաշալյան, «Կաղանդչեքը»	1901 թ. – Լ. Շաթրյան, «Ակնարկը», Թեոդիկ, «Ծուհի սիրտ», Թեոդիկ, «Սխալ մերժումը»	1909 թ. – Թեոդիկ, «Մեծ այցելում»
1895 թ. – Ե. Օտյան, «Կաղանդի վիպակ»	1902 թ. – Թեոդիկ, «Ապուրտոս բերնով»	1911 թ. – Թեոդիկ, «Ծաղիկ վրա»
1898 թ. – Գիմմեն, «Կաղանդչեքը», Ատրուշան, «Կաղանդի երեկո», Վ. Մանվելյան, «Կաղանդչեք», Լ. Բաշալյան, «Կաղանդ»	1903 թ. – Լ. Քիրիշնյան, «Թոնան սեր», Թեոդիկ, «Դեպի կաղանդ»	1912 թ. – Թեոդիկ, «Արյունոտ զարդանկար», Թեոդիկ, «Ուշացած հայրիկը»
	1904 թ. – Թեոդիկ, «Նեղ օրերիդ»	1913 թ. – Օ. Զիֆթե-Սարաֆ, «Կուզիկը»
		1914 թ. – Վ. Բրուտյան, «Պուպրիկը»

վածուներ բացառապես «կազանդային նորավեպերից» բաղկացած⁵, իսկ որոշ գրողներ իրենց նորավեպերի ժողովածուներում գետեղում են հետաքրքրող թեմայով գրված ստեղծագործություններ⁶:

Սուրբ Ծնունդի խորհրդի նորավիպային արտահայտման կերպն ու տիրապետող եղանակները որպես կանոն խարսխվում էին բարեգլխության, կարեկցանքի, եղբայրավարության, գլխարտության հանգանակների գրականացումներին, թշվառության շրջապատույտի մեջ պարփակված խեղճերի և օտարացածների քրիստոնեական ուղուց չխոտորվելու անդրադարձումներին, զղջումի և դարձի անհատական հասանելիության կենտրոնացումներին: Ծնունդը նորավեպի կառուցում իբրև հղացք ենթադրում է սկիզբ, նորագոյություն, կեցության և ճակատագրի, վարքի և պահվածքի նոր ժամանակագրություն. այս բեկվածքում են տեղայնացված պատումների տիրապետող եղանակները, բնագրային մակարդակում ծեսի ու տոնի խորհրդանիշներն ու արքետիպային միավորները զուգակցում են կառուցվածքային-իմաստաբանական գործառնություններ, ավետարանական կոսմոսի հանգանակներն ու առաջադրությունները փոխանցվում են բնագիր՝ որպես նորավեպի կառուցի անկապտելի միավոր, զանազան միատերիաների, կոլիզիաների, վարդապետության դրսևորումների ստեղծաբանական տարրնթերցումները գոյավորում են ծեսի, տոնի միասնականացումը. «Կաղանդը... կաղանդները կանցնին ու ըստ հիման իրարու կնմանին», – ամփոփագրում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանը նորավեպերի այս դրսևորման «միաբնակությունը» «Հորեղբոր կազանդէքը» պատմումում⁷: Նորավեպերի այս փաղանգում իրենց նշանային-իմաստային, փելիսոփայական-գեղագիտական դաշտերի ամբողջ հզորությունը գործում են և՛ ծեսին ու տոնին առնչվող խորհրդանիշներն և թե՛ ընդհանրապես աստվածաշնչյան առարկաների և գաղափարների գոյացումները (միթոսներ, սյուժեներ, մոտիվներ, թեմաներ և այլն), ազավնու, Ղազարոսի, երեկոյի խորհրդի, ճրագալույցի ու այլ գործառնությունների կիրարկումը⁸: Ավելացնենք նաև, որ այսօրինակ ստեղծագործությունների արտահայտման կերպում և տիրապետող եղանակներում ամրագրված են նաև խնդրո առարկա ծեսի, տոնակատարության սովորությունների, առանձնահատկությունների նկարագրությունները⁹:

Արևմտահայ նորավեպի «Աստվածահայտնության/Ծննդի» կառույցի մշակութաբանական կենտրոնացումների լինելիությունը պատճառականացվում է հետևյալ առարկայական իրողություններով.

ա) Ծնունդն ու Կաղանդը (սրանք համապատասխան բնագրերում, ինչպես

5 Տե՛ս Վահան Մանվելյան (Կարապետ Տողրամանյան), «Կաղանդէք», Փարիզ 1898 թ.: Թեոդիկ, «Կաղանդ», Ա. հատոր, Կ. Պոլիս, «Տպագրություն Օ. Արզուման», 1914 թ.:

6 Տիգրան Զոկյուրյանը Կ.Պոլսում հրատարակած «Հայրենի ձայներ» ժողովածուում գետեղել է «Կաղանդին գոհը» և «Ի մարդիկ հաճություն» անթվեպերը: Տե՛ս Աշված ժողովածու, 1910 թ. էջ 37-51 և 67-74:

7 Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986 թ., էջ 191:

8 Տե՛ս օրինակ Ասրուշանի «Կաղանդի երեկո», «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1898 թ., թիվ 364), Լևոն Քիրիշճյանի «Թոռան սեր» («Բյուզանդիոն», 1903 թ., թիվ 1911) անթվեպերը:

9 Այս իմաստով բնորոշ է Թեոդիկի «Կաղանդ» ժողովածու, որ ի թիվս հավատարմության, կարեկցանքի, գթասրտության անդրադարձումների («Շան սիրտ», «Մահվան դեմ հանդիման», տե՛ս Աշված ժողովածու, էջ 7-30 և 55-61) գրականացվել են նաև ծիսակարգության, տոնի սովորություններն ու առանձնահատկությունները («Իեսպի Կաղանդ», էջ 63-69, «Սխալ մերժումը», էջ 70-80):

քիչ հետո կտեսնենք, երբեմն միասնական են ընկալվում, նորավեպի կառույցում նույնական են) ունեն միևնույն գործառնություններն իբրև քրիստոնեական-ազգային կարևորագույն ծեսի և տոնակատարություն զեղարվեստական մեկնաբանություն-այլասացություն,

բ) Ծնունդի թեոսոֆիկ-գոյաբանական խորհուրդը, Տիրոջ Հայտնության գործառնական դաշտը պարտադիր՝ զանազան պլաններով անդրադարձվում է նորավեպերի զեղարվեստական համակարգում,

գ) բնագրային մակարդակի վարդապետությունը քրիստոնեական հանգանակների և զաղափարաբանության զեղարվեստական հանկերզն է,

դ) տոնի և ծեսի կարգավորությունը փոխաձևվում է զեղարվեստական բնագրում իբրև ծիսակարգության դրսևորում՝ դրա խորհրդանիշների, առարկաների և ընթացակարգի խստիվ պահպանությամբ:

Այսօրինակ ստեղծագործությունների հպանցիկ զիտարկումն արդեն մատնանշում է մի օրինաչափություն, արդեն «կաղանդային» նորավեպերի¹⁰ վերնագրային լրատվության մեջ մատնանշած է Ամանորի, Սուրբ Ծնունդի պարագան, իսկ այն դեպքում, երբ վերնագիրը չի ներառում պատկանելիությունը, «կաղանդային» նորավեպերը անվերապահորեն ունենում են ենթավերնագրեր (խորագրեր)՝ պատկանելիության ցուցումով: Արևմտահայ նորավեպի զեղարվեստական համակարգում առկա են «կաղանդային» հետևյալ ենթավերնագրերը (խորագրերը). «Կաղանդի պատմություն», «Կաղանդի պատկեր», «Կաղանդչեք» (սա նաև Ավիրաբերության գործառնակիր է), «Կաղանդի վիպակ», «Ծննդյան պատմություն», «Ծնունդի պատմություն», «Կաղանդի առթիվ»:

Նշեցինք ամենատարածվածները:

Նորավեպերի այս փաղանգի խնդրադրությունը խարսխվում է անհատի, հանրության և ժողովրդի՝ հոգևոր ներդաշնակության հասնելու ներըմբռնողությունը, Տիրոջ հետ հաղորդակից լինելու գերիրականությունը. «Եվ մեծ ձայն լսեցի երկնքիցը, որ ասում էր. Ահա Աստուծոյ խորանը մարդկանց հետ, եւ նա կ'ընակէ նորանց հետ, եւ նրանք կ'լինին ժողովուրդ, եւ ինքն Աստուած նորանց հետ կ'լինի նորանց Աստուած: Եւ կ'ջնջէ Աստուած բոլոր արտասուքը նորանց աչքերիցը. եւ մահն այլեւս չի լինիլ, ոչ սուգ եւ ոչ աղաղակ, եւ ոչ ցավ այլեւս չի լինիլ, որովհետեւ առաջիններս անցան»¹¹: Եվ յուրաքանչյուր Ծննդյան ստեղծագործություն սատարում է այս հանգրվանին հասնելու համար: Այս համատեքստում Կաղանդը այն ելակետն է, որ ստիպում է դարձի գալ, և պատահական չէ, որ Լևոն Բաշալյանի «Կաղանդ» նորավեպում այս մտայնությունն առհասարակ շեշտված է. «Մեծ դադարն է ասիկա, անհետացնելով հոգնություններն ու գրկանքները, գալիք օրերուն համար նոր ուժեր պատրաստելով, ամրապնդելով արի հավատքը որ դարերե ի վեր այդ հողին կը կապե զիրենք՝ վհատիլ չգիտցող վատահոլությամբ մը, տկարանալ չգիտցող կորովով

10 Հարկ կա՞ մշելու, որ սույն գրության մեջ «Կաղանդային Աորավեպ», «Կաղանդի պատմում» և այդօրինակ ձևակերպումները պայմանական եզրեր են Աորավեպի կառույցի տեսակը կարճատև Ակարագրելու համար:

11 Յայտնություն Յովհաննէս Առաքելի, ԻՍ 4:

մը»¹²: Եթե Բաշալյանը նորավեպում տոնակատարութեան բանահյուսական բառ ու բանի զուգահեռումներով պատկերագրում է հայրենիքի անեղծ, ներդաշնակ տեսլականը, ապա Վ. Բրուտյանի և նամանավանդ Թեոդիկի համապատասխան նորավեպերում ուրվագրվում է զրկյալների և կարոտյալների, «հոգով աղքատների» իրականութունը՝ Տիրոջը ներդաշնակվելու գաղափարը կիզակետ ունենալով՝ որպես գերիրականութեան հանգրվանին հասնելու գործնական և շոշափելի կերպ: Մանկամարդ այրի Մարթան իր երեք զավակների հետ դիմաւորում է Կաղանդը և միջոց չունի ոչ միայն ամանորյա միրգ ու անուշեղեն գնելու, այլև՝ հիվանդ դստերը վաղուց խոստացած ամանորյա տիկնիկը: Զուր են ջանքերն ու հորդորները՝ ապահով պատվիրատուները (Մարթան լիացարարուհի էր) ժամանակ չունեն տունին նախորդող եռուզեռի մեջ լսել նրան, կարեկցել: Միայն վանեցի Թումոն է ձեռք մեկնում, օգնում այրուն իր և երեխաների Ամանորը դուլզն-ինչ տոնելու: Գնված են և՛ անուշեղեն, և՛ տիկնիկ, սակայն դրանք բավ չեն ամոքելու որբուկին: Սա է Բրուտյանի ստեղծագործութեան դիպաշարը, կարեկցող և գթասիրտ հանրութեան տեսլականում է նա հանգուցում ներդաշնակութեան հանգրվանը: Ի դեպ, այստեղ հեղինակը մանրամասն շարագրում է Ամանորի ազգային սովորութիւններից նպատակամիտելով նաև տոնակատարութեան, ծեսի ազգային առանձնահատկութիւնների պահպանումը: Ահավասիկ. «Հայաստանի սովորութեան համեմատ, Կաղանդի առտուն ամեն տուն կանուխ կ'արթննա, և ծոմ բերնով կ'երթա փողոցին անկյունը կամ եկեղեցիի դրան կից հաստատված աղբյուրն լվացվելու, ապա կը մտնե եկեղեցի և երկու ծունկ աղոթք ընելով, կերթա ընտանիքին հետ Նոր Տարվա բաղդի կաթան կտրելու...»¹³:

Թեոդիկի «կաղանդային» նորավեպերում որոշակիորեն ընդհանրված է թշվառութեան, օտարվածութեան մեջ ճակատագրով հայտնված մարդկանց, «հոգով աղքատների» մաքրագործող, ներդաշնակութեան հանգրվանին ներբերող ուսուցումը: Այս առումով բնորոշ են «Կաղանդ» ժողովածուի «Ապուրոտ բերնով», «Չամիչները», «Նեղ օրիդ համար» ստեղծագործութիւնները¹⁴: Շրջմուլի դեռահասաներն իրենց բարեկեցիկ հասակակիցներին փոխադարձ ուշադրութեան, գորովանքի օրինակ են ցույց տալիս («Ապուրոտ բերնով»), Միհրանը, որ Կաղանդի առիթով հնարավորութիւն ունեւ ճաշակելու հին տարվա մեջ առաջին և նոր տարում վերջին անուշեղենը, նվիրում է այն իր մեծ քրոջը («Չամիչները»), Տիրանը, որ ապրում էր խորթ մոր և եղբոր հետ (մայրը չէր կարողանում նրան հարազատ զավակի պես ընդունել, Տիրանը մահացած ամուսնու առաջին կնոջից էր) իր վերջին կոպեկները տալիս է մայրացուին՝ հիվանդ եղբոր համար Ամանորի նվեր գնելու: Այս անտեսվածներն ու կարոտյալները, «հոգով աղքատները» նախանշում են դարձի, մաքրագործութեան և ներդաշնակութեան ճանապարհը, այս կիզակետում է հանգուցվում Թեոդիկի «կաղանդային» նորավեպերի հղացքային իրագործումը:

12 Տե՛ս «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1898 թ., հունվարի 1:

13 Վ. Բրուտյան, «Շարժապատկեր» անթոլոգիայի ժողովածու, «Պուարիկը», էջ 25:

14 Տե՛ս Թեոդիկ, «Կաղանդ», էջ 31-38, 39-47 և 48-53:

Արդեն ակնարկեցինք, որ նորավեպերը ներառում են նաև Սուրբ Ծնունդի խորհրդի, տոնի և ծիսակատարության անդրադարձները, ժանրի կառուցվածքում նույնական են և ուղղորդված վարդապետության հանգանակների, նորմի ստեղծագործական մեկնաբանությանը, կամ Ծնունդի խորհրդի գեղարվեստական այլասացություններ են:

Այս նորավեպերից շատերը տպագրվել են Ծնունդին նախորդող և հաջորդող օրերին՝ հունվար 4-10, իսկ մի սովոր խումբ թե՛ վերնագրային լրատվությանը և թե՛ թեմատիկայով խորսխված են Ծնունդի գեղարվեստական գործառնության տիրույթներում:

Ծնունդի խորհրդի հիմնական գործառնությունը նորավեպերում դարձն է դեպի Տերը՝ վարքով, արարքով, գոյություն կերպի քրիստոնեական համապատասխանացումով, փորձության խոչընդոտները հաղթահարելով: Տիրոջ ծնունդը սատարում է հոգևոր-բարոյական մաքրագործությանը, խթանում ներդաշնակության հասնելուն, ուղենշում ոգու ինքնակատարելագործման մղումը. միմիայն այս պարագային է հասարակությունը, ազգային մասնահատկությունը վերելք ապրում, այս կարգախոսն էր Ծննդյան նորավեպերի գեղագիտական հանկերգը: Անայիսի (Եվփիմե Ավետիսյան) «Ծննդյան պատմություն»¹⁵ նորավեպում տոնի քնարական նկարագրությունը հաջորդում է լքյալ կնոջ և երեխայի հոգեկան տվյալների արձանագրությանը. ահա մեկ տարի է, ինչ Արամը հեռացել է տնից և Նվարդին ու արու զավակին մենակ թողել: Ծննդյան երեկոն է. Նվարդը ջանում է տոկալ, մանկիկին զվարթ պահել, իսկ Արամը, հերթական թղթախաղից սպառված, որոշում է եկեղեցի մտնել: Ծնունդի խորհուրդը նրան սթափեցնում է, և մոլորյալ ամուսինը դարձի է գալիս, տուն վերադառնում: Սա Սուրբ Ծնունդի հրաշքն է, որ պայմանավորված է թե՛ Նվարդի տոկալու բարոյաբանական վարքագծով և թե՛ Արամի կրկին եկեղեցի գալու հանգամանքով՝ պատճառաբանված մաքրագործության ցանկությունը: Աստվածահայտնության խորհուրդը վերընձյուղում է ընտանիքը:

Տիգրան Զյուկյուրյանի «Ի մարդիկ հաճություն»¹⁶ նորավեպի Օհանջանը գծավել է իր դրկից Գոգորի հետ: Օհանջանենց տանը բոլորը Սուրբ Ծնունդի տոնակատարությունը նախապատրաստելու մեջ են: Ըստ ամենայնի պաշտպանվում են տոնի, ծիսակարգության բոլոր սովորությունները, սակայն տեղեկները լարված են. Աստվածահայտնության խորհուրդը անհարիր է դրկիցների պրկված հարաբերություններով և երկուստեք հաշտության հորդորները համատեղվում են. «Անզգալի շարժումով երկու հարսեր հրեցին իրենց մարդիկը: Օհանջան և Գոգոր գահավիժեցան իրարու: Լայնորեն բացված հուժկու բազուկներ գիրար գրկեցին: Հեշտանքի, գոհության երջանիկ շունչ մը թռավ գապված կուրծքերե»: Տոնը միմյանց ներելով, հաշտությամբ է բերում հոգու խաղաղություն:

1890-ական թվականների երկրորդ կեսից, պատմական հայտնի փաստերի

15 Տե՛ս «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1890 թ., թիվ 1795:

16 Տե՛ս Տ. Կամսարական, Տ. Զյուկյուրյան, «Երկեր», Ե. «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1984 թ., էջ 482-488: Նորավեպն ունի «Ծնունդի պատմություն» ենթացակետագիրք:

պատճառով (Համիդյան ջարդերի և Հալածանքների քաղաքականության) «կաղանդային» նորավեպերում հստակորեն ընդհանրվում է հոգևոր ներդաշնակության սրբազնության հղացքում ազատամարտային զուգակցումները. հայրենիքին նվիրաբերվելը համահունչ է Մնունդի խորհրդի մաքրագործությանը: Սա է այդօրինակ նորավեպերի գեղագիտական առաջադրությունը: Այս առումով ուշագրավ ստեղծագործություններից են ազգային-ազատագրական շարժման երախտավորներից Վահան Մանվելյանի (բուն անվամբ՝ Կարապետ Տոզրամաճյան) «Կաղանդէքը»¹⁷ և Երուխանի համանուն նորավեպը¹⁸: Եթե Մանվելյանի պաթետիկ-հերոսական պատումը «բոլոր հայ տառապյալներուն» ալեգորիկ արթնացումի ինքնատիպ ուղերձ էր, ապա Երուխանի Գարեգին Սուրմալյանը անմահանալուց (իբրև հայկական դատի նախանձախնդիր կախաղանի էր դատապարտված) ազգային պատվախնդրության ոգու հավերժությունն է տարփոխում՝ իբրև Մնունդի աստվածահաճո նվեր:

Ժանրային այս կառույցն ունի հստակ, անխոտոր ձևաբանական կերպ՝ պատումային մակարդակի որոշարկված կաղապարով և կառուցվածքային մոդելով: Նորավեպերի այս փաղանգը պարտադիր ունենում է Մնունդի տոնի ծիսակարգությունից փոխանցված արտահայտություններ, գործառնությունների կիրառություններ, կոլիգիաները գերազանցապես հանգուցալուծվում են Մնունդյան գիշերը: Բնականաբար, քրիստոնեության ծիսակարգության, արքեպիսկոպոսի, խորհրդանիշների բազմաթիվ դրսևորումներ բնագրային մակարդակում փոխաձևվում են իբրև կառուցվածքային բաղադրատարրեր, առարկայացնում պատումը (օրինակ, Ղազարոսի միտերիան՝ արծարծված Երվանդ Օտյանի «Կաղանդի վիպակ» ստեղծագործությունում, ճրագալույցի խորհուրդը, նվիրաբերության հանգանակը, աղավնու խորհրդանիշը և այլն):

Նվիրաբերության գեղարվեստական զանազան գործառնությունները հիմնականն են պատումի ընթացականության, կենտրոնացման և հանգուցալուծման գործում: Լևոն Բաշալյանի «Կաղանդէքը» նորավեպում¹⁹ երիտասարդ Հակոբի երախտագիտությունը դարբին Գևորգի ընտանիքի հանդեպ (Գևորգը տասնհինգ օր հիվանդ պառկած էր և Կաղանդին տանը բան չկար) փոխադարձվում է նվիրաբերության ալեգորիկ դրսևորմամբ. ի պատասխան Հակոբի բերած նվերներին՝ Գևորգի աղջիկը իր վարսերից մի փնջիկ՝ իբրև կաղանդէք, նվիրում է երիտասարդին: Գիմենի «Կաղանդէքը» նորավեպում²⁰ երիտասարդ Արսենի համար Կաղանդի երեկոն և նվերը դառնում են փորձություն, ինքնաճանաչման դրական ճանապարհ: Հարկ է նշել, որ նորավեպերի այս համակարգում առհասարակ նվիրաբերության հղացքը ստեղծագործությունների պարտադիր նախապայմաններից է (Երուխան, Լևոն Շաթրյան, Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆ, Վահան Մանվելյան) անպայման զուգահեռված գիշերվա խորհրդին

17 Վ. Մանվելյանն այս ստեղծագործությունը գրել է 1898-ին, որն առաջին անգամ Գույն տարում տպագրվել է Վառնայում, ապա Փարիզում՝ առանձին, պնուստե և լույս է տեսել Արա «Նշխարներ» ժողովածուում, Ֆիլիպե, Տպարան «Ռազմիկի» 1907 թ., էջ 122-134:

18 Տե՛ս Երուխան, «Կաղանդէքը», «Շավիղ», Վառնա, 1900 թ., ասպիլի 15:

19 Տե՛ս «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1894 թ., հունվարի 1:

20 Տե՛ս «Մապիս», Կ. Պոլիս, 1898 թ. թիվ 17:

կամ ճրագալույցին: Եթե Չիֆթե-Սարաֆի կուզիկը համանուն նորավեպից²¹ գոյություն իմաստը կենտրոնացնում է խնայած դրամով հայրենի գյուղի մարդկանց կազանդէք առնելու, այսինքն՝ օգնելով, սատարելով, ապա Վ. Մանվելյանի Տիգրան աղան իր տիկնոջը՝ Աննային, հիրավի, ինքնատիպ կազանդէք է տալիս. որդեգրում է մի որբուկի՝ նրան պարգևելով ծնողներ, իսկ իրենց՝ զավակ²²:

Այսպիսով՝ միանշանակ է, որ Սբ. Ծնունդի նորավեպերի համակարգում թշվառություն, կարիքի, անտեսման տարուբերումների պատկերագրումը, «հոգով աղքատների», «սգավորների», «քաղցածների և ծարավների», «ողորմածների», «խաղաղարարների», «արդարություն համար հալածյալների» հոգեբանության դրվագումը հավատքին ներդաշնակվելու, մաքրագործության զեղարվեստական համարժեքումն էր:

21 Տե՛ս «Ծանոթ», Կ. Պոլիս, 1913 թ., թիվ 52-53, էջ 65, 68:

22 Տե՛ս Վ. Մանվելյան, «Նշխարներ» ժողովածու, «Կաղանդի պարզ պատմություն», էջ 140-146:

ՌՈՒԲԵՆ ՍԵՎԱԿՆ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԻ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐՈՒՄ

Բացառապես նորավեպին էր վերապահված 1880-1910-ական թվականներին արևմտահայ գրականության կենսաթրթիռներն ու ստեղծաբանական ներուժը պահպանելն ու գրական ընթացքը չգոյությունից, դադարներից անջրպետելը. ժանրը գրականության կենսունակության նախապայման էր թե՛ գեղարվեստական, գրական ընթացքի առարկայական տիրույթներում և թե՛ գրողների ստեղծագործական մղումների, տարերքի, գեյմերի շրջանների ներքին ամբարումներում: Ութսունականների սերնդից սկսյալ մինչև արևմտահայ գրականության դարափակումը՝ շատ քիչ գրագետներ կային, որոնք չէին գրել ու հրատարակել նորավեպեր: Սովորաբար այսօրինակ արձանագրությունները գրականության պատմությունների ընթացումների խորապատկերներում միմիայն բանաստեղծության մենաշնորհն են, սակայն պատմական նման հակադարձությունը հաստատում է արևմտահայ նորավեպի առանձնահատուկ կերպը: Հակադարձ շարժման պերճախոս վկայություն է նաև արևմտահայ երգվյալ բանաստեղծների նորավիպային դարձումները: Այս ժանրով ստեղծագործել են Ռուբեն Որբերյանը, Եվփիմե Ավետիսյանը (Անայիս), Զարուհի Գալեմքերյանը (Եվտերպե), Արտաշես Հարությունյանը (Մալկարացի Կարո), Կարապետ Ոսկյանը, Լևոն Քիրճյանը (Լարենց), Էդուարդ Գոլանճյանը, Մերուժան Պարսամյանը. Հայկանուշ Մառքը, Հովհաննես Սեթյանը, Զապել Ասատուրը (Սիպիլ). Վահան Թեքեյանը, Մաննիկ Պերպերյանը, Վահան Մալեգյանը, Հակոբ Տեր-Հակոբյանը, այլոք¹: Հարկ է շեշտել, որ այս հեղինակների համար նորավեպ գրելն ու հրատարակելը գրական ժամանց չէր. նրանց համար նորավեպը ստեղծագործական կյանքի հարակա ներկայություն էր, և այս առումով դժվար թե գտնվի մի այլ գրականություն, որտեղ մի ամբողջ դարաշրջանի գրականության բանաստեղծների գերակշռող մեծամասնությունն արգասավոր հետևողականությամբ ամրակայի նորավեպի ժանրը: Անշուշտ, այս իրողությունը պատճառաբանվում է ինչպես նորավեպի ձևաբանական-բանարվեստային հատկականությամբ, այնպես էլ արևմտահայ գրականության առարկայական և ենթակայական պատմական, տեսական հարացույցի բազադրատարրերով, որոնց մանրամասն քննությունն ու մեկնաբանությունը այս գրության խնդրագրությունից դուրս են: Մատնանշած մի քանի հատկանիշներին սոսկ ավելացնենք նաև այն հանգամանքը, որ 1880-1910-ական թվականների արևմտահայ նորավեպը ներժանրային կառույցների մեծաքանակությամբ լիակատարացում էր ցանկացած հղացքի գրականացումն ու գեղաձևումը: Պատահական չէ, որ բա-

1 Զանցառում ենք Եղիա Տեմիրճիպաշյանի, Ռուբեն Զարդարյանի, Կարապետ Տողրամաճյանի, Արշակ Չոպանյանի, Ժագ Սայապալյանի, Բարսեղ Շահպազի և սրանց պես մի շարք այլ գրողների, որոնց ստեղծագործական խառնվածքն ու բնույթը, ստեղծաբանական կերպը կամ համադրական է և կամ՝ բացահայտ արձակագրի:

նաստեղծների նորավեպային դարձումները ներգործեցին ժանրի ձևաբանական անխտիր բոլոր դրսևորումներին, և այստեղ է, որ Ռուբեն Սևակը ընթերադրվում է նորավեպի պատմական համապատկերին՝ ուրույն ներփակվածությամբ, սկզբունքային «միաբնակություն»։ Ինչո՞ւ կիրարկվեց «միաբնակություն» արտահայտությունը։ Ի տարբերություն մյուս բանաստեղծների նորավեպերի՝ Ռուբեն Սևակի ստեղծագործությունները կենտրոնացան, սեռավեցին և այսպիսով բյուրեղացրեցին արևմտահայ նորավեպի ներժանրային կառույցներից, ձևաբանական տարբերակներից միայն մեկի սահմաններում՝ այսպես կոչված «Բժշկի պատմած» նորավեպերում։ Այս պարագային, անշուշտ, նրա մասնագիտությունը՝ արհեստավարժ բժիշկ լինելու հանգամանքը, որոշարկող-սատարող նշանակություն է ունեցել, սակայն սրան անպայմանորեն հանգուցվում է առհասարակ Սևակի գրականությանը բնորոշ գոյություն պրկված, սահմանային իրավիճակների, զգայնությունների, ընկալումների գրականացումը։ Նրա ստեղծագործություններում մի կողմից աներկբա են «Կարմիր գիրքը» (1910 թ.) քերթվածների ժողովածուի բեմինիսցենցները, մյուս կողմից՝ «բժշկի պատմած» նորավեպերը կազմակերպող բաղկացուցիչների ըստ ամենայնի իմացությունն ու բնագրային գործնականացումը, որը հնարավորություն էր ընձեռնում ներժանրային այս կառույցի թեմատիկ-ոճական սահմանների ընդլայնմանը։ Պակաս կարևոր է նաև այն հանգամանքը, որ Սևակի բնագրերում ներդաշնակվում էին Ֆլորենտիայի առաջադրույթները, որը «ամեն մեծ գրագետի համար, մասամբ մը պայման կը դնե բժշկական պատրաստություն մը» և «մասնահատուկ նկարագիր»², որն արտահայտվում էր նյութի մատուցման նորույթով, դետալների վարպետ միասնականացմամբ։ Ինքնին հասկանալի է, որ Ռուբեն Սևակի նորավեպագրության շուրջ ցանկացած խոսք կամ դատում խարխուլվում է «Բժիշկին գիրքեն փրցված էջեր» խորագրով մեկտեղված ստեղծագործություններին³, սակայն այս պարագային անհրաժեշտ են մի քանի ճշգրտումներ։ Նախ՝ 1913-1914 թվականներին գրված (առավելաբար Լոզանում, մի փոքրիկ մասը Պոլսում է ստեղծվել) այս ստեղծագործությունների ժանրային պատկանելություն խնդիրը։ Այն հանգամանքը, որ սրանք մեկտեղվել են «Բժիշկին գիրքեն փրցված էջեր» խորագրի ներքո՝ իբրև թեմատիկ միասնականությունը մատնանշող գործեր, միանգամայն տեղին է և իրավացի, սակայն վերապահելի է բոլոր երկերը կամ շարքն ամբողջությամբ պատմվածքներ կամ պատմվածքների ժողովածու անվանելը։ Ռուբեն Սևակի՝ այս խորագրի տակ հավաքված գործերն արձակ քերթվածների, մանրապատումների, քրոնիկոնների, կարճ խո-

2 Հակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», հ. 9, Արթիլիա 1980 թ., էջ 30-31: Ուշագրավ է, որ Օշականը, Սևակի ստեղծագործությանն անդրադարձալիս, սկսում է «Բժիշկին գիրքեն փրցված էջեր»-ով՝ իբրև 1910-ականներին արևմտահայ գրականության «գաղափար» պատմաբանական երևույթի:

3 «Բժիշկին գիրքեն փրցված էջեր»-ը առաջին անգամ 1925-ին Սալոնիկում տպագրվեցին առանձին գրքով՝ տասնհինգ ստեղծագործություն: Ռուբեն Սևակի ծննդյան 100-ամյակի առիթով՝ 1985-ին Երևանում, Ալեքսանդր Թոփչյանի աշխատասիրությամբ հրատարակված հատորում շարքը տպագրվեց ամբողջությամբ՝ քսանութ ստեղծագործություն: Սույն գրության մեջ բոլոր հղումները 1985-ի երևանյան հրատարակություններից են, բնագրից կից, փակագծերով:

Հագրությունների, գեղարվեստական ակնարկների, հրապարակագրության և նորավեպերի յուրօրինակ հավաքածու են՝ դիտված բժշկի տեսանկյունով, մասնագիտական գործունեության կիզակետում: Տվյալ գեպքում սույն գրության մեջ մեզ հետաքրքրում են «Բժշկին գիրքեն փրցված էջեր»-ի նորավեպերը, որոնք յոթն են. «Կես խենթը», «Մանչերուն գերեզմանը», «Հարսներուն գաղտնիքը», «Տեր ողորմյա», «Գինովին աղշիկը», «Անիծված գանձը», «Մեռցնելու իրավունքը»: Այս ստեղծագործություններն իրենց ժանրային հանդերձով, կազմաբանությամբ անխառն նորավեպեր են, սրանք են Ռուբեն Սևակի հավելումները ժանրի շրջագծում և, ինչպես արդեն նկատեցինք, արևմտահայ նորավիպագրության մեջ բանաստեղծը ընթերցողի դրամա է «Բժշկի պատմած» անվանումով ներժանրային կառույցի կիրարկումներում:

1880-1910-ական թվականների արևմտահայ նորավեպը, բնականաբար, անմասն էր ժանրի համակարգային բանարվեստին և ձևաբանությանը բնորոշ իրողություններից և ժամանակաշրջանի ներժանրային բոլոր կառույցները կիրառվում էին նաև ազգային գրական ընթացքում: Հարկ է նշել, որ արևմտահայ նորավեպի պատմությունն ու ընթացականությունը միշտ էլ, պահպանելով ինքնությունը, համաքայլ էին ժանրի համապատասխան պատմական դրսևորմանը: Խնդրո առարկա շրջանում, հար և նման եվրոպականի, արևմտահայ նորավիպագրության մեջ գործում էին այնպիսի ներժանրային կառույցներ, ինչպիսիք էին դինամիկ նորավեպը, կաղանդային նորավեպերը, պատմական նորավեպը, նորավեպ-նամականին, նորավեպ-գաղտնիքը և այլն: 1890-ականներից այս ամենին ավելացավ նաև, այսպես կոչված, «Բժշկի պատմած» նորավեպերը: Պոլ Բուրժեի, Գոնկուր եղբայրների, Մոպասանի, Զոլայի, Չեխովի գեղարվեստական փորձը՝ գիտականության, ճշգրտության, բնախոսության և փորձարարական հոգեբանության կարգախոսներով, ժանրի կառուցվածքում հաստատագրում էին «Բժշկի պատմած» նորավեպերի կառույցը, որտեղ գրականացվող առարկայի ընդհանրական դիտողականությունը, պատումի սկզբունքային առարկայականությունը, բացառիկ, պրկված իրադարձության կենտրոնացումը և ըստ այդմ ոչ նորմատիվ հանգուցալուծումը (ընդգծենք, որ իրենց բնույթով կուլիզիաները նույնպես ստանդարտ չեն) նորավիպային տարերքում բացառիկ արդյունավորություն էին ունենում: Նամանավանդ որ ըստ ժանրի քրեստոմատիկ բնութագրման՝ «...նորավեպի ամենարնդգծված հատկանիշները՝ կարճությունը, սեղմությունը, խտությունը և միասնականությունն են»⁴, որոնք «բժշկի պատմած» նորավեպերում առավելագույնս շեշտված են:

Տակավին 1890-ականներից սկսած մինչև 1910-ականները «բժշկի պատմած» նորավեպի ներժանրային կառույցը արևմտահայ գրականության մեջ անընդհատ ստեղծագործական կիզակետում էր՝ դրսևորելով հայեցակետերի և կենտրոնացման խայտաբղետ մոտեցումներ⁵: Լևոն Բաշալյանի «Վերջին համբույ-

4 Տե՛ս «The dimensions of the short story. A criptical anthology» New York-Toronto 1965, p. 509.

5 Հիշատակենք ստավել ամբողջականներն ու հաջողվածները, որոնք նորավեպի այս կառույցը ամրակայեցին արևմտահայ գրականության մեջ: Ռուբեն Սևակի ստեղծագործությունների հետ անպայմանորեն արձանագրելի են Լևոն Բաշալյանի «Վերջին համբույրը», Գրիգոր Զոհրասի «Տալիլա», «Երջանիկ մահը», Ջապել Ասատուրի «Վրիպանքը», «Սիսակ» կեղծամուտով հրատա-

րը»⁶ այս տարբերակի առաջին ստեղծագործությունն էր, որ ժանրի պատմություն ձևով համապատկերում ունեցավ ամենատարածված ռեմինիսցենցները: 1890-ականներին Բաշալյանի նորավեպերի հղանցքի անհատականացրած մեկնություններն էին Ջոհրապի «Տալիլա»-ն, Սիպիլի «Վրիպանքը»: Բացառապես նույն կոլեկտիվի և իրադրություն ստեղծագործական տարամեկնությունները արևմտահայ նորավեպագրության մեջ բյուրեղացրեցին «Տալիլայի» կանգնումը⁷ շրջանակելով աստվածաշնչային միատերիայի ապամիթոսականացումից մինչև ժամանակաշրջանի անհատի կենսոլորտի շերտերի խորաքնին արձանագրություն: Ժանրային կառույցի այս դրսևորումներում առաջին անգամ ստեղծաբանական լիարժեք մանրամասնման ենթարկվեց նախամահ-մահ զուգադրությունը, որ պիտի բյուրեղանար Ռուբեն Սևակի նորավեպերում իբրև անհատի անցումային գոյավիճակի սևեռում:

«Բժշկի պատմած» նորավեպերում, որպես կանոն, կիրարկվում է հետևյալ պատումային կադապարը՝ պասիվ գործող անձերից մեկը ծանոթանում, այնուհետև մտերմանում է բժշկի հետ, որից հետո արդեն բժիշկը ներկայացնում է սեղմ, իրադարձությունների սրբանագ հանգուցմամբ, որևիցե պատմություն: Ասել է թե՛ պատմումը մակաբերվում է արտաքին-միջնորդավորված կերպով: Այս սկզբունքով են գրված Չերազի «Մեղքին պատիժը»⁸, Պարսամյանի «Տոբթ. Արամ Մակարյանը»⁹, Սիսակի «Անակնկալը»¹⁰, կառույցի զրեթե բոլոր նորավեպերը: Ռուբեն Սևակի «Բժշկի պատմած» նորավեպերը ժանրային կառույց ներբերեցին բոլորովին նոր պատումային կառուցվածք: Իրողություն, որ ոչ միայն մասնագիտական պատկանելություն մենաշնորհով է պատճառաբանվում, այլ նաև գրականացվող առարկայի և ենթակայի ներքին-անմիջնորդավոր առաջադրմամբ¹¹, որն արդեն, ի տարբերություն մյուսների¹², նորավեպի բանարվեստում ընձյուղում էր նեոռոմանտիզմի գեղագիտությունը: Ռուբեն Սևակի նորավեպերում նախադրային մասը կարճված է, ամենաանհրաժեշտ, սեղմ միջոցներով նա անցնում է գործողության, արարքի էությունը, քանի որ դրանք արդեն գերհագեցած են և ցուցանում են. «Ուրիշ չհավոր տազնա՛պ ճամբան, այսինքն դեպի մահ տանող այն բյուրավոր քովնտի անցքերը, հիվանդությունեն առաջ, զայն պարտադրող խուլ ու խոր ազդակները, արյունեն, մի-

րակված «Անակնկալը», Կարապետ Ոսկյանի «Հիվանդի ձայնը», Միսա Չերազի «Մեղքին պատիժը» և Մերուժան Պարսամյանի «Տոբթ. Արամ Մակարյան»-ը:

6 Տե՛ս «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1890 թ., 15 մայիսի:

7 «Տալիլա» նորավեպի ազդեցությունն այնքան հզոր էր, որ ստեղծագործության տպագրությունից վեց տարի անց՝ «Տալիլա»-ն առաջին անգամ հրատարակվել էր «Մասիս»-ում 1893-ին՝ Զմյուռնիայի «Արևելյան մամուլ»-ում լույս է տեսնում Ղևոնդի «Լուիզա Ինչո՞ւ չամուսնանար»-ը՝ 1899 թ., էջ 604-610:

Այս նորավեպը Ջոհրապի Աշխատող գործի բացարձակ կրկնությունն է՝ տեղ-տեղ «Տալիլայի» պատկերների, արտահայտությունների բառացի մեջբերումներով:

8 Տե՛ս «Մասիս» 1904 թ., էջ 87-89: Չերազը նորավեպը հրատարակել է «Արաքսի» կեղծանունով:

9 Տե՛ս «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1911 թ., թիվ 15, էջ 233-234:

10 Տե՛ս «Սուրբանդակ», Կ. Փոլիս, 1899 թ., թիվ 33:

11 Միակ պայմանական բացատրությունը «Մեղքները իրավունքը» նորավեպն է, որտեղ բուլղար ծերունի գիմկորը պարզապես արձանագրում է բժշկի պատմությունը:

12 Ներքին-անմիջնորդավոր կերպի կիրարկումը առկա է նաև Կարապետ Ոսկյանի «Հիվանդի ձայնը» նորավեպում՝ տե՛ս «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1900 թ., թիվ 4304:

սեն, ուղեղեն-ներսեն ու դուրսեն, որոնք բոլորը մեկ կը կազմեն աղետը, իր վերջին վարագույրին համար դիմելու ստիպված դեպի ցավին տունը»¹³:

Ռուբեն Սևակի «Բժշկի պատմած» նորավեպերը համադրեցին և ներդաշնակեցին ժանրի արևմտահայ փաղանգի երկու տիրապետող հատկանիշներ՝ ուստի-լիտարն (օգտապաշտական) ու անխառն արվեստականը¹⁴ և այս իմաստով նրա արձակը որակական միևնույն հարթություն վրա է, ինչ քերթությունը: Հանգամանք, որ Սևակի գրական ժառանգության հատկականությունը պայմանավորող երևույթներից է: Ընթերցողին մատուցել նորավեպ, խոհազրույթուն թե քրոնիկոն՝ միշտ տպավորիչ իրադարձություններով՝ անհրաժեշտ նախադիտելիք զանազան ախտերի մասին, բնագրային մակարդակում աննկատելիացնելով «գիրակախի-ուսուցողական» հոսքը, անջրպետելով ցանկացած բժշկի բնորոշ պատմումի շրջանակից, հիվանդությունների արձանագրություններից, և նյութը դարձնել ընտիր գեղարվեստական ստեղծագործություն, միայն վարպետ արվեստագետի կարելիություն էր, որը Սևակն ըստ ամենայնի առարկայացրեց: Այսպես՝ «Կես խենթը», «Մանչերուն գերեզմանը», «Հարսներուն գաղտնիքը», «Տեր ողորմյա», «Գինովին աղջիկը» նորավեպերի ճակատագրական հիվանդությունների խորքը, ախտավորների վիճակների սուզումները ներդաշնակվում են ընդհանրապես մարդու նախամահ՝ մահվան հանգամանքի դեմ մենակ, օտարի հայտնություն գրականացմանը: Այստեղ է նաև Սևակի նորավեպերի առինքնողությունը, ժանրային խնդրո առարկա կառույցի ընդգրկունությունը գործնականացնելու հանգամանքը: Նրա ելակետը յուրահատուկ բանաձևում է ստացել «Անիծված գանձը» նորավեպում. «Վա՛յ մարմնի բժիշկ, որ հոգիեն չի հասկնար: Ի՛նչ հոգեկան ցավեր կան, որ հիվանդին ցավեր կբյուրապատկեն, մահացու կդարձնեն, այլև կբացատրեն՝ այդ ցավերը» (278): Սևակի նորավեպերի հերոսների և գործողությունների աշխարհը սևեռված էր հենց հիվանդների հոգու ընթերցումներում: Այս պարագային ծավալային և կառուցվածքային սեղմ միջոցները մի կողմից, սրբնթաց և ծայրահեղորեն պրկված պատմումը մյուս կողմից գրողին պարզապես պարտադրում են ոճական, բառապատկերային համակարգի գյուտված կիրարկումներ, և Սևակը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում հայտնաբերում է միակ անհրաժեշտ, եզակի բառը, փոխաբերությունը, առհասարակ:

Սատանային իրավիճակների կենտրոնացումը, նախամահվան և մահվան գեղարվեստական շրջապտույտը արևմտահայ նորավեպագրության մեջ 1890-ականների վերջերին 1900-ական թվականներին, հասկանալի պատճառներով, ստեղծաբանական իրացումների հորձանքում էր՝ 1894-1896-ի Աղետը «Եվրոպայի մայրամուտի» զգայնությունների և գիտակցության գոյավորումը և այլն, և բնական էր այս ամենի անդրադարձը ժանրի զարգացման վրա՝ Զարուհի Գա-

13 Հ. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 9, էջ 31:

14 Սևակի նախադեպը արևելահայ գրականության մեջ, գրեթե նույն ժամանակաշրջանում, փորձեց իրականացնել Վահուհին: Նրա՝ հատուկ հանրության համար գրված բժշկական հոդվածներն ու ակնարկները հրաշալի էին, սակայն երբ փորձեց համադրել մասնագիտությունը գրականության հետ, կատարելապես ձախողվեց: Նկատի ունենք «Պատրանք», «Մատնիչը» վեպերը:

լեմքերյան, Կարապետ Ոսկյան, Մերուժան Պարսամյան, Հայկանուշ Մառք¹⁵: Այդօրինակ դրսևորումները հոչակագրի արժեք ձեռք բերած յարճանյանական «ես երգելով կ'ուզեմ մեռնիլ»-ի ինքնատիպ «ալյուզիաներն» էին, և ահա Ռուբեն Սևակը Կիրիկիայի արհավիրքից հետո, «Կարմիր գրքից» չորս տարի անց, առանց դույզն-ինչ չափազանցության, ծրագրային խմբագրում է մտցնում հղացքի գեղարվեստական իրագործումներում: «Մեռցնելու իրավունքը» նորավեպի բժիշկը շեշտում է. «Եթե դուք ազատվիլ կ'ուզեք, կ'ըսեր, ո՞վ կ'արգիլե գձեզ մեկնելե. ես իր քով պիտի մնամ մինչև իր վերջին շունչը, բայց ես չունիմ մեռցնելու իրավունքը ես կյանքին պաշտոնյան եմ... (297): Այսպիսով՝ Սևակը, որ անկումների սարսափներում դիտարկում և փոխանցում էր ընթերցողին «Թշվառուժյան տեսարանները», որոնք «ա՛յնքան արագ կհաջորդեն իրարու» («Գինովին աղջիկը») անակնկալներով սկսված և անակնկալներով ավարտվող պատմումներում՝ ինչպես նկատում է «Կես խենթը» նորավեպի եզրափակիչ հատվածում և միանշանակ բյուրեղացնում նորավեպի հիշողության մեջ մխված ժանրի բնույթը, «բժշկի պատմած» նորավեպերի ձևաբանական հարացույցում հայտնաբերում է անկրկնելի աշխարհ, և սա է նրա, օչականյան բնութագրումով՝ «մինչև ոսկորներուն ծուծը գրագետի», հավելումը արևմտահայ նորավեպի համաստեղության մեջ:

15 Հիշատակե՞ք հղացքով լավագույն նորավեպեր գրած հեղինակների՞ն և ստեղծագործությունները՝ «Հուսարեկ հյուժախտավորն»՝ Գալեմբերյան, «Արևելք», 1893 թ., թիվ 2702, 2703, «Մի՞նչև մահ»՝ Ոսկյան, «Արևելք», 1899 թ., թիվ 4203, «Բոլերան»՝ Պարսամյան, «Արևելք», 1902 թ., թիվ 4892, «Մեռելաթաղը»՝ Մառք, «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1904 թ., թիվ 2346:

ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆԻ ՆՈՐԱՎԵՊԵՐԸ

Վահան Թեքեյանը Հայ գրականության այն գյուտաված երևույթներից է, որի գեղարվեստական ժառանգությունն, առհասարակ կյանքն ու գործը, բյուրեղացնում են մեր մշակութաբանական տեսակը, պայմանավորում՝ ազգային հոգևոր պատմության ներկայությունը, և այս անպարագծելի Վարպետի՝ ավելի քան կեսդարյա ստեղծագործության յուրաքանչյուր դրսևորում, ցանկացած հյուլե անհրաժեշտ է, կարևոր: Նրա գրականության մեջ չի կարելի ընդունելի-նորմատիվ համանունություն մտարբերակել, առանձնացնել գրապատմական, այսպես կոչված, երկրորդական, ուղեկցային դրսևորումներ, քանի որ Թեքեյանը ամբարում է Հայ գրականության հիմնամյա ժամանակաշրջանի կենսոլորտն ու զգայնությունը, ճակատագրի կամոք հանձնառու լինում պատմական հաջորդականությունն ապահովելուն, իր գրականության մեկտեղում ավարտի և սկզբի արարողականությունը: Հետևաբար նրա գեղարվեստական ժառանգության որևիցե բաղադրատարր չպետք է ընթերցման և մեկնության լուսանցքներին մնա, կամ՝ սահմանափակվի հպանցիկ, սոսկ իբրև խորք վերլուծություններով: Այս առումով Իրավ բանաստեղծի¹ գրական ժառանգությունն՝ իբրև ամբողջություն, մետաբնագիր ենթադրում է ստեղծաբանական կիզակետի՝ քերթության, այլասացությունների հոսքեր, դրսևորումներ՝ արձակ երկեր, թատերգություն, հուշագրություն, թարգմանություն, տեսական-քննադատական հոդվածներ և գրություններ, հրապարակախոսություն, որոնց քննությունը հրատապ և էական է երկու առումով.

ա) իբրև քերթության այլասացություններ՝ ժառանգության մատնանշած դրսևորումները սատարում և ամբողջականացնում են Թեքեյանի գեղարվեստական մետաբնագրի լիակատար ընթերցումը (նամանավանդ նկատենք, որ բանաստեղծության շուքի տակ կա՛մ անտեսվել են, կա՛մ պարզապես թվարկվել),

բ) դրանց հետազոտությունն առարկայաբար զուգահեռում է բնագրագիտական ճշգրտումների մանրակրկիտ գործընթաց, որն էլ օրախնդիր դարձած Թեքեյանի լիակատար գիտական հրատարակության համար անուրանալի է, այնպես որ համաձայնելով Ավետիս Սանճյանի այն արձանագրությանը, թե «Թեքեյան» ֆոնդի հանձնախմբի ձեռնարկած «Ամբողջական երկերի» անկատար հրատարակությունը «գիտական ու բանասիրական լուրջ թերություններ» ունի, անհրաժեշտ է կենտրոնանալ ոչ միայն «ցարգ գոյություն չունեցող անոր քերթողական ստեղծագործության լիակատար ժողովածուի» հանգամանքին, այլ ընդհանրապես Վահան Թեքեյանի ամբողջական գործին²:

Իրավ բանաստեղծի գեղարվեստական ժառանգության այլասացության գերակա արտահայտությունն անշուշտ թե՛ քանակով և թե՛ ստեղծագործական

- 1 Թեքեյանի օջակայանն այս բնութագրումը տարողունակ այն արտահայտությունն է, որն անվերապահ ընդունվեց գրական կյանքում և դարձավ բանաստեղծի ընդհանրական հատկականությունը ցուցանող արտահայտություն:
- 2 Տե՛ս Վահան Թեքեյան, Նամակահի, Հրատարակություն Թեքեյան Մշակութային Միություն, 1983 թ., էջ 1:

կյանքի ուղեկցական գործառնություններ արձակն է, պատահական չէ, որ 1950-ականներին ձեռնարկած լիակատարի լույս տեսած վեց հատորներից երեքը ներփակում էին այն. յոթերորդ հատորում՝ «Եթե Տերը կամենա» վեպը, ութերորդում՝ փոքր արձակը թատերգությունների հետ և իններորդում՝ երգիծական գործերը՝ համապատասխան չափածոյին կցված: Ակնհայտ է, որ այդ ստորաբաժանումը կրավորական է և խիստ պայմանական: Նախ՝ այսպես կոչված, երգիծական արձակի համատեղադրությունը համապատասխան չափածոյի հետ: Ժանրային առումով դրանք ոչ թե գեղարվեստական երկեր են, այլ՝ հրապարակախոսական: Ապա՝ գեղարվեստական արձակի առանձնացումն ու տարբերակումը: Հատորում ներփակված են ինը ստեղծագործություն, որոնց մեկտեղումը կրկին պարագայական է և թերի: Այսպես՝ մաքուր, անխառն գեղարվեստական ստեղծագործություններ «Մարք Ֆուրթունի արկածը» անավարտ վեպի (Ա, Բ, Գ հատվածները լույս էին տեսել տակավին 1922-ին Կ. Պոլսի «Բարձրավանքում», Դ հատվածը կցվել էր ձեռագրերից), «Ճահիրը» և «Մեկենասը» նորավեպերի հետ հատորում ամփոփված են «Խարույկը», «Կտրված թևեր» ճեպագիր-հրապարակախոսականները, «Տեսիլներ» և «Բանտեղբայրները» հուշագրականները, «Հպարտները» արձակ քերթվածը (հեղինակային ասք-հեքիաթի բնորոշ արտահայտություններից) և «Կաղանդը Կեսարիո մեջ» քրոնիկոնը: Ինչպես նկատում ենք, ստորաբաժանումը խիստ պայմանական է, և Թեքեյանի ապագա լիակատար բազմահատորյակում գեղարվեստական արձակը պետք է ամփոփվի հետևյալ ստեղծագործություններով՝ «Եթե Տերը կամենա» – վեպ, «Մարք Ֆուրթունի արկածը» – անավարտ վեպ և «Ճահիրը», «Մեկենասը» – նորավեպեր, իսկ մնացյալը, համապատասխանաբար, պիտի գետեղվեն հոդվածների, հրապարակախոսության, հուշագրության և արձակ բանաստեղծությունների հատորներում:

Արդ, երբ Իրավ բանաստեղծի գրական ժառանգության պարագծում ճշգրտեցինք գեղարվեստական արձակը, քիչ ավելի մանրամասն անդրադառնանք մետաբնագրի այս դրսևորման ընդհանրական կերպին: Հայտնի է, որ Վահան Թեքեյանի առաջին տպագիր գործը եղել է 1894-ին «Հայրենիք» օրաթերթում տպագրած «Կաղանդը Կեսարիո մեջ» քրոնիկոնը: Այս փաստն ուշագրավ է այն առումով, որ երգվյալ բանաստեղծի «չնորհանդեսը» գրական ընթացում հակադարձ շարժման սկզբունքով է տեղի ունեցել, որ պատճառաբանվում է ոչ միայն արևմտահայ գրականության պատմության մեջ 1890-ական թվականներին արձակի գերակշռությամբ, այլև ամենից առաջ հենց իր՝ Թեքեյանի համար ստեղծաբանական տարերքի փորձագրություն և ճշգրտման ջանքով: Եվ պատահական չէ, որ վեց տարի անց նա ինքն է տալիս իր արձակի ինքնադատականը՝ Արշակ Չոպանյանին 1900-ի հունվարի 22-ին հասցեագրած նամակում գրելով. «Իմ ախտավոր արձակիս համար, իրոք շատ բարի եք եղել այնչափ հոգնիլ ու բացատրություն տալու համար»³: Սա արվեստագետի հայ քերթության ամենախոստապահանջ՝ նախ իր բանաստեղծության հանդեպ, երևույթներից մեկի վերջնական և սկզբունքային ճշգրտումն էր, և հատկանշական է, որ նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ արձակին վերապահվեց սոսկ լրացուցիչ-

3 Նույն տեղում, էջ 93:

սատարողական դերակատարություն, այլասացություն դրսևորման տարերք, գրական-մշակութային անհրաժեշտ, սակայն ոչ երբեք պարտադիր աքսեսուար: Այնուհանդերձ Վահան Թեքեյանի մետաբնագրում «ախտավոր արձակ» բանաձևումը բացատրություն կարիք ունի և այս պարագային ելակետային են հետևյալ իրողությունները.

ա) արձակի «ախտավորությունը» պատճառաբանվում է Թեքեյանի ստեղծաբանական ինքնության մեջ քերթվածի վերջնական հստակություն (երբեք չպետք է զանցառել արդեն 1901 թվականին «Հոգեր» ժողովածուի կանգնումը), բանաստեղծումը հստակվել և ազատագրվել էր իբրև գեղարվեստական ինքնաարտահայտման կերպ, կենսաձև,

բ) ստեղծագործական գիտակցության և ոգեխառնության շրջանակում արձակը հաստատագրվել էր քերթվածի մանրամասնման, ծավալման, ներքին մեկնության, «բացատրման» տիրույթներում:

Ի տարբերություն այլասացության մյուս դրսևորումների (Թատերգություն, հրապարակագրություն, խոհագրություն)՝ արձակին էր տրված քերթվածի ծավալման և ներքին մեկնության տարբերակումների լիակատարությունը, որն ըստ ամենայնի դրսևորվեց «Մարկ Ֆուրթունի արկածը» անավարտ մնացած վեպում: Այս ստեղծագործությունը «Մեկ-հատիկ» բանաստեղծության գերակա ազդակից արտածված արձակ այլասացությունն է, որը կրկին «Ան ոչ ողջ մնացած աչքն է, որ մեռածին կը պատմէ ապրելուն անհուն եղերականութիւնը»⁴:

Երկրորդենք՝ Վահան Թեքեյանի արձակը դիտելի է այլասացության շրջագծում, որն ինքնին ենթադրում է զուգահեռ պատմություն իրավ բանաստեղծի գրական գործունեության համապատկերում: Այս պարագային նրա արձակը ցուցանում է ձախողման, պարտության, բյուրեղացման և հաղթանակի ուշագրավ հակոտնյայություն: Եվ եթե տակավին 1910-ական թվականներից հետապնդող վիպագրության փորձությունը նախ՝ «Արևում» իբրև թերթոն, ապա և՛ առանձին լույս տեսած «Եթե Տերը կամենա» վեպը Թեքեյանական արձակի ձախողումն ու պարտությունն էր, ապա «Ճահիրը» և «Մեկենասը»՝ բյուրեղացումն ու հաղթանակը, որովհետև իրավ բանաստեղծը, որ «բարիքն է ըրած այդ տղոց տողերը ազատելու ձևեն, փայլեն, գրական ջնարակեն ու մղած զանոնք իրենց հոգեկան մուշնքին»⁵, այս ստեղծագործություններով հավելել է արևմտահայ նորավիպագրության պատմությունը, օչականյան առանձնացումներով՝ «հոգեվիճակի և ճակատագրի» և «մթնշաղային մտավիճակի» կենտրոնացմամբ: Սա է, որ Թեքեյանի նորավիպագրության ուսումնասիրությունը խնդրադիր և կարևոր է դարձնում նրա գեղարվեստական մետաբնագրի պարագծում:

1880-ականների երկրորդ կեսից մինչև արևմտահայ գրականության դարափակումը գրական ընթացում նորավեպի ժանրը տիրապետող դրսևորումներից էր: Իրողություն, որ պատճառաբանվում է ինչպես ժանրի բնույթային և ձևաբանական հատկանիշներով, այնպես էլ գրապատմական առարկայական հանգամանքներով: Ժանրի դինամիզմն ու սրընթաց հարմարվողականությունը,

4 Հակոբ Օշական, Նամակամի, Ա հատոր, Պեյրուք, 1983 թ., էջ 54:

5 Հակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», Անթիլիաս, 1980 թ., հտ. 9, էջ 437:

ներժանրային կառույցների անվերջավոր հնարավորությունները, փոքր ծավալն ու արագ արձագանքման կարելիությունները մի կողմից, արևմտահայ գրականության «լրագրային» հանդերձը (պատմական, քաղաքական զրդապատճառների հանգուցմամբ) մյուս կողմից, նորավեպի արգասավորության բարերար բաղադրիչներն էին: Պատահական չէ, որ նորավիպային դարձումներ էին անում այնպիսի երգվյալ բանաստեղծներ, ինչպիսիք էին Ռուբեն Որբերյանը, Ջարուհի Գալեմբեքյանը, Կարապետ Ոսկյանը, Մերուժան Պարսամյանը, Էդուարդ Գոլանճյանը, Հայկանուշ Մառքը, Ջապել Ասատուրը, Հովհաննես Սեթյանը, Մաննիկ Պերպեքյանը, Վահան Մալեգյանը, Ռուբեն Սևակը, այլոք: Թեևս դժվար է գտնել մի այլ գրականություն, որտեղ մի ամբողջ դարաշրջանի բանաստեղծների գերակշռող մեծամասնությունն նման «թուլություն» ունենա նորավեպի ժանրի հանդեպ: Բնականաբար, այսօրինակ դարձումից անմասն չէր կարող մնալ Վահան Թեքեյանի նման արվեստագետը՝ առթելով ինչպես ժանրի տեսությունը վերաբերող խնդիրներ, այնպես էլ ստեղծագործական վկայություններ:

Վահան Թեքեյանի գիտական կենսագրության մեջ անպայմանորեն պիտի վավերացվի նրա և Գրիգոր Զոհրապի առընթերադրումների ամբողջական երփնագիրը: Խնդրո առարկա հարցի շրջագծում դրա արտահայտության դրվագներին է Զոհրապի նորավեպերին նվիրված գրական ասուլիսը 1913 թվականին, երբ Հակոբ Միրունու, Շավարշ Միսաքյանի, Ջապել Ասատուրի, Գրիգոր Մալխասի, Գուրգեն Խաթակի պես բանախոսությամբ հանդես եկավ նաև Վահան Թեքեյանը: Նրա «Զոհրապ իբր նորավիպագիր» տեսապատմական քննության ազդակները ոչ միայն բանաստեղծի՝ Ութունականների սերնդի նկատմամբ ունեցած սիրո, համակրանքի, գրական նոր շարժման նախակարապետների հանդեպ տածած երախտիքի դրսևորում էր, Զոհրապի 1909-ին «Շիրակի» վերահրատարակությունը Պոլսում ապահովելու միջնորդության, երախտավորության և ջանքերի յուրօրինակ փոխադարձում, այլ նաև հիացումից և երախտագիտությունից անդին՝ արվեստի հրամայականի կայացման արձանագրություն, որ արևմտահայ գրական կյանքում հաստատագրվեց նորավեպի ժանրի շնորհիվ նաև. «Երկրաչափ Զոհրապը իր հետքը թողած է գրագետ Զոհրապին մեջ, որ անշուշտ մասամբ ատոր կը պարտի չափի և հստակության այն հզոր դրոշմը, որ կը հատկանշե իր գրականությունը»⁶: Թեքեյանն իրավացիորեն ժանրի բանարվեստում և կառուցվածքում ելակետային էր համարում նորավեպի արխիտեկտոնիկայի ներդաշնակ-համամասնական միասնականությունը: Տեսական այս դիտարկումը նա ըստ ամենայնի գործնականացրեց նաև իր նորավիպագրության մեջ: Հարկ է նշել, որ Թեքեյանի նորավեպերը բեկովեցին արևմտահայ գրականության պատմության մեջ ժանրի տիրապետող հղացքների կիզակետերում՝ փաստելով Իրավ բանաստեղծի ստեղծագործական այլասացության ևս մեկ կարևոր առանձնահատկություն. Թեքեյանի նորավիպային դարձումները բացառապես ժանրի գերհագեցած խտացումների բովում էին: Այս սկզբունքը գալիս էր տակավին «Կաղանդը Կեսարիո մեջ» քրոնիկոնի գոյավորման ազ-

6 «Գրական ասուլիսներ. Բ.», «Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը», Կ. Պոլիս, 1913 թ., էջ 26: Ի դեպ, տարիներ ճետո, երբ կրկին անդրադարձավ Զոհրապի ստեղծագործություններին, գրեթե տառացիորեն կրկնեց իր բանախոսությունը: Տե՛ս Վահան Թեքեյանի «Գրիգոր Զոհրապ» հոդվածը, «Նավասարդ», Պուրեշ, 1924 թ., Ա. հատոր, Ժ-ԺԲ պրակ, էջ 313:

դակներին: Արևմտահայ գրականության մեջ, այսպես կոչված, «կաղանդային նորավեպերը» ժանրի այցեքարտերից էին՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Լևոն Բաշալյան, Հրանդ, Հովհաննես Ասպետ, Երվանդ Օտյան, Գեղամ Բարսեղյան, Տիգրան Չյուկյուրյան, Սիմեոն Երեմյան, Գիմմեն, Երուխան, Անայիս՝ հեղինակներ, որոնք ներթանրային այս կառույցը բազմիցս հաջողությամբ կիրարկել էին: Իսկ արդեն «Ճահիլը» ու «Մեկենասը» Աղետ-դիմադարձություն, ազգային հեղափոխություն և բարքեր նորավիպային գերակա հղացքների ուրույն և խտացված դրսևորումներից էին:

Հակոբ Օշականը, հիշելով 1914-ին «Մեհյանականների» հետ «Հրաշալի հարույթեան» քննարկումը, գրում է. «Վ. Թ. ամենեն պարզ ու նույնքան սիրտ գտնող տողերով կ'արտահայտեր մեր ողբերգությունը, մեր ազատագրութեան աննվաճ երազը: Ասիկա այնքան հստակ էր, որ լրջացանք ամենքս»⁷: Անպաճույճ պատմումով էլ նա անդրադարձավ 1894-1896 թվականների աղետին, որ նրա արձակում և հուշագրության մեջ քանիցս արձանագրվեց (հրատարակախոսական պաթոսով, վավերականի թանձրացմամբ)՝ «Խարույկը», «Կտրված թևեր», «Տեսիլներ», «Բանտեղբայրները», և բյուրեղացավ «Ճահիլը» նորավեպով:

Կ. Պոլսից տարագրված Վահան Թեքեյանը 1904-ին, վերջնականապես հիասթափվելով Գերմանիայից, Համբուրգից անցնում է Ալեքսանդրիա, ուր 1905 թվականին իր գրչեղբայր և մտերիմ Միքայել Կյուրճյանի հետ ձեռնարկում է «Շիրակի» հրատարակությունը: Հատկանշական է, որ «Շիրակ» հանդեսի եզրիպատական (Ալեքսանդրիա, Կահիրե) շրջանում լույս տեսան Աղետի նորավիպային մի շարք անդրադարձումներ, հիշատակենք, օրինակ, 1906-ին Միքայել Նաթանյանի «Հեղինարը» (թիվ 2-րդ): Անշուշտ, բարձրակետը վերապահված էր Վահան Թեքեյանին, որ 1905 թվականի երրորդ համարում Վահան Տիրանյան կեղծանունով տպագրեց «Ճահիլը» նորավեպը: Ստեղծագործությունն ունի «Լարախաղացի մը պատմություն» ենթախորագիրը: Նորավեպի՝ հատորում գետեղված բնագիրը համեմատել ենք ինչպես ԳԱԹ-ի թողոններում պահպանվող մեքենագիր ինքնագրի, այնպես էլ հանդեսի տպագրածի հետ⁸:

Այս ստեղծագործությունը Աղետի հղացքի արևմտահայ նորավեպի անդրադարձումներում ներբերում է արտաքին և ներքին աղետներից ազատագրվող անհատի հոգեբանական սկեթչի արհեստավարժ դրսևորում: Հովիկին ճարպկության և կենսուրախ բնավորության համար համադրուղացիները ճահիլ մականունն էին տվել: Հովիկը բնաշխարհի անկապտելի տարրն էր, բնության շարունակությունը: Հարևան գյուղից փախցնում է Մարեին, սակայն ծնողները դեմ էին այդ ամուսնությունը: Երիտասարդը ստիպված հետ է տանում օրիորդին և բոլորից վիրավորված՝ ընդմիջտ լքում գյուղը: Մի գնչուից լարախաղացություն է սովորում և մեծ համբավ ձեռք բերում: Գինարբուքների և կանանց հորձանքում փորձում է բթացնել, մոռացության տալ ծննդավայրի և Մարեի պատկերը: 1896-ին թուրքերից տեղեկանում է, որ իր գյուղն էլ են ավերել, լլ-

7 Հակոբ Օշական, Նամակամի, էջ 76:

8 Այս եռամսեմատությունը հնարավորություն ընձեռեց ճշգրտել ինչպես այս, այնպես էլ «Մեկենասի» բնագրերը: Կահիրեի հրատարակությունում կան վրիպակներ, բացթողումներ: Եվս մի վկայություն, որ կենսականորեն հրատապ է թեքեյանի ստեղծագործությունների բնագրագիտական անխաթար տեսքով հրատարակելու անհրաժեշտությունը:

կել Մարեին. վիրավորվածությունը և ինքնասաստման նշույլները անգամ վերանում են, վերագարթնում է հայր, մարդն առհասարակ և ներկայացումներից մեկի ժամանակ իր ձողով գահավիժում է ամբոխի ամենասուվար մասում: Սա էր «Հրաշալի հարություն» այլասացությունը, որ Երվանդ Օտյանի, Կարապետ Տողրամաճյանի, Մինաս Չերազի, Ենոք Արմենի, Հմայակ Արամյանցի, Ռուբեն Զարգարյանի, Սուրեն Պարթևյանի, Առանձարի և այլոց Աղետի և դիմադարձություն նորավիպային անդրադարձումներին հավելում էր դարձի, հարություն հոգեբանական պատմումը:

Եթե «Ճահիլը» ստեղծագործությունից ազդակները բազմակողմում էին հայ իրականության ցայգալուսային ժամանակագրությունը, ապա «Մեկենասը» նորավեպը ժանրի գերակա մի այլ հղացքի՝ հայ կյանքի, մենթալիտետի հեղափոխական բեկվածքի յուրօրինակ արտահայտություններից էր:

1900 թվականներից սկսած՝ Թեքեյանը արևմտահայ պարբերականներում հանդես էր գալիս երգիծական քրոնիկոններով և հոդվածներով («Պատրիարքին աշխարհականը», «Շիրակ», 1909 թ., թիվ 7, «Բառի մը առթիվ», նույն տեղում, թիվ 9, «Շոգենավին մեջ», «Բյուզանդիոն», 1911 թ. և այլն), ուր ծաղրում էր ազգային քաղաքական կյանքի զարտուղությունները: «Մեկենասի» գոյությունը պայմանավորված էր 1908-ի հայտնի իրադարձություններից հետո հայ կյանքը պարուրած հեղափոխական հեղձուկով, հեղափոխության մակաբույծների շահարկումներով: Անպայման պիտի արձանագրել, որ «Մեկենասը» յուրովսանն այն փոքրիկ և համեստ հավելումն էր, որ Օտյանի անգերագանցելի և անկրկնելի Փանջունու հետ, ընդամենը երկու տասնամյակում քաղաքական երգիծանքում հաստատագրեցին Նշան Պեշիկթաշլյանի Շահազարին, ընկեր Փարոսին, Մալխասի և Լեռ Կամսարի կերպարներին: Իրագործումն արդեն կար, գրական կյանքում խարսխվել էին Երվանդ Օտյանի «Հեղափոխության մակաբույծները», «Պատերազմ և խաղաղությունը», Տիգրան Չոկյուրյանի «Հերոսը»: Եվ ահա, 1912-ին արևմտահայ նորավեպի կենտրոններից «Շանթ» հանդեսի 26-րդ համարում լույս է տեսնում 994 բառանոց «Մեկենասը» նորավեպը, որտեղ ծաղրվում են և՛ Հակոբ աղա ձենկեճյանի նման նորաթուխ ազգային բարերարները, և՛ Հայկ Լափիկյանի նման հեղափոխականները և թե Բերթիկյանի պես նորօրյա մեծապատիվ մուրացկանները: Ձենկեճյան աղան, որպեսզի բարերարի համբավ ձեռք բերի և չվատացնի հարաբերությունները Լափիկյանի հետ, համաձայնվում է նկարիչ Բերթիկյանին Փարիզ՝ ուսման ուղարկել՝ կանխավ գրավ վերցնելով այս տարաբախտ արհեստավորի (պատճենող էր և լուսանկարիչ) տունը: Նորօրյա մեկենասը սնանկանում է և իբրև մասնակի հատուցում՝ սեփականացնում Բերթիկյանի ունեցվածքը: Դժվար չէ նկատել, որ այս պարագային ևս նորավիպային այլասացությունը պատնեշում էր տեսակի ուժացումը, որ Թեքեյանի գրական ժառանգության մեջ աներկբա է և շարունակական:

Այսպիսով՝ իր ժամանակի «տրտում տեսանողի և ուրացված մարգարեի» (Օչականի բնորոշումն է) նորավեպերը մեկ անգամ ևս վկայում են Իրավ բանաստեղծի գրական ժառանգության սկզբունքային ամբողջականությունն ու միասնականությունը, գեղարվեստական մետաբնագրի ներդաշնակությունը:

ՀԱՄԱՍՏԵՂԸ ԵՎ ՀԱՅ ՆՈՐԱՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

Ա.

XIX դարի 80-ական թվականներից արձակի կարճ ձևերի խայտաբղետ և բազմաբանակ դրսևորումները հայ գրական ընթացում, ժանրի պատմական զարգացման տեսանկյունից, վճռորոշ և էական նշանակություն ունեցան: Միևնույն ժամանակ, առարկայորեն, դրանք գրական զարգացման տիրապետող դրսևորումներն էին: Ստեղծագործական միջնորդող հազեցած էր գեղարվեստական ակնարկի (այսպես կոչված, ֆիզիոլոգիական ակնարկ, ակնարկ-երկխոսություն, քրոնիկոն), պատմվածքի, նորավեպի անընդհատ հոսքով: Եթե տարաբնույթ մրցույթները նորավեպի, պատմվածքի համար ապահովաբար հոսքի կարգավորիչներն էին, ապա երգվյալ բանաստեղծների արձակամետ դարձերը կարճ ձևերի գերիշխանության համաձայնությունն ու լիովին ընդունման իրականությունն էին. Թովմաս Թերգյանի՝ նորավեպեր գրելու փաստը ասվածի անբեկանելի վկայություններից է: Դա տուրք չէր օրվա մտայնությանը, առավելապես ոչ «սպառվող» գրական արտադրանքին ընդառաջելու ստիպողական արարք: Արձանագրենք սոսկ, որ երևույթը պայմանավորված էր գեղարվեստական-գեղագիտական զարգացման օրինահամարություններով, ստեղծագործական որոնումների անհրաժեշտությամբ, լեզվի, պատկերային համակարգի արդիականացմամբ՝ լայն առումով:

Միաժամանակ որակական փոխաձևումները, ամենատարբեր կաղապարների և ձևերի կիրառությունները և հատկապես նորավեպի՝ տառացիորեն բոլոր հնարավոր ժանրային ձևերի արտահայտությունները կանխորոշեցին արձակի կարճ ձևերի հետագա զարգացման ուղին: Բնականաբար, ժանրի ապագան պայմանավորվում էր այն հանգամանքով, թե որքանով է պահպանվում դասական շրջանի (նկատի ունենք XIX դարի 80–XX-ի 900-ական թվականները) որակական ձեռքբերումների միջնորդող, որը ենթադրում էր նախ՝ առկա, ստեղծված մակարդակի պահպանում, ապա՝ արժեքների գիտակցված ընկալում և հետո՝ ժանրի վերընթացն ապահովող նախորդի ստեղծագործական հաղթահարում և նոր որակական շարունակություն: Այս հեշտ տեսանելի, արտաքուստ ընդհանրապես ճիշտ իրողության արձանագրումը առարկայորեն վեր է հանում հարցադրումներ, որոնք անպայման երևան են գալիս ժանրի քննության տարբեր և ծայրաբեկության խնդիրներին անդրադառնալիս:

Այսպես՝ գրականագիտության կողմից պայմանականորեն ընդունված «գյուղագրություն» եզրով բնորոշվող Համաստեղի, Մնձուրու, Շուշանյանի, Արամ Հայկազի գեղարվեստական մտածողության տիպը, պոետիկական առհասարակ, խարսխվում է Զարդարյանի, Թլկատինցու, Մշո Գեղամի, մասամբ Արտաշես Հարությունյանի կողմից ստեղծված, մշակված սկզբունքներին (հերոսի

ընտրութիւն, նկարագրվող և գրականացվող առարկա, կենտրոնացման շրջանակ և այլն): Համաստեղը հատկապես զբաղվել է «Գավառի գրականութեան» խնդիրներով, տեսական ընդհանրացումներ արել. «Ամեն անգամ, որ Թլկատինցիի ու Զարգարյանի ձևերի բաղադրանքները կ'ուզեմ ընել, մտքիս առջև կ'ունենամ երկու տեսակ ստեղծագործություն: Զարգարյան մետաքսե նուրբ թելերով, գույներու մանրամասնություններով ասեղնագործող մըն է: Զգուշ է պետք ըլլալ, որ չմաղվին իր թելերը: Զարգարանքի համար կարելի է գործածել միայն և կամ սկիզներու վրա ձգել: Իսկ Թլկատինցիին թելերը սոթթած և առնացի կազմով ու ուժով տեղկյահին առջև նստած, կտավ կը գործե, դիմացկուն կտավ: Իր կտավին վրա ձգված նախշերը հայկական ձևի ավանդական նախշերն են: Իր գործածած գույնը դիմացկուն ներկե շինված տեղական պարանք է, այնքան դիմացկուն, որ ոչ արևը կհասն և ոչ լվացքը»¹: Գրողի նորավեպերում և պատմվածքներում «գյուղագրություն», «Գավառի գրականութեան» այս երկու շերտերը անպայմանորեն միակցվել են, փոխկապակցվել, դարձել խիստ միասնական պայմանավորելով նորավեպագրության նոր որակ, սակայն սրանք ներդաշնակված են մեկ շերտի հետ ևս. գավառի, գյուղի գրականացման ժամանակ բանահյուսական տարերքի ներթափանցում բնագիր՝ եվրոպական գրական ընթացի կողմից ընդունելի կիրարկման ստեղծագործական-կազմակերպող առանձնահատուկ մտայնությամբ: Արշակ Չոպանյանը, իր հիմնարար «Համաստեղ և գյուղը հայ գրականութեան մեջ» ուսումնասիրությունում քննելով «Գավառի գրականութեան» գոյավորման պատճառները, բնույթն ու որպիսութիւնը, վերջին հանգամանքի վրա հատուկ ուշադրություն է հրավիրել և միանգամայն իրավացիորեն հայ գրականութեան այս ինքնատիպ արտահայտությունը դիտել իբրև համաեվրոպական գեղարվեստական զարգացման ինքնին հասկանալի երևույթ՝ միանգամից թոթափելով այն թյուր կարծիքները, թե իբրև հայ «գյուղագրությունը» գրականութիւն էր կանխակալ կաղապարներով, ընթացից դուրս առաջադրված կարգախոսներով: Էականը ազգային դեմք ու դիմագիծ գրականացնելն էր, որն ի պատիվ, այսպես կոչված, «գյուղագիրներին» ըստ ամենայնի արտացոլվեց թե՛ պոետիկական համակարգում, թե՛ լեզվաոճական դրսևորումներում և թե՛ թեմատիկայի բազմազան ու տարասեռ ուսումներում:

Այսպես կոչված, «գյուղագրություն» անդաստանում Համաստեղը միայն ու միայն առանձնանում է իր արձակ կարճ ստեղծագործություններով, որովհետև բացարձակապես այդտեղ նա ոչ միայն, ինչպես արդեն ասացինք, հրաշալի զուգորդեց մատնանշված շերտերը, այլև առավելագույնս կենտրոնացրեց ասելիքը, ստեղծեց որակ, դրանով իսկ «գյուղագրություն» տարածական սահմանները ընդլայնեց: «Համաստեղի ինքնահատուկութիւնը կը կայանա անոր մեջ, — գրում է Գրիգոր Շահինյանը, — որ կը մոտեցնէ այս երկու բնույթները իրարու, կուտա միաժամանակ խորքով ու ձևով հաջող պատմվածքներ, որոնք այլևս գավառական նեղ շրջանակի մը մեջ չեն բանտվիր, այլ ընդհանրական գրակա-

1 Համաստեղ, Գավառը և Թլկատինցի, «Հայրենիք», Բոստոն, 1928 թ., ապրիլ, թիվ 6, էջ 49-50:

նության մը լայն պողոտան կը հանեն, իր ստեղծագործությունը»²: Շնորհիվ Համաստեղի այս եզրը գրականագիտությունը կիրառում է խիստ պայմանականորեն:

Այնուհանդերձ, ինչպես Համաստեղը, այնպես էլ սփյուռքահայ գրականության, այսպես կոչված, «գյուղագիր» թևը, զուտ գործառական տեսակետից, շարունակում էին «Գավառի գրականության» ավանդները: Սակայն սա խնդրի սոսկ ներփակ հայեցակետ է, տեղայնացված, մասնավոր իրողություն: Էական է դիտել թվարկված հեղինակների (առանձնապես՝ Համաստեղի) պոետիկայի առնչությունները Զոհրապի, Երուխանի, ավելի սակավ Նար-Դոսի նորավիպագրության հետ (նորավիպի կառուցվածք, պատումային կաղապարներ, ոճական տարբեր շերտերի գործառությունների շրջանակ, կոմպոզիցիոն մասնահատկություններ, բառապատկերային համակարգ և այլն): Եվ վերջապես՝ խնդիրն ամբողջական և համապարփակ դիտելի է Հովհաննես Թումանյանի և նրանց գեղարվեստական, գաղափարական-գեղագիտական հարաբերակցության համապատկերում:

Համաստեղի «Գյուղը», «Անձրև» և «Քաջ Նազար և 13 պատմվածքներ» ժողովածուները ապահովաբար ընձեռում են այնպիսի գեղարվեստական ինֆորմացիա, որ խնդրո առարկա ուսումնասիրության խնդրադրությունը կարևորվում է ոչ միայն գրողի ստեղծագործական հետազոծի վերլուծության սահմաններում, այլև ներառում է ժանրի պատմությունը որոշարկող առանձնահատկություններ, նամանավանդ, երբ քննության առարկա են ոչ միայն ստեղծագործությունները, այլև՝ գրողի, խնդրի համար կարևոր, էական աղբյուրագիտական նշանակություն ունեցող հոգևածները: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է Համաստեղի «Գրիգոր Զոհրապ» հոգևածը:

Բ.

Համաստեղի տեսական-գեղագիտական դատումների, կարծիքների, կռիվների համապատկերում ութսունականների գրական շարժումը, 80-90-ական և հետագա տասնամյակի հայ արձակի խնդիրները միշտ էլ անհրաժեշտ ուշադրության են արժանացել: «Զոհրապներու, Արփիարյաններու, այն շրջանը անտարակույս, — գրում է նա, — որ շատ հետաքրքրական շրջան էր: Մեր լեզուն, մեր գրականությունը, Ալիշանի, Պեշիկիթաշլյանի, Թերզյանի տեսակ մը պառնասական, հին դասական շրջանէն կ'անցներ ու ավելի կ'յանքին, ժողովուրդին կը մոտենար»³: Այս կամ այն առիթով նա անդրադարձել է այդ «հետաքրքրական շրջանին», ընդհանրացրել գրական ընթացի տարբեր օրինաչափություններ: Այս պարագային նույնպես նրա դատումները ի վերջո խիստ միասնական են, հավաք, կենտրոնացված:

Գրականագիտությունը տարբեր առիթներով անդրադարձել է Համաստեղի «Գավառի գրականությանը», ութսունականներին, հետագա շրջանի գրական

2 Գրիգոր Թաֆիգյան, «Համաստեղ», Պելրոս, 1961 թ., էջ 143-144:

3 Համաստեղ, «Գավառը և Թվկասիցիան», «Հայրենիք», Բոստոն, 1958 թ., ապրիլ, թիվ 6, էջ 56:

երևույթներին ու առանձին հեղինակներին (օրինակ՝ Շիրվանզադեի մասին նրա դատումներին) նվիրված հոդվածներին, ելույթներին, դասախոսություններին, հպանցիկ ակնարկներին, խոհերին, սակայն ցարդ զարմանալիորեն հետազոտողների ուշադրությունից անտեսվել է նրա «Գրիգոր Զոհրապ» ծավալուն հոդվածը, որը տպագրվել է Բեյրութում 1961 թվականին, Անդրանիկ Ծառուկյանի «Նաիրի» շաբաթաթերթում⁴: Ավելին՝ ո՛չ 1966 թ. հրատարակված «Հիսնամյակ Համաստեղի գրական գործունեության 1895-1965» գրքում և ո՛չ էլ գրողին նվիրված մեզ հայտնի միակ մենագրության՝ Գրիգոր Շահինյանի «Համաստեղում», հոդվածի մասին որևէ ակնարկ չկա: Տարակուսելի է այն հանգամանքը, որ մենագրության վերջում կցված մատենագիտության մեջ ևս հոդվածը նշված չէ⁵:

Վաթսուևական թվականներին սփյուռքահայ գրականագիտական միտքը առավել հաճախակի ու շահախնդրությամբ է անդրադառնում Գրիգոր Զոհրապի գեղարվեստական ժառանգությանը և առանձնապես՝ նորավիպագրությունները (Նուպար Չարխուտյան, Կարո Սասունի, Վահե Օշական, Էդուարդ Պոյաճյան, Ստեփան Շահապոյ, Հրաչ Զարդարյան): Պատճառը ոչ միայն 1961 թ. գրողի 100-ամյակի հավուր պատշաճի տուրքն էր, ցեղասպանության հիսնամյակի շարժառիթը, այլև՝ գրողի նորավիպագրության ավանդների պարտադիր յուրացման հրատապ պահանջը, որ անհրաժեշտաբար և առարկայորեն սփյուռքահայ գրական ընթացի հրամայականներից էր, պայմանավորվում էր արձակի կարճ ձևերի մեծ ակտիվությամբ: Բնականաբար, Համաստեղը չէր կարող անմասն մնալ այս պարտադիր մտայնությունից, նամանավանդ, տակավին քսանական թվականներից Զոհրապը նրա ոչ միայն տեսական-պատմական հետաքրքրությունների կենտրոնում էր, այլև գրողի ստեղծագործությունը, ասել է թե՛ նորավիպագրությունը նրա համար ստեղծագործական անհրաժեշտ ընկալման, յուրացման, սեփական ասելիքը գտնելու, հստակեցնելու, կայունացնելու, Զոհրապ-նորավիպագրից պոկվելու, «օտարվելու» հույժ հրատապ առարկա էր: Մի ցցուն, անբեկանելի իրողություն, որ հետապնդում էր Համաստեղին բնագիրը կազմակերպելու, գրելու ընթացի բոլոր փուլերում՝ համառոտելու, գերխտացնելու տարրերը՝ համատեքստում ապահովելիս, ոճական տարաբնույթ դրսևորումները ամրակայելիս, կառուցվածքային մասնահատկություններ մշակելիս և այլն: Սա, իսկապես, նույնական տարերքի, ստեղծագործական հոգեհարազատության վկայությունն էր, որը անպայման պետք է ստանար իր արտահայտությունը՝ արդեն ավարտուն, վերջնական ստեղծագործական ձևաբազմումից հետո, որն արդեն գրականության պատմությանը ընձեռում է տեսական ավարտուն հայեցակետ, և որը ընդգծում է ժառանգորդության ակնկալելի որակ, որտեղ խիստ տեսանելի ընդգծվում է գրական զարգացումը: Կարծում ենք, այս է պատճառը, որ Զոհրապին նվիրված Համաստեղի ռատմնասիրությունը, որն իր տիպով, բնույթով, ոճով խիստ համաստեղյան է, միաժամանակ ներդաշնակ է զոհրապյանին՝ սեղմ, կենտրոնացված, հագեցած, երևան եկավ գրողի ստեղ-

4 Համաստեղ, «Գրիգոր Զոհրապ», «Նաիրի», Բեյրութ, 1961 թ., թիվ 29, էջ 4-5, 8:

5 Գրիգոր Շահինյան, «Համաստեղ», Բեյրութ., 1961 թ., էջ 187:

ծագործական վերջին փուլում, երբ Համաստեղն արդեն լիովին և համապարփակ դրսևորվել էր, կայացել: Թերևս ոչ ոք (մասամբ՝ Թլկատինցիին, ավելի սակավ՝ Զարդարյանը) Համաստեղի համար նման հաստատուն և առանձնակի ուղեկից չեն եղել ստեղծագործական ողջ ճանապարհի ընթացքում: Այս իմաստով հատկանշական է քառասնական թվականներին գրված մի հոդված, որտեղ, անդրադառնալով պոլսական գրականության ճգնաժամին և ֆրանսիական գրականության անհաջող նմանակումներին, գրում է. «Այդ արգահատելի շրջանին էր, որ ներս մտավ գավառը չարոխով և տան մեջ գործված շալվարով: Թլկատինցիին շատ բան կը պարտինք: Լևոն Բաշալյանը, Զարդարյանը, Հրանդը մեջտեղ ելան՝ փրկելու համար կացութունը: Անոնց արմատը գավառն էր: Տաղանդավոր Զոհրապն էր, որ միևնույն ատեն կրցավ շատ կարևոր չափ մը պահել՝ ստեղծելու համար տեղական գրականություն մը»⁶:

Հոդվածների և մանր հետազոտությունների այդ շրջանակում Համաստեղի «Գրիգոր Զոհրապ» հոդվածն առանձնահատուկ դիրք է գրավում: Եթե թվարկված հեղինակներն անդրադառնում են այս կամ այն մասնավոր հարցին, ապա նա դիտում և արժեքավորում է գրողի նորավիպագրությունը թե՛ հայ գրականության պատմության համապատկերում, թե՛ գրական զարգացման իր ժամանակի հանգույցներում:

1939 թվականին Բաֆֆուն նվիրված իր «Շրջանը և Բաֆֆին» հոդվածում Համաստեղը հատուկ ներկայացնում է իր սկզբունքային կարգախոսներից մեկը. «Ըսված է հաճախ, որ կեղծ է այն գրականությունը, որ կյանքին հետ չէ, և որուն մեջ չկան ժողովուրդն ու շրջանը»⁷: Համաստեղի այս կարգախոսի անհրաժեշտ, կարևորագույն բաղկացուցիչն է լեզվի խնդիրը, թե որքանով է գրական լեզուն առարկայորեն ներկայացնում ժողովրդին ու կոնկրետ ժամանակաշրջանը, որովհետև ցանկացած գրողի լեզուն, լեզվական մտածողությունն ու հանդերձանքը լայն առումով նրա համար առաջնային-գնահատողական նշանակություն ունեն: Եվ ահա խնդրո առարկա հոդվածի սկզբում, որը յուրատեսակ նախաբան-ներածություն է, Համաստեղը շեշտում է աշխարհաբարի գրականացման, գրական լեզու դառնալու ընթացի կարևորությունը՝ դրանից մակաբերելով թե՛ ոճական նոր դրսևորումները, թե՛ իրականության գեղաձևման նոր չափումները և թե՛ թեմատիկան: Ավելին՝ սրանից է ածանցվում, ըստ նրա, արևմտահայ գրական զարթոնքը, սա է պայմանավորում ութսունականների երևան գալը: Այս համատեքստում Պարոնյանին համարում է օրինաչափ և սպասելի երևույթ, որը նաև ութսունականների դրսևորման անհրաժեշտ նախապայմանն էր. «Արևմտահայ գրական վերածնունդը շատ բան կը պարտի անմահն Պարոնյանին: Ան մեծ հայտնություն եղավ որպես առաջին իրապաշտը և գեղարվեստական գրողը և մանավանդ առաջինն էր, որ ուզեց բարենորոգումներ կիրարկել մեր ազգային կյանքին մեջ իր բարձր ու դժվարին արվեստով: Հակառակ իր քաջքշված կյանքին՝ ան ուժեղ լավատես մըն էր փրկելու համար

6 Համաստեղ, «Ն. Աղբալյանի և Հ. Օշականի մասին իրենց մահվան տարեկիցի արթիվ», «Հայրենիք», Բոստոն, 1949 թ., դեկտեմբեր, թիվ 2, էջ 25:

7 Համաստեղ, «Շրջանը և Բաֆֆին», «Հայրենիք», Բոստոն, 1939 թ., հունվար, թիվ 3, էջ 49:

լավը, ինչպես, իրմե հետո եղավ Զոհրապը»⁸: Այստեղ էականը ոչ այնքան այն ընդհանուր-վերացական բարոյական կարգի՝ լավի դրական միանշանակությունը ընդգծումն է, որքան ընթացի տրամաբանական հաջորդականությունը երրորդ-դումը, նամանավանդ գեղարվեստական մեթոդի, ստեղծագործական սկզբունք-ների մշակման և գործնական կիրառականությունը տեսանկյունից: Եվ, իրոք, աներկբայելի է Պարոնյանի պոետիկայի նախադուռ լինելը ութսունականների գրական շարժման համար, ու այս իմաստով Զոհրապին առանձնացնելը ոչ թե սոսկ այն բանի համար է արված, որ հոգվածը նրան է նվիրված, այլ հատկապես՝ այն իրողությունը գիտակցության, որ Զոհրապի գեղարվեստական համակարգում գեղարվեստական նոր մեթոդի առաջադրություններն ու կարգախոս-ները իրացվեցին, բնագրային մակարդակում տարրալուծվեցին գրականացվող առարկայից ըստ ամենայնի՝ առանց սերնդին բնորոշ օգտապաշտական, ուտի-լիտար ուստումների, հրապարակախոսական շեղումների, սատարողական տարբերակումների, որ Զոհրապի գեղարվեստական համակարգը դրա (գեղարվեստական մեթոդի) ամենաավարտուն, կատարյալ, համապարփակ արտահայտու-թյունն էր, հանգրվանը: Ուշագրավ է, որ հանգրվանությունն՝ իբրև տարբերա-կիչ հատկանիշ, առանձնացնում էր նաև Զապել Եսայանը: Համաստեղն այս պարագային բնավ չափագանցություն մեջ չի ընկնում՝ միանգամայն իրավացիորեն արժանին մատուցելով Արփիար Արփիարյանին, միաժամանակ արձանագրելով, թե «Արփիարյանին մեջ կը պակսեր ոճը: Այդ պակասն էր, որ լրացուց Գրիգոր Զոհրապ իր ինքնուրույն ոճով և արվեստի հզոր տաղանդով» (4):

Ինքնուրույն ոճն ու նուրբ տաղանդը Համաստեղը կենտրոնացնում է Զոհ-րապի նորավեպերի գեղարվեստական համակարգում Կոստանդնուպոլսի գրա-կանացման սահմաններում՝ միաժամանակ շեշտելով, որ դա Զոհրապի տարբերքն էր, նրա խառնվածքն ու տիպը. «Զոհրապը միշտ ալ Պոլսեցին մնաց իր բոլոր ձգտումներով: Պոլիսն էր իր գործունեության դաշտը: Պոլիսը թանձր խեցիի մը ներքև ապաստան գտած, գաղութահայ ինքնուրույն բարքերով: Հայկական ավանդության հետ խառնված էր թրքականն ու եվրոպականը» (4): Վերջինների մատնանշումը Համաստեղի համար սկզբունքային նշանակություն ունե-ր: Բանն այն է, որ եվրոպականի ու թրքականի պոլսական դրսևորումների գրա-կանացումը ըստ ամենայնի շատ հայեցի էր. սա շատ կարևոր հանգամանք է, որ Համաստեղի անբավելի դիտողականությունը միանգամից որսացել է (հատ-կանշական է այն հանգամանքը, որ հայեցի գրականացման զոհրապյան ավանդների ինքնատիպ շարունակողն էր Հակոբ Օշականը՝ անզուգական «Սու-լեյման էֆենդի» վեպում): Այսպիսով՝ Համաստեղը երրորդում է Արչակ Չոպա-նյանի՝ «քաղաքի հայ գրականություն» հայտնի դրույթը, որ ժամանակին առա-ջադրվել էր և միանգամայն հատու ապացուցվել Զոհրապի և պոլսական մնա-ցյալ հեղինակներին ազգային նկարագրից օտարման, աշխարհաքաղաքացիա-կան պաճուճանքների մեջ մեղադրողներին: Ծիշտ է, այստեղ չենք կարող չանդ-րադառնալ Համաստեղի մեկ այլ դատումին. «Զոհրապին մեջ Հայաստանը ա-

8 Համաստեղ, «Գրիգոր Զոհրապ», «Նաիրի», Բեյրութ, 1961 թ., թիվ 29, էջ 4: Հետալսու հոդվածից բերված բոլոր հղումների էջերը տեքստի մ կից, փակագծերի մեջ:

ռավելյապես գաղափար էր ու միայն հեռավոր երազ, իր աշխարհը սահմանափակված էր Պոլսո հայ գաղութով, հայ քրիստոնյա համայնքով, լեզվով, դպրոցներով և տեղական ազգային պայքարներով» (4): Եթե տարանջատվենք գրողից, ապա Համաստեղն անտարակույս նեղացնում է Ջոհրապի ազգային գործունեության սահմանները: Կարծում ենք, կարիք չկա թեկուզ թվարկել քաջածանոթ փաստերը: Ինչ վերաբերում է նրա գրականությանը, մասնավորապես՝ նորավեպերին, ապա «Թեֆարիկն» ու «Փոթորիկը», մանավանդ «Այրին» վկայում են, որ այդ «գաղափարն» ու «հեռավոր երազը» շատ կոնկրետ և միանգամայն դիտակ, ներսի մարդու գործ են, այլ բան է հայեցակետը, և կարծում ենք, որ այս դեպքում Համաստեղը միայն և հատկապես հայեցակետն ի նկատի ունի: Սրա լավագույն փաստարկը նրա այն եզրակացությունն է, որ Ջոհրապը «մեր գրականության մեջ բերավ հանդգնություն, անկեղծություն և իրավ աշխարհաբար: Ահա ինչ որ կ'ակնկալվի իրավ արվեստագետն մը» (4): Ի՞նչից էին ածանցվում այս որակումները: «Փոխանակ ինք նպատակ դառնալու լեզվին, – գրում է Համաստեղը, – իշխանի մը պես լեզուն իր արվեստի ըմբռնումներուն հպատակեցուց և բառերը առավ նյութեն ու իր նկարագիրներեն» (5): Սա մեկ կողմն է, որի հանդերձված իրացումը Համաստեղը տեսնում է գրողի ոճի մեջ. «Ջոհրապի ոճին շնորհիվ էր, որ անոր մեջ գրականություն ընելու ճիգը չենք տեսներ: Ըսելիք ուներ և այդ ըսելիքին հետ է, որ կը ստեղծվի ոճը: Անոր բառերը գույն ունին, կը մտածեն, կը քայլեն կիրթ գիրվորներու պես առանց ավելորդ ու սխալ քայլելու» (5): Նորավիպագրի անհրաժեշտ նախապայմանները անկողմնակալ և դիպուկ վերհանված են: Անհրաժեշտ է ունենալ համանման դիստողականություն և անպայման ստեղծագործական խառնվածք, որպեսզի միանգամից էականը հայտնաբերեն և ներկայացնեն: Համաստեղի պատմվածքներն ու նորավեպերը մատնանշված մասնահատկությունները ունեն, և դժվար չէ պրոֆեսիոնալ նորավիպագրի համար նկատել իր նախորդի կարևորագույն հատկանիշները, որ միով բանիվ կոչվում են «առավելագույն կենտրոնացում»՝ սկսած ասելիքից մինչև հատկապես բառի կիրառության սահմանները: Էական է դիտել, որ նորավեպ կազմակերպող բաղկացուցիչների հանրագումարը ոչ միայն սոսկ այսպես կոչված տեխնիկական անխաթար պատրաստվածության արդյունքն է, այլ նաև ստեղծագործողի խառնվածքը: Սա է պատճառը, որ Համաստեղը շեշտում է, որ Ջոհրապի նորավեպերը ոչ թե գրականություն, գեղարվեստ սարքելն է կամ անելու պահանջը, այլ այն, որ ժանրի ասպարեզում նա, իրոք, այն եզակի հեղինակներից է, որ հրաշալի գուժակցում է իր բնագրերում նորավեպի մասնահատուկ չափումները գրականացվող նյութին՝ արդյունքում ստեղծելով մի ներդաշնակ համակցություն: Արձակի կարճ ձևերում, որոնք այս իմաստով բավականին քմահաճ են, սա, անշուշտ, ոչ միայն վարպետ նորավիպագրի վկայությունն է, այլև ՏԱՂԱՆԴԱՎՈՐ նորավիպագրի՝ տաղանդավոր հատկապես և բացառապես նորավիպագրի: Եվ այս իմաստով Ջոհրապը, ինչպես հզգար Պոն, համաաշխարհային նորավիպագրության մեջ առանձնանում է նույնիսկ Հոթորնի, Մոպասանի, Դոդեի և Բուրժեի նման նորավիպագիրներից: Տեղին է Համաստեղի այն հաստատ համոզումը, թե «Հայ գրականությունը շատ բան չահեցավ, երբ Ջոհրապ կանուխեն

դադրեցավ ոտանավորներ գրել: Մենք պիտի ունենայինք միջակ բանաստեղծ մը, բայց ոչ մեր օրվան Զոհրապը» (5):

Հոգվածուժ Համաստեղը հպանցիկ բնութագրումներ է անում «Ռեհան», «Կարծեմ թե», «Այինկա», «Անդրշիրիմի սեր» ստեղծագործությունների առիթով: Դրանք գերազանցապես վերաբերում են նորավիպագրի հերոսուհիներին: Նա, մեր խորին համոզմամբ, այստեղ գիտակցաբար է մանրամասնվում, քանի որ խնդիրը զոհրապագիտության ամենաշահարկված, իրարամերժ, ծայրահեղ կարծիքների հիմնական արտահայտությունն էր: Համաստեղի բնութագրումները, որակումները, ի տարբերություն Կարապետ Ստեփանյանի, Հովհաննես Ավագյանի, Մեսրոպ Ճանաչյանի և այլոց դատումների, համատեքստից դուրս չեն, պատճառականացվում են Զոհրապի գեղարվեստական համակարգով: Այս իմաստով բնութագրական է նրա մեկնակետը. «Առանձին վերլուծում է մոտենալ Զոհրապին, թե կիները ինչքան ուժեղ դեր կատարած են անոր հոգիին, մարմնին, անոր աշխույժ պայքարին ու խոյանքին, իր ոճին, լեզվին ու գրական աշխատանքներուն մեջ. կյանքն է որ կը շնչե: Արդեն կը զգաս, կը լսես բաբախումը սրտին» (4): Այստեղ ևս Համաստեղի համար կարևորը կերպարումի միայն ու միայն նորավիպագրական բնույթի առաջադրություն հաստատումն է, որը տարածվում է բոլոր բաղկացուցիչների վրա անխտիր. «Երբ պատմվածք մը կը սկսի արդեն բռնած, պաշարած է ընթերցողը: Վարպետ է, երբ նկարագրի դիմանկարի ուժեղ գիծեր կու տա. և նույն կոկիկ ոճը կը տեսնենք խորհրդածություններու մեջ և դժվար թե կարելի է վերցնել բառ մը: Անոր ոճը ավելի կը գեղեցկանա, երբ կը նկարագրե շատ զուսպ գծերով ու գույներով, երբ կը նկարագրե փոթորիկը ծովուն վրա, «Ժամին բակ»ի բնությունը, երբ գիշերը շատ ուշ պատուհանեն դուրս կ'ելլեն ու դուրսը ձյուն կա» (5): Համաստեղը Զոհրապի նորավեպերին ներհատուկ հեղինակային ընդմիջարկումները, իր գործածած եզրով՝ «խորհրդածությունները», միանգամայն իրավացիորեն համարում է ստեղծագործությունների անհրաժեշտ բաղկացուցիչներ, որովհետև դրանցից ամեն մեկը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում հանդես է գալիս այս կամ այն գործառնություն (սատարողական, վերաբերողական, պատումը կենտրոնացնող, տեսանկյունների բախումն ապահովող, կերպավորման և այլն), որը կա՛մ նորավեպի կառուցվածքում և կա՛մ որևէ կոմպոզիցիոն միավորում համատեքստի «միասնականացման», ամբողջացման համար կազմակերպող նշանակություն ունի: Միաժամանակ նորավեպերի, այսպես կոչված, մուտք-ներածությունների հագեցվածության իրողության արձանագրումը նրան հանդեցնում է այն առանձնահատկությունների ընդգծմանը, որոնք Զոհրապի նորավեպերի սկզբունքային հատկանիշներից են. առաջին՝ համատեքստում անհրաժեշտ լարվածության ապահովում, երկրորդ՝ նկարագրությունների խտացումներ, երրորդ՝ դետալային կենտրոնացումներ:

Հատկանշական է, որ հոգվածուժ մատնանշված առանձնահատկությունները իրենց արտահայտություններն են ստացել, յուրօրինակ ստեղծագործական հիմնավորումն են ունեցել նրա պատմվածքներում, նորավեպերում առհասարակ:

Գ.

Համաստեղի պատմվածքներն ու նորավեպերը հայ արձակի կարճ ձևերի զարգացման համար էական նշանակություն ունեցան. «Եթե Համաստեղը հարազատություն հիները հիշեցուց, իր արվեստով ավելի անթերի պատմվածքներ հորինեց, և գերազանցեց իր ուսուցիչները Գ. Զոհրապի պատմվածքներին հետո, Համաստեղն եղավ անվիճելի վարպետը գրական այս սեռին իր Գյուղը և Անձրև Հատորներով»⁹, – գրում է Կարո Սասունին: Սա գրողի պատմվածքների մասին արտահայտված բազմաթիվ կարծիքներից մեկն է, որտեղ ընդհանրացված է ընդհանուր մտայնությունը: Բոլոր դեպքերում էլ հատուկ շեշտվում են «Անձրև» և «Գյուղը» ժողովածուները: «Միջո» ստեղծագործությունը «Գյուղը» ժողովածուից, օրինակ, միանգամայն հստակ ընդգծում է Համաստեղ նորավեպագրի կարևորագույն հատկանիշներից մեկը՝ գրականացվող առարկայի, իրողության այնպիսի դրսևորումների նկատումը, որոնք հատկապես լիարժեք դրսևորվում են նորավեպի կառուցվածքում՝ միաժամանակ մնալով սկզբունքային, առարկայական: «Իր տեսողության նորությունը, – գրում է Արշակ Զոպանյանը, – կկայանա բացարձակ առարկայականություն մը մեջ...»¹⁰: Բնորոշ է ստեղծագործության պատումի երկչերտվածության հանգամանքը: Պարմանին տարերքի անկապտելի բաղկացուցիչն է: Նա գյուղի, բնաշխարհի հետ խստիվ միակցված է, մի տեսակ դուրս աւօրյա, կենցաղային կշռույթներից, հասկանալի պարտականությունների շրջանակից: Միջոն անպատկերացնելի է իր բնական վիճակից դուրս, դա է իր ներդաշնակությունը: Հայ նորավեպում դրա գրականացման փաստը մինչ Համաստեղն արդեն կար: Նկատի ունենք Գրիգոր Զոհրապի «Հակոբիկը»: Միջոն Հակոբիկի տեսակն է՝ արդեն բոլորովին այլ պայմաններում: Պատումի մյուս բաղկացուցիչը Միջո-Լուսիկ պլանն է, որն անչափ կարևոր կենտրոնացնող-հավաքագրող գործառություն ունի: Բանն այն է, որ Միջոյի հրապուրանքը, զգացումը միանշանակ դրսևորվում է իր եզերքը, տարերքը կազմակերպող բաղկացուցիչների միջոցով, որովհետև Լուսիկը նրա համար ընկալելի է միմիայն որպես այդ տարերքի անձնավորված արտահայտություն: Սա անչափ հետաքրքիր իրողություն է: Հիշենք Հակոբիկի՝ հարաբերությունը Պետրոսյանների ընտանիքի հետ: Անթաքույց հակադրությունը զոհրապյան համատեքստում «փաստարկում» էր Հակոբիկի իր ներդաշնակության սահմաններից դուրս հանելու անպտուղ ջանքերը, այստեղ Լուսիկը «փաստարկում» է Միջոյի հայրենի գյուղի, բնություն, հանդի ու դաշտի տարրը լինելը:

Համաստեղի նորավեպի կառուցվածքում մատնանշված իրողությունը ունեցել է ամենաբազմազան գրականացումներ. «Փիլիկ աղբար» ստեղծագործության համանուն հերոսը հար և նման է Միջոյին, նրա այլ դիտանկյունով քնն-

9 Կարո Սասունի, «Պատմություն Արևմտահայ արդի գրականության», Բեյրութ, 1951 թ., էջ 367:

10 Արշակ Զոպանյան, «Համաստեղը և գյուղը հայ գրականության մեջ», Երկեր, էջ 760:

ված, գեղաձևված տեսակն է: Նա ևս հայրենի եզերքի, ծննդավայրի, երկրի համընդհանուր, անբաժանելի արտահայտություններից է, այստեղ սակայն նորավիպագիրը կիրառում է ժանրի թերևս ամենազովարին պահանջներից մեկը՝ համատեքստում ելակետ դարձնելով կենտրոնացման շրջանակի գործառուլթյունների առավելագույն ընդլայնումը: Այս պարագային պետք է դիտելու և թափանցելու անհրաժեշտ նախապայմանները սկզբունքային համամասնություն մեջ լինեն, որպեսզի ծանրություն կենտրոնը մնա հիմնական հանգույցում, չտարածվի: Նորավեպում սա կիրառելը միագծորեն կապվում է դիտողականություն գործածման, չափումների կիրառման հետ: Այդ նորավեպից երկու օրինակով քննենք դա. «Ինչպես որ աշխարհ կուգան եզր կամ ծառը, ճիշտ այնպես ալ աշխարհ եկած էր Փիլիկ աղբարը, եզան պես չարքաչ ու ծառին պես բարի: Ծառը անգիտակ իր անսահման բարություն՝ իր հովանին կը տարածե հոգնած ճամբորդին, և թույլ կուտա, որ թռչուններ վերք բանան իր մարմնուլյն վրա, բույն շինեն, ձագեր մեծցնեն, օր մըն ալ թև առնեն ու թիռ գան: Փիլիկ աղբոր բարությունը անսահման էր ճիշդ այն մենավոր ծառին պես»: Այս հատվածը ստեղծագործություն մուտքն է, կենտրոնացման շրջանակը խիստ ամփոփ ու հակիրճ բնութագրում է Փիլիկի թե՛ գոյություն կերպը, թե՛ հոգեբանությունը, թե՛ ճակատագիրը՝ միանշանակ հավասարելով հայրենիին: Սա ելակետային հանգամանք է ստեղծագործության համար: Միասնականացման տիրապետող գործառուլթյունը իր տարբեր բնագրային մեկնությունների մակարդակներում մասնավորեցնում է Փիլիկի կերպը՝ միևնույն ժամանակ խստագույնս մնալով մատնանշած կենտրոնացման շրջանակի սահմաններում. «Փիլիկ աղբար երբ ախոռեն ներս մտներ, ջորին իր գլուխը անոր կը դարձներ, ձիերը կը խրխնջեին ծիծաղի պես թեթև ու հնչուն, ոմանք իրենց վերջին երկու սրունքներու վրա կը փորձեին կանգնիլ ի նշան իրենց անսահման ուրախություն»: Հատկանշական է, որ այս պարագային Համաստեղը կիրառում է արտահայտչամիջոցների միմիամալ քանակ, սոսկ արձանագրումներ, որոնք պատումը դարձնում են խիստ շարժուն, լարված: Ոճական այս եղանակը՝ համատեքստի կոնկրետ բաղկացուցիչներում տոտալ արձանագրումը, Զոհրապի, Թլկատինցու նորավեպերում ևս առաջնային նշանակություն ունենին: Համաստեղն այս դեպքում ևս ստեղծագործաբար ժանրի խթանիչ է¹¹:

Դասական շրջանի հայ նորավիպագրությունը բազմիցս դիմել է դիմանկար նորավեպին (Զոհրապ, Երուխան, Բաշալյան, Թլկատինցի, Սիպիլ): Համաստեղը ժանրի այդ տիպը ևս ըստ ամենայնի մշակել է տարբեր գուգակցումներով: Մասնավորապես, այսպես կոչված, օրագրություն նորավեպերում, ինչպես «Նապաստակի մը օրագիրը» ստեղծագործությունն է:

Նույն կերպ կարելի է առանց վարանելու բնութագրել նորավեպերի շեշտված երկխոսական տիպի համար: Արժե հիշատակել «Անձրև» ժողովածուից «Աղջի Եղսիկ» ստեղծագործությունը: Այստեղ հեղինակային «մեկնաբանական» շեշտը չնչին է, իսկ բևեռացումները կոնկրետ դետալների վրա նորավե-

11 Սասունի իրավացիորեն գտնու է, որ Համաստեղի լեզուն Զարդարյանի, Թլկատինցու և Զոհրապի լեզուների համադրությունն է: Տե՛ս Կ. Սասունի, «Պատմություն...», էջ 368:

պերի և՛ բովանդակային, և՛ թե ձևական պլանների ընդհանուր համամասնությունը բավարարելու հետ մեկտեղ թողնում են տպավորական հսկայական ազդեցություն:

Հական է գիտել, որ հար և նման Զոհրապի նորավեպերի շարքերին («Խղճմտանքի ձայներ», «Կյանքը ինչպես որ է», «Լուռ ցավեր») Համաստեղի «Գյուղը» և «Անձրև» ժողովածուներում ամփոփված ստեղծագործությունները միասնական են, ամբողջական և իրենց խնդրագրությունը ընդհանրություն են կազմում. ««Գյուղը», «Անձրև» և «Քաջ Նազար և 13 պատմվածքներ» երեք առանձին հատորներուն մեջ, – գրում է Մինաս Թեոլեոլյանը, – Համաստեղի գրականությունը միաձույլ ԻՆՔՆԱՏԻՊՈՒՅՈՒՆ (ընդգծումը իրենն է) մը և գյուղագրական ամբողջական նվաճում մըն է»¹²: Մատնանշված ինքնատիպությունը նախ՝ պայմանավորվում է նշված հանգամանքով: Անշուշտ, սա բնավ չի ստվերում յուրաքանչյուր առանձին նորավեպի ամբողջականություն, ավարտունություն փաստը:

12 Հուշամատյան, էջ 23:

III

ՋԱՆԱԶԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՀՐԱՆՏ ԱՍԱՏՈՒՐԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԲԱՆ ԵՎ ՊԱՏՄԱԲԱՆ

Ա.

Գրականության պատմության համապատկերում կան գրագետներ, որոնք որքան էլ այս կամ այն շրջանի, հոսանքի, գեղարվեստական շարժման սահմաններում են ուսումնասիրվում, այնուհանդերձ անպարագիծ են, գրական ընթացքի հատկանշական ամփոփ դրսևորումների սահմաններում չպարփակվող, որովհետև նրանց գործը, գեղարվեստական, գիտական ժառանգությունը, լինելով շարժման, հոսանքի, մշակութաբանական որևէ կանոնակարգված-ամբողջականացված արտահայտության դրսևորում, ներառնում է նաև, այսպես կոչված, «արտաժամանակային» բնույթ և ուղղվածություն գրականության պատմության համար: Նման դեմքերից է բանաստեղծ, արձակագիր, թարգմանիչ, լեզվաբան, քննադատ, գրականության պատմաբան և տեսաբան, թատերագետ, պատմաբան, աղբյուրագետ, մանկավարժ, խմբագիր, հրապարակախոս, ազգային գործիչ Հրանտ Ասատուրը (1862-1928): Նրա գործունեությունը բնութագրող թվարկումների այս հարացույցն արդեն, առարկայաբար, մատնանշում է գրագետի հանրագիտակ տեսակը, և տվյալ պարագային էական է, թե որ բնագավառն է արժեքայնություն գերակայելի հայ հոգևոր մշակույթի համաբնագրում, սակայն փաստ է, որ ութսունականների գրական շարժման այս ներկայացուցչի գործը, ինքնին ներառնելով շարժման բյուրեղացումը, միաժամանակ չի պարփակվում այդ տիրույթներում, և պատահական է, որ Հակոբ Օշականը շրջանի հաշվեկշիռն ամփոփելիս պիտի արձանագրեր, թե «ամենեն կարկառունը, ապահովաբար, ինչպես անգետեղելին Հրանդ Ասատուրն է»¹: «Անգետեղելի»² բնութագիրը պայմանավորվում է նշված հանգամանքներով, առանձնահատկություններով:

Հայ գրականության, քննադատության պատմության ուսումնասիրությունների շրջանակում գիտական փաստարկման և հաստատագրման առարկա է դարձել Ասատուր՝ շարժման տեսաբան և քննադատ, ինչպես նաև Ասատուր՝ դիմանկարիչ, հուշագիր իրողությունները: Այսինքն՝ հետազոտական կիզակետում առկայվել է զուտ գրագետի հրապարակված ու տպագրված ժառանգությունը, և դուրս է մնացել անտիպը, ձեռագիր ժառանգությունը, թեև տարբեր առիթներով արձանագրվել է, որ այս պարագային առկա են համապատասխան արտակարգ հարուստ տեղեկություն և բազմաթիվ նյութեր³:

1 Հակոբ Օշական, *Համապատկեր Արևմտահայ Գրականության*, հտ. Ե., Երուսաղեմ, 1952, էջ 159: Այսուհետև՝ *Համապատկեր*:

2 Ընդգծումը իմն է:

3 Հարկ է փոքր-ինչ վերապահել իրողությունը՝ անպայման մշտնջենի Հայրապետյանին, որի *Հրանտ Ասատուր* մեմագրության մեջ շրջանառության մեջ են դրվել գրագետի արխիվային ժա-

Ասատուրի հասանելի⁴ անտիպ գիտական ժառանգությունը ցայսօր ոչ միայն չի ուսումնասիրվել ամբողջությամբ, այլև չի քննվել իբրև որևիցե բնագավառի «ներփակ» արտահայտություն: Տվյալ դեպքում այս գրությունն ինդերն է Ասատուր գրականության տեսաբանի և պատմաբանի վերլուծությունը: Անմիջապես արձանագրենք, որ գրականագիտությունը տարբեր առիթներով (հոգվածներում, մենագրություններում) անգրագարձել է հարցին, սակայն քննության առարկա չի դարձել նշված խնդիրներին առնչվող գրագետի անտիպ ժառանգությունը թե՛ ներփակ՝ իբրև մասնավոր իրողություն, և թե՛ տարբեր համաբնագրերում:

Երից Մանկանց դպրոցը և Մեզպուրյան Վարժարան հաճախելուց սկսած՝ Հրանտ Ասատուրի հումանիտար հետաքրքրությունները աներկբա էին, այնուհետև Ռոպերթ Գոլեճի և 1881 թվից Փարիզի իրավագիտական ուսումնարանում անցկացրած տարիները վերջնականապես գրականության նկատմամբ ունեցած հրապուրանքը փոխակերպեցին պրոֆեսիոնալ զբաղմունքի, դարձան մտավոր գործունեության անբաժան ուղեկից: Եվ եթե տակավին 1874-ին հրատարակած Պատմություն Մալվիհալին թարգմանությունը, 1879-ին լույս ընծայած Պատանեկան Ներշնչումներ բանաստեղծությունների ժողովածուն, տարբեր պարբերականներում տպագրված հոգվածներն ու քրոնիկները ստեղծագործական և գիտական աշխատանքի որոնումներ և փորձություններ էին, ապա 1892ին Գրիգոր Զոհրապի ընկերակցությամբ սկսած ձեռնարկումը՝ գրական Մասիսի հրատարակությունը, գրագետի համար դարձավ գիտական, վերլուծական, հավաքչական գործունեության ելակետ: Արաքս կեղծանունով հատուկենտ նորավեպ, փոքր արձակ գեղարվեստական ստեղծագործություն գրելուց և տպագրելուց հետո Ասատուրը վերջնականապես կենտրոնացավ իրեն ներհատուկ տարերքում՝ պատմություն, բանասիրություն և գրականության տեսություն: Հայ մշակույթի չլուսաբանված դեպքերի և դեմքերի, բազմաթիվ նորահայտ փաստերի, աղբյուրների գիտական շրջանառության մեջ մտցնելը դարձավ նրա հետազոտական աշխատանքի գերխնդիրը: Պոլսում, Փարիզում, այլուր հանդիպում ու գրի էր առնում երեցներից և կրտսերներից անցյալի, ժամանակակից գրողների, մտավորականների, հայ հոգևոր կյանքին առնչվող իրողությունների մասին վկայություններ, վավերագրեր, հուշեր, մատենադարաններից, գրադարաններից, այս ու այն ձեռագրերից և մամուլի հավաքածուներից, պատրիարքական դիվանից, մշակութային, բարեգործական, հոգևոր զանազան հաստատությունների չափաբերականներից, արխիվներից մեկիկ-մեկիկ հանում, արտագրում, դասգսում, նկարագրում էր իր գիտական-հետազոտական հետաքրքրություններին առնչվող աղբյուրները, կատարում էր վիթխարի հավաքչական «սև» աշխատանք, որի կարևորություն և էականության մասին հարկ չկա խոսել: Նմանօրինակ խառնարանում են, ի թիվս այլ ուսումնասիրությունների, հղացվել և գոյավորվել նրա գրականության տեսությանը

ուսանողությունից, իբրև լրացուցիչ աստարողական փաստեր՝ Ասատուր հրապարակախոսին, քննադատին և դիմապարիչին բնութագրելիս:

4 Նկատի ունենք Հայաստանի Հանրապետության Եղիշե Զարեանցի անվան գրականության և արուեստի թանգարանում գտնվող Հրանտ Ասատուրի արխիվային ձեռագիր և անտիպ ֆոնդերը:

և պատմությունը նվիրված աշխատությունները: Ասատուրի «անգետեղելիություն» պարագան հատկանշվում էր գրադատական գործունեություն հավասարակշռված ներդաշնակությամբ: Պատմական կնճիղների, լեզվական խնդրի, անհայտ մատենագրի և տաղասացի որևիցե ստեղծագործություն, կենսագրություն լուսաբանությունը զուգահեռ՝ ընթացիկ գրական կյանքի քննություն, ժամանակակից «անտեսվածների և մոռացվածների» վերհանում, գեղարվեստական արժեքն անմիջապես նկատելու կարողություն, առկա գեղարվեստական ընթացիկ միտումները ճշգրիտ ընթերցելու, կողմնորոշվելու ունակություն: Որոշարկելով իր քննադատական հանգանակը, որ լավագույնս արտահայտվել է «Դյուրազգածություն» հոդվածում⁵, մեկնաբանում և արժևորում էր ժամանակի գրական ընթացը, փաստարկում իր տեսակետերը գրական ուղղությունների, հոսանքների, գեղարվեստական մեթոդների մասին: Հիշենք թեև կողմնակից նրա հոդվածները Տ. Կամսարականի Վարժապետին Աղջիկը վեպի, Գյոթեի, Պ. Պոռչյանի ստեղծագործությունների, եվրոպական գրական-մշակութային իրադարձությունների մասին⁶:

Հատկապես 1800-ականներից Ասատուրը տպագրում է այնպիսի հոդվածներ, որոնք բանասիրական նորույթներ էին, ցարդ գրականության պատմության անհայտ հրապարակումներ: Ահավասիկ, Մասիս հանդեսում, 1898-ին, նա «Մեր կյանքեն» վերտառությամբ քրոնիկներից մեկում առաջին անգամ գրական հանրությանն է ծանոթացնում Գարեգին Պեչկեթյուրյանին և տպագրում հանրահայտ «Սրինգ» քերթվածը: «Մեր Խարբերդի թղթակցին ձեռքն անցեր են վերջերս անոր գրածներեն հատակտորներ, որոնցմե Սրինգը ղրկած է մեզի հրատարակության համար: Այդ ոտանավորին մեջ ճշմարիտ բանաստեղծության գրողը կրող հատվածներ գտանք. հեռու թոքախտավորը, իր վիճակին գիտակից, թախծագին սրտառու չեշտեր ունի, որոնք բռնազբոսիկ տողերու մեջ չեն գար ի հայտ, այլ հեզասահ, մեղմիկ, ձորակի մը խորը թաքուն գրգռող առվակի մը պես, որուն անցքին վրա խուլթեր ու ժայռեր չի կան»...⁷:

Ասատուրի հայ գրականության պատմության և առհասարակ գրականության տեսության խնդիրներին նվիրված ուսումնասիրությունների ծագումնաբանությունը պայմանավորված է երկու զուգահեռ իրողություններով. ա) քննադատի, գրադատի գործունեություն, ընթացիկ գրականության մասին տարեկան տեսություններով և ամփոփ, ընդհանրացնող գրություններով հանդես գալու հակում, բ) մանկավարժական, դասախոսական աշխատանք: Երկուսն էլ հավասարապես այն ազդակներն էին, որոնք խթանեցին տեսական ուսումնա-

5 Մասնավորապես շեշտում է. «Ամեն անկեղծ դիտողություն իր օգուտը ունի, նույնիսկ երբ ցավ պատճառելու հանգամանք ունենա, վիրահատ գործիքին պես որ կը տանջե բայց կը բուժե, ուստի քննադատությունները, որքան ալ սուր ու խիստ, պետք չէ վիրավորեն զմեզ. բավական է որ անկեղծությամբ շեշտը և օգտակար ըլլալու ձգտումը գտնես ամոնց մեջ»: Տե՛ս Մասիս, թիվ 9, Կ. Պոլիս, 23 Փետրվար 1898:

6 Տե՛ս «Վարժապետին Աղջիկը», Արևելք, թիվ 1500, Կ. Պոլիս, 31 Դեկտեմբեր 1888. «Արվեստի աշխարհեն – Վերթեր և Ֆալստաֆ», Մասիս, թիվ 3978, Կ. Պոլիս, 13 Փետրվար 1893. «Հոբելյանի մը առթիվ» [անդրադարձել է արևմտասիայ և արևելահայ վեպերի՝ Պոռչյանի 10-ամյա հոբելյանի առթիվ], Արևելք, թիվ 4009, Կ. Պոլիս, 8 Մայիս 1899:

7 «Մեր կյանքեն», Մասիս, թիվ 199-200, Կ. Պոլիս, 1892:

սիրություններ և հայ գրականության պատմությունը գրելու հղացքներ:

Տակավին 1887-ին գրած «Արդի հայ գրականությունն ի թուրքիա»⁸ հոդվածում, այնուհետև մի շարք տարեկան տեսություններում, մասնավորապես «Գրականությունը թրքահայոց մեջ 1898ին»⁹ ակնարկում, նկատվում էր գրապատմական փաստերը կանոնակարգելու, դասդասելու, պարբերացնելու, գրական ընթացը կազմակերպող հիմնական բաղկացուցիչները վեր հանելու, դրանք փաստարկելու և հիմնավորելու, գրականության պատմության հատկանշական արտահայտությունների վրա կենտրոնանալու գրականության պատմաբանի հայեցակետը: Նույնիսկ ուրվագրային, հպանցիկ, համառոտ մատենախոսականներում, գրախոսականներում Ասատուրի պարագային առաջնային էր ոչ այնքան օրվա գրական խնդիրներին հետամուտ քննադատը, որքան գեղարվեստական, գրական փաստերն ու իրողությունները պատմահայեցողությունը հետազոտողը:

Հրանտ Ասատուրը 1898 թվի վերջերին գրականություն և աշխարհաբար է դասավանդում Կեդրոնական Վարժարանի բարձր կարգերում: Մանկավարժական աշխատանքն իր հերթին ստիպում է, որպեսզի գրագետը գրականության տեսության, մասնավորապես գրական սեռերի, ժանրերի, գեղարվեստական ուճի, տաղաչափության, հայ և համաշխարհային գրականության պատմության խնդիրների շուրջ կատարած իր ուսումնասիրությունները մեկտեղի, ամբողջականացնի: Դրանցից մի քանիսը սոսկ դասախոսական նոթեր էին, իսկ մի մասը՝ հիմնարար, ծավալուն գիտական ուսումնասիրություններ: Նրա արխիվում պահպանվում են «Ոճը», «Գրագիտության դասեր», «Նոթեր իտալական գրականության», «Նոթեր պատմության անգլիական գրականության»¹⁰ դասախոսությունների ձեռագիր-ինքնագրերը: Հարկ է նշել, որ Գրականության և արուեստի թանգարանում պահպանվող Հրանտ Ասատուրի արխիվը ներառնում է հարուստ և բազմազան նյութեր՝ հուշեր, հրապարակախոսական էջեր, դիմանկարների ուրվագծեր, դիմաստվերներ, նամակներ¹¹ և այլն, սակայն գրագետի անտիպ, ձեռագիր ժառանգության մեջ մեծ արժեք և կարևոր նշանակություն ունեն «Գրական սեռեր» ընդհանուր վերնագրի տակ ամփոփված ուսումնասիրություններն ու «Աշխարհաբար մատենագրության պատմություն» աշխատությունը:

Բ.

Գրականության տեսության հարցերից Ասատուրի հետազոտական կիզակետում, գիտական հետաքրքրությունների շրջանակում են եղել գեղարվեստա-

8 Տե՛ս Մասիս, թիվ 3872, Կ. Պոլիս, 1887: Հարկ է նշել, որ այս հոդվածը արձագանքներ ունեցավ արևելահայ կյանքում: Թիֆլիսի Մշակում լույս տեսավ «Պահանջ գրականությունից» հոդվածը (տե՛ս Մշակ, թիվ 72, Թիֆլիս, 30 Հունիս 1887), որի առիթը Ասատուրի խնդրո առարկա գրությունն էր:

9 Տե՛ս Արևելք, թիվ 3900 և 3907, Կ. Պոլիս, 5 և 7 Հունվար 1899:

10 Տե՛ս ԳԱԹ, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, բաժին 1, թիվ 9, 13, 14, 15, 16 հաջորդաբար:

11 Տե՛ս նույն, թիվ 137, 138, 139 հաջորդաբար:

կան ոճի, գրական սեռերի և տաղաչափության խնդիրները: 1880-1900-ական թվականների հայ գրականագիտական մտքի խորքին թերևս դժվար է գտնել մի այլ գիտնականի, որ այսօրինակ ընդգրկուն ուսումնասիրական սահմաններ ունենար: Համապատասխան ինքնագիր ձեռագրերի առարկայական վերլուծությունը կրկին փաստում է Ասատուրի երկասիրությունների մանրագնին, ամբողջական, առավելագույն նյութերի ընդգրկման, շրջանառության մեջ դնելու բնույթը:

Այսօր դժվար է ճշգրիտ նշել Ասատուրի գրականագիտական աշխատասիրությունների հղացման և գրման տարեթիվերը: Դժբախտաբար, գրագետը ձեռագրերում չի նշել գրությունների ժամանակը առհասարակ, նման սովորությունն չի ունեցել: Զուգահեռելով նրա կենսագրական փաստերին՝ կարող ենք ուրվագծել մոտավոր ժամանակաշրջանը: Ամենայն հավանականությամբ գրանք հղացվել են ժԹ. դարի 90-ական թվականների սկզբին, իսկ գրվել կեսերին և Ի. դարի սկզբին:

Հրանտ Ասատուրի գրականության տեսությունը նվիրված ուսումնասիրություններն ու աշխատությունները ցարդ անձանոթ են մեր գրականագիտությանը: Անշուշտ, այս պարագային էական նշանակություն է ունեցել գրանց անտիպ լինելու հանգամանքը, որը, սակայն, միաժամանակ մատնանշում է մեզանում գիտական ընթերցման արատավոր կաղապարներից մեկը: Բանն այն է, որ հայ գրականության պատմության ուսումնասիրությունն այսօր, ավելի քան երբևէ, անհրաժեշտ է դիտել, հետազոտել այդ պատմությունը կազմակերպող, պայմանավորող բոլոր տարրերով և բաղկացուցիչներով, որոնցից առաջնայինը գրողների, գրականագետների անտիպ ժառանգությունն է, որովհետև միմիայն դրա հանգամանալի վերլուծությամբ ու ընթերցմամբ է հնարավոր գրականության պատմության ամբողջական իմացությունը:

Հրանտ Ասատուրի գրականագիտական, տեսական աշխատությունները ամփոփված են «Գրագիտություն: Գրական սեռեր» ընդհանուր վերտառությամբ երեք ձեռագիր ուսումնասիրություններում և պահպանվում են ԳԱԹ-ի Թորոս Ազատյանի Փոնդի առաջին բաժնում, դրանցից առաջինն ունի «Գրագիտություն և բանաստեղծություն – Գրական սեռեր»¹² վերնագիրը, բաղկացած է երկու տետրից, վերջում պակասավոր է և ընդօրինակություն. երկրորդը՝ «Գրագիտություն – Գրական սեռեր»¹³, սևագրություն է, նույնպես պակասավոր է. չկան 11-14-րդ և 91-րդ էջերը, և, վերջապես, երրորդ ձեռագիր մաքրագիրը՝ «Բանաստեղծական սեռեր»¹⁴, ուր ամփոփված է նաև «Թատերական սեռ»¹⁵ ուսումնասիրությունը:

Այս աշխատանքներին հպանցիկ անդրադարձել է Սրբուհի Հայրապետյանը գրագետին նվիրված իր աշխատության մեջ¹⁶: Առայժմ չանդրադառնալով

12 Տե՛ս նույն, թիվ 9, 117 էջ:

13 Նույն, թիվ 10, 100 թերթ:

14 Նույն, թիվ 11, 93 էջ:

15 Նույն, էջ 53-93:

16 Տե՛ս Ս.Պ. Հայրապետյան, *Հրանտ Ասատուր* – կյանքը և գործը, Լոս Անճելես, 1979, 238 էջ: Այսուհետև՝ Հայրապետյան:

գրականագետի մեկնաբանություններին և զննահատականներին՝ նշենք, որ Հայրապետյանը հաճախ ընթերցողին թյուրիմացություն մեջ է գցել «Գրական սեռեր» ընդհանուր վերտառությունը աշխատանքները միմյանցից չզատելով, մեկից բերված մեջբերումները վերագրելով մեկ ուրիշին¹⁷:

Հրանտ Ասատուրի տեսական քննությունների ելակետը գրական սեռերի հատկանիշների, սրանց ժանրային համակարգերի մեկնաբանությունն ու գրականությունից պատմական հետազոտման զարգացման, բարեշրջության և դրսևորումների ձևերին, եղանակներին հետևելն ու վերլուծելն է: Եթե հուշագրություն մեջ նա գուցե որոշում է գրականագիտական և քննադատական կուլտուրապատմական և տպավորապաշտական մեթոդների սկզբունքները, ապա տեսական և պատմական ուսումնասիրություններում բացառապես առաջնորդվում է դասական բանասիրության և կուլտուրապատմական մեթոդի սկզբունքներով: Այնպես որ այն տեսակետը, թե «Գրականություն տեսաբանը ընդհանրապես գրական ժանրերի բաժանումն ու ուսումնասիրությունը չի հենում գրական դպրոցների վրա, թեև մերթ ընդ մերթ անդրադառնում է իրականության գեղարվեստական ընկալման գլխավոր սկզբունքներին: Հեղինակը տվյալ ժանրի բնորոշումը տալուց հետո, քննելով ժանրի կոնկրետ բովանդակության և դրսևորման ձևերը, ներկայացնում է դրա ծագումնաբանական արմատները, հետևում ժանրի զարգացման եվրոպական ուղուն»¹⁸, ենթակայական և կամայական է ու չի պատճառաբանվում Ասատուրի դավանած գրականագիտական դպրոցի սկզբունքներով: Բանն այն է, որ տվյալ պարագային, նախ գրագետի քննությունից առարկան է եղել ինքնին գրական ժանրը, նրա ներփակ արտահայտությունը, ոչ թե ումանտիկ, սանտիմենտալ, իրապաշտ-բնապաշտական վեպը, ոչ թե ումանտիկ, խորհրդապաշտ գեղունը, այլ առհասարակ վեպի և գեղունի կառուցվածքի, ժանրը կազմակերպող հատկանիշների հարացույցի ուսումնասիրությունը, ապա՝ ժանրային կազմաբանությունը ըստ գրական դպրոցների իրողությունը յուրաքանչյուր դեպքի համար իբրև ժանրի բարեշրջության պատմության փաստարկումներ ձուլվել են ուսումնասիրության կենտրոններին:

Տեսական այս աշխատություններում գրագետը խարսխվում է ինչպես հայ, այնպես էլ եվրոպական գրականության ստեղծագործություններին, շրջանառության մեջ մտցնելով ոչ միայն այս կամ այն խնդիր լուսաբանելիս հանրահայտ գործերը, այլև, այսպես կոչված, երկրորդականներն ու մոռացվածները, Գրական Սեռեր ընդհանուր խորագրի ներքո մեկտեղված երեք աշխատանքներից միայն «Բանաստեղծական սեռն» է հեղինակը վերջնականապես սրբագրել (միայն մի փոքրիկ կրճատում է արել 28-29-րդ էջերում), խմբագրել և մաքրագ-

17 Այսպես՝ իր մեկնադրության 100-րդ էջում նա մի մեջբերում է անում Ասատուրի խնդրո առարկա ուսումնասիրություններից, որտեղ բնութագրվում է իրապաշտ վեպը՝ իբրև աղբյուր Աշելով թիվ 11 ձեռագրի 85-րդ էջը: Իրականում այդտեղ գրագետն անդրադարձել է Եվրիպիդեսին: Հայրապետյանի մեջբերումը թիվ 10 ձեռագիր աշխատությունից է: Նույնն է պարագան նաև գրքի 122-րդ էջում գետնեղված առաջին և երկրորդ հիշումներին, որոնք կրկին վեպի մասին են, իսկ իրականում Ասատուրը մեկնաբանում է ողբերգությունը: Տե՛ս Հայրապետյան, էջ 122, ծանոթ. թիվ 1 և 2:

18 Նույն, էջ 122:

րել: Այսինքն՝ այս բաժինը լիովին պատրաստ է եղել հրատարակության: Առհասարակ համադրելով նրա գրականության տեսությանը առնչվող անտիպ ժառանգությունից մեզ հասած այս երեք ձեռագրերը՝ կարող ենք միանշանակ արձանագրել, որ նա նպատակ է ունեցել այդ բոլորը մեկտեղել, անհրաժեշտ լրացումներ, ճշգրտումներ և խմբագրումներ կատարելուց հետո լույս ընծայել մի ծավալուն և հիմնարար մենագրություն գրականության տեսության խնդիրների, ի մասնավորի ժանրերի տեսության և պատմության մասին: Բայց քանի որ մյուս երկուսը չի հասցրել խմբագրել, ճշտել և մաքրագրել, գիրքը չի հրատարակել: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ սեւագիր ուսումնասիրություններն, անկախ պարունակած գիտահետազոտական տեղեկատվությունից, այնուհանդերձ հեղինակի ստեղծագործական խոհանոցի, լաբորատորիայի արտահայտություններից են, իսկ մաքրագիրը հեղինակի կողմից վերջնականապես պատրաստ, գիտակցված իրողություն, տեսական աշխատությունների յուրօրինակ այցեքարտ, արդ՝ մանրամասնեք «Բանաստեղծական սեռ» գրությունը:

Աշխատությունն ըստ էության բաղկացած է երեք մասերից: Մուտքում, որ, փաստորեն, համառոտ ներածական է, սահմանվում է բանաստեղծությունը: Ելակետ ընդունելով Քվինտոս Հորատիոս Փլակուսի «Պոեզիայի գիտություն» բանաստեղծության քրեստոմատիկ սահմանումը՝ «Բանաստեղծությունը մարդկային կյանքի ոչ թե ճշգրիտ պատմությունը, այլ անոր նմանությունը և նկարագրությունն է, ըսած է Որատիոս»¹⁹, առաջադրում է բանաստեղծական տարերքի անհրաժեշտ և պարտադիր պայմանները. «Մարդկային մտքի արտադրությունց էական պայմաններն զատ (հանճար, երևակայություն, տաղանդ, սրամտություն, ճաշակ) բանաստեղծության անհրաժեշտ պայմաններն են»²⁰.—

«1.— ներչնչում, 2.— խանդավառություն, 3.— զգայնություն: Ասոնց ամբողջությունը կը կազմե Բանաստեղծական հանճարը»: (Տե՛ս ԳԱ, 1): Այնուհետև անդրադառնում է լիրիկայի բնույթին. «Բանաստեղծությունը երեք գլխավոր նկարագիր ունի.

«Ա.— կը ներկայացնե իրական աշխարհը ազատելով զայն դիպվածական և անցավոր թերություններե, նկատելով ոչ միայն ինչ որ է, այլ ինչ որ կրնար ըլլալ:

19 Հրանտ Ասատուր, «Բանաստեղծական սեռ», ԳԱԹ, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, բաժին 1, թիվ 11, էջ 1: Հետալսու աշխատությունից բերված բոլոր հղումներն այստեղից են, տեքստին կից փակագծերում՝ ԳԱ համառոտագրությամբ, համապատասխան էջով:

Ի դեպ՝ Ս. Հայրապետյանն իր գրքում այս ուսումնասիրությունից երկու մեջբերում է արել և դժբախտաբար երկուսն էլ աղավաղված, ոչ ճշգրիտ: Նախ՝ այս անգամ էլ սխալ է ճշել հղումի էջերը. 36-ի փոխարեն պետք է ճշել 36-37, ապա բերված հատվածում «բարքերու» բառի փոխարեն կարդացել է «խորքերու» (Տաստի *Ազատագրված Երուսաղեմի* քննությունն է), բաց է թողել «մոգության հրաշքները» դարձվածից հետո մի բառակապակցություն: Տե՛ս Հայրապետյանի աշխատության 123-րդ էջի առաջին մեջբերումը: Նույնը մաս երկրորդ հղումի ժամանակ (Բագրատունի *Հայկ Դյուցազնի* անդրադարձ) «ուր կան» արտահայտությունից հետո բաց է թողել «մամաձայնություններ» բառը: Տե՛ս նույն, երկրորդ մեջբերում:

20 Ասատուրի ոճի առանձնահատկություններն ընթերցողին առարկայական ներկայացնելու պատճառով չենք փոփոխել մաս ձեռագրի կետադրության յուրահատկություններն ու զարտուղությունները:

«Բ.— կը նյութականացնեն բարոյական աշխարհը տեսանելի ձևեր տալով մտավոր էակներու:

«Գ.— կը ներկայացնեն ֆիզիքական աշխարհը որսալով բնութեան մտածում, զգացում և կյանք» (Տե՛ս ԳԱ, 1-2): Արձանագրելով, որ լիրիկան ենթագրում է «երաժշտական ներդաշնակ գրեթե միշտ չափական լեզու մը» (Տե՛ս ԳԱ, 2), բանաստեղծութունը ստորաբաժանում է հինգ տեսակների, իր եզրով՝ սեռերի. 1) քնարերգական, 2) դյուցազներգական, 3) ողբերգական, 4) վարդապետական և իմաստասիրական, 5) հովվերգական: Ըստ էութեան՝ այսօրինակ թեմատիկ ստորաբաժանումից հետո հանգամանորեն լուսաբանում է յուրաքանչյուր բաժնի ժանրային համակարգը, կառուցվածքի, արվեստի խնդիրները՝ միշտ հայ և համաշխարհային գրականութեան պատմութեան փորձի խորքին: Տվյալ պարագային գործում է հետազոտական հետևյալ մոտեցումը. Ասատուրը նախ սահմանում և բնութագրում է «սեռերից» մեկը, ապա մեկնաբանում ժանրային համակարգը և հետո մանրամասնում համապատասխան ամենանշանակալի ստեղծագործութունները:

Դիցուք մի հատված «Քնարական սեռ» բաժնից. «Քնարական են բոլոր այն ոտանավորները որոնք իրենց չափականութեամբ և կազմվածքով երգվելու կը հարմարին» (Տե՛ս ԳԱ, 2-3): «Քնարական քերթվածներեն են. Օրհներգը, Գեղոնը, Եղերեգը, Երգը ևն:

«1.— Օրհներգ.— Օրհներգը եկեղեցվո մեջ գրված սրբազան քերթվածներեն են որոնք զանազան ձևերով կը ներկայանան մեր հին գրականութեան մեջ և կը կոչվին Շարական, Գանձ, Մեղեդի, Կցորդ և այլն» (Տե՛ս ԳԱ, 3):

«2.— Գեղոն.— Գեղոնը ընդհանրապես հավասար տուններով տաղ մըն է որ բարձր ու խանդավառ զգացումներ և վսեմ մտածումներ կը պարունակե, ինչպես, Ռուսահայ Նալպանտյանի «Ազատ Աստված»ը (Տե՛ս ԳԱ, 4) և այսպես նաև եղերեգի, օրորի, «Հայրենասիրական տաղեր» հատվածում ամփոփված ստեղծագործութունների մասին:

Հար և նման սրան՝ այս բաժնում անդրադառնում է նաև «Դյուցազնական տաղեր»-ին, ուր ամփոփված ստեղծագործութունները նախ՝ թեմատիկ ստորաբաժանման է ենթարկում, այնուհետև՝ ըստ ժանրային համակարգի («Սիրո», «Ուրախութեան» տաղեր, ութնյակ, ռոնդո):

Աշխատութեան երկրորդ ամենածավալուն բաժինը «Դյուցազներգական սեռն» է. «Դյուցազներգութունը հրաշալի իրողութուններով խառնված դյուցազնական արկածներու ոտանավոր պատմվածքն է:

«Դյուցազներգութեան մեջ պետք է նկատի առնել գործողութունը, անձերը, ձևը և ոճը» (Տե՛ս ԳԱ, 11): Այստեղ Ասատուրի քննութեան հիմնական կենտրոնը էպոսն ու պոեմի ժանրն է: Անդրադարձել է Մահաբհարատա, Իլիական, Էնեական, Աստվածային կատակերգություն, Ազատագրված Երուսաղեմը, Գրախոս կորուսյալ և վերջապես Հայկ Դյուցազն ստեղծագործութուններին: Ամենայն մանրամասնութեամբ վերաշարադրելով դրանց գիպաշարերը՝ անդրադառնում է կառուցվածքի, հերոսների և գործողութունների համակարգերի խնդիրներին (գրադեցնում է ձեռագիր ինքնագրի 11-53-րդ էջերը):

Աշխատութեան վերջին մասը նվիրված է դրամատուրգիային՝ «Թատերական սեռին», որ զժբախտաբար անավարտ է:

Այս պարագային ևս առաջնորդվել է նույն սկզբունքով. «Թատերական սեռը կը ներկայացնէ թատերաբեմին վրա իրական կյանքը, պատմական կամ երևակայական դեպք մը պատկերագրելով» (ԳԱ, 53), դասդասել է երեք խմբի. 1) ողբերգութիւն, 2) կատակերգութիւն, 3) տրամ, սակայն վերջին երկուսը չի գրել: Այնուհանդերձ խնդրո առարկա աշխատութիւնը հայ գրականագիտական, տեսական մտքի կարևորագույն ձեռքբերումներից է, Ասատուրի անտիպ ժառանգութեան նշանակալի դրսևորումներից մեկը:

Գ.

Ասատուրի կենսագրութեան համապատկերում ժԹ. դարի 90-ական թվականները հատկանշվում են գրական-գրականագիտական բեղուն գործունեութեամբ: Այդ տասնամյակին էր, որ գրեց մի շարք գեղարվեստական քրոնիկոններ, նորավեպ, իսկ արդեն 1892-ից վերջնականապես անցավ գրականութեան պատմութեան ուսումնասիրութեան: Այդ թվականին հրատարակված երկու հոգևած հատկապես մատնանշում են գրագետի գիտական հետաքրքրութիւնների ուղղվածութիւնը: «Ուսումնասիրութեան պակասը մեր նոր գրականութեան մեջ»²¹ գրութիւնը թեև անդրադառնում է ընթացիկ գրականութեան խնդիրներին, սակայն անթաքույց մատնանշում է հեղինակի հայ գրականութեան պատմութիւնը ամբողջութեամբ ուսումնասիրելու, ընթերցելու տեսանկյունը, առհասարակ այդ խնդրի հրատարակութիւնը: Իսկ «Մեղուն Պարոնյանի խմբագրութեան օրով»²² հոգևածն արդեն մտահոգութիւնների գործնականութիւնը վկայող առաջին անդրադարձներից էր: Հենց այս տարիներին էլ հղացավ հայ գրականութեան պատմութիւն գրելու գաղափարը: Նամանավանդ գիտական հետաքրքրութիւնների շրջանակը՝ աշխարհաբարի տեսութիւն և պատմութիւն²³, բանասիրութիւն և պատմագրութիւն, յուրովսանն սատարում էին խնդրո առարկա աշխատանքի իրագործմանը անհրաժեշտ փաստագրական հավաքչութիւն, նյութերի դասգաստում և ընտրութիւն կատարելիս: Այս գործընթացն իր հերթին նպաստում էր հսկայական նյութի ընդհանրացմանը, աշխատութեան բյուրեղացմանն առհասարակ, որի արդյունքը եղավ Աշխարհաբար Մատենագրութեան Պատմութիւն վերնագրով հայ գրականութեան պատմութեան ուսումնասիրութիւնը:

21 Տե՛ս Արևելյան մամուլ, Ջնյուննիս, 1892, էջ 564-568:

22 Տե՛ս Մասիս, Կ. Պոլիս 1892, էջ 275-279: Ի դեպ՝ այս հոդվածը Պարոնյանին անվրված մի շարք գրութիւնների հետ հետագայում դարձավ Դիմաստուրների համապատասխան դիմանկարի հեղինակը:

23 Այս ասպարեզում Ասատուրի գործի կարևորութիւնը արձանագրում էին նաև ժամանակակիցները. «Հրանդ Ասատուր շատ երախտիք ունի մեր նոր աշխարհաբարին վրա,– գրում էր Արփիար Արփիարյանը,– որ վերջին քսան տարվան ժամանակամիջոցին կամաց կամաց բարեշրջվեցավ ու իր առաջխաղացութիւնը կը շարունակէ: Հրանդ Ասատուր այն սակավաթիվ գրողներէն է, որոնք կը տքնին – և կը հաջողին – ճշգրիտ քերականութեամբ աշխարհաբար գրելու»: Տե՛ս Ա. Արփիարյան, «Գրական Հուշեր», Երկեր, Երևան, 1987, էջ 483:

Ե՞րբ է գրել այս պատմությունը Հրանտ Ասատուրը: Արդեն ասել ենք, որ նա սովորություն չի ունեցել իր ձեռագրերում նշել գրության թվականը, սակայն, բարեբախտաբար, այս պարագային ունենք հավաստի վավերագիր, ապացույց ձեռագիր ինքնագրում: Առհասարակ այս անտիպ աշխատությունը գրականագիտական շրջանառության մեջ է մտցրել Սրբուհի Հայրապետյանը Ասատուրին նվիրված մենագրության մեջ և ի թիվս որոշ հարցերի՝ անդադարձել է նաև գրության ժամանակին. «Դիմանկարիչ-կենսագիրը 1890-ական թվականների սկզբներին գրել է «Աշխարհաբար մատենագրության պատմություն» ընդարձակ աշխատությունը, որը նա հետագայում հրատարակեց հրատարակելու մտքից: Բանն այն է, որ այս գործը թեև վերնագրված է որպես աշխարհաբար մատենագրության պատմություն, բայց ի վերջո չի յուրացնում համանման աշխատություններին ներհատուկ բովանդակություն: Սա կենսագրականների շարք է, որը ձգվում է հին ժամանակներից մինչև մեր օրերը»²⁴: Ուրեմն Հայրապետյանը միանշանակ գրության ժամանակ է համարում ԺԹ. դարի 80-ական թվականները, այնինչ ձեռագիր ինքնագրի քննությունը և ամբողջական ընթերցումը ցույց է տալիս բոլորովին այլ բան: Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմությունը գրվել է 1901 թվականից հետո: Անդրադառնալով Սարգիս դպիր Հովհաննիսյանին՝ Ասատուրը գրում է. «Այս գրողը որուն գոյությունը գրեթե անծանոթ մնացած էր մինչև 1901»²⁵ ծնած է 1750ին ատենները և մեռած 1810են վերջը Կ.Պոլիս»²⁶: Հետևաբար Ասատուրը պատմությունը գրել է 1901 թվականից հետո: Հիմա՝ ինչ վերաբերում է հետագայում հրատարակելու մտքից հրատարակելուն, նախ այսօրինակ փաստ չկա, այնպես որ չենք կարող վստահություն մտնել, որ Ասատուրը տպագրվելու մտքից լիովին հրատարակել էր²⁷: Չպետք է մոռանալ, որ սա սեագիր, նախնական տարբերակ էր: Վերջապես՝ Հայրապետյանը կատեգորիկ է, երբ գրում է, որ Ասատուրի այս պատմությունը չի յուրացնում համանուն աշխատանքների բովանդակությունը: Անտեսելով, որ այդ կենսագրականների երկար շարանը փաստորեն աշխարհաբար գրականության պատմական ընթացքի քննությունն էր, որովհետև յուրաքանչյուր դեպքում կենսագրականներից զատ մեկնաբանված, գնահատված են ստեղծագործությունները:

Աշխատանքի խնդրագրությունը պայմանավորել է շարադրանքի կերպը, աշխարհաբարի զարգացման խորքին՝ ուսումնասիրել մեր գրականության պատմությունը:

Ինչպես Ասատուրի մյուս ձեռագրերը, այնպես էլ Աշխարհաբար Մատենագ-

24 Հայրապետյան, էջ 216-217:

25 Ընդգծումն իմն է:

26 Հրանտ Ասատուր, *Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմություն*, ԳԱԹ, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, բաժին 1, թիվ 17, էջ 69: Հետապես աշխատությունից բերված բոլոր հղումները այստեղից են՝ փակագծերում ԱՄՊ համառոտագրությամբ և համապատասխան էջով:

27 1904 թվականին Ասատուրը տպագրեց «Մոռցված բանաստեղծ մը՝ Պետրոս Եպիսկոպոս Ղափանցի» խորագրված հոդվածը: Տե՛ս *Արևելյան մամուլ*, Զմյուռնիա, 1904, էջ 16-20: Այս հոդվածը *Պատմության* մի շարք հատվածների և Ղափանցուն նվիրված բաժնի խմբագրված, խտացրած տարբերակն է ըստ էության:

րության Պատմությունը²⁸ պահպանվում է ԳԱԹ-ի Թորոս Ազատյանի ֆոնդերում: Այս ձեռագիրը ինքնագիրը գրագետի արխիվի ամենածավալուն գրությունն է: Ձեռագիրը սևագրություն է բազում հավելումներով, կրճատումներով, գանազան շտկումներով: Գրված է սև մելանով, 30×21 սմ չափսերով չտողատած թղթի վրա: Աշխատությունը 337 էջ է. ձեռագիրը մեծավ մասամբ վերածանելի է, թեև կան էջեր, որտեղ հեղինակը բազմաթիվ ջնջումներ է կատարել, խիստ մանր տառերով է շարադրված և վերծանության տեսակետից ստեղծվել են առարկայական դժվարություններ:

Պատմությունը բաղկացած է չորս գլուխներից: Դժբախտաբար ձեռագրից պակասում են առաջին և երկրորդ էջերը: Առաջին գլուխը մինչև ութերորդ էջն է և չնայած հայտնի չէ գլխի վերնագիրը, այնուհանդերձ, դատելով պահպանված վեցուկես էջերից, կարելի է ասել, որ առաջին գլուխը եղել է մենագրության ներածությունը, որտեղ Ասատուրն անդրադարձել է աշխարհաբար մատենագրության տարրերին հայ հին և վաղ միջնադարյան գրականության մեջ: Երկրորդ գլուխը՝ «Նախնայաց ուսուցիչները» (էջ 8-58), բաղկացած է երկու բաժնից՝ «Արձակ» և «Ոտանավոր», և ներառում էրեսուկեց հեղինակ: Այստեղ «Ավետիք Եվդոկիացի» բաժինը կիսատ է թողել, չի ավարտել: Երրորդ գլուխը բնույթով միջանկյալ է, ծավալով փոքր, վերնագրված է «Մեր նոր լեզվին գավառաբարբառները» (էջ 58-65): Պատմության վերջին գլուխը կոչվում է «Արևմտյան հայոց աշխարհիկ գրականությունը» (էջ 64-337), ներառում է ութսունինը հեղինակ և թեմա: Ունի «Կ. Պոլսո հայ գրագետները 1846ին ետքը» ենթավերնագիրը, որն իր հերթին ունեցել է հետևյալ տարբերակները. ա) «Թուրքիո հայ գրագետները», բ) «Կ. Պոլսո հայ գրագետները 1846ին մինչև 1890»: Սակայն դրանք ջնջել է: Այս գլխում «Ղևոնդ Ալիշան» բաժինը գրված չէ, նշել է գրողի անունը, սակայն չի շարադրել: Հավանաբար ցանկացել է ինչ-ինչ լրացումներ անել և հետո գրել, սակայն անհայտ պատճառներով այլևս չի անդրադարձել: Գրված չէ նաև «Կարապետ Վարդապետ Շահնազարյան» բաժինը. ձեռագրից պակասում են նաև 225-240-րդ էջերը. այդ պատճառով կիսատ է մնացել «Նահապետ Ռուսինյան» բաժինը, և, ցավոք, հայտնի չէ, թե ի՞նչ թեմաներ և հեղինակներ են գետեղված եղել այդտեղ:

Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմությունը Ասատուրի գրական նոր հայերենի համապարփակ ուսումնասիրությունների հատկանշական ամբողջացում էր լայն առումով: Բանն այն է, որ երկար տարիներ գրական աշխարհաբարի զարգացման, ուսումնասիրության հետևողական աշխատանքը բյուրեղանում էր սույն Պատմությանը՝ այս անգամ հետևելով աշխարհաբարի բարեշրջությունը հայ մատենագրության պատմական համաբնագրում: Պատմության յուրօրինակ խտացում էր նրա 1908-ին հրատարակած «Աշխարհաբարը ԺԹ. դարեն առաջ»²⁹ ուսումնասիրությունը, որի բնագրագիտական մանրազնին վերլուծությունը միանշանակ նման համոզման է բերում: Զոհրապի բնութագր-

28 Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմության բովանդակության մանրամասն նկարագրությունը տե՛ս սույն ուսումնասիրության առաջին հավելվածում:

29 Տե՛ս Թեոդիկ, *Ամենուն Տարեցույցը*, Կ. Պոլիս, 1908, էջ 51-63:

մամբ «Մեր աշխարհաբարին դայակը ու ստնտուն»³⁰, որ հայոց լեզվի մասին բազմաթիվ հոգվածների և դասագրքերի հեղինակ էր, հայ գրականության պատմության մեջ հետևում է աշխարհաբարի յուրաքանչյուր դրսևորման՝ անկախ դրա գեղարվեստական արժեքից և այնուհետև մատնանշում գրականության պատմությունը պայմանավորող համասերը: Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմության մեջ, հար և նման լեզվի մասին գրած հոգվածների և վերլուծությունների, լեզուն և գրականությունը միակցված են, այստեղ սակայն լեզուն գրականության պատմական հետազոտման ընթացիկում և մեկնաբանելու հետազոտական «միջոցն» է:

Պատմությունը բնույթով և ուղղվածությամբ մատենագիտական, աղբյուրագիտական և տեղեկատվական է: Ասատուր հանրագիտակի հակումները այստեղ ևս հստակորեն արտահայտվել են: Շրջանառության մեջ է մտցրել հազարավոր նոր փաստեր, ճշգրտել տարեթիվեր, առհասարակ ներկայացրել այս կամ այն հեղինակին, մշակութային-հոգևոր իրադարձությունները շրջապատող ողջ կենսոլորտը³¹, նկարագրել բազմաթիվ արխիվներ և ձեռագրեր:

Հակոբ Օշականը, բնութագրելով Հրանտ Ասատուրին, գրում է. «...որքան դժվար է ժուժկալ ու խոր ըլլալ. շատ տեսնել՝ բայց քիչ, խիտ տողերու մեջ արձանակերպ սևեռել մեր մտածումները, մեր գգացումները»³²:

Ըստ էության՝ սա Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմության պերճախոս գնահատականն է, ուսումնասիրության մեթոդաբանության ամփոփ սահմանումը: Հիրավի, գրագետը առավելագույն սեղմ, հակիրճ շարադրանքով, տեղ-տեղ վերլուծական լակոնիզմներով ընդհանրացրել է հսկայական նյութ և աղբյուրներ: Աշխարհաբարի պատմագործառական, մշակութաբանական խորքին արժևորվել են հայ գրականության գրեթե բոլոր դրսևորումները մինչև ԺԹ. դարի 70-80-ական թվականները, գրականության պատմության յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան անունների և երևույթների արտաքուստ «ներփակ» վերլուծություններով գոյավորել են հետազոտական գումարելի համադրություն կուլտուր-պատմական, տպավորապաշտական, հոգեբանական և դասական բանասիրության դպրոցների սկզբունքների փոխներթափանցված կիրառականությամբ: Այս աշխատությունում, ինչպես Ասատուրի մնացյալ գիտական գրություններում, հստակ առկայվել է հետազոտական նորություններով հանդես գալու անվերապահ սկզբունքը: Ասատուրի շնորհիվ են գրականության պատմության ուսումնասիրության ծիր ներթափանցել Ասար Սեբաստացին, Հակոբ Պատրիարք Նալյանը, Խասպետ Երեցը, Գալուստ Կայծակ Ամասիացին, Հովսեփ Թավուքյանը, Հակոբ Կրճիկյանը, Գրիգոր Աղաթոնը, Մատթեոս Զուխաճյանը, Հարություն Ավաճյանը, Հովսեփ Վարդանյանը (նա էր, որ պարզեց և փաստարկեց Ազապի վեպի հեղինակային պատկանելիությունը),

30 Գ. Զոհրապ, «Հրանտ Ասատուր», Երկեր, հտ. I, Երևան, 1962, էջ 148:

31 Մատենանշած բնութագրականը ներհատուկ է աշխատության մեջ ընդգրկված տառացիորեն բոլոր հեղինակների և թեմաներին: Ընթերցողին համեմատաբար ամբողջական պատկերացում տալու համար սույն գրությանը կցել ենք Պատմության «Անդրեսա Փափազյան» և «Դուկաս Պալտազարյան և Իզմիրի Արշալոյսը» հատվածները: Տե՛ս երկրորդ և երրորդ հավելվածները:

32 Համապատկեր, Ե., էջ 460:

Յիզիկա Պողոս Պատվելին, Արմենակ Հայկունին, Հովսեփ Մալեզյանը և այլք: Մատնանշված անունների հպանցիկ թվարկումն արդեն ինքնին չափանշում է խնդրո առարկա ուսումնասիրության կարևորությունը:

Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմություն անտիպ մենագրությունն ունի մեկ հետաքրքրական առանձնահատկություն ևս՝ անմիջականորեն կապված Ասատուրի ամենաներկայանալի գործի՝ Դիմաստվերների թե՛ ծագումնաբանություն, թե՛ ստեղծագործական պատմության խնդիրներին: Գրականության պատմությունը վաղուց անտի փաստել և վավերացրել է այն տեսակետը, որ Հրանտ Ասատուրը և՛ Դիմաստվերնոյ, և՛ գրքից դուրս մնացած դիմանկարներով, դիմանկարների էսքիզներով կորստից և մոռացումից փրկել ու պահպանել է ոչ միայն գրապատմական անգնահատելի նշանակություն ունեցող հավաստի վկայություններ ու փաստեր, այլև արտահայտել է տեսակետեր, որոնք ցայսօր չեն կորցրել իրենց հրատապությունը: Հարկ է նշել, որ ժանրի աղբյուրների ջախջախիչ մեծամասնության յուրատեսակ փորձասենյակը եղել է խնդրո առարկա ձեռագիր ինքնագիրը: Բացի Դիմաստվերների «Հակոբ Պարոնյան», «Եղիա Տեմիրճիպաշյան», «Գրիգոր Զոհրապ», «Տիգրան Կամսարական» և «Զապել Ասատուր» գլուխներից՝ մնացած հեղինակները գետեղված են Պատմության մեջ և խիստ հետաքրքրական է դրանց համեմատությունը³³: Պետք է նշել նաև այն հանգամանքը, որ Դիմաստվերներ հուշագրության ժողովածուի «Ներածությունը» փաստորեն Պատմության խտացված երկրորդ հրատարակված տարբերակն է: Վերջապես մեկ նկատառում ևս, Օշականը Համապատկերում վկայում է, թե Ասատուրը գրել է Դիմաստվերների երկրորդ շարքը. «Դիմաստուներն (Բ. շարք) ձեռագիր վիճակի մեջ, նվիրված Մ. Պեշիկթաշլյանի, Գ. Կոստանյանի, Խ. Մխաբյանի, Տերոյենցի, Ռ. Պերպերյանի, Արփիարյանի, Չերազի, Բեչյանի, Ծերենցի, Օրմանյանի, Պարոնյանի (1877-1891), Մ. Գարագաշի, Թերզյանի, Հ. Սվաճյանի, Ս. Փափագյանի, Ծեճիզյանի, Հ. Նալյանի, Գրիգոր Փեշտիմալճյանի, Պաղտասար Դպիրի, Անդրեաս Փափագյանի: Այս ցանկը պերճախոս է ինքնին: Ու ազազակող պահանջը՝ անոր շուտափույթ հրատարակումին»³⁴: Դժբախտաբար, ԳԱԹ-ի արխիվներում այս ձեռագրերը չկան, սակայն մատնանշված հեղինակների գերակշռող մեծամասնությունը գետեղված են Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմություն ուսումնասիրության ձեռագիր ինքնագրում:

Պատմության յուրաքանչյուր գլուխ, ցանկացած բաժին այս կամ այն գրողին, գրական-մշակութային իրադարձությունն անդրադառնալիս կենտրոնանում է գրականության պատմությունը պայմանավորող դրսևորումների վրա: Ահավասիկ «Մաղաքիա աբեղա» հատվածը. «Իր անձի վրա մասնավոր տեղեկություններ չկան. հայտնի է միայն թե Վարդան Արևելցիի և Կիրակոս Գանձակեցիի հետ աշակերտած է Վանական Վարդապետին: Գրած է Թաթարաց Պատմություն մը, որ 1870ին տպված է Բեթրսպուրկ և Երուսաղեմ միանգամայն.

33 Այս նպատակով, իբրև հիմնգերրոյ հավելված, այս ուսումնասիրության կցել ենք Պատմության «Մեքոպ Նուպարյան» բաժինը:

34 Համապատկեր, Ե., էջ 467:

այս վերջին տպագրության մեջ գործը վերագրված է Վարդան Վարդապետին: Այս գրքին լեզուն մասամբ գրաբար է, շատ տեղ ուսմակախառն և մասամբ ալ գրաբարախառն ուսմկորեն: Այս երկը գրված է ԺԳ. դարուն» (ԱՄՊ 16): Հատկանշական է այն իրողությունը, որ Ասատուրը աշխարհաբար գրականության հյուսիսները քաղում է ամենատարբեր նյութերից՝ վավերագիր և պատմություն, փաստաթուղթ և ուղեգրություն. «Տ. Ջվար Ճիյերճի օղլի. – Այս Կ. Պոլսեցի քահանան, որ 1711ին այցելած է Երուսաղեմ. գրած է իր ճամբորդության նկարագրությունը թուրքերեն բառերով և գրաբարախառն ուսմկորենով: Այս շահեկան գրվածքը զոր հրատարակեց Բազմապեպ 1867ին (էջ 129, 130 ևն.) իր ժամանակի Երուսաղեմի վրա շատ հետաքրքրական տեղեկություններ կը հաղորդե գվարթ խոհերով» (ԱՄՊ 29):

«Նախնեաց ուսմկորեն» գլխի արժեքն անհամեմատ մեծացնում է այն հանգամանքը, որ Ասատուրն օգտագործում է հնարավոր բոլոր կարելիությունները՝ գեղարվեստական ամբողջական ստեղծագործություններ կամ հատվածներ գետեղելով: Այս առումով բնորոշ է «Գալուստ Կայծակ Ամասիացի» բաժինը: «Այս բանաստեղծ վարդապետը Կ. Պոլսո Հայոց Պատրիարք եղավ 1703 Սեպտեմբերին, և պաշտոնավարեց մինչև 1704 Ապրիլ: Երբ թողուց պատրիարքությունը, դարձավ դարձյալ Ամասիա: Իր կենսագրության վրա ասկե ավելի տեղեկություն չունինք: Բայց անիկա թողած է գրքույկ մը, Գիրք Որ Անվանեալ Կոչի Լուսաշաիդ, որուն տպագրությունը սկսած է պատրիարք ընտրվելե ետքը և ավարտած 1704 Մարտ 30ին: Այդ գործը 220 էջե բաղկացած է, 150 էջ արձակ հատվածներ, ուսուցիկ ոճով, որոնք կը պարունակեն խորհրդածություններ, խրատներ, աղոթքներ, ևն. 151երորդ էջեն կը սկսին տաղերը, որոնք 67 հատ են. մասամբ թուրքերենով խառն: Այդ քերթվածներեն մեծ մասը միստիք ուղերձներ են առ Աստվածածին, կամ Ս. Հարություն հոգեգալստյան առթիվ գրված տաղեր: Ահա նմուշ մը Աստվածածնի ուղղված իր ներբողանքեն.

Աստվածածին պայծառ շուշան,
Աստվածածին ի քեզ հուսան...
Մորենի քո անկեզական,
Աստվածածին գարդ աննման...» (ԱՄՊ 49-50):

Պատմության մեջ ըստ էության ամփոփված են այն բոլոր բժիշկների կենսագրականները, որոնք դույզն-ինչ հոգևոր-մշակութային կյանքում, գրական աշխարհաբարի զարգացման գործում դեր են ունեցել. «Տոքթոր Հովակիմ Օղուլլուլյան.— Այս բժիշկը, որ վկայված էր Վիեննայի համալսարանեն, 1783ին գրած է լատիներեն *Materia Medica* (Նյութ Բժշկական) և 1785ին *Pathologia* (Ախտաբանություն), որոնց ձեռագիրները պահված են Վենետիկի վանքը, և որոնց առաջինը ընտիր աշխարհաբարի վերածված է նույն ինքն հեղինակին կողմե և 1806ին Վենետիկ հրատարակված: Տոքթոր Հովակիմ Օղուլլուլյանի եղբայրն է Գեորգ Օղուլլուլյան, որ գրած է 1807-1809ի Կ. Պոլսո անցքերը, ձեռագիր Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանին»:

Պատմության ուշագրավ հատվածներից են «Բողոքականները և աշխարհա-

բարը», «Հովհաննես Տերոյենց Տեր Կարապետ Չամուրճյան Պրուսացի», «Տոբթոր Սերվիչեն», «Արմենակ Հայկունի», «Տոբթոր Հովսեփ Շիշմանյան (Մերենց)» բաժինները:

Ասատուրն առաջինն էր, որ անգրագարձավ երգիծական հայ փոքր գեղարվեստական արձակի կարևորագույն գործերից ճանիկ Արամյանի Ընդունելություն Ընծայի ստեղծագործությունը³⁵: Մանրամասն քննարկել է նաև արևմտահայ պարբերականների պատմությունը աշխարհաբար գրականության զուգահեռներում: Բնականաբար անմասն չեն մնացել զանազան լուսավորական, մշակութային, ուսումնական ընկերությունները. «1841 Մարտ 1ին Կ. Պոլսո մեջ կը հիմնվի Ուսումնական ընկերությունը, – գրում է «1841ի Ուսումնական ընկերությունը» բաժնում, – որուն նպատակն էր գիրք տպել զուտ աշխարհաբար կամ գրաբառ: Ընկերությունը կազմված է վեց տարվան համար, որմե ետքը բաժնվող ընկերը իրավունք ունի առնել ինչ որ կ'իյնա իր բաժինին գույք և դրամ:

Ընկերության վարիչ կ'ընտրվի Գէորգ աղա Փեշտիմալճյան, հայտարարություն մեջ ըսված է թե «տեղ տեղ քանի մը անկանոն աշխարհաբար ու զուտ տաճկերենով գիրքեր» շարագրած են, և «ամեն երկիր, ամեն քաղաք և կրնամ ըսել ամեն գյուղ մեկզմեկե տարբեր լեզուներ կ'արտագրեն» (ԱՄՊ 109-110):

Կարծում ենք, որ այս բանաքաղությունը Հրանտ Ասատուրի Աշխարհաբար Մատենագրության Պատմություն ուսումնասիրությունից ընթերցողին փոքր-ինչ պատկերացում տվեց հայ գրականության պատմության խնդրո առարկա անտիպ աշխատության մասին*:

35 Տե՛ս Ընդունելություն Ընծայի Թ. Կրկոկյանէ, Փարիզ, 1856,14 էջ: Արամյանին նվիրված բաժինն ամբողջությամբ կցել ենք սույն գրությանը: Տե՛ս Չորրորդ Յավելված:

* Գրիգոր Հակոբյանի հրատարակումները՝ չորս հավելվածներով տե՛ս «Հայկազյան Հայագիտական Հանդես», Պեյրուք, 1997, էջ 408-418 (ծան.՝ կազմողի):

ՑՊԱՀԱՆՁ

(Զապել և Հրահատ Ասատուրյանի Գամակագրությունը)

Հայոց նոր գրականության պատմության քիչ թե շատ նշանակալի հուշարձանները (գեղարվեստական ստեղծագործություն, քննադատական փորձագրություն և տեսական գրություն, խոհագրություն, ակնարկ, օրագրություն, հուշագրություն, ուղեգրություն, նամականի) արդեն վաղուց թե՛ գիտական-հետազոտական, թե՛ ընթերցողական շրջանառության մեջ են: Այժմ գրեթե քիչ հավանական կամ նույնիսկ անհավանական են գրական այնպիսի հուշարձանների երևան հանելն ու լույս ընծայելը, որոնք արմատականորեն կարող են հավելել, առավել ևս փոխել գրողի, նրա ժառանգության մասին պատկերացումները, վերանայել տարիների և տասնամյակների ընթացքում ստեղծված արժեքաբանական-մեկնաբանական հիմնային տեսակետները: Անշուշտ խոսքն ընթերցման (վերլուծություն-մեկնություն-արժեկորում) սահմանափակությունների, «վախճանային» որակների, տեսական-քննադատական դաշտում, պատմական գործընթացում գեղարվեստական ստեղծագործության քննության անընդհատ նորոգության բացասման կամ անտեսման մասին է:

Հանրահայտ իրողություն է յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում, հաճախ նաև նույն ժամանակահատվածում գրական երկի մեկնաբանությունների առատությունը, բազմազանությունը: Սակայն հազվադեպ են, նամանավանդ դասական գրականության համաժիրից, այնպիսի նոր աղբյուրների, գեղարվեստական ստեղծագործությունների շրջանառության մեջ մտցնելը, որոնք միաժամանակ առթեն և՛ հեղինակի կամ հեղինակների գրական ժառանգության մասին իրապես նոր պատկերացում, և թե՛ տրամագծորեն, արմատականորեն փոխեն գրողի կամ գրողների մասին մեր ունեցած պատկերացումները: Ավելին՝ լինեն հեղինակի կամ հեղինակների, ընդ որում հանրածանոթ, բազմաթիվ տպագրությունների բովով անցած գրողների լավագույն երկերը:

Այս պարագային հարկ է մեկ իրողություն մանրամասնել: Ինչպես նկատվեց, տվյալ դեպքում գրողի ստեղծագործության մեջ առանց մասնավորեցման ներառնում ենք նաև, այսպես կոչված, «երկրորդային», «ածանցյալ» գրականությունը (ուղևերենը կիրառում է «Вторичная литература» եզրը), – նամականի, հուշագրություն, ուղեգրություն, օրագրություն և այլն: Հայտնի, վաղուց անտի փաստված, մեկնաբանված իրողություն է, թե այդօրինակ տեքստերը որպիսի գեղարվեստական, ստեղծաբանական նշանակություն և դերակատարություն ունեն հեղինակի գեղագիտական-ստեղծագործական համակարգում: Եթե հավելենք այս իրողությունը (այսինքն՝ երբ, այսպես կոչված, «երկրորդային», «ածանցյալ» գրականությունը որևէ հեղինակի կամ հեղինակների պարագային առարկայաբար նրա կամ նրանց գրական ժառանգության լավագույն արժեքն է) պետք է արձանագրենք երևույթի բացառիկությունը: Գյոթեի, Շիլ-

լերի, Յլոբերի, Ռիլկեի, Չեխովի, Աբովյանի, Նար-Դոսի, Վարուժանի, Կոստանդյանի նամակներն օրինակ, էպիստոլյար ժառանգությունն առհասարակ այս հեղինակների ժառանգության կարևոր բաղադրատարրերից են, գեղարվեստական մեծարժեք ստեղծագործություններ են, սակայն ոչ նրանց ստեղծումի բարձրակետը: Ջապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրությունը նրանց գրական ժառանգության լավագույն արժեքն է, բարձրակետը, ինչը ցարգ հրատարակված չէր, այսինքն որոշակի առումով անհայտ էր թե՛ գրականության պատմության, թե՛ ընթերցող շրջանակների համար: Իրոք, այս իրողությունը մեր նոր գրականության պատմության մեջ հազվագյուտ, եթե չասենք՝ եզակի փաստ է:

Այս առումով Ջապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրությունը հրատարակելը անհրաժեշտ և կարևոր ձեռնարկում է: Այս նամակագրությունն իր տեսակի մեջ բացառիկ է մի քանի այլ հանգամանքներով և չափանիշներով նույնպես, որոնց դեռ ի տեղի՝ սույն ուսումնասիրության մեջ կանգառվենք: Սոսկ արձանագրենք, որ ԳԱԹ-ի ֆոնդերում պահպանվող խնդրո առարկա նամակագրության լույսընծայումը ոչ միայն հավելում և իրավամբ հարստացնում է հայ նոր գրականությունը, այլև՝ արմատականորեն փոխում Ջապել և Հրանտ Ասատուրների գրականության մասին տեսակետներն ու պատկերացումները:

Ջապել և Հրանտ Ասատուրները թողել են հարուստ էպիստոլյար ժառանգություն: Հանգամանք, որ պայմանավորված է ինչպես նրանց ստեղծաբանական խառնվածքով, այնպես էլ 1880-1910-ական թվականներին ունեցած գրական-մշակութային, ազգային-հասարակական, մանկավարժական գործունեությունը: Բարեբախտաբար նրանց նամակագրությունը մեծավ մասամբ պահպանվել է: Ուշագրավ է, որ իրենք դեռ կենդանության օրոք գիտակցել են նամակների կարևորությունն իրենց ստեղծումի, գործի համաձրի մեջ, և դրանք ի պահ հանձնել զանազան պահպանող ու մատենադարանների: Ջապել և Հրանտ Ասատուրների առաջին կենսագիր և հետազոտող Թորոս Ազատյանը գրողներին նվիրված իր «Ժամանակակից դեմքեր» ուսումնասիրության մեջ, կարևորելով նրանց անտիպ էջերը, «խիստ շահեկան նամակներ»-ը¹, Ջապելի առաջին ամուսնությունից ունեցած դստեր՝ Ադրինե Տոնելյանի հոգածու վերաբերմունքը ծնողների անտիպ ժառանգության, արխիվի նկատմամբ, մի դիտարկում է անում, որ խիստ կարևոր է ինչպես այս հատորի լույսընծայման, այնպես էլ Ասատուրների առ նամակագրությունն ունեցած վերաբերմունքի, կեցվածքի պարագային: Ազատյանը գրում է. «Սիպիլի և մասնավորաբար Հր. Ասատուրի վերաբերյալ նամակագրություններուն կարևոր մեկ մասը ղրկված է Փարիզի «Նուպարյան» մատենադարանը, ի կենդանության, անոնց գրադարանին փոխադրության առիթով»²: Այն հանգամանքը, որ նրանք իրենք են նամակագրությունը, անկախ դրա մեկ մասի պարագայի, հանձնել մատենադարանի, արդեն նշանակում է հեղինակների համաձայնությունը դրանք ընթերցելու,

1 Թորոս Ազատյան, «Ժամանակակից դեմքեր, Ա., Ջապել և Հրանտ Ասատուր», Սթանպուլ, Տպագրություն «Կյութեսնպերկ», 1937, էջ 75:
2 Նույն տեղում, էջ 76:

գիտական շրջանառություն մեջ մտցնելու, հրատարակելու մասին: Կարծում ենք՝ պակաս կարևոր է այն իրողությունը, որ Ասատուրների մոտ, թեկուզ ինտուիտիվ կերպով առկա էր, ենթագիտակցություն մեջ ամրագրված էր նամակների՝ իբրև իրենց ստեղծումի կարևոր արտահայտություն զգայությունը: Չենք կարող բացառել դրա գիտակցումը: Հետևաբար չենք կարող բացառել նաև նամակները երբեք հրատարակված տեսնելու ցանկությունը, կամ իրենց մահվանից հետո անվերապահ տպագրելու պատգամը ապագա ուսումնասիրողներին: Միանգամից զանց ենք առնում «անձնական նամակների» մտացածին վերապահությունը, քանի որ երբ անդրադառնում, հետազոտում և զնահատում ենք գրողի, գրողների էպիստոլյար ժառանգությունը, ոչ «անձնական» նամակներ չեն լինում:

Զապել և Հրանտ Ասատուրների անտիպ ժառանգությունը ցուցանում է հետաքրքիր պատկեր: Եթե Հրանտի պարագային գերակշռում են զանազան պատմական, բանասիրական, լեզվաբանական, գրականագիտական ուսումնասիրությունները³, հուշերը, ապա Զապելի պարագային՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունները (վեպ, թատերգություն, բանաստեղծություն, տպավորապաշտ էջեր)⁴: Ինչ վերաբերում է նամակագրությանը, ապա այստեղ կարելի է արձանագրել մոտավոր համամասնություն: Հարկ է նշել նաև, որ երկուսի մոտ դրանց ջանքերը մեծամասնությունը տակավին անտիպ են: Թեև պետք է նշել, որ Զապելը տարբեր մարդկանց հետ երկարատև նամակագրություն ունենալու առումով գերազանցում է Հրանտին: Ասենք՝ ավելի քան տասնհինգ տարվա նամակագրություն է ունեցել Արտաշես Հարությունյանի հետ⁵, ինչին ի տեղի անպայման կանդրադառնանք, հիմա միայն նկատենք, որ Զապելը մյուս Զապելի հետ, նկատի ունենք Եսայանին, գրական միջավայրի, կենսոլորտի, սալոնների թագուհիներն էին, և բնական էր համակ ուշադրությունը, միշտ կիզակետում գտնվելը, նամակների հորձանքը: Հատկանշական է, որ նույն Արտաշես Հարությունյանը երկարատև նամակագրություն է ունեցել Զապել Եսայանի հետ նաև:

Զապել և Հրանտ Ասատուրների ծավալուն նամականուց, հաշվի առնելով գեղարվեստական արժեքաբանությունը, նախ լույսընծայման են կարոտ միմյանց ուղղված նամակները: Հետևաբար սույն հատորը ներփակում է միայն նրանց նամակագրությունը: Ավելին՝ այդ նամակագրությունից ԳԱԹ-ում պահպանվող մասը՝ կազմաբանական-գեղարվեստական-բովանդակային նույն դաշտում գտնվող օրագրության պատառիկներով: Ինչո՞վ է պայմանավորված այս մասնավորումը: Որոշ նամակների ինչ-որ մասերի, հատվածների բացակայությունը, ինչպես նաև արտատեքստային մակարդակում մնացած, սակայն նա-

3 Հրանտ Ասատուրի խնդրո առարկա երկերից գրականագիտական, տեսական ուսումնասիրությունների, գրությունների մասին հետազոտություն է գրել տղերիս հեղինակը: Տե՛ս Գրիգոր Հակոբյան, «Հրանտ Ասատուրը գրականության տեսարան և պատմաբան», Հայկազյան հայագիտական հանդես, Պեյրուֆ, 1997, հտ. ԺԷ, էջ 393-422:

4 Նկատի ունենք օրինակ նրա «Դրամ և դիրք» վեպը, «Պատվավոր ընտանիք» թատերախաղը: Տե՛ս Ազատյան... էջ 29:

5 Այս մասին տե՛ս Ա. Մինասյան, «Սիպի», Երևան, Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն, 1980, էջ 159-160:

մակագրութեան շրջարկում ակնհայտորեն առկա հանգամանքների, իրողութիւնների մեկ մասը թույլ են տալիս կարծել, թե բացառված չեն ինչպես նամակագրութիւնից որոշ մասերի զանազան թողոններում լինելու հանգամանքը, այնպես էլ իրենց կողմից հետագային ոչնչացված լինելու պարագան: Անմիջապես արձանագրենք, թե այս իրողութիւնը դույզն-ինչ չի ստվերում նամակագրութեան ո՛չ կազմաբանական-կոմպոզիցիոն, ո՛չ գեղարվեստական-ստեղծագործական ամբողջականութիւնը, քանի որ այն բնույթով գեղարվեստական բաց համակարգ է, և ենթադրելի պակասող տարրերը սկզբունքային խաթարումներ չեն առաջացնում և չեն կարող առաջացնել: Շեշտենք նաև, որ այս նամակագրութիւնը հետազոտողին թելադրում է այն իբրև ամբողջականութիւն, միասնականութիւն դիտարկելու ելակետ: Այն բնույթով մեկ տեքստ է, այսինքն՝ միասնական գերբնագիր, ստեղծագործութիւն, հար և նման համահեղինակութեամբ գրված երկերի, ինչը բնականաբար պարտադրում է համապատասխան վերլուծական դիտակետ: Այս միասնականութեան խնդիրն էլ դեռ կփաստարկվի, կմեկնաբանվի սույն ուսումնասիրութեան մեջ, հիմա ժամանակն է պարզապես թվարկել Զապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրութեան տպագրութեան գերակա մղումները: Մի իրողութիւն, ինչը միաժամանակ դյուրինացնում է սույն նամակագրութեան բացառիկութիւնը, եզակիութիւնը ըմբռնելը.

- նամակագրութիւնը երկուսի գրական ժառանգութեան բարձրակետն է, լավագույն երկը, գրականութեան այցեքարտը,
- նամակագրութիւնը 1890-ական թվականների հայոց դասական գրականութեան հանգուցային հուշարձաններից է, այդ ժամանակաշրջանի գրականութեան պատմութիւնը հավելող կարևոր մանրամասնութիւններով,
- հայոց նոր գրականութեան համապատկերում նամակագրութիւնը բնույթով միակն է, համանունը չունենք,
- նամակագրութիւնը կազմաբանական-կառուցվածքային, կոմպոզիցիոն միասնութիւն ունի և այս առումով նույնպես միակն է նոր գրականութեան պատմութեան մեջ,
- նամակի «դուալիզմը»՝ նամակ նորմատիվ հասկացութեամբ, ընկալումով և նամակ՝ իբրև գրական ժանր, որպես էպիստոլյար գրականութեան արդյունք (սրանք երկու շատ հաճախ միմյանց ներհակ, բացասող «սկիզբներ» են) սույն նամակագրութեան մեջ համադրված են,
- նամակագրութիւնն իբրև համահեղինակութեամբ գրված ստեղծագործութիւն:

Զապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրութիւնն առաջին հայացքից հղացքային-բովանդակային պարագրկումով նորութիւն չէ համաշխարհային և հայ նամակագրութեան անդաստանում: Լայն առումով սիրային նամակները (լայն առումով՝ որովհետև այս տեսակի նամակները, առանցք ունենալով զգացմունքը, ներառում են կոնկրետ կենսագրական փաստից մինչև ժամանակի անդրադարձները, մշակութաբանական, գեղագիտական, ստեղծաբանական, իմաստասիրական խնդիրները, միջանձնային հարաբերութիւններն ընդգրկող անդրադարձներ) գրականութեան պատմութեան հորվույթում ստեղծել են գե-

ղարվեստական բարձրարժեք կոթողներ: Հիշատակենք թեկուզ Ալֆրեդ դը Մյուսե – Էմի դ'Ալթոն, Բերնարդ Շոու – Քեմբլ, Ջեյմս Ջոյս – Նորա Բարնաբլ, Տուրգենև – Սավինա նամակագրությունները, մեր գրականությունից՝ Գրիգոր Զոհրապ – Կլարա Զոհրապ, Ռուբեն Սևակ – Յանի Սևակ, Արտաշես Հարությունյան – Զապել Եսայան նամակագրությունները, Եղիա Տեմիրճիպաչյանի նամակները Սրբուհուն, Մուրացանին՝ Ոսկուն, Ինտրայինը՝ Վերժինին, Վահան Տերյանի նամակները Սոնա Օտարյանին, Անթառամ Միսկարյանին, Նվարդ Թումանյանին: Հարկ է նշել սակայն, որ հայոց նոր գրականության պատմությունից հայտնի սիրային նամակների գերակշռող մեծամասնությունը միակողմանի են: Այսինքն գրվել են միայն մեկի, որպես կանոն՝ գրողի, արվեստագետի կողմից, ապա և՛ նամակագրությունների դեպքում գեղարվեստական արժեք ունեն միայն գրողների հեղինակած նամակները: Այս պարագային, Զապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրությունը բնորոշվում է թե՛ երկկողմնայնությունից սիրային նամակագրության շրջանում և թե՛ երկկողմանի գեղարվեստական արժեքով:

Արդյոք սա՞ չէ պատճառը, որ այնպիսի նրբագագ և ներթափանցող հայացք ունեցող արվեստագետ, ինչպիսին Հակոբ Օշականն է, Սիպիլի գործին անդրադառնալիս իբրև ելակետ առանձնացնում է նրա զույգ ամուսնությունները. «Ամուսնութի՛ւն: Զայն չենք հիշեր այր գրագետի մը գործին ինչպես կյանքին հեղումին ընթացքին: Բայց կը կենամ Օրիորդ Խանճյանի (այս է ծննդյան մականունը) որոշումին առջև...»⁶:

Էական է դիտել, որ Ասատուրների բոլոր ժամանակակիցները, ուսումնասիրողները միաբերան առանձնացնում են Զապելի զույգ ամուսնությունների, Զապելի և Հրանտի ամուսնության փաստերն իբրև նրանց ստեղծագործության օրգանական շարունակություն և խթան: Սակայն ամուսնության և ստեղծումի պայմանավորող գույքորդումը մնում է առկախ, թերասաց և քիչ հասկանալի: Մի տեսակ գաղտնածածուկ: Ի՞նչն էր պատճառը: Բոլորն էլ նկատում և կռահում էին այս զույգի մարդկային մտերմությունով պայմանավոր, շատ հաճախ թելադրվող նրանց ստեղծագործությունը, հավելք նաև հոգեբանական խառնվածքին բնորոշ ներամոտիվացությունը, որ երբեմն հասնում էր ընդգծված սակավապետության, ինչն ի դեպ Օշականից սկզբունքորեն տարբեր, սակայն մարդկային էությունն ըստ ամենայնի տեսանելու շնորհ ունեցող մեկ ուրիշ արվեստագետի՝ Երվանդ Օտյանին, Հրանտի առիթով տակավին 1914-ին հետևյալ նկատման հնարավորությունն է ընձեռել. «Հակառակ իր խոսելու կարողության՝ ամեն վայրկյան խոսք չ'առներ և կը խոսի միայն այն պարագային, ուր ուրիշներու խոսածեն տարբեր և լավագույն բան մը ունի ըսելիք»⁷:

Հարցումի պատասխանը Զապելի և Հրանտի նամակագրությունն է: Ահա թե ինչու ժամանակակիցները Ասատուրների անձնական կյանքը, մարդկային հարաբերությունները, ամուսնական զույգ լինելն ուղղագծորեն զուգորդում

6 Հակոբ Օշական, «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», հտ. 5-րդ, Երուսաղեմ, Տպարան Ս. Հակոբյանց, 1952, էջ 419:

7 Երվանդ Օտյան, «Մեր երեսփոխանները, մեր ազգային ժողովը», Երևան, «Մազադաթ» հրատարակչություն, 1999, էջ 125:

էին նրանց ստեղծագործություններին: Օշականը Զապելի կյանքը համարում է նրա գրականության մեկնության ելակետը, Օտյանը Հրանտի լուսնային մեջ նկատում հազվագեղ արտաբերվող հարուստ, լեցուն խոսքը: Նրանց նամակագրությունն այն պակասող օղակն էր, որ ժամանակակիցների դատումները դարձնում էր առկախ, թերասաց, գաղտնածածուկ: Նամակագրության առկայությունը, հրատարակությունով ուրեմն անհայտը հայտնի է դառնում, բացում ենք նրանց ստեղծումի էությունը նաև: Հետևաբար չպիտի համաձայնենք Վահան Տերյանի հետևյալ կարծիքի հետ, որ ավանդույթի ուժ է ստացել, դարձել «անձնական» նամակագրության հանդեպ կեցվածքի դեֆինիցիա: Մեզ իրավունք վերապահ ենք հաղթահարելու էթիկական տաբուն. «Բանն այն է, որ նամակ գրելը ես համարում եմ մի գրույց, – գրում է Տերյանը 1914 թվականի հունիսի քսանչորսին Նվարդ Թումանյանին հասցեագրած նամակում, – իսկ ընկերական և մտերմական գրույցի ժամանակ խոսքեր չես ընտրում և չես աշխատում խոսել տրամաբանորեն ու «խելոք», այլ գրուցում ես անբռնազբոսիկ, ազատ, առանց վախենալու և քաշվելու: Ահա թե ինչու ես ասում եմ, որ նամակը պետք է միայն այն մարդը կարդա, ում գրված է նա: Նամակում գրածիս համար ոչ ոք իրավունք չունի ինձ պատասխանատվության կոչելու, ինչպես և իմ մտերմին ասած մասնավոր, ինտիմ խոսակցության համար – ինչին էլ վերաբերվի այդ գրույցը: Ահա այսպիսի ինտիմ նամակագրություն եմ սիրում ես: Ուրիշ տեսակ ոչ»⁸: Աներկբա է այն հանգամանքը, որ ազատ, անկաշկանդ նամակն է անցնում նամակի նորմատիվ-հաղորդակցական գործառույթյուններից, մոտենում ստեղծագործությանը, դառնում գրականություն, իսկ նամակային գրականությունն արդեն դուրս է քաղքենու հետաքրքրասիրության պարփակումներից, ուրիշի անձնականը քչփորելու հոռի սովորությունից, հետևաբար իբրև գեղարվեստական տեքստ այդ մասնավորը, ինտիմը ընթերցման առարկա է, անշուշտ միշտ պահպանելով արվեստի բարոյական հրամայականի զգոնությունը: Կարծում ենք Ինտրայի նամակի ուրույն և տարողունակ սահմանումը հատկանշում է հենց նամակագրության արվեստի տիրույթը, ուր արդեն որևէ տաբուն չի գործում. «Նամակը պահարան մը ունի. գոց տուփ մըն է. խորհրդավոր բան մըն է, արդյո՞ք... մըն է: ...

Ես կը սիրեմ այն անորոշությունը, հարցական լուսնայինը գոր գոց նամակ մը կը ծնի...»⁹: Չրաբայանը խորհրդավորի շրջարկում ներառնում է խորհուրդը, իսկ Հրանտ Ասատուրը իր ինքնակենսագրականներից մեկում ընդամենը արձանագրում է. «1901ին ես ամուսնացա Զապելին հետ, և հաստատվեցա Բերա, Բանկալթի, Զենկելիի աբարթմանը, ուր մնացինք մինչև 1904ի վերջը»¹⁰: Ընդամենը այսքանը, այսպես չոր ու ցամաք, իբրև հերթական մի փաստ կյանքի գնացքում: Իսկ փաստի մարդկային և ստեղծաբանական խորհուրդը պարփակված է Զապելի հետ մինչամուսնական հարաբերություններն ընդգրկող 1895-

8 Վահան Տերյան, «Երկերի ժողովածու երեք հատորով», հտ. երրորդ, Երևան, Հայպետհրատ, 1963, էջ 348:

9 Տե՛ս Ինտրայի 1896 թվականի հոկտեմբերի 31-ի ամսակը Միքայել Կյուրճյանին: ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, թիվ 236:

10 Տե՛ս «Կենսագրական նոթեր», ԳԱԹ, Հրանտ Ասատուրի ֆոնդ, թիվ 12:

1898 թվականների նամակագրության մեջ, որը վեպ-նամականու պոետիկայով համահեղինակած հայ գրականության պատմությանը հայտնի լավագույն ստեղծագործություններից է:

Բոլորովին պատահական չէր ժամանակակիցների՝ Զապել և Հրանտ Ասատուրների ստեղծագործության ընդհանրական տեսակետի հիշեցումը սույն գրության մեջ: Հիմա ժամանակն է հիշեցնելու նրանց ժամանակակիցներից մեկի դիտարկումը նույնպես: Զոհրապը համապատասխանաբար Զապելի և Հրանտի դիմաստվերները կերտելիս «Ծանոթ դեմքեր»-ում գրում է. «Սիպի¹¹ ինչ¹² այս պատրվակը. ներելի չէ՞ անուննիդ տալ. և ի՞նչպես ծանոթներու կարգը դասել այս դեմքը, որ անծանոթ մնալ կը փափաքի»... «Այս երիտասարդը ուրեմն, կարգի ու կանոնի սիրահար մըն է ամեն բանի մեջ»¹³: Այս ծանոթանծանոթությունը, արտաքուստ կարգի ու կանոնի անշեղ հետադիժն իր թիկունքին ունեւր գոհրապայան «համակ զարտոզուղության» կենսոլորտ և ստեղծում՝ նամակագրության մեջ իդեալի և իդեալականի բրտացումով¹², միայն արվեստի հրամայականով պայմանավոր գերակյանքի վկայությունմբ, որի ուղղակի խոստովանությունը նամակագրության մեջ զանազան առիթներով արվում է: Մեջբերենք դրանցից մեկը. «Այս մեկ տարվան մեջ ավելի ապրած կը զգամ ինքզինքս քան կյանքիս բազմաթիվ տարիները, որոնց մեջ ոչ վիշտը և ոչ ուրախությունը ճանչցած էի», – գրում է Զապելը¹³: Գոյության այսօրինակ տարածուն փոխակերպությունը հետևաբար պետք է պայմանավորեր ապրումի, զգացումի, կենսակերպի և կենսական փաստերի վերաբերության ծայրագնահատում, ինչի վերստեղծումը նամակագրության տիրույթներում գրելու ակտը, գրաբանական ընթացքը դարձնում է բացարձակ էույթ (սուբստանց). «Ա՛խ, Հրանտս, Հրանտս, ի՛նչ անսահման աշխարհք մըն ես դու և հրապույրներու, և ի՛նչպես կը շփոթես զիս իմ անբավ հիացողությանս մեջ, երբ քեզի գրելու տենչանքով կսկսիմ, և հափշտակությանս սաստկությանը մեջ կը կորսվիմ» (149): Գրելը այս անսահմանության մոլորանքի կոլիզիան հանգուցալուծելու փորձ է, փրկչություն «...այս անտանելի վիճակին վերջ մը տալու համար...» (157), այն «Սրտի անբավ ըղձանք մըն է որ կը դրդե զիս գրել քեզ...» (173): Գրելը գերակյանքը անվերջավոր դարձնելու մղումն է՝ «Եթե գա օր մը, որ չկարենամ քեզի հանձնել գրածներս, նորեն պիտի գրեմ քեզի...» (203), հեռացումը մոտեցման այլակերպելը. «...քանի մը անգամներ ծայրե ծայր կարգացի գրածներդ, զքեզ սրտիս մոտիկ զգալով, կարծելով թե կը խոսիս հետս...» (219), կամ՝ «...ամեն անգամ... կը կարգամ, կը կարգամ զանոնք միշտ նոր հաճուլքով, հեշտությունմբ մը որ բոլոր էությունս կը գրավէ» (139-140):

Այս նամակագրությունն առբերում է վիպական կենսոլորտ՝ միջավայր, հարաբերություններ, բախումներ, զգայնություններ, – ոգևորության, ուրախու-

11 Գրիգոր Զոհրապ, «Երկերի ժողովածու երկու հատորով», հտ. 2-րդ, Երևան, Հայպետհրատ, 1962, էջ 414 և 449:

12 Ուշագրավ է, որ 1898-ին գրված և «Ցուլքեր»-ում զետեղված «Իտեալը» քերթվածը (տե՛ս Հրանտ և Զապել Ասատուրներ, Սիրայիմ Գամակներ, Երևան, 2001, էջ 282-283) Գամակարության չափածո ալյուզիան է, որոշակի իմաստով ամացյալը:

13 Տե՛ս Հրանտ և Զապել Ասատուրներ, Սիրայիմ Գամակներ, Երևան, 2001, էջ 227: Հետախոսութան արդյունքից կատարված բոլոր հղումները տեքստում, փակագծերի մեջ:

թյան, սփոփանքի, դառնություն, հիասթափություն, մենություն, ափսոսանքի, անձնասպանություն, բազմաթիվ այլ ապրումների, վիճակների, մտածումների հարահոս: Առանց վարանելու կարող ենք արձանագրել՝ գոյություն լիարժեք վկայություն, ուր պարզապես անհնար է զանազանել՝ որտեղ է ավարտվում կյանքը և սկսվում գրականությունը, որտեղ՝ ավարտվում գրականությունը և սկսվում կյանքը: Ուրեմն որևէ տաբու գորու չէ այս տեքստը հանել արվեստի տարածությունից:

Զապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրություն քննություն-մեկնաբանությունն իբրև սկիզբ անշուշտ թելադրում է անդրադառնալ այս գերբնագրի ստեղծագործական նախապատմությանը, սիրո պատմությանը: Զապել-Հրանտ հարաբերությունների խորապատկերին, իբրև անհրաժեշտ սկիզբ փորձել պատկերացում կազմել, թե ինչո՞ւ էին նրանք միմյանց նամակներ գրում և ինչպե՞ս էին փոխանակում այդ նամակները:

Հայոց նոր գրականության պատմական համապատկերում Զապել և Հրանտ Ասատուրները անուրանալի դերակատարություն ունեն ինչպես հետվիպապաշտական (պոստուոմանտիզմի) շրջանի արևմտահայ գրականության սկզբնավորման և զարգացման, իրապաշտության գեղագիտության և գեղարվեստական գործընթացի ձևավորման, զարգացման պատմության մեջ, այնպես էլ 1880-1910-ական թվականների արևմտահայ հոգևոր-մշակութաբանական, ազգային-հասարակական, մանկավարժական կյանքում: Բազմազան և ընդգրկուն է նրանց ստեղծագործական, գիտական-մանկավարժական, ազգային-հասարակական, խմբագրական ժառանգությունն ու գործունեությունը:

Բանաստեղծ, նորավիպագիր, վիպասան, մանկագիր, մանկավարժ, դասագրքերի հեղինակ, թարգմանիչ, լեզվաբան, թատերագիր, հրապարակախոս, հասարակական գործիչ Զապել Ասատուրը (օրիորդական ազգանունը Խանճյան) ծնվել է 1863-ին Կոստանդնուպոլսի Սկյուտար թաղամասում: Նախակրթությունը ստանում է նախ Մադամ Կառյուսի Ֆրանսիական (1870-1872) ապա Ս. Խաչ վարժարանում (1872-1873), այնուհետև երկրորդական կրթությունը ստանում է Սկյուտարի ճեմարանում, որը հաջողությամբ ավարտում է 1880-ին: Տակավին ուսումնառության տարիներից Զապելը սկսում է իր բուռն հասարակական գործունեությունը: Հիշատակենք, որ մեզանում բավականին ուրույն (այսինքն՝ ոչ համաեվրոպական ուղղակի անալոգի) ֆեմինիստական շարժման սկզբնավորողներից էր, հար և նման Սրբուհի Տյուսաբի, Մարի Սվաճյանի, այլոց: Ըստ կենսագիրների՝ Զապելը մոր և հորաբրոջ աջակցությամբ և հովանավորությամբ 1879 թվականի ապրիլի 11-ին, մի քանի համախոհ ընկերուհիների հետ հիմնադրում է «Ազգանվեր Հայուհյաց ընկերություն»-ը, որի նպատակը ազգային վարժարանների ցանցի տարածումն էր նամանավանդ օտարախոս (հիմնականում թրքախոս և քրդախոս) հայաբնակ բնակավայրերում, լուսավորական, մշակութային գործունեությունը, հասարակական կյանքին հայ կանանց ակտիվ մասնակցության աջակցությունը¹⁴: 1881-ին Զապելն ամուսնա-

14 Զապել և Հրանտ Ասատուրների համեմատարար ամբողջական կենսագրությունները տե՛ս Մ. Պոտուրյան և ուրիշներ, «Հայ հանրագիտակ», Պուրթեշ, էջ 220-221, Թորոս Ազատյանի և Արփիկ

նում է փաստաբան Կարապետ Տոնելյանի հետ: Ամուսնական ամուլը գործի բերումով մինչև 1889 թվականը անց է կացնում գավառում (Պիլեճիկ, Պրուսա, Գաղատիա, Էնկյուրի): Զապելն ըստ էության այստեղ էլ սկսում է իր երկարատև և արգասավոր մանկավարժական գործունեությունը, միաժամանակ գանազան հոգևածներով ու գրություններով թղթակցում Կ. Պոլսի մամուլին: Գավառական կյանքի դիտարկումներն ու տպավորությունները հետագային դառնում են նրա «Աղջկան մը սիրտը» վեպի հղացքի և կազմաբանության կարևորագույն ազդակներից:

Նրա կյանքում վերադարձը մայրաքաղաք նշանավորվեց գրական-մանկավարժական գործունեության, ինչպես նաև ստեղծագործական, անձնական կյանքի նոր՝ բավականին բուռն, իրադարձություններով, դեմքերով ու դեպքերով հարուստ և, ինչու թե, ստեղծաբանական-զգացմունքային հարակա պրկվածություն փուլով, — աշխատակցություն «Հայրենիք», «Մասիս» պարբերականներին, գեղարվեստական երկեր, հրապարակախոսական և գրականագիտական հոգևածներ, ուսուցչություն էսայան և Կեդրոնական վարժարաններում, գրական-մշակութային սալոնների կազմակերպում, վերջապես այրիություն և վերամուսնություն 1901-ին Հրանտ Ասատուրի հետ: Լիարժեք ստեղծագործական կյանքը շարունակվեց մինչև 1933 թվականը: Այդ տարի շուքով տոնվեց նրա գրական և հանրային գործունեության հիսնամյա հոբելյանը¹⁵: Զապել Ասատուրը վախճանվել է 1934-ի հուլիսի 19-ին: Շուրջ կեսդարյա ժամանակահատված ընդգրկող նրա հարուստ ժառանգությունից հիշատակենք «Աղջկան մը սիրտը» վեպը, «Ցուքեր» քերթվածների, «Կնոջ հոգիներ» նորավեպերի ժողովածուները, Հրանտ Ասատուրի համահեղինակությամբ ստեղծված «Քերականություն» դասագրքերի շարքը, «Թանգարան» ընթերցանության քրեստոմատիաները, Անատոլ Ֆրանսի «Սրվեստը Բոնարի ոճերը» երկի թարգմանությունը:

Բանաստեղծ, արձակագիր, թարգմանիչ, լեզվաբան, քննադատ, գրականություն պատմաբան և տեսաբան, թատերագետ, աղբյուրագետ, խմբագիր, մանկավարժ, հրապարակախոս, ազգային-հասարակական գործիչ, փաստաբան Հրանտ Ասատուրը ծնվել է 1862-ին Կ. Պոլսի Պոյաճիգյուղ թաղամասում: Ասատուրը պատկանում է նոր շրջանի այն բացառիկ մտավորականների փաղանգին, որոնք հիմնավոր և հիմնարար կրթություն են ստացել: Նախակրթությունը ստացել է Պոյաճիգյուղի Երից Մանկանց և Հիսարտիպի Մեզպուրյան դպրոցներում (1866-1871): 1871-1873 թվականներին ուսանել է Ռոպերտ Քոլեջում: 1875-1876-ին աշակերտել է Մինաս Չերազին և Բյուզանդ Քեչյանին՝ հմտանալով ֆրանսերենի և թուրքերենի մեջ: Բարձրագույն իրավաբանական կրթություն է ստացել 1881-1884 թվականներին Փարիզում: Երիտասարդ տարիքից էական դերակատարություն է ունեցել ազգային-հասարակական կյան-

Միապայանի համապատասխան ուսումնասիրությունների համապատասխան հատվածներն ու զլուխները:

15 Ազատյանը հոբելյանի առիթով հիշում է, որ համդիպումներից մեկի ժամանակ, անդրադառնալով իրեն ուղղված գնահատանքների, համդիպությունների, Զապելն ասում է. «Հրա՛նդը արժանի էր այս մեծարանքներուն»: (Ազատյան..., էջ 12):

քում: 1879-ից մինչև 1905-ը ընկած ժամանակահատվածում եղել է Կիլիկյան Ընկերությունից ատենադպիրը (1879), անդամակցել է Փարիզում գործող Ուսումնասիրաց Ընկերությանը: Եղել է Կտակաց Հոգաբարձության (1888), Ուսումնական Խորհրդի (1900), Սանասարյան խնամակալության, Իզմիրյանց Հանձնաժողովի Գրական մասնախմբի անդամ (1905), Կեդրոնական վարժարանի խնամակալ (1889), ազգային երեսփոխան է ընտրվել Պոյաճիգյուղից (1890):

1885-1898-ին զբաղվել է փաստաբանական գործունեությամբ, 1895-ից դասավանդել է զանազան ուսումնական հաստատություններում, մասնավորապես 1898-1908 թվականներին Կեդրոնական վարժարանում: 1892-1898 թվականներին նախ՝ Զոհրապի, ապա նաև Զոհրապի և Սիպիլի հետ հրատարակել և խմբագրել է գրական «Մասիսը»: 1909-ից մինչև 1915-ը վարել է բարձր պետական պաշտոններ: Առողջության վատթարացման պատճառով 1915-ից հաստատվում է Գնալը կղզում: 1919-1920-ին հիվանդության սաստկացման պատճառով տեղափոխվում է Շիշլիի հիվանդանոց, այնուհետև կրկին Գնալը կղզի, որտեղ էլ կնքում է իր մահկանացուն 1928-ի հունիսի 5-ին: Հրանտի հարուստ և արժեքավոր ժառանգությունից հիշատակենք «Սահմանադրությունը և հայ ժողովուրդը» բանախոսությունը, «Պարահանդեսը», «Վարդեփունջը» նորավեպերը, «Դիմաստվերներ» ժողովածուն, հայ և արտասահմանյան գրականությունը նվիրված ուսումնասիրությունները, ճարտասանության ձեռնարկը, «Մեր վանքերը», «Մեր կյանքեն» բանասիրական-աղբյուրագիտական հոդվածաշարերը¹⁶:

16 Կարծում եմք՝ ավելորդ է այստեղ մեջբերել Թորոս Ազատյանի կազմած Զապել և Հրանտ Ասատուրների կենսագրության ժամանակագրական տախտակը մասնակի կրճատումներով, ինչը ևս մեկ հնարավորություն կընձեռի ընթերցողին հետևելու նրանց կյանքի գնացքին:

«Կենսագրական գիծեր Սիպիլի

- 1863ին Զապել Խանճյան ծնած է Սկյուտար:
- 1870ին կը հաճախե Մատամ Կալոյուի Ֆրանս. վարժարանը:
- 1872ին Ս. Խաչ վարժարանը կ'ուսանի:
- 1873ին ԸՖեմարանի ուսանող, ուրկե շրջանավարտ 1880ին:
- 1879ին կը թիմնե «Ազգանվեր Հայուհյաց» ընկերությունը:
- 1881ին կ'ամուսնանա փաստաբան Կարապետ Տոնելյանի հետ: Կ'ուղևորի գավառները, ուրկե կ'աշխատակցի Պոլսո մամուլին:
- 1889ին կը դառնա Պոլիս և կը ավիրվի գրական ու հանրային գործունեության:
- 1891ին կը հրատարակե «Աղջկան մը սիրտը» Ալիս ծածկանունով:
- 1896են սկսյալ Պոլսո կարևոր կրթական հաստատություններում (Լսայան, Կեդրոնական ևն) մեջ կը պաշտոնավարե որպես հայ լեզվի և գրականության ուսուցիչ:
- 1901ին կը վերամուսնանա Հրանտ Ասատուրի հետ:
- 1902ին լույս կ'ընծայե «Ցուլքեր» բանաստեղծությանց հատորը:
- 1926ին լույս կը տեսնե «Կողջ հոգիներ» պատմվածքներու հավաքածուն:
- 1933ին իր գրական ու հանրային գործունեության թիսնամյա հոբելյանը կը տոնվի:
- 1934 Հունիս 19ին տեղի կ'ունենա իր մահը:

Կենսագրական գիծեր Հ. Ասատուրի

- 1862ին Հրանտ Ասատուր ծնած է Պոյաճիգյուղ:
- 1866են սկսյալ կը հաճախե ամառը տեղվույն Երից Մանկանց դպրոցը, իսկ ձմեռը՝ Հիսարտիպի Մեզպուրյան վարժարանը:
- 1871ին կ'աշակերտի Ռօպերթ Գօլէճի, ուր կը մնա մինչև 1873:
- 1874ին կը թարգմանե «Պատմություն Մավլիհնայի» որ լույս կը տեսնե հատուկ տետրակով:
- 1875ին կ'աշակերտի Միհաս Չերազի, որ կը դասախոսե հայերեն ու ֆրանսերեն:
- 1876ին կ'աշակերտի նաև Բյուզանդ Բեչյանի, թուրքերենի և ուսողության դասեր առնելով:
- 1879ին կը հրատարակե «Պատանեկան մերձնչումներ»-ը: Նույն տարին խոսած իր մեկ ճառը

Զապել և Հրանտ Ասատուրների կենսագրության համառօտ անդրադարձում այս պարագային կարևոր են 1890-ից մինչև 1901-ի փաստերը, իրադարձությունները, այն հասկանալի պատճառաբանություններ, որ խնդրո առարկա նամակագրության ժամանակագրական-իրադարձային շրջանին են, կենսագրական այն համաժիրը, որը դարձել է վեպ, փոխակերպվել արվեստի: Այս պարագային նամակագրության համար գենեզիսային առաջնային և գերակա գործառնություններ ունեն հետևյալ հանգամանքներն ու փաստերը՝ Զապելի և Հրանտի մանկավարժական համատեղ գործունեությունը, երկուսի աշխատանքը «Մասիս»-ում, առհասարակ մշակութային-հասարակական զբաղումները, Զապելի սալոնները, Հրանտ Ասատուրի ճանապարհորդությունը գավառներ: Այս խորքին միշտ պետք է նկատի ունենանք 1896-1898-ի Աղետը՝ այն առումով, որ հոգևոր Պոլիսը Ասատուրներն ու Զոհրայն էին ըստ էության (մյուսները, ջախջախիչ մեծամասնությամբ կամ վտարանդվել էին, կամ խցարգելված էին բանտերում): Աղետի խորապատկերում, ի շարս հետաքրքրող ստեղծագործության մշակութաբանական, ստեղծաբանական, եթե կուզեք քաղաքացիական խիզախման բացառիկ օրինակի, բացառիկ է սույն նամակագրության երևույթն իբրև Աղետի կենսոլորտում ստեղծումի արտահայտություն և որակ: Արդյոք դա զժխրայնությունը դիմակայելու, անհատական ողբերգությունը հաղթահարելու հոգեբանական, գիտակցական, ֆիզիկական և բնագանցական դիմադրողականությունը չէ՞ր: Հարկա՛վ: Սակայն դա դույզն-ինչ պարագայական չի դարձնում նամակագրության երևույթականությունը (Ֆենոմենը): Ինչո՞ւ: Եզակիությունն այնուհանդերձ ո՛չ սիրային նամակագրությունը, ո՛չ մարդկային, հոգևոր մտերմությունը, ո՛չ էլ սիրո խոչընդոտները հաղթահարող գործողությունների, արարքների սոսկական շրջանակն է: Այլ՝ նամակագրությունն իբրև մարդկային, հոգևոր մտերմության արտահայտության, իբրև սիրո խոչընդոտները հաղթահարող գործողությունների այնպիսի ամբողջական շրջանակ

- «Սահմանադրությունը և հայ ժողովուրդը» լույս կը տեսնե մասնավոր պրակով:
 1879ին ատենադպրությունը կը վարե Կիլիկյան ընկերության և Կ'անդամակցի Դպրոցասիրաց Արևելյան ընկերության:
 1881ին կը մեկնի Բարիզ, ուր կը մնա երեք տարի, իբր աշակերտ իրավագիտական վարժարանին: Հոն Կ'անդամակցի Ուսումնասիրաց ընկերության:
 1884ին կը դառնա Պոլիս:
 1885ին փաստաբանական գրասենյակ կը բանա ընկերակցաբար:
 1888ին Կ'անդամակցի Կտակաց հոգաբարձության:
 1889ին խնամակալ կ'ընտրվի Կեդրոնական վարժարանին:
 1890ին Ազգ. Երեսփոխան կ'ընտրվի Պոլսաճրգուղեն, հետո ալ Ֆերիզուղեն:
 1892ին «Մասիս»-ը կը հրատարակե Զոհրայի հետ:
 1895Էն սկսյալ կ'ավանդե իրավագիտական մասնավոր դասեր:
 1898ի վերջերը կ'ստանձնե Կեդրոնական բարձր կարգերու գրականության և աշխարհաբարի դասախոսությունը, զոր կը վարե 10 տարի անընդհատ:
 1900ին Ուսումն. խորհուրդի անդամակցության կը կոչվի: Կ'անդամակցի Սանասարյան Խնամակալության:
 1905ին Կ'անդամակցի Իզմիրյանց Հանձնաժողովի Գրական մասնախումբին:
 1909ին անդամ կ'ընտրվի Առևտր. Ծովային դատարանին:
 1914ին Պետական Խորհուրդի անդամակցության կը կոչվի:
 1915ին կը հաստատվի Գնալը կղզի, առողջական պատճառներով:
 1920Էն սկսյալ հեռու այլևս հանրային ու պետական պաշտոնավարություններ, կը մվիրվի գրական, բանասիրական ու մատենագրական աշխատությանց:
 1928 հունիս 5ին տեղի կ'ունենա Հ. Ասատուրի մահը»:

(Ազատյան..., էջ 27, 57-59):

լինելը, որը դառնում է ստեղծագործություն, փոխանցվում գրականության, իբրև արվեստ, հանգրվանում:

Վարընթաց էջերում դեռ կանգրադառնանք նրանց հարաբերությունների պատմությունը կարելի մանրամասնություններով: Այստեղ պարզապես արձանագրենք, որ Զապելի և Հրանտի համագործակցությունը, բարեկամությունն ու մտերմությունը, սերը վերջապես ձևավորվել ու ընձյուղվել էր Սիպիլ-Զապելի սալոններում, ինչի մասին տեղեկացնում են օրինակ Վահրամ Փափազյանը, Աղավնի Մեսրոպյանը, Արփիկ Մինասյանը¹⁷: Այդ սալոններում էր հավաքվում ժամանակի մտավորական բոմոնդը: Շատ կարևոր դեր է ունեցել նրանց բարեկամության և մտերմության ձևավորման գործում 1892-ի Զոհրապ-Հրանտ Ասատուր-յան գրական «Մասիս»-ը, որի հեղինակներից էր Զապելը:

Զապելի և Հրանտի հարաբերությունները Հրանտի բառով դարձան «անխարխար» և այլևս նրանց գոյությունը անտրոհելի 1895-ին, երբ, նախ՝ Հրանտը թողեց փաստաբանական գործը, ազատվեց Ասասյանի փաստաբանական գրասենեակից և Զապելի պես ամբողջովին նվիրվեց գրական-մշակութային կյանքին:

1898-ին Զոհրապի հետ երեքով շարունակեցին գրական «Մասիս»-ի տպագրությունը, ապա՝ Հրանտը 1898-ի վերջերին, վերադառնալով գավառից, Կեղրոնականում սկսեց դասավանդել աշխարհաբար, հայ, արտասահմանյան գրականություն, գրականության տեսություն, ճարտասանական արվեստ¹⁸: Մի վարժարան, ուր դասավանդում էր նաև Զապելը: Վերջինիս այրիանալուց հետո 1901-ին Բերայի նույն երրորդության եկեղեցում, որտեղ տեղի էր ունեցել նրա առաջին ամուսնությունը¹⁹, Զապելն ու Հրանտը ամուսնացան՝ անցնելով իրենց կյանքի նոր հանգրվանին: Այս փաստի հանգրվան լինելն ըստ ամենայնի գիտակցել է Ասատուրների ժամանակակից Արփիար Արփիարյանը, որն իր «Գրական դեմքեր» հուշ-գիմանկարների շարքում Հրանտ Ասատուրի մասին գրում է. «Հրանդ Ասատուր առանձնաշնորհյալ վիճակ մը ունի: Հիմա ինքն է թրքահայ միակ գրողը, որ դյուրություն կը վայելե ամբողջ ժամանակը գրականության նվիրելով լուրջ երկասիրություն մը ստեղծելու երկարատև աշխատությանմբ: Միանգամայն իր կյանքն ալ միացուցած է ճշմարիտ գրագիտուհի մը, Սիպիլի. երբեմն օրիորդ Զապել Խանճյան, և այժմ տիկին Հրանտ Ասատուր: Կյանքի ու նաև գրականության լուծը մեկտեղ կրելու գրական ու սիրական ամուլ մը: Իր տեսակին մեջ եզակի նորություն մը մեր գրականության համար»²⁰: Ուրեմն 1901-ը Զապելի և Հրանտի համար նոր հանգրվանի մուտք էր

17 Տե՛ս Վահրամ Փափազյան, «Սրտիս պարտքը», Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 56-69, Ա. Մինասյան..., էջ 26-27:

18 Տե՛ս «Ինքնակենսագրություն Հրանտ Ասատուրի», Ընդարձակ տարեցույց Ս. Փ. Ազգային Հիվանդանոցի, 1929, էջ 33:

19 Տեղեկությունը հաղորդում է Վահրամ Փափազյանը, նա գրում է. «Այդ աղջիկները... (նկատի ունի Զապելի Ադրիանե Տոնեյան և Էմմա Ասատուր դատերի՛ն՝ Գր. Հ.) ապացույցներն էին կրկնակ հանդիսավոր «այոներին», որ Սիպիլն արտասանել էր բարձրաձայն Պերայի Երրորդության եկեղեցվո խորանի առջև»: (Փափազյան..., էջ 57):

20 Արփիար Արփիարյան, «Երկեր», Երևան, «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1987, էջ 504-505:

և ավարտ կենսագրական բախտորոշ շրջանի (անշուշտ պայմանական ու հարաբերական ավարտ, զի նրանց գոյությունը մինչև Ֆիզիկական մեկնում հարատև սիրատենչիկ վիճակ էր), ինչը սույն նամակագրություն, համահեղինակություն մեջ ստեղծված այս գերբնագրի ստեղծագործական նախապատմությունն է: Կարծում ենք՝ հետաքրքիր կլինի հետևել դրա ընթացքին:

Գեղարվեստական այս նամակագրություն-գերբնագրի ստեղծագործական պատմությունը ներառում է Ջապելի և Հրանտի կենսագրության այն հատվածը, երբ նրանք միմյանց հետ ծանոթանում, միմյանց համակրում, բարեկամանում են: Յայտնաբերում միմյանց հանդեպ տածած զգացմունքը, խոստովանում սերը: Վերջապես սիրո փոխադարձումից հետո սկսվում են սիրային յարաբերություններն իրենց մատուցային-մինորային ընթացքով, զիզզագաձև տարուբերումներով, վայրիվերումներով:

Էական է դիտել, որ տվյալ պարագային գործ ունենք երկու անհատականությունների հետ թե՛ հոգեկերտվածքով, թե՛ մտավոր-ստեղծագործ-զգացմունքային խառնվածքով: Յոթ կարևոր է նաև նրանց մարդկային առիներողություն, հմայքի հանգամանքը: Երկուսն էլ զարմանալի էտալօն էին ժամանակակիցների համար թե՛ արտաքին բարեմասնություններով, թե՛ ներաշխարհով: Եվ բոլորովին պատահական թեր, որ անընդհատ գտնվում էին ուշագրություն կիզակետում: Անպայմանորեն հետները ծանոթանալու, մտերմանալու ժամանակակիցների ջանքն ու գործողությունները նրանց առօրեայի հանգերգն էին: Միաժամանակ նրանք ցանկացած միջավայրի կենտրոնն էին, ավելին՝ միջավայր, տրամագրություն և եղանակ պայմանավորողները: Յավելէք գրական, առհասարակ ընկերային-մտավոր կյանքում նրանց ճանաչումը, անգամ հուշակը, և պատկերացնելի կլինի, թե որքա՛ն շատ էին նրանց ընկերությունն ու բարեկամությունն ըստ ամենայնի վայելել ցանկացողների լեգէնները: Այս շրջարկում բնականաբար բանակ պիտի կազմեջն նաև Ջապելի ու Հրանտի երկրպագուներն ու երկրպագուհիները, անհույս և յուսախանձ սիրահարներն ու սիրահետողները: Ահա մի քանի ակնհայտ վկայություն՝ քաղված ժամանակակիցներից: Նախ՝ Ջապելի շուրջ. «Այնպես՝ ինչպես հասկանում ենք մենք ընդունված ձևով «գեղեցիկ» բառը... գեղեցիկ չէր նա: Եվ մի գաղափար տալու համար նրանից, ոչինչ չեմ գտնում ավելի հարմար, ավելի դիպուկ, քան ձմռան տանձը... Անողորմ, անձև, կարծես ճմրթված, սակայն մինչև խոր ձմեռ յավերժ թարմ-կանաչ, հյուսիսի ու անուշ քաղցրահոտ տանձը, որի համն ու հոտը, զգլխիչ բոյրը, հյուսիսի գովությունն ու կանաչ գույնը ունենալու համար, մրգաստանների հպարտ դշխուհի դյուչեսն անգամ ուրախություն մեջ կտար իր ողորկությունն ու հպարտ տեսքը և, համոզված եմ, մի բան էլ ավելի... եթե ունենար»: Հետևաբար «...անթիվ էին, իրօք անհամար, դաստիարակչուհու հրապոյրներին հետամուտ սիրաբաղձ սրտերը, որոնք բանտարկված մնացին նրա սրտի բավիղների մեջ, ինչպես խեղճ ճանճը մամուկի ցանցում... մինչև որ մեռան»²¹: Այժմ Հրանտի մասին. «Ահա ամենագեղեցիկ գլուխներից մեկը, որ երբևիցէ տեսած լինեմ ես:

21 Վ. Փափազյան..., էջ 67-68, 66-67:

Ուղիղ սանրված, դեպի յօնքերը իջնող մագերը սահման դնելով կարծես իր լայն ճակատին, մի արտասովոր գեղեցկություն էին տալիս այդ դեմքին... Հարյուր տոկոսով ուլտրա-բյուրոկրատ այդ կերպարանքին տալիս էին նույնպես հարյուր տոկոսով առինքնող հմայքը ինչ-որ բարձրորակ ինտելիգենտի»²²: Եվ ինքնին ենթադրելի է, որ այս «աղուոր տղայի» համար «...աղջիկները հոգի կուտային...»²³: Ինչպես բնորոշ է անհատականություններին, նամանավանդ արվեստագետ անհատականություններին, Ջապելն ու Հրանտը այնքան դյուրին «մարսելի» չէին: Ջապելի «տարրեն դյուրագգած ու հպարտ»²⁴ խառնվածքը, ծայրագնա դրսևորումներ ունեցող արժանապատուության զգացումն ու ըմբռնումը, հախուռն ու պրագմատիկ սկիզբների շարունակական ներքին բախումները, Հրանտի արտաքուստ Ֆլեգմատիկությունը, ամէն ինչում պրագմատիզմի տիրապետությունը, միաժամանակ կոմունիկաբելության երբեմնի հրավառությունները, որքան շփումները, յարաբերությունները անհրաժեշտ ու փնտրելի էին դարձնում նրանց հետ տարբեր մակարդակներով յարաբերողների, միջավայրի համար, նույնքան էլ՝ դժվար, երբեմն բարդ: Այս միշտ կիզակետում գտնուող կամ ակնկալուող անհատականությունները, միշտ շրջապատի կողմից համակ ուշադրության արժանացողներն այնուհանդերձ, հակառակ իրենց առինքնողության, հմայքի, մարդկանց հետ շփվելու, մտերմություն հաստատելու, մարդկանց մտերմացնելու շնորհի, հաճախ էին ապրում մենություն, միայնակություն, մենակ լինելու անձկությունը, որը ձգվում էր մինչև դրամա (ինչպես իրենք են արձանագրում նամակագրության մեջ իրենց ինքնադիմանկարներում), կանխագգալով այդ դրամայի այնպիսի հանգուցալուծում, ինչն արմատականորեն պիտի փոխեր իրենց գոյությունը: Այս դրաման ստատիկ վիճակից դուրս է գալիս Ջապել-Հրանտ սիրո պատմությամբ: Ուրեմն նրանց սիրո պատմությունը, կրկենք, այս ստեղծագործական գերբնագրի նախապատմությունն է, ստեղծաբանական առանցքը: Ասատուրների սիրոյ, յարաբերությունների պատմությունը տվյալ պարագային սահմանափակում ենք ժամանակագրական այն խորապատկերում, որը ներառնում է նրանց ծանոթությունը, փոխադարձ համակրանքը, զգացմունքի հայտնաբերումը, սիրո խոստովանությունը, զգացմունքի փոխադարձումը, յարաբերությունների զիզգագածե ընթացքը: Այսինքն, բնականաբար, սահմանափակվում ենք նամակագրության, ընթացքի և յանգուցալուծման տիրույթներում:

Հետևենք այդ պատմությանը: Ջապել-Հրանտ ծանոթությունը սկսվել է 1879-ից: Հրանտը «Դիմաստուներ»-ում հիշում է. «Ջապել Խանճյանի անունը 1879ին ի վեր լսած էի հաճախ: Իր պերճախոսության և հանրօգուտ գործունեության համբավը ծանոթ էր ինձի»²⁵: Բնական է, որ Ջապելի պես գրագետ կանայք սակավ էին արևմտահայ միջավայրում ու հետաքրքրության, ուշադրության կենտրոնում պիտի լինէին: Այս հեռակա ծանոթությունը տակավին չէր հուշում յարաբերությունների որևէ մերձեցում, մանավանդ որ Ջապելը ա-

22 Նույն տեղում, էջ 63-64:

23 Գր. Ջոհրապ., հտ. 2-րդ, էջ 453:

24 Թ. Ազատյան., էջ 9:

25 Տե՛ս Հրանտ Ասատուր, «Դիմաստուներ», Կ. Պոլիս 1921, էջ 265:

մուսնուկությունից հետո երկար ժամանակ ապրում է գավառում: Թեև Հրանտը հետեվում է նրա գործունեությունը, սակայն սա ընդամենը մտավորականի գործին տեղեակ լինելու հասկանալի հանգամանքով էր պատճառաբանվում, որևիցէ առանձնակի, հատուկ վերաբերմունքի արտահայտություն թեր: Դիպվածը, նախախնամությունը այս հեռակա ծանոթությունը պիտի փոխէին անմիջական յարաբերությունների տաս տարի անց՝ 1889-ին, երբ Ջապելը գավառից Պոլիս է վերադառնում: Աւելին, դիպվածը Ջապելին ի մոտո ճանաչելու բուն ցանկություն, ըզձանք է առաջացնում. «Այդ տարին, (նկատի ունի 1889-ը՝ Գր. Հ.) Օրիորդ Եվա Հազարյան, գիշեր մը, Պոյաճի գյուղի մեր տունը քրոջս այցելություն եկավ, Օրիորդ Մառի Մյուհենտիսյանի հետ: Հետո, ամենքս միասին, լուսնի լույսին, պտույտ մը ըրինք... Եվա հափշտակումով խոսեցավ իր սրտակից բարեկամուհիին Ջապելի մասին... այնքան անսպառ եռանդով գովեց իր բարեկամուհիին մտքի ու սրտի հատկությունները որ արծարծեց իմ մեջս ալ գինքը ճանչնալու ջերմ ըզձանք մը»²⁶: Հիրավի վիպապաշտ հանգամանքներում հեռակա ևս մեկ ծանոթություն, այս անգամ արդեն անվերապահորեն հանդիպելու, չփվելու որոշումով: Առիթը չի ուշանում, տեղի է ունենում նրանց առաջին հանդիպումը²⁷. «Ճշմարիտ հուզումով մըն էր ուրեմն որ ներս մտա իր տան սրահեն... Սկսանք խոսիլ, իբր թե հին բարեկամներ ըլլայինք, տարիներու բացակայությունե ետքը գիրար նորեն գտնող հին բարեկամներ: ...Եվ երբ հեռացա այդ սրահեն, անկեղծ հարգանքով համակված էի հանդեպ այդ հայ կնոջ, որ իբր գրագիտուհի արդեն հանրածանոթ էր ազգին մեջ»²⁸: Ակնհայտ է, որ միանգամից փոխադարձ հասկացողությունը, հարգանքը, անմիջապես բարեկամություն հաստատումը, համակրանքը միմյանց նկատմամբ պիտի շարունակվեր: Շատ էին նրանց ընդհանրությունները՝ նույն հետաքրքրությունները, նույն մտածումները, հոգևոր-մտավորական կյանքի նույն մտահոգությունները, նույն գեղարվեստական ընկալումները, գեղագիտական հայացքները, սակայն նրանց երկրորդ հանդիպումը տեղի է ունենում բավականին ուշ: 1891-ի դեկտեմբերին ի նպաստ «Ազգանվեր Հայուհայաց ընկերության» տրվելիք պարահանդեսի կազմակերպելուն աջակցելու համար Հրանտը հրավիրվում է Մյուհենտիսյանենց տուն. «Հոն էր նաև Միպիլ, զոր երկրորդ անգամ կը տեսնեի»²⁹: Ի դեպ այս փաստը հետաքրքիր է նաև այն առումով, որ դարձել է Հրանտ Ասատուրի նորավեպերից «Պարահանդես»-ի, ճիշտ է ոչ ուղղակի, անմիջական, խթաններից, ազգակներից մեկը³⁰: Այնուհետև հանդիպումների հաճախականությունը մեծանում է՝ Տիգրան Կամսարականի առաջարկու-

26 Նույն տեղում, էջ 265-266:

27 Ջապելի և Հրանտի առաջին հանդիպման տարեթիվն ուրեմն 1889-ն է, թեև Հրանտը «Դիմաստուերներ»-ում հիշում է, թե իրեն առաջին անգամ Ջապելին ներկայացրել է Լևոն Բաշալյանը 1890-ի հունիսյան մի ուրբաթ օր Հոմ Աբույի տարեվիցի հանդեսին (Դիմաստուերներ..., էջ 265), որին հաջորդում է հիշողությունը Եվա Հազարյանի իրենց այցի գալու, Ջապելից խոսելու մասին, ինչը տեղի է ունեցել 1889-ին: Այս այցելությունից հետո են նրանք առաջին անգամ հանդիպել: Հավանաբար 1890-ը կամ վրիպակ է, կամ Հրանտը հետագային տարեթիվը շփոթել է:

28 Նույն տեղում, էջ 266-267:

29 Նույն տեղում, էջ 275-276:

30 Տե՛ս Արաքս, «Պարահանդեսը», Մասիս, Կ. Պոլիս 1892, էջ 95-103:

Թյամբ Զապելը դառնում է Զոհրապ-Հրանտ Ասատուր-յան գրական «Մասիս»-ի առաջին աշխատակիցը 1892-ին: Մեկնելով վերջին երկու փաստերից (Զապելի հետ երկրորդ հանդիպում և համատեղ աշխատանք «Մասիս»-ում) կարող ենք եզրակացնել, որ Հրանտը 1891-ի վերջերին 1892-ի սկզբներին արդեն սիրահարվել էր Զապելին, ինչի վկայությունը գտնում ենք նրա առաջին նամակում (Թվագրված 1895-ի մարտի 23). «...չորս տարի թաքուն պահված սեր մը...» (81), սա նաև նրանց սիրո պատմության մեջ առաջին խոստովանությունն է, զգացմունքի հայտնաբերումը և ավետումը փոխադարձաբար: Ահավասիկ. «...երեք չորս տարվան թաքուն լռիկ պաշտումիս մեջ կը խոստովանեի ես ինծի թե դուն էիր այդ հակը, ամենն բարձրը, ամենն գերագույնը», – գրում է Հրանտը (83): «Այնքան վարժված եմ շուրջս անսիրտ, անձնասեր, բիրտ մարդիկ տեսնելու որ կը մտածեմ թե երա՞զ մըն ես դուն արդյոք, այն երազներեն մին, զոր մարդ իր սրտին մեջ կը ստեղծե ու մինչև գերեզման չկրնար բաժնվիլ անկե», – կարծես փոխադարձում է Հրանտին Զապելը (91): Զապելն ու Հրանտը ծանոթության, համակրանքի, համագործակցության բովով անցնելուց, զգացմունքը հայտնաբերելուց հետո մարդկայնորեն ունենում են նախ իրենցից դա թաքցնելու, թուլացնելու, չեզոքացնելու երկարատև շրջան: Խնդիրը պարզ էր, – կար հասարակական կարծիք, զոհրապյան բնորոշումով պայմանադրական արգելք, կար նաև բարոյական լրջագույն պատնեշ երկուսի համար: Զապելն ամուսնացած էր, երեսա, ամուսին ուներ, մեկը չէր կարող թողնել ընտանիքը, մյուսը չէր կարող ընտանիք քայքայելու առիթ դառնալ, որովհետև երկուսն էլ բարոյական վիթխարի պատասխանատվության, առաքինության կրողներն էին: Սա նրանց կյանքի, գոյության անբեկանելի սկզբունքն էր: Բնական է, որ այսպիսի պատնեշը, արգելքը ծայրահեղ պրկման պիտի հասցնեք նրանց հուզաշխարհն ու ներաշխարհը: Սա նրանց սիրո պատմության, միաժամանակ այս նամակագրություն-գեղարվեստական գերբնագրի վիպական դրաման էր, սակայն հարաբերությունների նախադրությունը պիտի հորձանք ունենար սիրո խոստովանության և զգացմունքի փոխադարձման երկարատև և բավականին բուռն արտահայտություններով, ինչը սկսվում է 1895-ի մարտ ամսից. «Երեք ամիս է որ իրարու խոստովանած ենք մեր սերը...», – գրում է Հրանտը մայիս 24-ին (190), – «Կյանքիս ամենն տխուր, ամենն անհրապույր ու ամենն ձանձրալի թվականին հանդիպած էիր, այն ժամանակին, ուր կին մը ամեն բանն հուսահատած, ինքզինքեն զգված, աշխարհի դեմ դառնացած՝ ոչ սիրվելու հավատքը կրնա ունենալ ոչ ալ սիրելու քաջությունը: Եվ դուն Հրանտս, քու անկեղծ և անշահախնդիր սրտովդ իմ սիրտս տաքցուցիր, հուսահատություններուս հաղթեցիր, և կը կենդանացնես այսօր իմ մեջս հավատքը ամեն ազնիվ ամեն անկեղծ բաներու նկատմամբ», – ընդհանրացնում է Զապելն իր նամակներից մեկում (233):

Արդեն նշեցինք, որ ժամանակագրորեն սույն նամակագրությունը ընդգրկում է 1895-1898 թվականները: Ստեղծագործական նախապատմության, ստեղծաբանական ազդակների քննության առումով կարևոր էին Զապել-Հրանտ ծանոթության, համակրանքի, զգացմունքի հայտնաբերման, սիրո խոստովանության և փոխադարձման վավերական իրողությունները, որոնց անդ-

րազարձանք: Սակայն սույն գեղարվեստական գերբնագրի համար ստեղծագործական պատմության տեսանկյունից պակաս կարևոր չեն նաև այս սիրահար գույգի 1895-1898 թվականների ստեղծագործական համագործակցության այն փաստերը, որոնք իրենց անդրադարձն են ունեցել նամակագրության մեջ: Դրանք երկուսն են՝ 1898-ին «Մասիս» օրաթերթի հրատարակությունը Զոհրապի հետ, ինչը ինքնին Ադետի շրջանում քաղաքացիական-մշակութային կեցվածքի բացառիկ օրինակ է հայ նոր գրականության պատմության համապատկերում, ինչպես նաև վարժարանների համար համահեղինակությամբ ստեղծված նրանց աշխարհաբարի և գրականության դասագրքերը: Այս երկու փաստերի զանազան արտահայտություններ նամակագրության շրջարկում առկա են և թերևս այն եզակի իրողություններից են, որոնք մի տեսակ արտածվում են նրանց հարաբերությունների, փոխադարձ գնահատում-մեկնությունների, վիճակների պատումային շերտից: Այս խորքին, կարծում ենք, տեղին է անդրադառնալ նրանց սիրային հարաբերությունների զիզզագած և ընթացքի խորապատկերին՝ ընդհանուր գծերով:

Փոխադարձ բավականին բուռն զգացմունքը պիտի տարածվեր, սաստկանար: Սիրային այս հարաբերությունը երկուստեք ֆիզիկական, հոգեկան ուժերի հարույթուն էր, ինչը քանիցս Զապելն ու Հրանտը իրենց նամակներում շեշտում էին: Բնականաբար արագանում էր նրանց ժամագրությունների, տեսակցությունների հաճախականությունը, մտերմությունն ու սերը ձեռք էին բերում նոր որակ ու բովանդակություն, հասնում այն հանգրվանին, երբ հատուկ ժամագրությունները, հանդիպում որոնելու առիթները, միմյանց անգամ հեռվից տեսնելու ակնկալիքով պատրվակներն այլևս զորու չէին փարատելու նրանց անընդհատ քով-քովի, միասին լինելու չէ թե բաղձանքը, այլ գոյակերպությունը. «Այլ այսուհետև բնավ ժամագրություն մը չպիտի տամ քեզի, դուն ինքզինքդ եկո՛ւր երբ որ կ'ուզես, ապահով ըլլալով որ միշտ սիրալիք ընդունելություն մը պիտի գտնես ամուսնուս կողմանե» (156): Բուռն սիրային հարաբերությունները տարուբերվում են տեսլականի, երազի և իրականության, վարանումների և համոզումների, հուսահատության և ոգևորության, մեկի և մյուսի կյանքի դժվարությունների, թնջուկների, միջավայրի հետ ունեցած առնչությունների առիթով առաջ եկած նյարդայնության, տագնապի, անհանգստության միջև: Նրանք իրենց համար անընդհատ կրկին ու կրկին հայտնաբերում էին, որ զգացմունքի ուժը, թափը ոչ մի պարագայի պատճառով չի թուլացել, նվազել, դարձել առօրեական, սովորական ինչ-որ բան. «...իմ անուշ Զապելս, ես միշտ առջի օրվան պես հրայրքով կապված եմ քեզի...» (246):

Ստեղծագործական պատմությունն ամփոփելիս հարկ է անդրադառնալ, թե ինչո՞ւ էին նրանք միմյանց նամակներ գրում և ինչպե՞ս էին փոխանակում այդ նամակները:

Սկսենք առաջին հարցումից: Զապելի և Հրանտի հաճախակի, կարելի է ասել պարբերական հանդիպումները չէին բավարարում միմյանց հետ անընդհատ հաղորդակցվելու նրանց կարիքը, միասին լինելու նրանց մղումները: Միաժամանակ նամակներ գրելը հարաբերությունների խորքում ստեղծում էր միասին լինելու անընդհատություն, շարունակելիություն, ինչն այնքան անհ-

րաժեշտ էր երկուսի համար: Մյուս կողմից՝ նամակները հնարավորություն էին ընձեռում ասելու այն, ինչը, որպես կանոն, չէին հասցնում միմյանց հաղորդել: Սա ոչ այնքան ուղղակի իմաստով պետք է հասկանալ, որքան իրենց ապրումները, խոհերը, մտածումները, զգացումները փոխանցելիս հարակա անբավարարվածությունը, – թե կրկին չկարողացան ասել, բացատրել, պատմել, ցույց տալ այն, ինչ ցանկանում էին, ինչ նախօրոք մտածացել էին, թե կրկին բաց թողեցին մի շատ էական, կարևոր բան, թե նորից «...չկրցա պարզել քեզ բոլոր այն խանդաղատանքը որ քեզ համար կա ներսս...», թե շատ բան մոռացա ասել, թե «...տղու պես կը խոսեի...» (84), թե հանդիպումների ժամանակ նրանք դյուրեթված են լինում միմյանցով և նամակներն են միայն ճշմարիտ ու ըստ ամենայնի բացահայտում իրենց ապրումներն ու վիճակները: Նույնն է պարագան Մուրացանի մոտ, ահա ինչ է գրում նա Ոսկիին (հիշեցնենք սուսկ, որ Մուրացանի դեպքում իրողությունը միակողմանի է, այսինքն՝ գործ ունենք նամակի, ոչ թե նամակագրության հետ). «Ես հո քեզ նամակ չեմ գրում. ես փորձում եմ գրի վրա առնել իմ սիրատանջ հոգու գեղմունքը...»³¹: Ապա և՛ միմյանց նամակներ գրելը, նամակագրությունը ապրված պահերի, հանդիպումների, միմյանց հետ անցկացրած ժամանակի վերստեղծում էր, իրարից հեռու գտնվելու ժամերի, օրերի տառապանքը մեղմել էր: Եվ վերջապես՝ միակ զբաղումը, որ լցնում էր նրանց ժամանակը հանդիպումից հանդիպում. «Միակ զբաղումը ուրուն կարող կզգամ ինքզինքս, քեզի հետ խոսիլն է գոնե գրով...» (201)³²:

Զապելն ու Հրանտը այս նամակագրությունը ներփակող նամակները փոխանակում էին երեք ձևով: Առաջին ձևը ուղղագծորեն առնչվում է՝ ինչո՞ւ էին նրանք նամակներ գրում հարցումին, որին արդեն վերևում անդրադարձանք:

Նամակները փոխանակում էին հանդիպումների, ժամագրությունների ժամանակ, այսպես ասած, առձեռն միմյանց էին հանձնում: Նամակներ փոխանակելու երկրորդ, տարածված եղանակը Ադրինե Տոնելյանի՝ Զապելի դստեր և կամ հավատարիմ սպասուհու միջոցով էր: Փոխանակման երրորդ եղանակը հետաքրքրաշարժ դիպաշար ունեցող սիրավեպերին է նմանվում: Զապելն ու Հրանտը «մշակել էին» պայմանական նշանների մի համակարգ (օրինակ պատշգամբի վարագույրի գոց կամ բաց լինելը), որի միջոցով հաճախ Հրանտը Զապելի տան շեմից սպասուհու կամ նույն Ադրինեի միջոցով փոխանակում էր նամակները:

Առաջին նամակներից մեկում Հրանտը, ընդհանրացնելով իր և Զապելի զգացմունքները, ապրումներն ու հարաբերությունները, գրում է, թե այդ սերը տալիս է «...աննյութական հեշտություն...» (82): Անշուշտ այս հանգամանքը պայմանավորված էր կենսական վիճակի շարունակական փոխակերպմամբ ստեղծագործական ակտի: Սերը, նրանց ինտիմ հարաբերությունները զուգահեռ ընթացք ունեին՝ յուրաքանչյուր հանդիպում, ցանկացած հարաբերու-

31 Մուրացան, «Երկերի ժողովածու յոթ հատորով», հտ. 7-րդ, Երևան, «Հայաստան» հրատարակչություն, 1965, էջ 358:

32 Կրկին նույն պարագան է Մուրացանի մոտ: Ոսկիին հասցեագրած նամակներից մեկում նա գրում է. «Երբ պարսպ ժամեր եմ գտնում՝ մտածում եմ քեզ վրա, իսկ երբ դադարում եմ մտածելուց, այն ժամանակ սկսում եմ նամակ գրել քեզ»: Նույն տեղում, էջ 169:

թյուն միաժամանակյա տեքստային, այսինքն՝ գեղարվեստական լուծում էր ստանում: Տեղի էր ունենում անընդհատ փոխաձևություն՝ այդ հարաբերությունները արվեստի տիրույթներում ավարտաբանելով: Իրենց զգացումները, ապրումները, հանգիստները, ներաշխարհային վիճակները նամակներով պատմելու մղումը սոսկական արձանագրություն էր, այլ դրանց ստեղծարանական հորինումը: Ահա այս հորինման սուբստանցը նամակագրությունն իր սոսկական արտահայտությունից փոխաձևում է գեղարվեստական համակարգի: Հետևաբար Ջապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրությունը ոչ թե գրականության պատմության մեջ հայտնի շատ ու շատ նամականիների կամ նամակագրությունների նման ունի գեղարվեստական հատվածներ (անկախ ծավալից), դրսևորումներ, արտահայտություններ, այլ՝ ամբողջական գեղարվեստական համակարգ է:

Ջապելի և Հրանտի նամակների տեսքով գրաբանական ակտը իրապես Ռիլկեի ընտիր բնորոշմամբ՝ «...չնչել է գրելու միջոցով...»³³: Նույնն է պարագան Ջապել-Հրանտ նամակագրության բովանդակային պլանին համանման Մուրացանի, Տերյանի, Ռուբեն Սևակի, Արտաշես Հարությունյանի շատ նամակներում, Եղիայի և Ինտրայի բոլոր նամակներում:

Հորինման սուբստանցն ունի գրաբանական ակտի միմյանց պայմանավորող, միմյանց փոխլրացնող երկու պարտադիր մակարդակ՝ տեքստ և ընթերցում: Հետևաբար նամակագրությունն իբրև գերբնագիր, մետատեքստ իրենից ներկայացնում է տեքստ-ընթերցում անտրոհելի ամբողջություն, տվյալ դեպքում՝ խնդրո առարկա գեղարվեստական համակարգի պայմանավոր: Ջապելի նամակ-տեքստն օրինակ ամբողջանում, «ներփակ» ավարտվում է Հրանտի ընթերցումով (այսինքն՝ մեկնություններ, դիտանկյունների, տեսանկյունների վերլուծություններով): Հրանտի նամակ-տեքստը՝ ամբողջանում, ավարտվում է Ջապելի ընթերցումով: Այսպիսով յուրաքանչյուր նամակ կազմաբանորեն տեքստ-ընթերցում է թե՛ ինքնին գրաբանական ակտի անմիջական մասնակիցների, թե՛ միջնորդավոր մասնակիցների՝ լայն առումով ընթերցողների համար: Այսօրինակ նամակագրության համար սա թերևս պարտադիր կանոն է: Պատահական չէ, որ և՛ Ջապելը, և՛ Հրանտը նամակագրության մեջ քանիցս շեշտում են, թե նամակները կարգում են բազմիցս, ինչը միայն հարաբերություններից արտածված «հագուրդ առնելու» թելադրանքը չէ անշուշտ, այլ՝ նամակ-տեքստը նամակ-ընթերցմամբ ավարտաբանելը: Տեսեք թե այս հանգամանքը ինչպես է նկատել և ինչպես է սրան անդրադարձել Արտաշես Հարությունյանը Ջապել Եսայանին ուղղած նամակներից մեկում. «Եթե քիչ մը ուշացա այս անգամ ձեզի գրելու, պատճառն այն էր որ ուզեցի... զայն ավելի շատ անգամներ կարդացած ու ձեր վրա ավելի հաճախ խորհած ըլլալու համար... ահա կը գրեմ ձեզի նորեն... հարցումներով, կրկնություններով, գրաբանություններով լեցուն»³⁴: Ակնհայտ է ուրեմն, որ հորինման ակտը դառնում է այդպիսին, երբ առկա են նամակ-տեքստը և նամակ-ընթերցումը միասին:

33 St' u Райнер Мария Рильке "Письмо к другу (A une amie)", գրողի "Записки Мальте Лауридса Бригге" (Москва, Изд. "Известия" 1988, էջ 211).

34 St' u «Բազմ», Պեյրութ, 1962, սեպտեմբեր, էջ 31-32:

Նամակագրությունն իբրև գեղարվեստական համակարգ պայմանավոր է նաև այն հանգամանքով, որ հարաբերությունների ընդմեջից արարվում է Եղիայի բառով «վերակենցաղությունը»³⁵: Չէ՞ որ ինչպես Եղիան էր պարբերաբար հանդիպում Սրբուհուն, այնպես էլ Ջապելն ու Հրանտն էին միմյանց հանդիպում: Եվ իրենց բնորոշ «անկեղծության շեշտ»-ով³⁶ բազմիցս արձանագրվում է, թե. «Քու ջովդ գտնված վայրկյաններու մեջ՝ Հրանտս, կը հավատամ թե կյանքը կարծվածին չափ անարդար չէ. որովհետև ի՛նչ տառապանք կրած եմ ես որ արժանի ըլլամ այսքան մեծ երանություն» (106): Ուրեմն արդյոք ի՞նչն է խթանում այս շոշափելի երջանկությունը, այս «այլասեր զգացումը», «հզոր զգացողությունը» (Հրանտի բնորոշումներն են (120)) դարձնել գրաբանական ակտ: Անշուշտ հարաբերությունների «վերակենցաղությունը» հայտնաբերելը: Ինչն էլ նամակի նորմատիվ գրաբանական ակտը փոխաձևում և դարձնում է գեղարվեստական գրաբանական ակտ³⁷:

Համահեղինակությունը ստեղծված այս ստեղծագործության մեջ զգացմունքի անընդհատ սաստկացման, թեժացման լեյտմոտիվային շրջապտույտը նույնպես հանգում է «վերակենցաղությանը»:

Ինչպես նկատելի է շարադրանքից՝ նամակագրության զանազան խնդիրներին անդրադառնալիս հաճախ կիրարկում ենք գեղարվեստական ստեղծագործություն, երկ, գերբնագիր արտահայտությունները, ասել է թե՛ բնավ զանց չառնելով նամակի, նամակագրության նորմատիվ գործառությունները, այս դեպքում կարևորում ենք՝ մեկնելով նյութի առարկայական բնույթից, նամակագրության գեղարվեստական ստեղծագործություն լինելը: Ավելին՝ ոչ թե նամակագրության գեղարվեստական արժեքը մատնանշելու, արվեստական ուրակներն ընդգծելու համար, այլ միշտ նկատի ունենալով, որ Ջապել-Հրանտ նամակագրությունը գեղարվեստական ամբողջական, ավարտուն, միասնական, մեկ երկ է:

Այս նամակագրությունը կազմաբանությամբ, կառուցվածքով, պոետիկայով հար և նման է վեպի, վեպ-նամակագրություն է, ինչին ի տեղի ամենայն մանրամասնությամբ կանգրադառնանք: Առայժմ հարկ ենք համարում արձանագրել, որ սույն գերբնագիրն այս առումով առանձնանում է մեզանում ստեղծված էպիստոլյար ժառանգության համաժիրում, որոնք ունեն գեղարվեստական արժեք: Եվրոպական էպիստոլյար ժառանգության մեջ, որոնք գեղագիտական-գերարվեստական հսկայական արժեք ունեն³⁸, Ջապել-Հրանտ նամակագրության անալոգը մենք չգտանք: Մեր գրականության համապատկերում, ինչպես ար-

35 Տե՛ս Հրանտ Նազարյանց, «Եղիա Տեմիրճիպաշյանի սիրային նամակները», Կ. Պոլիս, Տպագրություն Տեղ-Ներսեսյան, 1910, էջ 16:

36 Գր. Ջոհրապ..., «Սիպիլ», էջ 416:

37 Պատասխանական չէ, որ նամակագրության շրջարկում սիրելի իբրև «տարօրինակ հանգամանք»-ի, «անձնապաշտպանական բնագործ», «անձնապատության զգացումը» «հզոր զգացում»-ով փոխելը «վերակենցաղություն» է դառնում երկուսի կողմից գրաբանական ակտի բուն պահանջի հաճախակի մղումներով:

38 Խոսքն այստեղ չի վերաբերվում օրինակ Գյոթե-Թիլլեր կամ Ռիլկեի «Մի երիտասարդ բանաստեղծի» վերտառությամբ նամակագրություններին, որոնք արվեստի, գեղագիտության, գրականության բազմազան խնդիրներ արծարծող գեղարվեստական բարձրարժեք փուլարձաններ են:

դեն նշվեց, համանման գործերը միակողմանի են, այսինքն ունենք նամակներ, բայց ո՛չ նամակագրություն: Եվ այս առումով միանգամայն իրավացի է Հրանտ Նազարյանցը, երբ Եղիայի նամակների առիթով գրում է, թե Եղիան «...կը սիրեր Կինը իր բացակայության մեջ... Հեռավորությունն էր որ կ'ստեղծէր գեղեցկությունը իրեն համար»³⁹: Ըստ էության նույնն է պարագան Տերյանի, Մուրացանի, Սևակի, Ինտրայի դեպքում: Այստեղ իբրև նույնական շարքի արդյունք չենք կարող դիտել Եսայան-Հարությունյան նամակագրությունը, որն իր անուրանալի գեղարվեստական արժեքով այնուհանդերձ միասնական ստեղծագործություն, համահեղինակությամբ գրված երկի կազմաբանություն չունի: Ապա և իր բովանդակությամբ, հղացքային շրջանակով այլ արտահայտություն է՝ ավելի մոտ Ռիլկեի նշված նամակներին, Հարութ Կոստանդյան-Բաբգեն Պոտոյան նամակագրությանն օրինակ: Վերջապես թվարկված հեղինակների, նամանավանդ Եղիայի նամակներում, գերակշռող է նամակագիրներից մեկի «եսակենտրոնությունը»: Դրանք ավելի շատ մենախոսություններ են, որ մի դեպքում հանգում է Նիրվանային (Եղիա), մի դեպքում՝ Իռենային (Ինտրա), մի դեպքում, տարանջատվելով հասցեատիրոջից, օրհներգում կնոջը, սերն առհասարակ (Տերյան, Սևակ, ավելի սակավ՝ Մուրացան):

Զապել-Հրանտ նամակագրությունը պարտադիր հանգում է կոնկրետ հասցեատիրոջը: Դրանք երկխոսություն են և չեն պատմում ուրիշ ոչինչ, բացի կոնկրետ Զապելի ու Հրանտի մասին: Եթե Եղիայի համար Սրբուհին ընդամենը միջոց է սերն առ Նիրվանա արտահայտելու և տվյալ դեպքում հասցեատերը պարագայական է, ըստ էության այդ նամակներն ուղղված են Նիրվանային, այս համանունությամբ Ինտրային՝ Իռենային, ընդհանրապես կնոջ և սիրո տարփոդում են, ապա Հրանտի համար նամակը միջոց է սերն առ Զապել արտահայտելու, այն ուղղված է միայն ու միայն Զապելին, իսկ Զապելի համար միջոց է սերն առ Հրանտ արտահայտելու, նամակն ուղղված է միայն ու միայն Հրանտին: Կարծում ենք, որ այս հանգամանքը կարևորներից է համահեղինակությամբ վեպ-նամակագրություն ստեղծելու առումով: Չմոռանանք, որ Զապելի «Աղջկան մը սիրտը» վեպը զուտ անձնական կյանքի փորձառություն գեղարվեստական անդրադարձն էր (այս գործին անդրադառնալիս Օշականը «Համապատկեր»-ում խնդիրը չափազանց կարևորում է⁴⁰), Հրանտի սակավաթիվ նորավեպերը նույնպես բացառապես անձնական կյանքի գրականացումներն են:

Մինչ նամակագրություն-գեղարվեստական գերբնագրին կամ վեպին անդրադառնալը հարկ է մանրամասնել այս հուշարձանի կառուցվածքային, ժամանակագրական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև ներկայացնել նամակների ժամանակագրական հաճախականությունը:

Հրանտ Ասատուր-Զապել Ասատուր նամակագրությունը ներառում է 1895, 1896 և 1898 թվականներին գրված նամակները: Մի ժամանակաշրջան երկուսի կյանքում, որը վերջնականորեն ճշգրտեց և ուղղորդեց ոչ միայն նրանց

39 Նազարյանց..., էջ 10:

40 Տե՛ս Օշական..., էջ 428-429:

ապագա կյանքը, այլև ստեղծագործական, գիտական, մանկավարժական, հանրային գործունեությունը: Մի ժամանակաշրջան, որը նրանց սիրային հարաբերությունների բարձրակետն էր: Ինչպես երևում է, այս շրջանում կա ակտիվ նամակագրություն մի ամբողջ տարվա բացակայություն՝ 1897 թվականը: Ինչը մենք հակված ենք բացատրել նախ պատմաքաղաքական իրողություններով, միշտ նկատի ունենալով Աղետը: Ի դեպ կողմնակիորեն այս հանգամանքը հուշում է նաև նամակագրության ժամանակագրական հաճախականությունը: Այսպես՝ 1895-ին առկա է երեսուներինը նամակ, որից քսանմեկը Հրանտից, տասնութը Ջապելից, 1896-ին՝ ութ նամակ, երկուսը Հրանտից, վեցը Ջապելից և 1898-ին՝ երեքը, բոլորն էլ Հրանտից: Ընդհանուր առմամբ ունենք հիսուներեք նամակ, որոնցից քսանվեցը Հրանտից, քսանչորսը Ջապելից: Նամակագրության մեջ կան երեք անթվակիր նամակներ՝ երկուսը Ջապելից, մեկը Հրանտից:

Այսպիսին է նամակագրության վիճակագրությունը, այս գերբնագրի կառուցվածքային պատկերը: Իհարկե 1895-ի առատությունը բացատրելի է նաև նրանց հարաբերությունների ճշգրտման, միմյանց ամբողջականորեն հասկանալու, իրենց զգացմունքները ինքնազատելու հանգամանքներով: Եթե երկու խոսքով բնութագրենք յուրաքանչյուր տարվա նամակագրության հիմերը, ապա պետք է արձանագրենք, որ 1895-ը բնորոշ է սիրո փոխադարձ խոստովանություններով, սերն անընդհատ արտահայտելու մղումներով, սիրատենչիկ վիճակների արձանագրություններով, սիրո ապրումի վերստեղծումներով, զգացմունքի ելևէջումներով՝ ահագանգ, վերահաստատում, իրենց սիրո բացարձակացմամբ, զգացմունքի փոխադարձության շարունակական վերահաստատումներով, ոգևորության, կասկածների, հարաբերությունների պարզաբանման, ապա կրկին ոգևորության, տազնապանների, տարբեր վիճաբանությունների, նորից ոգևորությունների շրջապտույտով: Տարեվերջին նամակները ավելի հանդարտ, վերլուծական են դառնում, ինչը փոխանցվում է 1896-ի նամակագրությանը, որտեղ առկա են նաև գործնական, առօրեական շերտերը՝ միշտ առանցք ունենալով զգացմունքի ելևէջումների խորքը: Հրանտ Ասատուրի կենսագրությունից գիտենք, որ 1898-ին նա երկար ժամանակով բացակայում է Պոլսից, ճանապարհորդում գավառներով, հատկապես երկար ժամանակ լինում Պրուսայի շրջանում, ահա և այս տարվա նամակների հիմքը նրա տպավորություններն են, կարոտն առ Ջապել, ինչպես նաև «ակամա բաժանմամբ» սիրո վերահաստատումը:

Կառուցվածքային առումով սույն նամակագրությանը լրացնում են Ջապելի օրագրերի պատառիկները, որոնք այս ստեղծագործության հետ միջգրային ուղղակի առնչակցություններ ունեն, ուստի դրանք զետեղված են նամակագրության վերջում:

Հայ և համաշխարհային գրականությունների պատմական ընթացքին ստեղծվել են բազում հիրավի բարձրարժեք էպիստոլյար հուշարձաններ: Ավելին՝ նամակը լայն առումով (նամակ, նամականի, նամակագրություն) իբրև արտահայտման և հաղորդակցության ձև, եղանակ համադրվել է, սերտաճել բազմաթիվ ժանրերի՝ վեպ-նամականի, նորավեպ-նամակ, նամակ-պոեմ, դիմանկար-

նամակ և այլն⁴¹: Ավելին՝ իբրև հղացք, ինչպես բնորոշ է նամակի նախնական բնույթին, էությունը, միայն արտահայտման և հաղորդակցություն գործառու- թյամբ գրված նամակագրությունը ստեղծմանը զուգահեռ, հընթացս ընթերց- ման տիրույթներում կորցնում է իր նորմատիվ գործառույթունը՝ դառնալով ա- վարտուն գեղարվեստական համակարգ, փոխակերպվում է, ինչպես Ջապել և Հրանտ Ասատուրների պարագային, վեպ-նամակագրության: Եվ բացառիկ դեպքերում, ինչպես է կրկին Ջապել և Հրանտ Ասատուրների պարագային, նա- մակագրության առբերած գեղարվեստական համակարգը, գրական ստեղծա- գործությունը, առարկայորեն դառնում է գրողի կամ գրողների ժառանգության լավագույն դրսևորումը, ստեղծագործության գագաթնակետը:

Այս առումով անհրաժեշտ է մանրամասնությամբ մեկնաբանել Ջապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրության գեղարվեստական համակարգը: Ստորև կքննարկվեն նաև վեպ-նամակագրության խնդրագրության առանցքային մյուս հարցերը, կարծարծվեն միջգրային հարաբերությունները, ինչպես նաև եր- կի պատկերային միջոցներն ու ձևերը:

Պատահական չէ, որ Ջոհրապը, Միպիլի դիմանկարում գնահատելով «Աղջ- կան մը սիրտը» վեպը, առանձնահատուկ մատնանշում է Ջապելի արձակի քնարական շունչը, բանաստեղծական տարերքը, ըստ այդմ՝ կարևորելով ան- խառն «վեպ-գրացմունքի» գոյությունը մեզանում⁴² բացառապես նրա շնոր- հիվ: Ըստ էության Ջոհրապին երկրորդում է Արփիար Արփիարյանը «Գրական հուշքեր»-ում՝ նկատելով, որ Ջապելն անուրանալի վիպասանի շնորհ ունի, ին- չը սակայն դեռ չի գտել իր լիարժեք դրսևորումը⁴³: Նոյն «Գրական հուշքեր»- ում Հրանտի քրոնիկներին անդրադառնալիս երբեմն նկատում է «տրտում բա- նաստեղծ մը»⁴⁴, այսինքն՝ արվեստագետի, գրողի ներուժ: Այնուհանդերձ թե՛ Ջոհրապի, թե՛ Արփիարյանի դատումներում առկա են թեկուզ հպանցիկ, տո- դերի արանքում թաքնված, բայց նկատելի վերապահություններ Ջապելի և Հրանտի գրականության հանդեպ: Եթե Ջապելի բանաստեղծությունները հա- ճախ արձակունակ էին՝ ճապող, բռնի, խաթարված, իսկ արձակը հաճախ հի- պերտրոֆիկ «չափածոյացված»՝ անհարկի հուզավառություններ, պոետիկա- կան խաթարումներ, ապա Հրանտը բացի «Պատանեկան ներշնչումներ» ոտա- նավորների միամիտ գրքույկից, մեկ-երկու նորավեպից անդին չէր անցել: Ինչ- որ պակասող օղակ կար, որը, կարծես, կաշկանդում էր ըստ ամենայնի դրսևո- րելու իրենց ստեղծագործական ունակությունները: Պետք է հանդիպելին նրանք, մտերմանային, սիրահարվելին, այս ընթացքին դառնային համահեղի- նակներ և համահեղինակությամբ ստեղծելին իրենց լավագույն երկը: Ուրեմն նրանց հարաբերությունները ոչ միայն կենսագրական, այո՛ կարևոր, ճակա-

41 Այս մասին տե՛ս օրինակ՝ “Зарубежная мемуарная и эпистолярная литература”, Ленинград, Изд. Ленинградского университета, 1987, ժողովածու, “A handbook to literature” (Macmillan publishing company, New York, 1986) տեղեկատուի “Epistle”, “Epistolary novel” բառափոխած- ները (էջ 181-182):

42 Տե՛ս Ջոհրապ..., էջ 415:

43 Տե՛ս Արփիարյան..., էջ 481:

44 Նույն տեղում, էջ 483:

տագրական նշանակություն ունեցան նրանց կյանքում, այլև ճակատագրական էին նաև գրական ժառանգության համար, որովհետև նրանց ստեղծաբանական խառնվածքը, եթե կարելի է այսպես ասել, «համահեղինակային» էր, միայն համահեղինակի հետ նրանք պետք է լրացնեին իրենց ստեղծումի պակասող օղակը, ամբողջությամբ դրսևորեին իրենց գրողական ներուժն ու կարողությունները: Ինչո՞ւ է, հավանաբար համապատասխան հեղինակի փնտրտուքն էր պատճառը, որ նրանք համեմատաբար ուշ հասան ստեղծագործական ճեղքմանը՝ հայ գրականությանը առթելով տեսակի մեջ եզակի վեպ-նամակագրություն:

Ջապել-Հրանտ խնդրո առարկա նամակագրությունն ուրեմն դիտարկելի է իբրև վեպ, վեպ-նամակագրություն, ինչը նշանակում է, թե այս գերբնագիրն ունի ժանրի կազմաբանական-կառուցվածքային խիստ բնորոշ հատկանիշներ, կոմպոզիցիա, արխիտեկտոնիկ կոու համակարգ: Ընդ որում երկն իր ներժանրային բանավեաստով հարում է դասական վիպագրության դրսևորումներին, նկատի ունենք 18-ի վերջ-19-րդ դար ժամանակաշրջանն ընդգրկող ստեղծագործությունները: Այս ժամանակաշրջանի վեպին հար և նման սույն երկն ունի իր խիստ որոշակի նախագրությունը, հանգույցը, կոնֆլիկտը, գագաթնակետը, հանգուցալուծումը: Այսինքն՝ դասական վեպի գեղարվեստական համակարգի բոլոր տարրերը:

Ջապել-Հրանտ նամակագրություն-վեպը ձևաբանական-հղացքային կառուցյով սիրավեպ է հիշեցնում, որի դիպաշարը ներառնում է բազմաթիվ ներքին և արտաքին պատենչների հաղթահարումներ, արկածներ, բաժանումներ, բանասարկությունների, դավերի, կասկածանքների շարք, բարքերի և տարբեր հոգեբանությունների վկայություններ: Այս համաբույլը նամակագրության տիրույթներում ագուցված է պատումային փոխկապակցված և փոխլրացնող հոսքերով, գուգահեռ ընթացող սյուժեներով, որոնք կոմպոզիցիոն միևնույն շրջանակի մեջ են հավաքվում, ամբողջական դառնում: Տեղին է այստեղ հիշատակել Ռուբեն Սևակի մեկ կարևոր նկատումներից, որ գտնում ենք Յանին հասցեագրած նամակում. «Եվ կարելի՞ է երագել սեր մը ավելի սիրատոչոր, քան մերը, վեպ մը ավելի վիպային, քան մերը...»⁴⁵: Հիրավի, հար և նման Ռուբենի և Յանի սիրո, Ջապելի ու Հրանտի սերն ավելի վիպային է, քան վեպը, նրանց սիրային հարաբերությունները, սիրո պատմությունը հրաշալի սիրավեպի է նմանվում: Սակայն ե՞րբ է այդ սերը, սիրո պատմությունը դառնում գեղարվեստական ստեղծագործություն, վեպ: Արդյոք միայն ապրելով, գոյություն է կյանքի վեպն ավելի վիպային, թե՞ վերստեղծումով իբրև արվեստ, իբրև գրականություն: Անշուշտ երբ անցնում է գրությունը, փոխակերպվում գեղարվեստական տեքստի: Ջապելը և Հրանտը նամակագրությամբ ըստ էության իրենց սերը, սիրո վիպական պատմությունը դարձրին գեղարվեստական ստեղծագործություն, փոխաձևեցին գրականության, վեպի: Նամակագրության նորմատիվ ընկալումներով, ըմբռնումներով Ջապել-Հրանտ նամակագրության շրջարկում նամակագրությունը փոխաձևվում է վեպ-նամակագրության սիրո

45 Ռուբեն Սևակ, «Երկեր», Երևան, «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1985, էջ 431:

Հայտնաբերման, փոխադարձման, անընդհատական սաստկացման, ինքնանորոգման, տազնապնների և դրանց փարատման, հարաբերությունների կենսոլորտի անդրադարձման վիպաստեղծ մղիչներով: Ըստ այսմ նախադրությունը զգացմունքի խոստովանությունն է, հանգույցը՝ փոխադարձումը, կոնֆլիկտը՝ արտաքին և ներքին պատենչները, խոչընդոտները, գազաթնակետը՝ միմյանց հանդեպ տաժած զգացմունքի անվերապահ հաղթանակը, հանգուցալուծումը՝ կենտրոն-հերոսների հոգեկան անտրոհելիությունը: Պատումային մակարդակների հիմնական կոլիզիան նույնպես սերը պահպանելն է՝ անկախ բոլոր հակազդեցությունների, ահազանգերի և տազնապնների:

Վեպ-նամակագրության պատումային մակարդակների ներքնագրային ծավալման համար էական դերակատարություն ունեն Ջապելի և Հրանտի հանդիպումները, քանի որ այդ հանդիպումներն են պայմանավորում նրանց ապրումների, խոհերի, զգացումների, մտածումների «դիպաչարը» նամակների տեսքով: Նրանց հեռակա և անմիջական երկխոսությունները, վեճերը, զանազան անցքերի, իրադարձությունների շուրջ, վեպի շրջարկում գործող պերսոնաժների հետ հարաբերությունները նույնպես ածանցվում էին այդ հանդիպումներից: Հանդիպումները (ժամագրությունները) տեղի էին ունենում Ջապելի տանը, հաճախ Գատը-Գյուղ երթևեկող շոգենավում, փողոցներում: Գատը-Գյուղի շոգենավն, օրինակ, ստեղծագործության կառուցում այն վայրն է, որը նամակագրության հերոսների համար նվիրական և խորհրդանշական դեր ունի. «Այ նվիրական է ինձի Գատը-Գյուղի այն շոգենավը. չպիտի կարենամ ալ հոն մտնել առանց սրտի անսահման սեղմումի մը, և միշտ պիտի երթամ նստիմ հոն...» (107): Ջապելին կարծես երկրորդում է Հրանտը. «...կմտածեի ես ալ այն երջանիկ վայրկյաններուն զորս անցուցիւք չորեքշաբթի Գատըգյուղի շոգենավին մեջ: Առաջին անգամ էր որ դուրսը կը տեսնվեիւք մեր փոխադարձ սիրույն խոստովանութենե ի վեր» (112): Առաջին հանդիպման դրվագը վեպ-նամակագրության դիպաչարային մակարդակում անմիջապես շոշափելիացնում է այս սիրո պատմության խորհրդավոր, գաղտնաձածուկ ընթացքը, միաժամանակ միանգամից ապահովում արկածային սիրավեպերին ներհատուկ ընթերցման հետաքրքրաշարժությունն ու լարվածությունը: Ինչո՞ւ էին թաքուն հանդիպում, ի՞նչ շարժառիթներից դրված, ինչպե՞ս էին կարողանում գաղտնի պահել իրենց հարաբերությունները: Բնականաբար գաղտնիքը այս կառույցի վեպերում միշտ ենթադրում ու պահանջում է գաղտնագերծման բազմաթիվ միջոցներ սերը խափանելու համար սիրահարներին ներհակ ուժերի կողմից: Եվ ահա դիպաչարը ձեռք է բերում անհրաժեշտ լարվածություն՝ մրցակցության դրվագների (սիրահարներ-նրանց խոյոյաններ) շարունակական արտահայտություններով ստեղծագործության շրջարկում: Գործողության դինամիզմը հավելվում է նաև կենտրոն-հերոսների ներքին հարաբերությունների արտակարգ սրվածությամբ: Արդյունքում՝ կոլիզիաների այնպիսի հարահոս, ինչը թերևս կարելի է գուգահեռել համաշխարհային էպիսոպար վիպագրության այնպիսի հուշարձանի հետ, ինչպիսին Շոդեր դը Լակլոյի «Վտանգավոր կապեր»-ն է:

Ստեղծագործության շրջարկում և՛ առանձին, գաղտնի հանդիպումները դրսևում թե ներսում, և՛ հանդիպումները հասարակության մեջ՝ տարբեր առիթներ-

րով կազմակերպված հավաքույթները, միջոցառումների ժամանակ և թե՛ մեկ-մեկու երթուղուն լուռ հետևելը, առանց որևէ բառ փոխանակելու, պարզապես ևս մեկ, իսկ երբեմն գոնե մեկ անգամ տեսնելու համար՝ պատուով լարվածութունն ու դրամատիզմը սաստկացնում են: Ահավասիկ մեկ օրինակ. «Առավոտն՝ կես ժամու չափ Բերայի մեծ ճամբուն վրա սպասեցի՝ զքեզ տեսնելու ակնկալությամբ, և չեկար. ծարավ էի անուշ դեմքիդ և աչքերուդ. և ամբողջ օրը զքեզ տեսնելու հույսովը միայն ապրեցա: Հիմա, երկար ատեն դեգերելեն ետքը, վերջապես տեսա քեզի, Զապելս, և սարսուռ մը անցավ բոլոր ջիղերուս մեջն: Հետևեցա արագ քայլերուդ, սրտիս մեջ զգալով խանդադատանքի այն բուռն անձկութունը, զոր ճանչցուցիր ինձի: Լյուքսամպուռ գացի անցնելդ տեսնելու համար և երբ պայիկի մը պես թռար առջևես, պաշտելի քու սև հագուստներիդ մեջ, խորունկ ցնցում մը բոլոր մարմինս վրդովեց» (139): Պատումային մակարդակների դիպաշարային դինամիզմը ապահովագրվում է նաև կենտրոն-հերոսների ամենատարբեր գործողություններով, զանազան մտադրությունների իրականացման ընթացքի նկարագրություններով: Կրկին խորհրդավորություն, գաղտնի, երբեմն-երբեմն միայն կես ակնարկներով արտահայտված նշագրությունների ձևով: Այսպես Հրանտը պարբերաբար ակնարկում է ինչ-որ ծրագրի գործադրություն, իսկ Զապելն՝ իր ծրագրից անշեղորեն չհեղվելու անհրաժեշտության մասին: Ռոմանտիկ-ավանտյուրիստական էպիսոտոլյար վիպագրություն այս խիստ բնորոշ հնարանքը ընդելուզվում է հոգեբանական, տպավորապաշտական վեպերի, վիպումի ընդգծված քնարական եղանակի կազմաբանական բաղադրիչներին: Մի կողմից՝ անհայտի, գաղտնի, խորհրդավորի, մյուս կողմից՝ հույզերի, մտածումների, վերլուծությունների, հոգեվիճակների, տպավորությունների հոսքերը սյուժեն դարձնում են արտակարգ հագեցած, նախապատրաստում հանգուցալուծումը, տվյալ պարագային նշված զոյգի ծրագրերը միավորելով երկի եզրափակիչ հատվածում: Միայն այստեղ է լուծվում «առեղծվածը»: Հրանտը Զապելի և Զապելի դատեր համար տուն է վարձում, ինչը սիրահար զույգի միմյանց հետ լինելու նախադուռն է, միավորվելու գործնականացումը: Նպատակի վերջնական իրագործումն այս վեպ-նամակագրության համար կրավորական է, քանի որ ընթերցման տիրույթներում սիրավեպի դիպաշարը հանգում է բազմաթիվ պատենչներ, արգելքներ անցած զույգի նպատակին: Եվ միայն այս պարագային է բացահայտվում ծրագրերի գաղտնիքը: Պարզվում է, որ Հրանտի ծրագիրը տուն վարձելն էր ու այդպիսով իրեն և Զապելին ամենակարևոր խոչընդոտից ազատելը (Զապելի ամուսնուն չեզոքացնել, գաղտնի հարաբերությունները լեգալացնել, ձեռնոց նետել հասարակական կարծիքին, այն վերջնականապես հաղթահարել, և սկսել «կրքերի» հանդարտեցման գործընթացը), իսկ Զապելի ծրագիրը՝ Հրանտի ծրագիրը ճիշտ ժամանակին իրագործելը: Այնպես որ պատահականորեն չնշեցինք, թե այս նամակագրությունն ընթերցվում է ամենահետաքրքրաշարժ վեպերի նման:

Ընթերցման տիրույթներում հետաքրքրությունը պայմանավորվում է ստեղծագործության կոնֆլիկտների, կոլիզիաների հարակա առկայությամբ: Վեպ-նամակագրության բոլոր կառուցվածքային ներփակ միավորները հագեցած են կոնֆլիկտներով, կոլիզիաներով, չեք գտնի անգամ մեկ էջ, ուր դիպաշարը

Հանդարտ, ստատիկ ձևով ընթանա: Այս առումով նույնպես Զապել-Հրանտ Հարաբերությունների ստեղծագործական-գեղարվեստական անդրադարձը եզակի հուշարձան է:

Կոնֆլիկտներ-կոլիզիաները բնույթով կարելի է բաժանել երկու հիմնական խմբերի՝ այսպես կոչված արտաքին կոնֆլիկտներ-կոլիզիաներ, որոնք երկի կենտրոնները (Զապելը և Հրանտը) ունենում են միջավայրի, շրջապատի հետ: Դրանք պայմանավորված են հասարակական կարծիքի հետ բախումներով, ընդհարումներով: Եվ, այսպես կոչված, ներքին կոնֆլիկտներ-կոլիզիաներ, որոնք պայմանավորված են կենտրոնների ներանձնային և միջանձնային հարաբերություններով, ներաշխարհի, հոգեբանության վայրիվերումներով, անձնական մտածումների, միմյանց գնահատումների արդյունք են: Ինչպես նկատում ենք, կոնֆլիկտներ-կոլիզիաները ստեղծագործության մեջ ընդգրկուն շառավիղ ունեն, մեծ է նաև նրանց կազմաբանական գործառույթությունները: Էական է դիտել, որ, այսպես կոչված, արտաքին և ներքին կոնֆլիկտներ-կոլիզիաները հաճախ միակցված են հանդես գալիս: Երբեմն հանդես են գալիս փոխներթափանցված՝ շրջարկում գոյավորելով համադրական դրսևորումներ:

Առաջին նամակում Հրանտի հոետորական հարցում-արձանագրության մեջ անմիջապես երևան է գալիս վեպ-նամակագրության հիմնական կոնֆլիկտը, կոլիզիան. «Ու կը մտածեի թե ի՞նչու մեր անձերն ալ, մեր գորովին պես, չէին կրնար խառնվիլ իրարու անբաժան, այնպես որ իրարու հետ մնայինք միշտ, իրարմով սփոփված, իրարմով երջանիկ» (79): Հետևաբար երկու անձանց գոյություն ներդաշնակ, բնական կերպը միասին ապրելն է, թե ինչու՞ և ինչպե՞ս, կենտրոն հերոսները վարընթաց էջերում ըստ ամենայնի մանրամասնում են: Սակայն կա պարտադրված բաժանում, միմյանցից հեռանալու հանգամանք: Հերոսների հակազդեցությունները սրանց դեմ են, ինչն ինքնին երկի կոլիզիաներ-կոնֆլիկտները սաստկացնում է, բախումնային վիճակները դարձնում պատումի հանկերգ: Սա արտաքին կոնֆլիկտների, կոլիզիաների հստակ գիտակցությունն է: Հեռացումի, բաժանման իրենց համար անբնական գոյակերպություն պատճառը երկուսի հասարակական, սոցիալական վիճակն է, բարոյական արգելքը: Կինն ամուսնացած է, գավակ ունի, որ նրա համար գրեթե անելանելի պատնեշ է, տղամարդը նույն անելանելի պատնեշի հասարակական, բարոյական ճշման տակ է: Կինն ու տղամարդը երկրպագուների լեզեոն ունեն, բնական է, որ կա դաժան մրցակցություն, որի յուրաքանչյուր դրսևորում ուղղագծորեն ալեկոծելու է նրանց ներդաշնակությունը, փորձելու է դիտանասել նրանց հարաբերությունները, նրանց առանց այդ էլ պրկված նյարդերը պահելու է պայթունավտանգ գոտիներում: Բնականաբար նախանձը, բանասրկությունը, չարությունը մի կողմից, միջավայրի անհանդուրժողականությունը, հասարակական ու բարոյական կանոնների պահպանումը մյուս կողմից պետք է փորձեն միմյանցից հերոսներին հեռացնել, նրանց բաժանումն անշրջելի դարձնել: Գործողության մեջ մտցնելով բոլոր միջոցներն ու կարելիությունները՝ սիրո արգելքներն ու պատնեշները (հասարակական, սոցիալական, բարոյական) անդառնալի դարձնեն: Այս գերբախումնային իրավիճակում մեր հերոսները պիտի անցնեն փորձությունների, արկածների բովով, փորձությունով պի-

տի անցնի նաև նրանց զգացմունքը: Լուրջ խոչընդոտ է հասարակական կարծիքն իր բարոյական դատաստանով, միջավայրի վերաբերմունքը, գործողությունները. «Ի՞նչ կ'ուզեն մեզմե Ջապելս, և ի՞նչու ասանկ կը հալածեն զմեզ: ...կը մտածեմ միշտ, իմ անուշ Ջապելս, թե զմեզ շրջապատողները կը նախանձին մեր բարեկամության վրա, մեր երջանկությունն կապտել կ'ուզեն, զմեզ իրարմե բաժնել կ'ուզեն» (121): Դրաման սաստկանում է, քանի որ գործի է դրվում անվանարկությունը. «Բայց բան մը կա որ կը տառապեցնե գիւ. քու անաղարտ համբավիդ պիտի վնասեն անոնք և ես պիտի ըլլամ պատճառ...» (122): Սկսվում է հասարակական կարծիքի կարծրատիպերի, բարոյական ձևապաշտական ըմբռնումների հաղթահարման դժվարին ճանապարհը. «Կը մտածեի թե մեզի պես սիրողներու համար ա՛լ հյուսիսի չափ կարևորություն պետք չէ ունենան ընկերության օրենքները, պատշաճության անիմաստ կանոնները, որոնք այնչափ անգուլթ են շատ անգամ՝ երջանիկներուն նկատմամբ» (136): Մարդկայնորեն անասելի դժվար մարտահրավերն այլևս նետված է: Ստեղծագործության շրջարկում կոլիզիաները ավելի ուժգին են դառնում: Միջավայրն ամեն ինչ պիտի անի նրանց բաժանելու համար: Գործի են դրվում բանասարկությունները, զրպարտանքները, դավերը, չարախոսությունները: Մեկ նրանց բաժանելու համար, հաճախ, իբր թե մտերիմ մարդիկ, տարածում են, թե Հրանտի հարազատները անվանարկում են Ջապելին, մեկ այդ «սև հոգիները» (123), Ջապելի մոտ փորձում են անվանարկել Հրանտին՝ նրան վերագրելով հազար ու մեկ մեղք: Այդ «անգուլթ ավերիչները» (144) չեն խորշում ոչնչնից: Վեպի շրջարկում առկա է հարատև պայքար, հակազդեցություն միջավայրի կողմից նրանց հեռացնելու, բաժանելու դեմ: Կենտրոն-հերոսների հաղթանակը կայանում է բարոյական ուժերի արտակարգ զորաշարժով: Այս հաղթության զորավոր միջոցն էր արհամարհանքն իրենց երջանկությունը խափանել փորձողների նկատմամբ⁴⁶:

Վեպ-նամակագրության կոլիզիաների մի առանձին խումբ էլ պայմանավորված է, այսպես կոչված, սիրային հարաբերությունների եռանկյունու արքետիպով: Եռանկյունու առկայությունը վեպի շրջարկում անհրաժեշտություն է՝ պայմանավորված ժանրի այս տարատեսակի բովանդակային-ձևաբանական թելադրանքներով: Մյուս կողմից մրցակիցների պարագան մեծացնում է ստեղծագործության դիպաշարում արկածների, փորձությունների շառավիղը:

Այստեղ տեսնում ենք երկու ներփակ եռանկյունիներ՝ Ջապել-Հրանտ/ոմն Պ., որի դարպասումները որևէ արդյունք չեն ունենում բացի իրավիճակի լարվածությունը սաստկացնելուց և Ջապել-Հրանտ/Ջապելի ամուսին, որը հավելում է, մանավանդ Ջապելի ներաշխարհի, հոգեվիճակի դրաման. «...ամուսինս ինձի համար հայր մըն է կամ եղբայր մը, ինչպես որ կ'ուզես, միայն թե անոնց գործովն ալ չունի» (158), «Ան՝ որ իրավունք ունի տերս ըլլալու՝ առջի օրեն

46 Միջավայրի հանդեպ տաժած արհամարհանքը հակազդման զորավոր միջոց է պսոթիմակ վիճակներում: Նույնն է պարագան Մուրացանի անակներում: Նա Ոսկուն գրում է. «Այո, ես երդվել եմ արհամարհել, բայց գիտե՞ս որոնց... մեր երջանկությունը հափշտակողներին, և ես կպահեմ իմ երդումը անաղարտ...»: (Մուրացան..., էջ 180):

չբաղձաց սրտիս, միշտ խոշտանգեց, ոտնակոխ ըրավ, և հետո մեկզի նետեց անպետ բանի մը պես» (163):

Այնուհանդերձ, ինչպե՞ս են հաղթում, այսպես կոչված, արտաքին կոնֆլիկտներ-կոլիզիաները մեր վեպի կենտրոն-հերոսները: Անշուշտ իրենց հզոր, ուժեղ սիրով. «Եվ հիմա, Զապելս, – գրում է Հրանտը, – հիմա որ ա՛լ չարիքը կատարյալ է, ա՛լ իմս ես դուն և ես ալ քուկդ եմ: Թող սոսկան անոնք որոնք խանգարել կ'ուզեն մեր հոգիներուն այս միացումը: Չես գիտեր ի՞նչ խենդ բաներ ընելու կարող կը զգամ ինքզինքս հիմա, ես որ բովանդակ կյանքիս մեջ բնավ խենդ գործ մը ըրած չըլլալու գիտակցությունը ունիմ, ես որ բոլոր քայլերս հաշվելով առած եմ միշտ, դողալով համբավիս համար, պետք եղածեն ավելի կարևորություն տալով հանրային կարծիքին և բարեկամներուս ու ծանոթներուս համարմանը: Ես իմ մեջս կը զգամ հիմա անանկ կորով մը քու սիրույդ մասին, զոր ոչ երբեք զգացած էի...» (138): Այս ակնհայտ տարերքը զորու էր տապալել ցանկացած խոչընդոտ, սակայն արտաքին մարտահրավերները չեզոքացնելը անհամեմատ դիւրին են ներքին, միջանձնային կոնֆլիկտներ-կոլիզիաները հաղթահարելու հետ համեմատած: Ուրեմն հետևենք դրանց:

Վեպ-նամակագրության շրջարկում ներքին կոլիզիաներ-կոնֆլիկտները պայմանավորված են կենտրոն-հերոսների ներաշխարհում ընթացող բախումներով, հոգեբանական վիճակների կտրուկ, հաճախ ծայրագնա փոփոխություններով: Նրանց գոյությունը ներքին բախումների, տվյալանքի, անձկության, անվերջանալի շարք է առթում: Զապելի ես-ը, հոգեվիճակն ընդհանրապես երկփեղկվում է զավակի, պարտականության և սիրո մեջ: Ինչը հասնում է մինչև կյանքը բնական, ներդաշնակ, ճշմարիտ ապրելու ներքին տարակույաների և հաստատումների խուռնեցում հոսքի նրա ինքնության մեջ: Ի դեպ այս հանգամանքն ուշագրավ միջգրությունական արտահայտություն է ստացել Միպիլի գրականության մեջ: Նկատի ունենք նրա «Մանկիկին քունը» բանաստեղծությունը⁴⁷:

Արտաքին կյանքի հեղձամաղձուկը ուղղակիորեն ներազդում է հերոսների հարաբերությունների վրա: Հավելեք ուղղակի իմաստով բաժանման փաստը, երբ Հրանտը նամակներ է գրում գավառից: Հավելեք նաև անուղղակի իմաստով բաժանման փաստը, երբ հանգամանքների բերմամբ նրանք չէին կարող միշտ միասին լինել: Մյուս կողմից՝ անչափ կարևոր է Զապելի, Հրանտի իրենց հանդեպ ծայրահեղ խիստ, պահանջկոտ լինելու հանգամանքը, երբեմն հիպերտրոֆիկ չափերի հասնող արժանապատվության, պատվի գիտակցությունն ու զգացումը: Չպետք է մոռանալ նաև, որ ստեղծագործության կենտրոն-հերոսներն ընդգծված անհատականություններ են, որոնց հարաբերությունները անխուսափելիորեն պարբերաբար անցնում են վեճերի, դիտանկյունների և կարծիքների բախումների բովով: Ներդաշնակ հանգրվանի հայտնաբերումը, սիրո ամենօրյա նորոգությունը առկեցուն է ինքնակեղեքման հասնող հոգեկան տարուբերումներով, զգացմունքի ուժգնությամբ պայմանավոր «մասնավոր»

47 Տե՛ս Հրանտ և Զապել Ասատուրներ, Սիրայիմ Գամակներ, Երևան, 2001, հավելված բաժինը:

ընդհարումներով: Անմիջապես հարկ է արձանագրել, որ ներքին կոլիզիաներ-կոնֆլիկտների հաղթահարման և չեզոքացման պարագային վեպ-նամակագրության մեջ կենտրոն-հերոսների համար կա բացարձակ, անբեկանելի արժեք: Դա իրենց սերն է, ինչն էլ բնականաբար արագորեն հարթում է խանդի նուպաները, մեկի կամ մյուսի համարումին, արժանապատվությանը առնչվող խայտաբղետ թյուրիմացությունները: Կարծում ենք, դիպաշարի կոլիզիաներ-կոնֆլիկտների շարքն ամբողջացնելու համար, կարիք կա փոքր-ինչ մանրամասնել այս իրողությունը:

Միրահարների բուռն վերաբերմունքը միմյանց հանդեպ, ծայրագնա ուշադրությունը ամենաչնչին իրողություններին, սիրո պահպանության բացարձակ մղումը և մարդկայնորեն հասկանալի, իսկ երբեմն անիմանալի տազնապը, ասագանգը միմյանցից հեռանալու, միմյանց կորցնելու, բաժանվելու սարսափը չէր կարող խանդի արտահայտություններ չունենալ: Հարկ է շեշտել, որ խանդի դրսևորումները բավականին յուրահատուկ են. «...կ'ուզեի Զապել, մանկութենեդ ի վեր կենակցած ըլլալ քեզի. ե՛ս եղած ըլլայի քու միակ մտերիմդ, ինձի միայն հաղորդած ըլլայիր քու վիշտերդ, քու մտածումներդ, քու զգայնություններդ. ես քու արյունդ եղած ըլլայի, երակներեդ անբաժան... Բայց այս նախանձն վայրկյան մը թե աղարտած այն հավատքը զոր ունիմ անկեղծությունդ վրա...» (98-99): Միրված էակի ժամանակի և տարածության մեջ իր եսից դուրս, հետևաբար իր սիրուց դուրս լինելը ճակատագրի դեմ է: Սաֆոյին կամ Բիլիտիսին բնորոշ այս ըղձավոր ընդվզումը նամակագրություն-վեպի կենտրոն հերոսների հիմնական հատկանիշներից է⁴⁸: Եվ կամ՝ Հրանտը քանիցս Զապելից ներողություն խնդրելով, արդարանալով խանդի արտահայտությունների համար, գրում է, թե «Հիմա սրտովս միայն կը մտածեմ... և սիրտս խենդ բաներ տոն կուտա կոր ինձի» (191), ինչը նշված անիմանալի տազնապի, ասագանգի արդյունքն է: Սա նաև իրենց սիրո ուժգնությունը, զգացմունքի սաստկացումը պահպանելու համար է: Այս վեպ-նամակագրության շրջարկում խանդի, թյուրիմացությունների տեսարանները հստակ «մեռնող-հառնող» արքետիպի գործառնություն ունեն՝ յուրաքանչյուր խանդի, թյուրիմացության միջադեպ զգացմունքը հասցնում է վախճանի և անմիջապես նորից ծնվում՝ ավելի ուժգին, ավելի հզոր:

Ներքին կոլիզիաներ-կոնֆլիկտների համաբույլում, արդեն ինչպես արձանագրել ենք, դիպաշարի համար կարևոր նշանակություն ունեն կենտրոն-հերոսների բարոյական նկարագրի, արժեքների, արժանապատվության իրենց համար անխոտոր սկզբունքները, որոնք դույզն-ինչ չեն դիսոնանսավում միմյանց հանդեպ տածած զգացմունքի հետ: Երբեք և ոչ մի պարագային սերը բարոյական արժեքի կամ արժանապատվության հաշվին չի լինում: Այս խորքին հատկապես առավել ակտիվ է Զապելի կերպարը, ինչն ինքնին հասկանալի է՝ ելնելով «մեկնարկային» պայմաններից (ընտանիք, երեխա, կնոջ հասարակական

48 Հրանտից մեքերված հատվածը ամբողջականացնում է Զապելի «Ա՛խ, Հրանտ, ի՞նչու առաջին սիրած կինդ ես չեմ եղած...» նախադասությամբ սկսվող հատվածով: Տե՛ս Հրանտ և Զապել Ասատուրյան, Սիրայիս Գամակեր, Երևան, 2001, 132-րդ էջից մինչև Գամակի վերջը:

դերի կրավորականություն): Եվ բնական է, որ ինքնակեղեքման հասնող բազում ներքին ինքնադատականներից հետո միայն նա պիտի հասներ հոգեկան-հոգական-հոգեբանական այն խաղաղությունն ու հանդարտությունը, որպեսզի Հրանտին վստահաբար գրեր հետևյալ տողերը. «Նույնիսկ զքեզ այնքան խորունկ կերպով սիրելովն՝ հոգիիս բոլոր հակումներուն դեմ մաքառած, սրտես դուրս պոռթկացող բոլոր արյունը կուլ տված եմ, վարմունքիս մեջ ինձի անարժան բան մը չգնելու համար»(102) և կամ՝ «...և աննշան հոգիիս մեկ անկյունին մեջ քնացող պզտիկ, շատ պզտիկ հպարտություն մը ունիմ, որ տղայությունես ի վեր միակ առաջնորդս եղած է, և որ կ'արթննա ամեն անգամ երբ կը դպչեն իրեն» (151): Եվ այս պարագային դրամա ապրող կնոջ կեցվածքը, որ ապրում է իրապես լքման ու հուսահատության ողբերգություն, և ինքնասպան չի լինում միայն ու միայն զավակի պատվի, սիրելի Հրանտի համար, պըչընք չէ իր Հրանտի նյութական աջակցությունից հրաժարելը. «Կ'աղաչեմ քեզի որ կյանքիս նյութական մասին բնավ միջամտություն չընես, ոչ իսկ հարցումներ ընելով ինձի այնպիսի խնդիրներուն վրա որոնք վիրավորիչ են ինձի համար» (205):

Կենտրոն-հերոսներն անհատականություններ են, բնականաբար իրենց հարաբերությունները ապրում և դիտարկում են քննական հայացքով: Նրանք զգացմունքն անընդհատ ջանում են դարձնել ստեղծագործություն՝ մերժելով «սիրո վարժապետությունը», «կասկածոտ բնավորության» ճախավերրությունները, իրենց սերը բովանդակելով ընկերությունամբ, բարեկամությունամբ: Այսպես բրտացնելով իրենց գոյություն ոգեղենիկ անտրոհելիությունն ամենից առաջ: Եվ այսպես մոտեցնելով այս՝ իր տեսակի մեջ բացառիկ վեպ-նամակագրության հանգուցալուծումը: Նրանք մոտեցրել էին «վերակյանքը»՝ երազայինը դարձնելով իրականություն, իսկ իրականությունը երազային գոյություն:

Նամակները կազմաբանություններ կրկնվան են: Յուրաքանչյուր միավոր ներառում է ինչպես պարտադիր երկխոսության շերտ (նամակագրությունն ինքնին երկխոսություն է նամակագիրների միջև, այդ պատճառով երկխոսությունը պարտադիր է), այնպես էլ՝ նամակների մեծամասնությունում հստակ արտահայտված մենախոսության շերտ: Եթե երկխոսությունները գեղարվեստական այս գերբնագրում գոյավորում և ապահովագրում են վիպումի համակարգը լայն առումով, փաստարկներ-հակափաստարկներ-համադրություն, հարցումներ-պատասխաններ շրջանակով պայմանավորում են սյուժեի միասնակա-նությունը, ապա մենախոսությունները որոշակիորեն պատումային մակարդակին ազդեցված ներփակ և ներդիր կազմաբանական միավորներն են, որոնք արձանագրում են կենտրոն-հերոսների ներաշխարհային վիճակների ինքնավար հեղումները: Այս պարագային օրինակ հերոսների անձկության, երազների, սիրատենչիկ կարոտախտի հեղումները թեև ուղղակիորեն չեն հատվում դիպաշարի մայրուղուն, սակայն պայմանավորում են կերպարների լիարժեքությունը. «Սենեկիս ցուրտ մթնությամբ մեջ, կը զգամ թե համբերությունը ա՛լ կը լքե գիս, և քեզ հետ առանձին մնալու, սիրտս սրտիդ մեջ թափելու անդիմադրելի բաղձանքովն կը մաշիմ» (96), «...այս կարոտը. կը հալեցնես, կը մեռցնես գիս, և եթե քիչ մըն ալ տևե չեմ գիտեր թե ինչ պիտի ըլլամ» (156): Կարծում ենք՝ այս

Հանգամանքն է հպիստոլյար գրականությունից տեսությունը հիմք ընձեռել խոսելու նամակից օրագրություն սերտաճման մասին:

Երկխոսությունների բնույթին անդրադառնալիս սկսենք, այսպես կոչված, փաստարկ-հակափաստարկ-համադրությունների, հարցում-պատասխանների շրջանակներից: Այսպես՝ Զապելը բերում է հետևյալ փաստարկը. «Չեմ ուզեր որ չափես սրտիս խորունկ զգացումը, որովհետև պիտի սոսկաս անկե, ինչպես ես սարսափած եմ, երբ այսքան տարիներե ի վեր դեմ առ դեմ մենակ մնացած եմ անոր հետ գիշերվան լռիկ ժամերուն մեջ» (85-86), որին անմիջապես հաջորդում է Հրանտի հակափաստարկը. «Չէ, Զապելս, կ'ուզեմ որ անձնատուր ըլլաս ինձի հոգիիդ բոլոր մերկությունները, անոր ոչ մեկ խորքը ծածկելով ինձմե, կ'ուզեմ որ սոսկում, սարսափ, արհավիրք ազդես ինձի, կ'ուզեմ որ ըսես թե ինձի համար ունեցած սերդ հավիտենապես կաշկանդած է սիրտս, ազատությունս, կյանքս» (89): Արդյունքում երևան է գալիս համադրությունը, իբրև սիրո իրենց գոյությունից բացարձակ արժեք, ելակետ: Այս հանգամանքը որոշակիորեն ներազդել է միմյանց նամակներ գրելու վրա, դարձել պահանջ: Հնարավորություն ընձեռել երբեմն դանդաղ, երբեմն միանգամից հասցեատիրոջ առջև բացվել, մեկ անգամ ևս վերապրել ամեն հանդիպում, հայացք, ժեստ, արարք, խոսք, լռություն: Մտովի, երևակայությամբ միասին լինել, վերստեղծել անցած և ապագա հանդիպումները. «Ժամ մը ետքը պիտի տեսնեմ զքեզ, իմ Զապելս, և չես գիտեր ինչ սրտի անձկություններ կը սպասեմ այն վայրկյանին ուր նորեն պիտի վայելեմ քու անուշ ընկերակցությունդ: Այդ ժամը, Զապել, քեզի խորհելով պիտի անցունեի, ինչպես բոլոր ժամերս...» (181):

Գեղարվեստական համակարգում կարևոր կազմաբանական դերակատարություն ունեն նաև նամակները որպես հանդիպումների արձագանք-վերլուծություններ: Ըստ այսմ՝ դրանք բաժանման տևողությունը կարճելու, բաժանումը հանդիպման, հեռացումը մոտեցման փոխաձևելու արտահայտություններ են: Առհասարակ ապրած վիճակների վերստեղծումը հանգրվանում է սիրո այնպիսի դրսևորումների, որտեղ առաջնային է դառնում տաժած զգացմունքի անդենական (տրանսցենդենտ) ըմբռնումն ու ընկալումը. «Եվ երբ գրկիս մեջ կը սեղմեմ քու գերանուրբ զգայնությունը օժտված մարմինդ, կը զգամ թե հոգիդ է որ կ'ողջագուրեմ, քու մեծ հոգիդ, որուն բոլոր ծալքերը կը ճանչնամ, որուն վրա անսպառ հիացումով կը հիանամ, որուն առջև ծունր եկած կրնամ իմ բոլոր կյանքս անցունել, միստիքական պաշտումով մը, համակ հոգի ես ալ: Ասանկ զգացում երբեք ունեցած չեմ ես...» (111) և կամ՝ «...ինձի այնպես կուգա որ եթե աչքերս գոց ըլլան, դարձյալ քու մերձավորությունդ պիտի զգամ...» (152):

Կազմաբանական առումով կարևոր են նաև նամակագրության շրջարկում եղած գոհաբանությունները, ներբողյանները: Հարկ է արձանագրել, որ գոհաբանականները, ներբողյանները սիրային նամակների էական բաղադրատարրերից են: Ըստ էության Ռուբեն Սևակի, Մուրացանի նամակների գերակշռող մոտիվը գոհաբանականն է առ Յանի և Ոսկի: Զապել-Հրանտ նամակագրության մեջ գոհաբանականները, ներբողյանները նախ առանձնանում են իրենց փոխադարձ բնույթով, ապա և՛ միմյանց ուղղած ներբողյանները իրենց սիրո գո-

Հաբանականը դարձնելու իրողությունը: էական է դիտել, որ ներբողյանները նամակագրություն հիմնական լեյտմոտիվներից են: Եվ ինչպես այսօրինակ ցանկացած ներբողյանում, գոհաբանական ստեղծագործություն մեջ, այստեղ ևս սիրահարը երկրպագում է սիրած էակի արտաքին բարեմասնությունները, մարդկային արժանիքներն ու նկարագիրը. «Դուն ոսկին ես բոլոր ոսկեգօծումներուն քով և որչափ ավելի կը ճանչնամ զքեզ այնչափ ավելի կը համոզվիմ ասոր» (110), «Դուն անհաս բարձրությունը, անսպառ թովչությունն ես տիեզերքին...» (149): Մեկը մյուսին միշտ բացարձակացնում է: Երկուսն էլ հարակա հիացած են մեկմեկով:

Նամակագրության իբրև գեղարվեստական համակարգ դիտարկելու պարզային կարևոր է անդրադառնալ նաև այս գերբնագրի առանցքային հերոսների՝ Զապելի և Հրանտի կերպավորման խնդրագրությունը: Փորձել մեկնաբանել, թե ի՞նչպես են տեքստում ընդելուզվում իրականը, վավերականը և գեղարվեստականը: Ի՞նչպես է կենսական փաստը արտահայտվում գեղարվեստականորեն: Նախ հարկ է կրկնել այն ելակետային հանգամանքը, որ թե՛ Զապելը, թե՛ Հրանտը իրենց սիրային հարաբերությունների նամակագրությամբ վերստեղծումն ըմբռնում, ընկալում և արտահայտում էին որպես ստեղծաբանություն, հետևաբար իրենց իսկ ինքնությունը նամակագրության շրջարկում դրսևորվում, արտահայտվում էր իբրև գրական կերպարների համարժեքներ: Թե նրանք արդյոք գիտակցում էին այս հանգամանքը՝ տվյալ պարագային էական չէ, որովհետև յուրաքանչյուր նամակը գրելիս տեղի էր ունենում նամակագրության բնույթով պայմանավորված առարկայական փոխաձևություն գեղարվեստական ստեղծագործության հերոսների:

Երկուսի համար էլ կերպարումի գործընթացը սկսվում է նոր, տակավին անհայտ գոյավիճակի ծանոթություն, ճանաչման, հետևաբար հայտնի դարձնելու հանգամանքով: Ինչն առբերում է ժամանակի արմատականորեն նոր զգացողություն. «Ժամերը կը համբեր, ու ժամերը չեն անցնիր, ու ժամանակը որ կը սուրա երբ քու մոտդ եմ, հուսահատիչ դանդաղությունը կը քալե երբ հեռու եմ քեզմե» (82): Նույն այս բանաձև դարձած միտքը տարբեր առիթներով կրկնում է Զապելը, ում գոյությունը, կենսակերպը արմատական հեղաշրջման է ենթարկվել: Տեսեք, թե իր ժամանակի թերևս ամենանշանավոր կանանց դատի պաշտպանը, Ֆեմինիստը, որն իր հողավածներում տարփոզում էր կնոջ ազատագրության վարդապետությունը⁴⁹, ինքնության ինչ կերպ է ցուցանում նամակագրության մեջ: Ամենից առաջ սերը Զապելի համար գոյության բացարձակ արտահայտությունն է, ամբողջ կյանքը, և երբ ներաշխարհում փայփայած, հորինած իդեալը հանդիպում է իրականության մեջ, Ֆեմինիստ Զապելից բան չի մնում: Նրա գոյության միակ ձևը «սրտի անզուսպ բերումով» սիրելն է, միայն դրանով ապրելը, միմիայն այդ հարաբերության մեջ իրեն արժևորելը. «Միակ արժանիքս է, Հրանտս, անհամար արժանիքներուդ փոխարեն զքեզ ա-

49 Միայիի այս շարքի գրություններից միշտակեցնք «Մայտա և իրավունք կանաճ» (Մանգումիվ Էֆքյար, Կ. Պոլիս, 1883, 20 օգոստոսի), «Կիները ի՞նչու կը գրեն» (Մապիս, 1898, թիվ 5), «Դրամօժիտը կանաճ տեսակետով» (Արևելք, Կ. Պոլիս, 1898, թիվ 3815), «Միշտ կիներում դեմ» (Արևելք, 1898, թիվ 3883) հոդվածները:

մեն մարդե ավելի աղեկ հասկնալու կարողութիւնս... (91): Նրա սերը, ինչպես ինքն է բնութագրում «տրամաբանական» է, քանի որ այդպես նա հաղորդակից է լինում տիեզերքի «ամենն գերազանց բաներուն»: Անգամ իր սիրո տազնապանների ժամանակ դուլգն-ինչ չի սասանվում գոյութիւն իր գերակայութիւնը, որովհետեւ այն մարդկային ազատութեան համարժեքն է, «ապրելու երանութիւնը»: Էական է դիտել, որ նամակներում ամփոփված ուրույն ինքնադատականների հոսքում Ձապելը նկատում է իր վերափոխութիւնը, պարբերաբար պատասխանելով իր իսկ հոետորական հարցումին, թե ի՞նքն էր արդյոք այն դրական կինը, որ Ֆեմինիստական պրագմատիզմով էր գործում, ապրում: Այս վերափոխութիւնը հնարավորութիւն է ընձեռում նրան ամբողջապես դրսևորվելու, ինքնարատահայտվելու, մոտենալու «անվախճանին», ունենալու աշխարհում միայն իրեն վերապահված հավատքը. «Ձքեզ այնքան պիտի սիրեմ, Հրանտս, այնքան պիտի սիրեմ որ ինքզինքդ մարդե վեր բան մը պիտի զգաս, քիչ մը հրեշտակ, քիչ մը աստված, և շատ մը Հրանտ» (259): Եվ սա առանց ճիգի, «պչրանքի», բնականորեն իբրև իրեն վերապահված գոյութիւն, կյանք, ճակատագիր:

Նույն վերափոխութիւնն ապրում է նաև Հրանտը. «Իմ դրական միտքս, որուն համար սերը մարմնական վայելքին մեջ կը կուրանար, դուն առիւր վերացուցիր, Ձապելս, ջնջելով իր մեջ հաշիվն ու սկեպտիցիւնը ու հավատքով լցուցիր զայն... Դուն ազնվացուցիր, սրբացուցիր, մեծցուցիր զիս» (119-120): Հստակ արտահայտած այս փոխադարձումը պայմանավորված էր ներդաշնակ գոյութեանը հասնելու, իրեն գտնելու, հետևաբար ըստ ամենայնի բացահայտվելու, ինքնարտահայտվելու հանգամանքով: Սա է պատճառը, որ գրելու, Ձապելին գրելու ակտը «սրտի անբավ ըզճանք» է, ստեղծագործութիւն, իսկ ինքը՝ ստեղծագործութեան հերոս: Այլևս նրանց անկապտելիութիւնը հորդում է՝ պատմելով մեկ «գերէութեան» վեպը: Հրանտը Ինտրայի պես⁵⁰ իր գոյութիւնն ընկալում է սիրած էակից անբաժան համոզված հոետեսից դառնալով անշրջելի լավատես: Այս ընթացքին վերացնելով «չափազանց հոետեսութիւնը, կասկածոտ բնավորութիւնը, վարանումները»: Միանում են հերոսները, որպես մեկ «գերկերպար», միանում են նաև գոյութիւնները: Այս անկապտելիութիւնն անցնում է վեպ-նամակագրութեան բոլոր դրվագներով, պատումային մակարդակներով, ընթերցումն ավարտաբանում սիրատենչիկ և միայն սիրով լցված հանգրվանում:

Բնականաբար գեղարվեստական այս գերբնագիրը ունի բառապատկերային բավականին հարուստ, բազմագործառակիր արտահայտութիւններ, պոետիկական միջոցների բազմազան կիրարկումներ: Նամակագրութեան ոճը ընդգծված քնարական է, կան հատվածներ, որ հիշեցնում են արձակ քերթվածներ: Համաշխարհային սիրերգութեան լավագույն երկերին հարիւր դրվագները նորովի են ցուցանում Ձապելի, Հրանտի լիրիզմի հնարավորութիւնները: Առանձին ծա-

50 Վերծննիմ ուղղած Գամակներում Չրաքյանը քանիցս շեշտում է, թե իրենց էություններն անկապտելի են. «...սպ խառնված ես ինքզինքիս, և առանց քեզի ամբողջ չեմ...», «...չեմ կրնար իրապես հեռանալ քեան, որովհետև չեմ կրնար ես իմ էությունս հեռանալ»: (Տե՛ս Տիրան Չրաքյան, «Երկեր», Երևան, «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1981, էջ 394, 395):

վալուն ուսումնասիրության առարկա է նրանց համեմատությունների, փոխաբերությունների, շրջաստությունների, այլաբերությունների, մյուս պոետիկական միջոցների քննությունը: Ձապելի կամ Հրանտի յուրաքանչյուր անդրադարձ գողտրիկ պատկեր է, որը ապրումը, վիճակը, պահը դարձնում է բանաստեղծական՝ «...մարմնիդ բուլբուլն խնկված, շրթունքս... (87), կամ «Քու շուշան հոգիդ ունեցած է միշտ ինձի համար անբծություն բոլոր հրապույրներն. զքեզ տեսած եմ միշտ վեր, շատ վեր, բարձրագույն խավերու մեջ ուր չեն հասնիր տղմուտ ճահիճներուն ժահրը» (99-100) և կամ. «Կրնա՞ս երևակայել... մութ շատ մութ կյանք մը... գետնափոր անձավի մը խորը նետված, լքված տունկի մը պես, մռայլ ստվերներով փաթթված, գոր օր մը արևու չքնաղ շող մը կուգա լուսավորել: Փոթորիկեն ծեծված՝ շանթերեն տապալած ու խորշակեն խանձած՝ տարեր հոն այդ անդունդին մեջ նետեր են որ կորսվի. և արևուն շողը այցելության կուգա անոր: Տունկը մեռնելու մոտ՝ գլուխը վեր կը վերցնեն անոր զվարթ ցուքեն սթափած, կը նայի անոր, և ապրելու բնագրը՝ իր մեջը արդեն թմրած՝ կարթննա հանկարծ: Իր ցամաքած երակներուն մեջ արյունի կաթիլ մը կը պլպլայ, և ջիղերը կը դողդողեն կը սարսուռան կյանքի զգայությունը վերստացած» (148): Կարծում ենք՝ պերճախոս օրինակներ բերեցինք, որոնց քանակն, ինչպես սասցինք, մեծ է:

Ապրումի, զգացումի, վիճակի բանաստեղծականացումը նամակագրության շրջարկում հաճախ կենտրոնանում է սիրերգության «Լինելի» լեյտմոտիվի միջոցով: Վերջինիս պարբերական վարիացիաները ապահովագրում են նամակագրության ընդգծված քնարական կենսոլորտը: Ահավասիկ մեկ օրինակ. «Այս գիշեր պիտի գաս, պիտի նստիս այս սեղանին առջին, դիմացս, պիտի նայիս ինձի, և ես զքեզ պիտի տեսնեմ, զքեզ պիտի համբուրե՛մ, ա՛խ, Հրանտս, այս գաղափարը կը խենդեցնես գիս, ինքզինքս երկրեն վեր, երկնքեն ալ վեր անմատույց երանություններու մեջ կը գտնեմ, Աստված իմ, և ալ չեմ ուզեր մեռնիլ, չեմ ուզեր բաժնվիլ այն տեղեն ուր դուն կ'ապրիս, կ'ուզեմ քեզի կապվիլ հոգիիս բոլոր ուշտովը և անմահ ըլլալ սիրույս նման: Վասնզի անկեղծորեն խոստովանիմ թե հիմակ անմահությունը կ'ըմբռնեմ, սրտովս կը հասկնամ զայն, Հրանտս, և դուն ես որ այս հավատքը կուտաս ինձի, դուն՝ աշխարհիս ամենեն պաշտելի էակը, իմ միակ սերս, իմ միակ պաշտելությունս բոլոր տիեզերքին մեջ, դուն մեկ նայվածքովդ կուտաս ինձի այն հավատքը, գոր ոչինչ կրցած է տալ: Իմ մեջս վառած կրակդ չպիտի մարի, Հրանտ, ատիկա կզգամ հիմա, և մեռնելես ետքն ալ պիտի գա շուրջդ դառնա շրջմոլիկ հուրի նման ու պիտի կրկնես քեզի կայծակե ձայներով այն անհուն սերը գոր նվիրած եմ քեզի: Ա՛խ, իմ Հրանտս, այս գիշեր, բերնովս ալ պիտի ըսեմ ասոնք քեզի շրթունքս շրթունքներուդ վրա դրած, և այնքան պիտի գգվիմ, այնքան պիտի սիրեմ որ քիչ մը կարոտս կարենամ առնել. որովհետև կարոտցած, ծարաված եմ քեզի, ա՛խ ե՞րբ իրիկուն պիտի ըլլա» (116-118): Նշենք նաև, որ նամակագրության լեզուն գրական արևմտահայերենի նոր որակ և ձևաբերում է 1890-ականների շրջագծում: Ի դեպ բարբառային, խոսակցական ձևերի սակավությունը նամակագրության շրջարկում իբրև լրացուցիչ, միջնորդավորված փաստարկ վկայում է, որ տվյալ պարագային գործ ունենք ոչ միայն և ոչ այնքան նորմատիվ նամակագրու-

թյան, որքան գեղարվեստական ստեղծագործության, երկի հետ:

Ամփոփելով նամակագրություն-գերբնագրի գեղարվեստական համակարգի քննությունը, անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ նաև այս տեքստի միջգրությունական առնչակցությունների հարցերին:

Սույն ուսումնասիրության մեջ արդեն արձանագրվել է այն իրողությունը, որ Զապելի և Հրանտի նամակագրությունը նրանց գրական ժառանգության բարձրակետն է, ստեղծագործական հնարավորությունների այցեքարտը: Այս խորքին էական է դիտել, որ հատորիս «Յավելված»-ում գետեղվել են Զապելի և Հրանտի մի քանի ստեղծագործություններ, որոնք միջգրությունական առանչակցություններ ունեն այս գերբնագրի հետ: Արդեն, ինչպես երևաց ի տեղի, այս առնչակցությունները արձանագրվել են, այստեղ հարկ է սկսել միջգրությունական առնչակցությունների բնույթից: Նամակագրության հետ հղացքային-բովանդակային միևնույն դաշտում, գենետիկական միևնույն շրջարկում գտնվող երկերը Զապելի և Հրանտի գրսևորում են միջգրությունական հարաբերությունների հետևյալ արտահայտությունները՝

– նամակագրության գեղարվեստական համակարգի տարժամանակյա ստեղծաբանական ռեմինիսցենցներ,

– նամակագրության գեղարվեստական համակարգը որոշակիորեն նախապատրաստող, ծագումնաբանությունն ապահովագրող ստեղծաբանական արտահայտություններ:

Անշուշտ պետք է նկատի ունենալ, որ այս արտահայտությունները միմյանցից բացարձակ տարանջատված չեն, շատ հաճախ փոխկապակցված են հանդես գալիս միջգրությունական հարաբերություններում:

Տարժամանակյա ստեղծաբանական ռեմինիսցենցներից հիշատակենք մի քանիսը: Վեպ-նամակագրության մեջ կարևոր կոլիգիաներից է հերոսների հոգեբանական երկվությունները: Այսպես՝ Զապելի պարագային դրամատիզմը մեծանում էր երեխայի հանգամանքով, ինչը արտածվելով նամակագրությունից արտահայտվել է «Օրորումներ»⁵¹ բանաստեղծությամբ.

«Խորհուրդներու լուռ հրնայքովն ակաղձուն,
Թողած կյանքի վիշտն ու հրճվանքն անհամար
Մեր սիրտերը կը վերանան օրորուն:
Թողած կյանքի վիշտն ու հրճունաքն անհամար
Կապված հովին և երկինքի բոցերուն,
Երագի մեջ կը մոռնանք կյանքն ու աշխարհ»:

Ինչպես երևում է, մեջբերված հատվածը հերոսուհու նամակագրության շրջարկում պարբերաբար արտահայտված ապրումների, հոգեվիճակի չափածո ռեմինիսցենցն է:

Վեպ-նամակագրության մեջ պարբերաբար արձանագրվում են հերոսների ապրումները՝ հուզում, անհամբեր սպասում և այլն, միմյանց նամակներին սպասելիս: Հար և նման է Զապելի «Սպասված նամակը» նորավեպում⁵², որը

51 Տե՛ս Հրանտ և Զապել Ասատուրներ, Սիրային Գամակներ, Երևան, 2001, «Հավելված», էջ 283-284:

52 Նույն տեղում, էջ 286-288:

նույնպես նամակագրություն բացահայտ ռեմինիսցենցն է: Նույնը Հրանտ Ասատուրի «Վարդեփունջը» նորավեպի պարագային⁵³, որտեղ բացի սիրային հարաբերությունների ուրվագրման կենսոլորտի ընդհանրությունից վեպ-նամակագրության հետ, առկա են նաև թե՛ իր, թե՛ Չապելի կենսագրական որոշ դրվագների գեղարվեստական անդրադարձներ:

Անդրադառնանք միջգրությունական հարաբերությունների այն արտահայտություններին, որոնք պայմանավորված են նամակագրության գեղարվեստական համակարգը որոշակիորեն նախապատրաստող, ծագումնաբանությունն ապահովագրող երկերով:

Չապելն իր նամակներից մեկում Հրանտին գրում է. «...բայց երբ օր մը պարագաները ներեն, և ես միջոց ունենամ երկարորեն գրի առնելու ինչ որ ներշնչած ես ինձի, աշխարհք պիտի ճանչնա վեպերուս դյուցազունը...» (230): Իսկ դյուցազունի ստեղծագործական փնտրտուքը սկսվել էր տակավին 1891-ից, երբ Չապելը Օրիորդ Ալիս կեղծանունով լույս ընծայեց «Աղջկան մը սիրտը» վեպը: Վստահաբար նաև անձնական կյանքի դրամայի, բոլոր առումներով ոչ համարժեք ամուսնություն հակազդեցությունն էր այս ստեղծագործությունը⁵⁴. «Անցյալին մեջ իրավ է թե շատ կարևորություն տված եմ հասարակաց կարծիքին, սակայն չէ թե անոնց հարգանքին պետք ունենալու՝ այլ սոսկալուս, նողկալուս համար այն չարախոսություններեն, որոնց կարելի ըլլար պահ մը ենթակա կարծել ինքզինքս... և անձիս արժանապատուությունը ինքն իր մեջ կը տառապեր ասոր համար: Եթե գիտնայիր, Հրանտ, թե ի՞նչ կյանք երազած էի ես ինձի համար: Երբեք պերճանքի, հրապուրանքի տեսիլները չէին որ կը խռովեին մատղաշ երեակայությունս: Սիրտս էր որ խանդով, հափշտակությունմբ կը վագեր ամենեն անբիծ, ամենեն ազնիվ, ամենեն անկեղծ և բարձր բաներուն համար» (163-164): «Աղջկան մը սիրտը» վեպի Բուբուլը, որ նամակագրության նույն Չապելն է, ամեն ինչ արեց, որպեսզի Գառնիկը դառնա և մնա իր դյուցազունը, սակայն բազմաթիվ պատնեշներ և հանգամանքներ (Բուբուլի մանուկ հասակում նշանվելը Տիգրանի հետ, Գեղամոֆի մահը, Բուբուլի ստիպված Պիլեծիք մեկնելը և այլն), Գառնիկի կողմից բաժանման, հեռացումի փորձությունը չհաղթահարելը այդպես էլ չիրականացրին Բուբուլ-Չապելի բաղձանքը: Պիտի նրա կյանքում հայտնվեր Հրանտը և դառնար ու մնար այս վեպ-նամակագրության դյուցազունը. «Կացություն՞ ևնդ. բայց միթե դո՞ւն ես հանցավորը եթե անկարեկան բախտին պարագաները նետեր են գրեզ անանկ թևերու մեջ որոնք չեն կրցեր սեղմել կուրծքդ սիրող կուրծքի մը վրա: Արդարացո՞ւմդ. բայց հանցա՞նք է միթե, տարիներով մարտնչելե ետքը, տեղի տալ տաք զգացումի

53 Նույն տեղում, էջ 289-309:

54 Հետաքրքիր է, որ միջգրությունական հստակ հարաբերությունների մեջ եմ «Աղջկան մը սիրտը» վեպն ու բանաստեղծությունները: «Խումկը» քերթվածում ամբողջաճում է վեպի հերոսուհի Բուբուլի հոգեվիճակը.

«Հեք կընոջ սիրտն ալ, որ հոն կը մըլխա,
Պիտի չազատի իր պատյամեն կոտ,
Մի՞նչն որ հալի, լուծվի, տարրանս
Լափվելով բոցեն տենչերուն մաքուր»:

մը որ երկարատև գրկանքներու վրեժը կուգա լուծել, որ գուրգուրանքի ծարավի հոգիիդ մեջ կուգա հեղուկ անհուն խանդաղատանք, սիրող ու սիրված էակին գգվանքներուն տակ, և եթե հանցանք իսկ է, ի՛նչ ավելի պերճախոս արդարացում քան սերդ իսկ, Ջապելլո, իմ սիրովս օծված, նվիրագործված, մեր փոխադարձ անձնվիրությունը, այն գիտակցությունն թե մենք իրարու համար ծնած ենք, իրարու հանդիպելու նախասահմանված, և թե աշխարհի մեջ չկան թերևս ուրիշ երկու էակներ որոնք զիրար այնչափ հասկնան որչափ մենք կը հասկնանք զիրար» (88-89):

Ջապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրությունը հայոց նոր գրականությունից պատմությունից մեզ առաքված այն գեղարվեստական հուշարձանն է, որ այսօր ընթերցման հասցեատիրոջն է հանձնվում նույն նոր գրականության ամբողջական համապատկերի, Ջապելի և Հրանտի լավագույն գրական ստեղծագործությունը մատչելի դարձնելու պահանջով:

ԳՐԱԿԱՆ «ԱԶԱՏԱՄԱՐՏԸ»-Ը 1910-1911 ԹՎԱԿԱՆ ՆԵՐԻՆ

Քսաներորդ դարի տասական թվականներին, չնայած հայտնի քաղաքական խոչընդոտներին և դժվարություններին, պոլսահայ հասարակական, մշակութային կյանքը վերելք էր ապրում: Հայ գրականությունը կամաց-կամաց թոթափում էր պարտադրված «լրագրային գրականություն» կարգավիճակը, որ թուրքական անասելի գրաքննության և արգելքների արդյունքն էր: Հրատարակվում էին բազմաթիվ գրքեր, պարբերականներ, տեղի էին ունենում գրական ասուլիսներ, կազմակերպվում էին համերգներ, ցուցահանդեսներ, ազգային կյանքի այլևայլ խնդիրներին նվիրված հրապարակային բանախոսություններ: Ազգային-մշակութային կյանքի աշխուժացման յուրօրինակ այցեքարտն էր ժամանակի մամուլը: Իննհարյուրական, տասական թվականներին Կոստանդնուպոլսում տպագրվում էին երկու տասնյակից ավելի հայերեն թերթեր, հանդեսներ՝ Շավարշ Միսաքյանի, Գեղամ Բարսեղյանի «Ազգակ» գրական, հասարակական, քաղաքական շաբաթաթերթը, Բյուզանդ Քեչյանի «Բյուզանդիոն» ազատ, ամենօրյա հայաթերթը, Սմբատ Բյուրատի «Գաղափար» օրաթերթը, Միսաք Գոչունյանի (Քասիմ) «Ժամանակ» ազգային քաղաքական և գրական-ժողովրդական օրաթերթը, Ավետիս Սուրենյանի «Միաձայն» կիրակնօրյա թերթը, Երվանդ Թորոյանի «Կավոռ» երգիծական օրաթերթը, Գրիգոր Թորոսյանի «Կիկո» ազգային, քաղաքական, տնտեսական և գրական շաբաթաթերթը և այլն: Թերթերի, պարբերականների և հանդեսների այդ փաղանգում անգնահատելի էր «Ազատամարտ» լրագրի դերն ու նշանակությունը թե՛ ազգային-քաղաքական և թե՛ մշակութային համապատկերում: Իր նշանակությունամբ, ազդեցությամբ «Ազատամարտ»-ը, հար և նման «Արևելք», «Հայրենիք», «Մասիս», «Բյուզանդիոն» և «Արևելյան մամուլ» պարբերականների, ըստ էության, եղել է արևմտյան ազգային, մշակութային կյանքը կանխորոշող, բյուրեղացնող կենտրոններից մեկը: Հարկ է նշել, որ արևմտահայ իրականության մեջ տասական թվականներին Հ.Յ.Դ. բազմաբնույթ պարբերականների էին տպագրվում. «1905-1915, Պոլսո, Իզմիրի և Գավառին (Արևմտահայաստանի) մեջ, – գրում է Արտաշես Տեր-Խաչատուրյանը, – կ'ունենանք հետևյալ թերթերը – «Գեղջուկ» (Տրապիզոն), «Արոր», (Երզնկա), «Խարիսխ» (Տրապիզոն), «Մունեստիկ» (Իզմիր), «Պարտիզակ» (Պարտիզակ), «Ուսանող» (Պոլիս), «Շանթ» (Պոլիս), «Մտրակ» (Շապին Գարահիսար), «Բյութանիա» (Իզմիր), «Շեփոր» (Կեսարիա), «Հող-դար» (Սեբաստիա), «Պոնտոս» (Տրապիզոն), «Երկունք» (Պոլիս), «Մեղու» (Պարտիզակ), «Փեթակ» (Տրապիզոն), «Մեր տարեցույցը» (Պոլիս), «Մեհյան» (Պոլիս), «Նավասարդ» տարեգիրք (Պոլիս), «Կովածաղիկ» (Մուշ) և այլն: Դեռ կան ուրիշներ»¹: Լրագիրների և պարբերականների այս հարուստ և բազմազան շարքում բացառիկ է «Ազատամարտ» օրաթեր-

1 Արտաշես Տեր Խաչատուրյան, Հ.Յ. Դաշնակցության 100-ամյա մամուլը 1890-1990, Պելրութ, 1990 թ., էջ 11):

թը, որն իր հրապարակումներով, հոգվածներով, անդրադարձներով զուգահեռվում է այսօրվա պատկերացումներով կենտրոնական, այսպես կոչված, հիմնական, մայր թերթերի լավագույն չափանիշների հետ:

«Ազատամարտ»-ը սկսել է հրատարակվել 1909 թվականի հունիսի 10-ից՝ իբրև առավոտյան օրաթերթ: Արտոնատեր խմբագրապետն էր գրող, գրադատ, ազգային գործիչ Ռուբեն Զարդարյանը, պատասխանատու տնօրենը՝ Հակոբ Միրունին, խմբագիրները՝ Գեղամ Բարսեղյանը, Տիգրան Զավենը, Գասպար Իսկեքյանը, Ժիրայրը (Բարթող Զոբյան): Միայն խմբագրության ստեղծագործական կազմի և թերթին աշխատակցած մտավորականների անունները (է. Ակնունի, Ա. Յարճանյան, Դ. Վարուժան, Գր. Զոհրապ, Ս. Վրացյան, Մ. Վարանդյան, Ռ. Սևակ, Մ. Կյուրճյան, Ռ. Դարբինյան, Գ. Մալխաս, Ս. Երեմյան և այլոք) վկայում է, որ «Ազատամարտ»-ի շուրջ հավաքվել էին հայ մշակույթի, մտավորական և քաղաքական կյանքի տառացիորեն բոլոր ներկայանալի դեմքերը: Այն ժամանակվա համար թերթն ուներ մեծ տպաքանակ՝ մոտ տասներկու հազար: Հրատարակվում էր Կ. Պոլսի Բերա թաղամասում գտնվող «Ատոմ Շահեն» տպարանում (ենի Զարչի փողոց, թիվ 32): Օրաթերթը, բացի ազգային, քաղաքական, հասարակական խնդիրներից, անդրադառնում էր նաև մշակույթին, գրականությանը, սակայն արդեն 1909-ի վերջին հղացավ զուտ գրական, մշակութային հավելված ունենալու գաղափարը, որը հնարավորություն կտար ավելի հանգամանալից և անհամեմատ մեծ ծավալով լուսաբանել հայ և համաշխարհային մշակութային կյանքը, տպագրել ազգային և օտար գրականություններ, գրախոսություններ, քննադատականներ, արվեստագիտական գրություններ: Գաղափարն իրականացավ 1910 թվականին, երբ Ռուբեն Զարդարյանի խմբագրությամբ (նա «Ազատամարտ»-ի հավելվածի արտոնատեր-հիմնադիրն էր նաև) մինչև 1911-ը լույս տեսավ «Ազատամարտ» գրական-գեղարվեստական-գիտական շաբաթաթերթը, որ մեր գրականության պատմության մեջ սովորաբար անվանում են գրական «Ազատամարտ»: Այստեղ ավելացնենք, որ օրաթերթի այս հավելվածը 1912-ին լույս է տեսել «Բազին» անվանումով (յոթ համար):

«Ազատամարտ»-ի հավելվածը ընթերցողին էր ներկայացնում գրականություն, գեղարվեստի անցյալ և ժամանակակից ձեռքբերումները, սատարում և կանոնակարգում ընդհանրապես հայ հոգևոր կյանքը: Տակավին 1898-ին հայ գրական ընթացքում լուրջ մտահոգություն էր արտահայտվում գրական կյանքի իրավիճակի, ազգային մշակույթի կրավորական մտայնությունների վերաբերյալ. «Քիչ մը ֆրանսերեն կը սորվինք, և ահա կու տանք ինքզինքնիս գեղեցիկ հատվածի մը թարգմանություն, ասոր կամ անոր օգնությամբ աղեկ գեշ այդ մասին հաջողելե վերջ, հրատարակության կու տանք զայն, կը գովինք, կը փառավորվինք, ալ կը կարծենք թե մեր պարտքը բոլորովին կատարեցինք: Ֆրանսիական և անգլիական գրականությունը շատ ավելի աղեկ գիտենք քան մերը. և անձուկ իմաստով էն մոտավոր ժամանակակիցներեն քանի մը ազգային գրիչներ կը ճանչնանք...»,— նշում էր իր «Արդի գրական սեռերը» հոգվածում Եր. Տ. Անդրեասյանը²: Եվ իրոք, նախ՝ գրական «Մասիս»-ի և ապա՝ «Ազատամարտ»-ի

2 Բյուզանդիոն, Կ. Պոլիս, 1898 թ., 5 սեպտեմբերի, թիվ 571:

Հավելվածի ու այլ մշակութային հանդեսների շնորհիվ ստեղծվեց մի ներդաշնակ իրավիճակ, որտեղ ազգային գրականության հաշվին չէր ներկայացվում եվրոպականը, այլ նյութերի ճաշակով և համամասնական ընտրությունը հնարավորություն էր ընձեռում ընթերցողին ճանաչելու, կարգալու և՛ ազգային, և՛ համաշխարհային գրականության հեղինակներին: Այս ներդաշնակ, համամասնական սկզբունքով էր առաջնորդվում նաև «Ազատամարտ»-ի գրական հավելվածը: Անդրանիկ համարում Ռուբեն Զարգարյանը «Մտավորական հերկը» առաջնորդողում փաստորեն արձանագրում էր գրական «Ազատամարտ»-ի հանգանակը. «Ազատամարտ»-ի շաբաթական այս հավելվածը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ՝ նախաքայլ մը դեպի գրական նոր աշխատանքը, որուն համար իրենց գործակցությունը պիտի բերեն արևմտյան և արևելյան հայերու հայտնի գրողներն մեծ մասը, ինչպես նաև նորահաս սերունդի բոլոր լավագույն ներկայացուցիչները:

Իսկ Արվեստն ու Գիտությունը, կոչված են հետզհետե տիրապետելու հոգիներուն, ավելի հզոր՝ քան որևէ մարդկային բարոյական ուժ, և դառնալու ապագայի միակ բարձրագույն կրոնքը»³: Սա էր այն նպատակը, որին ծառայում էր գրական շաբաթաթերթը՝ թե՛ այս կամ այն մշակութային խնդրի հրատապ արձարձումներով, թե՛ զանազան լրատվություններով և տեղեկատվական բնույթի նյութերով: Շաբաթաթերթի հրապարակումների տիրապետող հոսքերը կարելի է բաժանել հինգ հիմնական խմբերի. ա) հասարակագիտությունը, փիլիսոփայությունը, հոգեբանությունը, պատմությունը, կրոնին և ազգային կյանքին վերաբերող զանազան հրապարակումներ, բ) արվեստ, արվեստագիտություն, գ) հայոց լեզվի խնդիրներ, դ) գրականություն, ե) գրականագիտություն և քննադատություն: Տարբեր գիտություններին և փիլիսոփայական հոսանքներին, ուղղություններին նվիրված հոդվածներում, հրապարակումներում, ծավալուն գրություններում «Ազատամարտ»-ը ներկայացնում էր ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային հոգևոր և գիտական մտքի ամենատարբեր էջեր: Ուշագրավ է Նիցշեի «Այսպես խոսեց Զրադաշտ»-ը երկի «Հին ու նոր տախտակներում մասին» գլխի Հայկ Բաթաբանյանի՝ բնագրից կատարած թարգմանությունը: Շավարշ Միսաքյանը հանդես էր գալիս մշակույթի, գիտության զանազան խնդիրներին նվիրված վերլուծումներով: Այստեղ է տպագրվել (1911 թ., թիվ 62) Միքայել Վարանդյանի «Հայ մտավորականությունը, իր գործը ներկային և անցյալին մեջ» հոդվածը, որ Սկյուտարում 1911-ի սեպտեմբերի 11-ին կարդացած դասախոսության համառոտ տարբերակն էր:

Արվեստին, արվեստագիտությանը վերաբերող հրապարակումներում խմբագրությունը ընթերցողին էր ներկայացնում ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակի հանրահայտ արվեստագետներին (գեղանկարիչներ, քանդակագործներ, երգահաններ և այլն): Հիշատակության է արժանի Փիդիասի և Միքելանջելոյի ստեղծագործությունների բաղդատականը, «Իբսենի կյանքը» հոդվածը, Օգյուստ Ռոդենի արվեստին նվիրված հոդվածաշարը, Ս. Երկանյանի «Ռաֆայել» (կենսագրությունը, արվեստը և գործերը) ուսումնասիրությունը:

Ինչպես յուրաքանչյուր գրական, մշակութային հանդես, շաբաթաթերթ-հա-

3 Ազատամարտ, շաբաթաթերթ-հավելված, Կ. Պոլիս, 1910 թ., թիվ 1, էջ 1:

վելվածը անմասն չէր նաև հայոց լեզվի խնդիրներին անդրադառնալուց: Մտահոգությունն այս պարագային միանշանակ էր՝ սկսել գրական լեզվի վիճակի, հեռանկարների շուրջ շահագրգիռ ասուլիս: 1911-ի 37-րդ համարում տպագրվում է Ա. Խաչատրյանի «Հայ գրական լեզվի խնդիրը» հոգվածաչարի առաջին մասը, որտեղ գրագետը մասնավորապես նշում է. «Նոր բառերու, դարձվածքներու և ոճերու իբր սրտաբուխ աղբյուր են մեր գավառաբարբառները, որոնց լեզվի նյութը ցարդ շատ քիչ օգտագործված են այս ուղղութեամբ»: Սրանից հետո խմբագրութունը տպագրում է մի հարցաթերթիկ, որ նպատակամիտում էր գրական լեզվի ամենատարբեր խնդիրների անդրադարձներ: Հավելվածի հարցաթերթիկին պատասխանում են Հ. Շահրիկյանը, Մ. Վարանդյանը, Դ. Վարուժանը, Հ. Քյուլֆեճյանը (Օշական), Ա. Չոպանյանը, Շիրվանզադեն, Վրթ. Փափագյանը:

«Ազատամարտ»-ի հավելվածի հրատարակումների գերակշռող մեծամասնությունը, բնականաբար, գրական ստեղծագործութուններ էին, գեղարվեստական թարգմանութուններ, հայ և համաշխարհային գրականությանը, առանձին գրողներին նվիրված ուսումնասիրութուններ, դիմանկարներ, գրական ընթացքը մեկնաբանող և արժեքավորող քննադատականներ, հոգվածներ ու ծավալուն գրութուններ:

Հավելված-շաբաթաթերթը սկզբունքային հետևողականութեամբ տպագրում էր ինչպես հայտնի, այնպես էլ ստեղծագործական ճանապարհը նոր սկսած բազմաթիվ հեղինակների, ծանոթացնում արտասահմանյան գրականության ներկայանալի, հոչակավոր գրողներին: Հրատարակվել են Օ. Ուայլդի, Լ. Տոլստոյի, Ա. Չեխովի, Է. Չոլայի, Ա. Ֆրանսի, Մ. Նորգաուի, Ու. Ուիտմենի, Ստ. Պշիբիևսկու, Է. Վերհառնի, Է. Պոյի, Ի. Վազովի, Օ. Միրաբոյի և այլոց ստեղծագործութուններից: Սրան զուգահեռ տպագրվում էին նաև համառոտ ակնարկներ, հոգվածներ օտար գրականութունների պատմութեան, այս կամ այն հեղինակի մասին (բավարարվենք երկու օրինակով՝ Մ. Վրացյանը այդօրինակ հոգվածներից մեկում անդրադարձել էր Լ. Անդրեևի, Մ. Գորկու, Կուպրինի ստեղծագործութուններին, իսկ Շահան Նաթալին «Գրական տիտաններ» խորագրով նյութերում՝ Թոմաս Քարլայլի դիմանկարին):

Հավելված-շաբաթաթերթի էջերում իրենց ստեղծագործութուններն էին տպագրում հանրահայտ գրողներ, խմբագրութունը պրոֆեսիոնալ հեռատեսութեամբ տեղ էր տալիս նաև նորերին, որ Դանիել Վարուժանի, Լևոն Շանթի, Հրանդի (Մելքոն Կյուրճյանի), Արտաշես Հարությունյանի, Հակոբ Սիրունու, Հրանտ Նազարյանցի նման մոտ ապագայում պիտի հարստացնեին հայ գրականութեան անմահների համաստեղութունը՝ Հակոբ Օշական, Կոստան Զարյան: Այստեղ էին հրատարակել իրենց առաջին ստեղծագործութուններից արտերկրի գրականութեան այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք էին Մաննիկ Պերպերյանն ու Ղևոնդ Մելոյանը: Գրական «Ազատամարտ»-ի նախընտրելի բանաստեղծներն էին Դանիել Վարուժանը (տպագրվել են մասնավորապես «Գրգանք», «Բարձունքն ի վեր» քերթվածները), Էդուարդ Գոլանճյանը, Լևոն Էսաճանյանը, Ահարոնը: Սիրունի բանաստեղծը լիովին կայացավ շաբաթաթերթի էջերում, անվանի գրագետը հավելվածում է տպագրել իր «Քմայքներ»

չարքը: Ահավասիկ մի քառատող շարքի «Թաշկինակը» բանաստեղծությունից.

Մերթ բուրմունքոտ, մերթ մետաքսե, մերթ ալ համակ սևածիր,

Մեր ցավերուն ու հրճվանքին ընկերն է անբաժան.

Մեր սերերուն, մեր հուշերուն թարգմանն է ան ուշադիր,

Ու մեր կյանքի վայրկյաններուն կարգախոսն է դարձած ան⁴:

Բանաստեղծություններով Հանդես է եկել նաև Հայ ապագայապաշտություն (Ֆուտուրիզմ) ներկայացուցիչ Հրանտ Նազարյանը.

Թավջութակի հեծք մ'անհո՛ւն

– Ով Տրտմությունս, ունկնդրե՛...–

Լուսնյակ ցայգով աստղերուն

Կը բարձրանա արծաթե:

Ճերմակ օրհասն լուսնին

Ջոր կ'ավետվ հեծքն այս թավ

Կը անանի հոգիս

Ու ձանձրությունս քաղցրանբա՛վ...

Թավջութակի հեծքն այս թա՛վ

Լուսնյան մութ քերթվածն է,

Ջոր լուսատառ տարփանքով

Լուսնակ գիշերն կ'արծաթե՛:

Արձակ ստեղծագործություններով «Ազատամատ»-ում Հանդես են եկել Ջապել Եսայանը, Ղևոնդ Մելոյանը, Հրանդը, Մաննիկ Պերպերյանը: Այստեղ են տպագրվել Հակոբ Օշականի մի շարք փոքր արձակ ստեղծագործություններ («Ինչո՞ւ կը մեռնինք», «Մատմազել Եվա», «Տոգսանը», «Պաղտո»): «Մեր բանաստեղծները» խորագրով Օշականը հավելվածում առաջին անգամ հրատարակել է Եղիշե Դուրյանի և Լևոն Էսաճանյանի դիմանկարները: Նշենք նաև, որ 1912-ին շաբաթաթերթում լույս է տեսել մեր արձակի ամենախնքնատիպ գրություններից Լևոն Շանթի «Կինը» (չարունակաբար առաջինից վեցերորդ համարներում):

Գրականագիտական, քննադատական հոդվածներով Հանդես են եկել Ա. Նաբաթյանը («Ձոհրապի ստեղծագործության ընդհանուր գծերը»), Ջապել Եսայանը («Տիկին Մարի Սվաճյան»), Մերուժան Պարսամյանը («Գրական ակնարկներ») և այլոք: «Ազատամարտ»-ում լավագույնս զբաղեցրել են Արտաշես Հարությունյանի քննադատական ձեռքը: Հիշատակության է արժանի Սիամանթո-Յարճանյանի 1910 թ. Բոստոնում հրատարակած «Ամբողջական գործի» առաջին հատորի, Կ. Պոլսում 1911-ին լույս տեսած Լևոն Շանթի «Վերժին» գրքի գրադատականները, Ռուբեն Ջարդարյանի «Ցայգալույս» ժողովածուի գրախոսականը, ուր դիպուկ ու նուրբ բնութագրումներով ներկայացրել է մեր արվեստագետ սերնդի ինքնատիպ ներկայացուցիչներից մեկի գրականությունը. «Ամենն առաջ՝ ինք բանաստեղծ մըն է: Քնարերգու արձակագիր մը: Քնքուշ, դյուրազգաց և երազատենչ հոգի, որ եթե ունի իրականության զգացումը,

4 Ազատամարտ, 1910 թ., թիվ 13, էջ 201:

5 «Աստեղաթև մեռություններ», Ազատամարտ, 1911 թ., թիվ 66:

բայց որուն մեջ երևակայական տարրը գերազոր է, – ստեղծիչ տարրը մեծ գեղեցիկ անուրջներուն, որոնց հայրենաբաղձութենեն պիտի տառապի միշտ, որոնց դյուլթական հեռապատկերը կը խուսափին տարտամ այլ մոգիչ գեղեցկությամբ հեռավորութիւններու խորը»⁶:

Այս համառոտ ակնարկ-ուրվագծով փորձեցինք ընթերցողին ընդհանուր պատկերացում կազմելու հնարավորութիւն ընձեռել 1910-1911 թթ. գրական «Ազատամարտ»-ի մասին: Ուրախալի է, որ ութսուն երկու տարի հետո «Ազատամարտ»-ը կրկին ունենում է իր գրական-մշակութային հավելվածը, որն իր նախորդի պէս ընթերցողին հաղորդակցելու է արվեստի՝ զարգարյանական բնորոշումով՝ «բարձրագույն Կրօնքի» հետ:

6 Ազատամարտ, 1911 թ., թիվ 46:

ԻՆՏՐԱՅԻ ԳԻՐՔԸ

Ռարասկզբի արևմտահայ գրական պրոցեսի քննությունն անկարելի է առանց Տիրան Չրաքյանի գրական վաստակի հիմնավոր ուսումնասիրություն: Եվ ահա այս մտահոգությունների միջնորդատու հաճելի անակնկալ էր Տ. Չրաքյանի¹ երկերի հրատարակությունը:

Տիրան Չրաքյանը ծնվել է 1875 թվականին Սկյուտարում: Տեղի նախակրթարանում սովորելուց հետո հաճախում է Պերպերյան վարժարան: Ռեթեոս Պերպերյանը մեծ ազդեցություն է թողնում Չրաքյանի վրա, և ամբողջ կյանքում նրանք մնում են լավագույն բարեկամներ: Իզուր չէ, որ նա «Ներաշխարհը» նվիրել է Պերպերյանին: Ստեղծագործության առաջին հրատարակության մեջ (Պոլիս, 1906 թ.) Պերպերյանը գրել է մի փոքրիկ առաջաբան՝ «Նամակ առ Ինտրա», որը հետաքրքրական է ստեղծագործության գնահատման տեսանկյունից:

Պատանեկան տարիների ամենապայծառ հուշերից մեկը Ալեմտաղ ճամփորդելն է: 1892 թվականին Պերպերյան վարժարանի աշակերտներ Տիրան Չրաքյանը և Թեոդիկ Լապճինճյանը այդ ճանապարհորդության ժամանակ ընկերակցել էին տասնչորսամյա Ջապել Եսայանին: 1900 թվականին ամուսնացել է Վերժին Պեյազյանի հետ: Հետաքրքրական են Եսայանի հուշերը Պեյազյան քույրերի մասին. «Անոցմե մեկը՝ էոթենի, ամեն իրիկուն տուն կդառնար գլխիկոր, փառախը մտնող ոչխարի պես և կենթարկվեր անտրտունջ բարբարոս հոր զայրություններուն: Մյուսը՝ Վերգինեն, որ մի քանի տարի հետո դարձավ Չրաքյանի կինը, ապելի ըմբոստ էր և իր անկախությունը ապացուցելու համար կղիմեր արատավոր միջոցներով»:

Սկսած 1895 թվականից մինչև 1915 թիվը զբաղվել է մանկավարժական գործունեությամբ: Մահացել է 1921 թվականի հունիսի 6-ին, աքսորի ճանապարհին:

Տ. Չրաքյանը արևմտահայ քնարական արձակի ինքնատիպ ներկայացուցիչներից մեկն է: Նրա կարճատև ստեղծագործական կյանքը մեզ թողել է բավականին հարուստ գրական ժառանգություն: «Ներաշխարհ», սոնետների «Նոճաստան» ժողովածու, բազմաթիվ ու բազմաբնույթ հոդվածներ, ուղեգրություններ, ակնարկներ, հետաքրքրական նամականի, ոգեհարցության հետ կապված ուսումնասիրություն՝ «Հայտնությունը անդրաշխարհեն» վերնագրով:

1900 թվականին Չրաքյանը գրեց, վերջացրեց «Ներաշխարհը», որն առանձին գրքով տպագրվեց միայն 1906 թվականին: 1902 թ. «Արևելյան մամուլի» էջերում երևում է հաղորդագրություն, որը հաստատում է «Ներաշխարհի» գոյությունը: Հաղորդագրության հեղինակին հատկապես դուր էր եկել ծերունու հետ անտառում հանդիպման կտորը: Սակայն տպագրված «Ներաշխարհում»

1 Տիրան Չրաքյան, (Ինտրա), Երկեր, «Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան, 1981:

նման հատված չկա: Այս փաստը հիմք է տալիս մտածելու, որ Չրաքյանը շուրջ վեց տարի մշակել է ստեղծագործությունը, սեփական երկի նկատմամբ եղել է բավականին խստապահանջ: «Այդ կտորը զոր հոգվածագիրը կճանչնար ձեռագիրը՝ շնորհ չգտավ հեղինակին քով, որմե վտարվեցավ, զի բոլորովին ճշմարիտ պատմություն մը չէր. չափազանց տեսլականացած ու մասամբ հերյուրված պղտիկ իրողություն մ'էր» (Բյուզանդիոն, 1906 թ., թիվ 3115):

«Ներաշխարհը» ժանրային առումով իր մեջ խտացրել է էսսեի, վերհուշի ու քնարական արձակի տարրեր: Հատկապես քնարականությունը խիստ ընդգծված է «Ներաշխարհում»:

Տիրան Չրաքյանը իր բոլոր հոգվածները ստորագրել է ոչ թե Ինտրա անունով, այլ՝ Չրաքյան: Ինտրան վերաբերում է միայն «Ներաշխարհին» և «Նոճաստան» բանաստեղծությունների ժողովածուին: Համամիտ ենք գրքի առաջաբանի հեղինակ Ստ. Թոփչյանի այն կարծիքի հետ, որ ծածկանունն, ի միջի այլոց, կապվում է «Ներաշխարհի» էություն հետ. իզուր չէ բանաստեղծը գրում, թե այդ էությունը լույսն է, լույսն ապրելն է: Լույսի ձգտումը, միստիկական երանգավորումը, իհարկե, հեռավոր և որպես կանոն միջնորդավորված շփման եզրեր ունեն Ինդրա աստվածության հետ:

«Ներաշխարհի» առաջին քննադատներից Տ. Էլքենճյանը գտնում էր, որ Ինտրայի իմաստասիրական սկզբունքները վայրկյանի տպավորության տակ փոխվում են և գրքի մեջ ամենուրեք միաբան չեն: Այս պարագան նկատել է նաև հեղինակը՝ ինքնադատականում: Չրաքյանը «Ներաշխարհում» անդրադառնում է կեցության գեղագիտական ըմբռնմանը, որ ստեղծագործության անկյունաքարն է:

Ստեղծագործության կառուցվածքը ամբողջական է: «Ներաշխարհի» ութ հատվածներն էլ տեքստի գարգացման, ընդհանուր գաղափարի արծարծման, կոմպոզիցիոն տեսակետից ընդհանրություն են կազմում: «Ներաշխարհն» ունի բառապատկերային հարուստ համակարգ: Պատկերների հաճախականությունը երբեմն չի բավականացնում հեղինակին, և նա շատ հաճախ արդեն ավարտուն պատկերը հարստացնում է նորանոր երանգներով: Էլքենճյանը գրում է. «Ուշադրության է արժանի Ինտրայի քով առատությունը փոխաբերությանց, զորս գիտե ճարտարորեն պատշաճեցնել բանաստեղծական ոճին: Առատ են վերադիրները այլ որք փայլ ու կորով կուտան իր խոսքերուն»: (Բյուզանդիոն, 1906 թ., թիվ 3053):

«Ներաշխարհը» մարդու ներքին վիճակների, ապրումների, հոգեկան աշխարհի պատմություն է: «Բնականին, ճշմարիտին սիրահար և ակնածու այս հեղինակն ոչինչ գրած է չապրված»: (Բյուզանդիոն, 1906 թ., թիվ 3115): Այսպես է բնութագրում «Ներաշխարհը» հեղինակն իր ինքնադատականում: Հուշ, հիշողություն, երևակայություն՝ ահա վիճակներ, որոնք «Ներաշխարհի» հետ ամենամանրիշական շփման եզրեր ունեն:

«Երևակայությունս կպտտի հուշքներուն մեջ», – գրում է Տ. Չրաքյանը: Պարզ ու մեկեն է Ինտրայի միտումը՝ անհունի, անսահմանի մեջ մարդու, մարդկային կատարելության ձգտումը: Քնարական հերոսի ներքին վիճակների բացահայտումը տանում է դեպի բնութագրապատմության և հումանիզմի գաղափար

րը, կատարելության փնտրտուքի և կարոտախտի հաստատում, որն ունի իր երևելչումները, վերելքներն ու վայրէջքները: Այդ հաստատումը առաջացնում է բախումներ, երկվություն, ճնշող և ոգևորող ապրումներ: Հատկանշական է, որ «Ներաշխարհի» վերջնամասը Իռենայի փառաբանությունն է: Աստծո և գերերկրայինի, լույսի և սովերի երանգները թանձրանում են, ի մի բերվում, դառնում գեղեցիկի և վեհի քնարական հաստատում և հավատամբ:

Հետաքրքրական նախապատմություն ունի Չրաքյանի ինքնադատականի ծնունդը: «Ներաշխարհի» հրատարակությունը մեծ աշխուժություն առաջացրեց գրական շրջաններում: Արձագանքեցին արևմտահայ բազմաթիվ պարբերականներ, գրականության և արվեստի շատ գործիչներ: Պետք է նշել, որ գրախոսները բաժանվել էին երկու խմբի: Մի կողմը անվերապահորեն չէր ընդունում, իսկ մյուս բանակը «Ներաշխարհը» համարում էր երևույթ:

Բուռն վիճաբանությունների այդ խայտաբղետ մթնոլորտում սթափ հայացքով առանձնանում էր Տրգրան Էլքենճյանը: Քննադատը գրում է. «Պ. Չրաքյանի գործն առաջին անգամ տաժանալից տպավորություն մը կթողու ընթերցողին մտքին վրա իր անսովոր լեզվին պատճառով: Սակայն ընթերցման կրկնություն մը կամ ընտելացում մը հեղինակին արվեստախառն լեզվին և ուրույն սովորությանց կբառնան տակավ հոռի տպավորությունը, թաքուն արժանիքներ ի վեր հանելով հետզհետե» (Բյուզանդիոն, 1906 թ., թիվ 3052): Հակամետ կարծիքները առիթ տվեցին հեղինակին «Բյուզանդիոնում» հանդես գալու ծավալուն քննադատականով: Հոդվածաշարը ներառում է երկի լեզվի, ոճի, ոգու և իմաստասիրության շրջանակները: Գրական երկը, ըստ Չրաքյանի, պետք է համապատասխանի արվեստի ամենաբարձր պահանջներին: Այս մտայնությունամբ է հեղինակը գնահատում սեփական ստեղծագործությունը: Այս եզակի գրական փաստաթղթի պարագան հար և նման է Մեծարենցի նշանավոր հոդվածի ծննդյան պարագային:

Գրքի «Նամակներ Վերթինին» բաժինը ոչ միայն հաճելի հանդիպում է Չրաքյանի գրական ժառանգության հետաքրքրական էջերից մեկի հետ, այլև անգնահատելի փաստ հետազոտողների համար (հիշենք, որ դեռևս 1910 թ. Հրանտ Նազարյանցը Պոլսում հրատարակեց Եղիա Տեմիրճիպաշյանի, այսպես կոչված, սիրային նամակները):

Տրգրան Չրաքյանի գրական ժառանգությունը և հատկապես «Ներաշխարհն» ու «Նոճաստանը» մեր գրականության հետաքրքրական գործերից են: Նրա ստեղծագործությունները շատ բարձր են գնահատել մեր մշակույթի նշանավոր գործիչները: Սակայն ցանկանում ենք հիշել Եղիշե Չարենցի գնահատականը, որ մեզ է հասել Մահարու «Չարենց-Նամեի» շնորհիվ, «Դու գիտե՞ս, որ ես եղել եմ Վանում: Իմ «Դանթեականում» էն, որ տեսել եմ «մեռած քաղաք», քո Վանն է, որ կա: Մտա տները, վայ թե ձեր տունն էլ եմ մտել... գրքեր շատ կային, հարուստ գրադարաններ: Էնտեղ առաջին անգամ տեսա ու կարգացի ինտրայի գրքերը: Ամենի տպավորություն թողեցին»:

ԸՆԹԵՐՑՄԱՆ ԱՂՈԹՔ

Աղօթքի գորութիւնը

«Եւ ես ասում եմ ձեզ. ուզեցէ՛ք, եւ կը տրուի ձեզ, փնտռեցէ՛ք, եւ կը գտնէք, բախեցէ՛ք, եւ կը բացուի ձեզ [համար], որովհետեւ ով որ ուզում է, առնում է, ով որ փնտրում է, գտնում է, եւ ով որ բախում է, բացում է [Արա առաջ]»:

Ավետարան ըստ Դուկասի, գլուխ ԺԱ. 9-11

Հայ գրքի պատմության ընդհանուր համապատկերում անթաքույց է բազմաթիվ և բազմաբնույթ ուսումնասիրությունների, մատենագիտական զանազան հետազոտությունների, ցանկերի, ցուցակների առատությունը. հանգամանք, որ միանշանակ առկայում է մեր մշակույթի «լիությունը»՝ իբրև կենսունակ, ամբողջական, առողջ մշակույթ, որը վստահ, առանց դուլզն-ինչ կասկածանքների անցնում է դեպի 21-րդ դար՝ արդիական բնույթով և սեփական առաքելությամբ:

Եվ գիրքն՝ իբրև մշակույթից ածանցված շոշափելի, թանձրացական երևույթ, իբրև «խմպերատիվ» մեր մշակութաբանության պատմական հետազոտում, հար ունեցել է յուր վկայված արձանագրությունները մտքի ներդաշնակ կշռույթներում թե՛ իբրև գիտություն (Գարեգին Զարպհանայան, Արսեն Ղազիկյան, Թեոդիկ, Հակոբ Անասյան ու բազմաթիվ նվիրյալ այրեր), թե՛ որպես «գրքի մասին գրականություն», որ զուգահեռ է Հայ գրականության պատմությանը:

Այս զուգահեռական վկայությունները նաև յուրովսանն իրականացնում էին Հայ գրքի հոգևոր նկարագրությունը, որը, դարերի ու տարիների ընթացքում հավաքվելով, այսօր ստեղծել է մեր գրքի հոգևոր նկարագրության ուրույն մի մասոյան՝ Գարեգին Բ կաթողիկոսի «Հայ մարդը՝ Հայ գիրքին դիմաց...»¹ վերտառությունը աշխատությունը: «Աշխատությունը» կիրառում եմ իբրև ընդլայնված հասկացողություն, որովհետև այս գիրքը և՛ ընտիր գրականություն է, և՛ ներբողյան, և՛ ինքնուսույց՝ Հայ գրքի այբուբենը սովորելու, և՛ ուսումնասիրություն, և՛ դասագիրք, և՛ թե, ինչպես վեհափառն է նշել, «Փորձ մը՝ Հայ Գիրքի Փիլիսոփայության»: Այսօրինակ հավաքականությունն է պատճառաբանում գրքի ուրույնությունը, եզակիությունը:

Գարեգին Բ կաթողիկոսը ըստ ամենայնի շարունակում է նոր շրջանի մեր եկեղեցու հայրերի բեղուն ստեղծագործական ավանդները: Այսպես՝ սկսած 1977 թվականից (մայիսի 29-ին օծվել է Մեծի տանն Կիլիկիո կաթողիկոս) Բեյրութում լույս են տեսել տասնհինգից ավելի գրքեր, ուսումնասիրություններ: Ցանկանում եմ հիշատակել 1979 թ. տպագրված «Մեծ Պահջը երեբակ իմաստով», «Ծանխ՛ր գրեզ...» (1983 և 1984), «Խորհէ՛ եւ Մտիր... Խոհեր եւ Հայեացք»

1 Գարեգին Բ կաթողիկոս, Հայ մարդը՝ Հայ գիրքին դիմաց..., Անթիլիաս, 1991 թ., 150 էջ:

ներ Դպրեվանքի մասին» (1984), «Հրաշք Տաթևի. Թափոր լերան լանջերուն...» (1989) և հատկապես 1983 թվականին հրատարակած «Հող, մարդ եւ գիր» մեծարժեք գիրքը, որ արժանացել է Հայկ Սերենկոլյան գրական մրցանակի: Պետք է ասել, որ այս գրքում առաջին անգամ «Քառասնամյա խոսք՝ բյուրաճայն հայ գիրքի մասին» խորագրով լույս էին տեսել խնդրո առարկա մատյանից չորս գլուխ (տե՛ս «Հող, մարդ և գիր», էջ 329-372): Բեղուն ստեղծագործական գործունեության հետ Վեհափառը, սկսած 1977 թվականից, կազմակերպել է հայ գրքի ցուցահանդեսներ, որոնք, բացառությամբ 1978 թ., տասներկու տարի շարունակ բացվել են: Այս հանգամանքը կարևոր է, որովհետև, փաստորեն, այդ ցուցահանդեսներն են գրքի և՛ նախապատմությունը, և՛ թե՛ յուրատեսակ հղացումը. «Շատեր պիտի յիշեն, որ ամէն մէկ ցուցահանդէսի բացման առիթով գրաւոր խօսք մը կ'արտասանէի, ներկաներուն եւ առհասարակ հայ ժողովուրդի զաւակներուն ուշադրութիւնը սեւեռելով Գիրքի, Հայ Գիրքի արժէքներուն, պատմական անցեալին, այսօրուան պատկերին, հայ մարդու կողմէ գիրքին հանդէպ վերաբերումի լուսաւոր եւ ստուերոտ կողմերուն, դրական ու ժխտական մօտեցումներուն վրայ:

Տասներկու թիւին հասած Յուցահանդէսներու այս հանգրվանի, խորհեցայ մէկ հատորի տակ խմբել բոլոր այդ «խօսք»-երը, որոնք սրտիս եւ միտքիս, սիրոյս եւ նախանձախնդրութեանս, ընթերցումներուս եւ պրպտումներուս արգասիք եղան Հայ Գիրքի աշխարհի ի՛մ ըմբռնումիս եւ անոր տարածման, ժողովուրդի կեանքին մէջ շաղախման ի խնդիր տարած աշխատանքիս ծիրին մէջ»:

Ահա այսպես տասներկու տարի (գերազանցապես հոկտեմբեր ամսին) երևան են եկել այս անգուգական խոհերն ու դատումները հայ գրքի մասին: Յուրաքանչյուր տարի մի առանձնահատուկ տեսանկյունով, հայեցակետով, հայ գրքի փիլիսոփայության տարբեր կարգադրությունների քննությունը, որոնց նախորդել է հոգևոր նկարագրության ելակետը՝ «Հայ մարդը՝ հայ գիրքին դիմաց», իբրև առաջաբան, քանի որ այս հանդիպադրումն է այն անհրաժեշտ ու բավարար պայմանը, որը հնարավորություն է ընձեռում հետագա բոլոր մասնավորեցումներին: Նամանավանդ գրքի «մեկնարկային» խտացումը ըստ ամենայնի մատնանշում է, որ սա «հայ նորատիպ գրքերի համատեղյալ պատկեր» է և կոչված է լինելու «նախագրգիւ հայ գրքի տարածման» համար: Ուրեմն այսօր Հայաստան և ի սփյուռս հոգևոր ուժացումից ազատագրվելու ապավենը գիրքն է, որին դիմակայում են ժամանակակից աշխարհի բազմաթիվ հնարներ ու զբաղմունքներ, ավելի հեշտ լրատվության ու իրազեկման միջոցներ, այնպես որ գրքի հոգևոր վկայությունները պիտի ցուցանեն յուրյանց հզորությունն ու հարազատությունը, քանի որ հայ անհատի ես-ը և հայ գրքի հոգևոր բնույթը բոլոր չափումներով փոխաձևել են, ներթափանցվել:

Ահավասիկ դրանց մասնավորեցումները:

Ա. – «Հայ Գիրքը՝ Պատիվն Հայուն»: Գրքի առաջին գլուխն է, որտեղ մշակույթի հատկականության ընդհանրացած դիտարկումը գրքի և հավատքի միասնականացումն է շեշտում. «Գիրք եղբայրացաւ ինչին հետ: Գիրքը դարեր շարունակ եղաւ Աւետարան: Վանքը՝ դպրոց: Վարդապետը՝ վարժապետ:

Վանականը՝ գրիչ: Վանատունը՝ մատենադարան: Գանձատունը՝ ձեռագրատուն»:

Բ.— «Հայ Գիրքը՝ Պարտքը Հայուն»: Գրքի պատմության համառոտ, սակայն ամբողջական պատմությունն է այս գլխում, ուր հանգրվանում է այսօրվա համար առաջնահերթ հարցումը. «Ո՞ր է Հայ մարդը այսօր՝ Հայ գիրքին դիմաց:

Անտե՞ս, հանդիսատե՞ս, անտարբե՞ր, անհաղո՞րդ,
Թե՛

Սիրախոյզ ու հետախոյզ, ընթերցող ու որոնող, սպասարկու եւ տարածող»: Վեհափառի համար այս պարագային անբեկանելի միանշանակ է պատասխանը. «Ով որ Հայ գիրք կը կարդայ՝ աւելի հարազատօրէն Հայ կը զգայ, նման այն մարդուն որ ջուրը աղէն կը խմէ, զով ու զուլայ»:

Գ.— «Հայ Գիրքը՝ Տազնապը Հայուն»: Հայ գրքի անընդհատ վերակոչման, այն միշտ գոյավորման ընթացքի մէջ տեսնելու մտահոգություններն են այստեղ ամփոփված: Դուրս գրապահեստներից ու գրադարակներից, միշտ ընթերցողի հետ, քանի որ միայնությունը մարդուց զատ տառապանք է նաև գրքի համար:

Դ.— «Հայ Գիրքը՝ Ճանապարհ Հայուն»: Գիրքը նաև պատմություն է, սեփական պատմությունը և նաև ապագան, որ արդեն վկայված է: Կյանքի այդ ճանապարհը նախ սեփական գրականությունն է, նամանավանդ. «Ուր կը գտնէք Հայ կեանքը ի խորութեան, ի լայնութեան եւ ի բարձրութեան: Օշականը իր սիրտը պատռելու աստիճան եւ գրչին մելանը սպառելու գնով կ'ըսէր,— գրականութեան մէջ կը փրկուի կեանքը...»:

Ե.— «Հայ Գիրքը՝ Ընկերը Հայուն»: Բնականաբար մեր հատկականութեան մեջ վաղուց անտի ամրակայված անբաժանելիությունը գրքի հետ պետք է ստանար յուր արտացոլումը. «Հայ Գիրքը, այդ մշակոյթին ամենագոր կորիզը, եղաւ Հայ մարդուն ընկերը ամէ՛ն տեղ եւ ամէն ժամանակ: Հո՛ն ուր Հայութիւնը օտար աշխարհներէ եկող օտարացնող ազգեցութիւններու տակ տժգունեցաւ եւ աղօտեցաւ՝ Հայ Գիրքը դարձաւ գոյն եւ լոյս: Հո՛ն ուր Հայութեան շունչը շիջելու աստիճան տկարացաւ ու բարկացաւ՝ Հայ Գիրքը փչեց «շունչ կենդանի» եւ դարձաւ ձայն պայծառաշէտ: Հո՛ն ուր Հայութիւնը խոտորեցաւ ներքին անհաւատարմութեան, ուժացումի փորձութենէն այցելուած՝ Հայ Գիրքը դարձաւ շեփորածայն յուշարար եւ խղճի զարթնումի եւ ուղղումի մշտահունչ ղօղանջ»: Գրքի և անհատի շարունակական ներդաշնակ զուգակցության մեջ պահելու տրվածքը հավանաբար եղել է տիեզերքից հաղորդված այն ուժը, որ մեր տեսակին հասցրել է հանգրվանից հանգրվան:

Զ.— «Հայ Գիրքը՝ Հանգոյց Յաւերժութեան և Ժամանակի» օրգանական շարունակությունն ու զարգացումն է նախորդ գլխի կոսմոգոնիական չափումների, իբրև անվերջավորի և հավիտենականի վկայություն:

Է.— «Հայ Գիրքը՝ Զրահանդերձը Հայուն» գլուխը 1985 թվականի հոկտեմբերի 12-ին է թվագրված, բնականաբար Մեծ եղեռնի 70-ամյակի հանգամանքն է հիմնական դրդիչը այս խոհերի ու դատումների, ուր Հայ գիրքը «ցավի արժեքների» համակարգում դիմադրում է կորստյանը «Հացին երգի» հարանվագ հանկերգով, ավելացող «Հայ տներով և Հայ սրտերով»:

Ը.— «Հայ Գիրքը՝ «Օճանասփիւռ» Հայութեան»: Վեհափառը Հայ գրքի

Հոգևոր ասքը կենտրոնացնում է դասական մատենագրության մեջ կիրառված և այժմ մոռացության մատնված մի բառի սահմաններում, որ նրա մեկնաբանությունից հետո արդեն «օճանասփյուռը» ընկալում ես որպես մեր գրքի փիլիսոփայական «կարգավիճակն» ըստ ամենայնի արտացոլող եզր. «Բառագիրքի սահմանումով կը նշանակէ բարիք, երախտիք, օգնութիւն: Այս բառին սեւեռեալ, շեշտեալ իմաստով գործածութիւնը կը պարտինք հեռավոր Հնդկաստանի Պոմպէյ քաղաքին մէջ ասկէ 170 տարիներ առաջ ապրած եւ գործած խումբ մը հայ երիտասարդներու, որոնք ընկերակցութիւն մը կազմած էին 1815-ին իրենց անդամներու ինքնագրագացման եւ ժողովուրդի լուսաւորութեան համար եւ գայն կոչած էին «Օճանասփիւռեան»...»:

Թ. – «Հայ Գիրքը՝ «Սպեղանիք Զօրաւորք» գլխում հայ գրքի օճանասփյուռյան պատմությունը Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» շնորհիվ դառնում է մեր հոգու գորավոր սպեղանին:

Ժ. – «Հայ Գիրքը՝ Բալասանը Հայուն»․ ասել է թե՛ հնար, միջոց ձեռք մեջքներս ուղիղ կանգնելու համար մեր պարտքերը գրքին վերադարձնելու ապրելու կերպ, նամանավանդ, որ գրքի վերջին գլուխը՝ «Հայ Գիրքը՝ Այգեստան Հայուն», վեհափառ ձոնել է Արցախին, այսինքն՝ մեր ուղիղ քայլելու, ուղիղ ապրելու ճանապարհին, մեր անկախության ու ազատության հավերժությանը:

Սա Գարեգին Բ կաթողիկոսի «Հայ մարդը՝ հայ գիրքին դիմաց...» գրքի համառոտ ներկայացման փորձ է: Վեհափառի գրքի յուրաքանչյուր էջ, հատված, ամեն մի պարբերություն ու գլուխ ընթերցման խորհրդի առհավատչյա է, որ մատյանում իրացվում է «Ընթերցո՛ւմն է միակ ճամբան դէպի «Աղբիւրը լոյս»-ին կարգախոսով: Ընթերցո՛ւմ հասու լինելու էույթին, ներդաշնակվելու սեփական ես-ին, դուրս գալու ընկեցիկի վիճակից: «Ընթերցումն է որ ողբը կը վերածէ որդիի», հայ անհատի փրկությունը.

Ընթերցո՛ւմ, ընթերցո՛ւմ, ընթերցո՛ւմ...

Ահա՛ փրկությունը հայ գիրքին, ահա բուն իսկ կեանքը հայկական մատենաներուն: Ահա՛ նաեւ փրկություն ու կեանքի ճամբան հայ մարդուն»:

Սա է Վեհափառի գրքի բնույթը: Այս են երրորդում այն բազմաթիվ քաղվածքները (Թվարկենք սոսկ մի մասը հեղինակների՝ Նիկոլ Աղբալյան, Հովհաննես Գառնեցի, Հակոբ Օշական, Պլատոն, Համաստեղ, Մորիս Վեսթ, Ներսես Շնորհալի, Հելեն Քելլըր, Խրիմյան Հայրիկ, Հակոբ Նալյան), որոնք հմտությամբ և ճաշակով մերվել են բնագրին, իբրև հայ գրքի հոգևոր պատմության ընտիր վկայություններ: Շատ կցանկանայի, որ այս գիրքը անպայման կարդացվի հայկական բոլոր դպրոցներում, վարժարաններում, բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում:

...Գարեգին Բ կաթողիկոսի այս մատյանը աղոթք է գրքի և ընթերցման, որ փնտրողներին գտնելու հնարավորություն է տալիս:

ՇՐՋԱՆԱԿՎԱԾ ՏԱՊ

Խոսք Գահատակ գրողների ոգեկոչման

Երբ համանունությունը կենսագրությունը զուգահեռում եմ պատմությունը, ապա հաճախ եմ խոստովանում, որ պատմության նկատմամբ անբավարարվածությունն ու պրկվածությունը այնքան են ահագնանում, որ փորձում ես դուրս գալ կենսագրությունը շրջանակից, բազմել պատմության հիմերին, շտկել ու սրբագրել ներապրելով ցավը. սակայն քեզ մնում է ցավը և հարակա պրկվածությունը... ահա թե ինչու սկսում եմ կամաց-կամաց ներգործել Հակոբ Օշականից մինչև Հրանտ Մաթևոսյան հասած այն գոյակերպությունը (բառը յուրաքանչյուրն այստեղ թող կիրարկի սեփական փորձառությունից), որ Աղետը արվեստի հրամայականով սրբազնացնելը վեր է ցավն անցնելու, ինքնաստարվելու, խիզախելու, արկածախնդիր ազատագրություն, պարտությունների, հաղթանակների և էլի ու էլի հնարավոր ու աներևակայելի բույլերից... Այնպես որ, օրվա առիթով փորձեմ ձեզ հետ միասին և մեկ անգամ հիշել քսանհինգ հայ գրողներին, որոնք եղեռնամահ եղան ութսուն տարի առաջ:

Գեղամ Բարսեղյան, Սմբատ Բյուրատ, Հովհաննես Գազանճյան, Ներսես եպիսկոպոս Դանիելյան, Երուխան, Ռուբեն Զարդարյան, Գրիգոր Զոհրապ, Թլկատինցի, Գրիգոր Թորոսյան, Գեղամ վարդապետ Թևքելյան, Մելքոն Կյուրճյան (Հրանդ), Արտաշես Հարությունյան, Սիամանթո (Ատոմ Յարճանյան), Բարսեղ Ծախապ, Գագիկ Ոսկերչյան, Տիգրան Զյոկյուրյան, Ժագ Սալապալյան, Ռուբեն Սևակ, Դանիել Վարուժան, Հայր Կարապետ Տեր-Ստեփանյան, Կարապետ Փաշայան, Տիրան Քելեկյան, Լևոն Քիրիշճյան (Լարենց), Գագիկ Օզանյան, Տիգրան Օտյան (Ատոմ)՝ ահա հայ գրականության հարկը Մեծ Եղեռնին ու եթե հավելենք 1915-ին դրանից առաջ և հետո զոհված ու վախճանված Կարապետ Տողրամանճյանին, Տիրան Զրաքյանին, Մարի Պելլերյանին և Գեղամ Տեր-Կարապետյանին, ապա պիտի կրկին հիշենք այս համաստեղություն ժամանակակից և միակ, անփոխարինելի ոգեկոչող Հակոբ Օշականի «Հայ կյանքի ոսկյա երազի» արեմտահայ գրականության լրումը: Անուններ, որ կիզակետում են գրականության պատմությունը, ամեն մեկը յուրովսանն, անուններ, որ հանգանակներ են և գրականության իրագործումի կանգնումներ, անուններ, որ մեր տեսակին, առանց դույզն-ինչ վերապահություն, նոր շրջանում մշակութային, հոգևոր, վերջապես գրական ժողովուրդ լինելու իրավունքն են նվաճել: Այս համաստեղություն գերակշռող մեծամասնությունը ծանոթ է ընթերցող հանրությանը՝ առավել կամ նվազ, մի մասը՝ գրեթե անծանոթ և այսօր պիտի երրորդենք նրանց հուշարձանի կառուցման անհրաժեշտությունը՝ գրական ժառանգության հրատարակությամբ (բացառյալ Դանիել Վարուժանի և Ռուբեն Սևակի, տակավին չունենք Զոհրապի, Յարճանյա-

նի, Հրանդի, Երուխանի, Զարգարյանի, Թղկատինցու, Չյոկյուրյանի լիակատարները, մյուսներից՝ մեծ մասի ընտիր երկերն անգամ), ուսումնասիրություններով այսպիսով փոխաձևելով մեր հուշարձանամուտությունը, անջրպետվելով բրածոյացումից, ներդաշնակվելով գրականության ստեղծումին, արվեստի ինքնությունը՝ միմիայն հայ գրականության և մտքի նախանձախնդրությամբ: Սա է եղեռնված գրականության դատը, այսպես ենք սպիացնելու նրանց կորուստը: Եվ այսօր, վստահաբար պետք է ասեմ, որ ցանկացած ելույթ կամ ճառ տարտղնվելու է, քանի որ դժվար, անբավելի է գտնել խոսքի այն կառույցը, ուր կներամփոփվեն քսանհինգ գրագետները: Խոսե՞լ նրանց գրականության ընդհանրական բնույթի մասին: Անկարելի է, վաղուց անտի գնահատել ու մեկնաբանել են, թեև հատորներ են պետք պարպելու համար այդ գրականության ընդհանրական պատմությունը: Պատմե՞լ նրանց կենսագրությունը, ընդհանուր առմամբ ծանոթ է և հայտնի, թեև վեպեր ու խոհագրություններ են ամբարում նրանց կյանքի երփնագրի ելևէջումները: Չգիտես ինչու՝ այս պահին սեռուուն հետապնդում է Ատոմ Յարճանյանի և Մանիկ Պերպերյանի, Արտաշես Հարությունյանի և Զապել Եսայանի սիրո հրաշապատումները, Գրիգոր Զոհրապի 1910-ականների ստեղծագործական ճգնաժամի քրոնիկոնը, Մեծարենցի մահվանից հետո գրականության պատմաբանների կողմից բանդագուշանքի ենթարկված Ժազ Սայապալյանը, պարմանի Գեղամ Բարսեղյանի մտահղացումները, Ռուբեն Զարգարյանի այդպես էլ քաղաքականությունից չազատագրվելը և բազմաթիվ ու խայտաբղետ զգայություններ, ազդակներ, կյանքի ու ճակատագրի հանդեսներ Դանիել Վարուժանի, Երուխանի, Թղկատինցու, Լևոն Քիրիշճյանի, բոլորի գուգահեռներում... Եվ միշտ ներքին ծավալումներ իբրև գիրք ու մենագրություն, որպես ուսումնասիրություն և վեպ: Ուրեմն ևս մեկ անգամ այսօր վերակոչենք նրանց, հիշենք՝ ապրելու համար:

Գագիկ Ոսկերչյան, Գագիկ Օզանյան, Տիգրան Օտյան

Գագիկ Ոսկերչյանն ու Գագիկ Օզանյանը Գավառի գրականության նվիրյալներից էին և 1890-ականներից սկսած «Արևելք»-ում, «Հայրենիք»-ում, Պոլսո մյուս պարբերականներում գողտրիկ պատկերներով, մանրապատումներով, Ուրֆայի և Շապին Գարահիսարի բանահյուսության մշակումներով Վաղվան գրականության արարողականությունը հավելում էին հայ բարքի և կենսությունի տրտի արձանագրությունները: Տիգրան Օտյանն իր Աղետի և դիմակայություն գեղարվեստական անդրադարձումներով («Կարմիր օրեր», «Դատաստան», «Դյուցազնուհին») մարտնչող հրապարակագրի շեշտագրումներով, Զուլումի յուրօրինակ երգիչ էր, իր տեսակի Ահարոնյան և Պարթևյան:

Եվ երեքն էլ՝ ուսուցիչ, խմբագիր, բնաշխարհի մտավորական սերունդից:

Ներսես Եպիսկոպոս Դանիելյան, Գեղամ վարդապետ Թևքելյան, հայր Կարապետ Տեր-Ստեփանյան

Հայ գրականության պատմության համապատկերում ուղագրավ է այն իրողությունը, որ տակավին 18-րդ դարավերջից հոգևորականները, Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցին դերակատարություն ունեն գրական նոր ընթացքում: Հակոբ Նալյանի, Մեսրոպ Թաղիադյանի, Հովհաննես Տերոյենցի, Խորեն Գալֆայանի, Խորեն Մխիթարյանի, Խրիմյան Հայրիկի, Եղիշե Դուրյանի և մյուս

Հոգևորական գրական մշակների հարացույցին պիտի հավելել Գեղամ Թևքե-
լյանի և Ներսես Դանիելյանի պայքարի և քնարական բանաստեղծություննե-
րը. պետք է արձանագրենք նաև մխիթարյան Կարապետ Տեր-Սահակյանի քեր-
թողական տարոնապատումը:

Սմբատ Բյուրատ, Գրիգոր Թորոսյան, Կարապետ Փաշայան, Բարսեղ Շահպազ, Տի-
րան Քելեկյան

Անուններ, որ 1890-1910-ական թվականների արևմտահայ գրականության
բարեխառնությունների կիզակետում ապահովեցին և հաստատագրեցին գրա-
կան կյանքի, գեղարվեստի լիակատարությունը, հանձնառու եղան փորձագրե-
լու ժանրեր, մտայնություններ:

Բյուրատն իր արկածային-պատմական վեպերով՝ հիշատակենք առավել հա-
ջողվածները՝ «Յըլտրգե Սասուն», «Ձեյթունի վրեժը», «Բանտե բանտ», «Ինն-
սունվեց», Կարապետ Փաշայանը «Մարիա թե՞ Հայկանուշ», լույս տեսած դեռ
1889-ին, այնուհետև 90-ականներին հեղինակած «Վառո», «Աղջկա մը հիշա-
տակարանը» ստեղծագործություններով արևմտահայ արձակ ներբերեցին կեն-
ցաղային վեպի և գավառի բարքագրության ուրույն որակներ: Իսկ Բարսեղ
Շահպազն ու Տիրան Քելեկյանը, անցնելով հրապարակախոսության, թարգմա-
նության և լրագրության, ժամանակ առ ժամանակ գրական կյանքում հանդես
էին գալիս այնպիսի ստեղծագործություններով, որ հեզոքացնում էին ուղեկիր
լինելու հանգամանքը: Այսպիսի գարմանալի ընդմիջարկում է Քելեկյանի 1911-
ին հրատարակած «Պայրաքտարի վերջին օրը», որն առանց վերապահության
գետեղելի է համաշխարհային գրականության լավագույն պատմական նորավե-
պերի շարքում: Գրիգոր Թորոսյանը՝ շրջանի համբավավոր Կիկոն, Ճանիկ Արա-
մյանի Գեորգ Այվազյանի, Հակոբ Պարոնյանի ավանդների շարունակողն էր,
երգիծանքի արհեստավարժներ Երվանդ Օտյանի, Միքայել Կյուրճյանի, Եր-
վանդ Թոլոլյանի գործընկերը:

Ժագ Սալապալյան, Լևոն Քիրիշճյան

Այս գրագետների ստեղծագործությունների պատմական և ընթերցման
խորքի ճակատագիրն հետաքրքրական տեղաշարժ ունեցավ: Երկուսն էլ փոքր
արձակն իրենց համար դիտարկում էին իբրև պարագայական, ժամանցային
արտահայտություն, գրականության անանցյալ դրսևորում, կենտրոնանալով
վեպի, բանաստեղծության և թարգմանության տիրույթներում, սակայն ո՛չ Սա-
լապալյանի «Առաջին սերը», ո՛չ Լարենցի «Դրախտի երգեր» բանաստեղծու-
թյունների հատորյակը չգարձան ներկայություն և մնացին գրականության
լուսանցքներին, իսկ առաջինի «Մասիս»-ում հրատարակած «Տղու սերը» և
երկրորդի «Բյուզանդիոն»-ում տպագրած «Թոռան սերը» արվեստի հրամայա-
կանի գողտրիկ բեռնացումներ էին:

Գեղամ Բարսեղյան, Տիգրան Զյուլյուրյան, Երուխան

Հետայսու խոսքս դիտելի է գրականության հանգրվանի տարողությունը, ո-
րովհետև զուգահեռվում են «Մեհյանը», «Ոստանը», «Ազգակը», արևմտահայ
գրական կյանքի խտացումները՝ Երուխանով հաստատագրվում է հայ արձակի
հրաչքը՝ «Ամիրային աղջիկը» արևմտահայ վեպի հաղթանակով, հայերենով գր-
ված ամենակատարյալ և ամենապրոֆեսիոնալ նորավեպերով, կրկին շոշափե-

լիորեն կանգնում է Չյոկյուրյանի «Տերտերին ոճիրը», «Վանքը» և նամանավանդ՝ «Հերոսը» ազգային մենթալիտետի, նահանջի մասին գրված ամենակատարյալ ստեղծագործությունը: Այս «պատումի բարիքները» Գեղամ Բարսեղյանի «Պզտիկ Մակար»-ից, «Նագլու»-ից մինչև Երուխանի «Զկնորսին սերը» հայ արձակի ազատագրության առաջին վավերացնողներն են:

Հովհաննես Գազանճյան, Արտաշես Հարությունյան, Ռուբեն Զարդարյան, Թլկատինցի

Անուններ, որոնք անպարագծելի և անգետեղելի են, գեղագիտական հանգանակներ և աներևակայելի իրագործումներ գրականության անդաստանում: Այս համաստեղությունը գրական շարժմանն ընձեռել է հղացք՝ Վաղվան գրականության կանգնումը, տեսաբան, քննադատ, պատմաբան, գեղագետ, թարգմանիչ, դասագրքերի հեղինակ, դպրոցի հիմնադիր (նկատի ունեմ գրական մտայնությունը): Այս փաղանգը ստեղծաբանական հունձքը պայմանավորողներին էր և պիտի երախտագիտությունը երկրորդենք, որ նա ճամփա էր բացում Համաստեղի և Թոթովենցի, Արամ Հայկազի և Վահե Հայկի, Մնձուրու և Նարդուևու, Բակունցի, Օշականի կազմավորման համար: Հիշենք ստեղծագործական կենսագրության ցանկացած բաղադրատարր, լինի «Ցայգալույս», թե «Գեղի նամակներ», «Մեղրագետ», թե «Գավառ մի միայն», «Եվդոկիո Հայոց գավառաբարբառ», թե «Լքված քնար» և բազում երկեր, գրախոսականներ, տեսական-քննադատական երկեր՝ կատարյալ ներդաշնակ, լրիվ, ամբողջական ճակատագիր, որ և գրականություն է, և անցում արվեստից, իբրև հայ կյանքի խորապատկեր:

Նույնն է Գրիգոր Զոհրապի և Մելքոն Կյուրճյանի պարագային: Ութսունականների «Հայրենիք»-ի և «Մասիս»-ի սերնդի այս առաջամարտիկները՝ «Պանդուխտի կյանք»-ով, բուլղարական շենչող պատումներով «Լուռ ցավեր»-ի, «Խղճմտանքի ձայներ»-ի կրկնակ վերակոչումներով իրենց կյանքը նվիրագործեցին իբրև գրականություն և գրականությունից դուրս գործունեություն: Կրկնենք՝ հատորներ չեն բավարարի տարագրելու այս մարդկանց գործը, էությունը, ընտրությունը, անհատականությունը:

Եվ ներփակելով վերակոչության այս ուրվագիրը, բոլորս մտովի վերհիշենք բանաստեղծության սրբազնություն՝ Ռուբեն Սևակ, Ատոմ Յարճանյան, Դանիել Վարուժան, հավելենք լուռության խորհուրդը իբրև «Կարմիր գիրք», «Երգ երգոց», «Ինչո՞ւ», «Սիրո մրմունջ», իբրև «Սուրբ Մեսրոպ», «Հայորդիներ», «Հայրենի հրավեր», իբրև «Ցեղին սիրտ», «Հեթանոս երգեր» և «Հացին երգ»...

Հիշենք նրանց, հիշենք մեր հոգևոր ինքնություններին տարրալուծած, Դանիել Վարուժանի, Երուխանի, Ռուբեն Սևակի, Թլկատինցու, բոլորի ստեղծագործությունները՝ ապրելու համար և ապրենք նրանց Ստեղծումով՝ հիշողություններս չհորցնելու համար, և բոլորին համակած ու համակող շրջանակված տապը մեղմենք հայ գրականության այս լուսավոր տիեզերքի հորիզոնականներում...

IV

**ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

ԴԱՐՁ

Քսաներորդ դարի հայ գրականությունը, պատմական առարկայական իրողությունների պատճառով, նախ՝ արտահայտվեց իբրև տարաշխարհիկ ու բնաշխարհիկ (արևելահայ-արևմտահայ գուգահեռներով, ներառյալ մեր առաջին հանրապետության փուլը), ապա՝ խորհրդահայ և սփյուռքահայ (արտերկրի) գրականություն: Արդի շրջանում գոյավորվում է հայ գրականության 20-րդ դարի պատմության երրորդ գուգահեռը՝ Հայաստանի Հանրապետության գրականություն-Սփյուռքի գրականություն:

Նոր գրականության սկզբնավորման շրջանից արդեն երկատված արևմտահայ և արևելահայ հատվածների, գրական ընթացքի պատմական հետադծում տիրապետողը, անկախ գեղարվեստական-գեղագիտական ըմբռնումների, հոսանքների, ոճի, գրականացման առարկայի, փոխազդեցությունների, ներգրական բախումների, մեկ ժողովուրդ, մեկ միասնական գրականություն՝ երկու իրավահավասար գրական լեզուներով, մտայնությունն էր: Չնայած առարկայական ու ենթակայական տարբեր խոչընդոտների, գեղագիտական-գաղափարաբանական սկզբունքային բանավեճերի, փոխադարձ ճանաչման խայտաբղետ երանգապնակի՝ արևելահայ և արևմտահայ գրական հատվածներում առկա էր ներդաշնակություն, պատկերավոր ասած՝ կար, գործում էր այն կամուրջը, որը նույն մշակութաբանական տարածքը կապում էր միմյանց: Առաջին հանրապետության կարճ կյանքը պարզապես չհասցրեց ամրագրել այդ ներդաշնակությունը արդեն պետականություն կրող մշակույթով, թեև նրանք, ովքեր հայտնվել էին «գետի այս ափին», իրենց մեջ կրում էին հայ գրականության ներկայանալի բոլոր դրսևորումները՝ անկախ արևելահայ կամ արևմտահայ լինելու հանգամանքից: Պատահական չէր Չարենցի՝ արևմտահայ և Սփյուռքի գրականությունը ըստ ամենայնի հրատարակելու ծրագրերը՝ արևելահային գուգահեռ: Սակայն քաղաքական հայտնի կոնյունկտուրան, արգելափակման, պատնեշելու երևակայելի ու աներևակայելի սահմանների հասավ (թեև արգելանքի երևակայելի սահմանն արդեն անհեթեթ է, սակայն ինչ կարող ես անել, երբ տակավին տասնամյակ ու կես առաջ գրադարանների արգելված գրողացներում էին պահվում նույնիսկ Արշակ Չոպանյանի ուսումնասիրությունը Պետրոս Դուրյանի մասին, որ գրական կյանքի ոստիկանների թուլտվությամբ արդեն հրատարակվել էր): Ի բարեբախտություն ետպատերազմյան ընթերցողների, գրագետների ու գրադատների սերնդի՝ կամաց-կամաց շատ անուններ պարտադրված մոռացումից թոթափվեցին լիովին կամ մասամբ:

Հայ ընթերցողը Եղիշե Չարենցի, Ակսել Բակունցի, Գուրգեն Մահարու, Վահան Թոթովենցի ստեղծագործություններին հավելեց Շահան Շահնուրի, Վազգեն Շուշանյանի, Մատթեոս Չարիֆյանի, Հակոբ Մնձուրու, Հարութ Կոստանդյանի, Նիկողոս Սարաֆյանի, Չարեհ Որբունու երկերը: Ինքնին հասկանալի է, որ այս հավելման գործընթացը չէր կարող ստեղծել հայ գրականության այն

ներդաշնակութիւնը, որ առկա էր դասական (ժամանակի առումով) շրջանում, չէր կարող վերականգնել կամուրջը: Դուրսնուցնել չստուգելով այն նախորդների շնորհակալ աշխատանքը, որ ձեռնամուխ էին եղել այս գործին, պատկերացնելով, հասկանալով այն դժվարութիւնները (սոց. ուսուցումի քուրմերի դիմադրութիւն, գրական միջակութիւնների հասկանալի խոչընդոտներ, հանուն գաղափարախոսութեան անհաճ Սիյուսքի գրագետի մեկ բանաստեղծութեան կամ նվազ գրքույկի տպագրութեան՝ փոխզիջման մարդկային դրամա և այլն), որ առկա էին կամուրջների նորոգման, վերահաստատման փորձերի ժամանակ, այնուհանդերձ ավերիչ-սահմանափակ բարդույթները, կանխակալ պիտակները իրենց ներուժը լիովին դրսևորեցին և այսօր հայաստանյան ընթերցողը գրեթե ոչինչ չգիտի ոչ միայն Սիյուսքի դասական (կրկին կիրառում ենք ժամանակային իմաստով), այլև՝ արդի գրականութեան մասին (օտարագիրներին նույնիսկ չենք ակնարկում): Գաղտնիք չէ, որ խորհրդային շրջանում Սիյուսքի գրականութեան հրատարակութեան չափանիշը միշտ թե, որ արվեստի հրամայականն էր, բազմաթիվ հեղինակներ ու գրքեր էին տպագրվում արտագեղարվեստական պատճառներով և դեռ փորձում էին հրամցնել իբրև ներկայանալի գրականութիւն, արտերկրի մշակույթի այցեքարտ: Միտալները տարբեր դահլիճներում փառաբանվում էին, իսկ Հակոբ Օշականն ու Նիկողոս Սարաֆյանը, Շավարշ Նարեկունին ու Կոստան Զարյանը, Արամ Հայկազն ու Էդուարդ Պոյաճյանը, Նշան Պեչիկթաշլյանը, Ղևոնդ Մելոյանը, Կարապետ Փոլատյանը, Ահարոն Տատուրյանը և շատ շատերը արգելված էին, մոռացված, և, որ ամենահավորն ու նողկալին է, ընթերցողի փոխարեն որոշել էին, որ կարդալու, հրատարակելու չեն: Այս ինտերգրայով չէ, որ ցայսօր որոշ գրագետներ, գրադատներ առանց կարդալու (կամ շատ քիչ ծանոթ լինելով) դատողութիւններ են անում, կարծիք հայտնում և գնահատում Սիյուսքի շատ գրողների, ստեղծագործութիւնների մասին: Միջանկյալ նկատենք, որ գերազանցապես արտերկրի գրականութեան ներկայանալի գրագետների գործերից շատ քիչ բան է տպագրվել (օրինակ՝ Կոստան Զարյան, Զարեհ Որբունի, Վազգեն Շուշանյան և այլն), իսկ ոմանց հատորակները կարծես թե հատուկ դիտավորութեամբ անհնա, անփույթ են տպագրվել՝ ընթերցողին վերջնականապես օտարելու համար (Հակոբ Օշական):

Բոլորովին հավանութիւն չունեմ մի փոքրիկ հանրամատչելի հոդվածով անդրադառնալ հայ նոր և նորագույն գրականութեան ընթերցման և իմացութեան (ենթադրում է նախ՝ հրապարակում, հրատարակութիւն), ըստ իս, հրատապ բոլոր խնդիրներին: Հար և նման մեր պատմութեան թե՛ ճանաչման, թե՛ դիտական մեկնաբանութեան և ընթերցման, հույժ արդիական է նաև հայ գրականութեան (ի մասնավոր՝ նոր և նորագույն շրջանների) և՛ իմացութիւնը, և՛ քննութիւնն ու ուսումնասիրութիւնը, ինչպես պատկերացնելի չէ կենսագրութիւն (պատմութիւն) համառոտելն ու խմբագրելը՝ դուրս նետելով ինչ-ինչ փաստեր, իրադարձութիւններ, այնպես էլ անհեթեթ է, թերի, կիսատ գրականութեան համառոտած ընկալումը: Միանշանակ է այն իրողութիւնը, որ մեր նոր և նորագույն գրականութեան բազմաթիվ գործեր և հեղինակներ անվերապահորեն պետք է հրատարակվեն, դուրս գան արխիվներից,

պարբերականներից, մատենագիտական հազվագյուտ նմուշներ լինելու կարգավիճակից: Ժամանակակից ուուս, Ֆրանսիացի, անգլիացի, ամերիկացի ընթերցողը, որ գրականություն ընտրելու հսկայական հնարավորություն ունի, ապրում է գրական ամենաճոխ շուկայի պայմաններում, պարբերաբար հանդիպադրվում է իր դասական, «հնաբույր» գրականությանը՝ անկախ այդ գրականության առարկայական պահանջարկից: Այս՝ արտաքուստ հակադարձ, պարադոքսալ շարժումը ածանցվում է այն տարրական թվաբանությունից, որ կենսունակ, ուժեղ գրականություն ապահովելու համար ընթերցողին տվյալ գրականության համապատկերի հետ հաղորդակցվելու լիակատար հնարավորություն պիտի ընձեռես՝ ընտրությունը թողնելով իրեն, նաև հաշվի առնելով «չհասկացվելու», չգնվելու, չկարդացվելու հնարավորությունը: Մեր պարագային այս իրողությունը առավելագույնս ընդգծվում է՝ նամանավանդ նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ հզոր գրականության վիթխարի ժառանգությունը տակավին գոց է ընթերցողի համար և անհրաժեշտ է առկայել ներդաշնակությունը հայաստանյան և սփյուռքյան գրականությունների մեջ, հաստատել միասնականացման կամուրջը: Այսօր, երբ հայ գրականությունը կրկին դարձել է «լրագրային», տպագրական-հրատարակչական լայնածավալ գործունեություն մասին խոսելը կարող է ժամանակավրեպ թվալ, սակայն, իմ խորին համոզմամբ, սա անցողիկ երևույթ է, և իրավունք չունենք ժամանակ կորցնելու. հսկայական աշխատանք կա անելու թե՛ բնագրագիտական նախապատրաստության, թե՛ ներկայացման, ծանոթացման և թե՛ վերլուծության ոլորտներում:

Ուրեմն դարձ դեպի սփյուռքի գրականություն, որն, ըստ իս, պայմանավորվում է երեք հիմնական գույքագիր գործնականություն ենթադրող կողմերով.

ա) իմացական, ճանաչման անհրաժեշտություն՝ սփյուռքի ներկայանալի գրողների երկերի լիակատար հրատարակություն, տպագրություն, գրական, գեղարվեստական վավերագրերի, արխիվների հավաքչություն,

բ) արժեքավորման ընթաց՝ ընդհանուր մշակութային համապատկերի ձևավորումը կանխորոշող էամասերից մեկի ապահովում,

գ) վերլուծական-մեկնաբանական ընթաց՝ քննադատական գրություններ, բնագրերի (տեքստերի) գիտական ընթերցումներ: Թվարկենք Սփյուռքի գրականության հեղինակների սոսկ մի փոքր խմբին, որոնց ստեղծագործություններն ըստ էության հայտնի չեն հայաստանյան ընթերցողին. Հակոբ Օշական, Նիկողոս Սարաֆյան, Շավարշ Նարդունի, Զարեհ Որբունի, Ղևոնդ Մելոյան, Կարապետ Փոլատյան, Նշան Պեշիկթաշլյան, Ահարոն Տատուրյան, Կոստան Զարյան, Արամ Հայկազ, Էդուարդ Պոյաճյան, կարելի է շարունակել մինչև մեր ժամանակակիցները...

Եվ որպեսզի վերևում ասվածը դիմորոշվի, փոքր-ինչ մանրամասնենք՝ Հակոբ Օշականի վիպագրության օգնությամբ: Նույնիսկ մասնագետների շրջանում 20-րդ դարի հայ գրականության այս բացառիկ երևույթը ճանաչվում է գերազանցապես իբրև գրադատ և գրականության պատմաբան, տարբեր վերլուծականներում, ուսումնասիրություններում և մենագրություններում գարմանալիորեն անտեսվել է Հակոբ Օշականի գեղարվեստական ժառան-

գուլթյունը, և փաստորեն Հայ գրականությունը քսաներորդ դարի գիտական մեկնություններն ու ընթերցումները եղել են թերի, կիսատ, որովհետև միայն Օշականի վեպերը տաս հատոր են, Վահե Օշականի հաշվումներով, կազմում են մեկ միլիոն հարյուր հազար բառ, իսկ այդ բառերը զուտ մեծածավալության և արգասավորության դրսևորումներ չեն, այլ Հայ վեպի նոր բանավեստի արտահայտություն, Հայ արձակի ոստում, համադրություն, որակական նոր հանդերձ, որ վերջապես մեր վիպասանությունը (առհասարակ արձակը) հասցրեց համաշխարհային գրականության ներկայանալի հանգրվանի: Վեց տարվա ընթացքում՝ 1928-1934 թթ., Օշականը գրեց «Ծակ պտուկը», «Հաճի Մուրատ»-ը «Հաճի Ապտուլլահ»-ը, «Սյուլեյման էֆենտի»-ն, «Սահակ Պարզեյան»-ը, «Մաթիկ Մելիքխանյան»-ը, վերջապես՝ «Մնացորդաց»-ը, առանց որի առհասարակ Հայ գրականությունը պատկերացնելի չէ: 1937-ին հիվանդ Օշականը (սրտի տագնապ էր ունեցել), որ իր հավերժությունն ու մշակույթի համապատկերում անանց լինելը վաղուց անտի նվաճել էր, շարունակում էր ստեղծագործել. «Գիտեմ որ վտանգի հետ կը խաղամ,– գրում էր նա իր նամակներից մեկում,– բայց մտքիս մեջ Նաբուգոդոնոսորի արձանին պես կանգնած է Պալգաբը, որ իմ հիվանդությունս ունեք: Մտիկ չըրավ բժիշկներուն: Կ'ապրի ան սակայն այսօր: Կը տառապիմ ընելիքիս ահավոր ընդարձակությունը պատկերին դիմաց: Կարդաս պիտի անշուշտ «Համապատկեր»-ները, պիտի զգաս թե ի՞նչ հզոր կիրք է այդ էջերը քշողը. ա՛լ առողջություն, հանգիստ, մարդու պես ապրիլ իմ բառարանէս ջնջված բաներ են. կան տակավին «Մնացորդաց»-ի հատորները, որոնք պիտի գրվին քանի մը հազար էջ, կամ «Իմ վեպը», որ դարձյալ քանի մը հազար էջ կը լեցնե: Այս ահավոր ճնշումին տակ օրերը կ'անցնին: Ժամ մը, ժամուկես միայն աշխատանք կը նետեմ իմ ուղեղին, որ կը տքա բեռին տակ, ինձի կ'իմացնե վտանգը: Սեղանս վերածված է պտուղի, խոտի և ջուրի. կյանքը իմ շուրջս տղոցս կերպարանքներուն վրա է. անոնց ապրիլը ինձի կը բավե»: 1948-ին սրտի կաթվածից վախճանվեց Հակոբ Օշականը, և արդեն շուրջ կես դար, հաղթահարելով հազարավոր խոչընդոտներ, նրա գրականությունը մուտք է գործել Հայաստան, դարձել Հայտնություն սակավ գրագետների, գրադատների, գրասերների համար, սակայն մնացել է անըրպետված ընթերցողից: Այսօր արդեն, երբ վերացել են արտաքին արգելքները, մենք պիտի դառնանք դեպի Հակոբ Օշական, մեր մշակույթի անխտիր բոլոր ներկայանալի դեմքերին՝ ամբողջական, կենսունակ մշակույթի տիրոջ մտահոգությամբ և գիտակցությամբ:

ՄՐՏԱԿԻԶՅԱԼ ԱԶԱՏՈՒՄ

(Շահան Ծահնուրի «Սիրտ սրտի» ժողովածուն)

«**Հ**առաջ»-ի մատենաշարով լույս է տեսել Շահան Շահնուրի «Սիրտ սրտի» ժողովածուն և ինչպես նշված է խմբագրության ծանուցման մեջ. «Հատորը կհրատարակվի Շահան Շահնուրի մահվան քառասնամյակին առթիվ ակամա հապաղումով»: Հետմահու հրատարակության պատճառը «Նահանջ»-ի հեղինակի կամքն ու ցանկությունն էր՝ հատորը ներփակող որոշ ստեղծագործություններ, հոդվածներ և գրություններ չպետք է հրատարակվեին, թեև դրանք պահպանվում էին նրա թողոններում և ի վերջո գրողի ժառանգության անկապտելի բաղադրատարրերից էին: Տպագրության գալթակղությունը և պատասխանատվությունն անկասկած հսկայական էին, որովհետև մի կողմից՝ Շահնուրի կամքը, մյուս կողմից՝ նրա գրականության, մտքի վերագարձումի անհրաժեշտությունը, առաջադրում էին ինքնաբացառող մի վիճակ, երբ ընթերցման ամբողջությունն ու լիակատարությունն այս կամ այն պարագային արդեն ներկրում էր անցման հատկականություններ, տվյալ դեպքում հրատարակչի սկզբունքային կեցվածքը՝ երբ պատասխանատվությունն ամբողջությամբ պարագրվում է իր ուսերին, նախ ի՛ր համար է լուծում անցումի կամ-կամի հարցը, սակայն «Սիրտ սրտի»-ի մետաբնագիրն առարկայորեն առթում է հայ գրականության պատմության պատասխանատվությունը «Նահանջ»-ի հեղինակի հանդեպ և այստեղ է, որ կամ-կամը փոխաձևվում է և-և-ի, որովհետև վավերաթղթի (բառը կիրարկվում է շահնուրյան համատեքստով) էությունը գործնականացրած գրողի ժառանգության որևիցէ հյուլեի անտեսումն արդեն նահանջ է գրականության պատմության ընթերցման համար, որտեղ անցումն ընդհանրապես անէանում է, և կրկնակ ընթերցման գուգահեռներում գոյավորում և առկայացնում շահնուրյան ստեղծումի ու մտքի վկայությունը, որտեղ ըստ ամենայնի տեսանելի է դառնում հետնահանջյան Շահնուրը, Արմեն Լյուպենի և Շահան Շահնուրի միակցումը: Գրիգոր Պլյտյանի հեղինակած «Բանտարկված թռչունը» ներածությունում ի շարս այս ժողովածուի տպագրության փաստարկման, խնդրադրության, ստեղծագործական պատմության և ազդակների, մեկնաբանվում է նաև գրողը բոլորեքյանությամբ «Նահանջ»-ից հետո: Այս հատորն, ամենից առաջ, ամբողջացնում է Հայոց պատկերագարը պատմության հեղինակին՝ հասցնելով այն հանգրվանին, ուր ի՛նքը Շահնուրն է: Ժողովածուում ամփոփված հոդվածներից, գրություններից տասներեքը տակավին զետեղվել էին երևանյան հրատարակության երկրորդ հատորում (Շ. Շահնուր, Երկեր երկու գրքով, գիրք 2-րդ, Ե., 1985 թ.), սակայն, հասկանալի պատճառներով, չունեին ամբողջականացնող ընթերցման դերակատարություն առանց «Վավերաթուղթ»-ի, «Ավագ Ուրբաթ»-ի, «Սիրտ սրտի»-ի: Այնպես որ, նույնիսկ ծանոթ, հայտնի գործերի վերահրատարակությունն այս ժողովածուով,

ներբերում է Շահնուրի ժառանգություն, նրա գործի, մետաքնագրի նոր բաղադրատարրեր:

Շահնուրյան ըմբոստությունը՝ գերակա և համապարփակ, հայ կյանքի, իրականություն, բնույթի, մշակույթի և գրականության մասին առաջադրած տեսակետներն ու կարծիքները հայտնի է, որ հոգևոր-իմացական կենսոլորտում ընկալվել և մեկնաբանվել են որպես կանոն զանազան վերապահություններով. երբեմն՝ գրանք տեղագրելով ինքնատուլության, երբեմն՝ զարտուղության, երբեմն՝ մոլորության, երբեմն տարտամ հակազդեցության (գնահատող մեկնիչների դիտանկյամբ) տիրույթներում: Այս պարագային անտեսվել է հիմնականը՝ ո՞րն էր Շահնուրի ելակետը, թեև միշտ էլ շոշափելի է թաքուն և անթաքույց հիացմունքը նրա ստեղծաբանական անհատականության, տաղանդի հանդեպ, ինչն՝ տասնութ տարի նա «իր գրիչը ձգած է Արմեն Լյուպենի», «լուսծ է հայ գրագետը»: Այս հարցումների ընդհանրական պատասխանը պարփակված է «Սիրտ սրտի» հատորում, որն, ըստ էության, ժողովածուի ամենակարևոր մշակութաբանական երևութականությունը ցուցանող, կարևորությունն ընդգծող իրողություններից է: Փաստ է, որ Շահնուրն է հետադետյան հայ գրականության սթափեցնողը և՛ գեղարվեստական իրագործություններով և թե մտքի աշխատանքով: Նա էր, որ համարձակորեն գնաց, առաջին հայացքից խելահեղ արկածախնդրության՝ միթոսների քանդման, հայկականության տաբուների հաղթահարման, սրբացված և անքննելի հիմերի վերանայման, քննադատման ուղիով: Յարգ չլսված ու չտեսնված ճանապարհ, թեև առարկայաբար վաղուց անտի, հասունացած: Գնաց և իրագործեց՝ «Վավերաթուղթը», «Դրախտ կորուսյալ», «Վեպի շուրջ», «Վերջին խոսքս՝ չափազանցություն է», «Մենք»: Սա հսկայական գերլարում էր, ջանք, հարակա պրկվածություն, ներքին ուժացման բախումն անընդհատ ապրելն ու անընդհատ ցուցանելը, երբ շուրջըլորը գրեթե անտարբերություն էր և կամ՝ մանրախնդիր հակազդեցություն: Երբ նկատվում էր սոսկ «մեր պառավության» հանկերգը և զարմանալիորեն անտեսվում «Ավի՛չ, ավի՛չ է պետք մեզի»-ի իրագործումը, երբ ինքնապարփակման աղետն անընդհատ անտարբեր էր մնում, երբ չէր ուրվագրվում երիտասարդանալու գոնե մտահոգությունը, երբ անհաղորդ էր դառնում նույնիսկ միտք ունենալու և հաջողելու կենսական անհրաժեշտությունը, Շահնուրը պետք է որ շարունակվեր իբրև Արմեն Լյուպեն և հետո պիտի կրկին վերադառնար Շահան Շահնուր, որովհետև «պարտվեցանք նաև անոր համար որ մենք չէինք կրնար մեր մեջը իջնել: Այդ իսկ պատճառով այսօր սկսած է ինքնաճանաչման շրջան մը: Բան մը՝ որ եթե ավելի կանուխ եղած ըլլար, թերևս այս վիճակին չհասնեինք»: Վերադարձավ, որովհետև «Նահանջն» ու «Հարալեզներու դավաճանությունը» շարունակվում էր ջղասպառույթյամբ, երբ «սրտին տեղ մտքին գերակշռությունը ընդունելով կը գապենք մենք մեզ գիտնելով որ թույն մըն էր ան: Ավելին կա՝ կը պայքարինք անոր դեմ»: Վերադարձավ, որպեսզի արդեն իր գրականությամբ իրագործած վերաստեղծումը կրկին երրորդի. «Գրականության մեջ, ուր կյանքը պիտի վերստեղծվի, կյանքեն առնված ճշմարիտը կը թվի անճշմարտանման, երբոր վերստեղծումը չի հաջողիր»: Իսկ որի և ինչուի համապարփակ պատասխանը գտնում ենք «Վավերա-

թուղթ»-ից անմիջապես հետո գետեղված Արփիկ Միսաքյանի «Որպես վկայու-
թյուն» շահնուրագիտության համար շատ կարևոր հրապարակման մեջ, որ հա-
տորի տեղադասությամբ ոչ միայն խորհրդանշական է (այդ գրությանը հաջոր-
դում են Շահնուրի 1957-ից սկսյալ գործերը, այսինքն՝ այսպես կոչված դարձի
չրջանը), այլև՝ բնորոշ: Հարկ է նշել, որ այդօրինակ կառուցվածքը դասական-
ների ժառանգության հրատարակության ասպարեզում մեր դեպքում նորույթ
է և միանգամայն ընդունելի, նամանավանդ նկատենք, որ թե՛ Պլյտյանի, թե՛
Միսաքյանի գրությունները դիտելի են իբրև գրքի ամբողջական կառույցին
ներգաշնակած բաղադրատարրեր:

Ժողովածուի գրական էջեր բաժինը ներառող երկու ստեղծագործություննե-
րը՝ «Ավագ Ուրբաթ» և «Պույնուզըները», կրկին վեր են հանում շահնուրյան
գեղարվեստական համակարգի «երկբնակ» ներգաշնակությունն ու կենտրոնա-
ցումը: Նրա գրականությունը՝ ներփակ թե համակցված, ընթերցումների զու-
գահեռներում, բնագրային ինքնաստեղծաբանություն է, արվեստի հայտնու-
թյան համամասնակցություն (ընթերցող/հեղինակ/բնագիր/համաբնագիր/են-
թաբնագիր), բաց հոսք: «Պույնուզըները» պատմվածքը Ադետ/դիմադարձու-
թյան հղացքի բյուրեղացումն է, միաժամանակ Ավետիս Ահարոնյան-Սուրեն
Պարթևյան-ական գրական մտայնության ստեղծագործական պատենչումը (հի-
շենք «Վավերաթուղթ»-ում Պարթևյանի «Սայքո»-ի անզուգական վերլուծու-
թյունը), «Ավագ Ուրբաթ»՝ ինքնին «Նահանջ»-ի միկրոտիեզերք է և նույն
«Նահանջ»-ի իրագործության մակրոաշխարհ, անցում և նորահայտնություն:
Վերջին իմաստով, ըստ իս, առավել կարևոր ու արժեքավոր, որովհետև միայն
ստեղծումի սրբազնությամբ էր հնարավոր «Նահանջ»-ի բացահայտ հիշողու-
թյամբ անցնել վեպից. «Եվ եղավ Հայր որ պարտվեցավ և որ թերևս անհետա-
նա, որովհետև ծուլ էր ան, որովհետև մեծ ճամբուն եզերքը նստավ համրիչ
քաշելու և թողուց որ ժամանակը անցնի: Աստվա՛ծ իմ, ինչ անխնա վատնում,
ի՛նչ անխնա սպառում ժամանակի, ինչ ոճրային մեղկություն»: «Ավագ Ուր-
բաթ»-ը «Նահանջ»-ի ժամանակային-պատմական խորքը լիովին վերացնում է,
այն ոչ միայն անհետացումի վկայությունն է, այլև համընդհանուր ախազազը,
դուրս երեկվա պարագծից, այսօրեական, խիստ հրատապ, ուղղորդված ապա-
գային, որովհետև «Ավագ Ուրբաթ»-ի իրացումն ու հղացքը պարփակող ասե-
լիքը հայ հոգևոր-իմացական, հոգեբանական, առհասարակ հայկական ինքնու-
թյան անխտիր բոլոր դրսևորումների ներկայությունն է, բյուրեղացրած ու հա-
վաքականացրած: Սա ըստ էության նահանջները (բառը դիտելի է շահնուրյան
խորքով) ահագանգող կապիտալիզմի գրություն է, զգոնություն, անցումի և ի-
րագործության ամբողջություն, որը թե՛ անցյալում, թե՛ արդ և թե՛ ապագա-
յում կենսական անհրաժեշտություն է: Այս առումով ևս «Հառաջ»-ի ձեռնար-
կումը կարևոր է, շահեկան, պարտադիր:

«Միտ սրտի» ժողովածուն, կրկին օգտվենք շահնուրյան հասկացությունից,
իգացման պատենչումն է: Հեղինակն արձանագրել-հայտարարելով, թե խոր-
շում է իգացյալ զգայնոտությունից, միաժամանակ և՛ ցուցանում է համատա-
րած իգությունը, և՛ պատենչում այն («Թեոդիկ», «Մենք», «Վեպին շուրջ»,
«Վերջին խոսք»՝ չափազանցություն է», «Դրախտ կորուսյալ», «Վավերաթուղթ»

թը», «Սիրտ սրտի», «Խորհրդաձուլություններ»): Շահնուրյան համաբնագրում «իգուլթյուն» հասկացությունը տարողում է հայ գրականությունը միաժամանակ պատնեշում՝ մշակութային համատարած զառաժուժից, ընդգծում՝ ինքնազատագրության կարելիությունները: Առողջ, հեռանկարային գրականություն և միտք ունենալու համար հարկ է կազմաքանդել, կործանել բոլոր տաբուներն ու կուռքերը, անհրաժեշտ է առնականանալ, գոյավորել հայրական արվեստ, պետք է անցնել «կնիկային գրականությունից»՝ ծեփծեփուն, շահարկող հայրենասիրությունից, հայրենաբաղձությունից, հրաժարվել մարդը պատկերազրեւուց և անցնել մարդու մը գեղարվեստական սեռուժին, ընդունել, որ «գրականությունը չապրի միայն դիտումով, այլ նաև իրագործմամբ», ընդօրինակման և կրավորականության վատնումների փոխարեն երկնքից իջնել և ամուր կանգնել հողին, որովհետև «Հրեշտակը պետք է որ իյնա երկրի վրա և կոչվի սատանա, որպեսզի ապրի գրականությունը», պետք է հեղաբեկվի հայ գրականության հեքիաթագրությունը, չաղճատվի հայ վավերաթուղթը և այսպես կարելի է էլի թվարկել, բերել բազմաթիվ օրինակներ այս ժողովածուից, որտեղ Շահնուրն ամբողջացնում է իգական գրականությունը և ցուցանում դրանից պատնեշումն ու ազատագրությունը:

Անշուշտ կարելի է վիճարկել ինչ-ինչ տեսակետներ և դատումներ (օրինակ՝ Օշականի պարագային, որ իմ խորին համոզմամբ հայ գրականությունը պատնեշեց և ազատագրեց այդ նույն «իգացումից» և Շահնուրի նման մնաց մենակ), սակայն էությունը, շահնուրյան հարցադրումը միանգամայն տեղին է և իրավացի: Ավելին՝ նույնակերպ հրատապ ու այժմեական այսօր: Որովհետև Հայաստան և ի Սփյուռս նույն հաջողությամբ շարունակվում է գրականության «իգացումը»: Կրկին բանագրվում են նրանք, ովքեր փորձում են հակադրել ծերուկ Արարատին պատասպարված, այսպես կոչված, «հայրենասիրերգությունը», ավանդների մեջ իրենց տարտամությունը փրկող «լրագրային գրագետներին», լավագույն դեպքում Արմեն Շիտանյանի կամ Բագրատ Այվազյանին կապիղո պատմավիպասաններին, քաղաքացիական ոտանավորներով պահանջատիրություն տարփողող նախանձախնդիրներին: Կրկին բանագրուչանքի է ենթարկվում այն գործն ու իրացումը, որ գրականությունը դիտում է զանգվածային քիմիայից ու ճաշակից անդին, կրկին հերձվածող են նրանք, ովքեր վերանայում են հայ ժողովրդի՝ իբրև գրական ազգ լինելու միթոսը: Այնպես որ Շահնուրի այս հատորը հրաշալի առիթ է դժբախտաբար մտայնություն «իգական» գրականություն իրականացնողների և դժբախտաբար պատահական պատնեշողների համար՝ կրկին խորհելու, ինքնադիտման:

Շահնուրի այս հատորի հոգվածների խորքը ընդգրկում է ևս մի կարևոր առանձնահատկություն. անմիջապես հառնում է մտավորականը, հիմնավոր և հիմնարար իմացականության տեղ անհատականությունը, անզուգական բանավիճողն ու հրապարակագիրը, հումորի ընտիր գագացողություն ունեցող մարդը, որը քեզ էի ճնշում, խորտակում յուր հեղինակության պարունակներում, պարզպես երկխոսում է, առանց սխալվելուց, թյուրիմացությունից սարսափելու, սատարում ընթերցողին ակտիվ, արգասավոր ստեղծագործական աշխատանքի: Սա առողջ, բարդույթներից ազատ հայ գրագետի բացառիկ որակ է և

այդ պատճառով նույն ընթերցողի համար միշտ սպասվող, պարբերաբար նրա հետ մնալու վերջնական զգայնությունը: Այս առումով ո՞ւմ կարող ենք դնել Շահնուրի կողքին: Դասականներին չեմ ասում, որովհետև չկան, Հակոբ Օշականին, Նիկողոս Սարաֆյանին և թերևս ուրիշ ոչ մեկի: «Սիրտ սրտի»-ն փաստեց շահնուրյան գործի ներկայություն մեկ որակը ևս:

Ավարտելով իր «Սիրտ սրտի» գրությունը՝ վարպետը շեշտում է. «Եվ սիրտը որ կը կարծրանա ամեն անգամ ծնունդ կու տա սրտապինդ սերունդի մը որ ոտքի կը կանգնի անպայման...»: Ժողովածուն կարգալու, վերընթերցելու ժամանակ, պարբերությունների ընդմիջարկումներում, գիրքը ըմբռնելուց հետո ըմբռնում ես, որ շահնուրյան այս ընթերցումը սրտակիրգյալ է և եթե անցնում ես այդ կրակից, ուրեմն մոտենում ես ազատումին: Սա է Շահան Շահնուրի այս հատորի ընթերցումի դադարը՝ առանց դույզն-ինչ գրականության պաճուճանքի և պարուրվածության, որովհետև սրտապինդվելն արդեն (սրտապինդումը կրկին շահնուրյան տարողությունը նկատի ունեմ) վերստեղծման գյուտվածությունն է:

Երևան, մայիս 1995

ԽՈՐՀԵԼՈՒ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ

Նիկողոս Սարաֆյան «Տեսարանները, մարդիկ և ես»

Չափազանց հրատապ ու կարևոր են հայոց նորագույն այն գրական երևույթների հրատարակությունները, որոնք մի կողմից արժեքների վերադարձում են ընթերցման և ներընկալման տիրույթներ, մյուս կողմից՝ գրական նիրհը թոթափող, դավառամտության բարդույթները կազմաքանդող պատեհություններ: Արդեն իսկ այդօրինակ գրքերի լույսընծայման կեցվածքը «սրբացված հանդարտությունը» անցել է, «գրական ժողովուրդ» միթոսի ապառաասպելականացումը, մշակութաբանական անհրաժեշտությունը, որ, հակադրելով կաղապարավոր բրածոյացմանը, պետք է հայ գրականության ընթացքը ներդաշնակի իր անցած ու անցնելիք ճանապարհին, նամանավանդ երբ հրատարակվում է մտքի ստեղծաբանությունը՝ մտածողական գրականությունը, մեզանում քիչ գտանելի մի իրողություն: 1994 թվականին Նիկողոս Սարաֆյանի խոհագրությունների, քննադատական, վերլուծական հոդվածների ժողովածուով ազդարարվեց «Երկ» մատենաշարի գոյությունը (մատենաշարի գլխավոր խմբագիր՝ Գրիգոր Պըլտյան) և ելնելով այս «Տեսարանները, մարդիկ և ես» հատորի երևույթից, կարող եմ վստահաբար արձանագրել, որ մշակութաբանական ներդաշնակությունն ու հեռանկարայնությունն ապահովող հայաստանյան առաջին շոշափելի ձեռքբերումն է ու հուսանք, որ մատենաշարը կունենա իր շարունակականությունը: Այն հանգամանքը, որ Նիկողոս Սարաֆյանն է դառնում արդի շրջանի լրջագույն հրատարակությունների, մատենաշարերի առաջին հեղինակը (հիշենք 1988-ին Փարիզում «Արդ» մատենաշարով և կրկին Գրիգոր Պըլտյանի աշխատասիրությամբ լույս տեսած «Վենսենի անտառը») օրինաչափ և միանգամայն ճշգրիտ ընտրություն է, քանի որ այս անգեփեղելի բանաստեղծը, արձակագիրը, խոհագրողն ու մտավորականը հայոց նորագույն շրջանի գրականության, առհասարակ մշակութաբանական կենսոլորտի գերխտացումներից է, ստեղծումի նոր ազդակները պայմանավորող, հեռանկարը ուղղորդող հեղինակներից մեկը: Հավելենք սրան, որ Սարաֆյանը գրեթե անծանոթ գրագետ է հայաստանյան գրական համապատկերում և կամբողջանա սույն հրատարակության բացառիկ արժեքը: Ցանկանում եմ ևս մի օրինաչափություն ընդգծել. «Տեսարանները, մարդիկ և ես» ժողովածուն համընկավ շրջափակման և էներգետիկ ճգնաժամի մեջ հաստատագրվող մի սերնդի ստեղծաբանական ամրապնդմանը ու լավ է, որ այդպես է, քանի որ Սարաֆյանի ժողովածուի ընդհանուր խնդրագրությունը համահունչ է նորերի գրական ըմբռնումներին, մտահոգություններին, արվեստը ազատագրելու ընձյուղվող դրույթներին: Ուրեմն կարելի է փաստել, որ հատորը արդի գրական ընթացում հազվագեղ երևացող, սակայն այնքան անհրաժեշտ մշակութաբանական սատարումներից է:

ժողովածուն հրատարակության է պատրաստել Արթուր Անդրանիկյանը, խմբագրել, ծանոթագրել և «Փյունիկը» վերտառությամբ առաջաբանը հեղինակել Գրիգոր Պլւտյանը, որը, պետք է ասել, սարաֆյանագիտության մեջ շահեկան հետազոտական-բնագրագիտական աշխատանք է կատարում: Գիրքը ներառնում է Սարաֆյանի 1927-1961 թվականներին գրած քառասուն քննադատականներ, խոհագրություններ, գրախոսականներ, տեսաբանական գրություններ և բանավիճային հոդվածներ, որոնք ներկայացված են ժամանակաշրջանի հերթագայություններ և, իրավամբ, գրողի ժառանգության այս դրսևորման ընտրանին է: Խմբագիրը գետեղել է այնպիսի գործեր, որոնք գրքի սոսկ ժողովածուի գործառնություններով չեն ավարտվում, այլև պահանջում են ամբողջական ընթերցում, այսպիսով առթում նմանատիպ հրատարակությունների մեզանում հազվագյուտ միասնականությունը, ընտրված նյութերի բնույթն ու ուղղվածությունը չեն պարփակվում գրապատմական իրողություններ լինելով միայն, ցանկացած հոդված ու գրություն ընդգծված ժամանակակից է, հրատապ, իսկ «Փյունիկը» համառոտ, սակայն խտացված առաջաբանը Սարաֆյանի «մտածողական գրականության» խորքային մեկնություններով ստեղծագործական ազդակներից մինչև կենսագրական փաստերի համադրում, մշակութաբանական համընդհանուր մասնահատկություններից մինչև գրողի խոհագրություններում գերակա Ղովտի կնոջ և Փյունիկի միթոսների քննություն և այլն, յուրաքանչյուր գրությունը կցած ծանոթագրություններով՝ սույն հատորը գրական ժառանգությունների հրատարակման համապատկերում վերապահում է լավագույնների շարքին: Առկայանում է Սարաֆյանի հայացքն ու դիտանկյունը բոլորեքյանություններ, հիրավի «տեսարանները կ'երևան սույն ատեն համաձայն մեր նայվածքին: Կախում ունին մեր տրամադրությունեն և մեր զգայական ու իմացական կարողությունեն», – ինչպես ինքն է նշում «Տեսարանները, մարդիկ և ես» խոհագրության մեջ, որը լավագույնս ցուցանում է նաև ժողովածուի կառուցվածքն ու բաղադրատարրերի միասնականությունը, ինչպես նկատում է Գրիգոր Պլւտյանն իր առաջաբանում. «Տեսարանները, մարդիկ և ես» սովորական խոհագրե մը անդին կը կազմե այս արտագրության ներքին կառուցվածքին երեք բեռները. դուրսի աշխարհը՝ որուն հանդեպ Սարաֆյան երբեք անտարբեր չէր եղած, իր պատկերի ու տեսողության անհուն շտեմարանով. ապա մարդիկը, անոնց հարցերը, ժամանակն ու շրջանը, շարժումներն ու գիրքերը, վերջապես այս բոլորը դիտող, կշռող ու խորհող եսը գրողը, իր մտահոգություններով ու սեռումներով»:

Նիկողոս Սարաֆյանը սույն ժողովածուով ներբերում է հայկական ինքնությունը միշտ դժվար տրվող մշակութացման ելակետայնության ըստ ամենայնի պատճառականացված ու համակարգված համադրությամբ պատմական հեռանկարով և իմացական վիթխարի ամբարված ներուժով: «Անջրպետի մը գրավումը», «14», «Տեղատվություն և մակընթացություն», «Միջերկրական» բանաստեղծական շարքերի ու գրքերի հեղինակը, որն իր քերթություններ հայ գրականության 20-րդ դարի բնույթը պայմանավորողներից է, ստեղծաբանական գույքը դրություններում ձեռնամուխ է եղել խորհելու, մտքի արարողականության խորհրդին՝ իմաստին, նշանակությանն ու դերակատարությանը: Սա է «Տեսա-

րանները, մարդիկ և ես» գրքի բացառիկությունն ու ուրույնությունը: Մշակութային իրադրությունների թանձրացականացումը և Սարաֆյան երևույթի այժմեականությունն ու արդիականությունն հավասարապես անհրաժեշտ են Հայաստանի և Սփյուռքի հոգևոր-մշակութային կենսոլորտին, այս ժողովածուն համահայկական դրսևորում է, որովհետև խորհելն իբրև տիեզերքի «ամենեն հազվագյուտ առաքինություն» առավել է, վերապրելու, զգալու և հիշելու կարողությունից, իսկ անձնականությունը շեշտադրող էությունականությունը միշտ պակասել է մեր ոգեղենի կյանքին, նամանավանդ գրականությանը: Սարաֆյանը սկզբունքային հետևողականությամբ, հերավի հանգանակ-հորդորակի մանրամասնությամբ և մատչելիությամբ, ափով հրամցնում է դա՝ «Հիշե՞լ թե խորհիլ», որի խորքին տեսանելի են դառնում մեր նոր և նորագույն գրականության ինքնաբավ պարփակվածությունը, ստեղծագործական պարտությունների ողջ շարանը, տիրացուական արքեպիսկոպոսի կառչած մնալը, գրողի կրավորականությունը, որը չի կարողացել, թե՞ չի ցանկացել հոսանքին դեմ գնալ՝ հունը վերագտնելու համար, հոտից տարանջատվել և վճռական մենակությունը ստեղծել ազատագրված արվեստ: «Մեր ժողովուրդը ամենեն մեծ բռնակալն է մեր գրողներու գլխուն, պահանջելով անոնցմե իր մտավոր խեղճություն հավասար ու հաճելի գրությունները» մարգարեական նկատում, որ այսօրվա բարդույթավոր գրականության համար էլ խնդրադիր ու հրատապ է: Ի՛նչ անեցրական թափանցումներ է ամբարում սարաֆյանական խորհելու խորհուրդը, իսկ երեկվա ու այսօրվա Հայաստանյան դասականները կամ եղբրամայրական նվնվոցներով փարված են «Հայրենասիրական» տաբուին, կամ հեռուստատեսությունը դժգոհում են, որ հալածական էին սովետական տարիներին, որովհետև... ՀՄՀ պետական մրցանակ չեն ստացել, իսկ իր ստեղծումի փողոսկրե աշտարակում, հեգնելով քաղաքականության մեջ իրենց գրականությունը անողներին, գրաշար Նիկողոս Սարաֆյանը մատուցանում էր մտքի հեռանկար, հայ գրականության տիրույթներում հաստատագրում իր հոգին «դեպի քառու ու ամլություն տանող», սակայն «առավելագույն ապրող ու հաղթող» խորհող գրագետին, իր անգուգական «Գրական բնանկար» խոհագրությամբ երրորդում ներաշխարհի գերակայությունը, որպեսզի ինտրան այդպես էլ հայ գրականության համար չմնա արտեֆակտ, «Մտածումներ»-ում ընդգծում «քալելու» առաջնայնությունն իբրև մեր փնթի մտքի հեղձուկում, «ազգային ահավոր անկարգության մեջ» անհատների գոյավորման նախապայման, «Սերունդի մը դառնությունը» գրության մեջ շեշտում, որ ցանկացած քաղաքական ըմբռնում ու ազդակ պարագայական է. «Կմնա գրողը, առանձին հաջորդական սերունդներուն ու մտածումի հեղաշրջումներուն առջև» և միայն գրականության դատաստանին հաղորդակից, տեսնելով մեր գրականության կիսատ-պուստության բանդագուշանքը, նույնիսկ գաղտնագերծում է գրականությունը՝ «գրականության գաղտնիքն է քամել տիպարները ներսեն ու դուրսեն» («Մեր կյանքը» Հրաչ Զարդարյանի), այս ամենը հանգուցելով ստեղծումի անվերջավորությամբ, որ Սարաֆյանի համաբնագրում բանաստեղծություն իմաստային դաշտի անբավելի խորությունը է հատկանշվում. «Բանաստեղծություն ամեն բանե առաջ քերթվածին և վեպին մեջ: Մնացյալը անշուշտ, վեպ

թե քերթված, առանց այդ բանաստեղծության, արհամարհելի են», «Բանաստեղծությունն ամեն բանե առաջ»: Ահա թե ինչու Սարաֆյանի այս ժողովածուն ընդելուզվում է հայաստանյան նորագույն սերնդի գեղարվեստական-ստեղծաբանական ոգորումներին, որովհետև, բարեբախտաբար, նորերի մեջ կան «քալելու» հանգանակը առկայացողներ՝ մշակութացման ելակետայնության նախանձախնդրությամբ:

Նիկողոս Սարաֆյանի «Տեսարանները, մարդիկ և ես» ժողովածուի մատնանշած ներքին միասնականությունը խարսխվում է, պայմանականորեն ստորաբաժաններ, հինգ հանգուցային հիմերի՝ գրականության բնույթային փոխակերպության անհրաժեշտությունը և կենտրոնացումը, արվեստական ստեղծումի գերակայությունը, սա պարտադիր բաղձյուղված անհատականությունների թանձրացականացմամբ, արդիականության հարակա շեշտադրումը, Հակոբ Օշականի ու Վահան Թեքեյանի անդրադարձումները և վերջապես հինգերորդը՝ «ներփակ ընթերցումները», անխառն գրախոսականներ, «նարդունիական» հոսք: Անշուշտ դրանցից ոչ մեկը ժողովածուում «բացարձակ մաքուր» տեսքով չի արտահայտվում, բնագրային մակարդակում բազմաթիվ շերտերով ընթերցողոված են, որը հենց Սարաֆյանի մշակութաբանական ժառանգության համադրական-բազմաձայն մասնահատկությունն է: Գրականության բնույթային փոխակերպությունը պայմանավորված էր արդիական արվեստական ստեղծումի անհրաժեշտությամբ, որ իր առարկայական հարցադրումներով հրատապ է նաև այսօր, քանի որ Սփյուռքի գրական տաղնապի բաղկացյալների ցուցանումը («Սփյուռքը և իր գրականությունը») և «վաթսուներամյա բայց չափահասություն չեկած մեր առաքյալների» լուռությունը, այսինքն՝ գրական իրագործումի արմատական շրջադարձը, արդ նույնպես կենսական անհրաժեշտություն է, իսկ դա իրագործելի է հատկապես «հեղափոխական տաղանդների» առկայությամբ, տեղող արվեստի և արվեստագետի տեսակով («Բացատրություն մը»), անհատականություններով, որոնք ինքնին տաղանդավոր են և ցեղի անկապտելի բաղադրատարրերը՝ պետականությունն ու մտավորականությունը պայմանավորողները, իսկ այս հանգրվանին մենք պետք է գոյավորենք ավանդություն ու միջավայր, որ միայն «Հայկական հագուստներով, լեռներով, գյուղերով, վանքերով չէ» («Փոխված են դարերը»), այլ գրականության ազատագրությամբ «արտաքին ամեն ճնշումե և թելադրանքներե» («Ազգայինն ու միջազգայինը գրականության մեջ») և պարտադիր տարանջատված հավաքական ցանկացած դրսևորումներից, երբ «Որոշ կետե մը անդին բանաստեղծին արտահայտությունը ոչ մեկ կապ ունի միջավայրին ու քաղաքականության հետ» («Սերունդի մը դառնությունը»):

Այս խնդիրների յուրօրինակ բյուրեղացումն են ժողովածուի այսպես կոչված Հակոբ Օշական-Վահան Թեքեյան-ական հոսքը: Առհասարակ հարկ է շեշտել Սարաֆյանի առանձնահատուկ բեռացումը այս հեղինակների գործի, էություն և նկարագրի պարագրկումներում, որ ինքնին բնական ու հասկանալի է, իրենց ստեղծագործական խառնվածքով միմյանց «զարտուղի» այս հսկաները, որոնք հայ նոր գրականությունը 20-րդ դարի նորագույն դրսևորումներին կամրջողներն էին և ընդհանրական բուլլերը, անհնարին էր, որպեսզի չլի-

ներին սարաֆյանական տեսադաշտի մշտամնա հանգույցներում: Այս խորքին «Հառաջադիմություն թե ձուլում» ծավալուն գրությունը Օչական-Թեքեյան գուգադիրի տարողունակ ընթերցումներից է, հիշատակենք անպայմանորեն «Իրավ բանաստեղծություն»-ը, «Վահան Թեքեյան», «Ողջույն մը ուսուցչիս՝ Հ. Օչականին», «Ճառը», «Մեր գրականություն թշնամիները» հոդվածները, խոհագրությունները:

Ժողովածուի մաս կազմող գրախոսականները և մանավանդ Շավարշ Նարդունուն (գերագանցապես) հասցեագրած «էպիստոլյար»-բանավիճային հոդվածները («Գեղամ Բարսեղյան», «Շահան Շահնուր», «Նամակ առ Նարդունի», «Մեկ ժամ Նարդունիին հետ» և այլն) քաղաքական չեզոքության տիրույթներում փաստարկում են մեր գրականության մանկական շրջանի բոլոր ձախողությունները (արվեստի զգայացունց-վիպապաշտ ըմբռնողություն, հայրենասիրության հրացքի արխայիկ տաղտղնում, գրողին անպայման ուտիրիտար-ազգային կյանքին կապելու գերլարում), ուղենշում արվեստն երկմտությունից տարանջատելու կարելիությունները:

«Տեսարանները, մարդիկ և ես» հատորում մի կատարյալ պայծառատեսականխատեսող գրություն կա՝ «Դեպի Երևան» վերտառությամբ, գրված 1950-ին: Խորհելու խորհուրդն իր գրականությամբ ու իմացականությամբ վկայած Նիկողոս Սարաֆյանը այսպես է պատկերացնում իր մոտքը Երևան. «Պիտի ուզեի, որ երբ ձիս կանգ առնեի Արարատյան դաշտին մեջ, հեռվեն, մայրաքաղաքը, Երևանը՝ տեսած ավերակներուս և տեսած մեռելներուս հարություն պես: Լսեի հայ զորքերուն տողանցքը, հայ արձանագործներուն մրճահարումը և մեր բանվորներուն թիերուն, բահերուն աղմուկը և տոնական զանգահարումը մեր եկեղեցիներուն»: Եվ այժմ այդպես է լինում ու լինում է նաև իր փոքրակրթա աշտարակում մշակութային երկհետայնությունը սեփական գրականությամբ ու մտքի գործունեությամբ փաստած ու այսօրվան հասցրած Նիկողոս Սարաֆյանի շնորհիվ:

ՆՇԱՆ ՊԵՇԻԿԹԱՇԼՅԱՆ

Հայ գրականությունը համապատկերում կան գրողներ, որոնք երկար ժամանակ հանիրավի անտեսվել են, թեև նրանց ստեղծագործությունները, առարկայորեն, պայմանավորել են մեր գրականության պատմության այս կամ այն կոնկրետ ժամանակաշրջանի մասնահատկությունները: Պարտադրված մոռացություն, անտեսման և զանազան արգելքների պատճառով ընթերցողը հնարավորություն չի ունեցել ծանոթանալու սեփական գրականության բազմաթիվ արժեքների: Արգելման և անտեսման զոհ են դարձել նաև սփյուռքահայ շատ գրողներ, որոնց ստեղծագործությունները Հայ դասական գրականության ընտիր գրսևորումներն են:

Ահա այս մտահոգությամբ է պատճառաբանվում նորագույն շրջանի Հայ գրականության ակնառու ներկայացուցիչ Նշան Պեշիկթաշլյանի «Ընկեր Փարոս» վիպակի տպագրությունն՝ իբրև Հայաստանում մեծանուն գրողի ստեղծագործությունների հրատարակման մի համեստ սկիզբ: Նշան Պեշիկթաշլյանը բացառիկ տեղ ունի ոչ միայն սփյուռքի, այլև ընդհանրապես Հայ գրականության պատմության մեջ: Նրա հարուստ և բազմակողմանի գեղարվեստական ժառանգությունը ավելի քան կեսդարյա Հայ իրականության (XX դարի 20-ական թվականներից մինչև 70-ականների սկիզբը) ուշագրավ ու ինքնատիպ գրական անդրադարձումներից է:

...Կյանքի մի ստվար մասը Փարիզի մերձակա արվարձաններից մեկում անցկացրած գրողը՝ Վենսենի Ստրասբուրգի փողոցի թիվ 52 տնից, անխտիր անդրադառնում էր Հայ իրականության բոլոր գրսևորումներին: Նա սփյուռքի ամենաճանաչված ու սիրված գրագետներից էր, որի ստեղծագործությունները նաև ուծացման հզոր ընդդիմություն էին: Հայաստանում նրա գրքերը պահպանվում էին գրադարանների հատուկ ֆոնդերում՝ ընթերցողների աչքից հեռու, նրա մասին չէր գրվում գեթ մեկ տող, սակայն պարտադրյալ մոռացությունը չէր կարող դեմ գնալ հզոր տաղանդին:

Նշան Պեշիկթաշլյանի (1896-1972) հարուստ ու բազմազան գեղարվեստական ժառանգությունը գրականության յուրօրինակ հանրագիտարան է: Ստեղծագործել է տառացիորեն գրական բոլոր ժանրերով: Գրել է վեպեր, վիպակներ, նորավեպեր, պատմվածքներ, բանաստեղծություններ, պոեմներ, առակներ, արձակ մանրապատումներ, տրամախոսություններ, թատերգություններ, դիմանկարներ, ինչպես նաև թատերագիտական ուսումնասիրություններ:

Հատկապես մեծ է գրողի երախտիքը Հայ երգիծական գրականության մեջ: Հայ գրականության պատմության համապատկերում Նշան Պեշիկթաշլյանը Հակոբ Պարոնյանի և Երվանդ Օտյանի հետ կազմում են մեր երգիծական գրականության անհասանելի և անգերազանցելի երրորդությունը:

Ծնվել է Կ.Պոլսում, որտեղ և ստացել է նախնական կրթությունը: Գրական նախափորձերը կատարել է քսանական թվականների սկզբներին: 1922-ին՝

Յրանսխայում հաստատվելուց հետո, վերջնականապես նվիրվել է գրականու-
թյանը և տարիներ շարունակ առանձին գրքերով ու սփյուռքահայ բազմաթիվ
պարբերականներում տպագրված ստեղծագործություններով ու հոդվածներով
մասնակցել արտերկրի գրական կյանքին:

Համառոտ անդրադառնանք գրողի գրական ժառանգության հիմնական
դրսևորումներին: Պեշիկթաշլյանը իր լավագույն քերթվածները գետեղել է
1939 թվականին Փարիզում հրատարակած «Միրանի գոտի» ժողովածուում:
«Մեղքերս» ընդհանուր խորագրով «Սև վարդերու գիրք» և «Կարմիր վարդե-
րու գիրք» շարքերի տաղերն ու քերթվածները սիրո, սպասման, անանց հիշա-
տակների գողարիկ գրականացումներ են: Գրողի չափածո ժառանգության
կարևոր մասն են 1946-ին «Զեն ու զարդ» գրքի մեջ «Բեկորներ» ընդհանուր
վերնագրի տակ ամփոփված ստեղծագործությունները, հատկապես «Արծիվնե-
րը» քերթվածը և «Շարա» պոեմը:

Գրողի երգիծանքի ինքնատիպ դրսևորումներից են նրա բազմաթիվ չափա-
ծո և արձակ առակները: Մի ամբողջ ուսումնասիրություն կարելի է գրել ժան-
րի արդի շրջանի պատմության մեջ նրա առակների դերի և նշանակության մա-
սին: Լավագույն առակները գետեղել է «Առյուծագիրք» և «Արգազյան սո-
խակներ» շարքերում:

Անգնահատելի է գրողի երախտիքը սփյուռքահայ դրամատուրգիայի զար-
գացման գործում: Պեշիկթաշլյանը շնորհալի դերասան էր, նշանավոր թատե-
րագիր և հեղինակավոր թատերագետ: Պատանեկան տարիներից հրապուրվել է
թատրոնով: 1919-1921 թվականներին խաղացել է Կոստանդնուպոլսի հայ դրա-
մատիկ թատերախմբում: 1937-ին Փարիզում առանձին գրքով հրատարակել է
«Հիվանդտես» մեկ արարով կատակերգությունը: 1944-ին գրել է «Մնավ նոր
արքա» պիեսը: Անպայման հիշատակման է արժանի 1950-ին Փարիզում հրա-
տարակած «Գրիգոր Նարեկացի և Սմբատ Բ» ութ պատկերով պատմական թա-
տերգությունը, որ Նարեկացու երևույթի դրամատիկական եզակի մեկնաբա-
նություններից է: Զբաղվել է նաև հայ թատրոնի պատմության ու տեսության
խնդիրների ուսումնասիրությամբ: 1969-ին Անթիլիասում տպագրել է «Թատե-
րական դեմքեր» հիմնարար աշխատությունը:

Պեշիկթաշլյանի գրականության հետաքրքրական դրսևորումներից են քնա-
րական արձակ ստեղծագործությունները, ուրույն խոհական ուրվագծերը,
մանրապատումներն ու զանազան դիմանկարները: Հատկանշական է այն հան-
գամանքը, որ գրողը միևնույն վարպետությամբ գրում է թե՛ երգիծական դի-
մանկարներ ու մանրապատումներ, թե՛ խոհական ուրվագծեր, թե՛ հումորեսկ-
ներ և թե՛ վերլուծական ներհուն էջեր: Հանգամանք, որ գրողի համապարփակ
գեղարվեստական հնարավորությունների շոշափելի վկայությունն է: Ավելին՝
իրողությունը մատնանշում է գրողի ստեղծագործական ընթացի օրինաչափու-
թյուններից մեկը. պարբերական անցումներ մի ժանրից մեկ այլ ժանր, ոճական,
պատկերային համակարգի անհրաժեշտ տեղափոխությունները յուրատեսակ
«հսկողական» գործառնություն էին, որ հնարավորություն էին ընձեռում միշտ
պահպանել գեղարվեստականի մակարդակը, խուսափել թույլ, անհաջող գոր-
ծերից, ստեղծագործական ետընթացից: Գրողի դիմանկարները, երգիծական ու

քնարական մանրապատումները, խոհագրումները գետեղվել են և՛ ժողովածուներում, և՛ տպագրվել առանձին գրքերով: Մասնավորապես՝ «Մեր պարտեզեն» (Փարիզ, 1947), «Մեր դրախտեն» (Փարիզ, 1948), «Նոր ծաղրանկարներ» (Փարիզ, 1952), «Մոմիաներ» (Փարիզ, 1954):

Գրողի արձակը, որ նրա գրական ժառանգության հիմնական և նշանակալի դրսևորումն է, կարելի է բաժանել երկու հիմնական խմբի՝ պատմական թեմաներով գրված ստեղծագործություններ և քաղաքական-երգիծական վեպեր և վիպակներ:

1920-ական թվականների վերջերին, 30-ականների սկզբներին Նշան Պեշիկ-թաշլյանը տպագրում է արձակ մի քանի ուշագրավ ստեղծագործություններ Բոստոնի «Հայրենիք» ամսագրում («Լուսին և նշխար», «Փարավոն Սեմ-Անտոն», «Իշխան Արչակունի», «Նարդոս», «Զիթենի», «Տեսիլներ»), որոնք նրան ճանաչում են բերում: Այնուհետև նա արդի հայ վիպասանության մեջ ստեղծում է Ավետարանի և բյուզանդական շրջանի պատմությանը վերաբերող թեմաներով, այսպես կոչված, հրաշավեպերի և քնարավեպերի մի շարք: 1942-ին Փարիզում տպագրում է «Լուլուտի» ստեղծագործությունը, որ գրել է 1940-ին: Վեպը Բյուզանդիոնին նվիրված ստեղծագործությունների շարքից էր («Կաբա», «Պատմություն Ասավուտներու»): Գրքի ներածականում վեպը բնորոշվում է իբրև ի նպաստ խաղաղության մի խճագրություն բյուզանդական շրջանից: 1928-32 թթ. Ավետարանի թեմաներով գրում է «Սիրոննա», «Ռապպի» և «Մարիամ Մագդաղինացի» եռագրությունը:

1927-ին կրկին Փարիզում հրատարակում է «Ընկեր Շահազար» երգիծավեպը, որ նրա քաղաքական երգիծանքի առաջին ծավալուն ստեղծագործություններից է: Շահազարը Պեշիկթաշլյանի քաղաքական գործչի առաջին երգիծական հերոսն էր, իր տեսակի մեջ մի ինքնատիպ Փանջունի, որին պիտի հաջորդեին Փարոսը «Ընկեր Փարոս» վիպակից, Տոմփագյանը և Չեթինյանը «Սաղաթեղին պոչին տակ ու շուքին» վեպից: Այս կերպարներով գրողը հայ ընթերցողին ներկայացրեց քաղաքական գործչի մի անմահ տիպ, որ հար և նման Օտյանի համապատասխան հերոսներին, գրականությունից արագ կյանք մտավ՝ դառնալով երևույթի, մտայնության հավաքական ու դիպուկ ընդհանրական անուն:

ԿԱՐԱՊԵՏ ՓՈԼԱՏՅԱՆԻ «ԶՐՈՒՅՑ»-ՆԵՐԸ

Գրականության պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում հանդես են եկել, ստեղծագործական բեղուն և երկար կյանք ունեցել այնպիսի գրագետներ, որոնք այնուհետև ինչ-ինչ առարկայական և ենթակայական պատճառներով «դուրս են մղվել» գրական-գեղարվեստական արդի կենսոլորտից, տեղակայվել զուտ արհեստավարժների մասնագիտական գրություններում, գրկվել ընթերցման լայն շրջանակներից: «Երկրորդական», «ընթացիկ գրողներ» կաղապարներով հորջորջվող այդ գրագետներից շատ-շատերը, սակայն, իրենց գործով և ժառանգությամբ անվերապահելի են այս կամ այն շրջանի գրականության հաշվեկշիռն ըմբռնելու և ընկալելու համար: Մանավանդ հայ գրականության պարագային, եթե արձանագրենք այն հանրահայտ ճշմարտությունը, թե մեր գրականության ընթերցումն ու մեկնաբանությունը ենթադրում է բազմաթիվ անունների և գրական իրողությունների վերականգնում գրականության պատմության մեջ:

Սփյուռքի գրականության հայաստանյան ընկալումներում և պատկերացումներում սա առավելագույնս ընդգծված է: Իրավացիորեն սեեռվելով մեր գրականության այդ գրսևորման կենտրոնին՝ չպետք է մոռանանք և կամ շրջանցենք այն գրական մշակներին, որոնց կյանքն ու գործը տառացիորեն մեր գրականության բաղձյուղված գրսևորումն է, նրա կենսագրությունը: Շուրջ երկու տասնյակ ժողովածուների, գրքերի հեղինակ և, փաստորեն, արտերկրի գրականության, մշակույթի խանձարուրից մինչև արդի շրջանի գրական կյանքի ակնատես և մասնակից: Եվ նաև հայաստանյան գրագետի ու ընթերցողի համար Հայրենիք-Սփյուռք մշակութային կամուրջը գործնականացնող բնութագրական և պարտավորեցնող օրինակ: Կարապետ Փոլատյանն այն մտավորականներից էր, որ սկզբունքային հետևողականությամբ հայկական գաղթօջախներում ներկայացնում, ծանոթացնում էր հայաստանյան գրականությունը, անդրադառնում մեր գրական կյանքի բոլոր ելևէջումներին: Այս առումով ուներ փորձառություն անցած ավանդներ, որոնք այսօր շարունակվում են, իսկ մե՞նք, պիտի ունենա՞նք վերադարձի մեր ավանդները...

Սեփական ստեղծագործական, գրական կյանքն ընդհանրացնելիս, երբ հասել էր «իր հաշիվն ալ նայելու» ժամանակը, այսպես է բնութագրում իր գրականությունը. «Երկրահասիին վրա կրնաս խաչ մը քաշել... գալով գրագետին՝ ի՞նչ ըսեմ: Ծիշտ բառը չէ թերևս... գրագետ չեմ, բայց գրականություն կ'ընեմ, աղեկ գեշ, և ինչպես կ'ըսեի՝ ավելի գեշ քան աղեկ: Մեծերը, տաղանդավորները նրբահյուս, գունագեղ կարկանդակներ կը շինեն: Իմս՝ ճաց ու պանիր է, փոր կշտացնելիք հաց ու պանիր: Ժողովուրդին համար՝ որպեսզի անոթի չմնա ան: Կրցա՞ հասկցնել միտքս, հաց ու պանիր: Որքան «աշխատված», նրբաճաշակ են եփած կերակուրներս, այնքան պարզ են գրածներս: Ես կը գրեմ իբրև առաքելություն: Ծիշտ այնպես ինչպես քրիստոնյա միսիոնարները կը մեկնին հեթանոս ժողովուրդներու մեջ քարոզելու:

– Իսկ դու ի՞նչ կը քարոզես:

– Հայությո՛ւն»:

Իրավամբ, Փոլատյանի այս յուրահատուկ ինքնադատականը գրագետի գործի առարկայական բնութագրական է: «Արևելքի տղաքը», «Կը հրաժարիմ հայութենե», «Արծիվները անապատին մեջ», «Կրակե շապիկը» վեպերը, քերթվածները, արձակ խոհագրություններն ու մանրապատումները, պատմվածքները կոչված էին ուժացման ընդդիմությունը և իրենց գեղարվեստական համակարգով, գրականացման սկզբունքներով, գաղափարամիտությունը ընդամենը այն անհրաժեշտ ստեղծագործական տարածություն ապահովողներին էին, որտեղ պիտի բյուրեղանար սփյուռքյան գրականության ուստումը՝ Նիկողոս Սարաֆյան, Հարութ Կոստանդյան, Ահարոն Տատուրյան...

Կարապետ Փոլատյանը, հար և նման Բյուզանդ Թոփալյանի, Դերենիկ Ճիգմեճյանի, Բարգեն Պոտոյանի և շատ ու շատ ուրիշների, արտերկրում պահպանում էր հայ գրական կենսոլորտը «հաց ու պանրի» նման գործերով, մշակութային կյանքը, թերթ ու հանդես հրատարակում, գոյավորում մթնոլորտ գրականության թռիչքի համար:

Փոլատյանի գրականությունն ինչ-որ իմաստով փնտրտուք էր, ստեղծագործական անընդհատ որոնում, որն անպայմանորեն պետք է մեկտեղվեր, գտներ ինքնարտահայտման լավագույն և ներդաշնակ ձևը: Արդեն հասուն գրագետը գտավ այն՝ գրական գրույցի, երկխոսության ժանրի միջոցով: Այստեղ է, որ լիովին կայացավ գրող Կարապետ Փոլատյանը: Նրա «Զրույց»-ները թե՛ իբրև հղացք, թե՛ որպես իրագործում ոչ միայն նորություն էին, այլև՝ ժանրի կատարյալ, լիարժեք դրսևորումներից:

Ինչպես Սփյուռքի, այնպես էլ Հայաստանի գրական-մշակութային կյանքի քաջատեղյակությունը, իրագեկությունը, բազմաթիվ գրողների հետ ունեցած մտերմիկ, բարեկամական հարաբերությունները, գրուցակցին հետաքրքրելու անուրանալի ձիրքը, երկխոսություն կառուցելու մշակույթը, գրուցակցին ամբողջովին բացելու, երկխոսության ժամանակ այս կամ այն թեմայի շուրջ կենտրոնանալիս աննկատ, տեղին ռեպլիկներով գրուցակցին «մտասևեռելու» կարողությունը, ճիշտ ժամանակին ընդմիջելու, բանավիճելու և կամ լրացնելու ունակությունը «Զրույց»-ները դարձրել են արտակարգ հագեցած, սլացիկ: Պակաս կարևոր չի եղել նաև այն հանգամանքը, որ Փոլատյանը գրական շրջանակներում ուներ անզուգական խոհարարի համբավ: Ինչպես ինքն է նշում Ու. Սարոյանի հետ կայացած երկխոսության մեջ, այդ հանգամանքի շնորհիվ էր, որ տեղի ունեցավ իր «Զրույցը» (նշանավոր գրողը խնդրել էր նաև Բիթլիսի քյուլֆթա պատրաստել):

Փոլատյանը «Զրույց»-ների հինգերորդ հատորում գրում է. «Գրական այս սեռը կը մշակեմ տարիներե ի վեր, պարզապես օգտակար ըլլալու համար հայ գրականության: Հոն ոչ անձնական փառք կը փնտռեմ և ոչ ալ շահ: Ոչ իսկ ստեղծագործական երկե մը սպասված հոգեկան գոհացումը»: Անշուշտ այս խոստովանանքը մատնանշում է «Զրույց»-ների ստեղծման և կայացման դժվար ընթացքը, ստեղծագործական կերպից արտածված անանձնականությունը և նաև վկայում է այն հակադարձ շարժումը, երբ ընթերցողը «հոգեկան գոհա-

ցում» է ստանում գրագետի այս երկխոսություններից իբրև ստեղծագործություն, իբրև գրականություն: Ասվածի պերճախոս հավաստումներն են գրույցները Բենիամին Թաշյանի, Նիկողոս Սարաֆյանի, Հարութ Կոստանդյանի, Վահե Օշականի, Գուրգեն Մահարու, Խաչիկ Դաշտենցի և այլոց հետ: <...>*

* Հոդվածին հաջորդում է հրապարակում՝ «Մի ծաղկաքաղ Կարապետ Փոլատյանի «Զրույց»-ից Ուիլյամ Սարոյանի հետ» (տե՛ս Վարուժան, 1993, թիվ 6, հունվար):

ԷԴՈՒԱՐԴ ՊՈՅԱՃՅԱՆԻ ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ

Հայաստանի «Մոնսալեո» հայրենակցական միությունն նախաձեռնություններ է իրականացնում հայրենասիրական գործունեության զարգացման և հոգևորականության համապատասխանության հարցերի լուծման նպատակով: Գրական, առհասարակ մշակութային կյանքում այս կարևոր իրադարձությունը առավել ևս հուսադրող է, քանի որ «լրագրային գրականություն», գիրք տպագրելու անհնարինությունն այս օրերին հայաստանյան ընթերցողին է վերադարձվում սփյուռքյան գրականության ճամբարի, իրական արժեքներից մեկը, որի գեղարվեստական ժառանգությունը տարիներ շարունակ արգելափակվել էր, պարտադրված «մոռացման» դատապարտվել: Սակայն հարևան Հակոբ Օշականի, Վազգեն Շուշանյանի, Նիկողոս Սարաֆյանի ու Զարեհ Որբունու, Շավարշ Նարդունիի և Սմբատ Փանոսյանի, սփյուռքյան գրականության բոլոր իրական արժեքների, էդուկացիոն Պոյաճյանի ընտիր գրականությունը անմասն չէր հայաստանյան ընթերցողների մի փոքր շրջանակի համար, որոնք վստահ էին, որ ուշ թե շուտ այս լուսավոր փառանքը անցնելու է պարտադրված «մոռացման» խոչընդոտները, դառնալու է հայաստանյան գրական-մշակութային կյանքի ներկայությունից: Ուրեմն Պոյաճյանի այս ընտրանու առկայությունը կարող ենք արձանագրել, որ Հայաստանի Հանրապետությունում սկսվում է մեր գրականության իրական արժեքները վերադարձնելու կարևոր ու հրատապ գործընթացը: Սա մասնագետների և հրատարակիչների համար պարտականություն է:

Սփյուռքի գրականության համապատասխան էդուկացիոն Պոյաճյանը հատկապես շնորհիվ է գեղարվեստական կայուն-ավանդված հղացքների ուրույն, և որ առավել բնութագրական է, գրական ընթացում նոր ստեղծագործական ընթերցումներով: Սա բնորոշ է և՛ նրա փոքր արձակ ստեղծագործություններին, և՛ բանաստեղծություններին և թե՛ գանազան խոհագրություններին: Դեռևս Գավառի կամ Վաղվան գրականության բանավեպում և գեղագիտության մեջ ամրագրված և թլկատինցիով ու Ռուբեն Զարդարյանի գրականությամբ ըստ ամենայնի կիրարկված, ապա Հակոբ Օշականի եզակի «Խոնարհներ» շարքով լիակատար ամբողջականացրած ու, այսպես կոչված, «Կարոտի գրականություն» տիրույթներում Մնձուրիի և Համաստեղի բյուրեղացրած հայրենապատումը՝ կորսված հայրենիքի մարդկանց, կենսոլորտի, իրերի և առարկաների աշխարհի գեղարվեստական յուրօրինակ տարեգրությունը, 20-րդ դարի 40-ական թվականների վերջերին 50-ականների սկզբներին միանշանակ տեղապատույտ էր տալիս: Գրական պարբերականներում, հանդեսներում, առանձին գրքերով ու ժողովածուներով հրատարակվում էին բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնք կա՛մ մատնանշած հեղինակների (հատկապես՝ Մնձուրի, Համաստեղ) առավել կամ նվազ կրկնություններն էին, կա՛մ գեղարվեստական այդ հետադժի անթաքույց ճախողումները: Միակ բացառությունը Շավարշ Նար-

դուներն էր, որի հեղինակային հեքիաթները, քնարական պատկերներն ու արձակ մանր ստեղծագործությունները Կարոտի գրականություն էին ներբերում կորսված հայրենիքի կենսոլորտի մոգական երփնագիրը, միթոսների ճաշակավոր ոճավորումները: Եվ ահա 1948-ին լույս է տեսնում էդուարդ Պոյաճյանի «Հողը» փոքր արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն, որտեղ գետեղված տասնհինգ պատմվածքներն ու պատկերները Մնձուրի-Համաստեղ-յան հղացքների և գեղարվեստական իրագործումների հաղթահարումն էին, Կարոտի գրականության տեղապտույտի ազատագրումը: Իր ականավոր նախորդների գեղարվեստական փորձը լիովին տարրալուծելով իբրև բնագիրը կազմակերպող հատկանիշ՝ Պոյաճյանը գոյավորեց ծննդավայրի, կորսված հայրենիքի գեղարվեստական բոլորովին նոր կերպ՝ լեզվական և հղացքային այնպիսի իրագործումներով և գեղագիտական տեսանկյունով, որոնք սփյուռքի գրականության համապատկերում մինչ այդ չէին կիրառվել: Նրա դիմանկար-պատմվածքները («Փոր-Մկո», «Դանի», «Նկար Ղուկաս», «Այնճարի մեկ տղան», «Սանդիկը» և այլն), առարկայական արձանագրություն-պատկերները («Մեր հողին կարոտով», «Իր տետրակին մեջ», «Մեռել մը և հուղարկավորություն», «Ինք և ծխամորճը») ընթերցման տիրույթներում հանդիպազրույց են ներքին տարագրության բախումները, մոտեցում-հեռացում-ների անընդհատ պատկերագրումներով ցուցանում պանդուխտի գոյաբանության ընդհանրական բյուրեղացումները՝ բարձրով, պահվածքով, հողի «խառնվածքի ցայտուն գիծերով»: 1963 թվականին հրատարակած «Տոմար տարագրի» ժողովածուն (ներառում է երկու շարք՝ «Տոմար տարագրի» և «Միսակ և Միսաք») ստեղծագործական միևնույն կերպի շարունակությունն էր:

Էդուարդ Պոյաճյանի բանաստեղծությունները, որոնց մեկ մասը մեկտեղված է «Մեր և վիշտ» (1944 թ.) և «Ծննդավայր կորուսյալ» (1984 թ.) ժողովածուներում, իսկ շատերը, գրագետի մյուս երկերի պես, ցան ու ցիր՝ «Հայրենիք», «Ազգարար», «Բագին», «Նաիրի», «Հասկ», «Ակոս», «Հառաջ», «Ազգակ» և այլ պարբերականներում, ի տարբերություն, ասենք, Արշամ Տատրյանի, Վահրամ Սոֆյանի, Արսեն Աճեմյանի, Ռաֆայել Զարգարյանի, Շեմսի, այլոց ստեղծագործությունների, որոնք սոսկ գրապատմական գործառնություններ ունեն, ստեղծագործական իրացման ու նախադեպի իմաստով (հար և նման Վահե Օշականի, Կոստանդնուպոլսի բանաստեղծական փաղանգի Կ. Ճանճիկյան, Հ. Գալուստյան, Զահրատ, Զ. Նրախունի) բարերար պայմաններ գոյավորեցին բանաստեղծական նորագույն ուղղության համար (Գր. Պրլտյան, Հ. Պերպերյան, Ս. Կիրակոսյան, Շ. Տասնապետյան, Վ. Թեքեյան, այլք):

Էդուարդ Պոյաճյանը ծնվել է 1915-ին Մուսա լեռան Խտըր-Պեկ գյուղում: Նախնական կրթությունը ստացել է հայրենիքում, այնուհետև հաճախել է Բեյրութի Հայ ճեմարանը: 1935 թվականից մինչև կյանքի վերջը (վախճանվել է 1966-ի հոկտեմբերի 13-ին) զբաղվել է ուսուցչությամբ, եղել է «Բագին» հանդեսի առաջին աշխատակիցներից: Հանդես է եկել Վազգեն Տիրանյան, Ե. Ծովիկյան, Ե. Սարյան, Ալպաթրոս ծածկանուններով:

Մինչ այս «Ընտրանու» լույս ընծայումը նրա արձակը, բանաստեղծությունները, քննադատական գրություններն ու հրապարակագրական, խոհագրական

էջերը հրատարակվել են «Սեր և վիշտ», «Հողը», «Պայքարողներ, պայքարողներ դուք գազազած», «Թուղթ գավակներուս», «Երկու նամակներ», «Դեմքեր», «Տոմար տարագրի», «Մոնղոլական կորուսյալ» հատորներով: 1972-ին Բեյրութում, Համազգայինի «Հայ գրողներ» մատենաշարով լույս է տեսել գրողի երկերի առաջին հատորը, ուր ամփոփված են «Հողը», «Տոմար տարագրի» եւ «Սխակ և Մխաբ» շարքերը:

Երևանյան այս ժողովածուում գետեղված են անվանի գրողի այն արձակ և չափածո ստեղծագործությունները, որոնք, ինչպես նշում է «Ընտրանին» ամենայն բարեխղճությամբ կազմած և հակիրճ առաջաբանը գրած Աստղիկ Բեքմեզյանը, «լավագույնս արտացոլում են գրողի գեղագիտական սկզբունքները, մտածողության ու պատկերավորման ուրույն համակարգը»:

ՀԱՐՈՒԹ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆԻ ՆԱՄԱԿՆԵՐԸ

Հայ նոր և արդի գրականության պատմությունն ամբողջովին պատկերացնելու և ճանաչելու գործում գրական ժառանգություններ հրատարակելու մտահոգությունն ու գործը կենսական անհրաժեշտություն են: Հատկապես, երբ արխիվներում ու զանազան հավաքածուներում գոց են մնում այն գեղարվեստական վավերագրերն ու վկայություններն, առանց որոնց գրականության պատմությունը ոչ միայն անկատար է, այլև՝ հատկականությունը խաթարած, առանց «այցեքարտի»: Սա մի վիճակ է, որը կարելի է մշակութային, գրական ընկեցիկություն համարել, վտանգավոր ու ստերջ, քանի որ գրականության պատմության ճանաչողությունը խարսխվում է բարդությունով: Ուրեմն, գրական ժառանգության յուրաքանչյուր հրապարակում, շրջանառություն մեջ մտցնելու իրողություն, գրականության պատմությունը, գրական ընթացի կենսագրությունը սատարում է ազատվելու թերի լինելու բարդություններից, իսկ ներկայանալի, հզոր ստեղծագործությունների վերակոչումը անհաղորդակից լինելու հարցազրույցը դարձնում է սնանկ (անհաղորդակից բոլոր առումներով, համաշխարհային գրականության հետ անվարան բաղդատվելու, իբրև արժեք, մեծ գրականություն): Վերջիվերջո, այս պարագային, գրականության պատմությունը ազատագրվում է պարտադրված բարդություններից, և հայ գրականությունը ստանում է իր նորմալ, կենսունակ, ներկայանալի տեսքը: Այս իմաստով իրողություն պերճախոս վկայությունն են «Արդ» մատենաշարի հղացումն ու գործունեությունը, որն արդեն երեք գիրք է հրատարակել՝ Նիկողոս Սարաֆյանի «Վենսենի անտառը» (Փարիզ, 1988), Հարութ Կոստանդյանի «Օրերի իմաստությունը» (Փարիզ, 1989 թ.) և «Նամակները»: Մատենաշարի գոյությունը և նպատակամիտությունը միմիայն երախտագիտություն ու հիացմունք են առաջացնում արտերկրի այն գրագետների նկատմամբ, որոնք իրականացնում են այս գործը և իրենց անձը զուգահեռվում է հրատարակած անունների հետ, իբրև գրագետ, գրական անհատ:

Հրապարակումների այս ծիրում շրջանառության մեջ են դրվում նաև էպիստոլյար ժառանգության այն դրսևորումները, որոնք գեղարվեստական-գեղագիտական կարևորագույն հուշարձաններ են, գրականության պատմության անկապտելի դրսևորումներ: Այսպես՝ 1986 թվականին «Կամ» վերլուծական հանդեսում հրապարակվեց Հակոբ Օշական-Նիկողոս Սարաֆյան նամականին (թիվ 3-4, էջ 109-143)՝ թվով տասներկու՝ չորսը՝ Սարաֆյանից, ութը՝ Օշականից: 1988-ին Երևանում, Ալեքսանդր Թոփչյանի աշխատասիրությունով, լույս տեսավ Հարութ Կոստանդյանի «Օրերի իմաստությունը» ժողովածուն, ուր գետեղվել էին գրողի նամակների մի փունջ: Գրականագետը Կոստանդյանի այդ հատորակը կազմելիս, ինչպես ինքն է գրում. «... ծանոթագրությունների վրա աշխատելիս մեծապես օգտվել ենք Ֆրանսահայ գրողներ Զուլալ Գազանճյանի և Գրիգոր Պրլտյանի անշահախնդիր աջակցությունից, որի համար հայտնում

ենք մեր խորին շնորհակալությունը»։ Հարույժ Կոստանդյանի երեւանյան հրատարակչության մեջ առաջին անգամ տպագրվել են Բաբկեն Պոտոսյանին և Բյուզանդ Թոփալյանին ուղղված նամակներից, որոնցից առաջինին հասցեագրված նամակների պատճենները ստացվել էին բանաստեղծ և բանասեր Զուլալ Գազանճյանից։ Եվ ահա 1990 թվականին «Արդ» մատենաշարով Զուլալ Գազանճյանը հրատարակում է Հարույժ Կոստանդյանի քառասունութ նամակ, որոնցից 36-ը հասցեագրված են Բաբկեն Պոտոսյանին և տասնութն առաջին անգամ են հրատարակվում, իսկ տասներկուսը՝ Բյուզանդ Թոփալյանին։ Հետաքրքրական է այն իրողությունը, որ Զուլալ Գազանճյանն իր «Շարունակելի» բանաստեղծությունների ժողովածուում «Բաժակ ի ձեռին» քերթվածը ձոնել է Բ. Պոտոսյանին՝ «Կատակի պես, փոխան նամակի՝ Բաբկեն Պոտոսյանին» մականգրով, իսկ «Հոգիով և մարմնով» բանաստեղծությունը՝ Կոստանդյանին՝ «Նամակի պես, սիրելի Հարույժ Կոստանդյանին» մականգրով։ Հարկ է նշել նաև, որ Գազանճյան բանաստեղծի «կուռքերը» Մեծարենցն ու Կոստանդյանն են, այնպես որ սույն նամականու հրատարակիչը Կոստանդյանի հեղինակավոր գիտակն է։ Իր մեծ ժամանակակցին մոտիկից ճանաչելը, մտերմությունը՝ մի կողմից և բնագրագիտական պրոֆեսիոնալ աշխատանքը՝ մյուս կողմից հայ գրականությունը հարստացրել են մի կատարյալ գրական հուշարձանի ընտիր, ըստ ամենայնի, հրատարակչությամբ։ Զուլալ Գազանճյանի հմուտ և համառոտ ներածականը («Երկու խոսք» վերտառությամբ) Հարույժ Կոստանդյանի նամակների ուշագրավ մեկնություն է։

20-րդ դարի հայ մեծանուն բանաստեղծ, գեղագետ Հարույժ Կոստանդյանը (1909-1978), որ մեր գրականության ամենաառինքնող, ինքնատիպ երևույթներից է, ճակատագրի քմահաճույքով իր անզուգական նախորդի՝ Տիրան Զրաքյանի նման բավականին ժամանակ օտարված մնաց՝ մոռացություն, չհասկացվածություն, անտեսման և այլ պատճառներով։ Նախախնամություն մեծանաչնորհյալներից միշտ շատ է պահանջվում։ Արդեն իր գրականությամբ փորձություն անցածը ևս մի անգամ դաժան, անարդարացի փորձություն կրեց՝ խայտաբղետ անտեսումների իրականության մեջ, մինչև իր երկրորդ ներկայությունը։ Միայն հզոր ստեղծագործողը, արվեստագետը կարող է լքվածության ու մենություն մեջ իրականությունը հաղթահարել գրելու, գրականության աստվածային վիճակում. «Գրե՛լ, այսինքն ընդհատել մի լույսություն, որ վանակնյա գունդի պես պարփակել է գոյությունս, շրջապատի ճանճրալի ժխորը և աղմուկը խափանել։ Որի վճիտ թափանցիկությունը սակայն՝ նորանոր ու հայտնական տեսիլքով է ցուցադրել, արտաքին կյանքի շարժումն անլուր՝ որպես ականակիտ ջուրերի հատակին, խայտաբղետ խճաքարերի անշարժության վրա սողացող, գունագեղ ձուկերի անշշուկ անցուղարձն ուրվականային։ Ընդհատել մի լույսություն, այսինքն թողնել բնականության հարկն ապահով ու հեռանալ։

Խոսքերո՛վ, խոհերո՛վ հառաջանալ» (Բացարձակ էջեր)։ Այս տողերը Հարույժ Կոստանդյանը գրել է իր կյանքի ամենադրամատիկ, դժվարին օրերին (1943-1944 թթ.)՝ կանխորոշելով չափազանց խստապահանջ նախապայմաններ, որոնց բավարարումն իսկ արդեն ստեղծագործ կարելիությունների անասելի

պրկում և լարվածությունն է պահանջում: Ուրեմն գրելը, բանաստեղծությունը վիճակից դուրս գալու համար անկյունն է, ոչ էլ փոխարկելիություն, այլ գոյաբանական անհրաժեշտություն, նամանավանդ. «... արուեստը միշտ տանջանք է, յարեալ կռիւ մղուած մեր իսկ տկարութիւններէ դէմ ուր յաղթողը եւ պարտուողը մի եւ նոյն էութիւնն է, եւ նա ինչպէ՞ս է կարող յաղթանակ տօնել, առանց զգալու պարտուողի տանջանքը..., ...բանաստեղծութիւնը՝ գերագոյն գիտակցութիւնն է մարդկութեան-մարդկային վիճակին», – գրում է նա իր նամակներում: Այսօրինակ կերպը, արվեստագետի բնույթը անհնար է, որ հանդուրժեք դույզն-ինչ փոխգրծում: Ավելի շուտ, առհասարակ կղաղարեր գրելուց: Հար և նման են Կոստանդյանի գրականությունը նաև խնդրո առարկա նամակները, որոնք ուղղված են իր մտերիմ ընկերներ Բաբկեն Պոտոսյանին և Բյուզանդ Թոփալյանին: Ինչպես տեղեկանում ենք Զուլալ Գազանճյանի «Երկու խոսք»-ից, Պոտոսյանը արհեստով շենքի ներկարար էր, արվեստասեր անձ, գրում էր, նկարում, «իրապէս սրտակից Յ. Կոստանդեանի, գայն կը համարէր իր մեծ եղբայրը»: Պոտոսյանին հասցեագրած նամակները բանաստեղծի համար մտածումների, խոհերի, տեսակետների արտահանման, մինչև վերջ բացվելու հնարավորություն էին. «Ինչքան լաւ կը լինէր, եթէ մենք մեր նամակներով փորձէինք հաղորդել մեր իսկական երազները, մեր գաղափարներն ու մեր յոյսերը պարզել մէկը միւսին, անկեղծութիւնը՝ ինքնին համոզիչ լինելով՝ պիտի ստեղծէ ներդաշնակ խօսակցութիւն», – գրում է Կոստանդյանն իր նամակներից մեկում Բաբկեն Պոտոսյանին: Բանաստեղծ, հրատարակիչ, նկարիչ, «Անդաստան»-ի խմբագիր Բյուզանդ Թոփալյանը Կոստանդյանի մտերմագուլյն գործընկերներից էր, գրական համախոհներից, ուստի պատահական չէ, որ նրան հասցեագրված նամակներում ևս բանաստեղծը դուրս էր գալիս «անհունօրէն մենակ»ությունից:

Հարույթ Կոստանդյանի այս նամակներն կատարյալ գրական հուշարձան է: Միանգամայն ճիշտ է Զուլալ Գազանճյանը, երբ սա գուգահեռում է Ռիլկեի «Մի երիտասարդ բանաստեղծի» գործի հետ, և եզրակացնում, որ բանաստեղծն «այս նամակներով գրականութիւն կը մաշէ. եւ բա՛րձր գրականութիւն»: Հատկանշականն այն է, որ նամակներում անդրադարձված բազմաթիվ խնդիրներն ու տեսանկյունները գրականության, մշակույթի, գեղագիտության, ստեղծագործական ընթացի բնույթի և առանձնահատկությունների մասին, փիլիսոփայական ընդհանրացումները միասնականացված են և նամակներին (առանձնապես Բ. Պոտոսյանին հասցեագրվածները) ընկալվում է իբրև ամբողջություն, քանի որ դրա յուրաքանչյուր միավոր փոխալյաննամակորված է Կոստանդյանի՝ մշակույթի, գրականության սկզբունքային, հետևողական հանգանակներով և անկախ այն հանգամանքից, թե ինչի մասին է գրում՝ Նշան Պեշիկթաշլյանի թե Կարապետ Փոլատյանի, Հենրի Միլլերի թե ոստիկանական վեպի: Ի դեպ, ինչպես մատնանշված անունների և երևույթների, այնպես էլ նամակներում հանդիպող այն բոլոր անուններն ու երևույթները, որոնց անդրադարձել է Հարույթ Կոստանդյանը, հատկանշվում են նյութի կատարյալ իմացությամբ, հիմնավոր նկատումներով: Նամակների ներքին ընդհանրության լավագույն վկայություններն էր Գրանց լեզուն առհասարակ, խաղացկուն ոճը, ամեն բառ, արտա-

Հայտույթուն, յուրաքանչյուր պարբերութիւն պատկերագրել է դիպուկ, բնութագրական շեշտերով, ներհատուկ գույներով:

Հարույթ Կոստանդյանի նամականին բանաստեղծութեան տեսութիւնն է և ստեղծագործական ընթացի վկայութիւն: Փաստորեն նրա նկատումները, գնահատականները ընթերցողին են մատուցանում քերթվածի գոյավորման ճանապարհը. «Ես համոզված եմ, որ երբեք պէտք չէ մտածել ընթերցողի մասին. նրա գոյութիւնը չպէտք է մեզ զբաղեցնէ, այլ ընդհակառակը՝ ընթերցողն է որ պետք է հետաքրքրուի, զբաղուի մեր գոյութեամբ՝ այսինքն մեր գործով՝ որը համայն մարդկութեան դէպի գեղեցկութեան ու կատարելութեան ձգտումների փաստն ու վաւերացումն է - միակ իրողութիւնը որ բնագրական կարիքներից, անասնական ախորժակներից դուրս, տալիս է մարդկութեան մի գերագոյն ու վսեմ ճակատագիր»: Այս իմպերատիվով է պատճառաբանվում քերթութեան, արվեստի առհասարակ առաքելութիւնը, որ նպատակամիտում է, ինչպես ինքն է բնորոշում նամակներից մեկում, հայկական «քաղաքակրթութիւնը» գեղջկական մշակույթից ձերբազատելու և քաղաքակրթութեան հասնելու համար: Իսկ այս պարագային Կոստանդյանը մեր ինքնութեան, բնույթի համարձակ և ազնվագույն գնահատականն է տալիս իբրև պայծառատես տեսանող. «... ես հաւատում եմ որ Հայը, Արտաւազգի պէս, իր «ներքին Արարատի» անդունդների մէջ դեգերելուց վերջ, պիտի նուաճի նաեւ գագաթն իր ներքին մենութեան: Կան ժողովուրդներ որոնց խորութիւնը հազիւ մի փոս է, եւ բարձրութիւնը՝ մի բլուր: Եւ երջանիկ են: Մենք ապերջանիկ ենք, յաճախ գոռոզ ու միամիտ: - Աւաղ որ մեր տգիտութիւնն իսկ՝ խորունկ է.- Մեր ներքին վիճերի չափ անյատա՛կ: Այս՝ այսպես է, եւ հայ գրագետը, մտաւորականն ու արուեստագէտը՝ բիւրեղացումն, եւ կամ ծաղրանկարն են հայկական առաքինութեանց ու թերութիւնների»: Իսկ ինքն իր բնութագրած այն «ալքիմիագէտն» էր, որ «տարրալուծում» էր և «կապարը դարձյալ ոսկի դարձնում»:

ՀԱԿՈՒԲ ԿԱՐԱՊԵՆՑ

(Դիմաճակարհի ուրվագիր)

Գրեթե քառորդ դար առաջ լույս տեսավ Հակոբ Կարապենցի ստեղծագործությունների անդրանիկ ժողովածուն: 1995 թվականը պիտի լրացներ նրա գրական գործունեության քսանհինգամյակը, որն արդեն վկայված գործով՝ լիիրավ ենթադրում էր արդի հայ գրականության կենտրոններից մեկի՝ տարի լինելու իրողությունը՝ արժանի ընթերցումներով և գնահատականներով, սակայն նույն Բոստոնից, Համարյա միաժամանակ Երևան հասան նրա վերջին «Մի մարդ ու մի երկիր և այլ պատմվածքներ» ժողովածուն ու մահվան բոլոր: Կարծես թե կանխագգալով մոտալուտ վախճանը՝ գրողն իր վերջին գրքի առաջաբանում գրում է. «Ոմանք որոշ հանգրվանի հասնելուց հետո երկար շունչ են առնում, մի տեղ հաստատվում և, լավագույն դեպքում, շարունակում կառույցը այն շինության, որի հիմքերը գրել էին տարիներ առաջ: Ես տակավին որոշակի հանգրվանի չեմ հասել, որևէ տեղ չեմ հաստատվել, և, մնայուն կառույցի չեմ ձեռնարկել՝ թե աշխարհագրական և թե գրական իմաստով: Մնացել եմ նույն փորձնապաշտ որոնողը, մտածելով, որ լեռան թիկունքում պիտի գտնեմ գմբուխայա հուղի՝ հովիտը: Այս իսկ պատճառով է, որ գրական իմ ամեն մի նոր գործում ես ջանում եմ վերստեղծել ինձ: Իսկ նման ամեն մի փորձից հետո գտնում եմ, որ եղածը անբավարար է»: Կարապենցի այս անչափ կարևոր ինքնադատական նշագրումը այս կամ այն չափով առկա է և՛ նրա գեղարվեստական բնագրերի զուգահեռներում, և՛ զանազան վերլուծականներում, սակայն այսքան բյուրեղացված, բանաձևի հասցված վկայակոչման կերպարանք ունի վերջին գրքում: Այստեղ է գրողի կանխագգայնության և տեսանողության այն հանգույցը, որ ընկալման և ընթերցման շրջանակում կարապենցյան «ինքնավերստեղծման» էգոցենտրիկ անկատարությունը՝ գրողի ժառանգության մեջ բարձրակետի խարսխված «Անկատար» ժողովածուով, որ արդի հայ արձակի այցեքարտային արժեքներից է, գոյավորել և ամրագրել է առինքնող և հանգրվանային մի աշխարհ, որ ընթերցողի համար սեփական ես-ի «վերստեղծման», կանգնումի բոլոր հնարավորությունները ընձեռում է: Սա է իրենից «անբավարար» գրագետի ընթերցողին հար գոհացնելու հետևանքը:

Եվ այսօր, գրողի Ֆիզիկական մեկնումի ցավին զուգադիր, կարող ենք գոնե ուրվագրել Հակոբ Կարապենց երևույթը՝ ծավալուն և առավել համամասնական վերլուծությունը առթելով մոտ ապագային: Միանշանակ է, որ Կարապենցը արդի սիյուռեքսայ գրականության համապատկերում հատկանշվում է առաջնային երկու իրողություններով, նրա գրականությունը Սիյուռեքի գեղարվեստական արձակի պատմական ձեռքբերումների (Հ. Օշական, Մնձուրի, Համաստեղ, Հայկազ, Շուշանյան, Որբունի) ուրույնացրած համագրությունն է, Կարապենցի արևելահայերենը Սիյուռեքում հայերենի այս դրսևորման նվաճումն ու հանգր-

վանն է միաժամանակ, ավելին՝ ընդհանրապես սփյուռքահայ գրականության պատմության մեջ գրողի արևելահայերենն է, որ փարատեց արտերկրում արևելահայերենով ընտիր գրականության ստեղծման տարակույսը: Արձակի տարածքում այս ներհակ ակունքներից արտածված համագրությունն գոյավորելն ու հաստատագրելն ի սկզբանե միտում են արկածախնդիր փորձնականության, որ միմիայն հաղթահարելի է տաղանդ և կոչում ունեցող արվեստագետին: Բնագիր ներբերել Հակոբ Օշականի կոսմոգոնիկ արձակի տարրերը, Մնձուրու, Համաստեղի և Հայկազի ազգաբանական արձակի հենքը, Շուշանյանի անձում՝ քավարանային երակը և Որբունու՝ քսաներորդ դարի վիպասանությանն ու պատմվածքին բնորոշ կառույցը և սրանց էամասերի համագրումով հաղթահարել արհեստավարժ կոմպիլյացիայի իրագործումը և հաստատագրել գրականության ուրույն ենթահոյ, կարող էր միայն ու միայն գրականության սրբազնությունը էության հետ տարրալուծած արձակագիրը: Հավելեք սրան Կարապենցի բառի «անմիջական անտաշությունը» (իր բնորոշումն է) և խոսքի նախնականության հետևողական, սկզբունքային կիրարկումը, և կամբողջանա Հակոբ Կարապենց գրագետի դիմանկարի շրջանակը: Ահա թե ինչու նա արդի սփյուռքահայ արձակի նշանավոր դեմքերից է, հայաստանյան ընթերցողի ամենասիրելի գրողներից մեկը: Այս պարագային հարկ է շեշտել, որ հատկապես Կարապենցի ստեղծագործություններն են աններելիորեն այստեղ քիչ տպագրված, էլ չեմ ասում, որ շարունակում ենք մեր արժանավորներին կենդանության ժամանակ գեթ մեկ հատընտիրով չհրատարակելու խարազանը. հուսանք, որ Կարապենցի պարագային կհասցնենք գոնե մահվան տարելիցին մի ժողովածու հրատարակել՝ հայաստանյան ընթերցողի համար այն կենսականորեն անհրաժեշտ խաչմերուկը, որը միացնում է ներդաշնակում է Հայաստանի Հանրապետության և Սփյուռքի գրականությունները, նրա գիտակցության մեջ և ընկալումներում իրագործելի դարձնում ժամանակակից հայ գրականությունը:

Հակոբ Կարապենցը շուրջ քսանհինգ տարվա հրապարակային (նկատի ունենք ստեղծագործությունները հանրությանը ցուցանելու հանգամանքը) ստեղծագործական շրջանում հրատարակեց ինը գիրք. «Անծանոթ հոգիներ» (Բեյրութ, «Ատլաս» հրատ., 1970 թ.), «Նոր աշխարհի հին սերմնացանները» (Բեյրութ, «Ատլաս» հրատ., 1975 թ.), «Միջնարար» (Նյու Յորք, «Ոսկետառ» հրատ., 1981 թ.), «Ամերիկյան շուրջպար» (Նյու Յորք, «Ոսկետառ» հրատ., 1986 թ.), «Անկատար» (Նյու Յորք, «Ոսկետառ» հրատ., 1987 թ.), «Մի մարդ ու մի երկիր և այլ պատմվածքներ» (Բոստոն, «Բլու Քրեյն Բուքս» հրատ., 1994 թ.) պատմվածքների և նորավեպերի ժողովածուները, «Կարթագենի դուստրը» (Բեյրութ, «Ատլաս» հրատ., 1972 թ.), «Աղամի գիրքը» (Նյու Յորք, «Ոսկետառ» հրատ., 1983 թ.) վեպերը և «Երկու աշխարհ» (Բոստոն, «Բլու Քրեյն Բուքս» հրատ., 1992 թ.) հոգվածների, ուսումնասիրությունների ու խոհագրությունների ժողովածուն: Դժվար է միանշանակ պատասխանել, թե գրողին որքանով հաջողվեց ընթերցողին ներկայացնել իր գրականության ողջ ստեղծումը բոլորեքյանությամբ: Ինչը կիսատ, անավարտ մնաց, ինչը՝ մնաց լոկ գրառումներում, ներաշխարհում և երևակայության մեջ: Այս բոլորին դույզնինչ պատասխանելու համար հարկավոր է ուշադիր զննել նրա թողոնները, նա-

մականերն ու զանազան գրությունները, որոնք գրքերում չեն մեկտեղվել: Դրանք անպայմանորեն կլրացնեն Հակոբ Կարապենցի դիմանկարը, թեպետ նրա գործի ընդհանրական բնութագիրը հրատարակած գրքերն ու ժողովածուներն են: Նախ՝ պետք է շեշտել, որ Կարապենցը ստեղծագործական խառնվածքով պատմվածքագիր-նորավիպագիր էր, արդի եզրով՝ «փոքր արձակի» վարպետ: Ե՛վ «Կարթագենի դուստրը»՝ Վիետնամի պատերազմի գոյաբանական, հոգեբանական, ընկերվարական խորքով, ե՛լ «Աղամի գիրքը»՝ Աղամ Նուրյանի հայկական և ամերիկյան գոյաստեղծ կշռույթների տարուբերումներով, իրենց վիպական կառույցներում, որ հեղինակի բնորոշմամբ «ժամանակակից վեպեր» էին կամ «պատմվածքավեպ», ընդամենը փոքր արձակից կրավորված միջարկություններ էին, անհրաժեշտ «հաճախանքներ»՝ արդի պատմվածքին ու նորավեպին վերադառնալիս: Դեպքի, իրադարձություն և մանրամասնի ներքին վիճակների սևեռումները Կարապենցի փոքր արձակում, օչականյան սահմանմամբ՝ պատմումներում, ժամանակակից հայ նորավիպագրության մեջ, ի սփյուռուս և Հայաստան, մի քանի արձակագիրների հետ գրական ընթաց ներբերեցին և հաստատագրեցին արդի մարդու կենսոլորտի, ժամանակակից աշխարհի գոյութենական, մշակութաբանական, ոգեբանական հոսքերի դրսևորումները՝ գրականությունը առթելով փրկչություն հրամայականը, քառսից՝ անհեթեթի շրջապատույտ, մենություն ու ինքնաստարում, հոգու «բնապահպանություն», կյանքի աբսուրդ և ապրելն «իմաստավորելու» հիշողություն, ներդաշնակություն թանձրացականացնելու կանգնում. «Ասել եմ: Կրկնում եմ: Գրում եմ, որովհետև կյանքը ոչ արդար է, ոչ կատարյալ: Գրելով փորձում եմ կերպարանք տալ իմ ներքին քառսին, ապա իմ շրջապատի քառսին: Արդեն այդ է արվեստի նպատակը – առնել մի հատված կյանքի ժամանակից՝ ձև ու կարգ պարգևել նրան», – անընդհատ շեշտում է Կարապենցը: Նրա ստեղծագործություն, առհասարակ գեղարվեստական համակարգի և գեղագիտական ըմբռնումների կիզակետը «չափավոր» էկզիստենցիալիզմն է, յուրովսանն գոյապաշտությունը, ո՛չ Մուզիլի այպանող սատիրայի նման, այլ՝ թեթև, կարեկից հումորով, ո՛չ Մարսել Պրոստի և Սարտրի օտարված ու խորթացած, անտեսված, շփոթված մարդու, անհեթեթ գոյություն ահագնությունը խորաքննող, այլ՝ ընդամենը դրվագ վերհանող, ներքին կղզյակում իր գոյությունը մանրահատող մեր ժամանակակից իրականության «գաղտնագերծման» դիպաշարն է Կարապենցի գրականության տարածքը, որի կերպարներն իրենց ներքին տարադրությունը զուգադրում են հարյուրավոր անհանգրվանների, մենականների և շփոթվածների գոյությունը: Ե՛վ արդի մարդու, ժամանակի և իրականության տրագիկոմիկական երփնագիրը Կարապենցի ստեղծագործություններում հավասարագորեցնում է սկիզբն ու վերջը. «Կյանքը շարունակական քառս է, – շեշտում է նա, – մինչ գրականությունը փորձում է կանոնավորություն պարգևել այդ քառսին: Ուրեմն հասա այնտեղ, որտեղից սկսել էի»: Այս «չափավոր» էկզիստենցիալիզմի տիրույթներում է գրողը հետևում սփյուռքացման բարդ, իրարամերժ ընթացքին, մարդու (անցորդի) և հանգրվանի (ճանապարհի) բախումներին ու դիմադարձությանը՝ երբեմն՝ քնարականությամբ, երբեմն՝ էպիկական դրամատիզմով, իսկ ավելի հաճախ՝ իրականի ու տեսլականի

Համադրմամբ, իր նախընտրած «Համանվագայնություն» ստեղծաբանական իրադրությունում: Պատահական չէ, որ նրա բազմաթիվ ստեղծագործություններ, հատկապես «Ամերիկյան շուրջպար», «Միջնարար» և «Մի մարդ ու մի երկիր» ժողովածուներում, գեղարվեստական ֆանտազիաներ են՝ իրականի և անիրականի համակցումներով, բախումներով, ինքնառջնագումներով և հաստատագրումներով:

Տակավին «Անծանոթ հոգիներ» ժողովածուի մեջ մենություն, մահվան անդինությունը անցնելու, օտարացման, վերջապես անծանոթ հոգուն հանդիպադրվելով սեփական ես-ի խորխորատների թափանցումը գեղաձևելու հանկերգը, սփյուռքացման, արտերկրի գոյությունական և էությունական իրողությունները Կարապենցի մյուս ժողովածուներում առավելագույնս բյուրեղացան: Թերևս բացառություն է «Նոր աշխարհի հին սերմնացանները»՝ Հայապատումի բացարձակ սևեռմամբ: «Անծանոթ հոգիներ», օրինակ, «Փայտե նժույգի», «Վերջերս ով է գնացել Հալիֆաքս» պատմվածքներից մինչև «Մի մարդ ու մի երկիր» ժողովածուի «Մի մարդ ու մի երկիր», «Արցախի ժաննան», «Սոնա», «Ամերիկյան շուրջպարի»՝ «Ժամագրություն», «Միջնարար» գրքի «Եվ ևս խաղաղություն գտեր աղաչեսցուք» ստեղծագործություններում, առհասարակ գրողի գրեթե բոլոր պատմվածքներում հայ մարդիկ իրենց տեսակի, պատմական ճակատագրի, կերպի բաղկացյալները, գոյությունները չեն տեղայնացնում, նրանք առհասարակ մարդ են՝ ժամանակի անհատի գոյությունական բոլոր բաղադրատարրերով, փոքր ու մեծ խնդիրներով ու թնջուկներով, հաղորդակից արդիականության հուզող, հրատապ իրողություններին, ապրում են աշխարհի և տիեզերքի կռույթներով, տազնապում ոչ միայն սեփական մենությունը, գոյության անհեթեթությունը, այլև արտաքին ու ներքին էկոլոգիական պատուհասներով (այս իմաստով հայ գրականության համար ցարդ աննվաճ տարածք են «Միջնարարում» ամփոփված «Աթալայա», «Անտառում» ստեղծագործությունները), ընդհանրապես աշխարհի և մարդկության հոգերով: Կարապենցի գեղարվեստական համակարգի հայ հերոսներն՝ իբրև արդի աշխարհի լիարժեք անհատականություններ, որ իրենց գոյության մեջ ներկրում են տեսակի և ընդհանուրի ցավն ու ապրումը, ընթերցման մակարդակում համարժեքվում են «արվեստի հրամայական» կոչվածին:

Հեղինակի դիմանկարի ուրվագիծը դույզն-ինչ ամբողջացնելու համար հարկ է երկու խոսքով անդրադառնալ նրա խոհագրությունների, հոգվածների և վերլուծական գրությունների «Երկու աշխարհ» ժողովածուին: Կարապենցն այս գիրքը անվանել է «գրական փորձագրություններ»՝ ամփոփելով տասնամյակների ընթացքում գրված զանազան գրախոսությունները, ինքնադատականները, համաշխարհային և հայ գրականության, մշակույթի և փիլիսոփայության ակնառու դեմքերին նվիրված գրությունները: Այս գրքի մասին խաչիկ Թեոլեոլյանը միանգամայն իրավացի գրում է. «Փորձագրություն մշակող արվեստագետին անհրաժեշտ են արկածախնդիր փորձառություն, մանուկի թարմատես աչքեր, բանասերի լայնապարփակ ընթերցում, բանաստեղծի սիրտ և վերլուծողի իմացականություն: Եվ այս բաղադրիչները հավասարակշռված»: Եվ, իրոք, գրքում գետեղված բոլոր նյութերը վկայում են, որ Հակոբ Կարապեն-

ցը ոչ միայն տաղանդավոր գրող է, այլև գրականությանը, մշակույթին լավատեղյակ անձնավորություն: Հրաշալի գիտի Պարույր Սևակին ու Դանիել Վարուժանին, Ջեյմս Աոյսին և Ունամունոյին, Հրանտ Մաթևոսյանին ու Վահե Օշականին, Չարենցին ու Բակունցին, Սարոյանին ու Մխիթար Սեբաստացուն, Ժընուին, Ֆոլկներին ու Նիկոս Կազանձակիսին... Թվարկումը կարելի է դեռ երկար շարունակել:

Ընտիր գրող ու մտավորական Հակոբ Կարապենցը հար ներկա է հայ գրականության ոստանում:

ՎԱՀԵ ՕՇԱԿԱՆԻ ԱՐՁԱԿԸ

Վահե Օշականի գրականությունը խարսխվեց լիովին մետաժանրային գրականության տիրույթներում՝ կենտրոնացնելով բնագրի բնույթային տեղափոխությունը: Իրողությունը չի պարփակվում քերթվածից արձակ և հակադարձ շարժման ուղղամետ և միանշանակ պատկերացումներով, այլ ենթադրում է գրականության տեսակի նորագոյացումներ, որ մինչ իր երևան գալը մեր, ի մասնավորի արտերկրի գրականության մեջ, բացակայում էր, պետք է նաև հաշվի առնել այն հանգամանքը, որ խնդրո առարկա գործընթացը հսկայական վերլուծական, ստեղծագործական ընդհանրացման արգասիք էր. նկատի ունենք և՛ Վահե Օշականի հայ արձակի տեսական, և՛ թե պատմական ուսումնասիրությունները ներփակ և համաշխարհային արձակի գուգահեռներում, և՛ թե նրա գեղարվեստական համակարգում հանդիպադրվող արձակամետությունը: Եվ հենց Վահե Օշականի գրականության (մասնավորապես՝ արձակի) գոյությունը են պայմանավորվում այսօրվա և վաղվա գրական-գեղարվեստական ընթացքի դրսևորումները (անշուշտ, անհատականացված) արտահայտման նոր եղանակներով և գեղաձևման կերպերով:

Սա հաստատող փաստերը բավականին շատ են, բավարարվենք մի քանիսով. Վահե Օշականն էր, որ ստեղծագործական գործնականությանը հաղթահարեց մեր գրականության ավանդական թեմաների վկայությունները, դրանք դիտեց ցայսօր չարձանագրված նոր չափումներով, ընդդիմացալ, «սրբացված», «լուսապսակային» կանխադրված ստերիոտիպ մտայնությունների, նոր հայացքով դիտեց պատմության, հայրենիքի և հատկականության ըմբռնումները, գրականացրեց ժամանակակից հայ մարդու գոյությունը՝ նրան թոթափելով արխայիկ քննադատությունից և թմբիրից, հայ գրականությունը արդիական դարձնելու ստեղծագործական լուրջ ձեռքբերումների հասավ: Եվ Վահե Օշականի գործով է նաև առնչվում ու պայմանավորվում նորերի գոյությունը հայ մշակութաբանական տարածքում:

Արձակի փոքր ձևերը սփյուռքահայ գրականության պատմության մեջ միշտ եղել են գեղարվեստական գարգացման, ընթացքի հիմնական և գերակշռող արտահայտություններին:

Երկիր-ճակատագիր-պատմություն-օտարում-վերադարձ-անհատականություն արժեքային շղթան տարբեր առիթներով, այս կամ այն կերպ գեղարվեստական շրջանառության միջուկն էր, թե՛ «Նահանջի գրականություն» (Շահ-նուր-Որբունի-Հրաչ Զարգարյան), թե՛ «Կարոտի գրականություն» (Մնձուրի-Համաստեղ-Նարգունի-Ա. Հայկազ) բնորոշումներով պայմանավորող գեղարվեստական հետագիծը ենթադրում էր կանոնակարգված կառուցվածք, բնագիրը կազմակերպող տարբերի գործառնությունների ոլորտ, անհատ-պատմություն-սփյուռք-հայրենիք համակարգի հրատապ գրականացումներ:

Անշուշտ չենք անտեսում ո՛չ ոճական բազմաձայնությունը և ո՛չ էլ գրական-

նացման շրջանակի անհատականացված իրողությունները: Սակայն, առարկայաբար, ստեղծագործական անջրպետման իրողությունը, ընդհանրապես փոքր արձակի, դրա տեսակների ու ձևերի կոորդինատների համակարգի տեղաշարժերը հասունացել էին, որ ապահովաբար դրսևորվեցին նախ Վահե Օշականի արձակում: Գրագետի համապատասխան ստեղծագործություններում բնագիրն արդեն նախորդի պես անթաքույց չէ գեղագիտական ռեակցիաները, բովանդակային պլանի գոյավորումն ապահովելիս: Եթե Համաստեղ-Մնձուրի-Նարդունի-Հայկազ ստեղծագործական հետագծում կորսված երկրի հիշողությունների անդրադարձներում, ստեղծաբանական մոտեցում-հեռացում զուգադրություն տարափոխիկ անցումներում բնագրերը հատկանշվում էին հայրենիքի, երկրի հետ ունեցած կապերի, հարաբերակցությունների կենտրոնացումներով, տեսակի պահպանությունից գաղափարը և պահվածքն իր մեջ կրելու շեշտադրումներով, իսկ Շահնուր-Որբունի-Հ. Զարգարյան հետագծում՝ ուծացման ազդեցությունների մանրաքնին, համապարփակ գրականացումներով, որոնք պայմանավորում էին ժանրի խիստ կայուն կառուցվածքներ ու ձևեր, բառապատկերային համակարգի կայուն գործառնություններ, ապա Վահե Օշականի արձակում, առարկայաբար, տեղի է ունենում թե՛ փոքր արձակի մատնանշված ձևերի կենտրոնների և բնույթի տեղափոխություն, թե՛ ոճի, պատկերային համակարգի անցումներ, որակական տեղաշարժեր՝ կանխորոշելով առհասարակ հայ արձակի ժամանակակից կերպը: Երկու հատոր արձակ գրությունների («Փախստականը», Բեյրութ, 1987 թ. և «Թակարդին շուրջ», Նյու Յորք, 1988 թ.) տասնյոթ փոքր արձակ ստեղծագործությունները վկայում են գեղարվեստական լրատվության նոր հոսքը հայ գրականություն:

Վահե Օշականի խնդրո առարկա ժողովածուներում հայ արձակի ներփոխաձևությունն իրականացվեց գրականացման սուբյեկտների արդիականացման, գեղարվեստական ընթերցման և մեկնաբանությունների նոր հատկանիշների և պոետիկական հանդերձի հնարավորությունների ընդլայնման կենտրոնացումներով: Օշականի փոքր արձակ գրություններում տեղի է ունենում ցավի արժեքների՝ անհատականացված և հույժ անձնական անցյալ-անցավոր-անանցի, պատմություն, կենսագրություն, պահվածքի և բնույթի վերաթեքավորում: Եթե ցարդ գրականացվող սուբյեկտը հեղինակային հղացքով արդեն պարտադրված հայկականության ոլորտներից էր արտածում, արտաբերում աշխարհը, իրականությունը, և կայացվող գրականությունը վերջիվերջո խարսխվում էր հայի տեսակի և տիպի, ճակատագրով նախասահմանված առաքելության և կոչումի առաջադրություններին, ապա Վահե Օշականի պատմվածքներում գրականացվող սուբյեկտի ես-ը բացարձակ ազատագրված է կանխակալ որևէ առաջադրությունից, այն դիտված ու արձանագրված է արտերկրի բազմերանգ կշռություններում՝ առանց դուլզն-ինչ սրբագրումների և ուղղություն հաղորդելու, տեքստում գրականացվող սուբյեկտը ամբողջովին արձակված է, հատկականությունը արտաքին ատրիբուտ չէ, տարրալուծված է անհատի մեջ և հաճախ դրսևորվում է ամենաանբեկալի, անակնկալ հանգույցներում՝ անշուշտ սփյուռքի ավանդական արձակի տեսանկյունով: Գրականացվող սուբյեկտները, գործող անձինք գործողությունների ոլորտը կրավորում են ընդ-

Հանրացումներին, գիտակցական հոսքի արձանագրություններին: Օչականի փոքր արձակուրդ գործողությունների նկարագրությունը երկրորդական է, բացահայտ սատարողական գործառնություններ ունի, որ պայմանավորում, լրացականացում է հերոսի վիճակների գրականացումը, արձանագրությունը: Նույնանման ձևով է հատկանշվում նաև սյուժետային կազմաբանությունը՝ վիճակների, գիտակցական հոսքերի, տեքստի փրիլիսոփայական շերտը ապահովելու համար:

Վահե Օչականի պատմվածքների առինքնողությունը, արդի համաշխարհային գրականության խորքին ներկայանալի լինելը պայմանավորվում է արձակի ստեղծագործական ընթերցումների հատկանիշների համակցությամբ, որը նույնպես մեր էպիկայի պատմության մեջ կիրարկվում է լիարժեք, ամբողջությամբ և իբրև համակարգ՝ առաջին անգամ: Գրողը, հաշվի չառնելով և ոչ մի պայմանականություն, պարզապես քարուքանդ է անում հին գաղափարաբանության շատ ու շատ հիմքեր, վեր հանում այն խանգարող մտայնությունները, որ մեզ պահում են 19-րդ դարի մտածողության և հոգեբանության տիրույթներում, նրա տեքստերում դրանք պատկերագրվում են հաճախ դաժան ու ճնշող մերկություններ, սակայն մտացածին չեն, կյանքի, իրականության առարկայական պատկերներ են՝ ըստ ամենայնի դիտված և վկայված: Օչականը, հաղթահարելով հոգեբանական, կոնյունկտուրային բոլոր խոչընդոտները, ապամիթոսականացում է պատմության, ճակատագրի, ինքնության ավանդված բազմաթիվ արժեքներ:

Վահե Օչականի փոքր արձակ ստեղծագործությունները ենթադրում են ժանրի կառուցվածքային և պոետիկական հանդերձի կիրառականության նոր ոլորտ, արդիականացում, որը հատկապես դրսևորվում է պատումային կրկնակների, ապակենտրոնացված դիմանկարների, փոխաբերության «գաղտնազրերի» տարածական շառավիղի, իմաստային կենտրոնների ներբնագրային գոյավորման ընթացի գործառնություններում: Գրողը ստեղծագործության կառուցվածքում վավերականի և գեղարվեստականի հարակցության նոր որակ է առաջադրում: Օրինակ՝ «Թուրք շոֆերի մը օրագրեն» պատմվածքում՝ երկպլան ուղղվածություն, այլախոհների դատավարության և մահապատժի արձանագրում, Կանադայում թուրք ղեսպանի ահաբեկում: Բոլոր պարագաներում Օչականը գտել է այն ձևերը, որոնք, ըստ ամենայնի, համապատասխանում են այսօրվա «սփյուռքյան ավանդության» գրականացմանը:

Գրողի պատմվածքներում սփյուռքի իրականությունը տարանջատված չէ աշխարհի, ժամանակի կռուցությունից, չի դիտված իբրև ինքնաբավ գոյակցություն:

Պայմանականորեն կարելի է Վահե Օչականի փոքր արձակը երեք տիրապետող կենտրոնացումների բաժանել:

Ա) Ահաբեկչությունը՝ սփյուռքյան իրականության և մեր պատմության մեկնաբանության հանգուցյաներում: Հարկ է նշել, որ ահաբեկչության թեման («Ածու», «Անկարելի հանդիպում», «Թելեֆոնը», «Թուրք շոֆերի մը օրագրեն», «Ահաբեկիչ») մինչ Օչականը, որքանով ինձ հայտնի է, չէր դարձել գրականության առարկա: Հատկանշական է այն հանգամանքը, որ այս պարագա-

յին ևս Օշականի ստեղծագործությունը քանդում է մեր «Ֆիդայական ազատամարտի» գրականության կանխակալ կաղապարները: Ահաբեկչության երևույթը չտեղայնացնելով պատմական էքսկուրսի փաստարկներում, նա այն դիտում է և վկայում է իրականության բազմապլան դրսևորումներում՝ բնագրերում ամրագրելով տեսանկյունների առատություն, իրողության ծայրաբևեռային մեկնություններ: Այս ստեղծագործություններում հատկապես հսկայական երկխոսությունների հոսք կա, ինքնատիպ երկխոսություն-պատմվածքներ են, որտեղ բնագիրը գոյավորող (երկխոսություններով) պլանների հակադրությունը և միակցումը առաջադրում է պատմության և ներկայի, ապրելու կերպի հայացք: Օրինակ՝ «Անկարելի հանդիպումը» ստեղծագործության մեջ հղացքը խարսխվում է Սագո-Գառնիկ, Գառնիկ-Ջուլֆա պլանների վրա, «Ահաբեկչում»՝ Տորիս-Արթըր պլանի, Արթըր-ահաբեկիչ բախման և Սիրվարդի պատումային ճեպագրի կանոնակարգման հիմքին:

Բ) Պատմվածքների մի մեծ խումբ («Փախստականը», «Դեկտեմբեր 31», «Ժամադրություն», «Կաղանդի ծառ», «Երեք վայրկյան», «Աքսոր», «Վիպային հերոսի ծնունդն ու մահը», «Եղբայր», «Փարոս», «Ֆերընհայթ») անհատի, ես-ի գրականացումներն են տարբեր վիճակների, խոհերի, իրադրությունների կենտրոնացումներով, սերունդների բախումները՝ որպես տարբեր մշակույթներ և սփյուռքի «կոսմոպոլիտայի» առաջադրումներ, հանգրվանի հասած անհատի օտարման խտացումներ, առկա-պահ-անցողիկ-անցյալ-պատմություն-միթոս-պատմություն-հավաքագրում անանց հարաբերակցության գրականացումներ, ես-ի անկումների խաղերի գեղարվեստական անդրադարձներ: Այս պարագային գերազանցապես հեղինակային միջարկությունները ներդաշնակվում են գրականացվող սուբյեկտի պատճառաբանված բյուրեղացումներն ապահովելու:

Գ) Վերջապես նրա փոքր արձակում առարկայանում է իրականության «հրաշապատման շրջապտույտի» բոլորովին նոր ուսում («Կղզի», «Սիրահարը»):

Իրականություն-փախուստ-այլամերժություն-մաքրագործում շղթան՝ հեքիաթի արդիական գեղարվեստական մեկնաբանությամբ, իրականացվել է «Սիրահարը (ժամանակակից հեքիաթ)» ստեղծագործությունում Ավետիս Սուքիասյանի, Մեսրոպ-Շուշան պլանների, սրանց հակադրություն-կենտրոնացման, ինչպես նաև «Կրակ» գեղարվեստական լրատվության ա) խորհրդանիշ-փոխաբերություն, բ) կանոնակարգիչ լինելու գործառնությունների միջոցով:

Վահե Օշականի փոքր արձակ ստեղծագործությունները աներկբա ունեն հղացքի և գրականացման մի ներքին միասնականություն, և, բնական է, որ պատմվածքների այդ ժողովածուներն ընկալվում են իբրև միասնական ամբողջություն, նամանավանդ «Օծումը» գրություն առկայությամբ: Մի ստեղծագործություն, որ առանց վերապահության կարելի է համարել հայ արձակի վերջին տասնամյակի ամենանշանակալի գրություններից մեկը: Եվ պատահական չէ, որ պատմվածքների գեղարվեստական, փիլիսոփայական առաջադրությունները գալիս մեկտեղվում, ամբողջանում են «Օծում»-ում: Այստեղ ինձ թույլ եմ տալիս, ելնելով պատմվածքների և հատկապես այս ստեղծագործության բնագրի

քննությունն է, մի կանխատեսում անել. Վահե Օշականի ստեղծագործական խառնարանում նախապատրաստվում է վեպի գրությունը, հավանաբար շուտով ընթերցողը կունենա Վահե Օշական գրողի վեպը, որը հարևան մյուս գործերի, հայ գրականության համար ունենալու է հանգրվանային նշանակություն:

«Օծումը» գեղարվեստական հայտնությունն է: Երկի դինամիկ կառուցվածքը բազմապատկեր է երեք մասերից՝ մուտք, եկեղեցու գործողություններ, Տեր Ավետիսի «Հետօծմյան» կյանքի արձանագրությունն և Ժագ-Սոնա-Պրուս գործողության վեց ներդիր պատումային հատվածներ, վերջինը՝ իբրև գործողության ընդհանրացում:

Այն տասնվեց հոգին, որ եկեղեցում ներկայացնում էին «Համայն հայությունը», և երեքը, որ եկել էին միթոսները կազմաբանելու, ներդաշնակվում են ստեղծագործության եզրափակիչ հատվածում, Ժագի այն նկատումով թե. «Մեր միությունը արյունով օծվեցավ, մեզ հետ հայ եկեղեցի մըն ալ օծեցինք: Պրուսին արյունով, մեր տառապանքով: Պատիկ բան չէ աննիկա»: Եվ հետո Տեր Ավետիսը հար պիտի գգար, որ «Տան պաղ և խլրտուն լուծության մեջ իրեն այնպես թվեցավ որ իր առանձնության ետին երեք սևազգեստ երիտասարդներ միշտ պիտի ընկերանային իրեն ու ապահովեին իր թոռնիկին ընթացքը սերունդե սերունդ: Այն ատեն իրեն հասավ Մհերին լացին մեղմ ձայնը ու այդ վայրկյան քահանան գիտեր թե խորհրդավոր, անթիվ ճամբաներով, լեռներեն դաշտերեն ու անմարդկային հսկա մայրաքաղաքներու արվարձաններեն՝ իր ցեղը կը շարունակեր քայլել վտանգավոր իր ուղին ապագայի մեջ»:

«Երեցկինը լույսը վառեց»:

Լուսավորվում է նաև ընթերցողը, որովհետև այդ լույսը տեսանող գրագետինն է՝ փորձառություն, փրկիսոփայություն, տաղանդով:

ՎԱՀԵ ՕՇԱԿԱՆ

Գոյութիւն ունի մտավորականի, գրագետի մի տեսակ, որի մշակութային ներկայութիւնը անընդհատ առկա է ժամանակիդ, ապրած օրերիդ հորձանուտում: Անկախ այն հանգամանքից, թե ինչն է քեզ մտահոգում կամ ուրախացնում, հիասթափեցնում կամ սատարում, այդօրինակ մտավորականի վկայութիւններում միշտ գտնում ես այն, ինչի կարիքը, պատասխանն ու հարցումը արդիական է, ելք է: Եվ գոյավորվում է ժամանակակից կոչվածի առարկայական, շոշափելի արտահայտութիւն, ում դիմում ես վստահութեամբ, ապահովաբար: Քո հարցումը հանդիպադրվում, զուգահեռվում է նրա հարցմանը (եթե ունես, եթե չունես՝ թո՞ժափում է թմբիրից)՝ դիմորոշելով ինքնահատուկ ելքդ: Նամանավանդ այդ ժամանակակից գրագետը, մտավորականը երբեք չի թողնում, որ հանգիստ ու հանգարտ պարփակվես օրերիդ ու ժամանակիդ շրջապտույտում, հար անհանգստացնում է, ստիպում լարվել, պրկվել, բանավիճել և առանց այն էլ հագեցած օրդ ու ժամանակդ ապրել անմնացորդ, ամբողջութեամբ: Եթե սրան հավելենք նաև այն աներկբա իրողութիւնը, որ այդ մտավորականը ժամանակակից ամենաներկայանալի, ճանաչված գրողներից է, սիյուռքի հոգևոր-իմացական կյանքի նահապետներից մեկը, սիյուռքացման փրկիսոփայութիւնը, սիյուռքացում երևույթը հանգամանորեն մեկնաբանած այն անհատականութիւնը, որ սեփական կյանքով և փորձառութեամբ է դա ապրում, ապա նրա մշակութային ներկայութիւնը նախախնամութեան տրվածք է: Եվ քանի որ հանրահայտ է, թե ճակատագրից չես փախչի, ուրեմն, անկախ երկար ու ձիգ տարիներ տևած արգելափակումների ու պատնէշների, ահա արդեն կես դար է, որ Վահե Օշական երևույթը առկա է մեր մշակութային համապատկերում:

1992-ին լրացավ Վահե Օշականի ծննդյան յոթանասուն և գրական գործունեութեան հիսուն ամյակը: Արգասավոր և հետևողական ստեղծագործական, գիտական, մանկավարժական, հասարակական գործունեութեան մի ժամանակաշրջան՝ անմնացորդ լծված սիյուռքի բարօրութեանը և հայ գրականութեան, մշակութի գարգացմանը:

1918 թվականի մարտին մեծանուն գրող, հայ վեպի անգերազանցելի վարպետ Հակոբ Օշականը ինչ իմանար, որ Եղիշե Դուրյան սրբազանի տրամադրած գումարով և Հարութիւն Մկրտչյանի միջոցով թուրք բարձրաստիճան ոստիկանին կաշառած, գերմանացի սպայի տարազով Պոլսից Բուլղարիա հեռանալը մեկ անգամ էլ պետք է կրկնվի՝ 1922-ին, վերջնականապես:

Բուլղարիայի Ֆիլիպե քաղաքում 1922-ի հոկտեմբերի 9-ին ծնվեց Վահե Օշականը: 1923 թվականին Հակոբ Օշականի ընտանիքը տեղափոխվում է Կիպրոս: Վահե Օշականը նախնական կրթութիւնը ստանում է Մելքոնյան կրթական հաստատութիւնում: 1934-ին Երուսաղեմի պատրիարք Թորգոմ արքեպիսկոպոս Գուշակյանը Հակոբ Օշականին հրավիրում է վարժարան՝ հայ և օտար գրականութիւնը դասավանդելու: Այստեղ էլ, Սեն Զորը քոլեջում, Վահե

Օչականը ստանում է երկրորդական ուսումը: «Ես սկսա հաճախել անգլիական դպրոց, – Կարապետ Փոլատյանի հետ անցկացրած «Զրույց»-ում տարիներ հետո վերհիշում է նա, – 1940-ին ավարտեցի Հայ Աքուլը: Երկու տարի անգլիական բանակի մեջ ծառայեցի իբրև ոստիկան, սերժանտի աստիճանով»: Այնուհետև գնում է Հայֆա և շարունակում ծառայությունը: «1945-ին վերադարձա Երուսաղեմ: Էլեկտրական ընկերության մեջ մտա, իբրև մեքենագետ: Բավական դրամ խնայած էի և 1946-ին անցա Փարիզ: Մեկ տարի Ֆրանսերեն սորվեցա: Մտա գիտական համալսարան: Երկրաչափ կուզեի ըլլալ: Շուտով տեսա, թե այդ գլուխը չունեի: Հակառակ հորս անեծքներուն, մտա գրականության համալսարանը»: 1951 թվականին ավարտում է Փարիզի Սորբոնի համալսարանը՝ համեմատական գրականագիտություն մասնագիտությամբ: Այդ համալսարանում էլ 1967-ին պաշտպանում է դոկտորական թեզ՝ «Արևմտահայ վեպը 1845 եւ 1930 և իր կրած օտար ազդեցությունները» թեմայով: 1952-ին գալիս է Բեյրութ և սկսում աշխատել տարբեր ուսումնական հաստատություններում: 1960-1975 թվականներին հոգեբանություն և փրիսոփայություն է դասախոսում Բեյրութի Ամերիկյան քոլեջում, 1962-1975-ին Բեյրութի Ամերիկյան համալսարանում դասավանդում է արևմտյան մշակույթի պատմություն և եվրոպական արդի գրականություն, զուգահեռաբար՝ 1969-ից մինչև 1971-ը, եվրոպական մշակույթի պատմություն է կարդում Բեյրութի Համալսարանական քոլեջում: Աշխատել է նաև տեղի Հայկազյան քոլեջում, ուր մասնավորապես 1972-1975 թվականներին եղել է Հայագիտական բաժնի տնօրենը: Եղել է «Բագին» գրական ամսագրի խմբագրական կազմի անդամ:

1975-ին տեղափոխվել է Միացյալ Նահանգներ: Հայոց լեզու, գրականություն և պատմություն է դասախոսել Կալիֆորնիայի և Փենսիլվանիայի համալսարաններում:

Սփյուռքի մտավորականի կյանքը յուրօրինակ շարունակական ճանապարհ է: 1991-ի վերջին Վահե Օչականը տիկնոջ հետ տեղափոխվում է Ավստրալիա: Միզնեյի համալսարանում կարդում է «Հայ մշակույթի պատմություն» դասընթացը, շարունակում իր արգասավոր գրական, թարգմանական, գիտական գործունեությունը:

Անգնահատելի է Վահե Օչականի երախտիքը Հայ գրականությունը օտար ընթերցողին պատշաճ ներկայացնելու գործում: Նրա նախաձեռնությամբ և խմբագրությամբ ԱՄՆ-ում 1987-ից լույս է տեսնում «Raft» (Լաստ) բնույթով եզակի բանաստեղծական և քննադատական տարեգիրքը, որը անգլերենով աշխարհին հաղորդակից է դարձնում մեր գրականությունը: Նահանգներում լույս տեսնող անգլերեն հայագիտական, բանասիրական հանդեսների խմբագրակազմի անդամ է («Armenian Review», «Journal of the Society for Armenian Studies»): Բազմաթիվ հրապարակային դասախոսություններով հանդես է եկել սփյուռքահայ գաղթօջախներում: Նրա ստեղծագործությունները, գրականագիտական, մշակութաբանական գրություններն ու հոգվածները տպագրվել են և շարունակում են լույս տեսնել արտերկրի, Հայաստանի պարբերականներում:

Հայերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն բազում ուսումնասիրությունները, մենագրությունները նվիրված են սփյուռքի և Հայաստանի արդի գրական ընթացի

խնդիրներին, Հայ գրականության պատմության գանազան Հարցերին, ժանրերի տեսությունը: Գրականության պատմաբան և տեսաբան Օշականը նորովի վերընթերցում, սկզբունքային մեկնաբանություններով արժեւորում է մեր գրականության բազմաթիվ խնդիրներ: Բացի յոթ Հարյուր էջանոց Ֆրանսերենով գրված (ցավոք, առայժմ անտիպ) Հայ վեպի պատմությանը նվիրված հիմնաբար ուսումնասիրությունից, գրել է նաև «Անգլիական ազդեցությունը Արևմտահայ գրականության վրա» մենագրությունը, որ 1982-ին հրատարակեց Քլիվլենդի համալսարանը: Քննադատ Օշականի կարծիքներն ու գնահատականները բնույթով կանխատեսող են: Նրա տասը, քսան տարի առաջ արտահայտած տեսակետները, գնահատականները այս կամ այն ստեղծագործության, հեղինակի, գեղարվեստական մտայնության, գեղագիտական ըմբռնման մասին ցայսօր պահպանել են իրենց այժմեականությունը, անցել ժամանակի փորձառությունը:

Դժվար է Վահե Օշական արվեստագետ-գիտնական երևույթի մեջ գերապատվություն տալ նրա վաստակի, գործի որևիցե դրսևորմանը՝ բանաստեղծը, արձակագիրը, գեղագետը, տեսաբանը, խոհագրողը, քննադատը այնքա՛ն փոխներթափանցված են, միմյանց պայմանավորող:

Վահե Օշականի գրականությունն այն կիզակետերից է, որը պայմանավորում է արգի Հայ գրականության որակական տեղաշարժերից մեկը: Նրա յուրաքանչյուր բանաստեղծական և արձակ ստեղծագործությունների ժողովածու հարուցել և հարուցում է աշխույժ ասուլիսներ, բանավեճեր: Ժամանակակից Հայ գրականության հակասականությունը պայմանավորող ակնառու դրսևորումներից է նրա գեղարվեստական ստեղծագործությունը: «Մարգկային գոյությունները ներքին հակասությունները, անհեթեթի մնայուն ներկայությունը կյանքի մեջ և Հայ ժողովրդի ժամանակակից տազնապները խորքը կը կազմեն իր չափածո թե արձակ գրություններուն», – այսպես է բնութագրում իր գրականությունը հեղինակը:

Կահիրեի «Հուսաբեր» գրական ամսագրում 1942-ին լույս է տեսել նրա առաջին գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Կես դարի ընթացքին հրատարակել է բանաստեղծությունների վեց ժողովածու՝ «Պատուհան (1956 թ.), «Քաղաք» (1963 թ.), «Քառուղի» (1971 թ.) բոլորն էլ Բեյրութում, «Ահազանգ» (Ֆրլադելֆրիա, 1980 թ.), «Խուճապ» (Նյու Յորք, 1983 թ.), «Արվարձաններ» (Լոս Անջելես, 1991 թ.) և երկու հատոր արձակ՝ «Փախստականը» պատմվածքների ժողովածուն (Անթիլի, 1987 թ.), որ 1986-ին արժանացել է Գեորգ Մելիտինեցի գրական մրցանակին, և «Թակարդին շուրջ» (Նյու Յորք, 1988 թ.) գիրքը:

«Քաղաք»-ը առհասարակ շրջադարձային երևույթ էր ոչ միայն Վահե Օշականի գրականության, այլև՝ սփյուռքի բանաստեղծության համապատկերում: Այս գրքով էր, որ սկսվեց և լիակատար դրսևորվեց «բառերի այնպիսի դասավորությունը, որ հանկարծական մտերմություններ են ստեղծում» (իր բնորոշումն է)։

«ու ամեն գիրք ի՞նչ է եթե ոչ դամբանագիր
միայն թե գրավաճառը չի գիտեր այս
մանրամասնությունը...»:

Բանաստեղծությունը լիարժեք կյանքով ապրված մի ամբողջություն է, որն ունի իր անունը՝ կայացած կենսագրություն, տիեզերքով: Եվ յուրաքանչյուր գրքի հետ մեռնող-հառնող հեղինակի համար, որ քերթվածը համարում է ներանձնական տրվածք, սարսափելի դժվար է հեռացումը, ինչ-որ իմաստով օտարացումը գրքից, ժողովածուից, իր իսկ տառապանքներից, տազնապանքներից, ահազանգերից և խուճապներից, ինքն իրենից, մանավանդ մենք՝ «գրավաճառներս», երբեք այդ մասին չենք իմանալու և անկախ սրանից հանդիպազրվելու ենք օշականյան բանաստեղծության նորանոր իրականություններին.

«Այսպես ենք մենք,

Ժամանակի ու Տարածության շերտերու մեջ սանտուխ էղած

կույր ու գիրուկ որդերու պես՝

որ կը սողան տառապանքի միսին մեջեն

ու կը դիմեն դեպի աղբյուրը լուսին...

Ոչ լուս է ան, ոչ ալ աղբյուր,

այլ լապտերը միտտ, լքված անելի մը խորքին

որ մեզ ու աղբ կը հոտի, խոտերու մեջ»:

«Քաղաք» գրքի այս ուրվագրած ճանապարհը պիտի բեկվեր «Ահազանգ» և «Խուճապ» բանաստեղծությունների ժողովածուներում և բյուրեղանար «Արվարձաններ» հատորում՝ անհամեմատ սրելով գոյություն աբսուրդի տազնապար:

Տակավին 1952-ին Փարիզի «Անդաստան» եռամսյայում տպագրվել էր Վահե Օշականի արձակ ստեղծագործություններից «Մարդոց կյանքեն» («Փորձ», թիվ 7): Գրեթե 40 տարի անց, 1991-ի ապրիլի 7-ին «Հառաջ»-ի թղթակցի հարցումին, թե ինչո՞ւ բանաստեղծական ժողովածուներից հետո լույս տեսան արձակ երկերի գրքերը, նա պատասխանում է. «Առաջին սերս, առաջին սիրուհիս արձակն էր. տունեն կը փախեի, լեռները կերթայի, Երուսաղեմ, գաղտնի բաներ մը կը գրեի. հայրս արգելած էր. «Մեկ գրող մեկ ընտանիքի մեջ, կը բավե ու կ'ավելնա» ըսած էր: Ուրեմն կը գրեի, տուն կը բերեի, տեղ մը կը պահեի, ատիկա տարիներով...: Գրելը հանցանքի առիթ մըն էր, հորս հեղինակություն դեմ ելլելու պես բան մը: Պաշտամունք էր հայրս ինձի համար, Աստծո տեղ: Ամեն անգամ երբ գրածներուս մեջ Աստված կը հիշեմ, կամ երբ հայրս կը հիշեմ, կարելի է ատենք միշտ փոխանակել:

Պատանությունս, մինակ ապրող, կյանքին չխառնվող թիփ էի, դասընկերներս խաղի կ'ելլեին, կը կռվեին, ես անկյուն մը քաշված կը մնայի, քաֆքայական բան մըն էի:

Առանձնության այդ առաջին ապրումներս արձակով եղան. հետո տեսա, որ արձակը դանդաղ է, արագ չի շարժիր, ներքին շունչը դանդաղ է, բանաստեղծության անցա ու հոն ավելի արագ, ավելի ուժով, ավելի խիտ թափառի. բայց միշտ արձակներ կը գրեի: Հորս գործն ալ վրաս շատ ազդած է. իր վեպերը մեծ հափշտակություններ կարգացած են: Հորս նմանիլ կյանքիս իտեալներ են մեկը եղած էր:

Երբ հոս եկա վերջը, արձակը հոս սկսա գրել, տեսակ մը ամբողջություն ստեղծելու համար: Գրագետը իր գործեն դուրս չապրիր. ես չեմ խոսիր իմ մասիս: Որքան ատեն որ արձակներս ցրված էին, կյանքս կես բան մը ուներ, գոր-

ծես բացակայությունն մը կար: Ես հոն պիտի ապրիմ, արձակով ալ, բանաստեղծութեամբ ալ: Ուրեմն, անցումը դեպի արձակ, իմ ներքին անձս ամբողջացնելու կը ծառայե»:

Գրողի արձակ ստեղծագործություններում սփյուռքի իրականությունը տարանջատված չէ աշխարհի, ժամանակի կշռություններ, չի դիտված իբրև ինքնաբավ գոյակցություն: Այն պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք տիրապետող կենտրոնացումների՝ 1. (ահաբեկչության խորքին՝ սփյուռքյան իրականության, թուրքի, մեր պատմության մեկնաբանության հանգույցները («Ածու», «Անկարելի հանդիպումը», «Թելեֆոնը», «Թուրք շոֆերի մը օրագրեն», «Ահաբեկիչը»), 2. (պատմվածքների մի մեծ խումբ) «Փախստականը», «Դեկտեմբեր 31», «Ժամագրություն», «Կաղանդի ծառ», «Երեք վայրկյան», «Աքսոր», «Վիպային հերոսի ծնունդն ու մահը», «Եղբայր», «Փարոս», «Սերունդներ») անհատի, ես-ի գրականացումներն են տարբեր վիճակների, խոհերի, իրադրությունների կենտրոնացումներով՝ սերունդների բախումն իբրև տարբեր մշակությունների, մտածական համակարգերի և սփյուռքի «կոսմոպոլիտայի» ընկալման արդյունք, հանգրվանի հասած անհատի օտարացման խտացումներ, 3. (վերջապես նրա արձակում առարկայանում է իրականության «հրաշապատման շրջապատը») բոլորովին նոր որակ («Կղզի», «Սիրահարը», որ մասնավորապես իրականություն-փախուստ-այլամերժություն-մաքրագործում շղթան իրականացվել է հեքիաթի արդիական գեղարվեստական մեկնություն): Եվ անպայման պիտի հիշատակենք վերջին տասնամյակի հայ արձակի ամենանշանակալի ստեղծագործություններից՝ «Օծումը»:

1991 թ. ապրիլ 15-ին թվագրած «Գրական մանիֆեստ» տեսական, որոշ իմաստով հանգանակային գրություն մեջ Վահե Օշականը շեշտում է. «Կը կարծենք թե 20-րդ դարու վերջին քառորդը անգամ մը ևս ընտրություն մը առջև կը դնե մեր ազգն ու իր մշակույթը: Հայաստանի ժամանակակից դեպքերը և Սփյուռք-Հայաստան միացումից մը կարելիությունը կը ստիպեն մեզ վերարժեևորելու մեր մշակույթի սկզբունքները: Մեկ կողմեն՝ ժխտական ու դրական բուռն զգացումները որ կը ճնշեն մեր ազգի դատումին վրա, և մյուս կողմեն՝ Մարքսիսթ վարդապետության սնանկությունն ու Արևմուտքեն մեր կրած ծանր հոսսախաբությունը՝ կը ստիպեն ամեն հայու վերաքննել մեր մշակույթին այժմու արժեքներն ու կոչումը, — հատկապես որ Հայաստանի և սփյուռքի մեջ տիրող անցման վիճակը, — մեզ կը մղե զորակոչի ենթարկել մեր մտավորական ուժերը, ստուգել ու բացահայտել մեր սկզբունքները, և փորձել արդիական, կենսունակ գրականություն մը զարգացնել: Եվ նաև նոր կորովով և հստակատեսությամբ օժանդակել մեր ազգին՝ գտնելու շիտակ ուղին և հետևելու անոր: Բայց մեր գլխավոր մտադրությունը է ու կը մնա հայ իմացականությունը կենդանի, բարձրորակ և անկորնչելի վիճակի մը հասցնել, կարող մասնակցելու մարդկության լավագույն իրագործումներուն»:

Այս նախանձախնդրությամբ ու մտահոգությամբ է ապրում, ստեղծագործում մեր սիրելի գրողը:

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ¹ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ

Հայաստանում առաջին անգամ հրատարակվեց սփյուռքի ամենաներկայացանալի գրագետներից՝ բանաստեղծ, գրականության պատմաբան և տեսաբան, քննադատ ու բնագրագետ Գրիգոր Պրլտյանի քերթվածների մի փունջ՝ «էր» վերտառությունը: Հատկանշական է, որ գիրքը «Սփյուռք» հրատարակչության առաջին տպագրությունն է, որը Գրիգոր Պրլտյան պրոֆեսիոնալի երախտիքն ընդգծելու մի յուրօրինակ ձեռնարկում է: Ցարդ բանաստեղծի ստեղծագործությունները և վերլուծական գրությունները Հայաստանյան գրական շրջանակներին ծանոթ էին պարբերականներից ու հանդեսներից («Սփյուռքահայ գրականություն 89» տարեգրքում զետեղվել էին նրա մի քանի գրականագիտական ուսումնասիրություններ): Նշենք, որ գրագետը տասը գրքի հեղինակ է, որոնցից յոթը բանաստեղծական ժողովածուներ են, իսկ երեքը՝ գրականագիտական ուսումնասիրություններ: Այս վերջին ժողովածուն բանաստեղծի տարբեր տարիներին գրված քերթվածների հավաքածու է:

Ավելի քան քսանհինգ տարվա լարված, արգասավոր և սկզբունքային ստեղծագործական ու գիտական աշխատանքն այսօր առարկայական հնարավորություն է ընձեռում մատնանշելու, որ Գրիգոր Պրլտյանը ոչ միայն սփյուռքի, այլ ընդհանրապես մեր ժամանակաշրջանի հայ գրականության կենտրոններից է թե՛ իբրև ստեղծագործող, թե՛ հատկականություն: Պրլտյանի բանաստեղծությունների տիպն ու կառուցվածքը արդի հայ պոեզիայի հանգրվանային արտահայտություններից են: Նա գրագետների այն համաստեղությունից է, որ հետևողականորեն շարունակում է հայ բանաստեղծության արդիականացումը, ուղենշում պոեզիայի լեզվի գործառնությունների նոր կիրարկումներ: Միմիայն պրոֆեսիոնալին ներհատուկ պահանջկոտությունը և խստապահանջությունը Գրիգոր Պրլտյանը, 1976 թվականից սկսած, գրում և տպագրում է գրքեր ու ժողովածուներ, որոնք արժևորվում են ամենից առաջ որպես հանգրվանային իրողություններ: Դեռ կգրվեն ծավալուն ուսումնասիրություններ և հետազոտություններ գրագետի գրականության և քննադատության մասին, այս փոքրիկ հանձնարարականում նշենք սոսկ, որ «Մանտրաներ»-ի, արձակ քերթվածների, տեսական, վերլուծական բազմաթիվ գրությունների հեղինակի, հայ գրականության պատմության հիմնավոր իմացությունների տեր այս մտավորականի ներկա ժողովածուում զետեղված ստեղծագործությունները նրա բանաստեղծության բնույթի ընդհանրությունը ըստ ամենայնի ցույց են տալիս:

«էր» ժողովածուում ամփոփված են 1980-1991 թվականներին գրված տասնմեկ բանաստեղծություններ՝ «Անանուն», «Յրվում», «Հակազիր ժամանակներ» խորագրերի ներքո: Իրերի, երևույթների բանաստեղծական էություն վերհա-

1 Գրիգոր Պրլտյան, Էր, Երևան, «Սփյուռք» հրատ., 1992 թ., 88 էջ:

նումը գոյավորում է ստեղծաբանական ընթացի վիճակների արձանագրություններ՝ անթաքույց «խոստովանական» շերտով, որը «փորել» բանաստեղծական մեկնակետ գործառնությունը պեղում, քննադատում է ստեղծագործության «այնկողմնային» տարածությունը՝ վերջիվերջո ամբողջացնելով նկատումի էությունը:

«Կը խօսիմ կը խրիմ
բեւեռի պէս աչքիմ սէջ
կը փորեմ»
(Անդաստան)

Պոետական «մոտեցում-հեռացում» զուգադրության տիրույթներում մանրամասնվում են գոյի էությունական վիճակների հերթագայություններն ու փոփոխականությունները («էր», «Տոնական խզում») բյուրեղացում անդրադարձումների ոլորտները. «դիպուկածներն ենք դէպքին որ կը զրկէ մեզ իրմէ. ինչ որ կոտրեցաւ անդարձ. հերձ մը քեզ կ'ապրի, կը ստեղծէ քեզ իբրեւ հակադիր ժամանակ» (Հոն, վերը)

Գրիգոր Պըլտյանի ժողովածուն հատկանշվում է նաև այն հանգամանքով, որ մի շարք բանաստեղծություններ («Ուսմունք պարտեզի», «Ձիթենիին վիճակները», «Լուծմունք կշռույթի») կենտրոնանում են քերթվածաստեղծության ընթացի ներընկալումների, բանաստեղծության կազմավորման մեկնությունների վրա՝ ընթերցման պարագային գոյավորելով քերթվածի տեսության բնագրային սահմաններ. «մի՛ տենչար դաշնութիւնը պարտէզին ու խօսքին. դաշնաւորէ՛ անոնց անհամաձայնութիւնը որ կ'ուղղուի քեզի»: «Այգի», «ծառեր» խորհրդանիշ-փոխաբերությունները հազեցվում են միջնորդավոր և ուղղակի բանաստեղծական լրատվություններով և հաղթահարելով դիմակայությունը՝ «ծառ՝ որ չ'ուզեր ըլլալ քերթուած», ճիթենու կենսոլորտի մանրագնին քննություններում, հայտնաբերվում է բանաստեղծության բացարձակ տիրապետության կերպը, այն դիմորոշելով՝ «Քերթուածը մեր արցախն է, գիտնաս» համադրությամբ, որն ավելի քան տարողունակ է դարձնում Պըլտյանի քերթվածի տեսությունը: Հարկ է նշել, որ «Ձիթենիին վիճակները» բանաստեղծությունը ժողովածուի ամենատպալուրիչ ստեղծագործությունն է և, ըստ իս, վերջին տասնամյակի հայ լավագույն քերթվածներից մեկը: Եվ արդեն «Լուծմունք կշռույթի» ստեղծագործության մեջ քերթվածաստեղծ փոխակերպության ողջ ընթացը, որն ինքնին ստեղծագործական վիճակի, գոյության հանրագումար է, լիովին ամբողջականանում է. «ծառեր կան որոնք պրկումը դարձուած են ոճ, աւելի ու աւելի խիստ, գրեթէ անմարմին»: Եվ ապա. «Լեզուն կշռոյթին մէջ է բայց ամէն կշռույթ լեզուին մէջ չէ: Կշռոյթը լեզու մըն է: Լեզուն իսկ»:

«Պոեզիայի մասին» մատնանշված բանաստեղծություններում, ժամանակակից անհատի հոգեվերլուծությունների և բնագանցական վիճակների զուգադրված առկայումներում («Ան», «Հողեր չըջված», «Ճրագալույց») ամրագրվում է քերթվածի ընթերցման անընդհատության իրողությունը:

«կը գրկեմ կը կրեմ փրելի
քու մարմինդ հոգեղէն կը հսկեմ
կը խորանաս կը ժայթքես դէպի սփռում
կը մօտեցնաս մօտիկութեան սրբազան
խզիչ կը խլես գիս ինձմէ
կը հաստատես կը պատռես կը հաստատես
կայութեան կը մոռնաս կը մոռնամ
– ելալ աշխարհէն
կ'արարես խորտակումը անխօս»

*Գրիգոր Պըլտյանի բանաստեղծութիւնների «էր» ժողովածուի այս հպան-
ցիկ ուրվագիրն անվերապահորեն կունենա իր շարունակութիւնը և՛ իբրև ան-
վերջավոր ընթերցում, և թե՛ որպես հայ բանաստեղծութեան նոր դար մտնելու
վկայութիւն:*

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏՅԱՆ

Սփյուռքի արդի հոգևոր-մշակութային շարժումը, գրականությունը պայմանավորող և հատկանշող ակնառու դեմքերից է Գրիգոր Պըլտյանը, որի գեղարվեստական և գիտական ժառանգությունը, առհասարակ մտավորականի առաքելությունն ու կեցվածքը հանգրվանային են հայ գրականության համապատկերում: Բանաստեղծ, գրականության պատմաբան և տեսաբան, քննադատ, գեղագետ, բնագրագետ, խմբագիր, թարգմանիչ, մանկավարժ՝ ահա նրա գործունեության շրջանակը: Ինչ որ արել և անում է՝ ուսանելի արհեստավարժությամբ, պըլտյանական անկրկնելի ոճով, հիմնավորությամբ և հիմնարարությամբ: Եթե ժամանակակից հայ բանաստեղծությունը անվարան և հետևողականորեն համաքայլ է համաշխարհային պոեզիայի 21-րդ դարի նախաքայլերը հատկանշող միտումներին, ապա պետք է միանշանակ արձանագրել Գրիգոր Պըլտյանի երախտիքը՝ ընթացք փաստող բազմաթիվ ստեղծագործություններով, եթե մեր գրականագիտությունը և քննադատությունը ներկայանալի է համանվիրուպական չափումներով, ապա աներկբա նրա ուսումնասիրություններով ու վերլուծություններով:

Ծնվել է 1945 թվականին Բեյրութում, ուր և ստացել է նախնական և երկրորդական կրթությունը («Թորգոմյան» վարժարան, «Նշան Փալանճյան» ձեմարան), այնուհետև ուսանել է Փարիզի Սորբոնի համալսարանում: 1973-ին դոկտորական թեզ է պաշտպանել՝ նվիրված Մարտին Հայդեգերի գեղագիտական հայացքներին: Բեյրութում հրատարակված «Ահեկան» հանդեսի հիմնադիրներից էր: Երկար տարիներ է, ինչ ապրում է Փարիզում, խմբագրել է «Կայք» գրականության տարեգիրքը, աշխատակցում է սփյուռքի բազմաթիվ պարբերականների («Հառաջ», «Հորիզոն», «Բագին» և այլն):

1976-ին լույս տեսավ նրա բանաստեղծությունների առաջին «Տեղագրություն քանդվող քաղաքի մը համար» ժողովածուն, որն անմիջապես հավաստեց, թե սփյուռքի գրական ընթացում լիիրավ տեղ են գրավում ժամանակակից բանաստեղծական չափումները, ընկալումները, պոեզիայի արդիական հնարավորությունների ու ձևերի կառույցները: Պըլտյանի ստեղծագործության նորարարությունը ներդաշնակ համադրված է ինչպես հայկական, այնպես էլ համաշխարհային բանաստեղծության փորձով և այս առումով նրա ոճն ու բառապատկերային համակարգը նախանշում են մոդեռն արվեստի հնարավորություններն ու կարելիությունները մեր գրական-գեղարվեստական կյանքում: Իրողության բյուրեղացումն ու ստեղծագործական փաստումն էին բանաստեղծի հաջորդ գրքերն ու ժողովածուները՝ հատվածներ «Սենյակ»-ի մասին (1978 թ.), «Հակաքերթված» (1979 թ.), «Վայրեր» (1983 թ.), «Հատվածներ հոր» շարքն ամբողջությամբ («Կամ» հանդես, թիվ 3-4, էջ 49-80, «Էր» (1992 թ.): Իսկ 1986-ին Փարիզում լույս տեսած «Մանտրաներ» գիրքը անվերապահորեն վերջին տասնամյակի հայ բանաստեղծության նշանակալի երևույթներից է:

Գրիգոր Պըլտյան բանաստեղծի և գիտնականի ցանկացած ձեռնարկում,

յուրաքանչյուր ստեղծագործություն և ուսումնասիրություն հատկանշվում է գործի նկատմամբ ունեցած կատարյալ բարեխղճություն և արհեստավարժություն: Նա ըստ ամենայնի հետազոտել և քննել է հայ նոր և նորագույն, սփյուռքի գրականության պատմության բազմաթիվ խնդիրներ: Գեղարվեստական ստեղծագործության բազմագործառական, համակցված վերլուծության եղանակը, բնագրի մեկնաբանության, ընթերցումի բազմատեսանկյուն քննությունը Պլյոտյանի հետազոտական եղանակը շահեկանորեն առանձնացնում է: Նրա հեղինակած «Տրամ» (ներառում է տեսական գրություններ ու Տիրան Ջրաքյանի, Միսաք Մեծարենցի, Դանիել Վարուժանի, Ահարոնի, Նիկողոս Սարաֆյանի գրական ժառանգությանը նվիրված ուսումնասիրություններ) գիրքը և «Գրիգոր Նարեկացի լեզվի սահմաններում մեջ», «Կրակե շրջանակը Դ. Վարուժանի շուրջը» մենագրությունները արդի հայ գրականագիտության արժեքավոր ձեռքբերումներից են: Գրականագետի գիտական հիմնարար աշխատություններից թվարկենք նաև հայկական ապագայապաշտության («Հայկական ապագայապաշտություն» և «Հրանտ Նազարյանց»), Հակոբ Օշականին («Հակոբ Օշական և արևմտահայ նորավեպը»), սփյուռքահայ գրական ընթացին («Մենք»-ի առթիվ») նվիրված ուսումնասիրությունները: Նրա անմիջական նախաձեռնությամբ 1988-ին հիմնվեց «Արգ» մատենաշարը, որի առաջին գիրքը Նիկողոս Սարաֆյանի «Վենսենի անտառը» հատորն էր: Պլյոտյանի հմուտ բնագրագիտական աշխատանքի ու մանրամասն, ընտիր ծանոթագրությունների շնորհիվ Սարաֆյանի այդ հատորը դարձել է վերջին տարիների դասական հեղինակների լավագույն հրատարակություններից մեկը:

Այսօր էլ նա լարված ու բուռն ստեղծագործական կյանքով է ապրում, պատրաստում նորանոր բանաստեղծական ժողովածուներ և ուսումնասիրություններ՝ ամբողջովին պարփակված հայ մշակույթի և գրականության կենսությունում:

ՊԱՏԿԵՐԱՄԱՐՏ ԸԱՐՈՒՆԱԿԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅՈՑ

Արդի սփյուռքահայ գրականությունը, ուրախությունը հարկ է արձանագրել՝ նամանավանդ նորագույնները, և արդեն իրենց ստեղծաբանական բնույթով մշակութաբանական տարածքում վաղուց անտի հաստատագրված արդիական անունները՝ վերջին հինգ տարվա իրենց գեղարվեստական ժառանգությամբ, Սփյուռքի ժամանակակից գրականության հատվածականությունը, պատահականությունը (ստեղծումի ընդհանրականությունը կողմնորոշող պատճառականության տարողությունը) դարձնում են կարծրատիպ, որ գրական կյանքի սոսկ մակերեսային դիմադարձության ենթակայելի դրսևորումն է: Նորագույն և վերջին գեղարվեստական լրատվությունը, ստեղծաբանական մտահոգություններն ու դրանց իրացումների բազմադիտանկյուն վկայությունները ցուցանում են բավական բազմաչերտ և բազմանիստ (ժանրային, գեղագիտական, հղացքային, ոճական առումներով) գրական ընթացի (պրոցեսսի) առարկայական թանձրացականացում: Այնպես որ անտեղի ու ծիծաղելի են ամեն տեսակի լալահառաչ եղերերգերը՝ սփյուռքահայ գրականության, հատկապես ընթացի գոյություն և ապագայի պարագայի: Որ այդ գրականությունը պատենչում է «հարատև հոգեվարքի» տեսությունը (այսինքն՝ ստեղծումի զարտուղություն՝ հատվածականի, պատահականի), դրա ախտանիշները, գոյավորում բավական հետաքրքրական ապակենտրոն գեղարվեստական ընթացք, ընդ որում՝ լիարժեք շրջանակված վեպ ու փոքր արձակ, պոեզիա ու խոհագրություն, դրամատուրգիա և քննադատություն, գրական կենսոլորտ վերջապես, հաստատում են, բարեբախտաբար, սակավաթիվ, սակայն գրականություն պայմանավորող երկեր: Բարեբախտաբար, սակավաթիվը առանձնացրեցի, որովհետև հայաստանյան գրական կյանքի պես Սփյուռքում ևս ստեղծվում, հրատարակվում, այնուհետև ճարպկությամբ ու ձեռներեցությամբ տարփոխվում են շնորհանդեսներով, գազետեճիների «գրախոսականներով», զգայացունց հարցազրույցներով, հանդիպումներով, բաժակաճառային-կենցաղային քննարկումներով (հիրավի հավերժական սյուժե հայկական պարագծում): Անցել է մատնանշված կերպը գրական ընթացքում ներառնելը (թեկուզ բոլորովին չբացառելով նմանատիպ դրսևորումներում արվեստի հրամայականով գրականությունը մոտենալու ջանքերը¹), նամանավանդ, ջախջախիչ մեծամասնու-

1 Մտայնության բնորոշ օրինակ է Սեդա Ծաղիկյան-Տեմիրճյանի կազմած սփյուռքյան արդի գրականության երկու մեծադիր հատորները՝ ավելի քան հազար էրեք հարյուր էջ: (Տե՛ս «Սփյուռքահայ արդի գրականություն. Վերջին կէս դարու հատընտիր բանաստեղծություններ եւ պատմուածքներ», հատոր Ա, Պոլսահայ գրականություն, հատոր Բ, Սփյուռքահայ գրողներ, ՌՕՅՄ Օք. Միչիկըն, 1994 թ.): Այս ձեռնարկումը սուվերվում է գրականություն պայմանավորող անունների հանիրավի բացակայությամբ, անկախ տիկիմ Ծաղիկյան-Տեմիրճյանի հատորներին կցած – ամանավանդ երկրորդ, վիճահարույց ու սիրողական բացատրությունների ու պատճառաբանությունների, որովհետև շուրջ հարյուր հիսուն հեղինակ մեկտեղող ժողովածուից, որը հավակնում է «որակաւոր

թյամբ գրանք ո՛չ ուղեկցային, ո՛չ գրապատմական իրողություններ են: XX դարավերջին, կարծում եմ, գեղարվեստական ընթաց երևույթը (Ֆենոմենը) գրականության չափանիշ պայմանավորող ստեղծագործություններն են:

Առայժմ մեկգլխի թողնելով բանաստեղծության մատնանշած ընթացը պայմանավորող ստեղծագործությունները, ընդհանրապես ժամանակակից մետաքսնագիրն ու անունները՝ ընդգծում եմ սփյուռքահայ արդի արձակի գերբնագրային (մշակութաբանական-գրական գուգորդություն) ուղղորդվածությունը: Մի առանձին գրություն է թելադրում սրա ընթացային քննաբանությունը, մյուս կողմից՝ առանձնացրած երկերի ներփակ ուսումնասիրությունը: Որովհետև (թվարկում եմ տպագրության ժամանակագրություն) Իշխան ձինպաչյանի, Վահե Պերպերյանի, Գրիգոր Պրլտյանի վերջին երկերը² սփյուռքյան արձակի գերբնագրային տիրույթներ ներբերեցին առհասարակ հայ գրականության նորագույն, արդի համակարգում վեպի ժանրի նորագոյացումներ՝ դուրս դասական «թմբերից», կաղապարներից, իսկ Պրլտյանի ստեղծագործությամբ պայմանավորեցին նաև արձակի հետագծի նոր կերպ, որտեղ ժանրային և միջ-ժանրային սահմանները վերջնականապես ավարտաբանում են իրենց պայմանականությունը, ածանցյալությունը: «Արխիվ հասնումին», «Նամակներ Զաթարենը» և «Սեմերը» կերպընկալություն, խոսքային կենսոլորտով, մշակութաբանական խտացումներով ոչ միայն մեր ժամանակի և կյանքի համարժեք գեղարվեստական վկայություններն են, այլև հայ արձակի XXI դարը պայմանավորող իրացումային շերտերի նյութականացումը:

Իշխան ձինպաչյանը, գոնե իմ իրագեկություն սահմաններում, այս պայթյուն-վեպով³ խուժեց գրականություն և ամրագրվեց այնտեղ: Ինձ թույլ եմ տալիս ենթադրել, որ «Արխիվ հասնումին» հղացքը բավական ժամանակ է բյուրեղացել նրա ստեղծագործական գիտակցության, երևակայության և ենթաշխարհի բավիղներում: Մանրագնին բնագրային գիտարկումները ցուցանում են անխտիր յուրաքանչյուր բառի, ցանկացած շարույթի, արխիտեկտոնիկ միավորի, պատկերի լիակատարությունը, ամբողջականությունը՝ լուկա տեղային, համաբնագրերում գործառնական ճշգրտություն, բնագրից արտածված՝ ասոցիատիվ-մեկնական հարացույցի իսպառ բացակայություն:

Գիտեմ, որ լոսանջլեայան գրական նոր շարժումի (նոր՝ ոչ տարիքի իմաստով, այլ արվեստի ըմբռնման, ընկալման, դերակատարության), «80-ական» հանգեսի կազմակերպիչներից, մեկտեղողներից էր, խմբագիրներից: Այս հանգեսի շուրջ էին հավաքվել ութ երիտասարդներ (Իշխան ձինպաչյան, Բաֆֆի

գործ մը երեսան բերելու» (Ռո. 2-րդ, էջ 3) մտահոգություն, անհասկանալի է դասական անունների, ոչ միայն սփյուռքյան գրականության դիսմոզիսը այժմ պայմանավորող Գրիգոր Պրլտյանի, Վահե Օշականի, Հարութ Պերպերյանի, այլոց գանգառումը, այլև՝ երիտասարդ, շնորհալի անունների անտեսումը: Փոխարենը Շահնուրի, Շանհիկյանի, Զահրատի, Պիպեոյանի, Կարապեանցի, Սիմոն Սիմոնյանի, Նշան Պեշիկթաշլյանի կողքին մեկտեղվել են ոտանավոր և շարադրություն թխած տասնյակներով անուններ: Հետո ինչ, որ նրանցից ոմանք գրքերի, ժողովածուների հեղինակներ են, հատկապես հայաստանյան գրական (իրականում՝ մերձգրական) քուրմերի ներքույններով պարուրված:

2 Տե՛ս Վահե Պերպերյան, «Նամակներ Զաթարենը», Լոս Անճելլոս, 1996 թ., Գրիգոր Պրլտեան, «Սեմեր», «Մաշտոց» մատենաշար, թիւ Գ, Փարիզ, 1997 թ.:

3 «Արխիվ հասնումին», Լոս Անճելլոս, Քալիֆորնիա, 1995 թ.:

Շքուքյան, Անահիտ Արամունի, Վաչիկ Տեր-Սարգսյան և այլք), որոնք ամերիկահայ գեղարվեստական բրաժոյացված ստերջովյան մեջ լսում էին միմյանց, կերտում գրական մթնոլորտ⁴: Թե՛ ինքնին հանդեսի գոյությունը, թե՛ խմբի առկայությունը անպայմանորեն վեպի կայացման, լինելիության ազդակներ էին, ստեղծագործական մեկնարկ: Ճինպաշյանի «Շփոթ» գրություն մեջ ուշագրավ նշագրություն կա, որ, ըստ իս, ընթերցվում է «Արխիվ Հասնումի» ստեղծագործական պատմությանը. «Բան մը կը փնտռեմ, բան մը, եւ կը փնտռեմ այնպիսի մոլեգին յուսահատութեամբ, որ քաղաքը կը դառնայ ստորերկրեայ քաղաք, աշխարհը ստորերկրեայ աշխարհ առնէտներու արքայութեան մէջ, ուր իրականութիւնը, յիշատակ, պատմութիւն եւ նախապատմութիւն իրար կը տապկեն երեխայական թափթփվածութեամբ եւ ուր, բնական է, տեսողութիւնը կը պղտորի անճանաչելիօրէն»⁵: Այս գոյաբանական շփոթից պրկված փնտրտուքը, ընդոստնող փոխարկերպություններով և բախումնային միանականությունամբ, բաղձյուսվում է իրականության, հիշատակի, պատմության և նախապատմության հասողությունամբ, որ հայկական արդիականության գեղարվեստական ժամանումն ու կարողականությունն է, դրան տիրանալը, հավասարվելը, այնտեղ թափանցելն ու հանդելը, վերջապես հանդիպելն ու հավասարվելն է՝ «Շեշտ» ամսագրի կենսոլորտով, Երկար Ջորջով ու Անահիտ Մուրատյանով, հայ մեխանիկների համաբարությունամբ, առհասարակ «Արխիվ Հասնումի» վեպի կառուցյը պայմանավորող բոլոր պարագրիկություններով: Վեպի երևութականությունը համահայկական գրական համապատկերում հատկապես այս իմաստով է առանձնանում:

– Պատկերազարդ պատմությունից անցում պատմության պատկերամարտություն, – Իշխան Ճինպաշյանի «Արխիվ Հասնումի» վեպն ունի հար ու նման դերակատարություն հայ (սփյուռքահայ) գրականության պատմության մեջ, ինչ Շահան Շահնուրի «Նահանջը առանց երգի. Պատկերազարդ պատմություն Հայոցը» (1929 թ., Փարիզ): Վաթսունվեց տարի շահնուրյան ստեղծագործությունը գեղարվեստական կերպընկալման կիզակետում էր՝ սփյուռք-ուծացում գուգաբանությունից մինչև սփյուռքացման գոյաբանական հոլովոլթի թելադրանք. իր ժամանակին հարիր՝ գիտակցորեն սրված էպատաժայնությունամբ, պարզապես կյանքի հորձանքից ստեղծագործության կառուցյում ամրակցված խոսքով, առաջացրած և առաջադրած իրարանցումով գրական ընթացքի շրջագծում, կուռքամոլ «տիրացուական հավատամբը» կրողների բուռն հակազդեցությունամբ (չշփոթել ու չխառնել Շահնուր-Օշական հակազդեցության հետ), գրական հանգրվանայնությունամբ, որ ենթադրում էր (և այդպես էլ եղավ) ստեղծաբանական կիրարկման բազմաթիվ մեկնություններ: Միանգամայն ճշգրիտ և ընդհանրական է Մարկ Նշանյանի, իմ կարծիքով, Իշխանի ստեղծագործության

4 Ծինպաշյանը, անդրադառնալով իրենց մեկտեղման դրդապատճառներին, մասնավորապես կարևորում է գրողական հասունության, պրոֆեսիոնալիզմի կերտման իրողությունը. «...Կը սնանդիք իրարու բառերը ծծելով. և մինչ այդ կը մեծանք ավելի քան երեք», «80-ական», 1987 թ., № 4, էջ 21:

5 Տե՛ս «80-ական», 1987 թ., սեպտեմբեր, թիվ 4, էջ 14:

հիմերն ըստ ամենայնի բացած, գրություն դատողությունը. «Եթէ աւելի սովորական ձևով նայինք իրերու ընթացքին, ենթադրելով որ կայ մեզ բոլորս պարփակող ժամանակ մը, «Արխիւ հասնումի» Ափիւռքի չորրորդ սերունդին վէպն է, մէկը՝ վէպերէն, ինչպէս՝ Շահնուրի «Նահանջը» եւ Որբունիի «Փորձը» սահմանուած էին ըլլալու ի սկզբանէ ժամանակաց անտի և ընդ յաւիտեան՝ առաջին սերունդին վէպերը»⁶: Սակայն շահնուրյան գեղարվեստական, վիպական ավանդն արդեն լիովին հարստահարված է, մաշված, վերջիվերջո շահնուրյան Հայոց պատմության պատկերազարդ, զարդասիրիկ, պատկերակցություն և կերպարանակցություն արարող խոսքն արդեն զուգահեռվում է արդի գրական-գեղարվեստական կոորդինատների համակարգին (արդիական վեպի տեսություն և իրացման պահանջմունքներին) և իր ժամանակից շատ երկար ձգվելով, ահագանգում է պատմությունից (կյանքից) օտարվելու դատապարտվածությունը:

Առարկայաբար հարկ էր փոխարկել «պատկերազարդ Հայոց պատմության» ստեղծաբանական կերպը, սակայն ինչպե՞ս: Սփյուռքյան գրականության մեջ առկա էր թե՛ մտահոգությունը, թե՛ ձգտումը, բայց գեղարվեստական արարքն անընդհատ (բառն օգտագործում եմ մշակութաբանական նորարարության խորքով, տարողություն) առկախվում էր, որովհետև բնագրային, ենթաբնագրային մակարդակն էր խուժում շահնուրյան պատկերակցություն, կերպարանակցության գեղարվեստական երկ և գեղագիտություն կազմակերպող սկզբունքը: Հասկանալիորեն գործում էր գրական արարքի ձգողականության օրենքը (սրա առավել հաջող օրինակը Մովսես Պճաբչյանի «Լուսավոր աչքերով օտարականը» վեպն է, որը նույնպես շահնուրյան պատկերազարդության արբանյակներից է): Իսկ արբանյակային գոյակերպումներից ազատագրվելը ենթադրում էր պայթյուն և բոլորովին նոր ստեղծաբանական կենսակերպություն: Հենց սա իրականացրեց ձինպաշյանը: Եվ «Արխիվ հասնումի» դարձավ նոր հանգրվանի արարողական-պայմանավորող ստեղծագործությունը:

Խնդրո առարկա երկը պատմության պատկերազարդությունը փոխարինեց պատկերամարտությունը՝ պատկերի մերժմամբ, խորտակմամբ, գեղարվեստական կերպընկալումը հարակցելով սփյուռքէութենության բրտացման վկայություն, կրկին գիտակցված էպատաժայնություն, կյանքի խոսքային հորձանքով: Արդեն շահնուրյան ախտանիշին հարմարված կուռքամոլները վեպը պիտի բանադրեն իբրև հերետիկոսություն, սակայն զարդասիրիկ սուրենները, հրաչները, միսաքներն ու լոխումները, միևնույն է, արդեն անհետացող և անհետացած սերունդ են, կյանքը, սփյուռքէութենությունը ներբերում է Երկար Ջորջին, Սոնիկ Դումանյանին ու Հովհաննես Թութիկյան-Հովթուկին, Անահիտ Մուրատյանին ու Սիմոն Քաչքաշյանին, Նորա Ռչտունուն ու նախկին երևանցի տատիկին, պատկերամարտի մի անվերջանալի պատկերասրահ: Չիք կարոտաբաղձություն տեսանելի և ենթահողային տենդերին, կորուսյալ երկրի և կայսրության սահմանին ծվարած տարտամ հայրենիքի միջև պատեպատվելուն, փարիզյան «պոռնկաբարո» (համաբնագրային արժեքաբանություն մեջ) սար-

6 Մարկ Նշանեան, «Չորրորդ Ծախսատրոսիւնը», «Յառաջ, Միտք եւ Արուեստ», 1996 թ., թիվ 215:

դոստայններում հյուսելու և հյուսվելու տարուբերումներին, արդ պատկերամարտության շքահանդես է ինտերնետ պետականություն ունեցող հայրենիքի հետ. ֆրանսահայ, լիբանանահայ, պոլսեցի և քեսապցի, հունահայ ու իրանահայ, հին ու նոր հայեր, հայաստանցիներ-ամերիկահայեր, մեքսիկացիներ, թխամորթներ, անբռնադատ այլուրույնություն և ներքին բանտում, հայրենաբաղձություն և ծննդավայրի ու սննդավայրի խուռներամություն: Միով բանիվ, այժմեական, կատարվող, հանգող իրադարձություններ, վկայություններ, որոնք հասցնում են արխիվի (գոյությունության շրջապատույտի արքետիպը). «Փաստափնայի Հին Թաղամասը դեգերելու ընթացքին կը հանդիպէիր Հայշախսօներու, որոնք դիմացդ կելլէին զոյգ զոյգ, խմբով, և սաստիկ մղում մը կունենայիր ողջագուրուելու, հայհոյելու իրենց, մէկ կողմ քաշելու զիրենք մայթին վրայ ու սաստելու՝ ծօ հէյ, ո՞ւր կը շտապէք այդպէս առանց ձեր պատմութիւնը պատմելու մեզի, հա՞»:

Միեւնոյն վախճանային քաղաքները, միեւնոյն անհանդարտութիւնը, նոյն հիւանդակախ կուռքերն ու միեւնոյն լուռ, ինքնատեաց ծառացումը կուռքերուն դէմ, սակայն ոչ ոք որուն հետ կարելի ըլլար պարկեշտօրէն ու լիովին ապրիլ անկումը, կամ ինչ անիծեալ ժամանակաշրջան էր որուն մէջէն հիմա կը լուսնոտէինք բաղձալով իրար ու խուսափելով իրարմէ դարձային ակնթարթին՝ անասելի ժանտախտ մը շրջանցելու պէս»⁷: Վեպի արարողական խնդրադրույթունը պայմանավորում է համատարած գնչուացման հարակցությունը՝ ֆիզիկական և ոգեբեր սկիզբների խուռներամությամբ, տեղափոխություններով, անջրպետումով և էական է դիտել՝ սրա գիտակցությամբ. «...չեմ գիտեր երբուրէն է ի վեր, կորսնցուցեր էի յարաբերութիւնս մարմնիս ֆիզիքականութեան հետ» (62): Այսօրինակ կորուստը նույնպես հասնում է, ժամանում, որ դառնում է թողոն, արխիվ, և այս հանգույցում է բնագրային մակարդակում երևան գալիս վեպ-հակավեպ ժանրային ներբախությունը:

Ստեղծագործությունը, վերնագրի կազմաբանական լրատվության մեջ ունի «վեպ մը» նշագրությունը, որը համաբնագրում որոշարկվում է ժանրի արդիական կերպին բնորոշ, թերևս ամենասկզբունքային առաջագրության լուծմունքով, վեպ-հակա(անտի)վեպ բախումայնությունամբ, ժանրի «ընդհատակյա» ճգնաժամի, «ոչնչացման» ստեղծաբանական առկայացմամբ: «Արխիվ հասնումի» կառույցի անթաքույց «մերկացումները», որոնք արդեն անդին են հետևողական և գիտակցված սոսկական էպատաժայնություն լինելուց, նամանավանդ խոսքային հոսքում՝ սիրուց մինչև սեռական ակտ պատկերազրելը, կերպարների դիմանկարներ գոյավորելը, ընդհանրապես հոգեվիճակ և մտածություն կենտրոնացնելը, լուսանջելեսյան կենցաղագրություն վկայելը նշանային համակարգում հրապարակավ հայտարարում են վիպային հագեցվածության թոթափում, որն արդիական վեպի որակն ու հատկությունն է: Տարտղնվում են fiction-ի և non fiction-ի սահմանները, շարույթի գեղարվեստականացումը, առանց դույզն-ինչ պրկվածություն ներառում է հաշիշի առևտրով զբաղվողների, ավտոմեքենա նորոգող հայ համքարության նորմատիվ, գրական

7 «Արխիվ հասնումի», էջ 26: Այսուհետ վեպից հղումները բնագրում՝ փակագծերի մեջ:

լեզվին անհարիր «լպիրչաբանությունները», իսկ «Շեշտի» շուրջ համախմբված մտավորական սերուցքի խառնափնթոր ամերիկա-հայկական party-ն բարձրաշխարհիկ տոնայնությունը ընդամենը վարագուրում է, քանի որ դիտանկյունների հոսքը շոշափելիանում է խոսքի «հակագեղարվեստականությունը» (գնահատանք-տեսանկյուններում, հատկապես՝ ներքին մենախոսություններում «անպատշաճ», «ուսկին անհարիր» բառերով ու դարձվածներով), քանի որ, ի հեճուկս հայկական մաքրամոլների, խստաբարոյություն կապկոզների, «Արխիվ հասնումի» իրականությունը, առօրյան ինքնին էպատաժային է:

Իշխան Ճինպաշյանն այս երկով «բզկտում է ընտանիք և սրբություն» (Մարկ Նշանյանի խոսքերն են), սակայն «բզկտում է» բնավ ոչ դիտավորություն, իր մասին անպայման հայտարարելու, իրեն զգալ տալու, տեսանելի դարձնելու, երևալու համար, ոչ, արվեստագետի նրա հավակնությունը բոլորովին այդտեղ չէ, ինչպես մերձգրական խոսք ու գրույցներում կարծում են ումանք, նա «բզկտում է ընտանիք ու սրբություն», որովհետև տեսնում է, որ բզկտված են ընտանիքն ու սրբությունը, բզկտված է կյանքը, հայկական ժամանակը և, հակադարձ կապի օրինադրությամբ, դա չնկատելն է էպատաժ: Իշխանի՝ արվեստագետ լինելու հավակնությունը, անպայմանորեն նվաճվածը, իրացվածը դրա տեսանողությունն ու գրականության, գրականությունից անդին (այս պարագային անվանեք ինչպես կուզեք՝ գոեհարանություն, կեղտ...) իրողությունների սահմանային վիճի պոնկին միակ, ճշգրիտ, ֆիլիզերան ստեղծաբանական քելքով, գրականության, արվեստի անեղծության մեջ մնալու կարողությունն է: Սա չէ՞ արդյոք պատճառը, որ Ճինպաշյանի ստեղծագործությունը, «չարիքի գրականություն» հոգեմաշությունը ըմբռնելով, ընթերցման գուգորդությունները հասցնում է հեքիաթի պատումային շրջագծին: Ծանոթ հանկերգ է. «Այս վէպին հեղինակը, ձեզ այսպէս կանխապատրաստելէ վերջ, ձեզի կը ձգէ գայն, իբր ազատութիւնը, ներկայ գիրքէն ու յաջորդներէն. որոնց թիւը յստակ չէ անշուշտ, բայց կը տանջէ վաղածանօթ կաղապարներու, չափերու ձեր վարժութիւնները «ձեր ուզած մասերը որակելու հէքիաթ», սակայն փոյթն ունի նոյն ատեն ձեզի թելադրելու ուրիշ ալ կարեւոր իրողութիւն մը. թէ ինչ որ պիտի գտնաք այս շարքին մէջ «կեանքն է», աւելի քան իրաւ», – գրում է Հակոբ Օշականն իր «Կեանքին պէս» վեպում⁸: Ճինպաշյանի այս նոր հեքիաթաստեղծությունը հենց կյանքի, այս ժամանակի մարդկանց, այսօրվա Սփյուռքի նվաճումն է արդեն վեպին ընդդիմադիր հակահեքիաթ-վավերականություն-հեքիաթ արքետիպային շրջագծով: Իսկ այս կյանք-հեքիաթը բրտանում է հղացքի լիագործման դիպաշարային պլանների ուրույն դրսևորումներով:

Վեպի կառուցքը, կոմպոզիցիոն շրջանակը խարսխված է «Շեշտ» միջազգային ամսագրի կենսոլորտի վկայության տիրույթներում: Այս երևակայական հանգեսի պարագրկումներում մանրամասնվում են սփյուռքյան նոր կենտրոնի՝ լոսանջլեկսահայության իրականության դրսևորումները, պարբերականի շուրջ գտնվող մարդկանց ինքնություն և փոխհարաբերություններ, ամսագրից

8 Յակոբ Օշական, «Կեանքի պէս», հտ. 1-ին, Լոս Անճելոս, 1995 թ., էջ 2:

արտածված նրանց առօրյայի բնույթը պայմանավորող իրադարձային ազդակներին ակնարկներ: Այս ամենը բաղճյուսված է տարտամ դետեկտիվով՝ «Շեշտի» կարևոր, պատասխանատու պաշտոնյաների միջև կոնֆլիկտը ինչ-ինչ պատճառներով սպանություններ ավարտված (խմբագիրը սպանել էր խմբագրապետին) դեպքի բացահայտման փորձ՝ պատումն իրականացնող կենտրոն-հերոսի կողմից: Նմանօրինակ պատումային կենտրոնաձգությունը հարակցվում են առաջին հայացքից ներփակ մի քանի պլաններ՝ «Երկար ձորճի», «հայ ավտոնորոգողներին», «հոսպիտալային» և «անանուն-կենտրոնի ես-ի ներքին վտարանդիություն», որոնք, սակայն, տարրալուծված են «Շեշտ»-յան կենսոլորտին, իբրև վերջինիս բինարայնությունը պայմանավորող բաղադրիչներ, որովհետև վեպի քսաներեք հատվածներ-գլուխները ուղղորդված են այլուրույն գոյաբանության պատկերագրությանը: Այս իմաստով ուշագրավ են առաջին և վերջին գլուխ-հատվածների կոնցեպտուալ վերնագրերը՝ «քնչու» և «նկարագիր», որոնք «Արխիվ հասնումի» տիրույթներում հավասարագործնում, համարժեքում և միասնականացնում են գնչուությունն ու նկարագիրը՝ առաջինն իբրև գոյաբանական կերպ, իսկ վերջինը՝ ինքնացման ավարտաբանություն, որպես համընդհանուր, իմպերատիվ այլուրույն: Երկար ձորճի պլանում (սա ինչ-որ իմաստով անանուն-կենտրոնի ներքին վտարանդիությունը հատկանշող գեղագիտական կարգավորիչներից է) նրա ընտանեկան տաբուն՝ Ալին քրոջ անձնասպանության պատմությունը, Ջորջի հոր՝ Հակոբ Մահպոսյանի պարագային պայմանավորել էր թեև հակընդդեմ, սակայն էություն միանշանակ ջանք և կենսաձև, մի իսկական գոյություն թողոնացում, արխիվացնելու մղում, որտեղ և՛ Հակոբի ծիսային ռեժիմը (որը դարձել էր ապրելաձև), և՛ ձորճի տեղափոխությունների տեղը այլուրույն գոյություններում են. «Եւ հեռուն կը փոխուէր ըստ գալարուող տարիներու աշխարհիկ նախասիրութեանց ու ոգեկան ընդհանուր կլիմային, այնպէս որ ձորճ դարձեր էր նաև մոլեգին ընթերցող մը ճամփորդական գրականութեան, իր ներքին խաղաղութեան համար կառուցելով ու փայփայելով այն երազախայթ վայրերը որոնք պիտի հայթայթէին բարի գետինը իր առկախ վերածնունդին: Ընթացքին, ձորճ կը սարսափէր իր երևակայած սրբատեղիները Ֆիզիքապէս այցելելու փորձութենէն, կարծելով որ սպաննած պիտի ըլլար դիւթանքը» (20): Սա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ այլուրույն «ճահճացում», այս նոր միտերիայի գլուխներն է, որ Լոս Անջելեսի հայ մեխանիկները, այս «Իւղի կապիկները» (72)՝ անգուգական Հովհաննես Թուփիկյանը, Արա Խաչատուրյանը, Ժան-Ժաք Օտապաչյանը, մյուսները, պատկերազարդ պատմությունը դարձնում են պատկերամարտ պատմություն:

Այլուրույն արխիվացումն ակնդետ է անանուն-կենտրոնի օտարացման, ներքին վտարանդիության պլանում, որտեղ արդեն իրողությունը դառնում է ստեղծագործության ընթացային հանկերգ՝ անընդհատ կերպարանափոխություններով. «Գտնելու համար այլուրը ժամանակներս պիտի յանձնէի փախուստի եղանակին...» (12), Անահիտ Մուրատյանի հետ դարպասելու, սիրո թե բիոլոգիական ժամանակը ձգելու անհասկանալի բախումներով, մեկնելու, հեռանալու, ավարտելու անմեկնելի պատեպատումներով, շուրջանակվելու գիտակցության ահագանգով՝ ձգված վեպի առաջինից մինչև վերջին էջը (այս ա-

ուումով ուշագրավ է անանուն-կենտրոնի և Կասիա Մելքոնյանի միմյանց սիրելու դրվագը)։ «Կը մնար սիրել զիրար, ինչպէս միայն որբերը կրնան» (190)։ Այսպէս է նաև պատկերագարդ պատմութիւնը փոխարկերպովում, դառնում պատկերամարտ պատմութիւն՝ վեպի տիրույթներում արարելով սփյուռքացման ավարտն ու սփյուռքէութենութեան բրտացումը։ Իշխան Ճինպաշյանի «Արխիվ Հասնումին» հանգրվանային ստեղծագործութիւն է հատկապէս այս առումով, որովհետև «Շեշտ»-ազրման տրոհութիւններով (միջազգային հայկական այս հանդեսին առնչվող մարդկանց ու մտայնութիւնների վավերական հեքիաթը պատմելով, այդ աշխարհի վերստեղծումով, Թալինի ու բաղդատցի Վազգենի, Մարալ Զիլյանի, Սոնիկ Դումանյանի, Կարո Ռշտունու և Բաֆֆի Սահինյանի, մյուսների առօրյայի ոգեբեր մեկնումը, ամսագրի վերածումը «Սփիւռքի չորրորդ քաղաքական կուսակցութեան, իր ծնունդէն հազիւ կալ մը ետք» (153), բոլորի փախուստ-մեկնումի այլուրութեամբ) առկայվում է սփյուռքայան արդի սերնդի գրական մետաքսագիրը, սկսվում է սփյուռքէութեան գեղարվեստական ժամանակաշրջանը. «Արեւմտահայ երիտասարդները հիմա յեղափոխականներ էին առանց մասնաւոր ուղղութեան, արարիչներ էին առանց դաշտի կամ նշելի արմատներու, մինակ, գուրկ արձագանգէ կամ վերադրական կարկինէն։ Արեւմտահայ տղամարդոց վիճակուէր էր հաշտութիւն կնքել իրենց հայրերուն հետ մահուան մէջ միայն։ Յետոյ թերեւս կարելի ըլլար բնականոն դառնալ» (24)։ Իսկ գոյութենութեան այսօրինակ որակն՝ այլուրութեան և արխիվացման բաղձյուսմամբ, միտում է աշխարհի տարբեր անկյուններում գտնվող օդանավակայաններում հայկական եղբայրավարութեան արդի վիճակը, որն ավարտաբանվում է անձը հաստատող փաստաթղթերն ըստ պահանջի ներկայացմամբ, հերթական անցակետն անցնելով, որպէսզի հետո կրկին տարրալուծվեն, խառնվեն ամբոխին, աշխարհի աղմուկին։



ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ

1982

1. Ինտրայի գիրքը, Սովետական գրականություն, 1982, թիվ 7, էջ 143-144:

1983

2. Անվանի գրականագետն ու մանկավարժը (Արսեն Տերտերյանի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), Տնտեսագետ, 17 փետրվարի, 1983:

1986

2. Գրքերի տեսություն, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն (գրախոսություն), 1984, 478 էջ, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, 1986, թիվ 1 (58), էջ 252-253:
3. Նովելային ձևերի սկզբնավորումը Գրիգոր Չոխրապի պոետիկայում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1986, թիվ 9, էջ 39-47:
4. Կ. Պոլիսը Չոխրապի նորավեպերի պոետիկայում, Սով. գրակ., 1986, թիվ 12, էջ 133-136:

1987

5. Անվանի գրականագետի հիշատակին (գրականագետ Սուրեն Աղաբաբյանի մահվան տարելիցի առթիվ), Գրական թերթ, 1987, 17 ապրիլի, էջ 2:
6. Ինքնահաստատում», Գարուն, 1987, թիվ 7:

1988

7. Սովետահայ պոեզիայի կետարյա ուղին, Երեկոյան Երևան, 1988, 27 սեպտեմբերի, էջ 3:

1989

8. Ժամանակի բանաստեղծական անդրադարձումները (Է. Միլիտոնյան, «Արևի ժամացույց»), Գարուն, 1989, թիվ 3, էջ 51-54:
9. Համաստեղը և հայ նորավիպագրության հարցերը, Գրական յառելուած, Հորիզոն, 1989, թիվ 8, էջ 13-14:

1990

10. Շուշիկ Տասնապետյանի «Քերթուածները», Գրական յառելուած, Հորիզոն, մայիս, 1990, էջ 3-7:
11. <Վահե Օշական>, Վերջաբանի փոխարեն, Հայաստան, 1990, 15 օգոստոսի, թիվ 29-30:
12. Գրական Արցախ, Մունեսիկ, 1990, հոկտեմբեր 13, թիվ 19-20:
13. «Սեր», Բեյրութ, 1988, Գարուն, 1990, թիվ 11-12, էջ 68-70 (հրատարակում):
14. Շուշիկ Տասնապետյանի «Քերթուածները», Նորք, 1990, թիվ 9, էջ 130-133:
15. Գրական լրատու հայրենիքէն (գրախոսություն «Գրական Դարաբաղ» (Երևան, «Նաիրի», 1988) ժողովածուի մասին, Bulletin de l'ACAM (= Association culturelle armenienne de Marne-La-Vallee, Մառն-լա-Վալեի հայկական մշակութային միություն) 1990, № 10, p. 6.

1991

16. Վահան Հարությունյան, Ծերուկին խղճահարությունը (հրապարակում, նախաբանը Գրիգոր Հակոբյանի), Գարուն, 1991, թիվ 1, էջ 54-57:
17. Ժագ Սայապալյան, Տղու սեր (հրապարակում, նախաբանը Գրիգոր Հակոբյանի), Գարուն, 1991, թիվ 4, էջ 30-32:

18. Հայր Սկրտիչ վրդ. Պոտոլյան, Հոգեվարքի բազուկներուն մեջ (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի), Գարուն, 1991, թիվ 5, էջ 69-72:
19. Արմեն Շեկոյանի «Թուղթ ու գիրը», Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 118-121:
20. Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 122-125:
21. Շարունակվող իրականություն (Տանյա Հովհաննիսյան, Բաց հրապարակ), Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 125-127:
22. (Ժագ Յակոբեան, Ոգին Ապրիլեան), Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 127-128:
23. Հանդես ամսօրեայի յօդուածներու 100 տարուան Մատենագիտական ցանկ, Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 128:
24. «Դի հորենը» ներկայացնում է Հայաստանը, Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 128-129:
25. Ջարեհ Խրախունին գերմաներեն, Նորք, 1991, թիվ 5, էջ 129:
26. 20-րդ դարասկզբի հայ նորավեպի պատմությունից, Նորք, 1991, թիվ 6-7, էջ 131-135:
27. Անհրաժեշտ վերահրատարակություն, Նորք, 1991, թիվ 6-7, էջ 135-136:
28. Նոր ուսումնասիրություն Արփիար Արփիարյանի մասին, Նորք, 1991, թիվ 6-7, էջ 136-138:
29. Արմատների ապավեն, Նորք, 1991, թիվ 8-9, էջ 131-133:
30. Անահիտ Քոչարյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, Նորք, 1991, թիվ 8-9, էջ 133-136:
31. (Թամար Տասնապետյան, Մարիամ Աստվածամայր), Նորք, 1991, թիվ 8-9, էջ 136-137:
32. Ավագ Եփրեմյան, «Ես իմ լեռան դեմ», Նորք, 1991, թիվ 8-9, էջ 137-138:
33. Համաստեղը և հայ նորավիպագրության հարցերը, Նորք, 1991, թիվ 8-9, էջ 139-146:
34. Ընթերցման աղոթք, Նորք, 1991, թիվ 10-12:
35. Հարություն Ալփիար (հրապարակում), Նորք, 1991, թիվ 10-12:
36. Գեղամ Տեր-Կարապետյան, Bulletin de l'ACAM (= Association culturelle armenienne de Marne-La-Vallée, Մառն-լա-Վալեի հայկական մշակութային միություն) 1991, № 11, p. 8.
37. Վահե Օշական, Լճակ (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի), Անդրադարձ, 1991, 19 դեկտեմբերի, թիվ 38:

1992

38. Կարա-Ղարվիշ, Նորք, 1992, թիվ 1-2:
39. Գրիգոր Պըլտյան, Ազատություն (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի), Անդրադարձ, 1992, 20-27 փետրվարի, թիվ 5:
40. Էդուարդ Պոյաճյան, Կը սպասեմ (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի, անստորագիր), Անդրադարձ, 1992, թիվ 6, 28 փետրվարի-9 մարտի:
41. Հարութ Կոստանդյանն ինքն իր մեջ, Անդրադարձ, 1992, 20-27 փետրվարի, թիվ 5:
42. Ժագ Հակոբյան, Հողաշնչում, Ուրկե՞... Թեեր (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի), Անդրադարձ, 1992, 9 մարտի, թիվ 6:
43. Նշան Պեշիկթաշյան («Ընկեր Փարոս», հրապարակում), Նորք, 1992, թիվ 3-4, էջ 67-98:
44. «Կայք» տարեգրքի նոր համարը, Նորք, 1992, թիվ 3-4:
45. Վահե Օշականի նոր գիրքը, Նորք, 1992, թիվ 5-6, էջ 110-114:
46. Վիոլետ Գրիգորյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, Նորք, 1992, թիվ 5-6, էջ 115-116:
47. Հրաչյա Թամրազյանի «Չայների կղզի» ժողովածուն, Նորք, 1992, թիվ 5-6, էջ 117-120:
48. Հարութ Կոստանդյանի նամակները, Նորք, 1992, թիվ 5-6, էջ 121-123:
49. Նշան Պեշիկթաշյան, Տարոնցի (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի), Երկիր ավետյաց, 1992, թիվ 6:
50. Գրական «Ազատամարտը» 1910-11 թթ., Վարուժան, 1992, թիվ 1, հուլիս:
51. Ռուբեն Ջարդարյան, Երգչուհին (կոյր աղջկան մը պատմություն) (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի, անստորագիր), Վարուժան, 1992, թիվ 1, հուլիս:

52. Հակոբ Օշական, Հրաշքը (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի, անստորագիր), Վարուժան, 1992, թիվ 1, հուլիս:
53. «Հորդորակի» երկրորդ կյանքը, Նորք, 1992, թիվ 7-8, էջ 115-116:
54. Գրիգոր Պըլտյանի բանաստեղծությունների նոր ժողովածուն, Նորք, 1992, թիվ 7-8, էջ 116-119:
55. «Բանք մեծաց» մատենաշարի առաջին գիրքը, Նորք, 1992, թիվ 7-8, էջ 117-119:
56. Հայ նոր գրականության ժամանակագրությունը, Նորք, 1992, թիվ 7-8, էջ 119-120:
57. «Բագինի» նոր համարը, Նորք, 1992, թիվ 7-8, էջ 120:
58. «Մի մարդ կար, մի իսկական մարդ», Նորք, 1992, թիվ 7-8, էջ 121-124:
59. Գարձ, Վարուժան, 1992, թիվ 2, օգոստոս:
60. Մի դրվագ հայոց ազատամարտի գրական անդրադարձումների պատմությունից, Վարուժան, 1992, թիվ 3, սեպտեմբեր:
61. Գեորգ Այվազեան, Ջկնորսուհի, (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի, անստորագիր), Վարուժան, 1992, թիվ 2, սեպտեմբեր:
62. Վահե Օշականի արձակը, Վարուժան, 1992, թիվ 4, նոյեմբեր:
63. Հարություն Ալիխար, Առաջին և վերջին բառը (վայրկենավեպ) (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի, անստորագիր), Վարուժան, 1992, թիվ 4, նոյեմբեր:
64. Ահարոն Տատուրեան, Բանաստեղծը նախ քան Աստուած, Մեկնում (հրապարակում, նախաբանը՝ Գրիգոր Հակոբյանի, անստորագիր), Վարուժան, 1992, թիվ 5, դեկտեմբեր:
65. Շավարշ Նարդունի, Հեքիաթներ, հրապարակում, Վարուժան, թիվ 5, դեկտեմբեր, 1992:
66. Խոսք Ռուբեն Ե. Մաշոյանի մասին, Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ :
67. (Կարպիս Գանճիկյանի ամբողջական երկերի մասին), Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ 98-99:
68. Նոր ուսումնասիրություն Վահան Թոթովենցի մասին, Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ 100:
69. Վիզեն Ղազարյանի բանաստեղծությունները, Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ 100-101:
70. Խաչիկ Մանուկյանի «Վիրավոր խաչ» ժողովածուն, Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ 101-102:
71. Ավագ Եփրեմյանի բանաստեղծությունների երկրորդ գիրքը, Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ 102:
72. Հարություն Պերպերյանի «Անցման եղանակ» ժողովածուն, Նորք, 1992, թիվ 9-12, էջ 102-106:

1993

73. Մի դրվագ հայոց ազատամարտի գրական անդրադարձումների պատմությունից, Ազդակ, 1993, 28 յունուարի (արտատպություն «Վարուժանից») (1992, թիվ 3, սեպտեմբեր):
74. Կարապետ Փոլատյանի «Ձրույցները», Վարուժան, 1993, թիվ 6, հունվար:
75. Անվանի գրականագետն ու մանկավարժը (Արսեն Տերտերյանի ծննդյան 100 ամյակի առթիվ), Տնտեսագետ, 1993, 17 փետրվարի:
76. Հարություն Ալիխար, Վարուժան, 1993, թիվ 7, փետրվար:
77. Հպանցիկ պատասխան, Ար, 1993, թիվ 7, 1-7 մարտի:
78. Մի դրուագ հայ պատմավիպասանութեան պատմությունից <Մատթեոս Մամուրյան, «Սև լեռին մարդը»>, Վարուժան, 1993, թիվ 8, մարտ:
79. Հովհաննես Գրիգորյանի բանաստեղծությունների նոր գիրքը, Հայաստանի Հանրապետություն, 1993, 9 հունիս, էջ 7:
80. <Վահե Օշական. արվեստագետ ու հայրենիք>, հրապարակում, Ար, 1993, թիվ 22, 24-30 օգոստոս:
81. Գրիգոր Պըլտյան, ՀՀ, 1993, 15 հոկտեմբերի:

1994

82. Գրականագիտական եզրի սահմանները (Նորավեպի տեսության պատմությունից), Նորք, 1994, թիվ 1, էջ 79-85:
83. Վահե Օշական, ՀՀ, 1994, 21 հունվար:
84. Մանիկ Աճեմյանի «Ինը երգ և սեր» գիրքը, Նորք, 1994, թիվ 1, էջ 95:

85. Սուրբ ծնունդի և կաղանդի անդրադարձները արևմտահայ նորավեպի գեղարուեստական համակարգում, Արծիւ, 1994, 15 դեկտեմբեր, թիւ 20, էջ 5, 1995, 5 յունուար, թիւ 21, էջ 7-8:
86. Չորրորդ «Լրագիրը», Լրագիր, թիւ 1, 1994, 25 հունվար:
87. Հայ վեպի ձևաբանությունը և Հակոբ Օշականը, Հայաստանի Հանրապետություն, 3 փետրվարի, 1994, թիւ 21:
88. <Գրիգոր Պլտյանի «Ելք» ժողովածուն>, Լրագիր, 1994, մարտ 22:
89. Գրական սուրհանդակ (Թամար Տասնապետյանի «Գրիգոր Նարեկացիի «Ողբերգության Մատյանը» (Անթիլիաս, 1991) ուսումնասիրության մասին), Լրագիր, 1994, մարտ 22, թիւ 39, էջ 6:
90. Նշան Պեշկեպաշյան, Գ-ժվար է հային ճանաչել ներսից (հրապարակում, նախաբանը ստորագրված է Գ. Ն.), Լրագիր, 1994, 23 մարտի:
91. Գրական սուրհանդակ, Լրագիր, թիւ 66, 1994, ապրիլ 29:
92. Շուշիկ Տասնապետյանի «Նոր քերթուածներ» ժողովածուն, Բագին, 1994, թիւ 4-5-6, էջ 143-145:
93. Էդվարդ Պոյաճյանի վերադարձը, ՀՀ, 21 հունիս 1994
94. Հակոբ Կարապետցի վերջին ժողովածուն, Լրագիր, 16 նոյեմբեր, 1994
95. Սոցիոլոգիայից մինչև առասպելաբանում. վերլուծություն և համադրում գիտական 50ամյա մարաթոն (Ս.Սարինյանի ծննդյան 70 ամյակի առթիվ, համահեղինակությամբ Ա. Ալեքսանյանի), Լրագիր, 1994, 17 նոյեմբերի:
96. Սարգիս Սարգսյանի հավաքածուն, ՀՀ, 15 դեկտեմբեր, 1994,
97. Մի դրվագ հայ վեպի պատմությունից, Վարուժան, 1994, թիւ 8, դեկտեմբեր, էջ 14-15:
98. Գրականագիտական եզրի սահմանները (նորավեպի տեսութեան պատմությունից), Հայկազեան Հայագիտական Հանդես, Պեյրոս, 1994, հատոր ԺԳ:
99. Վահան Թեքեյանի նորավեպերը, Վահան Թեքեյան (հոդվածների ժողովածու), Երևան, 1995, էջ 43-51:

1995

100. Աղետի և դիմակայության անդրադարձները արևմտահայ նորավեպագրության մեջ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1995, թիւ 1, էջ :
101. Սուրբ Ծնունդի և Կաղանդի անդրադարձումները արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում, Էջմիածին, 1995, թիւ 1, էջ :
102. Շրջանակված տապ (Խոսք նահատակ գրողների ոգեկոչման), Պայքար, 1995, ապրիլ, էջ 49-51:
103. Բանաստեղծության ողբերգությունը, Ռուբեն Սևակի վերջին հրատարակությունները, Լրագիր, 18 ապրիլ, 1995:
104. Գրականությունը պետք է փրկել իգությունից, Լրագիր, 1995, 2 հունիսի:
105. Անտիտոտոպիայից դեպի ոչնչապատում, ԳԹ, 1995, հունիս 9, թիւ 9 (Գուրգեն Խանջյանի «Հիվանդանոց» վեպի մասին), ստորագրված է՝ Գրիգոր Հակոբյան:
106. Սրտակիզեալ ազատում, (Շ. Շահնուրի «Միրտ սրտի» ժողովածուն), Յառաջ, թիւ 18611, 1995, յունիս 13, էջ 2, թիւ 18612, 1995, յունիս 14, էջ 2, ստորագրված է՝ Գրիգոր Հակոբյան, Երևան, Մայիս, 1995:
107. Հակոբ Կարապետց. Ուրվագիր՝ մահվան տարելիցի առթիվ, Լրագիր, 31 օգոստոսի, 1995:
108. Հող և գրականություն, Հիշատակի խոսք Էդուարդ Պոյաճյանի 80-ամյակի առթիվ, Առավոտ, 1995, 15 սեպտեմբերի:
109. Պատմավեպի «ոչնչացում» գրականություն ապրեցնելու համար, ըստ Լևոն Խեչոյանի «Արշակ արքա Դրաստամատ ներքինի» ստեղծագործության, Լրագիր, 1995, 10 հոկտեմբերի:
110. Անուն, որ հուսադրում է սփյուռքի արդի պոեզիայում, Գարուն, 1995, թիւ 10, հոկտեմբեր, էջ 72:

111. Գրական երկխոսություն (Սերգեյ Սարինյան-Գրիգոր Հակոբյան), Եղիցի լույս, 1995, հուլիս-օգոստոս, թիվ 5-6, սեպտեմբեր-հոկտեմբեր, թիվ 7-8:
112. Անվերջավորի հանգուցումը (Հովհ. Այվազյանի «Քննիչի վերջին գործը» վեպի մասին), Գրքերի աշխարհ, 1995, էջ 5:

1996

113. Գեղարվեստական փոքր արձակը «արևելյան մամուլում» (1880-1909), Պատմա-բանասիրական հանդես, 1996, թիվ 1-2, էջ 57-64:
114. Ժամրային «պարականոն» դրսևորումներ արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1996, թիվ 3, էջ :
115. Ուրբեն Սևակն արևմտահայ նորավեպի անդրադարձներում, Պայքար, 1996, մայիս-հունիս:
116. Խորհելու խորհուրդը (Երևանեան հրատարակություններ. Նիկողոս Սարաֆեան, «Տեսարանները, մարդիկ և ես»), Յառաջ, Միտք և արուեստ, 1996, մարտ 3, թիվ 213, (18802), էջ 1 և 4, ստորագրված է՝ Գրիգոր Հակոբյան:
117. Հակոբ Կարապենց (Գիմանկարի ուրվագիր, հրապարակում), Նորք, 1996 թիվ 4:
118. Խորհելու խորհուրդը. Նիկողոս Սարաֆյան «Տեսարաններ, մարդիկ և ես», Առավոտ մշակութային, 1996, 2 հունիս, էջ 6, 13:

1997

119. «Կոշտ» ժամանակների «Կոշտ ու կոպիտ» բանաստեղծության մասին, Մոլորակ, 1997, 6 մարտ:
120. Հրանտ Ասատուրը գրականության տեսարան և պատմարան, Հայկազյան հայագիտական հանդես, հատոր ԺԷ, Բեյրութ, 1997:

1998

121. Արձակի ընթերցման վայրը. Գրիգոր Պըլտյան. «Մարտ», Հայք, 1998, հուլիս 24:
122. Պատկերամարտ շարունակականություն՝ պատկերագարդ պատմության հայոց, Գարուն, 1998, թիվ 2, էջ 81-84:
123. Փետրվարի իմաստությունը (Վազգեն Շուշանյանի ծննդյան 95 և Հ. Օշականի մահվան 50 ամյակի առիթով), ՀՀ, 1998, 13 մարտ, էջ 5:
124. Հայ գրականության ուղեցույց երեցը, Գարուն, 1998, թիվ 4, էջ 40-45:
125. Համագաղտնիքի ընդառաջումը, ՀՀ, 1998, հունիս 22, թիվ 2333 (Վարուժան Այվազյանի «Ճանճի ամիսը» ժողովածուի մասին), ստորագրված է՝ Գրիգոր Հակոբյան / Բան. գիտ. դոկտոր:
126. Նոր, անհրաժեշտ ձեռնարկ. Ջավեն Ավետիսյանի «Գրականության տեսություն դասագրքի առիթով», ՀՀ, 1998, հուլիս 10, էջ 8:
127. «...Միայն այսօր ու միայն մի անգամ», Գարուն, 1998, օգոստոս, էջ 69-78:
128. Արթուր Անդրանիկյանի «Մերկասառոյց» գիրքը, Յառաջ, 1998, հոկտեմբեր 4, էջ 3-4:
129. Ի խոյզ ստեղծանող տրցակի (նոթեր Գրիգոր Պըլտեանի «Մեմեր» գրքի լուսանցքներին), Յառաջ, 1998, թիվ 19500, նոյեմբեր 1, էջ 3-4:
130. Ինքնության գեղարվեստական կերպընկալման ուրվագրերից, (Նշան Պեշիկբաշյանի Գիմաստվերների առիթով, Գարուն, 1998, թիվ 11, 12, էջ 50

1999

131. Միսաք Գոչունյանի վիպագրությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1999, № 1, էջ 133-154:

2000

132. Ալեգեմիկոս Սերգեյ Սարինյան (Ծննդյան 75-ամյակի առթիվ), Պատմա-բանասիրական հանդես, 2000, թիվ 1, էջ 254-255:

133. Ի խոյզ ստեղծանող տրցակի (նոթեր Գրիգոր Պըլտեանի «Մեմեր» գրքի լուսանցքներին), Ռուբիկոն, 2000, թիւ 1-2, էջ 50-55:

2001

134. Յպահանջ («Չապել և Հրանտ Ասատուրների նամակագրությունը»), Չապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրային նամակներ, Երևան, Գ.ԱԹ, 2001, էջ 7-66:

2003

135. «Կամ» վերլուծական հանդեսի նոր համարը, Գարուն, 2003, թիվ 5, էջ 84:

136. Վարքապատում թասընկերոջ (Մի դրվագ Երվանդ Օտյանի գրական ժառանգությունից), Երվանդ Օտյան, Լևոն Շաքրյան. «Խմողը և խորհողը» (հրապարակում), Գարուն, 2003, թիվ 6, էջ 58-61:

137. Նոթեր Հենրիկ Էդոյանի «Հետգրություն» գրքի առիթով, Ազգ, 6 նոյեմբերի, 2003, էջ 6:

2004

138. «Գրական սկանդալից» մինչև «սիրո հաշվեփակ» ըստ Չապել Եսայանի, «Գրականագիտական և բանասիրական ուսումնասիրություններ» գրքում, Երևան, 2004, էջ 145-168, նաև՝ Գրականագիտական հանդես, 2004, Ա:

139. Հակոբ Օշականի նամակագրական ժառանգությունից (նամակներ Արամ Անտոնյանին), Գ-Հ, 2004, Ա, էջ 237-255:

140. Տեսական մտքի պատմությունից (Ն. Ադոնց, Գեկադանս և սիմվոլիզմ), Գրականագիտական հանդես, 2004, Ա, էջ 209-236:

141. Երվանդ Օտյանի վեպը (պատմատեսական ուրվագիր), Հառաջ, 2004, ապրիլ 3, էջ 2:

142. Գոյությունական ողբերգության վկայագրությունը (Նոթեր Երվանդ Օտյանի «Անիծյալ տարիների» մասին), Երևան, Նսիրի, 2004, էջ 7-65, նաև հատվածաբար Գ-Հ, 2004, Բ, էջ 78-89:

2005

143. Հպանցիկ նկատառումներ Հովհաննես Գրիգորյանի «Կես ժամանակ» ժողովածուի մասին, Գրական թերթ, 28 հունվարի 2005:

144. Հայտնին և նորահայտը. Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի նոր հրատարակությունը, Գ-Հ, 2005, էջ 18-28:

145. «Արդի արձակի համապատկերը (1990-2000 թվականներ. ակնարկ-ուրվագիր)», Գարուն, 2005, թիվ 5:

Ընդդիմախոսություններ և կարծիքներ

146. Կարծիք Միքայել Հայրապետյանի «Գեղարվեստական հուշագրությունը 1920-30-ական թթ. հայ արձակում (Չարենց, Մահարի, Թոթովենց, Եսայան)» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 1994 թ., Գրականության ինստիտուտ:

147. Կարծիք Սաթենիկ Ավետիսյանի «Ակսել Բակունցը և հայ նորագույն արձակը» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 1995 թ., Գրականության ինստիտուտ:

148. Կարծիք Վեհանուշ Թեքեյանի «Հարցեր քսաներորդ դարու արևմտահայ գրականության» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 1995 թ., Գրականության ինստիտուտ:

149. Կարծիք Սեդա Գապրանյան-Մելքոնյանի «1960-80-ական թվականներու լիբանանահայ արձակը» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 1995 թ., ԵՊՀ:

150. Կարծիք Կարապետ Վարդանյանի «Խաչիկ Դաշտենցի ստեղծագործությունը» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 1998 թ., Գրականության ինստիտուտ:

151. Կարծիք Սիրանուշ Մարգարյանի «Արդի հայ պատմավեպի պոետիկական» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 2000 թ., Գրականության ինստիտուտ:

152. Կարծիք Ալբերտ Մակարյանի «Արևմտահայ գրական դիմանկարը» ղոկտորական ատենախոսության մասին, 2002 թ., ԵՊՀ:
153. Կարծիք Մարուշ Նահիաս Երամյանի «Սփյուռքահայ բանաստեղծությունը 1965-1995 թվականներին» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 2002 թ., Գրականության ինստիտուտ:
154. Կարծիք Սեդա Քիլեճյանի «Նիկողոս Սարաֆյան (կյանքը և գործը)» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 2002 թ., ԵՊՀ:
155. Կարծիք Վիկտոր Սողոմոնյանի «Վահան Տերյանի սիմվոլիզմը» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 2004 թ., Գրականության ինստիտուտ:
156. Կարծիք Հրաչյա Սարիբեկյանի «Մարդու օտարման պրոբլեմը ժամանակակից հայ արձակույմ (1970-2003 թթ.)» թեկնածուական ատենախոսության մասին, 2004 թ., Գրականության ինստիտուտ:

Գրքեր

157. Գրիգոր Հակոբյան, Արևմտահայ նորավեպը. 1890-1910-ական թվականներ. Ժանրի պատմություն և տեսություն, Երևան, 1996, 256 էջ:
158. Յակոբ Օշական, Գրականութեան համար, Գրիգոր Յակոբեանի աշխատասիրութեամբ, Հայաստանի ազգային գրապալատի հրատարակչություն, Երևան, 1997, 96 էջ:
159. Յակոբ Օշական, Հանի Ապտուլլահ, աշխատասիրութեամբ Գրիգոր Յակոբեանի, Երևան, Ապոլլոն, 2000, ԽԳ + 298 էջ:
160. Զապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրային նամակներ, աշխատասիրութեամբ Գրիգոր Յակոբեանի, Գրականութեան և արուեստի թանգարանի հրատարակչություն, Երևան, 2001, 312 էջ:
161. Գրիգոր Հակոբյան, Թերթոն վեպի տեսությունը. Երվանդ Օտյան, Գրականության եւ արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, Երևան, 2002, 184 էջ:
162. Երվանդ Օտյան, Անիծյալ տարիներ. 1914-1919 (անձնական յիշատակներ), աշխատասիրութեամբ Գրիգոր Յակոբեանի, Երևան, «Նաիրի», 2004, 584 էջ:
163. Գրականագիտական և բանասիրական ուսումնասիրություններ, «Մուղնի» հրատարակչություն, Երևան, 2004, 184 էջ: Գրիգոր Հակոբյան, «Գրական սկանդալից» մինչև «սիրո հաշվեփակ» ըստ Զապել Եսայանի, էջ 145-167:
164. Հայ վեպի պատմություն (19-րդ դար), ՀՀ ԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, Երևան, 2005, 594 էջ: Գրիգոր Հակոբյան, Մատթեոս Մամուրյան, էջ 159-173, Գրիգոր Զոհրապ, էջ 273-278, Տիգրան Կամսարական, էջ 424-432, Գրիգոր Արծրունի, էջ 541-549, Գրիգոր Սարաֆյան, էջ 562-565:

Գրիգոր Հակոբյանի մասին

165. Սերգեյ Մարինյան, Խմբագրի խոսքը (գրախոսություն Գրիգոր Հակոբյանի «Արևմտահայ նորավեպը. 1890-1910-ական թվականներ. Ժանրի պատմություն և տեսություն» մենագրության մասին), Նոր Դար, 1996, թիվ 18, էջ 4:
166. Վլադիմիր Կիրակոսյան, Ժանրին արժանի ուսումնասիրություն (գրախոսություն Գրիգոր Հակոբյանի «Արևմտահայ նորավեպը. 1890-1910-ական թվականներ. Ժանրի պատմություն և տեսություն» մենագրության մասին), Գրական թերթ, 1996, թիվ 14, էջ 4:
167. Յակոբ Օշականի ժառանգութեան աննախընթաց հրատարակչություն մը, Յառաջ, 2001, յունուար 3. ստորագրված է Վ. Ս.:
168. Սևան Տէյիրմենճեան, Գր. Յակոբեան «Թերթոն վեպի տեսությունը, Երուանդ Օտեան», Ժամանակ, քաղաքական, ժողովրդական օրաթերթ, 4 յուլիս, 2002:
169. Իրնեշյան Արմեն, Թերթոն վեպի տեսությունը, Երուանդ Օտեան, Հայկական Հայագիտական Հանդես, Բեյրութ, 2002, էջ 370-377:

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Գրիգոր Հակոբյան – Գորգեն Գասպարյան	5
------------------------------------	---

I. ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Հայտնին և նորահայտը. Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի նոր հրատարակությունը	11
Գրիգոր Արծրունու վիպագրությունը	21
Մատթեոս Մամուրյանի վիպագրությունը	41
Տիգրան Կամսարականի վիպագրությունը	67
Միսաք Գոչումյանի վիպագրությունը	84
Գրիգոր Սարաֆյան	95
Գոյությունական ողբերգության վկայագրությունը	100
Հայ վեպի ձևաբանությունը և Հակոբ Օջականը	138
Հաղթաբան հերքում	144
Ընթերցման ներփակությունը	156
Վեպի ժանրի օջականյան մետատեքստությունը	171
Թերթոն վեպի տեքստությունը. Երվանդ Օտյան	189
Պատմավեպի «ոչնչացում» գրականությունն ապրեցնելու համար	289
Արդի արձակի համապատկերը	294

II. ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ՆՈՐԱՎԵՊԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Գրականագիտական եզրի սահմանները	313
Քսաներորդ դարասկզբի հայ նորավեպի պատմությունից	332
Գեղարվեստական փոքր արձակը «Արևելյան մամուլ»-ում (1880-1909)	339
Նովելային ձևերի սկզբնավորումը Գրիգոր Զոհրապի պոետիկայում	349
Կ. Պոլիսը Զոհրապի նորավեպերի պոետիկայում	359
Աղետի և դիմակայության անդրադարձները արևմտահայ նորավիպագրության մեջ	363
Ժանրային պարականոն դրսևորումները արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում	373
Արշակ Չոպանյանը 1880-1890-ական թվականների արևմտահայ արձակի համակարգում	378
Հարություն Ալփիար	383

Սուրբ ծնունդի և Կաղանդի անդրադարձումները արևմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում	385
Ռուբեն Սևակն արևմտահայ նորավեպի անդրադարձներում	394
Վահան Թեքեյանի նորավեպերը	400
Համաստեղը և հայ նորավիպագրության հարցերը	406

III. ԶԱՆԱԶԱՆ ՌԻՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հրանտ Ասատուրը գրականության տեսաբան և պատմաբան	419
Ցպահանջ (Զապել և Հրանտ Ասատուրների մամակագրությունը)	434
Գրական «Ազատամարտը»-ը 1910-1911 թուականներին	472
Ինտրայի գիրքը	478
Ընթերցման աղոթք	481
Շրջանակված տապ	485

IV. ՍՓՅՈՒՌ-ՔԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դարձ	491
Սրտակիզյալ ազատում (Ծահան Ծահնուրի «Սիրտ սրտի» ժողովածուն)	495
Խորհելու խորհուրդը. Նիկողոս Սարաֆյան «Տեսարանները, մարդիկ և ես»	500
Նշան Պեշիկթաշլյան	503
Կարապետ Փոլատյանի «Զրույց»-ները	508
Էդուարդ Պոյանյանի վերադարձը	511
Հարութ Կոստանդյանի մամակները	514
Հակոբ Կարապեանց	518
Վահե Օշականի արձակը	523
Վահե Օշական	528
Գրիգոր Պըլտյանի բանաստեղծությունների մոր ժողովածուն	533
Գրիգոր Պըլտյան	536
Պատկերամարտ շարունակականություն՝ պատկերազարդ պատմության հալոց	538
ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ	547

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱԿՈՒՅԱՆ

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԵՎ ՀՈԳՎԱԾՆԵՐ

Համակարգչային շարվածքը և սրբագրությունը՝
Սաթենիկ Մանուկյանի, Լատրա Վիրաբյանի

Ս. Էջմիածին - 2007