

**"Прохожий и его путь": жанр романа.**

В 1914 году вышел в свет первый номер журнала "Мегьян", в котором была напечатана статья "Литературный завет", один из пунктов которого гласил индивидуальность и самобытность в литературной форме.

В художественной литературе Костана Зарьяна, в особенности в произведении "Прохожий и его путь", это требование получило интересную интерпретацию. Здесь отсутствует самый важный элемент классического романа - сказ. Писатель придал значение сказу, а форма для него всего лишь способ.

Уникальная структура романа подтолкнула аналитиков давать различные характеристики этому произведению - мемуары, биографический роман, путевые записи, размышления...

По мнению автора статьи, это синтетический тип романа, который представляет собой разложение структуры классического романа и содержит семена современного романа.

**Ключевые слова:** Интерпретация, жанровые особенности, роман нового вида, аналитик, сказ, неприемлимая политика.

**Summary  
Anahit Hovhannisyán**

**The genre of the novel "The Traveler and His Road"**

One of the items of "Literary Contribution" (published in 1914 in the first publication of the magazine "Mehian") is "In the Form of Independence and Personality", which has an interesting reflection in the prose of Kostan Zarian, especially in the novel "The Traveler and His Road". The most important element of a typical classic novel, narrative is missing here. The writer noted the importance of the message, and the form is only a way for the writer to send the message to the reader. Following the unique structure of the novel, different analysts characterize this novel as memoirs, biographical novel, etc. According to the author of the article, "The Traveler and His Road" is a synthesized novel; it is the decomposition of the classic novel and contains the seeds of the genre of the modern novel.

**Key words:** comment, genre features, a new kind of novel, analyst, narrative, intolerant politics.

**ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՇՐՋԱՆԻ  
ԱՌԱՋԻՆ ՄՈՂԵՌՆԻՍԱԿԱՆ ՎԵՊԸ**

Մկրտիչ Արմենի՝ խորհրդային գրականագիտության կողմից «մոդեռնիստական» պիտակված, ոչ մի անգամ չվերահրատարակված «Երևան» (1931) վեպը քսաներորդ դարի հայ վեպի պատմության կարևորագույն իրողություններից մեկը համարվելու բոլոր նախադրյալներն ունի այն իմաստով, որ խորհրդահայ վեպի իսկապես առաջին մոդեռնիստական նմուշն է: Պակաս կարևոր չէ նաև, որ այս վեպը ետին թվով մատնանշում է զարգացման այն ուղիներից մեկը, որ կարող էր բռնել հայ վեպի կայացման ընթացքը, եթե չլիներ սոցոեալիզմ կոչված համահարթեցումը: Ինչ-որ իմաստով Արմենի վեպը *պատմություն* է հենց այդ համահարթեցման մասշտաբների մասին, թեև իբրև մոդեռնիստական վեպ հրաժարում է պատմություն պատմելու դասական ավանդույթից: Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո Երևան քաղաքի կառուցումը վեպի հերոս՝ Լենինգրադում ուսանած (պատահական չէ հերոսի՝ ձարտարապետական բարձր արվեստն ու ինքնատիպությունը խորհրդանշող քաղաքում ուսանած լինելու այս հանգամանքը) ձարտարապետ Արշակ Բուդաղյանի կողմից ավերում է ընկալվում: «Նա սոսկաց: Երևանը... հոչակավոր արևելյան այդ քաղաքը... իսկ ինչո՞ւ: Ո՞ւմ է հարկավոր վանդալային այս ավերածությունը: Մի՞թե կարելի է քանդել Եգիպտոսի արքայական հովիտի պիրամիդները, նրանց տեղը լվացքատուն կառուցելու համար: Նույնիսկ Արամ Գնունին կոսակա այդ մտքից: Էլ ուրեմն ինչո՞ւ, ինչո՞ւ է քանդում նա այս հնադարյան քաղաքը, գեղեցիկ Եգիպտական պիրամիդների պես, նրանց պես հին և անկրկնելի...»<sup>1</sup>: Ահա և հիմնական պատճառը, որ Արմենի վեպը խորհրդային շրջանում ոչ մի վերահրատարակություն չունեցավ՝ ակնհայտ հակադրությունը նոր հասարակարգի կառուցումն իբրև վիպական խնդիր հոչակած սոցոեալիզմին: Քանդվում է Հին Երևանը, փոխարենը կառուցվում նորը. կործանվում է Արևելքը, որ նրա ավերակների վրա բարձրանա Արևմուտքը: Մշակութային մի ամբողջ շերտի, կենցաղի, բարքերի, մարդկային հարաբերությունների

1 Արմեն Մ., Երևան, Մ., «ԽՍՀՄ ժողովուրդներ», Կենտրոնական հրատարակչություն, 1931, էջ 89:

անհետացման ափսոսանքն ու ողբերգությունը վերապրողը երիտասարդ ծարտարապետն է: Սյուժետային սխեման, իսկ վեպը զերծ չէ որոշ սխեմատիզմից, ենթադրում է նաև Արևմուտքը խորհրդանշող հակադիր կերպար, որ քաղաքի մյուս գլխավոր ծարտարապետ Գուրգեն Փարսադանյանն է: Նոր Երևանը կառուցելու համար առաջինն ուզում է կիրառել արևելյան, երկրորդը՝ արևմտյան ծարտարապական ոճը: Սյուժետային սխեման նրանց միջև որոշակի բախում է ենթադրում, կա նաև այդ «բախումը», բայց ոչ արդեն դասական ռեալիզմին, առավել ևս սոցիալիզմին բնորոշ բախում. այն ավելի շուտ Արևելք-Արևմուտք հակասությունն է մարդկային կերպարների տեսքով, հակասություն, որ բացառապես խաղային մրցակցության օրենքով է ընթանում: Վեպի սկզբում Բուդաղյանն ու Փարսադանյանը շախմատ են խաղում: Քաղաքի երկու գլխավոր ծարտարապետները արտաքնապես նման են իրար: Ինչ-որ մի պահի անուն-ազգանուններով տարբեր կերպարների արտաքին նմանությունը փոխակերպվում է բացարձակ նմանակության: «Արշակ Բուդաղյանը սարսափից քարացավ: Ի՞նչը: Միևնույն ժամանակ կանգնած և նստա՞ծ, դեմքի տարբեր արտահայտություններով, – վրդովված և հանգիստ: Ինչքը, այո, ինչքը: Նստած ձիշտ այն պոզայով, ինչ պոզայով նա գիտե իրեն՝ դատելով ըստ իր հին ու նոր լուսանկարների: Այո, ինչքը, ինչքը, ի՞նչքը... Սարսափից քարացած, նա չգիտեր իր անելիքը: Սակայն հանկարծ, կատաղությունը տիրապետեց նրան, և նա ցատկեց դեպի նստած Արշակ Բուդաղյանը: – Եթե այդ երկուսն էլ ինքն է, ապա ուրեմն թող մեկը խեղդի մյուսին և ինչքը մնա կենդանի: Միևնույնն է, թե որը կհաղթի, որովհետև երկուսն էլ ինքն է, ինչքը, ի՞նչքը:

Ցատկելով մի քայլ առաջ, Արշակ Բուդաղյանն ավելի մեծ սարսափով ետ ցատկեց: Մի հազարերորդ վայրկյանում նա հասկացավ ամեն ինչ. – քարի վրա նստած էր իր կուլեզան...

Ինչպե՞ս չէր հիշում Արամ Գնունու խոսքերն իր և նրա նմանության մասին: Ինչպե՞ս ինչքը չէր նկատում այդ նմանությունը: Եվ միայն այժմ, այդ սարսափելի ռոպեից հետո նա սկսեց տեսնել, թե ինչքան նման են միմյանց ինքն ու Փարսադանյանը...»<sup>2</sup>: Այսպիսով, պարզվում է, որ շախմատի խաղատախտակի երկու կողմերում նստած Բուդաղյանն ու Փարսադանյանն իսկական նմանակներ են, հնարավոր է, որ նրանց նմանակությունը շախմատի երկու կիսատախտակների նույնության

2 Նույն տեղում, էջ 116:

հայելային խաղի արտացոլումն է մեկ այլ աստիճանի վրա: Ինչևէ, Արշակ Բուդաղյանն ունի նաև այլ՝ անուն-ազգանվանակից «նմանակ»՝ հորեղբոր որդին: Հնարավոր է՝ նմանակության այս խաղը հասարակարգի՝ ամեն ինչ համահարթեցման, «ստանդարտի» բերելու միտումի արտացոլումն է: «Ի՞նչ է ստանդարտը, իրոք... Երբ աշխարհի բոլոր մարդիկ նման են միմյանց՝ դա է ստանդարտը: Կա՞ այդ կետը ձեր հեռանկարների մեջ: Դժվար թե... Ճիշտ է, ես և դուք չափազանց նման եք միմյանց, բայց իրավունք չունենք պահանջելու, որ բոլոր մարդիկ միմյանց նմանվեն...»<sup>3</sup>: Չէ՞ որ սոցիալիզմը միանման շենքերից բացի փորձում էր նմանեցնել նաև մարդկանց, գաղափար, որ այլաբանորեն ծաղրում էր Օրոուելը հանրահայտ «Անասնաֆերմայում»:

Այսպիսով, Արմենի վեպի հիմնական պատկերային հնարքը հայելային արտապատկերման խաղն է: Խաղը, որպես մոդեռնիստական հնարք՝ առկա է վեպի գրեթե բոլոր շերտերում՝ խաղը որպես այդպիսին (շախմատ), որպես մտախաղ, «ներգանգային խաղ» (ինչպես Թոմ Վուլֆը կասեր), որով անընդհատ զբաղված է Բուդաղյանի ուղեղը («Երբեմն նա իրեն պատկերացնում էր 2-ի թամքի վրա նստած, 1-ը՝ իբրև մտրակ ձեռքում բռնած, 0-ի հաղթական կամարի տակից անցնելիս: Երբեմն նա 8-ի երկփողանի հրացանն ուղղում էր դեպի 5-ը, որ կիսաբաց բերանով գազանի էր նման: Պատահում էր, որ նրա դեմ կանգնում էր 4-ի ցանկապատն իր ձաղերով կամ 3-ն էր փակվում կողպեքի պես, բայց հաղթողը միշտ ինքն էր լինում և իր առջևից միշտ գնում էր 7-ը՝ իբրև հաղթության ծածանվող դրոշակ...»<sup>4</sup>), խաղը՝ որպես կերպարների փոխհարաբերման սկզբունք: Ինչ-որ պահից սկսած Բուդաղյանի և Փարսադանյանի խաղը շախմատի տախտակից տեղափոխվում է բոլորովին այլ հարթություն. նմանակ ծարտարապետների համար խաղատախտակ է դառնում Երևանը, իսկ խաղում տանուլ է տալիս Բուդաղյանը: Շախմատում պարտվելով Փարսադանյանից՝ նա փորձում էր ապացուցել, թե իրական հաղթանակը պատկանում է իրեն, քանի որ ի տարբերություն մրցակցի կարող է հասկանալ խաղատախտակի վերացական էությունը՝ վանդակներն ընկալելով որպես տրամաբանական հարաբերությունների վերացարկում: Նույն կերպ Փարսադանյանի նախագծի հաղթանակը Բուդաղյանը փորձում է վերագրել իրեն: «Արշակ Բուդաղյանը ցուրտ զգաց: Ձեռներ-

3 Նույն տեղում, էջ 132:

4 Նույն տեղում, էջ 9:

րը կոխեց գրպանները և հանկարծ ցնցվեց: Նրա մատները գրպաններից մեկում շոշափեցին թղթի մի կտոր: Մի փոքրիկ, սովորական թուղթ: Արշակ Բուդաղյանի պարտության վկայականը... Գրում էին իրեն, որ այժմ, երբ ձարտարապետության երկու հոսանքներ ապացուցեցին իրենց արժեքն ու անարժեքությունը, այլևս նրանց հետագա հակամարտությունը միտք չունի: Աննպատակահարմար գտնելով տարբեր տեսակետների վրա կանգնած երկու գլխավոր ձարտարապետների գոյությունը Երևանում, նրանցից մեկին դարձնել մյուսի օգնական: Նկատի ունենալով երկու ձարտարապետների կուսակցական լինելը, այդ թղթի կտորը հույս էր հայտնում, որ նրանք ավելորդ բարդությունների տեղիք չեն տա և կհպատակվեն կուսակցության կամքին: Գրության վերջում հիշատակված էր, որ այդ երկու ձարտարապետներից այն մեկը, որը ստորադրյալ պիտի լինի, Արշակ Բուդաղյանն է...

Ինչ կարող էր պատասխանել նա: Պատասխանեց այն, ինչ որ մտածում էր: Ահա իր մյուս գրպանում, մատների արանքում նա շոշափում է փոքրիկ ծրարը: Նա ենթարկվել է կուսակցության կամքին: Բայց նա դեռ շարունակում է մտածել, որ իր պարտությունը գաղափարի պարտությունը չէ: Մեռավ «Արևելքը», կեցցե Արևելքը, – գրել է նա:

Այսպես էր վերջացնում նա իր գրությունը: Քիչ հետո, երբ նա իջնի քաղաք, կտանի այս գրությունը և իր ձեռքով կհանձնի Արամ Գնունուն: Թող նա Փարսադանյանի հետ միասին գլուխ կտորեն այն հարցի վրա՝ պարտված է Բուդաղյանը, թե ոչ:

Ո՛չ, հուսահատվելու կարիք չկա: Հաղթանակել է ինքը, Արշակ Բուդաղյանը<sup>5</sup>: Այսպես, վեպի սկզբում սկսված շախմատային խաղը վեպի վերջում է ավարտվում միայն: Ծախմատը հնարավորություն է տալիս հասկանալ խաղատախտակի տարբեր կողմերում նստած կերպարների աշխարհայացքային խորը հակադրությունը, Արևելքի և Արևմուտքի ամենամեծ տարբերությունը: Արևելքում առաջացած այդ խաղը՝ շախմատը, նորագույն ժամանակաշրջանի արևմտյան մարդուն բնորոշ դատողական հոգու ամենից բնորոշ փոխաբերությունն է՝ մտածելու, դատելու, տրամաբանելու արևմտյան կերպի մետաֆորը: Այնինչ Արևելքը գիտակցական հոգու հայրենիքն է: Այդ իսկ պատճառով Փարսադանյանի տարած հաղթանակը շախմատում և նախագծերի մրցույթում անառարկելի է Արևմտյան դատողական մոտեցման

5 Նույն տեղում, էջ 268:

տեսանկյունից: Մինչդեռ գիտակցական հոգու տեսանկյունից իրական հաղթանակը պատկանում է Բուդաղյանին: Այն, ինչ պարտություն է արևմտյան մարդու տեսանկյունից, հաղթանակ է ընկալվում արևելյան մարդու տեսանկյունից. «Մեռավ «Արևելքը», կեցցե Արևելքը»:

Վեպի առաջին՝ Բուդաղյանի դեգերումները պատկերող մասում, շիկացած արևի տակ հառնում է մշակութային չքնաղ տեսիլքը՝ արևելյան Երևանը՝ արևելքի քաղաքներին բնորոշ եռուզեռի բավական վառ կոլորիտով, որ արևելյան իմաստությունն ու մոդեռնիզմի արևմտյան գեղագիտությունը համադրող (այս համադրումը նույնպես բնորոշ էր մոդեռնիզմին) այս վեպի (ժանր, որ իր ծագումով արևմտյան է) անուրանալի արժանիքներից մեկն է, ձարտարապետական կառույցների՝ հին Երևանի արևելյան փոքրիկ, հողաշեն տների, նրբանցքների, գերեզմանոցների, շուկաների, բաղնիքների, չայխանաների, պանդոկների, մզկիթների ու դրանց՝ արևելյան ոճին բնորոշ ձևերի, կամարների, առարկայական աշխարհի այնքան մանրակրկիտ նկարագրություններով, որ պատումը նմանվում է արևելյան ձարտարապետության մանրանախշ հյուսվածքի: Այսպես է գոյանում Արևելքի քաղաքներին բնորոշ լաբիրինթոսի փոխաբերությունը և արևմտյան մոդեռնիզմի վեպին բնորոշ՝ հերոսի անսյուժե թափառումները: Արշակ Բուդաղյանի «ենթագիտակցությունը թաքնված է ոտքերի մեջ», որոնք նրան տանում են դեպի «անհայտ, անորոշ մի նպատակ»<sup>6</sup>: Այդպես էլ անհայտ է մնում, թե ինչ է որոնում նա քաղաքի «նեղ նրբանցքների լաբիրինթոսում»: Այս աննպատակ կամ ենթագիտակցական թափառումները մոդեռնիզմին բնորոշ տարածության և ժամանակի նույնացման շնորհիվ սյուժեի դասական ընկալման հերքումներ են: Ժամանակն ու տարածությունը վերադառնում են իրենց ելակետին, սյուժեն՝ «ի շրջանս յուր», այնպես, ինչպես քաղաքի լաբիրինթոսում դեգերող և նրա մեջ կողմնորոշվել փորձող Բուդաղյանը, շարունակ նույն տեղում է հայտնվում: Բուդաղյանը գիտի, որ լաբիրինթոս է դառնալու նաև կառուցվող Երևանը: Լենինգրադը նույնպես նա հիշում է որպես լաբիրինթոս. «Երբ անցնում ես այդ քաղաքի Մարքսի փողոցով, քեզ թվում է, թե դու անցնում ես Էնգելսի փողոցով: Եվ ընդհակառակը, Էնգելսինը քեզ թվում է Պլեխանովի, Պլեխանովինը՝ Լենինի և այլն... N 14 շենքն այնքան նման է N 6-ին, որքան N 6-ը 1-ին և այդպես անվերջ... անվերջ... Իսկ սենյակները... միևնույն է, մտիր որ սենյակը որ ցանկա-

6 Նույն տեղում, էջ 23:

նում ես – նույնն է... Եվ մնում է զարմանալ, որ մարդիկ այդ քաղաքի փողոցներն անվանել են տարբեր անուններով, այնինչ նրանք անսահման նման են միմյանց... Լենինգրադում կառուցված է այդ քաղաքի շենքերին հարևան մի շենք: Իմ ընկերներիցս մեկը, ռուս ձարտարագետ, որը չի եղել այդ նոր քաղաքում, հավատացնում էր, որ իրոք տեսել է քաղաքը: Երբ ես հարցրի նրան, թե ի՞նչ կերպ է հնարավոր այդ, նա պատասխանեց.– ես նայում եմ մեզ մոտ կառուցված այն միակ շենքին, երևակայությամբ բազմապատկում եմ այն և ստանում եմ իմ չտեսած քաղաքը... Իրավունք ունե՞ր նա այդպես ասելու... Այո: Միանգամայն»<sup>7</sup>: Այսպիսով, լաբիրինթոսը վեպի հիմնական մետաֆորն է, և այս իմաստով ևս Արմենի վեպը մոդեռնիզմի համատեքստում է: Մոդեռնիզմի գրականության մեջ (Ալեն Ռոբ-Գրիե, Կոբո Աբե) լաբիրինթոսը քաղաքի, իսկ պոստմոդեռնիզմի գրականության մեջ արդեն (Խորխե Լուիս Բորխես, Ումբերտո Էկո) տիեզերքի պատկերանշանմոդելն է: Աբեի «Այրված քարտեզը» վեպի բնաբանն ուղղակիորեն քաղաքը անվանում է «փակ անսահմանություն», «լաբիրինթոս, որտեղ ոչ մի դեպքում չես մոլորվի»<sup>8</sup>:

Արմենի հակասոցոեալիստական վեպը հետաքրքրական զուգահեռներ ունի հատկապես ֆրանսիական «նոր վեպի» կամ «հակավեպի» հեղինակ և տեսաբան Ալեն Ռոբ-Գրիեի «Լաբիրինթոսում» (1959) վեպի հետ, թեև Ռոբ-Գրիեի վեպը զուրկ է պատմական այն որոշակիությունից, որ հատուկ է մոտ երեք տասնամյակ առաջ գրված հայ հեղինակի ստեղծագործությանը, այն ավելի շուտ վերացարկված խաղ է տարածության և ժամանակի հետ: Ընդհանրապես մոդեռնիզմը դասական գրականությանը բնորոշ կենսական նյութի համակարգման փոխարեն նախապատվությունը տալիս է վերացարկումների խաղին: Թեև Արմենի վեպում որոշակի է և՛ պատմական ժամանակը և՛ տարածությունը, բայց կենսական երևույթները վերացական հասկացություններով փոխարինելու միտումի համեմատ պատմականությունն էսպես երկրորդ պլան է մղված:

Գրիեի «Լաբիրինթոսում» անհայտ է մնում՝ զինվորը որ պատերազմից է վերադարձել, որ քաղաքում է թափառում և ինչ է փնտրում անհայտ քաղաքի անանուն փողոցների լաբիրինթոսում: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե Գրիեի վեպն աղերսվում է արքայի գրա-

7 Նույն տեղում, էջ 132:

8 Աբե Կ., Երեք վեպ, Եր., Լույս, էջ 398:

կանությանը, քանի որ իրոք Իոնեսկոյի և մյուսների ստեղծագործությունների նման ամեն ինչ հասցված է արքայի: Այսպես, Գրիեի վեպի մահացած հերոսը կամ ավելի ձիշտ՝ հակահերոսը կարող է ոտքի ելնել ու քայլել: Համանման մի դրվագ կա նաև Արմենի վեպում: Բուդաղյանն անձնասպան է լինում, ապա կրկին երևում հաջորդ տեսարանում, հետո պարզվում է, որ անձնասպան է եղել երազում: Սակայն, Գրիեն դեմ էր ինչպես արքային, այնպես էլ իրականությանը մետաֆիզիկական իմաստ հաղորդելուն: Հայդեգերի հետևությամբ նա կրկնում էր, որ աշխարհը պարզապես գոյություն ունի, իսկ մենք պարզապես շրջապատված ենք իրերով: «Աշխարհն օժտված չէ որևէ իմաստով, բայց նաև արքայի չէ: Այն պարզապես գոյություն ունի»<sup>9</sup>: Այնպես որ, զինվորի մահն ու հարությունը Գրիեի վեպում ոչ թե արքայի է, այլ երազի (մահ) և իրականության (արթնացում) հմուտ մոնտաժ: Գրիեն իր խնդիրը տեսնում էր օբյեկտիվության սկզբունքով տեսախցիկի պես աշխարհը ամրագրելու մեջ, ինչը հնարավորություն չէր տալիս հասկանալ նրա հերոսների գործողությունների հոգեբանության անատոմիան: Մոտավորապես այս կերպ է վարվել նաև Արմենը: Նա պարզապես նկարագրում է իրերի աշխարհը, թեև այդ նկարագրությունը գեղագիտական հայեցակարգի արտահայտություն լինելուց արդեն հեռու է: Գրիեի անվան հետ է կապվում *շոգիզմ* (chose ֆրանսերեն բառ է, որ նշանակում է իր) հասկացությունը: «Նոր վեպի» տեսաբանը գտնում էր, որ հարկավոր է պարզապես օբյեկտիվ կերպով նկարագրել իրերն աշխարհը՝ առանց իրերին «կեղծ խորհրդավորություն» հաղորդելու, առանց դրանք «ներքին, տարակուսելի էություն» օժտելու: Գրիեի շոգիզմը հաճախ նաև նեոնատուրալիզմ են անվանում: Արմենի վեպը անհետացող երևանի իրերն նկարագրության մեջ նույնպես հասնում է նատուրալիզմի, բայց հաճախ մեղանչելով օբյեկտիվության դեմ՝ մերկացնելով «իրերի ռոմանտիկական սիրտը»: «Առարկաների ներքին իմաստը» («նրանց նվաճելու համար») տեսնելը չափազանց կարևոր է Բուդաղյանի համար, մինչդեռ Գրիեի ընթերցողը ոչ մի մուտք չունի նրա հերոսների ներաշխարհ: Ավելորդ չէ նկատել, որ առարկաների ներքին իմաստի այս որոնումը ևս Արևելքի մարդուն բնորոշ հատկանիշ է: Արևմտյան մարդը պարզապես սպառում է՝ առանց երևույթների իմաստի մեջ թափանցելու փորձի: Փարսադանյանը սպառողաբար է խաղում շախմատը, իսկ Բուդաղյանին բացվում է խաղատախտակի էությունը և դրա համար էլ հաղթանակը ոչ սպա-

9 Ален Роб-Грийе, Романы, М., Ладомир, 2005, с. 535.

ռողական մտածողության կամ արևելյան մտածողության տեսանկյունից իրականում հենց նրանն է, որովհետև իրերի էության ընկալումն ավելի կարևոր է, քան դրանց սպառողական օգտագործումը:

Եվ այսպես, Արմենը մանրակրկիտ կերպով ամրագրում է իրեղեն աշխարհը՝ ոչ միայն դրանց էությանը, այլև անհետացող քաղաքը վիպական տարածք տեղափոխելուն հետամուտ: Այս իմաստով վեպի առաջին մասը նատուրալիստական է, երկրորդը՝ սյուրռեալիստական: Առաջին մասում շեշտը դրված է Արևելյան Երևանի պատկերի վրա, իսկ երբ արդեն կառուցվում է նոր Երևանը, Բուդաղյանը հրաժարվում է սոցրեալիստական ճարտարապետության լաբիրինթոսում թափառելու մտքից: Նրան մնում է երազների ընձեռած հնարավորությունը: Իրականությունն անիրական դարձնելու համար Արմենը Գրիեի նման դիմել է ոչ միայն հայելային արտացոլման սկզբունքին, այլև երազին: Հայելիների, անվերջ կրկնությունների միջոցով Գրիեն փորձում էր անիրական դարձնել իրականությունը: Նրա սցենարով նկարահանված Ալեն Ռենեի «Անցյալ տարի Մարիենբադում» ֆիլմում հյուրանոցի տարբեր անկյուններում դարանած հայելիները բազմապատկում են տարածությունը: Բազմապատկված կերպարները, գործողությունները, պատկերները, տարածությունը Գրեի վեպերում իրականությունը դարձնում են մի տեսակ անիրական: Եթե ռեալիզմը հենված էր իրականության վրա, ապա մոդեռնիզմը կորցնում է այդ հենարանը: Բուդաղյանը մտնում է Ասմարի տուն, իսկ տունը չկա, արտաքին պատն է միայն: Ցատկում է ցանկապատի վրայով, որ հայտնվի իր սիրած այգում, բայց այգին գոյություն չունի՝ նոր շենքի հիմք է տեղում: Իրականությունն անընդհատ խույս է տալիս Բուդաղյանից: Մոդեռնիզմի գրականությունը գիտակցության փոխարեն նախապատվությունը տալիս էր ենթագիտակցությանը, իրականության փոխարեն երազին՝ կյանքի և երազի հազարավոր անգամներ կրկնված համեմատությունը վերածելով փոխաբերության: Արմենի վեպում, սակայն, Բուդաղյանի անվերջ երազները հարում են հնդկական կրոնի և փիլիսոփայության, այդ թվում բուդդայականության մեջ կյանքի երազայնության մայա հասկացությանը: Կասկածից վեր է նաև, որ Արևելքի երկրագու կերպարի ազգանունը՝ *Բուդաղյան*, հեղինակը բուդդայականության հետ է կապել:

Այսպիսով, եթե տարածության մետաֆորը Արմենի վեպում լաբիրինթոսն է, ապա կյանքի և ժամանակի փոխաբերությունը երազն է: Վեպի երկրորդ հատվածի մեծամասնությունը Բուդաղյանի երազներն

են, բայց մնացած տեսարաններում էլ, որոնք երազ չեն, իրականությունը պատված է անտրամաբանության թեթև շղարշով: Արդյո՞ք երազ չէ, որ Բուդաղյանը մտնում է անծանոթ տուն և ամուսնության առաջարկ անում մի աղջկա, որին առաջին անգամ է հանդիպում: Սպասում ես, որ նա արթնանա, իսկ նա չի արթնանում, պակասում է այդ աղջկա հետ: Եվ իրոք Արմենի վեպի որոշ տեսարաններ գրված են «արթնացած երազատեսության» (ինչպես Բեռնարդ Գրեթհաուիզենը «Դատավարության» առաջաբանում կրնորոշեր Կաֆկայի մեթոդը<sup>10</sup>) սկզբունքով: Ի վերջո մի մեծ ու ամբողջական երազ չէ՞, ինչ է, Երևանը՝ որպես Արևելքի քաղաք: Վեպի ընթերցումից հետո ընդհանրապես դժվար է որոշել՝ ինչն էր նրանում երազ, ինչը՝ իրական: Անընդհատ իրար են փոխարինում երազը, որը նման է իրականության և իրականությունը, որ երազ է հիշեցնում: Բուդաղյանը երազում արթնանում է, իսկ, եթե արթուն է, քնած է իրականության հանդեպ: Վեպում կենսական երևույթների տեղն զբաղեցնում են վերացական՝ երկրաչափական կամ մաթեմատիկական հասկացությունները: Բուդաղյանը՝ իբրև կերպար, չի դառնում կյանքի, իրականության ընկալման միջոց: Մաթեմատիկայից, երկրաչափությունից, տաղաչափությունից (Բուդաղյանը բանաստեղծություններ է գրել և փորձում է տաղաչափական արվեստը արտահայտել ճարտարապետության միջոցով), գծագրական ձևերից՝ փակ համակարգերից կյանք մտած այս կերպարը դարձյալ փակ համակարգի դրսևորումներ է տեսնում միայն: Կյանքը նրա համար վերացական հասկացությունների խաղ է: Նրա ուղեղում կենդանություն են ստանում հասկացություններ, իսկ կյանքը՝ որպես սոցիալական իրողություն նրա համար այդպես էլ չի դառնում մտորման նյութ: Էականը նրա համար վերացական հասկացություններին՝ թվերին, չափումներին, ձևերին կյանք հաղորդելն է, ոչ թե կենսական փորձից վերացարկվելը կամ այն իմաստավորելն ու հասկանալը: Նա այդպես էլ չի հասկանա, թե ինչու հորեղբոր աղջիկն այրեց շուրթերը: Բուդաղյանը Մեծն պատրանքի մեջ ապրող մարդն է: Երազից նա դուրս է գալիս իրականություն, ապա նորից մուտք գործում երազ, երազում գտնում է այն, ինչ որոնում էր իրականության մեջ՝ Ասմարին, որ Արևելքն է՝ «բեկբեկուն հայելիների շատ փոքրիկ եռանկյունիներով» ծածկված առաստաղով սենյակում: Նա երազից ելնում է դեպի այն սենյակ, որտեղից մտել էր երազ և իրականությունից մուտք է գործում դեպի երազ, որը նման է նախորդ երազին: Այսպիսով լաբիրինթոսի

10 Կաֆկա Ֆ., Դատավարություն, Եր., Ապոլոն, 1991, էջ 222:

տարածությունն ընդլայնվում է՝ ներառելով նաև Բուդաղյանի երազները և լաբիրինթոսը, ինչպես և Գրիեի վեպում, դառնում է ոչ միայն տարածական, այլև ժամանակային փոխաբերություն:

Բանալի բառեր. – մոդեռնիզմ, վեպ, լաբիրինթոս, քաղաք:

*Հոդվածը տպագրվում է Գիտության և կրթության հայկական ազգային հիմնադրամ դրամաշնորհային ծրագրի (ANSEF) շրջանակում*

**Резюме**

**Грация Сарибекян**

**Первый модернисткий роман советского периода**

В статье анализируется малоизвестный роман Мкртича Армена "Ереван" (1931). Первый роман армянского модернизма рассматривается как антисоциалистическое произведение. Анализируются игровой элемент романа, в частности игра зеркальных отражений, метафора шахмат и лабиринта. Сравнивается "Ереван" с романом Алена Роб-Грийе "В лабиринте". Исследуются сочетание западноевропейской повествовательной техники с восточными философско-религиозными мотивами, конфликт между западным рассудительным и восточным сознательным мышлением.

**Summary**

**Hrachya Saribekyan**

**The First Modernist Novel of the Soviet Period**

An unknown novel called "Yerevan" by Mkrtych Armenis analyzed in the article. The first modernist novel in the Eastern Armenian reality is observed as an anti-socialist realist work here. We analyze the element of game and particularly the mirror-reflection game and the metaphor of chess and labyrinth. "Yerevan" is compared with "In the Labyrinth", a novel by Allen Rob-Gray. We have also examined the combination of western European narrative techniques and eastern religious motives and the conflict between western intellectual and eastern conscious thinking.

# ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

**ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ ԶԱՎԵՆ**

**Բ.Գ.Պ.**

## **XX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՆ ԱՐԴԻ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

XX դարավերջի հայ գրականությունը, գեղարվեստական մտածողության շարունակական զարգացումներով, կապված է դարասկզբի հայ ազգային և համաշխարհային, մասնավորապես՝ արևմտյան գրականության, շրջադարձային նշանակություն ունեցող տեսական, գեղագիտական, փիլիսոփայական նոր հարցադրումների և գործնական իրականացումների հետ: Սա մի ժամանակաշրջան է, երբ արվեստի ու գրականության դասական մեթոդները զգալիորեն խոր ձգնաժամ էին ապրում: Այս մեթոդների անխուսափելի և վերջնական փլուզումից հետո նոր մեթոդների բացակայության անորոշ տարածքում հայտնված գրողներն ու արվեստագետները իրենց հախուռն որոնումների ընթացքի մեջ ձգտում են հայտնաբերել հենասյունային նշանակություն ունեցող գեղագիտական, մեթոդական ու ոճային նշանակություն ունեցող նոր ելակետեր: Նորի որոնման հրամայականը իրականացնելու ձանապարհին առավել ակտիվ դերակատարություն ունեցավ դարավերջի հայ գրականության ընթացքը շարունակող նոր սերունդը՝ բանաստեղծներ, արձակագիրներ, դրամատուրգներ: Հատկապես Հայաստանի անկախացումից հետո գրողների այս սերունդը ձգտում էր գրականությունից դուրս մղել այլևս քննություն չբռնող մտածողությունը, հանել այն ավտոմատիկ ռեժիմից, գաղափարական պարտադրանքներից, իրականությունը գունազարդելու կարծրացած հակումներից: Նրանք իրենց աշխարհաճանաչման փիլիսոփայական և գեղագիտական հավատամքը որոնում էին ոչ թե իրականության տեսանելի մակերեսներում, այլ՝ դրանց սահմաններից դուրս, այլաշխարհային տարածքներում՝ հանգելու համար նույն այդ տեսանելի աշխարհի խորքային երևույթների արտացոլման նոր արդյունքների: Սակայն նորի ձգտման երկունքի ցավերի հաղթահարումը նրանց հեշտությամբ չտրվեց: Որոնումներին ուղեկցում էին նաև անխուսափելի վարանումներ: Եվ նրանք հատկապես դրսևորվում էին