

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՀ ԳԱԱ Մ.ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԷ
2023 – 2



ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ – 2023

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF RA
INSTITUTE OF LITERATURE M. ABEGYAN OF NAS OF RA

LITERARY JOURNAL

N 27
2023-2

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М.АБЕГЯНА НАН РА

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

N 27
2023-2

ISSN 1829-0116

**ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ Մ.ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ
ՈՐՈՇՄԱՄԲ**

**Հանդեսի գլխավոր խմբագիր՝
Սուրեն Աբրահամյան
Editor-in Chief of the journal:
Suren Abrahamyan
Главный редактор журнала:
Сурен Абраамян**

**Հանդեսի խմբագրի տեղակալ՝
Լուսինե Վարդանյան
Deputy editor of the journal:
Lusine Vardanyan
Заместитель главного редактора журнала:
Лусине Варданян**

ISSN 1829-0116

© Հանդեսում զետեղված հեղինակներ, 2023
© ԳԱԱ Գրականության ինստիտուտ, 2023
© «Գիտություն» հրատարակչություն, 2023

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Նախագահ՝ Որսկանյան Հերիքնազ, ք. գ. թ. (Հայաստան)
Աբրահամյան Սուրեն, ք. գ. դ. պրոֆեսոր, (Հայաստան)
Ավանեսյան Արմեն, ք. գ. թ. (Հայաստան)
Վարդանյան Լուսինե, ք. գ. թ., (Հայաստան)
Բեջանյան Քրիստինե, ք. գ. թ., դոցենտ (Հայաստան)
Դեմիրճյան Պետրոս, ք. գ. դ. (Հայաստան)
Դմիտրիևա Եկատերինա, ք. գ. դ., պրոֆեսոր (Ռուսաստան)
Եղիազարյան Վանո, ք. գ. դ., պրոֆեսոր (Հայաստան)
Էշելման Ռաուլ, ք.գ.դ., պրոֆեսոր (Գերմանիա)
Իսահակյան Ավետիք, ք. գ. դ., պրոֆեսոր (Հայաստան)
Լյուստրով Միխայիլ, ք. գ. դ., պրոֆեսոր (Ռուսաստան)
Կոֆման Անդրեյ, ք. գ. դ., պրոֆեսոր (Ռուսաստան)
Համբարձումյան Նաիրա, ք. գ. թ., դոցենտ (Հայաստան)
Հովհաննիսյան Սուսաննա, ք. գ. դ., դոցենտ (Հայաստան)
Սարգսյան Միրանուշ, ք. գ. թ., դոցենտ (Հայաստան)
Մնացականյան Եվա, ք. գ. դ., դոցենտ (Հայաստան)
Նիկողոսյան Արքմենիկ, ք. գ. թ. (Հայաստան)
Պոլոնսկի Վադիմ, ք. գ. դ., պրոֆեսոր (Ռուսաստան)
Սողոմյան Աստղիկ, ք. գ. թ. (Հայաստան)

EDITORIAL BOARD

Chair: Heriknaz Vorskanyan, PhD of Philology (Armenia)
Suren Abramyan, PhD of Philology Professor (Armenia)
Armen Avanesyan, PhD of Philology (Armenia)
Lusine Vardanyan PhD of Philology (Armenia)
Kristine Bejanyan, PhD of Philology, Associate Professor (Armenia)
Ekaterina Dmitrieva, PhD of Philology, Professor (Russia)
Petros Demirchyan, PhD of Philology (Armenia)
Vano Yeghiazaryan, PhD of Philology, Professor (Armenia)
Raoul Eshelman, PhD of Philology, Professor (Germany)
Avetik Isahakyan, PhD of Philology, Professor (Armenia)
Mikhail Ljustrov, PhD of Philology, Associate Professor (Russia)
Andrei Kofman, PhD of Philology, Associate Professor (Russia)
Naira Hambardzumyan, PhD of Philology, Associate Professor (Armenia)
Susanna Hovhannisyanyan, PhD of Philology, Associate Professor (Armenia)
Siranuysh Margaryan, PhD of Philology, Associate Professor (Armenia)
Eva Mnatsakanyan, PhD of Philology, Associate Professor (Armenia)
Arkmenik Nikoghosyan, PhD of Philology (Armenia)
Vadim Polonsky, PhD of Philology (Russia)
Astghik Soghoyan, PhD of Philology (Armenia)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Председатель - Ворсканян Эрикназ, канд. филол. наук (Армения)

Абраамян Сурен, док. филол. наук, профессор (Армения)

Аванесян Армен, канд. филол. наук, (Армения)

Варданян Лусине, канд. филол. наук (Армения)

Беджанян Кристине, канд. филол. наук, доцент (Армения)

Дмитриева Екатерина, док. филол. наук, профессор (Россия)

Демирчян Петрос, док. филол. наук (Армения)

Егиазарян Ваню, док. филол. наук, профессор (Армения)

Эшельман Рауль, док. филол. наук, профессор (Германия)

Исаакян Аветик, док. филол. наук, профессор (Армения)

Люстров Михаил, док. филол. наук, профессор (Россия)

Кофман Андрей, док. филол. наук, профессор (Россия)

Амбарцумян Наира, канд. филол. наук, доцент (Армения)

Оганнисян Сусанна, док. филол. наук (Армения)

Маргарян Сирануш, канд. филол. наук, доцент (Армения)

Мнацаканян Ева, канд. филол. наук, доцент (Армения)

Никогосян Аркменик, канд. филол. наук (Армения)

Полонский Вадим, док. филол. наук, профессор (Россия)

Согоян Астгик, канд. филол. наук, (Армения)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
CONTENT
СОДЕРЖАНИЕ

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

Սուրեն Աբրահամյան , Հակոբ Մովսեսի «Գրառումներ»-ը	9
Suren Abrahamyan , Hakob Movses's "Notes"	9
Сурен Абраамян , «Записки» Акопа Мовсеса	9
Հովիկ Մուսայելյան , Սեմանտիկ միջուկի այլընտրանքային «տեղաշարժերը» բանաստեղծական տեքստում	29
Hovik Musayelyan , The alternative "movements" of the semantic core in a poetical text	29
Овик Мусаелян , Альтернативные «передвижения» семантического ядра в поэтическом тексте	29

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Անահիտ Հակոբյան , Խաչատուր Աբովյանի երազները	43
Anahit Hakobyan , The dreams of Khachatur Abovyan	43
Анаит Акопян , Сны ХачатурА Абовяна	43
Պետրոս Դեմիրճյան , Եղիա Տեմիրճիպաշյանը ժամանակի գրական բանավե- ճերում	60
Petros Demirchyan , Yeghia Temirchipashyan in literary discussion of the time	60
Петрос Демирчян , Егия Темирчипашян в литературных дискуссиях своего времени	60
Ռուզաննա Արիստակեսյան , Դերենիկ Դեմիրճյան. «Խորհուրդներ սկսնակ գրողին»	80
Ruzanna Aristakesya , Derenik Demirchyan: "Advice to the beginner writer"	80
Рузанна Аристакесян , Дереник Демирчян «Советы начинающему писателю»	80
Լիլիթ Սեյրանյան , Կյանք-մահ, կոսմոս-քաոս, խոսք-կյանք առնչությունները Չարենցի մի շարք երկերի քննաբանման օրինակով	89
Lilit Seyranyan , Life-death, cosmos-chaos, word-life relations on the example of the analysis of a number of works by Charents	89
Лилит Сейранян , Отношения жизнь-смерть, космос-хаос, слово-жизнь на примере анализа ряда произведений Чаренца	89
Նաիրա Բալայան , Հեղափոխականի ծաղրանկարը գրական տեքստում. Նշան Պեշիկթաշյանի երգիծավեպերը	106

Naira Balayan , Caricature of revolutionary figures in literary text: satirical novels of Nshan Peshiktashlyan	106
Наира Балаян , Карикатура революционера в литературном тексте: сатирические романы Ншана Пешикташляна	106
Ռոզա Մելքումյան , Հնչող քաղաքի վեպը	124
Roza Melkumyan , The novel of the sounding city	124
Роза Мелкумян , Роман о звучащем городе	124
Սոնա Ալավերդյան , Շրջանակման հնարը՝ ինքնության որոնման միջոց Պերճ Զեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակում	133
Sona Alaverdyan , Framing device as a means of an identity quest in the novel "Don't look at the mirror" by Perch Zeytuntsyan	133
Сона Алавердян , Приём обрамления как средство поиска идентичности в повесте «Не смотри в зеркало» Перча Зейтунцяна	133
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ	
Նաթելլա Հովակիմյան , Հայր-որդի խնդիրը Ջոն Ափդայքի «Կենտավրոս» վեպում	153
Natella Hovakimyan , The theme of fathers and sons in the novel "The Centaur" BY John Updike	153
Нагелла Овакимян , Тема отцов и сыновей в романе Джона Апдайка «Кентавр» ...	153
ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ	
Վահե Արսենյան , «Քաոսի» ըմբռնման փոխակերպումը գրական տեքստից կինեմատոգրաֆիա. Վ. Շեքսպիր «Արքա Լիր» և Ա. Կուրոսավա «Ռան»	170
Vahe Arsenyan , Transformation of "Chaos" consciousness from literary text to cinema: W. Shakespeare "King Lear" and A. Kurosawa "Ran"	170
Vahe Arsenyan , Трансформация сознания «Хаоса» Художественного текста в кинематографию: В. Шекспир «Король Лир» и А. Куросава «Ран»	170
ՀՈՒՇԱԳՐԱԿԱՆ	
Աննա Սարոյան Երկու լեռնային պոետներ	178
Anna Saroyan , Two mountain poets	178
Анна Сароян Две горные поэты	178
Տաթևիկ Սարոյան , 1920-1930-ական թթ. Երևանյան արձարանային Առօրեականությունն ըստ Եղիշե Չարենցի մասին կենսագրական հուշերի	186
Tatevik Saroyan , 1920-1930 years the Yerevan café's daily life according to the	

biographical memories of Yeghishe Charents	186
Татевик Сароян , Повседневность ереванского кафе 1920-1930 годов по биографическим воспоминаниям Егише Чаренца.....	186

ՀԱՂՈՂՈՒՄ

Արքմենիկ Նիկողոսյան Եղիշե Չարենցի երկերի ակադեմիական նոր հրատարակությունը.	197
Arkmenik Nikoghosyan , The new academic publication of works of Yeghishe Charents. issues and approaches	197
Аркменик Никогосян , Новое академическое издание произведений Егише Чаренца. проблемы и подходы	197

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

Սուրեն Աբրահամյան

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-9

ՀԱԿՈԲ ՄՈՎՍԵՍԻ «ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐ»-Ը

Բանալի բառեր - գրառում, եվրոպական գրականություն, հայ գրականություն, ամերիկյան գրականություն, էսթետիկա, լեզու, մշակույթ:

Հետազոտության վերլուծական նյութն արդի հայ պոեզիայի նշանակալից անուններից մեկի՝ Հակոբ Մովսեսի «Գրառումներ»-ի երեք գրքերն են, որոնք լույս են տեսել 2015-ին, 2017-ին, 2018-ին: «Գրառումներ»-ը որքան ծավալուն, նույնքան էլ արդիական են համաշխարհային և հայ գեղագիտական մտքի յուրացման, արդի հայ պոեզիայի, երաժշտության, հասարակական մտքի զարգացման տեսանկյունից: Հակոբ Մովսեսի «Գրառումներ»-ի աշխարհայեցողությունը, թեև բարդ է և ունի հոգևոր ըմբռնում, բայց տարաբնույթ նյութը լինի համաշխարհային թե հայ պոեզիայի, փիլիսոփայական և գեղագիտական համակարգերի, հասարակական ընկալման կամ այլ հարցադրումների, քննվում է բանաստեղծի փորձառության տեսանկյունից, որը ծագում է արդի աշխարհի մշակութային հարցադրումների ոլորտից:

Suren Abrahamyan

Ph.D. and Professor

Institute of Literature after M. Abegian of NAS of RA
ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
+374 55 62 44 77

HAKOB MOVSES'S "NOTES"

Keywords - notes, European literature, Armenian literature, American literature, aesthetics, language, culture.

The analytical material for the research is three books of "Notes" by Hakob Movses, one of the significant names of the modern Armenian poetry, published in 2015, 2017 and 2018. The notes, which are voluminous as well as relevant in terms of the assimilation of the world and Armenian aesthetic thought, the development of contemporary Armenian poetry, music, and public thought. Although the worldview of Hakob Movses's notes is complex and has a spiritual understanding of discretion, the diverse material, be it world or Armenian poetry, philosophical and aesthetic systems, public understanding or other questions, is examined from the perspective of the poet's experience, which originates from the field of cultural questions of the modern world.

Сурен Абрамян

Доктор филологических наук, профессор

Институт Литературы им. М. Абегиана НАН РА
ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
+374 55 62 44 77

«ЗАПИСКИ» АКОПА МОВСЕСА

Ключевые слова - записки, европейская литература, армянская литература, американская литература, эстетика, язык, культура.

Аналитическим материалом для данного исследования являются три книги «Записки» Акопа Мовсеса, одного из знаковых имен современной армянской поэзии, изданные в 2015, 2017 и 2018 годах. «Записки» столь же объемны, сколь и актуальны с точки зрения освоения мировой и армянской эстетической мысли, развития современной армянской поэзии, музыки и общественной мысли. Хотя мировоззрение заметок Акопа Мовсеса сложно и имеет духовное значение, но их разнообразный материал, будь то мировая или армянская поэзия, философские и эстетические системы, общественное мировоззрение или другие вопросы, рассматриваются с точки зрения опыта самого поэта, источником которого является сфера культурных вопросов современного мира.

Հակոբ Մովսեսի «Գրառումներ»-ի երեք գրքերը, որոնք հրատարակվել են վերջին տասնամյակում (2015 թ., 2017 թ., 2018 թ.), գրականագիտական, գեղագիտական, քննադատական մտքի գրառում-ֆրագմենտներ են, ասույթներ և նոթեր, որոնք, ինչպես հեղինակն է ասում, ամրագրված են գրողական փորձով (տե՛ս 1, 2015, էջ 3): Այսպիսի գրառումների փորձ, ըստ հեղինակի, թեև մեր գրականագիտության մեջ բացակայել է, բայց կարելի է հիշել Ավ. Իսահակյանի ծոցատետրերը և օրագրերը՝ իբրև գրողի անհատական փորձի դրսևորում: Համաշխարհային մտքի պատմության մեջ Հ. Մովսեսը հիշատակում է Պասկալի, Հեբբելի և Նիցշեի, Է. Քանետիի գրառումները, որոնց հոգևոր-փիլիսոփայական հիմքերի և հարցադրումների հետ առնչություն ունեն Հ. Մովսեսի «Գրառումներ»-ը: Ուստի մեկնաբանության ելակետը, որն առաջադրում է հեղինակը, որպես անհատական փորձառության արտահայտում, շաղկապում է մեզ արդի գրական գործընթացի հարցադրումներին, ուղղության որոնման հիմքերին, մյուս կողմից՝ հարցադրումը, լինելով լայն՝ համաշխարհային և հայ պոեզիայի, արվեստի և երաժշտության աշխարհընկալման կապի և միասնության հիմքերին: Հետևաբար, սկզբնականը կամ հիմնայինը Հ. Մովսեսի աշխարհայեցողության, փիլիսոփայական-գեղագիտական և պոետական ըմբռնումների և կապերի միասնության քննության հարցն է, որը հնարավորություն է ընձեռում «Գրառումներ»-ը մեկնաբանել ոչ թե ըստ «թեմատիկ» բաժանումների (ինչպես ինքն է ասում), այլ ըստ գեղագիտական համակարգի ամբողջության: Ինչո՞ւ: Որովհետև թե՛ «Գրառումներ»-ը (2015), թե՛ «Գրառումներ-2»-ը (2017), թե՛ «Գրառումներ-3»-ը (2018) և, հավանաբար, հաջորդը (ինչը խոստանում է բանաստեղծը), ունեն հարցադրումների նույն կառուցվածքը և աստիճանակարգումը, որոնք ընդգրկում են նույն թեմաների շրջապտույտը՝ արդեն նույն կետից ելնող և անվերջության ձգտող: Մեկնաբանական կենտրոնը, ուստի, որից ծագում է Մովսեսի մտահայեցողությունը և որին հանգում է, մետաֆիզիկական նախասկիզբ է ենթադրում, որից ոչ թե ածանցվում են, այլև որին հանգում են գրողի և գեղագետի աշխարհայեցողությունը, իբրև նույն շրջանակի

ամբողջություն, որի կենտրոնը (նախահիմքը) անխախտ է, միջուկը՝ անտրոհելի:

Այնուամենայնիվ, Հ. Մովսեսի վերլուծության ելակետը՝ նկարագրությունից մինչև մտա-հանգում, բանավիճային հիմք ունի: Քննադատությունը, հետևաբար, ուղղված է արդի գրական, հասարակական, մշակութաբանական ըմբռումներին, որոնց անդրադարձը պայմանավորված է բանաստեղծության իր անցած ճանապարհի փորձառությամբ, ստեղծագործական ակտի իր ընկալումներով, որը տարբեր է պոեզիայի իր մովսեսյան աշխատակցից, ինչը կոչում է **ԱՅԼ**, որ նույնն է՝ ճանապարհի հանգող կամ ճանապարհ բացող, եզակի՝ ժխտական և հաստատող հիմքով: Ահա ինչու է Հ. Մովսեսը ասում՝ «տեսական միտքը հայ գրականության մեջ առանձնապես տեղ չի ունեցել» (1, 2015, էջ 3): Ավելին, կրելով ժամանակակից (առանձնապես ֆրանսիական) հետարդիապաշտության (պոստմոդեռնիզմ) փիլիսոփայության ազդեցությունը գեղագիտության, գրականագիտության և քննադատության բնագավառում, ազատության գաղափարը կտրելով նախաքսաներորդարյան «հունական» և «գերմանական» ճանաչողության ոլորտից՝ մտցրել է այն «քաղաքացիության և քաղաքականության ոլորտ»՝ «ոտից-գլուխ սոցիալավորել(ով)» և դարձնելով այն «ուսանողական դետերմինիստական դոմինանտ», որը «հասարակություններին և ժողովուրդներին ոչ թե մղում է ազատության շնորհին, այլ ստորում է... կենսաբանական բորբոքումներին», որ ախտաբանական բնորոշում է, ինչը Մովսեսը անվանում է նաև սեռավարակ (1, 2015, էջ 4)՝ Նիցշեի խոսքով նրանց անվանելով «մարդու-հիներ, ովքեր ազատություն են ընկել» (1, 2015, էջ 6):

Ինչ խոսք, Մովսեսի դիրքավորումը հստակ է, ելակետը՝ արդի հայ մշակույթը և պոեզիան: Եվ հենց «Գրառումներ-1» գիրքը Մովսեսն սկսում է արդի հայ և համաշխարհային պոեզիայի ախտաբանության քննությամբ և Եղիշե Չարենցով, որի «հանճարի և աշխարհայացքի ողբերգական անհամաչափությունը» պայմանավորված չէ Չարենցի բանաստեղծության առանձին շրջանների և «Չարենցի մեջ 6-7 շրջան կա» արտահայտության հետ, այլ բանաստեղծի «ոճի փոփոխությունների», որ «դեռ աճի նշան չէ» (1, 2015, էջ 7-8):

Մովսեսի կարծիքով՝ Չարենցի հանճարի ողբերգությունը հենց սրա՝ ոճի և աշխարհայացքի այս անհամաչափության խնդիրն է, և սա գալիս է նրանից, որ «շրջան» ասելով՝ խառնում ենք իրար ոճը (ոճավորումը) և աճը, մինչդեռ «բանաստեղծի բազմազանությունը հատկանշվում է ոչ թե մի բնի վրա 6-7 տեսակ միբզ պատվաստելով, այլ այդ բնի և մրգի հասունացմամբ»... Այդպես չէ, օրինակ, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, Հովհ. Թումանյանի, Վ. Տերյանի, անգամ Դ. Վարուժանի դեպքում: Մինչդեռ Չարենցը «ինքը փոխվելու փոխարեն, մնում է նույնը և շարունակ փոխում է բանաստեղծությունը» (1, 2015, էջ 7),- հավելում է Մովսեսը:

Եթե սա այսպես և ուղիղ հասկանալինք, ապա պարզ է, որ ասվածը բանավեճի այնպիսի դուռ է բացում, որ դժվար է ելքը կանխորոշել: Իհարկե, Չարենցի ստեղծագործության մեկնաբանության բանալին միասնական համակարգի «ներսում» տեղի ունեցող շարժումն է, որի կենտրոնում գրողի ես-ն է պատմության և մշակույթի իր կենսափորձով, որ շարժման մեջ է տեսնում հենց գոյությունն ու գոյավորի ես-ը: Մեր գրականագիտությունը, թերևս, վրիպել է գոյության, ես-ի, պատմության առանցքի այս եռամիասնության մեկնաբանության հարցում, որ ճանաչման գործընթացի առանցքն է, և, կարելի է ասել, բանասիրական (բանասիրախեղ) Չարենց է ստեղծել, միֆաշղարշ ձգել վրան և հանդիսավոր... մորմոքում է, ծեփծեփում բաներ, որոնք պոեզիայի, մշակույթի պատերից դուրս են: Մինչդեռ Չարենցի ստեղծագործական ակտի և ստեղծագործության ներսում է բանաստեղծող ես-ի և բանաստեղծության կա-ի կայացումը, որի դարերից եկող, դարերին հայող և դեպի դարերն ընթացող արձագանքն են տանում որպես լեզվի հնչյուն՝ միշտ կենդանի և արարող:

Բանաստեղծությունը, անշուշտ, կերտում է մարդուն, բանաստեղծի կա-ն ու կայացումն է բանաստեղծությունը: Մինչդեռ, եթե անգամ «Չարենցը, ինքը փոխվելու փոխարեն, մնում է նույնը և շարունակ փոխում է բանաստեղծությունը», անգամ այն դեպքում, երբ «լիրիկայից անցնում է էպիկային» (1, 2015, էջ 7), ավելի «վաղ շրջանում» և «ավելի ուշ շրջանում» ի հայտ եկած Չարենցի ես-ը, որպես ստեղծագործության հայեցող կենտրոն, մնում է նույնը, բայց համակարգի ներսում ընթացող շարժումները, ժխտելով միմյանց, փոխակերպում են ես-ը, հավելում համակարգի ներքին սահմանը, որը Չարենցի ստեղծագործության համակարգի յուրահատկությունն է, ուր միասնական են, թերևս, պոեզիան-մշակույթը-լեզուն, կամ, ուղղակի ասած, պոեզիայի և մշակույթի ընկալումը՝ լեզվի միասնության մեջ:

Անշուշտ, չ. Մովսեսը Չարենցի հանճարը ժխտելու միտում չունի: Ընդհակառակը, ասում է, թե Չարենցի հանճարը որքան էլ խուճապի է մատնում, նրա խնդիրն այլ է, որ աշխարհայացքային իր ԱՅԼ-ությամբ է հնարավոր մեկնաբանել: Ուստի կարիք կա նախնառաջ ընկալել Մովսեսի գեղագիտական և փիլիսոփայական այն սահմանը, որի շրջանագիծը լայն է և ընդգրկում է հունական մշակույթից մինչև քրիստոնեական միջնադարը՝ Վերածնունդը ներառյալ, այնուհետև՝ գերմանական դասական փիլիսոփայությունը և մշակույթը՝ ներառյալ մինչև քսաներորդ դարասկիզբ, որի նախահիմքը քրիստոնեական աշխարհընկալման դիտանկյունն է՝ զուտ արևմտյան մշակութաբանական հիմքով: Ահա ինչու, Մովսեսի աշխարհայեցության հիմքը և հիմնավորումը *հոգևոր-փիլիսոփայական* այնպիսի ամբողջություն է, որի շրջանակի ներսում գրական և մշակութային որոշ մեծ պատմաշրջաններ, ինչպիսիք են եվրոպական լուսավորական, ռոմանտիզմի, ավելի ուշ՝ սիմվոլիզմի դարաշրջանները,

«դուրս» են մղվում, մերժվում են կամ քննադատվում Մովսեսի մետաֆիզիկական և հոգևոր նախասկզբի աշխարհընկալմանը չհամապատասխանելու բացատրությամբ: Այդպիսի ճակատագիր է վիճակված նաև 20-րդ դարի հետպատերազմյան արդիապաշտ (մոդեռնիստական) և հետարդիապաշտ (պոստմոդեռնիստական) բանաստեղծությանը, որին բնորոշ է արվեստականությունը, որը, Մովսեսի կարծիքով, «նպատակի անհետացում է», հետևաբար, «երբ նպատակներն անհետանում են՝ միջոցներն աճում են», ուստի այն անվանում է «միջոցների բանաստեղծություն» (1, 2015, էջ 6): Եվ այնտեղ, ուր գերիշխում է պարզունակ իրապաշտությունը (ռեալիզմ), «իրար են խառնվում կյանքը և կենցաղը», խախտվում են բանաստեղծության ռիթմը և մեղեդին, իրերն առաջ են անցնում բառերից, բառերը՝ իրերից, նորության քաղցկեղը, բանաստեղծության քոչվորությունը ձևից ձև ոչնչացնում են բանաստեղծությունը, լյուսպենացնում լեզուն: Մինչդեռ, Մովսեսի հավելմամբ, «նորարարությունը կայացում է», որ «ոչ թե գոյության արդյունք է, այլ գոյավորման», հետևաբար, այն չի պատկանում ձևաբանությանը, այլ գոյաբանությանը, ուստի «նորարարությունը մի նոր, ցայտ անհայտ կամ բացահայտված կողմի մուտքն է» լեզվում (1, 2015, էջ 94), այսինքն՝ «բանաստեղծության մետամորֆոզ», որը «լեզվի երազն է», զգայարանը, հոգին, մայրենի բնությունը, «նմուշը արյան», «հացը մեռյալների», «լեզվի լեզուն» - մի խոսքով՝ այն, ինչ «այսօր նոր է, իսկ վաղը՝ ավելի նոր» (1, 2015, էջ 77), կամ, որ նույնն է՝ նոր-ը նրա համար է, որ մենք նրա միջոցով կարողանանք փրկել հինը. «Նորը հնի փրկագործումն է» (3, 2018, էջ 264): Սրանից հետո Հակոբ Մովսեսին կես քայլ է մնում սահմանելու լեզուն, որ «յուրաքանչյուր ազգի սահմանն է», ինչպես «Սահմանք քաջաց՝ զէնն իւրեանց» (տե՛ս Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը», Գիրք Ա., գլ. Ը.): Մեր ժողովրդի հոգևոր կենսագրության մեջ սահմանադրի այդ կարգավիճակն ունի Վահան Տերյանի լեզուն: Ինչպես Ֆ. Մ. Դոստոևսկու հայտնի ասույթն է ասում. «Մենք բոլորս Գոգոլի «Շինելից» ենք ծնվել», այնպես էլ Մովսեսն է հավելում՝ «մենք բոլորս Տերյանի լեզվից ենք ծնվել» (1, 2015, էջ 85): Մշակույթի պատմության մեջ քչերին է տրվում գործ ունենալ իրենց ժողովուրդների լեզվի հետ, որի բացատրությունը հետևյալն է: Անհատականացված լեզուն կարող է ստեղծել յուրաքանչյուր օժտված կամ չօժտված գրող, իսկ ընդհանուր լեզվին «հաղորդակցվելու համար բանաստեղծը պետք է իր ժողովրդի «Պահապան մեծ Հրեշտակի» հետ հաղորդակցվելու արտոնություն ունենա» (1, 2015, էջ 86): Սա հոգևոր առաքելության նախաքայլ է, որ տարբեր ժողովուրդների պատմության մեջ ունեցել են Լուրթերը, Դանթեն, Պուշկինը՝ անկախ իրենց տաղանդի մեծությունից: Իսկ ահա Վահան Տերյանն է արևելահայերենում Աբովյանով սկզբնավորված և Տերյանով բարենորոգված առաքյալը: Նա է, որ «Հայոց Մինա լեռից իջեցնում է հայերենի պատգամի տախտակները», ինչպես Ղազարոսը, որ

պատռում է իր պատանքը, «վերածվում համակ Խոսքի», ինչպես տերունական հրահանգ կամ աղերսանք, ասում՝ «վե՛ր կաց, անկյալ ժողովուրդ» և Տերյանով է (նրա լեզվով), որ «մահն այլևս հարության իշխանության ներքո է» (1, 2015, էջ 86-87): Իսկ խոսքն, ինչպես ասում է բանաստեղծը՝ Հ. Մովսեսը, «Աստծո սերմն է մեր մեջ» (1, 2015, էջ 192), Աստծու տված հողահատկացումը, գոյության գրանցամատյանը...

Հնարավոր է արդյոք առարկել: Բանաստեղծական ներշնչանքով ասված Մովսեսի հայեցողությունն անառարկելի է, հիմնավորված գրապատմական առանցքում: Եվ երբ, այլևս, ընկալելի է արդեն մշակույթի և լեզվի մետաֆիզիկական միասնության գաղափարը, հարցադրումը կարող է լինել այլ այն է՝ աշխարհայացքային նախասկզբի քննության հարց: Մովսեսը, ուստի, աստիճանակարգում է հարցը երկու մակարդակում՝ լեզումեռայլեզու կամ նախալեզու, այնուհետև անլեզվայնության գաղափար, որ «Ս. Գիրքը երկպառակության գործ է համարում»: Միալեզվության դրախտից վտարված լեզուն արդեն սոցիումի լեզուն է՝ լինի այն զգայական, բանական կամ հոգևոր: Նա (Վերինը) այդ օրը, կայծակնացայտ սրով փակելով դուռը դրախտի, բաժանելով միմյանցից իրն ու գաղափարը, պահպանեց դարձի այն միջնորդը կամ գաղափարի և ճանաչողության այն սուրբ, որ լեզուն է: Միալեզվությանը եկավ փոխարինելու բազմալեզվությունը, մեզ՝ հայերիս, բաժին հասավ հայերենը, որ երեք մահերով ու վերամարմնավորումներով այսօր էլ թևում է. «Մահվան առատ ջրերի մեջ խեղդելու փոխարեն... մահը լողացրել և կնքել է մեր գիտակցության ջրերով՝ նրան ներքաշելով ոչ թե մետաֆիզիկական ընկալումների վերացական, այլ իմաստնության կոնկրետ վերապրումներ» (1, 2015, էջ 247): Կեցության մեր օրրանը, ահա ինչու, որքան հին է, խեթերենի, թոխարերենի, շումերերենի հասակակիցը, «Արևելքի և լուսաբացի լեզուն է», որ «պատմության ու կործանման և կոտորածների ռիթմերը...» չփոխարինեց մայրամուտի և ունայնության իմաստնության տունայնությամբ, նա միշտ ասաց՝ «Լույս, լույս զվարթ»՝ ապահովելով մեր վերադարձն այնտեղ, որտեղ փակվել է դուռը դարձի համար:

Մովսեսը լեզվի ճակատագիրը, ահա այսպես, դիտում է մշակույթի ճակատագրի ներսից, ինչպես որ Բակունցը Մինա բիբու արցունքների միջից: Նա վկանում է հայոց գորգը, որն ինչ է՝ «տիեզերքի ֆիզիկական, քաղաքական և աշխարհագրական քարտեզը». «նա լաց է լինում» և նրա հետ լաց է լինում հայոց լեզուն, և, միգուցե, իր ժողովրդի և «ողջ աշխարհի բախտի համար է լալիս», կամ, միգուցե, «Հոր և որդու պատկերքով լեռան փեշերին տեսել է, որ աշխարհը մերկ է և այդ մերկության համար է լալիս» (1, 2017, էջ 250): Ուստի Մովսեսի հարցը՝ «ասա՛ մեզ, ինչո՞ւ ես լալիս, Հայոց լեզու», -պատասխանը իր մեջ է ծվարած, այն է՝ թեև «շատ իմաստնությունը շատ տրտմություն է ծնում», բայց հայերենն ասում է՝ «իմաստունը զվարթ կլինի», հրեշտակին կնքում «զվարթ» մակդիրով, տաճարը

կոչում «Զվարթնոց» և մի կողմ քաշված «ամենայն փիլիսոփայությունից ու մետաֆիզիկայից», Սիմոն անունով ծերունու նման, աշխարհի իր փոքրիկ տաճարում իր ժողովրդին սովորեցնում է սպասել իր Եկվորներին: Հետևաբար, Հայոց Լեզուն՝ Մպասումի լեզուն է, որ իրենով ապահովում է մեր դարձը և Սիմոն ծերունուն միայն հայտնի Մպասումն է, որ «Եկվորներին ընդառաջ՝ իրենց ծոցից մատուրի չափ ցորենի հատիկ են հանելու» (1, 2017, էջ 250): Ահա ինչու, Հակոբ Մովսեսը, լեզվի մշակույթն ընկալելով իբրև հոգևոր փորձի նախահիմք, ճանաչում է փիլիսոփայության երկու տոպոլոգիա՝ դիալեկտիկական և էկզիստենցիալիստական: Առաջինը սերում է հույներից, ձևավորում իր համակարգը և մտահայեցությունը: Նրա վերջին մեծ ներկայացուցիչներին՝ Հեգելին և Կիերկեգորին «արհամարհաբար» կոչում են «professor publicus ordinarius», որ, անշուշտ, գիտակարգի ըմբռնում է: Երկրորդը համապատասխանում է Մովսեսի հայեցությանը, սկիզբ է առնում Հոբբից, որ հիմնված է անհատական կենսափորձի վրա և թույլ չի տալիս «մտահայեցողական համակարգ դառնալ»: Ինչու է: Որովհետև անհատական վերապրումը, ողբը, հույսը, մարդկային ոգու կորուվը, ապրումը մտահայեցողությանը տեղ չեն թողնում... փիլիսոփայել, և փիլիսոփայելը դառնում է մարդկային-անհատական մասնավոր ապրում, այսինքն՝ փիլիսոփայել բառերով՝ ինչպես ավանդնված է Հոբբի գրքում. «...այնքան լեցուն եմ խոսքերով, որ շունչս իմ ներսում ինձ տսկահար է անում» (Յոբ ԼԲ. 18): Այդպիսին են նաև Կիերկեգորը, Շոպենհաուերը, Նիցշեն, Հայդեգերը... և գուցե Մովսեսը նկատի ունի մի կարևոր շրջում. սկսած հետդասական շրջանից՝ փիլիսոփայությունը՝ որպես օրինաչափություն, վերաճում է գրական, գրականը՝ փիլիսոփայական տեքստի: Հետևաբար Մովսեսի հարցը. «Ինչպես փիլիսոփայում էր ինքը՝ Հոբբը, որին իրեն բաժին հասած վիշտն ու բերկրանքը բանաստեղծ դարձրին, թե՛ փիլիսոփա, ինքն էլ չհասկացավ» (1, 2017, էջ 305),- իր մեկնաբանությունն ունի: Եվ, քանի որ Մովսեսի աշխարհայեցությունն էլ լեզվական հիմք ունի, լեզուն է մշակույթի պահապանը և արյան շրջանառության պահպանողը, ապա անհատական նախահիմքով՝ բանաստեղծն ինքը (բանաստեղծները), ըստ Հ. Մովսեսի մեկնաբանության, Հոբբի շառավիղն է: Ուստի Հոբբը «բոլոր փիլիսոփա բանաստեղծների և բանաստեղծ փիլիսոփաների նախահայրն է» (1, 2017, էջ 305),- հավելում է Մովսեսը, որը նշանակում է՝ բանաստեղծը հոգու որսորդ է և նրա որսատեղին... իր սիրտն է:

Ինչպես տեսնում ենք, Հ. Մովսեսի գեղագիտական աշխարհայեցությունը, հոգևոր-փիլիսոփայական իր ուղղվածությամբ, մշակույթն ընկալում է իբրև լեզու, լեզուն՝ մշակույթ: «Գրառումներ»-ում մշակույթի փիլիսոփայության բազմաթիվ առնչություններ, երկխոսական հավելումներ և կապեր ունեն՝ սկսած Պլատոնից մինչև Շելլինգ, Նիցշե, Հայդեգեր և Շոպենհաուեր: Բայց գեղագիտական այդ ածանցումներից ձևավորվում է

աշխարհայացքային մի ամբողջություն, որի վերլուծության համար առանցքային են Մովսեսի՝ մշակույթի «ստատիկ և դինամիկ», «ցիկլ» և «ռիթմ» ըմբռնման աստիճանակարգերը, որ, հավանաբար, փիլիսոփայական հայեցողության հիմքերով կարելի է ընկալել և վերլուծել: Բայց, որպեսզի ճշգրիտ լինենք, ասենք, որ փիլիսոփայական համակարգերը և մեկնությունները Մովսեսի գրառումներում որքան էլ հատվածային են, համակցված են, սակայն գեղագիտական օրինաչափության այնպիսի հակադրությունների տեսքով, որ հակադրությունները նույնանում են, և որոնք աշխարհընկալման գեղեցկաբանական հիմքով կարելի է մեկնաբանել: Ընդհանուրը, որ կարելի է պատկերացնել, նիցշեական այսպիսի հարցադրումն է. «Ինչպե՞ս կարող էր որևէ բան ծագել հակադրությունից», օրինակ՝ «Ճշմարտությունը՝ մոլորությունից» կամ իմաստունի մաքուր, արևային հայեցումը՝ «անհագ կրքից» (Ֆ. Նիցշե, 1992, էջ 8):

Մետաֆիզիկական ընկալմամբ՝ աշխարհը միասնական է, և «Բարձրագույն արժեքի բաները պետք է մի այլ, սեփական ծագում ունենան», ուստի այն անցողիկ, պատրանքային ու սին աշխարհի խառնաշփոթից բխելի չեն, այլ «ինքնին իրի», անանցողիկի խորքում և Աստծու մեջ (Ֆ. Նիցշե, 1992, էջ 8): Սա նման է Հովնանի մարգարեությանը, որ փոթորկալից ծովի ալիքներին է հանձնվում, փրկվում իր աղոթքով ձկան փորում, իսկ Միքիան մարգարեանում է՝ Տերը Փրկիչ է խոստանում Բեթլեհեմից, որ երկրի վրա իշխան պիտի լինի, Աստծու անունով հովվի և «մինչև երկրին ծայրերը պիտի մեծնայ» (Միքիա Ե. 4): Ուրեմն, ճշմարտությունն է ճշմարիտ, թե՛ հավատը. ո՞րն է Ելից խնդիրը:

Հ. Մովսեսը մետաֆիզիկական նախահիմքի հարցադրումը պահպանում, սակայն ըմբռստանում է նրա դեմ, ըմբռստանում իր հարցադրումներով, պոեզիայի և պատմության, բանաստեղծության բնույթի, բառի հոգևոր ընկալման, կյանքի և մահվան, գեղեցիկի և այլ հիմնարար հարցերի քննության միասնությամբ: Բայց այդ ըմբռստացումը կրկին կարելի է մեկնաբանել Աստծու դեմ Հովնանի ըմբռստության և փիլիսոփայի (գեղագետի) տեսանկյան միջնորմի կրճատմամբ, այն է՝ իբրև մետաֆիզիկ հավատն է առանցքայինը արժեքների հակադրության հանդեպ, իբրև գեղագետ՝ քննադատի հայեցողության կրողը: Եվ այստեղ կրկին Նիցշեն է «միջնորդում», ոճի մի ըմբռնում, որ Մովսեսի «Գրառումներ»-ում թերևս բանաստեղծական է, ինչպես փիլիսոփայի գրառումներում: Սա նույնն է, որ ասվի՝ *դիալեկտիկայի քննությունը մետաֆիզիկայի հայեցողությամբ, մետաֆիզիկան՝ կրոնի և մշակույթի*: Ուստի այն մի կողմից գեղագետի հայացք է հայ և համաշխարհային մշակույթի (գրականության) ներքին շարժումների, մյուս կողմից՝ այդ մշակույթի փիլիսոփայական արժևորման: Պատահական չէ, որ Մովսեսն այդպես էլ ասում է. «Փիլիսոփայությունն ու բանաստեղծությունը, ըստ էության, նույնն են, բայց շատ տարբեր վարքագիծ ունեն» (3, 2018, էջ 202) կամ՝ «միտքն ու

բանաստեղծությունը կապված են իրար, ինչպես մայր ու դուստր: Բայց մի՛ խառնեք. տվյալ պարագայում մայրը բանաստեղծությունն է» (2, 2017, էջ 232):

Բաժանարար գիծը, որ, անշուշտ, գիտակարգի կամ գիտության (փիլիսոփայության) միջև գծում է Մովսեսը, կանխորոշված միտք չէ: Այն ուղղված է փիլիսոփայական հղփացած մտքի գերաճի դեմ, որի դեմ ծառանում է պոեզիայի արարչական ոգին, որովհետև, ինչպես հավելում է բանաստեղծը. «Գիտությունը գոյության վրա ոչինչ չի ավելացնում, այլ կողոպտում է նրան... Այն կյանքը թալանած և կյանքի «հարկերից» խուսափած մի օլիգարխ է» (2, 2017, էջ 98): Իսկ ահա՝ «բանաստեղծությունը՝ այդ դոն Կիխոտը, որը մեկնում է լեզվական սխրագործությունների և ամեն անգամ ջարդուխուրդ եղած՝ դիտապաստ է լինում լեզվի ամեհի հողմադացների հակահարվածներից» (2, 2017, էջ 188), այդ բանաստեղծությունն է, ահա, «հացը մեռյալների», «որդին Մարդու», «լեզվի լեզուն», որ «բուն պատմությունն է», և կարելի է տեղադրել պատմական գիտությունների շարքում, որովհետև «մարդուն իրական ոչինչ տրված չէ, բացի իր հոգուց» (2, 2017, էջ 98): Ուստի բանաստեղծը գոյավորման պատմության մեկնիչն է, իսկ բանաստեղծությունը (պոեզիան)՝ «կայացման պատմությունը», որ պատկերում է ոչ թե այն, ինչ կա, այլ՝ ինչը կայանում է (2, 2017, էջ 207): Այսինքն՝ «պատմությունը կապված է դեպքի և իրադարձության, բնությունը՝ մտքի և խոհի» հետ, որը նշանակում է՝ «տեղի ունեցածն իբրև դեպք պատմվելով՝ դրվում է շիրիմ: Տեղի ունեցածն իբրև խոհ, ավելի ճիշտ՝ իբրև ապրում, հարություն է առնում» և, «ինչպես որ Քրիստոսի կյանքը, խաչելությունը և համբարձումը պատմական իրադարձություն չէ, այլ՝ Ապրում», այնպես էլ «Պատմությունն ամեն ինչի մահն է, Ապրումն՝ ամեն ինչի հարությունը» (1, 2015, էջ 137): Ուրեմն՝ «պատմությամբ դեպքը գրառվում է, բնությամբ՝ գրականացվում» (նույնը, էջ 137): Ավելին՝ պատմությունը և գոյաբանությունը ոչ միայն հակադրություններ են և չեն կարող հիմնավորվել միմյանցով, այլև գոյավորի գոյությունը պատմական չէ, այլ անհատական և, ինչպես որ քրիստոնեությունն է գուտ անձնական (մեկի) ապրում, այնպես էլ բանաստեղծությունը «մարդու ներխուժումն է Աստծո փակ գոտի» (2, Երևան, 2017, էջ 216)՝ մասնիկը դառնալով ամենօրյա (ամեն վայրկյանի) արարչությանը:

Եվ ահա, կրկին վերադառնալով ճշմարտության գեղեցկաբանական հարցին, թե ո՞րն է էլիցը (նախահիմքը), ասենք, որ Մովսեսի ընկալմամբ՝ այն մի քանի նախահարցերի հանրագումար է, որ ունի իր շրջափուլերը և ռիթմը: Ըստ որում՝ առաջինն աշխարհագրական-պատմական հասկացությունն է, երկրորդը՝ գոյաբանական: Հետևաբար, ցիկլը կրկնություն է, որը նրանով մնում է նույնը (Նիցցեն դա անվանում է «Հավերժ վերադարձ»), ռիթմը յուրատեսակ «Հավերժ Մեկնում» է, որ ցիկլային վիճակները փոխարինում է «փրկչական Աննույնականություններով» (3,

2018, էջ 201-202): Այսինքն՝ «այն մեր դարձն է, մեր կայացումը», որ Հ. Մովսեսն աշխարհընկալման հիմքով շաղկապում է գեղագիտական և մշակութային ընկալումների այնպիսի քննության հետ, որն արտահայտվում է, օրինակ, ճշմարտության քննության Պիդատոսի և Մարդու Որդու երկխոսության մեջ, որ գոյի և գոյաբանության արմատական հակադրություն է: Դրան հաջորդում է Խաչելության միստերիան և Հարությունը խաչի վրայից իջնելու երրորդ օրը, ինչը ոչ միայն պատմական եղելություն չէ, այլև Գողգոթայի միստերիայի հիմքով է պայմանավորված պոեզիայի (մշակույթի) գոյությունը: Ահա ինչու, Հ. Մովսեսն ասում է, թե միստիկայի երկու տեսակ կա՝ առաջինը՝ ժամանակից բարձրանալ հավերժություն և երկրորդը՝ հավերժությունից իջնել ժամանակի մեջ (3, 2018, էջ 96): Բանաստեղծությունը (պոեզիան) այս հիմունքով «հարության տեսակ է (իրերի և երևույթների հարություն)» (3, 2018, էջ 100) և վեճը «Հիսուսի անձի շուրջ», որ պառակտեց ժողովրդին, Հ. Մովսեսի բացատրությամբ, «համախարհային մտքի և գրականության միակ թեման է, փուլերն ու ուղղությունները պայմանավորող միակ վեճը» (3, 2018, էջ 147): Սա նույնն է, թե ասվի՝ մարդը և պատմությունը «Աստծո առջև, որ փրկագինն է գոյի հիմնավորման», որովհետև՝ «Աստված մեզանից իր հանդեպ հավատ չի պահանջում, այլ՝ *նմանություն*» (3, 2018, էջ 262): Նա *Հավերժական Ներկան է*, Նրանով է պայմանավորված թե՛ անցյալը և թե՛ գալիքը, որ «հույները կոչում են *historia*, հռոմեացիները՝ *anekdote*» (3, 2018, էջ 55), ուստի երբ ասվում է՝ կայացում, պետք է հասկանալ «այժմ և այստեղ», որովհետև «ներկան և կայացումը նույնական են» (3, 2018, էջ 61): Մովսեսի բացատրությամբ՝ հետևաբար, «պատմությունը շղարշ է Աստծո և մարդու միջև... ինչպես Ծննդոց գրքի պատմությունն է, ինչպես Գողգոթայի պատմությունն է»,-ուրեմն «պատմությունն իր անպատմականությանը հասնում է այն ժամանակ, երբ տեղի ունեցածը երբեք չի անցնում և տեղի է ունենում մշտապես, ինչպես որ անցյալում, այնպես էլ հենց հիմա՝ այս պահին, սույն վայրկյանին» (3, 2018, էջ 54): Այսինքն՝ Հայրը գոյություն ունի Որդով, Որդին և Հայրը համագոյակից են, և ճշմարտության գեղեցկաբանությունը ծնվել է Նրանց կողից, որի փոխանունը բանաստեղծությունն է (պոեզիան): Եթե այդպես չէ, ուրեմն բանաստեղծության ծննդաբանությունը մեռած է կամ հանձն է առել քաղաքակրթության, քաղաքականության, գաղափարական այլ «իզմերի» բեռը, պաթոսը ժամանակի:

Մովսեսն այս տեսանկյունից է աստիճանակարգում բանաստեղծության (պոեզիայի) ներքին տեսակները՝ անվանելով այն «ստատիկ» և «դինամիկ», որոնք մեր գրականության մեջ արտահայտված են Տերյանով և Չարենցով: Ստատիկությունը, ստատիկ բանաստեղծությունը ինտրովերտ կամ, ինչպես իտալացի փիլիսոփա Ջ. Ագամբենն է կոչում՝ «անգործունեության» բանաստեղծություն է, որ նման է ջրասույզ նավի, որն օվկիանոսային խորքերից մակերևույթ չի ուզում դուրս գալ: Հետևաբար,

նրանում իշխում է խոհը, մեղիտացիան, հայեցումը, ներսուզումը, ինչպիսին Տերյանի բանաստեղծությունն է: Մովսեսը դրան հակադրում է դինամիսի (dynameis) աստիճանակարգը՝ «որտեղ գործում են բոլորին ի տես փոթորկալից մակերևույթները... Դինամիկ բանաստեղծության երազանքը «իններորդ ալիքն է» և «եթե ստատիկը ջրի հատակին կատարսիս է ապրում, սա (դինամիկը)՝ այդ երկրային «ահ ու դողի», անուրջների ու ցնորքների դեկլարացիան» (2, 2017, էջ 219): Մտատիկը, ըստ Ն. Մովսեսի, դեկլարացիաներ չի գրում, նրա ուշքն ու միտքը «երեքի դեկլարացիաները» չեն, այլ «Երեքի ու Երրորդության հայեցումներ» (2, 2017, էջ 228): Հետևաբար «ստատիկը» ադոթասացության, ներանձնացումների, դինամիկը՝ աչքերի դեմ հառնող ու փլուզվող դաշնությունների պոեզիա է, որ որոնում է աշխարհը փոխող, «խելագար ամբոխները» առաջնորդող անձին: Ահա ինչու, այստեղից կես քայլ է մնում Մովսեսին ասելու, թե Չարենցից մինչև Սևակ մեր պոեզիան մշակութային զարգացում չի ապրել՝ վերաճելով բանասիրական-աշուղական երևույթի («Գրական թերթ», 13 մարտի, 2015, էջ 10):

Իհարկե, որքան էլ տարբեր են խոսակցության առանցքն ու ժամանակը, բայց Մովսեսի հայեցությունը, ընթացքի բնութագրումը, ելակետի նախահիմքից ելնելով, նույնական է: Ես, իհարկե, նախորդ տասնամյակին ի հայտ եկած այդ բանավեճին չեմ անդրադառնա (իմ խնդիրը դա չէ), որովհետև կողմերը անհավասար էին, բայց կհավելեմ, որ Մովսեսի տեսանկյունն է դա թույլ տալիս ասելու: Ինչո՞ւ: Մովսեսի մեկնաբանությամբ «հայ ժամանակակից բանաստեղծության մեջ իշխում է հույզերի, կրքերի, իրավիճակների և հարաբերությունների ֆիզիկան» (2, 2017, էջ 105), ուստի «գրականությունը ժամանակակից աշխարհում կամաց-կամաց վերածվում է համակարգիչ մտցվող և մեր անձը հաստատող նույնականացման քարտի» (2, 2017, էջ 111): Հետևապես հետադարձացման բանաստեղծությունը, Մովսեսի հավելմամբ, համարվում է «20-րդ դարասկզբի հայոց բանաստեղծության զեղչը՝ Թումանյանի և Իսահակյանի, Մեծարենցի ու Վարուժանի, Տերյանի ու Չարենցի բանաստեղծության գնանկումը», որովհետև «ժողովրդակերտիչ բանաստեղծությունը վերածեց ամբոխահաճ բանաստեղծության» և «ժողովուրդ» բառն օգտագործելով՝ բանաստեղծությունը հանձնեց միջակին, նրա միջակ ընթերցողին, իսկ բանաստեղծության իսկական գիտակին հայտարարեց «ոչ-ժողովուրդ» (2, 2017, էջ 112): Մովսեսն, իհարկե, նկատի ունի նախորդ դարի 50-60-ականների բանաստեղծության ծեփծեփուն թատերայնությունը, ինտելեկտի վտարումը պոեզիայից, եսակենտրոնությունը, երբ բանաստեղծությունն ասես «արտադրվում է» և նրա «ինտելեկտուալ ցածր գնողունակությունը «շուկայում» հանգեցնում է էժան ապրանքի ներհոսքի» (3, 2018, էջ 305): Եվ երբ, ինչպես հավելում է Մովսեսը, «Միլվա Կապուտիկյանին կամ Համո Սահյանին հոչակում ես բանաստեղծ, ինքնաբերաբար Սուրեն Խաչա-

տրրյանին հռչակում ես ընթերցող» (1, 2015, էջ 191), քննադատն էլ վերածվում է «իմիջմեյքերի»...

Չմոռանանք, սակայն, ինչպես ասում է Հ. Մովսեսը՝ կա Հակոբի ժամանակը և կա Օնանի ժամանակը, բանաստեղծությունն էլ ելնում է որևէ մտահղացումից, որին, իհարկե, չպետք է հանգի, ինչը Մովսեսի պահանջն է: Բայց կա նաև բանաստեղծության բանահյուսականությունը, որին պակասում է առասպելականությունը, որ հավելյալ արժեք չի ստեղծում: Ուստի հարցը, թե բանաստեղծությունը ժամանակ ունի՞, թե՞ անժամանակյա, գրապատմական հարց է, Մովսեսի պատասխանը, իհարկե, աշխարհայացքի իր տեսանկյունից ելնելով, նույնքան անողոք է ոչ միայն մեր, այլև համաշխարհային գրականության երևույթները քննելիս: Պոեզիայի ներքին աստիճանակարգումները վերլուծելիս նա առաձնացնում է պաթոսի և ազդեցության գրողներին, որոնց շարքում են Էլիոթը, Բոդլերը, Մայակովսկին, Չարենցը, Գինգերգը, նրանց հակադրում Նարեկացուն, Մեծարենցին, Տերյանին, Հյուդեռլինին, Ռեմբոյին, Մեն-ժոն Պերսին, Ռիլկեին և այլն: Թերևս միջնորմը, որ գծում է Մովսեսը՝ «դասակա՞ն թե՞ մոդեռն», «ռեալիստ թե՞ ռոմանտիկ», առհասարակ որևէ գրական ուղղության հեղինակի քննության պարագայում, միջնորմը նրանց միջև լեզվի առողջանության, վանկաչափության (պրոսոդիա) կանոնացման հարցն է: Եթե արևելյան բանաստեղծության մեջ «հանգը բարեհնչողական-հեղոնիստական գործառույթ ունի», զարդարվեստ է լով՝ օպիումային, ախորժաբեր ու համեմունքային, ապա «քրիստոնեական բանաստեղծության մեջ հնչողական ֆունկցիա ունի» (1, 2015, էջ 158): Արևելյան բանաստեղծությունը, հետևաբար, մոնոտիթմային է, որ կրոնական իր նախահիմքով կապված է «նամազի խոսքագուրկ-զանգվածային էքստազի հետ»՝ մեջտեղ հանելով «զանազան շիրագներ և սահյաններ», որոնց «հանգը հիմնականում պարսկա-թուրքա-արաբական միավոր է» (1, 2015, էջ 159-160): Մինչդեռ հանգը հարմոնիայի գործառույթ է կրում, մեղեդին՝ համահնչունության, որպեսզի «մի տողը, մի միտքը ակուստիկական-պնևմատիկական թովումով կանչի և բերի մյուսին, ինչպես կեռնեխն է իր գույգը կանչում» (1, 2015, էջ 158): «Մեղեդին, հետևաբար, ինչպես սահմանում է Մովսեսը, - հնչվում է, հարմոնիան՝ կառուցվում» (1, 2015, էջ 159):

Թե՛ արևելյան և թե՛ արևմտյան պրոսոդիայի հիմքը, անշուշտ, կրոնական է: Եթե արևելյան հանգը «ախորժաբեր է ու գրգռող», ապա արևմրտյան-քրիստոնեական մշակույթի և լեզվի մեջ աղոթքի, խոհի և հայեցման անհատական բնույթ ունի, որ Լոգոսի հնչյունի արձագանքից է ծնվում: Եվ քանի որ, Մովսեսի ընկալմամբ, լեզուն մշակույթի հիմքն է, աշխարհայացք ձևավորողը, ապա ինքը (լեզուն է) ավանդույթի և նորի պահպանողը. ուղղակի և կարճ ասած՝ լեզուն ինքն է մեզ գրում, հիմնում բանաստեղծի և մեր ճակատագիրը, առողջության իր զարկերակում գաղտնագրում գոյի և գոյության առեղծվածը, բանաստեղծության (պոե-

զիայի) գեղեցկաբանական միֆը, ուստի այն ունի փիլիսոփայական հիմքերի վերլուծության կարիք, որի տեսանկյունից էլ Մովսեսը Չարենցի պոեզիայի մի շրջանում տեսնում է ռիթմերի հավելում, «Տաղարանում» արևելյան ոճավորում, Սահյանի և Շիրազի պոեզիայում՝ հանգի արևելյան խրախճանք, գրգիռ և հափշտակություն, նույնը և՛ Բողլերի «գոյաբանական ռախիտիզմ» բնութագրման մեջ, որտեղից՝ իրականության դժոխքից, չի անցնում բանաստեղծը, այլ մնում է այնտեղ, նկարագրում է նույնպես Մայակովսկու էստրադային տաղաչափությունը, խոսքի եռանդը, որ հրաման է իր բնույթով, Էլիոթի «քաղաքացիական քրիստոնեությունը»,՝ մի խոսքով, բանաստեղծներ, որոնք, ինչպես Մովսեսն է ասում, «սատանայի ուղարկվածներն են», «որոնց պոեզիան շլացնում և կուրացնում է, բայց չի շողշողում»: Նրանք ազդեցության սադրիչներ են և... Սա զուտ ճաշակի հարց չէ, այլ պոեզիայի բնույթի, աշխարհընկալման հարցադրում, որոնց Մովսեսն իր «Գրառումներ»-ում հակադրում է վկայագիր կամ վկա բանաստեղծներին (հույներն ասում են՝ մարտիրոս), մեր պոեզիայում՝ Նարեկացուն, Շնորհալուն, Մեծարենցին ու Տերյանին, համաշխարհային գրականության մեջ՝ Ռիլկեին, Պոլ Վալերիին և Մանդելշտամին, որոնց թագավորությունը, ինչպես ասում է բանաստեղծը, լեզվից է (լեզուն է), որը չի գրգռում, այլ հայում է իրը, կանչում մարդկորեն (Հյուդեոլին), վերապրում է աշխարհը, և Աստծու ներկայությունն է նրանց լեզվում: Այսինքն՝ լեզուն է գրում բանաստեղծին (որոնք գրվում են, ոչ թե գրում): Ուստի բանաստեղծն ասում է՝ «իմ թագավորությունը լեզվից է» (1, 2015, էջ 128): Հետևաբար, Աստծու ասումնքն է աշխարհը, որ ապրում է լեզվի մեջ, ուստի բանաստեղծությունը լեզվի լեզուն է:

Կա՞, թերևս, արդարացում (ճիշտ է ասելը՝ հիմնավորում) Մովսեսի հայեցողության մեջ: Կա՞, իհարկե, եթե խոսքը վերաբերում է բանաստեղծի հայացքի ուղղությանը, որ գալիքին է հառել, պատասխանատվության չափի իր բաժինը վերցրել: Ճիշտ է, այստեղ չափ-ը բացարձակին հավասարվելու միտում չունի, այլ գրական երեկվա և վաղվա վերաթնորման կամ, առհասարակ, գրական և գրականագիտական մտքի հայեցողության այնպիսի ձևավորման, որ մշակութային և լեզվական միասնության տեսանկյուն ունի: Իսկ սա ինքնին բարդ և համակողմանի ուսումնասիրության հարց է, և Հակոբ Մովսեսի մտքի ընդգրկումն էլ լայն է՝ հայ միջնադարյան գրականություն՝ Նարեկացի, Շնորհալի, հայրենների հեղինակի հարցը, Վարդան Անեցի, Դավիթ Սալաձորցի, Իստրա, բանաստեղծության նախորդ հարյուրամյա շրջանից մինչև Հ. Էդոյան, Ա. Ավդալյան, Հ. Բեյլերյան և... որը ոչ թե գրականության պատմության հետազոտության խնդիր է Մովսեսի համար, այլ լեզվի և նրա պոետիկայի (առհասարակ պոեզիա) միասնության հարց, որ ինքնին բանաստեղծության պատմությունն է, կամ բանաստեղծությունն է հանդես գալիս իբրև մշակույթի և լեզվի պատմության միասնություն: Գոյաբանությունը, ուստի,

լեզվում գոյության լեզվականությունն է բանաստեղծությամբ, որը նշանակում է բանաստեղծության լեզուն է, որը «գոյության համար վերացնում է լեզվական անանցելիությունը» (2, 2017, էջ 91): Այսինքն՝ խոսքը դնելով ռիթմի, տաղաչափության և առոգանության մեջ՝ նշանակում է հայցել Աստծու ներկայությունը լեզվում: Ուրեմն՝ «լեզուն Քրիստոսի մարմնի նման միակ մարմինն է, որը կարող է հասնել Հարության» (2, 2017, էջ 173): Եթե կուգեք, այսպես հավելել նաև՝ լեզուն, այսպիսով, ծննդյան մատյանն է մարդու և աշխարհի, ինչպես որ Հ. Մովսեսն է ասում՝ «տիեզերքի արգանդն ու իննամսյակը» (2, 2017, էջ 204): Հետևաբար, բանաստեղծության նպատակն արդեն ոչ թե գեղագիտական է կամ օնտոլոգիական, այլ բանաստեղծության հասցնելը «անլեզվության», այսինքն՝ այնպիսի արարիչ հարաբերության մարդու և Աստծու միջև, որ փրկագործում է մարդուն և աշխարհը: Բանաստեղծությունը, ուստի նրա լեզուն, ինչպես Մովսեսն է ասում, քերովբեական աղբյուր է, և այդպիսի երեք բանաստեղծ է ճանաչում, որոնց «լեզու է բերել լեզվի Քերովբեն. Մեծարենց, Ռիլկե, Մանդելշտամ» (2, 2017, էջ 168): Նրանք հավերժի Եկվորներն են, լեզվի լռության խորքում ապաստանած որսորդներ, որոնց որսատեղին բառերն են բանաստեղծական մի անժամանակության մեջ, երբ բառապատկերը իրերի որդեգրությունն է, «սբ. Հոգու օնտոլոգիա և ֆենոմենոլոգիա», աշխարհը ներկայացնող Աստծու հայց, որի վերջին ասյանը մարդն է: Այսինքն՝ մարդն է պատկերի նմանությունը կրողը, որովհետև գոյավորը պատմական չէ, այլ գոյավորի գոյությունն ինքնին անձնական է, և մարդը՝ ճանաչողության էակը, Աստծուն մերձենալու միջոցը միակ, որ չի կարող և չպետք է Աստծու ճանաչողությունը վեր դասի Նրանից Աստծուց: Ահա ինչու, ինչպես Հ. Մովսեսի հարցն է հնչում՝ «աշխարհն ի՞նչ է մտածում ինքն իր մասին», - մի պատասխան ունի. - ինչ մարդը», որովհետև «մարդը աշխարհի ինքնաճանաչողության օրգանն է» (2, 2017, էջ 160): Իսկ հեղինակը, գոյություն ունի՝ նրա ես-ը, եթե լեզուն է, որ «շան պես վերցնում է միայն տիրոջ ձեռքից», ժամանակը «հումք է» միայն, որի ներկան Հայրն է, Որդին՝ ներկան, գալիքը՝ Ոգին, հետևաբար գոյաբանությունը լեզվում կայացման անվերջ գործընթաց է ապրում, ամեն վայրկյան և պահ, այժմ և այստեղ, ուստի «հեղինակ,- ինչպես Մովսեսն է մեկնաբանում՝ հավելելով Պոլ Վալերիին իր միտքը,- գոյություն չունի. մենք որևէ բանաստեղծություն կարդալով՝ որևէ մեկի հետ շփման մեջ չենք մտնում, այլ այդ որևէ մեկի բանաստեղծությամբ՝ միայն մեզ հետ» (2, 2017, էջ 161): Բանաստեղծության պահանջն, ուստի, ժամանակակից աշխարհում, մարդու էկզիստենցիալ հասկությունն է: Եվ թեև նույնը Մովսեսն ասում է հարցման միջոցով, որի մեկնաբանությունը հետևյալն է. ժամանակակից աշխարհում մարդու ընկալումների մեջ տեղի է ունեցել իրի և նրա պատկերի նույնականացում, իրն իր պատկերը կորցրել է, վերածվել ինքն իրենով սպառվող «ինքնակոչ առարկայի»: Բայց իրն այն է, որ, չբավա-

րարվելով ինքն իրենով, ուզում է «պատկեր ունենալ», «ձգտել պոեզիաի»: Սակայն այն «ինքն իր պատկերն է», ինքն իր նմանությունը, որ մեկնաբանության և լեզվի կարիք չունի: «Այստեղից էլ ժամանակակից պոեզիայում Ռիլկեի «իր-բանաստեղծության» բացակայությունը և նրա փոխարեն բանաստեղծության առարկայականությունը» (2, 2017, էջ 206), որ ծնում է «անՔրիստոս աշխարհ և անաշխարհ Քրիստոս», լեզվի «կուլակաթափություն» (որը մոդեռնիզմի հասկանիշն է), «գրականությունը քշել(ով) մի քանի ընդհանուր հասկացությունների կոլեկտիվացման» (2, 2017, էջ 216, 220), որի բառամթերքը պատմականությունն է, ժողովրդայնությունը, դիսիդենտը,- մի խոսքով, հար-ցադրումների քննության լճացումը, տաբուացումը, պարսպապատումը և վանդակավորումը... Հ. Մովսեսը պոեզիայի այս ախտաբանությունը քննում է հիմնովին:

Սակայն հարցի փիլիսոփայական կողմի ըմբռնումը, որ չափազանց կարևոր է հարցադրումը ամբողջացնելու և մեկնաբանելու համար, այս դեպքում հարկ է վերլուծել իր ընդհանրությունների մեջ, որից սերում է նաև Մովսեսի աշխարհայեցողությունը: Եվ դրա հիմքը, կրկին ասեմ, բանաստեղծությունն է, որ «հարության տեսակ է, իրերի և երևույթների հարություն» (3, 2018, էջ 100): Իսկ ճանաչելը, ահա ևս «հարության գործողություն է», որ, Մովսեսի բացատրությամբ, նույնն է, երբ հարություն է առնում նաև ինքը՝ բանաստեղծը գրի և լեզվի մեջ, որ բանաստեղծորեն ասվելով, զգացմունքի և մտքի բառեր են, կամ, բանաստեղծության մեջ ապրվելով (ապրելով լեզվի մեջ) վերաճում են անլեզու հակաբառերի (նրանք բառերը, բանաստեղծության հակալեզուն և անլեզվությունն են, որովհետև նրանում իրերը չեզոքացվում են բառերով, բառերը՝ իրերով, անիրականությունը՝ իրականությամբ, իրականությունը՝ իրականությամբ) (2, 2017, էջ 165): Սա նույնն է, որ ասում է Հ. Մովսեսը Պոդոսի մի այլաբանությամբ, այն է. «Աշխարհը պատկերացնում է իբրև իրականության հայելու մեջ ընկած արտացոլքը՝ անդրադարձը մի Պատկերի, մի *Բնօրինակի*, որին մենք անմիջապես հաղորդ չենք» (2, 2017, էջ 164): Այսինքն՝ վերևը ներքևում է, ներքևի աստիճանակարգումը ձգտում է վերև, արտացոլվում նրանում:

Մովսեսի աշխարհայեցողության հիմքը, ինչպես տեսնում ենք, միակենտրոն է, միահիմք: Սա, անշուշտ ընդհանրություններ ունի Հ. Էդոյանի «Բանաստեղծության երկակի տեսողությունը» (2020 թ.) աշխատության հետ, որ արդի հայ գեղագիտական մտքի բարձրությունն ու խորությունն է: Համեմատությունը, անշուշտ, կախում ունի հարցադրումների շրջանակից, որ ծագումով նույնն են, վերլուծությամբ՝ անհատական: Մովսեսի համար առաջնայինը ճանաչողությունը և լեզուն են, խոսքի և բանաստեղծության ոլորտը «իբրև մի ժամադրավայր, ուր բառը և իրը համբուրվում են», Էդոյանի համար՝ Ոգու համաշխարհային շարժումը, որի հիմքը արվեստն է (պոեզիան), ոգու փոխակերպությունների աստիճանավորումը,

որն արտահայտվում է աստվածակենտրոնության, մարդու և Աստծու միասնության (մարդն Աստծու մեջ, Աստված՝ մարդու), Աստծու և մարդու բացակայության, առհասարակ, շարժման բնույթի և հավասարակշռության գաղափարի մեջ: Մոնիստական (միակենտրոն) (Մովսեսն ասում է՝ մարդն Աստծու առջև) աշխարհայեցությունը թե՛ Հ. Մովսեսի և թե՛ Հ. Էդոյանի պարագայում, ծնում է նույնական հարցեր, Մովսեսի դեպքում՝ գեղեցկաբանական, Էդոյանի պարագայում՝ գեղագիտական-փիլիսոփայական, որոնց ճանաչողության հիմքն արվեստն է (գրականությունը): Ուստի չմանրամասնելով հարցը՝ նշեն, որ Էդոյանի և Մովսեսի վերլուծության հիմքում շտայներական մի ընկալում է, որն աշխարհի ամենակարևոր իրադարձությունը համարում է Աստծու Խաչելության և Հարության գաղափարը (Գողգոթայի միստերիան): Սա է ճանաչողության հիմքը, որ Մովսեսի դեպքում, որքան մոտ Աստծուն, այնքան ճանաչելի, հետևաբար, գիրը (Գիրքը) կարող է լինել միայն սուրբ, հայդեգերյան հայեցակարգը՝ «գոյը բացել իր գոյությամբ»՝ բանաստեղծության ծիրի մեջ նշանակել՝ «բանաստեղծությունը բացել լեզվով», որովհետև «բանաստեղծությունը այն ավանակն է, որի վրա նստած՝ Տերը Երուսաղեմ է մտնում» (1, 2015, էջ 39, 24): Այսինքն՝ բանաստեղծությունը տոպոսն է (այն վայրը), որ *աստվածահայտնութենական (էպիֆանիկ)* բնույթ ունի, դեպի ուր տանողը բառերն են: Ուստի Մովսեսի հավելմամբ՝ «բառերը բանաստեղծության համար նույնն են, ինչ Հովհաննես Մկրտիչը՝ Քրիստոսի համար» (1, 2015, էջ 20): Բառերն են, ահա, որ վկայում են բանաստեղծությունը, առանց բառերի բանաստեղծության հայտնություն չի լինում: Բառերը, սակայն, ի՞նչ են. իրերի անուններ, գաղափարներ, թե՛ իրեր: Մովսեսի ընկալումը բազմաշերտ է և աստիճանակարգված, որ Ռ. Շտայների գեղեցկաբանական, Պ. Ֆլորենսկու բառի մետաֆիզիկական հիմքի ճանաչողության համադրությամբ կարելի է բացատրել:

Զուտ փիլիսոփայորեն, կարելի է ասել, մարմինը (բառերը) բնագանցորեն հավասար է ոգուն (իդեային): Հետևապես, Մովսեսի գեղեցկաբանական ընկալման մեջ բառն անդունդ է, և գեղեցիկը ճանաչելու մի ճանապարհ կա. իջնել անդունդի խորքը, ուր Աստծու էությունն է, և վեր բարձրանալ՝ կրելով հայտնության բեռը: Բանաստեղծությունն, ուստի, «Ասելիքի գեղեցկուհի Բերսաբեն է», իսկ նրա «բառը՝ բոժոժ, որի մեջ,- Մովսեսի բացատրությամբ,- ննջում է նրա նշանակյալը՝ իրը, մինչև որ այն բանաստեղծությամբ ծակի իր բոժոժը և դուրս գա...» (1, 2015, էջ 14): Շարժումն այս, որ նկարագրում է Մովսեսը, Ոգու և Աստծու փոխակերպության դրաման է, որ վերապրում է բանաստեղծը գոյությունը,- այսինքն՝ «բանաստեղծությունը Աստծու համար»: Բանաստեղծությունն, ուրեմն, այն հոգևոր նախահիմքն է, որ զգայականը, հայեցողականը, բանականը վերհանում է աստվածային (ոգու) ոլորտ:

Շտայների բացատրությամբ՝ մարդու «զգացող», «ողջախոհ» և «գիտակցող» ոգին ճանաչման ուղին մեկնաբանում է «գիտակցող» ոգուց կախման մեջ: Ես-ի հոգևոր պոտենցիալը հենց «գիտակցող ոգու» էությունից կախում ունի, որովհետև շրջապատող աշխարհը՝ բնությունը, իրերն անտարբեր են ոգու և իդեայի նկատմամբ: Բնությունը և իրերն իրականում ոչ աստվածային են, ոչ էլ՝ ոչ աստվածային, անտարբեր են իդեայի և ոգու հանդեպ: Միայն մտածողն էս-ն է, որ նայում է բնության և իրերի թաղանթի միջով, իդեան (ոգին) ընկալում մտքի և ենթագիտակցության միջոցով: Ուստի գիտակցող ոգին, ինչպես ասում է Շտայները, պետք է ցատկ կատարի այս անտարբեր թաղանթի միջով՝ իդեան դիտարկելու մտքի ձևով, որովհետև «ով մնում է իրականության սահմաններում, չի կարող հասնել իդեային» (Է. Աթայան, 2005, էջ 481)¹: Արվեստագետը (բանաստեղծը) իրականությանը, սակայն, այլ կերպ է մոտենում: Նա ընդունում է բնությունը, առարկան, զգայականը՝ փոխելով (փոխակերպելով) առարկայի ձևը (ինչպես-ը), այսինքն՝ այլ կերպ է տեսնում աշխարհը, իրերը, առարկան՝ ներկայացնելով դրանք իբրև անհրաժեշտ, օրինաչափ, աստվածային: Հետևապես բանաստեղծության «իրականությունը» գուրկ է «իրականությունից, որ, սակայն, պետք է ստեղծի բանաստեղծը»: Այսինքն, ինչպես Ռ. Շտայներն է ասում. «Եթե բնության արքայությունն օժտված է զգայառու իրականությամբ, գիտության արքայությունը՝ մաքուր ոգեղենով, ապա արվեստի արքայությունը... գեղեցկաբանական շողանքի (das Schein) ոլորտ է», որ «մարդկային արարիչ ոգու աստվածայնացված զգայականն է» (նույն տեղում, էջ 482):

Մետաֆիզիկական նախասկիզբը, որ Մովսեսի ընկալումն է նաև, կարելի է ասել, եթե միակենտրոն է, ապա խոսք կարող է լինել բացառապես «ինքնին գեղեցիկի» հայտնության մասին, որ հնարավոր է ի հայտ գա միայն սահմանային իրավիճակում, ինչպես սարսափն է, մահը: «Մետաֆիզիկական ակնթարթի» (Հ. Էդոյան) պահին գեղեցիկը բացվում է իր իրական դեմքով: Շտայներն այս դեպքում իդեայի և հայեցողության միջև կատարյալ ներդաշնակություն է տեսնում: Կարող է պատահել նաև, երբ «իդեան ներկայանա հայեցողությունից ավելի նշանակալի, լինի ավելի ընդգրկուն»: Այս դեպքում, ըստ փիլիսոփայի, գործ ունենք *վեհի* գաղափարի հետ, որ, անշուշտ, հիացմունք է պատճառում: Իսկ ահա երրորդ պարագան՝ զգայական պատկերի գերակշռության խնդիրն է. Պատկեր մղվում է առաջնաբեմ, ընդդիմանում աստվածայինի դեմ՝ հանդես բերելով զարշելին (տգեղը): Բայց կա նաև գեղեցկաբանության ըմբռնման չոր-

¹ Տե՛ս Ռ. Շտայների «Զավեշտականը և նրա կապը արվեստի ու կյանքի հետ» հոդվածը: Մեջբերումն արված է Էդվարդ Աթայանի թարգմանությունից՝ «Հոգի և ազատություն» (2005 թ.):

րորդ՝ *ողբերգականի* հայեցություն, որ «ինքնին գեղեցիկի» և վեհի միասնության մեջ է հնարավոր ընկալել (նույն տեղում, 2005, էջ 480):

Անշուշտ, բանաստեղծության խնդիրը, ելնելով շտայներական աշխարհընկալման աստիճանակարգության բնույթից, Մովսեսը փոխակերպում է այսպես՝ ասելով. «Գտնել բառերի այնպիսի մի հարաբերություն, որի ժամանակ իրականը բարձրանա երևակայականի շատ բարձր մակարդակ, իսկ երևակայականը նույնպես բարձրանա իրականի շատ բարձր մակարդակ» (2, Երևան, 2017, էջ 173): Բանաստեղծությունը, ուստի, ոգու պոտենցիալ ներկայությամբ, ճանաչող ես-ին վեր է հանում իբրև հոգևոր մարդ, իսկ ճանաչող ես-ը (մարդը), ինչպես Հ. Մովսեսն է հավելում, «ծաղիկ տվող ծառն է», «ճանաչված իրը ճանաչողի ճյուղից կախված պտուղն է» (2, 2017, էջ 117): Սա ասես Շտայների մի շրջված միտքն է, երբ ասում է՝ «ոգին այլ բան չէ, եթե ոչ բնության ծաղկումն ու պտուղը»: Նրա ոգու արմատը հողում է, պտղավորումը՝ գոյի և բացարձակի ոլորտում: Բայց Մովսեսի պարագայում սա «ինքնագիտացող ես-ի», նրա զգայական-իրական աշխարհի արտացոլումն է լեզվում, որի կենտրոնում մարդն է, նրա ես-ը, որ ստեղծագործության և ոգու պոտենցիալի կրողն է: Ուստի և բանաստեղծ է նա, բառը նրա որսաստեղին է, թեև հենց ինքն է իր որսը, բառերը՝ նույնպես: Բառերը, սակայն, իր ձևակերպմամբ, *թովում են*, ինչպես ոգու մեղեդին է թովում, հնչում աղոթքի պես: Այդպես նաև մեր լեզուն է թովում, բանաստեղծորեն կանչում երկրի վրա Եկվորին (Հյուդեղին): Որպես ենթակա բառը Մովսեսի ըզձյալն է (ըզձական), որ, թաքնաբանների կարծիքով, մի ստորոգում ունի՝ արարչական «եղիցին»: Բանաստեղծության կերտվածքի մովսեսյան երազանքն է սա, որ բառը լինի թևավոր (ինչպես հելլեններն էին ասում), որ նետում ես թևավոր, և թռչելով՝ ինքն է հասնում գոհին (Ֆլորենսկի), ունենա «չափ», ոչ թե լինի «անսանձ ճանաչողության» հանձնառու (ինչպես Ֆլորենսկին կասեր), այլ «խոսի որովայնում», ինչպես խոսում են անձայն: Բառի ծնունդը մետաֆիզիկական ակնթարթում Մովսեսը, ահա ինչու, նմանեցնում է «օձի հմայախոսությանը», բանաստեղծին նմանեցնում օձին (որ գուցե դրախտային օձն է և բառի իր որսն է անում) և «ամեն ինչ զգում է լեզվով՝ լեզվով զգացածը նոր միայն հաղորդում մտքի(ն)» (2, 2017, էջ 112): Լեզվի այդ իսկությունն է, որ իրն է անվանում և, ասվելով լեզվում, փոխակերպում է իրը: Ինչպես ասում է Պ. Ֆլորենսկին. «Իրի անունը հենց նրա նախանյութն է: Անունն ապրում է իրի մեջ, իրը կերտվում է անվամբ» (Է. Աթայան, 2005, էջ 547)¹:

Հետևաբար բառն է լեզվում շարժման կրողը և, ինչպես ասում է Հ. Մովսեսը, «աչքը պատմում է, իսկ լեզուն՝ տեսնում». բանաստեղծն այս-

¹ Մեջբերումն արված է Պ. Ֆլորենսկու «Իդեալիզմի համամարդկային արմատները» երկից:

պէս ամեն ինչ կարող է պատկերել կրկնակի տեսողությամբ՝ «երբ նրա աչքը լեզու է, իսկ լեզուն՝ աչք» (2, 2017, էջ 334): Ուստի, բանաստեղծությունն էլ, Մովսեսի աստիճանակարգմամբ, կարող է լինել և՛ միաբնակ (մոնոֆիզիտ), և՛ երկբնակ (դիաֆիզիտ): Մոնիստական հիմքով «բառերը կան, սակայն չեն իրեղենանում («սիմվոլիստների» և «ռոմանտիկների» դեպքը), կամ, կան իրերը, որոնք չեն բառայնանում («ռեալիստների» դեպքը): Սրանք գրականության մեջ,- Մովսեսի մեկնաբանությամբ,- նման են աղանդների» (1, 2015, էջ 244): Մինչդեռ իրական պոեզիան «բառի և իրի հավասարական միաձուլումն է. բառը՝ հանուն իրի և իրը՝ հանուն բառի» (1, 2015, էջ 244), որ Մովսեսի բանաստեղծական դավանանքն է: Ի՞նչ ուղղություն է սրանով սահմանում Մովսեսը: Բանաստեղծն այն անվանում է **ՍՅԼ**, որ ասում է, թե բանաստեղծությունը Որդին է Մարդու, պոեզիան՝ Հոր: Այսինքն՝ բանաստեղծությունը Մկրտության պահին, որ մտահղացման և ներշնչանքի պահն է, «լցվում է Հորով» («Դու ես իմ սիրասուն Որդին...») և Սուրբ Հոգով («...և Սուրբ Հոգին... իջավ նրա վրա», Ղուկ. Գ. 22) (3, 2018, էջ 188): Ուրեմն՝ Որդին խաչի վրա կարող է միայն ծնվել, ինչպես որ բանաստեղծությունը՝ վերապրելով խաչելության և հարության միստերիան: «Խաչը, - ուստի, ինչպես հավելում է Հ. Մովսեսը,- Քրիստոսի Բեթղեհեմն է: Խաչի վրայից «Աստվա ծ իմ, Աստվա ծ իմ, ինչո՞ւ թողեցիր ինձ» (Մարկ. ԺԵ. 33) նրա ճիշդ աշխարհում նորածնի առաջին ճիչն է...» (3, 2018, էջ 188): Հետևաբար պոեզիան որևէ ուղղության հանձնառու չէ, նա ինքն իրենով **ՍՅԼ** է բոլոր ժամանակներում, նույնիսկ ժամանակից «դուրս», որի հեղինակն անանուն է և անհայտ, ինչպիսին աղոթքն է լինում, եթե աշխարհ է եկել կրելու մարդու ճակատագրի բեռը, վերհանելու նրան իրբն *հոգևոր մարդ*:

Գրականության ցանկ

1. *Հակոբ Մովսես*, Գրառումներ, Ե. , 2015:
2. *Հակոբ Մովսես*, Գրառումներ-2, Ե. , 2017:
3. *Հակոբ Մովսես*, Գրառումներ-3, Ե. , 2018:
4. *Ֆրիդրիխ Նիցշե*, Բարուց և չարից անդին, Ե. , 1992:
5. *Էդվարդ Աթայան*, Հոգի և ազատություն, Ե. , 2005:

References

1. **Hakob Movses**, Notes, Ye'reva'n, 2015.
2. **Hakob Movses**, Notes-2, Ye'reva'n, 2017.
3. **Hakob Movses**, Notes-3, Ye'reva'n, 2018.
4. **Friedrich Nietzsche**, Beyond good and evil. Twilight of the Gods, Y. , 1992.
5. **Edward Atayan**, Spirit and freedom, Ye'reva'n , 2005.

Սուրեն Աբրահամյան- բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր: Գիտական հետազոտությունների շրջանակը հայ նորագույն գրականության, քննադատության և տեսության հարցերն են: Գիտական մամուլում հրատարակել է հարյուր երեսունից

ավելի հորված, աշխատություն և երեք մենագրություն: Գիտական երկերի առաջին հատորը՝ «Տեքստ և բնագիր» (2010 թ.) և «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» (2020 թ.), արժանացել են Նիկոլ Աղբալյանի անվան մրցանակին գրականագիտության զոնով:

ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Suren Abrahamyan- Ph.D. and Professor. The sphere of scientific research is the issues of contemporary Armenian literature, criticism and theory. The first volume of scientific works "Text and Original" (2010) and the other "The Artistic System of Modern Armenian Poetry" (2020) were awarded the Nikol Aghbalyan Prize in Literary Studies.

ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Сурен Абрамян- Доктор филологических наук, профессор. Сферой научных исследований являются вопросы современной армянской литературы, критики и теории. Первый том научных трудов "Текст и оригинал" (2010 г.) и "Художественная система современной армянской поэзии" (2020 г.) удостоены премии Никола Агбаляна в области литературоведения.

ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Ընդունվել է տպագրության 27.09.2023թ.:

**ՄԵՄԱՆՏԻԿ ՄԻՋՈՒԿԻ ԱՅԼԸՆՏՐԱՆՔԱՅԻՆ «ՏԵՂԱՇԱՐԺԵՐԸ»
ԲԱՆԱՍՏԵՂՍԱԿԱՆ ՏԵՔՍՈՒՄ**

Բանայի բառեր - տեքստ, հեղինակ, ստեղծագործություն, պատմություն, կառուցվածք, տարածություն, տեղաշարժ, սկզբունք, այլընտրանք:

Գեղարվեստական տեքստի այնկողմնային իրականության մեջ պատմության բացակա ներկայությունն արդարացված է այնքանով, որքանով ապահովված են տեքստից «դուրս» ստեղծագործության ծավալման հնարավորությունները: Այլ կերպ ասած՝ ստեղծագործության մեջ բացվող տեղեկատվական դաշտը կարող է և «նախատեսված չլինել» տեքստի կողմից՝ վերջինիս մեկնաբանություններում տեղ գտնելով բացառապես մտահայեցողական մակարդակներում: Ինչքան «սնուցված է» տեքստի մեջ պատմությունը («մասին»-ը), այնքան հեռու, բայց և պարզորոշ են ստեղծագործության մեջ նրա արձագանքները: Միննույն ժամանակ, այն ստեղծագործություններն են դիմանում ժամանակի քննությանը, որոնց մեջ պատմությունը հետզհետե տարրալուծվում է՝ որևէ կերպ չհիշեցնելով իր նախնական գոյության մասին:

Հեղինակի հոգևոր ներուժը շրջանցում է ստեղծագործության իմաստաբանական միջուկը՝ որևէ տեղ չգտնելով իր հանգրվանը: Առտնին գիտելիքների կողմից ստեղծագործության առանձին մասերի և կամ նրանց փոխհամագործակցության վերջնարդյունքի հնարավոր վերհանումը տակավին ոչինչ չեն կարող ասել այդ էներգիայի մասին՝ այն պարզ պատճառով, որ այն չի տեղավորվում այստեղի գիտակցության նախասահմանված որևէ ծրագրում: Հակառակ պարագայում՝ ստեղծագործությունը կմնար այս կամ այն ժամանակի մեջ՝ սահմանափակվելով վերջինիս տեղեկատվական բովանդակության տիրույթներում: Ստեղծագործության իմաստաբանական միջուկի բոլոր միկրոտարրերը ենթակա են ծածկա-գրման ու վերծանման բացառությամբ այն էներգիայի, որ որևէ կերպ չի կարող կարգավորվել գիտակցության կողմից և ստեղծագործության տեքստի մեջ ներկա է բացառապես ենթա-գիտակցական մակարդակներում:

Պայմանավորված գեղարվեստական տեքստի մեջ լեզվական տարրերի փոխհաղորդակցության նպատակով ու մեթոդաբանությամբ՝ երևում է ստեղծագործության մեջ հեղինակի «ես»-ի մասնակցության աստիճանը. ինչքան բաց ու ակնհայտ է տեքստի մեջ այդ տարրերի առարկայական տեղաշարժը, այնքան փոքր է «ես»-ի ընդգրկած տարածությունը և ընդհակառակը: Միննույն ժամանակ, ինչքան փոքր է այդ տարածությունը, այնքան մեծ է հեղինակի «ես»-ի՝ տեքստի արտաքին մակարդակում ընթերցողի հետ առերեսվելու հավանա-կանությունը և փոքր՝ ստեղծագործության գեղագիտական տիրույթը:

Hovik Musayelyan,
Doctor of Philology,
Institute of Literature after M. Abeghyan of the NAS RA
Orcid. ID 0009-0001-5860-3352

**THE ALTERNATIVE “MOVEMENTS” OF THE SEMANTIC CORE
IN A POETICAL TEXT**

Key words - text, author, work, history, structure, space, movement, principle, alternativ.

The absent presence of the history in the ethereal reality of a literary text is justified insofar as

the opportunities for the development and expansion of the work “outside” the text are provided. In other words, the information field that opens up in the work may not be “intended” by the text itself, finding a place in the interpretation of the latter at a solely discretionary level. The more this history (“what about”) is “fed up” in the text, the more distant, but the clearer its echoes are in the work. At the same time, those works can bear the test of the time, during which the history gradually dissolves, leaving no reminder of its original existence.

The author’s spiritual energy bypasses the semantic core of the work, finding no shelter anywhere. Everyday knowledge and the identification of individual parts of the work and/or the final result of their interaction cannot yet say anything about this energy, for the simple reason that it does not fit into any predetermined program of the consciousness of “*this place*”. Otherwise, the work would remain in one time or another, limited to the spheres of the information content of the latter. All microelements of the semantic core of the work are subject to encoding and decoding, with the exception of that energy that cannot be regulated by the consciousness in any way and is present in the text of the work exclusively at the intuitive levels.

In accordance with the goals and methodology of the conveying linguistic elements in a literary text, the degree of participation of the author’s “*T*” in the work is visible, that means, the more open and obvious is the objective movement of these elements in the text, the less space the “*T*” occupies and vice versa. At the same time, the smaller this space is, the greater is the opportunity for the author’s “*T*” to appear in front of the reader at the external level of the text and the smaller is the aesthetic sphere of the work.

Овик Мусаелян,

док. филол. наук

Институт литературы им. М. Абеяна НАН РА

Orcid. ID 0009-0001-5860-3352

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ «ПЕРЕДВИЖЕНИЯ» СЕМАНТИЧЕСКОГО ЯДРА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Ключевые слова - текст, автор, произведение, история, структура, пространство, перемещение, принцип, альтернатива.

Отсутствующее присутствие истории в потусторонней реальности художественного текста оправдано постольку, поскольку предусмотрены возможности развития и расширения произведения «вне» текста. Иными словами, информационное поле, открывающееся в произведении, может быть и не «предназначено» самим текстом, находя место в интерпретациях последнего исключительно на дискреционном уровне. Чем больше в тексте эта история «подпитана» («о чем»), тем более далеки, но тем и ясны ее отголоски в произведении. В то же время те произведения выдерживают испытание временем, в ходе которых история постепенно растворяется, ничем не напоминая о своем первоначальном существовании.

Духовная энергия автора обходит семантическое ядро произведения, нигде не находя своего прибежища. Повседневные знания и выявление отдельных частей произведения и/или конечного результата их взаимодействия еще ничего не могут сказать об этой энергии, по той простой причине, что она не вписывается ни в одну predetermined программу сознания ‘*этого места*’. В противном случае произведение осталось бы в том или ином времени, ограничиваясь сферами информационного содержания последнего. Все микроэлементы семантического ядра произведения подлежат кодированию и декодированию, за исключением той энергии, которая никак не может быть регулирована сознанием и присутствует в тексте произведения исключительно на интуитивных уровнях.

В соответствии с целями и методологией передачи языковых элементов в художественном тексте просматривается степень участия авторского «Я» в произведении: чем более открыто и очевидно предметное передвижение этих элементов в тексте, тем меньше пространства занимает «Я» и наоборот. В то же время, чем меньше это пространство, тем больше возможность авторского «Я» на внешнем уровне текста оказаться перед читателем и тем меньше эстетическая сфера произведения.

Արվեստի և գրականության մեջ գոյություն ունի մի սահման, որից այն կողմ սպառվում են *այստեղի* գիտակցության բոլոր հնարավորությունները, փլուզվում՝ առարկաների՝ *հնարավոր* տրամաբանության վերջին հենարանները՝ խցանելով այն ուղիները, որոնցով, սովորաբար, վերլուծության են ենթարկվում գեղարվեստական ստեղծագործությունները: Խոսքն այստեղ ստեղծագործության մետաֆիզիկական կողմերի մասին չէ (որն ունի իրեն *մոտ թողնելու* «թույլատրելիության» սահմանները), ոչ էլ նրա՝ ինչ-որ տեղ անհրաժեշտ «գաղտնիքի», այլ մարդկային բանականությունը շրջանցող գեղագիտական այն *ռիսկերի*, որոնք խնդիրներ են առաջադրում, սակայն չեն ակնկալում լուծումներ, ստեղծում են տարածություն՝ միաժամանակ արգելափակելով այնտեղ տանող բոլոր ճանապարհները: Եվ հենց այստեղ էլ հարց է առաջանում. ի՞նչ իմաստ ունի գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծությունը, եթե այն (դատելով ասվածից) անխուսափելիորեն հայտնվելու է ինչ-ինչ փակուղիների առջև, հասնել այն վերջնարդյունքին, որը կարող է «հանդուրժել» գիտական բանաձևումներ և կամ հայտնվել հնարավոր տրամաբանության տիրույթներում:

Այստեղ էլ, ահա, ի հայտ է գալիս գրականագիտական նոր մտածողության այն հայեցակարգային սկզբունքը, համաձայն որի՝ քննության են ենթարկվում գեղարվեստական ստեղծագործության ոչ միայն սեմանտիկ միջուկը (ինչպես, սովորաբար, արվում է դասական գրաքննադատության պարագայում), այլև՝ ԱՌԻԹԸ, որը թույլ կտա իրերն ու երևույթները տեսնելու «վարագույրից այն կողմ», նայելով ստեղծագործության *մտադրության* մեջ՝ տեսնելու նրա *արդյունքը*, որը, այսպես ասած, մարմին չունի, բայց ունի սովեր, ըստ այդմ՝ *լույս* և կողմնորոշման հնարավորության առկայություն: Այստեղ նախ պետք է ընդգծել, որ բարձր գրականությունը (հատկապես պոեզիան) չի կարող լինել ինչ-որ բանի *մասին. այն առիթ է* խոսելու ամեն ինչի մասին, որի առնչությամբ ստեղծագործության սեմանտիկ միջուկը կարող է նույնիսկ տեսողական *ազդանշաններ* չտալ, այլ պարզապես ստեղծել ընկալման մի հարթություն, որտեղ միակ կողմնորոշիչը նրա թրթռումն (վիբրացիա) է՝ տեղեկության-տարածական առավել մեծ հավակնություններով, քան նույն միջուկը և, ի տարբերություն վերջինիս՝ անհանդուրժող՝ գիտական վերլուծությունների ու համակարգումների *ճանաչելի* չափորոշիչների նկատմամբ:

Ժամանակակից արվեստի և գրականության մեջ «մասին»-ը կարող է հանդես գալ առավելագույնը որպես համապատկեր: Ավելին, այն կարող է անգամ «մաս չկազմել» իր վրա ծավալվող հետագա իրադարձություններում, քանզի, ի վերջո, «պատմությունը երբեմն շատ առավել ներկա է այնտեղ, որտեղ խոսք անգամ չկա այդ պատմության մասին» (Ռ. Բարթ, «Գրականությունը և ճշմարտությունը Ե., 1999 թ., էջ 64): Գեղարվեստական տեքստի այնկողմնային իրականության մեջ պատմության բացակա

ներկայությունն արդարացված է այնքանով, որքանով ապահովված են տեքստից «դուրս» ստեղծագործության ծավալման հնարավորությունները: Այլ կերպ ասած, ստեղծագործության մեջ բացվող տեղեկատվական դաշտը կարող է և «նախատեսված չլինել» տեքստի կողմից՝ վերջինիս մեկնաբանություններում տեղ գտնելով բացառապես մտահայեցողական մակարդակներում: Ինչքան «սնուցված է» տեքստի մեջ պատմությունը («մասին»-ը), այնքան հեռու, բայց և պարզորոշ են ստեղծագործության մեջ նրա արձագանքները: Միևնույն ժամանակ, այն ստեղծագործություններն են դիմանում ժամանակի քննությանը, որոնց մեջ պատմությունը հետզհետե տարրալուծվում է՝ որևէ կերպ չհիշեցնելով իր նախնական գոյության մասին: Ասվածին կարող են որոշակի վերապահում ունենալ էպիկական ստեղծագործությունները, այն էլ՝ պայմանավորված ժանրային առանձնահատկություններով՝ գեղագիտական համակարգի վերոբերյալ համատեքստում հանդես գալով որպես պատմահասարակական, սոցիալ-մշակութային գոյաբանական տարր: Այսօրինակ ստեղծագործություններում սյուժեն երբեմն պատմության պատրանքներ է ստեղծում. ինչուց դնելով պատմահասարակական միջավայրի արտաքին շերտերը՝ վերցնում է նրանցից, ինչ հնարավոր է, հեռանալով՝ դառնում ինքնուրույն պատմություն, ավելի ճիշտ՝ *ոգու* պատմություն՝ այդպիսով թելադրելով գրապատմական իր ժամանակաշրջանը գեղարվեստի զարգացման հետագա գործընթացներին:

Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի առավել հայտնի ստեղծագործություններում, օրինակ, առաջնահերթ է թվում սոցիալական, պատմահասարակական միջավայրի գեղարվեստական արտացոլման նպատակը, որպես այդպիսին՝ տասնամյակներ շարունակ դիտարկվում և քննության առնվում գրաքննադատության կողմից (ինչը, իհարկե, ինքնանպատակ լինել չի կարող և օրինաչափ է գրաքննադատության պատմության զարգացման տեսանկյունից): Նրանց էպիկական ստեղծագործությունների սյուժետային հիմքը (սոցիալ-պատմական միջավայրը) և իմաստաբանական միջուկը (ոգու պատմությունը) չեն գտնվում պատմագեղագիտական մտքի համակարգման միևնույն ուղեգծի վրա, ինչով և պայմանավորված՝ հայ գրականության այդ երկու մեծերի ստեղծագործությունները ժամանակի հետ բացվում են իրենց նոր կողմերով:

Կյանքի և գրականության հիմնական տարբերություններից մեկը ժամանակի ընտրության նրանց կերպն է ու բնույթը. առաջինի «գործունեության վայրը» ներկան է, երկրորդ-դինը՝ անցյալն ու ապագան: Միտված լինելով ապագային՝ անցյալը (պատկերավոր ասած) հոսում է ներկայի խողովակի միջով, այդ ընթացքում ունենում անխուսափելի կորուստներ, որոնց չափով և պայմանավորված՝ ստեղծում ապագայի իր տարածությունը: Սակայն մի շատ կարևոր նրբություն կա այստեղ, որ կարող է արտուրդ թվալ երևույթների առարկայական ընկալման տեսանկյունից,

բայց ոչ՝ գեղագիտական սկզբունքի. որքան մեծ են այդ կորուստները, այնքան մեծ է ստեղծագործության՝ ապագայի տարածությունը: Այդ կորուստների «կարգավորման» հիմնական գործառույթն իր վրա է վերցնում ստեղծագործության տեքստը. այն սպունգի պես ներքաշում է իր մեջ առարկաների տեղեկատվական մրուրը, քայքայելով ֆիզիկապես՝ կառուցում նրանց հոգևոր կենսագրությունը գեղագիտական նոր տարածության մեջ: Քայքայվելով՝ առարկաների տեղեկատվական բովանդակությունը չի անհետանում. այն թաքնվում է տեքստի տարբեր մասերում («սպունգի մեջ») տարածություն ապահովելով ստեղծագործության ենթագիտակցական վտանգի ծավալման համար («Թռչուն, որ իր մահվամբ տարածություն կապահովե», Գ. Պըլտեան, «Ելք», մատենաշար «Յառաջ», 1993 թ., էջ 58):

Ենթագիտակցական վտանգը (այլ կերպ ասած, անհատի՝ իրերի ու երևույթների ընդգրկման հոգեմտավոր դիրքի, կրոնամշակութային պատկանելիության, կրթական աստիճանի, հոգևոր կենսագրության, ինտելեկտուալ մակարդակի հանրագումարային արդյունքը), «շրջանցելով» տեքստի առարկայական-տեղեկատվական բովանդակությունը, վերցնում է նրանից այն, *ինչ իրեն պետք է* (ինչպես ծանոթ միջավայրում, խավարի մեջ առարկաները շոշափելով՝ մենք փնտրում ու գտնում ենք մեզ անհրաժեշտը), որին, անշուշտ, անհնար կլիներ հասնել առանց այդ առարկայական ու տեղեկատվական բովանդակության՝ հիմնական (և կամ՝ միակ) *կողմնորոշի*:

Ասվածը փորձենք քննության առնել Վ. Տերյանի բանաստեղծական հետևյալ երկու տողերում, որոնք, ի դեպ, ըստ բանաստեղծի եղբոր՝ Ղազար Տեր-Սուքիասյանի վկայության՝ նա գրել է 8-9 տարեկանում (տե՛ս Պարտիզոնի Վ., «Տերյանի կենսապատումը», Ե., 1984թ., էջ 41):

*Ինչքան սիրուն է մեր բոստանը,
Ինչ օգուտ, որ պիտի մեննինք:*

Առաջին հայացքից այս տողերը, կարծես, քննություն են ենթադրում միայն էքզիստենցիալիզմի, կյանքի ու մահվան հակադրամիասնության փիլիսոփայության համապատկերի վրա և այլն: Բայց պետք է ասել, որ դա ընդամենը սկիզբն է, արտաքին շղարշը, որն ապահովում է դրաման՝ պոետական իրավիճակի անհրաժեշտ բաղադրատարրերով (այստեղ մի կողմ թողնենք այն հանգամանքը, թե այդ տարիքում պատանի բանաստեղծը հոգեբանական ինչ էտնաբեմերից կարող էր տեսնել կյանքի ողբերգությունը. դա այլ թեմա է և քննության այլ հարթություն է պահանջում):

Բոլոր առումներով, մեջբերված տողերում տեղեկատվական բովանդակության հիմքը, անշուշտ, էքզիստենցիալիզմն է, որը, իմաստաբանական վերլուծության դեպքում, հանդես է գալիս միակ առանցքային պլա-

նում՝ բառընկալման նշանային համակարգում, սակայն, նոր տարածություն ապահովելով ենթագիտակցական վտանգի ծավալման համար:

Բանաստեղծական այս երկտողում դրամատիկական իրավիճակի ստեղծման հիմնական գործառույթն իր վրա է վերցնում երկրորդ տողի «Ինչ օգուտ» հարցադրումը, որի ակնկալվող պատասխանները որևէ առումով չեն անդրադառնում *արդյունքի* վրա. ավելին՝ պատասխաններ նույնիսկ չեն ակնկալվում այստեղ (կյանքի հիմնական ողբերգությունը. կա հարց, չկա պատասխան)՝ ոչ թե նրա համար, որ հնարավոր չէ գտնել այդ պատասխանները, այլ որ հարցը տրված է՝ առանց պատասխանի ակնկալիքի (գեղագիտություն՝ հանուն գեղագիտության), իսկ որ առավել ողբերգականն է, հարցի մեջ առկա է պատասխանը՝ «օգուտ չկա»: Մա՛ որպես էրզիստենցիալ մտահամակարգում: Բայց, մտահայեցողական դիրքից, հարց է առաջանում. ի՞նչ օգուտ կարող էր բերել չմեռնելը (բանաստեղծի հարցադրման հոգեբանական ետնաբեմում՝ *էրբե՛նէ՛ չմեռնելը*), որ նույնն է՝ հավերժական կյանքը (այստեղ պարզունակ կլինե՞ր խոսել այն մասին, որ, փոխաբերական առումով, «բոստանը» խորհրդանշում է կյանքը, աշխարհն առհասարակ, որտեղ ապրում է մարդը՝ անկախ այն հանգամանքից, ի դեպ, որ, ինչպես ենթադրվում է Ղազար Տեր-Սուքիասյանի պատմածից, հենց բոստանն էլ նկատի է ունեցել մանկահասակ բանաստեղծն այս տողերը գրելիս)*:

Հանդես գալով «սիրուն բոստանի», այն է՝ կյանքի հակառակ կողմում՝ մահը, ինչպես տեսանք, «օգուտ» չի կարող բերել. հանգամանք, որը խնդիրը տեղափոխում է մեկնության այլ հարթություն. բոստանի սիրունությունը կծառայեր իր նպատակին, եթե չլինե՞ր մահը, իսկ եթե այն կա՝ բոստանի սիրունությունը որևէ արժեք չունի: Հոգեմտավոր այս երկփեղկվածության պարագայում, սակայն, ի հայտ է գալիս մի հարց՝ ևս՝ փակուղու առջև կանգնեցնելով *այստեղի* գիտակցությունը. իրոք բոստանը (կյանքը) սիրուն կլինե՞ր, եթե առհասարակ չլինե՞ր մահը: Այս հարցն առավել ևս պատասխան չունի (**Сартр Ж. –II**, «Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии», М., 2000 г. с. 84.), քանի որ «մեր գիտելիքները սահմանափակվում են այստեղի կեցության մասին» (Սարտր)՝ այդպիսով կասկածի տակ դնելով որևէ իրավիճակում «օգուտ»-ի իմաստն ու նշանակությունը: Բայց ԸՆԴԱՄԵՆԸ կասկածի տակ է դնում, այլ ոչ՝ բացառում՝ հավերժական կյանքի պարագայում իրերի ու երևույթների այլընտրանքային գոյության փաստը, որն իր հերթին ոչ միայն խաղարկում է կյանքի իմաստի բացակայության՝ հավերժական քննարկման առարկա

* Տերյանի մասին իր հուշերում նրա ավագ եղբայրը՝ Ղազարը, պատմում է, թե ինչպես մի անգամ, իրիկնաժամին, երբ ընտանիքի բոլոր անդամները հավաքվում են տանը (Գանձայում), 8-9 տարեկան Վահանն ուշանում էր: Երկար ժամանակ որոնելուց հետո նրան գտնում են իրենց մեծ ու գեղեցիկ բոստանի վերջնամասում կառուցված գողտրիկ հովիկում քնած՝ թևատակից սահած ծոցատետրում՝ այս տողերը:

դարձած խնդիրը, այլև ստեղծում է վակուումային մի իրավիճակ. եթե այդ իմաստը չկա, ուրեմն նրա մասին խոսք լինել չէր էլ կարող, իսկ եթե, այնուամենայնիվ, խոսվում է նրա մասին, կնշանակի կա՛ նման մի բան: Բայց որտե՞ղ, ինչպիսի՞ն է այն. այստե՞ղ է, որ խնդիրը դուրս է գալիս էրզիստենցիալիզմի տարածքից՝ շարժվելով դեպի պոեզիայի այն «գաղտնիքը», որտեղ իրերը ստվերներ ունեն, բայց ոչ՝ մարմին, ունեն ժամանակ և տարածություն, բայց ոչ՝ կենսագրություն: Մտացվում է, որ, ինչպես նշեցինք վերևում, պոեզիան չի կարող լինել ինչ-որ բանի մասին, ավելին՝ այն նույնիսկ *իրավունք չունի*՝ լինել ինչ-որ բանի մասին. այն, մեծ հաշվով, առիթ է՝ խոսելու ամեն ինչի մասին: Իսկ այս դեպքում ինչպե՞ս պետք է վարվի գրաքննադատությունը, եթե ձեռքի տակ չպիտի ունենա այդ «մասին»-ը, այն հիմքը, ի վերջո, որը պետք է առարկայական նյութ հանդիսանա գիտական վերլուծությունների ու համակարգումների համար:

Ասվածի առումով խնդիրն ակամա հանգում է նրան, որ գրականագիտական ժամանակակից միտքը չպետք է սևեռվի նյութի վրա, քանի որ վերջինս ընդամենը «ծուղակ» է, որի մեջ հայտնվելով՝ այնտեղ էլ կմնա այդ միտքը: Այնինչ *այդտեղ* մնացած միտքն այլևս ոչինչ չի կարող տալ նոր մտածողությանը, քանի որ վերջինիս, իր հերթին, ոչինչ չի կարող տալ նույն այդ նյութը՝ ինչպիսին էլ այն լինի (իր խորությամբ, իմաստաբովանդակային ընդգրկմամբ և այլն): Գրականագիտական նոր մտածողության հիմքում ընկած է գեղարվեստական նյութից ածանցվող այն տարածությունը, որտեղ նպատակը գեղագիտությունն է՝ հանուն գեղագիտության. իրավիճակ, որտեղ թվացյալ աբսուրդը տարրալուծվում է բանականության նոր մակարդակներում՝ պայմանավորված գիտական բանաձևումների՝ ռիսկային նոր որակներով ու հմտությամբ: Այստեղ պետք է կարևորել առանցքային մի հանգամանք ևս. հոգևոր կապը հեղինակի հետ: Շտապենք ասել, որ այն միշտ էլ եղել է գրաքննադատության զարգացման պատմության բոլոր փուլերում՝ տարաբնույթ դրսևորումներ ունենալով ժամանակի ընթացքում: Բայց, միևնույն ժամանակ, հնարավոր չէ խուսափել արդի այն իրողություններից, որոնք, գրեթե բոլոր բնագավառներում, պարտադրում են աբսուրդի ելակետային այն նոր մոդելները, որտեղ բանականությունը երբեմն սայթաքում է, բայց և որն առաջարկում է նոր ուղիներ ու մեթոդաբանություն «դիմակայելու» ժամանակակից գեղագիտության նոր մարտահրա-վերներին:

Գաղտնիք չէ, որ հեղինակի հետ գրականագետը ոչ բոլոր դեպքերում կարող է գտնվել հոգեմտավոր միևնույն դաշտում: Ուստի (առավել ևս) նա չի կարող գիտական լուծումներում համարժեք ընդգրկել այն ամենը, ինչ *նկատի է ունեցել* հեղինակը: Դա, ինչպես անհնար, այնպես և անիմաստ է, որովհետև հեղինակի ընդգրկումները ընթերցողի համար կարող են հասնու լինել կամ չլինել՝ անկախ գրականագետի միջամտությունից: Վերջինիս դերակատարությունը ստեղծագործության՝ որպես կենդանի օրգա-

նիզմի նորովի բացահայտումն է, այդպիսով՝ ըն-թերցողի և հեղինակի միջև հոգևոր կապի ապահովումը: Գաղտնիք չէ նաև, որ գեղար-վեստական ստեղծագործությունը կենդանի օրգանիզմ է, որի բոլոր մասերը փոխկապակցված են միմյանց, ինչի շնորհիվ էլ ստեղծագործությունն ապրում է: Բայց, ինչպես յուրաքանչյուր կենդանի օրգանիզմ, ստեղծագործությունն էլ ժամանակի հետ սպառում է իր այս կամ այն գործառույթը՝ արտաքին աշխարհի հետ հարաբերությունների իր այս կամ այն ձևաչափը փոխարինելով մեկ ուրիշով՝ այսպիսով աստիճանաբար հայտնվելով գոյության նոր ժամանակի ու տարածության մեջ, որոնք էլ, իրենց հերթին, կարող են հաղթահարելի լինել գրականագետի համար այն դեպքում, եթե վերջինս կարողանա այդ ձևաչափի փոփոխության պատճառներն ըմբռնելուն զուգահեռ՝ կանխատեսել նաև այդ փոփոխությունների *նպատակը*՝ վերջնական ծածկագիրը, որտեղ «ապահովագրված են» ստեղծագործության գոյաբանական կառուցվածքն ու հեղինակի հոգևոր էներգիան:

Գրականագետի խնդիրն այս երկու հայեցակարգերի փոխներթափանցման վերջնարդյունքի ճշգրտումն է ու բանաձևումը: Առաջինին (ստեղծագործության գոյաբանական կառուցվածքին) մոտենալու դեպքում, որպես կանոն, հենակետ են հանդիսանում առտնին գիտելիքները, երկրորդին (հեղինակի հոգևոր ներուժին)՝ մտավոր պատրաստվածությունը, հանրագիտակությունը, անհատական այն որակները, որոնք կարող են հոգեմտավոր անհրաժեշտ նշաձող ապահովել՝ հնարավորինս մոտենալու այդ էներգիային:

Հեղինակի հոգևոր ներուժը շրջանցում է ստեղծագործության իմաստաբանական միջուկը՝ որևէ տեղ չգտնելով իր հանգրվանը: Առտնին գիտելիքների կողմից ստեղծագործության առանձին մասերի և կամ նրանց փոխհամագործակցության վերջնարդյունքի հնարավոր վերհանումը տակավին ոչինչ չեն կարող ասել այդ էներգիայի մասին՝ այն պարզ պատճառով, որ այն չի տեղավորվում *այստեղի* գիտակցության նախասահմանված որևէ ծրագրում: Հակառակ պարագայում՝ ստեղծագործությունը կմնար այս կամ այն ժամանակի մեջ՝ սահմանափակվելով վերջինիս տեղեկատվական բովանդակության տիրույթներում: Ստեղծագործության իմաստաբանական միջուկի բոլոր միկրոտարրերը ենթակա են ծածկագրման ու վերձանման՝ բացառությամբ այն էներգիայի, որ որևէ կերպ չի կարող կարգավորվել գիտակցության կողմից և ստեղծագործության տեքստի մեջ ներկա է բացառապես ենթագիտակցական մակարդակներում: Միննույն ժամանակ, ստեղծագործության «գաղտնիքն» ու հեղինակի հոգևոր էներգիան տեքստի մեջ ունեն իրենց «դերաբաշխումը»: Առաջինն ապահովում է ստեղծագործության ցուցիչի (ինդեքս) մենաշնորհը, երկրորդը՝ խորագիտության (երուդիցիոն) նշաձողը: Ինչքան ապահովագրված է ցուցիչը, այնքան բարձր է նշաձողը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության «ողնաշարը» նրա չերևացող կողմն է, որտեղ և կենտրոնացած է այն ամենը, ինչն իր հետևից տանում է ընթերցողին: Վերջինիս հետաքրքրում է հենց այդ չերևացող կողմը՝ գեղագիտական կանխավայելքի այն վարագույրը, որից այն կողմ գտնվող առարկաները *վերահսկելի չեն* գիտակցության կողմից, ըստ այդմ և՛ առաջնահերթությունը փոխանցում են հոգևոր տեսադաշտի ընդլայնման հավանականությունը:

Ցուրտ է, Արաքս: Դուրսը քամին

Հոնդում է չարակամ:

Լցրու, խմենք միանգամից՝

Ինչ երազել ենք այնքան:

Ե. Չարենց, «Արաքսիային»

Չարենցի՝ առաջին հայացքից զուտ բռնեմական թվացող այս քառատողում գեղագիտական աուրան բացվում է երրորդ և չորրորդ տողերում. ընթերցողի համար տեսանելի է ստեղծված հոգևոր միջավայրը, սակայն դա՛ չէ, որ նրան հետաքրքրում է, այլ այն, թե ինչ է նախորդել այդ միջավայրի ստեղծմանը: Ընթերցողը կռահում է, որ ինչ-որ բան է տեղի ունեցել հեղինակի հետ, որը նա չի ասում՝ ոչ թե որևէ նպատակ դնելով դրա մեջ, այլ, որ որևէ նպատակ առհասարակ չկա, որը և (թող տարօրինակ չթվա) գեղագիտության հիմնական նպատակն է:

Այստեղ մեր խնդիրը քառատողի գրաֆիկական վերլուծությունը չէ, այլ «վարագույրից այն կողմ» առարկաների այլընտրանքային գոյության փաստարկման վավերացումը, որի պարագայում ընթերցողը նախապես չի պատկերացնում հեղինակի հոգևոր այս կամ այն դիրքի գոյության հավանականությունը, այնուհետև «ձեռքի տակ ունեցած» խողովակների միջոցով փորձում է մոտենալ նրան, ի սկզբանե անհավանական թվացող իրերն ու երևույթները տեսնել առավել մոտիկից, շոշափել դրանք, հետզհետե հարմարեցնել հոգևոր կեցության իր պայմաններին՝ ականա հայտնվելով նոր իրականության մեջ: Այստեղ գործում է Օվերտոնի պատուհանի տեսության սկզբունքը, որի վերջնանպատակը (գեղարվեստի պարագայում) գեղագիտության նոր միջավայրի ամրագրումն է:

Այն, ինչ իրականում կատարվել է հեղինակի (անհատի) անձնական կյանքում՝ չի կարող առարկայորեն և կամ փոխաբերական առումով տեղ գտնել նրա ստեղծագործության մեջ (հակառակ դեպքում մենք գործ կունենայինք ցածրակարգ արվեստի հետ): Իրական կյանքում հեղինակի ապրած ողբերգությունը, երջանկությունը, ցավը, տառապանքը ստեղծագործության մեջ առարկայորեն հանդես գալու դեպքում ոչինչ չեն կարող ասել իրենց մասին, քանի որ գեղարվեստի մեջ ինչ-որ բանի ցուցադրումը չի կարող վկայել նրա մասին. ի դեպ՝ ոչ միայն առարկայորեն, այլ թեկուզ

ակնարկի տեսքով: Իրողություններով ծանրա-բեռնված արվեստում չի կարող գործել գեղագիտության այն սկզբունքը, համաձայն որի՝ ինչ-որ բան սկիզբ է առնում ինչ-որ բանի անկման արդյունքում («Իմ սկզբի մեջ իմ վերջն է, իմ վերջի մեջ՝ իմ սկզիբը», Թ. Էլիոթ, «Մեռյալ երկիրը», Ե., 1991 թ., էջ 107):

Ասվածից, իհարկե, չի կարելի ենթադրել, թե հեղինակի անձնական կյանքում տեղի ունեցած իրադարձությունները որևէ կերպ չեն արտահայտվում նրա ստեղծագործություններում: Խնդիրն այստեղ պետք է դիտարկել այլ տեսանկյունից. ինչպիսի՞ն է նրանց *եղբը* տեքստի կառուցվածքային պլանում, մասնակցության կերպն ու բնույթը, որակն ու աստիճանը ներտեքստային միկրոտարրերի տեղաբաշխման ու շերտավորման գործընթացում և այլն: Եթե տեքստի որևէ անկյունում այդ իրողությունները *մատնեն* իրենց առարկայական ներկայությունը՝ ստեղծագործությունն ամբողջությամբ կգաղտնագերծվի՝ այդպիսով կորցնելով ինչպես իր ազդեցության ոլորտները, այնպես էլ, առհասարակ, գոյության նոր պայմաններում ներգրավվելու իմունիտետը:

Ե. Չարենցի վերաբերյալ քառատողի մեջ, օրինակ, հեղինակի անձնական կյանքի իրողություններն առարկայորեն չեն մասնակցում տեքստի կառուցվածքային որևէ շերտում. նրանք ընկալվում են բացառապես ենթագիտակցական հատություն, հիմնովին քայքայվելով տեքստի մեջ՝ սնուցում նրա *օրգանական* միացությունները, ինչի շնորհիվ նա (տեքստը) նոր կյանք է առնում՝ ապահովելով արարչագործության առանցքային սկզբունքը (ինչ-որ բան կառուցվում է ինչ-որ բանի) քայքայման հետևանքով («Շենքը կառուցվում է, մարդը՝ քայքայվում», Հ. Էդոյան, «Հետգրություն», Ե., 2001 թ., էջ 176):

Հեղինակի «ես»-ը գտնվում է տեքստի չերևացող կողմում. այն միակ իրականությունն է, որը կարող է քիչ թե շատ պատկերացում տալ անհատի ընդգրկման իր չափաբաժնի մասին: Ինչքան ապահով է թաքնված տեքստի չերևացող կողմում հեղինակի «ես»-ը, այնքան մեծ է այդ չափաբաժինը և ընդհակառակը: Հեղինակը կարող է նույնիսկ չիմանալ, ավելի ճիշտ՝ *թույլ տալ իրեն*՝ չիմանալ, թե որտեղ է թաքնված իր «ես»-ը: Նա իր «տեղը» ցույց է տալիս նշանների միջոցով («Ես առաջ եմ շարժվում մութ խավարի մեջ և նշաններ տնկում», Пас О., «Поэзия, критика, эротика», М., 1996 г., с. 112), որոնք շղարշում են նրա ներկայությունը, նրա «բացակայությունից» օգտվելով՝ մտնում ինքնուրույն հարաբերությունների մեջ, դառնում առանձին մարմին, յուրովի մի գոյություն, որի միջոցով հեղինակը փոխանցում է իր ասելիքը, իր բացակա ներկայությամբ երևում արտաքին աշխարհին: Այն, ինչ ներքին աշխարհից հայտնվում է արտաքինում, արդեն իսկ կեղծ է ու պատիք, ինչպես նաև՝ ենթակա քննարկման: Այնինչ հեղինակի (անհատի) «ես»-ը ենթակա չէ քննարկման, քանի որ այն («ես»-ը) միակ փաստացի իրականությունն է, որտեղ ապրում է հեղինակ-

անհատը, հետևաբար և՛ չի քննարկվում: Քննարկման ենթակա է այն, ինչը գտնվում է արտաքին աշխարհում, որովհետև այստեղ ամեն ինչ գտնվում է շարժման մեջ, որով և հիմնավորվում է ասվածը:

Եթե, օրինակ, Տերյանն ասում է. «Իմ խաղաղ երեկոն է հիմա, // Մեղմալույս և տխուր և անուշ...», առաջին հայացքից կարող է տպավորություն ստեղծվել, թե հեղինակը (նույնն է՝ նրա «ես»-ը) այստեղ ներկա չէ, այլ պարզապես ներկայացնում է օրվա որոշակի մի պահ, տրամադրություն և այլն: Բայց սկսենք նրանից, որ հեղինակն ի՛նքն է *ուզում*, որ օրվա այդ պահը լինի հենց այդպիսին, քանի որ լեզվական նշանները տեքստի մեջ հարմարեցված են այնպես, որ իրենցով արտահայտված իրողություններին հնարավորություն չեն ընձեռում՝ մնալու բառիմաստային իրենց նախնական նշանակյալի մեջ: Մեջբերված տողերում միայն «երեկո»-ն է գտնվում իր բառիմաստային նշանակյալի մեջ, որը, սակայն, *իրողություն չի ստեղծում* այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի գտնվում մյուս բոլոր բառիմաստների նշանային համակարգի մեջ: «Երեկոն» չունի հոգեբանական ազդեցության գոտիներ այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի հայտնվել հեղինակի «բացակայությունը» լրացնող լեզվական շերտերի ներքին հարաբերությունների մեջ, որի դեպքում արդեն «երեկոն» *չի քափարարվում* լինել օրվա ինչ-որ մի պահ, այլ, իր վրա վերցնելով հեղինակի լեզվամտածողության ազդակները՝ «ակամա» իր վրա է կրում հեղինակի հոգևոր իրավիճակի արտահայտման պատասխանատվությունը: Հեղինակի «ես»-ն այստեղ գտնվում է բոլոր բառիմաստային նշանակիչների միջև, մեկից մյուսին անցնելով՝ ի մի բերում հավաքական իր էությունը (որը և հեղինակի հիմնանպատակն է)՝ ազատ արձակելով բառերն իրենց նշաններից («Ումն թափառական//Մթին արահետով հասնում է դարպասին», Գ. Թրակլ, Բանաստեղծություններ, Երևան, 2007 թ., էջ 43):

Գոյություն չունի որևէ մեկ այլ երևույթ կամ իրավիճակ, որը կարող է մարդու էությունն արտահայտել ավելին, քան նրա լեզվամտածողությունը: Իրերն ու երևույթները, որոնց դիմելով՝ շարժման մեջ է դնում մարդը՝ հարաբերությունների մեջ են մտնում ոչ թե իրենց ապրիորի որակների շնորհիվ, այլ մարդու հոգևոր կառույցի, հոգեմտավոր այն դիրքի, որտեղ «ժամանակի հետ բառերի մեծ մասը սկսում է դառնալ ավելորդ» (Հովհ. Գրիգորյան, Հրեշտակներ մանկության երկնքից, Ե., 1992 թ., էջ 88)՝ տարածություն ապահովելով իրենց այն նշանակյալների համար, որոնք «սովեր ունեն, բայց չունեն մարմին», *տեղ են հասցնում*, բայց ցույց չեն տալիս ճանապարհը:

Քննարկել լեզուն՝ նշանակում է՝ ոչ այնքան այն ամենը, ինչն արտահայտված է նրա միջոցով, այլ մարդու հոգևոր կառույցը, հետևաբար և՛ վերջինիս՝ այդպիսին լինելու պատճառներն ու հանգամանքները, որոնց խողովակով տեղ հասնելու ճանապարհին լեզուն «նյութական» կորուստներ է ունենում: Այդ կորուստները, սակայն, անհետևանք չեն մնում.

նրանք յուրովի մասնակցում են լեզվական կառույցի ներքին միկրոտարրերի փոխհամագործակցության գործընթացին՝ արտաքին դաշտում մնալով անտեսանելի: Այդ կորուստները *պատճառ են հանդիսանում*, որի հետևանքով անկորուստ մնացած մասը վերանայում ու վերագնահատում է իր այլընտրանքային հնարավորությունները՝ նրանց բաց մնացած տեղը լրացնելու առավել ազդեցիկ միջոցներով ու մեթոդաբանությամբ (ինչպես, օրինակ, մարդու մարմնի այս կամ այն մասի բացակայության և կամ թերացումի պարագայում մյուս մասերը հարկադրաբար իրենց վրա են վերցնում նրա գործառույթներն ու պարտականությունները՝ առավել համա-ձայնեցնելով իրենց հնարավորությունները): Ինչքան սրվում կամ հասունանում են այդ կորուստներով պայմանավորված խնդիրները, այնքան ընդլայնվում են անկորուստ մնացած մասի հնարավորությունները: Ստացվում է այնպես, որ «նյութական» կորուստներ կրելով՝ լեզուն ի հայտ է բերում մինչ այդ իրեն անծանոթ այն հնարավորությունները, որոնք *նախատեսված չէին* իր նախնական առաքելության կողմից, բայց և «առիթներ» էին փնտրում՝ պատեհ իրավիճակներում ինքնադրսևորվելու: Ժամանակի ընթացքում, այսպիսով, լեզուն իրենից դուրս է մղում այն ամենը, ինչը ենթակա է փոխարինման՝ ստեղծելով հերմետիկ մի միջավայր, որտեղ յուրաքանչյուր միկրոշարժը պատճառաբանված է և սկզբունքորեն հավասարակշռված:

Եթե, օրինակ, մենք ասենք. «Պատանեկության տարիներին ես գնում էի զբոսնելու հեռու անտառներում», ինքնին հասկանալի է դառնում, որ «հեռու»-ն վկայում է անտառների՝ աշխարհագրական առումով որոշակի տարածության վրա գտնվելու մասին, որովհետև բառերն այստեղ գտնվում են իրենց բառարանային իմաստի ու նշանակության մեջ: Իսկ եթե ասենք. «Ես իմ պատանեկությունն եմ կորցրել անտառների հեռվում»՝ «հեռու»-ն այստեղ բնավ չի խոսում աշխարհագրական տարածության մասին, այլ հանդես է գալիս որպես մետաֆիզիկական հասկացություն՝ անհրաժեշտ պայմաններ ստեղծելով իրերի ու երևույթների հոգեբանական ընկալման համար: Առաջին նախադասության մեջ բառերը նոր տարածություն չեն ստեղծում, որովհետև իրենց տրված կարգավիճակով նրանք չեն փոխներթափանցվում միմյանց իմաստային նշանակության մեջ, իսկ երկրորդ նախադասության պարագայում՝ ընդհակառակը: Միևնույն ժամանակ, առաջին նախադասության մեջ «ես»-ը իսպառ բացակայում է, քանզի ասելիքի նպատակն ընդամենը գործողության ցուցադրումն է, իսկ երկրորդի իմաստային արտաքին պլանում թեև նույնպես գործողություն է ենթադրվում («Ես իմ պատանեկությունն եմ կորցրել...»), այնուամենայնիվ, այստեղ գործողություն իրականում չկա, քանի որ «ես»-ը հանդես է գալիս որպես իմաստաբանական միջուկի կենտրոն և, հետզհետե տարածվելով՝ դուրս մղում իրենից այն ամենը, ինչն առտնին գործողություն է ենթադրում:

Պայմանավորված գեղարվեստական տեքստի մեջ լեզվական տարրերի փոխհարադրականության նպատակով ու մեթոդաբանությամբ՝ երեվում է ստեղծագործության մեջ հեղինակի «ես»-ի մասնակցության աստիճանը. ինչքան բաց ու ակնհայտ է տեքստի մեջ այդ տարրերի առարկայական տեղաշարժը, այնքան փոքր է «ես»-ի ընդգրկած տարածությունը և ընդհակառակը: Միննույն ժամանակ, ինչքան փոքր է այդ տարածությունը, այնքան մեծ է հեղինակի «ես»-ի՝ տեքստի արտաքին մակարդակում ընթերցողի հետ առերեսվելու հավանականությունը և փոքր ստեղծագործության գեղագիտական տիրույթը:

Գրականության ցանկ

1. *Բարթ Ռ.*, Գրականությունը և ճշմարտությունը, 1999:
2. *Գրիգորյան Հովհ.*, Հրեշտակներ մանկության երկնքից, Ե., 1992:
3. *Էլիոթ Թ.*, Մեռյալ երկիրը, Ե., 1991:
4. *Էդդյան Հ.*, Հետգրություն, Ե., 2001:
5. *Թրակլ Գ.*, Բանաստեղծություններ, Ե., 2007:
6. *Պըլտյան Գ.*, «Ելք», մատենաշար «Յառաջ», 1993:
7. *Պարտիզոնի Վ.*, «Տերյանի կենսապատումը», Ե., 1984:
8. **Сартр Ж.** –П, «Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии», М., 2000.
9. **Пас О.**, «Поэзия, критика, эротика», изд. «Русское феноменологическое общество», М., 1996 г.

References

1. **Bart' R'.**, «Grakanowt'yowny' & twshmartowt'yowny'», Ye'reva'n, 1999.
2. **Grigoryan Hovh.**, «Hreshtakner mankowt'yan erknciq», Ye'reva'n, 1999.
3. **E'liot' T'.**, Mer'yal erkiry', Ye'reva'n, 1991.
4. **E'doyan H.**, Hetgrowt'yown, Ye'reva'n, 2001.
5. **T'rakl G.**, Banasteghc'owt'yownner, Ye'reva'n, 2007.
6. **Py'lyan G.**, «Elq», matenashar «Yar'aj», Ye'reva'n, 1993.
7. **Partizowni V.**, Teryani kensapatowmy', Ye'reva'n, 1984.
8. **Sart' Zh.** –P, «Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii», Moskva, Respublika, 2000.
9. **Pas O.**, «Pojezija, kritika, erotika», izd. Moskva: «Russkoe fenomenologicheskoe obshhestvo», 1996.

Հովիկ Մուսայելյան – Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը՝ նորագույն շրջանի հայ գրականություն, գրականության տեսություն, կառուցվածքաբանություն, փիլիսոփայություն, մշակութաբանություն: Հեղինակել է երկու մենագրություն և մոտ 40 գիտական հոդված:

ORCID ID 0009-0001-5860-3352
 h.musaelyan@rambler.ru

Hovik Musayelyan - Doctor of Philology, Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA. The scope of scientific interests: Armenian Literature of the modern period, theory of literature,

structuralism, philosophy, cultural studies. Author of 2 monographs and about 40 scientific articles.

ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru

Овик Мусаелян - Доктор филологических наук, Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА. Сфера научных интересов – армянская литература новейшего периода, теория литературы, структурализм, философия, культурология. Автор 2 монографий и около 40 научных статей.

ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru

Հնդուկվել է տպագրության 29.10.2023 թ.

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Անահիտ Հակոբյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID:0000-0002-3869-5261
anahithakobyan@litinst.sci.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-43

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԵՐԱԶՆԵՐԸ

Բանայի բառեր - Խաչատուր Աբովյան, երագ, տեսիլք, Ագաթանգեղոս, Գրիգոր Լուսավորիչ, Պետրարկա, Դորպատյան օրագրեր:

Երագների վերլուծությունն ու մեկնաբանությունը, անշուշտ, բարդ, իսկ հաճախ անհնարին աշխատանք է: Բավական է ասել, որ երագների դասակարգման և գործառնության կողմի վերաբերյալ գոյություն ունեն հաճախ իրարամերժ վարկածներ: Բավական ուշագրավ է երագների յուրատիպ նմուշների առկայությունը հայ մեծ գրող և մտածող Խաչատուր Աբովյանի (1809-1848 թթ.) ստեղծագործության մեջ: Հետաքրքիրն այն է, որ դրանք ոչ թե գեղարվեստական հնարք են, այլ իսկապես կատարված իրողություն, որոնք նա բարեբախտաբար գրի է առել:

Սույն հոդվածում փորձ է արվում մեկնել դրանց բովանդակությունը՝ կիրառելով երագների տեսակավորման, բովանդակային դասակարգման և շարժառիթների վերաբերյալ նշանավոր հոգեբան Զիգմունդ Ֆրոյդի (1856-1939 թթ.) մշակած դրոյթները:

Երագի թեմատիկան Աբովյանի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս նաև այլ ժանրի երկերում: Հոդվածում անդրադարձել ենք Աբովյանի կյանքի վերջին տարիներին (1845-47 թթ.) գրված «Կարճատոս պատմությունների» երկրորդ շարքում ընդգրկված «Երագ» պատումին: Այս ստեղծագործությունը վաղ վերածննդի դարաշրջանի նշանավոր հումանիստ, բանաստեղծ Ֆրանչեսկո Պետրարկայի (1304-1374 թթ.) երագների աշխարհաբար փոխադրությունն է, որը թաքնված է եղել հանճարեղ իտալացու լատիներեն բազմահատոր նամականու էջերում, սակայն չի վրիպել Աբովյանի պես խորաթափանց գիտնականի ուշադրությունից ու նրա գրչի գործությամբ ստանալով գեղարվեստական նոր հնչեղություն՝ դեռևս 19-րդ դ. 40-ական թվականներին մուտք է գործել հայ իրակա-նություն:

Քննարկվող թեմայի շրջանակներում նաև ընտրողաբար վերլուծել ենք Աբովյանի մի շարք չափածո երկեր, որտեղ երագը, ծառայելով իբրև գեղարվեստական աստղձ, կա մ հանդես է գալիս որպես հեղինակի ստեղծագործական մտքի հորինվածք, կա մ որպես ազգային ավանդական դիպաշարի տարր միախուլվում նրա ինքնուրույն երկերի կառուցվածքին՝ դրանց, սակայն, հաղորդելով միանգամայն նոր բովանդակություն և իր իսկ ստեղծած միջապոետիկական պատկերների միջոցով վկայում հայ մշակույթի ուժեղ ժառանգականության ու շարունակականության մասին:

Աբովյանի երագները նրա հարուստ ու առաքինի ներաշխարհի շարունակությունն են, և որքան էլ այնտեղ իշխեն անգիտակցականը (սեփական երագներում) կամ գիտակցականը (գեղարվեստական երկերում), միևնույնն է, դրանք համակված են հայրենիքի նկատմամբ մեծ սիրով և նրան հնարավորինս պիտանի լինելու բուռն ցանկությամբ:

Anahit Hakobyan
PHD in Philology
Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA
ORCID ID:0000-0002-3869-5261
anahithakobyan@litinst.sci.am

THE DREAMS OF KHACHATUR ABOVYAN

Key Words - Khachatur Abovyan, dream, vision, Agathangelos, Gregory the Illuminator, Petrarca, Dorpatian diaries.

The analysis and interpretation of dreams is certainly a difficult and often impossible task. Suffice it to say that there are often conflicting hypotheses regarding the classification and functional aspect of dreams. Even Aristotle expressed the idea that a dream is a type of thinking while asleep. In this regard, the presence of unique samples of dreams in the works of the great Armenian writer and thinker Khachatur Abovyan (1809-1848) is quite remarkable. The interesting thing is that these dreams are not artistic creativity, but reverberations of objective reality - Abovyan's dreams, which fortunately were written down by him and reached our days.

The present article is an attempt to explore their content by applying the thesis developed by the famous psychologist Sigmund Freud (1856-1939) on categorization and decodification of dreams, as well as the classification of motives.

The theme of dreams appeared in Abovyan's works also in other genres. In the article, we referred to the story "The Dream" included in the second series of "The Short Stories" written in the last years of Abovyan's life (1845-47). This work is in modern Armenian which revolves around the dreams of Francesco Petrarca (1304-1374), a famous humanist and poet of the early Renaissance period. The information on Francesco Petrarca's dreams were hidden in the pages of a multi-volume collection of letters in Latin written by the Italian genius, which did not escape the attention of an astute scientist like Abovyan. The work received a new artistic manifestation with the power of his pen and was introduced to the Armenian reality in the 40s of the 19th century.

Within the framework of the discussed theme, we have also selectively analyzed a number of Abovyan's verse works, where the dream/vision serves as an artistic creativity. One cannot fail to observe that dreams manifest themselves either as a means of the author's creative mind or integrated into the structure of his independent works. They are perceived as elements of the national traditional plot, waving completely new content and illustrating the strong heritage of the Armenian culture through his mythopoetic images.

Abovyan's dreams are continuation of his rich and virtuous inner world, and no matter how much the unconscious (in his dreams) or the conscious (in his works of fiction) rule there, they are filled with great love for the motherland and a strong desire to be as useful for it as possible.

Анаит Акопян
Кандидат филологических наук
Институт Литературы им. Манука Абебяна НАН РА
ORCID ID:0000-0002-3869-5261
anahithakobyan@litinst.sci.am

СНЫ ХАЧАТУРА АБОВЯНА

Ключевые слова: Хачатур Абовян, сон, видение, Агатагелос, Григорий Просветитель, Петрарка, Дерпатские дневники.

Анализ и толкование снов, конечно, сложная и часто невыполнимая задача. Достаточно сказать, что существуют противоречивые гипотезы относительно классификации и функционального аспекта сновидений. Еще Аристотель высказал мысль, что сновидение есть тип мышления во сне. В этом отношении весьма примечательно наличие уникальных образцов сновидений в творчестве великого армянского писателя и мыслителя Хачатура Абовяна (1809-1848 гг.). Интересно, что это не художественный прием, а реальные сны Абовяна, которые, к счастью были им записаны и таким образом дошли до наших дней. В данной статье

предпринята попытка истолковать их содержание, применяя принципы, разработанные известным психологом Зигмундом Фрейдом (1856-1939 гг.) относительно классификации сновидений и их мотивов.

Тема сна фигурирует в творчестве Абовяна и в других жанрах. В статье обращаемся к рассказу «Сон», вошедшем во вторую серию «Коротких рассказов», написанных Абовяном в последние годы его жизни (1845-47 гг.). Это произведение является изложением снов Франческо Петрарки (1304-1374 гг.), известного гуманиста и поэта эпохи раннего Возрождения, которые были зафиксированы гениальным итальянцем на страницах его много-томника «Писем» на латинском языке. Эти артефакты не ускользнули от внимания такого проницательного ученого, как Абовян, и силой его пера получили новый художественный резонанс, еще в середине 19-го века став достоянием армяноязычной аудитории.

В рамках обсуждаемой темы нами также выборочно проанализирован ряд стихотворных произведений Абовяна, где сон/видение, являясь художественной основой, выступает либо как творческий вымысел автора, либо как элемент национального традиционного сюжета. Тематика снов взаимосвязана с структурой самостоятельных произведений Абовяна, однако оно имеет новаторское содержание и через собственные мифопоэтические образы свидетельствует о мощной наследственности и преемственности армянской культуры.

Сны Абовяна являются продолжением его богатого и добродетельного внутреннего мира, и сколько бы там ни господствовало бессознательное (в его снах) или сознательное (в его художественных произведениях), все равно, они наполнены большой любовью к родине и огромным желанием быть ему максимально полезным.

Երազների վերլուծությունն ու մեկնաբանությունը, անշուշտ, բարդ, իսկ հաճախ անհնարին աշխատանք է: Բավական է ասել, որ երազների դասակարգման և գործառնության կողմի վերաբերյալ գոյություն ունեն հաճախ իրարամերժ վարկածներ: Դեռևս Արիստոտելը հայտնել է այն միտքը, թե երազը մտածելու տեսակ է՝ քնած վիճակում (Արիստոտել, 2005, с. 423):

Այս առումով բավական ուշագրավ է երազի մի յուրատիպ նմուշի առկայություն հայ մեծ գրող և մտածող Խաչատուր Աբովյանի (1809-1848թթ.) ստեղծագործության մեջ: Հետաքրքիրն այն է, որ դա ոչ թե գեղարվեստական հնարք է, այլ իսկապես կատարված իրողություն՝ Աբովյանի տեսած երազներից մեկը, որը, բարեբախտաբար, նրա կողմից գրի է առնվել ու այդպիսով հասել մինչև մեր օրերը: Այն կապված է կյանքի ու մահվան հավերժական խնդրի հետ և ծնունդ է առել 1834 թ. նոյեմբերի վերջերին, երբ Աբովյանը դեռ Դորպատի համալսարանի ուսանող էր և ապրում էր հայրենիքից շատ հեռու: Անսպասելիորեն ստանալով հոր՝ Ավետիք Աբովյանի և մտերիմ ընկերոջ՝ Աղաջան Շերմազանյան-Վարդանյանցի մահվան բոթը, Աբովյանը մի այնպիսի անպատմելի ցավ է ապրում, որ հենց նույն օրն անկողին է ընկնում: «...յայնմ ատուր, յօրն ես լուայ, անկեալ յանկողնի մնամ անմխիթար...», - կարդում ենք նրա «Դորպատյան օրագրերում» (Աբովյան, №16ա, էջ 203. Աբովյան, 1955, էջ 304): Անկարող լինելով հարազատների հետ կիսել իր վիշտը՝ կարդում է Նարեկի՝ փորձելով նրա մեջ գտնել իր մխիթարությունը:

¹ Միջնադարյան հանճարեղ փիլիսոփա և բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու «Մատենանոյրերգութեան» երկի ժողովրդական անվանումը:

Երագում հայտնվում է հարազատ գյուղում, տեսնում մորն ու հանգուցյալ հորը. «Ինձ թուի մտանել նախ ի մի յայգուց մերոց,- հուզված պատմում է Աբովյանը:- Կանաչ: Խաղող, ընկու-զենի, գորոց պտուղս որոնենք: Մանկունք ծանօթք դրացեաց մերոց շրջարկեն զիս, քարեն զինն, հարցանեն հետաքրքրութեամբ՝ զի՞նչ ուսեալ է իմ ի պանդխտութեան և զի՞նչ բերեալ ընդ իս: Նոքա պատմեն ինձ, թէ անդ, ի գեղուջն է այր մի ի Մաղղէբուրգայ, և ածեն զիս ի սենեակ նորա: Խօսին, թէ իմաստուն է նա յոյժ: Ես խօսիմ ընդ նմա. այր մի ծանրատես, փոքրամորուս: Ի սենեկի նստեալ՝ մանկունք բոլորին զմեովք: Նա հարցանէ զվիճակէ Եվրոպիոյ: Ընտանիք նորա հիւանդ: Ես ընթեռնում առ անկողնովն նորա զՆարեկն, նոքա ո՛չ հասկանան, այլ ասեն, թէ այս դիւրութիւն տայ նոցա յոյժ: Նոքա պարկին մերձ լուսամտի: Ես ածիմ առ ընտանիս իմ: Բագում ազգականք առաջնորդեն ինձ: Զառիվայր: Ի հեռաստանէ կանգնի այր <մի> զքամակն առ իս դարձուցեալ, և ինձ ասի, թէ այս ստուեր հօր իմոյ է: Նա ո՛չ շարժի: Ի ցած տուն մի մտեալ՝ խնդրեմ զմայր իմ: Նա գայ: Ես անկեալ զպարանոցաւ նորա լամ՝ խնդրելով զներումն վասն յապաղելոյ իմոյ և խոստանալով այժմ հնազանդ լինել նմա: Նա խօսի յառաջ զայրացմամբ, ապա ողջագուրէ զիս, և ի գիրկս նորա զարթնում» (Աբովյան, №152. Աբովյան, 1961, էջ 307)¹:

Ուշագրավն այն է, որ այս երագում Աբովյանը մագդեբուրգցի անձանոթի ու նրա հիվանդ ընտանիքի համար կարդում է Նարեկ՝ հայերի պաշտելի աղոթամատյանը, որը բժշկելու աստվածային զորություն ունէր: Ու թէն նրանք լեզուն չեն հասկանում, սակայն զգում են բառերի բուժիչ ազդեցությունը: Ինչպէս արդեն նշել ենք, Աբովյանն էլ հոր մահվան լուրը ստանալուց հետո օրերով Նարեկ է ընթերցել ու փորձել նրա միջոցով փարատել իր մեծ վիշտը. «Նարեկն մեծ մխիթարութիւն ետ յայսօրիկ աւուրս», - խոստովանել է նա նույն օրագրերում (Աբովյան, №16ա, էջ 203. Աբովյան, 1955, էջ 304):

Երագների տեսակավորման, մոտիվների դասակարգման և շարժանիթների վերաբերյալ իր հայտնի ուսումնասիրություններում, որոնք բազմիցս վերահրատարակվել ու թարգմանվել են տարբեր լեզուներով, նշանավոր հոգեբան Զիգմունդ Ֆրոյդը (1856-1939 թթ.) վերը ներկայացված երագին համարժեք օրինակները դիտում է որպէս գործողություն, որը միտված է իրականացնելու մարդու ցանկությունները, մինչդեռ մյուս խմբի երագներն ամեն կերպ փորձում են քողարկել այս տարրը: Ընդ որում՝ ակնհայտ ցանկություններ արտահայտող երագները մաքուր վիճակում գերազանցապէս երեխաներին են բնորոշ, թէն դրանք կարող են

¹ Աբովյանի այս ինքնատիպ ստեղծագործությունը գրողի թողոններում հայտնաբերել, վերծանել ու առաջին անգամ հրատարակել է հայագետ Պիոն Հակոբյանը (Հակոբյան Պ., 1955, էջ 86):

տեսնել նաև մեծահասակները: Այս ցանկությունն ունի ծագման երեք հնարավորություն. այն կարող է՝ 1) ծագել ցերեկը և արտաքին հանգամանքների հետևանքով բավարարություն չգտնել, և այս դեպքում գիշերն արտահայտվում է ճանաչված ու չիրականացած ցանկությունը, 2) առաջանալ ցերեկը, սակայն դուրս մղվել. այս դեպքում առկա է չիրականացած, բայց ճնշված ցանկությունը, 3) որևէ վերաբերմունք չունենալ սթափ վիճակին, այլ վերաբերել այն նույն ցանկություններին, որոնք մարդու մեջ արթնանում են միայն գիշերը՝ ճնշված վիճակի հետևանքով (Փրեյձ, 1991, с. 393-394):

Այս պարզաբանումներից հետո փորձենք որոշ չափով մեկնել Աբովյանի երազի բովանդակությունը: Երազն ամբողջովին նվիրված է երեխային, որն անչափ սիրում է իր հայրենի տունը, մերձավորներին, ընկերներին: Այս սերն արտահայտված է նախևառաջ Աբովյանների նշանավոր այգու և այնտեղ աճող մրգերի, կարելի է ենթադրել՝ նաև այս այգու գույների, ապա՝ ընկերների, իսկ երազի երկրորդ մասում՝ հարազատ մոր և հոր ուրվականի միջոցով: Աբովյանի սիրտը բաժանված է երկու մասի. մեկը Եվրոպայում է, գերազանցապես գերմանալեզու գիտնականներով ու նրանց ընտանիքներով հագեցած միջավայրում, մյուսը հայրենիքում է՝ անհոգ ու երանելի մանկության ընկերների, ազգականների և սիրելի ծնողների շրջապատում:

Չոր մահվան պահին նրա կողքին չգտնվելը խորը ցնցել է Աբովյանին, առաջացրել մեղքի մեծ զգացում. թերևս, ինքը հոր կողքին լինելու պարագայում կարողանար ինչ-որ կերպ կանխել այս պաշտելի մարդու մահը: Սա էլ երազի մեջ այն չիրականացած ցանկություններից մեկն է, որն Աբովյանը փորձում է իրականացնել գերմանական միջավայրում՝ մագդեբուրգցի իմաստուն ծերունու հիվանդ ընտանիքին նրանց համար անհասկանալի, անձանոթ լեզվով (գրաբարով) գրված սրբազան մատյանի՝ Նարեկի օգնությամբ փրկելով: Ընդ որում՝ սա ոչ պակաս անհասկանալի պիտի լիներ նաև հայ միջավայրի համար, բայց ոչ երազում բժշկողի դերում հանդես եկող Աբովյանի, որը գրաբար ոչ միայն գիտեր, այլև այդ լեզվով էր մտածում ու արտահայտում իր նվիրական զգացմունքները:

Այնուամենայնիվ՝ Աբովյանի այս ցանկությունը նոր կատարված ծնվում է նորը: Դորպատում ուսանելու տարիներին ընտանիքից կտրված լինելով՝ Աբովյանն անընդհատ մտովի նրա հետ էր և կարծես յուրովի մեղքի զգացում ունենալով, որ չի կարող լինել հարազատների կողքին, ցանկանում է գոնե երազում ինչ-որ կերպ օգտակար լինել մորը: Նա վախեցած է, որ հոր անշարժ ստվերը մորն էլ իր հետևից կտանի այն աշխարհ և կանխում է դա՝ խնդրելով ներել իրեն, հասկանալի է, թե ինչու.

«Ես անկեալ զպարանոցաւ նորա լամ՝ խնդրելով զներումն վասն յապա-
ղելոյ իմոյ և խոստանալով այժմ հնագանդ լինել նմա»¹:

Երազի մի հետաքրքիր նմուշ էլ արձանագրված է գրողի «Դոր-
պատյան օրագրերում», որ պատահել է ավելի վաղ՝ 1831 թ. դեկտեմբերի
14-ի լույս 15-ի գիշերը: Երագում տեսնում է իրեն՝ Հայաստանի եկեղեցի-
ներից մեկում քարոզելիս: Հանկարծ հայտնվում է սիրելի ուսուցիչն ու
դաստիարակը՝ Ֆրիդրիխ Պարրոտը: Տեսնելով նրան՝ պատկառանքից
լռում է, «Այլ նա իսկոյն խրախուսէ զիս, - գրում է Աբովյանը, - «Ուսուցէ՛ք
զմանկունս Հայոց, ուսուցէ՛ք, ընդէ՛ր լռէք». քաղցր դեմք նորա քաջալերէ
զիս առ այն» (Աբովյան, №16, էջ 54. Աբովյան, 1955, էջ 65):

Պատահական չէ, որ երագում Աբովյանը քարոզում է: Դեռ մանկուց
ծնողները փոքրիկ Խաչատուրին նվիրաբերել էին Տիրոջն ու Էջմիածնի
վանքին, և նրան վերապահված էր ապագայում իր գործունեությունը ծա-
վալել հոգևոր ասպարեզում: Ժամանակին այդպես էին կարծում շատերը,
այդ հավատն էր ընծայում նաև Հայկական մարզի վերջին կառավարիչ,
գնդապետ Գևորգ Սմբատյանը: Ներսես Աշտարակեցուն Դորպատից Քի-
շինն ուղարկած մի նամակում (1834 թ. հունիսի 10) Աբովյանը հիշում է,
թե ինչպես հեռավոր 1826 թ. փետրվարին Ներսիսյան դպրոցի ավար-
տական հանդեսի ժամանակ արտասանած իր բանաստեղծությունից²
ոգևորված՝ պարոն Սմբատյանը հարց ուղղեց Ներսես Աշտարակեցուն,
«Ե՞րբ լիցի տիրացու Խաչատուրն եպիսկոպոս քաղաքին մերոյ» (այսինքն՝
Տփղիսի. - Ա. Հ.), որին իմաստուն հոգևորականը տվեց շատ խորհրդա-
վոր պատասխան. «Այսօր կարէ նա լինել այդ, այլ գոր ուսանի ի բագում
ամս, պարտ է աշխատել վասն» (Աբովյան, №188, էջ 2. Աբովյան, 1961, էջ
154):

Այո՛, հանուն ինչ նպատակի, որ սովորում էր, բազմամյա աշխատանք
էր պահանջում: Եվ նա աշխատեց շնորհիվ իր նախանձելի ընդունակու-
թյունների և նպատակասլացության, փայլուն կրթություն ստացավ ժա-
մանակի ամենաառաջադեմ ուսումնական հաստատություններից մե-
կում՝ Դորպատի կայսերական համալսարանում, այնուհետև զինված ան-
հրաժեշտ զիտելիքներով՝ վերադարձավ հայրենիք՝ ծավալելով նախա-
դեպը չունեցող լուսավորական մեծ գործունեություն: Ուստի միանգա-

¹ Այս երազի հեռավոր արձագանքն է Աբովյանի «Պատմութիւն Տիգրանի» անավարտ վեպի
փոքրիկ հերոսուհու՝ Եղիսաբեթի երազը (Աբովյան, 1947, էջ 136-137):

² Խոսքը Ներսես Աշտարակեցուն նվիրված «Նախկին քոց քրտանց տօն այսօր հնչէ...»
ներբողի մասին է: Պատանի Աբովյանը բանաստեղծությունը կառուցել է այնպես, որ
առանձին բառերի սկզբում ու մեջտեղում ընդգծված տառերից կազմվի **ՆԵՐՍԷՍ** անունը
(հեղինակային ինքնագիրը տե՛ս Աբովյան, №87, էջ 2. հմմտ. Աբովյան, 1948, էջ 26, տողեր
53-64): Հատորի հրատարակիչները թյուրիմացաբար այն միացրել են «Անդրիական
կենաց արձան կանգնեցար...» բանաստեղծությանը՝ համարելով նրա շարունակու-
թյունը:

մայն բնական է նաև երազի երկրորդ մասում իր հույզերի ու նպատակների հավերժ վկա ուսուցչի՝ Ֆրիդրիխ Պարրոտի հայտնվելը, որն Աբովյանի համար իդեալական մարդու և մանկավարժի եզակի օրինակ էր:

Պարրոտը համոզված էր, որ իր սանը մեծ առաքելություն ունի իր հայրենիքի ու ժողովրդի առջև: «Անմոռաց և յաւիտենական եղիցին երախտիք ձեր ի վերայ ազգի ձերոյ,- մի առիթով նա ասել էր Աբովյանին,- ...Ձազգ մի լուսատրել նախանձելի է, քան զամենայն, և անմոռանալի դարուց ի դարս» (Աբովյան, №16, էջ 119-120. Աբովյան, 1955, էջ 135): Անցան տարիներ, և իրոք մարգարեական եղան այդ հազվագյուտ մտավորականի խոսքերը:

Աբովյանի երազներից մեկի բեկորն էլ պահպանվել է նրա նամակներից մեկում՝ գրված Երևանում, 1847 թ. դեկտեմբերի 24-ին և ուղղված իր սիրելի աշակերտներ Գևորգ Գեղամյանին (1831-1858 թթ.) ու Գերոզի Շահնազարյանին (1833-1893 թթ.). երկուսն էլ կրթությունը շարունակում էին Տիֆլիսի գիմնազիայում: «Շաբաթ մի հիւանդ էի,- գրում է Աբովյանը,- ի գիշերի միում սակաւ մնաց յիս կենդանութիւն. որպէ՛ս փափագէի տեսութեան ձերում: Յերազի տեսի զձեզ և օրհնեցի...» (Աբովյան, №182, էջ 4. Աբովյան, 1961, էջ 291):

Ճիշտ է, այս երազը շարունակական սյուժե չունի, ինչպես նախորդները, և ժամանակագրորեն էլ նրանցից բաժանված է շուրջ տասնհինգ տարով, սակայն այդ մի քանի բառն էլ բավական են փոխանցելու Աբովյանին համակած տրամադրությունները, որոնք կարծես նախորդ երազի շարունակությունը լինեն: Աբովյանն իր աշակերտներին համարում էր իր սեփական զավակները և ինչպես հոգատար հայր՝ մտահոգված իր սաների ապագայով, մեծ պատասխանատվություն էր զգում նրանցից յուրաքանչյուրի հանդեպ, նույնիսկ այն բանից հետո, երբ նրանք ավարտում էին դպրոցը:

Աբովյանը յուրահատուկ մանկավարժ էր. նրա համար սկզբունքային խնդիր էր, որ իր սաները հիմնավոր կրթություն ստանան և շնորհիվ դրա հնարավորություն ունենան ուսումը շարունակելու երկրի լավագույն բուհերում, պատրաստվեն որպես լուրջ, պահանջված մասնագետներ ու վերադառնան հայրենիք՝ կերտելու նոր Հայաստանը: Այդ մշտական հոգացություններն արձանագրված են նրա բազմաթիվ նամակներում ու զանազան վավերագրերում¹, և, ինչպես տեսնում ենք, իրենց արտացոլումն են գտել նաև երազում:

Այս երազում Աբովյանը հայրաբար օրհնում է իր երկու աշակերտներին: Պահպանված վավերագրերից տեղեկանում ենք, որ Գևորգ Գե-

¹ Այս խնդրին մանրամասն անդրադարձել ենք մեր «Աբովյանն ու իր աշակերտները նրա կյանքի և գործունեության երևանյան շրջանում» հոդվածում (Հակոբյան Ա., 2013, էջ 126-133):

դամյանին նա ցանկացել է ուղարկել Պետերբուրգի համալսարան, իսկ Գեորգի Շահնազարյանին՝ Մոսկվայի Լազարյան ճեմարան, բայց հանգամանքների բերումով՝ այդ մտադրությունը չի իրականացել: Մի քանի տարի անց (1851 թ.), երբ Աբովյանն այլևս կենդանի չէր, Գեղամյանն ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը և գերագանց գնահատականներով ավարտում 1857 թ.՝ պատրաստվելով պաշտպանել նաև թեկնածուական ատենախոսությունը: Թեև Շահնազարյանի հետագա կրթության մասին սկզբնադրյունները լռում են, սակայն վավերագրերից հայտնի է, որ նա էլ զանազան կարևոր պաշտոններ է վարել երկրամասի մի շարք պետական աստյաններում: Այսպես Աբովյան ուսուցչի սաները, որպես սեփական երկրի արժանի զավակներ, հետզհետե կազմավորեցին Հայաստան աշխարհի նոր տիպի մտավորականության առաջին սերունդը:

Դեռ ուսանողական տարիներին Աբովյանի ուշադրությունն էր գրավել Լայպցիգի պարբերականներից մեկում տպագրված մի հոդված, որտեղ ներկայացված էին Շվեդիայի թագավոր Կարլ Յոհան XIV-ի (1763-1844 թթ.) հայացքները դաստիարակության, բարոյականության, հայրենիքի հանդեպ սիրո և պատասխանատվության ու դրանց առնչվող այլևայլ խնդիրների վերաբերյալ, նաև թագավորի նամակներից մեկը՝ ուղղված իր որդու՝ թագաժառանգ Օսկարի դաստիարակին: Ուշագրավ հատվածներն Աբովյանն արտագրել, ապա թարգմանաբար զետեղել էր իր օրագրերում: Ահա դրանցից մեկը. «Դաստիարակությունը ավարտում է բնության գործը, նա զարգացնում է այն ծիլերը, որոնցից առաջ են գալիս հերոսները, օրենսդիրները, խոշոր գիտնականները. նա է մղում երիտասարդության ձգտումները դեպի այն ամենը, ինչ արդարացի է և ազնիվ, վեհ և վսեմ՝ դեպի կրոնը, բարոյականությունը և գիտությունը: Մրանք են մարդկային դաստիարակության խոշորագույն խթանները» (Աբովյան, №16, էջ 42. Աբովյան, 1955, էջ 52. Blätter, 1829, S. 301): Այս տողերն ընթերցելիս հասկանալի է դառնում, թե դրանք որքան ներդաշնակ են գրողի սեփական հայեցողությունների հետ, որքան համահունչ նրա մեջ աստիճանաբար հասունացող ու արմատավորվող գաղափարներին:

Երազի թեմատիկան Աբովյանի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս նաև այլ ժանրի երկերում: Իր կյանքի վերջին տարիներին (1845-47 թթ.) գրված «Կարճատոտ պատմությունների» երկրորդ շարքում հեղինակը զետեղել է երկու պատում՝ «Կարլուսի Մեծի ջահելության սերը» և «Երազը» (Աբովյան, №9, էջ 29-35. Աբովյան, 1947, էջ 106-110): Երկուսն էլ փոխադրվել են վաղ Վերածննդի դարաշրջանի իտալացի նշանավոր բանաստեղծ Ֆրանչեսկո Պետրարկայի (1304-1374 թթ.) լատիներեն նամականու մեջ ընդգրկված զրույցներից (Petrarca, 1859; Petrarca, 1862; Petrarca,

1863)¹: Առաջինը տեղային բնույթի մի գեղեցիկ լեզենդ է Ախեն քաղաքի հիմնադրման մասին (որում, ի դեպ, ևս առկա է երազի մոտիվը, բայց մղված է սյուժեի երկրորդ պլան), մյուսը Պետրարկայի երազների վերապատումն է: Հարկ է նշել, որ Պետրարկայի անձն ու գործունեությունը Աբովյանին հետաքրքրել են դեռևս ուսանողական տարիներից՝ իր կյանքի այն ժամանակահատվածում, երբ եվրոպական մի շարք լեզուների (գերմաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, իտալերեն, իսպաներեն) հետ մեկտեղ յուրացնում է նաև լատիներենն ու հնարավորություն ստանում ծանոթանալու հանճարեղ իտալացու երկերին նաև բնագրերով²: Հետագայում Պետրարկայի անունը հանդես է գալիս գրողի այնպիսի առանցքային ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են «Վերք Հայաստանին» և «Աղասու խաղը»:

Իր վերոհիշյալ պատմվածաշարի համար Աբովյանն ընտրել է Պետրարկայի երազներից միայն երեքը, որոնք արտահայտում են իտալացի մեծ հումանիստի խառնվածքի մեկ այլ դրսևորում: Պարզվում է՝ Պետրարկան նաև օժտված է եղել զարմանալի ներքնատեսությամբ և հաճախ իր մտերիմների հետ հաղորդակցվել է երազների միջոցով: Իր արտասովոր ձիրքի շնորհիվ նա կարողացել է նույնիսկ մահվան ճիրաններից փրկել ընկերոջը, իսկ մի երազում էլ՝ մեծ հեռավորության վրա զգալ մյուսի մահը: «Ոչ թե ցավն էր, որ բարեկամս առաջս բերեց, ոչ թե մեկը, որ մեռավ, մյուսը, որ կյանք ստացավ, չէ՛: Ինչ, որ երկու անգամն էլ ցանկանում կամ վախենում էի, որ տեսնիմ, առաջս էկան», - Աբովյանի միջոցով ասում է Պետրարկան (Աբովյան, 1947, էջ 108):

Աբովյանի ստեղծագործության մեջ երազի մոտիվը հանդես է գալիս նաև որպես գեղարվեստական ատաղձ: Այս առումով նախևառաջ հարկ է անդրադարձ կատարել նրա «Երևակայութիւն ի վերայ ճանապարհորդութեան ի լեառն Արարատ» ծավալուն, բայց շատ ինքնատիպ բանաստեղծությանը, որի նախնական տարբերակը (բաղկացած 28 տնից) գրվել է արարատյան վերելքից կարճ ժամանակ անց՝ 1829 թ. աշնանը, սակայն տարիներ հետո արդեն Դորպատում հեղինակն այն վերամշակել ու համալրել է 8 նոր քառատողով՝ պատրաստվելով թարգմանաբար տպագրել գերմանական մամուլում (Աբովյան, №97, էջ 1-4. Աբովյան, 1961, էջ 178-184): Պատճառը շատերի, այդ թվում՝ եվրոպացիների անիրավացի կասկածն էր Պարրոտի՝ Արարատի գագաթը բարձրանալու իսկության վերաբերյալ, ուստի Աբովյանը ցանկանում էր իր գրաբար բանաստեղ-

¹ Ժողովածուն բաղկացած է 24 գրքից, որտեղ ընդգրկված է 350 նամակ՝ գրված 1325-1361 թթ. ընթացքում:

² Ի տարբերություն չափածո ստեղծագործությունների՝ Պետրարկան իր արձակ կտավի երկերը գրել է բացառապես լատիներենով:

ծուխյան թարգմանությունը տպագրել Գերմանիայում՝ «առ ի լուծանել գայս տարակուսութիւն»:

Հանդարտ եղանակին սկսվում է հերոսի վերելքն Արարատի լանջով դեպի վեր: Նրան առաջ է մղում աշխարհի և բնության գաղտնիքների մեջ խորամուխ լինելու մեծ ցանկությունը: Սակայն ճանապարհի կեսին սկսվում է փոթորիկը, որն աստիճանաբար ավելի ու ավելի է սաստկանում՝ ստիպելով նրան պատսպարվել ձյան բլուրներից մեկի թիկունքում: Ինչպես վաղմիջնադարյան լեզենդներին հատուկ շատ պյուժեններում՝ այստեղ ևս հերոսն ընկնում է նիրհի մեջ ու երագում տեսնում, թե ինչպես են ոգեղեն էակներն իջնում երկնքից ու իրեն տանում Մասիսի գագաթը .

Աստէն մակարդակք առաստաղք երկնից ցելեայք յերկուսի,

Իջին ընդ ամպովք, հոգիք անմարմին երկնարնակ խմբի.

Առեալ զանշշունջ դի ոսկերտտեացս ի վախի աստի,

Ածեն ի թատրոն երկծայր գագաթան Մասսեաց կատարի...

(Աբովյան, 1961, էջ 180):

Լեռան գագաթին հերոսին դիմավորում է մի ալեգորի ծերունի, որը, ինչպես պարզվում է քերթվածի հետագա տողերից, Նոյ նահապետն է: Իր հեռավոր ժառանգին նա պատմում է իր հարազատ բնակավայրի ու մերձավորների մասին, լեռան բարձունքից մատնացույց անում Արկուռին ու Մարանդը՝ մտահոգված նրանց հետագա ճակատագրով: Ծանոթ չլինելով քրիստոնեության խորհրդանիշին՝ խաչին, Նոյը տարակուսած հարցնում է, թե այն ի՞նչ քառաթև փայտի կտոր է, որից ճառագող լույսը տարածվում է ողջ լեռան վրա, չէ՞ որ դա իր տապանի փայտից չէ:

Աբովյանը, բանաստեղծության պյուժետային կառուցվածքի մեջ ներմուծելով այս դրվագը, ցանկացել է մեկ անգամ ևս շեշտել այն պատմական փաստը, որ 1829 թ. սեպտեմբերի 27-ին ինքն ու Պարրոտը հաղթահարեցին Արարատի՝ մինչ այդ անմատչելի կատարը ու այնտեղ տեղադրեցին մի խաչ, այդ քայլով նաև խորհրդանշելով, որ այսուհետև մեր հայրենիքն ու սրբազան լեռը գտնվում են քրիստոնյա պետության և Աստծու հովանու ներքո: Այդուհանդերձ՝ ստեղծագործությունն ընթերցելիս՝ լավատեսական երանգներին զուգահեռ, մշտապես զգալի են հայրենի երկրի և ժողովրդի ապագայի վերաբերյալ հեղինակի մտահոգությունն ու մտավախությունները: Եվ իրոք, ժամանակը ցույց տվեց, որ դրանք անհիմն չէին:

Քննարկվող թեմայի համար առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Աբովյանի «Մուտ ի Հայրենիս» բանաստեղծությունը (Աբովյան, №58, էջ 111-117. Աբովյան, 1948, էջ 242-244)¹, որը գրվել է 1844 թ. մայիսի

¹ Բանաստեղծությունից մի քանի հատված նախապես տպագրվել է (Տեր-Կարապետյան, 1897, էջ 5, 97-98):

սկզբներին, երբ Աբովյանը Տփղիսից Հայաստան էր ուղեկցում գիտական ուսումնասիրություններ կատարելու նպատակով մեր երկիր այցելած գերմանացի երկրաբան, Դորպատի համալսարանի պրոֆեսոր Հերման Աբիխին և ճանապարհին կանգ է առնում հայրական տանը՝ Քանաքեռում:

Աբովյանի միջապոետիկական ընկալումներն այս ստեղծագործության մեջ զուգահեռվում են Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմության» հետ: Այն, որ Աբովյանը քաջատեղյակ էր Ագաթանգեղոսի երկին, հայտնի է մասնավորապես Աբովյանի՝ Ֆրիդրիխ Պարրոտին արած հաղորդումներից (Աբովյան, 1955, էջ 114. Աբովյան, 1956, էջ 23-24, 259-260, 475, 477), գրողի «կիկյան» ձեռագրից¹, որ պատրաստվել է պատմաբան Անդրեյ Մուրավյովի խնդրանքով, վերջապես՝ նրա մի շարք չափածո և արձակ երկերից²: Ահա վկայակոչված բանաստեղծության հինգերորդ քառյակը.

*Երազք և անուրջք՝ տեսիլք և իմ միտք
Քո՞ չէին միթե մինչև ցարդ հովիտք,
Քո անոյշ լերինք, քո դաշտք երկնանմանք,
Որ բուռն սիրով մաշիւր իմ սիրտ միշտ
(Աբովյան, 1948, էջ 242)³:*

Աբովյանը վերևում օգտագործում է «տեսիլք» բառը, իսկ ապա՝ հայրենի դաշտերը՝ *երկնանման* տեսնում: Զարմանալիորեն այս տողերը հարազատ են Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքի այն հատվածին, որտեղ երկինքը պատմվում է, և երկրից վեր նայողին հանկարծ բացվում են երկնային լեռները, ջրերն ու դաշտերը, որոնց նմանակն է երկրային բնապատկերը: «Եւ իմ նայեցեալ՝ տեսի բացեալ զհաստատութիւն երկնից, և զջուրսն որ ի վերայ նորա՝ ըստ հաստատութեանն պատառելոյ, զի ըստ նմանութեան ձորաց իբրև զկատարս լերանց՝ յայս կոյս յայն կոյս բաժանեալ դիզեալ կային անբաւութիւնք անկշռելիութեան ական տեսանելոյ: Եւ լոյսն հոսեալ վերուստ ի վայր մինչև յերկիր հասաներ...» (Ագաթանգեղոս, 1909, §734, էջ 383):

Կարելի է եզրակացնել, որ Աբովյանն իր միջապոետիկական ընկալումներով, մասնավորապես այս ստեղծագործության հիշյալ տողերի միջոցով, մի յուրահատուկ կամուրջ է ստեղծում նոր ժամանակների և վաղ

¹ Հին Հայաստանի մայրաքաղաքներին նվիրված Աբովյանի ռուսերեն պատմական ակնարկներից պահպանվել է ընդամենը մեկ ինքնագիր տետրակ, որ գտնվում է Ուկրաինայի Գիտությունների ակադեմիայի Հանրային գրադարանում (Հայկական ժողովածու №427, թ. 1-12): Այդ հազվագյուտ ձեռագրի մասին առավել մանրամասն տե՛ս Հակոբյան Պ., 1962, էջ 49-64:

² «Աղասու իսաղը», «Վերք Հայաստանի», «Առ բարեսնունդ և սիրելի աշակերտս իմ», «Поездка к развалинам Ани», «Die Kurden und Jesiden» և այլն:

³ Ընդգծումները մերն են. – Ա. Հ.:

միջնադարի հայ մշակույթների միջև: Ավելին, նա իր հայրենիքը տեսնում և ընկալում է այնպես, ինչպես մեր պատմիչները, մի բան, որ խոսում է հայ մշակույթի ուժեղ ժառանգականության և շարունակականության մասին: Եվ միանգամայն բնական է, որ Աբովյանն այս երկի մեջ հիշատակում է նաև հայոց ինքնության ամենակարկառուն խորհրդանիշը՝ Մասիս սարը.

*Փա՛ռքդ Հայաստանի, գերամբա՛րձ Մասիս.
Համայն դու ազգաց ուխտի սուրբ արձան
(Աբովյան, 1948, էջ 244):*

Քաջատեղյակ լինելով իր ժողովրդի պատմությանն ու մշակույթին և բարձր գնահատելով նրա գրավոր ու բանավոր ժառանգությունը՝ Աբովյանն իր մի շարք քերթվածների մեջ ներմուծում է բանահյուսական ինքնատիպ նմուշներ: Հայոց շինարարական հանճարի գլուխգործոց Գեղարդավանքին նվիրված «Մենաստան սուրբ Գեղարդայ վանից» բանաստեղծության մեջ (Աբովյան, №58, էջ 81-94. Աբովյան, 1948, էջ 222-227) հեղինակը բուն սյուժեին վարպետորեն միահյուսում է Գեղարդավանքը կառուցող քույր ու եղբոր մասին ժողովրդական ավանդությունը, որի հիմքում դարձյալ ընկած է աստվածային տեսիլքի մոտիվը¹: Երկար ժամանակ չկողմնորոշվելով, թե որտեղ պետք է կանգնեցվի շինությունը, երիտասարդն աղերսում է Աստծուն՝ ցույց տալ այդ տեղը, և երագում տեսնում է իր կռանն այն ապառաժի ծայրին, որից ինքն ու քույրը միասին կերտելու էին սրբազան տաճարը.

*«Բորբոր սիրոյն երկնանախանձ»,
Այսպէս ճառէ՛ ռամկալեզուն,
«Զսրբազանն վառեալ զկայծ
Ի սիրտ եղբօրն և քեռ սիրուն»...*

*Եւ երկնայնոց նուազ օրհնառաք՝
Խառն ընդ լուսոյն արեգին վառ՝
Հեղոյր ի սիրտ նոցա պապակ
Վերնոյն զշնորհ կենդանարար...*

(Աբովյան, 1948, էջ 224-225):

Այնուհանդերձ՝ երկն իր էությանմբ հեղինակի կոչն է հայությանը, որը չի մտահոգվում տաճարի նախկին փառքն ու հզորությունը վերականգ-

¹ Բանաստեղծությանը հեղինակը կցել է նաև հինգ ծանոթագրություն, որտեղ վերապատմում է վանքի հիմնադրման և նրա հրաշագործությունների մասին ազգային ավանդությունները, անդրադառնում Գառնի ամրոցի ավերակներին:

նելու մասին՝ ի դեմս Գեղարդավանքի նկատի ունենալով Հայաստան աշխարհը:

Նույն կերպ իր «Էջմիածին» քերթվածում¹ Աբովյանն օգտագործում է Լուսավորչի երազը. սաստիկ որոտից երկինքը դողդում է, երկփեղկվում, և աստվածային լույսը վերևից հոսում է ներքև՝ լուսավորելով երկիրը, և տեսանելի է դառնում հրեղեն թևերով մարդանման էակների երկնային զորքը:

*Երկինք աստ դողդան, երկիր փախս առեալ՝
Յահի, ի դողման ոլորտք որոտան.
Լոյսն փայլակնաձև քառաթև ցայտեալ՝
Ի խոր գիշերի, ի քուն թանձրութեան
Ճաճանչ ոսկեփայլ ի մեր դաշտ ծագեալ,
Զմռայլ աղջամուղջ ի լոյս տունջեան
Երկնահրաշ տեսեամք աստ յեղափոխեալ
Հրեշտակին թևովք Գրիգորեան երագ...*

(Հակոբյան, 1997, էջ 165):

Սակայն բանաստեղծությունը Լուսավորչի տեսիլքի լոկ գեղարվեստական վերաշարադրանքը չէ: Այն իր բովանդակությամբ և արծարծած խնդիրներով շատ ավելի խորն է՝ ինքնատիպ ձևով ներկայացնելով Հայաստանի ապագայի վերաբերյալ Աբովյանի լուսավորական ծրագրերն ու գաղափարները: Պատահական չէ, որ հեղինակն իր խոսքն ուղղում է հայության պաշտելի սրբավայրին՝ Էջմիածինն. դարեր շարունակ նա է եղել հայ ժողովրդի հարատևության ու կենսունակության խորհրդանիշը, և այստեղից պետք է սկսվի երկրի ու ազգի նոր վերածնունդը:

Դեռևս Հին Արևելքում բանավոր ստեղծագործության ավանդական սյուժեն նույն հասարակության մեջ ժամանակ անց վերածվում էր յուրահատուկ կառուցվածքային կաղապարի, որի վրա էլ կառուցվում է նոր բովանդակություն: Սա հատուկ է նաև վաղմիջնադարյան հայ գրականությանը, որը հին հեթանոսական նյութից օգտվել է նման եղանակով (Հակոբյան Հ., 2000, էջ 30): Այս միտքը կիրառելի է նաև Աբովյանի վերը բերված չափածո ստեղծագործությունների պարագայում. դժվար թե նա զգացել է սյուժեների պակաս ու որոշել է կրկնություն կատարել: Ընդհակառակը՝ վերցնելով այդ աստղծները՝ Աբովյանը դրանք զարգացրել ու հարստացրել է միանգամայն նոր բովանդակությամբ:

Ինչպես տեսանք ներկայացված օրինակների միջոցով, Աբովյանի ստեղծագործության մեջ երազի թեմատիկական հանդես է գալիս իր ամե-

¹ «Էջմիածին» բանաստեղծության հեղինակային բնագրի ամբողջական, ճշտված վերարտադրությունը տե՛ս Հակոբյան Պ., 1987, էջ 102-107, նաև՝ Հակոբյան Պ., 1997, էջ 164-171:

նատարբեր դրսևորումներով: Մի դեպքում դրանք կյանքի տարբեր ժամանակահատվածներում Աբովյանի տեսած անձնական երազներն են, որոնց համար ազդակ են ծառայել տարբեր գործոններ և անգամ նրան ստիպել թղթին հանձնել դրանցից մի քանիսի հակիրճ բովանդակությունը: Այս խմբի մեջ կարելի է ընդգրկել նաև միջնադարյան հանրահռչակ գրող և բանաստեղծ Ֆրանչեսկո Պետրարկայի երազները, որոնք, թաքնված լինելով նրա ծովածավալ նամակների էջերում, չեն վրիպել Աբովյանի ուշադրությունից ու դեռևս 1840-ական թթ. փոխադրվելով աշխարհաբար՝ այդպիսով մուտք են գործել հայ իրականություն:

Վերևում դիտարկված երազների մյուս խումբն Աբովյանի գերազանցապես չափածո երկերն են, որտեղ երազը, ծառայելով իբրև գեղարվեստական ատաղձ, կա՛մ հանդես է գալիս որպես հեղինակի ստեղծագործական մտքի հորինվածք, կա՛մ որպես ազգային ավանդական սյուժեի տարր միահյուսվում նրա ինքնուրույն երկերի կառուցվածքին՝ դրանց, սակայն, հաղորդելով միանգամայն նոր հնչեղություն ու նոր բովանդակություն և իր իսկ ստեղծած միֆապոետիկական պատկերների միջոցով վկայելով հայ մշակույթի ուժեղ ժառանգականության ու շարունակականության մասին:

Այս ամենով հանդերձ՝ Աբովյանի երազները նրա հարուստ ու առաքինի ներաշխարհի շարունակությունն են, և որքան էլ այնտեղ իշխեն անգիտակցականը (անձնական երազներում) կամ գիտակցականը (գեղարվեստական երկերում), միևնույնն է, դրանք համակված են հայրենիքի նկատմամբ մեծ սիրով և նրան հնարավորինս պիտանի լինելու բուռն ցանկությամբ:

Գրականության ցանկ

1. *Աբովյան Խ.*, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. IV, Ե., 1947:
2. *Աբովյան Խ.*, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. I, Ե., 1948:
3. *Աբովյան Խ.*, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. VI, Ե., 1955:
4. *Աբովյան Խ.*, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. VII, Ե., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956:
5. *Աբովյան Խ.*, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. X, Երևան, 1961:
6. *Ազաթանգեղայ Պատմություն* Հայոց, աշխատութեամբ Գ. Տեր-Մկրտչեան և Ստ. Կանայեանց, Տփղիս, 1909:
7. *Հակոբյան Պ.*, Անձանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի կյանքից ու գործունեությունից // Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ, Հասարակական գիտություններ, 1955, №10, էջ 69-87:
8. *Հակոբյան Պ.*, Աբովյանի Կիևյան ձեռագիրը // Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ, Հասարակական գիտություններ, 1962, №9, էջ 49-64:
9. *Հակոբյան Պ.*, «Նախաշավիղի» կորած էջերից // «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1987, №3, էջ 86-107:
10. *Հակոբյան Պ.*, Խաչատուր Աբովյանի կենսագրության առեղծվածները, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 1997, 486 էջ:

11. *Հակոբյան Հ.*, Գրիգոր Լուսավորչի լեզենդի հինարևելյան և միջերկրածովյան գուգահեռները // Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը, Ե., 2000, էջ 27-43:
12. *Հակոբյան Ա.*, Արոյանն ու իր աշակերտները նրա կյանքի և գործունեության երևանյան շրջանում // «Գարուն», 2013, №3-4, էջ 126-133:
13. *Տեր-Շարապետյան Ն.*, Խաչատուր Արոյան, Տիփսիս, 1897, 138 էջ:
14. **Аристотель.** О сновидениях / пер. О. А. Чулкова // Академия. Материалы и исследования по истории Платонизма, Выпуск 6, СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2005, 484 стр.
15. **Фрейд З.** Толкование сновидений, Ереван, 1991, 448+IX стр.
16. Blätter für literarische Unterhaltung für das Jahre 1829. Erster Band, Januar-Juni, Leipzig, 1829, 604 S.
17. **Francisci Petrarcae** Epistolae de rebus familiaribus et variae, Studio et cura Iosephi Francassetti, Volumen Primum, Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1859, CLVI + 460 p.
18. **Francisci Petrarcae** Epistolae de rebus familiaribus et variae, Studio et cura Iosephi Francassetti, Volumen Secundum, Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1862, 576 p.
19. **Francisci Petrarcae** Epistolae de rebus familiaribus et variae, Studio et cura Iosephi Francassetti, Volumen Tertium, Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1863, 548 p.

Արխիվային նյութեր

1. *Արոյան, №9* - Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Խ. Արոյանի արխիվ, №9, 36 էջ:
2. *Արոյան, №16* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №16, 151 էջ:
3. *Արոյան, №16ա* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №16ա, 204 էջ:
4. *Արոյան, №58* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №58, 128 էջ:
5. *Արոյան, №87* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №87, 2 էջ:
6. *Արոյան, №97* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №97, 4 էջ:
7. *Արոյան, №152* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №152, 1 էջ:
8. *Արոյան, №182* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №182, 4 էջ:
9. *Արոյան, №188* - ԳԱԹ, Խ. Արոյանի արխիվ, №188, 8 էջ:
10. *Հայկական ժողովածու №427* - Ուկրաինայի Գիտությունների ակադեմիայի Հանրային գրադարան, Ձեռագրերի բաժին, Կիևի Հոգևոր ակադեմիայի հավաքածու, №427 («Հայկական ժողովածու»), 24 էջ:

References

1. **Abovyan Kh.**, Erkeri liakatar zhoghovatsu tasy hatorov, IV hator / The Complete Works in Ten Volumes, Vol. IV, Yerevan, Armenian SSR AS Publishing, 1947, 386 pages (In Armenian).
2. **Abovyan Kh.**, Erkeri liakatar zhoghovatsu tasy hatorov, I hator / The Complete Works in Ten Volumes, Vol. I, Yerevan, Armenian SSR AS Publishing, 1948, 418 pages (In Armenian).
3. **Abovyan Kh.**, Erkeri liakatar zhoghovatsu tasy hatorov, VI hator / The Complete Works in Ten Volumes, Vol. VI, Yerevan, Armenian SSR AS Publishing, 1955, 340 pages (In Armenian).
4. **Abovyan Kh.**, Erkeri liakatar zhoghovatsu tasy hatorov, VII hator / The Complete Works in Ten Volumes, Vol. VII, Yerevan, Armenian SSR AS Publishing, 1956, 526 pages (In Armenian).
5. **Abovyan Kh.**, Erkeri liakatar zhoghovatsu tasy hatorov, X hator / The Complete Works in Ten Volumes, Vol. X, Yerevan, Armenian SSR AS Publishing, 1961, 460 pages (In Armenian).
6. Agathangegha Patmutyun Hayoc / Hisory of the Armenians, Text Preparation by G. Ter-Mikirtchian and St. Kanayants, Tiflis, 1909, 70+474+29 pages (In Armenian).

7. **Aristotel'**, O snowideniyakh / About Dreams. Translation by O. A. Chulkov // Academy. Materials and research on the history of Platonism, Issue 6, SPb., St. Petersburg University Press, 2005, 484 pages (In Russian).
8. **Freid Z.**, Tolkovanie snovidenij / Interpretation of Dreams, Yerevan, 1991, 448+IX pages (In Russian).
9. **Hakobyan P.**, Antsanot eger Khachatur Abovyani kjanqic u gortsuneutyunic / Unknown pages from the life and activity of Khachatur Abovyan // Proceedings of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, Social Sciences, Yerevan, 1955, №10, p. 69-87 (In Armenian).
10. **Hakobyan P.**, Abovyani Kievyan dzeragiry / Abovyan's Kyiv manuscript // Proceedings of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, Social Sciences, Yerevan, 1962, №9, p. 49-64 (In Armenian).
11. **Hakobyan P.**, "Nakhashavighi" korats egeric / From the lost pages of "Introduction to education" // Bulletin of the Yerevan University, Yerevan, 1987, №3, p. 86-107 (In Armenian).
12. **Hakobyan P.**, Khachatur Abovyani kensagrutyany areghtsvatsnery / Mysteries of the biography of Khachatur Abovyan, Mother See of Holy Etchmiadzin, 1997, 486 pages (In Armenian).
13. **Hakobyan H.**, Grigor Lusavorchi legendi hinarevelyan ev mijerkratsovyan zugahernery / Ancient Eastern and Mediterranean parallels of the Legend of Gregory the Illuminator // Armenia and Christian Orient, Yerevan, 2000, p. 27-43 (In Armenian).
14. **Hakobyan A.**, Abovyann u ir ashakertnery nra kjanqi ev gortsuneutyany Erevanyan shrjanum / Abovyan and his students in Yerevan period of his life and activity // Garun, Yerevan, 2013, №3-4, p. 126-133 (In Armenian).
15. **Ter-Karapetyan N.**, Khachatur Abovyan, Tiflis, 1897, 138 pages (In Armenian).

Archival materials

1. *Abovyan, №9* – Eghishe Charenci anvan Grakanutyany ev arvesti tangaran (ajshuhetev - GAT), Khachatur Abovyani archiv / State Museum of Literature and Art after Yeghishe Charents, Yerevan (henceforth SMLA), Khachatur Abovyan's Collection, №9, 36 pages.
2. *Abovyan, №16* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №16, 151 pages.
3. *Abovyan, №16a* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №16a, 204 pages.
4. *Abovyan, №58* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №58, 128 pages.
5. *Abovyan, №87* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №87, 2 pages.
6. *Abovyan, №97* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №97, 4 pages.
7. *Abovyan, №152* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №152, 1 pages.
8. *Abovyan, №182* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №182, 4 pages.
9. *Abovyan, №188* - GAT, Khachatur Abovyani archiv / SMLA, Khachatur Abovyan's Collection, №188, 8 pages.
10. *Armenian collection №427* - Public Library of the Academy of Sciences of Ukraine, Department of Manuscripts, Collection of the Kyiv Theological Academy, №427, ("Armenian collection"), 24 pages.

Անահիտ Հակոբյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ տեքստաբանություն, 19-րդ դարի հայ գրականություն, բանահյուսություն, հայ-գերմանական գրական կապեր, արվեստի պատմություն: Որպես տեքստաբան՝ մասնակցել է Մ. Նալբանդյանի, Գ. Տեր-Մկրտչյանի երկերի ակադեմիական

հրատարակությունների պատրաստման աշխատանքներին: Հեղինակ է 10 գիտական հոդվածի և մեկ մենագրության:

ORCID ID: 0000-0002-3869-5261
anahithakobyan@litinst.sci.am

Anahit Hakobyan – PHD in Philology, Researcher at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA. Scientific interests: Textology, Armenian Literature of 19th century, Folklore, Armenian-German Literary Connections, History of Art. As Textologist participated in the preparation of the academic editions of the Works of M. Nalbandian, G. Ter-Mikirtchian. Author of 10 articles and one monograph.

ORCID ID: 0000-0002-3869-5261
anahithakobyan@litinst.sci.am

Анаит Акопян – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института литературы им. Манука Абеяна НАН РА. Научные интересы: текстология, армянская литература 19-го века, фольклор, армяно-немецкие литературные связи, история искусств. Как текстолог, участвовала в подготовке академических изданий сочинений М. Налбандяна, Г. Тер-Мкртчяна. Автор 10 статей и одной монографии.

ORCID ID: 0000-0002-3869-5261
anahithakobyan@litinst.sci.am

Ընդունվել է տպագրության 1.12.2023թ.:

Պետրոս Դեմիրճյան

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
Orcid. ID 0009-0003-6265-4421
pdemirchyan@mail.ru,
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-60

ԵՂԻԱ ՏԵՄԻՐՃԻՊԱՇՅԱՆԸ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԳՐԱԿԱՆ ԲԱՆԱՎԵՃԵՐՈՒՄ
(Շար.- սկիզբը՝ ԻԶ, 2023-1-ում)

Բանալի բառեր- Ե. Տեմիրճիպաշյան, Մ. Չերազ, Ն. Բյուզադատի, «Երկրագունտ», «Նոր դար», աշխարհաբար, գրաբար, բառարան, ազգային լեզու, կրթություն, դաստիարակություն:

XIX դարավերջին արևմտահայ գրական կյանքում բուռն ու ծավալուն բանավեճ էր ընթանում նաև հին ու նոր գրական լեզուների՝ գրաբարի և աշխարհաբարի, առաջնայնության և կենսունակության կարևոր խնդրի շուրջ: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը հենց սկզբից կանգնեց աշխարհաբարի պաշտպանության դիրքերում: Հիմնվելով ազգային և օտար հեղինակությունների (Լիդրե, Արսեն Այտընյան և այլ) տեսակետների, ոչ թե հեղաշրջության, այլ բարեշրջության բնական օրինաչափությունների վրա, նա համոզված էր, որ գրաբարը՝ մեր հին ու դասական մատենագրության լեզուն, այլևս գրեթե անհասկանալի էր ժողովրդի մեծամասնության համար, իսկ «ժողովրդեան կենդանի բարբառն»՝ աշխարհաբարը, գնալով կկանոնավորվի, կգարգանա ու կճոխանա, կընդունվի ու կսիրվի ժողովրդի կողմից:

Բանավեճի ընթացքում Ե. Տեմիրճիպաշյանի զլխավոր փաստարկներից էր նաև այն, որ արդի լեզվի խնդիրն օրակարգային էր ոչ միայն արևմտահայ, այլև արևելահայ իրականության մեջ, դրա օրինակները կային նաև եվրոպական ժողովուրդների լեզուների զարգացման պատմության մեջ (հիշատակում էր, օրինակ, «լատին լեզուին խալականի, սպանականի և գաղղիականի» փոխարկման իրողությունը միջին դարերում), ինչը, ըստ նրա, հաստատում էր իր և իր համախոհների տեսակետը՝ արդի աշխարհաբարի հաղթանակի անխուսափելիության վերաբերյալ:

Այդ ամենը, սակայն, չէր նշանակում դեմ գնալ դասական լեզվին ու արժեքներին: Ե. Տեմիրճիպաշյանը մշտապես հորդորում և կոչ էր անում ամենքին՝ սիրել ու սովորել իրենց մայրենի լեզուն՝ «հին ըլլայ կամ նոր...»:

Petros Demirchyan

Doctor of Philological Sciences
Institute of Literature after M. Abegian of NAS of RA
pdemirchyan@mail.ru

YEGHIA TEMIRCHIPASHYAN IN LITERARY DISCUSSION OF THE TIME
(Cont.- the start: in 26, 2023-1)

Keywords -Ye. Temirchypashyan, M. Cheraz, N. Byuzadatsi, “Earth”, “New century”, Ashkharhabar, Grabar, dictionary, national language, education, upbringing.

At the end of the 19th century, in the Western Armenian literary life, there was a stormy and extensive debate about the important issue of the primacy and vitality of the old and new literary languages/ Ashkharhabar and Grabar. Yeghia Temirchypashyan stood in the positions of the protection of Ashkharhabar from the very beginning.

Based on the views of national and foreign authorities (Lidre, Arsen Aytinyan, etc.), not on the coup, but on the natural patterns of philanthropy, he was convinced that Grabar, the language of our ancient and classical bibliography, was almost incomprehensible to the majority of the people, and Ashkharabar, “the living dialect of the people,” would gradually be streamlined, will develop and prosper, will be accepted and loved by the people.

During the debate Ye. Temirchipsashyan's main arguments were that the problem of the modern language was on the agenda not only in the Western Armenian, but also in the Eastern Armenian reality, there were examples of this in the history of the development of the languages of the European peoples in the Middle Ages. For example, he mentioned, “the conversion of the Latin language to Italian, Spanish and Gallic”, which, according to him, confirmed his and his associates' point of view about the inevitability of the triumph of modern secularism.

All that, however, did not mean going against classical language and values. Ye. Temirchipsashyan always urged and called on everyone to love and learn their mother tongue, “old or new”.

Петрос Демирчян

Доктор филологических наук

Институт литературы имени М. Абегайна НАН РА

pdemirchyan@mail.ru

**ЕГИЯ ТЕМИРЧИПАШАН В ЛИТЕРАТУРНЫХ ДИСКУССИЯХ
СВОЕГО ВРЕМЕНИ
(Продолж. – начало в 26, 2023-1)**

Ключевые слова - Е. Темирчипашян, М. Чераз, Н. Бюзандаци, «Еркрагунт», «Нор дар», ашхарабар, грабар, словарь, национальный язык, образование, воспитание.

В конце XIX века в литературной жизни Западной Армении шла бурная и обширная дискуссия по важному вопросу о главенстве и жизненности старых и новых литературных языков - грабара и ашхарабара. Егия Темирчипашян с самого начала стоял на позициях защиты ашхарабара.

Основываясь на мнениях отечественных и зарубежных знаменитостей (Лидре, Арсен Айтнян и др.), он был убежден, что грабар, язык нашей древней и классической библиографии, был почти непонятен большинству народа, а ашхарабар – «живой диалект народа», постепенно упорядочится, будет развиваться и процветать, будет принят и любим народом. люди.

В ходе дискуссии одним из главных аргументов Э.Темирчипашяна было то, что проблема современного языка стояла на повестке дня не только в западноармянской, но и в восточноармянской действительности, примеры этого были также в истории развития языков европейских народов (он упомянул, например, о реальности преобразования «латинского языка в итальянский, испанский и галлийский») в средние века, что, по его мнению, подтвердило его точку зрения и его сторонников на неизбежность победы современного ашхарабара.

Однако все это не означало идти против классического языка и ценностей. Э. Темирчипашян постоянно призывал всех любить и изучать родной язык - «старый или новый».

Ներածություն

XIX դարավերջին արևմտահայ գրական կյանքում բուռն ու ծավալուն բանավեճ էր ընթանում նաև հին ու նոր գրական լեզուների՝ գրաբարի և աշխարհաբարի առաջնայնության և կենսունակության կարևոր խնդրի

շուրջ: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը հենց սկզբից կանգնեց աշխարհաբարի պաշտպանության դիրքերում: Նա համոզված էր, որ այլևս «ոչ եւս է գրաբարն»՝ ժողովրդի մեծամասնության համար գրեթե անհասկանալի հին ու դասական մատենագրության լեզուն, իսկ «ժողովրդեան կենդանի բարբառն»՝ աշխարհաբարը, գնալով կկանոնավորվի, կզարգանա ու կճոխանա, կընդունվի ու կսիրվի ժողովրդի կողմից:

1880 թվականին Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, Մշակ ստորագրությամբ, հրատարակում է «Հատընտիր ընթերցուածք» հատորիկը՝ ձեռնված իր հորեղբայրներից «մեծանձն Յարութին Էֆէնտի Տեմիրճիպաշեան»-ին՝ «Երախտագիտութիւն եւ սէր յաւիտեան» մակագրմամբ: Գրքույկի՝ Գր. Օտյանից բերված բնաբանն արդեն պարզում է նրա ասելիքի բուն էությունը. «Աշխատեցէք, ո՛վ դուք, լուսալի՛ց երիտասարդներ, որ թերեւս լաւագոյն օրերու՝ պիտի տեսնէք նշոյլն հեռուանց՝ մեր հայրենեաց, տարածեցէք հայ լեզուն ընկերութեան ամեն խաւերուն մէջ, ամեն գաւառ ու հիւղակ, զի *որ մայրենի լեզուն կը խօսի հայրենի երկիրն ունի շրթանցը վրայ*»:

«Աշխարհաբարն աշխարհ կը պարունակէ»

Հիշյալ հատորի «Նախաբան»-ում Ե. Տեմիրճիպաշյանը, այլ հարցերի թվում, բավական հանգամանորեն անդրադառնում է նաև աշխարհաբար լեզվի «յառաջադիմութիւններ»-ին, կամ այլ բառով «աշխարհակալութիւններ»-ին՝ բացատրելով, թե, ըստ էության, «աշխարհաբարն *աշխարհ կը պարունակէ*, պիտ'ըսէի աշխարհ կը բովանդակէ»: Հղում անելով «իմաստասէր լեզուաբան»-ների տեսությանը՝ ժամանակների մեջ լեզուների «յամբ այլ յարածամ» աճելու, զարգանալու և, ի վերջո, «ոստանիկ լեզուին» փոխարինելու վերաբերյալ, նա, առարկություն չընդունող տոնով, գրում է, թե «Հայ լեզո՛ւն միայն պիտի խոտորէր ընդհանուր օրէնքէն»: Ահա թե ինչու, նա համոզված է, որ այլևս «ոչ եւս է գրաբարն»՝ մեր հին ու դասական մատենագրության լեզուն, իսկ «ժողովրդեան կենդանի բարբառն, որ նորա մտաւոր զարգացման հետ օր ըստ օրէ կանոնաւորութիւն, եւ ազնուութիւն, եւ ճոխութիւն կը ստանայ», փոխադարձաբար ներգործում է «մտաց եւ սրտից վրայ»: Վերջապէս՝ «Գրաբարեան եւ գրաբարագէտ համանիշ բառեր էին երբեմն, - հայտարարում է Եղիան, - այսօր մեծաւ մասամբ հրաժարած են գրաբարեանք հին գրոց բարբառն յարուցանելու երազէն»: Ըստ նրա՝ դրան մեծապէս նպաստել է նաև «Հ. Արսէն Այտընեանի անվիճելի հեղինակութիւնն, որ մեռեալ լեզու հոչակեց գրաբարն իր *Քննական քերականութիւն*ին մէջ», որը նա «արդարեւ անմահ հ գործ» է համարում¹: Հետագա տողերում Ե. Տեմիրճիպաշյանը «ժողովրդական

¹ Ավելի ուշ «Գրական եւ իմաստասիրական շարժում»-ի (ԳԻՇ) էջերում Ե. Տեմիրճի-

բարբառին գահակալութիւնն հաստատելու» գործում բարձր է գնահատում նաև «Օտեան, Ոսկանեան եւ Ռուսինեանէ յետոյ», Մինաս Չերազի, Մատթեոս Մամուրյանի ջանքերը, «Մասիս»-ի ու «Բազմավէպ»-ի ներդրումը՝ «աղքատիկ եւ կանոնագուրկ աշխարհաբարն զգալի կերպով կանոնաւոր եւ ճոխ» հանդիսացնելու մէջ («Մշակ», 1880, էջ Դ-Ե): Ի վերջո, ըստ նրա, ճշմարտությունը, իրողությունն այն է, որ «Աշխարհ յառաջ կ'ընթանայ. աշխարհաբարն յառաջ կ'ընթանայ. գրաբարեանք կամայ թէ ակամայ կը մշակեն աշխարհիկ լեզուն, այդ լեզուով խօսելով եւ գրելով – նոր լեզուով հայեցելով նոր լեզուին դէմ, նոր լեզուով ներբողելով հին լեզուն. – վարժարանաց մէջ ուսանողք առ հասարակ գրաբար կը թարգմանեն, այլ աշխարհաբար կը շարագրեն»: Եվ ապա՝ տպագրվում են աշխարհաբար գրքեր ու դասագրքեր, թերթեր ու հանդեսներ, արդեն գրաբար հատընտիրներից ավելի սկսել է գործածվել «Պ. Պիպեռեանի ճաշակ արդի մատենագրութիւնն»... Իր այս սկզբունքներով Եղիան, ըստ էության արձագանքում էր «Ազգային դաստիարակութիւնի աննման հեղինակի», հայոց լեզվի «մեծանուն նորոգչի» և իր «մեծանուն բարեկամի» Մինաս Չերազի, գաղափարներին, որը դեռևս 1875 թ. դեկտեմբերին վաղամեռիկ Հակոբ Պալյանի առիթով Հարություն Սվաճյանին ուղղած նամակում գրում էր, որ նրա հա-մոզմունքն էր, թե «յառաջադիմութիւնն մի ճակատագիր է»: Ահա թե ինչու, «ջերմ գրաբարեան եղած էր, ջերմ աշխարհաբարեան եղաւ. հրաժարեցաւ մահէն եւ կեանքին փարեցաւ»: Նաև հիշեցնում էր Վ. Հյուգոյի նշանավոր խոսքը՝ «Մի մեռած լեզու գործածիլն, իւր մտածում գերեզմանի դատապարտելն է» (Տեմիրճիպաշեան Ե., 1920, էջ 6): Այն Մ. Չերազի, որ Նահապետ Ռուսինյանի տապանի առջև, խոսք ուղղելով «ազգային ժողովներու Նեստոր»-ին, հայտա-բարում էր «Գրական ասպարեզին մէջ, դու մին ես այն կորովի հեղինակներէն որք քաջացան դրօշ պարզել անցեալին դէմ, ժողովրդային լեզուի վեհապետութիւնն հռչակելով. ընտրողական դպրոցի նահապետն ես դու. որպէս ամեն բարեկարգիչ հալածանք կրեցիր, դու, երկաթէ աշխարհաբարեան...» (նույն տեղում, էջ 9):

Աշխարհաբարի իրավունքների պաշտպանությանն ուղղված պայքարը Եղիա Տեմիրճիպաշեանն առավել գործուն շարունակում է 80-ական թվականների կեսերից իր խմբագրած հանդեսներում:

«Ողբ ի վերայ Տիրուհույն» գրության մէջ, վկայակոչելով տարիներ առաջ Կոստանյան Գալուստ էֆենտիի տանը Տիրուհու հետ ունեցած

պաշյանը գրում է, թե «Վանական մը,- որ վանք մը, պիտ'ըսէինք, աշխարհք մը կ'արժէ,- Հայր Արսէն Այտընեան, հետամուտ եղաւ հայկեան բարբառին ծագման եւ բարեշրջութեան, /.../ բացատրեց ու պատմեց մեզ նախնեաց եւ այժմեաց բարբառներուն սկզբունքն ու յեղափոխութիւնքն» (Տե՛ս Մահ մանկավարժին, ԳԻՇ, 1884, տետր երկրորդ, էջ 29):

մտերմիկ զրույցը, Եղիան հիշում է, որ երկար խոսել են 1876-ի այդ օրերին վախճանված Նահապետ Ռուսինյանի մասին՝ ընդգծելով «ողբացեալ գրագետի» կարևոր դերը «ազգային վերանորոգութեան», «մանաւանդ լեզուի նորոգման գործին մէջ»: Ապա անցում կատարելով հին ու նոր աշխարհաբարներին՝ Տիկին Կոստանը շնորհավորել է նրան, որ մի հոդված էր հրատարակել «Մասիս»-ի մէջ՝ հին աշխարհաբարով ու նս մեկը՝ «Փունջ»-ի մէջ՝ նոր աշխարհաբարով, դրանով իսկ, ըստ իրեն, «լա եւս ի վեր հանելու համար հին աշխարհաբարին գերազանցութիւնն»: Աստիճանաբար, սակայն, խոսակցությունը պտտվելով արդեն «մեռեալ լեզուաց եւ կենդանի լեզուաց վրայ», պարզ է դառնում, որ Տիրուհին համոզված գրաբարյան է, քանզի պնդում է, թե «դէպ իր աղբիւրն, այսինքն դէպ ի գրաբարն /.../ պիտի վերադառնայ տակաւ աշխարհաբարն»: Այդտեղից մտերմների զրույցը փոխվում է բանավեճի, քանզի «Հոս անդունդ մը կը բացուէր մեր մտաց միջեւ», գրում է Եղիան: Իրավիճակն, իրոք որ, անելանելի էր՝ իր ետևում Լիդոն էր, դրական իմաստասիրությունը, իսկ իր դիմաց՝ Տիրուհին՝ «կենդանի բանաստեղծութիւնն», նաև «լեզուաց ու մատենագրութեանց վեհագոյնն»՝ Ս. Գիրքը, ընդ որում՝ «հայերէն Աստուածաշունչն, Աստուածաշնչոյ թարգմանութեանց թագուհին»... Եղիան, թվում է, չէր կարողանում կողմնորոշվել՝ «Ի՞նչ դիրք հարկ էր բռնել. ինչպէ՞ս խօսիլ, ինչպէ՞ս շարժիլ»: Ս. Գիրքը, կարծես, լռելյայն նախատում էր նրան, թե՛ «ի՞նձ դէմ պիտի խօսիս, ի՞մ լեզուիս, ի՞մ ոճիս, ի՞մ ոգիիս. պիտի տա՞ս այդ գայթակղութիւնն, եւ դո՞ւ պիտի գործես այդ սրբապղծութիւնն. այդ հայտնութիւնն հոգւոյ սրբոյ դէմ՝ ա՞յդ քու շուրթերէդ պիտ'արտաբերի, որք իմ վսեմութիւնս հանապազօր կը հռչակեն երկրի եւ երկնի»: Նույնքան ազդեցիկ էր նաև Տիրուհու՝ այդ «հրով ու հանճարով գեղուն գեղածաղիկ» կնոջ, Մուսայի, Սիրիլյայի «լռին» սաստը՝ «Ի՞նձ դէմ պիտ'ոգորիս. ե՞ղծ պիտ'արտասանես իմ դաւանանքիս. դու պիտի բեկանես ի՞մ վճիռս. բայց ես մինակ, ես միավանկ բառով մը կրնամ հերքել բոլոր քու փաստերդ ու քու հեղինակացդ ալ բոլոր փաստերն. ես ակնարկով մը կրնամ ցրել բոլոր համբարեալ հմտութիւնդ եւ արմատացեալ իմաստասիրութիւնդ. կրնամ ես՝ ամենիշխան տիրել ե՞րբ իսկ մտացդ եւ հոգւոյդ»: Իսկ Լիդոն է... Ի՞նչ պիտի խոսեր նա և ի՞նչ պիտի հակադրեր այնքան «սրտայոյզ ձայնից եւ սրտազրաւ պատկերաց...»: Լիդոնէն, սակայն, լռում էր՝ «ոչինչ կը բարբառէր», գրում է Եղիան, այլ պարզապէս «անկարեկիր եւ անյարիր՝ իր անասան պատուանդանին վրայ, նա կը պատկերացնէր Դրական իմաստասիրութիւնն իր անսահմանութեան եւ անսխալութեան մէջ»: Եվ այդ «քերթօղական եւ իմաստասիրական պատգամաց մէջտեղ», թվում է, շփոթվում, մի պահ մոլորվում է Եղիան՝ նույնիսկ «տատամսեցայ, տագնապեցայ,- անկեղծորեն խոստովանում է նա:՝ Մակայն հուսկ ուրեմն արիացայ, յիշելով Արիստոտելն՝ որ իր մեծիմաստ վարպետին, գեղահրաշ կնոջ մը չափ այն պաշտելի Պլա-

տօնին համարձակած էր ըսել. *Քան ըզքեզ անելի կը սիրեմ ճշմարտութիւնն*»: Այդպէս, ահա, ուժ առնելով Արիստոտելից ու Լիդոնէից, հենվելով *Ճշմարտութեան* ամենագործողանքը, Եղիան կարողանում է՝ այնքան զգուշությամբ ու փափկությամբ, մեկ առ մեկ հերքել «դիմաբանուհոյ փաստերն»: Ի վերջո, հաղթողի խրոխտությամբ ու վճռականությամբ հայտարարում է՝ «Անհերքելի փաստերով հաստատեցի թէ գրաբարն, որ ինձ հիանալի կը թուէր, որ ինձ պաշտելի էր *Աստուածաշունչին* եւ *Եղծ աղանդոցին* մէջ, Եղիշէին եւ Շնորհալիին մէջ, եւ մանաւանդ Գողթան երգոց հատուկոտորներուն՝ այն գոհարներուն մէջ, չը պիտի վերակենդանանար երբէք»:

Բանավեճի սրումը գրաբար-աշխարհաբար խնդրի շուրջ

Այսպէս կոչված, «լեզուի խնդիրն» գնալով ավելի ու ավելի նոր թափ էր հավաքում՝ տեղիք տալով նաև սուր բանավեճերի: Ե. Տեմիրճիպաշյանը այդպիսի մի բարդ իրավիճակի մէջ էր հայտնվել 1883-ին՝ «Մասիս»-ում «Ֆռանսահայ բառագրքի հեղինակ» Նորայր Բյուզանդացու տպագրած մի հոդվածից հետո: Հոդվածը պատասխան էր Մեսրոպ Նուպարյանի «նոր ֆռանսահայ բառագրքին յայտարարութեան իրեն պատկան ինչ ինչ կետերուն», որով նա «աղերսանօք» հրավիրում էր գրեթէ բոլոր ազգային գրագետներին՝ պաշտպանելու իր բառագիրքը «ընդդէմ Զմիւռնացի բառագրին անիսի դճ քննադատութեանց», ընդ որում՝ «յականէ յանուանէ» հիշատակելով բանավեճի հրավիրյալներին: «Պարոն Նորայրի ցանկին մէջ անուանեալ գրագիտաց երեքս ասպարէզ իջան», - գրում է Եղիան: Բայց նոր էր իր հոդվածը հանձնել «Մասիս»ին, երբ հաջորդ օրն իսկ նույն թերթի մէջ կարդում է «*Մի աշխարհաբարեան* ստորագրությամբ նամակ մը», որում հեղինակը Ն. Բյուզանդացուն մեղադրում էր աշխարհաբարը «թշնամանելու» մէջ, ապա նաև «Գ.» ստորագրությամբ «հմուտ գրաբարեան մը» իր հոդվածում նրա բառագիրքը դասում էր գրեթէ «հանճարի գործոց կարգը»: «Այս երկու հակիրճ գրութեանց մէջտեղ» հայտնվում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանի «Բարեշրջութիւն» վերնագրով գրությունը՝ «առ Պարոն Նորայր Բիւզանդացին», որտեղ նա լեզվի խնդիրը քննում էր «իմաստասիրական տեսակետով», եզրափակելով, թէ «*Այդ ախտէն դուրս փրկութիւն չը կա յ*»: Ընդ որում՝ «*ախտ*»-ի հիշատակումը պատահական չէր, քանզի, ինչպէս գրում է Եղիան, «Պարոն Նորայր Բիւզանդացին, որ ո՛չ գումի մէջ ծնած եւ ո՛չ ախտի մէջ դաստիարակութիւն առած է, քաջաբար ու քաղաքավարաբար ր ախտո յորջորջած էր արդի հայերէնն», այն հոդվածում, որն ինքը «*հմտալից որքան բորբոքալից*» էր անվանել: *Հմտալից* որովհետև նրա գրության մէջ ակնհայտ էր հին հայերենի հմտությունը, և *բորբոքալից*՝ որովհետև նույնքան ակներև էր նրա «իմաստասիրական անհմտութիւն»-ը, «տգիտութիւն»-ը՝ բարեշրջական օրենքների վերաբերյալ: Փոխվել է են ժամանակները, գաղափարներն ու նպատակները, ըստ Ե.

Տեմիրճիպաշյանի, այլևս հայությունը չի ծնրադրում «Հայկաբանին ու ճարտասանին առջեւ», այլ «բարեփոխելով Արիստոտելի ծանօթ ասութիւնն՝ Հայ ժողովուրդն այսօր կը գոչէ. Կը սիրեմ Հայկաբանութիւնն, այլ աւելի կը սիրեմ Իմաստասիրութիւնն...» («Գրասէր Ատոմ», 1884, էջ 75-76): Ժամանակի նոր պահանջ-ների տեսանկյունից նա իր լիակատար համաձայնությունն է հայտնում «Եղիազար Մուրատեանի *Ծաղիկ արդի մատենագրութեան*» երկասիրության մեջ արտահայտած այն կարծիքին, ըստ որի՝ մերժելով «մեր նուիրական լեզուն մեր վարժարաններէն վտարելու գաղափարը», պահանջում էր, որ «այն լուրջ ուսման առարկայ դառնայ մի միայն բարձրագոյն կարգաց՝ եւ պարտաւորիչ ամեն անոնց որք եկեղեցականութեան են սահմանուած», ինչպէս նաև վարժարաններում «կանոնաւոր ընթացքով» ուսուցանվի «մեր արդի լեզուն»՝ «խեղճ մանկտին» ազատելով «գրաբարի անօգուտ տանջանքէն»: Ավելին՝ Ե. Տեմիրճիպաշյանը համոզմունք է հայտնում, որ անկախ Կրթական խորհրդի որոշումներից, «գրաբարն արդէն բարձրագոյն դասերուն եւեթ աւանդելի ուսմանց կարգին մէջ պիտի բարձրանայ՝ տասնեւիններորդ դարուն վերջին ժամն հնչելէ յառաջ» (նույն տեղում, էջ 77-78):

Նորայր Բյուզանդացու պատասխանը Ե. Տեմիրճիպաշյանի «Բարեշրջութիւն» հոդվածին, որ ինչպէս նշում է նա, «նամակ մ'էր քան յօդուած», չի ուշանում: Ընդ որում, ըստ Եղիայի, միանգամայն «գոհացուցիչ» էր այդ «պատասխանագիրն», քանի որ, ըստ էության, հաստատում էր, որ «Բարեշրջութեան» ազդեցությամբ լուրջ փոփոխություն էր կատարվել իր բարեկամի «լեզուաբանական դաւանանքին մէջ»: Նա, որ մինչ այդ իր բանավոր և գրավոր ելույթներում հավատում ու պնդում էր, թէ «պիտի վերակենդանանայ Գրաբարն», աշխարհաբարյան էր դարձել: Եղիան ակնհայտորեն ոգևորված էր՝ «Ինչ որ չը կրցաւ ընել Մինաս Չերագ, Դրական իմաստասիրութիւնն ըրաւ զայն, Ժամանակն ըրաւ զայն,- հայտարարում է նա:- *Ազգային դաստիարակութիւնն* ի հիմանէ սարսեց գրաբարեաններն»: Եղիան մի առանձին գոհունակությամբ է նշում նաև իր «համեստ» ներդրումը պատմական այդ հաղթանակի գործում՝ ընդգծելով, որ իր «հարեւանցի» գրությունը, «որ շէնքի մը ուրուագիրն էր քան շէնքն իսկ, /.../ մտաց վրայ վճռական ազդեցութիւն մ'ունեցաւ. այդ գրութիւնս՝ գրաբարեաններն աշխարհաբարեան ըրաւ»: Փաստն այն էր, որ իր «Բարեշրջութիւն» հոդվածից հետո, «երեք գլխաւոր գրաբարեանք», որոնց մեջ էր նաև Նորայր Բյուզանդացին, «յայտարարեցին զինքեանս աշխարհաբարեան»: Նշանակում է, իր հիմնավորումները, համոզումները, թերևս, նաև «սպառնալիքները», տեղ էին հասել, տվել էին իրենց ցանկալի արդյունքը, ինչը նոր ճանապարհ էր բացում ավելի եռանդով պայքարելու, առաջ գնալու համար: Եղիան ակնհայտորեն իրեն բարիկադների վրա էր զգում՝ բայց... «Եթէ գաղափարաց յետաշրջութիւն մը կատարուի, մարտական կեցվածքով զգուշացնում է նա,- գրաբարեաններ էթէ նորէն

երեւան գան, ես հոս եմ: Վա՛յ անոր՝ որ ինձ դէմ ելնէ. դրական իմաստասիրութիւնն ունիմ իմ ետեւս, եւ իմ առջեւս – ապագա՛ն...» (նույն տեղում, էջ 126-127):

Հայտնի է, որ նշված ժամանակաշրջանում արդի լեզվի խնդիրը օրակարգային էր ոչ միայն արևմտահայ, այլև արևելահայ իրականության մեջ: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, համախոհների հետ, իհարկե, հետևում էր նաև արևելահայ պարբերականներում արտահայտվող կարծիքներին ու տեսակետներին: Եվ ոչ միայն հետևում, այլև ակտիվորեն արձագանքում էր: Այդպիսի արձագանքներից մեկն էր «Զարգացումն հայ մտաց և հայ լեզուի» վերնագրով հոդվածը «Երկրագունտ»-ի էջերում, որն, ըստ էության, պատասխան էր Սպանդար Սպան-դարյանի «Նոր-Դար»-ում տպագրված և «Հայրենիք» օրաթերթում արտատպված «Հայոց լեզուն» խորագրով հոդվածի: Բանն այն է, որ «Նոր-Դար»-ի խմբագրապետը «ցաւով» նկատում էր, թէ «մեր լեզուն, մեր գրական լեզուն, եթէ մի քայլ առաջ է գնացել, միեւնոյն ժամանակ քսան քայլ էլ յետ է գնացել»: Եվ քանի որ խնդիրը ոչ միայն ռուսահայոց, այլև «ընդհանուր Հայոց գրական լեզուին վրայ» էր, Եղիան հարկ է համարում հենց սկզբից հայտարարել, որ «*Երկրագունտ* այս խնդրոյն վրայ բոլորովին տարբեր կարծիք ունի *Նոր-Դար*էն»: Նախ՝ «Հայոց գրական լեզուի զարգացումն վեճի տակ ձգելն, նոյն իսկ Հայ մտքին զարգացումն վեճի տակ ձգել...», կնշանակի՝ համոզված էր Եղիան: Ահա թէ ինչու, մարտահրավերի նման հարց էր ուղղում հոդվածագրին՝ «Մի՞ թէ՞ Պարոն Սպանդարեան կը յանդգնի՞ զայդ ալ ընել. կամ միթէ կը յանդգնի՞ պնդել թէ լեզուին զարգացումն անկախ է մտաց զարգացումէն»: Իր համար պատասխանը, իհարկե, միանշանակ էր՝ «Անշուշտ ոչ», քանզի՝ «Ամենադիւրիին էր ապացուցել Հայ մտքին զարգացումն...» (Ե ա, 1887, էջ 449-450): Ապա արդեն քանիտրորդ անգամ ներկայացնելով «Բարեշրջական զօրութեան» ներքին և արտաքին (պատմության, միջավայրի, օտար մշակույթների և գրականությունների) ներգործությունների վերաբերյալ գիտական նորագույն տեսությունները, Եղիան գրում է, թէ «Պարտէինք խօսիլ հինգերորդ ներգործութեան մը վրայ ալ», այսինքն՝ «ժողովրդեան ներգործութեան», որի ազդեցությամբ «հին գրական ձեւն հետզհետէ տեղի կուտայ...»: Եվ ապա՝ վկայակոչելով միջին դարերում «լատին լեզուին իտալականի, սպանիականի, և գաղղիականի» փոխարկման իրողությունը, ըստ Լիդռեի, Պոյունդիեռի և այլոց, հաստատում է, թէ «Նոյն բարեշրջութիւնն որ մտքին մէջ կը կատարուի, լեզուին մէջ ալ միանգամայն կը կատարուի»: Ընդ որում՝ մեկնաբանում է նա, «մէկ կողմանէ մեծ ընդլայնում, միւս կողմանէ մեծ սեղմում յառաջ կուգան լեզուին մէջ», վիպասանի, գրագետի «դատմանց մէջ նոյնպէս անօրինակ սեղմութիւն մ'ի յայտ կուգայ» (նույն տեղում, էջ 453-454): Ի վերջո, գովելի համարելով Ս. Սպանդարյանի հոդվածի «շարժառիթն և ոգին», Ե. Տեմիրճիպաշյանը հավաստում է, թէ միանգամայն կիսում է հոդվածագրի այն նպատակա-

դրումը, որ «աւելի մեզ Հայերիս համար, ազգային եկեղեցուն հետ մեր մայրենի բարբառը, Հայերէն լեզուն շատ սիրելի և թանկ լինէին» (նույն տեղում, էջ 456):

Չնայած մեծ դիմադրությանը՝ աշխարհաբարի առաջընթացը թվում էր անկասելի է: Ինչ վերաբերում է գրաբարին, ապա, ըստ Ե. Տեմիրճիպաշյանի, նրա «վերակենդանութեան դրապէս հաւատալ անհնար է. բարեշրջական վարդապետութեան դաւանող Հայ հեղինակաց մէջ, մեծանուն Մատաթիա Գարագաշեանն է միայն, /.../ որ Հայոց հին լեզուին յարութեան համար հաւատք ունի»: Ամիսներ առաջ Եղիան նույնիսկ ավելի խիստ էր արտահայտվել, գրելով, թէ «իմաստասերի մը, բանասերի մը, որպէս է Տ. Մատաթիա Գարագաշեան, ներելի չ'է հին լեզուաց վերակենդանութեան հաւատքն ունենալ»: Եվ ապա՝ «մեծապէս կը յարգենք Գարագաշեանն իբրեւ հայկաբան. այլ բանասիրութիւն (Philologie) ուսանելու համար կը դիմենք Հուրիդնէի,- որ կը հռչակէ թէ հին լեզուներն ոչ պիտանի խօսուին ոչ գրուին նորէն» (Ե ք, 1886, էջ 47): Նույն տեսակետը Եղիան հայտնել էր նաև իր խմբագրած «Գրական և իմաստասիրական շարժում»-ի (այսուհետև՝ ԳԻՇ) էջերում՝ Կատուի բերանով: Մխիթարյանների կողմից «ծայրէ ծայր գրաբար» հրատարակվելիք մի հանդեսի մասին տեղեկատվության կապակցությամբ, նա գրել էր, թէ այդ հանդեսն «անշուշտ չը պիտի հրատարակուի սա պարզ պատճառաւ զի Մխիթարեանք իրենց Բազմավէպն իսկ աշխարհաբար կը գրեն եւ զի գրաբարին նորն ալ յարգի չ'է գինիին նորին նման» (Տեմիրճիպաշեան ք, 1885, էջ 192):

Մյուս կողմից, սակայն, նա ստիպված էր խոստովանել, որ կան նաև «անձինք, որք չեն հաւատար աշխարհաբարի կանոնաւորման, բիրեղացման...»: Փաստն այն էր, որ ինչպէս դեռևս 1885-ին, Լյուդվիգ Հալևիի «Աբբա Քօնսթանթին» վեպի Եվփիմե Օտյանի թարգմանության առիթով, նկատում էր Եղիան, «Հայ լեզուն, Հայոց գրական լեզուն, այսօր երկուք է. մին քերականական, ոյր մեծագոյն ներկայացուցիչն է միշտ Տ. Մինաս Չերագ. Իսկ միւսն հաշտ չ'է քերականութեան հետ, լեզուին ազատութեան նախանձախնդիր է, եւ գրաբարի ձեւերուն գործածութեամբ միայն կը հաւատայ՝ թէ մեր աշխարհաբար լեզուն պիտի հարստանայ. այս լեզուի վեհագոյն ներկայացուցիչն անտարակոյս Օտեան էֆէնտին է»: Նա խոստովանում է, թէ նույնիսկ «հոգևով չափ կը տրտմիմ, մտածելով որ օր մը – թէեւ այդ օրն հեռի կը թուի – Օտեան էֆէնտիի գրուածք պիտի կարդացուին որպէս այսօր կը կարդացուին Միջին դարու ֆռանսական գրականութեան հատուածք»: Մեջբերելով Գր. Օտյանի՝ հիշյալ թարգմանության առիթով քրոջը գրած նամակի տողերը՝ «Ուղղախօս չես միշտ, զի լեզուն դեռ կանոն չ'ունի եւ թերեւս դու ալ, ինձի պէս, այս անկանոնութեան մէջ առաւելութիւն մը կը գտնես, աւելի փոփոխութիւն եւ աւելի տարածութիւն», Եղիան ավելացնում է, թէ «Այդ փոփոխութիւնն ու տարածութիւնն օր քան զոր պիտի կորուսանէ լեզուն», ինչպէս և ցույց է տալիս

այլ լեզուների փորձը: «Ֆռանսերենն՝ սկսելով Մալեոպեն՝ կանոնադրուած հաստատուած լեզու մ'է,- գրում է նա,- բայց, աւա դ, ո՛ր է հին ֆռանսերենին քաղցրութիւնն ու փափկութիւնն ու ներդաշնակութիւնն»: Չնայած կորուստների գնով, բայց պատմական իրողությունն այն է, որ արդի լեզուն գնում է դեպի միօրինակություն: Ե. Տեմիրճիպաշյանը համոզված էր, որ «ամեն տեղ ուր Հայ կայ՝ մէկ լեզու պիտի խօսուի միօրինակ. մէկ լեզու պիտ'ունենան բոլոր Հայ հեղինակք»: Թեկուզն՝ «յայնժամ մնաք բարով պիտ'ըսենք բազմահոլով մեր հոլովներուն ու շնորհաշուք մեր շրջումներուն, գրաբար այն քաջոլոր դարձուածքներուն ու մեր այն գանգրահեր պարբերութիւններուն, մեր մանուածապատ բանից՝ որք յուլաբար հեշտաբար ման կու գան ամեն մասերն ալ գարնանագեղ մարգերուն. հրաժեշտ պիտի տանք, աւա՛դ, այդ ամենուն...»: Այսինքն՝ Չերազյան աշխարհաբարը, չնայած նաև Ե. Տեմիրճիպաշյանի համառ ջանքերին, միանշանակ չէր ընդունվում բոլորի կողմից: Ահա թե ինչու, տարիներ անց Եղիան ստիպված էր ընդունել, որ «Անհատական Քերականութիւն մը, ո՛րքան ալ հանճարալիւր ըլլայ հեղինակն եւ ո՛րքան ալ փառաւոր իր գրական արտադրութիւնք, /.../ անհնար է որ ամբողջովին ընդունուի ամբողջ ժողովրդեան մը կողմանէ»: Նրա կարծիքով՝ դա միանգամայն օրինաչափ էր «մանաւանդ մերինին նման ժողովրդեան մը կողմէն, որ՝ աշխարհագրական միութենէ գուրկ՝ գուրկ է հետեւաբար ե՛ւ տրամադրութեանց նոյնութենէ...»: Ուրեմն և, բնական է, ըստ Եղիայի, որ «ընտրողական աշխարհաբարը մասնաւորաց կողմանէ միայն պիտ'ընդունուէր, որպէս եղաւ իսկ»:

Եղիան միանգամայն անկեղծ էր իր դատողությունների մեջ, որովհետև վաղուց՝ ինչպէս ինքն է խոստովանում՝ «Փիլիսոփայական բառարանէս ի վեր – որոշած եմ ո եւ է կանոնի չենթարկել այլ եւս իմ լեզուս. ներդաշնակութեան առաւել ուշադրութեամբ՝ նոյն լեզուն այսօր կը գրեմ գոր կը գրէի *Դամբարանէն* ու *Նոր կեանքէն* յառաջ, յորժամ ինքնագլուխ էի՝ որպէս այսօր՝ չը պատկանելով եւ ո՛չ մէկ դպրոցի», ըստ էության, ունենալով ինքն իր՝ Տեմիրճիպաշյանական դպրոցը, որի մասին ժամանակին ակնարկել էր նաև Մ. Չերազը՝ երբ «արդի լեզուին այլեւայլ դրութեանց կամ դպրոցաց դասուն մեջ պատիւ կ'ըներ յիշատակել ե՛ւ *Տեմիրճիպաշյանի դպրոցն*»: Հատկանշական է այստեղ նաև Եղիայի այն խոստովանությունը, թե գրական իր որևէ գործն ավարտելուց հետո, երբ ընթերցում է այն և վկայակոչելով Լուկրեցիոսին՝ «ականջս՝ ազահ ներդաշնակութեան գոհ կ'ըլլայ», հիշում և կրկնում է Գր. Օսյանի հայտնի արտահայտությունը, թե՛ «*Կարգը այս անկարգութեան մեջ է*» (Տեմիրճիպաշյանի դ, 1885, էջ 95-96): Դրանով Ե. Տեմիրճիպաշյանը, ըստ էության, հավատում էր, որ կողմնակից է արդի լեզվի ներքին ճոխության ու բազմազանության, մի բառով՝ հարստության:

Բացի այդ՝ նա նկատում է, որ անցած տարիների ընթացքում Չերազյան աշխարհաբարը որոշակի բարեշրջության է ենթարկվել: Եվ համոզված է, որ եթե հենց սկզբից արդի վիճակով ներկայացվեր, կրնդունվեր եթե ոչ բոլոր, ապա «աւելի թուաւոր» գրագետների կողմից: Ե. Տեմիրճիպաշյանի կարծիքով՝ շատերին խրտնեցրել էր «հոլովմանց միօրինակութիւնը», որ Մ. Չերազը ներմուծել էր իր լեզվի մեջ՝ հետևելով Ն. Ռուսինյանի «Ուղղախօսութեան»-ը: Դրանից հետո, սակայն, ընտրողական աշխարհաբարը աստիճանաբար փոփոխվել, բարեշրջվել է, «և, դեռ եւս բարեշրջելով, օր մը հանուր ազգին լեզուն անտարակոյս պիտ'ըլլայ այն» (Ե գ, 1887, էջ 467-469):

Արդի լեզվի կարևորությունը կրթական բարեփոխումների համատեքստում

Լեզվի և կրթության բարեփոխումներին նվիրված Ե. Տեմիրճիպաշյանի ելույթներում կուտակված հարցադրումների բազմազանության և դրանք հանրագումարի բերելու տեսակետից, առանձնանում է «Կրթական խնդիր» խորագիրը և «Թէ Հայք հաւասար ե՛ն ֆռանսացոց...» ենթախորագիրը կրող ծավալուն հրապարակումը, որը գրվել էր Ասիական ընկերության Տնօրեն ժողովի հանձնարարությամբ, որպէս բանախոսություն ընկերության «Մարտ 2ի լսարանին համար» և որը, ինչպէս խոստովանում է Եղիան, «պիտ'արտասանէի, եթէ Հայ բանախօսներէն մին ներկայ չը գտնուէր անակնկալ արգելանք»: Բանախոսությունն սկսվում էր լսարանի համար անսպասելի և... տարօրինակ «աւետիսով», թե «ֆռանսացոց հաւասարած են Հայք»: Այն, ինչ չէին կարողացել անել բազմաթիվ դարերը, «այնքա՛ն թագաւորաց ու նախարարաց ու մատենագրաց աշխատութիւնք, այնքա՛ն պատերազմունք եւ այնքա՛ն յեղափոխութիւնք», իրագործել էր արդի ժամանակը՝ վերջին քառորդ դարը՝ «Եւրոպայի մէկ ծայրն՝ որ հագիւ Եւրոպա կը համարուի», ծվարած հայությունը հավասար կացուցանելով «ֆռանսական այն մեծ ազգին»: Ապա՝ հետաքրքրված, զարմացած ունկնդիրների բնական հարցումին, թե «Բայց ի՞նչպէս հաւասարեցանք», պատասխանում է իր տեսակետը հաստատող մեկ այլ հարցմամբ՝ «հապա՛ լատիներէնի խնդիրն, որ ի Ֆռանսա կը յուզուի յաւէտ քան երբեք: Ո՞չ ապաքէն մեք Հայքս ալ կը զբաղինք այսօր գրաբարի խնդրով: Ահա ինչպէս Հայերս հաւասարեցանք ֆռանսացոց...»: Այնուհետև, բողոքելով ենթադրյալ այն իրավիճակի դէմ, որ ասվածը, թերևս, պիտի հարուցեր ունկնդիրների ծիծաղը, Ե. Տեմիրճիպաշյանը, արդեն ամենայն լրջությամբ, հաստատում է, թե «ֆռանսական մեծ ազգին, դարերէ ի վեր անընդհատ զարգացող ու յառաջացող այն հռչակաւոր ազգին, փոքրիկ Հայ ազգն՝ հագիւ կէս դար յառաջ զարգանալ սկսող աննշան Հայ ազգն՝ հաւասար է գրեթէ կրթական խնդրոյն մէջ»: Իսկ դա չափազանց կարևոր է, քանզի, նրա համոզմամբ, «ազգի մը կրթական վիճակն ո՛չ ապաքէն այդ

ազգին զարգացման աստիճանաչափն է» (Տեմիրճիպաշեան ը, 1886, էջ 145-146):

Հաջորդ էջերում, ներկայացնելով ֆրանսիացի մի շարք հեղինակների (Ֆոարի, Պիկո, Զօլա նն) տեսակետները և նույնիսկ տեղ-տեղ բանավիճելով նրանց հետ, Ե. Տեմիրճիպաշեանը հաստատում է, թե «Ամեն պարագայի մէջ, լուսագոյնն այն է թէ կրթութիւնն ոչ գրական ըլլայ միայն եւ ոչ միմիայն գործնական. այլ ըլլայ *բարեխառն, հաւասարաբաշխ, բանաստեղծ*» (Ընդգծումը.– Պ. Դ.: Նույն տեղում, էջ 153): Այսինքն ըստ նրա, ինչպես ժողովրդի կյանքի բոլոր ոլորտներում, այդպես էլ լեզվի ու կրթության զարգացումը պետք է կատարվի միայն բնական ընթացքով, աստիճանաբար, այնպես, ինչպես սեղմ ու դիպուկ սահմանել է «բարեշրջութեան մեծ վարդապետն»՝ «արմատական փոփոխութիւնք բնութեան դէմ են՝ կ'ըսէ Լիդոէ. պետք չէ յեղաշրջութիւն, այլ պետք է բարեշրջութիւն» (նույն տեղում, էջ 156):

Իմաստասիրական հիմնարար այս սկզբունքը հաստատելուց հետո Ե. Տեմիրճիպաշեանն անցնում է այն հիմնախնդիրների թվարկմանը, որոնք առկա են ինչպես հայ, այնպես էլ ֆրանսիական կրթական ու լեզվական ասպարեզներում, և որոնք հրատապ լուծում են պահանջում: «Եւ դուք ալ չհամոզուեցա՞ք թէ ֆռանսացուց հաւասարած ենք մենք արդէն,- դիմելով ունկնդիրներին, ասում է նա,- զի երկուքս ալ միեւնոյն խնդրով կը զբաղինք, հին լեզուին խնդրով: Երկուքս ալ կը պահանջենք որ մեր յայտագրաց մէջ կամ մանաւանդ մեր վարժարանաց մէջ (զի յայտագրին մէջ եղածն հանապազ չկայ վարժարանին մէջ) ավելի տեղ տրուի գիտութեանց ու կենդանի լեզուացն: Երկուքս ալ կը գանգատինք թէ մեր բոլոր վարժարանք առողջապահական պայմանաց համեմատ չեն շինուած. կը գանգատինք թէ մեր կրթութիւնն աստիճանական չէ դեռ. թէ մեր ուսուցիչք փոքրիկ մանկանց կը խօսին այնպիսի՝ բաներու վրայ, գորս իրենք ալ մերթ անկարօղ են լաւ հասկնալ. թէ բարձրագոյն դասուց կը վերապահուին ուսումներ, որք պարտէին նախնական դասերէն սկսիլ աւանդուելու. թէ բաւական կարեւորութիւն չը տրուիր այն *գերազանցօրէն ընկերական գիտութեան*, Համարակալութեան (Comptabilité),- բազմանշանակ հավելելով՝ «Հապա՞. ֆռանսացիք ալ կը գանգատին այս նկատմամբ»: Ավելին՝ բերելով մի քանի օրինակներ արդի ֆրանսիական կրթությունից, նույնիսկ հռետորական հարց է տալիս, թե «Մեր գաւառական վարժարանաց, մեր հայրենեաց գիւղական դպրոցաց աշակերտք աւելի՞ տգէտ, աւելի՞ տխմար են միթէ, Հայուհիք եւ Հայք»: Ու այդ ամենից հետո, ըստ նրա, ընդհանուր եզրակացությունն այն է, որ «Ֆռանսացիք եւ Հայք նոյն վերքերն ունին, երկու ազգերն ալ նոյն բարեկարգութեանց կարօտին. այո՛, հաւասար են Հայն ու Ֆռանսացին»: Իսկ եթէ դարձյալ ծիծաղողներ պիտի լինեն այդ պնդման վրա, ապա, ընդհակառակը, անհունորեն պիտի տրտմի՝ Եդիան, քանզի նմանության հետ, կան նաև ցա-

վալի տարբերություններ՝ ոչ հայության օգտին: Պիտի տրտմի՝ հիշելով, որ «քառասուն միլիոն ֆռանսացիք կը խօսին բոլորն ալ իրենց մայրենի լեզուն, մինչ երեք միլիոնի վերածուած Հայք կը խօսին հոս թուրքերէն, տեղ մ'անգլիերէն, տեղ մ'ալ լեհերէն, ուրիշ տեղ մ'ալ ուլահերէն, հունարէն, եւն, եւն»: Նաև հիշելով, որ «Ֆռանսան ամեն աստիճանի դպրոցներ ունի հազարաւոր ու բիւրաւոր, թէ Ֆռանսան ունի գիտութեանց ու դպրութեանց մեծ համալսարաններ, մինչ մենք անկարօղ եղանք՝ քանի տարիներէ հետէ՝ բանալ փոքրիկ, փոքրիկ Կեդրոնական վարժարան մը, որ անտարակոյս ֆռանսական լիկեոնէ մ'աւելի բան չը պիտի ըլլայ – թերեւս ալ նուազ ըլլայ»: Հիշելով նաև, թէ «մեր առաջին օրաթերթն հազար օրինակ միայն կը սպառի, մինչ անհամար առաջնակարգ ֆռանսական օրաթերթք ունին հարիւր հազարաւոր օրինակաց սպառում. թէ մեր քանի մը վտիտ Հանդէսներն հազիւ հազ կ'ապրին, մինչ ի Ֆռանսա հսկայ Հանդէսք կը հիմնուին ու կը քաջալերուին յաւետ»: Եվ ապա՝ հիշատակելով «Լառուսի Տիեզերական Բառարանն», հարց է տալիս իրեն, թէ «ի սկզբանէ անտի Հայ լեզուա՛ւ տպուած գրեանց մէջ այնքան տառ – եւ այնքան գաղափար – կա՞յ որքան այն միակ բառագրքին մէջ»... Ու, թերևս, նաև յուրովի արձագանքելով իր մելամաղձոտ խառնվածքի և էության մասին տարածված կարծիքին, վկայակոչում է Խրիմյան Հայրիկին, որն օրեր առաջ հարցրել էր իրեն՝ «Դո՞ւ տրտմութիւնը կը փնտռես, թէ տրտմութիւնը քեզ»: Եվ ինքը պատասխանել էր՝ «Վերջինն աւելի ճշմարիտ է, Սրբազան Հայրիկ», ըստ էության, խոստովանելով, որ իր տխրության, տրտմության թէ մելամաղձության բուն աղբյուրը կամ պատճառն ազգի անմխիթար, ցավագին վիճակն է... Սակայն այդ տրտմագին նոտայով չէ, որ Եղիան ավարտում է իր ծավալուն բանախոսությունը: «Երբ դուրս ելնէք մեր Պատրիարքարանէն աւելի շքեղ այս բանասրահէն, - դիմելով ներկաներին ասում է նա, - եւ ձեր զաւակունք հարցնեն ձեզ թէ Տեմիրճիպաշեան ի՞նչ բանի վրայ խօսեցաւ, ուրիշ պատասխան մի՛ տաք, կ'աղաչեմ. մի՛ ըսէք թէ Տեմիրճիպաշեան ֆռանսական ազգին մեծութեան վրայ խօսեցաւ եւ Հայ ազգին վրայ լացաւ Երեմիայի նման. ըսէք միայն «Պատուէր տուաւ Տեմիրճիպաշեան թէ ձեր մայրենի լեզուն՝ հինն ըլլայ կամ նոր՝ սիրէք ու սորվիք ամեն բանէ յառաջ»: Չայն ըսէք ձեր զաւակաց ամեն առաւօտ եւ ամեն երեկոյ» (նույն տեղում, էջ 157-160):

Վերը թվարկված լեզվական ու կրթական խնդիրների շուրջ Ե. Տեմիրճիպաշեանի գրած բազմաթիվ ելույթներով, հոդվածներով ու հրապարակումներով լի է ժամանակի մամուլը: Դրանց մեջ, սակայն, Կեդրոնական վարժարանի հիմնման և տարբեր բառարանների ստեղծման հարցերն առանձին կարևորություն ունեին Եղիայի համար:

Թե՛ծ բանավեճեր «բառագրքերի» շուրջ

«Կատուի մը յիշագիրք»-ում հաստատելով, թէ «...բառագրոց յաճա-

խութիւնն /.../ ազգաց յառաջադիմութիւնը կ'ապացուցանէ», նա ուրախութեամբ արձանագրում է, որ վերջին տարիներին մեզանում «փոքր ու մեծ, գրպանի ու գրասեղանի բառագիրքեր կը հրատարակուին» (Տէմիրճիպաշեան գ, 1886, էջ 193): Եղիա Տէմիրճիպաշեանն իր գործունեության ընթացքում հրատարակել է մի քանի բառարան՝ «Փիլիսոփայական բառարան»-ի նախափորձն ու փորձը (1879, 1880), ինչպէս նաև «Ֆռանսահայ բառագիրք»-ը (1886) և «Ֆռանսերէնէ հայերէն»՝ «Գրպանի բառագիրք»-ը: Ընդ որում՝ մինչ Եղիայի «Բառագիրք»-ը, արդէն իսկ թե՛ բանավեճ էր ընթանում այդ հարցի շուրջ, որն հայտնի էր Նորայր-Նուպարյան լեզվապաշար անունով: Բանն այն է, որ մինչ այդ եղած նմանատիպ Էմինյան և Գանթարյան բառարանները այլևս չէին բավարարում արդի ժամանակի պահանջները և նոր՝ բառերով ավելի հարուստ և դյուրամատչելի բառարանների ստեղծման անհրաժեշտությունն առավել քան զգալի էր: Անդրադառնալով հիշյալ խնդրի շուրջ ծավալված բանավեճին՝ Ե. Տէմիրճիպաշեանը հաստատում էր, թե 1870-ի վերջին-80-ականի սկզբներին, իրոք, արդէն զգացվում էր «մեծ ֆռանսահայ բառագրքի մը պէտքն, ուր գտնուին ֆռանսերէն լեզուին բոլոր բառերն, նոցա բոլոր առումներն, եւ նոյն լեզուին յատուկ ասացուածներն»: «Շարժում»-ի առաջին տետրերից մեկում, անդրադառնալով «Ֆռանսաթուրք բառգիրք»-ի հրատարակությանը, Եղիան գրում է, թե «փափաքելի էր, որ ունենայինք նոյն գնով ու նոյն պարունակով ֆռանսահայ բառագիրք մ'ալ»: Այդ փափագը հիմնավորում էր նրանով, որ տաճկահայոց համար, ըստ հոգեբանների, «երեք տեսակ հոգեկան երեւոյթներ ու ու կարօղութիւններ»՝ զգացմունք, մտածմունք և գործողություններ բնորոշող երեք լեզուներ կան, որոնցից «անտարակոյս առաջինն է Հայ լեզուն, զոր քաղցր ու նշանակալի բառով մը կ'անուանենք *մայրենի լեզու*» և որն է «*զգացման լեզուն*»: Երկրորդը ֆրանսերէնն է՝ «աշխարհի բոլոր լեզուաց պայծառագոյնն եւ նոր ժամանակաց տիեզերական լեզուն» զոր պիտի կոչենք *մտածման կամ գաղափարի լեզուն*»: Եվ երրորդը՝ թուրքերէնը, որ «գործի լեզուն, գործածական լեզուն է. բնապէս այդ լեզուաւ կը կատարուին տիրօղ ազգին ու տիրօղ պետութեան հետ մեր առտնին, առեւտրական, դատական ու վարչական յարաբերութիւնք»: Սակայն Եղիայի համար առավել կարևորվում էին ֆրանսերէնն ու ֆրանսահայ բառարանի շուտափույթ ստեղծումը, քանի որ «այդ լեզուաւ է որ կը ստանանք ընդհանրապէս այն լուսաւոր գաղափարներն եւ այն գիտական ծանօթութիւններն, /.../ կ'ուսանինք ուղիղ խորհիլ եւ ուղիղ խօսիլ կամ գրել. այդ լեզուաւ է որ՝ իբր փորձաքար մը՝ ճշդիւ կը ցուցնէ թէ գրուած մ'ինչ կ'արժէ իմաստի թէ՛ բացատրութեան կողմէն» (Տէմիրճիպաշեան է, 1883, էջ 100-101): Եվ, ահա, լույս է տեսնում Նորայր Բյուզանդացու «Բառագիրք ի Գաղղիերէն լեզուի ի հայերէն» բառարանը, որի երևումն իսկ ստեղծված պայմաններում մեծ հետաքրքրություն է առաջ բերում՝ նպաստելով հեղինակի համբավի աճին: Այդ բառարանը, սակայն,

ամբողջովին անթերի, կամ «անսխալական» չէր, թեև «դիտողություն մը միայն կ'ընէին, ոմանք ցած ձայնով, այլք բարձրաձայն,- գրում է Եղիան,- աս'ն թէ սոյն բառարանն օգտակար է'ւս պիտ'ըլլար, եթէ աշխարհաբար ըլլար»: Ի դեպ, այդ դիտողությունն առաջին անգամ արվել էր Զմյուռնիայից, ուր աշխարհաբարի նկատմամբ ուշադրությունն առավել բացահայտ էր արտահայտվում: Պատահական չէր, ուրեմն, որ Նորայրի բառարանի հրատարակությանը զուգահեռ, «Մեսրոպ Նուպարեան Զմիւռնիայէն յղեց իւր ֆռանսերէնէ յաշխարհիկ հայերէն բառարանին Յայտարարութիւնն, ոյր մէկ պարբերութենէն ծնաւ... Տրովադայի նոր պատերազմն»: Ըստ Եղիայի՝ այն ժամանակ Կ. Յուրուճյանի «Մասիս» օրաթերթը «հաւասարապէս» իր էջերը բացելով բանավիճող կողմերի համար, նպաստեց անաչառ պայքարի ընթացքին: «Եւ երկու բան յայտնուեցաւ այս առթիւ,- շարունակում է Ե. Տեմիրճիպաշյանը:- Նախ աս'ն թէ, Պ. Նորայր Բիւզանդացի՝ լեզուի, բառագրքի, եւն, պայքարներ վարելու համար ոչ նիւթական ոչ բարոյական կարօղութիւն ունէր. աւելի պարզ խօսելով՝ նախկին վանական այն գերահռչակ բառագիրն ոչ լեզուաբանական հմտութիւն ունէր բաւական եւ ոչ բաւական պաղարիւնութիւն. Եւ ապա աս'ն թէ՝ Նորայրեան բառարանին նկատմամբ յայտնուած ընդհանուր համակրանաց հակառակ՝ ֆռանսերէնէն յաշխարհաբար հայերէն բառագրքի մը հրատարակութեան փափագօրք շատ, յոյժ շատ են եղեր ազգին մէջ»: Ահա թէ ինչու, նկատի առնելով նաև Մ. Նուպարյանի տպագրած «Նորայրեան բառարանին սխալներն» հոդվածը, Եղիայի կարծիքով, վերջինս, կամ ավելի ստույգ, «Զմիւռնիա՝ տարաւ յաղթանակն»: Ընդ որում՝ նա հատկապէս շեշտում էր «Զմիւռնիա բառն, որովհետեւ Նորայր Բիւզանդացին եւ բոլոր Վանքն իրեն հետ չէին հանդուրժեր որ այն երկու մեծագոյն գրիչք անբաժանելիք՝ Մամուրեան եւ Չիլինկիրեան՝ ախոյեան հանդիսանային ազգին մէջ բանասիրական գիտութեան եւ աշխարհաբար լեզուի»: Այդ մթնոլորտում էր, ահա, որ «տկարանալու տեղ ստուարացաւ ու զօրացաւ» Զմյուռնիայի բանակը՝ «ի հեճուկս վանականաց եւ յետադիմականաց»: Հանդես եկան դոկտոր Կոստանոյանը, «Դրական իմաստասիրութեան յարեալ» երիտասարդ վաճառական Գր. Մսերյանը, ապա նաև Մեսրոպ Նուպարյանը, որն իր բառարանի հրատարակման հայտարարությամբ «իւր գլխոյն վրայ հրաւիրեց բոլոր Զմիւռնական դպրոցին համար պատրաստուած շանթինքն», ընդ որում՝ «յորոց շանթօղն աւելի վնասուեցաւ քան շանթեալն»: Ի դեպ, ֆրանսերէն-հայերէն մի բառարան էլ գրել էր փարիզաբնակ ճանաչված մանկավարժ, պատմաբան, բանասեր Գվիլոն Լուսինյանը, սակայն Ե. Տեմիրճիպաշյանին գրած 1884 թ. հոկտ. 23-ի նամակում հայտնում էր, թէ դադարեցրել է տպագրությունը՝ «որպէս զի Նուպարեան Մեսրոպ էֆէնտին, որ նմանօրինակ երկասիրութեան մը ծանուցումն ըրաւ ի լրագիրս, կարօղ լինի անխափան հրատարակել»: Հատկանշական է, որ իր այդ որոշումը նա հիմնավորում էր նրանով, թէ

«Մենք չենք յօժարիր բնաւ արգել կամ վնաս պատճառել Ազգին երիտասարդ ժրաջան գործիչներուն, այլ ընդհակառակն՝ խրախուսել զնոսա եւ նպաստել իսկ, եթէ հնար է»: Ընդ որում՝ Գ. Լուսինյանն իր բառարանի հրատարակումը կասեցնում էր արդէն երկրորդ անգամ՝ Մ. Նուպարյանի սկսած բաժանորդագրությանը չխանգարելու համար: Իսկ մինչ այդ տպագրել էր իր երկասիրության «առաջին թերթն», որը, թերևս, ավելի հաջողված էր. «Նոքա որք տեսած են սոյն առաջին թերթն,- ծանոթագրում է Եղիան՝ Գ. Լուսինյանի նամակի հրապարակման մեջ,- Լուսինեան Բառագրոց անհամեմատ ճոխութեան կը վկայեն: Ուստի ցաւալի է թէ Հայ գրականութիւնն այդպիսի գործէ մը կը զրկուի՝ Մեծաշուք հեղինակին տարապայման փափկանկատութեան պատճառաւ» (ԳԻՇ, 1884, էջ 202-203)¹:

Նշելով, որ ասվածից ամեննին չի հետևում, թե պետք է դիտել Նորայր Բյուզանդացու «բառագիրքն իբրև անարժէք աշխատութիւն» Ե. Տեմիրճիպաշյանը կարծում է, սակայն, որ «Մխիթարեանք, եթէ ճշմարիտ գրագետներ են՝ որպէս կը յաւակնին ըլլալ, ծանօթանան, հետեւին Վանքէն դուրս տեղի ունեցած գրական շարժման, մանաւանդ զի՝ եթէ բացառենք Ալիշանն՝ այսօր Վանքէն դուրս տեղի կ'ունենայ հայ գրական շարժումն: Եւ այս ծանօթութիւնն իրենց յոյժ շահաւետ պիտ'ըլլայ»: Վերջապէս, ամփոփելով իր տեսակետը Նորայր-Նուպարյան բանավեճի վերաբերյալ, Եղիան իր խոսքը եզրափակում է հետևյալ տողերով. «Ահաւասիկ Նորայր. Ահաւասիկ Նուպար: Առաջինն *հետեւած է* Լիդոնէի. բայց անգամ մ'ալ կ'ըսեմ՝ միայն Նուպար կարօղ է հասկնալ Լիդոնէն» (Ե դ, 1886, էջ 363-366):

Մեկ ամիս անց, սակայն, Ե. Տեմիրճիպաշյանը ստիպված էր պատասխանել ոմանց՝ իր հայացքների թյուրըմբռնման կապակցությամբ: Մասնավորապէս, ցավում էր, որ նույն Մեսրոպ Նուպարյանը «Արեւելք»-ում գրել էր, թէ Եղիան «բառագիրք յօրինելու կատարելապէս անկարօղ» է ճանաչում Ն. Բյուզանդացուն, իսկ Հրագդանը (Արփիար Արփիարյան) իր «Օրուան կեանք»-երից մեկում «չափազանց օռիժինալիդէ» էր հայտնել՝ գրելով, թէ «գրագիտաց ներելի չէ դատել կամ գրադատել բառագիրներ ու բառագիրքներ»: Եղիան պարզապէս զարմացած էր՝ «Ուրեմն ի՞նչ ներելի է գրագիտաց», ակնհայտ հեգնությամբ հարցնում է նաև ինքն էլ պատասխանում՝ «*Արեւելք* ծախէ...» (Ե ե, 1886, էջ 483):

Այդ օրերին է, որ հրատարակիչ Գարեգին Պաղտատյանը խնդրում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանին «պատրաստել համառօտ բառագիրք մը ֆռանսերէն լեզուի»: Համաձայնելով այդ առաջարկին՝ Եղիան իր պարտքն է համարում մի քանի պարզաբանում անել խնդրի վերաբերյալ: Նախ՝ նա նշում է, որ չնայած «դասագրոց կամ դասագրքի նման երկերի ստեղծումն իր համար «հեշտ ու համակրելի գործ մը» չէ, այդուհանդերձ, չի մերժել «ստանձնել սոյն աշխատութիւնն», հիշելով, թէ իր սերունդը ինչ դժվարու-

¹ Գվիդոն Լուսինյանը (Ամբրոսիոս Գալֆաեան, 1826-1906) իր 120 հազար բառ պարունակող «Նոր բառգիրք պատկերագարդ ֆռանսահայ» երկհատոր բառարանը լույս է ընծայել տարիներ անց 1900 թ., Փարիզում:

թյուններ ու չարչարանքներ էր կրել ուսանող եղած ժամանակ՝ ձեռք բերելու համար Էմիլյան բառարանը, որը, սակայն, «ամենայարմար չէր» և որի գործածությունը նույնիսկ «տանջալի էր» իրենց համար: Նոր սերունդը, անշուշտ, ավելի «բարեբաստիկ» վիճակում էր, քանզի ստեղծվել էին «բազում դասատետրեր», որոնք շատ թե քիչ նպաստում էին ֆրանսերենի ուսուցման գործը դյուրացնելուն: Սակայն դեռևս ոչ ոք չէր նախաձեռնել ստեղծել մի բառագիրք՝ նախակրթարանների ուսանողության կամ վարժարաններից դուրս գտնվող և «մասնաւոր դասառութեամբ» ֆրանսերեն սովորողների համար: Ահա թե ինչու, «դոցա մեծ ծառայութիւն մը պիտի մատուցանէր այն անձն,- համոզված էր Եղիան,- որ հրատարակէր բառագիրք մը *դիւրաբար ու դիւրագին*՝ ուր ուսանողք գտնէին լեզուին բոլոր գործածական բառերն եւ անոնց ամենէն գործածական նշանակութիւններն...» (ընդգծումները. – Պ. Դ., /Ե գ, 1886, էջ 285):

Այնուհետև նա ներկայացնում է նման համառոտ բառարանի ստեղծման իր սկզբունքները: Նշելով, մասնավորապես, որ մինչ այդ հրատարակված ֆրանսահայ բառարաններում չկան «ֆրանսերեն լեզուին բնիկ կամ եկամուտ» բազում հատուկ անունների հայերեն ճշգրիտ տառադարձությունները, ինչը, անշուշտ, շփոթությունների տեղիք է տալիս, նա ասում է, թե աշխատել է լրացնել այդ բացը կամ թերին: Ավելի ուշ պիտի գրեր, թե այդ բառարանում «շատ բառեր շինած եմ հայերէն՝ յաջող կամ ձախօղ. թող դատէ ժողովուրդն» (Տեմիրճիպաշեան ա, 1888, էջ 27): Ուստի իր բառարանին կցել է նաև «պատմական, աշխարհագրական ու դիցաբանական» անունների մի բառագրքույկ: Ապա հավաստելով, որ սույն բառագրքի ստեղծմամբ ամեննին չի հավակնում «լեզուագէտի» կոչման, քանզի իր «սովորական եւ յաւետ նախասիրական գործն է» գրականությունը, ապա այդ գրքի վրա իր «համեստ անունն, պիտի երևա «բացառիկ կերպի»: Նաև հույս ուներ, որ իր այդ նախաձեռնությամբ «եւ ո՛չ բառագիրք մը» պիտի հարուցաներ իր դեմ, ուրեմն և չպիտի նորոգվեր «Նորայրի եւ Նուպարի բառական կամ սնափառական վէճն»: Ավելի ուշ՝ իր «Ֆրանսահայ գրպանի բառագիրք»-ի առիթով, Ե. Տեմիրճիպաշեանը դարձյալ նշում էր, թե բառարաններ շատ կան, բայց «չկայ միակ բառագիրք մը գաղափարաց ու գիտութեանց»: Իր «*Փիլիսոփայական բառարանի* նախափորձն» ևս, ըստ նրա, «աւելի ցուցատետրակ մ'է քան կանոնաւոր բառագիրք մ'իմաստասիրական գիտութեանց»: Նա ընդգծում է, որ ներկա «Իմաստասիրական բառարանը», որ սկսում է տպագրել «Շարժում»-ի մեջ, նույնպես «գրական գործ մը, հեղինակութիւն մը չէ իր համա», թեև «ամենամեծ ծառայութիւն մը պիտի մատուցանէ Հայ ազգի մտաւոր զարգացման մեծագոյն գործին»: Դրանում համոզված է, քանի որ «Բառարանին բուն հեղինակներն են» համաշխարհային անուն ունեցող յոթ տասնյակից ավելի իմաստասերներ ու գիտնականներ: Իր խոստովանությամբ, հետևելով եվրոպական բառարանագիրներին, հիշատակում է այն

հսկաների անունները, ինչպես «Բեդաթյոձձի, Բոուտոն, Լիդոէ, Հառոման, Սրենսէր, Հէքէլ, Ռընան, Տարուին, Շոբէնհաուուէր, Պըքլ, Ֆլամառիոն, Ֆոյերպախ, Պիլսնէր, Պօբ...»: Ընդ որում՝ նշում է, որ ուսումնասիրել է երեք հեղինակների՝ Լիդոէի, Սպենսերի և Բյուհնէրի, բոլոր գործերը, նույնքան հատվածներ թարգմանել դրանցից, սկսել է նաև «համառօտել» Հ. Սպենսերի «Կենսաբանութիւն»-ը՝ «հիմն *Ընկերաբանութեան*», խոստանալով հրատարակել, երբ ժամանակ ունենա «աւարտելու զայն»: Այս ամենից հետո, թերևս, տարօրինակ է հնչում այն իրողությունը, որ բացառիկ համեստությամբ Եղիան նույնիսկ ներում է խնդրում «ազգիս գիտուններէն»՝ նման բառարան ստեղծելու «յանդգնութեան» համար, նշելով, թէ «Ըղձալի էր որ աւելի կարօղ անձինք կատարէին այս գործս», քանզի ինքն իրեն «երբէք կատարեալ իմաստասէր մը» չի համարում, միշտ իրեն ճանաչում է սոսկ «յետինն Հայ իմաստասիրաց» և սույն գործի մէջ միայն «տրուպ աշխատակիցը կամ թարգմանիչը եղած պիտ'ըլլամ» վերը նշված հեղինակների, թէև, խոստովանում էր նաև, որ «կանուխէն իմաստասիրական ուսումները սիրելուս, գրական ասպարիզին մէջ արուեստի գտնուելուս, եւ շատ գրելու հարկին մէջ ըլլալուս համար, առ մեզ Իմաստասիրութեան գլխաւոր ներկայացուցիչն եղայ...» (նույն տեղում, էջ 27-28): Այնուհետև ծանոթագրում է, թէ «Պիտի ջանամ հայթայթել ուրիշ մեծամեծ հեղինակներ ալ, զորս պարտ էի կարդացած ըլլալ»: Սակայն դա այնքան էլ դյուրին չէ, խոստովանում է նա, քանզի «քսան տարուան մէջ կարօղ եղած եմ հետզհետէ գնել ունեցած գրքերս»: Եվ քանի որ, այնուամենայնիվ, մի պատկառելի գրադարան էր կազմվել, նա հայտարարում է, թէ «գրքատունս յետ մահուան պիտի թողում Ազգային Մատենադարանին», որը, հույս ունէր, «ի մօտոյ վերակազմուած տեսնել»:

Այդ ամենը, իհարկէ, չէր նշանակում, թէ «դիւրին բան է լաւ դասագրքի մը յօրինումն» և ոչ էլ, թէ «անխնամ գործ մը պիտի լինի» իր բառարանը: Ընդհակառակը, Եղիան խոստանում է, որ «ի սէր մանկավարժութեան եւ ի գոհացումն խստապահանջ Հրատարակչիս որքան խղճիս», պիտի խնամի այն ավելի, քան իր գրական հրատարակությունները: Որովհետև համոզված էր, թէ «Հայ անհատի մը համար մեծագոյն փառքն է նպաստել ծաւալման ա՛յն լեզուին, որ կը բանայ մեզ հին գրականութեանց գանձարանն եւ նոր քաղաքակրթութեան ճանապարհն» (Ե գ, 1886, էջ 286-287):

Եզրակացություն

Արևմտահայ գրական կյանքում հին ու նոր գրական լեզուների՝ գրաբարի և աշխարհաբարի, շուրջ ծավալված բուռն բանավեճում Եղիա Տեմիրճիպաշյանը հետևողականորեն պաշտպանում էր ժողովրդին հասկանալի արդի աշխարհաբարի իրավունքները՝ համոզված, որ «աշխարհաբարն *աշխարհ* կը պարունակէ»:

Արդի հայերենի խնդիրը նա դիտարկում էր ազգային կրթության և դաստիարակության բարեփոխումների հետ սերտ առնչակցության մեջ:

Նշված հիմնախնդիրների արդյունավետ լուծման տեսակետից Ե. Տեմիրձիպաշյանը ոչ միայն կարևորում էր տարբեր բնույթի «բառագրքերի», դասագրքերի ստեղծումը, այլև իր որոշակի ներդրումն ունենում այդ գործում:

Այդ ամենը, սակայն, չէր նշանակում դեմ գնալ դասական լեզվին ու արժեքներին: Ե. Տեմիրձիպաշյանը մշտապես հորդորում և կոչ էր անում ամենքին՝ սիրել ու սովորել իրենց մայրենի լեզուն՝ «հին ըլլայ կամ նոր...»:

Գրականության ցանկ

1. *Գրասէր Ստոմ*, Արդի հայերէն, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1884, թիւ 2, էջ 75-78:
2. *Տեմիրձիպաշեան Ե* Զարգացումն հայ մտաց և հայ լեզուի, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1887, թիւ 11-12, էջ 449-456:
3. *Տեմիրձիպաշեան Ե*, Ճաշակ ոսկեղէն դպրութեան, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1886, թիւ 1, էջ 46-47:
4. *Տեմիրձիպաշեան Ե*, Բարեշրջութիւն ընտրողական աշխարհաբարի, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1887, թիւ 11-12, էջ 467-469:
5. *Տեմիրձիպաշեան Ե*, Նորայրեան բառարանի սխալները /գրեց Մեսրոպ Նուպարեան/, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1886, թիւ 8, էջ 363-366:
6. *Տեմիրձիպաշեան Ե*, Խնդամուլիկ աղջիկը, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1886, թիւ 10, էջ 483-485:
7. *Տեմիրձիպաշեան Ե*, Ֆռանսահայ բառագիրք, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1886, թիւ 6, էջ 285-287:
8. Մշակ, Հատընտիր ընթերցուածք ազգային եւ օտար մատենագիրներէ քաղուած: Ընտանեաց եւ դպրոցաց յամար, Կ. Պոլիս, Արամեան տպագր., 1880, 32 էջ:
9. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Բառագիրք իմաստասիրական, Կ. Պոլիս, Գրական իմաստասիրական շարժում /ԳԻՇ/, 1888, տետր երկրորդ, էջ 27-38:
10. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Կատուի մը յիշագիրքը, Գրական իմաստասիրական շարժում /ԳԻՇ/, 1885, տետր տասներորդ եւ մետասաներորդ, էջ 188- 193:
11. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Կատուի մը յիշագիրքը /բառարանք եւ վարժարանք/, Կ. Պոլիս, Գրական իմաստասիրական շարժում /ԳԻՇ/, 1886, տետր տասներորդ եւ մետասաներորդ, էջ 193-197:
12. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Համառօտ իմաստասիրական քերականութիւն, Կ. Պոլիս, Գրական իմաստասիրական շարժում /ԳԻՇ/, 1885, տետր հինգերորդ, էջ 92-96:
13. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Երեք պարտաւորիչ լեզուք եւ բառգիրք ֆռանսաթուրք, Կ. Պոլիս, Գրական իմաստասիրական շարժում /ԳԻՇ/, 1883, տետր Ե, էջ 100-103:
14. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, /Գ. Լուսինյանի նամակը Ե. Տ.-ին/, Կ. Պոլիս, Գրական իմաստասիրական շարժում /ԳԻՇ/, 1884, տետր 11 /նոյեմբեր/, էջ 202-203:
15. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Դամբարան, Նիւ Եորք, Ամերիկահայ գրատուն, 1920, 25 էջ:
16. *Տեմիրձիպաշեան Ե.*, Կրթական խնդիր, Կ. Պոլիս, Երկրագունտ, 1886, թիւ 4, էջ 145-160:

References

1. **Graser Atom**, Ardi hajeren, K. Polis, Erkragunt, 1884, tiv 2, edj 75-78 /in Armenian/.
2. **E, Zargacumn** haj mtac ev haj lezui, K. Polis, Erkragunt, 1887, tiv 11-12, edj 449-456 /in Armenian/.
3. E, chachka wskegen dprutyanyan, K. Polis, Erkragunt, 1886, tiv 1, edj 46-47 /in Armenian/.
4. E, Barechrdjutun yntroxakan achxarabari, K. Polis, Erkragunt, 1887, tiv 11-12, edj 467-469 /in Armenian/.
5. E, Norayryan bararani sxalnery /grec Mesrop Nuparyan/, K. Polis, Erkragunt, 1886, tiv 8, edj 363-366 /in Armenian/.
6. E, Xndamolik axdjiky, K. Polis, Erkragunt, 1886, tiv 10, edj 483-485 /in Armenian/.
7. E, Fransahay baragirq, K. Polis, Erkragunt, 1886, tiv 6, edj 285-287 /in Armenian/.
8. **Mchak**, Hatyntir yntercvacq azgayin evo tar matenagirner qaxvac. Yntaneac ev dprocac hamar, K. Polis, Aramyan tpage., 1880, 32 edj /in Armenian/.
9. **Temirchipachyan E.**, Baragirq imastirakan, K. Polis, Grakan ev imastirakan charjum /GICH/, 1888, tetr erkrord, edj 27-38 /in Armenian/.
10. **Temirchipachyan E.**, Katui my hichagirqy, K. Polis, Grakan ev imastirakan charjum /GICH/, 1885, tetr tasnerord ev metasanerord, edj 188-193 /in Armenian/.
11. **Temirchipachyan E.**, Katui my hichagirqy /bararanq ev varjaranq/, K. Polis, Grakan ev imastirakan charjum /GICH/, 1886, tetr tasnerord ev metasanerord, edj 193-197 /in Armenian/.
12. **Temirchipachyan E.**, Hamarot imastirakan qerakanutun, K. Polis, Grakan ev imastirakan charjum /GICH/, 1885, tetr hingerord, edj 92-96 /in Armenian/.
13. **Temirchipachyan E.**, Ereq partavorich lezuq ev bargirq fransaturq, K. Polis, Grakan ev imastirakan charjum /GICH/, 1883, tetr E, edj 100-103 /in Armenian/.
14. **Temirchipachyan E.**, /G. Lusinyani namaky E. T.-in/, K. Polis, Grakan ev imastirakan charjum /GICH/, 1884, tetr 11 /noyember/, edj 202-203 /in Armenian/.
15. **Temirchipachyan E.**, Dambaran, Niu Eorq, Amerikahay gratun, 1920, 25 edj /in Armenian/.
16. **Temirchipachyan E.**, Krtakan xndir, K. Polis, Erkragunt, 1886, tiv 4, edj 145-160 /in Armenian/.

Պետրոս Դեմիրճյան – ք.գ.դ., Հայաստանի գրողների միության վարչության քարտուղար, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ նոր գրականության բաժնի առաջատար գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունները՝ դասական և ժամանակակից գրականություն: Հեղինակ է 3 մենագրության, բազմաթիվ գրականագիտական և գրաքննա-դատական հոդվածների:

Orcid. ID 0009-0003-6265-4421
pdemirchyan@mail.ru

Петрос Демирчян – д. филол. н., секретарь правления Союза писателей Армении, старший научный сотрудник отдела новой армянской литературы Института литературы им. М. Абегиана НАН РА. Научные интересы: классическая и современная литература. Автор 3-х монографий, многочисленных литературоведческих и литературно-критических статей.

Orcid. ID 0009-0003-6265-4421
pdemirchyan@mail.ru

Petros Demirchyan – Doctor of Philological Sciences. Executive Secretary at Writers' Union of Armenia, Senior Researcher at the Department of Modern Armenian Literature of the NAS RA Institute of Literature after M. Abeghian. Scientific interests: classical and modern literature. Author of 3 monographs, numerous literary, literary-critical articles. pdemirchyan@mail.ru

Orcid. ID 0009-0003-6265-4421
pdemirchyan@mail.ru

Ընդունվել է տպագրության 17.10.2023թ.:

Ռուզաննա Արիստակեսյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0000-0002-2748-0249
aristakesyanr@yahoo.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-80

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՉՅԱՆ. «ԽՈՐՀՈՒԴՆԵՐ ՍԿՄՆԱԿ ԳՐՈՂԻՆ»

Բանալի բառեր – Դ. Դեմիրճյանի երկերի ժողովածու, «Ավանգարդ» թերթ, (Օչերկ, պատկեր, պատմվածք), (Լեզու և ոճ), (Բովանդակություն, պլան, մշակում), սկսնակ գրողներ, Եղ. Չարենց. «Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն»:

Հայտնի է, որ Դ. Դեմիրճյանը գրական-գեղարվեստական գործունեությանը զուգահեռ գրել է նաև գրականագիտական ուսումնասիրություններ, քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածներ:

Գրողի ուշադրության կենտրոնում էին նաև երիտասարդ ստեղծագործողներին առնչվող խնդիրները: «Մի քանի խոսք մեր սկսնակ գրողներին», «Երիտասարդ գրողներին» հոդվածներում, «Երիտասարդ արձակագիրներ» զեկուցման մեջ Դեմիրճյանն անդրադառնում է գեղարվեստական վարպետության խնդիրներին, կարևորում երիտասարդ գրողների կենսական և գրական փորձառությունը, կյանքին և իրական խնդիրներին կապվածությունը, ազգային և համաշխարհային գրական փորձի իմացությունը, ընդհանուր զարգացածությունն ու ինքնուրույնությունը:

Ահա այս խնդիրների շրջանակում է նաև մեր կողմից ներկայացվող «Խորհուրդներ սկսնակ գրողին» հոդվածը (Դեմիրճյանի երկերի ժողովածուի 12-րդ հատորում այն սխալմամբ վերնագրված է «Խորհուրդներ սկսնակ գրողներին»): Այն սպազրվել է «Ավանգարդ» թերթի 1930 թվականի հունիսի 1-ի (թիվ 123), 8-ի (թիվ 129), 22-ի (թիվ 141) համարներում:

Դեմիրճյանի երկերի ժողովածուի 12-րդ հատորում տեղ են գտել եռամսս այս հոդվածի միայն առաջին (Օչերկ, պատկեր, պատմվածք) և երրորդ հատվածները (Բովանդակություն, պլան, մշակում): Բացակայում է երկրորդը (Լեզու և ոճ), որը վրիպել է ուսումնասիրողների աչքից: Մինչդեռ այն բավականին հետաքրքրական հատված է թե՛ գրողի ժառանգության բաց թողած էջերի լրացման, թե՛ լեզվի մասին նրա կարևոր դիտարկումների ամբողջացման տեսանկյունից: Դրանում հեղինակը մեկ անգամ ևս ներկայացնում է իր մոտեցումները գրական լեզվի, դրա կարևոր հատկանիշների (պարզություն, պատկերավորություն, հուզականություն), ոճի, բառի և պատկերի մասին:

Ruzanna Aristakesya
Doctor of Philology
Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA
ORCID ID 0000-0002-2748-0249
aristakesyanr@yahoo.com

DERENIK DEMIRCHYAN: "ADVICE TO THE BEGINNER WRITER"

Keywords - D. Demirchyan's collection of works, "Avangard" newspaper, (Essay, image, story), (Language and style), (Content, plan, development), beginner writers, Yeghishe Charents. "Development tendencies of our literary language and D. Demirchyan's language"

It is known that parallel to literary and artistic activity D. Demirchyan also wrote literary studies, critical and publicizing articles. His analyses of "Sasuntsi David" epos, national theatre and in general dramaturgy, literary culture, literary language development trends and different problems regarding genres and creativity are remarkable. In the series, there are also his reactions, speeches and reports on different occasions.

His articles on Armenian, as well as Russian classic and modern authors (Abovyan, Nalbandyan, Aghayan, Tumanyan, Isahakyan, Shirvanzade, Pushkin, Gogol, Saltykov - Shchedrin, Chekhov, Gorky, Sholokhov and others) are particularly interesting. They stand out for their broad knowledge of the history of literature, in-depth analyzes of aesthetic-creative questions, and original and subtle observations about the authors.

The focus of the writer's attention was also the problems related to young creators. In the articles "A Few Words to Our Beginner Writers", "Young Writers", and the report "Young Writers", Demirchyan addresses the problems of artistic mastery, highlights the life and literary experience of young writers, their attachment to life and real problems, knowledge of national and world literary experience, general development and independence.

Here, the article "Advice to the Beginner Writer" presented by us is also within the framework of these problems (in the 12th volume of the collection of Demirchyan's works, it's entitled as "Advice to the Beginner Writers" by mistake). It was published in "Avangard" newspaper on June 1 (No. 123), 8 (No. 129), 22 (No. 141) issues of 1930. The 12th volume of Demirchyan's collection of works contains only the first and third parts of this three-part article: (Essay, image, story) and (Content, plan, development). The second (Language and style) is missing, which escaped the attention of researchers. Still, it is quite an interesting passage both in terms of completing the missing pages of the writer's legacy and in the context of his important observations about language. In this work the author once again presents his approaches to literary language, its important features (simplicity, imagery, emotionality), style, word and image.

Рузанна Аристамесян

Доктор филологических наук

Институт литературы имени М. Абегайна НАН РА

ORCID ID 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

ДЕРЕНИК ДЕМИРЧЯН «СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩЕМУ ПИСАТЕЛЮ»

Ключевые слова - Сборник сочинений Д. Демирчяна, газета «Авангард» (Очерк, образ, рассказ), (Язык и стиль), (Содержание, план, разработка), начинающие писатели, Е. Чаренц «Тенденции развития нашего литературного языка и язык Д. Демирчяна»

Известно, что наряду с литературно-художественной деятельностью Д. Демирчян писал также литературоведческие исследования, критические и публицистические статьи. Примечательны его анализы касательно эпоса «Давид Сасунский», национального театра и драматургии в целом, литературной культуры, тенденций развития литературного языка, жанров и различных творческих проблем. В этом ряду также примечательны его обращения-отклики, выступления и доклады по различным поводам.

Отдельный интерес представляют его статьи как об армянских, так и о русских классических и современных авторах (Абовяне, Налбандяне, Агаяне, Туманяне, Исаакяне, Ширванзаде, Пушкине, Гоголе, Салтыкове-Щедрине, Чехове, Горьком, Шолохове и др.). Труды Демирчяна отличаются широким знанием истории литературы, глубоким анализом эстетически-творческих вопросов, самобытными и тонкими наблюдениями об авторах.

В центре внимания писателя были также проблемы, связанные с молодыми авторами.

В своих статьях «Несколько слов нашим начинающим писателям», «Молодым писателям», в докладе «Молодые прозаики» Демирчян обращается к проблемам художественного мастерства, придает важность жизненному и литературному опыту молодых писателей, их привязанности к жизни и реальным проблемам, знанию национального и мирового литературного опыта, общему развитию и самостоятельности.

Данная статья выявляет особенности труда «Советы начинающему писателю» (в 12-ом томе сборника сочинений Демирчяна ошибочно озаглавлена «Советы начинающим писателям»). Она была опубликована в номерах газеты «Авангард» от 1 июня 1930 года (№123), от 8 июня (№129), 22 июня (№141). В 12-м томе сборника сочинений Демирчяна нашли место только первый и третий разделы этой статьи: (Очерк, образ, рассказ) и (Содержание, план, разработка). Отсутствует второй раздел (Язык и стиль), который ускользнул от внимания исследователей. Между тем, это довольно интересный отрывок как в контексте заполнения пропущенных страниц наследия писателя, так и в контексте его важных наблюдений о языке. В нем автор еще раз излагает свои подходы к литературному языку, его важным характеристикам (ясности, образности, эмоциональности), стилю, слову и образу.

Հայտնի է, որ Դեմիրճյանը գրական-գեղարվեստական գործունեությանը զուգահեռ գրել է նաև գրականագիտական ուսումնասիրություններ, քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածներ: Ուշագրավ են նրա վերլուծությունները «Սասունցի Դավիթ» էպոսի, ազգային թատրոնի և ընդհանրապես դրամատուրգիայի, գրական կուլտուրայի, գրական լեզվի զարգացման միտումների, ժանրերի և ստեղծագործական տարբեր խնդիրների վերաբերյալ: Այդ շարքում են նաև տարբեր առիթներով նրա արձագանք-անդրադարձները, ելույթներն ու զեկուցումները: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա հոդվածները ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս դասական և ժամանակակից հեղինակների մասին (Աբովյան, Նալբանդյան, Աղայան, Թումանյան, Իսահակյան, Շիրվանզադե, Պուշկին, Գոգոլ, Սալտիկով-Շչեդրին, Չեխով, Գորկի, Շոլոխով և ուրիշներ): Դրանք այցի են ընկնում գրականության պատմության լայն իմացությամբ, գեղագիտական-ստեղծագործական հարցադրումների խորքային վերլուծություններով, հեղինակների մասին ինքնատիպ և նուրբ դիտարկումներով:

Դեմիրճյանի տեսական-քննադատական ժառանգության մաս են կազմում նաև արվեստի այլ բնագավառներին՝ երաժշտությանը, ճարտարապետությանն առնչվող ընթացիկ և պատմատեսական ուշագրավ վերլուծություններ:

Գրողի ուշադրության կենտրոնում էին նաև երիտասարդ ստեղծագործողներին առնչվող խնդիրները: «Մի քանի խոսք մեր սկսնակ գրողներին», «Երիտասարդ գրողներին» հոդվածներում, «Երիտասարդ արձակագիրներ» զեկուցման մեջ Դեմիրճյանն անդրադարձել է գեղարվեստական վարպետության խնդիրներին, կարևորել երիտասարդ գրողների կենսական և գրական փորձառությունը, կյանքին և իրական խնդիրներին կապվածությունը, ազգային և համաշխարհային գրական փորձի իմացությունը, ընդհանուր զարգացածությունն ու ինքնու-րույնությունը: «Երիտասարդ գրողը,- գրում է Դեմիրճյանը,- նման է մատղաշ տունկի, պետք է զգույշ և խնամքով վերաբերվել նրա հետ, այլապես նա կարող է հենց սկզբից սխալ ուղղությամբ գնալ» (տե՛ս «Մի քանի խոսք մեր սկսնակ գրողներին», Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 13, էջ 56): Այս թեմային

է վերաբերում նաև Դեմիրճյանի «Երիտասարդ և սկսնակ արձակագիրների ստեղծագործությունը» վերտառությամբ զեկուցումը երիտասարդ և սկսնակ գրողների հանրապետական խորհրդակցությանը, որը բացվել է 1950 թ. նոյեմբերի 2-ին Երևանի գրողների միության դահլիճում: Դեմիրճյանը զեկուցումով հանդես է եկել նոյեմբերի 3-ի նիստում (տե՛ս «Երիտասարդ և սկսնակ գրողների ռեսպուբլիկական խորհրդակցությունը» վերտառությամբ հաղորդումը «Ավանգարդ»-ի 1950 թ. նոյեմբերի 4-ի համարում):

Ահա այս խնդիրների շրջանակում է նաև խնդրո առարկա «Խորհուրդներ սկսնակ գրողին» հոդվածը (Դեմիրճյանի երկերի ժողովածուի 12-րդ հատորում այն սխալմամբ վերնագրված է «Խորհուրդներ սկսնակ գրողներին»): Հոդվածը տպագրվել է «Ավանգարդ» թերթի 1930 թվականի հունիսի 1-ի (թիվ 123), 8-ի (թիվ 129), 22-ի (թիվ 141) համարներում: Թերթի էջերում այս թեմայով կան այլ հրապարակումներ ևս (տե՛ս Ս. Տարոնցու «Սկսնակ գրողների մասին», Բզնունու «Երիտ-գրողները և ինքնագագացման խնդիրները» հոդվածները հունվարի 14-ի, Ա. Ոսկերչյանի «Երիտասարդ պրոլետգրողների խնդիրների մասին» հոդվածը՝ ապրիլի 15-ի համարներում):

Դեմիրճյանի երկերի ժողովածուի 12-րդ հատորում տեղ են գտել եռամաս այս հոդվածի միայն առաջին (Օջերկ, պատկեր, պատմվածք) և երրորդ (Բովանդակություն, պլան, մշակում) հատվածները (տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 12, էջ 56-60): Դրանցից առաջինը զետեղված է «Ավանգարդ» թերթի հունիսի 1-ի (թիվ 123), երրորդը՝ հունիսի 22-ի (թիվ 141) համարներում: Բացակայում է «Ավանգարդ»-ի հունիսի 8-ի (թիվ 129) համարում տեղ գտած երկրորդ մասըն (Լեզու և ոճ), որը վրիպել է ուսումնասիրողների տեսադաշտից:

Հոդվածի գրության ժամանակաշրջանը հատկանշվում է գրական ակտիվ և թեժ քննարկումներով, որոնք վերաբերում էին պոեզիայի զարգացման ուղիներին, գրական հերոսին, ստեղծագործական մեթոդին ու ժանրին, գրականության բովանդակությանն ու ձևին, գրական տեխնիկային և լեզվին: Միայն Չարենցի անունն ու գործը բավական են պատկերացնելու համար թե՛ գրական քննարկումների բովանդակությունն ու որակը, թե՛ գրական-ստեղծագործական առձակատումների շունչն ու թափը: Գրական այս քննարկումներն ուղեկ-ցվում էին մի կողմից՝ պրոլետգրողների և պրոլետքննադատների (Հակոբյան, Վշտունի, Ալազան, Ն. Ջարյան, Դաբաղյան, Վանանդեցի և ուրիշներ), մյուս կողմից՝ Չարենցի շուրջ համախմբված գրական ուժերի միջև (Մահարի, Արմեն, Բակունց, Սուրխաթյան, Երզնկյան և ուրիշներ) սուր բախումներով: Սա, ըստ էության, անզեղ և անպար էր կուսակցական-գաղափարախոսական գծի անշեղ հետևորդների և գեղարվեստական ազատ մտքի տեր, «ազ-գային հատկանիշներ խտացնող» ստեղծագործողների միջև: Տարածայնություն-

ների հիմքում նաև մարդկային խառնվածքների, անձնային որակների տարբերություններն էին:

Դեմիքճյանն այս գրապայքարում, ճիշտ է, գրական ուղեկիցների շարքում էր և որոշիչ դերակատարում չունեի դրանում, սակայն գրական հարուստ փորձառությամբ և ստեղծագործական տարբեր դիտարկումներով մասնակցում էր գրական կյանքի զարգացումներին: Այս առումով ուշագրավ է ժամանակակից պոեզիայի խնդիրների կապակցությամբ 1930-ի հունիսի 8-ին ծավալված քննարկումը (այս նույն օրն է տպագրվել նաև Դեմիքճյանի հոդվածի՝ քննության առարկա հատվածը): Այն ուղղված էր գրական սխեմատիզմի դեմ և միտված մատնանշելու պոեզիայի զարգացման նոր ու թարմ ուղիներ՝ դրանցում կարևորելով կենդանի իրականությունն ու մարդուն պատկերելու գեղարվեստական պահանջը (տե՛ս «Գրական դիրքերում», թիվ 6, էջ 31-55, Դեմիքճյանի էլույթը՝ էջ 38-40): Որպես սխեմատիզմի վառ ներկայացուցիչ առանձնացվում էր Ն. Զարյանը: Այս քննարկմանը էլույթ է ունեցել նաև Դեմիքճյանը, կարևորել գրողի ստեղծագործական անհատականությունը՝ գտնելով, որ գրողը «պետք է ցույց տա իր օրիգինալությունը, անհատական մեթոդը, իր անհատական կոլորիտը, ոճը» (տե՛ս «Գրական դիրքերում», թիվ 6, էջ 40):

1930 թվականին ծավալված գրական այս քննարկումների կիզակետում էին նաև լեզվի խնդիրները, որոնց Դեմիքճյանն անդրադարձել է տարբեր ժամանակներում և տարբեր առիթներով (տե՛ս «Լեզվի կուլտուրան թատրոնում», «Ղազարոս Աղայանի լեզուն», «Անընդհատ զարգացող հայ լեզուն», «Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման տենդենցները», «Մեռած հոգիների» լեզուն և ոճը» և այլն): Ուշագրավ են գրական լեզվի վերաբերյալ Դեմիքճյանի պատմաքննական վերլուծությունները, ինչպես նաև լեզվի զարգացման ուղիների վերաբերյալ նրա մոտեցումները: «Ամեն գրող,- գրում է նա «Ղազարոս Աղայանի լեզուն» հոդվածում,- իր գրական լեզվի ֆակտորայով ներկայացնում է իր գործի երկու կողմը. մեկ որ՝ նա մասնակցում է ընդհանուր գրական լեզվին, հաստատում, ամրացնում է նրա հիմքերը, երբեմն պարզապես «կրկնում է» եղածը, և երկրորդ՝ մշակում է այդ լեզուն, մտցնելով իր սեփական տարրերը, երբեմն շատ խորը «քանդելով և շինելով» (տե՛ս Դ. Դեմիքճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 12, էջ 44): Դեմիքճյանի համար գրական լեզուն ազգային նկարագրի և ստեղծագործական անհատականության գեղարվեստական խտացումն է, և նրա գրականությունը լեզվական այդ համադրության արտահայտությունն է: Պատահական չէ, որ «Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիքճյանի լեզուն» թեմայով զեկուցման մեջ (28 հունիսի, 1934) Չարենցը հետհեղափոխական շրջանի գրական լեզվի զարգացման միտումներում կարևորում և առանձնացնում է հենց Դեմիքճյանի լեզվական կուլտուրան՝ որպես խորհրդահայ գրական լեզվի զարգացման «առաջատար հուն»՝ զերծ մի կողմից թումանյանական «սին-

թետիկ», մյուս կողմից՝ տերյանական «նիվելիրովկայի ենթարկված, ազգային ձևից կտրված» լեզվից: «...Մենք պետք է խուսափենք Հով. Թումանյանի գավառաբարբառից,- գտնում է Չարենցը,- հիմքում ունենալով իբրև լավագույն լեզվի միավոր Վահան Տերյանի գրական լեզուն, որը մենք պետք է հարստացնենք պատվաստելով այն ինքնություն, այն գունագեղ ֆորմը, որոնց լավագույն նմուշները տվել է մեզ ընկ. Դերենիկ Դեմիրճյանը» (տե՛ս Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 340): Չարենցի առաջադրած «կենտրոնաձիգ լեզու» ստեղծելու ճանապարհին Դեմիրճյանի լեզվական փորձն ամենաընդունելին էր և ուղենշայինը:

Դեմիրճյանի «Խորհուրդներ սկսնակ գրողին» հոդվածի չնկատված այս հատվածը լեզվի խնդրին վերաբերող հետաքրքիր անդրադարձ է: Եթե առաջին և երրորդ հատվածներում՝ *Օչերկ, պատկեր, պատմվածք* և *Բովանդակություն, պլան, մշակում*, հեղինակն անդրադառնում է ակնարկի, պատկերի, պատմվածքի ժանրային առանձնահատկություններին, դրանց ընդհանրություններին ու տարբերություններին, ներկայացնում գեղարվեստական խոսքի կառուցման թեմատիկ, բովանդակային, կառուցվածքային սկզբունքները, ապա այս երրորդ (Լեզու և ոճ) հատվածում հեղինակի ուշադրության կենտրոնում գրական լեզուն է՝ իր կողմից կարևորված այնպիսի հատկանիշներով, ինչպիսիք են՝ պարզությունը, պատկերավորությունը, հուզականությունը: Որպես իր մտեցումների լավագույն օրինակ («ձևական տեսակետից») առանձնացնում է հայ և ռուս հեղինակների՝ Աղայանի, Թումանյանի, Իսահակյանի, Մուրացանի, Նար-Դոսի, Տերյանի, Չարենցի, Տուրգենևի, Պուշկինի, Բունինի, Ֆադեևի գրական փորձը:

Ուշագրավ են նաև բառի և պատկերի հեղինակային ընկալումները:

Դեմիրճյանի «Խորհուրդներ սկսնակ գրողին» հոդվածի ներկայացվող այս հատվածը հետաքրքրական նյութ է թե՛ գրողի ժառանգության բաց թողած էջերը լրացնելու, թե՛ լեզվի և ոճի մասին նրա կարևոր դիտարկումներն ամբողջացնելու տեսանկյունից:

ԼԵԶՈՒ ԵՎ ՈՃ

Սկսնակ գրողը պետք է մշակի իր լեզուն և հոգ տանի ոճի գեղեցկության:

Լեզուն պետք է լինի պարզ: Մեծ գրողների լեզուն պարզ է: Շատ խրթին, մանվածապատ լեզուն տաղանդի անգործության նշան է: Պարզ կոչվում է այն լեզուն, որով հեղինակը մեզ իր մտքերը հասկացնում է առանց դժվարության, անսխալ և լրիվ: Բայց մի պայման աչքի առաջ պիտի ունենանք. այն, որ այդ լեզվով գրած նյութը մեզ ծանոթ լինի:

Լեզվի պարզությանը խանգարում են.

1. Գրաբար բառերի շատ գործածությունը, թեև նրանցից շատերը գործածական են և անհրաժեշտ, ինչպես՝ ըստ այնմ, հավելյալ, ի միջի այլոց, հայց տույժ, առդիր և այլն:

2. Օտար բառերի անտեղի գործածությունը – (ինսցենիրովկա, տրակտովկա):

3. Որևէ գավառում միայն հասկանալի բառերի գործածությունը (մսապտին):

4. Երկդիմի բառերի գործածությունը:

5. Նախադասությունների մեջ բառերի անբնական դասավորությունը, որ շփոթում է մտքերը:

Պետք է գրել ոչ միայն ուղիղ և լրիվ, այլև միանգամայն ճիշտ արտահայտել մտքերը, գործածելով միմիայն այն բառերն ու արտահայտությունները, որ հարկավոր են: Ո՛չ ավել, ո՛չ պակաս:

Այստեղ հարկ կլինի իմանալ հոմանիշ բառերի գործածությունը: Համանիշ այն բառերն են, որոնք իրենց նշանակությամբ մոտ են իրար, նման են, բայց հիմնական նշանակությամբ տարբեր: Օրինակ՝ քաջություն, տղամարդություն, համարձակություն:

Հոմանիշները լեզվի հարստություններն են և պետք է նրանցով շատ զբաղվել:

Գրական երկը բացի պարզ լեզվից պետք է ունենա նաև պատկերավոր ոճ:

Օրինակ՝ պատկերավոր է՝ «երբ արևը բարձրացրեց իր վահանը ոսկեդեն»՝ «սև գիշերը ձեռը գլխին պահեց նրա երկյուղին» (Ֆիրդուսի, Շահ-Նամե):

Այսինքն պարզ բառերով – «երբ արևը ծագեց՝ գիշերը անցավ»:

Պատկերավոր են հետևյալ ձևերը, «տխրության ամպը սքողեց նրա դեմքը»: «Ճակատամարտի բոցը հանգավ հետզհետե» (Տոլստոյ): «Այն ժամանակ տասներկու թվի մրրիկը դեռ քնած էր» (այսինքն պատերազմը.- Պուշկին):

Լեզուն պետք է լինի նաև հուզական: Նա պիտի այնպիսի ձևով, այնպիսի կենդանի, բնական, անկեղծ ու զգացմունքով ասվի, որ մեզ հուզի՝ ծիծաղացնի, տխրեցնի, հիացնի, գայրացնի, շարժի մեր արհամարհանքը, հարգանքը, տարակուսանքը, ոգևորի մեզ և այլն:

Այսպիսով պարզ լեզուն գրվածքի՝ ասենք կանոնավոր, բայց լուրջ ու սառն դեմքն է. Պատկերավոր լեզուն այդ դեմքի ժպիտն է: Հուզական լեզուն նրա շունչն է, կյանքը, ոգին: Պատկերավոր լեզուն գեղեցկացնում է գրվածքը:

Սակայն պարզ լեզու չի նշանակում անպաճույճ, գոեհիկ, կոպիտ լեզու: Իսկ ավելորդ, անտեղի համեմատություններով էլ չի պատկերավորվի այդ լեզուն: Ինչպես և չզգացած, չապրած բաների մասին չի կարելի գրել հուզական լեզվով: Չկա գեղեցիկ և տզեղ բան ըստ էության: Ճղճղալ,

ճարճատյուն, ծղրտոց, դողանջ բառերը տգեղ չեն և վեհափառ, հոյակապ, դայլայլ, վսեմ բառերը՝ գեղեցիկ: Տգեղ է անտեղի գործածությունը և գեղեցիկ՝ տեղինը: Ձիու թամբը դահլիճում տգեղ է, ինչպես և ամբիոնն ախոռում: Բայց իրենց տեղերում նրանք գեղեցիկ են: Իմացիր, թե որ բառն է միայն արտահայտում քո իսկական միտքը և պատկերը, գտիր այդ բառը և նա կլինի գեղեցիկ: Ճարճատուն, ճոռոմ լեզուն չի հուզի ոչ ոքի, անգամ հակառակ զգացմունք կառաջացնի:

Խորհուրդ կտայինք (իհարկե ձևական տեսակետից) իբրև պարզ լեզվի ու պատկերավոր ոճի օրինակ, կարդալ ի միջի այլոց՝ Ղազարոս Աղայանի հեքիաթները, Հով. Թումանյանի արձակները, Մուրացանի և Նար-Դոսի վեպերը: Իբրև պատկերավոր ոճի օրինակներ – Հով. Թումանյանի պոեմները, Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարին», Տերյան, Չարենց: Ռուսերենից Տուրգենև, Պուշկին, Բունին, Ֆադեև և այլն:

Գրականության ցանկ

Գրքեր

1. *Դեմիրճյան Դ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 12, Ե., 1985:
2. *Դեմիրճյան Դ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 13, Ե., 1983:
3. *Չարենց Եղիշե*, Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1967, էջ: *Մամուլ*
4. *Բզնունի Ա.*, Երիտ-գրողները և ինքնազարգացման խնդիրները, «Ավանգարդ», Երևան, 1930, թիվ 10, 14 հունվարի:
5. *Դեմիրճյան Դ.*, Խորհուրդներ սկսնակ գրողին, (Օչերկ, պատկեր, պատմվածք), «Ավանգարդ», Երևան, 1930, թիվ 123, 1 հունիսի:
6. *Դեմիրճյան Դ.*, Խորհուրդներ սկսնակ գրողին, (Լեզու և ոճ), «Ավանգարդ», Երևան, 1930, թիվ 129, 8 հունիսի:
7. *Դեմիրճյան Դ.*, Խորհուրդներ սկսնակ գրողին, (Բովանդակություն, պլան, մշակում), «Ավանգարդ», Երևան, 1930, թիվ 141, 22 հունիսի:
8. *Դեմիրճյան Դ.*, Երիտասարդ և սկսնակ արձակագիրների ստեղծագործությունը, «Ավանգարդ», Երևան, 1950, թիվ 125, 4 նոյեմբերի:
9. Դիսկուսիա մեր արդի պոեզիայի շուրջը, «Գրական դիրքերում», Երևան, 1930, թիվ 6, հունիս, էջ 31-55:
10. *Ոսկեթյան Ա.*, Երիտասարդ պրոլետգրողների խնդիրների մասին, «Ավանգարդ», Երևան, 1930, թիվ 85, 15 ապրիլի:
11. *Տարնոցի Ա.*, Սկսնակ գրողների մասին, «Ավանգարդ», Ե., 1930, թիվ 10, 14 հունվարի:

References

Books

1. **Charents** Yeghishe, Mer grakan lezvi zargacman tendencnery ev D. Demirchyani lezun/ Development tendencies of our literary language and D. Demirchyan's language, Yerkeri zhoghovatsu/ Collection of works, Volum 6, Yerevan, AS hrat., 1967, 803 p.
2. **Demirchyan D.**, Yerkeri zhoghovatsu/Collection of works, Volum 12, Yerevan, AS hrat., 1985, 431 p.
3. **Demirchyan D.**, Yerkeri zhoghovatsu/ Collection of works, Volum 13, Yerevan, AS hrat., 1983, 391 p. Press
4. **Bznuuni A.**, Yeritgroghnery ev inknazargacman xndirneri/The beginner writers and problems of self-development, Avangard, Yerevan, 1930, issue 10, January 14.

5. **Demirchyan D.**, Xhorurdner sksnak groghin/ Advice to the Beginner Writer, (Essay, image, story), Avangard, Yerevan, 1930, issue 123, June 1.
6. **Demirchyan D.**, Xhorurdner sksnak groghin/ Advice to the Beginner Writer, (Language and Style), Avangard, Yerevan, 1930, issue 129, June 8.
7. **Demirchyan D.**, Xorhurdner sksnak groghin/ Advice to the Beginner Writer, (Content, plan, development), Avangard, Yerevan, 1930, issue 141, June 22.
8. **Demirchyan D.**, Yeritasard ev sksnak arcakagirneri stexcagorcutuny/ The Creative Works of young and beginner prosaists, Avangard, Yerevan, 1950, issue 125, November 4.
9. Diskusia mer ardi poeziayi shurjy/Discussion about our modern poetry, Grakan dirkerum, Yerevan, 1930, issue 6, June, pp. 31-55.
10. **Tarontsi S.**, Sksnak groghneri masin/About beginner writers, Avangard, Yerevan, 1930, issue 10, January 14.
11. **Voskerchyan A.**, Yeritasard proletgroghneri xndirneri masin/ About problems of beginner writers, Avangard, Yerevan, 1930, issue 85, April 15.

Ուուաննա Արիստակեսյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, գիտական հետաքրքրությունները՝ 20-րդ դարի հայ գրականություն, սփյուռքահայ գրականություն, բնագրագիտություն: Հեղինակ է 2 գրքի («Պարույր Մևակ. գեղագիտություն և բանավեստ», «Գրական վավերագրեր (1920-1930-ական թվականներ)», հ. 1), 60-ից ավել հոդվածների:

ORCID ID 0000-0002-2748-0249
aristakesyan@yahoo.com

Ruzanna Aristakesyan – Doctor of Philology, Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA, scientific interests: history of Armenian literature of the 20th century, Armenian literature of Diaspora, textology. Author of 2 books and more than 60 scientific articles.

ORCID ID 0000-0002-2748-0249
aristakesyan@yahoo.com

Рузанна Аристакесян – доктор филологических наук, Институт литературы имени М. Абегамяна НАН РА, научные интересы: история армянской литературы XX века, армянская литература диаспоры, текстология. Автор 2-х книг и более 60-ти статей.

ORCID ID 0000-0002-2748-0249
aristakesyan@yahoo.com

Ընդունվել է տպագրության 30.11.2023թ.:

Լիլիթ Մեյրանյան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, ԵՊՀ
ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am
+374 93 08 98 89
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-89

**ԿՅԱՆՔ-ՄԱՀ, ԿՈՍՄՈՍ-ՔԱՈՍ, ԽՈՍՔ-ԿՅԱՆՔ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՉԱՐԵՆՑԻ ՄԻ ՇԱՐՔ ԵՐԿԵՐԻ ՔՆՆԱԲԱՆՄԱՆ ՕՐԻՆԱԿՈՎ**

Բանայի բառեր – Չարենց, կյանք, մահ, կոսմոս, քաոս, էս, աշխարհ, արև, խոսք, գառանցանք, երագ, գիշեր, կառուցվածքային-նշանագիտական

Հոդվածում կառուցվածքային-նշանագիտական և միֆաքննադատության մեթոդաբանական հիմքով կատարված ուսումնասիրության արդյունքում, Չարենցի մի շարք երկերի քննաբանման օրինակով որոշարկվել են նրա բանաստեղծության նշանային մակրոհամակարգի նկարագիրը պարզող իրողություններ: Չարենցի բանաստեղծական մակրոհամակարգը հենվում է մի կողմից էս-աշխարհ, մյուս կողմից՝ կյանք-մահ խոշոր գույգերի վրա: Ես-աշխարհի հարաբերությունը կազմակերպվում է կոսմոս-քաոս եզրերի միջոցով: Նրա բանաստեղծական մտածողությունը նշանաշարային միկրոճառագայթներով կիզակետվում է հանգում է կյանք-մահ գոյաբանական գույգին: Կյանքը, կենսարար սկզբունքը գեղարվեստորեն հայտնակերպող շարքը ներկայացնում են կրակը, արևը, Վահագնը, Ռան, Ազնին, Աստղիկը, կինը, Մարի էգ թռչունը, արյունը, արվեստը, իսկ մահվան և անդրաշխարհի այլագոյացումները չարենցյան խորհրդապատկերային համակարգում արտահայտվում են Ամենտի, Աիդ, Գողգոթա, Աթիլլա, Շամիրամ, Նեռ, Մոլոք և այլ անվանումներով ու անուններով դրսևորվող պատկերա-կերպարային լուծումներով, որոնք համարվում են ենթահամակարգային այլ միավորներով: Նշանային-բևեռային այս առանձնացումը որոշակիորեն պայմանական է: Այդ պայմանականությունը դրսևորվում է կյանքը և մահը պատկերավորող շարքի որոշ միավորների երկարժեքությամբ: Խոսքը մասնավորաբար վերաբերում է «կրակ», «արյուն», «Ամենտի» եզրերին:

Կյանք-մահ եզրերի ընկալման այսօրինակ հենքով հոդվածում խմբավորվել են էսաշխարհ, կոսմոս-քաոս խոշոր նշանային համակարգերի պատկերակերպարային միավորները՝ դրանց ձևավորման հուզագագաթողական և իմացական ակունքների դիտարկմամբ: Ներկայացվել է Չարենցի՝ 1922 թվականին Մոսկվայում հրատարակված, բանաստեղծի իսկ կազմած երկհատորյակի առաջին հատորը բացող, «Որպես սկիզբ» խորագրի ներքո գետեղված երեք բանաստեղծությունների մեկնաբանության վարկած՝ աստվածաշնչյան ավագանի հայտնատեսման հիմքով:

Կատարված վերլուծության արդյունքում կյանք-մահ գոյաբանական գույգի հակընդդեմ նշանաշարերի առանձնացումը և քննությունը, քաոսի և կոսմոսի պատկերագագաթողական դրսևորումների բացահայտումն ու քննաբանումը, Խոսք-կյանք համապատասխանության դիտարկումը հնարավորություն են ընձեռում ունկնդրելու բանաստեղծի էս-աշխարհ, էս-Աստված երկխոսությունը, և գիտակցելու, որ մահը կյանքի՝ կենսագոյության մի վիճակն է միայն, իսկ քաոսը՝ կոսմոսի վերահաստատման անխուսափելի պայմանը:

Lilit Seyranyan
Doctor of Philology, associate professor
AS RA, Institute of Literature after M. Abeghyan, YSU
ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am

LIFE-DEATH, COSMOS-CHAOS, WORD-LIFE RELATIONS ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF A NUMBER OF WORKS BY CHARENTS

Keywords -Charents, life, death, cosmos, chaos, I, world, sun, word, delirium, dream, night, structural- semiotic .

As a result of the study of a number of works by Ye.Charents on a structural-semiotic and mythocritical methodological basis, the elements of the semiotic macrosystem of his poetry are revealed. The poetic macrosystem of Charents is based on large pairs of the relations I-the world and life-death. The first pair is formed through the concepts of cosmos – chaos, and his poetic thinking is reduced to the ontological pair life-death. The artistic signs of life, the life-affirming principle are: fire, sun, Vahagn, Ra, Agni, Asthik, woman, blood, art, and symbols of death – Amenti, Hades, Golgotha, Atilla, Shamiram, Ner (Antichrist), Moloch, etc. Some of them are ambivalent, for example, fire, blood, Amenti, which symbolize both life and death.

Based on the differentiation of the I-world and life-death pairs, the article groups the iconic elements and images of these large semiotic systems. A new version of the interpretation of three poems opening the 1st volume of the two-volume collection of poems by Charents (Moscow, 1922) is also presented.

As a result of the analysis, by means of isolation and consideration of the semiotic series of the ontological life-death pair, identification of figurative manifestations of the cosmos and chaos, consideration of the Word-life comparison, it is possible to understand the dialogues of the poet I - the world, I - God and the realization that death is only one of the states of life, and chaos is an inevitable condition for the restoration of the cosmos.

Лилит Сейранян
Кандидат филологических наук, доцент,
НАН РА, Институт литературы им. М. Абебяна, ЕГУ
ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am
+374 93 08 98 89

ОТНОШЕНИЯ ЖИЗНЬ-СМЕРТЬ, КОСМОС-ХАОС, СЛОВО-ЖИЗНЬ НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА РЯДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧАРЕНЦА

Ключевые слова -Чаренц, жизнь, смерть, космос, хаос, я, мир, солнце, слово, бред, сон, ночь, структурно-семиотический.

В результате исследования ряда произведений Е. Чаренца на структурно-семиотической и мифокритической методологической основе выявлены элементы знаковой макросистемы его поэзии. Поэтическая макросистема Чаренца основывается на больших парах соотношений я-мир и жизнь-смерть. Первая пара формируется посредством понятий космос – хаос, а его поэти-ческое мышление сводится к онтологической паре жизнь-смерть. Художественными знаками жизни, жизнеутверждающего принципа являются: огонь, солнце, Вагн, Ра, Агни, Астхик, жен-щина, кровь, искусство, а символами смерти – Аменти, Аид, Голгофа, Атилла, Шамирам, Нер (Антихрист), Молох и др. Некоторые из них амбивалентны, например огонь, кровь, Аменти, которые символизируют как жизнь, так и смерть.

На основе разграничения пар я-мир и жизнь-смерть в статье сгруппированы знаковые элементы и образы этих больших семиотических систем. Также представлена новая версия

интерпретации трех стихотворений, открывающих 1-й том двухтомника стихотворений Чаренца (Москва, 1922).

В итоге анализа при помощи обособления и рассмотрения семиотических рядов онтологической пары жизнь-смерть, выявления образных проявлений космоса и хаоса, рассмотрения сопоставления Слово-Жизнь предоставляется возможность понимания диалогов поэта я-мир, я-Бог и осознания того, что смерть лишь одно из состояний жизни, а хаос является неизбежным условием восстановления космоса.

Ներածություն

Հ. Էդոյանը «Չարենցի պոետիկան» գրքում խորքային անդրադարձով քննել է Չարենցի ստեղծագործության՝ կյանքի և մահվան իմաստաբանությունը հիմնական միֆոլոգիական արքետիպերի առանձնացումով և շեշտադրումով, համակարգային սկզբունքով՝ դրանց հիմքում տեսնելով կրակի և քարի անտիթեզի՝ շարժում-քարացում հակոտնյանների իմաստային դաշտը: Ուսումնասիրության մեջ ուշագրավ է նաև գրականագիտական հանրային առավել հայտնի «Տաղարան» շարքի էդոյանական մեկնաբանությունը՝ գույգային հակոտնյանների աղյուսակով որոշադրվող կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծությունը (Տե՛ս Էդոյան, 1986):

Հետազոտական փորձը ցույց է տալիս, որ նշանային միկրոհամակարգերից բաղկացած բանաստեղծական ցանկացած մակրոհամակարգ հենվում է մի կողմից Ես-աշխարհ, մյուս կողմից՝ կյանք-մահ խոշոր գույգերի վրա: Ես-աշխարհ հարաբերությունը (Ես-աշխարհ, Ես-Աստված փոխհարաբերության մասին առավել մանրամասն տե՛ս Лотман, 2015: 307) կազմակերպվում և այդու՝ կազմակերպվում է կոսմոս-քոսոս եզրերի միջոցով: Չարենցի պարագայում ևս այդպես է: Նրա բանաստեղծական մտածողությունը նշանաշարային միկրոճառագայթներով կիզակետվում և հանգում է կյանք-մահ գոյաբանական գույգին: Կյանքը, կենսարար սկզբունքը գեղարվեստորեն հայտնակերպող շարքը ներկայացնում են կրակը, արևը, Վահագնը, Ռան, Ագնին, Աստղիկը, կինը, Մարի Էգ թռչունը, արյունը, արվեստը, իսկ մահվան և անդրաշխարհի այլագոյացումները չարենցյան խորհրդապատկերային համակարգում արտահայտվում են Ամենտի, Աիդ, Գողգոթա, Աթիլա, Շամիրամ, Նեո, Մոլոք և այլ անվանումներով ու անուններով դրսևորվող պատկերակերպարային լուծումներով, որոնք համայրվում են ենթահամակարգային այլ միավորներով: Նշանային-բնեռային այս առանձնացումը որոշակիորեն պայմանական է. գոյութենական հարահու շղթայի, շրջապտույտի, անցումների ու փոխակերպումների «պարի» բանաստեղծորեն դիպուկ չարենցյան ձևակերպումը «կյանքի, մահի ամեհի աղջամուղջ» պատկերն է: Օ. Ֆրեյդենբերգը, հենվելով Թալեսի, Լևի Բրյուլի, Է. Դյուրկհեյմի, Է. Կասսիրերի և այլոց ըմբռնումների վրա, կարծում է, որ «Մերնդագործող մահվան պատկերը շրջապտույտի պատկեր է առաջ բերում, ըստ որի՝ այն, ինչ ոչնչանում է, ծնվում է նորից. ծնունդը, ինչպես և մահը հավիտենական

կյանքի, անմահության, նոր վիճակից հին վիճակին և հնից նորին վերադարձի ձևերն են» (Фрейденберг, 1997:63), և աշխարհի ու կյանքի միֆական ընկալման համաձայն՝ կյանքից մահին և մահից կյանքին անցման սահմանն անորոշ է, մահվան աստվածությունը նույն կյանքի աստվածությունն է, մահը նոր կյանք է ծնում, մահը նույն կյանքն է (Фрейденберг, 1997:306): Հ. Էդոյանը, անդրադառնալով «Սումա» պոեմի միջով անցնող «մահ-կյանք-հարություն» սիմվոլիկ-իմաստային գծին, կյանքը և մահը դիտում է միասնության մեջ՝ «իբրև տիեզերական համասեռ գործողություններ, ուր մեկը ստեղծում է մյուսին»՝ վկայակոչելով «միֆագիտակցության» մեջ առկա «անիվի» պատկերացումը, «որը» պտտվում է և երբեք կանգ չի առնում» (Էդոյան, 1986:134):

Հիշատակված պայմանականությունը դրսևորվում է կյանքը և մահը պատկերավորող շարքի որոշ միավորների երկարժեքությամբ: Խոսքը մասնավորաբար վերաբերում է «կրակ», «արյուն», «Ամենտի» եզրերին: Կրակն անցումային որակ է՝ լինելով կենսապահովման պայման և կործանարար տարերային ուժ: Արյունը կենսարար հեղուկ է, սակայն հեղվող արյունը մահվան նշանն է՝ ունենալով նաև փրկաբանական նշանակություն: Ամենտին անդրաշխարհային նշորդ է, բայց չարենցյան պատկերնկալման մեջ նույնանում է երանելի անէացմանը, մեկ այլ, աղավաղված գոյությանը հակադրվող գոյաբանական ներդաշնակ վիճակին, հոգու անմահության գաղափարին (Այս մասին մանրամասն տե՛ս Գրիգորյան, 2022:103-169):

Կյանքի չարենցյան ընկալման երկարժեքությունը

Նախ հարկ է առանձնաբար որոշադրել կյանք-մահ գոյաբանական խոշոր գույզի առաջին միավորի պատկերային արժեքը: 1916 թվականին գրված «Կյանքը – երգի, երկնքի՝ պես անհո՛ւն, անհո՛ւն» (Չարենց, 1986:238) սկավառքով բանաստեղծության մեջ Չարենցը տա-լիս է առհասարակ կյանքի և երանելի կյանքի, ներդաշնակ գոյության բնորոշումը. համեմատելով երգի ու երկնքի հետ՝ շեշտադրում անհուն լինելը, հազարանուն կորած աստղերի պատկերով նշում գոյավիճակների բազմաձևությունը, անցողիկությունը: Վերջինի իմաստային թանձրացումն արտահայտվում է «կյանքը – կրակ ճահիճներում՝ կա ու չկա» բնորոշմամբ: Հաջորդիվ հավելադրվում են հավիտենաբար վերարտադրվողի, հարահոսի իմաստային դաշտը, նաև ցանկալի իրականության սպասումը «ճամփորդ», «սպասված հյուր» ստորոգելիներով: «Կյանք» գոյաբանական եզրն այսու պարունակում է ներունակորեն հակադրվող ցանկալին և առկան՝ «հարդագողի ճամփորդների» երազած երկնային ներդաշնակ գոյությունը և համանուն ու այլ բանաստեղծություններում պատկերավորված «գորշ առօրյան իր ձանձրույթով ու հեքիաթով» /«Հմայում է ինձ լապտերը փողոցային» / (Չարենց, 1986:239), «մութ, անհեթեթ, տարօրինակ կյանքը»

/«Հարդագողի ճամփորդները» / (Չարենց, 1986:10-11), «գորշ, տաղտկալի ու խելագար» / «Տաղ անձնական» / (Չարենց, 1986:251) կյանքը: Այս իրողությունները պիտի նկատի առնել կյանք-մահ, երագ-կյանք հակոտնյաների հնարավորինս խորքային ընկալման համար:

Կոսմոսը և քաոսը պատկերավորող հարացուցային միավորները

Կոսմոսից քաոսի անցումը և հակադարձ պտույտը գեղարվեստական տեքստում արտահայտվում են կարգ և անկարգություն նշող պատկերային եզրերի, բանաստեղծի համար երանելի կառուցիկի, ներդաշնակի և ցավալի խախտվածության նշանների հակադրությամբ ու հերթագայումով: Որպես օրինակ զուգահեռաբար դիտարկենք 1916-1917 և 1919 թվականներին գրված «Հարդագողի ճամփորդներ» (Չարենց, 1986:10-11) և «Տաղ անձնական» (Չարենց, 1986:251) երկերը, որոնցում ես-աշխարհ փոխհարաբերությունն արտահայտվում է օրինաչափ նշանաշարերի հակադրությամբ (տե՛ս աղյուսակ 1.): Կոսմոս-քաոս խոշոր եզրերը միկրո-համակարգային շարունակական ճյուղավորումներով ու այլաձևումներով, հետզհետե «մանրանալով», հանգում են լույս-խավար, երկինք-երկիր, երագ-կյանք զույգերին: Հենքապատկերային խորքում գործում են արխայիկ բանականության վաղնջական բովանդակությունը կազմող վերն-ներքև, հարագատ-օտար, փափուկ-կարծր, մոտ-հեռու, անցյալ-ներկա և այլ զույգային հակոտնյաներ:

Աղյուսակ 1

Ես	Աշխարհը
<p>մենք/ես/սիրտս ողջակիզվող սիրտը մեր մեր սրտերը</p> <p>տաղ անձնական, Ես</p>	<p>մարդիկ, պոռնիկը, խելագարը (աշխարհը) բյուր մարդիկ, ոչ ոք, քույրը, բարեկամը, օտար մարդիկ</p> <p>մարդիկ, հագար-հագար դեմքեր աղմկող աշխարհ բութ դեմքեր աշխարհը</p>

Կոսմոս	Քաոս
<p>Երկնային ճամփաներ Դյուրական հեռուներ Երկինք Ամենտի եզերք (երկնայինը)</p>	<p>երկրային ուղիներ (երկրայինը)</p>
<p>Հավերժական հեռուներ (հավերժականը)</p>	<p>երկրային ուղիներ մանկություն (ժամանակավորը)</p>
<p>Երազելը Բարձր, հին, աստղային երազներ (Երազը)</p>	<p>Մութ, անհեթեթ, տարօրինակ կյանքը (Կյանքը)</p>
<p>Արևներ, լուսավոր հեռուներ Հարդագողի սուկեման ուղիներ Ոսկեվառ արեգակներ Լուսավոր աչքեր Պայծառ սիրտ ու հացի փառք (Լուսը)</p>	<p>Մութ, անհեթեթ, տարօրինակ կյանքը Մշուշի պես անցած մանկություն Գորշ, անարև, անմխիթար մանկություն Մշուշոտ աչքեր Անկենդան հայացքներ Անույս ու անբեր կարծրացած սիրտ գորշ, տաղտկալի ու խելագար երգ (Խավարը)</p>
<p>Սիրտս լցվեց Կարոտակեզ երգել (փխրունը)</p>	<p>Սիրտս կարծրացավ Մեղմ արձիճով ու կապարով լցված սիրտ Բուր, տապարով շինված դեմքեր (կարծրը)</p>
<p>Քույրը («հարազատ») Բարեկամը («հարազատ») Կարս Հայրենի երկինք Կարսի այգի Տունս Կարինե Քոթանճյան (հարազատը)</p>	<p>Օտար մարդիկ Պոռնիկը Խելագարը Օտար քաղաքներ (օտարը)</p>
<p>Տուն Տունս</p>	<p>Որբ սիրտ Հավիտյան վտարանդի</p>
<p>Աստծու գովք Մի երկնային առնչության պատմություն Կարոտակեզ երգ(ել) ներում (ներդաշնակը, կարգավորվածը)</p>	<p>Չառանցանքի պես անցած մանկություն Կյանքը դարձավ անմխիթար չառանցանք Անհեթեթ կյանք տարօրինակ կյանք գորշ, տաղտկալի ու խելագար երգ աշխարհը ցնդի Աշխարհը՝ վերք մեղք (խաթարվածը, անկարգը)</p>
<p>Համբուրեց Բարնեց (սերը)</p>	<p>Չհասկացավ ծիծաղեց Խնդացին Հայտոյեց Հեզնեցին</p>

	Աշխարհը <i>խնդա</i> («ատելությունը» - արհամարհանք, ծաղրը)
Պայծառ սիրո ու հացի <i>փառք</i> Կապուտայա <i>երջանկության</i> առասպել (Ոգեշունչը, ուրախը)	<i>Տրամություն</i> <i>Տաղտկություն</i> գորշ, <i>տաղտկալի</i> ու խելագար երգ (տխուրը, ձանձրալին)

«Հարդագողի ճամփորդները» քնարական բալլադի մեջ քրոջ և բարեկամի «օտարությունը», պոռնիկի և խելագարի «հարազատությունը» հնարավոր է ընկալել ես-աշխարհի փոխհարաբերության չարենցյան համատեքստում: Այս աշխարհն օտար է բանաստեղծին, հետևաբար նրան՝ հարազատ են այս աշխարհին օտարները, այս աշխարհի զարտուղիները՝ պոռնիկը և խելագարը: Պատահական չէ, որ «Տաղ անձնական»-ում ինքն իրեն համարում է հաշմանդամ, խելագար ու վտարանդի:

«Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար» (Չարենց, 1986:7) (1915թ.) սկսվածքով բանաստեղծությանն ուղղված հայացքը հաստատում է երանելի գոյության՝ ներդաշնակ կյանքկոսմոսի չարենցյան ըմբռնումը՝ կոսմոսի նշանային համակարգի բնորոշիչների առկայությամբ: Քառսայինը՝ աններդաշնակը, այս դեպքում ևս հայտնակերպվել է խավարի (գիշերվա, գունատության), խաթարված-անկարգը բնութագրող «հիվանդ», «խելագար», «տկար» պատկերային դրսևորումներով: Երանելի գոյության նշորդների՝ արև-արևի ոսկի, խնդուն հրաշք շարքն այս քերթվածում համալրվել է ուշագրավ նշանով. խավարի նշանաշարում հայտնվել է սաստկացված անձայնությունը՝ «Շուրջս ոչ մի ձայն ու շշուկ չկար», որին հակադրվել է արևի երազանքը, արևանման, արնավառ խոսքի իմաստուն շշուկի սերը: Նույն հարթության մեջ են դիտարկվում արևը և խոսքը:

Խոսք-կյանք առնչությունը

Օ. Ֆրեյդենբերգը հիշատակված աշխատության մեջ մարդկային խոսքի էությունը բացորոշող հոգեբնախոսական կարևոր առանձնահատկություն է նշում: Նրա ընկալմամբ՝ պատմելը, բառարտաբերումը իմաստավորվում են իբրև լույսի նոր շողարձակում և խավարի, իսկ ավելի ուշ՝ մահվան հաղթահարում: «Խոսելը նշանակել է լույս տալ» (Фрейденберг, 1997:124),- գրում է նա: Հատկանշական է կրոնական տոների ժամանակ մայրամուտից հետո կրակի շուրջ բոլորած՝ սարսափագրու պատմություններ պատմելու՝ բանահյուսությունից հայտնի սովորույթի հիշատակումը¹: Պատմելու ընթացքում, ըստ հավատալիքի, խավարը մեռնում էր,

¹ Հեղինակը ներկայացնում է ծառը ներս բերելու, երգերի ներքո մասնատելու, այրելու և կրակի շուրջ բոլորած, հերթականությամբ սարսափագրու պատմություններ պատմելու ծիսական գործողությունը, որը տոտեմին ուտելու և այդու՝ մահվանը հաղթելու, վերածնվելու բեմականացումն էր: Նրանցից յուրաքանչյուրը տոտեմի մի մասն էր, ստանում

և ցնձագին ավարտին կրկին ծագում էր հաղթանակած արևը: Ֆրեյդենբերգը կարծում է, որ ձմռան երկար գիշերներին ուրվականների և չար ուժերի մասին ֆանտաստիկ հեքիաթներ պատմելու սովորույթը ծիսական այս արարողությունից է ծագել¹: Խորքում մահվան սարսափի վերապրումն էր՝ բարեհաջող հանգուցալուծմամբ, վերադարձով դեպի կյանք: Պատմելը, բառարտաբերումը, երգն ուղեկցում էին մահվան հաղթահարմանը և հանգեցնում ոչ միայն մարդու, այլև հացահատիկի, բուսականության վերածննդին²: Հետազոտողն այս առիթով հիշատակում է նաև միջնադարյան արաբական գրական հուշարձանը՝ «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուն, որի հերոսուհին՝ Շահրազադեն ևս գիշերը հեքիաթներ է պատմում՝ մահը հետաձգելու, մահվանը հաղթելու համար: Ակնհայտ է գիշերվա և մահվան զուգահեռը: Պատումի ընդհատումը և արևածագը համընկնում են, ու կյանքը շարունակվում է: Ֆրեյդենբերգը վկայակոչում է շրջանակված արձակի նաև այլ նմուշներ՝ «Դեկամերոնը», որի հերոսներն իրենց պատմություններով փորձում են «հաղթել» մահ սփռող ժանտախտին, «Ողիսականը»՝ փեակների մոտ հայտնված գլխավոր հերոսի՝ փրկաբանական և վերածննդի իմաստավորում ունեցող պատմությամբ, «Յոթ իմաստունների պատմությունը» (Փրեյդենբերգ, 1997:125):

Անձայնության, համրության և մահվան վտանգի զուգահեռն առարկայորեն պատկերավորվում է «Յոթ իմաստունների պատմության» մեջ: Համրության ուխտ արած, ապա իրականում համրացած արքայազնին հայրը մահվան է դատապարտում, և նրա մահը հետաձգում են յոթ իմաստունները՝ պաշտպանական յոթ ճառ հնչեցնելով, մինչև որ արքայազնը վերստանում է խոսելու ունակությունը, բացահայտում խորթ մոր լարած որոգայթը, և արքան կյանք է շնորհում նրան: Այստեղ ակնհայտ է խոսք-կյանք և համրություն-մահ զուգահեռը: Քանի դեռ արքայազնը լռում է, մահվան վտանգը կախված է նրա գլխին. խոսքի շնորհը կյանքն է³:

Քառասյինին՝ մահվան տագնապը պատկերավորող գիշերին ու անձայնությանը, համրությանը, «գունատ», «հիվանդ», «խելագար», «տկար» նշաններին Չարենցի վերոնշյալ բանաստեղծության մեջ հակադրվում են կոսմոսի՝ կյանքի նշանները՝ արևը, արևի ոսկին, խնդուն հրաշքը, երազե-

էր իր բաժին ուտելիքն ու գինին, պատմում մեծ պատմության իր բաժինը և վերածնվելու հնարավորություն ստանում: Պատարագի վաղնջական որակական դրսևորում է սա:

¹ Հետազոտողը բերում է նաև այլ ուշագրավ փաստեր՝ հիշատակելով նաև պարսիկների մեջ առկա համանման սովորություն՝ ըստ որի գիշերային սարսափագրու պատմությունները սրբազանին արված զոհաբերություն էին համարվում (Փրեյդենբերգ, 1997:325-326):

² Մելանեզիացիները ևս կարծում են, որ օջախի շուրջ գիշերային գրույցները նպաստում են պտղաբերությանը (Փրեյդենբերգ, 1997:326):

³ Օրինաչափորեն զուգահեռվում է Կրեսոս հոր մահվան վտանգը տեսնելով՝ խոսքի շնորհը վերագտած և «խոսքով» հորը մահից փրկած արքայազնի կերպարը՝ աբովյանական մեկնաբանությամբ: Համանման կենսական նշանակություն և նշանակալիություն ունեն Աբովյան որդու խոսքը:

լի խոսքը՝ արևանման, արնավառ խոսքը, իմաստուն շշուկը: Մահվան և կյանքի նշաններից այս բանաստեղծության մեջ ուշագրավ հակադրություն են կազմում հիվանդ-խելա-գար-տկար եռյակը և «իմաստուն շշուկը»:

Օ. Ֆրեյդենբերգը նշում է, որ շատ աստվածների և հերոսների կերպարներին¹ ներհատուկ ժամանակավոր խելագարությունը սովորաբար բարեհաջող հանգուցալուծում է ունենում՝ նշանավորելով նրանց վերածնունդը: Միֆոլոգիական ընկալումներում խելա-գարությունը լույսի ժամանակավոր բացակայության փոխաբերությունն է է, երբ լուսաստուն պահվում է գիշերվա, խավարի ու մահվան քողի տակ: «Կենդանացումը, լույսի հայտնությունը, կոսմոսի նոր ծնունդը, պայծառ շողացող արեգակը իմաստնությունն է... գիտելիքը, իմացությունը, իմաստնությունը նույնական են լույսին ու արևին» (Фрейденберг, 1997:129-130),- գրում է հետազոտողը: Խելագարը, համապատասխանաբար, խավարած լույսն է, անգիտությունը, մահը:

Այսու Չարենցի «Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար» սկսվածքով երկը մահվան տագնապի ու նոր կյանքի, նոր սկզբի սպասման խոսք է², մանավանդ որ բանաստեղծն իր կազմած մոսկովյան երկհատորյակի (1922թ.) առաջին հատորի սկզբում գետեղել է հենց այս բանաստեղծությունը, որը գրվել է Կարսում 1915 թվականին: Սա երկհատորյակի՝ «Որպես սկիզբ» խորագրի ներքո խմբավորված երեք բանաստեղծություններից առաջինն է (Չարենց, 1922:15):

Ինքնաբերաբար նմանաբերվող իմաստային դաշտը «Ծննդոց գրքում» է: Չարենցի «Գիշերը ամբողջ...»-ը մեկ այլ սկիզբ է հիշեցնում. «Սկզբում Աստված ստեղծեց երկինքն ու երկիրը: Երկիրը աներևույթ էր ու անպատրաստ. **խավար** էր տիրում անհունի վրա, և Աստծու հոգին շրջում էր ջրերի վրա: Եվ Աստված **ասաց**. «Թող **լույս** լինի»: Եվ լույս եղավ» (Ծննդ. Ա. 1-3): Քերթվածի պատկերազգացողական մթնոլորտը՝ «չկար» կրկնադիրով, «ոչ մի», «չկային» ձևերով, գիշերվա **խավարի** ու **անձայնության, արևի** ու իմաստուն **խոսքի** կարոտի նշաններով, աստվածաշնչյան ավագանից է սնվում կարծես, որտեղ հենց խոսքով աշխարհը արարելու համատեքստ կա: Կյանքը սկիզբ է առնում խոսքով: Հովհաննու Ավետարանի սկզբնամասում բացվում է Բանի իմաստաբանությունը. «Սկզբից էր **Բանը** և Բանն Աստծու մոտ էր և Բանն Աստված էր: Նա սկզբից Աստծու մոտ էր: Ամեն ինչ նրանով էղավ, և առանց նրա չէղավ ոչինչ, որ էղել է: **Կյանքը** նրանով էր, և այդ կյանքը մարդկանց համար **լույս** էր: Եվ լույսը խավարի

¹ Հայ հոգևոր ավանդություն այդպիսին է Տրդատ Մեծի կերպարը:

² Կյանքի վերջում Չարենցի՝ մահվանը նախորդած հարկադրված, հաճախ այլաբանական այլասացությամբ արտահայտված լռությանը անդրադարձել ենք մեր «Չարենցի խոսքը ձայնի և լռության սահմանին» հոդվածում (Մեյրանյան, 2021:109-118):

մեջ լուսավորում է, և խավարը նրան չնվաճեց» (Հովհ. Ա. 1-5): Քրիստոսը, ինքն իր մասին վկայելով, ասում է. «Ես եմ աշխարհի լույսը» (Հովհ. Ը. 12), ապա մի այլ առիթով հավելում. «Ես եմ հա-րությունն ու կյանքը» (Հովհ. ԺԱ. 25), ապա և՛ «Ես եմ ճանապարհը, ճշմարտությունը և Կյանքը» (Հովհ. ԺԴ. 6): Խոսքով կյանքն է սկզբնավորվում, ապա և Քրիստոս՝ մարմնացած Բանը, խոսքով նոր կյանք է շնորհում Ղազարոսին, և ի վերջո՝ ինքնագոհաբերմամբ ազատում աղամորդուն մահվան իշխանությունից: Պատկերագծվում են Բան-լույս-կյանք և խավար-մահ հակընդդեմ դաշտերը՝ օրինաչափորեն կռահվող քառսի՝ հիվանդ, *խելագար*, տկար, և կոսմոսի՝ *արևանման, արնավառ խոսքի* («արնավառ խոսք» բնորոշման իմաստային դաշտն ակնարկում է մարմնացյալ Բանի գոհաբերման խորհուրդը), *իմաստուն* շշուկի հակադրության գուգահեռով: Արևանման խոսքի կապակցությամբ հարկ է նկատել հետևյալը: Գր. Տաթևացին, անդրադառնալով Սուրբ Երրորդությանը, գրում է. «Նախ, ինչպես արեգակն ունի իր կլորությունը, լույսը և ջերմությունը, այնպես էլ Հայրը, Որդին և Սուրբ Հոգին հավասար են իրար: Կամ ինչպես արեգակից են ճառագում, այսինքն՝ դեղին և սպիտակ լույս, այնպես էլ Հորից՝ Որդին և Սուրբ Հոգին: Կամ ինչպես երեք լույս միախառնվելով լապտեր [են գոյացնում]» (Գրիգոր Տաթևացի, Ոսկեփորիկ, 2021:81): Այսու՝ «արևանման»-ը նաև մարմնացյալ Բանի հայտանիշն է:

«Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար» սկսվածքով բանաստեղծության նշանային համակարգի և քրիստոնեական համատեքստի գուգահեռման շնորհիվ ոչ միայն երևում է չարենցյան այս քերթվածի պատկերագրացողական ավագանը, այլև լրացուցիչ նշաններով հարստանում են վերոնշյալ կյանք-մահ, կոսմոս-քառս շարքերը: Նաև հաստատվում է այլ օրինակներով՝ վկայված այն իրողությունը, որ խոսքը, խոսելն ապրելն է, կյանքի նշանակելին, հաղթանակը մահվան դեմ: Նույնպիսին է և արվեստի, արվեստով խոսքի նպատակադրումը (Делёз, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxs38wpDkdE>):

Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»-ն ևս կառուցված է քառսից կոսմոս անցման սկզբունքաբարձրությամբ՝ պատկերավորելով մահվան սարսափից դեպի հարության հնարավորություն ձգվող ճանապարհը. ազգային կյանքի խոտորված ընթացքը, անկազմակերպ, «անդեկ ու անգաղափար» գոյությունը («Պատմության քառուղիներով»), արվեստավոր խոսքի և իմացության, իմաստուն խոսքի կարևորումը («Արվեստ քերթության», «Գիրք իմացության») և կոսմոսի հաստատման ջանքը՝ արարման, կա-

¹ Այս համատեքստում հատկանշական է Գ. Բեննի «ով խոսում է, չի մեռել» կրկնատողով «Եկեք՝ բանաստեղծությունը՝ օրինաչափ հորդորով՝ «եկեք խոսենք շարունակ», «բացեք շուրթերը ձեր ձուլը» (Գոդֆրիդ Բենն, Նա, ով մենակ է, թարգմանությունը գերմաներենից Ա. Ալեքսանյանի, <https://granish.org/gottfried-benn1/>, հղման ամսաթիվը՝ 16.09.2023):

ռուցման ոգու խորհրդապատկերային այլաձևումներով («Տաղեր և խորհուրդներ») իրովսանն «...մեր անպարտ ոգու ստեղծարար բերքի ճանապարհը հարթելով» (Չարենց, 1987:37): Եվ ճանապարհը, ճշմարտությունը և կյանքը խոսքն է կրկին՝ արվեստավոր Բանը: «Արվեստ քերթության» բաժնում Չարենցն անդրադառնում է մահվանը արվեստով հաղթելու սկզբունքին և բանաստեղծի առաքելությանը, որի «անխորտակ ու մեծ ոգու» դեմ մահն անգոր է, քանի որ. «Ձի՛ ինչ տվել է կյանքում բնությունը քո // Աննինչ ոգուն – դու նրան արվեստով վսեմ, // Վեհ քերթությամբ զարդարուն – ետ ես տվել կրկին, // Իբրև ցնորք, իբրև երգ՝ անմահ ու լուսեղ...» (Չարենց, 1987:166): Հաջորդ՝ «Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո» սկսվածքով քերթվածում շնորհողը ժողովուրդն է (Չարենց, 1987:167): Երկու դեպքում էլ բնության և ժողովրդի հավիտենական կենսագոյության բանաձևի որոշադրումն է, արվեստավոր խոսքով մահին հաղթելու սկզբունքը: Այս առումով հատկանշական է նաև Չա-րենցի վերջին՝ Իսահակյանին ձոնված բանաստեղծության համանման հերմենևտիկական շրջանակը՝ «Միրտո կարող է վեհանալ, // Որ անսալով նրա սրտին՝ // Երգ ես տվել ժողովրդին, // Որ իր երգով անմահանա» (Չարենց, 1987:494):

Դիտարկենք նաև «Որպես սկիզբ» խորագրի ներքո խմբավորված երեք բանաստեղծություններից մյուս երկուսը՝ «Ո՞վ կհանդիպի, ո՞վ կբարևի» (Չարենց, 1986:8), «Ես գալիս եմ ահա:– Նայեցե՛ք, նայեցե՛ք» (Չարենց, 1986:9) սկզբնատողերով՝ առանձնացնելով հատկանշա-կան միավորները.

Աղույակ 3

Չարենցի բնագիրը	Սուրբ Գիրքը
Ո՞վ կհանդիպի, ո՞վ կբարևի	Եվ ահա նույն օրը աշակերտներից երկուսը գնում էին մի գյուղ, որի անունն Էմմավուս էր, և որը Երուսաղեմից հեռու էր վաթսուն ասպարեզով: Եվ նրանք միմյանց հետ խոսում էին կատարված բոլոր անցուդարձերի մասին: Եվ մինչ նրանք խոսում էին ու վիճում, ինքը՝ Հիսուսը, մոտեցավ ու գնում էր նրանց հետ: (Ղուկ. ԻԴ. 13-15)
Ո՞ւմ հոգեհամբույր <i>խոսքը</i> կլսեմ	Եվ նրանք ասացին միմյանց. «Մեր սրտերն էլ մի՞ թե չէին ճմլվում մեր մեջ, երբ նա ճանապարհին խոսում էր մեզ հետ, և ինչպե՛ս էր մեզ բացատրում Սուրբ Գիրքը»: (Ղուկ. ԻԴ. 32)
Ո՞վ կհամբուրի, ո՞վ կհեկեկա	Երբ Հիսուսը տեսավ, որ նա ու նրա հետ եղող հրեաներն էլ լալիս են, հոգով խռովվեց, հուզվեց և ասաց. «Որտե՞ղ դրեցիք նրան»: Նրան ասացին. «Տե՛ր, արի՛ ու տե՛ս»: Եվ Հիսուսն արտասովեց: Հրեաներն ասացին. «Տեսե՛ք՝ ինչքան էր սիրում

	նրան»: (Հովհ. ԺԱ. 33-36)
Ո՞վ կհիանա անսուտ հրճվանքով	Այդ ժամանակ Հիսուսը շարունակեց և ասաց. «Գոհություն եմ հայտնում քեզ, Հա՛յր, Տե՛ր երկնքի ու երկրի, որ ծածկեցիր այս բաները իմաստուններից ու գիտուններից և հայտնեցիր մանուկներին: Այո՛, Հա՛յր, որովհետև այսպես հաճելի եղավ քեզ: (Մատթ. ԺԱ. 25-26)
Ողջո՛ւյն քեզ, անհայտ, անծանոթ ընկեր	Կանայք, վախով ու մեծ ուրախությամբ գերեզմանից իսկույն դուրս ելնելով, վազեցին աշակերտներին պատմելու: Հանկարծ նրանց դիմաց ելավ Հիսուսը և ասաց. «Ողջո՛ւյն ձեզ»: Նրանք մոտենալով փարվեցին նրա ոտքերին և երկրպագեցին նրան: (Մատթ. ԻԸ. 8-9)
Խաղաղություն՝ ւն քեզ, հեռավոր եղբայր	Նույն կիրակի օրվա երեկոյան էր: Աշակերտները հրեաների վախի պատճառով հավաքվել էին մի տան մեջ ու փակել դռները: Հանկարծ Հիսուսը եկավ, կանգնեց նրանց մեջտեղում ու նրանց ասաց. «Խաղաղություն՝ ւն ձեզ»: Այս ասելով՝ նրանց ցույց տվեց իր ձեռքերն ու կողը: Աշակերտներն ուրախա-ցան՝ Տիրոջը տեսնելով: Նա դարձյալ նրանց ասաց. «Խաղաղություն՝ ւն ձեզ. ինչպես իմ Հայրն ինձ ուղարկեց, ես էլ ձեզ եմ ուղարկում»: (Հովհ. Ի. 19-21)
Ես գալիս եմ ահա: Նայեցեք, նայեցեք	«Բայց այդ օրերին՝ այդ նեղությունից հետո, արեգակը կխավարի, լուսինն իր լույսը չի տա, աստղերը երկնքից կընկնեն, և երկնային զորությունները կսասանվեն: Այն ժամանակ կտեսնեն Մարդու Որդուն, որ գալիս է ամպերի վրայով (Դան. 7.13)՝ զորությամբ ու մեծ փառքով: (Մարկ. ԺԳ. 24-26)
Նայեցե՛ք-նայեցե՛ք. դուք ինձ չե՞ք ճանաչում	Փիլիպպոսն ասաց նրան. «Տե՛ր, Հորը ցույց տուր մեզ, և այդ բավական է մեզ»: Հիսուսը նրան ասաց. «Այսքան ժամանակ ձեզ հետ եմ, և ինձ չճանաչեցի՞ր, Փիլիպպո՛ւ. ով ինձ տեսավ, տեսավ Հորը. իսկ դու ինչպե՛ս ես ա-սում՝ «Հորը մեզ ցույց տուր»: Չե՞ս հավատում, որ ես Հոր մեջ եմ, Հայրն էլ՝ իմ մեջ: (Հովհ. ԺԴ. 8-10)
Ես սիրել եմ աշխարհը – այնքան . . .	Քանզի Աստված այնքան սիրեց աշխարհը, որ մինչև իսկ իր միածին Որդուն տվեց, որպեսզի ով նրան հավատում է, չկորչի, այլ ընդունի հավիտենական կյանքը. (Հովհ. Գ. 16)

<i>(Թևեքս արևարամ)</i> Թաղեցի օրերում, երբ <i>գիշերը</i> անհուն <i>խավարով</i> փայփայում ու գերում էր – ձեզ:	Իսկ նա, պատառը վերցնելով, իսկույն դուրս ելավ: Եվ գիշեր էր... (Հովհ. ԺԳ. 30)
--	---

Նախավերջին՝ «Ես գալիս եմ ահա՝ հազարադեմ, բյուրանուն» տողը ևս ակնարկում է Քրիստոսին, քանի որ քրիստոնեական (ինչպես նաև մահմեդական, հուդայական, նորավատնական) աստվածաբանության մեջ «բյուրանուն» կարելի է ասել միայն Աստծուն: Համոզվելու համար կարելի է դիտարկել քրիստոնեական աստվածաբանության այնպիսի դասական աղբյուր, ինչպիսին Դիոնիսիոս Արեոպագագոս «Աստվածային անունների մասին» երկն է. «Արդ, այս տեսնելով՝ աստվածաբանները Նրան (Աստծուն – Լ. Ս.) և՛ որպես անանուն են օրհնաբանում, և՛ ամենայն անունով: ...Մի թե, արդարև սքանչելի չէ բուն էի անունը, որ գերազույն է, քան ամենայն անուն (Փիլ. Բ. 9), անանուն, որ վեր է հաստատված տրված ամենայն անունից ոչ միայն այս աշխարհում, այլև հանդերձյալում (Եփես. Ա. 21):

Եվ բազմանուն, երբ բերում են Նրա խոսքը, թե ես Նա եմ, որ էն է, կյանք եմ (Ելք Գ. 14, Հովհ. ԺԴ. 6), լույս (Հովհ. 8:12), Աստված, ճշմարտություն. քանի որ իրենք աստվածիմացներն են բազում անուններով օրհներգում բոլորի Պատճառին, որից են բոլոր արարածները, որպես բարի, որպես ազնիվ... որպես իմաստուն, որպես սիրեցյալ (Ես. Ե. 1), որպես Աստված աստվածների (Մաղ. 134/135), որպես Տեր տերանց, որպես Սուրբ սրբոց, որպես հավիտենական, որպես Է, որպես ժամանակների պատճառ, որպես կյանքի բաշխող, որպես իմաստուն, որպես միտք, որպես Բան, որպես գիտեցող, որպես ամենայն գիտության ամենայն գանձերը նախապես ունեցող (Կող. Բ. 3), որպես զորություն, որպես հզոր, որպես թագավոր թագավորաց, որպես Հինավուրց (Դան. Ե. 1), որպես անծերանալի, որպես անայլայլելի, որպես փրկություն, որպես արդարություն, որպես սրբություն, որպես քավություն, որպես մեծությամբ բոլորից գերազանց և որպես նուրբ սյուք (հմմտ. Գ. Թագ. ԺԺ. 12)» (Դիոնիսիոս Արեոպագացի, 2013:128-129): Հեղինակն այնուհետև հավելում է. «Արդ, լինելով բոլորի Պատճառը և գոյությամբ գերազույն բոլորից, Նրան պատկանում են անանունությունն ու բոլոր էերի անունները, որպեսզի ճշմարտվի բոլորի վրա թագավորությունը. և ամեն ինչ Նրանում է որպես պատճառի, որպես սկզբի, որպես բովանդակություն ստեղծողի» (Դիոնիսիոս Արեոպագացի, 2013:129):

Չարենցյան բնագրի նշանների և Սուրբ Գրքի համապատասխան հատվածների, քրիստոնեական աստվածաբանության որոշ ըմբռնումների զուգադրման շնորհիվ ակնհայտ է դառնում աստվածաշնչյան ավագանը, որը լրացուցիչ փաստ է՝ մեր մեկնաբանական վարկածի օգտին:

Չարենցյան գաղափարագեղագիտական համակարգի ձևավորմանը

մեծապես նպաստել է նաև արևելյան հոգևոր ավանդույթի ուսումնասիրությունը¹: Նրա ստեղծագործության նշանային համակարգում կոսմոսի և քաոսի, կյանքի ու մահվան հակադիր նշանաշարերում հստակորեն առանձնանում են երազը և զառանցանքը: «Ո՞վ կհանդիպի, ո՞վ կբարևի» սկսվածքով բանաստեղծության՝ «Հեռավոր մեկի անրջանքն եմ սուտ / Նետված աշխարհի անսուտ երազին, // Գուցե՝ ապրելով նրա երազում // Երգում եմ նրա տազնապները խոր-// Եվ թվում է ինձ աշխարհի մուժում, // Որ ի՛նձ եմ երգում, կյանքս մենավոր (Չարենց, 1986:8)» տողերում, նաև «Հարդագողի ճամփորդները» քնարական բալլադի «Որ **երազում երազեցինք** ու անցանք» (Չարենց, 1986:11) ձևակերպման մեջ պատկերագծվում է հինդուիստական ավանդույթից սնվող «Աշխարհն Աստծու երազն է»² ընկալումը³:

Երազ երազի մեջ պատկերին Չարենցի կյանքի վերջում՝ <1936-37> թվականներին, հակադրվում է «**Չառանցանք զառանցանքում**» (Չարենց, 2012:157) վերնագրով բանաստեղծության պատկերային լուծումը: «Դանթեական առասպելի» վերջնամասում «ապրելու հսկա տենչ»-ին կյանքի կամքին, հակադրվում է մահվան տազնապը, ձևակերպվում է նաև զառանցանք-երազ հակադրությունը. «Որ տիեզերքի զառանցանքը մառ // Չցնդի՛ երբեք ու մնա - երազ...» (Չարենց, 1986:316): Այստեղ երազը թերևս պիտի ընկալել «երազելի, երանելի» իմաստով: Նշված հակադրությունը հնարավորություն է ընձեռում զառանցանք-քաոս և երազկոսմոս համապատասխանություններն իբրև հակընդդեմ միավորներ ընկալելու համար:

¹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Դ. Գասպարյան, Չարենցը և Արևելքը/Եղիշե Չարենց. Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը, Երևան, «Առերեսում-Անի», 1996, էջ 496-513:

² Որոշ փիլիսոփաների կարծիքով այն, ինչ մենք պատկերացնում ենք որպես իրական աշխարհ, կարող է լինել նաև պատրանք, երազ: Այս միտքն առաջին անգամ հանդիպում է ենթադրաբար Ք.ա. 4-րդ դարի չինացի սկեպտիկ փիլիսոփա Չժուան Ցզիի մոտ, քննարկվում նաև հինդուիզմում, որտեղ կա լայնածավալ վիճաբանություն այս հարցի շուրջ (Տե՛ս Chitrarekha V. Kher, Buddhism as presented by the Brahmanical systems, Delhi, Sri Satguru Publications, 1992): Հինդուիզմի գլխավոր ուղղություններից մեկում՝ վիշնուիզմում, գերագույն աստվածություն Վիշնուն, որը հանդես է գալիս որպես աշխարհակարգի պահպան, տիեզերակարգի պարբերաշրջանների միջակայքում, տիեզերքն իր մեջ ամփոփելով, քուն է մտնում տիեզերական օվկիանոսի ջրերի մեջ՝ Շեշա աստվածային օձի վրա (Տե՛ս Мифы народов мира, том 1, Москва «Советская энциклопедия», 1987, ст. 239): Իրականության պատրանքային լինելու տեսակետը ներկայացվել է նաև արևմտյան փիլիսոփայության մեջ, մասնավորապես՝ 17-րդ դարում Դեկարտի «Մտորումներ առաջին փիլիսոփայության մասին» աշխատության մեջ (Տե՛ս Декарт Р., Размышления о первой философии.../Сочинения в 2 томах, том 2, Москва, «Мысль», 1994):

³ Ս. Գրիգորյանի իրավացիորեն կարծում է, որ արևելյան ավագանից սնվող այս ըմբռնումը Չարենցը ժառանգել է Էդգար Պոյի միջնորդավորմամբ (Տե՛ս Ս. Գրիգորյան, Եղիշե Չարենց և Էդգար Պո/Չարենցյան ընթերցումներ – 10, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2017, էջ 239-275):

Կյանքի վերջում Չարենցի մտահայեցումն ու կենսազգացողությունը հասկանալի պատճառով հայտնվել էին քառասյինի տիրույթում: «Չառանցանք զառանցանքում» բանաստեղծության մեջ երազը քնի մեջ երևացող պատկերի իմաստով է գործածված, և այդ պատկերը քառասյին, զառանցական է: «Ահռելի», «խառն», «անվերջ», «ցնցող», «անհնար» այդ զառանցանքից արթնանալ հնարավոր չէր... Այդու «Իմ լերան աղոթքը»-ում նա Արարչից ինքն իր դեմ զրահ է խնդրում, մտքի ու ոգու հեղեղը հունավորելու գործություն, «Լերան աղոթքը»-ում մահվանը դիմակայելու կամք, «սեփական սահմանների ու խորքի գիտություն» է աղերսում՝ «հանուն ձևի ու խոսքի միակ սրբազան», հանուն կոսմոսի:

*Դեպի արև, դեպի կյանք, դեպ դաշնություն ու ձև,
Կերպավորման, դաշնության, բյուրեղացման ձգտող
Այս քառսի խաժամուժ արշավանքի հանդեպ
Լինելու բարձր ու զգաստ ոչ ենթակա ստրուկ,-
Այլ գորապետ ու արքա, սուվերեն ու տեր.....
(Չարենց, 1987:331):*

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ Չարենցի մի շարք երկերի կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծության արդյունքում կյանք-մահ գոյաբանական գույզի հակընդդեմ նշանաշարերի առանձնացումը և քննությունը, քառսի և կոսմոսի պատկերազգացողական դրսևորումների բացահայտումն ու քննաբանումը, Բան-կյանք համապատասխանության դիտարկումը հնարավորություն են ընձեռում ունկնդրելու բանաստեղծի՝ ես-աշխարհ, ես-Աստված երկխոսությանը, և գիտակցելու, որ մահը կյանքի՝ կենսագոյության մի վիճակն է միայն, իսկ քառսը՝ կոսմոսի վերահաստատման անխուսափելի պայմանը:

Գրականության ցանկ

1. Աստվածաշունչ մատյան Հին և Նոր Կտակարանների, Արևելահայերեն նոր խմբագրություն, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2017:
2. *Բենն Գ.*, Նա, ով մենակ է, թարգմանությունը գերմաներենից՝ Ա. Ալեքսանյանի, <https://granish.org/gottfried-benn1/>, հղման ամսաթիվը՝ 16.09.2023:
3. *Գասպարյան Դ.*, Եղիշե Չարենց. Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը, Ե. 1996:
4. *Գրիգոր Տաթևացի*, Ոսկեփորիկ, Ե. 2021:
5. *Գրիգորյան Ս. Զ.*, ««Ամենտի եզերքը» Եղիշե Չարենցի պոեզիայում և համաշխարհային գրականության մեջ», «Վեմ» Համահայկական Հանդես, ԺԴ (Բ) տարի թիվ 2 (78), ապրիլ-հունիս, 2022, էջ 103-169:
6. *Գրիգորյան Ս. Զ.*, Եղիշե Չարենց և Էդգար Պո/Չարենցյան ընթերցումներ – 10, Ե. 2017:
7. *Դիոնիսիոս* Արեոպագոցի, Աստվածաբանական երկեր, Ե. 2013:

8. *Էդդյան Հ.*, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Ե. 1986:
9. *Չարենց Ե.*, Երկերի ժողովածու, հատոր առաջին, Բանաստեղծություններ, Մ. 1922:
10. *Չարենց Ե.*, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, Ե. 1986:
11. Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 3, Ե. 1987:
12. *Չարենց Ե.*, Գիրք մնացորդաց, անսխյ ժառանգություն, Ե. 2012:
13. *Սեյրանյան Լ.*, Հայեցումներ բառերից անդին, Ե., 2021:
14. **Декарт Р.**, Размышления о первой философии.../Сочинения в 2 томах, том 2, Москва, 1994.
15. **Делёз Ж.**, Что такое акт творения, հարցազրույց, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxs38wpDkdE>, հղման ամսաթիվը՝ 05.09.2023:
16. Мифы народов мира, том 1, Москва «Советская энциклопедия», 1987.
17. **Лотман, Ю.**, Структура художественного текста, Анализ поэтического текста, Санкт-Петербург, «Азбука», 2015.
18. **Фрейденберг О.М.**, Поэтика сюжета и жанра, Москва, 1997.
19. **Chitrarekha V. Kher**, Buddhism as presented by the Brahmanical systems, Delhi, Sri Satguru Publications, 1992:

References

1. Astvatsashunch matyan Hin yev Nor Ktakaranneri/The Bible of the Old and New Testaments/, Arevelahayeren nor khmbagrutyun, Mayr Ator S. Echmiatsin, 2017 (In Armenian).
2. **Benn G.**, Na, ov menak e/ The one who is lonely, <https://granish.org/gottfried-benn1/>, (In Armenian).
3. **Charents Y.**, Yerkeri zhoghovatsu/Collection of writings /, h. 1, Banasteghtsutyunner/Poems /, Moskva, 1922 (In Armenian).
4. **Charents Y.**, Yerkeri zhoghovatsu 4 hatorov/Collection of writings in 4 volumes/, h. 1, Yerevan, «Sovetakan grogh», 1986 (In Armenian).
5. **Charents Y.**, Yerkeri zhoghovatsu 4 hatorov/ Collection of writings in 4 volumes/, h. 3, Yerevan, «Sovetakan grogh», 1987 (In Armenian).
6. **Charents Y.**, Girq mnatsordats, antip zharangutyun/Paralipomenon, unpublished heritage/, Yerevan, «Nairi», 2012 (In Armenian).
7. **Chitrarekha V. Kher**, Buddhism as presented by the Brahmanical systems, Delhi, Sri Satguru Publications, 1992:
8. **Decart R.**, Razmyshleniya o pervoy filosofii... /Meditations on First Philosophy.../Sochineniya v 2 tomakh/ Collection of writings in 2 volumes /, V. 2, Moskva, «Mysl'», 1994 (In Russian).
9. **Delyoz Zh.**, Chto takoe akt tvoreniya/ What is the act of creation/, harcazruyts, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxs38wpDkdE>, (In Russian)
10. **Dionisios Areopagatsi**, Astvatsabanakan yerker/Theological works/, Yerevan, «Nairi», 2013 (In Armenian).
11. **Edoyan H.**, Yeghishe Charentsi poetikan/The poetics of Yeghishe Charents/, Yerevan, YSU hrat., 1986(In Armenian).
12. **Freydenberg O.**, Poetika syuzheta i zhanra/ Poetics of plot and genre /, Moskva, «Labirint», 1997(In Russian).
13. **Gasparyan D.**, Yeghishe Charents. Hayoc banasteghtsutyun mayraqaghaq/Yeghishe Charents. The Capital of Armenian Poetry/, Yerevan, «Aresum-Ani», 1996 (In Armenian).
14. **Grigor Tatevatsi**, Voskeporik, Yerevan, «Ankyunaqar», 2021(In Armenian).
15. **Grigoryan S. Z.**, «Amenti yezerqy» Yeghishe Charentsi poeziayum yev hamashkharhayin grakanutyun mej /«The Land of «Amenti» in Yeghishe Charents's Poetry and in World Literature»/, «Vem» Hamahaykakan Handes, 2022, tiv 2(78), pp. 103-169 (In Armenian).
16. **Grigoryan S. Z.**, «Yeghishe Charents and Edgar Poe»/ Charents readings - 10, Yerevan, YSU hrat., 2017, pp. 239-275.

17. **Lotman Yu.**, *Struktura khudozhestvennogo teksta, Analiz poeticheskogo teksta/ Structure of a literary text, Analysis of a poetic text/*, Sankt-Peterburg, «Azbuka», 2015 (In Russian).
18. *Mify narodov mira, Encyklopediya /Mythologies of the World, Encyclopedia/*, tom 1, Moskva, «Sovetskaya enciklopediya», 1987 (In Russian).
19. **Seyranyan L.**, *Hayetsunner barerits andin / Insights beyond the words/*, Yerevan, «Arnav», 2021 (In Armenian).

Լիլիթ Սեյրանյան – Բ. գ. թ., առաջատար գիտաշխատող, ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, նորագույն շրջանի հայ գրականության բաժին, դոցենտ, ԵՊՀ Հայ բանասիրության ֆակուլտետ, Հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոն: Գիտական հետաքրքրությունների առանցքում հայ նորագույն գրականության պատմության և տեսության, Սփյուռքի գրականության խնդիրներն են: Անդրադարձներ է կատարում արդի գրականության հիմնահարցերին: Հետաքրքրությունների շրջածիրում են նաև արդի գրականագիտական ուղղությունները, մշակութաբանական հարցեր: Հեղինակել է «Հայեցումներ բառերից անդին» վերնագրով հոդվածների և ուսումնասիրությունների ժողովածու («Արմավ», 2021, 452 էջ), չորս տասնյակից ավելի հոդվածներ, որոնք հրատարակվել են գիտական մամուլում:

*ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am*

Лилит Сейранян – Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, НАН РА, Институт литературы им. М. Абегиана, Отделение современной армянской литературы, доцент, Ереванский государственный университет, Кафедра истории современной армянской литературы и литературной критики. В центре научных интересов-проблемы истории и теории новейшей армянской литературы, литературы диаспоры. Обращается к проблемам современной литературы. В центре интересов-также современные литературоведческие направления, культурологические вопросы. Автор сборника статей и исследований под названием «Созерцание за пределы слов» («Армав», 2021, 452 стр.), более четырех десятков статей, опубликованных в научной прессе.

*ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am*

Lilit Seyranyan - Doctor of Philology, Leading Researcher, NAS RA, Institute of Literature after M. Abeghyan, Branch of Modern Armenian Literature, docent, Yerevan State University, Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism. Research interests focus on the problems of history and theory of modern Armenian literature, literature of the Diaspora. Addresses the problems of modern literature. In the center of interests are also modern literary trends, cultural issues. Author of a collection of articles and studies entitled «Insights beyond Words» («Arnav», 2021, 452 pages), more than 40 articles published in the scientific press.

*ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am*

Ընդունվել է տպագրության 18.11.2023թ.:

Նաիրա Բալայան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0000-0003-3530-3434
nairamelsiki@gmail.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-106

**ՀԵՂԱՓՈՒՍԱԿԱՆԻ ԾԱՂՐԱՆԿԱՐԸ ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏՈՒՄ. ՆՇԱՆ
ՊԵՇԻԿՏԱՇԼՅԱՆԻ ԵՐԳԻԾԱՎԵՊԵՐԸ**

Բանալի բառեր- Նշան Պեշիկթաշլյան, հումոր, վիպական տարածք, կոմիկական տիպ, երգիծական հակասականություն, հակահերոս:

Հոդվածը նվիրված է ֆրանսահայ երգիծաբան Նշան Պեշիկթաշլյանի երգիծավեպերին, որոնցում կենտրոնաձիգ տեղ է գրավում հայ հեղափոխական այն գործիչը, որի համար անձնական շահը վեր է ազգային դավանանքից, որի հեղափոխական գաղափարներն իրականում սին ու շինծու բարոյական արժեքներ են: Հոդվածում ցույց է տրվում, որ այս վեպերի հղացքում ազգայահայանության, հայ ժողովրդի կենսագոյության հրամայականներն են, և Պեշիկթաշլյանի՝ հեղափոխության մակաբույծներին, ազգային կեղծ արժեհամակարգ ունեցող գործիչներին երգիծելու բոլոր հայեցակետերն ուղղված են երգիծաբանի ազգաշահ կենսափիլիսոփայության այս գլխավոր խնդիրներին և սույն հակահերոսի գաղափարական կազմաքանդմանը: Հոդվածում քննվում են Պեշիկթաշլյանի քաղաքական-հասարակական երգիծանքի էական հատկանիշները և ոճական այն հնարքները, որոնց շնորհիվ հեղինակը հասել է գեղարվեստական խոր ու արդիական ընդհանրացումների և բացառիկ գեղագիտական արժեքայնության, ինչի շնորհիվ, ըստ հոդվածագրի դիտարկման, Նշան Պեշիկթաշլյանն իրավամբ դասվում է հայ հայտնի երգիծաբանների՝ Հ. Պարոնյանի, Ե. Օտյանի, Լեռ Գամսարի շարքում:

Naira Balayan
Ph.D in Philology, associate professor
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA
ORCID ID 0000-0003-3530-3434
nairamelsiki@gmail.com

**CARICATURE OF REVOLUTINARY FIGURES IN LITERARY TEXT:
SATIRICAL NOVELS OF NSHAN PESHIKTASHLYAN**

Keywords - Nshan Peshiktashlian, humor, novel area, comic type, satirical contradiction, anti-hero.

This article examines the satirical novels of the French-Armenian satirist Nshan Peshiktashlian which focus on the Armenian revolutionary character that puts personal interests above national ideology, and whose revolutionary ideas are actually futile and fabricated moral values. The article shows how these novels bring up the imperatives of national identity and the continual existence of the Armenian nation. The article further discusses how Peshiktashlian brings up the importance of national interests, as well deconstructs the character of this anti-hero through satirizing the parasites of the revolution - the figures with false national value system. Furthermore, the article examines the essential characteristics and the style of Peshiktashlian's political and social satire which allowed Peshiktashlian to make in depth literary analysis, creating a unique literary value. According to the research made by the author of the present article argues that Peshiktashlian is rightfully considered as one of the most prominent satirists along with H. Paronyan, E. Otyan and Ler Kamsar.

Նաիրա Բալայան
Кандидант филологических наук, доцент
РА НАН институт литературы имени М. Абегамяна
ORCID ID 0000-0003-3530-3434
nairamelsiki@gmail.com

КАРИКАТУРА РЕВОЛЮЦИОНЕРА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ: САТИРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ НШАНА ПЕШИКТАШЛЯНА

Ключевые слова- Ншан Пешикташляна, юмор, пространство романа, комический тип, сатирическое противоречие, антигерой.

Статья посвящена сатирическим романам французско-армянского сатирика Ншана Пешикташляна, в которых центральное место занимает армянский революционный деятель, для которого личный интерес выше национальных убеждений, а революционные идеи которого на самом деле являются суетными и фальшивыми нравственными ценностями. В статье показано, что в основе этих романов поставлены императивы сохранения нации, существования армянского народа. Все аспекты высмеивания нахлебников революции, деятелей с ложной национальной системой ценностей исходят из главных задач национальной биофилософии Пешикташляна и направлены на уничтожение этого антигероя. В статье рассматриваются стилистические приемы и особенности политико-общественной сатиры Пешикташляна, благодаря которым автор добился глубоких и современных художественных обобщений и исключительной эстетической ценности. Данная статья всесторонне представляет тезис автора о том, что Ншан Пешикташлян по праву причислен к списку известным армянским сатирикам А. Паронян, Е. Отян, Лера Камсар.

Ներածություն

Հայ գրականության պատմության մեջ երգիծանքը միշտ ունեցել է իր կայուն տեղը: Սակայն 20-րդ դարում հատկապես այն ուրույն բարձունքի հասավ՝ պայմանավորված ոչ միայն ազգային, սոցիալ-մշակութային յուրահատկություններով, այլև քաղաքական-հասարակական իրականությունների և պատմական իրադարձություններով: Հայ երգիծաբանությանը նվիրված ուսումնասիրություններում որպես ոլորտի լավագույն ներկայացուցիչներ՝ շրջանառվում են Հակոբ Պարոնյանի, Երվանդ Օտյանի, վերջին տարիներին նաև Լեո Կամսարի անունները. նրանց երգիծանքի կենտրոնում հաճախ է հայտնվել հայ քաղաքական կեղծ գործիչը՝ հեղափոխության դատարկախոս բանասարկուն: Մույն հերոսի մասին գրականագիտական հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները փաստում են, որ այս թեմայով ստեղծագործությունների ուսումնասիրման շրջանակից հանիրավի դուրս են մնացել ֆրանսահայ հայտնի գրող Նշան Պեշիկթաշյանի երգիծավեպերը: Եթե Պեշիկթաշյանի գրական վաստակը եղել է իր ժամանակակից քննադատների ուշադրության կենտրոնում, ապա արդի գրականագիտությունը նրան գրեթե չի անդրադարձել և դուրս է մղել հատկապես հայ երգիծաբանությունից (եզակի բացառությունները չհաշված¹): Այնինչ՝ երգիծանքն իր բոլոր ձևերով՝ հումոր, սատիրա,

¹ Սփյուռքահայ գրականության խնդիրներին առնչվելու համատեքստում Նշան Պեշիկթաշյանի գրական վաստակի այս կամ այն կողմին նոր ժամանակներում անդրադարձել

գրոտեսկ և այլն, փայլուն դրսևորվում է Պեշիկթաշյանի՝ տարբեր ժանրերի գրական ստեղծագործություններում: Հատկապես պետք է շեշտել այն հանգամանքը, որ Պեշիկթաշյանի երգիծավեպերը լայն առումով քննության չեն արժանացել, այնինչ այս ստեղծագործությունների առանցքում երգիծվում է նաև հայ հեղափոխական ապագային գործիչը, անողոր սարկազմով ծաղրվում է հեղափոխության մակաբույծը՝ քաղքենի ու կեղծ հայրենասեր այն հայ մարդը, որը հայրենիք-ազգ-երկիր հասկացությունների ներքո, կուսակցական ախտով տոգորված, ոտնա-հարում է մարդկային ազնվագույն սկզբունքներն ու հայակործան քաղաքականությամբ դառնում ազգային հայեցակարգի հակահերոս:

Հոդվածի խնդիրն է ցույց տալ, որ հասարակական-քաղաքական գործիչներին հումորի և սատիրայի շեշտադրումներով պատկերելու առումով Պեշիկթաշյանի երգիծավեպերը չեն զի-ջում մյուս երգիծաբանների երկերին. դրանցում հատկանշվում են ազգային առանձնահատկություններով պայմանավորված հեղափոխական գործիչները, դրանց կուռքայնացումն ու կազմաքանդումը և այլն: Հոդվածում քննության ենթարկված երգիծավեպերն իրենց այժմեականությամբ այսօր էլ կարող են պատասխանել հայ քաղաքական-հասարակական կյանքի մշտակա սուր հարցադրումներին և կարող են առաջադրել ազգային ինքնության պարզաբանման բարոյահոգեբանական լուծումներ: Այս առումով սույն հոդվածը նպատակ ունի բացահայտելու Պեշիկթաշյանի երգիծական գործերի արդիական բնույթը, որով պայմանավորված՝ նրան իրավամբ կարելի է դասել հայ հայտնի մյուս երգիծաբանների շարքում:

Նշան Պեշիկթաշյանի «հումորի ոճ»-ը

Պեշիկթաշյանը, ինչպես նշվեց, ստեղծագործել է երգիծանքի հիմնական տեսակներով՝ հումորից մինչև սատիրա, կատակ, հեզնանք, գրոտեսկ, սարկազմ, իրոնիա. դա է պատճառը, որ նա՝ որպես ամենից շատ թիրախավորվող գրական ոլորտի՝ երգիծաբանության ներկայացուցիչ, հաճախ է արժանացել այպանող կարծիքների, երբեմն էլ՝ անգամ գրչակիցների կողմից, ենթարկվել արհամարհանքի, անխնա քննադատության, ընդհուպ գրական դատավարության¹: «Շատ ծանօթ դեմքեր, ժողովրդա-

են Ս. Դանիելյանը, Գր. Հակոբյանը, Գր. Պըլտյանը՝ գնահատելով նրա մեծ դերը երգիծաբանության մեջ: Սույն հոդվածի նպատակը Նշան Պեշիկթաշյանի քաղաքական երգիծանքը համապարփակ ձևով քննելն է:

¹ 1953 թ. Ն. Պեշիկթաշյանի գրական ընկերները, վրդովված նրա «Նոր ծաղրանկարներ» ժողովածուից, կազմակերպում են գրական դատ՝ նպատակ ունենալով նրան վտարել գրական ասպարեզից: Գրողները, որ ժամանակին բարձր էին գնահատել նրա ստեղծագործությունները, հրապարակավ հայտնում են իրենց զայրույթի մասին («Հայրենիք», 1954, էջ 4):

կան տիպեր ծաղրանկարահանուած իր կողմէ՝ չսիրուած են նախատիպերու կողմէ. հետեւանքը՝ ոտնձգութիւններ իր ոչ չափաբերեալ անձին դէմ՝ յատկապէս Փարիզ ապրած ատենին» (Պեշիկթաշյան, 2009, էջ 5),- գրքի առաջաբանում գրում է Ա. Անդրանիկյանը: Այդուհանդերձ, նրա երգիծանքում փայլող տաղանդը բարձր են գնահատել ու քննադատություններից պաշտպանել որոշ մտավորականներ: Այսպէս օրինակ՝ անվանի գրականագետ Պողոս Մնասայանը Նշան Պեշիկթաշյանի մասին գրում է. «Արուեստի, գիտութեան, ընկերային և հոգեբանական հարցերուն, օրէնքներուն լուստեղեակ ներկայացուցիչն է տակաւին անիկա: Հմտութիւն, քննադատական միտք, սրամիտ կարողութիւն և գուարթ ոճ մը: Ասոնք են երգիծաբանին բնորոշիչ տարրերը: ... Միայն թէ աննախապաշար և անկաշառ գրող մըն է Պեշիկթաշյան որ երբեք դաւաճանել չի գիտեր իր խառնուածքին ու կոչումին: Չվարթ ոճով կատարուած ահեղ դատաստաններ են իր գործերը» (Մնասպեան, 1954, էջ 4): Կարելի է համաձայնել գրականության տեսաբան Գ. Պըլտյանի հետ. Սփյուռքում երգիծաբանությամբ զբաղվելը մեծ խիզախում է պահանջում, քանի որ երգիծաբանությունն առավելապէս զարգանում է կուռ հավաքական նկարագիր ունեցող ազգային վայրերում, այնինչ «Աքսորի գրականութեան մը մէջ երգիծաբանութեան զարգացումը բացառիկ երեւոյթ է» (Պըլտեան, 2017, էջ 522):

Պեշիկթաշյանն իր երգիծանքը կառուցել է բազմաթիվ ոճական հնարքներով՝ բառիմաստի շրջման, բառերի ու բառակապակցությունների կրկնման միջոցով, որ գեղարվեստական իրականության մեջ գաղափարի շրջումն ու դրա սնանկությունն է ցուցանում: «Կոմիկականի տեսակները ներկայացնելիս գրողները օգտագործում են որոշակի արտահայտչամիջոցներ՝ հնչունական՝ գրաֆոններ, բառաբանական՝ տրոպիկներ (փոխաբերություն, հիպերբոլ), ձևաբանական՝ նսեմացնող վերջածանցների, բարդ բառերի օգտագործում, շարահյուսական՝ բառախաղ, համեմատություն, հոմանիշ թվարկում, զուգահեռականություն» (Փեֆելօբա, 2016, շ. 171): Լեզվական տարբեր հնարավորություններով, հատկապէս հակասության միջոցով կառուցելով իր երգիծանքը՝ Ն. Պեշիկթաշյանը շեշտադրել է մանավանդ խոսքի և դրոյթային կոմիզմը և խաղարկելով երգիծանքի տեխնիկական հնարքները՝ գրական տեքստ ներմուծել մի իրականություն, որում գործում են ստախոսներն ու խաբեբաները: «...Երգիծական տեխնիկայի օգնությամբ՝ սարկազմ, ֆանտաստիկա, գրոտեսկ, հիպերբոլ, փոխաբերություն, այլաբանություն, շրջասություն, հեզնանք, հեղինակն արտացոլում է իրականությունը», - այլ առիթով շարունակում է միտքը տեսաբանը (Փեֆելօբա, 2016, շ. 171): Քաղաքական-հասարակական իրականությունը երգիծականորեն պատկերելու շարժառիթները առավել քան ակներև են: Մարդկության պատմության հարահոս շղթայում հեղափոխությունները միշտ շրջադարձային նշանակություն են ունե-

ցել. երբեմն քանդել են պետություններ, կործանել հասարակարգեր, իրենց հետ բերել ավեր ու մահ: Հեղափոխության գաղափարները տարածողները միշտ չէ, որ հատկանշվել են ազնիվ ու անբիծ կեցվածքով, ավելին՝ «քանդումին հեշտանքի» պատճառով այդպիսի մարդիկ գրական տեքստերում դարձել են ծաղրանկարներ: Մարդկանց վրա գաղափարաբանորեն իշխելու՝ ընդհանուր գաղափարին ենթարկելու միտումները մշտակա են՝ անկախ ժամանակատարածական ազդեցության գործոններից: «Չնայած մարդկանց վրա ազդելու բոլոր մեթոդների բազմազանությանը՝ դժվար է համակերպվել այն մտքին, որ խարդախների, ստախոսների և իլյուզիոնիստների անվերջ շարանը անցնում է մարդկության ողջ քաղաքական պատմության միջով» (Дмитриев, 1998, с. 205-206): Այս առումով քաղաքականության մեջ տարբեր նկատառումներով հանդես եկող հեղափոխականների, ազգային գործիչների մասին երգիծաբանության դիրքերից գեղարվեստաբանները հետապնդում է հստակ նպատակներ: Երգիծանքի վիպական տիրույթում ներմուծված իրականությունը դառնում է այն հայելին, որում երևում են հեղափոխականների աղճատված բնութագրերը և նրանց կեղծ գաղափարների ոչնչությունը: Իրականության երգիծական այսպիսի պատկերումն առաջնահերթորեն միտված է հասարակության բարոյական արատների ցուցադրությանը, և հետևաբար այս տեքստերի առանձնահատկությունը գատորոշվում է հասարակության բարոյադաստիարակչական առողջացմանն ուղղված մտավոր որոշակի ծանրաբեռնվածությամբ, որը երգիծաբան Պեշիկթաշյանը, ըստ էության, քողարկում է կոմիքսի մեծ չափաբաժնով, որն անհամաչափ և երբեմն ոչ գիտակցաբար է բաշխված վիպական տեքստերում: «Տեքստի հումորային բնույթը և հնչերանգը, ըստ էության, հումորի բաշխումը տեքստում հաճախ ոչ գիտակցաբար է լինում. հումորի բաշխման այս հայեցակետը անհատականության ու ճաշակի և հեղինակի կողմից արտադրվող տեքստի տեսակի ընդհանուր պահանջներին համապատասխանելու ցանկության արտացոլանք է ծառայում. Փաստորեն հենց դա էլ կարելի է համարել հեղինակի «հումորի ոճ»» (Corduas M., 2008, pp. 19-20): Վիպական տարածությունն ընտրելով որպես թեմատիկ զարգացումների վայր՝ Պեշիկթաշյանը հումորը տարբեր կերպ է բաշխում, կոմիկականի ձևերը հումորից վերածվում են հիպերբոլայի, հետո՝ սատիրայի, այնուհետև հասնում գրոտեսկի՝ առթված թեմայի ընդգրկունությունից և նպատակադրումից: Գրեթե բոլոր երգիծավեպերում առաջնային է թեմատիկ առանցքի շուրջ պտտվող հեղինակային հայեցակետը՝ երգիծական գրականությամբ մատնանշել հայ հասարակության խորշելի երևույթները, մշակութային դեղատոմսով ցույց տալ նրա առողջացման կանխատեսումը. «Թեև հումորն ունի կենսաբանական հիմք՝ արմատավորված մեր գեներում, ակնհայտ է նաև, որ մշակութային կարգերը և ուսումնառությունը կարևոր դեր են խաղում այն հարցում, թե ինչպես է այն օգտագործվում

սոցիալական փոխազդեցություններում, և ինչ *թեմաներ են համարվում դրա համար նպատակահարմար*: Բացի այդ, թեև հումորի բոլոր ձևերը, թվում է, ծագում են հիմնական խաղային կառուցվածքից, մարդկային լեզվի և երևակայության բարդությունը մեզ հնարավորություն է տալիս հումոր ստեղծել անվերջանալի թվացող ձևերով: Քանի որ մարդկային լեզուն, մշակույթը և տեխնոլոգիաները զարգանում են, մենք մշակել ենք այն փոխանցելու նոր մեթոդներ և ոճեր՝ սկսած ինքնաբերական միջանձնային կատակներից մինչև բանավոր պատմվածքի ավանդույթներ, կատակերգական դրամա և հումորային գրականություն» (Martin Rod, 2007, p. 4):

Ծաղրանկարը՝ որպես հեղափոխական գործչի գեղարվեստականացված տիպ

Պեշիկջաշյանի երգիծավեպերում, ըստ ամենայնի, այն ազգային-քաղաքական մթնոլորտի ու կուսակցական գործիչների ապագային գործունեության թեմատիկ զարգացումներն են, որոնց տարբեր ձևերով իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձել են նաև մյուս հայ երգիծաբանները: Գրողի երգիծանքում ևս ազգային-հասարակական-քաղաքական ու կեղծ հայրենասիրական հատկադեր ունեցող, ներհակ գործունեությամբ բնորոշվող վայ-գործիչները երգիծաբանի հայացքի ներքո վերածվում են ընդհանրական կերպարների: Գրականության տիրույթում ստեղծելով քաղաքական-հեղափոխական գործիչների ծաղրանկարներ՝ երգիծաբանն ստանձնում է ծաղրանկարչի կարևոր դերը՝ մատնանշելով բոլորի համար ընդհանուր հոգևոր արատը: «Ծաղրանկարչի վարպետությունը <...> երբեմն անորսալի առանձնահատկությունը բռնելն ու դրա չափերը մեծացնելու միջոցով այն բոլորի համար տեսանելի դարձնելն է» (Бергсон, 1900, с. 28):

Գրական կոնկրետ առանձնահատկություն ունեցող այս տիպերը՝ ազգային գաղափարներ խեղդող հեղափոխության այս յուրօրինակ մակաբույծները, կենսունակ են և կենտրոնաձիգ տեղ են գրավում Պեշիկջաշյանի երգիծավեպերում: Այս թեմայի շուրջ վիպակներն ու վեպերը՝ «Ընկեր Շահագար» (1927 թ.), «Ընկեր Փարոս» (1942 թ.), «Սաղայելի պոչին տակ և շուքին» (1954 թ.), «Տանկ» (1958 թ.), «Մուրատ Տավիտ» (2009 թ.) և այլն, որ հղացման առանցքով աղերսվում են իրար, առանձին գործեր են՝ կառուցված տարբեր թեմաներով ու կոմպոզիցիոն տարաբնույթ տարրերով, բայց բոլորի առանցքում ընդհանրական մեկ հերոս է, որն իրականում հակահերոսի ծաղրանկարն է՝ իր ապագային գործունեությամբ: «Կերպարի գավեշտական, ծաղրանկարային պատկերումը այն է, որ մարդու մեկ հատկությունը վերցվում և պատկերվում է որպես միակ, այսինքն՝ չափազանցված» (Пропп, 1976, с. 68): Իսկ հերոսների ապշեցուցիչ մեծամտությունը, ազգային գաղափարապաշտության անսկզբունքայնությունը,

իրենց՝ որպես առաջնորդի կեղծ լինելիությունը ածանցվում են կերպարային գլխավոր գծից:

Պեշիկթաշյանի երգիծավեպերի հերոսները ընդհանրական, կենսունակ և կոլորիտային գրական երգիծական տիպեր են, և զրեթե բոլոր կերպարային բնավորությունները ստեղծված են նրան բնորոշ ոճային հնարքով՝ **կումիկական հակասականություն** ունեցող տիպակերտմամբ: «Ռուսական արեու տակ ապրած իր կեանքը վիթխարի մթութեան մեջ է» (Պեշիկթաշյան, 1927, էջ 6),- ընկեր Շահագարի մասին գրում է Պեշիկթաշյանը: Այս կերպարի մասին հատկապես «Հայաստանի կոչնակ»-ում վկայվում է. «Պեշիկթաշյանի գծած տիպը պիտի ապրի, ինչպես ցայսօր կապրին Պարոնեանի Աբխտղոմ Աղան, Օտեանի Փանչունին, Արփիարեանի Ազգիս Բարերարները, են» (Ավագյան Հովհ., 1927, էջ 787):

Պեշիկթաշյանի գրական կյանքում հատկապես շրջադարձային է 1927 թ.-ը, երբ հրատարակվում է «Ընկեր Շահագար» վիպակը, որով ազդարարվում է նրա ծանրակշիռ մուտքը հայ երգիծաբանություն: Սփյուռքում այս ոչ սովոր վիպակը մեծ արձագանք է ստացել՝ ոգևորիչ գնահատումներով փաստվելով տարբեր հողվածներում, և շուրջ երկու տասնամյակ շարունակել է որպես սթափեցնող ապտակ մնալ հայ քաղաքական-հասարարական գործիչների համար: Ճիշտ է, այն սերտ աղերսներ ունի Օտյանի «Ընկեր Փանջունի» վիպակի հետ, սակայն Պեշիկթաշյանի հումորը տարբեր շեշտադրումներ է տվել իր հերոսին՝ ընկեր Շահագարին, իսկ այուժեի լուծումը հեռանում է օտյանականից, քանի որ հեղինակը մեկընդմիջտ փակում է հերոսի գործելու արտավիպական ճանապարհները: «Այսուհանդերձ, բացայայտ տարբերությին մը կայ երկու գործերուն միջե: Ընկեր Փանջունին նամակագրական պատում մըն է, «ընկերվարական նամականի» կ'ըսէ Օտեան, մինչդեռ Ընկեր Շահագար կը մօտենայ «դիմանկարային պատումին». որուն մեջ կենսագրութիւնը կը կատարէ հիմնական հենքի դեր» (Պըլտեան, 2017, էջ 146):

«Ընկեր Շահագար» վիպակի նույնանուն հերոսը, որ դեռահասության տարիներին գող, հետո խաչագող էր, Թիֆլիս հասնելով, իրեն վերագրում է հեղափոխական անցյալ, սկսում տպել փոքրիկ գրքեր՝ անհերթեթ վերնագրերով՝ «Իմ պատգամը Աշխարհին» կոմս Լեւ Տոլստոյի առաջաբանով», «Ընկեր Քրիստոսը և Ապագայի կրօնը» (Պեշիկթաշյան, 1927, էջ 8), հետագայում վաճառում դրանք՝ միայն գրպանը լցնելու նպատակաւորվածությամբ: Պեշիկթաշյանը հերոսի արտաքինի նկարագրությամբ կարողանում է ստեղծել այն երգիծական հակասականությունը, որ կար նրա գործունեության մեջ. «Հագած էր սեւ զգեստ մը, օծուած յաւիտենական իւղով: Շապիկ ու օձիք՝ ճերմակ անցեալով: Ծովահէնի լայնեզր գլխարկ ու անապատականի մագեր: Իր ոտնամանները նման էին Վանայ ծովուն հնադարեան լաստերուն: Ուներ կապկային գլուխ: Տարվինիզմի ջախջախիչ փաստ մը» (Պեշիկթաշյան, 1927, էջ 7):

Հայտնի փաստ է, որ երգիծական խոսույն անունները՝ որպես յուրահատուկ բանալիներ, լայնորեն կիրարկվում են գրականության մեջ, և հատկապես երգիծաբանները, մանավանդ Պեշիկթաշլյանը, յուրահատուկ մոտեցում ունեն անվանաստեղծումների հանդեպ (Պըլտյանը գտնում է, որ հենց այս հատկանիշն է հատկապես նրան առանձնացնում հայտնի երգիծաբաններից)։ «Հեղինակը որդեգրած է շեշտ մը որ կամաւորապէս ծաղրական ու թունաւոր է: Մշտական սրամիտ բառախաղեր (շահեկան, շահատակութիւն՝ որոնք շատ ակներեսօրէն կը յղուին Շահագարին, շահուն), որոնք Պեշիկթաշլեանի երգիծանքին գլխաւոր աղբիւրն են, կը կիտուածեն պատումը: (Երգիծանքին այս բառային եզրը բնորոշ կէտերէն մէկն է երգիծաբանին, զինք բոլորովին առանձնացնող Պարոնեանէն, Օսեանէն, Լեռ Կամսարէն, որով կարելի է ըսել թէ Պեշիկթաշլեանի գրութիւնը անդադար ներկայ է ինքն իրեն)» (Պըլտեան, 2017, էջ 150):

Այս վիպակի հերոսի անունը ևս բացառություն չէ: Գրողը, փոխակերպելով Նազար անունը Շահագար-ով, ընդգծել է նազարականության հենքի վրա կեղծ ազգային հերոսների երևան գալն ու փոխակերպումը էլ ավելի գեղարվեստականացված տիպերի¹, և կոմիկականի մեջ դիտարկել նրանց՝ ձևավորումից մինչև կազմաքանդում: «Ցանկացած կոմիկական դեմք տիպ է, և հակառակը, տիպի հետ ցանկացած նմանություն ինչ-որ կոմիկական բան է ներառում» (Бергсон, 1992, с. 93): Այդպիսի տիպերի ծագմանը նպաստող ու նրանց երկրպագող հասարակությունը, անշուշտ, շատ դեպքերում կույր է, ինչպես Շահագարին պաշտող, նրա ամեն քայլին հետևող ու կարգադրությունները կատարող Ջամալի կերպարը, որն առաջնորդի շինծու, բայց ազդու կերպարին հավատացող միամիտ մարդկանց ընդհանրացումն է: «Ոխերիմ աստելութիւն մը ունէր բուրժուաներուն հանդէպ, եւ մոլեռանդ պաշտամունք մը սոցիալդեմոկրատներուն, նոյնիսկ եթէ անոնք զինքը անօթի ձգելու աստիճան շահագործէր էին» (Պեշիկթաշլեան, 1927, էջ 11):

Բայց հեղինակն այս վիպակում վճռական է մակաբույծների հանդեպ. հակահերոսը երգիծաբանի մեկ հարվածով ոչնչանում է. կերպարը կազմաքանդվում է միանգամից, ինչպես որ կրակի ճարակ են դառնում նրա գրքերը:

Պեշիկթաշլյանի ստեղծած ազգային-քաղաքական գործչի կերպարի կազմաքանդմանն ենք ականատես լինում և «Մուրատ Տավիտ» երգիծավեպում: Վիպակի հերոսը դերձակ է, որն ազգային գաղափարների պաշտպանության շղարշով նյութական ակնկալիքներ ու շահեր է հետապնդում: Խոսքերի ու արարքների ներհակությամբ աչքի ընկող հերոսը փայլուն կոմերսանտ է, ճարպիկ խաբեբա, եռանդուն «նվիրյալ»՝ ազգա-

¹ Նազարի փոխակերպումների և գրական մշակումների մասին հանգամանակից խոսել ենք այլ հոդվածում (Բալայան, 2020):

շահ գործերի: Բայց այս վիպակի հերոսին ևս երգիծաբանը չի խնայում, քանզի ապացուցում է, որ կուսակցական այլազանությունը, հայերի անմիաբանությունն ազգային գործերում և հակառակը՝ սեղանի շուրջ համախմբվելն ու վերջապես ազգային որոշակի յուրահատկությունը՝ մարդկանց խաբելու տարօրինակ մղումները հանգեցնում են մարդկային հարաբերությունների ձևախախտման ու կազմալուծման: «Քեզի պես Հայը՝ կրնայ ամեն ազգ խաբել սակայն չի կրնար Հայ մը խաբել: Քեզի պես Հայը կրնայ ամեն ազգէ խաբուիլ, սակայն չի խաբուիր Հայէն: Դուն խաբուեցար որովհետեւ խաբել ուզեցիր: Դուն խաբուեցար կարծելով որ անոնք միացած են: Անոնք, այդ օրը միացեր են ուտելու, խմելու եւ երգելու համար: Պէտք է գիտնայիր որ ճոխ սեղանի մը շուրջը բոլոր մարդիկ, անխտիր, կը միանան» (Պէշիկթաշլեան, 1942, էջ 94):

Երվանդ Օտյանի կերտած ընկեր Փանջունու կերպարի հետ սերտ աղերսակցում ունի նաև Նշան Պէշիկթաշլեանի կերտած կերպարը՝ ընկեր Փարոսը, որը համանուն վեպի գլխավոր հերոսն է: Այս վեպը, սակայն, տարբերվում է նրանով, որ Ն. Պէշիկթաշլեանը, ներկայացնելով հայոց պատմության կարևոր մի ժամանակահատված՝ 20-րդ դարի սկիզբը, ծաղրում է այս տարիների շրջափուլային՝ համայնավար – ազգայնական – դաշնակցական իշխանափոխությունները, կիրառելով երգիծանքի լեզվառճական տարակերպ հնարքներ՝ ներկայացնում է պատմական ժամանակահատվածի այդ պարբերությունները մեկ պատկեր-կերպարով ու նրա արարքներով՝ կերտելով հեղափոխական գործչի ծաղրանկարը գրոտեսկի և անողոք սատիրայի սուր շեշտադրումներով: «Պատմական բովանդակության ընդհանրացումն ու կենտրոնացումն է, որ գրոտեսկի մեջ առանձնակի սուր համադրում է առաջացնում հումորի ու սարկազմի, կատակերգականի ու ողբերգականի, ինչպես նաև ամբողջ գրոտեսկին տալիս է ընդգծված փիլիսոփայական բնույթ» (Մահի): «Ընկեր Փարոս» վեպի առանցքում հայ ազգային գործչի ու քաղաքական դաշտի ծաղրումն է, քաղաքական միջերի ու սրբացված երևույթների կազմաքանդումը: Գլխավոր հերոսը, ինչպես նախորդ վեպի գլխավոր կերպարը՝ Մուրատ Տավիտը, մորթապաշտ է ու հեղհեղուկ վարք է դրսևորում տարբեր կուսակցությունների ընտրություններում. նա հայի այն ընդհանրական տիպն է, որը սիրում է հայերին, բայց հային՝ իբրև մարդու՝ ոչ. «Հայերը իրմէ սիրուած էին հավաքականօրէն, բայց անձնապէս երբեք (Պէշիկթաշլեան, 2009, էջ 5): Տարամտության (պարադոքս) խորքում որպես հիմք երևում է Նշան Պէշիկթաշլեանի հայեցակետը. հեղինակը հայ ազգի կուսակցական երկատման բացասումների, կուսակցությունների միասնականության, համահայկականության ջատագովն է. դա նրա մտահոգությունների կիզակետն է, նրա առաջնային դեղատոմսը հային ուժացումից փրկելու, հայի լինելիության կարգը ամրապնդելու Հայաստանում կամ հայ գաղթօջախում: Նրա այս հայեցակարգը պարզվում է, երբ հեղափո-

խականն ու իր միջավայրը վարպետորեն երգիծվում են նախասիրած հնարքի՝ հակասականության միջոցով: Ընկեր Փարոսը ևս ամբողջովին կազմված է հակասականություններից. «անկրօնութիւնը և կրօնքը»-ից ծնված հակադրությունը, իր ներսում ապրող «երկու մշակ, երկու տղամարդ»-ը (Պեշիկթալեան, 1942, էջ 11), անգամ իր գույգ գավակների՝ եկեղեցում կնքված Ազատ-Վրէժի և կարմիր կնունքով կնքված Հոկտեմբերիկի անունները մատնանշում են գրոտեսկային այն ընթացակարգերը (երկու կուսակցությունների ոճով կահավորված երկու սենյակներում տարբեր մենախոսություններ, կուսակցություններից վոնդվել, ֆրանսիական երկու կուսակցությունների առճակատման մեջ բախումից խուսափել և այլն), որոնցում հերոսը պիտի լուսաբանվի, ամբողջանա որպես կոմիկական տիպ և աստիճանաբար կազմալուծվի որպես հակահերոս: «Գրոտեսկի մեջ կոմիկականը դուրս է մղվում՝ պարզելով իր էությունը: Լարվածության անկումը, ընդհանուր առմամբ, կատակերգությանը բնորոշ հանգստությունը գրոտեսկի մեջ որոշակի լրացուցիչ, հատուկ երանգավորում ունեն: Գրոտեսկային կատարսիսը կապված է այն ըմբռնմանը, որի դեպքում խելամիտը անհիմնի մեջ է, բնականը՝ տարօրինակի» (Манн):

Երևակայության և իրականության կոմիկական խաչասերումը

Կուսակցական տարաբնույթ խնդիրների ու հենց ազգային առանձնահատկություններով տարբերվող հեղափոխական գործիչների մասին է 1958 թ. Բեյրութում տպագրված «Տանկ» երգիծական վիպակը, որը Նշան Պեշիկթաշյանի երգիծական նման ստեղծագործություններից առանձնանում է ոչ միայն երգիծանքի ուժգնությամբ, կերպարների ամբողջական նկարագրերով, այլև կոմպոզիցիոն տարբեր հնարքների կիրարկման արհեստավարժությամբ:

«Տանկ» վիպակը կառուցված է երևակայության և իրականության միահյուսումով, երևակայության մեջ ընթացող պատումն ամբողջական մաս է, ունի իր սյուժետային գիծը և գուգահեռվելով իրականության մեջ երգիծանքով սքողված ընթացող դեպքերին՝ մերթընդմերթ ազուցվում է նրան՝ նեոռեալիստական ինչ-ինչ սկզբունքներ ի ցույց դնելով: Երևակայության և իրականության ֆանտաստիկական խաչասերումը կոմիկականին բնորոշ հատկություններից է, որ առավել դրսևորվում է 20-րդ դարի գրոտեսկային գործերում. անշուշտ, այն արդեն դասական գրոտեսկ ներկայացնող գործ չէ, ձևափոխվել է՝ իր մեջ ներառելով կոմիկականի տարաբնույթ ձևեր: «Զարգացման յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում գրոտեսկը բացահայտում էր ամենից նշանակալին, ամենից էականը, ինչը բնորոշ էր տվյալ ժամանակաշրջանին: Յուրաքանչյուր դարաշրջան գրոտեսկի բովանդակության մեջ ներմուծում էր իրենից ինչ-որ բան և

միշտ հրաժարվում էր ինչ-որ բանից՝ կախված քաղաքական, սոցիալական և հոգևոր կարիքներից (Козлова, 1997, с. 46-47):

Երգիծավեպի գլխավոր հերոսը մի մարդ է, որի սոցիալ-հոգևոր կարիքները, թվում է, բավարարված են: Թուրյանը Փարիզում 15 տարի բնակվող «ճարտարարուեստական գծանկարիչ» է, ապրում է բարեկեցիկ կյանքով, ունի բնակարան՝ զարդարված հայտնի զորավարների դիմանկարներով, հայ և օտար գրականություններից հայտնի գրքերով, սակայն տարված է Մուսսոլինիի և Հիտլերի գաղափարներով: Հասարակության մեջ պարկեշտ ու օրինապահ ներկայացող հերոսը իրականում բազմաշերտ հոգեբանություն ունի: Վեպի երկու համաժամանակյա տարածքները տարբեր են. իրականությունը և երևակայությունը սերտորեն միահյուսված են, բայց և իրարից լիովին տարբեր: Խորհրդապաշտական այս առանձնահատկությունը և խորհրդանշանների առատությունը, սակայն, գրական ուղղության պարտադրանքով չեն ստեղծված, ընդհակառակը՝ դրանք միտված են ցույց տալու և բացահայտելու հերոսի գաղափարների անարժեքայնությունը և մեծագարությունը՝ ի հակակշիռ երգիծավեպի ռեալականության:

Վեպում երևակայական պատումն ընթանում է գլխավոր հերոսի՝ Հայկազ Թուրյանի արթմնի երազներում: Առաջին հայացքից հերոսը կիսախելագար է կամ ձախողակի մեկն իրական կյանքում, որ փորձում է երևակայության մեջ կառուցել իր սեփական անձը՝ որպես ուժեղ, քաջ, առաջնորդ, որը «պաշտվում» է իրենից վախեցող ու իրեն երկրպագող մարդկանցից: Երևակայության մեջ նա Հայկազ ցեղապետն է, որ կառավարում է քրդական ցեղերը՝ ձգտելով նրանց միացնել և հիմնել ազատ հայրենիքի կորիզը: Պեշիկթաշյանն զգուշացնում է ընթերցողին, որ գլխավոր հերոսը ազատասիրական կեղծ արժեքներով ապրող մարդ է, որի համար հավասարապես պաշտելի են Անդրանիկն ու Հիտլերը, որոնց նկարները փակցված են պատին՝ իր լավագույն լուսանկարի կողքին:

Պեշիկթաշյանը, ինչպես նշել ենք, հաճախ է դիմում համաշխարհային երգիծաբանության մեջ ընդունված ռճական ուրույն հնարքի. նա երգիծական խոսույն անուններով ներկայացնում է հերոսների բուն նկարագրի իսկությունը. Հայկազ Թուրյանը թուր-կռիվ անող Հայկազ-հայ է, որի կռիվները, սակայն, միայն երևակայության մեջ էին, նրա կուսակից Հոդենցը, որը «Շատ կը սիրեր իր մայրը, որուն մահէն յետոյ սիրեց Հայաստանը եւ երկիր մեկնեցաւ: Քանի մը ամիս յետոյ ալ սիրեց մայր Արաքսին ու անոր ծոցը նետուելով անցաւ Պարսկաստան ու եկաւ նորէն Ֆրանսա» (Պեշիկթաշյան, 1958, էջ 19), և մյուս ընկերները ևս՝ Հրարմատյանը, Արեգնագովը, Վիրապյանը և Վարագդատը, ցույց են տալիս հեղինակի անունների միջոցով պատկեր-կերպար՝ ցայտուն ծաղրանկար արարելու միտումը: Այս ընկերներով էլ մի օր Թուրյանը գինետանը հիմնում է իր նշանավոր կուսակցությունը՝ «Տանկ»-ը՝ «Տերերու Ազատագրական Նոր

կուսակցություն»-ը: Թերասացություններով հարուստ այս «ազատատենչ» հայի խոսքը, կեղծ գիտական ճառերն ամբողջ վեպի ընթացքում մատնում են նրա հոգեկան սնանկությունը, անկշռադատված ու առանց պատճառահետևանքային կապերի պերճախոսության ունայնությունը. «Պետք է անհատը ազգայնացնել և ազգին անհատականություն տալ: Այսօր, ժողովրդավար ճանչցուած պետություններն անգամ կուզեն երեւան բերել ազգայնականություն մը ու ազգային հաւաքական տիպարը: Կենսական է, մանաւանդ մեզի համար, միաւորութիւնը զանազանութեան մէջ, ինչպէս զանազանութիւնը միաւորութեան մէջ» (Պէշիկթաշլեան, 1958, էջ 19):

Երգիծաբանը, հերոսի երևականության մեջ ներմուծելով իրականության աղավաղված պատկեր՝ մի այլ Հայաստան՝ Արաքսիայի տեսլականը, որ հզոր, ազատ, ինքնիշխան պետություն է, ցույց է տալիս հեղափոխական գործչի խեղաթյուրված էությունը: «Պայմանական գրական իրականության ստեղծման մեջ ներգրավված ֆանտաստիկ երևութները, իրադարձությունները, պատկերները, կերպարները <ստեղծագործության> համակարգային մասն են, արտահայտում են իրականության էական նշանները և իրականացնում են հասարակականքաղաքական կանխատեսումների դրվածքը» (Павленко, 2016): Կարելի է հավելել, որ Պէշիկթաշլեանի գրական կանխատեսումը կերպարի բացահայտման գործում չափազանց թափանցիկ է, սատիրիկ բնորոշումները՝ վերջնական: Հայկազ Թուրյանի այս նոր հայրենիքը ընդգրկում էր Կովկասյան Հայաստանը, Նախիջևանը, Կիլիկիան. «Հիմնած էր հսկայ կայսրութիւն մը, որուն սահմանաձայրերը ծովէ ր ... Մեւ, Կասպից եւ Միջերկրական» (Պէշիկթաշլեան, 1958, էջ, 93): Անտարակույս, Պէշիկթաշլեանի այս հայեցակետով երգիծանքի թիրախը սփյուռքահայ այն գործիչներն էին, որոնց երազածը ծովից ծով Հայաստանն էր, սակայն երազանքից գործի դա չէր վերածվում¹: Պէշիկթաշլեանը, լինելով ազգային մտածող, չունի սփյուռքահայ գործիչների հախտուն երազային հայրենասիրությունը. նա իրատես է և իրապես էլ գիտակցում է, որ սփյուռքի հայերի մեծ մասը առավելապես մտածում է բարեկեցության մասին. հայրենիքը ազատագրելու համար հավաստի ուժ չկա, չկա այն իրական պայքարը, որով կվերադարձվեն հայրենիքի կորսված հատվածները: Պէշիկթաշլեանի երգիծանքն առավել քան պարզորոշ է. Հայկազը ոչ այլ ոք է, քան այն սովորական հայը, որի երազներում ծովից ծով Հայաստանն է, սակայն հայրենիքը բարեկեցիկ դարձնելու մղումներում նրա գործունեությունը առ ոչինչ է:

«Եւ սակայն, այսօրինակ տիպար մը երբ, յանկարծ, կանգնի նպաս-

¹ Կարծում ենք, որ երգիծաբանն ակնարկում է Արշակ Չոպանյանին և նրա համախոհներին, քանի որ գրեթե համոզված ենք, որ նա ծանոթ էր վերջիններիս քաղաքական հայացքներին, զգացմունքային հոդվածներին և բանախոսություններին (Բալայան, 2022, էջ 104-111):

տաւոր հողի վրայ, կրնայ մթնոլորտին մէջ ծփացող էլեկտրականութիւնը գործի լծել, իր ետեւէն քաշելով աշակերտներ, գաղափարակիցներ ու համակիրներ: Օրինակները, այնքան թարմ ու մեծ, մէջտեղն են, Եւրոպայի հողին վրայ, վերէն վար կամ աջէն ձախ» (Պեշկոթաշլեան, 1958, էջ 82): Հեղինակի ցավոտ եզրահանգումը պարզ է. զանգվածներին հեղափոխող գաղափարը պետք է ուղղել դեպի բարեբեր հուն, որից կշահեն ազատագրական նկրտումները, հայրենասիրական ձգտումները:

Հումորային տարբեր դիպվածներով, երգիծական երկխոսություններով ու մենախոսություններով հարուստ վիպակը, բացելով ն' քաղաքական, ն' հասարակական տարբեր ենթաշերտեր, ցույց է տալիս, որ «Տանկ»-ի գաղափարը ոչ միայն հայ կուսակցությունների սխալ քաղաքականությունն էր, այլև աշխարհաքաղաքական դեպքերը տանկի խորհրդանշանով ներկայացնելը, այսինքն՝ իրական Հայաստանում պետք էր բացառել անմիաբանությունն ու ռազմական ագրեսիվ ուժը: Պեշկոթաշլեանը լավագույնս հասկացել է, ինչպես և այլ երգիծաբաններ¹, որ քրդական հեղափոխությունը, ինչպես հայերի հարևան երկրների քաղաքական անցքերը տանկի նման տրորելու են իրենց հանդիպած ամեն ինչ, այդ թվում ազատատենչ ազգերին, հատկապես հայերին: Նշան Պեշկոթաշլեանի պայծառատեսությունը վկայող «Տանկ» վեպը, ինչպես նաև մյուս երգիծավեպերը՝ իրենց առաջ քաշած հարցադրումներով, արդիական և գործուն դեր ունեն հայ գրականության և հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի ասպարեզում:

Համահայկականության և հայի՝ աշխարհի համատեքստում լինելիության խնդիրները Պեշկոթաշլեանի ազգապահպանման հայեցակարգի կարևորագույն դրույթներից են²: Այս առումով երգիծաբանը մերժում էր Խորհրդային Միության վարած քաղաքականությունը՝ հասկանալով, որ հայերի ազգային մտածողությունն ու գործունեությունը մերժվում էին կամ մատնվում հետաճի: Իր ստեղծագործություններով Պեշկոթաշլեանը, ի մասնավորի հանդես գալով որպես նեոռեալիստական գաղափարների կրող, հակադարձում էր նաև Հայաստանի գրականությանը, որում սոցիալիստական ռեալիզմը պարտադրվում էր որպես գերակա ուղղություն, և գրականությունը որոշակիորեն քաղաքականացված էր արդեն անհատի պաշտամունքի պարտադրանքով: «Սոցիալիստական ռեալիզմը

¹ Օրինակ՝ Պարոնյանը, որ «Հոսիոսի ձեռատետրը» երկում քրդերի դիվանագիտական ցույցերը համարում է հայերի դեմ ուղղված սպանդի, թալանի ռազմավարություն (Պարոնյան, 1969, էջ 329):

² Պատահական չէ, որ խորհրդահայ հայտնի գրականագետ Գեղամ Սևանը, տուրք տալով իշխող գաղափարաբանությանը, ազգային հարցերում սկզբունքայնություն դրսևորելու մասին այլ հայացքով գրում է. «Բայց, հետագայում, Շավարշ Նարդունին, Նշան Պեշկոթաշլեանը և ուրիշներ վերադարձան այնտեղ, որտեղից սկսել էին և նույնիսկ առավել խրվեցին ազգայնամոլության ախտի մեջ» (Սևան, 1980, էջ 35-36):

կապված էր քաղաքականության հետ շատ ավելի, քան նրան նախորդած որևէ գեղարվեստական ուղղություն: Դրա գործունեությունը սոցիալիստական երկրներում ապահովվում էր պետական–կուսակցական միջոցառումների մի ամբողջ համակարգով» (Лыков, 2008, с. 426): Ըստ էության, Պեշիկթաշյանը չէր միանում Սփյուռքում տարածված այն տեսակետին, որ Սփյուռքի հայության ապագան պիտի կապել միմիայն Խորհրդային Հայաստանի հետ¹, անգամ այդքան ուշ՝ 50-ականներին, նա տեսնում և մերժում էր Խորհրդային Միության համահարթեցման միտումները և դեմ արտահայտվում Խորհրդային Հայաստանի վարած քաղաքականությանը:

Այս ամենը նա հատկապես արտացոլել է «Սաղայելի պոչին տակ ու շուքին» երգիծավեպում, որն սկսել է գրել 1953 թ.: Վեպը հայ քաղաքական երգիծաբանության փայլուն նմուշներից է, որի պլոտեի հիմքում 20-րդ դարակեսի հայրենադարձության իրական պատկերի արտացոլումն է: Ողբերգականի ու կատակերգականի լավագույն համակցմամբ ստեղծված այս երգիծավեպը արտացոլում է գրողի՝ հայ ժողովրդի հանդեպ ունեցած մեծ սերը ու ազգի լինելիության մասին մտահոգությունը: Հեղինակը ցույց է տալիս, որ ֆրանսահայ համայնքից Խորհրդային Հայաստանում վերապրելու գնացած հայերը կանգնած են լինելու վտանգի առաջ. Ադքատությունը, արտասահմանի հայրենակիցներից գրկելը, աքսորը հավասարազոր են դիտարկվում օտար հողում հայի ուծացմանը: Ըստ հեղինակի՝ հայր երկու դեպքում էլ մնում է «սաղայելի պոչին տակ և շուքին»: Միֆագրկելով որոշ երևույթներ՝ դրախտային հայրենիք, կարոտ, եղբայրասիրություն, ընկերավարություն՝ Նշան Պեշիկթաշյանը, անցյալի դասերին ի տես և ապագայի համար մարգարեանալով, ցավով արձանագրում է, որ հայ ժողովուրդը մենակ է աշխարհի արհավիրքների դեմ. «Ամբողջ աշխարհը, կազմակերպուած կամ առանց կազմակերպութեան, սակայն, ամբողջ աշխարհը իր լիակատար զօրքով, կանգնած է մեզի դեմ: Թալէաթին նիւթած Ապրիլ 11-էն ու Բերի կոչուած Բելիարին նիւթած նախճիրէն աւելի մեծ աղէտ մը կը սպառնայ մեզի» (Պեշիկթաշլեան, 1954, էջ, 110):

Ողբերգական իրողությունների ընթացքում բացահայտելով տարբեր հերոսների՝ Երվանդի, Նաթաշայի, Համբարի, Տոմփազի հոգեբանական շերտերը՝ գրողը առավելապես օգտագործում է տխուր ծիծաղով ստեղծաբանելու մեթոդը, քանզի վեպի հղացքում ազգապահպանության, հայ ժողովրդի կենսագոյության հրամայականներն էին: Դա է պատճառը, որ հասարակության մակարդակը Տոմփազի կերպարի վախճանը ողբերգական է՝

¹ Այս տեսակետի առաջամարտիկն Արշակ Չոպանյանն էր, որը հատկապես իր բանախոսություններում միշտ ընդգծում էր իր՝ որպես սփյուռքահայի՝ Խորհրդային Հայաստանի հանդեպ եղած պարտավորությունների ու համագործակցության մասին (Ավագյան Վ., 2022, էջ 70):

խելագարություն: Այդուհանդերձ, վեպն ավարտվում է գրողի լուսավոր հավատով ու լավատեսությամբ առ այն, որ նախնիների գերեզման դարձած մեր հողում անտեսանելի հանճարի հունդեր կան, ու կգա օրը, երբ «այս հողուն վրայ կը կանգնի հայութեան Հանճարակերտ Ոգին» (Պեշիկթաշլեան, 1954, էջ 81):

Եզրակացություն

Նշան Պեշիկթաշլյանի երգիծավեպերը համակողմանի չեն ուսումնասիրվել հայ գրականագիտության մեջ, այնինչ նրանցում արծարծված հարցադրումները և գեղարվեստական ընդհանրացումները՝ հայ քաղաքական գործչի ու հեղափոխության մակարոյծների մասին, ուշագրավ են և հատկանշական: Պեշիկթաշլյանի երգիծանքը տարբերվող է. այն ընդգրկում է երգիծանքի տարբեր աստիճաններ՝ հումոր, սատիրա, գրոտեսկ, և կերպարների ստեղծումը իրականացված է երգիծաբանության մեջ ընդունված լեզվաոճական տարբեր հնարքներով: Հայակործան քաղաքականությունը հատկանշվող հակահերոս առաջադրելով իր երգիծավեպերում՝ Պեշիկթաշլյանը հետապնդել է քաղաքական-հասարակական ոլորտն առողջացնելու նպատակը, ինչը ժամանակին հաջողվել է նրան:

Կարելի է պնդել, որ հասարակական-քաղաքական գործիչներին հումորի և սատիրայի շեշտադրումներով պատկերելու առումով Պեշիկթաշլյանի երգիծավեպերը չեն զիջում մյուս երգիծաբանների երկերին. դրանք այսօր էլ իրենց այժմեականությամբ կարող են պատասխանել հայ քաղաքական-հասարակական կյանքի մշտակա սուր հարցադրումներին և կարող են առաջադրել ազգային ինքնության պարզաբանման բարոյա-հոգեբանական լուծումներ, ավելին՝ կարող են ներկայումս գործուն դեր ունենալ հայ գրականության և հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի ասպարեզում: Պեշիկթաշլյանի երգիծական գործերի արդիական բնույթով և գեղարվեստական մեծ արժեքայնությամբ, դրանցում երգիծաբանված կարևոր խնդիրներով պայմանավորված՝ նրա անունը իրավամբ կարելի է հնչեցնել հայտնի հայ մյուս երգիծաբանների շարքում:

Գրականության ցանկ

Գրքեր

1. *Պարոնյան Հ.*, Երկեր, Հոսիոսի ձեռատետրը, Ե., 1969 :
2. *Պըլտեան Գ.*, Ֆրանսահայ գրականություն 1922-1971, Ե., 2017:
3. *Պարոնյան Հ.*, Երկեր, Հոսիոսի ձեռատետրը, Ե., 1969:
4. *Պեշիկթաշլեան Ն.*, Երգիծավեպեր, Տեր-Հակոբեան տպ., 1942:
5. *Պեշիկթաշլեան Ն.*, Ընկեր Շահագար, Փարիզ, հրատ. Մասիս, 1927, 31 էջ:
6. *Պեշիկթաշլեան Ն.*, Ծաղրանկարներ: Երգիծական ստեղծագործություններ, Ե., 2009:
7. *Պեշիկթաշլեան Ն.*, Սադայելին պոչին տակ ու շուքին, հրատ. Յուսաբեր մշակ. ընկ., Գահիրե, 1954:
8. *Պեշիկթաշլեան Ն.*, Տանկ (վեպ փարիզահայ կեանքէ), Բեյրութ, տպ. Ա.հ. 1958 :

9. *Սևան Գ.*, Միյունքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր (1920-1945), Ե., 1980:
10. **Бергсон А.**, Смех, Москва, Издательство «Искусство», 1992, 127 с.
11. **Бергсон А.**, Смех в жизни и на сцене, Санкт-Петербург, XX век, 1900, 181 с.
12. **Дмитриев А.**, Социология политического юмора, Москва, 1998, Российская политическая энциклопедия .
13. **Луков Вл.**, История литературы, Зарубежная литература от истоков до наших дней, Москва 2008 .
14. **Сальмон Л.**, Механизмы юмора, Москва, 2008 .
15. **Пропп В.**, Проблемы комизма и смеха, Москва, Искусство, 1976, 184 с..
16. **Martin Rod.** Psychology of Humor: An Integrative Approach. Elsevier Academic Press: Burlington MA, 2007, 446 p.

Պարբերական մամուլ

1. *Սվազեան Հովհ.*, Գրախօսական. ընկեր Շահազար, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1927, ԻԷ տարի, հունիսի 18, թիվ 25, էջ 787-788:
2. *Սվազյան Վ.*, Արշակ Չոպանյանի կյանքի և գործունեության նկարագիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, «Գիտություն» հրատ., թիվ 2 (220), 2022, էջ 63-89:
3. *Բալայան Ն.*, Ազգային հարցերը՝ ըստ «Վերածնունդ» հանդեսի խմբագիր Արշակ Չոպանեանի, Էջմիածին, Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի հրատ., հ. ՀԹ, թիվ ԺԱ, 2022, էջ 95-112:
4. *Բալայան Ն.*, Սոսկալի Նազար: Մշտագո տեսակի գեղարվեստական հավաստումը, Գրականագիտական հանդես, ՀՀ ԳԱԱ Գրականության ինստիտուտ, Երևան, հ. Բ, թիվ 2, 2020, էջ 84-104:
5. «Հայրենիք», Բուստոն, օգոստոսի 4, 1954, թիվ 12858:
6. *Սնայեան Պ.*, Սովիաներ, նորագույն ծաղրանկարներ (Նշան Պեշիկթաշյան), «Նայիրի», Բեյրութ, 1954, Գ տարի, թիվ 10, նոյեմբերի 14, էջ 4,8:
7. **Луков Вл.**, Неореализм в литературе, Знание. Понимание. Умение (Энциклопедия гуманитарных наук), но. 1, 2013, Москва, с. 289-292.
8. **Козлова Д.**, Гротеск в теории искусства / Д. В. Козлова // Вопросы взаимодействия литератур. - Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1997, с. 43-55.
9. **Фефелова Г.**, Языковые средства выражения комического в юмористическом дискурсе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016, с. 170–173.

Համացանցային հղումներ

10. **Павленко А.**, Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина, Пятигорск, 2016//<https://www.dissercat.com/content/grotesk-v-khudozhestvennom-mire-viktora-pelevina> (մուտք՝ 17.06.2023)
11. **Мани Ю.**, Гротеске в литературе// <https://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=2255> (մուտք՝ 25.05.2023)
12. **Corduas M., Attardo S., Eggleston A.**, The distribution of humor in literary texts is not random: A statistical analysis // Language and Literature. 2008. № 17 (3). P. 253–270. //https://www.academia.edu/20836325/The_distribution_of_humour_in_literary_texts_is_not_random_a_statistical_analysis (մուտք՝ 24.06.2023)

References

1. **Avagyan Hovh.**, Graxo'sakan. y'nker Shahazar(Review; Comrade Shahazar), «Hayastani kochnak», New Yorq, 1927, IE' tari, hownisi 18, t'iv 25, pp. 787-788:

2. **Avagyan V.**, Arshak Chopanyani kyanqi & gorc'uneut'yan nkaragiry' (An overview of Arshak Tchobanian's life and activity), «Patma-banasirakan handes», Ye'reva'n, «Gitowt'yown» hrat., t'iv 2 (220), 2022, pp. 63-89:
3. **Balayan N.**, Azgayin harcery' y'st «Verac'nund» hande'si xmbagir Arshak Cho'paneani (National Issues According to Arshag Chobanian, editor of " Renaissance" periodical), E'jmiac'in, Mayr At'or'oy Srboy E'jmiac'ni hrat., h. HT', t'iv JhA, 2022, pp. 95-112:
4. **Balayan N.**, Soskali Nazar: Mshtago tesaki gegharvestakan havastumy' (A Horrible Nazar: Artistic Assurance Of Enduring Type), Grakanagitakan handes, HH GAA Grakanowt'yan institowt, Ye'reva'n, h. I, t'iv 2, 2020, pp. 84-104:
5. **Bergson A.**, Smeh (The Laugh), Moskva, Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1992, 127 p.
6. **Bergson A.**, Smeh v zhizni i na scepe (The Laugh in the Life and on the Stage), Sankt-Peterburg, XX vek, 1900, 181 p.
7. **Corduas M., Attardo S., Eggleston A.** The distribution of humor in literary texts is not random: A statistical analysis // Language and Literature, 2008. № 17 (3), pp. 253–270. // https://www.academia.edu/20836325/The_distribution_of_humour_in_literary_texts_is_not_random_a_statistical_analysis
8. **Dmitriev A. V.**, Sociologiya politicheskogo yumora (Sociology of Political Humor), Moskva, Rossiyskaya politicheskaya ienciklopediya, 1998, 332 p.
9. **Fefelova G.**, Yazykovye sredstva vyrazheniya komicheskogo v yumoristicheskom diskurse (Language means of Expressing the Comic in humorous Discourse)// Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2016, pp. 170–173.
10. «Hayreniq», Boston, o'gostosi 4, 1954, t'iv 12858:
11. **Kozlova D.**, Grotesk v teorii iskusstva (Grotesque in Art Theory) / D. V. Kozlova // Voprosy vzaimovliyaniya literatur. - N. Novgorod: Izd-vo NNGU, 1997, pp. 43-55.
12. **Lukov V.**, Istoriya literaturi, Zarubezhnaya literatura ot istokov do nashih dney (History of Literature, Foreign Literature from the Origins to the Present day), 2008, Moskva, Akademiya, 512 p.
13. **Lukov V.**, Neorealizm v literature (Neorealism in Literature), Znanie. Ponimanie. Umenie (Ienciklopediya gumanitarnykh nauk), no. 1, 2013, Moskva, pp. 289-292.
14. **Martin Rod.** Psychology of Humor: An Integrative Approach. Elsevier Academic Press: Burlington MA. 2007. 446 p.
15. **Mann Yu.**, Grotesk v literature (Grotesque in Literature)// <https://www.den-zadnem.ru/page.php?article=2255>
16. **Paronyan H.**, Erker, Hoshosi d'er'atetry' (Works. Hoshos's notebook), Ye'reva'n, HSSR' GAA hrat., 1969, 329 p.
17. **Pavlenko A.**, Grotesk v hudozhestvennom mire Viktora Pelevina (Grotesque in the Artistic World of Viktor Palevin), Pjatigorsk, 2016//<https://www.dissercat.com/content/grotesk-v-khudozhestvennom-mire-viktora-pelevina>
18. **Peshikt'ashlean N.**, Ergic'ave'per (Satirical Novels), Ter-Hakobyan tp., 1942, 160 p.
19. **Peshikt'ashlean N.**, Y'nker Shahazar (Comrade Shazar), P'ariz, hrat. Masis, 1927, 31 p:
20. **Peshikt'ashlean N.**, C'aghrankarner: Ergic'akan steghc'agorc'ut'yunner (Karikatures; Satirical Works), Erevan, VMV Print, 2009, 208, p.
21. **Peshikt'ashlean N.**, Sadayelin pochin tak u shuqin (Under the Tail and Shadow of Devil), hrat. Yowsaber mshak. y'nk., Gahire', 1954, 128 p:
22. **Pe'shikt'ashlean N.**, Tank (ve'p p'arizahay keanqe') (Tank (Novel of france-Armenian Life)), Beyrut', tp. A.h. 1958, 106 p:
23. **Propp V.**, Problemi komizma i smeha (Problems of the Comic and Laugh), Moskva, Iskvsstvo, 1976, 184 p.
24. **Py'ltean G.**, Fransahay grakanut'yun 1922-1971(France-Armenian Literature), Sargis Xachenc-P'rint'info-Antares, Erevan, 2017, 895 p.
25. **Sal'mon L.**, Mehanizmi yumora (Mechanisms of Humor), Moskva, IMLI RAN im. A.M. Gor'kogo, 2008, 256 p.
26. **Sevan G.**, Sp'yur'qahay grakanut'yan patmut'yan urvage'er (1920-1945) (Outlines of the history of Diaspora Armenian Literature), Ye'reva'n, Haykakan SSH GA hrat., 1980, 318 p:

27. **Snapean P.**, Momianer, noraguyn c'aghrankarner (Nshan Peshikt'ashlyan) (Momias. Modern Karikatures), «Nayiri», Beyrowt', 1954, G tari, t'iv 10, noyemberi 14, pp. 4,8:

Նաիրա Բալայան - քանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Երևանի «Հայ-բուսակ» համալսարանի Հայոց լեզվի և գրականության ամբիոնի վարիչ և դասախոս: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ Միջուղի գրականություն, գրականության տեսություն և քննադատության հիմնախնդիրներ, նորագույն և արդի գրականության տարբեր հիմնահարցեր: Հեղինակ է 2 տասնյակից ավելի քննադատական և գիտական հոդվածների ու գրախոսությունների: Հեղինակ է ուսումնական ձեռնարկի, խմբագիր է գիտական մենագրության, գիտամեթոդական ձեռնարկների և ժողովածուների:

ORCID ID 0000-0003-3530-3434
nairamelsiki@gmail.com

Naira Balayan- Ph.D in Philology, Associate Professor, Senior Research Fellow at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA and lecturer, Head of the Chair at the Department of The Armenian Language and Literature at Yerevan Haybusak University. Scientific interests: *The problems of Diaspora Literature, Literature Theory and Criticism, as well as various issues of Contemporary and Modern literature. Author of more than two dozen critical and scientific articles, reviews, Author a manual, edited scientific monographs, scientific-methodological manuals and collections.*

ORCID ID 0000-0003-3530-3434
nairamelsiki@gmail.com

Наира Балаян - кандидат филологических наук, старший научный сотрудник в Институте литературы имени М. Абегайна НАН РА, преподаватель и заведующая кафедрой армянского языка и литературы в Ереванском университете "Айбусак".

Научные интересы: *проблемы литературы диаспоры, теории литературы и критики, а также различные проблемы новейшей и современной литературы. Автор более двух десятков критических и научных статей и рецензий, автор учебного пособия, редактор научной монографии, научно-методических пособий и сборников.*

ORCID ID 0000-0003-3530-3434
nairamelsiki@gmail.com

Ընդունվել է տպագրության 12.11.2023թ.:

Ռոզա Մելքումյան
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-124

ՀՆՉՈՂ ՔԱՂԱՔԻ ՎԵՊԸ

Բանալի բառեր - Վան, Երևան, եկեղեցի, բազմաձայնություն, փրկություն, միջտեքստայնություն, քարավան:

Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» երկում գրի և տարածության միջև եղած ապադաշնությունը (դիստանս) ներդաշնության է բերում ձայնը (հնչյունը): Այն, ստեղծելով ներքին միասնություն և ռիթմական դաշտ, տեքստի սահմաններում հնարավորություն է ընձեռում ոչ միայն ընթերցելու, այլև լսելու քաղաքը: Ձևավորված գրական իրողությունը, որ կարող ենք անվանել հնչող քաղաքի տեքստ, հետաքրքրական երևույթ է 20-րդ դարի գրականության մեջ, և մեր համոզմամբ՝ հայ գրականության համաձիգում հզոր ընդհանրության դաշտ է ստեղծում հին և միջնադարյան գրականության (արվեստի) բազմաձայնության հետ: Մա նաև արձակի մեջ բանավիճային դիրք է բռնում՝ վիպական պոետիկան նոր մակարդակի հասցնելով, ուստի ամենևին էլ պատահական չէ, որ այս վեպում շատ հատվածներ «երգվում են»: Այս ամենով պայմանավորված՝ ձայնի գրական կշռույթը միարժեք չէ վեպում, այլ ընկալվում է ձայն-բնություն, ձայն-հուշ, ձայն-պատկեր, ձայն-շարժում և ձայն-ահագանգ գույճորդումներով:

Մույն հոդվածի նպատակն է ներկայացնել Գ. Մահարու վեպը՝ իբրև հնչող քաղաքի տեքստ, և ցույց տալ ձայնի կարևոր նշանակությունը վիպական տարածության ձևավորման հարցում: Երկն անհրաժեշտաբար զուգահեռել ենք Մ. Արմենի «Երևան» և Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա» ստեղծագործությունների հետ:

Roza Melkumyan
Ph.D. student at the Institute of Literature
after M. Abeghyan of NAS of RA
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

THE NOVEL OF THE SOUNDING CITY

Key words - sounding city, Van, Yerevan, church, polyphony, salvation, intertextuality, caravan.

In Gurgun Mahri's "Burning Orchards" the dissonance between writing and space is brought into harmony by sound. By creating internal unity and rhythmic field, it provides an opportunity not only to read, but also to listen to the city within the text. The formed literary reality, which we can call the text of the sounding city, is an interesting phenomenon in the literature of the 20th century, and in our opinion, particularly in Armenian literature, it creates a commonality with the polyphony of ancient and medieval literature (art). This also takes a debatable position in the prose, bringing the poetics of the novel to a new level, and this is why many passages in this novel are "sung". Accordingly, the literary weighting of voice is not uniform in the novel, but is perceived by sound-nature, sound-memory, sound-image, sound-movement and sound-alarm combinations.

The purpose of this article is to present Mahari's novel as a text of the sounding city, and to show the importance of sound in the formation of the novel space. We have necessarily compared this novel with Mkrtych Armen's "Yerevan" and Vahan Totovents's "Life on the Old Roman Road".

Ռոզա Մելքումյան
Ասպիրանտ, *Институт литературы им.*
М. Абегамян НАН РА
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

РОМАН О ЗВУЧАЩЕМ ГОРОДЕ

Ключевые слова - Ван, Ереван, церковь, полифония, спасение, песня, караван.

В «Горящих садах» Гургена Маари диссонанс между письмом и пространством приводится в гармонию звуком. Создавая внутреннее единство и ритмическое поле, он дает возможность не только читать, но и слушать город внутри текста. Сформировавшаяся литературная реальность, которую мы можем назвать текстом звучащего города, представляет собой интересное явление в литературе XX века и, на наш взгляд, особенно в армянской литературе, создает общность с полифонией древней и средневековой литературы (искусство). Это занимает дискуссионную позицию и в прозе, выводя поэтику романа на новый уровень, и именно поэтому многие места в этом романе «воспеть». Соответственно, литературная взвешенность голоса в романе неодинакова.

Цель данной статьи – представить роман как текст звучащего города и показать значение звука в формировании романного пространства. Мы по необходимости сравнили этот роман с «Ереваном» Мкртича Армена и «Жизнью на старой римской дороге» Вагана Тотовенца.

Ներածություն

Հայոց քաղաքային վիպագրության մեջ քաղաք-տեքստն ընկալվում է ոչ միայն քրոնոտոպյան ամբողջացնող միավորների միջոցով, այլև քաղաքի հնչողականությունը կազմող ձայների շնորհիվ, որոնք, լինելով արտատեքստային միավորներ, կապվում են բուն տեքստին՝ ստեղծագործության մեջ ներդնելով զգայական և պատկերային ընկալման նոր հնարավորություններ:

Առհասարակ գրական երկերն ունեն հնչող կառույց, սակայն մեծ մասամբ հնչողականությունն իրացվում է ռիթմական մակարդակում՝ իմաստաբանական դաշտի հետ առնչվելով հենց այդ հատույթով: Սույն ուսումնասիրության մեջ մեր խնդիրն առավելապես առնչվում է ձայնային լսելիությանը՝ ակուստիկային, որը ձևավորում է քաղաքի միջավայրը և տեքստի տարածության մեջ հնարավորություն է տալիս ընկալելու քաղաքը՝ իբրև բազմաձայն գոյություն:

Հնչող քաղաքը

Գրականագիտության մեջ արծարծվել է այն միտքը, որ քաղաքը կարելի է դիտարկել որպես գրական ստեղծագործություն, որը վերաբերում է ինչ-որ համընդգրկուն ժանրի, ինչպիսին թատերական պիեսն է (Բյուտտոր, 168 ժամ, 2011): Մեր համոզմամբ՝ այդ «ժանրի» մեջ իմաստաբանական կարևոր դեր ունի «ձայնը», որի շնորհիվ էլ քաղաքը կարելի է առանձ-

նացնել իբրև հատուկ ստեղծաբանական գոյություն: Այս առումով հետաքրքիր դաշտ է ստեղծում Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպը, որի մեջ պատկերված տարածությունը՝ Վանը, մեր համոզմամբ, ներկայանում է իբրև հնչող քաղաք, և վիպական հյուսվածքի մեջ ծավալվող իրադարձությունները, հուշերը, ապագայի տեսիլները հայտնվում են որոշակի ձայնային ազդակների միջնորդությամբ:

Պատումի սկզբում, երբ Սրպուխ (Սրբուհի) տատեն Օհանեսի որդու ծնվելու առթիվ պատրաստվում էր թոնիր վառելով և «քյուֆթի միս թակելով» (Մահարի, 2015, էջ 31), ամեն հարվածի հետ մտովի հեռանում էր իրականությունից, հիշում էր երիտասարդությունը, հարսնանալը, գավակներ ունենալը, և շարունակ հնչող «թա՛կ, թա՛կ, թա՛կ» բախյունը (Մահարի, 2015, էջ 32) խլացնում էր իրականության ձայնը՝ ծեր Սրբուհու ներքին ձայնը լսելի դարձնելով. «*Ձեռագործ: Թոնիր: Տխրությունն*» (Մահարի, 2015, էջ 32) (այս և հետագա ընդգծումները. - Ռ. Մ.): Մի դեպքում ձայնը նրան հիշեցնում է ձիերին, որ դոփյունով անցան իր հարսնության տարիների միջով, ապա հիշողության մեջ արթնանում է որդիների ծնունդը, վերապրում է իր տագնապները, և ձայն-հուշը վերաճում է գուգահեռ ձևավորվող պատումի:

Ձայնային հիշողությունը կարևոր տեղ ունի վիպական հյուսվածքի մեջ: Նույն կերպ Միմոն աղայի կյանքի պատումն է հյուսվում՝ Վանի շուկայի աղմուկին և իր համրիչի միալար չիկչիկոցին համահունչ: Այդ հնչյունների միջոցով Միմոն աղան վերադառնում է անցյալ՝ հիշելով մանկությունը, մորը, զրկանքները. «...Լսվում էր զրնգուն *փողերի զնգոցը*, ապա *մի հազ*, նորից թեյավաճառ, *մի հորանջ*, նորից թեյավաճառ, մի թեյավաճառ ու բացվող *արկղերի զրնգոց*, *մի թեյավաճառ*, *ծաղկազարդ բաժակներ*, *անցնող ֆեսեր*, *հազ*, *հորանջ*, *առևտոտ իր*, *շուկա ...*» (Մահարի, 2015, էջ 41): Թվում է՝ Վանի շուկայում աշխատող արհեստավորների երգերը, տարաբնույթ ձայները պետք է քաղաքի տարածության մեջ աղմուկ առաջացնեն, սակայն իրապես տեղի է ունենում հակառակը: Տարածության մեջ առաջացող ձայները նպաստում են իրականության ընկալմանն այլ դիտանկյունով. «Թոչում է արշինը ծաղկավոր պասմաների երկայնքով, դերձակների փակ փողոցը թնդում է «Ջինգեր» կարի մեքենաների գործարանական *աղմուկից*, կոշկակար Թևոսը *երգում է* մի մելամաղձոտ երգ և դանդաղությամբ *չիվի է խփում*» (Մահարի, 2015, էջ 52): Առանց պատումը վարողի միջնորդության՝ այս բազմաձայնության շնորհիվ քաղաքը պատմում է իր մասին: Այսպես է ձևավորվում հնչող քաղաքի վեպը և ստեղծագործության հնչողական մակարդակը: Պետք է նշել, որ Ինգարդենը, երբ ուսումնասիրում է ստեղծագործության կառուցվածքային հիմքը, առանձնացնում է առնվազն չորս մակարդակ, որոնցից մեկը հնչյունական (հնչողության) մակարդակն է (Տուրիշևա, 2017, էջ 159):

Առհասարակ Վանի ակուստիկան ձևավորվում է առավելապես քաղաքի շուկայի միջոցով՝ քաղաքային պատկեր կառուցելով, մյուս կողմից՝ Վան-անտառի շնորհիվ: Այսպես, օրինակ, հեղինակը շուկան ներկայացնելու համար ընտրում է տպավորիչ եղանակ. ընթերցողն անցնում է այդ մշակութային տարածության միջով՝ ոչ միայն տեսնելով, թե ինչով են զբաղվում քաղաքի մարդիկ, այլև լսելով ձայները: Երկաթագործների բաժանմունքից լավող թիթեղի աղմուկը, դերձակների կարի մեքենայի ձայնը, ձկնավաճառների աղաղակները ձևավորում են Վանի լեզուն, որ հասկանալի էր տեղացիների համար. «Այստեղ արդեն չկա այն *աղմուկն* ինչ դերձականոցների բաժնում. - «*թա՛կ-թա՛կ-թա՛կ*», - ծեծվում են կոշիկների քթերն ու կրունկները, իսկ կոշկակարներից ոմանք *երգում են. սերն են երգում նրանք*, մորմոքվում են ազգային վշտերով և դառնություններով և *ծեծում են կոշիկների քիթը ու կրունկները և, նայած վշտի մեծության, համապատասխան ուժով էլ ծեծում, ծեծում են հաճախ ոչ կոշիկի քիթն ու ոչ էլ կրունկները, այլ որտեղ պատահի*» (Մահարի, 2015, էջ 159): Սրանք վանեցու հոգեբանությունը ներկայացնելուն, վշտի ձայնը լսելի դարձնելուն ուղղված գրողական քայլեր են: Լայն առումով՝ ձայնի առատությունն այս վեպում հոգեկան ապրումների, ներաշխարհային տեղաշարժերի, ազգային ցավի արձագանք էր և անիմանալի լռությունն իմաստավորելու միջոց:

Այս առումով ձայնը և ձայնային հիշողությունը կարևորվում են նաև Մ. Արմենի «Երեվան» վեպում: Երևանի վիպական տարածության մեջ *ձայներն առավելապես առնչվում են անցյալի հիշողությանը, իսկ ներկան խլացնում է դրանք*: Այսպես, օրինակ, քանդվող տների աղմուկը խլանում էր փողոցներում, և այդ էր պատճառը, որ տան ճիչը չէր հասնում մարդուն: Սա այլ հայեցում էր, ընկալման նոր կերպ, որ բերում էր արդիապաշտ (մոդեռնիստական) աշխարհընկալումը: Պատերազմների միջակայքում ապրող մարդկանց կյանքում ձայնը ներդաշնություն չէր, այլ աղմուկ: Երևան քաղաք-վեպն ընկալվում է նաև այս չափումով. «Ոչինչ ըմբռնել չի կարելի այդ *ձայների մեջ*: Ականջներդ դժժում են անդադար: Բայց կամաց-կամաց վարժվելով՝ դու արդեն կարողանում ես զանազանել առանձին ձայները. - հեռվում *գրգռում են ֆուրգոնները*, ավելի մոտ, լսվում է *քանդվող պատի դրմփոցը*, իսկ չափազանց մոտ, համարյա ականջիդ տակ՝ *չրիկ-չրիկում* են հարյուրավոր մուրճեր» (Արմեն, 2021, էջ 82): Եվ սրան հաջորդում է դատարկությունը. «Աչքերդ ես տրորում: Ոչինչ չկա» (Արմեն, 2021, էջ 82):

Խոսելով այս վեպերի մասին՝ պետք է նշել, որ դրանցում առանցքային և գաղափարական առումով անշրջանցելի նշանակություն ունեն տեքստային միջավայր թափանցած երգերը, որոնք ինքնին ներկայացնում են քաղաքի հոգևոր-մշակութային նկարագիրը: Գ. Մահարու վեպում հաճախադեպ են մեջբերվում ազգային երգեր, ինչպես, օրինակ, «Հայոց

աղջիկներ» (Մահարի, 2015, էջ 54), «Պաղ աղբյուրի մոտ» (Մահարի, 2015, էջ 54), «Համեստ աղջիկ» (Մահարի, 2015, էջ 55), «Հայ ապրինք» (Մահարի, 2015, էջ 67), «Կիլիկիա» (Մահարի, 2015, էջ 68) և տասնյակ այլ ստեղծագործություններ, որոնք միջտեքստային հղումներ են Վանի վիպական տարածության մեջ: Ամենից առաջ երգը վեպի մեջ ներմուծում է բանաստեղծականություն՝ ընդհանուր ստեղծագործության կառուցվածքը փոխելով, որոշ իմաստով՝ հան-գավորելով արձակը:

Պետք է նկատել, որ առավել հաճախ ասելիքը, որ ուղիղ տեքստով հեղինակը չէր կարող գրել, ներկայացրել է միջնորդավորված ձևով՝ իբրև երգ, որի ենթատեքստը բացվում է պատումի համատեքստում: Ուրեմն երգը՝ իբրև հնչող տեքստ, տարրնթերցում է առաջ բերում: Թերևս կան նաև ուղիղ ակնարկներ, որոնք բացահայտում են երգի դերը Վանի վիպական կառույցում. «Աշխարհ չգիտեմ, բայց *կան երգեր*, որոնք կարող են *տուն* քանդել: Մանավանդ, երբ այդ *երգի ձայնը հեռվից է գալիս... Ժնկից, Թիֆլիսից...* հայտնի է, որ նաղարայի ձայնը հեռվից քաղցր է հնչում: Պոլսում մի հայ սափրիչ կար, Արշակ անունով, նա էր ասում...» (Մահարի, 2015, էջ 250):

Մ. Արմենի վեպում ևս նշանակալի դեր ունեն երգերը, որոնք հիշողության մեջ արթնացնում են մոռացվածը՝ զուգահեռ իրականության մեջ ապրեցնելով հերոսներին: Հատկանշական է Ջուբեիդայի մասին հյուսված երգը, որ Երևանի իրականությունը լցնում է արևելյան թախիծով: Գյուլիստանի վարդ Ջուբեիդայի երգի, անմոռաց պատմության միջոցով հավաքվածները վերաթևորում են կյանքը և չափում չվայելած օրերի երկարությունը. «Յուրաքանչյուր տունը երգելուց հետո աշուղը տնկտնկացնում էր սազը, իսկ հավաքվածները ընդմիջումից օգտվելով *«հե՛յ, վա՛խ» էին կանչում»* (Արմեն, 2021, էջ 73):

Վանի տարածության մեջ երգը հնչում է նաև իբրև մատնություն: Վեպի ամենաուշագրավ դրվագներից մեկը կապված է Իշխանի երգի հետ, երբ թաքնված ժամանակ չկարողանալով զսպել իրեն՝ երգում է մատնելով թաքնարանը. «Երգում է Իշխանը բարձր, զրնգուն ձայնով ու հիշում, թե քանի անգամ տներում թաքնված ժամանակ չի կարողացել զսպել իրեն ու երգել է այս երգը, երգել բարձր ձայնով ու սրտանց, և քանի անգամ տանտերը կամ տանտիրուհին վազել են իր թաքստոցը և խնդրել, որ սսկվի, որովհետև փողոցում և այգիներում թուրք ասկյարներն շրջում են և որոնում «ղաչաղներին» (Մահարի, 2015, էջ 286):

Մասնավորապես ճակատագրական պահերին վեպում շրջանառվում է երգը: Օրինակ՝ երբ պետք է սպանեին Մուշեղին, Կոճա Դավոն, հասկանալով իր ուսերին դրված բեռան ծանրությունը, հոգեբանական ճնշման ներքո սկսում է հյուսել ափսոսանքի ու ցավի երգեր. «Ձգվում էր երգը մերթ դանդաղ ու սրտամաշ, ապա կարկուտի նման արագ թափվում էին քրդերեն բառերը...» (Մահարի, 2015, էջ 294):

Պատումում ամենից հայտնի երգը, որ հերոսների հոգեաշխարհի վրա մեծ ազդեցություն ուներ և իրականության ցավալի հանգամանքներն ավելի շոշափելի էր դարձնում, «Հայրիկի երգ»-ն է, որ Հակոբ Կանդոյանը երգում էր ինքն իրեն փրկելու համար, սակայն ունկնդիրների վրա մեծ տպավորություն էր գործում՝ ընդգծելով «Վասպուրական» բառը, որը մի ողջ պատում է ձևավորում վիպական հյուսվածքում:

Առավել հաճախ վեպերում հնչող ձայները մարդուն բնություն վերադարձնելու նպատակադրում ունեն, լսելի են բնությունից եկող հնչյունները. «Մի «*հոո*» հավեց արևի դեղնության մեջ ու տիրեց նորից լռություն: Խոտով բարձված սայլ է, - «*հոո*» (Արմեն, 2021, էջ 265): Նույն կերպ Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին հռովմեական ճանապարհի վրա» վեպում սայլերի ճոճոցը հերոսների հոգեկերտվածքն էր «օրորել», որովհետև մանկուց գիտեին, որ սայլերի ձայնը, վաղ առավոտյան սկսվելով, միախառնվում է ամենաքաղցր քնին ու հյուսում իրենց կյանքի գարնանային շրջանը, աշխատանքային շարժը. «Սայլերի ճոճոցը օրորում էր մեզ, *մենք վարժ էինք այդ երաժշտությանը, նրանք հեռվից գրկում էին մեզ, խորացնում մեզ մեր արշավույսի թեթև, խուսափուկ և երերուն երագում»* (Թոթովենց, 1988, էջ 430):

Հին հռովմեական ճանապարհին ապրող քաղաքի հնչողությունը ձևավորում էին դարբնի մուրճի հարվածները, անցորդների զրույցները, մոխրակույտերի իշխանների աղաղակները: *Ձայնն ստեղծում է քաղաքի դիմանկարը, և եթե մտովի վերանում ենք տեքստից, բառերից, ապա հնչյունները դարձյալ հիշեցնում են քաղաքի մասին.* «Սայլերի ճոճոցի հետ լսվում էին նաև դարբինների մուրճերի հարվածները՝ երբեմն *արագ-արագ, երբեմն ընդհատ-ընդհատ»* (Թոթովենց, 2021, էջ 430): Արագ և երբեմն ընդհատ էր նաև քաղաքի կյանքը՝ հար և նման դարբնի հարվածների ուրթմին:

Նույն կերպ Մ. Արմենի վեպում խորհրդանշական իմաստ է ձեռք բերում *քարավանը*, որի զանգակների ձայնի ներքո ձևավորվում է արևելյան քաղաքում ապրող մարդու ներհայեցողական պատումը. «*Գլա՛նգ, գլա՛նգ,* - զնգզնգում էին բաժակաձև զանգակները և նրանց տակտի համաձայն՝ *օրորվում էին* կանաչ ուղտերի սապատների միջև» (Արմեն, 2021, էջ 87):

Սա արևելյան քաղաքի ուրթմն է, երգեցիկությունը՝ խիստ տարբեր կանաչավարս Վանի երգեցիկությունից: Երևանի ուրթմական կառույցը, որն ստեղծվում է վեպում, որոշ իմաստով հարազատություն է բերում հին հռովմեական ճանապարհին գոյաբանվող կյանքի տրամադրությանը:

Հետաքրքրական է այն, որ **զանգերի ձայնը** հնչում է նաև Գ. Մահարու Վանի քաղաքտեքստում: Վանը քարավան չէր տեսել, չէր լսել նվազը զանգակների, բայց լսել էր եկեղեցու զանգերի ձայնը: Առհասարակ զանգն ուշագրավ մշակութաբանական դաշտ է ստեղծում, որ առավելապես առնչվում է հոգևոր տիրույթին, և եթե դիտարկենք տարբեր ստեղծա-

գործություններ, կնկատենք, որ «զանգի ձայնը մարդկանց՝ որպես մահկանացուների, կանգնեցնում է աստվածայինի առջև» (Տուրիշևա, 2017, էջ 132):

Մ. Արմենի վեպում ուշագրավ իմաստ է ձեռք բերում ջութակի նվագը, որ, թվում է, իր հնչյունները խառնում էր հին, մեռնող Երևանի փողոցներին: Եվ գուցե սրանով էր պայմանավորված, որ մինչև ստեղծագործության ավարտն իրապես հայտնի չէր, թե ով է նվագում: Ջութակի հնչյունների առեղծվածը հեռացող Երևանի առեղծվածն էր:

Նշենք, որ Երևանի քաղաք-տեքստում ուշագրավ է ձայն-պատկեր անցումը. «Նայելով քաղաքին՝ նա այժմ այնտեղից լսեց զանգակների դողանջները: Մակայն այդ դողանջները *հնչյուններից վերածվել էին պատկերների*, - պատերի, շենքերի, նրբանցքների... Քաղաքի մի ծայրում նրանք մարվում էին հեռացող զանգակների հնչյունների պես, իսկ մի ուրիշ ծայրում, նրանք ծնվում էին ուժեղ, զրնգացող դողանջով» (Արմեն, 2021, էջ 89):

Քննելով այս երեք վեպերը՝ նկատում ենք, որ ձայնի ընկալումը տեքստում հաճախ մոտենում է դիցաբանական պատկերացումներում ունեցած ըմբռնմանը: Հայտնի է՝ ձայնը առասպելաբանության մեջ ունեցել է բազում խորհրդաբանական նշանակություններ՝ չարխափան, ավետաբեր, կանխատեսող և այլն: Հետաքրքրական ձևով Մահարու վեպում պահպանվել է այս հայեցումը: Օրինակ՝ Մխոյի տան պատի ճեղքից լսվող ծղրիղի ձայնն արդեն ենթադրել է տալիս որևէ չարագույժ իրադարձության մասին, ուստի պատահական չէ, որ Իսկուհին, ծղրիղի ձայնը լսելով, կանխատեսում է՝ «Հիվանդության նշան ի», «Լավ չի» (Մահարի, 2015, էջ 78), և իրապես նրանց ընտանիքին մեծ դժբախտություն է հասնում: Այս դեպքում ձայնի խորհուրդն ընկալվում է այնպես, ինչպես աշխարհընկալման հնագույն մոդելի մեջ էր: Բացի այդ՝ կարծում ենք՝ *պատերազմի, շարունակ հնչող տազնապալի պայթյունների ձայնը բնագործեն մարդուն դրդում էր ցանկացած այլ հնչյունի մեջ ևս փտանգ փնտրելու*: Նույն կերպ Թ. Վուլֆի «Երկրի ոստայնը» վիպակի հերոսուհին շարունակ լսում էր ձայներ, որոնք լսելի չէին մյուսների համար: Նա ներքին տազնապով ընկալում էր ողջ աշխարհը՝ իբրև ձայնային գոյություն: Եվ այս պատումում ևս կա ձայն-հայտնատեսումի խորհուրդը: Հենց վիպակի սկզբում հերոսուհին ասում է, թե «Էդ տարի ծառի եղած-չեղածը մորելիսը տարավ, *էդ տարի էս ձայներ լսեցի...* վաղուց էր դա, որդիս... այգին մորելիստար եղավ... է՛, ինչքան ջուր է հոսել դրանից հետո...» (Վուլֆ, 1991, էջ 81):

Ուրեմն՝ տեքստը, որի մեջ առկա է բազմաձայնություն, ապահովելով տարածության գոյությունը ձայնային մակարդակում, կապեր է ստեղծում նաև հնագույն գրականության, արվեստի հետ, այն աշխարհընկալման, որ ունեցել են որոշակի տարածության մեջ ապրող մարդիկ, որոնք էլ

ինքնօրինակ մշակութաբանական ծածկագրերի կրողներ են եղել: Հետևապես Վանը, Երևանը և Թոթովենցի հայրենի աշխարհը մենք ընկալում ենք ոչ միայն տարածական միավորների միջոցով, այլև բազում ձայների, որոնք ստեղծում են հնչող քաղաքները:

Եզրակացություն

Ամփոփելով ուսումնասիրությունը՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ նախորդ դարում գոյավորված երկերում, մասնավորապես քաղաքային վիպագրության տեքստային կառույցի մեջ, կարևոր նշանակություն է ձեռք բերել ձայնը (հնչյունը), որը ոչ միայն ձևավորել է ձայնային-ռիթմական համակարգ, այլև նպաստել է քաղաքային տարածության, դրա մեջ ծավալվող իրադարձությունների, ներհոգեբանական զգայուն շարժերի ընկալմանն այլ դիտանկյամբ: Մեր քննության առարկա վեպերում առանցքային իրողությունները ներկայացվում են ձայնի միջնորդությամբ՝ ընկալելի դարձնելով դրանց կարևորությունը:

Գրականության ցանկ

1. *Արսեն Մ.*, Ե., 2021:
2. *Թոթովենց Վ.*, Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա, Երկեր՝ երեք գրքով, գիրք 1, Ե., 1988:
3. *Մահարի Գ.*, Այրվող այգեստաններ, ԵԼԺ՝ 15 հատորով, հ. 5, Եր., Անտարես, 2015, 736 էջ:
4. *Վուլֆ Թ.*, Երկրի ոստայնը, Հինգ վիպակ, Ե., 1991:
5. *Տուրիշևա Օ.*, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը, Ե., 2017:
6. *Բյուտոր Մ.*, Վեպը՝ որպես հետազոտություն, URL: <https://archive.168.am/articles/28231> (մուտք՝ 6.07.2023):

References

1. **Armen Mkrtych**, "Yerevan" /"Yerevan", Yerevan, Antares, 2021, 262 p. (in Armenian).
2. **Totovents Vahan**, "Kyanqy hin hrovmeakan chanaparhi vra" /"Life on the Old Roman Road", Complete Collection of Works in 3 volumes, vol. 1, Yerevan, Sovetakan grogh, 1988, p. 536 (in Armenian).
3. **Mahari Gurgen**, Ayrvogh aygestanner /Burning Orchards", Complete Collection of Works in 15 volumes, vol. 5, Yerevan, Antares, 2015, 736 p. (in Armenian).
4. **Wolfe Thomas**, Yerkri vostayny /"The Web of Earth", Yerevan, Apolon, 1991, 228 p. (in English).
5. **Turisheva Olga**, Artasahmanyanyan grakanagitutyanyan tesutyuny ev methodabanutyuny /The Theory and Methodology of Foreign Literature, Yerevan, EPH, 2017, 266 p. (in Russian).
6. **Butor Michel**, "Le roman comme recherche" //URL: <https://archive.168.am/articles/28231> (Access: 6. 07. 2023) (in French).

Ռոզա Մելքումյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ.Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ ժողովրդական բանահյուսություն, նորագույն շրջանի հայ գրականություն, գրականության տեսություն:

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

Roza Melkumyan – Ph.D. student at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA. Scientific interests: Armenian National Folklore, Contemporary Armenian literature and literary theory.

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

Роза Мелкумян – Аспирант, Институт литературы им. Манука Абеяна НАН РА. Научные интересы: Армянский фольклор, современная армянская литература и литературная теория.

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

Հնդունվել է տպագրության 15.11.2023թ.:

Սոնա Ալավերդյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ
Գորիսի պետական համալսարան
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-133

**ՇՐՋԱՆԱԿՄԱՆ ՀՆԱՐԸ՝ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՄԱՆ ՄԻՋՈՑ, ՊԵՐՇ
ԶԵՅՏՈՒՆՑՑԱՆԻ «ՄԻ ՆԱՅԻՐ ՀԱՅԵԼՈՒՆ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

Բանալի բառեր - Պերժ Զեյթունցյան, «Մի նայիր հայելուն», ինքնության որոնում, շրջանակված արձակ, հայելի, պատումային մակարդակներ:

Հոդվածում քննվում են ժամանակակից մարդու ինքնության ճգնաժամի, որոնման և նոր ինքնության հարցերի արծարծման համար շրջանակման հնարի կիրառման առանձնահատկությունները Պերժ Զեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակում: Շրջանակված լինելով պատումային երեք մակարդակներով (էքստրադիեգետիկ, ինտրադիեգետիկ, մետադիեգետիկ)՝ վիպակն այժմ է ընկնում հետարդիապաշտ (պոստմոդերնիստական) գրականությանը բնորոշ այնպիսի հատկանիշներով, ինչպիսիք են մետահորինվածքը, ինքնարտացոլումը, պատումային մակարդակների սահմանների խախտումը (մետալեպսիս) և միջտեքստայնությունը:

Ստեղծագործության հիմքում ինքնարտացոլման փոխաբերությունն է, ինչում հայելին նշանակալի դեր է խաղում որպես ինքնության որոնման խորհրդանիշ: Հայելու միջոցով վիպակի հերոսն իր «ես»-ը կամ պոտենցիալ «ես»-ը հետագոտելիս զբաղվում է այլընտրանքային ինքնության փնտրտուքով (լինել «ես» և միևնույն ժամանակ «ուրիշ»), և, առասպելական Նարցիսի պես առերեսվելով «ուրիշի» հետ, նրան ճանաչելու հարցում էական բարդությունների բխվելով, ապրում է ինքնության ճգնաժամ:

Վիպակի ինքնատիպությունը, սակայն, պայմանավորում է հատկապես այն հանգամանքը, որ ինքնության որոնման գործում ֆիզիկական հայելին ծառայում է ոչ միայն որպես փոխաբերություն, այլև իբրև կոմպոզիցիոն սկզբունք՝ հիմնական պատումի մեջ մետադիեգետիկ մակարդակ ստեղծելու և գոյաբանորեն տարբեր պատումային այդ երկու աշխարհները փոխազդեցության ու երկխոսության մեջ դնելու և միմյանց արձագանքելու համար:

Վերոնշյալ երևույթների ուսումնասիրման համար կիրառվել է կառուցվածքային վերլուծության մեթոդը՝ հենվելով գրականության տեսաբան Մ. Շենետի՝ պատումային մակարդակների տեսության վրա և նկատի ունենալով շրջանակված արձակում ընդգրկված պատումների համար նրա ներկայացրած գործառնությունները: Վերհանվել են նաև այնպիսի գործառնություններ, որոնք Շենետն առաջ չի քաշել, բայց տվյալ ստեղծագործության պատումային շրջանակներին դրանք բնորոշ են:

Sona Alaverdyan

Post-graduate student at the Institute of Literature after
M. Abegian of the NAS of the RA
Goris State University
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

**FRAMING DEVICE AS A MEANS OF AN IDENTITY QUEST IN THE NOVEL "DON'T
LOOK AT THE MIRROR" BY PERCH ZEYTUNTSYAN**

Key words: Perch Zeytuntsyan, "Don't Look at the Mirror", quest for identity, framed prose, mirror, narrative levels.

The article examines the peculiarities of the use of the framing device in Perch Zeytuntsyan's short novel "Don't Look at the Mirror" to discuss the identity crisis, quest, and construction of a new identity of a modern person. Framed by three narrative levels (extradiegetic, intradiegetic, metadiegetic), the novel is distinguished by features typical of postmodernist literature, such as metafiction, self-reflection, transgression of the boundaries between narrative levels, or ontologically distinct worlds (metalepsis), and intertextuality.

The quintessential part of the work is the metaphor of self-reflection, where the mirror plays a significant role as a symbol of the quest for identity. Through the mirror, the character in the short novel, while examining his "I" or potential "I", engages in the quest for an alternative identity (to be "I" and at the same time "other"). The confrontation with the "other" within, much like the mythological figure Narcissus, inevitably gives rise to complications and an identity crisis.

The uniqueness of the novel, however, is conditioned by the fact that in the quest for identity, the physical mirror serves not only as a metaphor but also as a compositional principle to create a metadiegetic level in the main narrative and to put those two ontologically different narrative worlds into interaction, dialogue, and reaction to each other.

To study the above-mentioned facts, the method of structural analysis was used, relying on the narrative levels theory proposed by the literary theorist Gerard Genette. Additionally, the article reveals such functions of narrative frames typical to the given work, which are not explicitly put forward by Genette but characteristic of the narrative frames in the given work.

Сона Алавердян

Соткательница кафедры современной армянской литературы

в Институте литературы имени М. Абеяна НАН РА

Горисский государственный университет

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

ПРИЁМ ОБРАМЛЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ В ПОВЕСТИ «НЕ СМОТРИ В ЗЕРКАЛО» ПЕРЧА ЗЕЙТУНЦЯНА

Ключевые слова: Перч Зейтунцян, «Не смотри в зеркало», поиск идентичности, обрамленная повесть, зеркало, повествовательные уровни.

Статья исследует особенности использования приёма обрамления в коротком романе «Не смотри в зеркало» Перча Зейтунцяна с целью обсуждения кризиса идентичности, поиска и создания новой личности современного человека. Будучи обрамлённой тремя уровнями повествования (экстрадигетическим, интрадигетическим, метадигетическим), роман отличается особенностями, характерными для постмодернистской литературы, такими как метафизика, саморефлексия, нарушение границ между уровнями повествования или онтологически различными мирами (металепсис) и интертекстуальность.

Ключевой для произведения является метафора саморефлексии, в которой зеркало играет значительную роль в качестве символа поиска личности. Через зеркало персонаж в коротком романе рассматривает своё «я» или потенциальное «я» и вступает в поиск альтернативной личности (быть «я» и одновременно «другим»). Столкновение с «другим» внутри, подобно мифологической фигуре Нарцисса, неизбежно приводит к осложнениям и кризису идентичности.

Однако уникальность романа обусловлена тем, что в поисках идентичности физическое зеркало служит не только метафорой, но и композиционным принципом для создания метадигетического уровня в основном повествовании, а также для взаимодействия, диалога и реакции между этими двумя онтологически разными повествовательными мирами.

Для изучения вышеуказанных фактов был использован метод структурного анализа, опирающийся на теорию повествовательных уровней литературного теоретика Жерара Жеттета. В данном анализе также учитываются функции, которые он представил для повествований, включенных в обрамленную повесть. Кроме того, рассматриваются функции, которые Жеттета не представил, но которые характерны для рамочных повествований данного произведения.

**«Շրջանակված արձակ» և «պատումային մակարդակ»
հասկացությունները**

Գրականության անընդհատ զարգացող տիրույթում, որում պատմությունները մարդկային փորձառության խորքերն ուսումնասիրելու ունակությամբ շարունակում են գրավել ընթերցողներին, պատմողական ժանրերից մեկը, որը հաղթահարել է ժամանակի փորձությունը, շրջանակված արձակն է (Ալավերդյան ա, 2021, Ալավերդյան բ, 2021): Դեռևս անտիկ շրջանի գրականության ակունքներից եկող այս ժանրը գրականագիտական բառարաններում (Սանթոյան Մ., Սանթոյան Ա., 2006: 150, Abrams, Harpham, 2009: 332, Baldick, 2001: 101, Cuddon, 1998: 330) հիմնականում սահմանվում է որպես *պատմություն, որում ներդրված է մեկ այլ պատմություն, կամ որը պարունակում է պատմությունների շարք*: Իր ծագման պահից սկսած՝ ցայսօր շրջանակված արձակ ժանրը, պահպանելով իր ընդհանուր բովանդակությունը, գեղարվեստական պատկերի կառուցման հիմնական սկզբունքները, կառուցվածքային առանցքային հատկանիշները, տարբեր դարաշրջաններում և գրական տարբեր ուղղություններում էականորեն ձևափոխվել է: Այդ փոփոխությունները թույլ են տալիս պնդել, որ մեր օրերում շրջանակված արձակը ոչ այնքան ժանր է, որքան ստեղծագործությունը զարգացնելու տեխնիկական միջոց, որն իր տեքստակերտման ու տեքստընկալման առանձնահատկությունների շնորհիվ դարձել է հետարդիապաշտության (պոստմոդեռնիզմի) գրականության անքակտելի մասը:

Շրջանակման հնարը հնարավորություն է տալիս մեկ երկի ներսում կառուցել պատումային տարբեր շրջանակներ, որոնց փոխհարաբերության հարցին մանրամասն անդրադարձել է ֆրանսիացի ստրուկտուրալիստ Ժերար Ժենետը՝ օգտագործելով «պատումային մակարդակ» եզրը: «Պատմողական դիսկուրս» (1972 թ.) աշխատության մեջ խոսելով իրադարձությունը գեղարվեստական ստեղծագործության վերածող պատումային ֆիգուրների մասին՝ տեսաբանը քննում է նաև *պատումային մակարդակների հարցը*, որը վերաբերում է պատմողական գործողության և տեքստի տարածաժամանակային աշխարհի փոխհարաբերությանը: Պատումային ներքին մի գործընթացից (դիեգեսիսից) մյուսին անցնելու *շենր* կարևորելով՝ Ժենետը «Մանոն Լեսկոյի» վերլուծության օրինակով տարբերակում է հետևյալ մակարդակները

էքստրադիեգետիկ, որը հիմնական պատմությունից դուրս *պատումային իրադարձությունն* է, ներառում է պատմողին և ցանկացած տեղեկություն կամ իրադարձություն, որը հիմնական պատումի մաս չէ, բայց շրջանակում է հիմնական պատումը, *ինտրադիեգետիկ կամ դիեգետիկ*, որը հիմնական պատումում ներկայացված *իրադարձությունների* ամբողջությունն է, ներառում է կերպարների, իրադարձություններ և միջավայրեր, որոնք ակտիվորեն ներգրավված են հիմնական պատումի մեջ,

մետադիեգետիկ, որը ինտրադիեգետիկ մակարդակում ներդրված պատումն է, այլ խոսքով՝ երկրորդական պատումը, որն իր հերթին կարող է պարունակել պատմողական այլ շրջանակ կամ շրջանակներ՝ առաջ բերելով պատումային չորրորդ, հինգերորդ և այլ մակարդակներ (Genette, 1983: 228-229):

Ժենետը նույն աշխատանքում խոսում է նաև մեկ այլ երևույթի՝ *մետալեպսիսի* մասին, որի դեպքում մակարդակների միջև սահմանները խախտվում են, և պատմողը կամ էքստրադիեգետիկ հասցեատերը ներխուժում է դիեգետիկ աշխարհ, դիեգետիկ կերպարները ներխուժում են մետադիեգետիկ աշխարհ, կամ էլ, հակառակը, դիեգետիկ կերպարներն են ներխուժում էքստրադիեգետիկ, իսկ մետադիեգետիկ կերպարները՝ դիեգետիկ մակարդակ (Genette, 1983: 234-236):

Այսպիսով՝ շրջանակված արձակի վերոնշյալ սահմանումն ու Ժենետի առաջ քաշած դրույթներն աչքի առաջ ունենալով՝ մեր նպատակն է շրջանակման հնարի կիրառման տեսանկյունից վերլուծել Պ. Ջեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակը, որում հնարը, ընդգծված ակնհայտությամբ դրսևորվելով, պայմանավորել է տեքստային կառույցի, ձևի ու ոճի առանձնահատուկ բնույթը՝ տեքստի կառուցվածքի ապակենտրոնացմամբ և պատումային բազմամակարդակ հարաբերությունների ստեղծմամբ պատկերելով ժամանակակից ինքնության քառսը: Ստեղծագործության պատումային մակարդակների ուսումնասիրման ժամանակ հատուկ ուշադրություն է դարձվել դրանց գործառության արժեքին՝¹ դարձյալ նկատի ունենալով պատումային մակարդակների հարաբերման և նրանց գործառույթների վերաբերյալ Ժենետյան մոտեցումները,² ինչպես

¹ Գործառության դասակարգման նման մոտեցումը որոշակիորեն արտահայտվել է ռուս գրող, գրականագետ Վ. Շկլովսկու երկերում: Նա տարբերակել է հետևյալ գործառույթները՝ ա) ինչ-որ գործողության կատարումը ձգձգող, բ) պատումների օգնությամբ քննարկում ծավալող, երբ դրանք մեջբերվում են որևէ միտք ապացուցելու համար, և մի պատումը որպես առարկություն է ծառայում մյուսին, գ) պարզապես պատմություններ պատմելու համար դրդապատճառ հանդիսացող, և այլն (Шкловский, 1921: 15-17):

² «Վերանայված պատմողական դիսկուրս» աշխատությունում նկատի ունենալով «Պատմողական դիսկուրսի» առաջին տարբերակում շրջանակող և շրջանակված պատումների փոխհարաբերությունների իր առանձնացրած երեք տեսակները (*բացատրական, թեմատիկ և պատմողական*) (Genette, 1983: 231-233), ինչպես նաև օգտագործելով Ջոն Բարթի շրջանակված արձակի դասակարգումը (*պատճառական կապով չկապված՝ ոչ թեմատիկ, թեմատիկ, դրամատիկական*) (Barth, 1984: 232-233)՝ Ժենետը բարելավում ու զարգացնում է խնդրի վերաբերյալ իր մոտեցումները և առաջ քաշում շրջանակված արձակի վեց գործառույթ՝ ելակետ ունենալով դիեգետիկ բովանդակությունն ու պատմողական գործողությունը՝ ա) *բացատրական* (մետադիեգետիկ *հետընդգրկումով* (անալեպսիս)), երբ մետադիեգետիսը հանդես է գալիս որպես բացատրություն հիմնական մակարդակի պատմողական գործողությունների համար, բ) *կանխատեսող* (մետադիեգետիկ *հետհիշատակումով* (պրոլեպսիս)), երբ մետադիեգետիսը ներկայացնում է ոչ թե՛ դիեգետիկ իրադրության նախորդող պատճառները, այլ հետևանքները (օրինակ՝

նան վերհանելով այնպիսի գործառույթներ, որոնք տեսաբանն առաջ չի քաշել, բայց տվյալ ստեղծագործության պատումային շրջանակներին դրանք բնորոշ են:

Ուսումնասիրելով որոշակի ստեղծագործության թեմատիկ և կառուցվածքային տարրերը՝ հետազոտությունը հարստացնում է ժամանակակից դարաշրջանում գրա-կանության, ինքնության և պատմողական տեխնիկայի վերաբերյալ ակադեմիական խոսույթը, ինչով էլ պայմանավորված է հոդվածի արդիականությունը:

Աշխատանքի գիտական նորույթը պատմողական մակարդակների և դրանց գործառույթների վերաբերյալ գրականագիտական տեսական մոտեցումների օգտագործմամբ խնդրո առարկա վիպակի վերլուծությունն է՝ որպես շրջանակման հնարի կիրառմամբ ստեղծված երկ:

Ինքնության որոնման հարցում պատումային շրջանակների և հայելիների դերը

Չայելու փոխաբերությունը հաճախ է հայտնվում բոլոր ժամանակների և ազգերի գրականության մեջ անհատական կեցության և սոցիալական համակեցության ձևերի ու պայմանների ընկալման և հստակեցման համար: Գրողներն օգտագործում են հայելու փոխաբերությունը՝ հիմնականում ցույց տալու մարդու հարաբերությունն իր, ուրիշների, աշխարհի և նույնիսկ գիտական տեսությունների զարգացման հետ: Դասական օրինակ է Պուլիուս Օվիդիուսի «Կերպարանափոխություններ» էպիկական պոեմի երրորդ գրքում ներկայացված Նարցիսի առասպելի հեղինակային մշակումը, ըստ որի՝ Նարցիսը սիրահարվում է իր արտացոլանքին և ընկնում մելամաղձության ու մահվան գիրկն այն ժամանակ, երբ ան-դար ինքնազննումների և ինքնաճանաչման միջոցով հասկանում է, որ ոչ թե մեկ այլ երիտասարդ է իրեն նայում ջրից, այլ հենց ինքը: Տվյալ պարագայում հայելու փոխաբերությունն արտահայտում է կանոնակարգված, ինքնաբավ, երջանիկ կյանքի փոխարեն ինքնաճանաչման ձգտման վտանգավորությունը և ինքնատչնչացնող հեռանկարը:

նախագուշակական երազներն ու մարգարեական պատումները), գ) *զուտ թեմատիկ*, երբ մետադիեզետիկ մակարդակն առաջանում է հիմնական պատումի բովանդակությանը հակադրվելու կամ նմանվելու նպատակով, դ) *համոզող կամ դրդապատճառային*, երբ հասցեատիրոջ կողմից ընկալված թեմատիկ կապը հետևանքներ է ունենում հիմնական գործողության մեջ, ե) *ժամանց ապահովող*, երբ մետադիեզետիկ և հիմնական պատումների բովանդակությունները կա՛մ ընդհանրապես թեմատիկ որևէ կապ չեն ունենում միմյանց հետ, կա՛մ այդ կապը շատ թույլ է արտահայտված, և հիմնական խնդիրը զբաղմունք ապահովելը, ժամանակը հետաքրքիր ձևով անցկացնելն է, գ) *խոչընդոտող*, երբ մետադիեզետիկ և հիմնական պատումների բովանդակությունները կա՛մ ընդհանրապես թեմատիկ որևէ կապ չունեն միմյանց հետ, կա՛մ այդ կապը շատ թույլ է արտահայտված, և հիմնական խնդիրն է հետաձգել կամ ամբողջությամբ կանխել հիմնական մակարդակի գործողության կատարումը (Genette, 1988: 93-94):

Հայելու մեջ սեփական արտացոլանքն ստեճագործության նյութ դարձրել է նաև Պերճ Ջեյթունցյանը «Մի նայիր հայելուն» վիպակում: Այն նախապես տպագրվել է «Գարուն» ամսագրի 2003 թ. 7-8 միացյալ համարում «Ծրար հայելու մեջ» վերնագրով, ապա 2004 թ. «Մի նայիր հայելուն» վերնագրային լուծումով լույս է տեսել համանուն ժողովածուում: Վիպակը Երևանի բանկերից մեկի փոխկառավարիչ Վիգեն Աստվածատրյան անունով միջին տարիքի մի մարդու մասին է, որը մի առավոտ արթնանում և, լոգարան մտնելով, հայելու մեջ տեսնում է «ոչ թե իրեն, այլ մի անծանոթ մարդու» (Ջեյթունցյան, 2004: 5): Այդ պահից սկսած նրա կյանքն ամբողջությամբ փոխվում է, քանի որ ամեն անգամ հայելուն նայելիս նա իր արտացոլանքի փոխարեն տարբեր անձանց է տեսնում: Սեփական արտացոլանքի փնտրտուքով տարված՝ նա բացահայտում է իր մեջ ապրող մասնակի վեց կրկնակների¹:

Վիպակն աչքի է ընկնում ուրույն կառուցվածքով: Ունենալով սյուժետային մեկ ընդհանուր գիծ՝ այն բաղկացած է երեք շրջանակներից՝ էքստրադիեզետիկ, ինտրադիեզետիկ և մետադիեզետիկ պատումներից: *էքստրադիեզետիկ* մակարդակում երրորդ դեմքով հետերոդիեզետիկ պատմողը² հենց սկզբից դիմում է ընթերցողներին՝ ընդհանուր պատումային իրադարձության վերաբերյալ որոշակի տրամադրություն ստեղծելու համար. «Այս պատմությունը իրական է, իրական են թե՛ հասցեն, թե՛ հերոսը. քաղաք Երևան, փողոց Աղյուսագործների, շենք թիվ 46, բնակարան 21, չորրորդ հարկ, մուտքը՝ աջ կողմից, բնակչի անուն-ազգանունը՝ Վիգեն Աստվածատրյան. իրական պատմություն է, այո, բայց միաժամանակ՝ խիստ անհավատալի: Եթե հավատալի լիներ, չարժեր թղթին հանձնել, որովհետև բոլոր երջանիկ ընտանիքները նման են իրար... Հիշեցի ք... Ուրեմն, հետաքրքիրը դժբախտ ընտանիքների պատմությունն է, իմա՝ սովորականից շեղված դեպքերն ու իրադարձությունները, տվյալ դեպքում՝ երևանյան, աղյուսագործական, վիգենյան անհավատալի այս պատմությունը» (Ջեյթունցյան, 2004: 5): Տեսնում ենք, որ տվյալ պարագայում այս շրջանակի գործառույթը հիմնական մակարդակում պատմվելիք կասկածելի և անհավանական (սյուժեն բնորոշող հիմնական տարրը ֆանտաստիկն է) իրադարձությունների իսկության հաստատումը, այսպես ասած, *ինքնավավերացումն* է անհնարին թվացող տոպոսի՝ իրականի համատեքստում մանրամասն պատկերման, հերոսի ինքնության կարևորագույն բաղկացուցիչների շեշտման միջոցով, որպեսզի ապահովվի ընթերցողների զգացմունքային և երևակայական ներգրավվածություն:

¹ Սա հիշեցնում է Վիրջինիա Վուլֆի «Ալիքներ» վեպի վեց կերպարներին, որոնք միասնաբար կազմում են կենտրոնական գիտակցության մի գեշտալտ:

² Ըստ պատմողական ձայնի՝ Ժենետը պատումները բաժանում է երկու խմբի՝ *հետերոդիեզետիկ*, որում պատմողը բացակա է, և *ինտրադիեզետիկ*, որում պատմողը ներկա է (Genette, 1983: 244-245):

Իհարկե, այս մասում առկա է նաև միջտեքստային ուղիղ հղում Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպի առաջին նախադասությանը, որով, մեր կարծիքով, «վատահեղի» պատմողն ընթերցողներին փորձում է զգուշացնել իր նախաձեռնած գործի բարդ ու չձախողելու առումով դժվարին լինելու մասին¹: Մակայն վիպակի համար այս հանրահայտ նախադասության կարևորությունը չի սահմանափակվում միայն *նախազգուշական* դերով. հայտնվելով նաև հիմնական պատումում՝ այն ստեղծագործության մեջ դիեգետիկ մակարդակի խախտման և ինքնահղման առիթ է տալիս: Դա տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ հիմնական պատումում Վիգենը, հայելու մեջ իր ինքնության ներկայությունը տեսնելու փափագով շտապելով կահույքի խանութ, վաճառողից պահանջում է «կահույքի կոմպլեկտից դուրս», լավ, այսինքն՝ սեփական դեմքը ցույց տվող հայելի (դեռևս կարծելով, թե խնդիրը կահույքի հայելիների մեջ է) և վաճառողի զարմանքին ի պատասխան ասում. «*Ձեր բոլոր հայելիներն էլ հաճախորդի սեփական դեմքն են ցույց տալիս: Եվ դուք կարծում եք, թե կարողացաք իսպել ինձ...*» (Ջեյթունցյան, 2004: 9): Տեսարանն այս պահին ընդհատվում է, և դիեգետիկ պատմողը դուրս է գալիս իր պատումի սահմաններից, դիմում էքստրադիեգետիկ պատմողին և, ինքնահղում կատարելով, ստեղծում է հեղինակ-պատմող-տեքստ յուրօրինակ կապ. «*Եվ քանի որ ամեն հայ վաճառող նման խոսքերից հետո կասեր այն, ինչ պիտի ասեր և քթի տակ հայհոյելով հեռանար, մեր վաճառողն էլ... Բայց ոչ, նա չհեռացավ... Ինչո՞ւ... Որովհետև բոլոր երջանիկ ընտանիքները նման են իրար... Չի՞չեցիք ... Ճիշտ է, բարակ բեղիկներով քսանհինգամյա վաճառողը Տոլստոյ չէր կարդացել և չի էլ կարդա երբևիցե, բայց հեղինակը հո*

¹ Տոլստոյի վեպի այս նախադասությունն այն միտքն է արտահայտում, որ ընտանիքի երջանկության համար անհրաժեշտ են մի քանի հիմնական գործոններ (օրինակ՝ փոխադարձ սերը, ընտանիքի բոլոր անդամների քաջատողջությունը, ֆինանսական ապահովությունը և այլն): Եթե այս հիմնական գործոններից որևէ մեկը (մի քանիսը) բացակայում կամ թերի է (են), ընտանիքում երջանկություն տիրել չի կարող: Քանի որ երջանիկ ընտանիքի համար պահանջվում է գործոնների ամբողջություն, իսկ դժբախտ ընտանիքին, կախված տվյալ միության առանձնահատկություններից, պակասում է (են) գործոնների ամբողջությունից որևէ մեկը (մի քանիսը), յուրաքանչյուր դժբախտ ընտանիք դժբախտ է յուրահատուկ ձևով: Այս իմաստի նմանությամբ նախադասության հիմքում ընկած սկզբունքը հետագայում ամերիկացի աշխարհագրագետ, պատմաբան, թոչնաբան Ջարեդ Դայմոնդի շնորհիվ ընդլայնվել է՝ հայտնի դառնալով որպես «Աննա Կարենինայի սկզբունք» (Diamond, 1994, Diamond, 1997: 157-175): Դա հաճախ օգտագործվում է նկարագրելու իրավիճակներ կամ համակարգեր, որոնց պարագայում հաջողությունը պահանջում է մի քանի պայմանների միաժամանակյա բավարարում, բայց ձախողումը կարող է տեղի ունենալ այդ պայմաններից միայն մեկի բացակայության պատճառով: Այն կիրառվել է տարբեր ոլորտներում, ներառյալ կենսաբանություն, ճարտարագիտություն և սոցիալական գիտություններ: Սկզբունքը ենթադրում է, որ որևէ ձեռնարկ սխալ ուղղությամբ տանելու, տապալելու մի քանի եղանակ կա, սակայն միայն մեկ ճանապարհ կա, որ այն հաջողությամբ պսակվի:

կարդացել էր, հո գիտեր, որ յուրաքանչյուր դժբախտ ընտանիք դժբախտ է յուրովի» (Ջեյթուն-ցյան, 2004: 9): Մետահորինվածքի (տեքստի ինքնանդրադարձում) այս դրսևորումով ինտրադ-իեգետիկ պատմողն արտահայտում է էքստրադիեգետիկ պատմող-հեղինակի գոյության վերաբերյալ իր տեղեկացվածության մասին:

Մետալեպիսային իրողության հանդիպում ենք նաև այն ժամանակ, երբ ինտրա-դիեգետիկ պատմողը ներկայացնում է Վիգենի՝ ինքն իրեն փնտրելու ապարդյուն փորձերի պատճառով հերթական գերլարված օրվա ավարտին քնելու անկարողությունը. «Այդ գիշեր նա հանգստացուցիչ հաբ կուլ տվեց և սովորականից շուտ պառկեց քնելու: Թվում էր, թե գերլարված օր անցկացնելուց հետո քունը շուտ կտանի, բայց ջղերը պրկված էին ու թույլ չէին տալիս ուղեղն անջատել: Լուսնի լույսը վարագույրի ծայրերից գողեգող սենյակ էր սողոսկել և կռիվ էր տալիս մութի հետ: Առաստաղին՝ լույսն ու մութը, իսկ ներքևում՝ մահճակալի վրա՝ Վիգենը ինքն իր հետ» (Ջեյթունցյան, 2004: 24): Հենց այդ պահին էքստրադիեգետիկ պատմողը ներխուժում է ինտրադիեգետիկ մակարդակ՝ վիպակի սկզբից իր սկսած գործը շարունակելու և հերոսի վերաբերյալ ընթերցողին էլ ավելի մանրամասն՝ «անկետային» տեղեկություն հաղորդելու համար. «Ժամանակն է, գուցե աններելիորեն ուշ, ասելու, որ մեր հերոսը Երևանի խոշոր և հուսալի բանկերից մեկի փոխկառավարիչն էր: (Թեև հիշում էք, չէ՞, որ փողերի մի մասը նա, համենայն դեպս, պահում էր խնայքանկում): Աչքի ընկնող տղամարդ, թե՛ իր արտաքինով, թե՛ իր անփորձանք կենսագրությամբ: Առանց ճիգի, առանց արմունկների օգնության, օգտվել էր ինչպես սովետի, այնպես էլ անկախության սուղ առավելություններից: Դպրոցն ավարտել էր ոսկե մեդալով, բուհ էր ընդունվել միայն իր ուժերով (համալսարանի արևելագիտության ֆակուլտետ), ստացել էր կարմիր դիպլոմ, կարճ ժամանակ աշխատել էր իր մասնագիտությամբ, ապա փոխադրվել բանկային աշխատանքի, կլերկից շատ արագ հասել էր փոխկառավարչի պաշտոնին: Շնորհիվ վերաորակավորման կամ, որ ավելի ճիշտ է, ուսման հինգ տարիները ջուրը գցելուն՝ նա կյանքում երբեք փողի նեղություն չէր ունեցել: Հիմնականում հարթ ու սահուն էր եղել ճանապարհը: Բայց նաև կյանքի տղա էր՝ ինչպես ասում են իր ծննդավայր Երևանում, ընկերական միջավայրում՝ փնտրված, կանանց կողմից սիրելի, քիչ է ասել՝ սիրելի: Գուցե դա էր պատճառը, որ մինչև օրս չէր ամուսնացել, ապրում էր մենակ, ծնողները մահացել էին, ազգականներ քիչ ունեւր, մեծ մասը Թբիլիսիում էին, կամ Մոսկվայում: Եթե ավելացնենք, որ արվեստի ու գրականության սիրահար էր և նուրբ գիտակ, անկետային տվյալները կսպառվեն, ու մեր հերոսը կշարունակի ապրել անկետայից դուրս, իր սեփական կյանքով (ընդգծումը մերն է .-Ս. Ա.)» (Ջեյթունցյան, 2004: 24): Ինչպես տեսնում ենք, էքստրադիեգետիկ պատմողի տեղեկատվություն-բացատրությունը համաժամանակացված է

ինտրադիեգետիկ կերպարի գործողությունների հետ, ասես խոսույթի (դիսկուրս) ժամանակն ու պատումի ժամանակը նույնն են: Ավելին՝ ընդհանուր տարածաժամանակային հարթության մեջ էքստրադիեգետիկ պատմողի հրամցրած անկետային տեղեկությունն ու ուղղորդող գործառույթը նախատեսված են ոչ միայն իրական ընթերցողների և գեղարվեստական ունկնդիրների, այլև ինտրադիեգետիկ պատմողի համար, ինչից և վերջինս օգտվում է՝ փոր-ձելով ընթերցողների պես և գեղարվեստական ունկնդիրների հետ Վիզենի գործողությունների տրամաբանությունն ու նրան բաժին հասած փորձության պատճառն ընկալել: «Այժմ նա թավալվում էր բարակ վերմակի տակ և անընդհատ նույն տանջալի հարցն ուղղում իրեն. *ինչո՞ւ եկավ այս փորձանքը: Անկետան, որի տվյալների թվարկման մասին ինքը, անշուշտ, տեղյակ չէր բնավ, թույլ էր տալիս մտածելու, որ կյանքում չէր գործել այնպիսի մեծ սխալ, չէր ունեցել այնպիսի ծանր մեղք, որ հիմա զղջար ու պատասխան տար, այն էլ՝ այս ձևով*» (Ջեյթունցյան, 2004: 24):

Հաջորդ՝ *ինտրադիեգետիկ* շրջանակում, ներկայացվում է հիմնական պատումային գիծը: Պատմող անձը երրորդ դեմքով՝ շարադրողն է, որը հեղինակ-պատմողի պես անանձնական կերպար է, անմարմին ձայն, որն իրական ներկայություն չունի պատմության աշխարհում, և նրա գործողության ոլորտը սահմանափակվում է խոսույթի մակարդակով: Նա ներկայացնում է գլխավոր հերոսի՝ Վիզենի ինքնության դրաման՝ օգտագործելով հայելին՝ մի դեպքում *որպես փոխաբերություն*, մյուս դեպքում՝ *կոմպոզիցիոն սկզբունք*¹ հիմնական պատումի մեջ մետադիեգետիկ մակարդակ ստեղծելու համար:

Հընթացս ասենք, որ ընդհանրապես ինքնության խնդիրը դառնում է օրհասական ամեն անգամ, երբ մարդն ստիպված կանգնում է ժամանակների ու աշխարհի փոփոխության առջև: Անցումային այդ շրջանում իր գոյության ու գործառության համար նոր ձևերի փնտրտուքի ընթացքում նա ներքին ցանկություն է ունենում ինքնության հետևից գնալու և նրա որոշարկումից մակաբերելու գոյութենական նոր միջավայրի հաղթահարման ուղիները: Հետևաբար հաշվի առնելով վիպակի ստեղծման համա-

¹ Ստեղծագործությունն ուշադիր ընթերցելու դեպքում, այնուամենայնիվ, կարելի է նկատել պատմելու դեմքի չկողմնորոշվածություն հետևյալ հատվածում. «*Խնդրեմ,- ասաց վաճառողը:- Հատուկ քեզ համար էի պահել:*

Ժամանակ չկար հարցնելու, թե դու որտեղից գիտեիր ինձ և թե մանավանդ՝ ինչ էր իմ ուզածը (ընդգծումը մերն է. – Ս. Ա.): *Նա այդ նախադասությունը չլսեց նույնիսկ և անհամբերությամբ նետվեց դեպի հայելին*» (Ջեյթունցյան, 2004: 10): Ընդգծված նախադասության մեջ թեև հստակ երևում է, որ հեղինակը դիմում է առաջին դեմքով պատմելիքին, ապա հաջորդ նախադասությունը շարունակում երրորդ դեմքով, սակայն կարծում ենք, որ առաջին դեմքի ներմուծումը մեկ նախադասության մեջ ոչ թե պատմողի և հերոսի ինքնությունների շփոթ առաջացնելու կամ հերոսին պատմող դարձնելու համար է, այլ պարզապես հեղինակային վրիպում:

տեքստը, այն է՝ խորհրդային կարգերի փլուզումից և Հայաստանի անկախացումից հետո երկրի ներհասարակական և արտաքին քաղաքական անառողջ իրականությունը՝ պարզ է, թե ինչու Վիգենի համար ևս առանցքային պետք է լիներ ինքնության բացահայտումը ինչպես անհատական, այնպես էլ հավաքական մակարդակներով:

Այժմ նախ փորձենք հասկանալ այս մակարդակում ֆիզիկական հայելու փոխաբերական կիրառությունը:

Պողոս առաքյալը կորնթացիներին ուղղված իր առաջին և երկրորդ նամակներում երկու անգամ օգտագործում է հայելու պատկերը¹, մի դեպքում ցույց տալով աղոտը, թերին ու մասնակին,² մյուս դեպքում հստակությունն ու ամբողջականությունը՝ ձեռքբերված Քրիստոսի միջոցով³: Առաջին թղթում հայելու փոխաբերության կիրառումը, որը կապված է կորնթացիների անմիաբանության և ամբողջական ճշմարտությունը նրաներկա ու մասնակի գծերի հետ շփոթելու հակման հետ, համընկնում է սեփական էաբանական հիմքերի անգիտակցաբար որոնման համար Վիգենի՝ հայելու մեջ նայելով իր ինքնության էատարրերի ամբողջության փոխարեն մասնակի դրսևորումների արտացոլանքը տեսնելու փորձառությանը⁴: Երկու դեպքում էլ բանալին պարզապես տեսնելուց այն կողմ անցնելն է: Կորնթացիների դեպքում սեփական ինքնության դեմ ապստամբած մասերի համակարգվածության հնարավոր կլինի հասնել Քրիստոսի միջոցով: Հարցն այն է, թե արդյոք Վիգենը կհաջողի իր դեմ ապստամբած ֆիզիկական և մտավոր «ես»-երը համակարգել այնպես, որ մասերն իրենց սխալ կողմնորոշման և սխալ կենտրոնացվածության պատճառով չկործանեն մարմինը:

Վեց տարբեր դրսևորումները հայելու մեջ տեսնելն արդեն իսկ վկա-

¹ Իմիջիայլոց նշենք, որ Պողոս առաքյալի ժամանակներում Կորնթոսը բավական հայտնի է եղել իր հայելիներով, սակայն այդ հայելիները պատրաստվում էին լավ հղկված մետաղից (բրոնզից կամ արծաթից): Անդրադարձը, որը նրանք ցույց էին տալիս, կարող էր որոշակի պատկերացում տալ ձևի մասին, բայց ոչ թե ճշգրտորեն արտացոլել այն:

² «Այժմ տեսնում ենք աղոտ, ինչպես պատկերը հայելու մեջ, իսկ այն ժամանակ պիտի լինի դեմ առ դեմ: Այժմ շատից քիչը գիտեմ, իսկ այն ժամանակ կգիտենամ, ինչպես որ Նա ճանաչեց ինձ» (Ա. Կորնթ. ԺԳ. 12):

³ «Եվ մենք բոլորս, բաց երեսով տեսնելով Տիրոջ փառքը ինչպես հայելու մեջ, նույն պատկերով ենք նորոգվում փառքից փառք, որպես թե Տիրոջ Հոգով» (Բ. Կորնթ. Գ. 18):

⁴ Այս հանգամանքի մասին առաջին անգամ խոսել է գրականագետ Ժ. Քալանթարյանը: Անդրադառնալով վիպակի բնաբանին՝ նա գրում է. «Բնաբան ընտրելով Հերման Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպից մի խորհրդածություն, ուր ասվում է, թե «մարդ արարածը նման է հարյուրավոր թերթիկներից կազմված սոխի»՝ Ձեյթունցյանն իր վիպակի հերոս Վիգեն Աստվածատրյանի ներքին ես-երն է արտացոլում հայելու մեջ այնպես, ասես սոխ-հոգուց մեկամեկ պոկում է այդ սոխի թերթիկները: Գրողը փորձում է հավատացնել, որ մարդ արարածը պարզունակ, միագիծ ու միաշերտ չէ, որ մարդու ներաշխարհում ապրում են տարբեր ես-եր՝ արտաքինապես դրսևորվելու ներուժային հնարավորություններով» (Քալանթարյան, 2005: 6):

յում է այն մասին, որ Վիգենը ներքին ցանկություն ունի անգիտության թմբիրից արթնանալու, նորովի ճանաչելու և վերաիմաստավորելու իր գոյությունը: Դրա մասին է վկայում «Հայլուրի» համար նկարահանվող կարճ հարցազրույցի ժամանակ իր հետ կատարվող իրողությունների վերաբերյալ հերոսի «հանպատրաստից» ասված խոսքը. «...Մարդը մեծ մասամբ չի համ-ընկնում ինքն իր հետ, դրա համար էլ տարրալուծվում է ու տրոհվում մասերի... Դեռևս միջնադարում Մխիթար Գոշն է ասել, որ ամեն մարդ անձ է, բայց ամեն անձ անհատ չէ: Մարդկության մեծամասնությունը, ես էլ ներառյալ, անձեր ենք, փոքր մասն է, որ անհատ կոչվելու իրավունք ունի: Անձերը տրոհվում են, իսկ անհատը անքակտելի միասնություն է, կատարյալ ամբողջություն, որը ներդաշնակ ու հաշտ է ինքն իր հետ» (Զեյթունցյան, 2004: 35): Այսինքն՝ հերոսը որոշակի պատկերացում ունի իր հետ տեղի ունեցող իրողության մասին, սակայն բախումն (կոնֆլիկտ) արտահայտվում է ներգիտակցական հարաբերություններում մասնակի գծերն իբրև ամբողջություն ըդունելիս և անձից դեպի անհատ փոխակերպվելիս, ասել է թե՛ կատարյալ ամբողջության ձգտելիս: Դրա հետևանքով տեսածը վերծանելու փոխարեն նա հրաժարվում է այն առարկայացնելուց և անվանելուց, այսինքն՝ ընդունելուց, որ ինքը հենց այն օբյեկտն է, որը հայելու մեջ է: Ներքին ինքնության ընդունման փոխարեն նա սկզբից բժշկի, ապա երբ ամեն ինչ անբացատրելիորեն դուրս է գալիս իր վերահսկողությունից, ուստիկանի օգնությանն է դիմում՝ հայելու մեջ միայն հանրային կյանքում իր ստանձնած դիմակը տեսնելու համար, որն ի սկզբանե դրել էր գուտ պրագմատիկ նպատակներով և որն այժմ համարում էր իր միակ արտացոլանքը: Ուշագրավ է, որ շրջապատին էլ է տրվում հնարավորություն հանրային դիմակից բացի հայելու մեջ ու միջոցով տեսնելու Վիգենի բազմազան «ես»-երը: Կարելի է, իհարկե, վիճել, թե ինչու է հայելու ինքնության բացահայտման գործառույթը գործում միայն Վիգենի պարագայում, և նույն հայելին «ես»-երի բազմազանության բացահայտման առիթ չի տալիս պատումային շրջանակում հայտնված մյուս կերպարներին, որոնք Վիգենինը տեսնում, բայց իրենց այլակերպումները չեն նկատում: Երևույթի համար թերևս հնարավոր բացատրություն է այն, որ, ի տարբերություն Վիգենի, նրանք փոփոխված ժամանակներում ու աշխարհում դեռևս չիրացված, չնույնականացված, առանց առանձնա-հատկությունների և անդեմ անձինք են, որոնք վերածվել են զանգվածի (Խաչիկների) և առայժմ ցանկություն էլ չունեն ջանք ու ժամանակ ծախսելու յուրօրինակ անհատականություններ դառնալու համար:

Այնուամենայնիվ, Վիգենին հաջողվում է հաղթահարել սեփական հատվածականությունը, երբ գալիս է հայելային բոլոր արտացոլումների (այդ թվում՝ «իր հոգու հեռավոր անկյունում բնակվող կնոջ» (Զեյթունցյան, 2004: 53)) հետ դեմ առ դեմ հանդիպելու և միասնական գրույց ունենալու ժամանակը: Շրջադարձը վրա է հասնում այն պահին, երբ նա, չնայած «մեծ

հայտնագործության սեմին» (Ջեյթունցյան, 2004: 58) կանգնած լինելու սարսափին, համաձայնում է մտնել հայելու մեջ (իմա՝ հաղթահարել հայելու ֆիզիկական խոչընդոտը) և իր բոլոր «ես»-երի հետ համակեցությամբ գտնել Վիգենի ֆիզիկական կորած տեսքը. «- *Բայց դուք ասում էիք, որ դեռ վեճ է գնում, - դիմադրում էր Վիգենը: - Մեր ու ձեր միջև...*

-*Լուծված է արդեն, լուծված է: Ել ոչ մի վեճ չկա:*

-*Հապա ես ինչո՞ւ տեղյակ չեմ...*

-*Նայիր, նայիր, հայելուն նայիր:*

Վիգենը դժկամությամբ նայեց նրա ցույց տված ուղղությամբ ու տեսավ... Չհավատաց աչքերին, ինքն էր՝ իր հագուստներով, իր դեմքով, իր կանգնած դիրքով...» (Ջեյթունցյան, 2004: 59):

Միշտ չէ, սակայն, որ ճշմարտության դիմառնումը և գիտակցումը, որ սեփական կյանքի երևացող արտաքին կողմն իրականում արտացոլանքն է ներսի աշխարհի, հեշտ է ընդունել և անել այնպես, որ ֆիզիկական ու մտավոր «ես»-երի առճակատումը հանգեցնի ոչ թե կործանման (ինչպես Նարցիսի պարագայում), այլ ցնծագին միացման և ինքնության զարգացման (ինչպես կորնթացիների դեպքում, որը ներկայացված է Պոդոս առաքյալի երկրորդ թղթում): Ճշմարտությունն ընդունելու դժվարության պատճառով է, որ շարունակության մեջ տեսնում ենք, թե ինչպես է Վիգենը հետքայլ անում և հրաժարվում օգտվել բացահայտված իքնության իմացությունից: Նա նախընտրում է ուրանալ իր անհատականությունը և նմանվել ներքնապես անառողջ հասարակությանը՝ այդ հասարակությանն անդամակցելու համար անդիմանալով և դառնալով հերթական Խաչիկներից մեկը¹: Դա դարձյալ արտահայտվում է հայելու փոխաբերությամբ, որը ջարդվում ու փշուր-փշուր է լինում, երբ պարզվում է, որ հերոսը պատրաստ չէ կառավարել իր իմացությունը, հետևաբար անհատական կյանքի ծրագրից և պատասխանատվությունից հրաժարված այս նոր *անձի* Խաչիկ Աստվածատրյանի համար հայելու պատրաստած ծրարը (զարգացման ճշմարիտ գաղափարների վերաբերյալ տեղեկությունը) այդպես էլ չի հասնում հասցեատիրոջը:

Հիմնական պատումում հայելու փոխաբերության մանրամասն քննությունից հետո ժամանակն է անդրադառնալու հայելային արտացոլման *կոմպոզիցիոն սկրունքին*, ինչը թույլ է տալիս հիմնական պատումի մեջ *մետադիեզետիկ մակարդակ* ստեղծել: Խոսքը հիմնական պատումում ներմուծված այն տեքստերի մասին է, որոնք հիմնական պատումի հետ հարաբերակցվում են ոչ թե բացահայտ կերպով, այլ անուղղակիորեն՝ շեղատառ և թավ գրությամբ: Ո՛չ պատմողը, ո՛չ էլ հերոսը ներգրավված

¹ Այդ որոշումն իրականում միանգամից չէր կայացվել, այլ իբրև այլընտրանքային տարբերակ առաջարկել էր հինգերորդ կերպարը, որը կընտրվեր այն դեպքում, երբ հերոսը որոշեր գնալ զանգվածին նույնացվելու ճանապարհով (Ջեյթունցյան, 2004: 57):

չեն ներկայացվող իրադարձությունների մեջ, ավելին՝ դրանք վավերագրություններ են՝ քաղված 2001 թ. փետրվար-հունիս ամիսներին «Իրավունք», «Հայոց աշխարհ», «Ազգ», «Արմենպրես» թերթերում լույս տեսած հոդվածներից: Անդրադառնալով վիպակում մամուլի հաղորդագրությունների ներմուծման խնդրին՝ Ժ. Քալանթարյանը հետևյալ միտքն է առաջ քաշում. «*Կառուցվածքի իմաստով որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում սյուժետային գծից դուրս և անկապ թվացող բավականաչափ մեծաքանակ մեջբերումները զանազան պարբերականներից: ... Այս պարագայում, ինչպես թվում է, հեղինակն այդ կերպ ուզում է ասել, որ իրական կյանքը քաղաքական, սոցիալական, կրթական բնագավառներով, շարունակում է իր հունով ընթանալ, աշխարհն ապրում է իր հնքով, իր կշռույթով, իսկ մարդն ինքնին մի առանձին մոլորակ է՝ մեծ աշխարհից ունեցած իր տարբեր, անձնական բազում խնդիրներով*» (Քալանթարյան, 2005: 6): Համաձայն լինելով գրականագետի հետ և զարգացնելով ու վերաձևակերպելով նրա միտքը՝ կարելի է ասել, որ իրական կյանքը շարունակում է իր հունով առաջ շարժվել, բայց այդ ընթացքում իր անջնջելի հետքն է թողնում մարդկային հոգիներում՝ առաջ բերելով բազում խնդիրներ, որոնց հետ մարդը՝ իբրև մեծ աշխարհում առանձին մոլորակ, պետք է միայնակ պայքարի: Այս համատեքստում մամուլի տեսությունները ոչ թե մարդկային մոլորակն իրական կյանքին հակադրելու և նրանց խզումը ցույց տալու գործառույթն են իրականացնում, այլ մարդկային պահանջմունքի և շրջակա միջավայրում տեղի ունեցող իրադարձությունների լիակատար նույնությունը պատկերելուն, Վիգենի վարքի դրսևորումները՝ իբրև իրական կյանքի համապատասխան պայմանների հայելային արտացոլանքն ընդունելուն են միտված: Այսինքն՝ մետադիեգետիկ մակարդակով ներկայացվող այս հաղորդագրությունները *բացատրական* գործառույթ ունեն. դրանք, ինչպես Ժենետն է ասում, պատասխանում են հետևյալ հարցին. «Ի՞նչ իրադարձություններ են հանգեցրել ներկայիս վիճակին» (Genette, 1983: 232): Այս հայացքով նայելիս տեսնում ենք, որ մինչ հայելու փոխաբերությունը Վիգենի մարմնական «ես»-ի և ներքին «ես»-երի հանդիպադրման համար է, հայելային սկզբունքով ներմուծված տեքստերը ներսի և դրսի անդրադարձ պատկերը ստանալու համար են: Ընդ որում՝ մետադիեգետիկ պատումների հասցեատերը հենց հերոսն է, որին անհատական ինքնության բացահայտման և սեփական անձի հետ տեղի ունեցող իրադարձությունների ընկալման համար անհրաժեշտ են նաև սոցիալական միջավայրի մասին տեղեկություններ¹: Իսկ ահա իրական ընթերցողը, հաշվի առնելով վիպակի համատեքստը և համադրելով

¹ Վիպակի թատերականացված տարբերակում, օրինակ, ավելի ակնհայտ է, որ մամուլի տեսությունների հասցեատերը Վիգենն է, քանի որ դրանք հնչում են ռադիոընդունիչից, որի հետ հերոսն անգամ երկխոսում է (Զեյթունցյան, 2006):

պատումային երկու մակարդակներից ստացված տեղեկությունները, կարող է եզրակացնել, որ անկախացման երևույթը, լիովին կերպարանափոխելով Հայաստան պետությունը, միաժամանակ կերպարափոխման խնդիր էր դրել և՛ անհատական, և՛ ազգային ինքնության առջև: Դրան գումարվել էին նաև դարավերջի (*fin-de-siecle*) և նոր դարասկզբի սահմանագծի անկումային տրամադրությունները և ապագայի հանդեպ սպասման ու վախերի գործոնը, և նախքան հաղթահարելն այդ մարտահրավերները ինքնությունները երկու մակարդակներով էլ հայտնվել էին խոր ճգնաժամում: Ելքը, ինչպես վերն առիթ ենք ունեցել ասելու, անհատական ինքնության ձևավորմամբ և զարգացմամբ հասնելն է հավաքական նոր ինքնության կայացմանը, որպեսզի տեղի ունենա նաև սոցիալական նոր իրողությունների պայմաններում մարդկային հարաբերությունների և բարոյական պատկերացումների արդիականացում: Սակայն այդ գործողությունների տրամաբանական շղթան ընդհատվում է Վիգենի հետքայլով, և ներքին «ես»-ի հետ վերջնական շփումից հետո ստացված փորձն արտաքին աշխարհում և հանուն արտաքին աշխարհի չի յուրացվում, հնարավոր չի լինում հասնել ներդաշնակության:

Բացի մամուլի տեսություններից, հիմնական պատումում նկատվում է նաև **նմանեցման** միտումով միջտեքստային ուղիղ հղում Դանիել Վարուժանի «Ո՛ր Տալիթա» բանաստեղծությանը այն ժամանակ, երբ Նարցիսի պես Վիգենը փորձում է համբուրել իր արտացոլանքին (կանացի). *«Գինը հանեց խալաթը, իսկ Վիգենը, որը համարյա մերկ էր, մտտեցավ հայելուն, փնտրեց կնոջ շրթունքները, բայց փոխարենը կպավ հայելու սատնությանը: Մինևույն է, շրթունքները վառվեցին և, ինչպես իր սիրած բանաստեղծն էր ասում, սերը հասունացա՛վ, հասունացա՛վ («Մինչև որ սերս հասուննա»)...*» (Զեյթունցյան, 2004: 26):

Վիգենի՝ սեփական կանացի արտացոլանքի նկատմամբ սեռական ցանկություններ ունենալու պատճառը քննելու համար միջտեքստային մեկ այլ հղում էլ արվում է մի ֆիլմի՝ նրա մի դրվագը **նմանեցնելու** Վիգենի հետ պատահածին. *«Թեև երկու ոտքով նա անցել էր 21-րդ դար, բայց ըստ էության 20-րդի բնակիչ էր, իսկ թե 21-ը ինչ է՝ դեռ ոչ որ չգիտեր: Քսաներորդում նա տեսել էր մի հրաշալի կինոկատակերգություն, որի դրվագներից մեկում կինը մերկանում էր, իսկ տղամարդը, փոխանակ նայելու կնոջը, այսինքն՝ հետնելու մարդկային պարզ բնագոյներին, նստել էր մեջքով, երևակայության մեջ պատկերացնում էր հենց այդ նույն մերկացող կնոջը, հրճվանքից ցատկոտում տեղում և հուզմունքից եղունգներն էր կրծում: Իրականությունը իր կողքին էր, բայց նա նախընտրում էր պատրանքը: Այսինքն՝ իմպոտենտ էր հոգով և ոչ թե մարմնով: Հիշելով այդ դրվագը և գիշերային իր անհեթեթ արկածը՝ նա ուզեց սահմանազատվել քսաներորդին հատուկ՝ մենակության ու անհաղորդելիության բարդույթից, մենակություն, երբ շրջապատված էս մարդկանցով, նույնիսկ*

շատ մարդկանցով, երբ ան-պակաս են ուրախության սեղանները, ընկերները, սիրուհիները, բայց, միննույն է, դու մենակ ես, և դա շատ ավելի ծանր է, քան ֆիզիկական մենակությունը» (Ջեյթունցյան, 2004: 27): Ինչպես տեսնում ենք, ֆիլմի ներդրի դեպքում չնայած պատմողը մնացել է նույնը, սակայն տեսանկյունը փոխվել է. քանի որ կիզակետավորման առաջին սուբյեկտը՝ պատմողը, դեպքերի մասնա-կիցը (տվյալ դեպքում ֆիլմը դիտող ու հիշող անձը) չէ, նա կիզակետավորումը հանձնել է դիեգետիկ մակարդակի գործող անձին՝ Վիզենին:

Ինտրադիեգետիկ մակարդակում մետադիեգետիկ շրջանակ հայտնվում է նաև այն ժամանակ, երբ Վիզենը սեփական *կորած անձին գտնելու դրդապատճառով* «Հայաստանի Հանրապետություն» և «Ազգ» օրաթերթերում հայտարարություն է տալիս. «*Կորել է Վիզեն Աստվածատրյանի պատկերը հայելու մեջ: Նրա հայտնությունը օտար հայելիներում համարել անվավեր: Արտաքին նշանները՝ կապույտ աչքեր, շագանակագույն մազեր, ձեռքը՝ ձախ կողմից, հասակը՝ 1 մետր 80 սմ, տարիքը՝ 40: Գտնողին սպասվում է մեծ վարձատրություն*» (Ջեյթունցյան, 2004: 44):

Ինչպես ստեղծագործության սկզբնամասում, այնպես էլ վերջնամասում հանդիպում ենք տեքստային խաղի բավական ուշագրավ արտահայտության, որը ստեղծագործությունը կրկին օժտում է ինքնարտացոլման հնարավորությամբ: Ի տարբերություն, սակայն, պատումային մակարդակների սահմանների խախտման մեր արդեն իսկ վերհանած երկու դեպքերի, որոնց պարագայում մետալեպսիսն էքստրադիեգետիկ և ինտրադիեգետիկ մակարդակների միջև էր, այստեղ սահմանային խախտում և մետահորիզոնադրի դիմելու դեպք նկատվում է ինտրադիեգետիկ պատումի և պարատեքստային¹ հատվածների փոխհարաբերության ժամա-

¹ Պարատեքստայնության մասին Ժենետն առաջին անգամ խոսել է «Կրկնագրեր» աշխատության մեջ (Genette a, 1997: 1-7), ապա շատ ավելի մանրամասն անդրադարձել է «Պարատեքստ» երկում՝ քննելով ստեղծագործության բուն տեքստը շրջանակող տարրերի լայն ցանցը: Այդ տարրերը, ըստ նրա, ո՛չ բուն տեքստի արտաքին, ո՛չ էլ ներքին կողմին են պատկանում, այլ կանգնած են շեմին. «Պարատեքստը չսահմանված գոտի է՝ ներսի և դրսի միջև», - գրում է հեղինակը և տարբերակում պարատեքստայնության երկու հիմնական ձևեր՝ 1. *պերիտեքստ*, որը բաղկացած է այնպիսի տարրերից, ինչպիսիք են վերնագիրը, ենթավերնագիրը, հեղինակի անունը, ընծայականը, բնաբանը, նախաբանը, ներածությունը, վերջաբանը, ներվերնագրերը, ծանոթագրությունը, էջի լուսանցքում, ներքևում առկա նշումները, այսինքն՝ տեքստի ներսում առկա այն ամենը, ինչը միջնորդ է գործի և ընթերցողի միջև, 2. *էպիտեքստ*, որի մեջ մտնող տարրերն առկա են ստեղծագործության հանրային և մասնավոր պատմության ներսում: Հանրային էպիտեքստերը գովազդման նպատակով հեղինակի (ինքնագրախոսություն, տեքստի վերաբերյալ ավելի ուշ արված մեկնաբանություններ) կամ հրատարակչի (նրա կողմից գրված կամ ստեղծագործությունից հանված հատված՝ տպագրված գրքի վրա, գրքի կազմ, գրքաշապիկ, հարցազրույցներ, գրախոսություններ և այլն) կողմից մշակված միջոցներն են, իսկ ահա մասնավոր էպիտեքստերը՝ հեղինակային նամակագրությունը, բանավոր զրույցները, օրագրերը, նախնական տեքստերը (Genette b, 1997: pp. XVIII, 2):

նակ: Հերոսները մետալեպոիկ ցատկով ներխուժում են հեղինակի անմիջական վերահսկողության գոտի՝ երկխոսության և քննարկման առարկա դարձնելով վիպակի երկու բնաբանները (մեկը՝ քաղված Հերման Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպից, մյուսը՝ «Ֆորմուլա գղարովայա» ամսագրից): Հետաքրքրականն այն է, որ բնաբանները սովորաբար ընթերցողների համար են, ուղղորդող գործառույթ ունեն և միտված են հեղինակային մտադրությունների բացառարգմանը: Վիպակում, սակայն, ինչպես պարզվում է, դրանցից օգտվում են ոչ միայն ընթերցողները, այլև հերոսները. «-Որովհետև մարդ արարածի հոգին ոչ թե մեկն է, ոչ թե հինգը, այլ մի քանիսը,- սկսեց բացատրել Վիգենը՝ ներքուստ ուրախանալով, որ այս սայրաֆոնները բան չեն հասկանա իր խոսքից:- Մարդը նման է հարյուրավոր թերթիկներից կազմված սոխի, այսինքն՝ տրոհված է ինքն իր մեջ: Մարդու ամբողջությունը ինքնախաբեություն է, որի մերկացման համար Հնդկաստանը հազար տարի պայքար է մղել: Դա նույն ինքնախաբեությունն է, որի հաստատման համար, ընդհակառակը, նույնքան ջանք է թափել Արևմուտքը:

-Բայց դա արդեն գրված է այս վիպակի բնաբանում,- ձանձրոյթով նկատեց ոստիկանը:- Նոր բան ասա: Սո իս... Ի՞նչ սոխ...

- Իսկապե՞ս, - խեղճացավ Վիգենը:- Չեմ կարդացել... Իսկ ի՞նչ վիպակ է դա... Վերնագիրը չե՞ք ասի...

-Ասեմ, որ կարդաս ու նոր օյիննե՞ր խաղաս մեր գլխին: Ուրի՛շ, ուրի՛շ: Քո բառերով, սեփական, սեփական բառերով: Ոչ մի սոխ, հասկացա՞ր...

- Համաձայն Ֆեյշույ ուսմունքի,- շփոթված շարունակեց Վիգենը, քանի որ անտեղյակ էր վիպակի և մանավանդ՝ բնաբանի մասին,- քնից արթնանալու և իրականությանը վերադառնալու անցման երեքուն պահին հայելու մեր կրկնակը ընդունակ է մեզինից խլելու մեր էներգիայի մի մասը:

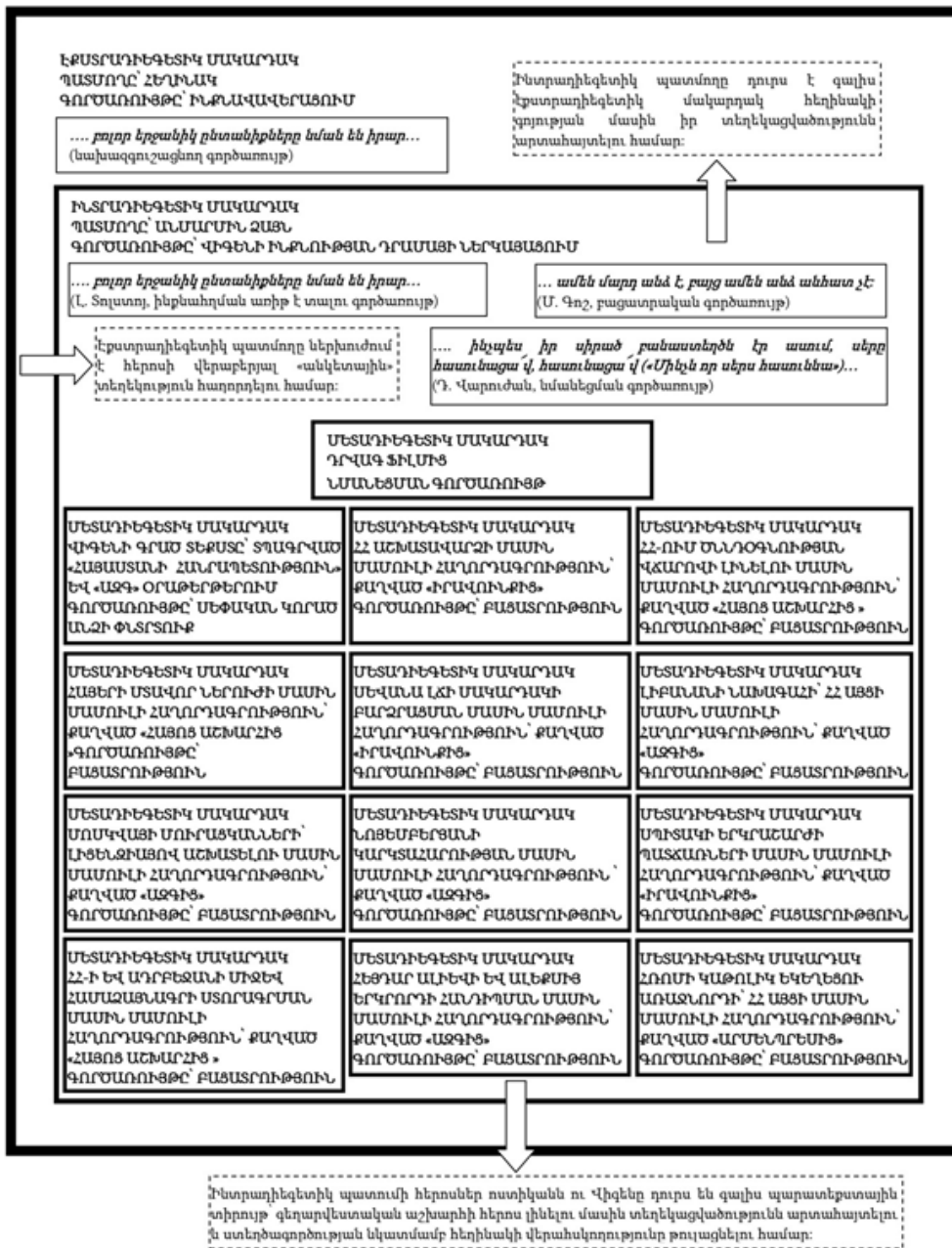
-Բայց այս տողերը տպվելու են «Առողջության բանաձևը»¹ ամսագրում, 2003 թվականի մարտին, այն էլ՝ Մոսկվայում: Իսկ հիմա, 2001 թվականի մայիսին ինչպե՞ս կարող էիր նախապես կարդացած լինել դա» (Զեյթունցյան, 2004: 63-64):

Եթե պատումային մակարդակների նախորդ խախտումները ցույց են տվել, որ պատմողը տեղյակ է պատումի հորինվածք լինելու և դրա հեղինակի գոյության մասին, այժմ պարզվում է *ամենագետ* է ոչ միայն պատմողը, այլև ոստիկանը, որը փորձում է դուրս գալ հեղինակի վերահսկողությունից, նրան հակադրվելով, համոզել սեփական աշխարհի հորինված լինելուց անտեղյակ հերոսին, որ *հուշամար արտաբերված* խոսքե-

¹ Ամսագրի անվանումը բնաբանում հայագիր, բայց չթարգմանված ձևով է ներկայացված, իսկ այստեղ ոստիկանը նրա հայերեն տարբերակն է արտաբերում: Կարելի է կարծել, որ դա հեղինակ-կերպար տարանջատվածության և ինքնուրույնության ընդգծման համար է:

րը կեղծ են: Եթե Վիգենը որոշի հայելու մեջ չվերադառնալ՝ չմտածելով, որ իր ինքնությունը սոխի պես տրոհված է մասերի, ոստիկանի գնահատմամբ՝ «նոր օյիններ չխաղա», ուրեմն հեղինակի վերահսկողությունը որոշակիորեն թուլացել է: Հետևաբար պատահական չէ, որ բնաբանների քննարկմանն անմիջապես հաջորդում է Վիգենի՝ սեփական անհատականությունից հրաժարվելու որոշումը: Չի ուշանում նաև ոստիկանի պատասխանը. «Վերջապե՛ս, վերջապե՛ս,- երջանիկ բացականչեց մայորը:- Դու մեզ էլ ազատեցիր մեծ գլխացավանքից, քեզ էլ: Այ, կտեսնես, հիմա ամեն ինչ կգնա իր հունով: Ես քեզ բան եմ ասում: Ամեն ինչ կգնա իր հունով:- Ու աչքով արեց:-Տեսա՞ր, որ սուտ է, ոչ մի սոխ էլ չկա...» (Զեյթունցյան, 2004: 64):

Այսպիսով՝ ամփոփելով կարելի է ասել, որ շրջանակման հնարի միջոցով կառուցվելով պատումային երեք մակարդակից կազմված երկ, այն համեմելով միջտեքստային հղումներով, ինքնարտացոլմամբ, մետահորինվածքային ու մետալեպսիսային դրսևորումներով (ստորև ներկայացված է ստեղծագործության կառուցվածքի համապարփակ վերլուծության գծագիրը)՝ Զեյթունցյանն ընթերցողներին հրավիրում է խորհելու անցումային շրջանի մարդու ինքնության և գոյության դժվարությունների մասին:



Գծազիր 1: Ստեղծագործության կառուցվածքի համապարփակ վերլուծության

- Գրականության ցանկ
1. Ալավերդյան Մ. ա, Երջանակված արձակի (frame story) պատմական զարգացման հետքերով, «ՎԷՄ» համահայկական հանդես 4 (76), Եր., 2021, էջ 114-131:
 2. Ալավերդյան Մ. ք, «Երջանակված արձակ» (frame story) հասկացության ընկալման և սահմանման հիմնախնդիրը գրականության տեսության համատեքստում, «Հայագիտական հանդես» 5 (54), Եր., 2021, էջ 58-77:
 3. Ջեյթունցյան Պ., Մի նայիր հայելուն, Եր., ՀԳՄ հրատարակչություն, 2004, 126 էջ:

4. *Ջեյթունցյան Պ.*, Մի նայիր հայելուն, «Դրամատուրգիա» 10-11, Եր., 2006, էջ 4-21:
5. *Մանթոյան Ս., Մանթոյան Ա.*, Գրականագիտական բառարան, Եր., «Վան Արյան», 2006, 207 էջ:
6. *Քալանթարյան Շ.*, Չգաղտնագերծված ծրար, «Գրական թերթ» 39, Եր., 2005, էջ 6:
7. **Abrams M., Harpham G.**, A Glossary of Literary Terms, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009, 393 p.
8. **Baldick C.**, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001, 280 p.
9. **Barth J.**, Tales within Tales within Tales, “The Friday book: Essays and Other Nonfiction”, New York, Putnam, 1984, pp. 218-238.
10. **Cuddon J.**, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Oxford, Blackwell, 1998, 991 p.
11. **Diamond J.**, Zebras and the Anna Karenina principle, “Natural History” 103(9), New York, 1994, pp. 4-12.
12. **Diamond, J.**, Guns, germs, and steel: the fates of human societies. New York, W. W. Norton & Company, 1997, 480 p.
13. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.
14. **Genette G.**, Narrative Discourse Revisited. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988, 175 p.
15. **Genette G. a.**, Palimpsests: Literature in the Second Degree, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, 490 p.
16. **Genette G. b.**, Paratexts: Thresholds of Interpretation, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 427 p.
17. **Шкловский В.**, Развертывание сюжета, Петроград, Опояз, 1921, 120 с.

References

1. **Abrams M., Harpham G.**, A Glossary of Literary Terms, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009, 393 p.
2. **Alaverdyan S.**, Տրջանակաճ արյակի (frame story) patmakan zargac'man hetk'erov [A Historical Glimpse on the Development of Frame Story], “VEM” hamahayakan handes [“VEM” Pan-Armenian Journal] 4(76), Erevan, 2021a, pp. 114-131.
3. **Alaverdyan S.**, «Տրջանակաճ արյակ» (frame story) haskac'owt'yan enkalman ew sahmanman himnaxndirē grakanowt'yan tesowt'yan hamatek'stowm [The Issue of the Perception and Definition of the Concept of “Frame Story” in the Context of Literary Theory], “Hayagitakan handes” [“Journal for Armenian Studies”] 5 (54), Erevan, 2021b, pp. 58-77.
4. **Baldick C.**, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001, 280 p.
5. **Barth J.**, Tales within Tales within Tales, “The Friday book: Essays and Other Nonfiction”, New York, Putnam, 1984, pp. 218-238.
6. **Cuddon J.**, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Oxford, Blackwell, 1998, 991 p.
7. **Diamond J.**, Zebras and the Anna Karenina principle, “Natural History” 103(9), New York, 1994, pp. 4-12.
8. **Diamond, J.**, Guns, germs, and steel: the fates of human societies. New York, W. W. Norton & Company, 1997, 480 p.
9. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.
10. **Genette G.**, Narrative Discourse Revisited. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988, 175 p.
11. **Genette G. a.**, Palimpsests: Literature in the Second Degree, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, 490 p.
12. **Genette G. b.**, Paratexts: Thresholds of Interpretation, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 427 p.
13. **K'alant'aryan Ž.**, Čgağtnazerçvaç çrar [Undisclosed Envelope], “Grakan t'ert” [“Literary Journal”] 39, Erevan, 2005, p. 6.

14. **Sant'oyan M., Sant'oyan A.**, Grakanagitakan bafaran [Dictionary of Literary Terms], Erevan, "Van Aryan", 2006, 207 p.
15. **Šklovskij V.**, Razvertyvanie sūžeta [The unfolding of the plot], Petrograd, Opoáz, 1921, 120 p.
16. **Zeyt'ownc'yan P.**, Mi nayir hayelown [Don't Look at the Mirror], Erevan, HGM hratarakčowt'yown, 2004, 126 p.
17. **Zeyt'ownc'yan P.**, Mi nayir hayelown [Don't Look at the Mirror], "Dramatowrgia" ["Dramaturgy"] 10-11, Erevan, 2006, pp. 4-21.

***Մոնա Ալավերդյան** – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի նորագույն շրջանի հայ գրականության բաժնի հայցորդ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է հայ և արտասահմանյան ժամանակակից գրականությունը և գրական քննադատությունը:*

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

Sona Alaverdyan - Ph.D. student in the Department of Modern Armenian Literature at the Institute of Literature after M. Abeghyan of the NAS of the RA. Her scientific interests focus on contemporary Armenian and foreign literature, as well as literary criticism.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

Сона Алавердян - соискательница кафедры современной армянской литературы в Институте литературы имени М. Абегаиана НАН РА. Её научные интересы сосредоточены на современной армянской и зарубежной литературе, а также литературной критике.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

Ընդունվել է տպագրության 18.10.2023թ.:

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Նաթելլա Հովակիմյան

Բանասիրության մագիստրոս, ԵՊՀ

ORCID ID: 0009-0004-3431-3109

natellahovakimyan@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-153

ՀԱՅՐ-ՈՐՂԻ ԽՆԴԻՐԸ ՋՈՆ ԱՓՂԱՅՔԻ «ԿԵՆՏԱՎՐՈՍ» ՎԵՊՈՒՄ

Բանալի բառեր - Հայրեր և որդիներ, սերունդ, ժառանգություն, ուսուցիչ, նյութական, հոգևոր:

Հայր-որդի խնդիրը բոլոր ժամանակներում է արդիական: Այս թեմայով գրվել են շատ ստեղծագործություններ (Բ. Տուրգենև «Հայրեր և զավակներ» (1862), Գ. Բ. Մարկես «Հայր-տարվա մենություն» (1967), Ու. Շեքսպիր «Արքա Լիր» (1606) և այլն), և դրանց շարքում իր ուրույն տեղն ունի Ջ. Ափոլայքի «Կենտավրոս» վեպը: Վեպի տարբեր շերտերում ներկայացված բազում թեմաների շարքում ծնողների և զավակների հարաբերությունները, թերևս, ամենալայնն ու բազմաշերտն է: Թեև վեպում շեշտը գերազանցապես Բոլդուելի և Փիթերի հարաբերությունների վրա է, սակայն դրանք հարկ է մեկնաբանել մի շարք այլ հարաբերությունների համեմատությամբ ու համադրությամբ, ինչը թույլ կտա տեսնել նյութի առավել բազմակողմանի պատկերը:

Հոդվածում ընտրված թեման ներկայացված է երկու ենթախորագրերի ներքո, որոնք դիտարկում են հայր-որդի հարաբերությունները ֆիզիկական, մտավոր, հոգեբանական ու հոգևոր վեկտորներով՝ հրնթացս ներկայացնելով մյուսոսում առկա միջանձնային հարաբերությունների ու 20-րդ դարի ամերիկյան իրականության մեջ ապրող անձանց հարաբերությունների զուգորդումները:

Natella Hovakimyan

Master of Philology, YSU

natellahovakimyan@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-3431-3109

THE THEME OF FATHERS AND SONS IN THE NOVEL “THE CENTAUR” BY JOHN UPDIKE

Key words - Fathers and sons, generation, heritage, teacher, material, spiritual.

The theme of fathers and sons has always been relevant. Many literary works have been written on this topic (I. Turgenev “Fathers and Sons” (1862), G. G. Márquez “One Hundred Years of Solitude” (1967), W. Shakespeare “King Lear” (1606), etc.), and a novel that has its unique place in this range is “The Centaur” by J. Updike. In the range of various topics discussed in different layers of the novel, probably the widest and the most multilayered topic is that of the relationships between fathers and sons. Though the concentration in the novel is principally on the relationship between Caldwell and Peter, it needs to be analyzed in comparison and relation to other relationships present in the novel, which will create a multifaceted image of the theme discussed. The chosen topic is represented under two subtitles, which observe the relationships between fathers and sons in physical, mental, psychological, and spiritual aspects, combining this with the representation of associations of the interpersonal relationships present in the myth and those present in 20th century American reality.

Нателла Овакимян
Магистр филологии, ЕГУ
natellahovakimyan@gmail.com
ORCID ID: 0009-0004-3431-3109
+374 98 31 71 22

ТЕМА ОТЦОВ И СЫНОВЕЙ В РОМАНЕ ДЖОНА АПДАЙКА «КЕНТАВР»

Ключевые слова: Отцы и сыновья, поколение, наследие, учитель, материальное, духовное.

Тема отцов и сыновей всегда была актуальна. На эту тему написано множество литературных произведений (И. Тургенев "Отцы и дети" (1862), Г. Г. Маркес "Сто лет одиночества" (1967), У. Шекспир "Король Лир" (1606) и т.д.), а романом, занимающим свое уникальное место в этом ряду, является "Кентавр" Дж. Апдайка. С точки зрения тематических спектров рассматриваемых в разных пластах романа, самой широкой и многослойной, пожалуй, является тема взаимоотношений отцов и сыновей. Хотя основное внимание в романе уделяется отношениям между Колдуэллом и Питером, их необходимо анализировать в сравнении и с взаимосвязями с другими отношениями, присутствующими в романе, позволяя создать многогранный образ обсуждаемой темы. Выбранная тема представлена в двух подзаголовках, которые рассматривают отношения между отцами и сыновьями в парадигме физических, психологических и духовных аспектах, параллельно сочетая их с межличностными отношениями, присутствующих в мифе и в американской действительности XX века.

Ներածություն

Չոն Ափդայքի անունը մեզանում հաճախ չի հնչում, թեպետ գրողը համաշխարհային մեծ հռչակ ունի, և նրա թողած հարուստ գրական ժառանգությունը հաճախ է դառնում այլ լեզուներով գրվող գիտական ուսումնասիրությունների առարկա: Ընտրված թեման *արդիական* է նրանով, որ բացի հաճախ քննարկման առարկա դարձած սոցիալական, ինչպես նաև հայրորդի ֆիզիկական-կենսաբանական հարաբերությունների ուսումնասիրությունը՝ հողվածում դիտարկվում են այդ հարաբերությունները նախ առավել լայն ընդգրկմամբ, քանի որ ոչ թե վեպում ներկայացված միայն երկու գլխավոր, այլ բոլոր երեք սերունդներն են քննարկվում, հետո հոգեբանական ու հոգևոր հայեցակետերով:

Հողվածի երկրորդ ենթաթեման *նորույթ* է, և մինչ այժմ առաջ չի քաշվել Քոլդուելի՝ որդու համար ավելին, քան հայր լինելու գաղափարը: Հողվածում ներկայացնում ենք նաև վեպում առկա միջանձնային մի շարք այլ հարաբերություններ, ինչը նպաստում է մեր առջև դրված հիմնական նպատակի իրականացմանը: *Նպատակն* է ուսումնասիրել հայր-որդի խնդիրը՝ դուրս գալով գուտ սոցիալական ու կենսաբանական մակարդակներից և գտնել առավել խորքային՝ հոգևոր-հոգեբանական տարրեր: Այս նպատակն իրականացնելու համար առաջադրել ենք ներքոգրյալ *խնդիրները*.

- ուսումնասիրել Քոլդուելի ու Փիթերի հարաբերությունները և դրանց ընկալումը որդու կողմից վերջինիս երկու տարբեր տարիքներում՝ դեռահասության և հասունության շրջաններում,

- դիտարկել Քոլդուելի, նրա հոր ու որդու կերպարները ժառանգական հաջորդականության համատեքստում,
- ուսումնասիրել Քոլդուելի՝ որպես ուսուցչի կերպարը Փիթերի համար:

Ժառանգության ընդունման ու պահպանման խնդիրը հայր-որդի հարաբերություններում

Հայր-որդի հարաբերությունները վեպում հիմնականում կենտրոնացած են Քոլդուելի ու Փիթերի վրա: Վեպը գերազանցապես պատմում է Փիթերը, և քայլ առ քայլ տեսնում ենք նրա ու հոր հարաբերությունների զարգացումը ֆիզիկական ու սոցիալական մակարդակներից մինչև մտավոր ու հոգևոր մակարդակներ: Այս երկու կերպարների միջև նկատվող առաջին տարրը Փիթերի՝ հոր ընկալումն է: Ինչպե՞ս է նա նկարագրում Քոլդուելին. «Նրա հագին վերարկուն էր՝ խառը կոճակներով, մաշված, վանդակավոր, անպետք մի բան, որը նա փրկել էր բարեգործական տոնավաճառից, չնայած այն չափազանց փոքր էր ու հագիվ էր ծնկներին հասնում: Գլխին մի տգեղ տրիկոտաժե կապույտ գլխարկ կար, որը նա հանել էր դպրոցի մի աղբամանից: Երբ դնում էր գլխին, նմանվում էր չափազանց շատ մեծացած հիմարի կոմիկական թերթում» (Updike, 1996:64)¹:

Որդու՝ հոր նման նկարագրությունից բխում է, որ նա չի համակերպվում հոր հասարակական կերպարի հետ, և առաջին նշանը կապված է հագուստի, այսինքն՝ արտաքին շերտի հետ. «Երանի՛ հանուն ինձ նա պատշաճ վերարկու գներ» (Updike, 1996:116): Սակայն անկախ նրանից, թե ինչպես է հայրը ներկայանում հասարակության մեջ, Փիթերը հասկանում է, որ պաշտպանված է նրա կողքին. «Մի անգամ, երբ կանգնեցի նրա ծնկների մոտ, [...] կարծեցի, որ նա այնքան բարձր է, որքան շագանակենիների կատարները, և հավատում էի, որ ոչ մի վատ բան չի լինի, քանի դեռ մենք այդպես կանգնած ենք» (Updike, 1996:64-65):

Գրականագետ Ա. Քլարքը նկատում է, որ Փիթերն ընդունում է, որ իր հոր որդին լինելը իրեն ինքնություն ու կարևորություն է տալիս (Clarke, 2020:5), իսկ ճաշարանում Քոլդուելի մասին կես-կատակ, կես-ճաղրանքով խոսող աշակերտների ներկայությամբ «Քոլդուելի որդին լինելը բարձրացնում էր ինձ տարիքով ավելի փոքր երեխաների անդեմ զանգվածից» (Updike, 1996:121): Սա է պատճառը, որ չնայած քանիցս տեսնում ենք, թե նա ինչպես է նախատում հորը և իրեն նվաստացած զգում նրա քայլերի հետևանքով, սակայն նաև ակնհայտ է, որ անհանգստանում է հոր համար ու իսկապես սիրում:

Յոթերորդ գլխի վերջում, երբ Քոլդուելն ու Փիթերը քայլում են ձևա-

¹ Այստեղ և այսուհետ Ջոն Ափոյայքի երկից մեջբերումներն արվել են մեր թարգմանությամբ. - Ն. Հ.:

մրրիկի տակ, ասվում է. «Հայրը, հիմա նրա կողքով քայլելով ու իր մարմինը որդու համար որպես վահան օգտա-գործելով քամու դեմ, Փիթըրի սառած գլխին է դնում բրդից գործված գլխարկը, որ հանել է իր գլխից» (Updike, 1996:265): Սա առաջ է քաշում հոր՝ հանուն որդու իր մարմինն անգամ զոհաբերելու քրիստոնեական գաղափարը: Փիթըրը հոր մահվան հնարավոր հետևանքների մասին մտածելիս է, որ հասկանում է իր կախվածությունը նրանից կյանքի բոլոր կարևոր իրավիճակներում. «Հայրս ապահովում էր մեզ [...], և առաջին անգամ նրա մահը նույնիսկ իր անհնարինության հսկայական աստղային հեռավորությունից թվաց լուրջ ու սարսափելի սպառնալիք» (Updike, 1996:92-93). «Մայրս ու ես [...] շարունակ բախվում էինք փաստին, որ հորս՝ ուսուցչությամբ զբաղվելն էր, որ ապահովում էր մեզ» (Updike, 1996:111): Իսկ ավելի ուշ տիկին Համրլի հետ մենակ մնալիս՝ «հորս խորհրդավոր բացակայությունն ինձանից մշտական էր թվում: Ես կորսված [ընգծում. – Ն. Հ.] էի» (Updike, 1996:277):

Ընդգծված բառը քողարկում է Փրկչին կորցնելու գաղափարը, որը միայն սոցիալական հայեցակետը չէ, որ ակնարկում է: Նման գաղափար բիրիակական համատեքստում առավել սակավ սքողմամբ տեսնում ենք անգլիացի բանաստեղծ Ուիլյամ Բլեյքի հայտնի «Փոքրիկ տղան մոլորված» բանաստեղծության մեջ.

*«Հա՛յր, հա՛յր, ու ՞ր ես գնում,
Օ՛, մի՛ քայլիք այդքան արագ,
Խոսի՛ր, հա՛յր, խոսի՛ր փոքրիկ որդուդ հետ,
Այլապես ես կմոլորվեմ» (Blake, 1905:52):*

Քննարկվող վեպում այս փոքրիկ տղայի տեղում Քոլրուելի ձևակերպմամբ «դեռևս բանալի չունեցող» Փիթըրն է, որի վրա մեծապես ազդում է հոր՝ «բոլորս կարող ենք պատկել ու հանգչել» (Updike, 1996:188) արտահայտությունը. «Բայց ինչո՞ւ ես ուզում մեռնել» (Updike, 1996:188), «Մի՛ մեռիր [...] Հայրի՛կ, մի՛ մեռիր: Ի՞նչ պիտի անես: Չե՞ս կարող ներել (ընդգծումը. – Ն. Հ.) մեզ ու շարունակել ապրել» (Updike, 1996:188-89): Սրան զուգահեռ հիշենք հատվածը, որում հոր՝ այլ անձանց կոպտությանն արհամարհանքով պատասխանելու պատճառով իր նվաստացած լինելու մասին խոսելիս նա ասում է. «Ես ներեցի նրան» (Updike, 1996:86):

Ուշադրություն դարձնենք որդու՝ հորը ներելու մտքի վրա. ներել անձնագոհ մարդուն, ներել նրա անձնագոհությունը, սա այն շրջանն է, երբ որդուն ծանոթ է միայն հոր «ստորին կեսը», քանի որ հոր մահից հետո ու իր հասուն տարիքում է միայն, որ նա սկսում է կերտել իր այս պատմությունը հոր մասին՝ պարբերաբար զուգորդումներ անցկացնելով մեկ կենտավրոս Քիրոնի, մեկ Քրիստոսի, այսինքն՝ մարդկության պատմությանը հայտնի այս երկու մեծ զոհաբերվողների հետ:

Ըստ Բ. Վ. Հոուզի՝ կենտավրոսը կարող է լինել նաև միաձուլումը Քոլդուելի և Փիթըրի (Hoag, 1980:95): Երբ անձանոթը հրաժարվում է նստել մեքենայի առջևի նստարանին, Փիթըրը մտածում է. «Ասես մենք՝ իմ անձնուրաց հայրն ու ես՝ անմեղս (ընդգծումները. -Ն. Հ.), սև դավաճան կենդանի էինք, որին նա գերեվարում էր» (Updike, 1996:80): «Կենդանի» բառը եզակի թվով է դրվում բնագրում («we were [...] a treacherous black animal» (Updike, 1996:80)): Ի տարբերություն հայերենի՝ անգլերենում հոգնակի թվով են դրվում բոլոր գոյականները, որոնցից առաջ կա նրանց հոգնակիությունը ցույց տվող բառ, սրանով կարող ենք հիմնավորել հոր ու որդու անքակտելի կապի գաղափարը, որը վեպում ավելի ուշ ևս մեկ անգամ շեշտվում է, երբ Փիթըրն իր ու հոր ստվերները դարձյալ նմանեցնում է կենդանու. «Մեր ստվերից թվում էր՝ չորս ոտք ունեցող միզլխանի ոստնող էակ ենք» (Updike, 1996:113): Նման համեմատությունը հանգեցնում է եզրակացության, որ որդին շարունակում է հոր ճանապարհը, իր պատկերացումներում, գուցե նաև դրանցից դուրս նույնանում նրա հետ, քանի որ ստվերը, ըստ էության, ներկայացնում է մեկ գլուխ ունեցող էակի, այսինքն՝ մեկ էակի:

Չերոսի «պատկերացումները», ի դեպ, ապահովում են ամբողջ վեպի հիմքը: Ուելսյան համալսարանի պրոֆեսոր, գրող Ջ. Փլեթը նկատում է, որ Փիթըրի պատկերացումներն ավելի պարզ են, քան իրականությունը, որը շրջապատում է նրան: Ափդայքի համար «իդեալական» ձևերն արվեստի աշխարհում են, պարզ ու գործուն պատկերացումների աշխարհում ավելի, քան (կամ գուցե ի լրումն) Պլատոնի քարանձավի հայտնի համանմանության մեջ առկա այնկողմնային աշխարհի հոգևոր թագավորությանը, և բնավ պատահական չէ թանգարանի տեսարանը, քանի որ էթե Փիթըրին վախեցնում են թանգարանի առաջին հարկում ցուցադրված գիտական ու մարդաբանական նմուշները, ապա երկրորդ հարկի՝ ամբողջությամբ արվեստին նվիրված նմուշները շահագրգռում են հերոսին (Plath, 2019:140): «Ինձ ոչ միայն թույլատրված էր, այլ նաև հայրս ինքն էր պատվիրել գնալ կինոթատրոն ու երկու ժամ այս աշխարհից դուրս անցկացնել» (Updike, 1996:138): Սա նշանակում է, որ հերոսի հակումն այնկողմնային աշխարհի նկատմամբ հորից է նրան փոխանցվում այնպես, ինչպես հակումը դեպի առեղծվածային գաղտնիքների ու խավարի աշխարհը:

Արդեն նշել ենք Քոլդուելի՝ խավարի, մթության, քնի ու մահվան նկատմամբ ունեցած նույնական վերաբերմունքի մասին¹, սակայն վեպում

¹ Քնի ու մահվան նույնականությունը վեպում ուղղակիորեն արտահայտվում է վեպի երրորդ գլխում, որը ծայրեիծայր միջական է. «Մահը նրանց համար ավելի սարսափելի չէր, քան քունը» (Updike, 1996:99): Ավելի մանրամասն տե՛ս Գրականագիտական հանդես, 2023-1, Երևան, էջ 277-281:

առանձնակի մեծ դեր չունեցող սևամորթի երկու կերպար կա, որ արժանացել է մեր ուշադրությանը: Դեռ պատանի Փիթըրը տեսարաններից մեկում մի սևամորթ տղայի է տեսնում, որի մասին առաջին դեմքով ասում է. «Մեղանի հետևում նստած տղան [...] վախեցրեց ինձ. Օլինջըրում սևամորթներ չկային, [...]: Ինձ թվում էր, թե նրանք կախարդներ են, որոնք ունեն սիրո ու երգի սև գաղտնիքները» (Updike, 1996:140), իսկ արդեն մեծ տարիքում Փիթըրը հոր մասին պատմում է իր սևամորթ սիրեցյալին, այսինքն՝ նա ևս, ի վերջո, ձեռք է բերում յուրահատուկ ձգտում դեպի սիրո ու երգի գաղտնիքները պարփակող մութն ու խավարը: Սա հորից ստացած ժառանգության մի մասն է, որը կլանում է նրան, քանի որ նա սկսում է հասկանալ արդեն հոր վերին կեսը: Փիթըրը հոր մասին սևամորթ ընկերուհուն ասում է. «Նրա վերին կեսը թաքնված էր ինձանից: Ես ամենից լավ նրա ոտքերը գիտեի» (Updike, 1996:269): Հասկանալի է, որ սա այն շրջանն է, երբ Փիթըրի հայրն այլևս չկա, չի նշվում, թե նա երբ է մահացել, սակայն Փիթըրի՝ կնոջ կողքին արթնանալու փաստը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ նա այլևս երեխա չէ, այսինքն՝ Քոլդուելն իր գոհաբերությունը՝ ապրելու ու որդուն անպատրաստ տարիքում միայնակ չթողնելու առումով, իսկապես կատարել է:

Չոր կերպարը մարդկանց մտքում, որպես կանոն, զուգորդվում է պաշտպանության և ուժի հետ, որն ապահովում է զավակի ինքնավստահությունը: Քոլդուելի արարքները, սակայն, Փիթըրն ընկալում է որպես նրա թույլ լինելու արտահայտություն, ինչը շարունակ իրեն նվաստացնում է, քանի որ կարծում է, որ հայրը բավարար ուժեղ չէ, և ինքն է, ըստ էության, դառնում հոր պաշտպանը. «Ես օրվա ընթացքում խոստում էի տվել պաշտպանելու հորս, և նրա ժամանակը սպառող այս երկու աշակերտներն առաջին թշնամիներն էին, որոնց հանդիպեցի» (Updike, 1996:100): Այս գաղափարը Ջ. Ափոլայքը շեշտում է վեպի ևս մեկ կերպարի՝ Հեստըր Էփրլթի միջոցով. «Նա (Փիթըրը. – Ն. Հ.) այդքան փխրուն չէ, Ջոնը [...], որոշ առումներով նա ավելի ամուր է, քան իր հայրը» (Updike, 1996:192):

Փիթըրը դեռահասության շրջանում ուզում է լինել հասարակության մյուս անդամների նման. «Ես այնքան շատ գումար էի ծախսել այս ձեռնոցների վրա, որ մորս միայն մի գիրք էի գնել, պապիս թաշկինակ: Ես այնպես էի ուզում, որ հայրս հոգ տանի իր հագուստի ու հարմարավետության մասին, ինչպես ընկերներիս հայրերը (ընդգծումը. – Ն. Հ.)» (Updike, 1996:76), իսկ յուրահատուկ վերաբերմունքն ու հոգատարությունը հոր նկատմամբ երևում են նրանից, որ կարևորել է նրան ավելի, քան մորն ու պապին: «Ձայնս նրա հետ խոսելիս գրեթե դատապարտող (ընդգծումը. – Ն. Հ.) էր: // — Դրանք լավն են, հրաշալի ձեռնոցներ են, Փիթըր: Ես ճանաչում եմ լավ կաշին, պիտի որ մի ամբողջ հարստություն վճարած լինես: // — Ոչ այնքան, բայց ձեռքերդ չե՞ն մրսում: // [...] // —

Երեխա ժամանակ եթե ինչ-որ մեկն ինձ նման ձեռնոցներ տար, ես լաց կլինեի: // Այս խոսքերը ցավեցրին ինձ» (Updike, 1996:76): «Քոլոուելը նման շքեղ ձեռնոցներ հագնելու համար իրեն անարժան է զգում այնպես, ինչպես անարժան է զգում որպես հայր»,— իրավացիորեն նկատում է Հելվան համալսարանի պրոֆեսոր Բ. Ս. Յուսեֆը (Youssef, 2022:180):

«Այսպիսով՝ Փիթըրի առաջին գործը մոր՝ հորը խնամելու կարգադրությունն անելիս դիտելն է տառապող մարդուն, որի [...] գլուխն ուղղված էր դեպի խավար դուռը, դեպի էլի մի կործանում» (Updike, 1996:214-215): Սա, իհարկե, նախ կապվում է հերոսի՝ դեպի մահը, անտեսանելին ու խավարը միտված լինելու գաղափարի հետ, սակայն այստեղ կա ևս մեկ կարևոր նկատառում. որդու դեռևս փխրուն ուսերին դրված է մեծ պատասխանատվություն, որը չափազանց ծանր է նրա համար. «Հայրս ծանրություն էր ինձ համար, [...] նրա այս ծանրությունն ու եռանդի բացակայությունն էին, որ շարունակ խոչընդոտում ու ոչնչացնում էին իմ պարզ ծրագիրը՝ նրան հասցնելու տուն, որտեղ նա դուրս կգար իմ հոգածությունից» (Updike, 1996:143-44), և որդին էլ հոր համար է ծանրություն, քանի որ Ֆիլիփսի հետ խոսելիս թույնի խորացման գաղափարն արտահայտելուց անմիջապես հետո նշվում է, որ որդիները ծանր թեմա են այս հերոսների համար (Updike, 1996:224): Կարելի է ենթադրել, որ թույնը, որը խրվում է հերոսի մարմնի մեջ վեպի սկզբում ստացած հարվածից, հենց որդու գոյությունն է, իրեն նյութական աշխարհին կապող, վերերկրային գաղափարներից անջատող ամենահզոր կետը, որը, ի վերջո, ընդունելով իր մարմնի մեջ՝ Քոլոուելը շարունակում է ապրել: «Խեղճ երեխան,— ասաց հայրս,— այլևս երբեք չի ունենում սահնակով սահելու հնարավորություն: Մենք նրան հանեցինք քաղաքից, որտեղ նա սիրում էր ապրել, և սոսնձել ենք նրան ձողերի մեջ» (ընդգծումը. – Ն. Հ.) (Updike, 1996:81): Այս միտքը վեպի վերջին գլխում դարձյալ շարունակվում է գլխավոր հերոսի հետահայաց մտքերում. «Հետևում թողած տեսարանն սկսեց ան-հանգստացնել նրա միտքը: Իր երեխան՝ հիվանդ պառկած: [...] Խեղճ երեխա, ամեն ինչի կարիք ունի: Չբավորություն: Իր ժառանգությունը՝ պարտքեր ու Աստվածաշունչ, դա էր ինքը փոխանցում» (Updike, 1996:295):

Քոլոուելն ու Փիթըրն շատ նմանություններ ունեն, և սա շեշտվում է մի քանի անգամ: «Հե՛յ, Փիթըր, երբ դու և հայրդ կանգած էիք լույսի առաջ, մի պահ չհասկացա՝ ձեզանից ով որ մեկն է» (Updike, 1996:215): Նմանությունը հասնում է մինչև իսկ երկվորյակների կապի. «Տուն տանող ողջ ճանապարհին մենք [...] երկվորյակների պես նստեցինք կողք կողքի» (Updike, 1996:86): Փիթըրի՝ հորը նման լինելն է պայմանավորում այն, որ «գիտակցությունս ու հայրս հազվադեպ էին հակառակ կողմերում» (Updike, 1996:116): Հորը նման լինելն ու միևնույն ժամանակ թե՛ սիրելը, թե՛ նրա շատ արարքներից զայրանալը որդուն ստիպում են շարունակ

շեշտել դա: Նա զայրույթն արտահայտում է բղավոցով, որը մշտապես հակադրվում է նրա բղավոցին հոր հանդարտ պատասխաններով: Հիշենք տեսարանը, որում մեքենայից դուրս է գալիս անձանոթը, որին Քոլդուելը պատմել էր որդու հիվանդության մասին. «Ես շատ վստահ մտադիր էի կշտամբել նրան դպրոցի ամբողջ ճանապարհին [...] Բայց չես կարող շարունակ հանդիմանել մարդուն, եթե նա ոչինչ չի ասում» (Updike, 1996:91): Գրականագետ Ջ. Կանեց-կիենեն գրում է. «Հեղինակը մի քանի պատճառ ունի իրական միջը փոխելու համար. նախ՝ Քիրոնը ինչ-որ առումով նման էր Պրոմեթևսին: Նա աստվածների ուսուցիչն էր, բայց միևնույն ժամանակ բարի էր մահկանացուների նկատմամբ: Նա սովորեցնում էր ոչ միայն բժշկության և աստղաբանության, այլ նաև արդարության բարձրագույն արվեստը: Իր անմահությունը փոխանցելով Պրոմեթևսին՝ նա կարծես որդեգրեց նրան: Երկրորդ՝ Ափոլայքը Փիթերի կերպարի համար ընտրում է Պրոմեթևսին մեկ այլ պատճառով ևս. դա կապված է Պրոմեթևսի եղբոր՝ Էպիմեթևսի հետ, որն ամբողջովին նրա հակապատկերն էր: Գիտնականները ենթադրում են, որ առաջին հերթին դա մեկ աստվածություն էր, որ ներառում էր հակադիր որակներ կամ աստվածային երկվորյակներ, որոնք երբեք չէին բաժանվում: Հետևաբար Փիթերը կարող է ընկալվել որպես որդի, որն իր հոր արարքը չափազանց ուշ է հասկանում: Տարիներ էին պետք, որ հասկանար հոր մեծությունը՝ քողարկված նրա «աննշանությամբ» և միջակությամբ» (Kaneckiene, 2007:18):

Պրոմեթևսի ու Էպիմեթևսի լեգենդը¹ և նրանց անունների նշանակությունը հին հունարենում² ամրացնում է հիշյալ մոտեցման հիմքերը: Վեպում որդին ի սկզբանե չի հասկանում հոր գործողությունների տրամաբանությունը, քանի որ նրան տեսանելի է միայն նրա *ստորին կեսը*, այն կեսը, որը նրա տառապանքների պատճառն է: Վեպի սկզբում Համրլի հարցին, թե արդյոք նա գիտի՝ որն է իր խնդիրը, Քոլդուելը մտքում պա-

¹ Ջևը, Պրոմեթևսից վրեժ լուծելու համար, պատվիրում է, որ Հեփեստոսը կավից կին ստեղծի, չորս Քամիները նրան շնչով օժտեն, և Օլիմպոսի բոլոր աստվածուհիները զարդարեն նրան: Երբևէ ստեղծված ամենագեղեցիկ այս կնոջը՝ Պանդորային, Ջևը, Հերմեսի ուղեկցությամբ, որպես նվեր ուղարկում է Էպիմեթևսին, սակայն Պրոմեթևսը եղբորը նախապես զգուշացրել էր Ջևսից նվերներ չընդունել, և նա բարեկրթորեն հրաժարվում է ընծայից: Ջևը որոշում է խորամանկության դիմել, և Էպիմեթևսը, ցանկանալով փրկել շոթայված տառապյալ եղբորը, ամուսնանում է Պանդորայի հետ, որին աստվածների հայրն այնքան հիմար էր ստեղծել, որքան գեղեցիկ: Նա բաց է անում սնդուկը, որը Պրոմեթևսը եղբորը զգուշացրել էր չբացել, և այնտեղից դուրս են գալիս մարդկության բոլոր չարիքները՝ Օերությունը, Հիվանդությունը, Խելագարությունը, Անառակությունն ու Կիրքը, որոնք ամպի ձևով հարձակվում են նախ Էպիմեթևսի և Պանդորայի մարմինների վրա, ապա մարդկային ողջ ցեղի (Graves, 1984:49):

² Պրոմեթևս – հուն. նախատեսող, հեռատես, Էպիմեթևս – հուն. հետո մտածող, ուշ տեսնող:

տասխանում է. «*Իմ խնդիրն այն է, որ ոտքս սպանում է ինձ*» (Updike, 1996:15), ինչը բացի ֆիզիկական ցավից՝ կարող ենք մեկնաբանել որպես նրա ստորին, այսինքն՝ սոցիալական աշխարհում ապրող մարմնական կեսի տառապանքների խորհրդանիշ:

Քոլդուելն իրականում իսկապես ուզում և փորձում է լավ հայր լինել որդու համար: Յոթերորդ գլխում, երբ Ֆիլիփսը Քոլդուելին առաջարկում է դիմել Ջիմըրմենին արձակուրդի համար, Քոլդուելը հրաժարվում է. «Ես չեմ կարող ինձ արձակուրդ թույլ տալ: Ի՞նչ կաներ երեխան: Նա նույնիսկ ավագ դպրոց գնալ չէր կարողանա: [...] Նա իմ կարիքն ունի իրեն ապրել օգնելու համար, իսկ երեխան *բանալի դեռ չունի*» (ընդգծումը. – Ն. Հ.) (Updike, 1996: 223): Նույնն առաջարկում է որդին, և Քոլդուելը դարձյալ հրաժարվում է (Updike, 1996:292):

Ք. Դ. Բոնալդը նկատում է. «Քոլդուելը կարող է հաշտվել իր դժբախտ ու անհաջողակ լինելու հետ, սակայն նա չի կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ Փիթըրը երջանիկ լինելու հնարավորություն չունենա իր հոր թերությունների պատճառով» (Ronald, 1965:37): Իրեն հանուն որդու *գոհարեղու* հետ է կապված նաև նրանից հեռանալու պատրաստակամությունը. «Տարե՞ք նրան Ձեզ հետ,— գոչեց հայրս:— Եթե որևէ երեխայի երբևէ ընդմիջում պետք է եղել, այս երեխան է» (Updike, 1996:89): Քոլդուելն ուսուցիչ է, որը, ինչպես ձևակերպում է Բ. Ս. Յուսեֆը, «պայքարում է դժկամ աշակերտներին դասավանդելու իր գործում, դիմադրում տնօրենի կոիվներին ու միննույն ժամանակ շարունակում լինել օրինակելի մոդել որդու աչքերում» (Youssef, 2022:178-79):

Շայր-որդի հարաբերությունների համատեքստում անցնելով առավել լայն՝ *սերունդների հաջորդականության* թեմային՝ նշենք, որ Քոլդուելի ու Փիթըրի հարաբերությունները շարունակում են Քոլդուելի ու վերջինիս հոր հարաբերությունները: Քոլդուելի հայրը մահացել է 49 տարեկանում՝ ընտանիքին թողնելով «մի Աստվածաշունչ ու շատ պարտքեր» (Updike, 1996:88), և չնայած ամբողջ կյանքում Քոլդուելն ապրում է չքավորության մեջ, սակայն պահպանում է Աստվածաշունչը, այլ կերպ ասած՝ ապրում է կյանքը՝ հետևելով քրիստոնեական արժեքներին, տառապում թե՛ հոգեպես, թե՛ մարմնապես, և սա արտահայտվում է նաև Հեստրրի հետ երկխոսության ժամանակ. «Dieu - est - très - fin.¹ Այս նախադասությամբ եմ ես ապրել» (Updike, 1996:194), իսկ որդուն նույն կերպ ժառանգում է այդ ամենը՝ չքավորություն, պարտքեր, տառապանք, Աստվածաշունչ ու ժամացույցը (Updike, 1996:295):

Իր հոր թողած այդ ժառանգության մասին խոսելիս Քոլդուելն ասում է, որ հայրը «փորձում էր անել այն, ինչ *ճիշտ* (ընդգծումը. – Ն. Հ.) է»

¹ Ֆրանս. «Աստված շատ լավն է»:

(Updike, 1996:88), ու սա քրիստոնեական հենց այն արժեքներից մեկն է, որն ավելի վաղ հիշատակել ենք:

Ք. Դ. Բոնալդը նկատում է, որ եթե Քոլդուելը շատ թե քիչ անգիտակցաբար պատրաստում է տղային որպես իրեն հաջորդող՝ նրան նախապատրաստելով իր իսկ հոգևոր արժեքները յուրացնելուն (այսինքն՝ յուր-ը, իրենը դարձնելուն), ապա Փիթըրը, թվում է, մարմնապես ու հոգևոր առումով զարգանում է նույն կերպ (Ronald, 1965:42-43): Փիթըրին տեսարաններից մեկում թվում է՝ տեսնում է հորը, բայց նրան ասում են. «Ոչ մեկն էլ չէ, ծառի ստվերն է» (Updike, 1996:179): Նրա մտքում հայրը գուգորդվում է ծառի հետ, ինչը բացի Քիրոնի և Փիլիբայի լե-գենդից կարող է մեկնաբանվել որպես սերունդների շարունակականության խորհրդանիշ, այն շարունակականության, որն ապահովողը ինքն է լինելու:

Փիթըրը հոր մասին Ջիմըրմենին ասում է. «Այն, ինչ ազդում է նրա վրա, ազդում է և ինձ վրա» (Updike, 1996:241): Քոլդուելը ևս հասկանում է, որ իրեն առնչվող ցանկացած բան ուղղակիորեն առնչվում է որդուն, այս պատճառով է նա մինչ բժիշկ Էփրլթնից իր խնդիրների պատճառը լսելը խնդրում, որ որդին ներս գա. «Ուզում եմ՝ նա լսի՝ ինչ պիտի ասես ինձ. ինչ էլ ինձ պատահի, պատահելու է նրան» (Updike, 1996:128): Այստեղ ուշագրավ է նրա անձի բացառումն ընդհանուր խոսքից. այն, որ վերջին նախադասության մեջ նա չի ասում «պատահելու է *նաև* (ընդգծումը. – Ն. Ն.) նրան», ենթադրում է սերնդափոխության ընդհանուր գիծ, որում առանձին սերունդները չեն տարանջատվում միմյանցից, և կենտրոնացումը գլխավորապես վերջին սերնդի վրա է, քանի որ սերունդը շարունակողը նա է: Ք. Դ. Բոնալդը գրում է. «Իր վերջին հրաժարման ժամանակ Քոլդուելը եզրակացնում է, որ անձնական ցանկությունը երբեք գերակայություն չի ունենում պարտականության նկատմամբ, և Փիթըրը վերջապես հասկանում է, որ իր ժառանգությունը ներառում է կյանքի նույն պարտավորեցնող զգացողությունը» (Ronald, 1965:60):

Վեպում արտահայտված հայր-որդի հարաբերությունն ունի կենսագրական աղերսներ: Ջ. Ափոյայքի հայրն ուսուցիչ էր: Ամերիկացի գրաքննադատ Բ. Գիլմանը գրում է. «Նախա-տեսված էր, կարելի է ենթադրել, բարդ կառույց՝ տեղավորելու Ափոյայքի անհանգստությունը՝ կապված անցյալի, իր՝ որպես արվեստագետի հոգեկան ու նյութական սկզբնականների, իր ընտանիքի և, որ ամենակարևորն է, հոր ու վերջինիս՝ որդու հետ ունեցած հարաբերության հետ: Հոր հավանական մահն է, որ ապահովում է վեպի հիմքը [...]: Ափոյայքի համար ինքնակենսագրական այս հատվածը իր հորն արդարացնելու հնարավորություն է առաջարկում և փորձ է հասկանալու նրա մահվան և կյանքի միջև հարաբերությունը, որ եղել է անցյալում, ինչպես և կյանքը, որ դեռ գալու է — գրողի կյանքը» (Gilman, 1963:25-7): Ինքը՝ Ափոյայքը, հարցազրույցներից մեկի ժամանակ նշում է. «Կենտավրոս»-ը գրելու հիմնական շարժառիթը հորս մասին

գրելու ցանկությունն էր: Ունեի զգացողություն, որ *տասնհինգ տարի* (ընդգծում. – Ն. Հ.) տեսել էի սովորական, բարի գործեր անող բողոքական մարդու, որ տառապում է զավեշտական, բայց իրական ձևով» (Rhode, 1971:184):

«Հիշում եմ հորս ու նույնիսկ պատկերը՝ կասկածով լցված կաթնագույն աչքերը, անվճռական ու գունատ բեղերը, առջևում՝ իր հայրը, որին ես չեմ ճանաչել: Քահանա, ուսուցիչ, արվեստագետ. դասական անկում» (Updike, 1996:269): Ք. Դ. Բոնալդը նկատում է. «Հայրը դարձյալ ապրում է որդու մեջ» (Ronald, 1965:53), և սա միայն Փիթերին չէ, որ վերաբերում է: Այս երեք սերունդներից յուրաքանչյուրը կրում է նախորդի *խաչը*. Երեքի աշխատանքն էլ կապված է սովորեցնելու, ուղի ցույց տալու հետ, աստիճանականությունն ամեն հաջորդ սերնդին տալիս է մի կողմից ավելի լայն ազատություն, քանի որ Աստծուն նվիրված մարդն ավելի հնազանդ է, քան մարդկանց նվիրվածը, և վերջինից էլ ավելի ազատ է նա, ով ընտրել է արվեստը, բայց մյուս կողմից՝ նրանցից յուրաքանչյուրն իր մեջ կրում է նախորդից մի մեծ մաս, որն էլ այդ ազատության հակադիր կողմն է: Նախորդ ու հաջորդ բոլոր սերունդների միջև սահմաններն աղոտացած են, ինչը միավորում է նրանց՝ դարձնելով *ընդհանուր* միավոր:

Այսպիսով՝ հայր-որդի հարաբերությունները վեպում ներկայացնում են սերնդեսերունդ փոխանցվող ժառանգության ընդունման ու պահպանման հիմքերը, ընթացքը և հետևանքները: Յուրաքանչյուր հաջորդ սերունդ տարբերվում է նախորդ սերնդից, սակայն նաև զգալիորեն կրում է ստացած ժառանգության մաս կազմող արժեքներն ու ծանրությունը, որոնք մեծապես կանխորոշում են նրա հետագա կյանքը:

Ուսուցիչ, թե՛ հայր:

«Այս մարդն ուսուցչությամբ զբաղվում է տասնհինգ տարի» (Updike, 1996:216). սա նշանակում է, որ *Քոլդուելը ուսուցիչ է գրեթե այնքան տարի, որքան տարի հայր է*, (ավելի վաղ նա նշում է, որ որդու ծնվելու տարում չի աշխատել (Updike, 1996:130): Հիշենք, որ վեպի տարբեր գլուխները ժամանակագրորեն իրար չեն շարունակում, և սրանից մի շարք հետևություններ կարելի է անել. նախ՝ Քոլդուելը դառնում է մեկը, որը պատասխանատվություն է կրում նոր լույս աշխարհ եկած մարդու համար, ուստի պիտի դառնա նրա ուղեկիցը, *ուսուցիչը*, հետո՝ նա դառնում է ուսուցիչ երեխաների համար, որոնց ևս ինչ-որ բան պետք է սովորեցնի: Երկու դեպքում էլ ակնհայտ է պատասխանատվության անհրաժեշտությունը, ուստի փորձենք քննել, թե ինչպես է նա իրականացնում իր առաքելությունը որպես ուսուցիչ և հայր:

Քոլդուելն ու որդին *Ֆիզիկական կապ չեն հաստատում*. «Ես երբեք չէի դիպչում հորս» (Updike, 1996:150): Նույն գաղափարն արտահայտված է նաև հատվածում, որում Փիթերը հապաղում է հանել հագուստը հոր ներկայությամբ. «Ես ամաչում էի նրանից բծերի պատճառով, որովհետև

թվում էր՝ դրանք նրան անհանգստություն են պատճառում, երբ տեսնում է, բայց մյուս կողմից՝ նա հայրս էր, և ես վերարկուս գցեցի [...] աթոռին ու սկսեցի արձակել կարմիր վերնաշապկիս կոճակները: Նա պտուղեց ու սեղմեց դռան բռնակը» (Updike, 1996:163): Կարճ խոսակցությունից հետո Քոլդուելը դուրս է գալիս սենյակից (Updike, 1996:164), փաստացի նա որդուն մերկ չի տեսնում: Նույն գաղափարը կարելի է տեսնել նաև այն բանում, որ Քոլդուելն ու Փիթըրը ամեն ինչ չէ, որ ասում են իրար. «Մեր միջև մի բառ կար, չգիտեի՝ ինչ բառ, բայց գիտեի, որ հայրս գիտի, սպասում է, որ արտաբերեմ, բայց նա միայն ասաց. // —Կարծում եմ՝ կարող ես գնալ քնելու» (Updike, 1996:164): Ընտանիքի անդամների միջև որպես կանոն չասված բառեր չեն մնում, *այս կայրը շատ ավելի խոր է, քան գուտ արյունակցականը*: Փիթըրը մեծ պատասխանատվություն է զգում հոր համար. «Բայց ես նրա միակ երեխան եմ [...] // Հորս «երեխա» բառի գործածումը *նրան չափազանց մոտեցրեց* (ընդգծումը. - Ն. Հ.) // Ես աշխարհում միակ մարդն եմ, որի հետ նա կարող է *խոսել* (ընդգծումը. - Ն. Հ.)» (Updike, 1996: 119-120): Ընդգծված հատվածներն առավել հատկանշական են ուսուցիչ-սան, քան հայր-որդի հարաբերություններին, քանի որ ենթադրում են մտքի, խոհի փոխանցում: Մեկ այլ օրի-նակ է այն, որ անձանոթին հանդիպելու տեսարանում Քոլդուելն ասում է. «Տեղափոխվի՛ր, Փի՛թըր, թող պարոնը նստի առջևում՝ վառարանի մոտ» (Updike, 1996:80), այսինքն՝ այդ պահին նա արյունը չէ, որ կարևորում է, այլ որոշում է օգնել նրան, ում այդ օգնությունն ամենաանհրաժեշտն է: Ուստի կարող ենք եզրակացնել. ինչ-որ առումով զոհաբերում է նաև որդուն: Սա կարևոր նկատառում է, քանի որ մայրը վեպի նույն գլխում որդուն ճանապարհելիս գործածում է «իմ միակ խեղճ գանձ» (Updike, 1996:69) արտահայտությունը, որը գրեթե նույնությամբ կրկնում է զոհաբերվող Իփիգենիայի մասին Կլիտեմնեստրայի խոսքը՝ Էսքիլեսի «Օրեստիա» եռերգության մեջ: «Իմ տան գանձը» (Aeschylus, 1900:6), այսինքն՝ որդու զոհաբերվելու գաղափարը արտահայտվում է նախ նրանով, որ ստիպված է հոգ տանել հոր մասին, որն ունի իր պաշտպանության կարիքը, հետո՝ նրանով, որ հայրը երբեմն առաջնահերթություն է տալիս այլ անձանց կարիքներին՝ ինչ-որ առումով հետ մղելով որդու ցանկություններն ու մինչև իսկ կարիքները:

Քոլդուելի և իր սաների հարաբերությունները ևս արժանի են ուշադրության: Աշակերտները, չնայած Քոլդուելին տառապանք պատճառելու բազում դեպքերին, հաճախ են դիմում նրան, և Փիթըրը նկատում է սա. «Այդպիսին էին դաժան երեխաները: Հորս մոլեգնության հասցնելուց մեկ ժամ անց [...] նրանք գալիս էին նրա սենյակ՝ խորհուրդ լսելու, խոստովանության ու վստահ լինելու, և դա ավարտելու պահին նրանք դարձյալ ծաղրում էին նրան» (Updike, 1996:100):

Վեպում առանձնահատուկ նշանակություն ունի Փիթըր-Քոլդուել-

Դեյֆրնդորֆ եռանկյունին: «Նա [Դեյֆրնդորֆը] ուներ խոցելի կողմ. նա սիրում էր հորս. ցավով եմ ընդունում, բայց այս անպարկեշտ կենդանու ու հորս միջև իրական մտերմություն կար» (Updike, 1996:102): Սա, իհարկե, կապված է Դեյֆրնդորֆի նախանշված ճակատագրի հետ, մանավանդ այս մասին խոսում է նաև Քոլդուելը. «Եթե դու չսկսես սովորել, ինձ պես հիմար կլինես ու ստիպված կլինես ուսուցանել դպրոցում, որ գումար վաստակես» (Updike, 1996:102): Եվ սա պատահում է. տասնչորս տարի անց Փիթըրն իսկապես հանդիպում է ուսուցիչ դարձած Դեյֆրնդորֆին (Updike, 1996:102): Հատկանշական է, որ ի տարբերություն Փիթըրի՝ Քոլդուելը թե՛ Դեյֆրնդորֆին (Updike, 1996:41), թե՛ լողի մրցույթին մասնակցող մյուս սողաներին տեսնում է մերկ (Updike, 1996:143): Ք. Դ. Բոնալդը նկատում է. «Փիթըրը և մյուս աշակերտները չեն հասկանում, որ Քոլդուելի պայքարը կյանքի դեմ է, ոչ թե Դեյֆրնդորֆի, և նրա ջանքերն ուղղված են Դեյֆրնդորֆին օգնելու խուսափել սխալներից: Երբ Փիթըրը տարիներ անց հանդիպում է ուսուցիչ դարձած Դեյֆրնդորֆին, նա հանդիպում է այնպիսի պաթետիկ մեկին, ինչպիսին Դեյֆրնդորֆն էր պատանության տարիներին հեզնանքով նկարագրել Ջորջ Քոլդուելին» (Ronald, 1965:41):

Իր ուսուցիչ Քիրոնի մահվան պատճառ դարձած Հերակլեսի մահվան պատճառը մեկ այլ հայտնի կենտավրոս՝ Նեստոսն էր. «Հերակլեսի վերջին կինը՝ Դեյանիրան, ամուսնու հագուստը թրջել էր Նեստոսի թունավոր արյամբ, և հերոսը մահացավ ահավոր տանջանքներով» (Լագունովա, 2010:31): Սա դարձյալ կապվում է Քոլդուելի և Դեյֆրնդորֆի հարաբերություններին և Դեյֆրնդորֆի՝ վերջում իր ուսուցչի ճակատագրին արժանանալու գաղափարին հատկապես: Նման օրինակ տեսնում ենք նաև Ֆիլիփսի ու Քոլդուելի նախկին աշակերտ Էյքի օրինակով: Այս անունն անգլերենից թարգմանաբար նշանակում է «ցավ» և գլխավորապես գործածվում է մարմնի որևէ մասի ցավի իմաստով: Բառի նշանակությունն արդեն շատ բան է բացահայտում. այս աշակերտը թոնչքի հրահանգիչ էր, որը ուսուցչի հետ մահացել է վերջինիս սխալի հետևանքով (Updike, 1996:222): Ստացվում է՝ ուսուցչի աշխատանքը նրա դեպքում, բացի անվան մեջ ակնհայտորեն նկատվող ցավից ու տառապանքից, կարող է հանգեցնել մահվան:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում վեպի հինգերորդ գլուխը, որը, ի տարբերություն մյուսների, պատմվում է աշակերտներից մեկի, մեր համոզմամբ՝ Դեյֆրնդորֆի կողմից, քանի որ բացի ուսուցչի մասին այս գլխում խոսելիս հնչած «պարոն Քոլդուել» դիմելաձևը՝ նախորդ չորրորդ գլխում երկխոսություններում նույն կերպ է նրան դիմում դեռևս պատանի Դեյֆրնդորֆը (Updike, 1996:100, 103, 104, 105), բացի դրանից՝ այս գլխում գործածվում է «ներառյալ մարզելը մեր լողորդների քաջ թիմին» (Updike, 1996:174) արտահայտությունը, և եթե վաղ տարիքում նա Քոլդուելին փորձում է հավատացնել, որ ինքն էլ, ինչպես մյուս բոլոր աշակերտները,

սիրում է Քոլդուելին (Updike, 1996:103), ապա հասուն տարիքում արդեն մեծագույն պատկառանքով է ներկայացնում ուսուցչի մասնագիտական ու մարդկային որակները. «Ինչպե՞ս արտահայտել նրա ուսուցման որակը: Իր առարկաների լիակատար վարպետություն, անսպառ կարեկցանք գիտության մեջ անհաջողակների նկատմամբ, եզակի ունակություն ստեղծելու անսպասելի կապեր և մշտապես թարմ ու հեշտ ձևով ներկայացնելու դրանք կյանքից վերցրած օրինակներով, հումորի մեծ զգացում, դերասանական ունակություն, որ ոչ մի կերպ չէր կարելի անտեսել, անհանգիստ ու կասկածամիտ խառնվածք, որն անդադար նրան ստիպում էր ինքնակատարելագործվել մանկավարժական արհեստում, ու սրանք միայն ամբողջի մասն են: Հավանաբար այն, ինչ բացարձակապես անջնջելիորեն մնացել է նրա նախկին սաների (որոնցից մեկն է իրեն համարում սույնը գրողը) հիշողություններում, նրա ավելի քան մարդկային անձնագոհությունն է, լիակատար մտահոգություն ողջ աշխարհի համար, որը նրան երևի չափազանց քիչ տեղ էր թողել ինքնահանդուրժողականության ու ինքնաբավ քնի համար: [...] «նա մարդ էր»» (Updike, 1996:174): Բ. Ն. Քլոուն, խոսելով միֆում Քիրոնի և նրա սաների մասին, ճիշտ նույն կերպ է նկարագրում նրան, ինչպես վերևում նկարագրված է Քոլդուելը. Քիրոնը միշտ վարպետը կամ ուղղորդողն է հմուտ մարդու, որը հետո դուրս է գալիս որոնումների [...] Քիրոնի սաներն այցելում էին նրան, որ բացահայտեն իրենց ուղին, որ Քիրոնը ցույց տա իրենց կարողությունները լավագույնս կիրառելու գործնական ճանապարհը: Նա սովորեցնում էր դեպի բարձրագույն օկտավա ուղղորդող կարևորագույն հմտությունները [...] Քիրոնը նախ բացահայտում էր յուրաքանչյուր սանի տաղանդը և հետո այն ձուլում գիտակցությանը» (Clow, 2017:3-6):

Ուշագրավ է նաև Քոլդուելի և Ջուդիի կապը: Ջուդիի համար նա անհանգստանում է՝ արյունակցական կապ չունենալով: Սա ևս շեշտը դնում է ոչ թե արյան, այլ մտավորի ու հոգևորի վրա. «Խեղճ Ջուդի Լենգրը, նա չի հաջողում: Նա շատ ջանք է թափում, և գուցե դա է ամբողջ կյանքում եղել նրա [Քոլդուելի] խնդիրը» (Updike, 1996:190): Քոլդուելը հնարավորինս նուրբ կերպով է ուղղում Ջուդիի սխալները, ոչ թե շեշտում է նրա սխալ լինելը, այլ միանգամից ճիշտ պատասխանն է տալիս, հետո փորձում բացատրել. «Մոռացի՛ր գնահատականներդ. հայրդ մի կերպ կապրի: Մի՛ տանջիր քեզ, Ջու՛դի [...] Ումանց հաջողում է, ումանց՝ ոչ, բայց ամեն մեկին մի բան հաջողում է, եթե անգամ դա ուղղակի ապրելն է: [...] Նայի՛ր Փիթըրին: Ես տաղանդ չունեմ, նա տասը տաղանդ ունի, բայց ես չեմ զայրանում նրա վրա, ես սիրում եմ նրան: Նա իմ տղան է» (Updike, 1996:106): Սրանով Քոլդուելի ու Ջուդիի մեղմ հարաբերություններն ուղղակիորեն հակադրվում են Ջուդիի ու վեպում ոչ մի տեղ իրապես չհանդիպող նրա հոր հարաբերություններին:

Փիթըրի պատմած մի հատվածում նշվում է, որ Քոլդուելը նրանց կապի մասին ուներ տպավորություն, որ «հայրը պահանջում էր նրանից նրա մտավոր ունակություններից ավելին» (Updike, 1996:104): Ջուդիի արտաքինն էլ ենթադրում է, որ նա տառապում է, իսկ երեխայի՝ դեռ մանկության տարիներից տառապելու պատճառը կարող է լինել ծնողը, այս դեպքում՝ հայրը, քանի որ մորը անդրադարձ չի էլ լինում. «Նրա դեմքը ծավված կոկոն էր, բայց իր կյանքում արդեն սկսել էր թռռումել» (Updike, 1996:108):

Այսպիսով՝ վերադառնալով սույն ենթախորագրի հիմքում դրված հարցին, թե արդյոք *Քոլդուելն ուսուցիչ է, թե հայր*, կարող ենք եզրահանգել, որ հայր-որդի զուտ արյունակցականընտանեկան կապից զատ Քոլդուելն ուսուցիչ է ինչպես իր սաների, այնպես էլ որդու համար: Անմիջական ու մարմնական շփման բացառումը, արյան անկարևոր լինելը, ֆիզիկական շփման անհնարինությունը, որդուն մերկ տեսնելու հավանականության բացառումը, ոչ արյունակից սաների հետ շփման մեթոդներն ու տարիներ անց դրանց արձագանքը թույլ են տալիս ավելի շատ նկատել Քոլդուել-Քիրոն-ուսուցչին, քան Քոլդուելիորը:

Ամփոփելով վեպում հայր-որդի խնդրի սույն ուսումնասիրության արդյունքները՝ նշենք, որ հայր-որդի հարաբերություններում ուղիղ գծով ներկայացված է սերունդներից յուրաքանչյուրի՝ նախորդից մի մաս ունենալու, նախորդի թողած ժառանգությունն ստանալու, պահպանելու և հաջորդին փոխանցելու գաղափարը: Փիթըրի ու Քոլդուելի հարաբերություններն արտաքին շերտում ցույց են տալիս հայր-որդի բնական կապը, որում հայրը, որդու աչքում առաջին հայացքից չլինելով բավարար ուժեղ, զոհողությունների գնով փորձում է հնարավորինս հոգ տանել նրա մասին, սակայն ավելի խոր ուսումնասիրության ժամանակ դուրս ենք բերում առավել բարձր՝ ուսուցիչ-սան հարաբերություններ, որոնք, սակայն, գիտակցական մակարդակում որդուն հասանելի են դառնում միայն հոր մահից հետո:

Գրականության ցանկ

1. *Հագունիլա Տ. Բ.*, Լեգենդներ, ավանդազրույցներ, առասպելներ, Ե., 2010:
2. Aeschylus, Orestia, London, George Allen, 156, Charing Cross Road, Ballantyne, Hanson & Co. At the Ballantyn, 1900, trans. by George C. W. Warr.
3. **Blake W.**, Little Boy Lost, London, Routledge & Sons; New York, E. P. Button & Co., 1905.
4. **Clarke A.**, Time and Tide for No Man Wait': Chiron's Qualities Complicated in John Updike's The Centaur', New Classicists, Issue 3 May 2020, King's College, London.
5. **Clow B. H.**, Chiron, Rainbow Bridge between the Inner and Outer Planets, Woodbury, Minnesota, Llewellyn Publications, Second Edition, 2017.
6. **Gilman R.**, The Youth of an Author, New Republic, 198: 25-7. April 13, 1963.
7. **Graves R.**, Greek Myths, London, Penguin Books, 1984, p. 49
8. **Hoag, R. W.**, The Centaur: What Cures George Caldwell?, Studies in American Fiction, 1980, 8:1.

9. **Plath J.**, John Updike's "The Centaur" and the Artist Divided, *Belgrade English Language and Literature Studies*, Vol. 11 (2019) Article 6, 133–143 pp.
10. **Rhode E.**, *Grabbing Dilemmas*, *Vogue* 1, February 1971.
11. **Updike J.**, *The Centaur*, New York, Fawcett Columbine, 1996.
12. **Youssef R. S.**, Capitalist and De-Industrialized Identity: American "National" Allegory in John Updike's *The Centaur* and Philipp Meyer's *American Rust*, *Journal of English and Comparative Studies* You sent Volume 4, 2022, 176-189 pp.

Համացանցային աղբյուրներ

13. **Kaneckienė J.**, The Functions of Myth in John Updike's Novel *The Centaur*, Vilnius, Vilnius Pedagogical University, Faculty of Foreign Languages Department of English Philology, 2007 // https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/118584/1/jelena_kaneckiene_md.pdf (03.03.21)
14. **Ronald K. D.**, *Chiron's Sacrifice: A Study of John Updike's The Centaur*, Fresno State College, 1965 // <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/df65v881s> (01.09.21)

References:

1. Aeschylus, **Orestia**, London, George Allen, 156, Charing Cross Road, Ballantyne, Hanson & Co. At the Ballantyn, 1900, trans. by George C. W. Warr.
2. Blake W., **Little Boy Lost**, London, Routledge & Sons; New York, E. P. Button & Co., 1905.
3. Clarke A., Time and Tide for No Man Wait': Chiron's Qualities Complicated in John Updike's *The Centaur*, *New Classicists*, Issue 3 May 2020, King's College, London.
4. **Clow B. H.**, *Chiron, Rainbow Bridge between the Inner and Outer Planets*, Woodbury, Minnesota, Llewellyn Publications, Second Edition, 2017.
5. **Gilman R.**, The Youth of an Author, *New Republic*, 198: 25-7. April 13, 1963.
6. **Graves R.**, *Greek Myths*, London, Penguin Books, 1984, p. 49
7. **Hoag R. W.**, The Centaur: What Cures George Caldwell?, *Studies in American Fiction*, 1980, 8:1.
8. **Plath J.**, John Updike's "The Centaur" and the Artist Divided, *Belgrade English Language and Literature Studies*, Vol. 11 (2019) Article 6, 133–143 pp.
9. **Rhode E.**, *Grabbing Dilemmas*, *Vogue* 1, February 1971.
10. **Updike J.**, *The Centaur*, New York, Fawcett Columbine, 1996.
11. **Youssef R. S.**, Capitalist and De-Industrialized Identity: American "National" Allegory in John Updike's *The Centaur* and Philipp Meyer's *American Rust*, *Journal of English and Comparative Studies* You sent Volume 4, 2022, 176-189 pp.
12. **Lagunova T. I.**, *Legendner, avandazruycner, araspelner [Legends, Tales, Myths]*, Yerevan, Antares, 2010.
13. **Kaneckienė J.**, The Functions of Myth in John Updike's Novel *The Centaur*, Vilnius, Vilnius Pedagogical University, Faculty of Foreign Languages Department of English Philology, 2007 // https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/118584/1/jelena_kaneckiene_md.pdf (03.03.21)
14. **Ronald K. D.**, *Chiron's Sacrifice: A Study of John Updike's The Centaur*, Fresno State College, 1965 // <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/df65v881s> (01.09.21)

Նաթելլա Հովակիմյան- Բանասիրության մագիստրոս. գիտական հետազոտությունների շրջանակը 20-րդ դարի անգլո-ամերիկյան գրականության և քննադատության հարցերն են:

ORCID ID: 0009-0004-3431-3109
natellahovakimyan@gmail.com

Natella Hovakimyan- Master of Philology: The sphere of scientific research is the issues of 20th century Anglo-American literature and criticism.

ORCID ID: 0009-0004-3431-3109
natellahovakimyan@gmail.com

Нателла Овакимян- Магистр филологии: Сферой научных исследований являются вопросы англо-американской литературы и критики 20-го века.

ORCID ID: 0009-0004-3431-3109
natellahovakimyan@gmail.com

Հնդունվել է տպագրության 29.11.2023թ.:

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

Vahe Arsenyan

Ph. D in Philology, associate professor
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA, YSU
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-170

TRANSFORMATION OF "CHAOS" CONSCIOUSNESS FROM LITERARY TEXT TO CINEMA: SHAKESPEARE "KING LEAR" AND A. KUROSAWA "RAN"

Keywords: cross-cultural, film adaptations, narratives, oriental, Shakespeare, King Lear, Kurosawa, Ran.

William Shakespeare is one of the most famous and researched authors of all times, his works have been studied by literary critics, theatrologists, as well as film scholars and directors, as can be seen in hundreds of scientific researches, literary studies, theatrical performances and screen adaptations. The screen adaptation of a literary text is often associated with the identical transfer of a literary text to a more material sphere with almost minute changes, but it should be noted that in that case the role of a director as an author and creator decreases sharply because an identical transfer of a text to another branch of art doesn't usually provide a novelty, while the latter is a most significant factor in this sphere. This is why in this research the Japanese filmmaker Akira Kurosawa has been chosen. He's made screen adaptations of three plays by Shakespeare, but what do we mean by "screen adaptation"? The filmmaker has taken the topics, interpreted them and created new works, enriching them with Japanese cultural elements as well as symbols deriving from his own ideas and the thoughts he had on different parts of the literary text. As a result, there are sweeping changes in the literary text-film transition, which give us a bigger opportunity to conduct comparative analysis of the literary text and film, investigating the same motives yet in different, sometimes even opposite manifestations.

The article discusses the play "King Lear" by William Shakespeare and the film *Ran* by A. Kurosawa, comparative analysis in social, political, as well as psychological aspects has been conducted.

Վահե Արսենյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, ԵՊՀ
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com
+374 44013000

«ՔԱՈՍԻ» ԸՄԲՈՒՄԱՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻՑ ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱ. Վ. ՇԵՔՍՊԻՐ «ԱՐՔԱ ԼԻՐ» ԵՒ Ա. ԿՈՒՐՍԱՎԱ «ՌԱՆ»

Բանալի բառեր - միջմշակութային, էկրանավորումներ, պատումներ, արևելյան, Շեքսպիր, Արքա Լիր, Կուրոսավա, Ռան:

Ուիլյամ Շեքսպիրը մեկն է բոլոր ժամանակների ամենահայտնի և ուսումնասիրված հեղինակներից: Նրա ստեղծագործություններն ուսումնասիրության նյութ են դարձել գրականագետների, թատերագետների, ինչպես նաև կինոգետների ու կինոռեժիսորների

համար, ինչը կարելի է տեսնել հարյուրավոր գիտական աշխատանքներում, գրականագիտական ուսումնասիրություններում, թատերական բեմադրություններում և էկրանավորումներում:

Գրական երկի էկրանավորումը հաճախ նույնացվում է գրական տեքստը նույնությամբ, գրեթե աննշան փոփոխություններով ավելի նյութական և պատկերային դաշտ տեղափոխելու հետ, սակայն հարկ է նշել, որ այդ պարագայում կտրուկ նվազում է ռեժիսորի դերը՝ որպես հեղինակի, ստեղծագործողի, քանի որ տեքստի նույնական տեղափոխումն արվեստի մի ճյուղից մյուսը, որպես կանոն, նորույթ չի ապահովում, մինչդեռ դա այս ոլորտում կարևորագույն գործոն է: Ահա թե ինչու, մեր ուսումնասիրության համար ընտրել ենք ճապոնացի կինոռեժիսոր Ակիրա Կուրոսավայի ֆիլմերը: Վերջինս էկրանավորել է Ու. Շեքսպիրի երեք երկը:

Ինչ նկատի ունենք՝ «էկրանավորում» ասելով: Ռեժիսորը վերցրել է թեմաները և տալով դրանց սեփական մեկնաբանությունը՝ կերտել նոր ստեղծագործություններ՝ միաժամանակ հագեցնելով դրանք ճապոնական մշակութային տարրերով, ինչպես նաև սեփական մտահղացումից և գրական տեքստի տարբեր հատվածների անձնական իմաստավորումներից բխող խորհրդանիշներով: Դրա շնորհիվ գրական տեքստ-ֆիլմ անցման մեջ շրջադարձային փոփոխություններ կան, որոնք մեզ առավել մեծ հնարավորություն են տալիս կատարելու գրական տեքստի և ֆիլմի համեմատական վերլուծությունը՝ ուսումնասիրելով նույն մոտիվները, սակայն տարբեր, երբեմն անգամ հակադիր դրսևորումներում:

Սույն հոդվածի ուսումնասիրության կենտրոնում Ու. Շեքսպիրի «Արքա Լիր» դրաման և Ա. Կուրոսավայի «Ռան» ֆիլմն են, որոնց համեմատական վերլուծությունը կատարել ենք սոցիալական, քաղաքական, ինչպես նաև հոգեբանական դիտանկյուններից:

Ваге Арсенян

Кандидат филологических наук, доцент
Институте литературы им. М. Абеяна НАН РА, ЕГУ
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЗНАНИЯ «ХАОСА» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В КИНЕМАТОГРАФИЮ: В. ШЕКСПИР «КОРОЛЬ ЛИР» И А. КУРОСАВА «РАН»

Ключевые слова - межкультурный, экранизации, повествования, восточный, Шекспир, Король Лир, Куросава, Ран.

Уильям Шекспир – один из самых известных и изучаемых авторов всех времен. Его произведения исследованы литературными критиками, театроведами, а также киноведами и режиссерами, что можно проследить в сотнях научных и литературных исследований, театральных постановках и экранизациях. Экранизация литературного текста часто ассоциируется с практически идентичным переносом литературного текста в более материальную сферу с минимальными изменениями. Однако следует отметить, что в этом случае роль режиссера как автора и создателя резко уменьшается, потому что идентичный перенос текста из одной области искусства в другую обычно не привносит никакой новизны, в то время как последнее является наиболее значимым фактором в этой сфере. Именно поэтому для нашего исследования был выбран японский режиссер Акира Куросава. Он создал экранизации трех пьес Шекспира, но что мы подразумеваем под «экранизацией»? Режиссер взял темы, и интерпретируя их по-своему, создал новые произведения, обогатив их элементами японской культуры, а также символами, вытекающими из его собственных идей и личного осмысления различных частей литературного текста. В результате происходят значительные изменения в переходе от литературного текста к фильму, что дает нам больше возможностей для проведения сравнительного анализа литературного текста и фильма, исследуя те же мотивы, но в разных, иногда даже противоположных проявлениях.

В статье рассматривается пьеса «Король Лир» Уильяма Шекспира и фильм «Ран» А. Кurosавы, проведен сравнительный анализ социальных, политических и психологических аспектов данных произведений.

Introduction

Chaos as a social phenomenon was personally familiar to the Japanese director Akira Kurosawa, who filmed three of Shakespeare's works, or, it would be more accurate to say (given that the Japanese director's films are not straightforward screen adaptations), he made three exceptional films on Shakespeare themes: *Thrown of Blood* (1957), *The Bad Sleep Well* (1960) and *Ran* (1985). On the one hand was the undisguised ritualism, and marked and profound systematization of Japanese society when he (A. Kurosawa, ed.) was still a child, and on the other hand, the aftermath of the earthquake of September 1, 1923, scenes of chaos that he witnessed when he was only thirteen years old.

In her article "(Post)humanism and Hell in Kurosawa's *Ran*", Melissa Croteau presents chaos in the realm of the image, detailing and presenting the symbols that reflect the situational psychology of chaos. The author of the study mentions the traditions of the Japanese Noh Theater as an example of a film script, which was deeply used by the Japanese director Akira Kurosawa. "The film "Ran" shows that even the innocent, such as Saburo and Sue, suffer for the nation's irrepressible bellicosity. The cause-and-effect logic does not work for these characters in a world of uncontained chaos" (2019, p. 52).

Eric Dodson-Robinson sets in the core of the film *Ran* and the protagonist's character building the socio-political life of post-war Japan, linking it to the culture of violence rooted in that complex reality that was still relevant even in 1985 during the film premiere.

Ran's karmic perspective of violence and retribution reveals that violence against others entails self-fragmentation. This karmic perspective, we argue, has immediate relevance in its socio-historical context.

Our task is slightly different. The main goal of our study is to present the reproduction, rewriting of the literary text in a completely different art form: cinema. The transformation of Shakespeare's dramatic text into a cinematic image one of the greatest masters of which is Japanese director Akira Kurosawa.

Shakespeare's tragedy "King Lear" can be called a work about "chaos". In this tragedy, the English dramatist presents the consciousness of "chaos" with cosmic order. The opening formula of all the beginnings and of the biblical modeling of life and creation, "In the beginning was the thing" applies here but with one difference. In Shakespeare's "King Lear", there was chaos from the beginning. Instead of beginning with reason, light of thought, the creation begins with the birth of antillogical, mental chaos and gradually reaches the "storm" of total madness. At the very beginning of the tragedy "King Lear", Shakespeare's intention is to present "chaos" as a natural-internal phenomenon (in contrast to the tragedy "Macbeth", where chaos is the result of an external invasion, the result of the influence of destructive forces from the outside), which an old and already frivolous king, and induced him to divide his vast British kingdom into parts, and give it to his daughters, none of whom had hitherto shown any skill in the administration of the state:

Lear: "Meantime we shall express our darker purpose / Give me the map there. Know that we have divided / In three our kingdom: and 'tis our fast intent / To shake all cares and business from our age; / Conferring them on younger strengths..." (Shakespeare 1997).

Lear's principle of political choice is even more absurd. More precisely, the lack of statesmanship and logic in it. The king of Britain has a strange and incomprehensible approach to his empire, because he has a tendency not to expand it, or at least to strengthen it, but on the contrary - to divide it. And in his first lengthy speech of the play, in which he states his main goals, Lear admits that he will throw off his shoulders not only "power" and his official care of the state but also the interests of his country.

If the first two are logical for an abdicating king, the third, abdicating the interest of the country, can be considered high treason, and does not sound good at all in any context:

"Tell me, my daughters, / Since now we will divest us both of rule, / Interest of territory, cares of state, / Which of you shall we say doth love us most?.." (Shakespeare 1997).

As in all of Shakespeare's plays, the opening words of the work are the key-thoughts that contain the main idea of the work: reality is not what one imagines, because it is impossible to have an idea of "chaos". The cornerstone of consciousness is the cosmos, coordination, without which reality is unrecognizable. The beginning of the play is announced by the Earl of Kent;

"I thought the king had more affected the Duke of / Albany than Cornwall." (Shakespeare 1997).

This creates a kind of unique mental chaos, actually admitting that he was wrong.

If we formulate the opening thought in a few other words, the play could have started like this: "I was wrong, I did not perceive the true disposition of the king." (Shakespeare 1997). However, the next thought reveals to the audience that Kent wasn't the only one who made a mistake. Kent's confession of his internal "lapse" is followed by an exactly equivalent confession by the Earl of Gloucester:

"It did always seem so to us: but now, in the / division of the kingdom, it appears not which of / the dukes he values most; for equalities are so / weighed, that curiosity in neither can make choice / of either's moiety.." (Shakespeare 1997).

He further deepens the peculiar chaos of the mind by expressing a paradoxical thought: the absolutely equal division of the kingdom caused suspicion and concern because no one expected a fair and personal choice from the king, but at the same time, the destructive idea of dividing the giant kingdom did not cause concern and was taken for granted.

Japanese director Akira Kurosawa referred to three of Shakespeare's works ("Macbeth", "Hamlet", "King Lear") in his cinematography. However, during the screening of each of them (even in terms of plot, the closest to Shakespeare's work, in the film "Throne of Blood"), he remained faithful to his film style, taking its general idea (concept) and plot elements from Shakespeare's work, but saturating everything with Japanese ethnic elements, socio-historical and also psychological features. Shakespeare's tragedy "King Lear" has been completely transformed under the screenplay of the Japanese director. The name of the drama, the names of

the characters, the place of action, even the genders of some of the main characters have been changed, but everything is from the beginning.

Unlike Shakespeare's script, Kurosawa opens his film *Ran* with an enchanting scene of nature: under a dense sky of white clouds, four mounted watchmen stand on wooded mountains.

Both nature and the riders, their clothes and scenery create an exceptional harmony and balance in each successive frame. Even the colors of the horses and the clothes of the riders are combined (the horse of the rider in white clothes is white, and the one in brown clothes is brown), the red strips that gently dance under the saddles. The beginning of the film is the opposite of chaos: strictly balanced shots, dense and pronounced color, modest transitions, perfect fusion and harmony of nature, man and animal.

Also different from Shakespeare's *Lear* is its Japanese equivalent, the character of Ran. Unlike the old Lear, who decided to get rid of the active life and the worries of the state at all costs, we see Ran for the first time in a hunting scene, where he chases a giant boar on horseback (Mel Gibson, a talented contemporary Hollywood actor and director, begins his famous film "Apocalypto" with exactly such a scene).

By replacing the three sisters with three brothers, Kurosawa solved an important problem for his film by leaving out the issue of incest and sexuality, which in this case would interfere with the overall logic of the film. In general, the thematic diversity of the English dramatist has always suffered in the screen adaptations of Shakespeare's plays has always suffered. Apparently, filmmaking requires a focus on one or at most two underlying themes or issues. That is why even decisive subtexts may not find a place in the film.

Shakespeare offers us an extremely interesting perspective of the "father and son" conflict, placing the subjective "I" of the "son" at the core of the conflict, which is directly proportional to his inner honesty, unbreakable will and the great and at first glance difficult to explain desire to oppose his father. An important component of the latter is, on the one hand, the establishment of one's own "I", that is, the establishment of the individual through denial, but from the other, deeper point of view, the reason for Saburo's rebellion is the recognition of the consciousness of his time and reality, the formation of human psychology in time and in that time. Considering the above-mentioned circumstance, Saburo tries to prevent the coming chaos, the destruction of the kingdom and the family, but in vain.

Shakespeare presents this episode both with rich words and by using the trick of the hero's "silence" in a solitary soliloquy. By the way, Cordelia's opening speech is a solitary monologue. To Goneril's eloquent speech, Cordelia responds rather briefly:

Cordelia: "[Aside] What shall Cordelia do? / Love, and be silent."
(Shakespeare 1997).

And to Regan's flattery, she answers in a slightly longer word.:

Cordelia: "[Aside] Then poor Cordelia! / And yet not so; since, I am sure, my love's / More richer than my tongue." (Shakespeare 1997).

Hearing the hypocritical compliments of her sisters, Cordelia at first speaks privately about the difficulty and impossibility of being silent. She finds it difficult

to reveal her inner world to others, especially to her father. As in the first soliloquy, so in the second, the main emphasis of Cordelia's thoughts is on the mentality of silence, of giving up words. This is a unique manifestation of rejection, the main purpose of which is to oppose the father. Cordelia refuses to play the "game" organized by her king father, she does not want to be a participant in a competition whose foundations are against her principles and logic. Nevertheless, at the same time, which is especially evident in the second isolated speech, Cordelia loves her father, loves with all her heart (the isolated speech is like a self-confession, and a person does not lie to himself inside). And maybe it is this love that forces her to remain steadfast and principled until the end. Literally, until the end, until death. If Shakespeare's character Cordelia prefers the art of silence to the art of speaking, she not only refuses to flatter, but also, strangely enough, to tell the truth. And the truth is that she loves his father, but she cannot talk about it, so Saburo, her equivalent character in Kurosawa's film, behaves completely differently.

Kurosawa shows a very independent and authorial directorial approach both in the logic of the entire film and in this episode. The film episode stands out for its exceptionally bright color solutions and frame balance, against which Kurosawa's tricks of dynamic movement are reflected with great intensity. Unlike King Lear's Ran, Ichimonji Hidetora bequeaths his power and all his estates to his eldest son Taro and only the second and third castles to his middle and youngest sons, Jiro and Saburo, respectively. In other words, the father does not show an equal approach to his three sons, giving the championship to the eldest son. To Hidetora's lengthy and fiery speech (delivered in the style of Noh theater), Saburo responds in a low voice, "How bitter it is to be old," but throws in a harsh sneer at Taro's flattering speech. And it seems that this word is enough to provoke the anger of the father, but the Japanese director intends to conclude the culminating moment of this episode not through words but through image and movement. It is in this episode that the symmetry of the film image and its difference from Shakespeare's chaoticity are perfectly visible. Refined movement solutions are complemented by an elegant combination of colors. Hidetora "enacts" a fable bearing the seal of unity and filial solidarity, giving each of the sons an arrow and ordering them to break it. Everyone successfully breaks their arrow, and in response, the father hands his eldest son a bundle of three arrows and orders him to break it. Taro tries to break the bundle of arrows, but realizing his father's intention, he does not try hard enough. The middle son, Jiro, does the same. But Saburo, watching all this with irony and scorn, uses all his physical strength to break the bundle of three arrows, which symbolizes the impossibility of the unity of the three brothers.

Unlike King Lear, Hidetora is a strong, bloodthirsty and cruel person and did not even spare the parents of his two daughters-in-law. At the hands of Kurosawa, one of the sub-themes of Shakespeare's work receives a visual-bright expression and is presented in a frontal form. It can be briefly formulated: you reap what you sow. Saburo accuses his father of not understanding the psychology of the time, man, and specific political situation, and to his father's correcting question, "What is my stupidity?", he answers this way: "What kind of world do we live in, of love and devotion, you have shed an entire ocean of blood, you have neither conscience nor mercy, we are also children of this era, absorbing competition and chaos with

mother's milk. We are your sons, and yet have you trusted in our loyalty? In my eyes, you are a stupid old fool" (*Ran* film, 00:18:30).

The Japanese director, who is one of the greatest masters of creating dynamic movement, gives special emphasis to the above-mentioned episode not only by setting a clear formula of cause and effect in the speech of the characters, but also by the abundant use of character gestures and the sound produced by the culminating action, which spreads from one side of the screen to the other in a chain reaction effect, creating an exceptional episode depicting movement (*Ran* film, 00:18:56) and showing that, regardless of the subject matter, it cannot depart from its script — the smooth harmony of movement and image. Even in the case of a giant of literature like Shakespeare.

Conclusion

The study of a literary work in the context of a parallel examination of its cinematography reveals elements of art (especially in the realm of words and images) that are often left out of attention when examining a literary work and a film separately. In particular, the screen adaptations of Shakespeare's plays are rich material for the creation of new expressions of speech forms, imagery, multiformity of symbols and the extensive color palette of the image, the clearest proof of which is the Japanese film director A. Kurosawa's films on Shakespearean themes.

When examining literary and film works in the context of "chaos", it becomes clear that Shakespeare's linguistic diversity, intensive use of mental nodes, contradictions, ambiguity, paradoxes in the play "King Lear", with which the author creates dense images of dramaturgical reality, are depicted in a completely different way by A. Kurosawa in the film *Ran*, where pictorial harmony prevails and even the storm, which is one of the important images and symbols of "King Lear", is absent.

References

1. **Anderegg, Michael.** Cinematic Shakespeare. Oxford: Rowman & Littlefield, 2004.
2. **Anderson, Joseph L., and Donald Richie.** The Japanese Film: Art and Industry. New Jersey: Princeton UP, 1982.
3. **Bartlett, John, ed.** A Complete Concordance to Shakespeare's Dramatic Works. Edinburgh: R. & R. Clark, 1855.
4. **Bradley, A. C.** Shakespearean Tragedy. 3rd. ed. New York: Palgrave, 1992.
5. **Brode, Douglas.** Shakespeare in the Films: From the Silent Era to Today. New York: Berkley, 2000.
6. **Davies, Anthony.** Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
7. **Gallimore, Daniel. Minami, Ryuta.** (2016). Seven stages of Shakespeare reception. Cambridge University Press.
8. **Garber, Marjorie.** Shakespeare After All. New York: Anchor, 2004.
9. **Goodwin, James.** Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
10. **Greenblatt, Stephen.** Will in the World. New York: Norton, 2004.
11. **Margherita Laera.** (2019). Theatre and Translation. Bloomsbury Publishing.
12. **McAlindon, T.** Shakespeare's Tragic Cosmos. New York: Cambridge UP, 1991.
13. **Rackin, Phyllis.** Shakespeare's Tragedies. New York: Frederick Ungar, 1978.
14. **Ran. Dir.** Akira Kurosawa. Perf. Tatsuya Nakadai. Wellspring, 1985.
15. **Richie, Donald.** A Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha, 2001.

16. The Films of Akira Kurosawa. Berkeley: U of California P, 1984.
17. **Rubin, Norman A.** "Ghosts, Demons and Spirits in Japanese Lore." 12 May 2006.
18. **Shakespeare, William.** The Tragedy of King Lear. The Riverside Shakespeare. 2nd. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
19. The Tragedy of Macbeth. The Riverside Shakespeare. 2nd. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
20. Tanaka, Ikko and Kazuko Koike, eds. Japan Color. San Francisco: Chronicle, 1982.
21. Throne of Blood. Dir. Akira Kurosawa. Perf. Toshiro Mifune, Isuzu Yamada. Toho, 1957.
22. **Wimsatt Jr., William K.** and Monroe C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York: Norton, 2001. 1374-87.

Վահե Արսենյան- քանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող, Երևանի պե-տական համալսարանի դասախոս: Հետաքրքրության շրջանակն է՝ անգլո-ամերիկյան 19-20-րդ դդ. գրականություն, Շեքսպիր, համաշխարհային կինո, կրոնագիտություն և հոգեբանություն: Հեղինակ է երեսունից ավելի գիտական հոդվածների:

ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

Ваге Арсенян- к.ф.н. доцент, работает в Институте литературы им. М. Абегяна НАН РА и преподает в ЕГУ. Сфера интересов: англо-американская литература 19-20 вв., Шекспир, мировое кино, религиоведение и психология. Автор более тридцати научных статей.

ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

Vahe Arsenyan- Ph.D., associate professor, is employed at the Institute of Literature after M. Abeghyan of the National Academy of Sciences of RA, he also teaches at Yerevan State University. His areas of interest encompass Anglo-American literature of the 19th and 20th centuries, Shakespeare, world cinema, religious studies and psychology. Furthermore, he has authored over thirty scientific articles.

ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

Ընդունվել է տպագրության 13.10.2023թ.:

ՀՈՒՇԱԳՐԱԿԱՆ

Աննա Մարոյան

Ավ. Բսահակյանի տուն-թանգարան

Orcid ID 0009-0007-3694-3694-1100

Anna.saroyan87@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-178

ԵՐԿՈՒ ԼԵՌՆԱՅԻՆ ՊՈԵՏՆԵՐ

Բանալի բառեր - արվեստ, պոեզիա, Լուվրի թանգարան, Բսահակյան, Փարիզ, Յվետանա, սրբապատկեր:

Հոդվածը փորձ է ռուս մեծ բանաստեղծ՝ Մարինա Յվետանայի դստեր՝ Արիանդա Էֆրոնի հուշերի և Ավ. Բսահակյանի որդու՝ Վիգեն Բսահակյանի «Հայրս» գրքում բերված փարիզյան հուշերի հիման վրա վերլուծել-վերապատմել 1932 թ. Փարիզում տեղի ունեցած Բսահակյան-Յվետանա մի շարք անմոռանալի հանդիպումները: Ազգային հանճարները բնության պարզ և անսովոր ժողովրդին և, անշուշտ, Մ. Յվետանայի և Ավ. Բսահակյանի անուններին առնչվող յուրաքանչյուր դրվագ, յուրաքանչյուր պատմություն կարևոր ուրվագծեր, կարևոր դի-տարկումներ ունի՝ կապված այդ մեծ ստեղծագործողների թե՛ մարդկային ճակատագրերի, թե՛ մշակութային հանդեպ տաժաժ մտորումների, տեսակետների հետ:

Հուշագրությունը վերլուծելիս փորձել եմ ներկայացնել այդ չխամրող հանդիպման կարևոր պահերը, ինչպես նաև նրանց արտահայտած կարծիքներն իրենց սեփական ստեղծագործության և արվեստի արժեքների գնահատման, ընկալման վերաբերյալ:

Anna Saroyan

Дом-музей Аветика Исаакяна

Orcid ID 0009-0007-3694-3694-1100

Anna.saroyan87@gmail.com

ДВЕ ГОРНЫЕ ПОЭТЫ

Ключевые слова - искусство, поэзия, Музей Лувра, Исаакян, Париж, Цветаева, икона .

Статья представляет собой эксперимент с мемуарами Арианды Эфрон, дочери великой русской поэтессы Марины Цветаевой основанный на парижских воспоминаниях, приведенных в книге сына Ав. Исаакяна Виген Исаакяна “Мой отец”. Целью статьи является анализ и пересказ национальных гениев дар природы данному народу в 1932 году. Каждый эпизод, каждая история, связанная с именами Цветаевой и Исаакяна, включает в себе важные черты и наблюдения, связанные с этими великими творцами, как с их человеческими судьбами, так и с размышлениями, взглядами на культуру, и оценками ценностей искусства.

Anna Saroyan

House-museum of Avetik Isahakyan

Orcid ID 0009-0007-3694-3694-1100 Anna.saroyan87@gmail.com

TWO MOUNTAIN POETS

Keywords - art, poetry, Louvre Museum, Isaakyan, Paris, Tsvetaeva, icon .

The article is an experiment with the memoirs of Arianda Efron, the daughter of the great Russian poet Marina Tsvetaeva, centered around her memories of Paris .These memoirs are presented

in the book "My Father" by Vigen Isahakyan, the son of Avetik Isahakyan. The main objective of the article is to analyze and retell the remarkable contributions of national geniuses to their nation in 1932. Each episode and story associated with the names of Tsvetaeva and Isahakyan holds significant insights, shedding light not only on their artistic prowess but also on their personal lives and profound perspectives on culture.

Ավ. Իսահակյանի տարագրության վերջին շրջանը փարիզյանն է՝ 1930-1936 թվականները: Այդ տարիներին Փարիզն ապրում էր անվրդով և հետաքրքիր կյանքով, որը եվրոպական գրականության մեջ հայտնի է «խենթ տարիներ» բնորոշմամբ:

Փարիզը նաև հայ և ռուս վտարանդիների կենտրոն էր դարձել:

1930-1936 թ.՝ վերջնականապես հայրենիք վերադառնալուց առաջ, Իսահակյանն ապրում է Եվրոպայում: Փարիզում էին գտնվում բանաստեղծի կինը՝ Սոֆյա Իսահակյանը (Քոչարյանց) և որդին՝ Վիգեն Իսահակյանը: Այդ տարիներին Փարիզում էին հավաքվել Եվրոպայի, Ամերիկայի, ինչպես նաև Հայաստանի և Ռուսաստանի բազմաթիվ վտարանդիներ: Այստեղ էին ռուս անվանի գրողներ Իվան Բունինը, Ալեքսեյ Տոլստոյը, Ալեքսեյ Ռեմիզովը, Կոնստանտին Բալմոնտը, Ալեքսանդր Կուպրինը, Մարինա Յվետանան և շատ ուրիշներ: Գրականագետ Ավիկ Իսահակյանն իր «Ավետիք Իսահակյանը և ռուս գրականությունը» (1984 թ.) գրքում գրում է. «Իսահակյանը համարյա բոլորին անձամբ ճանաչում էր և հաճախ հանդիպում էր նրանց Փարիզի Վալդը Գրաս փողոցի ռուսական գրադարանում, այսպես կոչված, «Էմիգրանտ ռուս գրողների ասոցիացիայում» և, իհարկե, Մոնպառնասի հայտնի «Կլոգերի դե Լիլա» սրճարանում, ուր ավանդական մի բաժակ սուրճի շուրջը ժամերով վեճի ու գրույցի էին բռնվում: Կիրակի ցերեկները Իսահակյանը հաճախ լինում էր Ռյուի Դարյա փողոցի ռուսական ուղղափառ եկեղեցու Ալեքսանդր Նևսկի տաճարում, ուր սիրում էր ունկնդրել դեռևս մանկության օրերից իրեն լավ ծանոթ ռուսական երաժշտությունը: Նույն եկեղեցու բակում նա սովորաբար հանդիպում էր իրեն ծանոթ ռուս ընկերներին, երբեմն էլ հրավիրվում ավանդական թեյասեղանի՝ ծանոթ մտավորականներից որևէ մեկի տանը» (Իսահակյան, 1984, էջ 116-117):

Փարիզի Դանֆեր-Ռոշրո փողոցում ապրելիս են եղել Իսահակյանը և Փարիզում լույս տեսնող ռուսական ամսագրի խմբագիր Վ. Ի. Լեբեդևը: Իսահակյանը Լեբեդևի հետ վաղուց էր ծանոթ և հաճախ էր հյուր լինում նրան: Ահա, հենց նրանց տանը 1932 թ. աշնանը Իսահակյանը ծանոթանում է Մարինա Յվետանայի հետ: Բանաստեղծուհու դուստրը՝ Արիադնան, որ ներկա էր այդ հանդիպմանը, իր հուշերում գրում է այս հանդիպման մասին: 1967 թ. «Գրական Հայաստան» (Литературная Армения) ամսագրի ութերորդ համարում լույս է տեսնում Արիադնա Էֆրոնի «Մամոթրակյան հաղթանակ» հուշ-հոդվածը: Հոդվածն առաջին անգամ ամբողջությամբ հայերենով թարգմանված՝ ներկայացնում են ստորև:

«Մարինա Յվետանան և Ավետիք Իսահակյանն առաջին անգամ հանդիպել են Փարիզում՝ 1932 թ. աշնանը՝ Վլադիմիր Իվանովիչի և Մարգարիտա Նիոլաննա Լեբեդնների տանը, ովքեր ապրում էին Դաֆներ-Ռոշրո ստվերոտ փողոցում, որը սկիզբ էր առնում Մոնպարնասի և Ռասպայի բուլվարներից ու ընկղմվում Ման-Միշել բուլվարի կանաչների մեջ: Դա մի գողտրիկ անկյուն էր, հին շենքերով ու վիթխարահասակ, ստվերախիտ շագանակի ծառերով՝ ընկած նկարիչների և ուսանողների աղմուկոտ թաղամասի արանքը: Մի անգամ, երբ Յվետանային հարցրին, թե Փարիզում ամենաշատը ո՞ր վայրն է սիրում, բոլորի համար շատ անսպասելի նա պատասխանեց, որ հենց այս աննկարագրելի փողոցը՝ իր գողտրիկության և Լեբեդնների համար...

Իսահակյանը և Լեբեդը ծանոթ էին վաղուց: Այդ աշնանային օրը՝ 1932 թվականին, Իսահակյանը Լեբեդնների ճաշասեղանի մոտ նստել էր ոչ իբրև նոր հյուր. նա գրուցում էր տանտերերի հետ: Ե՛վ իր անձը, և՛ բառերը թվում էին ինձ ծանոթ և էլի շատ ծանոթ, կամ էլ այդ բնորոշ էր հենց Իսահակյանին՝ գուսպ և անկաշկանդ: Ես հնարավորություն ունեցա նրան հանդիպելու ևս մի քանի անգամ այլ միջավայրում և նա մշտապես լրջորեն էր նայում ամենքին և ամեն ինչին, ազատ և առանց հետաքրքրասիրության, կարծես ամեն ինչ արդեն լսել էր և տեսել, թվում էր՝ ոչինչ նոր և առաջին անգամը չէ:

Ե՛վ դա հենց այդպես էլ կար:

Յվետանան այդ օրը գուսպ էր, ինչպես ամեն մի նոր ծանոթության ժամանակ: Երբեմն իրեն հեռու էր պահում, երբեմն էլ բացվում մանկական պարզությամբ, բայց ոչ երբեք առաջին հայացքից: Այո՛, և հենց առաջին հայացքից իր վառ կանաչ աչքերը միանգամից չէր նվիրում: Նա նախ գրուցակցին էր լսում՝ աչքերը ներքև խոնարհած. մի փոքր խոպոտություն կար ձայնի մեջ, փորձում էր ըմբռնել բառերի թաքնված իմաստը: Ընկերոջը լսելիս հարցեր էր տալիս ու պատասխանում սառը, հակիրճ և շատ քաղաքավարի: Դա խաբուսիկ սառնություն էր և վտանգավոր քաղաքավարություն, անվստահելի քողարկում, որի հետևանքով ցանկացած պահի կարող էր շողարձակել բոցավառ լեզուն:

Զրույցը, ինչպես և պատշաճ էր ընթրիքին, ամեն ինչի մասին էր և ոչնչի, կարծես այն ընթանում էր առանց վնասելու բանաստեղծներին, հետո սկսվեց ընդհանուր ծանոթների, ընկերության, հակումների և հակակրանքների փոխադարձ հետախուզում: Հիշում եմ, թե ինչպես զրույցի ընթացքում հնչեց Իսահակյանի և Յվետանայի ընկերոջ անունը՝ Մալոմե Անդրոնիկովնա-Գալպերն, վրացիներ, պետերբուրգցիներ և փարիզուհիներ, որոնց մասին Իսահակյանն ասաց, որ այդ տեսակի կանայք ծնվում են հարյուրամյակը մեկ, և հենց միայն նրա համար, որպեսզի հավերժանան, և երգվի նրանց մասին:

Իհարկե, Մալոմեից հետո հայտնվեց Օ. Մանդելշտամը՝ իրեն նվիր-

ված «Օդոտ»-ով և պատմությունը՝ «Մի նախաձեռնության պատմություն»:
(«Литературная Армения», 1967, N 8, с. 81. Ариадна Эфрон, Самофракий-
ская победа)

Հանդիպման ընթացքում բուռն խոսքուզրույց է ծագում: Երկու պոետներն անդրադառնում են նաև Բալմոնտի ստեղծագործություններին՝ նրան համարելով «Աստծո շնորհով» օժտված բանաստեղծ (Բալմոնտը թարգմանել է Ավ. Իսահակյանի երկերից, որոնք ամփոփված են 1916 թ. Վ. Բրյուսովի կազմած «Հայաստանի պոեզիան հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը» ռուսերեն հատընտիրում):

Բանաստեղծուհու դուստրն իր հուշերում այսպես է գրում. «Որքա՛ն գեղեցիկ էին նրանք երկուսն էլ՝ Իսահակյանն ունկնդրելիս, Յվետանան արտասանելիս, և որքան նման էին իրենց կերպարների ավարտվածությամբ: Նրա հոյակապ ու խոշոր գլուխը՝ կովկասցու ընդգծված դիմագծերով, արծվաքիթ, ծանր, դարչնագույն կոպերի տակ թաքնված արծվային հայացքը, երեսի թուխ գունատությունը, փոքր-քիչ կորացնող, պարկանման բաձկոնի տակից զգացվող նրա պինդ կոնակն ու թիկնեղ ուսերը, ափերի ամրությունն ու մատների նյարդայնությունը. այս ամենն ստեղծում էր նրա կերպարի դարավոր հոգնածությունը:

Եվ նա՛ Յվետանան, տղավարի, հպարտորեն բարձր պահած գլխով, կարճ ու թեթև մազերով, ուղիղ, կորաքիթ դիմագծով, ընդգծված բերանն ու դեմքի գունատությունը, ասես լուսնի շողքով լուսավորված, և զարմանքով բացված աչքերը. օ՛, որքա՛ն անզեն էր նա, բայց ինչպես էր զինաթափ անում դիմացինին աչքերի մեջ նայելիս: Առօրյա աշխատանքից մեկընդմիջտ կոշտացած նրա ձեռքերը՝ մատներին արծաթյա մատանիներ և նրա եգիպտական կեցվածքը:

Երկուսն էլ տարիքից մեծ էին երևում և երկուսն էլ հոյակապ էին: Հետո Յվետանայի համառ ու թախանձագին խնդրանքով Իսահակյանը մայրենի լեզվով սկսում է արտասանել իր ստեղծագործություններից, ինչը մենք լսում էինք կյանքում առաջին անգամ: Արտասանում էր կանգնած՝ ի պատիվ կանանց և պոեզիայի: Եվ ամենքը պապանձվել էին նրա ձայնի հնչուններից... Երբ նա ավարտեց, տիրեց խլացուցիչ լռություն, ինչպես լինում է պայթյունից հետո:

-Աստվա՛ծ իմ, դուք իսկական լեռնային պոետ եք,- բացականչեց Յվետանան:

-Ձեզ էլ չես անվանի հարթավայրային պոետ,- պատասխանեց Իսահակյանը» (Ա. Զֆ-րոն, «О Марине Цветаевой: Воспоминание дочери», Москва, 1989, с. 483):

Այնուհետև Ա. Էֆրոնը շարունակում է. «Զրուցում էին Վլադիմիր Իվանովիչի սենյակում, որը նայում էր փողոցին: Յվետանան պատուհանի մոտ կանգնած նայում էր նրան՝ սկզբում ցրված, հետո ինչ-որ հետաքրքրություն առաջացավ. պայուսակից հանեց իր հին լորնետը (նա կար-

ճատեսություն ուներ), ապա ինչ-որ բանում համոզվելով կանչեց Իսահակյանին . «Նայեցե՞ք»...

Պատուհանից, ինչպես ափի մեջ, երևում էր խուլ ու համրերի ապաստարանը՝ կտրված բլրի գագաթին, որը շրջապատված էր հենց այն պատով, որը Դանֆեր-Ռոշրո փողոցին ինքնաստիպ ձանձրույթ էր հաղորդում, ինչպես կենդանաբանական այգուն՝ մանկատունը: Պատի վրա ցատկոտում և անխոս թռչկոտում էին դեռահաս տղաներ: Նրանց ձեռքերը՝ ուսերից մինչև մատների ծայրերը անդադար շարժման մեջ էին և թվում էր՝ տեղից կպոկվեն: Աղավաղված էին նրանց հուսահատ դեմքերը, ամեն ինչ չափազանց սարսափելի էր...

-Ահա՛ այսպես եմ ես տեսնում բալետը,- անմեղ ասաց Յվետանան,- կամ, եթե ստիպես «նրանց» սառեցնել քանդակը: Արվեստը իմ չափանիշը չէ:

Մի քանի օրից նրանք հանդիպում են Լուվրում: Իսահակյանը ցանկանում էր «վրեժ» լուծել «Խուլուհամրերի» համար: Յվետանան պատրաստակամորեն համաձայնեց՝ միայն մի պայմանով, որ վրեժը կարճ լինի, բաց ոչ դաժան: Իսահակյանը երդվեց:

Ես մորս հետ գնացի՝ օգնելու նրան գտնել թանգարան-պալատի գլխավոր մուտքը, որտեղ յուրաքանչյուր ֆրանսիացի թագավոր իր թևն ուներ՝ իր սեփական տոնական մուտքով, որտեղ խճճվելը զարմանալի չէր...

Իսահակյանը մեզ արդեն սպասում էր ընդարձակ, տաճարաձև նախասրահում, որն ամբողջությամբ ամայի էր: Միայն ձախ անկյունում մի ծեր կին ինչ-որ բան էր գործում արտասահմանցիների համար, որը ոչ մի կերպ չէր գրավում օտարերկրացիներին:

Այս փառաբանված արվեստի համաշխարհային պահոց (որը դժվար է պատկերացնել հիմա մեզ մոտ) այցելուները գալիս էին միայն անվճար օրերին՝ հինգշաբթի և կիրակի, դա էլ քիչ է՝ ամերիկացիներ էին հայտնրվում՝ գիդերի ուղեկցությամբ:

Աջ անկյունում ուղեկցորդն էր:

Մենք գնացինք Դենոնայի պատկերասրահի երկայնքով՝ առանց կանգ առնելու, անցանք հսկա սարկոֆագների մեջտեղով, որոնք զարդարված էին պարող աստվածուհիներով, զորեղ առյուծներով, մարդաձկներով և ծովահարսներով («Միայն թե ձեր շուրջը մի՛ նայեք Մարինա Իվանովնա»): Նրանք քայլում էին դագաղանման ցուցափեղկերի կողքով... քայլում մինչև թանգարանային Հադեսն ուղեկցեց մեզ:

Իսահակյանը և Յվետանան առջևում էին, ինչպես Օրփեոսը և Էվրիդիկե, դեպի հոյակերտ մարմարե կասկադի «Մեծ սանդուղքը», որը տառապանք էր դեպի կերպարվեստի սրահ:

Այդ խճանկարներով զարդարված սանդուղքն ինքնին հրաշալի էր, բայց գլխավոր հրաշքն այն էր, որ իր բարձրության ողջ ներդաշնակու-

թյամբ և խստությամբ, լույսի և ստվերի պայծառ փոփոխությամբ ծառայում էր վերին հարթակում կանգնած պատվանդանին:

Դա Սամոթրակյան հաղթանակի արձանն էր. Իսահակյանը նրա մոտ տարավ Յվետանային և կանգնեցրեց՝ նրա ուսին դնելով ձեռքը, որովհետև հաղթանակն այնքան մեծ էր, որ հեշտ էր անգամ սկիզբը շրջանցել՝ առանց վերև նայելու:

Անգլուխ և անձեռք, քրիստոնեական բարբարոսությունից խեղված, հազարամյակների ընթացքում ծեծված և պոկված, ցնծացող աստվածուհին կանգ առավ, որպեսզի գոռա հաղթանակի մասին: Մ. թ. ա. 300 տարի առաջ քամին, որ խեղդում էր նրա երիտասարդ, հաղթական մարմինը՝ հագուստի ծալքերով, որը խոնավ և ծանրացած էր՝ ցնցվեց նրա լայն տարածված թևերի և մարմարե փետուրների վրայով:

Նրա մեջ ամեն ինչ շարժում էր, առաձգականություն, ձգտում: Ամեն ինչ կենդանի էր, ամբողջական և անդիմադրելի այդ կազմվածքի համար: Եվ շրթունքներին՝ անտեսանելի շեփոք, որը դարեր շարունակ ազդարարեց մարդկային ոգու հավերժական հաղթանակը, քաջությունը, հանճարը:

-Դե, ինչպե՞ս էր Մարինա Իվանովնա,- հարցրեց Իսահակյանը:

-Ես նրան վաղուց եմ ճանաչում և սիրում,- պատասխանեց նա՝ շոյելով քարե կտորի մանր, մի քիչ էլ դեղնավուն մակերեսը:

-Եվ այնուամենայնիվ «Ի սկզբանե էր Բանն», -ասաց նա և լռեց» («Литературная Армения», 1967, N 8, с. 84):

Այնուհետև եղան ևս մի քանի հանդիպումներ: Իսահակյանը մեկնում է Մեդոն՝ Փարիզից ոչ հեռու արվարձան, որտեղ ապրում էր Յվետանան: Մյուս հանդիպումը կրկին Լեբեդևների բնականաբար էր, որտեղ էր նաև Կ. Բալմոնտը: Իսահակյանը եղբայրաբար գրկախառնվում է նրա հետ, ուշադիր և համբերատար լսում հիվանդ Բալմոնտի գառանցանքային խոսակցությունները:

Ավ. Իսահակյանի որդին՝ Վիգեն Իսահակյանը ևս պատմում է Վարպետի և Յվետանայի հանդիպման մասին՝ նշանավոր «Կլոզերի դե Լիլա» սրճարանում. «Ուղևորվում եմ Մոնպարնաս. սրճարանի տերրասում տեսա հորս՝ մի քանի մարդկանց հետ նստած: Մոտեցա, բարևեցի նրանց. մեկը պրոֆեսոր Լեբեդևն էր՝ դեռևս Ժնևից ծանոթ, մյուսը՝ մի բավական գեղեցիկ կին՝ բանաստեղծուհի Մարինա Յվետանան էր. նրան տեսել էի արդեն ռուսական «Կոչևոյ» ակումբում, ուր հայրս հաճախ էր գնում՝ հանդիպելու Փարիզ գաղթած ռուս նշանավոր գրողներին...

Հայրս կանչեց, նստեցի. խոսում էին ֆրանսերեն՝ ռուսերենը խառնելով: Խոսում էին դեսից-դենից, գրականությունից, քաղաքականությունից: Յվետանան հարցրեց հորս. «Ավետիք Սահակովիչ, ինչպե՞ս եք ձեզ զգում այստեղ, հայկական էմիգրացիան ինչպե՞ս է վերաբերվում ձեզ»: Հայրս պատասխանեց, որ զանգատվելու բան չունի, բոլորը հարգում են

իրեն, սիրում: Ցվետսևան ասաց. «Իմ վիճակը բոլորովին տարբեր է, մանավանդ այն օրվանից, երբ ես ու ամուսինս՝ Սերգեյ Էֆրոնը, հեռացանք ռուս գրական վտարանդիության այն շրջանից, որը համախմբվել էր Ղուկասովին պատկանող «Վոզրոժդենիե» միապետական թերթի շուրջ: Սրան հարկ է ավելացնել ընտանեկան հոգսերս, ունեմ 6 տարեկան մի տղա և երկու մեծ աղջիկ: Հիմա ես ու Էֆրոնը հակվել ենք «Եվրոասիա» կոչվող ռուս մտավորականության մի ընկերակցության, որի նպատակն է Ռուսաստանի և Ասիայի մշակույթների մերձեցումը Եվրոպային: Էֆրոնը, ավելի հեռու գնալով, հիմնել է իր սեփական խմբավորումը՝ «Եվրոասիայի» ձախ թևը, որն ունի իր թերթը, քարոզում է Խորհրդային Միության նվաճումները, պաշտպանում է նրան տարբեր հերյուրանքներից, վատաբանողներից:

«Հայրենիք վերադարձի» գաղափարը ձևավորվել էր ռուսական այդ միության մեջ: Ես ու Էֆրոնը համոզված ենք, որ այժմ Ռուսաստանի ապագան, ուժը, իրավունքը սովետների ձեռքում է»:

Մարինա Ցվետսևան շարունակեց մի առանձին հուզմունքով ու վճռականությամբ. «Ես կվերադառնամ ոչ որպես անառակ զավակ, այլ հարազատի նման: Իսկ եթե իմ ճակատագիրն է՝ մեռնել հայրենիքում, ապա կուզենայի հանգչել Տարուսում՝ նրա փոքր, մացառոտ գերեզմանոցում, որը բլրակի բարձրությունից նայում է ներքևում հոսող Օկա գետի ջրերին: Այնտեղ՝ Տարուսում, հայրս ուներ մի փոքր տուն, որտեղ մանկությունս եմ անցկացրել: Նման երջանիկ մանկություն չեմ կարող նորից պատկերացնել, ա՛խ, այն ոսկի օրերը, ինչքա՛ն հեռու են աստված ծ իմ, ինչքա՛ն հեռու...» (Վ. Իսահակյան, «Հայրս», Երևան, 2011, էջ 288-289):

Ցվետսևան, ամուսինը և զավակները 1939 թ. վերադարձան Խորհրդային Միություն: Մական դժվար և դաժան ժամանակներ էին, ստալինյան բռնապետությունն ամենուր էր: Էֆրոնը բանտարկվեց, իսկ քիչ անց նաև Արիադնան՝ բանաստեղծուհու դուստրը: Մարինան երկու տարի ապրեց Մոսկվայում բոլորից անտեսված. գոյությունը պաշտպանելու համար թարգմանություններ էր անում: 1941 թվին՝ պատերազմն սկսվելիս, տարհանվեց Ելաբուգա՝ մի փոքրիկ գյուղ Կամա գետի ափին, սակայն դժբախտ կինն այնտեղ միայն 10 օր ապրեց: Հուսահատված վերջ դրեց կյանքին, երբ հազիվ 49 տարեկան էր: Գերեզմանի տեղն էլ հայտնի չէ:

Արիադնա Էֆրոնն այսպես է եզրափակում երկու լեռնային պոետների հանդիպման մասին հուշերը. «...Իսկ հիմա ինձ համար դժվար, գրեթե անհնար է պատմել նրանց մասին միայն այն պատճառով, որ ո՛չ Ցվետսևան, ո՛չ Իսահակյանը, ո՛չ Բալմոնտը, ո՛չ Լեբեդևները կենդանի չեն, որ նույնիսկ Դանֆեր-Ռոշրո փողոցն է փոխել անունն ու տեսքը: Միայն հիշողությանս մեջ է համընկնում շլացնող մի տեսիլք՝ երկու պոետների, պոեզիայի երկու հսկաների, Նիկե Սամոթրակյանի աշնանա-

յին անմահ թները» (О Марине Цветаевой: Воспоминание дочери, Москва 1989, 484 стр.):

Հավանաբար մի հետաքրքիր հանդիպման ժամանակ էլ Ցվետանան, ի նշան բարեկամության, Բասահայանին նվիրել է 19-րդ դարի մի թանկարժեք ռուսական սրբապատկեր: Վարպետի թոռը՝ Ավիկ Բասահայանը, այն խնամքով պահել և հանձնել է թանգարանին: Ավ. Բասահայանի տուն-թանգարանում գտնվող այս հրաշալի սրբապատկերը հիացնում և զարմացնում է հայ, ռուս և օտարերկրացի այցելուներին: Սրբապատկերի վրա ռուսական երեք զորավոր սրբեր են՝ Նիկիտա Նովգորոդսկին, հրաշագործ Սակար Ժելտովոդսկին և մեծ նահատակ Նիկիտա Վելիկոմուչենիկը:

Այսպիսին էին հայ և ռուս պոեզիայի երկու հսկաները, իսկ Մարինա Ցվետանայի՝ անգուգական այս բանաստեղծուհու կերպարը, միշտ վառ ու լուսավոր մնաց Բասահայանի հետագա ողջ կյանքի ընթացում:

Գրականության ցանկ

1. *Ավ. Բասահայան*, Ավետիք Բասահայանը և ռուս գրականությունը», Ե., 1984 :
2. *Վ. Բասահայան*, Հայրու. Ե., 2011:
3. **А. Эфрон**, О Марине Цветаевой: Воспоминание дочери, М. 1989.
4. **А. Эфрон**, Литературная Армения, N 8, 1967 г.

References

1. **Av. Isahakyan**, Avetiq Isahakyan ev rus grakanutyun, Yerevan 1984.
2. **V. Isahakyan**, Hayrs, Yerevan 2011.
3. **Efron, Marina Tsvetaeva. Daughters' memories, Moskow 1989**
4. **Efron**, Literary Armenia, N 8, 1967

Աննա Մարոյան- *Ավ. Բասահայանի տուն-թանգարան, ավագ գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը. Ավետիք Բասահայանի գրական ժառանգությունը, կյանքն ու գործունեությունը: Nrnak.am կայքում հրապարակել էմ «Համառոտագրությունները հայերենում» հոդվածը:*

Orcid ID 0009-0007-3694-3694-1100
Anna.saroyan87@gmail.com

Анна Сароян- Дом-музей Аветика Исаакяна,старший научный сотрудник. Сфера научных интересов: литературное наследие Аветика Исаакяна, жизнь и деятельность. На сайте nrnak.am опубликовала научную статью на тему «Сокращения на армянском языке»

Orcid ID 0009-0007-3694-3694-1100
Anna.saroyan87@gmail.com

Anna Saroyan- House-museum of Avetik Isahakyan, senior researcher. Field of scientific interests: literary heritage, life and work of Avetik Isahakyan. On the website nrnak.am has published an article on the theme “Abbreviations in Armenian language”

Orcid ID 0009-0007-3694-3694-1100
Anna.saroyan87@gmail.com

Ընդունվել է տպագրության 18.10.2023թ.:

Տաթևիկ Մարոյան
ՄՄ հայցորդ
Orcid ID 0009-0002-2904-9222
էլ հասցե՝ saroyantatev@gmail.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-186

**1920-1930-ԱՎԱՆ ԹԹ. ԵՐԵՎԱՆՑԱՆ ՍՐՃԱՐԱՆԱՅԻՆ
ԱՌՕՐԵԱՎԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԸՍՏ ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՄԱՍԻՆ
ԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՀՈՒՇԵՐԻ**

Բանալի բառեր՝ Եղիշե Չարենց, սուրճ, սրճարան, Երևան, մտավորականություն, բոհեմ, տուն-թանգարան:

Ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտել 1920-1930-ական թթ. Երևանյան սրճարանների՝ արդեն իսկ մոռացության մատնված առօրյան ու նրանց հետ կապված պատմությունները, որոնց մասին կարելի է միայն դրվագներ գտնել Եղիշե Չարենցի մասին և նրան ժամանակակիցների՝ հուշերում, թեպետ այդ ժամանակահատվածում դրանք եղել են մտավորականների՝ քաղաքում գործող յուրօրինակ հավաքատեղիներից¹:

Գրողն իր շուրջը համախմբեց մեծաթիվ մտավորականների և գաղափարակիցների, իսկ սուրճի սեղանները դարձան միավորող դետալը: Մտավորականների շնորհիվ Երևանում, հենց այդ ժամանակից սկսած, ձևավորվեց մեկ սեղանի շուրջ մտքեր փոխանակելու ու բանավիճելու սրճարանային մշակույթը:

Tatevik Saroyan
Post-graduate student of Mashtots Matenadaran
Orcid ID 0009-0002-2904-9222
saroyantatev@gmail.com

**1920-1930 YEARS THE YEREVAN CAFÉ'S DAILY LIFE ACCORDING TO THE
BIOGRAPHICAL MEMORIES OF YEGHISHE CHARENTS**

Key words - Yeghishe Charents, coffee, cafe, Yerevan, intellectual, bohemian, house-museum.

The study is an attempt to reveal already forgotten periods of 1920s-1930s - the daily life of Yerevan cafes and the stories related to them, which can only be found in the fragments of the memoirs about Charents and the contemporaries surrounding him. The period is remarkable with the unique intellectual intelligentsia, who used to gather in the city cafes.

The writer gathered around him a large number of intellectuals and ideologists, and the coffee tables became the unifying symbol or detail. Thanks to intellectuals, since that time the cafe culture of exchanging thoughts and talking around one table has become a tradition in Yerevan.

¹ «Մտավորականներից շատերին հասցեագրված նամակներով՝ Հայաստան աշխատանքային գործունեության էր հրավիրել Սյանիկյանը: Նպատակը մայրաքաղաք Երևանը հոգևոր մայրաքաղաք դարձնելն էր» (տե՛ս Գ. Գաապարյան, 2022 թ., էջ 336):

Татевик Сароян
Аспирант Матенадарана имени Месроп Маштоца
Orcid ID 0009-0002-2904-9222
saroyantatev@gmail.com
+374 94 114463

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ЕРЕВАНСКОГО КАФЕ 1920-1930 ГОДОВ ПО БИОГРАФИЧЕСКИМ ВОСПОМИНАНИЯМ ЕГИШЕ ЧАРЕНЦА

Ключевые слова: Егише Чаренц, кофе, кафе, Ереван, интеллигенция, богема, дом-музей.

Исследование позволило выявить уже забытую в 1920-1930 повседневность ереванских кафе и связанные с ней истории, упоминания о которых можно встретить только в эпизодах о Чаренце и воспоминаниях окружающих, хотя они были одним из уникальных сборищ интеллектуалов, действовавших в городе в тот период.

Писатель собрал вокруг себя большое количество интеллектуалов и идеологов, а объединяющей деталью стали кофейные застолия. Благодаря интеллигенции в Ереване с того времени сформировалась кофейная культура: обмен мыслями и разговор за одним столом.

Նախաբան

Սուրճի լայն տարածումն աշխարհում սկիզբ է առել դեռևս XVII դարում: Քաղաքներում գործող պանդոկների և գինետների կողքին ի հայտ եկան նոր հաստատություններ՝ սրճարաններ, որոնք մրցակից դարձան գործող ժամանցի ու սննդի վայրերին: XX դարասկզբի մշակութային թոհուրոհի քաղաքներ Փարիզում, Վիեննայում, Վենետիկում, Բեռլինում սրճարաններն առավել գործուն էին, և աշխարհի գրեթե բոլոր հանրաճանաչ մտավորականները նոր գաղափարների շուրջ վեճեր էին ունենում: Սրճարանների բռնեմական կյանքը պատկանում էր մտավորականներին: Ժամանակակիցները գիտեին, որ Պիկասոյին, Դալիին, Մոդիլյանին, ապա նաև Քոչարին և ուրիշներին կարելի էր հանդիպել Մոնմարտրի ու Մոնպարնասի այս կամ այն սրճարանում, որտեղ վերջիններս ունեին իրենց անունով սեղաններ, և որոնց շուրջ հավաքվում էին ժամանակի երևելիները:

XX դարասկզբին եվրոպական շունչ ստացան երևանյան սրճարանները, որտեղ մեկ բաժակ սուրճի ուղեկցությամբ տեղի էին ունենում երկար զրույցներ ու քննարկումներ: Այդ մշակույթը հայրենիք ներմուծեցին մասնավորապես Ֆրանսիայից Հայաստան վերադարձած գիտնականներն ու արվեստագետները, կամ այն երիտասարդ մտավորականները, որոնք կյանքի բերումով եղել էին Եվրոպայում և յուրացրել այն¹:

Այդպես էր նաև 1920-ականների Երևանում: Հայ անվանի գրող Եղիշե Չարենցին «փնտրողները» գիտեին՝ եթե Հայպետհրատում չէ, ապա կամ

¹ Հատկանշական է, որ գործող երևանյան սրճարաններն առավելապես ֆրանսիական շունչ ստացան: Ֆրանսիական ոճը 1920-1930-ական թթ. Երևանում դարձել էր օրինաչափություն. ասվածի ապացույցն են քաղաքում գործող «Ֆրանսիա» հյուրանոցն ու ռեստորանը (տե՛ս Դ. Գասպարյան, Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը, Երևան, 2022, էջ 133, նաև Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, Երևան, 1986, էջ 91):

«Տուրիստ» (գործել է Մախարովի հրապարակի հարևանությամբ), կա՛մ «Նալբանդ» (գտնվել է Աբովյան փողոցի վրա), կա՛մ «Ինտուրիստ» հյուրանոցում գործող («Գրանդ հոթել Երևան» հյուրանոցի ներսում), կա՛մ «Նաիրի» (գտնվել է Արմենիա Մարիոթ հյուրանոցի տարածքում) սրճարաններում է, քանի որ սուրճ էր սիրում և սուրճի սեղանի շուրջ հավաքված «խոսքն ու գրույցը»:

Ե. Չարենցի մասին խոսելիս որպես առաջնային փաստ շեշտվում է նրա գրականատեղծագործական ուղին: Մակայն պակաս կարևոր ու հետաքրքրական չէ նաև գրողի առօրյա կյանքը: Այսպես՝ նրա կենցաղն աչքի է ընկել պարզությամբ, սակայն միևնույն ժամանակ առանձնահատուկ նրբանկատությամբ: Այդ մասին փաստում են գրողի տուն-թանգարանում պահվող անձնական իրերը:

Ինչպես արդեն նշել ենք, հիշյալ սրճարաններն իրենց ուրույն տեղն ունեին Չարենցի անձնական և գործնական կյանքում: Սուրճը նրա համար միայն «արթուն մնալու» միջոց չէր, այլ բազմաթիվ հանդիպումների ու քննարկումների առիթ էր դառնում: Ուսումնասիրությունից հնարավոր եղավ բացահայտել 1920-1930-ական թթ. Երևանում սուրճի և սրճարանային մշակույթի տարածվածության, գործող սրճարանների (որոնք արդեն իսկ, ցավոք, մոռացված են), այնտեղ այցելողների և նրանց զրույցների այն թեմաների մասին, որոնք կարելի էր լսել միայն սրճարաններում, քանի որ այդ կառույցների տարածության մեջ առկա էր ազատության շունչը. Այցելուները համարձակ արտահայտում էին իրենց կարծիքները: Խոսում էին գիտությունից, գրականությունից, արվեստից, նաև՝ վիճում ու հաշտվում: Նման տեսարանի հանդիպում ենք Չարենցի և գրականագետ, դրամատուրգ Տիգրան Հախումյանի կյանքի մի դրվագում: Հախումյանը հիշում է՝ իրենց ծանոթության մի շրջանում երկուսով «կատաղի կովում էին»՝ չխնայելով միմյանց. «... և դեռ մեր հարաբերություններում չէր սկսել, ինչպես Չարենցն էր ասում, «Ձանգվի էպոխան»¹: Մի օր նախկին համախոհները պատահաբար հանդիպում են Երևանի՝ Մարգար աղայի հայտնի արևելյան «Նաիրի» սրճարանում², «որտեղ օրերն ու գիշերներն էին անցկացնում այդ ժամանակ դեռևս ոչ բազմամարդ նրանց գրական երբայրությունը. Հախումյանի խոսքով խմում էին սուրճ, կոնյակ և վիճում մինչև խոպոտություն և հիմարություն, մինչև աչքներին սատանաներ էին երևում» (Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, 1986, էջ 154): Սրճարանի հարկի

¹ «Ձանգվի ձորը Չարենցի սիրելի վայրերից էր: Սիրում էր գետափին նվազածունքով քեֆեր կազմակերպել, նստել ափին ու «ջուր լսել»» (Ռ. Գասպարյան, Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը, էջ 133, Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 229):

² «Այսօրվա «Արմենիա Մարիոթ» հյուրանոցի տեղում 1920-ական թթ. շարված էին անշուք տնակներ, իսկ նրանցից մեկում «Նաիրի սրճարանը» (տե՛ս Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 154):

ներքո այս հանդիպումը կարևորվեց երկու մտավորականների հաշտությամբ:

Չարենց-գրողի կենսագրությանն ու նրա մասին հուշերն ուսումնասիրելիս տեղեկանում ենք, որ բացի երևանյան վերոհիշյալ սրճարաններից՝ սիրել է նաև այցելել «Արևելյան կաֆե»-ն՝ Կապույտ Մզկիթի բակում, ուր բանաստեղծը հաճախել է ընկերների, հիմնականում՝ Ակսել Բակունցի, Գուրգեն Մահարու, Մկրտիչ Արմենի, Վահրամ Ալազանի և այլ մտավորականների հետ: Նա ակամայից դարձել էր այդ ժամանակահատվածի սրճարանային բոհեմի ամենագործուն ներկայացուցիչը:

«Տուրխտ» սրճարանը

Այս սրճարանը 1930-ականներին մտավորականների ամենասիրելի հավաքատեղիներից էր, որը գործել է ներկայիս Վարդանանց փողոցի շենքերից մեկի ներքնահարկում:

Մարդաբան Գոհար Ստեփանյանն իր ուսումնասիրությունում (**Գ. Ստեփանյան, 2018, էջ 342**) հիշատակում է՝ սրճարանատերը Երևան ներգաղթած ֆրանսահայ մտավորական Հակոբ Տարոնացին էր, որով Ադասի Խանջյանից թույլտվություն է ստանում «հայ մտավորականներու համար» Երևանում Փարիզի Մոնմարտրի նման սրճարան բացել, որը կլիներ նրանց շփման միջավայրը: Այստեղ հիմնականում այցելում էին Չարենցը, Գուրգեն Մահարին, Զապել Եսայանը, Հրաչյա Աճառյանը, Մանուկ Աբեղյանը, Հակոբ Մանանդյանը, Երվանդ Քոչարը և ուրիշներ. «Սրճարանում շուտով ձևավորվում է սրճարանային յուրահատուկ բաց համայնք՝ մշտայցելուներից կազմված իր անդամներով, նրանց «պատկանող» սեղաններով, որոնց շուրջ միշտ նստում էին նույն մարդիկ, այցելության որոշակի օրով, ժամով և տևողությամբ, ներքին փոխհարաբերությունների չգրված օրենքներով և այլն: Ինչպես նշում են ականատեսները, հաճախ էր պատահում, որ «համայնականներից» որևէ մեկի բացակայության դեպքում համապատասխան աթոռները մինչև սրճարանի փակումն այդպես էլ ազատ էին թողնվում» (**Գ. Ստեփանյան, 2018, էջ 342**):

Այս սրճարանում էր, որ Չարենցն իրեն պատկանող «սեղան ուներ»: Նկարչուհի Ռեզինա Ղազարյանի «Չարենցի նշխարներ» հիշողությունների գրքույկում կա մի անդրադարձ՝ «Չարենցի սեղանը» վերնագրով, որտեղ գրում է. «Ծաղկանոցներով շրջապատված սեղաններն իրենց զովասուն դիրքով խիստ տրամադրող էին: «Չարենցի սեղանը» երբեք չէր զբաղեցվում, գտնվում էր բակի խորքում՝ ծածկի տակ: Երեկոները հաճախ ձեռնափայտը ձեռքին մտնում էր բակ և ուղղվում դեպի իր սեղանը: Անմիջապես, կարծես մագնիսական ուժով, հայտնվում և դեպի այդ կողմն էին շարժվում ժամանակի նշանավոր մարդիկ՝ գրողներ, նկարիչներ, դերասաններ և, երբ այլևս տեղ չէր լինում սեղանի շուրջը, կողքի սեղաններն

էին միացվում ու ծայր էր առնում մի հետաքրքիր ու աշխույժ գրույց գրականության, արվեստի ու բոլորին հետաքրքրող բազում այլ հարցերի շուրջ» (Ռ. Ղազարյան, 1998, էջ 26-27):

«Նալբանդ» սրճարանը

Սրճարանի մասին դերասան, ասմունքող Սուրեն Քոչարյանը հիշում է. «...որտեղ սովորաբար հավաքվում էր երևանյան բռնեման՝ Շիրվան-զադեից ու Դեմիրճյանից սկսած մինչև ամենաերիտասարդները: Չարենցը նույնպես այդ սրճարանի մշտական հաճախորդներից էր» (Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, 1986, էջ 231): Ելնելով նման այցելուներից՝ երբեմն այն անվանում էին նաև «արվեստագետների» սրճարան (Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, 1986, էջ 231):

Այս վայրի հետ է կապված մի պատմություն Չարենց և Բակունց անբաժան ընկերների մասին (Հ. Չարիսյան, 2010, էջ 587-588): Արփենիկի մահից հետո Չարենցը վնասում է ոտքը և երկար ժամանակ անցկացնում հիվանդանոցում: Դուրս գրվելուց հետո նրան պարբերաբար այցելում ու խնամում էր Բակունցը: Եվ ահա մի օր, երբ Չարենցն իրեն բավական լավ էր զգում, առաջարկում է դուրս գալ՝ զբոսնելու: Քանի որ «Նալբանդ» սրճարանը հեռու չէր գտնվում իր բնակարանից, որոշում են այնտեղ դադար առնել: Հենց այս այցի ժամանակ Չարենցը Բակունցին առաջարկում է «Ալպիական մանուշակ»-ը նվիրել Արփենիկի հիշատակին: Բակունցի համար, սակայն, խնդրանքն անսպասելի էր. խնդրում է Չարենցին մեկ ուրիշ ստեղծագործություն ընտրել, քանի որ այն արդեն հասցեատեր ուներ¹:

«Ինտուրիստ» հյուրանոցում գործող սրճարանը

Ի դեպ, այս հյուրանոցում գրողն ապրել է 1928-1935 թթ., իսկ նրանում գործող սրճարանն ու ճաշարանը վերջինիս նախաճաշի, ճաշի և ընթրիքի հաճախ այցելվող վայրերից էին (Մ. Ալազան, 2020, էջ 169):

Սրճարանն այցելողների շրջանում կոչվել է «Բաղդասար աղբար», որն այդ ժամանակ քաղաքաբնակների սիրված վայրերից մեկն էր: Գուրգեն Մահարու վկայությամբ՝ «Բաղդասար աղբարը դրամատուրգ-բժիշկ Ստեփան Բաղդասարյանն էր, որն իր վրա էր վերցրել ռեստորանի սենյակներից մեկի ձևավորումն ու հոգսը, որը գործում էր որպես սրճարան» (Վ. Կարապետյան, Մ. Հարոյան, 2015, էջ 89), որտեղ նույնպես տեղի էին ունենում տարաբնույթ գրույցներ ու վեճեր: Ըստ Վահրամ Ալազանի կնոջ՝

¹ Պատմվածքը գրվել էր Ժենյա Գյուզայանի համար: Ըստ գրականագետ Հովիկ Չարիսյանի՝ Չարենցը գիտեր նրան, նաև Բակունցի համակրանքի մասին: Սակայն Չարենցի համառության շնորհիվ ստեղծագործությունը Բակունցը նվիրում է Արփենիկին (տե՛ս նույն տեղում, էջ 587-588):

Մարո Ալազանի հիշողությունների. «Այն ժամանակ հաճախ էին լինում գրական դիսպուտներ, որոնք շատ հետաքրքիր էին: Հետաքրքիր էին նրանով, որ այնտեղ էին բախվում հին ու նոր հայացքներն ու տեսակետները: Հետաքրքիր էին նաև այն ժամանակվա գրական բարքերը: Դիսպուտներում իրար հետ վիճում, իրար ցեխն էին թաթախում ու հանում, բայց դիսպուտներից հետո իրար հետ հավաքվում, գնում «Ինտուրիստ» սրճարան, կատակում, մի-մի բաժակ սուրճ խմում, իրար թևանցուկ արած Աբովյան փողոցում զբոսնում» (Մ. Ալազան, 2020, էջ 169):

Կանանց մուտքը երևանյան սրճարաններ

Հարկ է նշել այն փաստը, որ հենց Չարենցը և նրա շրջապատը բեկում մտցրին կանանց մուտքը դեպի սրճարաններ: Չարենցը շատ հաճախ սրճարաններում լինում էր ոչ միայն ընկերների, գործընկերների ուղեկցությամբ, այլև Արփենիկի, իսկ հետագայում՝ Իզաբելլայի¹, նրա ընկերներից Վ. Ալազանն իր կնոջ՝ Մարոյի հետ և այլն: Հիշատակենք Մ. Ալազանի հուշերից նման այցելության մի դրվագ. «Մի օր, Մեչեթը գնալիս², մեր դեմ ու դեմ էր գալիս շատ գեղեցիկ մի կին: Չարենցը ծուռ վիզն ավելի ծռելով՝ նրան մի լավ վեր ու վար անելուց հետո բարձրաձայն ասաց. «Հետաքրքիր է, ու մն է պատկանում այդ հրեշտակը, երանի սրա տիրոջը»: Բոլորս ծիծաղեցինք, կինը նույնպես շուռ եկավ դեպի մեզ և ծիծաղեց, իսկ Արփիկը անմիջապես նրա գլուխը սեղմեց իր թևի տակ և ձեռքով մինչև ցավեցնելու աստիճան սեղմեց նրա բերանն ու գլուխը - Թո դ, Արփիկ ջան, թեկուզ երկնային հրեշտակ էլ անցնի, էլ չեմ խոսի, անգուսպ եմ, անգուսպ, ինձ ների՛ր, սիրելի՛ս, ների՛ր: Ապա Արփիկը թևի տակից հանում էր նրա գլուխը, նախատում ու նախատում էր» (Մ. Ալազան, 2020, էջ 173):

Մտավորականների կանանց մուտքը սրճարաններ պատահական չէր, քանի որ այս նույն անձինք մինչ սրճարաններ այցելելը գրական քննարկումների մասնակցել են ավանդական դարձած իրենց հավաքատեղիներում, ինչպես, օրինակ, «Պանդոկ» անունը կրող գրական ընկերակցության ակումբում (Հ. Չարխյան, 2021, էջ 15), որտեղ այդ ժամանակ հիմնականում հավաքվում էին երիտասարդ ստեղծագործողները: Վերո-

¹ «Ըստ հուշագրության՝ մինչև 1936 թ. Վահրամ Ալազանի ձեռքակալությունը Մարո Մուրադյանը (Ալազան) նրա հետ ապրել է երջանիկ և լեցուն կյանք՝ միշտ ամուսնով հիացած, նոր ձևավորվող բոլշևիկյան սոցիալիստական արժեքների համատեղ ընկալումներով և խորհրդային մտավորականության ու վարչարարների հետ ամենասերտ հարաբերություններով: Ամուսնանալուց հետո համարյա ամենօրյա շփումներ է ունեցել գրողների հետ, ներկա է եղել նրանց քննարկումներին, վեճերին, մասնակցել ընտանիքների փոխադարձ այցելություններին, նրանց սրճարանային առօրյային, խնջույքներին, զբոսանքներին և իր տանն էլ բազմիցս հյուրընկալել նրանցից շատերին» (տե՛ս **նույն տեղում**, էջ 9-10):

² Նկատի է ունեցել Կապույտ Մզկիթի բակում գործող «Արևելյան սրճարանը», ուր սիրում էր հաճախել Չարենցը («Երևանի բանվոր», 04. VI. 1934):

նշյալ կանանցից բացի՝ այստեղ հաճախում էին նաև բանաստեղծուհի, գրաքննադատ Արմենուհի Տիգրանյանը և այլ կին ստեղծագործողներ ու գրականասերներ:

Ստալինյան բռնաճնշումների ազդեցությունը երևանյան սրճարանների վրա

1930-ական թվականներին սրճարանային պատկերը սկսում է փոխվել՝ պայմանավորված մտավորականների ձեռքակալություններով, քստորներով ու գնդակահարությամբ:

Ուսումնասիրելով Արևելյան Հայաստանում սուրճի և սրճարանների վաղ պատմությունները՝ ոչ մի հիշատակության չենք հանդիպում, որ տարբեր երկրների նման, ինչպես, օրինակ, Օսմանյան կայսրությունում, Պրուսիայում, Շվեդիայում, Իտալիայում, դեռևս XVII-XVIII դդ. սուրճ խմելն ու սրճարանները՝ որպես ընդդիմադիր մտքերի և հեղափոխական գաղափարների ձևավորման վայրեր, արգելված են եղել (**Ա. Դարիժեցի**, 1990, էջ 433): Սակայն նկատում ենք, որ Հայաստանում 1937-1959 թթ. «անորոշ լռություն է թաքնված» սրճարանների առօրյայում: Մտավորականների նկատմամբ Ստալինյան բռնաճնշումների հետևանքով փակվում են նաև սրճարանները, քանի որ հանրային տարածքում մեկ սեղանի շուրջ հավաքվածների մտքերն ու գաղափարները, ենթադրաբար, կարող էին վտանգ ներկայացնել պետությանը: Դեպքերի նման զարգացումներից հասկանալի է դառնում սրճարանների՝ ստվերում հայտնվելու փաստը մինչև Ստալինի մահը՝ 1953 թ.:

Եվ ահա 1930-ականների մտավորականների սիրելի «Տուրիստ» սրճարանը դառնում է Խորհրդային Հայաստանի ՊԱԿ-ի աշխատակիցների հիմնական թիրախը, որտեղից աղավաղված տեղեկություններ հավաքելով՝ իրենց հարմար տարբերակով ներկայացնում էին Չարենցի, Մահարու, Բակունից, Թոթովենցի, Ալազանի և այլոց հարցաքննությունների ժամանակ: Նրանց համար կարևոր էր կորզել այն տեղեկությունը, որ հիշյալ մտավորականները սրճարանում իրականացրել են նացիոնալիստական, հակահեղափոխական թեմաներով զրույցներ: Գրականագետ Դավիթ Գասպարյանը գրում է, որ այս մեղադրանքներն առավելապես կենրոնացրել են Չարենցի ուղղությամբ¹:

¹ Գրականագետը «Փակ դռների գաղտնիքը» գիրքը կազմելիս ուսումնասիրել է նշված մտավորականների և շատ ուրիշների հարցաքննությունները, ինչից եզրակացնում է Չարենցին ուղղված հարցերում մշտապես գերակշռել է այն մեղադրանքը, որ վերջինս 1933 թ. Երևանում հարել է հակահեղափոխական, տրոցկիստական, նացիոնալիստական տեռորիստական կազմակերպության: Եղել է այդ կազմակերպության ղեկավար անդամներից մեկը, տարածել հակահեղափոխական նացիոնալիստական պրոպագանդա՝ ուղղված խորհրդային իշխանության դեմ (**Դ. Գասպարյան**, Փակ դռների գաղտնիքը, Երևան, 1994, էջ 26):

Գրող, գրականագետ Նորայր Ադալյանը գրում է. «Դահիճների մտահղացմամբ՝ Երևանի կենտրոնում գտնվող «Տուրիստ» սրճարանը դարձավ այդ ողբերգության բեմադրության հիմնական վայրը, որտեղ զոհերը հավաքվել են ոչ թե մեկ գավաթ սուրճի շուրջ մտքեր փոխանակելու գրականության ու կյանքի վերաբերյալ, կատակելու, միմյանց փոխանցելու իրենց մտքերն ու զգացմունքները, այլ «զաղտնորեն» որոշելու այն ճանապարհներն ու միջոցները՝ տեռոր, զինված ապստամբություն, որոնք պիտի հասցնեին առկա խորհրդային կարգերի տապալմանը» (Ն. Ադալյան, 1994, էջ 126-127):

Իսկ կինոռեժիսոր Արա Վահունին նշում է. «Ժամանակին Երևանում սրճարաններ շատ են եղել, ուր հավաքվել են Չարենցը, Շիրվանզադեն, Թերլեմեզյանը, Մահարին... Այս բոլոր սրճարանները փակվեցին, որովհետև մարդիկ կարող էին այդտեղ իրար հետ խոսել, իսկ խոսելն այդ ժամանակ առանձնապես չէր խրախուսվում, մանավանդ, եթե երեք հոգուց ավելի մարդ էր հավաքվում մի սեղանի շուրջ» (Մաեստրո Քոչարը: Հուշերի անդրադարձում, 2016, էջ 284):

Ստալինյան բռնաճնշումներն ավարտվեցին նրա մահից հետո. բռնատիրական կարգերին փոխարինելու եկան համեմատաբար մեղմ ժամանակներ ու բարքեր: 1960-ական թվականների կառուցվեց հանրաճանաչ «Արագիլ» սրճարանը, որը, ըստ կինոռեժիսորի, դառնում է Երևանյան սրճարանների «առաջին արագիլը»:

Սուրճի մասին հիշատակությունները Չարենցի տուն-թանգարանում և «Երկիր Նաիրի» վեպում

Չարկ է նշել, որ Չարենցը սիրում էր սուրճ վայելել նաև տանը, պատրաստել իր ձեռքով ու հյուրասիրել: Ուներ պատրաստման նախընտրելի իր տարբերակը: Գրողը նախընտրել է խմել դառը, թունդ սուրճ: Ըստ գրողի թոռնուհու Գոհար Չարենցի բանավոր վկայության՝ խմում էր սառույցով լի ջրով, երբեմն՝ նաև կոնյակով¹:



Նկ. 1 Բաժակը պատկանել է գրողին, պահվում է Ե. Չարենցի տուն-թանգարանում, ճենապակի, 4,5սմx2,5սմ, ՀՖ ԱԻ 7734:

Այն մասին, որ բազմիցս շեշտվում է Չարենցի հետաքրքրությունն ու սերը դեպի Չինաստանի և Ճապոնիայի մշակույթը, նաև արտացոլված է սուրճ-ըմպելիքի նրա սպասքում: Դիտողի աչքից չեն վրիպում սպասքի վրա առկա զարդանախշերը:

¹ Այս հարցում մեր ուսումնասիրությանը մեծապես աջակցեցին գրողի տուն-թանգարանում պահվող սուրճի զանազան սպասքի տարբեր պարագաներն ու Գոհար Չարենցի հուշերը:

Կարծում ենք՝ սուրճի նկատմամբ սերը հավանաբար պայմանավորված է նաև նրա ծննդավայր Կարսով: Նշենք, որ սուրճի մշակույթին Կարսում ծանոթ են եղել դեռևս XVIII դարից, և ապա այդտեղից այն տարածվել է նաև Ալեքսանդրապոլում:

Չարենցի՝ Կարսի իրերից պահպանվել է նաև 1900-ական թվականների մի սրճադաս, որն այժմ գտնվում է տուն-թանգարանում:

Կարսի ու սուրճի մասին խոսելիս անհրաժեշտ է անդրադառնալ Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» ստեղծագործությանը, որի սյուժեի զարգացման մեջ ուրույն տեղ ունեն երկու նաիր-ցիների կերպարներ՝ Ղահվեճի Մեթոն և Տելեֆոն Մեթոն. «Հարևան խանութը - մեզ արդեն բավականին ծանոթ Ղահվեճի Մեթոյի խանութն է, ուր նա չոր սուրճ է ծախում: Ինչպես այս խանութը, այնպես էլ իրեն՝ Ղահվեճի Մեթոյին չպետք է շփոթել Տելեֆոն Մեթոյի և նրա այն հայտնի սրճարանի հետ, որը գտնվում է մի քանի խանութ այն կողմը, և որի ցուցանակի վրա, ինչպես ասված է արդեն, գրված է՝ «Չայ, Ղահվե, Ճաշարան, Մեթոյակ Ֆալիան»: Չնայած որ երկուսի անունն էլ Մեթո է և երկուսն էլ գործ ունեն սուրճի հետ, սակայն մեկը չոր սուրճ ծախող է, իսկ մյուսը - սրճարանատեր» (Ե. Չարենց, ԵԺ 4, Եր., 1987, էջ 41):¹:



Նկ. 2 Մեթոյակ Ֆալիան, Հովհաննես Շավարշ, թուղթ, խառը տեխնիկա, 59x41,5, Ե. Չարենցի տուն-թանգարան, ՀՖ, Կ 7897:

Գրականության ցանկ

1. *Աղայյան Ն.*, Թոթովենց, Ե., 1994:
2. *Ալազան Մ.*, Իմ կյանքի ողբերգությունը. Հուշեր, Երևան, Հ., 2020:
3. *Գասպարյան Դ.*, Փակ դռերի գաղտնիքը (Չարենցը, Բակունցը և մյուսները), Ե., 1994:
4. *Գասպարյան Դ.*, Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը, Ե., 2022:
5. *Դարիժեցի Ա.*, Գիրք պատմությանց (աշխատ.՝ Լ. Ա. Խանլարյանի), Ե., 1990:
6. «Երևանի բանվոր», 04. VI. 1934:
7. *Կարապետյան Վ.*, Հարոյան Մ., Grand Hotel Yerevan, Ե., 2015:
8. Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, խմբ.՝ Ալ. Զաքարյան, Ե., 1986:
9. *Ղազարյան Ռ.*, Չարենցի նշխարներ, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 1998, 48 էջ:
10. *Մանեսյորո Քոչարը*: Հուշերի անդրադարձում (կազմողներ՝ Ա. Հովհաննիսյան, Լ. Մարտիրոսյան-Քոչար), Ե., 2016:

¹ Վեպի նկարագրողումները, որոնք պահվում են բանաստեղծի տուն-թանգարանում, արել է նկարիչ Հովհաննես Շավարշը: Նման նկարագրողումների շարք ունի նաև Մարտիրոս Մարյանը:

11. *Չարիչյան Հ.*, Չարենցի կրակոցը, Ե., 2019:
12. *Չարիչյան Հ.*, Չարենց և Արմենուհի, Երևան, «Անտարես» հրատ., 2021:
13. *Չարենց Ե.*, Երկերի ժողովածու 4, Երկիր Նաիրի, Ե., 1987:
14. *Ստեփանյան Գ.*, Սրճարանային միջավայրը Երևանում. արևելյան տարածք արև-մըտյան հետազոծով.- Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի աշխատություններ 1, Հայ ժողովրդի մշակույթը XVII, Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, Երևան, ՀԱԻ հրատ, 2018, էջ 340-352:

References

1. **Adalyan N.**, Totovents, Yerevan, 1994.
2. **Alazan M.**, Im kyank'i voghbergutyuny. Husher, Yerevan, 2020.
3. **Charkhchyan H.**, Charentsi krakotsy, Yerevan, 2019.
4. **Charkhchyan H.**, Charents yev Armenuhi, Yerevan, 2021.
5. **Charents Ye.**, Yerkeri zhoghovatsu 4, Yerkir, 1987.
6. **Davrzhetsi A.**, Girk patmteants (ashkhat., L. A. Khanlaren), Yerevan, 1990.
7. **Gasparyan D.**, Pak drneri gaghniky (Charentsy, Bakuntsy ev myusnery), Yerevan., 1994.
8. **Gasparyan D.**, Yeghishe Charentsi kyanky yev zhamanaky/, Yerevan, 2022.
9. **Ghazaryan R.**, Charentsi nshkharner, Yerevan, 1998.
10. Husher Yeghishe Charentsi masin, khmb., Al. Zak'aryan, Yerevan, 1986.
11. **Karapetyan V., Haroyan M.**, Grand Hotel Yerevan, Yerevan, 2015.
12. **Mayestro Kochary.** Husheri andradardzum (kazmoghner, A. Hovhannisyanyan, L. Martirosyan-Kochar) Yerevan, 2016.
13. **Stepanyan G.**, Srcharanayin mijavayry Yerevanum; arevelyan taratsk arevmtyan hetagtsov, Hnagitutyany ev azagrutyany instituti ashkhatutyunner 1, Hay zhoghovrdi mshakuyty XVII, Avandakany yev ardiakany hayots mshakuytum, Yerevan, HAI hrat, 2018, p. 340-352.
14. "Yerevani banvor" _04. VI. 1934.

Տաթևիկ Սարոյան- թանգարանագետ, Մաշտոցյան Մատենադարանի հայցորդ, ուսումնասիրության թեման է՝ «Սուրճը և անորեականության պատմությունը հայ իրականության մեջ»: Մատենադարանի հանրային կապերի բաժնի վարիչ, Բրիտանական թանգարանի Միջազգային ծրագրերի շրջանավարտ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը թանգարանների ցուցահանդեսների, կրթական ծրագրերի կազմակերպում, այցելուների հետազոտություն, անորեականության պատմություն:

Հեղինակ է 4 գիտական հոդվածի:

ORCID ID: 0009-0002-2904-9222

saroyantatev@gmail.com

Татевик Сароян – музеолог, аспирант Матенадарана имени Месроп Маштоца, тема исследования "Кофе и история повседневности в армянской действительности". Руководитель отдела по Связям с общественностью Матенадарана, выпускник Международных программ Британского музея. Сфера научных интересов: музеи: организация выставок, образовательные программы, исследование посетителей, история повседневности.

Автор 4 научных статей.

ORCID ID: 0009-0002-2904-9222

saroyantatev@gmail.com

Tatevik Saroyan - museologist, PHD student of Mashtots Matenadaran, the topic of the study is "Coffee and the history of everyday life in Armenian reality". Head of the Public Relations Department of Matenadaran, the British Museum ITP Fellow. Interests: museums: organization of exhibitions, educational programs, visitor research, history of everyday life.

Author of 4 scientific articles.

ORCID ID: 0009-0002-2904-9222

saroyantatev@gmail.com

Ընդունվել է տպագրության 7.11.2023թ.:

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄ

Արքմենիկ Նիկողոսյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0009-0006-2319-5017
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am,
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-196

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ԵՐԿԵՐԻ ԱԿԱՂԵՄԻԱԿԱՆ ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ. ԽՆԴԻՐՆԵՐ ԵՎ ՄՈՏԵՅՈՒՄՆԵՐ

Բանալի բառեր – բնագիր, տեքստաբանություն, ծանոթագրություն, ուղղում, տարրնթերցում, ակադեմիական հրատարակություն, վրիպակ

Ներածություն

Եղիշե Չարենցի երկերի ակադեմիական նոր հրատարակությունը, թերևս, վերջին տասնամյակների ամենակարևոր բնագրագիտական մարտահրավերն է: 1960-ականներին իրականացված ակադեմիական առաջին հրատարակությունից հետո հայտնաբերվել, երևան են բերվել, հրապարակվել են, Չարենցի տարբեր ժողովածուներում զետեղվել, վերլուծվել ու քննարկվել են Չարենցի բազմաթիվ գործեր, ընդ որում՝ խոսքը ոչ միայն փրկված ձեռագրերի, այլև մամուլի էջերում մնացած ստեղծագործությունների ու տարբեր նյութերի մասին է: Կուտակվել է բնագրագիտական հետազոտության, վերծանման, դասակարգման, հրատարակության պատրաստման և ծանոթագրման ահռելի նյութ, որի համակարգմանն ու պատշաճ հրատարակությանն էլ միտված է Չարենցի երկերի նոր ակադեմիական հրատարակությունը: Այն նախատեսված է իրականացնել 13 հատորով:

Անշուշտ, երկերի առաջին ակադեմիական հրատարակությունը որոշակի հենք կարող է ծառայել դրա համար, սակայն նոր հրատարակությունը շատ ու շատ առումներով սկզբունքորեն տարբերվելու է նախորդից:

Բնականաբար, առաջին տարբերությունը բովանդակային է: Նախ՝ առաջին ակադեմիականից հետո երևան բերված, հայտնաբերված նոր ստեղծագործություններն ու նյութերը, հատկապես մամուլում լույս տեսածները և Չարենցի՝ մինչև 1934 թվականը գրված, բայց տարբեր պատճառներով անտիպ մնացած գործերը պետք է, այսպես ասած, տեղավորվեն նախորդ հրատարակությամբ ամրագրված կառույցի մեջ, որը, ի դեպ, մեծապես ենթարկված է հենց իր՝ Չարենցի՝ սեփական երկերի ժողովածուները կազմելու սկզբունքներին: Բացի այդ՝ առանձին հատորներով են հրատարակվելու Չարենցի 1934-37 թթ. պոեմներն ու բանաստեղծությունները: Ի տարբերություն նախորդ հրատարակության, որտեղ Չարենցի կատարած թարգմանությունները ժամանակագրորեն ցրված էին տարբեր հատորներում, այս անգամ հավաքվելու են մեկ հատորի մեջ, բացառությամբ այն դեպքերի, երբ այդ թարգմանությունները սովյալ հղացված շարքի կամ ժողովածուի անքակտելի մաս են (օրինակ՝ «Գիրք ճանապարհի»-ում Գյոթեից, Պուշկինից կատարած թարգմանությունները):

Arkmenik Nikoghosyan
Ph.D in Philology
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA
ORCID ID 0009-0006-2319-5017
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

**THE NEW ACADEMIC PUBLICATION OF WORKS OF YEGHISHE CHARENTS.
ISSUES AND APPROACHES**

Keywords – original text, textology, annotation, correction, proofreading, academic edition, mistakes

The article, in detail and with concrete examples, presents the issues of implementation of the new academic edition of the works of Yeghishe Charents and the approaches to solving them. After the first academic edition was carried out in the 1960s, many works of Charents were discovered, brought to light, published, included in various collections of the latter, analyzed, and discussed. Here, we are talking not only about the saved manuscripts but also about the works and various materials left on the pages of the press. A huge amount of naturalistic research, decoding, classification, publication preparation, and annotation material has been accumulated, and the new academic edition of the works of Charents is aimed at its coordination and proper publication.

In general, the existing problems are as follows: a) they are substantial, b) they are related to further corrections and readings, or, in other words, they interfere with the original of Charents, c) they are related to punctuation and spelling issues, d) they are annotation errors that have led to misinterpretations later on.

Аркменик Никогосян
Кандидант филологических наук
Институт литературы имени М. Абегамяна НАН РА
ORCID ID 0009-0006-2319-5017
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am
+37494812805

**НОВОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЕГИШЕ ЧАРЕНЦА. ПРОБЛЕМЫ И ПОДХОДЫ**

Ключевые слова - оригинальный текст, текстология, комментарии, исправление, вычитка, академическое издание, ошибки.

В статье подробно и на конкретных примерах представлены вопросы реализации нового академического издания произведений Егише Чаренца и подходы к их решению. После первого академического издания в 1960-х годах многие произведения Чаренца были обнаружены, выявлены, опубликованы, включены в различные сборники последнего, проанализированы и обсуждены. Здесь речь идет не только о сохранившихся рукописях, но и о произведениях и различных материалах, оставшихся на страницах разных газет. Накоплен огромный материал исследований, расшифровок, классификаций, подготовки публикаций и комментариев, и новое академическое издание трудов Чаренца направлено на их согласование и надлежащее издание.

В целом существующие проблемы таковы: а) проблемы содержания, б) связаны с дальнейшими исправлениями и прочтениями, или, иначе говоря, мешают оригиналу Чаренца, в) связаны с пунктуацией и орфографией проблемы, г) это ошибки комментариев, которые позже привели к неправильному толкованию.

Առաջին հատորը. առկա խնդիրների բնույթը

Առաջին հայացքից թվում էր, թե ամենահեշտ և արագ կանոնակարգվող հատորը երկերի առաջին հատորն է, որն ամփոփում է Չարենցի մին-

չև 1922 թվականը ներառյալ (մինչև Երեքի դեկլարացիան) բանաստեղծական ժառանգությունը՝ ժողովածուների, բանաստեղծական շարքերի, մամուլում լույս տեսած բանաստեղծությունների և անտիպ մնացած բանաստեղծությունների տեսքով (պոեմներն այլ հատորում են): Հեշտ այն առումով, որ բովանդակության մեծագույն մասը ոչ մեկ անգամ լույս է տեսել Չարենցի կենդանության օրոք: Սակայն այս հատորի բնագրերի կազմման, համալրման և ծանոթագրման ընթացքն արդեն իսկ երևան է բերել ամենատարբեր խնդիրներ, որոնք բնականաբար առավել շատ են լինելու հաջորդ հատորների կազմման, համալրման և ծանոթագրման ընթացքում:

Ընդհանուր առմամբ, եթե դիտարկելու և ամփոփելու լինենք խնդիրները, ապա դրանք՝

ա) բովանդակային են,

բ) կապված են բառերի հետագա ուղղումների և տարընթերցումների հետ, կամ, այլ խոսքով՝ միջամտություն են Չարենցի բնագրին,

գ) կետադրական և ուղղագրական հարցերի շուրջ են,

դ) ծանոթագրության սխալներ են, որոնք հետագայում սխալ մեկնաբանությունների առիթ են տվել:

Նախքան բուն օրինակներին անդրադառնալը՝ ամրագրենք մի կարևոր փաստ: Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործություններից շատ քիչ գործերի ձեռագրերն են պահպանվել, բայց շեշտենք՝ *չկա ձեռագրերի հիմամբ տպագրված գրեթե ոչ մի բանաստեղծություն, որտեղ սխալներ, վրիպակներ և տարընթերցումներ չլինեն*: Մյուս կողմից՝ բազմաթիվ են դեպքերը, երբ Չարենցի տպագրած տարբեր բանաստեղծությունների մեջ կատարվել են տարբեր միջամտություններ: Այդ երկու հանգամանքները մղում են տառ առ տառ համեմատել-ճշգրտել բոլոր տեքստերը՝ թե՛ տպագիր, թե՛ հատկապես ձեռագիր նյութերի հենքով, և ստանալ, այսպես ասած, Չարենցի վերջին կամքը:

Այժմ, նշված խնդիրների շրջանակում մի քանի հիմնական կետերի անդրադառնանք՝ մեկ-երկու օրինակով, որպեսզի ընդհանուր պատկերը երևան բերվի:

Բովանդակային հատույթ

Ի տարբերություն նախորդ հրատարակության առաջին հատորի՝ նոր հրատարակության առաջին հատորում ընդգրկվել է 15 նոր բանաստեղծություն, որոնցից երեքը նախկինում չեն ընդգրկվել Չարենցի որևէ ժողովածուում: Ընդ որում՝ դրանցից 8-ը, ինչպես չարենցագիտության մեջ ժամանակին նշվել է, սերտորեն առնչվում են «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքին, այսինքն՝ նվիրված են Արմենուհի Տիգրանյանին: Այդ բանաստեղծություններից 5-ը Անահիտ Չարենցն իր կազմած Չարենցի երկերի քառահատորյակում խմբավորել է մեկ բաժնի մեջ՝ «Նորից Արմենուհի Տիգ-

րանյանին» վերնագրով (Չարենց 5, 1986, էջ 131), որը Չարենցի բանաստեղծություններից մեկի վերնագիրն է: Այդ բաժինը հաջորդում է «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքին:

Մենք նույնպես, ներառելով ևս 3 բանաստեղծություն, այդ կերպ ենք վարվել: Ուստի նախորդ հրատարակության առաջին հատորի համեմատությամբ՝ նոր հատորում ունենում ենք մեկ նոր բաժին՝ «Նորից Արմենուհի Տիգրանյանին», որի «Հնի համար» և «Երեք տրիոլետ» գործերը Չարենցի ժողովածուներում ընդգրկվել են առաջին անգամ:

Այդ կերպ նախ՝ ընդգծվում և ապահովվում է երկու շարքերի օրգանական կապը: Երկրորդ քանի որ այդ բանաստեղծությունները գրված են տարբեր ժամանակահատվածներում, ապա «Խառն բանաստեղծություններ» բաժնում տեղավորելու դեպքում, այսպես ասած, ցաքուցրիվ կերևալին, քանի որ այդ բաժինը կառուցված է ժամանակագրական կարգով:

Գրեթե նմանատիպ մտահոգությամբ՝ նախորդ հրատարակության առաջին հատորում կազմողը՝ Ալմաստ Չաքարյանը, Չարենցի «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Առավոտ» ենթաշարքում ներառել է «Բրոնզե քո լյր իմ, բրոնզե քո լյր իմ, բրոնզե հարս» տողով սկսվող բանաստեղծությունը, որը Չարենցը երբևէ չի ընդգրկել իր ժողովածուներից և ոչ մեկում: Ալմաստ Չաքարյանին ներշնչել է այն հանգամանքը, որ այս բանաստեղծությունը ևս, ինչպես «Առավոտ» ենթաշարքի մի քանի այլ բանաստեղծություն, ունեն ««Լյուսի Թառայանին» գրքից» գլխագիրը, և այո՛, որոշակի առնչություններ՝ այդ բանաստեղծությունների հետ: Սակայն դա պետք է համարել շատ կոպիտ միջամտություն Չարենցի բնագրին հետևյալ առումներով. նախ՝ բանաստեղծությունը ոչ թե տեղադրվել է ենթաշարքի վերջում, ասենք հավելվածի կարգով, այլ ներառված է իբրև տասներորդ բանաստեղծություն՝ հաջորդելով «Բրոնզե ես, հո՛ւր ես» տողով սկսվող բանաստեղծությանը: Ըստ ամենայնի՝ *բրոնզ* բառի առկայությունն է երկու բանաստեղծությունների սկզբում, որ մղել է կազմողին նման դասավորության: Բայց այդ կերպ խախտվել է Չարենցի մտահղացումը: Փորձենք պարզաբանել:

Հատկապես վերջին տասնամյակում մի քանի հոդվածներ լույս տեսան այն մասին, թե որքան հետևողական ու կարելի է ասել՝ թաքնախորհուրդ է Չարենցն իր ժողովածուներն ու շարքերը կազմելիս (տե՛ս Ս. Գրիգորյան, 2013, էջ 223-285, Ա. Նիկողոսյան, 2022, էջ 3-50): Չկա պատահական հերթականություն, չկա պատահական համարակալում: Հենց «Առավոտ» ենթաշարքի առումով ուշադրություն ենք ուզում հրավիրել որոշ կարևոր հանգամանքների վրա:

Ենթաշարքը գրվել է 1919-1920 թվականներին, և ըստ Չարենցի մուկովյան երկերի առաջին հատորի՝ ներառում է 21 բանաստեղծություն: Ուշադիր պետք է լինել 19, 20, 21 հերթականությանը: Երկրորդ՝ ընդհանուր առմամբ լավատեսական և ոգևորող այս ենթաշարքում կա մեկ, այս-

պէս ասած, մոայլ բանաստեղծություն՝ «Ինչպէս երկիրս անսփոփ, ինչպէս երկիրս բախտագուրկ» տողով սկսվող, որը ենթաշարքում 15-րդ բանաստեղծությունն է: Վստահ ենք, ոչ պատահականորեն: 15-ը համաբանվում է 1915 թվականի հետ:

«Բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս» տողով սկսվող բանաստեղծության արհեստական ներմուծմամբ «Ինչպէս երկիրս անսփոփ, ինչպէս երկիրս բախտագուրկ» տողով սկսվող բանաստեղծությունը դառնում է 16-րդը, ինչպէս նաև Չարենցի երազած առավոտը 21 թվականից տեղափոխվում է 22 թվական¹:

Ահա նաև ա՛յս նկատառումով, թեպետ նախևառաջ կարևորվել է Չարենցի մտահղացումը, «Բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս» տողով սկսվող բանաստեղծությունը հանվել է «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Առավոտ» ենթաշարքից և տեղափոխվել «Խառն բանաստեղծություններ» բաժին: Նույն կերպ է, ի դեպ, վարվել Անահիտ Չարենցը՝ իր կազմած քառահատորյակում (Չարենց 5, 1986, էջ 273-274):

Ի դեպ, քանի որ խոսք գնաց թվագրումից, նշենք, որ Չարենցի երկերի ակադեմիական նախորդ հրատարակության մեջ շատ ընտրողաբար են բանաստեղծությունների և շարքերի վերջում դրված թվագրումները: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ դրանց համար հիմք ծառայած հրատարակություններում կամ ձեռագրերում այդ թվագրումները հստակ առկա են: Դրանցից որոշները նույնիսկ մղում են մտածել որոշակի դիտավորության մասին: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությանը: Այն երկու անգամ Չարենցն ընդգրկել է իր ժողովածուներում՝ մոսկովյան երկերի առաջին հատորում՝ Դավիթ Անանունին ձոնով և 1920.6.X թվագրմամբ (Չարենց 2, 1922, էջ 314-316), այնուհետև «Երկերի» 1932 թվականի հրատարակության մեջ՝ առանց ձոնի, բայց թվագրումը պահած (Չարենց 3, 1932, էջ 136-137): Ակնհայտ է, որ այդ թվագրմանը Չարենցը հատուկ նշանակություն է տվել, և եթե հիշենք ինչ էր կատարվում Հայաստանում այդ օրերին՝ ապա դա ավելի պարզ կդառնա:

Նախորդ ակադեմիական հրատարակության մեջ այդ թվագրումից հանված է 6. X մասը և թողնված է միայն 1920-ը (տե՛ս Չարենց 4, 1962, էջ 324-325): Նոր ակադեմիական հրատարակության մեջ չարենցյան բոլոր թվագրումները պահպանվել են, ընդ որում՝ բառացիորեն այն ձևով, ինչպէս նշագրել է Չարենցը: Երկերի ակադեմիական նոր հրատարակության մեջ ներառված է նաև «Մոսկովյան տրիոլետներ»-ը, որը լույս է տեսել «Անտիպ և չհավաքված երկեր»-ում (Չարենց 6, 1983, էջ 32), «Մայիսի մեկին», «Տաղ գրաբարախառն առ Կարենոյ Միքայէլեան եւ Սահակն – որդի

¹ Մեր կարծիքով՝ այս նույն տրամաբանության մեջ է նաև «Ամբոխները խելագարված» պոեմի 17 գլխից բաղկացած լինելու հանգամանքը:

Միրզոյի, յազգէն Տէր-Փարբիէլի» գործերը, որ հրատարակվել են «Նորահայտ էջերում» (Չարենց 7, 1996, էջ 76 և էջ 78): «Ղարսը հիշի՛, Ղարսը երբեք չըմոռանաս» բանաստեղծությունը նույնպես հրատարակվել էր «Անտիպ և չհավաքված երկեր»-ում, սակայն մակագրությունների բաժնում (Չարենց 6, 1983, էջ 482): Այնինչ «Ամբոխները խելագարված» պոեմի (1919 թ., Թիֆլիս) առանձին հրատարակության տիտղոսաթերթին արված մակագրությունը հետևյալն է՝

«Վռամին — Եղիշից

921. 14. VI. Երևան» (Տե՛ս *ԳԱԹ*, 2ֆ):

Քառատողը գրված է գրքի վերջին էջում, և, ըստ էության, ոչ թե մակագրություն է, այլ բանաստեղծություն:

Առաջին անգամ է Չարենցի ժողովածուներում ընդգրկվել «Չհավատաս երգին, երգը հնչյուն է սին» տողով սկսվող բանաստեղծությունը, որը նախկինում տպագրվել է Աղասի Վարդանյանի «Անցած ուղիներով» գրքում (Երևան, 1968, էջ 446): Արտատպվել է Դավիթ Գասպարյանի «Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը» գրքում (Երևան, 2022, էջ 140):

Եվ վերջապես, առաջին անգամ, այսպես ասած, լիարժեք ստեղծագործության կարգավիճակով Չարենցի ժողովածուներում ընդգրկվել է «Մեսալին» բալլադը: Այն հրապարակվել էր նախորդ ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորում՝ «Փողոցային պչուհուն» շարքի բալլադների ծանոթագրությունների մեջ (Չարենց 4, էջ 365-367):

Կառուցվածքային հատույթ

Ընդհանրապես, նոր ակադեմիական հրատարակության մեջ հնարավորինս պահպանվել են նաև Չարենցի, այսպես ասած, հրատարակչական-տպագրական մտահղացումները, որոնք նույնպես նախկինում հաշվի չեն առնվել¹: Ի սկզբանե Չարենցը չափազանց ուշադիր է եղել նման հարցերի նկատմամբ, որն առավել ընդգծվեց այն տարիներին, երբ նա աշխատում էր Պետհրատում:

Բերենք երկու օրինակ: «Ծիածանը»² ժողովածուի առանձին հրատարակության մեջ, ինչպես նաև նույն ժողովածուի՝ երկերի մոսկովյան հրա-

¹ Ի դեպ, այս առումով, «Երկեր»-ի 1932 թվականի հատորը, մեր կարծիքով, չպետք է դիտարկել որպես վերջին կամք: Շատ գործեր իրենց նախնական կառուցվածքը փոխել են, այսպես ասած, հարկադրված՝ պայմանավորված հատորի ձևաչափով:

² Ի դեպ, առաջին ակադեմիական հրատարակության մեջ «Ծիածան» ձևն է, թեպետ թե՛ գրքի բովանդակության մեջ, թե՛ ծանոթագրություններում օգտագործված է «Ծիածանը» ձևը, որը ժողովածուի իրական վերնագիրն է: Ապշելու է, որ «Ծիածան» վերնագիրն է օգտագործել նաև Անահիտ Չարենցն իր կազմած քառահատորյակում: Ընդհանրապես, նկատելի է, որ Անահիտ Չարենցը քառահատորյակը կազմելիս շատ դեպքերում հենվել է ոչ թե ակադեմիական հրատարակության, այլ սկզբնաղբյուրների վրա և ուղղել ակադեմիականի որոշ վրիպակներ: Բայց զարմանալիորեն էլ հաճախ ակադեմիականում

տարակության առաջին հատորի հրատարակության մեջ ժողովածուն բացող երկու քառյակները Չարենցը հրատարակել է ավելի մանր տառաչափով: Երկու անգամ նույն կերպ վարվելը բնականաբար արդեն սկզբունք է, և դա պետք է պահպանել: Բացի այդ՝ երկու դեպքում էլ «Ծիածանը» ժողովածուի «Գազելներ» (առանձին հրատարակության մեջ «Մայրամուտային – Կապույտի կարտոը – Գազելներ սիրած աղջկա համար» վերնագրով է) շարքի գործերը դասավորված են յուրաքանչյուր էջում երկուական սկզբունքով, ի տարբերություն մյուս շարքերի, որոնք դասավորված են յուրաքանչյուր էջում մեկական սկզբունքով: Սա նույնպես միտում է, որը նախկինում չի պահպանվել: Ընդ որում՝ ոչ միայն ակադեմիական հրատարակության մեջ¹:

Ուղղումների և տարընթերցումների հատույթ

Հաջորդ հատույթը կապված է բառերի հետագա ուղղումների և տարընթերցումների հետ: Դրանցից ամենաակնհայտը, թերևս, «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծության մեջ *բար* բառի փոխարինումն է *բար*—ով: Ընդ որում՝ ոչ մի բացատրություն չկա: Նշվում է, որ «Տաղարան» շարքը տպագրվում է երկերի մոսկովյան հրատարակության առաջին հատորից, սակայն այնտեղ հենց *բար* է (Չարենց 2, 1922, էջ 264): Բայց եթե այս դեպքում գործել են ինչ-ինչ բանավոր աղբյուրներ, կամ դեր է խաղացել Չարենցի կենդանության օրոք եղած վերջին հրատարակությունը՝ Սիմոն Հակոբյանի կազմած «Կարմիր արև» քրեստոմատիան (որի մասին խոսք չկա ծանոթագրություններում), ապա բոլորովին անհասկանալի է «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքի «Երբ ես տեսնում եմ Ձեզ» բանաստեղծության մեջ *լամպեր* բառի փոխարինումը *լապտերով*: Թե՛ «Գեղարվեստում» հրատարակված տարբերակում, թե՛ երկերի մոսկովյան հրատարակության մեջ, թե՛ պահպանված ինքնագրում այսպես է՝

Հիշում եմ ես հանկարծ
Կապույտ *լամպեր* գազի,
Որոնք վաղո՛ւց հանգած

առկա վրիպակներն է կրկնել: Էլ ավելի է սաստկանում պատկերը չարենցագիտության մեջ՝ գրեթե համատարած «Ծիածան» ձևի կիրառումները հաշվի առնելով:

Ի դեպ, ուշագրավ է, որ հատկապես շարքերի և ժողովածուների վերնագրային պոետիկայում Չարենցը խուսափել է որոշյալ հոդերի կիրառությունից, և գուցե այդ հանգամանքն է ինտերցիայի ուժով մղել նման վրիպման:

¹ Ի դեպ, նույն խնդիրը կա նաև «Կապույտայա հայրենիք» պոեմի դեպքում: Թե՛ առանձին հրատարակության մեջ, թե՛ «Երկեր»-ի մոսկովյան հրատարակության երկրորդ հատորում Չարենցն այդ պոեմի յուրաքանչյուր հատված սկսել է նոր էջից՝ այդ կերպ թերևս ընդգծելով ենթավերնագրի հատվածներ անավարտ պոեմից էությունը: Հանգամանք, որը ակադեմիական հրատարակության մեջ հաշվի չի առնվել:

Սպասում են լույսի (տե՛ս «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1921, N 7, էջ 105-106, Չարենց 2, 1922, էջ 184, և ԳԱԹ, Գարեգին Լևոնյանի ֆոնդ, թիվ 2347):

Որոնք շաղկապն այս դեպքում, որպես հոգնակի համաձայնության ցուցիչ, գոնե կարող էր կողմնորոշիչ լինել: Եվ առավել զարմանալի է, որ նույն սխալը կրկնել է Անահիտ Չարենցը իր կազմած քառահատորյակում:

«Տաղարանի» Ը. տաղի երկերի մոսկովյան հրատարակության մեջ առկա է *կարմրագուն* բառը, որը ակադեմիականում ուղղվել է *կարմրագույն*: Առաջին հայացքից տրամաբանական ուղղում է, մանավանդ որ, խոստովանենք նաև, որ Չարենցի գրքերի տարբեր հրատարակություններում վրիպակներն էլ շատ են: Անահիտ Չարենցը, սակայն, իր կազմած քառահատորյակում վերականգնել է *կարմրագուն* ձևը: Երկու դեպքում էլ բացատրություն չունենք: Այնինչ, հաշվի առնելով «Տաղարան»-ի, այսպես ասած, սայաթնովյան հղումները, լուծումը պետք էր փնտրել նրա խաղերում: Եվ այդ, *կարմրագուն* բառը, կամ բառի կիրառման այդ ձևը Չարենցը վերցրել է Սայաթ-Նովայի «Աշխարհումս ա՛խ չիմ քաշի» խաղից՝ «Կարմրագուն՝ դաշտի ծաղիկ, հովտաց շուշան իս ինձ ամա՛» ոճավորելով իր Ը. տաղը:

Բնագրային այստեսակ միջամտություններից ամենատարօրինակը հանդիպում է «Փողոցային պչրուհուն» շարքի «Հայացքների թակարդում» բալլադի հետևյալ հատվածում.

Նիզակների նման *շուշտ*

Հիմա

Խոցում են դառն ու անուշ —

Ու նա...

Ընդգծված բառը՝ *շուշտ*, ուղղվել է *շեշտ*, և այդ ուղղումով էլ բալլադը հետագայում հրատարակվել է Չարենցի տարբեր ժողովածուներում: Այնինչ, *շուշտ* (որ նշանակում է՝ տարակուսած, երկվության մեջ գտնվող) ձևն է առկա և՛ ինքնագրում (Տե՛ս ԳԱԹ, ՉՖ, թիվ 245), և՛ Երկերի մոսկովյան հրատարակության առաջին հատորում (Չարենց 2, 1922, էջ 217):

Նմանատիպ միջամտություններ կան նաև կետադրության հարցում, որոնք հաճախ շատ էական են: Առավել ակնառու օրինակներից մեկը «Լուսամփոփի պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով» տողով սկսվող բանաստեղծության օրինակն է: Թե՛ 1917 թվականին լույս տեսած «Ծիածանը» ժողովածուում, թե՛ Երկերի մոսկովյան հրատարակության առաջին հատորում «*Լուսամփոփի* պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով» տողի ընդգծված բառն առանց բացականչական նշանի է (տե՛ս Չարենց 1, 1917, էջ 9 և Չարենց 2, 1922, էջ 83): «*Լուսամփոփի*՝ պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով» ձևն առկա է նույն բանաստեղծության 9-րդ տողում: Սա հստակ մտահղացում է Չարենցի կողմից՝ առաջին տողում առանց, այսպես ասած, հատուկ ընդգծված հույզի բառը բանաստեղծության զարգացման

հետ մեկտեղ 9-րդ տողում ձեռք է բերում հուզական այլ հագեցվածություն, որն արտահայտվում է բացականչական նշանի կիրառմամբ: Այնինչ, նախորդ ակադեմիական հրատարակությունում, ըստ ամենայնի, միօրինակության բերելու նպատակադրումով՝ երկու դեպքում էլ *լուսամփոփի* բառի վրա բացականչական նշան է դրվել, ինչը սխալ է: Այդպիսի օրինակներ էլի կան, և բոլորը նոր հրատարակության մեջ ուղղվել են ըստ Չարենցի գրության ու մտահղացման յուրահատկությունների:

Այս հանգամանքը մյուս կողմից մղել է նրան, որ Չարենցի նոր ակադեմիական հրատարակության մեջ իբրև տեքստային տարբերություն դիտարկվել են հատկապես բացականչական, շեշտի և հարցական նշանների փոփոխությունները: Շատ դեպքերում դրանք իսկապես էական են:

Ծանոթագրությունների հատույթը

Պետք է նշել, որ Ալմաստ Չաքարյանի ծանոթագրություններն հիմնականում կատարված են բարեխիղճ և բավական հանգամանալից են: Առավել ևս, որ նա հետագայում իր «Եղիշե Չարենց» մենագրության 3 հատորներում կատարել է ուղղումներ, լրացումներ, վերանայումներ: Չնայած՝ որոշ սխալներ կրկնվում են նաև այդ աշխատության մեջ:

Ծանոթագրական սխալներից թերևս ամենից էականը վերաբերում է «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» ժողովածուի բնաբանին: Ժողովածուի բնաբանը՝ «Et c'était le dernier amour du soir antique...» («Եվ այդ վերջին սերն էր վաղնջական գիշերվա»), վերցված է ֆրանսիացի խորհրդապաշտ բանաստեղծ Ալբեր Սամենի (1858-1900 թթ.) «Poèmes inachevés» («Անավարտ պոեմներ») շարքի «Améthyste» («Ամենտիստ») բանաստեղծությունից: Ալմաստ Չաքարյանը ֆրանսերեն «Améthyste» վերնագիրը սխալմամբ թարգմանել է «Ամենտի» (Չարենց 4, 1962, էջ 351)¹, որը հետագայում տարբեր ուսումնասիրություններում թյուրիմացությունների և սխալ վերլուծությունների առիթ է տվել: Մխալը նկատել և հանգամանորեն վերլուծել են Աշոտ Ալեքսանյանը (Ա. Ալեքսանյան, 2021, էջ 164-165), Սեյրան Գրիգորյանը («Ամենտի եզերքը» Եղիշե Չարենցի պոեզիայում և համաշխարհային գրականության մեջ, Վեմ համահայկական հանդես, ԺԴ. (Ի.) տարի, թիվ 2 (78), ապրիլ-հունիս, 2022, էջ 111-113) և Դավիթ Գասպարյանը (Դ. Գասպարյան, 2022, էջ 33):

«Երգում է քաղաքն իր երգն առօրյա» բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ նշվում է, որ այն գետեղվել է «Երկերի» 1932 թ. հրատարակության մեջ (Չարենց 4, 1962, էջ 371), այնինչ, այնտեղ նշված բանաստեղծությունը չկա:

¹ Նույն սխալն, ի դեպ, Ալմաստ Չաքարյանը կրկնում է նաև իր մենագրության մեջ (տե՛ս Ա. Չաքարյան, 1997, էջ 134):

Վրիպակներ, բացթողումներ կան նաև տեքստային տարբերությունների հատույթում, որոնք ոչ միայն ուղղվել են, այլև հավելվել նորերով:

Բնականաբար, որոշ ծանոթագրություններ, հատկապես նրանք, որոնք վերաբերում են այդ ժամանակ դեռևս ապրող մարդկանց, լրացման, որոշ դեպքերում վերանայման կարիք ունեին:

Ճշգրտվել կամ, ընդհանրապես, առաջին անգամ ծանոթագրվել են նաև նախորդ հրատարակության մեջ բաց թողնված որոշ անուններ: Մասնավորապես՝ «Տրիոլետ Լ. Բ.-ին» բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ նշված է՝ «Լ. Բ.-ն – Անհայտ» (Չարենց 4, 1962, էջ 381), այնինչ, ճշտվել է, որ խոսքը վերաբերում է նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի որդուն՝ Լևոն Բաշինջաղյանին (1893-1934 թթ.): Կամ՝ «Նրբակիրթ Լ.-ին» բանաստեղծության մեջ ծանոթագրված է՝ «Լ.-ն հավանաբար Լիլիթ Սահակյանն է, որի հետ Ե. Չ.-ն 1921 թ. աշխատել է Հայաստանի Լուսժողովատում» (Չարենց 4, 1962, էջ 381): Այնինչ՝ Լ.-ն իրականում Լուսիկ է, կարսեցի, ունեցել է գրական նախասիրություններ, նկարիչ Խաչիկ Եսայանի մայրն է:

Վերջին կամքի հատույթը

Եղիշե Չարենցի հրատարակված գրքերի ու ժողովածուների անձնական պահպանված օրինակները, հատկապես եթե դրանց վրա բանաստեղծն ուղղումներ ու շտկումներ է արել, ըստ ամենայնի՝ պետք է համարվեն հեղինակային վերջին կամքի արտահայտություններ: Այդ առումով առաջին հատորի պարագծում մեծ կարևորություն է ստանում «Երկեր»-ի 1932 թվականի Չարենցի անձնական օրինակը, որի էջերին բազմաթիվ ուղղումներ կան: Դրանցից շատերը հաշվի է առել Անահիտ Չարենցն իր կազմած քառահատորյակը հրատարակության պատրաստելիս:

Նախորդ ակադեմիական հրատարակության կազմող Ալմաստ Չաքարյանն իր մենագրության մեջ խոստովանում է, որ «Չարենցի ԵԺ վեց հատորյակի հրատարակության միջոցին բանաստեղծի «Երկերի» (1932 թ.) անձնական օրինակը նվաստիս ձեռքի տակ չի եղել» (Ա. Չաքարյան, 1997, էջ 183): Անկեղծ ասած՝ սա բավական խորհրդավոր խոստովանություն է, քանզի նախորդ հրատարակության առաջին հատորի երկու բանաստեղծության («Վահան Տերյանի հիշատակին» և «Քամին») ծանոթագրություններում նշված է, որ տպագրվում են «Երկեր»-ի Չարենցի սեփական օրինակից (Չարենց 4, 1962, էջ 378 և 382): Եվ բանաստեղծություններում էլ, իսկապես, արտացոլված են «Երկեր»-ում Չարենցի՝ թանաքով արված ուղղումները: Այս դեպքում, նաև Ալմաստ Չաքարյանի խոստովանությունը հաշվի առնելով, դժվար է հստակ ասել, թե ինչու մի քանի այլ բանաստեղծությունների հեղինակային ուղղումները հաշվի չեն առնվել:

Նշենք, որ Չարենցը «Երկեր»-ի սեփական օրինակի վրա, բացի վերը

հիշատակված բանաստեղծություններից, փոփոխություններ է արել նաև «Հիշում եմ, հնչեց զանգը միջանցքում», «Մահվան տեսիլ», «Աստղիկ», «Բորբ մի աղջիկ զարկեց ձեռքով իր բոց կոնքին» բանաստեղծություններում, որոնք արտացոլված են ակադեմիական նոր հրատարակության մեջ: Ընդ որում՝ դրանք հաճախ չափազանց էական փոփոխություններ են: Մասնավորապես՝ «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծության մեջ՝ «Ու ցանկացա, որ չօրհներգե ո՛չ մի քնար // Լուսապսակ, պայծառ գալիքը Նաիրի...» հատվածում փոխվել է ընդամենը մեկ տառ և երկու կետադրական նշան, որոնք վստահաբար այլ իմաստ ու խորհուրդ են պարունակում.

Ու ցանկացա, որ չօրհներգե ո՛չ մի քնար
Լուսապսակ, պայծառ գալիքդ, Նաիրի՛...

Ահա, ընդհանուր առմամբ այսպիսի խնդիրների համախումբ է առկա, որոնց շուրջ կատարվել ու կատարվում է բնագրագիտական մանրակրկիտ աշխատանք՝ Չարենցի երկերի ակադեմիական նոր հրատարակությունն առավելագույնս անթերի իրագործելու համար:

Գրականության ցանկ

Գրքեր

1. *Ե. Չարենց*, Բանաստեղծություններ: Ծիածանը, Մ., 1917:
2. *Ե. Չարենց*, Երկերի ժողովածու, հատոր առաջին, Մոսկվա, 1922:
3. *Ե. Չարենց*, Երկեր, Ե., 1932:
4. *Ե. Չարենց*, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 1, .1962:
5. *Ե. Չարենց*, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հատոր 1, Ե.,1986:
6. *Ե. Չարենց*, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Երևան, 1983:
7. *Ե. Չարենց*, Նորահայտ էջեր, Երևան, 1996:
8. *Ս. Ալեքսանյան*, Եղիշե Չարենցը և եվրոպական գրական ավանդույթը, Ե., 2021:
9. *Ղ. Գասպարյան*, Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը, Ե.,2022:
10. *Ս. Գրիգորյան*, Չարենցի բնագիրը, Ե.,2013:
11. *Ս. Չաքարյան*, Եղիշե Չարենց: Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 1, Ե., 1997:
12. *Ս. Նիկողոսյան*, Չարենց: Երեք ուսումնասիրություն, Ե., 2022:

Պարբերական մամուլ

13. *Ս. Գրիգորյան*, «Ամենտի եզերքը» Եղիշե Չարենցի պոեզիայում և համաշխարհային գրականության մեջ, Վեմ համահայկական հանդես, ԺԴ (Ի) տարի, թիվ 2 (78), ապրիլ-հունիս, 2022:

References

1. **Y. Charents**, Banasteghsutyunner: Tsiatsany, Moskva, 1917.
2. **Y. Charents**, Yerkeri zhoghovatsu, hator arajin, Moskva, Petakan hratarakchutyun, 1922.
3. **Y. Charents**, Yerker, Yerevan, Petakan hratarakchutyun, 1932.
4. **Y. Charents**, Yerkeri zhoghovatsu 6 hatorov, hator 1, Yerevan, Haykakan SSR GA hrat., 1962.
5. **Y. Charents**, Yerkeri zhoghovatsu 4 hatorov, hator 1, Yerevan, "Sovetakan grogh", 1986.
6. **Y. Charents**, Antip yev chhavaqvats yerker, Yerevan, HSSH GA hrat., 1983.
7. **Y. Charents**, Norahayt ejer, Yerevan, EPH hrat., 1996.
8. **Aleksanyan**, Yeghishe Charentsy yev yevropakan grakan avanduyty, Yerevan, "Antares", 2021.

9. **D. Gasparyan**, Yeghishe Charentsi kyanqy yev zhamanaky, Yerevan, "Tigran Mets", 2022.
10. **S. Grigoryan**, Charentsi bnagiry, Yerevan, "VMV-Print", 2013.
11. S. Grigoryan, "Amenti yezerqy" Yeghishe Charentsi poeziayum yev hamashkharhayin grakanutyany mej, Vem hamahaykakan handes, ZHD (I) tari, tiv 2 (78), april-hunis, 2022.
12. **Zakaryan**, Yeghishe Charents: Kyanqy, gorcy, zhamanaky, girq 1, Yerevan, HH GAA hrat., 1997.
13. **Nikoghosyan**, Charents: Yereq usumnasirutyun, Yerevan, "Antares", 2022.

Արքմենիկ Նիկողոսյան-բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, «Անտարես» հրատարակչության գլխավոր խմբագիր: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ Հայ հին և միջնադարյան գրականություն, հայ նոր գրականություն, հայ նորագույն գրականություն, ժամանակակից հայ գրականություն, տեքստաբանություն Հեղինակ է 100-ից ավելի քննադատական և գիտական հոդվածների ու գրախոսությունների: Հեղինակ է դպրոցական դասագրքի, մեկ մենագրության և 2 հոդվածների ժողովածուի: Հրատարակության է պատրաստել և խմբագրել ավելի քան 300 գիրք:

ORCID ID 0009-0006-2319-5017
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

Аркменик Никогосян – кандидат филологических наук, НАН РА. Старший научный сотрудник Института литературы имени Абегиана, главный редактор издательства «Антарес». Круг научных интересов: армянская древняя и средневековая литература, современная армянская литература, текстология. Является автором более 100 критических и научных статей и обзоров. Он автор школьного учебника, монографии и сборника из 2 статей. Он подготовил и отредактировал к изданию более 300 книг.

ORCID ID 0009-0006-2319-5017
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

Arkmenik Nikoghosyan is a candidate of philological sciences, senior researcher of the RA NAS Institute of Literature named after M. Abeghyan Abeghyan, editor-in-chief of "Antares" publishing house. The range of scientific interests include Armenian ancient and medieval literature, Armenian modern literature, Armenian contemporary literature, textology. He is the author of more than 100 critical and scientific articles and reviews. He is the author of a school textbook, a monograph and two collections of articles. More than 300 books have been edited and prepared for publication by him.

ORCID ID 0009-0006-2319-5017
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

Ընդունվել է տպագրության 1.12.2023թ.:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԷ
2023 – 2

Հրատ. պատվեր N 1284
Ստորագրված է տպագրության՝ 18.12.2023թ.:
Չափսը՝ 70x100 1/16, 13տպ. մամուլ:
Տպաքանակ՝ 100 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24