

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

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԸ
2024 – 1



ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ – 2024

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

LITERARY JOURNAL

N 28
2024-1

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

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

N 28
2024-1

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, 2024
© ԳԱԱ Գրականության ինստիտուտ, 2024
© «Գիտություն» հրատարակչություն, 2024

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

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

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)

Сейранян Лилит, канд. филол. наук, доцент (Армения)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENT

СОДЕРЖАНИЕ

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

HISTORY AND THEORY

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Պետրոս Դեմիրճյան , Արշակ Չոպանյան, Եղիա Տեմիրճիպաշյան և Տիրան Չրաքյան (Ինտրա) գրական կապերի պատմությունից)	9
Petros Demirchyan , Arshak Chopanyan, Yeghia temirchipachyan and Tiran Chrakyan /Intra/ /from the history of literary relations /	9
Петрос Демирчян , Аршак Чопанян, Егия Темирчипашян и Тиран Чракян (Интра) (из истории литературных связей)	9
Ավիկ Իսահակյան , Արյունոտ օրերի մատյանը (Ավետիք Իսահակյանի 1941-1944 թթ. օրագրությունը).....	23
Avik Isahakyan , " The Chronicle of Bloody Days " (Avetik Isahakyan's diary for 1941-1944)	23
Авик Исаакян , «Летопись кровавых дней» (Записная книжка – 1941-1944гг. Аветика Исаакяна)	23
Արժրուն Ավագյան , Պանդխտության պատկերումը Հակոբ Մնձուրու ստեղծագործություններում	30
Artsrun Avakyan , The depiction of pilgrimage in the works of Hakob Mndzuri	30
Арцрун Авакян , Изображение странничества в произведениях Акопа Мндзури	30
Ժենյա Քալանթարյան , Եղիշե Չարենց. Ազգային ու դասակարգային հանգույցում (1920-ական թվականներ)	46
Zhenya Kalantaryan , Yeghishe Charents. At the junction of national and class ideas.	46
Женя Калантарян , Егише Чаренц на стыке национального и классового	46
Էմմա Գրիգորյան , Աստվածաշնչյան խորհրդապատկերները Վահագն Դավթյանի «Անկեզ մորենի» շարքում	70
Emma Grigoryan , Biblical symbols in vahagn davtian's "Ankez moreni" poetry series	70
Эмма Григорян , Библейские символы в поэтическом цикле Ваагна Давтяна "Анкез морени"	70
Լիլիթ Սեյրանյան , «Ալքիմիական փոխակերպման» գաղափարագեղագիտական համակարգը Վահագն Դավթյանի «Ծիրանի ծառ» պիեսում	79
Lilit Seyranyan , The ideological and artistic system of "Alchemical transformation" in	

the play "Apricot tree" by Vahagn Davtyan	79
Լիլիտ Տեյրանյան , Идеино-художественная система «Алхимической трансформации» в пьесе «Абрикосовое дерево» Ваагна Давтяна	79

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

HISTORY AND THEORY OF CRITICISM

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КРИТИКИ

Հասսիկ Հակոբյան , Պատմագրական մետազեղարվեստականությունը Վահագն Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» վեպում	104
Hasmik Hakobyan , Historiographic metafiction in vahagn grigoryan's novel "The river of time"	104
Ասմիկ Առաքյան , Историкографическая метафизика в романе ваагна григоряна "Река времени"	104
Հովիկ Սուսայելյան , Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծությունը ...	114
Novik Musayelyan , The poem «A tearful day» by Henrik Edoyan	114
Օվիկ Мусаелян , Стихотворение «Слезливый день» Генрика Едоаяна	114
Սուրեն Աբրահամյան , Արտեմ Հարությունյան. «Տողիս վերջում միշտ բաց դուռ կա...»	129
Suren Abrahamyan , Artem Harutyunyan: "There's always an open door at the end of my line ... "	129
Սյրեն Абраамян , Артем Арутюнян: " В конце моего строка всегда есть открытая дверь ... "	129
Աստղիկ Բեքմեզյան , Տարբերակները որպես գեղարվեստական պատկերի կառուցման ձև	139
Astghik Bekmezyan , Variant Reading As A Form Of Artistic Emage Construction	139
Астхик Бекмезян , Разночтение как форма построения художественного образа ...	139

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

HISTORY AND THEORY OF WORLD LITERATURE

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Մանե Սարինյան , Ստրուկտուրալիզմ. Հեմինգուեյի «Տոն, որ միշտ քեզ հետ է» ինքնակենսագրական վեպը կառուցվածքային և միֆաքննադատական մեկնությամբ	154
Mane Sarinyan , Structuralism: Hemingway's novel - memoir "A moveable feast" in the light of structuralist and myth criticism	154
Манэ Саринян , структурализм: автобиографический роман хемингуэя "праздник, который всегда с тобой" в структуралистской и мифокритической интерпретации	154

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

TRANSLATION THEORY

ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

Շուշանիկ Թամրազյան , Շարահյուսությունը՝ որպես իմաստակերտման միջոց գեղարվեստական արձակի թարգմանության մեջ (Հյուզո, Ներվալ, Բոնֆուա, Թումանյան, Թորոպենց, Բակունց)	165
Shushanik Tamrazyan , La syntaxe comme moyen de la creation du sens dans la traduction de la prose (Hugo, Nerval, Bonnefoy, Toumanian, Totovents, Bakounts)	165
Шушаник Тамразян , Синтаксис и воспроизведение смысла в переводе художественной прозы (Гюго, Нерваль, Бонфуа, Туманян, Тотовенц, Бакунц)	165
Արմեն Սամուկյան , Վահագն Դավթյանի թարգմանչական արվեստի որոշ հարցեր	185
Armen Manukyan , Some questions of Vahagn Davtyan's translation ART	185
Армен Манукян , Некоторые вопросы переводческого искусства Ваагна Давтяна	185

ԱՐՎԵՍ

ARTS

ИСКУССТВО

Ռուզան Անանյան , Դիմանկարը և նատյուրմորտը Ռաֆայել Շիշմանյանի արվեստում	200
Ruzan Ananyan , Portrait and skill life in Raphael Chichmanian's art	200
Рузан Ананян , Жанри портрета и натюрморта в искусстве Рафаэла Шишманяна	200

ՄՍԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ

BIBLIOGRAPHIC

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ

Քրիստինե Մելքումյան , Հայ գրականությունը Հակոբ Մեղապարտի հրատարակած գրքերում	208
Kristine Melkumyan , Armenian literature in the books published by Hakob Meghapart	208
Кристине Мелкумян , Армянская литература в изданных книгах Акопа Мегхапарта	208

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

CULTUROLOGICAL

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ

Վահե Արսենյան , Շերապիրի «Համլետ» պիեսի հեղինակային վերարտադրությունը Ա. Կուրոսավայի կողմից «Չարերը քնում են անվրդով» ֆիլմում	219
Vahe Arsenyan , autor's reproduction of Shakespeare's play «Hamlet» in the movie «The bad sleep well» by Akira Kurosawa	219
Варе Арсенян , Авторская репродукция пьесы Шекспира «Гамлет» в фильме Акира Куросавы «Злые спят спокойно»	219

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Պետրոս Ղեմիրճյան

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0009-0003-6265-4421
pdemirchyan@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-9

ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆ, ԵՂԻԱ ՏԵՄԻՐՃԻՊԱՇՅԱՆ ԵՎ ՏԻՐԱՆ ՉՐԱՔՅԱՆ (ԻՆՏՐԱ) (ԳՐԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ)

Բանալի բառեր – Արշակ Չոպանյան, Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Տիրան Չրաքյան, Ինտրա, Կեդրոնական վարժարան, «Արևելք», «Անահիտ»:

XIX դարավերջի – XX առաջին դարակեսի հայ նշանավոր գրող, քննադատ, բանասեր, լրագրող և հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանի (1872-1954թթ.) անձնական և գրական առնչությունները ժամանակի երկու այլ ինքնատիպ դեմքերի՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի (1851-1908թթ.) և Տիրան Չրաքյան-Ինտրայի (1875-1921թթ.) հետ սկիզբ են առել դեռևս նրա ստեղծագործական բեմելի վաղ տարիներից: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը նրա ուսուցիչներից էր Կ. Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում ուսանելու շրջանում, իսկ Տիրան Չրաքյանը իր սերնդակիցը, գործընկերն ու բարեկամը գրական կյանքի արդիական զարգացումների բավիղներում:

Արշակ Չոպանյանի հետ Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա) առաջին հանդիպումը եղել է հեռակա, գրական մի բանավեճի առիթով: Առարկելով Պոլսի Կեդրոնական վարժարանի հանդեսին շրջանավարտ Ա. Չոպանյանի արտասանած ճառում հնչած այն տեսակետին, թե արդի աշխարհում բանաստեղծությունը տեղի է տալիս գիտության աննախադեպ զարգացման առջև՝ Տ. Չրաքյանը համոզմունք էր հայտնում, որ պոեզիան հավիտենական է և միայն մարդու հետ կարող է անհետանալ: Ամենայն հավանականությամբ՝ հենց այդ միջադեպն էլ պատճառ է դարձել արևմտահայ գրականության այդ երկու ինքնատիպ դեմքերի անձնական հանդիպումների, կապերի և հետագա մտերմության համար:

Արշակ Չոպանյանը, Եղիա Տեմիրճիպաշյանը և Տիրան Չրաքյանը (Ինտրա) շատ բարձր են գնահատել միմյանց գրական-մշակութային գործունեությունը, մարդկային որակներն ու ստեղծագործությունը՝ այդ ամենը դիտարկելով ոչ միայն ազգային, այլև միջազգային չափանիշների համատեքստում: Հայ գրականության այդ ինքնատիպ դեմքերի անունն ու գործը մշտապես մնալու են հայ գրականության և մշակույթի անանցանելի արժեքների շարքում:

Petros Demirchyan

Docdor of Philological Sciences
Institute of Literature after M. Abegian of NAS of RA
ORCID ID 0009-0003-6265-4421
pdemirchyan@mail.ru

ARSHAK CHOPANYAN, YEGHIA TEMIRCHIPACHYAN AND TIRAN CHRAKYAN /INTRA/ /from the history of literary relations /

Key words: Arshak Chopanyan, Yeghia Temirchipashyan, Tiran Chakryan, Intra, Central College, «East», «Anahit».

The personal and literary relations of Arshak Chopanyan (1872-1954), a famous Armenian writer, critic, philologist, journalist and public figure of the end of the 19th century - the beginning of the 20th century, with two other unique figures of the time: Yeghia Temirchiphashyan (1851-1908) and Tiran Chrakyan-Intra (1875-1921).) date back to the early years of his creative career. Yeghia Temirchiphashyan was one of his teachers during his studies at the Central College of Constantinople, and Tiran Chrakyan was a person of his generation, his colleague and a friend in the fields of modern developments of literary life.

The first meeting of Tiran Chrakyan /Intra/ with Arshak Chopanyan was on the occasion of a literary debate. Objecting to the point of view expressed in a graduate: A. Chopanya's speech at the event of Central College of Constantinople, that poetry in the modern world gives way to the unprecedented development of science, T. Chrakyan believed that poetry is eternal and can disappear only with a man. Most likely, that incident was the reason for the personal meetings, relations and further closeness of those two unique figures of Western Armenian literature.

A. Chopanyan and T. Chrakyan/Intra, both authors highly appreciated each other's literary and cultural activities, human qualities and creativity, considering all of that not only in the context of national but also international standards. The names and works of those two unique figures of the Armenian Literature will always remain among the imperishable values of Armenian literature and culture.

Петрос Демирчян

Доктор филологических наук

Институт литературы имени М. Абега ЯНА РА

ORCID ID 0009-0003-6265-4421

pdemirchyan@mail.ru

АРШАК ЧОПАНЯН, ЕГИЯ ТЕМИРЧИПАШЯН И ТИРАН ЧРАКЯН (ИНТРА) (из истории литературных связей)

Ключевые слова: Аршак Чопанян, Егия Темирчипашян, Тиран Чракян, Интра, училище Кедронакан, «Аревелк», «Анаит».

Личные и литературные связи Аршака Чопаняна (1872-1954), известного армянского писателя, критика, филолога, журналиста и общественного деятеля конца XIX – первой половины XX века, с двумя другими самобытными деятелями того времени., Егия Темирчипашян (1851-1908) и Тиран Чракян-Интра (1875-1921).) относятся к ранним годам его творческой деятельности. Егия Темирчипашян был одним из его учителей во время учебы в училище Кедронакан Константинополя, Тиран Чракян - его современником, коллегой и другом в области современного развития литературной жизни. Первая встреча Тирана Чракяна (Интра) с Аршаком Чопаняном состоялась по случаю одного литературного диспута. Возражая высказанной точке зрения выпускника К-Польского училища Кедронакан А. Чопаняна о том, что поэзия в современном мире уступает место беспрецедентному развитию науки, Т. Чракян считал, что поэзия вечна и может исчезнуть только вместе с человеком. Скорее всего, именно этот случай и стал причиной личных встреч, связей и дальнейшего сближения этих двух уникальных деятелей западноармянской литературы.

Аршак Чопанян, Егия Темирчипашян и Тиран Чракян (Интра) высоко ценили литературную и культурную деятельность, человеческие качества и творческий потенциал друг друга, рассматривая все это не только в контексте национальных, но и международных стандартов. Имя и творчество этих самобытных индивидуальностей армянской литературы навсегда останутся среди нетленных ценностей армянской литературы и культуры.

Ներածություն

XIX դարավերջի – XX դարակեսի հայ նշանավոր գրող, քննադատ, բանասեր, լրագրող և հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանի (1872-

1954թթ.) անձնական և գրական առնչությունները ժամանակի երկու այլ ինքնատիպ դեմքերի՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի (1851-1908) և Տիրան Չրաքյան-Բնտրայի (1875-1921) հետ սկիզբ են առել դեռևս նրա ստեղծագործական բեմելի վաղ տարիներից: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը նրա ուսուցիչներից էր Կ. Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում ուսանելու շրջանում, իսկ Տիրան Չրաքյանը՝ իր սերնդակիցը, գործընկերն ու բարեկամը գրական կյանքի արդիական զարգացումների բավիղներում:

Ե. Տեմիրճիպաշյան և Ա. Չոպանյան. մեծանուն ուսուցիչն ու սաղանդավոր սանը

Կ. Պոլսի Մաքրուհյան վարժարանից հետո Կեդրոնական վարժարանում Ա. Չոպանյանը՝ Թովմաս Թերզյանի, Մատաթիա Գարագաշյանի, Գարեգին Սրվանձտյանցի և այլոց «ջերմ շնչի տակ», «առանց հագնելու աստիճանաբար լրացնում է իր գիտելիքների պաշարը...» (Դավլաքյան, 1987: 15): Այդ «փայլուն ուսուցիչների և մշակութային սպասավորների» շարքում իր ուրույն տեղն ու դերն ուներ նաև Եղիա Տեմիրճիպաշյանը: Ընդ որում՝ Ե. Տեմիրճիպաշյանի պարագայում երկուսի համակրանքն ու գնահատանքը փոխադարձ էր: Ա. Չոպանյանին գրած նամակներից մեկում (1889, 10 հունվար) «Արեւելք» օրաթերթի աշխատակից, գրող Լևոն Բաշալյանը խոստովանում է, թե «Գովեստներով իմացեր էի միշտ Ձեր անունը Ձեր ուսուցիչներէն, և «Երկրագունտ»ի վերջին թիւին մեջ հրատարակեալ Ձեր նամակն այնքան հուզած էր զիս, որ Ձեր մեծանուն ուսուցիչէն՝ Տեմիրճիպաշեան էֆէնտիէն խնդրեր էի շնորհակալութիւններս հայտնել Ձեզ» (Դավլաքյան, 1987: 16): Ուշագրավ է նաև ուսուցիչ-աշակերտ փոխհարաբերության այն դրվագը, ըստ որի՝ Կեդրոնական վարժարանի իր մտերիմներից Գալուստ Փափագյանին գրած նամակում՝ Չոպանյանը ցավով խոստովանում է իր մի անբարեխիղճ արարքը հանդեպ սիրված ուսուցչի. «Տեմիրճիպաշյանը հիվանդ էր. (...) ի տես գացի, անկողնույն մեջ աղաչեց, որ պատմության դասի մեջ տված պարտականությունը գրենք: Ամբողջ կարգը չգրեց. ես գրելու էի. չգրեցի, ինչո՞ւ. չգիտեմ» (Չոպանյան, 1980, 21):

Արշակ Չոպանյանի նկատմամբ հոգեկան ներքին կապի մասին է խոսում այն իրողությունը, որ Եղիա Տեմիրճիպաշյանն իր որոշ գրվածքներն ընծայագրել է նրան՝ «Առ Արշակ Չոպանեան»: «Ներքնատեսութիւն» հոդվածում («Արեւելք», 1891, 14 դեկտ.), օրինակ, անդրադառնալով իր սանի քերթվածների առաջին՝ «Արշալոյսի ձայներ» ժողովածուին՝ գրում է. «Ներքին, այո՛, գործ մ'է գիրքդ արդիւնք ա՛յն ալ ներքնահայեցութեան», քանզի «Միտքդ՝ յանդուգն ու հետախոյզ՝ գրական եւ իմաստասիրական կաղապարաց նուիրագործեալ երկաթը կը խորտակէ, զծեալ սահմաններէ դուրս ու բոլորեալ հորիզոններէ հեռու կ'արշաւէ»: Նույնքան տպավորիչ է,

¹ Նամակը գրված է 1889-1890 թթ. աշակերտական տետրի մեջ:

ըստ Եղիայի, նաև ժողովածուի ոճական-զգացմունքային ատաղձը: «Ար-
դարեւ, ճոխունակ, բարձրագունակ է գիրքդ, ուր կը ցլանայ սրտիդ
արիւնն տենդերուդ հուրն...»: Իսկ ինչ վերաբերում է վերնագրին, ապա
հավաստում է, որ «իբրեւ ճշմարտութեան նախանձախնդիր այդ
անուամբ մկրտած ես գիրքդ: Կենացդ արշալոյսն այդ գոյնն ունեցաւ, այդ
բազմայոջ գոյնն՝ որոյ բաղադրութեան տարերքն իսկ չեն մատակարարեր
բնութեան արշալոյսներն. Եւ կենացդ արշալոյսն ձայներն եղան անո՛նք,
որոց ձայնաշարն ահա դողդոջուն կ'ընծայես հայ ժողովրդեան»:

Մեկ տարի անց նույն «Արեւելք»-ում տպագրած «Բարեշրջութիւն
բանաստեղծութեան ի հայս»՝ դարձյալ «Առ Արշակ Չօպանեան» ընծա-
յագրված հոդվածում («Արեւելք», 1892, 18 հունիս), խոսելով արդեն երի-
տասարդ գրողի նոր՝ «Թրթռումներ» ժողովածուի մասին, դրա արդիական
յուրահատկությունն է համարում այն, որ «Մէ՛ր, միայն ատի կայ
հասարակ հին բանաստեղծական հատորներու ու *Թրթռումներու* միջեւ.
Եւ սակայն սերն, որպէս կ'ըմբռնես ու կ'երգես սերն. ընդմէջ թրթռմանց
կամ թրթռմանց ի վերայ *Թրթռումներու* գրքիդ մէջ կ'երեւի կուսան
մ'անբիծ հոգեհմայ...»: Եվ դասական պոեզիայից «անմեղունակ կուսի»
կերպարի փոխարեն ընթերցողի աչքերի առջև հայտնվում է «Բնական
պատմութեան մէջ բոլորովին նոր տիպ մը, կենդանական շղթային թերեւս
վերջին օղակը, Սրտակերը...»՝ այնքա՛ն ներդաշնակ ու ճշմարիտ, որ
«անբացատրելի հուզման» մէջ չի կարողացել զսպել արցունքները՝ «կար-
դացի գայն ու... լացի...»:

Ըստ էության, Ե. Տեմիրճիպաշյանը ճիշտ էր կռահել հայ նոր պոե-
զիայի և, մասնավորապէս, Ա. Չոպանյանի բանաստեղծական որոնում-
ների զարգացման կորագիծը: 1890-ական թվականների սկզբին, այսպէս
կոչված, «ես»-ի կամ ենթակայական գրականության շուրջ արևմտահայ
մամուլում մղվող բանավեճի ընթացքում¹, ըստ Վլադիմիր Կիրակոսյանի,
Ա. Չոպանյանը ևս, արտահայտելով իր տեսակետը, «դարավերջի գե-
ղագիտական շարժման բոլոր ուղղությունների համար, անկախ դրանց
տարբերություններից, (...) բնորոշ է համարում մի ընդհանուր միտում՝
ստեղծագործական երևակայությունն ազատագրել ինչպէս ռոմանտի-
կական, այնպէս էլ մանավանդ պոզիտիվիստական աշխարհայեցո-
ղության միակողմանիությունից» (Կիրակոսյան, 1985: 81-82): «Անկեղծ
գրականութիւն մըն է որ կը սկսի Եւրոպայի մէջ», գրում է նա «Գթութիւն»
հոդվածում («Հայրենիք», 1894, թ.731), որի նշանաբանն է՝ ձերբագատվելով
բոլոր ծայրահեղություններից՝ ապավինել Գթության և Միրո ամենա-
զորությանը: «Գթութի՛ւն, ահա մեծ աղբիւրն ուրկից կը բղխին նոր գոր-
ծերը,- հայտարարում է Ա. Չոպանյանը,- ան է որ կը փայլատակէ

¹ Բանավեճի մասնակիցների թվում էին Արփ. Արփիարյանը, Ե. Տեմիրճիպաշյանը, Գր.
Ջոհրապը, Լ. Բաշայանը և ուրիշներ:

Վակնէրի երաժշտութեան, ինչպէս Թուլտոյի գրականութեան եւ ինչպէս խորհրդանշանական նկարչութեան մէջ: Այս դարը, զոր շնական ու մարմնամով կոչեցին, մտքի մեծ ու երկիւղած ամփոփումով մը, դէպ ի ջինջ իտէալը հոգիի լայն թելաբախումով մը կ'աւարտի: Գեղեցիկ վերջ մը չէ՞ սսիկա»:

«Մասիս»-ում հրապարակած «Մեր գրականութիւնը» հոդվածում, առարկելով նորերի գրականությունը ժխտողներին, Ա. Չոպանյանը հաստատում էր, թէ արդի «մեր գրականութիւնը ոչ միայն իր գոյութեան իրաւունքն ունի այսօր, այլ եւ ամբողջ պատմութիւն մը արդէն»: Թվարկելով Թ. Թերզյան-Գր. Օտյան-Մ. Մամուրյանից մինչև Արփ. Արփիարյան ինքնատիպ գրողներին, նա այդ շարքում որոշակիորեն առանձնացնում է նաև Եղիա Տեմիրճիպաշյանին. ««Յետոյ Արփիարը կուգայ եւ կը ծնի բնապաշտ դպրոցը,- գրում է նա: - (...) Բայց ինչ որ կը պակսի իրեն, գեղեցկագիտական զգացումը, արուեստագէտի հոգին է: **Եղիա Տեմիրճիպաշեան, ամէնէն եզական ու կնճռոտ դէմքը մեր գրականութեան, որուն համար գրագիտութեան պատմութեան մէջ զատ գլուխ պէտք է բանայ** (ընդգծումը մերն է – Պ. Դ.), որովհետեւ ոչ նախորդ ունի ոչ յաջորդ, ոչ հին է ոչ նոր, զուտ գեղեցկագիտական եւ փիլիսոփայական զգացումը կը մշակէ, մեկուսանալով իր գաղափարներուն բաւիղին մէջ» («Մասիս», 1892, 70):

Ա. Չոպանյանի այս դատողությունները միանգամայն համահունչ էին Ե. Տեմիրճիպաշյանի այն համոզմանը, ըստ որի՝ դարավերջի հայ բանաստեղծության զարգացման գլխավոր ուղղություններից էին ներհայեցողությունն ու հոգեզննությունը: Ինչ վերաբերում է նոր գրականության գոյությանը, ապա դեռևս 80-ական թվականների կեսերին նա արձանագրում էր, թէ «Հայոց մէջ ալ կայ գրականութիւն, թէ կան գրագէտք որք ազգին մէջ իրական ու տեւական գործ մը կը կատարեն, մշակելով ազգային լեզուն, զարգացնելով սիրտերն, փափկացնելով ճաշակներն»: Ավելին՝ նա նույնիսկ իր դժգոհությունն էր հայտնում «հայոց մեծ ու փոքր» օրաթերթերից, որոնք անտարբեր էին ազգային գրական շարժման հանդէպ՝ պնդելով, որ «օրաթերթք պարտէին՝ գէթ նուա՞զ արհամարել գրականութիւնն» (ԳԻՇ, 1884: 226-227):

1895թ. սկզբին ստանձնելով Կ.Պոլսի «Ծաղիկ» կիսամյա հանդեսի խմբագրապետի պաշտոնը՝ Արշակ Չոպանյանը, առաջին իսկ համարում ներկայացնելով «Ծաղիկի ուղեգիծը», գրում էր. «**Ծաղիկի** խմբագրութիւնը խորապէս համոզուած է թէ ցեղի մը հոգեկան դաստիարակութիւնը իր գրականութեամբ միայն կը կատարուի, պայմանով, որ այդ գրականութիւնը մտածման ու գեղեցկին սնուցանող և մեծցնող տարրերն ունենայ» («Ծաղիկ», 1895, թիւ 1, էջ 1): Նման «ուղեգիծը», անշուշտ, լիովին ընդունելի էր նաև Եղիա Տեմիրճիպաշյանի համար: Բնական է, որ նա առաջին ողջունողներից էր այդ ծրագրի, ինչը հատուկ վերաբերմունքի է ար-

ժանացել խմբագրության (ըստ էության՝ Ա. Չոպանյանի) կողմից: Հանդեսի հաջորդ համարի «Ծաղիկի թղթակցութիւնը» բաժնում նշվում էր. «**Ծաղիկի** խմբագրութիւնը իր շնորհակալութիւնը կը յայտնէ այն համակրական նամակներուն համար զոր ընդունած է քանի մը ընթերցողներէ, մասնավորապէս գեղեցիկ նամակի մը համար որով Եղիա Տէմիրճիպաշեան կը գնահատէ այս գրական ձեռնարկը...» («Ծաղիկ», 1895, թիւ 2, 64):

Հետագա տասնամյակներին տեղափոխվելով Փարիզ՝ 1898-ին իր հիմնած «Անահիտ» հանդեսում և այլ առիթներով Ա. Չոպանյանն անդրադարձել է Եղիա Տէմիրճիպաշեանի անձի և ստեղծագործության գնահատությանը, մտահոգվել նաև մամուլում սփռված նրա գեղարվեստական և հրապարակախոսական գործերը հավաքելու և մի ամբողջական հատորով հրատարակելու խնդրով: Այդ մասին վկայություններ կան Չոպանյանի նամակագրության մեջ: 1946 թվականին մշակութային գործիչ, բժիշկ և լրագրող Պողոս Քոլոյանին նա գրում էր. «Այդ նույն ֆոնտի (իմա՝ ՀԲԸՄ Մելգոնյան ֆոնդ, որի հանձնաժողովի նախագահն Ա. Չոպանյանն էր.- Պ. Դ.) **հանձնաժողովը որոշած էր նաև հրատարակել մեծանուն գրագետ Եղիա Տէմիրճիպաշեանի հատընտիր էջերու հավաքածու մը, զոր կարելի է կազմել ու պետք է հրատարակել** (ընդգծումը. – Պ. Դ.)» (1946 թ. ապրիլ 11, Փարիզ, Չոպանյան, 1980: 298-299): Ինչ-ինչ պատճառներով այդ նախաձեռնությունը, սակայն, չի իրականացել, որովհետև տարիներ անց Ա. Չոպանյանը դիմում է արդեն Օննիկ Թադևոսյանին (ՀԲԸՄ Եվրոպայի Կեդրոնական հանձնաժողովի քարտուղար), խնդրելով, որ «Մելգոնյան հրատարակչական ֆոնդի հանձնախումբի քանի մը վերջին հրատարակությանց հարցն ալ նոր ու դրական քննության մը ենթարկել հաճիք և այդ հարցին վրա թե՛ Նյու Յորքի Կեդր. Վարչության և թե՛ Արևմտաեվրոպայի վարչության դրական որոշումը ջանաք ձեռք ձգել (**Տէմիրճիպաշեանի հատոր** և Վահրամ Սվաճյանի հատոր) ... (Ընդգծումը. – Պ. Դ.)» (1951, հուլիս, Փարիզ, Չոպանյան, 1980: 359)¹:

Ա. Չոպանյան և Տ. Չրաքյան (Ինտրա). գրական ու անձնական բարեկամություն

Արշակ Չոպանյանի հետ Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա) առաջին հանդիպումը, ըստ էության, եղել է հեռակա, գրական մի բանավեճի առիթով: Պոլսի Կեդրոնական վարժարանի հանդեսին շրջանավարտ Ա. Չոպանյանի արտասանած մի ճառի կապակցությամբ, որը տպագրվել էր

¹ «Արձակ էջեր, նամակներ, քերթուածներ» ժողովածուն լույս է տեսել Ա. Չոպանյանի մահից մեկ տարի անց՝ 1955 թ. Փարիզում՝ «Հայ գրագետներու բարեկամներ» մատենաշարով: Այնուհետև հետագա տասնամյակներին Երևանում և Կ. Պոլսում հրատարակվել է ևս երեք ժողովածու («Երկեր», Եր., 1986, «Հրայրք մութին», Կ. Պոլիս, 2008, «Անգեղն երգ», Եր., 2015):

նան «Արեւելք»-ում (Չօպանեան, 1891, թ. 2333), Պերպերյան վարժարանի շրջանավարտ Ս. Չրաքյանը նույն «Արեւելք»-ում (Չրաքեան, 1891, թ. 2346) հանդես է գալիս շատ սկզբունքային առարկություններով: Ա. Չոպանյանի ճառի հիմնադրությունները հանգում էին այն եզրակացությանը, թե արդի աշխարհում կրոնական հավատքն սկսում է տեղի տալ գիտության աննախադեպ զարգացման առջև, որով և կանխատեսում էր «բանաստեղծութեան վախճանը»: Քանի որ, բանաստեղծությունը կը ջանայ բնապաշտ շարժումին հետեւիլ, գիտութեան հետ զուգընթաց քայլել,- տրամաբանում էր Չոպանյանը,- չգիտեմ թէ ո՞ր աստիճան բանաստեղծութիւն կոչուելու արժանի է այդ բանաստեղծութիւնն», թե «բանաստեղծութիւնն իր պաշտօնը կատարած եւ աւարտած է...»: «Այդ ճառին մէջ, ուր Չօպանեան կը գուժէ բանաստեղծութեան վախճանը, սխալ դատողութիւններ ըրած է», 16-ամյա պատանու ըմբոստությամբ հայտարարում է Ս. Չրաքյանը և ապա փորձում ի՞ր պատասխանը տալ «Ի՞նչ է բանաստեղծութիւնը» հավերժական հարցին: Եթէ Արշակ Չոպանյանը գիտության ու տեխնիկայի բուռն զարգացման ազդեցության տակ կանխագուշակում էր բանաստեղծության մոտակա վախճանը, Տիրան Չրաքյանը, ընդհակառակը, համոզված էր, որ պոեզիան հավիտենական է, քանի որ բանաստեղծությունը, լինելով «սրտին, հոգւոյն լեզուն, զգացմանց ու կրից լեզուն, (...) մարդուն հետ միայն կրնայ կորսուիլ»:

«Ի՞նչ է բանաստեղծութիւնը»

«Բանաստեղծութիւնը՝ գեղեցկին, ճշմարտին և բարւոյն դէմ հոգով մը սարսուռմն է, այն հոգիները, որ դիւրաւ կ'զգան ատոնք, որ սքանչելի կերպով կը բացատրեն իրենց զգացումները, որոնք բուռն են, այդ հոգիները բանաստեղծներն են»: Միաժամանակ, փորձելով նաև հասկանալ Ա. Չոպանյանին, նա ենթադրում է, թե վերջինս, հավանաբար, «իրար խառնած է բանաստեղծութեան վախճանն ու ոտանաւորինը», մինչդեռ դրանք, ըստ նրա, նույն բանը չեն. «Ոտանաւորը բանաստեղծութեան մէկ ձեւն է, մէկ երանգը եւ ո՛չ պայմանը», հետևապէս և ժամանակի ընթացքում կարող է անհետանալ, իսկ բուն բանաստեղծությունը, «իր բոլոր վեհութեամբ ու անեզրութեամբ պիտի շողայ ազատ արձակին մէջ, ա՛լ չափերու խոչընդոտք իր թելերուն չպիտի բաղխին եւ իր թռիչքը անհուն սաւառնումներով պիտի առնու...»: Իր հուշերում այս մասին հետաքրքիր վկայություն է թողել Վահան Թեքեյանը. «1891 Սեպտ.ին ես Կեդր. Վարժ. մտած էի, եւ ինք Պերպերեանի շրջանը աւարտած էր, կարծեմ, երբ, «Արեւելք»ի մէջ արձակով մը պատասխանեց Չօպանեանի «Բանաստեղծութեան Մահը» խորագրով եւ նիւթով նոյն թերթին մէջ հրատարակուած աւարտական (Կեդր. Վարժ.է) ճառին՝ «Բանաստեղծութիւնը չի մեռնիր»

գրութեամբ:¹ Սկիւտարէն Պոլիս գացող շոգենաւին վրայ քովս եկաւ նստաւ, ու սկսանք այդ գրուածքներուն վրայ խօսիլ, եւ պաշտպանելով Չօպանեանի թէզը որ սա էր. «Ամէն բան ըսուած է, միւս կողմէ կեանքը շատ դրական եղած է. հետեւաբար նոր բանաստեղծութեան ոչ նիւթ կայ ոչ ալ հոգիներու մէջ տեղ»: Չրաքեան կ'ըսէր թէ ան միշտ եղած է ու պիտի ըլլայ» (Թէքէեան, 1946, Բ: 49):

Ի դեպ, բանավեճը լայն արձագանք է ունեցել: Ա. Չոպանյանին պատասխանել է նաև բանասեր, թարգմանիչ Գառնիկ Ֆնտգլյանը՝ համոզմունք հայտնելով, որ «...ոչ դարավերջն է պատճառ, եւ ո՛չ գիտութիւնը յանցաւոր: Բուն բանաստեղծութիւնը միշտ սակաւաթիւ ունեցած է եւ պիտի ունենայ ջերմեռանդներ ու գնահատողներ» (Ֆնտգլեան, 1891, թ. 2368):

Ամենայն հավանականությամբ հենց այդ միջադեպը պատճառ է դարձել արևմտահայ գրականության այդ երկու ինքնատիպ դեմքերի անձնական հանդիպումների և հետագա մտերմության համար: Այսպես ենք կարծում, քանի որ հրապարակային այդ բանավեճից շատ չանցած Արշակ Չոպանյանին գտնում ենք նաև Տիրան Չրաքյանի տանը կազմակերպվող երիտասարդ մտավորականների հավաքների մասնակիցների թվում, որոնցից մեկի ժամանակ՝ Թեոդիկի վկայությամբ՝ «ասկէ 18 տարի առաջ (մոտ 1893 թ.-Պ.Դ.) գիշեր մը, Սկիւտար, Տ. Չրաքեանի տունը» նա հաղթող է ճանաչվել խաղացված գրական մրցույթում, քանի որ Ա. Չոպանյանի հորինվածքը «յաջողագոյնն էր տասնեակ մը անձերու նոյն յանգերով գրածներուն մէջէն» (Թեոդիկ, 1911: 81):

Անձնական հանդիպումները

Երկուսի գրական ու անձնական բարեկամությունը շարունակվել է նաև 1895 թ. Արշակ Չոպանյանի Փարիզ տեղափոխվելուց հետո: Դրա վկայությունն է այն, որ Տիրան Չրաքյանն իր «Ներաշխարհ»-ի տպագրության համար բաժնեգին հավաքելու խնդրանքով դիմելու թեկնածուների թվում, որոնք, իհարկե, ամենամտերիմ ու վստահելի մարդիկ էին, նկատի է ունեցել նաև Ա. Չոպանյանին: «Եթէ կարելի է, կրնա՞ս Արշ. Չօպանեանին գրել, որ քանի մը բաժնեգին ալ ան հավաքէ: Կարծեմ յարաբերութիւն ունեցած ես անոր *Անահիտ*ին հետ», 1903 թ. նամակներից մեկում (ԳԱԹ, ՄԿՖ, 1903, թ. 245), գրում է նա Միքայել Կյուրճյանին, որն իր վրա էր վերցրել Պոլսից դուրս բաժնեգներ ապահովելու դժվարին խնդիրը:

Արշակ Չոպանյանը տարիներ անց իր Պոլիս վերադարձին այլ մտերիմների թվում այցելել է նաև Տիրան Չրաքյանին, ինչի մասին վկայու-

¹ Տասնամյակներ անց հիշողությամբ բերելով փաստերը, Վ. Թեքեյանը ճշգրիտ չի նշում հոդվածների վերնագրերը-Պ.Դ.:

թյուններ կան Ինտրայի նամակներում: Այսպես, 1908 թ. սեպտեմբերի 28-ին Միքայել Կյուրճյանին գրած նամակում (նույն տեղում, 1908, թ. 248) Տիրանը հայտնում է, թե «Հաւանականաբար քիչ ետքը Արշակ Չօպանեանը պիտի գայ Ատումին հետ...»: Հաջորդ օրը նշում է, թե «Չօպանեանը չեկա, հակառակ որ առաջ ասոր անոր ծանուցած ըլլալուն թէ պիտի այցելէ եղեր ինծի...»: 1908 թ. Օսմանյան սահմանադրության վերահաստատումից հետո, Գրիգոր Չոհրապի հորդորով, Ա. Չոպանյանը եկել էր Պոլիս, ինչպես ինքն է նշում «Գրիգոր Չոհրապ» գրության մեջ, «մտէն տեսնելու համար այդ նոր Բեթիւնը...», որի վերաբերյալ, ի տարբերություն Գր. Չոհրապի, բավական թերահավատ էր: Պոլսում նա մի շարք այցելություններ է կատարել իր մտերիմներին ու գրական բարեկամներին: Հիշատակում է, օրինակ, «Ատոմ Յարճանեանին տունը» իր հյուրընկալության և նրա հետ քաղաքում շրջագայության ելնելու մասին (Չոպանյան, 1988: 773): Հավանաբար հենց այդ օրերին որոշել էր «Ատոմին հետ» այցելել նաև Տիրան Չրաքյանին: Առիթներից մեկը կարող էր լինել այն, որ վերջինս Ս. Խաչ վարժարանի տնօրեն Գ. Գավաֆյանին, որն իր մտերիմներից էր, խնդրել էր վարժարանին ի նպաստ կազմակերպվելիք Ա. Չոպանյանի «Մութ խաւեր» թատերախաղի հետ ներկայացնել նաև Միք. Կյուրճյանի «Տուրքը»՝ մեկ արարվածով դրաման: Այդ օրն այցելությունն ինչ-ինչ պատճառներով տեղի չի ունեցել: Ավելի ուշ, սակայն, 1909 թ. սեպտեմբերի 25-ին, Ա. Չոպանյանին գրած նամակում Ինտրան հիշատակում է վերջինիս՝ իրենց տանը հյուրընկալած լինելու մասին: «Խորապէս» շնորհակալություն հայտնելով Ա. Չոպանյանից ստացած նամակի, 1908-ին Փարիզում հրատարակված նրա «Քերթուածներ» ժողովածուի և «երկու *Անահիտներուն*» համար, նաև նշում է, թե «Տրտմութեամբ տեսայ Ձեր *Քերթուածներուն* Ներածութեան մէջ այն ցաւը գոր պատճառեր են Ձեզ անոնք որ կերպով մը ուրացեր են Ձեր բանաստեղծի տաղանդը եւ ոչ այլ ոք տեսեր են ի Ձեզ այլ քննադատ մը կամ բանասեր մը, եւ որոնցմէ մին թուեցայ Ձեզ ըլլալ եւ ես, երբ Պոլիս, մեր տունն էիք» («Արևմտահայ գրողների նամականի», 1972: 281): Իրավիճակը վերջնականապէս պարզելու և իր տեսակետը հստակ ներկայացնելու նպատակով, Ինտրան խոստովանում է, որ, թերևս, ուրիշներից ավելի լավ է պատկերացնում նրա ցավը, քանզի նման վերաբերմունքը ծանոթ է նաև իրեն. «կան շատեր որ զիս ուսուցիչ գիտեն, ուրիշներ՝ որ կը յամառին նկարիչ ճանչնալ զիս, եւ կան ալ որ գրող կը ճանչնան միայն», գրում է նա և անմիջապէս էլ ավելացնում՝ «Բայց Ձեզի համար դիւրին է քանի որ արտայայտուելու մէկ կերպ ունիք՝ գրականութիւնը, ցոյց տալ թէ էք միանգամայն բանաստեղծ, եւ մանաւանդ բանաստեղծ...: Ձեր շքեղ հատորը պիտի յայտնէ ատիկա, եւ կը խնդակցիմ Ձեզի այդ տեսակետով ալ»: Նամակից իմանում ենք նաև, որ Արշակ Չոպանյանը Տիրանին առաջարկել է աշխատակցել Փարիզում հրատարակվող իր հանդեսին: Երախ-

տապարտություն հայտնելով իր նկատմամբ ցուցաբերված նման ուշադրության համար, վերջինս, սակայն, ստիպված էր բավական նրբորեն պատասխանել այդ հրավերին. «**Մնահիտ**ին մեջ աշխատակցութեանս կը փափաքիք,- գրում է նա,- պիտի ուզէի վայելել այդ պատիւը, եթէ բաւական ժամանակ կարենայի գտնել, զբաղումներով լի, բայց այնուհանդերձ քիչ գործօն կեանքիս մէջ: Կը խնդրեմ որ հաւատաք Ձեզ պատահաբար աշխատակցելու բաղձանքիս, բայց չվստահիք գործունէութեանս»: Ի վերջո, Տ. Չրաքյանը նամակն ավարտում է Արշակ Չոպանյան բանաստեղծի բարձր գնահատանքի խոսքերով. «Շատ ուրախ եմ որ ինծի առիթ կ'ընծայէք Ձեր բանաստեղծական գործերուն այս արդէն բաւական ամբողջ մէկ մասը դիտելու մէկ ծայրէն միւսը, եւ ջանալու, որքան կարելի է, համադրել սիրելի բանաստեղծը որ էք» (ԳԱԹ ԱԶՖ, 1 բաժին, թ. 5857):

Հոգեկան կերտվածքների հարազատությունը

Ա. Չոպանյանի և Ինտրայի գրական ու անձնական մտերմությանը մեծապես նպաստում էր նաև նրանց հոգեկան կերտվածքի, վիճակների ու ձգտումների հարազատությունը: Երկուսի ներաշխարհն էլ բնորոշվում էր արտակարգ նուրբ ու զգայուն էությանը, մենության ձգտումով, տրտմությանը ու երազայնությամբ: Առանձնության սենյակը Ինտրայի համար այն մտերմիկ, անձուկ ու ջերմագին միջավայրն էր, ուր, իր իսկ խոստովանությամբ՝ «իմ պարզ, () ու կնճռօտ, աղքատ ու ներդաշնակ, մենաւոր ու տրտում հոգիս կը մտնեմ քիչ մը» (ԳԱԹ, ՄԿՖ, 2-րդ բաժին, 1897, թ. 238) և որտեղից միայն «լուսամուտը կը բացուի տիեզերքին վրայ» (Ինտրա, 2014:79): «... միս մինակ կերթայի պաշտելի Օհլամուրս և Հյուկոն և մանավանդ Վերթերն առած այն սև նոճյաց շարքին առջև կկարդայի զայն. և տրտմության հեղեղ մը գրքին էջերէն և նոճյաց ոստերէն կհոսեր սրտիս մէջ...», Գալուստ Փափազյանին գրած նամակում խոստովանում էր Ա. Չոպանյանը (Չոպանյան, 1980: 25):

Փոխադարձ գնահատումները

Երկու բանաստեղծների հոգեկան մտերմիկ կապը շարունակվել է նաև հետագա տարիներին: 1912 թվականին Ա. Չոպանյանը Տ. Չրաքյանին է ուղարկել Փարիզում լույս տեսած իր նոր երկը՝ «Հայ էջեր»-ը: Պատասխան նամակում՝ հավաստելով «հաճոյքով ու երախտագիտութեամբ» այն ընդունած լինելու իրողությունը, Ինտրան, միաժամանակ, «ցաւով, ամօթով» խոստովանում է, որ հանգամանքների բերումով ուշացրել է պատասխանը: Եվ դա անկեղծորեն աններելի է համարում, որովհետև, ինչպես շեշտում է նա՝ «Ոչ միայն իբրեւ բարեկամ, ոչ միայն իբրեւ Ձեր տաղանդին ու գործունէութեանը հիացող պարտ էի փութալ Ձեզի շնորհակալ ըլլալու, այլ նաեւ իբրեւ Հայ»: Մանավանդ որ՝ շարունակում է

Ինտրան՝ «Ձեր նոր այդ գործով անգամ մըն ալ կը յայտնէք թէ լաւագոյններէն էք անոնց որ սրտագին նուիրած են իրենց կարողութիւնն՝ ազգային գիտակցութեանն ու արժանապատուութեան զօրացմանն ու պայծառացումին...»: Նամակն ավարտվում է մեծարանքի և անկեղծ երախտագիտության իրոք որ շատ տպավորիչ խոսքերով. «Ամէն հայ մարդու սիրտը Ձեզի հետ է, սիրելի Պարոն Չօպանեան,- գրում է Ինտրան,- վասնզի Ձեր մուսայները հայուհիներ են, Արարատի ձիւներուն բնակ,- մինչդեռ Ձեր եւ մեր ամենուս թշնամիներուն մուսայները չեն գիտեր ինչ ազգի կորկոններ¹» (ԳԱԹ ԱԶՖ, 1 բաժին, թ. 5858):

Արշակ Չոպանյանը ևս իր գրվածքներում տարբեր առիթներով անդրադարձել է Տիրան Չրաքյան-Ինտրային՝ սեղմ ու դիպուկ գնահատականներ տալով նրա անձին ու ստեղծագործությանը: Մատթեոս Զարիֆյանի մասին գրության մեջ Տիրան Չրաքյանը բնորոշվում է որպէս «սքանչելի գրագետ մը» (Չոպանյան, 1988: 677), Համաստեղին նվիրված հոդվածում՝ «ոստանիկ բարձր մշակույթի հոյակապ տաղանդ» (նույն տեղում: 752): «Բաֆֆի» ծավալուն ուսումնասիրության մեջ՝ ազգային թեմատիկան մշակող մեծ վիպասանի առիթով, անդրադառնալով նաև այն գրողներին, որոնք իրենց ստեղծագործության մեջ «չեն զբաղիր մասնավորապէս իրենց ազգի ճակատագրով, բայց որոնցմով կը պարծի իրենց ազգը», հայ և օտար գրական մեծությունների՝ Լաֆոնտենի, Ռասինի, Բոդլերի, Ֆլոբերի, Վինյիի, Վեռլենի, Նարեկացու, Քուչակի, Սայաթ-Նովայի կողքին հիշատակում է նաև Մեծարենցի ու Ինտրայի անունները, քանզի, նրա համոզմամբ, «անոնց անձնադրոշմ – կամ ցեղադրոշմ – մեծ տաղանդը ինքնատիպ գեղեցկությանց ստեղծիչ մը, մարդկային հոգիի, ինչպէս և տիեզերական կյանքի՝ խորհուրդներուն, մարդկային ընկերության ցավերուն, տենչերուն, պայքարներուն վարպետ արտահայտիչ մը կամ մեկնիչ մը հանդիսացած է» (նույն տեղում: 681): Շատ բնորոշ են նաև 1934 թ. Փարիզում Վահան Թեքեյանի քառասնամյա գրական գործունեությանը նվիրված հոբելյանական հանդեսին արտասանած ճառում Ինտրային տրված գնահատականները: Ա. Չոպանյանը Վ. Թեքեյանին համարում է «Անդրանիկը՝ Տիրան Չրաքյանին հետ՝ մեր ժամանակակից բանաստեղծության մեջ խորհրդապաշտ լարը զարգացնող նուրբ սերունդին» (նույն տեղում: 642): Այնուհետև թվարկելով այդ սերնդից յուրաքանչյուրի բերած նպաստն ազգային գրականությանը, մասնավորապէս, նշում է, թէ «Ձեր ընկերներէն ոմանք, Տիրան Չրաքյան և Ռուբեն Զարդարյան, որ ձեզի հետ նույն ստեն երևցան մեր գրական հորիզոնին վրա (...) քերթողական արձակի սխրալի էջեր տվին մեզի...» (նույն տեղում: 643):

¹ Կորկոն – գորգոնա՝ հին հունական դիցաբանության մեջ կանացի ճիվաղ, որի գլուխը բոլոր իրեն նայողներին վերածում էր քարի:

Եզրակացություն

XIX դարավերջի – XX դարակեսի հայ նշանավոր գրող, քննադատ, բանասեր, լրագրող և հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանի (1872-1954 թթ.) անձնական և գրական առնչությունները ժամանակի երկու այլ ինքնատիպ դեմքերի՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի (1851-1908 թթ.) և Տիրան Չրաքյան-Բնտրայի (1875-1921 թթ.) հետ սկիզբ են առել դեռևս նրա ստեղծագործական բեմելի վաղ տարիներից: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը նրա ուսուցիչներից էր Կ. Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում ուսանելու շրջանում, իսկ Տիրան Չրաքյանը՝ սերնդակիցը, գործընկերն ու բարեկամը գրական կյանքի արդիական զարգացումների բավիղներում:

Կ. Պոլսի Մաքրուհյան վարժարանից հետո Ա. Չոպանյանն իր գիտելիքների պաշարը լրացնում է Կեդրոնական վարժարանում՝ Թովմաս Թերզյանի, Մատաթիա Գարագաշյանի, Գարեգին Սրվանձտյանցի և այլոց «ջերմ շնչի տակ»: Այդ «փայլուն ուսուցիչների» շարքում իր ուրույն տեղն ու դերն ուներ նաև Եղիա Տեմիրճիպաշյանը: Ընդ որում՝ Ե. Տեմիրճիպաշյանի պարագայում երկուսի համակրանքն ու գնահատանքը փոխադարձ էր: Հոգեկան ներքին այդ կապի մասին է խոսում նաև այն իրողությունը, որ Եղիա Տեմիրճիպաշյանն իր որոշ գրվածքներն ընծայագրել է իր սանին՝ «Առ Արշակ Չոպանեան»:

Արշակ Չոպանյանի հետ Տիրան Չրաքյանի (Բնտրա) առաջին հանդիպումը, ըստ էության, եղել է հեռակա, գրական մի բանավեճի առիթով, որում առարկելով Ա. Չոպանյանին՝ Չրաքյանը փորձում էր ի՛ր պատասխանը տալ «Ի՞նչ է բանաստեղծությունը» հավերժական հարցին: Ամենայն հավանականությամբ հենց այդ միջադեպը, ինչպես նաև հոգեկան կերտվածքների հարագատությունը պատճառ են դարձել նրանց անձնական ու ստեղծագործական հետագա մտերմության համար:

Արշակ Չոպանյանը, Եղիա Տեմիրճիպաշյանը և Տիրան Չրաքյանը (Բնտրա) շատ բարձր են գնահատել միմյանց գրական-մշակութային գործունեությունը, մարդկային որակներն ու ստեղծագործությունը, այդ ամենը դիտարկելով ոչ միայն ազգային, այլև միջազգային չափանիշների համատեքստում: Հայ գրականության այդ ինքնատիպ դեմքերի անունն ու գործը մշտապես մնալու են հայ գրականության և մշակույթի անանցանելի արժեքների շարքում:

Գրականության ցանկ

1. Արեւմտահայ գրողների նամականի (կազմող՝ Գ. Ազնավուրյան), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1972, 510 էջ:

2. **Թեքեան Վ.**, Յուշեր եւ դատումներ, «Սեւան» (Պարբերագիրք գրականութեան եւ արուեստի), Հալէպ, 1946, հ. Բ (հատվածը՝ 49-53), 126 էջ:
3. **Թեղիկ**, «Ամեն՝ն Տարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1911, 412 էջ:
4. **Ինտրա**, Հովին ձայնը, Երկեր, Գիրք Ա, Երևան, Սարգիս Խաչենց. ՓԲԻՆԹԻՆՖՈ, 2014, 504 էջ:
5. **Չոպանեան Ա.**, Բանաստեղծութեան վախճանը, Կ. Պոլիս, «Արեւելք», 1891, թիւ 2333:
6. **Չոպանյան Ա.**, Նամականի, Երևան, Սով. գրող, 1980. 499 էջ:
7. **Չոպանյան Ա.**, Երկեր (Առաջաբանը՝ Կ. Դալլաքյանի), Երևան, Սով. գրող, 1988. 872 էջ: «Գրիգոր Զոհրապ (Հիշատակներ)», էջ 765-779, «Մատթեոս Զարիֆյան» հոդվածը՝ էջ 677-680), «Համաստեղ եւ գյուղը հայ գրականության մեջ»՝ էջ 745-765:
8. **Չրաքեան Տ.**, Բանաստեղծութեան վախճանը, «Արեւելք», 1891, թիւ 2346:
9. **Տեմիրճիպաշյան Ե.**, Երկեր, Երևան, «Սով. գրող», 1986, 536 էջ:
10. **Տեմիրճիպաշեան Ե.**, Արձակ էջեր, նամակներ, քերթուածներ, Փարիզ, 1955, 464 էջ:
11. **Տեմիրճիպաշեան Ե.**, Հրայրք մութին, Իսթանպուլ, 2008, 328 էջ:
12. **Տեմիրճիպաշեան Ե.**, Անգեղն երգ (Բանաստեղծութիւններ), Երևան, 2015, 448 էջ:
13. **Կիրակոսյան Վ.**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907 թթ., Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, 388 էջ:
14. **Տնտզեան Գ.**, Գիտություն եւ բանաստեղծութիւն, «Արեւելք», 1891, թիւ 2368:

Գրական ֆոնդեր

ԳԱԹ ԱԶՖ (Արշակ Չոպանյանի ֆոնդ):

ԳԱԹ, ՄԿՖ (Միքայել Կյուրճյանի ֆոնդ):

References

1. Arevmtahay groghneri namakani (kazmogh` G. Aznavuryan), Letter of Western Armenian writers, EPH hrat., 1972,-510 edj (**In Armenian**).
2. **T'eqeyan V.**, Hucher ev datumner, [Reconcilliations and judgments], «Sevan» (Parberagirq grakanutyan ev arvesti), Halep, 1946, հ. B (hatvatsy 49-53) (**In Armenian**).
3. **T'eodik**, «Amenun Tarecujcy», [The history of every thing], K. Polis, 1911 (**In Armenian**).
4. **Intra**, «Nerachkharh», Hwvin dzajny, [The voice of winf], Erker, Girq A., Erevan, Sargis Xach'enc PRINTINFO, 2014,- 504 edj (**In Armenian**).
5. **CH'opanyan A.**, Banasteghtsutyany vaxdjany, [The end of the poem], K. Polis, «Arevelq», 1891, tiv 2333 (**In Armenian**).
6. **CH'opanyan A.**, Namakani, [Collection of letters], Erevan, Sov. grogh, 1980.- 499 edj (**In Armenian**).
7. **CH'opanyan A.**, Erker (Aradjabany K. Dallaqyani), [Works], Erevan, Sov. grogh, 1988.- 872 edj. «Grigor Zohrap (Hichatakner)», edj 765-779, «Matt'arifyan», edj 677-680, «Hamastegh ev gyughy haj grakanutyan medj», edj 745-765 (**In Armenian**).
8. **CH'raqean T.**, Banasteghtsutyany vaxdjany, [The end of the poem], K. Polis, «Arevelq», 1891, tiv 2346 (**In Armenian**).
9. **Temirchipeachean E.**, Erker, [Works], Erevan, Sov. grogh, 1986.- 536 edj (**In Armenian**).

10. **Temirchipachean E.**, Ardzak edjer, namakner, qertvatsner, [Prose, letters, scripts], Pariz, 1955.- 464 edj (**In Armenian**).
11. **Temirchipachean E.**, Hrayrq mutin, [Glow in the dark], Istanbul, 2008.- 328 edj (**In Armenian**).
12. **Temirchipachean E.**, Angeghn erg (Banasteghtsutyunner) [An ugly song (poems)], Erevan, 2015.- 448 edj (**In Armenian**).
13. **Kirakosyan V.**, Arevmtahay banasteghtsutyuny 1890-1907 t.t., [Western Armenian poetry in 1890-1907], Erevan, HSSH GA hrat., 1985.- 388 edj (**In Armenian**).
14. Fntglean G., Gitut'un ev banasteghtsutyun, [Science and poetry], «Arevelq», 1891, tiv 2368 (**In Armenian**).

Grakan fonder

GAT' ACHF (Archak Ch'opaeyani fond)

GAT' MKF (Miqael Kyurch'eani fond)

Պետրոս Դեմիրճյան – ք. գ. դ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ նոր գրականության բաժնի առաջատար գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունները դասական և ժամանակակից գրականություն: Հեղինակ է 3 մենագրության, բազմաթիվ գրականագիտական և գրաքննադատական հոդվածների:

ORCID. ID 0009-0003-6265-4421

pdemirchyan@mail.ru

Петрос Демирчян – д. филол. н., 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. *pdemirchyan@mail.ru*

ORCID. ID 0009-0003-6265-4421

pdemirchyan@mail.ru

Petros Demirchyan – Doctor of Philological Sciences. 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 15.02.2024թ.:

Ավիկ Իսահակյան
բանաստիճարական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0009-0001-1852-0720
avikisahakian@litinst.sci.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-23

ԱՐՅՈՒՆՈՏ ՕՐԵՐԻ ՄԱՏՅԱՆԸ*
(Ավետիք Իսահակյանի 1941-1944 թթ. օրագրությունը)

Բանալի բառեր – գրական ժառանգություն, ծոցատետր, պատերազմ, հայկական հարց, ստեղծագործական լաբորատորիա, ազգային ինքնություն, ավանդույթ:

Հոդվածը ներկայացնում է մեծ բանաստեղծի գրական ժառանգության մի կարևոր հատված՝ նրա ստեղծագործական ծոցատետրերը, որոնք նրա ստեղծագործության պատկանելի մասն են կազմում: Ներկայացվող ծոցատետրը, որի գրառումներն արվել են 1941-1944թթ. մի օրինակելի նմուշ են Իսահակյանի ծոցատետրի՝ թե՛ բովանդակային, թե՛ ժանրային իմաստով: Պատերազմական շատ առումներով, դժվարին մի շրջան, որը զարմանալի կերպով արտացոլվել է նրա ոչ մեծ, ընդամենը 20 էջանոց ընդհանուր տետրի չափսերի ծոցատետրում:

Այստեղ սենտիմենտալ է Իսահակյանի հետաքրքրությունների մի լայն շղթա՝ սկսած ռուսաց դեսպան Նելիդովի հակահայկական հայտարարություններից մինչև Բաֆֆու իմաստուն կանխատեսումները, Շահամիր Շահամիրյանի որդու տապանագրից մինչև Յավա կղզու բնակիչների սովորույթները, ֆաշիզմի գաղափարախոսների հայացքներից մինչև Մեսիսեթ աքսորյալ ժողովրդի տառապանքները: Եվ այսպես շարունակ: Այդ ոչ մեծ ծավալի մատյանում հավաքագրված են շուրջ 40 նովելի հակիրճ պատումներ, գուտ գրողի ստեղծագործական լաբորատորիային բնորոշ գրառումներ, նշումներ, ասացվածքներ, ոճեր: Եվ, բնականաբար, բոլոր այդ գրառումներով անցնում է ընթացող Երկրորդ աշխարհամարտի գորեղ շունչը: Ուստի և հրատարակումը վերնագրված է «Արյունոտ օրերի մատյանը»:

Avik Isahakyan
Docdor of Philological Sciences professor,
NAS RA, Institute of Literature after M. Abeghyan
ORCID ID 0009-0001-1852-0720
avikisahakian@litinst.sci.am

" The Chronicle of Bloody Days " **
(Avetik Isahakyan's diary for 1941-1944)

Key words - literary heritage, notebook, war, Armenian question, creative laboratory, national identity, tradition.

The publication introduced one of the important pages of the literary heritage of Avetik Isahakyan. The poet's working notebooks and diaries are meant. He had constantly kept notebooks and diaries for all his life.

* Հետազոտությունը կատարված է՝ ըստ Ավ. Իսահակյանի 1941-1944թթ. Ծոցատետրերի: Տե՛ս Ավ. Իսահակյանի ընտանեկան արխիվ (ԱԻԸԱ). տպագրվում է առաջին անգամ:

** The research was carried out according to Av. Isahakyan's Notebooks of 1941-1944 years. See: Avetik Isahakyan's Family Archive (AIFA). It is published for the first time.

The article presents one of the numerous notebooks of Isahakyan of 1941-1944.

The 22 pages of the notebook reflect the tragedy that the people endured, the thoughts and experiences of the poet associated with the Great Patriotic War. That is why we symbolically called this notebook “the chronicle of bloody days,” and this is truly a chronicle of the historical struggle of the people. Here, the poet’s unique thoughts about the past and present of Armenia, about its fate are largely expressed.

Here also brief treatments of a number of plots and themes that in the future could form the basis of certain works of the Armenian poet took place.

The studied notebook is important in particular for revealing the genre of notebooks and diaries in Isahakyan's creative work as well as in Armenian prose of the twentieth century in general.

Աւիկ Իսաակյան

*Доктор филологических наук, профессор
НАН РА Институт литературы им. М. Абебяна
ORCID ID 0009-0001-1852-0720
avikisahakian@litinst.sci.am*

**«Летопись кровавых дней»^{*}
(Записная книжка – 1941-1944гг. Аветика Исаакяна).**

Ключевые слова – литературное наследие, записная книжка, война, армянский вопрос, творческая лаборатория, национальная самобытность, традиция.

Данная публикация знакомит читателя с одной из важных страниц творческого наследия Аветика Исаакяна. Имеются в виду особый жанр - записные книжки и дневники поэта. В течении всей жизни он постоянно вел записные книжки и дневники.

В статье рассматривается одна из многочисленных записных книжек Исаакяна 1941-1944 годов.

На 22 страницах записной книжки отражена трагедия, которую переживал народ, мысли и переживания поэта, связанные с Великой Отечественной войной. Именно поэтому данную записную книжку мы символически назвали “летопись кровавых дней”, и это действительно летопись исторической борьбы народа. Здесь во многом выражены своеобразные мысли поэта о прошлом и настоящем Армении, о ее судьбе.

Здесь также нашли место краткие обработки ряда сюжетов и тем, которые в будущем могли бы лечь в основу тех или иных художественных произведений армянского поэта.

Исследуемая записная книжка важна для изучения жанра записной книжки и дневников в творчестве Исаакяна в частности и в армянской прозе XX века в целом.

Հայ ընթերցողին առաջին անգամ ներկայացվող Վարպետի սույն ընդհանուր տետրի անդրանիկ գրառումը թվագրված է 1941 թ., 18 փետրվար, Թիֆլիս, վերջինը՝ 1944 թ. 25 հուլիս, Երևան:

Մի գարմանալի տող է այս տետրի առաջին գրառումը.

«18/II 1941, Թբիլիսի. Այս օրվանից սկսվում է լռության աշխարհը»:

Սա նման է Դանթեի տողին. «Դուք որ մտնում եք, թողեք հույս ամենայն...»:

Այս դրնով բանաստեղծը ներս էր մտել չորս տարի առաջ, երբ արյան Գողգոթան՝ «Մեծ կարմիր տեռորը», ծավալվել էր նրա աչքի առաջ: Ու թեև «Աբու-Լալա Մահարու» հեղինակին քիչ բանով կարելի էր զարմացնել,

^{*} Исследование проведено на материале блокнотов Ав. Исаакяна 1941-1944 годов. См. Семейный архив А.Исаакяна (СААИ). Публикуется впервые.

սակայն այն, ինչ նա տեսավ, գերազանցեց բոլոր նրա երևակայածը մարդ արարածի հանցագործ բնության հանդեպ:

Եվ ահա արյան Գողգոթան նոր թափ ու շրջանառություն է ստանում հանձինս հիտլերյան Գերմանիայի հրահրած Հայրենական մեծ պատերազմում, որի բավիղների մեջ գտնվեց նաև հայ ժողովուրդը՝ 1937-1938 թթ. արյան ու բռնության, ստի նոր-նոր խելքի եկող և մատնության նախճիրներից: Եվ պատահական չէ, որ ներկայացվող տետրի էջերում այդքան շատ են մեծ հումանիստի դիտարկումները մարդ արարածի ձեռքով կենդանիների անմիտ ու անհաշիվ սպանությունների վերաբերյալ: Ինչպե՛ս է ցավում նրա հոգին յուրաքանչյուր կենդանի էակի համար, որին սպանողի են ենթարկում մսագործները կամ պարզապես քեֆ անողները, կամ թե գազանանոցում ողջ-ողջ մկնիկներին կուլ տվող օձերը: Կարծես մի վայրագության խրախճանք է ողջ կենդանական աշխարհը, և մարդը՝ դրա պարագլուխը.

«Երբ կացինը, կացնահատը, փայտահատը մտնում են անտառ, անտառը մի վայրկյան սրսփում է, ծառերը դող են առնում...»:

Ու թեև պատերազմն ուղղակի չի արտացոլվել Իսահակյանի սույն մատյանում (ծանուցման կարգով ասենք, որ պատերազմի անմիջական արձագանքը նա գրի է առել 1942 թ. Մոսկովյան ճամփորդության տետրում), սակայն այն աներկբայորեն զգացվում է սույն տետրի համարյա թե բոլոր գրառումներում, լինի դա Երևանյան աղբարկղների մեջ քուջուջ անող անօթևան երեխաների կամ ծերերի պատկերը, թե Հայաստանի վիճակի բնութագրումը. «Մեր գյուղերը հիմա 1943 թ., նման են հանգած փեթակի... հանգած փեթակ են», և կամ թե նորից հիշում է 1894 թվի Սասնա ապստամբությունը և նրան հետևած 1895-1896 թթ. Սասնա ջարդերը, երբ «մայիսյան ռեֆորմների» սկզբունքը խախտած ռուսաց դեսպան Նելիդովը¹ հայտարարեց, թե՛ «Իմ կառավարությունը հակառակ է սուլթանի վրա ստիպողական միջոցների գործադրման», երբ Ռուսաց արտաքին գործերի նախարար Լոբանով-Ռոստովսկին² հռչակեց, թե՛ «Չկա հայկական հարց», ինչով իսկ ռուսն ու գերմանացին հագուրդ տվեցին Արևմտահայաստանի ջարդերի նոր փուլի անցկացմանը: Իսահակյանը հիշում է Բաֆֆու կանխատեսումը, որ Թուրքիայի գերագույն նպատակն է լինելու «ջնջել, բնաջնջել հայ ժողովրդին», «թուրքը կուլտուրա չունի, բայց նա սուր ունի և ջնջում է մեզ»:

Ապա հիշում է դեռ դարավերջին Պոլսում հրատարակված «Ճաշակ հայ մատենագիտության» գրքից (1879թ.) Ս. Ֆելեկյանի «Հայուն բաղդը»

¹ Ա. Բ. Նելիդով (1835-1910) – ռուս դիվանագետ, ռուսական դեսպան Օսմանյան Թուրքիայում, Սան-Ստեֆանոյի խաղաղության պայմանների համահեղինակ:

² Ա. Բ. Լոբանով-Ռոստովսկի (1824-1896), Ռուսաստանի արտաքին գործերի նախարար, հայաստյաց պետական գործիչ, շովինիստ:

բանաստեղծությունը ահա մի հատված ներկայումս մոռացված այդ հայրենասիրական երկից.

Չորցան լեռներ կանաչագեղ,
Պարարտ դաշտերը հայուն,
Չորցան այգիք, պարտեզք շքեղ,
Սիրուն ծաղկունքը հայուն...

Նույն այդ ժողովածուից նա բերում է մեկ այլ բանաստեղծություն (հեղինակը արևմտահայ բանաստեղծ Թովմաս Թերզյանն է (1840-1909 թթ.) «Իմ կյանքը»՝ մի երկ, որը, ըստ ամենայնի համահունչ է եղել Իսահակյանի այդ շրջանի մտորումներին.

Ա իս, գերեզմանս այնտեղ ըլլար,
Ուր Վոսփորի դարևանդներ
Ծաղկապսակ և միշտ դալար
Թանան հալիս իրենց պատկեր...

Եվ մեկ գրառում, որը կարծես այդ արյունոտ օրերի փոխբերույթը լինի. «Եթե վիշտը կրակի պես ծուխ ունենար, ամբողջ աշխարհը կ'ծածկեր, կպատեր մոայլով (խավարով)»:

Այո՛, պատերազմի շունչը անհնար է, որ չլիներ այս տետրի էջերում:

Իսահակյանը մտորում է նաև ոչ հեռու անցյալում Վրաստանի հարավ-արևմուտքում բնակվող Մեսխեթի ժողովրդի մասին, որոնց պատերազմի սկզբներին Ստալինն ամբողջությամբ քշել էր Սիբիր և Ալթայան երկրամաս: Իրեն հատուկ պրպտունությամբ նա գնում է դեպի այդ ժողովրդի ծագման ակունքները և բերում մի շատ հետաքրքիր վկայակոչում. «Հայր Ղ. Ալիշանը ասում է, թե Մեսխը կովկասյան ժողովուրդ էր, որի հայրենիքը Եգերաց, վրաց և հայոց երկիրների դրացի. նրանցով շրջապատված վրացիները նրանց կոչում էին Սա-Մցիսե, այսինքն՝ երկիր Մեծխանց: Ո՛չ հայ են, ո՛չ վրացի: Վաղ ժամանակից վրացիները տիրեցին նրանց, թերևս և հայերը՝ իրենց ամենից աշխարհակալ թագավորների ժամանակ՝ Բագրատունենց»:

Բայց ամենից անսպասելին այս տետրում այն փաստն է, որ Իսահակյանը մի շարք մեջբերումներ է անում Հիտլերի և նրա համախոհների մտքերից: Առաջին հայացքից սա կարող է փոքր-ինչ արտառոց երևույթ համարվել, սակայն լավ իմանալով Իսահակյանի խառնվածքը՝ խորասույզ լինել նյութի և կամ գաղափարի էության մեջ, փորձել ավելի խորը հասկանալ թշնամու հոգեբանությունը, նրա քայլերի արմատը, հասկանալի է դառնում Իսահակյանի մղումը: Նույն այդ շրջանում՝ 1941-1945 թթ. գրած բանաստեղծի հակաֆաշիստական հողվածներում զգացվում է Իսահակյանի միտումը՝ բացահայտել նյութը ըստ էության: Հին խոսք է. «Թշնամուն հաղթելու համար պետք է ճանաչես նրան, իմանաս նրա թույլ և ուժեղ կողմերը»:

Հիտլերը սիրում էր իրեն հռչակել Ֆրիդրիխ Նիցշեի հետևորդը, մի շարք իր կոչերը նա փոխ էր առել գերմարդու վերաբերյալ Նիցշեի հայտնի դրույթներից:

Իսահակյան մտածողին այդ առնչությունը շատ հետաքրքիր էր, քանզի ինքը ևս երիտասարդության շրջանում խորապես կրել է Նիցշեի ուսմունքի ազդեցությունը:

Անաչառ կերպով, առանց միջնորդությունների բերելով Հիտլերի և նրա գաղափարակիցների մտքերը՝ նա բացահայտում է ֆաշիզմի ռասայական, մարդատյաց էությունը, արյան ու կռվի ծարավը, ծայրահեղ, ազգային սնապարծության չարիքը՝ նրանց իսկ բերնով, նրանց իսկ խոսքերով. ինչպես ասում են. «Մեկնաբանություններն ավելորդ են»:

Մույն հրապարակումն ընթերցողը չի կարող չզարմանալ Իսահակյանի մտքի թռիչքով, նրա խոհական հետևություններով, ինչպես և կհավաստի հեղինակի անսահման մտահորիզոնը և անհամար իմացությունը:

Թվում է, թե չկա մի բնագավառ, որի հանդեպ անտարբեր լինի Իսահակյանը: Նա գրում է Սցիստերի եկեղեցու, Քութայիսի քաղաքի, վրացական դիցաբանության հերոս Ամիրամի մասին (ըստ երևույթին՝ այս գրառումներն արգասիք են Վրաստան կատարած իր այցելության):

Իսահակյանին հետաքրքրում են Ճավա (Յավա) կղզու բնիկների սովորույթները, հնդկական կղզիներում հանդիպող հուլանդական գերեզմանների խորհրդավոր տապանա-գրերը, հնդկական առասպելների մեջ հանդիպող «քալփադրումա» կախարդական ծառի հրաշագործ հատկությունները և կամ մի հայ մեծահարուստի որդու գերեզմանի մակագրությունը, որը պահպանվել է Մադրաս քաղաքում այդ անձի հայրը մեծ ազգասեր, հայ-ազատագրական պայքարի ռահվիրա և տեսաբան Շահամիր Շահամիրյանն է (1723-1797թթ.), հեղինակը «Որոգայթ փառաց» գրքի, ուր Հայաստանի ազատության հիմնադիր գաղափարներն են առաջ քաշված:

Այս ընդամենը 24 էջանոց մատյանը նաև բարձր գրական արժեք ունի: Կարող է համարվել շուրջ 40 նովելների շտեմարան: Այստեղ գրի են առնված խիստ այլաբանական ճապոնական նովելը՝ «Մրրիկը և տափառը», «Բակլայի մասին» եգիպտական առակը, հնդկական, հայկական, մալազիական, վրացական լեգենդների և առասպելների սաղմնային գրառումները, որոնք հետագա հեղինակային մշակումից հետո հեշտությամբ կարող են դառնալ ինքնուրույն նովել, լեգենդ կամ պատմվածք: Մա գրողի ստեղծագործական լաբորատորիայի քրեստոմատիկ օրինակ է: Եվ միաժամանակ բանաստեղծը տեղ է տալիս այստեղ իր սրտին այնքան մոտիկ ժողովրդական բանահյուսության տարրերին, ծանոթացնում մեզ Հյուսիսային Կովկասի ժողովուրդների՝ կաբարդինացիների և բալկարացիների մի շարք առածներին, որոնք բերված են իր իսկ թարգմանությամբ:

Այս տեսրի էջերում մենք հանդիպում ենք նաև (թվով՝ 30) թուրքական առածի: Անշուշտ, այս հանգամանքը խոսող վկայություն է այն բանի, որ առածի միջոցով էլ Իսահակյանը փորձել է իմանալ թուրքի հոգեբանությունը, նրա մտածողության կերպը: Եվ վերջապես բանահյուսությունը մի ասպարեզ է, որ լավագույն կերպով հնարավորություն է ընձեռում ճանաչել աշխարհի ժողովուրդներին, հեռու ու մոտիկ եզրեր տեսնել տարբեր ազգերի մեջ: Լինելով հրաշալի գիտակ բուդդայականության ուսմունքի՝ այստեղ ևս նա մի շարք դիտարկումներ է անում կրոնական այդ հնագույն փիլիսոփայության վերաբերյալ:

Ընդհանուր առմամբ դրամատիկ հնչեղություն ունեցող այս տեսրի էջերից, սակայն, երբեմն-երբեմն հառնում են սրամիտ ու զվարթ տողեր: Դժվար է առանց ժպիտի կարդալ Իսահակյանի գրի առած «Լոռիի և Բորչալուի գյուղերի ծաղրանունները»։ Բնական է, սրանք Իսահակյանը չի հնարել, այլ գրի է առել տարբեր բանահյուսական աղբյուրներից, բայց և այսպիսով փրկել դրանք մոռացությունից: Իսահակյանին հմայել է ժողովրդի անսպառ հնարավորությունը, բնական հումորը:

Մեր պատմության ոչ հեռու անցյալի՝ հայ-ռուսական, հայ-թուրքական հարաբերությունները գնահատելուն զուգընթաց՝ Իսահակյանը մտորում է արդի մշակույթի ճակատագրի վերաբերյալ: Նա ընդարձակ մեջբերումներ է անում անվանի հայագետ, լեզվաբան, ակադեմիկոս Նիկողայոս Մառի 1925 թվին Փարիզում հրապարակած մի ուսումնասիրությունից՝ իր դրույթներով ու տեսակետներով իրապես փառահեղ մի հոդված, որը հանիրավի մեզանում այսօր մոռացված է, և գուցե իսահակյանական սույն հրապարակումը խթան հանդիսանա անդրադառնալու այդ գրվածքին:

Հիշում է Իսահակյանը և իր հին «հայդուկ» ընկերներից Ստեփկոյին (Ստեփան Տեր-Ստեփանյան), Գյումրիում ՀՅԴ «Քարի» մասնաճյուղի ստեղծողներից. «...Շրջում է Շիրակի դաշտում Ստեփկոն: Տեսնում է ավերակները վանքերի, գժվում է, կատաղում է, վառվում է, նայում է լեռներին, ասում է. Հայաստանի սարերն են, գլխարկը հանում է, գլուխը խոնարհում է, ողջունելի է ... Ջարմանալի, հոյակապ մարդ էր: Եվ անսահման բարի»:

Եզակի, կատարյալ մարդկանց մի փունջ է բերված 1941-1944 թվականների մատյանի էջերում: Եվ նրանց թվում իր սիրելի քեռին՝ Հովհաննես Թումանյանի մոտ ընկերը՝ վաստակաշատ ազգագրագետ Արսեն արքեպիսկոպոս Դլտճյանը: Քիչ անձեր կան, որոնք մշտապես առաջ են բերել Վարպետի սերն ու պատկառանքը, և նրանց մեջ էր Արսեն Դլտճյանը:

Իսահակյանական մատյանին վերաբերող մեր խոսքի վերջում կուզենայինք հենց Արսեն սրբազանի մասին բերել Վարպետի գրառումը, քանզի այնտեղ խոր վշտին զուգահեռ, արտահայտված է այն մեծ, հա-

վիտենական սերը, որ տաճել է բանաստեղծը կյանքի հանդեպ. «Վանքում՝ իր սենյակում մենակ պառկած, կամաց-կամաց հյուծվում է խեղճ մարդը՝ բռնված մի զարհուրելի հիվանդության ճանկերում, մեռնում է ժամեժամ: Գիտե, որ պիտի մեռնի ... Դուրսը զարուն է. կապույտ երկինք. թռչունները թռչում են և ծլվլում. ծառերը ծաղկել են, զարդարվել ... Վանքի զանգերը մեղմ դողանջում են ... »:

***Ավետիք (Ավիկ) Իսահակյան** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ: ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտի Տեքստաբանության բաժնի վարիչ: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը՝ հայ դասական գրականություն, տեքստաբանություն, թարգմանության տեսության հարցեր: Հեղինակ է մեկ տասնյակ տպագիր գրքերի և 200-ից ավելի գիտական հոդվածների:*

ORCID ID 0009-0001-1852-0720
avikisahakian@litinst.sci.am

Avetik (Avik) Isahakyan - PhD., PROFESSOR, Honored Art worker of the Republic of Armenia. Head of the Department of Textual Studies of NAS RA Institute of Literature after M. Abeghyan.

Scope of scientific interests: Armenian classical literature, textology, theory of translation. Author of ten published books and more than 200 scientific articles.

ORCID ID 0009-0001-1852-0720
avikisahakian@litinst.sci.am

Аветик (Авик) Исаакян – доктор филологических наук, профессор. Заслуженный деятель искусств РА. Зав. Отделом текстологии Института литературы им. М. Абегамяна НАН РА. Сфера научных интересов – армянская классическая литература, текстология, теория перевода. Автор десяти изданных книг, более 200 научных статей.

ORCID ID 0009-0001-1852-0720
avikisahakian@litinst.sci.am

Ընդունվել է տպագրության 12.03.2024թ.:

Արծրուն Ավագյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ԵՊՀ, Հայ բանասիրության ֆակուլտետ
a.avagyan@ysu.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-30

**ՊԱՆԴԽՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄԸ ՀԱԿՈՒ ՄՆՁՈՒՐՈՒ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

«...մեր աշխարհէն խապրիկ մը ունի՞ս»:

Բանայի բառեր - Մնձուրի, պանդխտություն, գյուղ, Արմտան, Կ. Պոլիս, քայքայում, փլուզում:

Հոդվածում վեր է հանվում սփյուռքահայ տաղանդավոր գրող Հակոբ Մնձուրու (Հակոբ Տենուրճեան, 1886-1978թթ.) ստեղծագործություններում պատկերվող պանդխտության թեման: Այդ թեման արևմտահայ գրականության մեջ վաղուց էր արծարծվել՝ Մելքոն Կյուրճյան, Գրիգոր Զոհրապ, Դանիել Վարուժան . . ., սակայն Մնձուրին իր պատմվածքներում շեշտը դրել է ոչ այնքան սոցիալական խնդիրների վրա, որքան՝ մարդկային ու ազգային այն արժեքների փլուզման, որն իր հետ բերում էր պանդխտությունը. գյուղը մնում էր առանց տղամարդկային աշխատող ուժի, կանայք ծերանում էին իրենց ամուսիններին տասնամյակներով սպասելով, բնակավայրերը մնում էին անպաշտպան և պարբերաբար ենթարկվում ավարառության:

Քննարկելով Մնձուրու՝ այդ թեմայով գրված գործերը, ցույց է տրվում, որ չնայած պանդխտության պատճառած բազում չարիքներին՝ հայ մարդն ու հայ ընտանիքը շարունակում էին ամուր կանգնած մնալ իրենց հայրենի հողում, աշխատել ու արարել, կարոտել ու սպասել պանդխտության մեջ գտնվող իր հարազատներին:

Նման կարոտների ու սպասումների մի պատմություն է Մնձուրու «Ավետիս» պատմվածքը, որտեղ պատկերվում է, թե երկու զավակների մայր Սաթենիկն ինչ ապրումներ, ուրախություններ է ունենում, երբ լուր է ստանում, որ իր «Ըստընպոլտը» պանդուխտ ամուսինը վերադարձել է, և ինչ հիասթափություններ է ունենում, երբ տուն գնալով՝ տեսնում է, որ լուրը սխալ է եղել:

Մյուս գործը, որ քննվում է հոդվածում «Միլա» պատմվածքն է, որտեղ այս անգամ Մնձուրին պատկերում է պանդուխտի իրական վերադարձն իր գերդաստանի գիրկ:

Վերադարձի պատճառած ուրախությունը կրկնակի է մի կողմից իր հարազատներին ու ընտանիքի անդամների համար. մյուս կողմից՝ հենց իրեն՝ վերադարձողի համար:

Տարիներ կուտակված այդ կարոտի դրսևորումներից մեկն էլ Մնձուրին ցուց է տալիս սիլա (տունդարձ) կատարող հերոսի՝ Վահան Մըլոյանի այն ապրումներով ու հույզերով, որ նա տուն հասնելուց առաջ շրջում է գյուղամերձ հասուն ցորենի դաշտերում, հիանում նրանց մշակվածությունից ու առատությունից: Մըլոյանը նվերներ է բերում իր հարազատներին, ճանաչ մարդկանց, այդ թվում և դպրոցի համար՝ դասագրքեր, գրիչներ, տետրակներ, եկեղեցու համար՝ խունկ, մուկեր:

Պատմվածքում կերտված Մըլոյանի կերպարը մեծ խորք ունի, այն խորհրդանշում է հայրենի հողի ու տան հավերժության գաղափարը, **վերադարձի** խորին խորհուրդը, որ ապրեցնող ուժ է ու հավատ:

Այդպիսին է նաև Մնձուրու գրականությունը և հենց իր՝ գրողի ապրած ողջ կյանքը:

Арицрун Авакян
Доктор филологических наук, профессор
ЕГУ, Факультет армянской филологии
a.avagyan@ysu.am

ИЗОБРАЖЕНИЕ СТРАННИЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АКОПА МНДЗУРИ

Ключевые слова: Мндзури, странничество, деревня, Армтан, Константинополь, распад, крах.

В статье рассматривается тема странничества в произведениях талантливого писателя армянской диаспоры Акопа Мндзури (Акоп Темурчян, 1886-1978). Эта тема давно поднималась в западноармянской литературе в произведениях Мелкона Кюрчяна, Григора Зограба, Даниела Варужана..., однако Мндзури в своих рассказах акцентировал внимание не столько на социальных проблемах, сколько на крахе человеческих и национальных ценностей, который принесло с собой иноземство. Деревня оставалась без мужской рабочей силы, женщины старели, десятилетиями ожидая своих мужей, поселения оставались беззащитными и регулярно подвергались разграблению.

Исследование произведений Мндзури, написанных на эту тему, показывает, что, несмотря на множество зол, причиненных странничеством, армянин и армянская семья продолжали твердо стоять на своей родной земле, работать и созидать, скучать и ждать своих странствующих родственников.

Один из таких историй о тоске по страннику и об ожидании является рассказ Мндзури «Благая весть», в котором рассказывается о том, какое чувство радости испытывает мать двоих детей Сатеник, когда получает известие о том, что ее муж-странник вернулся, и какие разочарования испытывает, когда, вернувшись домой, видит, что новость была неверной.

Другой случай, который рассматривается в статье, описан в рассказе «Сила» (возвращение домой), в котором Мндзури изображает на этот раз реальное возвращение странника в объятия семьи.

Радость, вызванная возвращением, двойная: с одной стороны - для родственников и членов семьи странника; с другой стороны - для самого вернувшегося.

Одно из проявлений этой тоски, накопленной годами, демонстрирует Мндзури описывая чувства и эмоции героя этого рассказа Ваана Слояна, который, прежде чем вернуться домой, бродит по полям зрелой пшеницы в окрестностях деревни, восхищаясь их возделанностью и изобилием. Слоян приносит подарки своим родственникам, знакомым людям, в том числе - учебники, ручки, тетради для школы, благовония и свечи для церкви.

Образ Слояна, созданный в рассказе, имеет большую глубину, он символизирует идею вечности родной земли и дома, глубокую тайну возвращения, которая является животворящей силой и верой.

Такова и литература Мндзури, и вся его жизнь.

Artsrun Avakyan
Doctor of Philology, Professor
YSU, Faculty of Armenian Philology
a.avagyan@ysu.am

THE DEPICTION OF PILGRIMAGE IN THE WORKS OF HAKOB MNDZURI

Keywords: Mndzuri, pilgrimage, village, Armtan, Constantinople, disintegration, collapse.

The article discusses the theme of wandering in the works of the talented writer of the Armenian Diaspora Hakob Mndzuri (Hakob Temurchyan, 1886-1978). This topic has long been raised in Western Armenian literature in the works of Melkon Kurchyan, Grigor Zohrab, Daniel Varuzhan..., however, Mndzuri in his stories focused not so much on social problems as on the collapse of human and national values that foreignness brought with it. The village was left without

male labor, women were aging, waiting for their husbands for decades, settlements remained defenseless and were regularly looted.

The study of Mndzuri's works written on this topic shows that, despite the many evils caused by the pilgrimage, the Armenian and the Armenian family continued to stand firmly on their native land, work and create, miss and wait for their wandering relatives.

One of these stories about longing for a wanderer and waiting is Mndzuri's story "Good News", which tells about the feeling of joy that a mother of two children, Satenik, feels when she receives the news that her husband, a wanderer, has returned, and what disappointments she feels when, upon returning home, she sees that the news was wrong.

Another case, which is considered in the article, is described in the story "Sila" (return home), in which Mndzuri depicts this time the real return of the wanderer to the arms of his family.

The joy caused by the return is twofold: on the one hand, for the relatives and family members of the wanderer; on the other hand, for the returned himself.

One of the manifestations of this longing accumulated over the years is demonstrated by Mndzuri describing the feelings and emotions of the hero of this story, Vahan Sloyan, who, before returning home, wanders through the fields of ripe wheat in the vicinity of the village, admiring their cultivation and abundance. Sloyan brings gifts to his relatives and acquaintances, including textbooks, pens, notebooks for school, incense and candles for the church.

The image of Sloyan created in the story has great depth, it symbolizes the idea of the eternity of his native land and home, the deep mystery of return, which is a life-giving force and faith.

Such is Mndzuri's literature and his whole life.

Արևմտահայ կյանքի չարիքներից մեկը պանդխտությունն էր: Սփյուռ-քահայ անվանի գրող Հակոբ Մնձուրին ևս իր մի շարք պատմվածքներում, ակնարկային ու ինքնակենսագրական գրություններում անդրադարձել է այդ թեմային: Ուսումնասիրության խնդիրն է ներկայացնել Հակոբ Մնձուրու՝ պանդխտության թեմայով գրված ստեղծագործությունները, վեր հանել և գիտական արժևորման ենթարկել գրողի շոշափած խնդիրները, սոցիալական, քաղաքական այն դրդապատճառները, որ տեղիք էին տալիս պանդխտության երևույթին: Թեման արդիական է, ճանաչողական արժեք ունի, քանի որ ներառում է մի շարք հարցադրումներ, որոնք առկա են նաև մեր օրերում: Գիտական նորույթը թեման գիտական շրջանառության մեջ դնելու, հեղինակային ասելիքն ու պատկերավորումներն առաջին անգամ արժևորելու մեջ է: Նյութը մինչև այժմ գրականագիտական վերլուծության չի ենթարկվել:

Գրողի ապրած շրջանում երևույթը նոր չէր և ուներ հին պատմություն. այն ընդգրկում էր սոցիալական, ազգային ու քաղաքական խոր հարցադրումներ, որոնց մասին գրել ու գրում էին գրեթե բոլոր արևմտահայ գրողները՝ Հրանդ Ասատուր, Մելքոն Կյուրճյան (Հրանդ), Դանիել Վարուժան, Ռուբեն Զարդարյան, Մշո Գեղամ և այլք: Գրիգոր Զոհրապը, օրինակ, վկայում է, որ գյուղերում մնում էին միայն ծերերն ու երեխաները, ինչը հավասարազոր էր ի վիճակի չլինելուն պաշտպանվելու պարբերաբար կրկնվող ավարառությունից ու ասպատակություններից, իսկ կանայք, որոնց վրա էր մնում գյուղական կյանքի ողջ ծանրությունը, իրենց ամուսիններին սպասելով, անհատում հոգսերի մեջ մաշվելով, ծերանում էին:

Պանդիստության մեկնողները հիմնականում երիտասարդ էին, Մնձուրու խոսքերով ասած, գտնվում էին «ամենէն ուժական տարիներին», որը նշանակում էր, որ այն ծառայեցնելու էին օտարների շենացմանը, իսկ տասնամյակներ հետո վերադարձողներն «այլևս աննպատակ ու անօգուտ» էին ինչպես աշխատանքի, այնպես էլ ամուսնական կյանքի համար: Հայ պանդուխտները մեկնում էին Պուքրեշ (Բուխարեստ), Վառնա, Օդեսա և այլ քաղաքներ, բայց հիմնական զանգվածը պանդիստում էր Կոստանդնուպոլիս:

Ինչպես գրում է Մնձուրին «Մեր մայրերը» պատմվածքում. «... երջանիկ չէին ըլլար մեր հայրերը, ոչ ալ մանաւանդ մեր մայրերը: Ամուսնութենէն տարի մը ետքը մեր հայրերը կը ձգէին մեր մայրերը պանդիստելու կ'ելլէին: Մենէ շատերը դեռ աշխարհ եկած չէինք ըլլար կամ մէկ-երկու ամսուան հազիւ կ'ըլլայինք: Եւ այս պանդիստութիւնը կը շարունակուէր իրենց կեանքի տեսողութեանը» (Մնձուրի, 2018:315):

Երբեմն պանդիստում էին ամբողջ գերդաստաններով: Այդպիսի մի ընտանիք էլ Մնձուրու գերդաստանը՝ Տեմուրճենք էին՝ պապը, հայրը, ինքը՝ Մնձուրին, որոնց կյանքի պոլսյան տարիների մասին գրողը պատմում է իր «Տեղեր, ուր ես եղեր եմ» գրքի «Պէշիկթաշ-Օրթագիւղ-Հիսար», «Ղալաթիա», «Հիսարի փութը» և այլ գլուխներում, ինչպես նաև իր մի շարք գեղարվեստական գործերում ու այլ գրություններում:

Պանդիստողները տարիներ հետո մեկ-երկու անգամ կարճ ժամանակով գալիս էին ու նորից գնում, և կանայք 30-40 տարի այրիի կյանքով էին ապրում: Պատահում էր նաև, որ 20-30 տարի հնարավորություն չէին ունենում գյուղ վերադառնալ. «-Ակոբ ադա, դուն ե՞րբ պիտի երթաս», - հարցնում են պանդուխտները տարիներով Պոլսում մնացած իրենց բախտակցին. «-Երկիրը փարայով կերթացվի, որո՞վ պիտի երթամ», լինում է պատասխանը. «-Քսանհինգ տարին ալ անցավ... Տղա ունեցար, տղադ կարգեցին, թո՞ռ ունեցար, ոչ տղադ, ոչ ալ թո՞ռդ չես տեսեր, չես ճանչնար» (Մնձուրի, 1986:376): «Չես ճանչնար»... ամեն ինչ ասված է: Այդ պատճառով էլ գյուղերում «ամէն երգերը» պանդիստության թեմաներով էին, ինչպես և օրորները, որ «քիչ իրաւէն օրօր էին»՝ շատ շատը, «անհատնումը» ուղղված էին պանդուխտին, «բացական կանչելու համար շինուած էին»՝ յուրատեսակ միջոց մայրերի հուզումներն ու կարոտներն արտահայտելու համար. «... մեր մայրերը ի՛նչ ներսէն, ի՛նչ խորունկէն, ի՛նչ տարուելով, ի՛նչ քնարերգութիւնով կը կանչէին» (Մնձուրի, 2018:317): Օրորներ, որոնք բովանդակելով ներկայություն, միասնություն ու անբաժանելիություն, ստեղծում էին յուրատեսակ կապ հոր, մոր ու երեխայի միջև, ինչ որ կերպ նաև լրացնում այն մեծ բացը, որ կար գյուղում մնացած և իր ամուսնուն ամենօրյա կարոտների մեջ սպասող կնոջ մեջ՝ սեր, գուրգուրանք, հավատարմություն, հիշողություն...

Այդպիսի մի սիրասուն կնոջ կերպար Մնձուրին կերտել է իր վաղ շրջանի գործերից մեկում՝ «Ավետիս» պատմվածքում, որտեղ պատկերվում են ներքին այն ապրումները, սպասումներն ու հուսախաբությունները, որ կարող էր ունենալ պանդուխտ ամուսին ունեցող հայ կինը: Պատմվածքը կառուցված է գլխավոր հերոսուհու՝ Սաթենիկի փոփոխական հույզերի ու հոգեբանական ապրումների հենքի վրա: Սաթենիկը երկու երեխաների մայր է, ունի սկեսուր: Թե՛ տան, թե՛ այգիների ու դաշտերի աշխատանքները ծանրացած են նրա վրա: Այդ օրը ևս «այգիները պիտի երթար նորէն». գարնանասկիզբ էր, այգիները փորելու ժամանակն էր: Թեև վաղ առավոտ է, սակայն նա արդեն թերացել է, ուշացել, սկեսուրն օջախը վառել է, եկեղեցի գնացել, իսկ ինքը քնած է մնացել: Արագ հագնվելով, պահքի ուտելիքներ վերցնելով, բահն ու բրիչը շալակած, Մնձուրու պատկերավոր բնորոշմամբ՝ «աշխատանքի գացող հարս մը» դառնալով՝ փաղաքշորեն իր ութը տարեկան ավագ որդուն հանձնարարում է «տանը, դրանը» նայել մինչև մամի գալը և «ղուրպընա՛կ ըլլամ, հարսնի՛ կը մատաղ» ասելով՝ փողոց է ելնում:

Ահա և այգիները, որ տարածված են աղմկոտ գետի երկու ափերին: Հրաշալի մի վայր՝ ծաղկած նշենիներ, պատերի տակ աճած ծնեբեկներ, առուների եզերքներին բուսած բամբուսիկներ: Սաթենիկի հող փորող բրիչը ելևէջում է, արևի շողերից փայլատակում, քրտնքի կայլակները շարվում են ճակատին: Եվ հանկարծ մի թռչնիկ. «... բոլորովին դեղին փետուրներով եկա, իր խիստ փոքրիկ կտուցը Սաթենիկին ուղղելով այգիին պատին վրայէն քանի մը անգամ ճռուողեց ... ու ... թռավ» («Ոստան», 1920):

Նույն պահին Արմտանի այգիների պահապանը արևաճաճանչ քարի գագաթից ձայն է տալիս. «-Հարս-նե՛ր ... աչքերնիդ լո՛յս .. հարսնե՛ր .. . Ըստընպուլոր է եկեր, Ը՛ս-տը ն-պո՛ղ-ւոր»:

Տեսչացված անունների թվում է նաև Խանումենց Վահանը՝ Սաթենիկի նշանածը¹: Սաթենիկի սիրտը բաբախում է, տաքություն պատում մարմինը, փետասոն (փոր անելու գործիքը) ընկնում է ձեռքից: Ե՛րբ պիտի իրիկուն լիներ, որ տուն գնար: Շուտ է ուզում գնալ, բայց բոլորը պիտի ասեին՝ «նշանածը եկեր է, չի կրնար կայնիլ»: Այդքան տարիներ բացակա ամուսինը հիմա այնքան մոտ էր, բայց ինքը չի համարձակվում գնալ. . . :

Շարունակում է փորելը, սակայն անուժ: Օրվա մի պահի, վերջապես, գոտեպնդվում է. տեսնելով, որ հարևան այգում աշխատողները գյուղ են գնում, ինքն էլ է ճանապարհ ընկնում: Ահա Կարմիր քարի բարձունքը, ահա գյուղը: Նորից ու նորից շիկնում է, վարանում՝ ինչ պիտի մտածեն

¹ Ընդունված կարգի համաձայն՝ կինն իրավունք չուներ ամուսին կամ երիկ անվանելու իր կողակցին:

մարդիկ. պիտի ասեն «վազեր եկեր է»: Սաթենիկը մտածում է, որ հիմա տունը լցվել է հյուրերով, սկեսուրն ընդունում է շնորհավորելու եկած մարդկանց, ամուսինը նստել է սեղանի ճակատին..., ինքն իր մեջ հրճվում է, ժպտում: Մնձուրին գրում է, որ եթե մեկը հանդիպեր Սաթենիկին, անպայման կհարցներ. «Հանրմ աղջնակ, ինչո՞ւն խնդալն է աստ»: Բայց ո՞վ կարող էր կռահել, որ նրա ժպիտի մեջ թաքուն ու փայփայված սպասումներ կային, գուցե նաև այն, որ թեև գրողն այս պատմվածքում չի ասում, բայց հետագայում գրած իր «Միլա» պատմվածքի վերջում գրել է. պանդխտությունից վերադարձած Սլոյանը, երբ գիշերը մենակ է մնում իր կնոջ հետ, ասում է. «... չգա՞ս, չհանո՞ւիս, լույսը չմարե՞ս», որին նրա կինը՝ Արեզը, պատասխանում է. «- Ի՞նչ անհամբեր ես...» (Մնձուրի, 2018:389):

Ահա և Սաթենիկենց տան դարպասները ..., բայց տան դուռը փակ էր. «մարդ չի կար»: Տնից դուրս է գալիս սկեսուրը և սրտնեղած զարմանում, թե դե՞ռ կոչնակից երկու ժամ առաջ հարսն ինչու է տուն եկել, կիսատ թողել աշխատանքը. «... ըս ո՞ր ատենան գալն է...»:

Շփոթված ու հուսախաբ Սաթենիկը չգիտի ինչ պատասխանել, նա դեռ իր փայփայած երագանքների մեջ է «ծաղիկներով քողքուած ու հարս եղած» նշենու բուրումների, դեղին թռչնիկի «ճռուղումների», որոնցից և ոչ մեկը հիմա չկար, ինչպես որ չկար իր սիրելի Վահանը: Հուսահատությունն էր տիրապետողը, թեև արցունքներ չկային, արցունքները ներսում էին:

Այդպես շատ-շատերի համար անցնում էին երկար ու ձիգ օրերը, տարիները..., մի ամբողջ կյանք՝ հեռու տնից ու հարազատներից, մի երկար-երկար պաս, որ վերջ չուներ, և որը միայն ուտեստի պաս չէր, այլև զգացումների, մարմնական. . . : Եվ այդ ոչ միայն սաթենիկների համար: Սպասումների ու կարոտների մեջ էին ապրում պանդխտ դարձածների տան բոլոր անդամները, այդ թվում և երեխաները. «*Խաթումամ, Կաղըն-դին հայրիկս ալ պիտի գա՞յ Ըստընպոլէն...*», - գրում է Մնձուրին իր «Նորէն Նուռ մամը» պատմվածքում:

«- Չէ, ձագուկս, ...չպիտի գայ, ինտո՞ր պիտի գայ: Հայրիկիդ տեղը հեռու է շատ, շատ հեռու է: Անունը մնա ան Ըստընպոլին:

- *Խաթումամ, ես հայրիկս հէջ չեմ գիտեր: Ակոյին հայրիկին պէ՞ս է...*» (Մնձուրի, 2018:84):

«*Անունը մնա ան Ըստընպոլին...*», որ ասել է թե՛ ավերվի, վերանա, քանդվի, և ոչ միայն այն պատճառով, որ պանդխտությունը փրկություն չէր բերում, այլև այն պատճառով, որ քանդում ու սպառում էր գյուղը, տունը, ընտանիքը, մարդկանց դժբախտություն պատճառում, խոչընդոտում սերնդագործությանը: «*Մեր ուզելովը չենք կեցեր հոս...*», - գրում է Ստամբուլում պանդխտության մեջ գտնվող Այլայենց Ավետիսը («Ըստան-

պոլ») գյուղ ուղարկած իր նամակում:–...բայց ի՞նչ պիտի ընենք» (Մնձուրի, 2018:291):

Երկրում դրամ չկար: Մարդիկ գիշեր ու ցերեկ աշխատում էին դաշտերում ու այգիներում, բայց, ինչպես վկայում է Մնձուրին իր «Միլա» պատմվածքում. «... հետին տասնոց մը անգամ» չկար անհրաժեշտ կարիքները հոգալու համար: Աշխատած ու ամբարած բերքը՝ ցորեն, գարի, խաղող, բուս, ընկույզ, թուրթ, օղի, գինի... առնող չկար, «տասը փարսա տուող» չկար, քանի որ ոչ ճանապարհներ կային, ոչ էլ՝ տեղափոխող միջոցներ: Իհարկե մարդիկ իրենց սակավ պահանջմունքներն ապահովում էին, բայց կային պետական տուրքեր, որոնք միայն դրամով էին գանձվում. «... Երզնկայեն տուրքերու հավալէ (հարկահան – Ա. Ա.) մը գայ, հարիւրապետ մը ձիաւոր զափըթիաներով (ոստիկաններով-Ա. Ա.) գան գեղը պաշարեն, նստին, մարդ, անասուն չթողուն որ դուրս ելլէ, սալեանը, պէտէլը, եօլ փարասին, աղնամը (բոլորը տուրքի տեսակներ են – Ա. Ա.) որ ուզեն ի՞նչ պիտի տայ» (Մնձուրի, 2018:291):

Չունևորները՝ 4-5, ունևորները՝ 10-15 ոսկի պիտի տային: Միակ էլքը մնում էր պանդխտությունը: Եվ գյուղերը, բնակավայրերը դատարկվում, մաշվում էին, հալվում: Ինչպես Մնձուրու գավառ Երզնկան, այնպես էլ Քեմախը, Չմշկաձագը, Ակնը, Արաբկիրը, Տիվրիկը... «պանդխտութեան դրկող» հիմնական գավառներն էին, որը հանգեցնում էր թուրքական իշխանությունների կողմից հայկական բնակավայրերի՝ խորամանկորեն կազմակերպված ինչպես տնտեսական քայքայման, այնպես էլ պաշտպանական թուլացման:

Հարազատներից, բնաշխարհից, սովորույթներից բաժանվելուց զատ, պանդխտության ուղին բռնածների համար ամեն ինչ ցավ էր ու տառապանք, որոնք սկսվում էին հենց սկզբից՝ ճանապարհից: Արմտանցիները օրեր շարունակ դժվարին կածաններով, վտանգվելով ավազակային հարձակումներից, ոտքով պիտի հասնեին սևծովյան Կիրասոն նավահանգիստ, որից հետո մի քանի օր նավով մեկնեին Կ. Պոլիս կամ այլ քաղաքներ՝ այնտեղ կատարելով ամենատեսիլ աշխատանքներ:

Մնձուրին գրում է, որ գյուղերում շատ էին այն տները, որտեղ ոչ մի տղամարդ չկար, և տան ու դաշտի աշխատանքի ողջ ծանրությունը մնում էր կանանց ու երեխաների վրա: Բարի սովորույթ էր. նման դեպքերում հարևանները գալիս էին օգնության, վարում, կալսում, այլ աշխատանքներ կատարում՝ չթողնելով, որ «տունը փլի», սակայն ամենօրյա աշխատանքները շատ շատ էին, և տան կանայք է, որ պիտի կատարեին: Բարեբախտաբար կար պապերից եկող ավանդույթ՝ կանայք չէին պանդխտում. «Անոնք մեր տունները շենցնողներն են, տուններուն հիմներն են: ...Տուն մը ծառի մը կնմանի: Ծառ մը հանես, ուրիշ տեղ մը տանիս դնես՝ հարյուրեն մեկը կբռնի, ինսուները կչորանա» (Մնձուրի, 1986:374-375):

Սկսվող կյանքն ամեն բանով օտար էր մեծ քաղաքների խուլ անկյուններում ծվարած գյուղացի մարդկանց համար: Օտար՝ թե՛ բարոյական, թե՛ ֆիզիկական, թե՛ կենցաղային առումներով:

Օրավուր աճող կարոտներից բացի՝ պանդուխտը, որ հոգով, մտածումներով, կենցաղով ու մարդկային բնույթով շարունակում էր մնալ նույն գյուղացին (նա ոչ միայն հագնվում, այլև ուտում էր այն, ինչ որ գյուղում), ստիպված էր կատարելու ֆիզիկական չարքաշ ու ստորացուցիչ աշխատանքներ: Քաղաքում նա կարող էր լինել միայն բեռնակիր, ջրկիր, փռապան, փողոց մաքրող, սպասավոր, դռնապան, որը ոչ տնտեսական ապահովություն էր բերում և ոչ էլ, առավել ևս, հարստություն, որոնց չէին նպաստում նաև մարդկային այն ազնվությունն ու անարատությունը, որոնք նրանք քաղաք էին բերել իրենց գյուղերից: Պանդուխտը *«գիշեր, ցերեկ հարամ պիտի ընէր, չպիտի ուտէր, չպիտի ծախսէր»*, որպէսզի մի քանի դրամ հավաքեր երկիր ուղարկելու համար. «Այսչափ դրամով կապրվի՞ն: Բայց ի՞նչ պիտի ընեն, ապրվին, չապրվին՝ աս է» (Մնձուրի, 1986:443): Այդ անելանելիության, ստիպվածության, զրկանքների ու կրած տառապանքների մասին Մնձուրին գրել է իր «Տիվրիկցի Միսաքը», «Տաղլունց Մարոն», «Մեր մայրերը» և այլ պատմվածքներում ու մանավանդ «Տեղեր ուր ես եղեր եմ» ինքնակենսագրական և հուշագրական ետմահու լույս տեսած գրքում:

Մնձուրին իր պատմվածքներում գրեթե չի անդրադառնում պանդուխտների կյանքի բարոյական կողմին, ինչպես, ասենք, Գր. Չոհրապան իր «Այրին» պատմվածքում, որտեղ գյուղացի Մարտիրոսն իր ուժն ու երիտասարդությունը սպառում է Պոլսի քաղքենի ու անբարոյական, Չոհրապանի բնութագրմամբ «ոսոխ» ու «տարփատենչ» կանանց միջավայրում՝ այդպես էլ գյուղ *«դառնալու խոսք մտիկ»* չանելով և իր կնոջը՝ Ջարդարին չհիշելով, դառնալով «Փերայի ամեն սովորությանցը, զբոսանքներուն մոլությանցը տեղյակ մեկը» (Չոհրապ, 1962:64):

Մնձուրու պատկերած պանդուխտներն էականորեն տարբերվում են մեր գրականությանը ծանոթ նախորդ բոլոր կերպավորումներից: Վարուժանի, Չոհրապի, Ջարդարյանի կերտած տիպարները անհատներ են՝ առանձին ճակատագրով ու առանձին հոգսերով, օտարության մեջ իրենց գորշ օրերը քարշ տվող միայնակ գոյություններ: Մնձուրին ստեղծում է հասարակական, ազգային ու համայնքային գիտակցությամբ օժտված մարդկանց, ընդհանրական կյանքով ապրող, միմյանց խնդիրներով, հոգս ու ցավով ապրող պանդուխտների կյանքի պատմությունը, որտեղ մեծ է ներկայությունը տան ու գյուղի:

Նրանք ունեն ամենքի կողմից ընդունված ու պահպանվող օրենքներ, որոնց մեջ առաջնային են գյուղում մնացած տան պահպանումը, գյուղական կյանքի իրադարձությունների նկատմամբ անհազ ու անկանգ հետաքրքրությունը, *«բարի ճանապարհի»* և *«բարի գալուստի»* արարողու-

թյան ընդունված սովորույթները, գյուղին միասնական օգնություն ցուցաբերելու պատրաստակամությունը, սոցիալական համերաշխությունը: Այս առումով հատկապես առանձնանում է «Միլա» պատմվածքը:

Իր ստեղծագործական մուտքի առաջին իսկ տարիներից Մնձուրին ամենատարբեր առիթներով անդրադարձել էր պանդխտության հարուցած հետևանքներին՝ պատկերելով թե՛ օտարության մեջ գտնվողների, թե՛ գյուղում մնացածների հոգեբանական ծանր վիճակը: «Ավետիս» պատմվածքում, որի մասին արդեն գրել ենք, Մնձուրին չէր անդրադարձել պանդխտության մեջ գտնվող հերոսի կյանքին ու Պոլսի մեյդաններում նրա անցկացրած սոցիալական դժվարին օրերին, պատմվածքում խոսք չկա նաև նրա սիլա (տունդարձ) կատարելու մասին:

Ըստ ամենայնի՝ պանդուխտ մարդու կյանքի այդ շրջանի պատկերումը երկար ժամանակ մտատանջել է գրողին. իսկ ինչպե՞ս կվերադառնար այդ պանդուխտը, ի՞նչ կլինե՞ր և ի՞նչ կանե՞ր: Եվ ահա նա գրում է «Միլա» պատմվածքը¹, որտեղ նույնությամբ պահպանել է նախորդ պատմվածքի հերոսի՝ Վահանի անունը, ով պանդուխտ էր Պոլսում, բայց որ սիլա չէր կատարել:

Ըստ գյուղական ավանդույթի՝ սիլան՝ տունդարձը, պարտադիր էր յուրաքանչյուր պանդխտողի համար: Դատապարտելի էր ամբողջ ընտանիքներով պանդխտելը և չվերադառնալը: Այդպես գնացողներն անիծվում էին, քանի որ գերդաստանը *«ցանուցիր»* էր լինում, մարում էր օջախը, քանդվում տունը: Իսկ վերադարձողի, ինչպես նաև նրա հարազատների համար ամբողջական արարողություն ու տոն էր տունդարձը, որը և պատկերել է Մնձուրին իր ամենածավալուն գործերից մեկում, որը վերնագրել է հենց այդպես՝ «Միլա»:

Թեև Մնձուրին գրում է, որ այս պատմությունը *«1890-1894 տարիներուն»* է վերաբերում, այսինքն՝ երբ ինքը 4-8 տարեկան էր, սակայն պատմվածքի հերոսի՝ Վահան Սըլոյանի կերպարում Մնձուրին իր անձնական կյանքի ուշ շրջանի (1898-1914) բավականին շատ տարբեր է ներմուծել՝ *«գիր մը կգրեք, որ կսքանչանայիք: Վայրկենական ալ կգումարեք, կբազմապատկեք, հաշիվ մը կհանեք»* (Մնձուրի, 1986:367), (Մնձուրին այնքան սքանչացնող ձեռագիր է ունեցել, որ նրան քիչ է մնացել, որ թուրքական պալատ գրագիր տանեին), հատկանիշներ, որ իրենն էին: Անգամ Սըլոյանի երեխաների անուններն իր՝ Մնձուրու գերդաստանի անուններն են՝ հենց իրենը, Ակոբիկ՝ տղայինը, Մարանիկ՝ աղջկանը: Սըլոյանի՝ Պոլսում կատարած աշխատանքներն էլ

¹ Մնձուրին այս պատմվածքը գրել է իր կյանքի բավականին ուշ շրջանում: Պատմվածքի ձեռագիր օրինակը, ըստ Ռոպեր Հատտեճյանի վկայության, նա հանձնել է Հրանտ Մաթևոսյանին (Տե՛ս «Աղթամար», 2022:12):

«մնծուրիական» են՝ գարի, հարդ, թեփ վաճառել, հացագործությանը զբաղվել: Սըլոյանի քեռին պատմվածքում Տեր Պողոսն է, ով հենց Մնծուրու քեռին էր ու գյուղի Տեր Պապը, Սըլոյանի մյուս քեռին՝ Միքայելը, նույնպես Մնծուրու քեռին է: Նույնացումները կարելի է էլի շարունակել: Այսպես, ինչպես ներկայացվում է պատմվածքում, Սըլոյանի զբաղմունքը, որը «տեզկյահտար» (գործակատար, գործավար, հաշվետար) է աշխատում, իսկ նախկինում՝ թխված հացերը շալակի կողովով նպարավաճառներին, նավահանգստի ճաշարաններին է տարել ու վաճառել, ճիշտ և ճիշտ համընկնում է Մնծուրու՝ Պոլսում գտնված ժամանակ կատարած գործերին: Նույն հագուստներով է հանդես բերվում Սըլոյանը, ինչ Մնծուրին է եղել՝ «*բուրդե հաստ գուլպաներ..., կապույտ կտավե սայթա..., կապույտ շալվար*» (Մնծուրի, 1986:368): Կամ, երբ հեղինակը Սըլոյանի վերադարձի մասին գրում է. «*Երբ քսան տարեկան եղավ...*», Մնծուրին ևս բոլորել էր 20-ը, երբ 1907-ին եկավ երկիր: Պատմվածքում ճշգրտությանը արձանագրված է նաև այն իրողությունը, որ Մնծուրին, երբ իր գավառի հագուստները փոխել է տեղական հագուստներով, դրանք բոլորը մեծ են եղել իր վրայով. «*Թող ըլլար: Նեղ չըլլային*», - ասել էին նրան: Պատմվածքում ասվում է նաև, որ Սըլոյանենք «*երկիրը Արխանյաններուն՝ կնքահայրն էին*», մենք Մնծուրու կենսագրությունից գիտենք, որ Մնծուրու գերդաստանն էր այդ կնքահայրը: Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ այն ամենը, ինչ ներկայացվում է պատմվածքում, իրական հիմքերի վրա է հյուսված և հավաստի ու ընդհանրական պատկերն է պանդուխտ հայ մարդու:

Սըլոյանը բարեկամների ու իր հարազատների համար բերում է զանազան նվերներ՝ էնթարիներ (խալաթներ), հագուստներ, գլխարկներ, ուլունքներ, զմելիներ (դանակներ), հինա, սուրմա, զանազան իրեր և առարկաներ, քաղցրավենիք, շաքար..., բաներ, որոնք իրենց հետ բերում էին բոլոր պանդուխտները, այդ ամենը տարիներ առաջ բերել էր նաև Մնծուրին:

Հայրենիք վերադարձողը միայն իր իրերը չէ, որ տանում էր: Համերկրացի ծանոթ, թե անծանոթ գնացողի հետ պանդուխտներն իրենց տնեցիներին ու հարազատներին նվերներ էին ուղարկում, նրան բարի երթ մաղթում, բարևներ ուղարկում յուրայիններին. «... մեր բարևները տարեք ամենուն», նաև բարևներ «*հայրենիքին՝ լեռներուն, ձորերուն*»: Պանդիստության մեջ գտնվողները՝ որպես բարի ավանդույթ, դիմավորում էին նաև երկրից եկողներին, հարց ու փորձ անում հարազատների, համագյուղացիների, անգամ կենդանիների մասին. «*Եզ, կով, ոչխար, ինչ որ*

¹ Գալուստ Արխանյանը իր խմբով ապստամբել է թուրք իշխանությունների դեմ, բարձրացել լեռները, ձերբակալվել և 101 տարով Երզնկայի բանտ նստեցվել:

ունեին», հետաքրքրվում՝ գյուղի «... դեմի բլուրին գազաթի մատուռն ու առաջքի ծառը հո՞ն են»։ Թեև ընդունված էր, որ 4-5 տարին մեկ պիտի վերադառնային իրենց ընտանիքներ կամ փոխարինվեին գերդաստանի հասուն տարիքի մյուս տղամարդկանցով, բայց շատ էին դեպքերը, երբ պանդխտողը 10-20 տարով մնում էր օտարության մեջ և հնարավորություն չէր ունենում վերադառնալ իր ընտանիքի գիրկը՝ այդպես էլ չմասնակցելով իր երեխաների պսակադրությանը, չտեսնելով իր թոռան կամ գերդաստանի մյուս անդամների ծնունդները։

Արդեն նշել ենք, որ կրկնակի ծանր էր գյուղում մնացած կանանց վիճակը, որոնց ուսերին ծանրացած էին երեխաների խնամքը, տան ու դաշտի աշխատանքները, միայնության ու կարոտի այն կացությունը, որը հաճախ երգ էր դառնում, օրոր, մրմունջ ու տառապանք թե՛ տղամարդկանց համար, ովքեր, մանավանդ, հաճախ էին երգում Ակնում տարածված հայրեններից մեկը. «Աս տարի ալ պիտի չգամ, // Թող ճամբուս չնային» (Մնձուրի, 1984:98), թե՛ կանանց համար. «...Կերիմ, կվառիմ, ջուրի պես ծարվցեր եմ, աղաս, ճամբուդ կնայիմ», «Տուն եկուր, աղաս, էլիր տուն եկուր, Արմուղանդ չեմ ուզեր, աղաս, արևդ առ եկուր» (Մնձուրի, 1986:376-377)։

Սիլա կատարող, տուն վերադարձող պանդուխտն իհարկե իր հետ տանում էր որոշ արմուղաններ (նվերներ)։ «Սիլա» պատմվածքում գրողը միտումնավոր կերպով այդ բեռները բազմապատկված է ներկայացնում՝ նպատակ ունենալով նախ ցույց տալ Սըլոյանի հոգատարությունը հարազատների, համագյուղացիների նկատմամբ, ինչպես նաև՝ թե ինչ էին բերում առհասարակ պանդուխտներն իրենց հետ քաղաքներից, որոնց հիմնական մասն առաջին անհրաժեշտության իրեր էին՝ հինա, դանակ, լաչակ, անկողինների կտավ, շաքար...։

Եվ ահա Սըլոյանը հայրենի եզերքում է։ Պատմվածքի այս հատվածում Մնձուրին պատկերում է, թե ինչպես Սըլոյանը տուն հասնելուց առաջ անցնում է հայրենի դաշտերի մոտով, նայում ցորենի արտերին. «Ճամբուն երկու կողմը՝ աջը, ձախը, դեպի վեր, դեպի վար, մինչև շուրջանակի բլուրներու ստորոտը ցանված էին, ավի մը պարապ գետին չկար։ ...Ամենքը ալ մաս-մաքուր էին» (Մնձուրի, 1986:379)։

Սըլոյանը մտնում է արտերի մեջ, հիանում, հրճվում հողերի բերրիությամբ։ Սա հենց հայրենի հող ու ջրի այն անկանգ կարոտի դրսևորումն էր, որ պանդուխտին տուն էր բերում, սիլա կատարել տալիս, որ տան ու ընտանիքի հավերժության գրավականն էր մնում ամեն արմտանցու համար։

Մեծ ու պզտիկ Արմտաններից և շրջակա գյուղերից հավաքված մարդիկ Սլոյանին դիմավորում են Քարս աղբյուրի մոտ գյուղից դուրս, որը հարգանքի ու սիրո նշան էր։ «Բարի՛ եկաք», - գոռում են ամենքը, թնդացնում լեռ ու ձոր, հուզվում են սրտերը, թրջվում աչքերը։

Ամենամեծ արարողությունը բարեկամների ներկայությամբ սիլաճիի բերած բեռների բացումն էր¹՝ գունավոր շաքարներ, որոնց մի մասը բարեկամների համար էր, Հալեպի կտավ և բազում այլ նվերներ: Մլոյանն իր հետ բերում է ոչ միայն հայ, այլև դժբաշ ու քուրդ պանդուխտների ուղարկած իրերն ու նվերները նրանց հարազատներին: Նաև մեկ սնդուկ մոմ ու խունկ էր բերել եկեղեցու համար, երկու սնդուկ՝ «*Մայրենի լեզու*», *քերական, հեզարան, տեսրակ, գրիչներ դպրոցի տղոցը*», որոնք գնվել էին պանդուխտների հավաքած դրամներով՝ ցուցաբերելով համայնքային ու անհատական **հոգատար** վերաբերմունքի ու մտածողության վառ օրինակ, հասկանիչ, որ տիպական է Մնձուրու տարբեր պատմվածքներում կերտված շատ հերոսների համար, որոնցից մեկն էլ Մարիկ Տախան է (նույնանուն պատմվածքում), ով, հասնելով իր փափագին՝ *«տալիա մը ցորեն»* (հարյուր կոտ) հավաքել իր արտից, թին առնում է ձեռքը և ցորեն բաժանում *«ով եկավ առաջքը, տերտերին, ժամկոչին, ժամուն, դպրոցին... վանքին, ասորի վարդապետներուն»* (Մնձուրի, 1986:72):

Տարիներով հեռուներում գտնվող Սըլոյանը բնական է, որ իր համագյուղացիներից, հարազատներից առավել կարոտել էր իր կնոջը՝ Արեգնազին, որն իր հերթին, որքան էլ կարոտած լիներ ամուսնուն, իրավունք չուներ այն ցուցադրելու: Եվ երբ բոլոր հյուրերը հեռանում են, ամուսինները չարդախ են բարձրանում՝ քնելու: Կնոջ հարդարած փափուկ անկողին (երկու բրդյա դոշակ՝ իրար վրա դրված, գինեգույն երեսով վերմակ) դեռ չմտած՝ Սըլոյանը բաճկոնի գրպանից հանում է ոսկե շղթայով զարդուկները. *« - Քեզի՝ իմ նվերս...»* և նաև այլ թանկարժեք իրեր, որոնցով հիանում է կինը. *« - Այլ հերիք նայիս, հերիք խաղաս ոսկիներուն հետ, չգա՞ս, չհանվի՞ս, լույսը չմարե՞ս...»*

- Ինչ անհամբեր ես,- ըսավ կինը», - այլևս մի կողմ դնելով նվիրված ապարանջաններն ու ոսկե մատանին, որը նշանակում էր վերադարձի երջանկություն, հայրենի տուն ու տեղի երջանկություն, սերնդաշարունակման խորհրդի հաստատում, հենց հանուն որոնց էլ անմարդկային չարչարանքների էին գնում պանդուխտները՝ սիլա կատարելու բաղձանքը միշտ հոգիներում պահած:

Կարելի է մտածել, Մնձուրին ինքն իրեն հակասում է, երբ այս պատմվածքը գրելուց առաջ և հետո, իր բազում գրություններում ու զանազան պատմվածքներում հաստատում է, որ պանդխտությունը չարիք էր հայ գյուղերի համար: Չէ՞ որ այս գործով հակառակն է ցույց տրվում. պանդխտած հայը բարիքներով ու ոսկե մատանիներով է տուն վերադառնում: Իհարկե, պատահում էր նաև, որ առանձին դեպքերում նրանցից ոմանք ունևորության աստիճանի դրամ էին վաստակում հեռուներում:

¹ Այդ արարողությունը Արմատանում շատ նման էր հարսի բաժինքի հրապարակային բացմանը հարսանիքի հաջորդ օրը

Մակայն Մնձուրու այս պատմվածքի շեշտադրումն այդ չէ, գրողն այստեղ նախ և առաջ պանծացնում է վերադարձի գաղափարը, դրվատում տան ու հարազատների նկատմամբ չմարող նվիրվածությունն ու սերը, հայրենի եզերքի հանդեպ ունեցած կարոտները, նաև հասարակական կառույցների՝ եկեղեցու, դպրոցի վերաբերյալ այն հոգատարությունը, որ պանդուխտներն են դրսևորում:

«Միլա» պատմվածքի յուրովի շարունակությունը կարելի է համարել «Ըստանպուլ» գործը, որտեղ Մնձուրին պատկերում է մեկ այլ իրականություն՝ հայրենի շեն հողի, բարեկամական կապերի ու փոխհարաբերությունների փոխարեն, որոնք գյուղը պահող գործոններ էին, առաջ են բերվում այլ իրողություններ: Պանդխտության մեջ գտնվողների մի մասն այլևս չի մտածում գյուղական կյանքի մասին, չի մտածում տունդարձ կատարելու մասին: Նրանք իրենց կյանքը կապել են քաղաքի հետ, որն ամեն ինչով օտարացման է տանում: Քանիվում է հայ ընտանիքը, այն վեր պահող անձը՝ կինը, ևս հեռանում է իր ծննդավայրից, որը նշանակում է՝ մարում է տունը, փլուզվում գյուղական համայնքը, և ուրեմն՝ լքվում և անտեր են մնում դաշտերն ու արտերը, հայրենի հողը:

Ցավն այն էր, որ գնալով հաճախադեպ էին դառնում Ստամբուլից եկող համանման նամակները. «*Ես հայրենիք չեմ կրնար գալ... ես հոս Եմիշը (թաղամաս Կ. Պոլսում-Ա. Ա.) խանութ մը բռնեցի, ... դուն հարսդ՝ Դշխուն, կուզեմ, որ դրկես՝ գա*» (Մնձուրի, 1986:385),- գրում է Ստամբուլում գտնվող Ավետիսն իր հորը:

Շատերն արդեն տարել են իրենց կանանց ու երեխաներին: Իսկ ի՞նչ պիտի անեին գյուղում մնացածները՝ ծերացած ծնողները, մամերը, ո՞վ պիտի սար գնար խոտ քաղելու, այգի ու պարտեզ մշակեր, ոռոգեր, կենդանիների խնամեր, խաղողները կթեր: Գնացողներից այլևս քչերն էին հետ վերադառնում. «... քանի՞ն էտ դարձեր է»,- հարցնում է Մնձուրին, և ինքն էլ պատասխանում. – «գնալ կա, գալ չկա»:

Երբ գալիս է Ավետիսի կնոջ գնալու օրը, որին սրտի «թովոռոցով» էր սպասել նաև ինքը՝ իր ամուսնուն պիտի տեսներ, Դշխուն ցնցվում է, «*ոտքերեն մինչև գլուխ տեսակ մը եղավ... ...ինք չկար, ինքը չէր, որ կշարժեր, կշարժեին զինքը*» (Մնձուրի, 1986:387):

Նրա կյանքում հանկարծ փոխվում է ամեն բան: Նա այլևս հյուր է գգում իրեն իրենց տանը, «*ինք այլևս տունեն չէր*», հացը կուլ չգնաց: «*Դշխո՛, մեզ չմոռնաս*»,- ասում են նրան ճանապարհ դնողները, թեև գիտեն, որ ով Ստամբուլ է գնում, մոռանում է ամեն բան, այդ թվում նաև իր հարազատներին: Նրանք՝ այդ կանայք, գնում էին, ով գիտե, նաև լրացնելու «Ըստանպուլի» քաղքենի կանանց շարքերը, որոնք «*թեմպելներ*» էին, չէին աշխատում, քնում էին, մինչև «*արևը պորտի վրա ցաթե*»:

Իր մի շարք պատմվածքներում Մնձուրին կերտում է համանման կերպարներ, որոնք գնալով մոռանում են իրենց ծննդավայրը, կորցնում

մարդկային հատկանիշները, դառնում քաղքենի, սկսում ապրել նոր բարքերով («Դաշնակը», «Սկյուտար», «Գնալը», «Հյուրերը»): Օրինակ «Հայասանի հարսիկին Մուշեն» պատմվածքում Մնձուրին գրում է այն մասին, որ պանդխտության գնացածներից ոմանք էլ ոչ միայն երկիր չէին վերադառնում, այլև օգնություն չէին ուղարկում իրենց հարազատներին, անգամ զլանում էին նամակ կամ գրություն գրել: Այսինքն՝ տեղի էր ունենում մոռացում, հեռացում ու նահանջ ամեն ընտանեկանից և ազգայինից:

Նույն ուրացումը գնալով ավելի խորացավ հետպատերազմյան Պոլսում: Ետմահու լույս տեսած «Տեղեր ուր ես եղեր եմ» գրքում Մնձուրին վկայում է, որ «*Ժամանակը, կամ եթե կուզեք պատմությունը ըսեմ. իր մեջը առաւ, ուրացուց ամէնը, զոր ես կը պատմեմ: ... Հիւրմիւսիկեան Երուանդ էֆէնտիին տունը կը մնայ, չփլցուցի ն: ... Տղաքը՝ Արամն ու Գեղամը, իմ ամէն հաց տալուս կը վազէին դուռը կուգային: «Դուն ծիծեռնակը գիտէ ս: Դուն Մայր Արաքսին գիտէ ս, Կռունկ ուստի կուգասը գիտէ ս...»» (Մնձուրի, 1984:98-99): Հարցումներ, որ համագոր էին ու վկայություն ազգային պատկանելության, մինչդեռ՝ հիմա «փլցուած» էր շատ բան:*

Սա արդեն 70-80-ական թվականների Ստամբուլն էր, որտեղ այլևս «*Անարատ հայերէն խօսող*» տներ չկային...:

Դառնալով պանդխտության թեմաներով գրված Մնձուրու լավագույն գործերին՝ նշենք, որ գրողը բոլորովին այլ խնդիրներ էր առաջ քաշում, որոնց մեջ կարևորագույնն էր ամեն կերպ անարատ պահել ընտանիքի, տան, ասել է թե՛ հողի ու երկրի, նվիրականության խնդիրները, որոնց ոչ միայն հետամուտ էր Մնձուրին իր կյանքով, այլև դրանց ջատագովն ու պաշտպանն էր իր գրականությամբ:

Պանդխտությունը չէր լուծում գյուղաշխարհի սոցիալական, տնտեսական խնդիրները, և այդ ոչ միայն չնչին վաստակի ու վարձատրության, այլև գյուղական կյանքի հոգսերի ու կարիքների բազում պահանջների առկայության պատճառով: Բայց այն լուծում էր և «*լուծեց*» հայության նկատմամբ տարվող թուրքական իշխանությունների նպատակադրումները, որոնք սկսվում էին էժան աշխատուժի շահագործմամբ, սերնդաբերության սակավությանը և վերջանում բնակավայրերի դատարկմամբ ու պաշտպանության թուլացմամբ, որը և տեղիք էր տալիս պարբերական թալանների, որի մասին Մնձուրին վկայում է իր մի քանի գրություններում («Առջինեկ», «Թեփթացի Ղըմըլը», «Տաղլուենց Մարոն» և այլն), իսկ հետագայում խոսում նաև աքսորների ու ջարդերի մասին, ինչպես նաև մատնանշում այն իրականացնողներին, որոնց Մնձուրին երբեմն անվանում է «խուժան», երբեմն՝ «կառավարություն»:

Մնձուրին իր «Կենսագրությունս» գրության մեջ, խոսելով պատերազմական տարիների (1914-1918թթ.) մասին, վկայում է, որ ինքը, Պոլսում գորակոչվելով, փոագործ էր աշխատում և հաց մատակարարում թուրքական բանակի զորամասերին, որոնց թվում «Սկյուտարի Փաշա Գափուի

սիվիլներուն» (քաղաքացիական անձանց.-Ա. Ա.), *«որոնց բանտերէն արձակեր էին, զծաւոր կերպասներէ համազգեստ հագցուցին, մարզեցին, գունդեր կազմեցին...»* (ընդգծ. – Ա. Ա.) (Մնձուրի, 1984:175), ասել է՝ հանցագործներից ջարդարարներ պատրաստեցին, որոնց մի մասին էլ հայերի դեմ ուղղեցին:

Այդ ամենը հանգեցրեց վերջնական այն նպատակի իրականացմանը, որին հետամուտ էր թուրքական բռնակալությունը դարեր շարունակ՝ «Հայաստանը՝ առանց հայերի» կարգախոսի գործնական կիրառման, արևմտահայության բնաջնջման, որի մասին ևս գրել է Մնձուրին դեռևս քսանական թվականներին շարադրած գործերում («Քրոջ սեր», «Եղնիկ աղպար», ավելի ուշ՝ «Խաղցեք զառնուկներս, ուլիկներս, խաղցեք, մարդն ալ գնաց, տերտն ալ գնաց, խաղցեք»), որոնցում բնաբանների, ընծայականների կամ այլասացությունների ձևով գրում է հայոց նահատակությունների մասին: Այդ մասին Մնձուրին արտահայտվում է անգամ իր որոշ պատմվածքների վերնագրերում, որոնցից մեկն էլ «Մեռեր է Քաղաքը ծիրանի» (նկատի է առնված Ակն քաղաքը) գործն է: Երբեմն էլ հայ և քրիստոնյա այլ ժողովուրդների՝ հույն, ասորի, նախճիրների մասին Մնձուրին գրել է շատ ավելի քողարկյալ ձևով, որի պատճառը թուրքական գրաքննության արգելափակումներն էին: Օրինակ, «Բրիտետեցի Տիմիթը» պատմվածքում գրում է, որ ավերակ հույն գյուղերի բնակիչները «է՞րբ եւ ո՞ւր գաղթեր են, չենք գիտեր» (Մնձուրի, 2018:165), կամ, «Ղուռուչայցիները» պատմվածքում Մնձուրին գրում է բռնագաղթից հեռու իր գավառում՝ Երզնկայում, մնացած մարդկանց մասին, ովքեր երբեմն բարեբեր դաշտերն ու այգիները ստերջության են մատնել, որի պատճառը, ինչպես ասում է գրողն իր մուսուլման գրուցակցին. «ծուլութիւնն է, դուր էք» (Մնձուրի, 1966:59):

Պանդխտությունը Հակոբ Մնձուրու բազմաբնույթ գրականության գլխավոր թեմաներից մեկը եղավ և մեկ անգամ ևս հաստատեց, որ չնայած անհամար տնտեսական շահագործումներին, ազգային ու քաղաքական բռնություններին՝ արևմտահայ մարդը ապրել ու արարել է և թեև հաճախ տառապել է օտարության մեջ, սակայն սիրել ու հավատարիմ է մնացել իր ծննդավայրին, հայրենի հողին ու տանը:

Գրականության ցանկ

1. **Ջոհրապ Գ.**, Երկերի ժողովածու, Երևան, «Հայպետհրատ», 1962, 564 էջ:
2. **Մնձուրի Հ.**, Մենք, Անթիլիաս, Գեորգ Մելիտենցի գրական մրցանակի հրատ., թիվ 98, 2018, 528 էջ:
3. **Մնձուրի Հ.**, Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, 542 էջ :
4. **Մնձուրի Հ.**, Տեղեր ուր ես եղեր եմ, Իսթանպուլ, «Ռշտունի Գարագրգեան» գրական մատենաշար, 1984, 209 էջ:

5. Մնձուրի Հ., Արմտան, Իսթանպուլ, «Մարմարա» թերթի տպարան, 1966, 320 էջ:

Պարբերական մամուլ

«Աղթամար», Երևան, 2022, թիվ 1, էջ 12
«Ոստան», Կ. Պոլիս, 1920, թիվ 14:

References

1. «Aghtamar», Yerevan, 2022, tiv 1:
2. Mndzuri H., Menq (We), Antilias, Georg Melitentsi grakan mrtsanaki hrat., 2018, 528 p..
3. Mndzuri H., Yerker (Works), Yerevan, «Sovetakan grogh», 1986, 542 p..
4. Mndzuri H., Tegher ur yes eger em, Istampul (Places where I've been), «Rshtuni Garagzyan» grakan matenashar, 1984, 209 p..
5. Mndzuri H., Armtan, Istampul, «Marmara» terti tparan, 1966, 320 p..
6. «Vostan», K.Polis, 1920, tiv 14.
7. Zohrap G., Yerkeri zhoghovatsu (Collected works), Yerevan, «Haypethrat», 1962, 564 p..

Արծրուն Ավագյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր: ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետ: Գիտական հետաքրքրությունների առանցքում հայ նոր, նորագույն գրականությունների պատմության, Սփյուռքի գրականության խնդիրներն են: Գիտական մամուլում հրատարակել է ավելի քան 70 հոդված և ուսումնասիրություն: Մի շարք գրքերի հեղինակ է:

a.avagyan@ ysu.am

Арцрун Авакян – доктор филологических наук, профессор. Факультет армянской филологии ЕГУ. В центре научных интересов - вопросы истории новой, новейшей армянской литературы, литературы диаспоры. В научных журналах опубликовал более 70 статей и исследований. Является автором ряда книг.

a.avagyan@ ysu.am

Artsrun Avakian - Doctor of Philology, Professor. The Faculty of Armenian Philology of YSU. His research interests focus on the history of new and modern Armenian literature and literature of the Diaspora. He has published more than 70 articles and studies in scientific journals. He is the author of a number of books.

a.avagyan@ ysu.am

Ընդունվել է տպագրության 18.03.2024թ.:

Ժենյա Կալանթարյան
Բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր
Երևանի պետական համալսարան
ORCID ID 0009 - 0006 - 7400 – 5658
j.kalantaryan@ysu.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-46

**ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ. ԱԶԳԱՅԻՆԻ ՈՒ ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆԻ ՀԱՆԳՈՒՅՑՈՒՄ
(1920-ական թվականներ)**

Բանայի բառեր - ազգ, պատերազմ, դասակարգ, հիասթափություն, հեղափոխություն, ազգայնականություն, մանրբուրժուականություն, գաղափարախոսություն, սոցիոլոգիական մեթոդաբանություն, քննադատություն:

Հոդվածում փորձ է արվել նոր տեսանկյունից դիտարկել ազգ-դասակարգ հարաբերությունը Եղիշե Չարենցի ստեղծագործություններում: 1920-ական թվականներին իշխող խորհրդային գաղափարախոսությունը նրան դնում է երկրնորանքի առաջ՝ գրականության մեջ առաջին պլան մղելով դասակարգային թեման և գրեթե արգելապատնեշ դնելով ազգային խնդիրներ արծարծող ստեղծագործությունների հանդեպ: Բանաստեղծը փորձում է իր երկերում հավասարակշռել ազգային ու հեղափոխական գաղափարները: Հոդվածում շեշտվում է այն հանգամանքը, որ այդ շրջանում քաղաքականությունն իշխում է գեղարվեստի վրա, ինչը նվազեցնում է ազգային խնդիրներին անդրադառնալու հնարավորությունը: Բսկ 1930-ական թվականներին ավելացող քաղաքական ճնշումները որոշ դառն արձանագրումներ են թելադրում ազգային խնդիրների արծարծումներում, ավելանում են ազգային թեմայով գրված երկերը՝ մնալով **անտիպ**, վերջնականապես դադարում են հեղափոխական բնույթի գործերը: Այս ամենով հանդերձ՝ Չարենցը մնում է **ուշ թե որն է դասակարգի**, այլ **հեղափոխության** ամենամեծ երգիչը և ազգային շեշտված նկարագիր ունեցող բանաստեղծը, ով հեղափոխությունը գնահատում էր ազգային դիրքերից:

Zhenya Kalantaryan
Doctor of philology, Professor, YSU
ORCID ID 0009 - 0006 - 7400 – 5658
j.kalantaryan@ysu.am

YEGHISHE ChARENTS. AT THE JUNCTION OF NATIONAL AND CIASS IDEAS

Key words -nation,war, class, disappointment, revolution, nationalism,petty bourgeoisie, ideology, sociological methology, criticism. In the article, an attempt has been made to observe the nation-class relationship in the works of Yeghishe Charents from a new perspective. .

However, the ruling Soviet ideology in the 1920s made him face a dilemma, bringing the theme of class to the fore in literature and almost erecting a barrier for works that address national issues.

The poet tries to balance national and revolutionary ideas in his works.The article emphasizes the fact that in that period politics rules over fine art, which reduces the possibility of addressing national issues.

Meanwhile, in the 1930s, the increasing political pressures resulted in certain bitter conclusions reflected in the discussion of national issues. The number of works written on the national theme increased, yet remaining **unpublished**, while works of a revolutionary nature come to a final stop.

Despite all this, Charents remains **the greatest singer of the revolution, not of any class**, and a poet of distinct national nature, who evaluated the revolution from the standpoint of the national.

Женя Калантарян
Доктор филологических наук,
профессор, ЕГУ.
ORCID ID 0009-0006-7400-5658
j.kalantaryan@ysu.am

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ НА СТЫКЕ НАЦИОНАЛЬНОГО И КЛАССОВОГО

Ключевые слова – нация, война, класс, разочарование, революция, национализм, мелкобуржуазный, идеология, социологическая методология, критика.

В статье предпринята попытка с новой стороны рассмотреть национально-классовые отношения в творчестве Егише Чаренца. Однако правящая советская идеология 1920-х годов поставила его перед дилеммой, выдвинув классовую тему на первый план в литературе и едва ли не поставив заслон произведениям, посвященным национальным проблемам. Поэт пытается сбалансировать в своих произведениях национальные и революционные идеи.

В статье подчеркивается тот факт, что в этот период политика господствует над изобразительным искусством, что снижает возможности обращения к национальным вопросам. А в 1930-е годы из-за усиливающегося политического давления в обсужденных поэтом национальных вопросах появились некоторые горькие заключения, увеличилось количество написанных на национальную тему произведений, которые остались **неопубликованными** и окончательно прекратились работы революционного характера.

Несмотря на все это, Чаренц остается **величайшим певцом революции не какого-либо класса** и поэтом с подчеркнутым национальным характером, который оценивал революцию с национальной точки зрения.

Ետչարենցյան շրջանի չարենցագիտությունը հազարավոր էջեր է նվիրել բանաստեղծի անձին, ստեղծագործությանն ու ճակատագրին: Մեր առաջադրած «Ազգայինի ու դասակարգայինի հանգույցում» հարցը փորձել ենք դիտարկել խնդրի ծագման ակունքներում՝ հենվելով ժամանակի մամուլում դրսևորված փաստերի վրա, ինչը հնարավորություն է տալիս բացահայտել ազգային արժեքներին հավատարիմ մնալու՝ Չարենցի մաքառումների ընթացքը:

ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ

Ինչպես բանաստեղծներից շատերը, պատանի Չարենցը ևս իր ստեղծագործություններն սկսում է անորոշ հուզական զգացմունքների, երևակայության, երազների սիմվոլիստական պատկերաստեղծման արտահայտչամիջոցներով: Դրա վկայությունն են «Ծաղիկները հեզ. . .», «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան», «Տեսիլաժամեր» և վաղ շրջանի մի քանի գործեր: Սակայն շուտով փոխվում է նրա ստեղծագործության ներքին բովանդակությունը՝ մնալով խորհրդապաշտական արտահայտչականության սահմաններում («Կապուտաչյա հայրենիք»): Բանաստեղծն իր ներքին հոգևոր աշխարհից դուրս է գալիս արտաքին աշխարհ, յուրովի արձագանքում իր շուրջը կատարվող իրադարձություններին: Սկզբնա-

պէս այդ արտաքին աշխարհը ևս պայմանական է, ոչ այնքան առարկայական, ուր գերիշխում են երազները, երևակայությունը, պատմության դեռևս ուրվագծային իմացությունը: Այդուհանդերձ, սկզբնավորվում է հայրենիքին նվիրվելու («Ամուսնանաք պիտի մենք, կապուտաչա սիրուհիս...»), նրա համար լուսավոր ապագա ստեղծելու ցանկությունը: Առաջին համաշխարհային պատերազմին կամավոր մասնակցությունը շրջադարձային է դառնում Չարենցի համար, ինչն իր հստակ արտահայտությունն է գտնում «Դանթեական առասպել» պոեմում:

Չարենցի ստեղծագործության հատկապես վաղ շրջանի մասին գրելիս անհրաժեշտ է հաշվի առնել մի կարևոր հանգամանք: Պատմության արագահոս ընթացքը՝ պատերազմ–հեղափոխություն–քաղաքացիական պատերազմ, **Ֆիզիկապես** իր շրջապտույտի մեջ է առնում **կամավոր** զինվոր, ապա հեղափոխության մասնակից կամ թեկուզ իբրև ականատես Չարենցին, որն այնուհետև Հայաստանում մասնակցում է քաղաքացիական պատերազմին՝ փետրվարյան ապստամբության ճնշմանը: Չարենցի ներքին, անհանգիստ ու տարերային խառնվածքն անմիջականորեն արձագանքում է իր շուրջը կատարվող իրադարձություններին, ուստի՝ նրա այդ շրջանի կարևոր ստեղծագործությունները՝ պատերազմի մասին՝ «Դանթեական առասպել», ապա հաջորդաբար հեղափոխությանը նվիրված «Ամբոխները խելագարված» և քաղաքացիական պատերազմի դրվագներից «Իմ ընկեր Լիպոն» պոեմները, բանաստեղծի ապրած հիասթափության, ոգևորության և ստացած հույզերի ու ապրումների համապատասխան արտացոլումն են: Ըստ այդմ՝ Չարենցը գրասեղանի մոտ նստած վերլուծաբան և տեսաբան գրողը չէ, որ լուսաբանում է պատմական իրադարձությունները, այլ գրում է հենց իրադարձությունների բովից ու նրան զուգահեռ, իր ստացած հույզերին ու ազդակներին համապատասխան: Կարելի է ասել, որ այս շրջանի Չարենցի ստեղծագործությունների ոճը, լարվածությունը և թափը մի կողմից համապատասխանում են իրականության ընթացքին, մյուս կողմից՝ բանաստեղծի խառնվածքին: Այս իրադարձությունները «Կապուտաչա հայրենիքի» երազային տեսիլները փոխարինում են իրական կյանքի առարկայական պատկերներով: Եվ 1910-ական թվականներին Չարենցի ստեղծագործության առանցքային թեման է դառնում ազգի ճակատագրի հարցը, որը հետագայում, երբեմն հանգամանքների բերումով, թեև հատուկ չի շեշտվում, բայց մշտապես շարունակվում է նրա, եթե ոչ բոլոր, ապա բոլոր կարևոր ստեղծագործություններում, նրանց տեսանելի կամ ներքին շերտերում: «Դանթեական առասպել» պոեմում (1916 թ.) ազգային ճակատագրի հետ կապված առաջին առարկայական պատկերները շատ խոսուն են, որոնք ցնցող ազդեցություն են ունենում տասնութամյա բանաստեղծի վրա, խաթարում նրա հոգեկան աշխարհը.

Մենք, լուռ, շվարե՞լ ենք,
 Լույսերս
 Մարել ենք -
 Հույսերս էն ու՞մ ենք տվել. . .
 Եվ ո՞վ մեզ,
 Էլ ո՞վ մեզ,
 Էն ո՞վ պիտի տա -
 Երկի՛ր իմ, թռիչք ու թևեր. . .

Դժվար չէ նկատել, որ աստիճանաբար սրվում է ազգի վիճակի գիտակցությունը, և արթնանում է վրեժի գաղափարը: Բայց հենց սկզբից, այսինքն՝ 20-րդ դարի 10-ական թվականներից սկսած՝ ճյուղավորվում է Չարենցի ստեղծագործությունների թեմատիկան, որը հավասարապես զարգանում է հիմնականում երկու՝ անձնական քնարերգության և ազգի ճակատագրի ուղղություններով: Մի կողմում՝ Չարենցի «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» փոքրիկ շարքն է, «Ծիածան» ժողովածուն, մյուս կողմում՝ «Վահագն», «Աթիլա», «Ազգային երագ», «Հատված» պոեմները, իսկ «Տեսիլածամեր», «Հրո երկրից» շարքերը՝ անձնական քնարերգության շեշտադրումով և հայրենական թռուցիկ պատկերներով, կարծես միջանկյալ տեղ են գրավում հստակորեն արտահայտված երկու շարքերի միջև:

Այստեղ անհրաժեշտ է կանգ առնել մի կարևոր հարց շեշտադրելու համար, այն է՝ ինչո՞ւ և ինչպե՞ս այս պահից Չարենցը հանգեց ոչ միայն հեղափոխության գաղափարին, այլև դարձավ նրա մասնակիցը և ապա՝ երգիչը: Այս մասին շատ են գրել խորհրդային գրականագետները, բայց խորհրդային գաղափարախոսության դիրքերից, այն է՝ Չարենցը ազգի փրկությունը տեսավ հեղափոխության մեջ: Այս տեսության մեջ, անշուշտ, կա մեծ ճշմարտություն, բայց նաև որոշակի կարևոր հանգամանքների անտեսում: Նախ՝ Չարենցն արդեն ուրվագծել էր հին ու չար աշխարհից ազատվելու իր տեսլականը: Առաջինը այդ աշխարհը կրակի տվող Աթիլան է համանուն պոեմում, որն անխտիր վրեժ է լուծում բոլորից առանց հասարակությունը շերտերի բաժանելու: 1918-ին գրած «Սոմա» պոեմում ևս այդ բաժանումը չկա.

Պա՛ր ենք բռնել խելագար,
 Հրդեհում ենք ու վառում -
 Այն ամենը, ի՛նչ որ կար
 Հազարամյա աշխարհում:

Նշված գործերը որոշակի կապող օղակ են դառնում հեղափոխության գաղափարին հանգելու համար: Թե՛ «Աթիլայի»՝ աշխարհը քանդելու կիրքը, թե՛ «Սոմա» պոեմում աշխարհը կրակին հանձնելու համագորգագումը, անարխիստական լինելով հանդերձ՝ Չարենցին մոտեցնում են հեղափոխությանը, որովհետև յուրաքանչյուր հեղափոխության հիմնական բաղադրիչը անարխիան է՝ մինչև որոշակի քաղաքական համա-

Յնդեցին գանգիս ճիգերը հետին,
Ուղեդս կարծես արդեն ի՛մը չէր . . .
.....
Երբե՛ք չէր եղել հոգիս – այնքան խենթ,
Եվ գանգս - այնքան գառանցոտ ու տաք:
Հոգուս մեջ կարծես հնոցներ կային,
Եվ աչքերիս մեջ – խարույկներ լափլեգ:

Այս և ավելի սարսափելի պատկերների ընթացքում ծնվում է հպան-
ցիկ մի միտք՝

Մենք՝ զոհ, մենք՝ դահիճ՝ ուրիշի ձեռքում . . .

«Ուրիշը» դեռ որոշակի չէ, բայց որոշակի են բանաստեղծի հիասթա-
փությունն ու ընկճվածությունը, որոնք իրենց արտահայտությունն են
գտնում նրա հաջորդ գործերում: «Վահագն» պոեմում, որն ըստ էության
պոեմ է ոչ այնքան ժանրային իմաստով, այլ ասելիքի խորությամբ ու
տարողությամբ, Չարենցն ապամիֆականացնում է հայոց հզորության
միֆը, որով սերունդներ են սնվել, մինչդեռ՝

Եվ հավատացինք, հարբած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հզոր, մարմնացում Ուժի –
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի . . .

Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ Չարենցը խոսում է
ամբողջ ազգի, ընդհանուրի անունից: Չարենցը էլք է փնտրում ազգային
նվաստացումից դուրս գալու, ինչպես նաև սեփական ընկճվածությունը
հաղթահարելու համար և ժամանակի ռուսական պոեզիայի հուշումով՝
դիմում է Աթիլայի կերպարին («Չարենցյան ընթերցումներ», հ. 4, էջ 154-
167), «Դանթեական առասպել» պոեմում նա խոսում է մերթ ի ր անունից («
Հոգուս մեջ կարծես հնոցներ կային»), մերթ ընդհանուր ազգի՝ «մենք» -ի
անունից, («Մենք զոհ, մենք դահիճ՝ ուրիշի ձեռքում»), իսկ «Աթիլա» պոե-
մում արդեն նրա վրեժի առարկան չտրոհված, ամբողջական չար աշ-
խարհն է, որն անհրաժեշտ է կրակի տալ:

Հե՛յ, արևմուտքից մինչև արևելք՝
Պիտի հրդեհեմ ու քանդե՛մ հիմա՝
Ես – արքա՛, աստվա՛ծ, տե՛նդ, դժոխք ու մա՛հ,
Ես – ճշմարտության խարազանը մերկ:

Վրեժի այս ցանկությունը զուգորդվում է ազգային նվաստացման
ցավի հետ, և պատահական չէ, որ նա իր հաջորդ՝ «Ազգային երագ» պոեմն
անվանում է «երգիծական և ողբերգական»: Հայրենակիցների անիմաստ
ու սխալ ջանքերը ժողովրդի կյանքն ուղղակի դժոխք են դարձնում:
Բանաստեղծի հուսահատությունը գազաթնակետին է հասնում «Հատ-
ված» ստեղծագործության մեջ:

կարգի ստեղծումը¹: «Սումա» պոեմում ամբոխները սոցիալական կարգավիճակ չունեն, ուստի այստեղ նրանց պայքարը դասակարգային չէ, նրանց նպատակը իշխանություն զավթելը չէ, նրանք ցանկանում են ազատվել հին աշխարհակարգից. այստեղ ապագայի որոշակիության մասին խոսք չկա, բայց հավատ կա, որ այն լուսավոր է լինելու՝

. . . Բայց վառվի՛ պիտի սիրտս մոխրացած

Քո բոլոր գալիք արշալույսներում . . .

Բարձր լարվածությամբ, արտակարգ պատկերավորությամբ, մեծ արվեստով է հյուսված «Ամբոխները խելագարված» պոեմը, որտեղ ամբոխների որոշակի շերտավորում ենթադրվում է ըստ նրանց կեցության վայրերի՝ «Քաղաքներից ու գյուղերից, ստեպներից հեռու ու մոտ // Եկել էին նրանք նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ»: Մի ուրիշ դեպքում՝ «. . . Ստեպներից, անտառներից, քաղաքներից հեռու ու մոտ / / Մենք մեր սիրտն ենք բերել նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ» : Քաղաքներից ու գյուղերից, ինչպես նաև ստեպներից ու անտառներից եկածների որոշակի կարգավիճակ ենթադրվում է, թեև հստակ չէ, թե ում դեմ են նրանք կռվում: Ինչքան էլ պայմանական, այլաբանական, թե նշանային լինեն Չարենցի ստեղծած պատկերները, դրանք որոշակի իշխանություն կամ դասակարգ չեն մատնանշում: Թշնամին, որի դեմ կռվում են ամբոխները, վերացական է ու, թվում է, **վերժամանակային**: «Կուրծք է տվել աշխարհը ողջ՝ **հազարամյա մի թշնամի**» կամ՝ «Դեմը քաղաքն էր տարածվել՝ **հազարամյա մի թշնամի**» և այլն: Այսուհանդերձ, կայարանն ու քաղաքը տվյալ նոր ժամանակի (ոչ հազարամյա) խորհրդանիշներ են, որովհետև ունեն բարձրահարկ շենքեր, ծխնելույզներ, երկաթուղի, կայարան, որոնց դեմ էլ կռվում են ամենակարող ամբոխները .

«Եթե ուզեն՝ արևներին նոր տեմպ կտան ու նոր ուղի . . .»: Պատկերների մեջ կարելի է խորանայ, բայց մեզ ուրիշ բան է հետաքրքրում: Ժամանակակից այդ քաղաքներն իրենց մեջ կուտակել են «հազարամյա» թշնամություն և անարդարություն, որոնց դեմ կռվում է ամբոխը, այսինքն՝ ըստ Չարենցի՝ դա կռիվ է ու վրեժ անարդարության ու չարիքի դեմ և ոչ թե դասակարգային պայքար: Սա, անշուշտ, չի նշանակում, թե ռուսական հեղափոխությունը դասակարգային բնույթ չուներ, **պարզապես Չարենցն այլ կողմից էր նայում այդ հեղափոխությանը**:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի ազդեցությունն այնքան մեծ էր, որ անգամ հեղինակի դեմ ակնհայտ բացասական վերաբերմունք ունեցող

¹ Ի դեպ՝ այս առումով չենք կարող անտեսել Չարենցի հակառակորդների այն միտքը, թե Չարենցը ոչ թե հեղափոխական է, այլ անարխիստ (Ն. Դաբադյան և այլք), որովհետև դրա մեջ կա որոշ ճշմարտություն (որ կարելի է նաև չկազմակերպված աշխարհայացքի դրսևորում համարել), բայց նաև հստակ սադրանք՝ Չարենցին հակահեղափոխական անվանելու և նրա նկատմամբ հալածանքներ սկսելու առումով:

Գ.Նայիրյան ծածկանունով հոդվածագիրը¹ շատ բարձր է գնահատում բանաստեղծի այդ գործը և համոզված հայտարարում, որ այդ պոեմը «շատ գեղեցիկ է դարձնում կոնվեր խելագար ամբոխների, որ ավելի վեհություն է տալիս ռուսական խելագարության, քան Ալեքսանդր Բլոկի «Դվինադաստ» -ը («Տասներկուսը»-Շ. Ք.), որի մեջ չգիտեմ ինչ են գտել այնքան ապուշորեն հիանալու: Հայ բանաստեղծը շատ ավելի դյուցազնական բան գտավ ստեպների խելագարների կովի և կոտորածի մեջ, քան բուն երկրի բանաստեղծը» («Յառաջ», 1929, թ. 39): Այս հոդվածում Նայիրյանը նկատում է նաև, որ Չարենցն իր նոր երգերում «իջել է հողի վրա և առաջին հերթին հայրենիքն է իր դիտողության հովիտը»: «Ամբոխները...» -ի դրական գնահատականը մեզ մղում է գուզահեռ անցկացնելու Ալեքսանդր Բլոկի՝ գրախոսի չհավանած «Տասներկուսը» պոեմի հետ: Դրանք նույն երևույթի մասին գրած, բայց ոգով, գաղափարախոսությամբ տարբեր գործեր են: Բլոկի մոտ չկա ոգևորություն, ինչպես Չարենցի մոտ: Բլոկը ներկայացնում է ձմեռային սառցե քամու պայմաններում փողոցում հայտնված տարբեր շերտերի տրամադրությունները. քաղաքականությունից հեռու պառավը, հաղթահարելով ձյունակույտը, տրտնջում է. «Մա յր աստվածածին, դու՛ օգնական մեզ, // Բոլշևիկը մեր գլուխը կուտի՛», գրողը կամ ճարտասանը բոլշևիկներին կամ նրանց հետևորդներին դավաճան է համարում՝ «Դավաճան շներ, // Ռուսիան կործանվե՛ց», շրջմոլիկները համբուրվում են մութ փողոցներում, բուրժույր «Քիթը մուշտակի օձիքն է խրել», և այսպես հերթով ներկայանում են փարաջավոր տերտերը, մաշված շորերով զինվորը, այսինքն՝ հասարակության տարբեր շերտերի ներկայացուցիչները: Իսկ կենտրոնում Վանյան ու Կատյան են՝ երկուսն էլ հասարակության ստորին խավից. շրջմոլիկ Վանյան, որ հիմա դարձել է զինվոր, ըստ նախկին ընկերների՝ «բուրժույ է դարձել շան որդին, չարչի», իսկ գրկից գիրկ անցնող Կատյան Վանյայի հետ սիրաբանելու համար սպանվում է նախկին երկրպագուների կողմից: Նշված խավերից ոչ մեկը խանդավառված չէ ընթացող իրադարձություններով: Ի դեպ՝ խանդավառությունից հեռու այս առօրեականության մեջ տազնապ ու սպասում կա, որն արտահայտվում է

¹ Տարբեր ուսումնասիրողների գործերում տարբեր մարդիկ են թաքնվում այս անվան տակ: Դ. Գասպարյանը համոզված է, որ դա Վարդգես Ահարոնյանն է տե՛ս «Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը», 2022թ., էջ 89, Բ. Հովակիմյանի վերծանումով՝ Գառնիկ Շահինյանն է, տե՛ս «Հայոց ծածկանունների բառարան», Եր., 2005թ., էջ 689, Գառնիկ Անանյանը ևս «Գ. նայիրյան» անվան տակ տեսնում է Գառնիկ Շահինյանին, տե՛ս «Եղիշե Չարենց», 1987թ., էջ 54-55: Մեզ թվում է, հազիվ թե դա Ահարոնյանը լինե, որովհետև նա չէր կարող այդ հոդվածում բացասաբար արտահայտվել (անկախ տարբեր հանգամանքներից) Ա. Տիգրանյանի՝ իր կնոջ բանաստեղծության մասին, այն է՝ «Ա. Տիգրանյանը բանաստեղծական մեծ շնորհք չունի... գուրկ է ինքնատիպությունից և գեղագիտական գյուտից» (թ. 40):

նան ձմռան փոթորկոտ, ձյունառատ ու քամոտ եղանակի այլաբանությամբ: Իսկ զինվորների ոգևորությունը խորքային բնույթ չունի, նրանց դիրքորոշումն ավելի շատ արկածախնդրության է նման, որի հիմքն ու ապագան մշուշոտ են, ոչ տեսանելի.

Քաջի պես բռնիր հրացանը քո,
Սուրբ Ռուսաստանին դադե՛ նք գնդակով՝
Բո՛ւն Ռուսաստանին,
Խրճիթաստանի՛ ն,
Հաստ կողաստանի՛ ն,
Տրա՛ - տա՛ -տա՛ ,
տա՛ - տա՛ -
Առանց խաչ ու թագ . . .

(Ա. Բլոկ, Ս. Եսենին, Ընտիր երկեր, 1986, էջ 190):

Եղանակը, հասարակության տարբեր շերտերի տրամադրությունները Բլոկի պոեմում ցույց են տալիս, որ հեղափոխությունը Ռուսաստանում հասարակական ընդվրձում չէր, այլ տարերային երևույթ: Այդպես Իսրայելում Քրիստոսի հետևից գնում էին ստորին խավերի զանգվածները՝ մտքներում ունենալով դրախտային կյանքի հեռանկարը: Եվ թերևս ամենևին էլ պատահական չէ, որ Բլոկը պոեմը վերջացնում է Քրիստոսի հետևից գնացող զինվորների շարքերով.

. . . Այդպես քայլում են հաղթ քայլքով՝
Սոված շունը՝ ետևի՛ց . . .
Առջևից ալ դրոշակով,
Բքում՝ անտես ու անհաս,
Գնդակներից անվնաս,
Չյունափոշու մեջ փայլում,
Մթնում առաջ է քայլում
Ի՛նքը՝ Հիսուս սուրբ որդին
Վարդե պաս՛կը գլխին (նույն տեղում, էջ 198):

Նկատելի է, որ Չարենցի պատկերած ամբոխներն ավելի գիտակցված ու համախմբված են պայքար մղում, ավելի մեծ կամքի ուժ ունեն ու համառություն և ավելի հավատ ապագայի նկատմամբ, քան Բլոկի պատկերած զինվորները: Մեզ հավանական է թվում, որ ռուսական ամբոխներն ավելի տարաբնույթ էին և ավելի հավատավոր, որ նոր փրկիչ էին գտել, Չարենցի պատկերած ոգևորությունն ավելի շատ բանաստեղծի ռոմանտիկական պատրանքի արդյունքն է, և նույն պատրանքն ունեին նաև հեղափոխության համար կռվողները: Ի դեպ՝ փրկչի գաղափարը Չարենցի մոտ ավելի ուշ է արթնանում, երբ նա կյանքի վերջին տարիներին շրջադարձ է կատարում դեպի «հին» Աստված, դեպի հին հավատը:

Հարց է առաջանում՝ արդյոք, ի՞նչը Չարենցին բերեց դեպի հեղափոխություն: Որոշ իմաստով այս հարցին ժամանակին պատասխանել է Սիմեոն Հակոբյանը: Նա գրում է. «Պատերազմը նրան (Չարենցին - Շ.Ք.) հաղորդում է սարսափելի ծանր զգացումներ: Այդ շրջանում նա դառնում է հոռետես, դառն, մռայլ: Յեղափոխությունը նրան հանում է բարոյական պարտությունից եւ նրան հաղորդում է նոր ոգևորություն» (Հակոբյան, Եղիշե Չարենց, 1923, թ.11: 673): Կարելի է ենթադրել, որ ըստ այդմ Չարենցը հեղափոխությանը միանում է սեփական դիրքերից և անհատի (սեփական անձի) փրկությունից գնում է դեպի ընդհանուրի փրկությունը՝ ելքը տեսնելով հին աշխարհը կրակի տալու մեջ: Այդ միտքը սկիզբ է առնում «Աթիլա» ից և շարունակվում նաև «Սոմա» պոեմում, որտեղ արդեն հիշատակություն կա ամբոխների մասին:

Հետաքրքրական անցում են 1920-ին գրված երեք ռադիոպոեմները: Առաջին՝ «Նայիրի երկրից» պոեմի մեջ Չարենցը իր երկրի՝ այսինքն ազգայինի ու նաև համամարդկայինի տեսանկյունից է մոտենում հեղափոխական պայքարին, ոչ թե հասարակական կամ սոցիալական որևէ խավի դիրքերից, այլ ընդհանրապես տառապող մարդկանց անունից

Ու կանգնել եմ ես
 Լեռների վրա իմ ավեր երկրի,
 Կանգնել եմ հաստատ ու երգ եմ ասում
 Խնդասիրտ, արի,
 Եվ նետում եմ իմ երգը հողմաձայն
 Ժողովուրդներին բոլո՛ր կողմերի-
 Բոլո՛ր կողմերում տառապող մարդուն:

Ընկճախտից դուրս եկած բանաստեղծի խոսքը դառնում է առնական, հավատով լի ու ոգևորիչ, բայց նրա պատկերացմամբ՝ պայքարն ընթանում է ոչ թե հանուն որևէ դասակարգի, այլ ընդհանրապես մարդու և մարդկության համար ու իր ձայնն ամբողջ աշխարհին լսելի դարձնելու նպատակով նա դիտակետ է դարձնում հայրենի Մասիս լեռը.

Ռադիոկայան է իմ հոգին հիմա
 Ամբո՛ղջ աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ .
 Ու բա՛րձր է, բա՛րձր է կայանն իմ հոգու՝
 Մասիսի նման բա՛րձր է ու հաստատ-
 Հզո՛ր, ահարկո՛ւ:

Իսկ «Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի» պոեմում հիշատակվում են բանվորները, զինվորները, գործարաններն ու ինքնաթիռները («սավառնակները») ժամանակակից քաղաքի այլ բնորոշ հայտանիշներ, բայց այդ ամենն ունեն ոչ թե առարկայական նկարագրեր, այլ հռետորական թվարկում են՝ հուզական ու առնական երանգներով: Հեղափոխության շարժիչ ուժը դեռ առարկայական հստակություն չունի Չարենցի այս երկերում, թեև «Ողջակիզվող կրակ» շարքի նույն՝ 1920-ին գրված մի քանի բա-

նաստեղծություններ («Ինչպես երկիրս անսփռի...», «Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ...» և այլն), հուշում են բանաստեղծի երկատված սրտի ու իր հայրենակիցների տառապանքի ու հուսահատության մասին: Այս տրամադրության բարձրակետը դառնում է 1920 թ. գրած առաջին «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունը: ***Ռուսական հեղափոխության դասակարգային բնույթը և չարիքից Չարենցի երազած համամարդկային ազատագրումը նույն ակունքներից չեն գալիս, բայց մի հանգրվանում համադրվում են, որովհետև ռուսական հեղափոխության կարգախոսները հիմք են տալիս բանաստեղծին՝ մի կողմից ազատագրվել պատերազմի թողած մղձավանջից, մյուս կողմից՝ այնտեղ տեսնել իր ազգի ազատագրման հեռանկարը:***

ՇՐՋԱՌԱՐՁԵՐ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՃԱՆԱՊԱՐՀԵՆ

Չարենցի բանաստեղծական ճանապարհին անցնում է զիզգազներով, այդ ճանապարհին ունի շրջադարձեր, վերելքներ ու անկումներ: Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո Չարենցի հոգեկան լարվածությունը թուլանում է: Դրա վկայությունն են «Տաղարանը» «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» հանրահայտ տաղով, «Ութնյակներ արևին» լավատեսական շարքը, «Կապկազ թամաշա» պիեսը, ռուբայաթները և այլն: 1920-ական թվականների տիրապետող գաղափարախոսության հանդեպ Չարենցի համերաշխության արտահայտությունն էին «Երգ ժողովրդի մասին», «Մաճկալ Մաքոյի պատմությունը» պոեմները, «Պոեզոգուոնա» և «Կոմալմանախ» ժողովածուները, առանձին բանաստեղծություններ, որոնցում, հատկապես վերջին ժողովածուներում, առկա է ինչպես հեղափոխության գաղափարախոսությունը, այնպես էլ ֆուտուրիզմի, իմաժինիզմի գրական ուղղությունների ազդեցությունը: Նա ապագայի հանդեպ լավատեսությամբ է լցվում, Գ. Աբովի և Ա. Վշտունու հետ գրականության զարգացման նոր ուղիներ է փնտրում («Երեքի դեկլարացիա»), Կ. Հալաբյանի ու Մ. Մազմանյանի հետ էլ («Ստանդարտ») արվեստի այլ բնագավառների ծրագրեր մշակում: Ըստ էության նա գտնվում էր որոնումների անցումային փուլում:

Սակայն շատ էին հակառակորդները, որոնք անվերջ մատնանշում էին Չարենցի սոցիալական ծագումը, համարում մանր բուրժուական գրող, որին խորթ է այսպես կոչված պրոլետարիզմը: Այսօր այդ խնդրին պետք է մոտենալ տարբեր տեսանկյուններից: Նախկին մանր բուրժուական ժամանակակից միջին դասն է, որը տարբեր ժամանակներում տնտեսությունը և հասարակությունը հավասարակշռելու գործառնությունն էր, բայց պրոլետարիատի գերիշխանության պայմաններում դիտարկվում էր իբրև թշնամի դասակարգ: Գրական խմբակների մրցակցության պայմաններում դա զենք էր մրցակիցների ձեռքում, որովհետև Չարենցի տաղան-

դի և նրա ստեղծած արվեստի հետ համեմատվելու հնարավորություն չունենալով՝ անընդհատ մանրբուրժուական «մեղքն» էին թարմացնում: Այս առումով ճիշտ դիտարկում է անում Աղասի Վարդանյանը. «...մի վախ կա, մի անհիմն վախ, որ Չարենցի շնորհքը կարող է այդ մանր գրողներին սովերների մեջ թողնել: Սա մի անհեթեթություն է, որից պիտի ազատել մեր պրոլետգրականության ատմութեան...» («Պրոլետար», Թիֆլիս, 1928, թ. 12): Մյուս կողմից՝ իրականում ***Չարենցը պրոլետրանաստեղծ չէր***: Խնդիրն ամենին էլ այն չէր, որ բանաստեղծը մոտիկից, ինչպես հարկն է, չէր ճանաչում պրոլետարական խավին (թեև դա էլ կար), այլ այն, որ նա վեր էր կանգնած որևէ դասակարգի շահերից, ***նա ամբողջ ժողովրդի, իր ամբողջական ազգի երգիչն էր, և նրա տաղանդը չէր պարփակվում որևէ խավի շահերի սպասարկման նեղ շրջանակներում***: Թեև առողջ տրամաբանության առումով պարտադիր չէր, որ Չարենցը գաղափարապես մնար իր սոցիալական ծագման շրջանակներում, այնուամենայնիվ այս հարցում ևս լուրջ քննադատները պաշտպանում էին նրան: Այս առումով սպառիչ կարելի է համարել Հ. Սուրխաթյանի դիտարկումը. «Մարքսիզմը սխալաստիկական դոգմա չէ: Չպետք է մոռանալ, որ Մարքսն ու Էնգելսը բուրժուական ծագում են ունեցել, Լենինն ու Պլեխանովը – ռուս արտոնյալ դասից, սակայն հաղթահարելով սեփական դասակարգի իդեոլոգիան, աշխարհագրությունը, դասակարգային, դասային նախապաշարմունքները, նրանք ամբողջովին անցել են պրոլետարիատի կողմը, դարձել նրա մեծագույն արտահայտիչները, ղեկավարները» (Հ. Սուրխաթյան, Ճիշտ քննադատելու պրոբլեմը, «Պրոլետար», 1927, թ. 51): Նա գտնում է, որ չի կարելի երևույթներին շարունակելով մոտենալ և քննադատությունն էլ վերածել «կատարյալ հալածանքի»:

Չարենցի ուշադիր ընթերցողը կարող է նկատել, որ իր ստեղծագործական կյանքի որևէ շրջանում նա չի դադարել գրել հայ ժողովրդի, նրա պայքարի, ինչպես նաև սխալ պահվածքի, թերությունների ու երազանքների մասին: Թերևս հարկ է նշել, որ այդ՝ հեղափոխության հաղթանակի դեռևս ոգևորության շրջանում, հայ գրողներից ոչ մեկը՝ ոչ դասական, ոչ պրոլետարական, չի գրել կամ այնքան չի գրել ազգային թեմաներով, որքան Եղիշե Չարենցը: Իր տարաբնույթ ստեղծագործություններին զուգահեռ՝ Չարենցը 1921-1924 թվականներին գրեց «Երկիր Նայիրի» բազմաշերտ վեպը, որին հանգամանորեն անդրադառնալու տեղը չէ, և որը ընդհանուր ընդունելություն գտավ խորհրդային երկրում: Եվ, իհարկե, կային օբյեկտիվ քննադատներ, ովքեր քաղաքական խնդիրներից բացի «Երկիր Նայիրի» վեպում շատ էին կարևորում վեպի արվեստը (Ա. Կարինյան և ուրիշներ):

Չարենցի՝ հեղափոխական, ոմանց կարծիքով՝ պրոլետարական բովանդակությամբ ստեղծագործությունները, որոշակիորեն տարբերվում էին մյուս պրոլետգրողների գործերից մի քանի էական հատկանիշներով:

Չարենցը չէր պատկերում պրոլետարներին, նա ստեղծում էր խորհրդանիշ կերպարներ, որոնք ըստ էության ոչ այնքան անհատներ էին կամ բնավորություն, խառնվածք (характер), որքան ընդհանրացնում էին հասարակության այս կամ այն խավը: «Ամենապոեմի» հերոսներ խանութպան Համոն, բանվոր Պողոսը կամ վարժապետ Սողոն ընդհանրացումներ են, ոչ թե ինքնատիպ կենցաղ ու հոգեբանություն ունեցող անհատներ: Ըստ էության *Չարենցն արտահայտում էր հեղափոխության ազդեցությունը այս կամ այն խավի վրա և ըստ այդմ պատկերում էր հասարակության տարբեր շերտերի վերաբերմունքը հեղափոխության նկատմամբ*: Կարելի է ասել, որ «Ամբոխները խելագարված» պոեմի կոմիդների համընդհանուր ոգևորությունն այստեղ բեկվում է տարբեր սոցիալական խավերի հոգեբանության մեջ:

Շատ կարևոր էր նաև Չարենցի քանաստեղծական արվեստի տարբերվող որակը, որն անհնար էր անտեսել: Նրա քանաստեղծություններն ունեին այնպիսի լարվածություն, որը ձգված աղեղ էր հիշեցնում և խոսքի ընդհատում չէր հանդուրժում: Այսուհանդերձ, Չարենցի ստեղծագործական ուղին մշտապես վերելքի ուղիով չէր ընթանում. նա ևս ունեցավ անկումներ, սայթաքումներ, սխալներ («Ընկել եմ հաճախ, բարձրացել նորից...», «Խոհ»): Սակայն 1920-ական թվականներին հայ իրականության մեջ ևս կային անաչառ քննադատներ, ովքեր, խստագույն կերպով մատնանշելով քանաստեղծի վրիպումներն ու ակնհայտ սխալները, չդադարեցին նրա տաղանդի պաշտպանը լինելուց: Այդ քննադատներն էին Հ. Սուրխաթյանը, Պ. Մակինցյանը, Ա. Կարինյանը, Ս. Երզնկյանը և ուրիշներ: Սուրխաթյանը, օրինակ, իր «Խորհրդային Հայաստանի գրական քառամյակը» հոդվածում (ԽՀ, 1924, թ. 273) գրում է. «Այս չորս տարվա ընթացքում Չարենցի տաղանդը աճել, խորացել է: Չնայած իր երիտասարդ հասակին, այնպիսի մնայուն գործեր է տվել հայ վերածնվող գրականությանը, որ նրանք պատվավոր տեղ կարող են ունենալ ամեն մի *մեծ գրականության մեջ*. Հեղափոխական տարերքը, քաղաքացիական կռիվները, պրոլետարիատի հավաքական կամքի արտահայտությունը, նրա հերոսությունը, արտացոլում է իր մեջ գրոհները, հաղթանակները, ստեղծագործական համառ ճիգերը, պողպատի, էլեկտրաուժի, երկաթե մկանների գովքը – այս ամենը տաղանդավոր արտահայտություն են գտել Չարենցի գործերում: Նրա հորիզոնը համաշխարհային է, մոտիվները միջազգային, որչափով համաշխարհային ու միջազգային են հեղափոխական պրոլետարիատի հեռանկարները: Սակայն այս բոլորը *բեկվում են նրա մեջ խորհրդային հայ միջավայրի պրիզմայով*: Այդ է պատճառը, որ նրա գործերի մեծ մասը արտացոլում է իր մեջ Խորհրդային Հայաստանի իրականությունն իր պայքարով, աշխատանքով, հաղթանակով»: Այսինքն՝ ժամանակին էլ, 1920-ական թթ. շատերի համար ակնառու է եղել Չարենցի ազգային նկարագիրը, ինչը, սակայն, ոմանց կողմից բարձր

է գնահատվել, ունանց էլ առիթ տվել Չարենցին ազգայնական համարելու, իբրև պրոլետարիատի թշնամի դիտելու և նրան քննադատելու համար: Այս կերպ մանր բուրժուայի «մեղքին» գումարվում էր ավելի «ծանր» ազգայնական լինելու հանգամանքը և խոցելի դարձնում Չարենցին: Երդվյալ պրոլետարականների համար անընդունելի էր այս պարագայում Սուրխաթյանի՝ Չարենցին տված հետևյալ բնութագիրը.

«Բայց այդ տաղանդավոր գրողի թույլ գործերի կողքին (Սուրխաթյանը ևս նշում է թույլ գործերի առկայությունը՝ առանց թվարկման - Շ.Ք.) տասնապատիկ ավելի ուժեղ, ազդող, ուրիշներին իր հետևից տանող գործեր կան, որոնք Չարենցին Չարենց են դարձրել՝ Խորհրդային Հայաստանի այսօրվա ամենամեծ հեղափոխական պոետը» (ն. տ.):

Բայց որքան էլ քննադատները բարձր կարծիքներ հայտնեին Չարենցի տաղանդի վերաբերյալ, նրա մրցակիցներն ու հակառակորդները մշտապես շեշտում էին Չարենցի ազգայնականությունը՝ չհասկանալով կամ դիտմամբ ազգային լինելը նույնականացնելով ազգայնականության (նացիոնալիզմի) հետ: Օրինակ՝ Ալազանը բողոքում է, որ ոչ միայն «հին դալիբի» (վկայակոչում է Մարգիս Խանոյանին) դասագիրք կազմողները, այլև «նոր դալիբի» դասագիրք կազմողներն էլ «Րաֆֆուց, Պատկանյանից այն կողմը քիչ են տեսնում և «Մայր Արաքսի ավերով» -ը կամ «Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում» -ը մեր դասագրքերի ամենալավ զարդն է կազմում, իսկ պրոլետգրական ոչ մի տող դուք նրանց կողքին չեք գտնի կամ կգտեք հազվագյուտ...» (Ալազան, Պրոլետարական գրականության դժվարությունները, ԽՀ, 1927, թ. 165): Ստացվում է, որ, ըստ Ալազանի, դասագրքերում ավելի ճիշտ կլինեն պրոլետարական գործեր գետեղվեին, և ոչ թե «Ես իմ անուշ...» -ի նման «ազգայնական» գործեր: Ալազանը մենակ չէր այս հարցում, քննադատողներն այնքան շատ էին, որ Չարենցն ինքն էր արդեն խուսափում «Ես իմ անուշ...» բանաստեղծությունը իր նոր գրքերում գետեղել: Իսկ Ն. Դաբաղյանը, խոսելով Վանանդեցու իրարամերժ տեսակետների մասին (Մի տխուր էվոյուցիայի պատմություն, ԽՀ, 1928, թ. 273) օրինակներ էր բերում նրա՝ իրար հակասող մտքերից, որտեղ Վանանդեցին գրում էր. «Տերյանի նման Չարենցը նրա պես ազգային գրող է (ընկ. Վանանդեցին ազգային գրող գործածում է ազգայնական իմաստով -Ն. Դ.): **Նա դեռ չի զգվել իր ազգային հակումներից**» (ընդգծումը մերն է- Շ.Ք.): Հեղափոխության երգերն անգամ նրա «Ամբոխները խելագարված», նույնիսկ նրա «Երկիր Նայիրին» բնավ չեն սպանել բանաստեղծի ազգասեր ոգին, նույնիսկ հեղափոխությունից հետո նա ամենազգայուն կերպով երգել է իր ցեղը և իր հայրենիքը»: Թվում է, թե Դաբաղյանը մեղադրում է Վանանդեցուն և պաշտպանում Չարենցին, բայց ինքն էլ, իր հերթին, խորացնում է հարցը՝ հիշելով, որ «Սուրխաթյանը Չարենցին գնահատում է հենց այդ տեսակետից՝ թաքցնելով Չարենցի ազգային ոգին» և որպես օրինակ հիշում է,

որ նա իր «Գրական գոհարներ» -ում տեղ է տվել Չարենցի «Ես իմ անուշ . . .» -ին և այլն: Իհարկե, Դաբաղյանի այս հոդվածը ոչ թե Չարենցի մասին է, այլ Վանանդեցու դեմ, բայց տարօրինակն այն է, որ նրանք իրար դեմ կռվում են՝ կռիվը վարելով Չարենցի «միջոցով»: Չարենցին հասցեագրվող մեղադրանքները հաճախ անցնում են արսուրդի սահմանը: Նույնիսկ Դաբաղյանը նկատում է այդ արսուրդը. «Ընկ. Վանանդեցին այնքան է կատարելագործվել վուլգար սոցիոլոգիզմի մեջ, որ նույնիսկ Պետական թատրոնում իր մի դասախոսության ընթացքում Չարենց անունը հայտարարեց որպես մանր բուրժուական անուն» (ն. տ. . ծանոթագրություն):

Այսօր տարօրինակ կարող է թվալ այն, որ նույնիսկ Չարենցի տաղանդի գնահատողներն ու նրան պաշտպանողները չափազանց զգուշորեն էին արտահայտվում նրա հայրենասիրական բանաստեղծությունների, մասնավորապես «Ես իմ անուշ . . .» -ի մասին: Հիշենք միայն մեկ օրինակ: Թիֆլիսի «Հայարտանը» Վրաստանի պրոլետգրողների ասոցացիայի հայկական բաժանմունքի ժողովում ունեցած ելույթում Ադասի Վարդանյանը բարձր է գնահատում Չարենցի ստեղծագործությունը և շատ հարցերում հակադարձում նրա հասցեին հնչած մեղադրանքներին: Նա անդրադառնում է Գ. Վանանդեցու այն կարծիքին, թե Չարենցն ազգային (նկատի ունի՝ ազգայնական) գրող է, որի համար իբրև անժխտելի փաստարկ է բերում «Ես իմ անուշ . . .» -ը: (Ի դեպ՝ այդ օրինակը բերում են նաև ուրիշները): Քաղվածաբար բերելով բանաստեղծության առաջին քառատողը՝ («Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում . . .») Վարդանյանն ասում է, որ այդ տողերը հիշվում են միշտ «որպես «սպանեցուցիչ» ապացույց Չարենցի նացիոնալիզմի» և իբրև թե «արդարացնում» է նրան. «**Իհարկե, պրոլետգրողին վայել չեն այդ տողերը.** (ընզձումը մերն է -Տ. Բ.) բայց կարծում ենք, որ Չարենցին, այն էլ 20 թվի Չարենցին, կարելի է ներել այդ մի քանի աշուղական չափազանցած տողերը, մանավանդ որ ինքը ևս վաղուց հրաժարվել է այդ տողերից և հավակնություն էլ չունի իրեն ժառանգական պրոլետ գրող հռչակելու» («Պրոլետար», Թիֆլիս, 1928, թ.12): Մանր բուրժուա և ազգայնական – ու ը էին տանում այս «մեղքերը» Չարենցին «պրոլետարիզմի» այդ շրջանում: Այս հարցին կարելի է մոտենալ երկու տարբեր դիրքերից: Նախ Չարենցի հեղափոխական բնույթի բանաստեղծություններն ու պոեմները նույնիսկ ուղղափառ կոմունիստների կողմից անհամեմատ բարձր էին գնահատվում պրոլետբանաստեղծների համեմատությամբ, ինչը դժվարացնում էր նրա մրցակիցների պայքարը: Թերևս, կարելի է բավարարվել կուսակցական բարձր պաշտոններ զբաղեցնող Ա. Կարինյանի մի քանի գնահատումներով: Կարինյանը շեշտում է նոր որակի գրականության ստեղծման գործում Չարենցի անփոխարինելի դերը. «Նա – այդ «նոր» պոետը պիտի կարողանար շողկապել հասարակական նոր ուժի միջազգայնությունը ասիական Արևելքի կոլորիտով - և

հենց այդ կոնկրետ ֆոնի վրա էլ հյուսել իր հեղափոխական երգերն ու պատկերները: Եվ այդ բոլորը կատարել առանց հայ մեշչան հասարակությանը հատուկ լավկանության կամ սանտիմենտալիզմի – գուցե մի փոքր անտաշ, մի փոքր կոպիտ – սակայն առաջ շարժվող և անդադար պայքարող ժողովրդական մասսաներին հարազատ կտրուկ լեզվով և ոճով: Չարենցը – ահա հենց այդ պոետն է» (Կարինյան Ա, Նորագույն հայ գրագետները, ԽՂ, 1925, թ. 197): Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում ևս մի լրացում անել՝ ցույց տալու համար, որ Չարենցը հեղափոխական պոետներին ու մյուս գործերին («Կոմունարների պատը Փարիզում», «Մեծ առօրյան», «Բալլադ քսանվեցի մասին», «Չուգունե մարդը», Լենինին նվիրված բանաստեղծությունները և այլն) զուգահեռ գրում էր «Խմբապետ Շավարշը», մի փոքր ուշ՝ «Դեպի լյառն Մասիս», «Մահվան տեսիլ» և այլ պոետներ: Այսինքն՝ փորձում էր *հավասարակշռել հեղափոխական ու ազգային հայրենասիրական բովանդակություն ունեցող ստեղծագործությունները*՝ երկու դեպքում էլ բարձր պահելով առաջնակարգ բանաստեղծի իր նշաձողը:

Ինչ վերաբերում է ազգային բովանդակություն ունեցող գործերի գնահատությանը, ապա այստեղ էլ խիստ տարբերվում էին, այսպես ասենք, խմբակային պայքարի ներկայացուցիչների և ավելի հավասարակշիռ քննադատների գնահատականները: Դարձյալ բավարարվենք քիչ օրինակներով: Ն. Դաբաղյանը վերը նշված իր հոդվածի շարունակության մեջ (ԽՂ, 1928, թ 273) Վանանդեցուն մեղադրում է, որ նա չի նկատել Չարենցի նացիոնալիզմը «Երկիր Նայիրի» վեպում, որտեղ այն արտահայտված է սպեցիֆիզմի միջոցով: Եվ քանի որ, իր կարծիքով, Վանանդեցին գաղափար չունի սպեցիֆիզմի մասին, ապա փորձում է ինքը դա ցույց տալ. «Սպեցիֆիզմը նացիոնալիզմի այն արտահայտությունն է, որը քողարկված, հղկված, խորամանկ ձևերով է հանդես գալիս: Մեր նպատակը չէ ներկա հոդվածում մանրամասն խոսել գրական սպեցիֆիզմի մասին, բավական է շեշտել այն, որ մեր գրականության մեջ «նայիրովչիան» (նայիրականությունը) դա սպեցիֆիկյան մտածելակերպի գրական արտահայտությունն է, որը որոշ թելերով կապվում է «ազգային կուլտուրական ավտոնոմիայի» տեսության հետ: Թե Բաֆֆիական նացիոնալիզմը և թե «նայիրովչիան», ըստ էության, նացիոնալիզմի արտահայտություններ են, միայն առաջինը կոպիտ ձևերով, իսկ երկրորդը՝ քողարկված ու հղկված: Առաջինը բուրժուական ինտելիգենցիայի, իսկ երկրորդը՝ մանր-բուրժուական ինտելիգենցիայի միջոցով արտահայտված: Այստեղ տարբերությունը ոչ թե էության, այլ արտահայտման ձևերի մեջ է»: Ինչ խոսք, Դաբաղյանը միանգամից երկու նշանակետի է խփում՝ «Երկիր Նայիրի» *մանր-բուրժուական ու նացիոնալիստական վեպ է:*

Իհարկե, Չարենցն անպատասխան չի թողնում Դաբաղյանին՝ նրան հասցեագրելով մի էպիգրամ, որ հետագայում տեղ գտավ բանաստեղծի

«Անտիպ և չհավաքված երկեր» (1983, էջ 267) գրքում՝ «Մի մարքսիստ քննադատի» (Ն. Դ.) վերնագրով.

Դու Մարքսից հազար ցիտատ ես բերում,
Երբ ցանկանում ես գործդ դրստել,
Օ, թեկուզ բերես միլիոն մեջբերում-
Դու կաս, կմնաս - նայիրյան չստեր
Հագած ֆիլիստեր - 1928:

Դաբաղյանի անհեթեթությունը հասնում է այն աստիճանի, որ նա Վանանդեցուն մեղադրում է, որ վերջինս հարկ եղած ուշադրություն չի հատկացրել բանաստեղծի նախահեղափոխական գործերին, որտեղ կարող էր նույնպես հայտնաբերել գաղափարական վտանգավոր սխալներ: Այդ մասին Չարենցը հիշատակում է իր «Օբյեկտիվ քննադատության մասին» հոդվածում՝ գրելով. «Մարքսիստական օբյեկտիվ քննադատության դիմակ հագած այս նայիրյան «տղերքը» առանձնապես թունավոր ու ռիսերիմ լեզու են բանեցնում, երբ մոտենում են իմ գրական վաստակին: Նրանք այդ գրական վաստակը քրքրում են իմ մանկական խանձարուրից սկսած և ջանք չեն խնայում իդեոլոգիական հավասարության նշան դնել իմ և Տերյանի ամբողջ գործի միջև» (Եղիշե Չարենց, Օբյեկտիվ քննադատության մասին, «Կոմունիստ», Բաքու, 1928, թ.3):

Այս գնահատականի հակադրության ևս մի օրինակ բերենք դարձյալ Կարինյանի նույն հոդվածից (Նորագույն հայ գրագետները, 1925, թ. 197). «Այդ կողմից (նկատի ունի «Երկիր Նայիրին»-Շ.Լ.) նրա դերը հավասարագոր է Բաֆֆու կատարած գործին – այն տրամաբանությամբ միայն, որ **Բաֆֆին հիմնավորել է հայ նացիոնալիզմը և ազգայնական մեխանիզմի շարժումը, իսկ Չարենցը այդ նացիոնալիզմի դեմ է ուղղել իր գրիչը և խոսքը**»: Թերևս դժվար է նաև այս գնահատականի հետ համաձայնվել այն առումով, որ Չարենցի քննադատությունն ուղղված է այն ուժերի դեմ, որոնք չկարողացան փրկել հայրենիքը, և Կարինյանն էլ գիտե, որ սրանք տարբեր երևույթներ են: Այնուամենայնիվ, Կարինյանը բարձր է գնահատում վեպի պատկերավորությունը՝ «փառահեղ տաղանդավոր նկարիչներին հատուկ՝ ներկերով գծված» էջերը, կյանքի ռեալիզմը, սուր քննադատությունը և եզրակացնում, որ «Չարենցը նկարագրական իր այդ ձևով և «վեպի» ընդհանուր կառուցվածքով, հիրավի, նոր էջ է բաց անում մեր գրականության համար»: Կանգ չառնելով Կարինյանի ուշագրավ դիտարկումների վրա՝ նկատենք միայն, որ նրա վերլուծություններն արժեքավոր են և՛ Չարենցի պաշտպանության առումով, որն ինքնին կարևոր է, և՛ գրականագիտական տեսակետից: Նա նկատում է, որ Չարենցի վեպում պատմողը սովորական նայիրցին է և ավելացնում.

«Բայց միաժամանակ դրա հետ այդ պատմողի կողքին ընթերցողը նշմարում է անկյունում կանգնած հեղինակին, որը կարծես մեֆիստո-

Ֆեյյան ժպիտը դեմքին հետևում է իր հերոսի պատմությանը և նայիրյան աշխարհի անցուդարձին» (ն. տ .):

Հարց կարող է առաջանալ, թե որտեղի՞ց են սկիզբ առնում Չարենցի վերաբերյալ այս հակադիր կարծիքները, որոնք շատ են հակադրության երկու կողմում էլ: Կարծում ենք՝ հեղափոխության բնույթից: Մեր տպավորությամբ՝ նախորդ բոլոր հեղաշրջումները, որոնք հասարակարգ են փոխել (ստրկատիրական, ճորտատիրական, բուրժուական), անկախ փոփոխության ձևից (ապստամբություն թե հեղափոխություն), թերևս վտանգ չեն ներկայացրել ժողովուրդների ազգային ինքնության համար և տարբեր երկրներում կատարվել են տարբեր ժամանակներում: Հոկտեմբերյան հեղափոխության կարգախոսը՝ «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք», վտանգ էր ներկայացնում ոչ միայն ազգերի անկախության, այլև նրանց ինքնության, ազգային յուրահատկությունների պահպանման համար: Այս իմաստով Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը և՛ նման էր նախորդներին, և՛ տարբեր: **Նմանությունը** ճնշված դասակարգերին ոտքի հանելն էր: Սկսած վաղ քրիստոնեությունից հասարակության ստորին խավերը պայքարում էին իշխողներից խլել և՛ նրանց հարստությունը, և՛ իշխանությունը: **Տարբերությունը** Հոկտեմբերյան հեղափոխության պարագայում **ոչ միայն դասակարգերի հակադրությունն էր, այլև ազգ-դասակարգ հակադրությունը** կամ, համենայն դեպս, ազգությանը երկրորդական տեղ հատկացնելը: Գոեհիկ սոցիոլոգիզմի տիրապետության պայմաններում Չարենցի համար խնդիր էր այս երկբևեռ իրականության մեջ հավասարակշռություն պահպանելը:

Թեև Չարենցը, եթե կարելի է ասել, «սեփական ուղիով», այսինքն՝ պատերազմի մղձավանջից ազատվելու և իր հայրենիքի փրկության հեռանկարով միացավ հեղափոխությանը, այնուամենայնիվ, նա՛ դարձավ հեղափոխության ամենամեծ երգիչը՝ աստիճանաբար հարստացնելով և որոշակիացնելով իր ըմբռնումները հեղափոխության բովանդակության վերաբերյալ: Թե՛ Ն. Աղբալյանը, թե՛ Ա. Չոպանյանը, թե՛ Պ. Մակինցյանը և ուրիշներ Չարենցին համարում էին հեղափոխության ամենամեծ երգիչը ոչ միայն հայ իրականության, այլև Խորհրդային Միության մեջ:

ԵՐԿԱՏՎԱԾ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ինչպես արդեն նկատելի է ասվածից, Չարենցի հեղափոխական երգերն առաջին հերթին հատկանշվում են ընդհանուր մարդկության չտարորոշված զանգվածից դեպի դասակարգային շահերին անցնելու բնույթով, ինչը կարող է ընկալվել և՛ իբրև հեղափոխության նպատակի հստակեցում, և՛ իբրև ժամանակի գաղափարական պարտադրանք: «Գույք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմում Չարենցը գրում է.

Օրերում այս ջերմ ու հողմածեծ,

Երբ շառաչում են բանակներ մեծ,
Եվ Արարատից մինչ բարձրաբերձ
Հիմալայները այն երկնահեց
Ելած պայքարի՝ շաչում են, տե՛ս,
Դասակարգերի գորքերն հրկեզ, -
Ոգևորությամբ պայծառատես
Երգում եմ ահա այս գովքը ես:

Այնուհետև նա այդ դասակարգերը սև է անվանում, որոնց դեմ մի մեծ պայքար է մղվում: Բայց պարզվում է, որ հեղափոխության գաղափարախոսության մեջ, այսուհանդերձ, թակարդ կա, որից Չարենցը չի կարողանում խուսափել: Դա նախկինում տիրապետող դասակարգերի ձեռքբերումների ուրացումն է: Եվ եթե բանաստեղծը «Ես իմ անուշ...» տաղում Նարեկացուն և Քուչակին շատ բարձր էր գնահատում, ապա հիշյալ պոեմում գրում է.

Օ՛, մռայլախոս դպիրներ սև՛,-
Շնորհալի՛, և դո՛ւ Նարեկ,
Դո՛ւք - մագաղաթյա և հանճարեղ,
Դու՛ք , զարհուրելի, ինչպես Դարեհ... .

Գուցե «Դարեհ» -ը հանգի համար է բանաստեղծն օգտագործել, բայց, այնուամենայնիվ, նրանց մտքի պատան է համարում և այլ համարժեք գնահատականներ տալիս, թեև միաժամանակ նաև հանճարեղ է անվանում նրանց: Դասակարգայինի ըմբռնումը միայն բառի կիրառությամբ չի արտահայտվում, այլև տերերի և ճորտերի, նրանց արվեստի հակադրությամբ: Հները ներկայանում են իբրև «դժնի դպրության» կերտողներ, նրանց ճորտերը՝ հայրենների, անտունիների և այլ «գեղջկաբարբառ ուրախության» հեղինակներ: Այսինքն՝ սխալ էր տիրապետող դասակարգը, արդար ու ճիշտ էին հասարակ մարդիկ:

Սակայն սխալ կլինի Չարենցին այսպես ուղղակի և միակողմանի գնահատելը, որովհետև նրա՝ ժամանակին (իր կենդանության օրոք) տպագրված գործերին զուգահեռ՝ պահպանվել և հետագայում հրատարակվել են անտիպները, որոնք ապացուցում են բանաստեղծի երկատված էությունը: Չարենցի հոգում փոթորիկ էր, որի ակունքները տարբեր էին: Մի կողմից՝ նա դժգոհ էր մեր միջնադարյան մեծ բանաստեղծներից, որոնք սեր, մարդասիրություն ու խոնարհություն էին քարոզում՝ առանց թշնամուն դիմագրավելու, պայքարի տրամադրություն ներարկելու: Վերոնշյալ պոեմում Չարենցը միջնադարյան վերոնշյալ բանաստեղծներին անհամարժեք գնահատական է տալիս՝ անարդարորեն մեղադրելով նրանց՝ վերջիններիս գործունեության մեջ օգտակար կողմ չտեսնելով: Մյուս կողմից՝ 30-ական թվականներին Չարենցի վրա հետզհետե ավելանում է քաղաքական ճնշումը, և Չարենցը բողոքում է Առաջնորդին.

Յնծություն է համայն հայրենիքում իմ նոր,
Հղում է սերն իր քեզ ժողովուրդը խնդուն,
Մի թե պղծում եմ այն ես իմ հիմնով. . .

Եվ հեղափոխությունից հիասթափված Չարենցը վերադառնում է Նարեկացուն ու նրա Աստծուն .

Եվ ես, ինչպես վկան՝ Նարեկացին,
Բյուր տարիներ հետո այս անհավատ դարում
Ես կարմրակեզ երգիչ անգետ լույսիդ
Ահա դիմում եմ քեզ, ո՛վ Արարիչ:

Նարեկացուն և միջնադարյան այլ գործիչներին նվիրված Չարենցի սոնետներն ու աղոթքները, «Իմ լեռան աղոթքը» պոեմը և այլ ժամանակին անտիպ մնացած գործեր, նրա հոգեկան տվայտանքների մի երեսն են, մյուս երեսում հեղափոխությունն է, նրա առաջնորդներն են: Եվ սա կեղծիք չէ, այլ հոգեմաշ տառապանք: Բավական է հիշեցնել միայն, որ Չարենցը, տեսնելով իր շուրջը կատարվող աղետները, գիշերային ժամերին գաղտնի սպանիչ տողեր նվիրելով Ստալինին («թիֆլիսեցի կինտո» անվանելով նրան), կորցնելով հարազատ մարդկանց՝ իր ապրած դարն, այնուամենայնիվ, անվանեց լենինյան և չհանգեց, չհասավ վերջինիս դիմակազերծմանը:

Իսկ արդեն «Պատմության քառուղիներ» պոեմում Չարենցն ավելի ծանր մեղադրանքներ է հասցեագրում նախնիներին այն բանի համար, որ նրանք մեզ հզոր հայրենիք չեն ավանդել («Չի եղել մեր գայլը պղնձյա. . .»),

Օ՛, նախնիներ . . . Տեսնում եմ ահավասիկ . -
Հին դարերի խորքում, ուղիներով մռայլ,
Քաղցած, քոսոտ, անբուրդ, դեպի լյառը Մասիս
Քայլում է առասպելյալ մեր գայլը. . .

Այդ նախնիները եղել են ավելի շահասեր, քան հայրենասեր, որովհետև իրենց ամրոցների պատերում, իրենց անվտանգությունն ապահովող զենքերի տեղ մի բուռ ոսկի են պահել՝

Իրենց մութ պատերում մի բուռ ոսկի պահած
Եվ ո՛չ մի, ոչ մի մեխ,-
Ոչ մի կտոր երկաթ, կամ անագե շաղախ,
Կամ մարմարյա մի սյուն, կամ թեկուզ կիր,
Որ փորձության պահին անձրևներից մխար
Եվ իր ծուխը խառներ ըմբոստության երգին. . .

Այս ոգով շարունակելով մինչև նոր ժամանակները՝ պոեմում Չարենցն արդեն քննադատությունից անցնում է անցյալի ժխտման, ինչը խստորեն քննադատվում է և՛ համակիրների, և՛ հակառակորդների կողմից:

Իր անդավաճան նվիրումին և հայրենասիրությանը զուգահեռ՝ Չարենցի մեջ կասկածներ և դժգոհություն է առաջանում մեր ժողովրդի անցած պատմական ուղու անսխալականության վերաբերյալ: Նկատենք, որ հայրենասիրության որակն ամենևին էլ հայրենիքի մասին ներբողներ գրելը չէ, թերևս, նրանք են ավելի հայրենասեր, ովքեր բացահայտում են թերություններն ու սխալները՝ դրանով օգնելով ժողովրդին՝ ազատվել իր սխալներից: Այս իմաստով Չարենցը շարունակում է հայրենասիրության այն որակը, որ սկիզբ է առնում Խորենացուց, արտահայտվում Մ. Նալբանդյանի, Բաֆֆու, Շ. Շահնուրի և այլ գրողների երկերում: Անշուշտ, թերությունների նկատմամբ ցավի զգացումը Չարենցին նկատելիորեն մղում է չափազանցությունների և ժխտման: Մյուս կողմից էլ, ինչպես ասում են՝ «պապից ավելի պապական» երևալու ձգտումով Չարենցը «Մասունցի Դավիթը» պոեմը վերամշակում է դասակարգայնության սկզբունքով՝ Ձենով Օհանին ներկայացնելով իբրև նենգ ու թուլամորթ իշխան, որ պատրաստ է զիջել թշնամուն բոլոր հարցերում, նույնը վերագրելով բոլոր իշխաններին:

Դառնանք – բարբառենք նզովք ապա

Ձենով-Օհանի՛ն, իշխանին նե՛նգ,-

Դառնանք -բարբառենք նզովք ապա

Ա՛յլ իշխաններին բոլոր այն մեր,

Որ բերին մեզ մահ, ու մու՛ժ, ու նե՛ռ:-

Անշուշտ, այս մեկնաբանությունը չի համապատասխանում հայկական էպոսի ոգուն: Էպոսի հերոսները տիրապետող դասակարգի հատկանիշներով չեն օժտված, նրանք կովում են ժողովրդի համար՝ առանց ընդգծելու իրենց դասակարգային առավելությունները: Ժամանակին թե՛ Մ. Աբեղյանը, թե՛ Ա. Տերտերյանը նկատել են, որ մեր էպոսը գեղջկական բնույթ ունի, տիրոջ և ճորտի հարաբերություն չկա այնտեղ, մինչդեռ Չարենցը հենց այդ տեսանկյունից է մոտեցել էպոսին:

Ժամանակների հեռվից այսօր դժվար է պնդել, թե իրոք այդպե՞ս էր մտածում Չարենցը, թե՞ ստեղծված քաղաքական ու գաղափարական իրավիճակն էր այդպես թելադրում:

Չարենցը երբեմն դասակարգի գաղափար էր ներմուծում այնտեղ, որտեղ առանձնապես դրա անհրաժեշտությունը չկար: Օրինակ՝ «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմում նկատում է, որ բոլոր դարերում ժողովրդին խաբել են սիրո և համերաշխության խոստումներով, և .

Տառապյալ մարդն աշխարհում

Սպասում էր փրկչին դեռ

Մին հույսերով զարդարուն . . .

Ի տարբերություն այս սուտ փրկիչների՝ նոր փրկիչը չեկավ սիրո պատգամով՝

«Ո՛չ Հիսուսի պես խոնարհ,

Ո՛չ Բուդդայի նման հեզ, // Մրրկաշունչ նա եկավ, // Որոտաձայն ու հրկեզ», և այս նոր փրկչի տախտակների վրա

Մի պատվիրան կար գրած՝

«Դաշտերին դաշն ընդհանուր»,

«Պալատներին – պատերազմ»:

Այս նոր փրկիչը Լենինն էր իր հեղափոխությամբ: «Փրկչի» գաղափարը կամա թե ակամա հեղափոխությունը կապում է քրիստոնեության գաղափարի հետ: Այդպես էր նաև Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» հիշատակված պոեմում:

Գուցե զարմանալին այն է, որ հեղափոխության բուռն ոգևորության օրերին Չարենցը որևէ տեղ չի հիշատակում ոչ Լենինի, ոչ էլ այլ փրկչի անուն. այդ օրերին Լենինն ու պրոլետարիատը քրիստոնեական կրոնի հակառակ կողմում էին: Բայց ասիա 1936-ին «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմում Չարենցը «վերադառնում է» փրկչի գաղափարին, զուգահեռ՝ Նարեկացուն ու աղոթքներին: «Փրկչի» անունը բնականաբար կապակցվում է Քրիստոսի հետ, որի հետևից նույնպես գնում էին հասարակության ճնշված շերտերը, ինչպես նաև հիվանդները, անդամալուծները, կույրերը ... Իսրայելում ապրող տարբեր ազգերի ներկայացուցիչները, որոնց Քրիստոսը երկնային դրախտ էր խոստանում: Մոցիալիստական հեղափոխությունը ևս, կոմունիզմի անունով, ազատություն ու հավասարություն էր խոստանում բոլորին՝ համայն աշխարհի մարդկությանը:

Չեռաքրքրական է, որ Չարենցի մահից տարիներ հետո համաշխարհային ճանաչում ունեցող հույն գրող Նիկոս Կազանձակիսը իր «Վերջին փորձությունը» գրքում (1951 թ.) արժարժում է ազգ-կրոն հարաբերության էությունը: Այս ելակետով նա Հուդայի կերպարին տվել է նոր մեկնաբանություն՝ նրան վերագրելով երկնային դրախտից առավել կարևոր՝ Իսրայելը Հռոմի լծից ազատագրելու գաղափարը: Ի դեպ պետք է ասել, որ համաշխարհային գրականության մեջ երկարորեն քննարկվել է Հուդայի կերպարի առեղծվածը, և Սուրբ Գրքին հակառակ՝ տարբեր պատճառաբանություններով շատերն են արդարացրել Հուդային: Ըստ Կազանձակիսի մեկնաբանության՝ Հուդան մտածում էր իր ժողովրդի ազատության, իսկ Հիսուսը՝ բոլոր մարդկանց մասին: Հուդան հարցնում է Քրիստոսին. «Իսրայելը հռոմեացիներից ազատել էս ուզում», իսկ Քրիստոսը պատասխանում է. «Հոգին մեղքից եմ ազատել ուզում»: Այս պատասխանը չի գոհացնում Հուդային, որը հակադրվում է Քրիստոսին. «Առաջին հերթին՝ մարմինն ազատիր հռոմեացիներից, հետո՝ հոգին մեղքից: ... Տունը տանիքից չեն սկսում սարքել՝ հիմքից են սկսում» (Ն. Կազանձակիս, 2020: 232): Ըստ այս տրամաբանության՝ առանձին ազգի ազատության գաղափարն այդ ազգի համար դառնում է գերադաս համայն մարդկության երջանկության գաղափարի համեմատ: 1930-ական թվականներին խորհրդային երկրում կոմունիզմի գաղափարն ուներ առաջնային նշանա-

կույթուն և բոլոր ազգերի պրոլետարներին միացնելու նպատակ, ուստի ազգային խնդիրներ արծարծող հեղինակները մեղադրվում էին նացիոնալիզմի մեջ և կա՛մ արքայազն, կա՛մ գնդակահարվում: Այսինքն՝ ստացվում է, որ քրիստոնեության ժամանակ Եկեղեցին դավաճան էր հռչակում հավատից շեղվողներին, խորհրդային տարիներին՝ պրոլետարիզմի առաջնահերթությունը և կոմունիզմի գաղափարը ազգային գաղափարին ստորադասողներին: Ըստ այդմ՝ իրականությունն այն է, որ հեղափոխության ամենամեծ երգիչ Չարենցը մեղադրվում էր հենց նացիոնալիզմի մեջ: Սակայն ճշմարտություն է և այն, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ հեղափոխության երգն աստիճանաբար նվազում էր, իսկ հայրենիքի երգը շարունակվում է՝ կորցրածի համար տխուր ելևէջներով.

Սակայն ո՞ւր է Ղարսը, և ո՞ւր է պարտեզում մրտդ այն տղան,-

Որ ուներ երազներ բուրյան, և ո՞ւր է տխրաձայն Տերյանը...

(1936 թ.)

Ասում են՝ երջանկության մասին երազում են ապերջանիկները, կարելի է ասել նաև, որ հայրենիքի մասին երազում են հայրենիքից զրկվածները: Այդպես էր ապրում Չարենցը:

Բայց փաստ է նաև այն, որ անձնական ողբերգության ճանապարհն անցնելով՝ Չարենցը հարստացրեց հայ գրականությունը և գալիք ժամանակներին հանձնեց ի՛ր ժամանակի ոգին ու պատմությունը: Չարենցը կարողացավ ներդաշնակել երկու հակադիր՝ ազգության և հեղափոխության գաղափարները՝ հոգու խորքում և անտիպներում վառ պահելով Նաիրի երկրի տեսիլը: Այս ամենով հանդերձ՝ Չարենցը մնում է ոչ թե որևէ դասակարգի, այլ հեղափոխության երգիչը և ազգային շեշտված նկարագիր ունեցող բանաստեղծը, որը հեղափոխությունը գնահատում է ազգայինի դիրքերից:

Գրականության ցանկ

1. **Քալանթարյան Ժ.**, Տե՛ս, «Աթիլա» պոեմի ստեղծագործական պատմությունը, «Չարենցյան ընթերցումներ», հ. 4, Եր. համալսարանի հրատ., 1979, էջ 154-167:
2. **Նայիրյան Գ.**, Հայ գրականությունը 1919 թվին, «Յառաջ», Երևան, 1920, թ. 39:
3. **Ալեքսանդր Բոկ, Մերգեյ Եսենին**, «Սովետական գրող» հրատ., Եր., 1986, էջ 190:
4. **Հակոբյան Ս.**, **Եղիշե Չարենց**, «Արեգ», Բեռլին, 1923, թ. 11, էջ 673:
5. «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1928, թ. 12:
6. **Մուրխաթյան Հ.**, Ճիշտ քննադատելու պրոբլեմը, «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1927, թ. 51:
7. **Մուրխաթյան Հ.**, Խորհրդային Հայաստանի գրական քառամյակը, «Խորհրդային Հայաստան», /այսուհետ՝ **ԽՀ**/Եր, 1924, թ. 273:
8. **Ալազան Վ.**, Պրոլետարական գրականության դժվարությունները, «ԽՀ», 1927, թ. 165:
9. **Դաբադյան Ն.**, Մի տխուր էվոլյուցիայի պատմություն/ Պատասխան ընկ Վանանդեցուն/, **ԽՀ**, 1928, թ. 273:
10. «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1928, թ. 12:
11. **Կարինյան Ա.**, Նորագույն հայ գրագետները, **ԽՀ**, 1925, թ. 197:

12. **Դաբադյան Ն.**, Մի տխուր էվոլյուցիայի պատմություն, ԽՀ, 1928, թ. 273:
13. **Շիշե Զարենց**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, բնագիրը պատրաստեց և ծանոթագրեց Անահիտ Զարենցը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1983, էջ 267:
14. **Շիշե Զարենց**, Օբյեկտիվ քննադատության մասին, «Կոմունիստ», Բաքու, 1928, թ. 3:
15. **Վարինյան Ա.**, Նորագույն հայ գրագետները, ԽՀ, 1925, թ. 197:
16. **Նիկոս Վազանձակիս**, Վերջին փորձությունը, Եր., «Անտարես» հրատ., 2020, էջ 232:

References

1. **Kalantarjan, Յ.**, «Atilla poemi stevtsagortsakan patmutjun», «tj^harents^hjan enter^hummer», h. 4, Yerevani petakan hamalsarani hrat., 1979, edz 154-167 (in Armenian)
2. **Hakobjan, S.**, Jevife tj^harents^h, «areg», Berlin 1923, t 11, edz 673 (in Armenian)
3. **Surxatjan, H.**, tj^hift k^hnnadatelu problemə, «proletar», tiflis, 1927, (in Armenian)
4. **Surxatjan, H.**, «Xorh^hrdajin hajastani g^hrakan karamjakə» Xorh^hrdajin Hajastan oratert, Yerevan 1924, t 273 (in Armenian)
5. **Alazan, V.** Proletgrakanutjan d^hzvarutjunnerə, xorh^hrdajin hajastan, Yerevan 1927, t 165 (in Armenian)
6. **Dabaxjan, N.**, mi t^hxur evoljuts^hiaji patmutjun, Xorh^hrdajin Hajastan, Yerevan 1928, t. 272 (in Armenian)
7. «Proletar» Tiflis, 1928, t 12 (in Armenian)
8. **Karinjan, A.**, noragujn haj gragetnerə, Xorh^hrdajin Hajastan, jerevan 1925, t. 197 (in Armenian)
9. **Dabaxjan, N.**, tes t 272 hodvat^hi farunakutjunə t 273-um (in Armenian)
10. **Jevife tj^harents^h**, «antip jev t^hhavakvats jerker», Yerevan hssh ga hrat., 1983, edz 267 (in Armenian)
11. **Najirjan G.**, «Haj grakanutjuny 1919 tvin», «Haradz», Yer., 1920, t.39 (in Armenian)
12. **Jevife tj^harents^h**, «Objektiv k^hnnadatutjan masin», «komunist», baku 1928, t 3 (in Armenian)
13. **Aleksand^hr Blok**, Sergej Jesenin, «Antir jerker», jerevan, «Sovetakan grov», hrat. 2020, edz 198 (in Armenian)
14. **Nikos Kazandzanakis**, «Verdzin pordzutjunə», Yerevan «Atares», hrat. 2020, edz 232 (in Armenian)

Ճենյա Քալանտարյան- հեղինակ է մենագրությունների, բուհական ձեռնարկների, քրեատմատիանների, հոդվածների և ուսումնասիրությունների մի քանի ժողովածուների, համահեղինակ դպրոցական 11-12-րդ դասարանների հայ գրականության դասագրքերի, հարյուրից ավել հոդվածների: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է գրական քննադատության պատմությունն ու տեսությունը, հայ նորագույն և ժամանակակից գրականությունը, համեմատական գրականագիտությունը:

ORCID ID 0009 - 0006 - 7400 – 5658

j.kalantaryan@ysu.am

Zhenya Kalantaryan - The scope of his scientific interests is modern Armenian literature, the theory of literature, the theory of literary criticism and the history of Armenian literary criticism. He is the author of university textbooks, school textbooks, monographs, collections of literary studies, more than a hundred articles.

ORCID ID 0009-0006-7400-5658

j.kalantaryan@ysu.am

Женя Калантарян- Доктор филологических наук, профессор, ЕГУ. Сфера ее научных интересов – современная армянская литература, теория литературы, теория критики, история

армянской литературной критики: Она является автором вузовских и школьных учебников, монографий, литературоведческих сборников, более сто статей.

ORCID ID 0009-0006-7400-5658
j.kalantaryan@ysu.am

Ընդունվել է տպագրության 10.02.2024թ.:

Էմմա Գրիգորյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ

Հայ-հունական քոլեջի դասախոս

ORCID ID: 0009-0006-9328-4568

em.grigoryan77@mail.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-70

**ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ
ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ «ԱՆԿԵԶ ՍՈՐԵՆԻ» ՇԱՐՔՈՒԻՄ**

Բանալի բառեր – Դավթյան, պոեզիա, խորհրդապատկեր, անկեզ մորենի, Աստվածաշունչ, դրախտ, դժոխք, արքետիպ:

Աստվածաշնչյան կերպարները, դրվագները և պատկերները առանձնահատուկ տեղ ունեն Վ. Դավթյանի բանաստեղծական համակարգում: Սույն հոդվածն ուղղված է դրանց ուսումնասիրմանը և արժևորմանը: Հետազոտությունը կատարվել է կենսագրական փաստերի, պատմամշակութային իրողությունների դիտարկմամբ, միջաբանադաստույթյան, հոգեվերլուծության և կառուցվածքային-նշանագիտական մեթոդների համադրական կիրառմամբ:

Աստվածաշնչյան ներագրման դաշտը նկատելի է թեմատիկ լայն ընդգրկմամբ՝ թե՛ դավթյանական սիրերգության և հայրենեցության մեջ, թե՛ մարդու ճակատագրի և բանաստեղծի առաքելության շուրջ բանաստեղծական մտորումներում: Հեղինակի՝ հայրենի եզերքի կարոտի և ցավի երգը, սիրապրումը, պատմահայեցողական ըմբռնումները ձևակերտվում են աստվածաշնչյան պատկերակերպարային լուծումների նմանաբերումներով ու քաղաքներում: Աստվածաշնչյան խորհրդապատկերները Դավթյանի պոեզիայում ինքնատիպ լուծումներ և իմաստավորում են ստացել՝ անկեզ մորենու պատկերից սկսած մինչև խաչելության դրվագը: Հոդվածի մեջ քննարանվել են նաև «Անկեզ մորենի» շարքում առկա, քրիստոնեությանն առնչվող գունային, ձայնային և բուրազագոյական պատկերները:

Ուսումնասիրության նորույթը համադրական մեթոդաբանությամբ կատարված հետազոտության արդյունքում աստվածաշնչյան խորհրդապատկերների համակարգային նկարագրի բացահայտումն է: Գոյարանական ճգնաժամի պայմաններում խիստ արդիական են դավթյանական բանաստեղծական հուշումները:

Emma Grigoryan

PhD student of the Institute of Literature after M. Abeghyan of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia

Tutor of the Armenian-Greek College

ORCID ID: 0009-0006-9328-4568

em.grigoryan77@mail.ru

**BIBLICAL SYMBOLS IN VAHAGN DAVTYAN'S
"ANKEZ MORENI" POETRY SERIES**

Key words – Davtyan, poetry, symbolism, burning bush, Bible, heaven, hell, archetype.

Biblical figures, episodes and images have a special place in Davtyan's poetic system. This article is aimed at their study and evaluation. The research was carried out with the observation of biographical facts, historical and cultural realities, and the combined use of mythology, psychoanalysis and semiotic methods.

The field of biblical influence is noticeable by the broad coverage of themes, both in Davidic love songs and patriotic songs, and in poetic reflections on the fate of man and the poet's mission. The author's song of longing and pain of the native land, courtship, and historical-contemplative understandings are shaped by similes and metaphors of biblical iconographic solutions. Biblical images in Davtyan's poetry have received original solutions and meaning, starting from the image of strawberry to the episode of the crucifixion. The article also examines the color, sound and olfactory images from the cycle "Ankez Moreni" associated with Christianity.

The novelty of the study is the discovery of a systematic description of biblical symbols as a result of the comparative methodology research. In the conditions of existential crisis, Davtyan's poetic prompts are very relevant.

Эмма Григорян

*Соискатель Института Литературы им. М. Абеяна Национальной Академии Наук
Республики Армения*

Преподаватель Армяно-греческого колледжа

ORCID ID: 0009-0006-9328-4568

em.grigoryan77@mail.ru

БИБЛЕЙСКИЕ СИМВОЛЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ ВААГНА ДАВТЯНА "АНКЕЗ МОРЕНИ"

Ключевые слова – Давтян, поэзия, символика, неопалимая купина, Библия, рай, ад, архетип.

Библейские персонажи, эпизоды и образы занимают особое место в поэтической системе Давтяна. Данная статья направлена на их изучение и оценку. Исследование проводилось с учетом биографических фактов, исторических и культурных реалий, а также использованием мифокритики, психоанализа и семиотических методов.

Поле библейского влияния заметно широким охватом тем, как в любовных и патриотических песнях Давида, так и в поэтических размышлениях о судьбе человека и миссии поэта. Авторская песня о тоске и боли по родной земле, ухаживаниях, историко-созерцательных пониманиях сформирована сравнениями и метафорами библейских иконографических решений.

Библейские образы в поэзии Давтяна получили оригинальное решение и смысл, начиная от образа неопалимой купины и заканчивая эпизодом распятия. В статье также рассмотрены цветочные, звуковые и ольфакторные образы из цикла «Анкез морени», связанные с христианством.

Новизна исследования заключается в обнаружении систематического описания библейских символов в результате сравнительно-методического исследования. В условиях экзистенциального кризиса поэтические подсказки Давтяна весьма актуальны.

Վահագն Դավթյանի աշխարհայեցողության վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել Աստվածաշունչը, և դրա արձագանքը նկատելի է նրա պոեզիայի տարբեր շերտերում: Այս առումով առանձնահատուկ է «Անկեզ մորենի» շարքը՝ որպես հայրենի հողի ու այդ հողի կարոտի մասին հյուսված մի երգ, միացող կրակի ու վառ երազի թրթիռ: Իր երկհատորյակի առաջին հատորի առաջաբանում բանաստեղծը գրում է. «Գործերը դասավորեցի ոչ թե ժամանակագրական կարգով, այլ ըստ կենսագրության: Եվ, բնականաբար, երկերիս առաջին հատորը բացեցի «Անկեզ մորենի» շարքով, որն իմ ծննդավայրի և վաղ մանկության մասին է» (Դավթյան, 1985: 5):

«Անկեզ մորենի» շարքը, վերնագրի և բնաբանի պարատեքստային լուծումներից սկսած, հազեցած է աստվածաշնչյան մթնոլորտով և խոր-

հըրդապատկերներով, որոնք հանդես են գալիս քաղաքերումների և նմանաբերումների տեսքով: Շարքի և վերջին համանուն բանաստեղծության վերնագրերը հիշեցնում են մադիանացիների քրմի ոչխարները անապատ տարած և Քորեբ լեռան մոտ հասած Մովսեսի աստվածաշնչյան դրվագը: Բնաբանը Նարեկացու մատյանից է՝ «Մի լիցի ինձ// Երկնել և ոչ ծնանել... // Ամպել և ոչ անձրնել// Ընթանալ և ոչ հասանել...» (Դավթյան, 1985: 15) խորհրդանշական տողերով:

Շարքի յուրաքանչյուր բանաստեղծությունից ակներև է հեղինակի կարոտը դեպի մանկություն: Բովանդակային վերլուծության արդյունքում ակնհայտ է դառնում ճանապարհի խորհրդապատկերի և ընթացք ցույց տվող բառերի գերակայությունը՝ գնալ, գալ, տանել, թափառել, ետ դառնալ, ետ սլանալ, վերադառնալ, գտնել և այլն:

Հայրենի երկիրը բանաստեղծն անվանում է «Դու՝ իմ կորուսյալ, դու՝ իմ ավետյաց//Իմ կանաչ երկիր, իմ կարմիր հնչյուն» (Դավթյան, 1985:36): Ուշադրության են արժանի նաև հայրենի Ոսկեգետակի գունային բնորոշիչները՝ «Ակունքը կապույտ, // Ակունքը կանաչ... Հատակը ոսկի...» (Դավթյան ա, 1985: 23): Կորուսյալ երկիրը վերհուշի ու տեսիլի, երազի ու պատրանքի մեջ ներկայանում է դրախտի տեսքով: Հատկապես «կորուսյալ» և «ավետյաց» բառերի կիրառմամբ բանաստեղծի ընկալումներում ուրվագծվում է հայրենիք-դրախտ գուգահեռը: Վերոնշյալ գաղափարն ամբողջանում է՝ մանկությունն իբրև դրախտ ներկայացնելով: Հայրենաբաղձ հեղինակի կարոտի և կորստյան ապրումները ընդգծված են դրախտի և դժոխքի պատկերների միջոցով:

«Անկեզ մորենի» շարքի բանաստեղծությունների գերակշիռ մասը պատկերվում է տեսիլների միջոցով՝ իբրև արթմնի երազ, «աստղային պատրանք»: «Նախերգանքի» առաջին հատկանշական պատկերում («...Եվ կան ժամեր, կան ժամեր, որ երբ կոպերս եմ փակում, // Իմ ցավի մեջ ու հույսի կապույտ աստղեր են կաթում» (Դավթյան, 1985: 15) լքված ու դատարկված բնաշխարհը դեռևս շեն է, հայրենի տունը լույսի ու կապույտի մեջ է՝ ադոթի ու ցորենի բույրով լի, Արածանիի անեծքի շառայունը կրկին օրհնության ու շարականի է փոխվել, և լեռնաշխարհը Աստծո հայացքն է՝ կապույտ երկինքը վրան, խիղճը աստված է նորից, աշխարհի տերը խոփն է՝ արարման ոգին: Այդ տեսիլներում իշխում են սուրբ խղճի հոտը, լույսը՝ լուսեղեն ամպի պատկերով, բարին ու արդարը՝ մանկության աստծո՝ ձյան տեսքով: Տարբեր բանաստեղծություններում հեղինակը տալիս է շեն և ավեր տան հակադիր պատկերները՝ պաղ մահիկը, մորթվող գառան պատկերը, գիշերը, սև գերան, սև պատ, սև լուսամուտ, սև շուք, սև ամպ, սև կարկուտ ու ձյուն, սև սիրտ, փուշ, քար, արյուն պատկերաշարը: «Հեքիաթը» բանաստեղծության մեջ մանկության դրախտի վերհուշ կա կրկին՝ բնորոշ պատկերաշարով՝ օջախի բոցկլտա-

ցող կապույտ ու ոսկի կրակ, տատի տաք ու փափուկ ձեռքեր, կարմիր, հրեղեն մտրուկ: Բայց տեսիլը չքանում է, հեքիաթն՝ ավարտվում.

Աչք եմ բացում, ոչ կապույտ,
Ոչ ոսկի կա, ոչ կրակ...
Ո՞վ գողացավ, ո՞վ տարավ

Քեզ, հրեղեն իմ քուռակ... (Դավթյան ա, 1985: 21):

Նույն բանաստեղծության մեջ տան ներսի ջերմ մթնոլորտի «հեքիաթ-հեքիաթին» հակադրվում է «Ու դրսում//Պար է բռնել սատանան» (Դավթյան, 1985: 21) պատկերը: Հակադրվում են ներսի խաղաղը, տաքուկը, ներդաշնակը, որոնք խորհրդանշում են դրախտը, և դրսի աշխարհի քառասյինն ու դիվայինը:

Մի ուրիշ տեսիլում (բանաստեղծն ինքն էլ չգիտի՝ «Դեղին տե՞նդ է դա// Երա՞գ է, Թե՞ հուշ» (Դավթյան, 1985: 28)՝ «Փուշը» բանաստեղծության մեջ, կարծես երևում է «Գիշեր» քերթվածից մեզ հայտնի, քար ու փշի միջով քայլող բոբիկ Հիսուսի պատկերային «կրկնությունը».

Գնում է, գնում հոգնած մի մանուկ.

Ոտաբոբիկ է,

Ճանապարհը՝ փուշ (Դավթյան, 1985: 22)

Մանուկը նստել է շիկացած քարին, ուզում է ոտքի փուշը հանել, «բայց մինչև օրս չի՛ կարողանում»: Եթե այս պատկերը զուգահեռենք «Գիշեր» բանաստեղծության՝ քար ու փշի միջով քայլող բոբիկ Հիսուսի պատկերին, նկատի առնենք նաև «Փուշը» վերնագիրը, ակնհայտ են դառնում նմանաբերման մի քանի ուղղություններ: Դրանցից մեկը խաչելության գնացող Հիսուսի չարչարանաց ճանապարհն է, մյուսը՝ եղեռնի ու ազգային գաղթի, երրորդը՝ մանուկ Դավթյանի տարագրության ուղին: Փուշը վերնագիրը նմանաբերվում է տիրոջ չարչարանքի խորհրդանիշը հանդիսացող փշե պսակի պատկերին. «Հիսուսին կարմիր քղամիդ և ծիրանի հագցրին և նրա գլխին փշերից պատրաստված պսակ դրեցին» (Մատթ. 27.27-31, Հովհ. 19.2-3): Բանաստեղծությունը միջտեքստային հղումով կապվում է նաև Հովհ. Թումանյանի «Քրիստոսն անապատում» քերթվածի հետ.

Անապատի մեջ խավար ու տխուր,
Ցրված քարերից մի քարի վըրա,
Գլխակոր նըստած, մտախոհ ու լուռ՝
Աշխարհի մասին մըտածում էր նա:

.....

Աչքի առաջն անց էին կենում
Սըրով, արյունով խուժադուժ ազգեր,
Անճար ու տրկար լաց էին լինում
Աղքատը, այրին ու որբը անտեր...

Եվ անապատում մի քարի վրա
Միայնակ նըստած մըտածում էր նա...

(Թումանյան, 2018:121):

Դավթյանական գեղարվեստական երկու լուծումներում ևս, կարծում ենք, խաչաձևվում են անձնականը, ազգայինն ու համամարդկայինը: Առաջին երկուսին զուգահեռ պատկերավորվում են նաև տառապող մարդու, անմեղ մանկան համար ցավը, արդար աշխարհի, հաշտ ու խաղաղ մարդկության երազանքը: Այս առիթով նախ հիշենք Դավթյանի խոստովանությունը. «Երևի գրել սկսում են և առհասարակ գրում են ինչ-որ բանի կարոտից» (Զրույց-երկխոսություն բանաստեղծ Վահագն Դավթյանի հետ, 1971:7), ապա և՛ մեկ այլ վկայություն: Անդրադառնալով «Ծննդավայր» կոչվող բանաստեղծությունների շարքին («Անկեզ մորենի» շարքը նախապես «Ծննդավայր» է կոչվել)՝ Վ. Դավթյանը գրում է. «Ծնողներիս պատմածները, գրքերը ինձ համար ամբողջացրել են ու կարոտ են դարձրել այդ գյուղաքաղաքի, այդ աշխարհի կերպարը... Բայց ինքնին հասկանալի է, որ եթե այդ բանաստեղծությունները գրելու դրդապատճառը միայն վերոնշյալ փաստը լիներ, ապա հազիվ թե հարկ զգացվեր այդպիսի մեծ շարքի: Իմ պատկերացման մեջ դա, վերանալով կոնկրետ փաստից, մարդկային ընդհանրացված կարոտի, կարոտի և ցավի երգ պիտի լինի: Պիտի աշխատեմ ստեղծել հովվերգական մի աշխարհ, մի բնություն, նման այն աշխարհին ու բնությանը, որ մենք ամեն օր կորցնում ենք երկաթի ու ասֆալտի արշավից, մի աշխարհ, որին արդեն կարոտում է ու գնալով ավելի պիտի կարոտի մարդը» (Զրույց-երկխոսություն բանաստեղծ Վահագն Դավթյանի հետ, 1971:8-9): Այդ հովվերգական աշխարհի պատկերը արդյո՞ք դրախտի զուգահեռը չէ:

Դավթյանի մանկության դրախտն ամբողջանում է Երմոնյա տատի կերպարի շնորհիվ: Շարքում առանցքայինը հենց նրա կերպարն է: Ինչպես Սեյրան Գրիգորյանն է նկատում. «Դրվագների մեծ մասում նա ներկայանում է ուղղակի խոսքով, որն ունի դրսևորման զանազան եղանակներ՝ աղոթք, հեքիաթ, երգ, մենախոսական ռեպլիկ» (Գրիգորյան, 2021:303): Ահա նա, ձեռքերը սրտին, լուսնի դեմ չոքել, աղոթք է անում: Մեկ այլ դրվագում «Սարերի հետ է, // Կամ աստծո հետ է խոսում երևի» (Դավթյան, 1985:19): Այլ բանաստեղծության մեջ հեղինակը երազում է, որ բակից իրեն ընդառաջ վազող տատը օրհնություն ու աղոթք ասի: Մեկ ուրիշ բանաստեղծության մեջ կորուսյալ բնաշխարհի մի գիշերով արթնացումն է տենչում բանաստեղծը, և երանելի տեսարաններից մեկը դարձյալ կապվում է տատի հետ. «Տատս չոքեր ու աստծո հետ // Աներ գրույցն իր սուրբ» (Դավթյան, 1985:38):

Վերջին պատկերում հայտնվում է Աստվածամայրը.

Հավատայի, որ շողերից
Ճանապարհներ հյուսել,
Դու ես շրջում, աստվածամայր,
Բաժանում գութ ու սեր... (Դավթյան, 1985:38)

Հայրենի բնաշխարհին խաղաղություն մաղթող Դավթյանին ոտաբո-
բիկ, թխորակ հարսը պատկերանում է լուսապսակով՝ իբրև երկնքի ու
հողի միջև կանգնած խարտյաշ աստվածամայր: Կանացի այս պատկե-
րային լուծումները միավորվում են բարության, մաքրության, սրբության,
գորովի հատկանիշներով՝ դառնալով ծննդավայրի, հայրենի տան պատ-
կերային համարժեքները:

Բնաշխարհն առհասարակ աստվածային նշան ունի բանաստեղծի
ընկալումներում, որին զարկել է մորեխը: Հինկտակարանյան այս պատ-
կերը փարավոնին պատուհասած փորձանքներից մեկի զուգորդումն է՝
այլ մեկնաբանությամբ: Մորեխի հարձակումը բնաշխարհին պատու-
հասած աղետը՝ եղեռնն է խորհրդանշում այս պարագայում.

Համատարած մի սև մորեխ,
Համատարած մի սև մարախ,
Համատարած մի սև երախ,
Համատարած խածող ժանիք,
Խայթ էր խոցող... (Դավթյան, 1985: 57)

Պատկերների հերթագայման մեջ առկա ավերումն ու կործանումը
աշխարհաբարման դրվագի՝ «եղավ լույս», «և առավոտ եղավ», «և երեկո
եղավ» շարքի շրջումն են կարծես: Մորեխը խժռում է ոսկեգույն ճառ-
ագայթները, «Ու ճառագայթ չեղավ իսկույն, // Չեղավ արև» (Դավթյան,
1985:58): Մորեխը արնախում երախով ոխով ծամում է «կապույտ-կա-
պույտ երազանքը ոլորտների // Եվ վայրկյանում // Չեղավ կապույտ, չեղավ
երազ» (Դավթյան, 1985:58), խփում է արտին, և հասկերը մոխրանում ու
չքանում են, «Եվ արտ չեղավ, // Չեղան հասկեր...» (Դավթյան, 1985:59):
Մորեխը թանձրանալով ծանրանում է կալին ու ողկույզին, աղբյուրների
մաքուր լույսին, հողին, շողին ու այգաբացին, «Այն աշխարհին՝ ավետ-
յացին», և ավերվում է ավետյաց աշխարհը:

Շարքում հեղինակը արտահայտում է իր բողոքը, բայց աստվածա-
մարտության սուր դրսևորումներ չկան: Բանաստեղծի ընկալմամբ ազ-
գային տառապանքը առավել է Հիտուսի չարչարանքից: Նա փորձում է
հասկանալ Բարձրյալին. գուցե Աստված չի՞ հասկանում տատի աղոթքի
խրթին բառերը, դրա համար է, որ չի տանում իրենց երկինք: Հայրենի
բնաշխարհի ու թերևս ազգային ճանապարհի պատկերավորումն է «Հող-
մերի դեմ» բանաստեղծությունը.

Եվ ճանապարհը
Երկինք է տանում
Ու ընկնում է վար,

Եվ ճանապարհը
Անդունդների մեջ
Խարխափում շվար
Ու նորից դեպի երկինք է տանում:

.....
Անդունդ
ու կատար,
Թռիչք ու անկում....(Դավթյան, 1985:44-45)

Գուցե անկումի ահից վախենալով է աչքերը փակել ու հեռու քաշվել այս լեռնաշխարհի երկնականարից Նա....

Դավթյանական ընկալումներում հայրենի բնաշխարհը այսօր էլ լի է գիշերն արթնացող, Աստծո հետ խոսող ծնկաչոք, աղերսող ձայներով, խնկահոտ ու հողոտ, արևոտ ու շողոտ ձայներով, որ լուսաբացին պապանձվում են՝ քար ու փշի մեջ պատսպարվելով («Ձայներ»):

Հաջորդող «Համր քարեր» բանաստեղծությունը նույնպես աստվածաշնչյան նմանաբերման նմուշ է: Երբ Քրիստոսը մտնում է Երուսաղեմ, ժողովուրդը օրհնաբանում և փառավորում է նրան, որին ի պատասխան փարիսեցիները վրդովվում են՝ նրան հորդորելով սաստել ժողովրդին: «Եթե նույնիսկ նրանք լռեն, քարերը կաղաղակեն» (Ղուկ. 19:40),- պատասխանում է Հիսուսը: Հեռվից հեռու բանաստեղծը լսում է հայրենի բնաշխարհի համր քարերի ահավոր ճիչը:

Շարքին անուն տված «անկեզ մորենին» հինկտակարանյան ուշագրավ խորհրդանիշներից է: Ընտրությունը պատահական չէ. կրակը Դավթյանի պոեզիայի հիմնական արարչանյութն է, որը առավելապես դրսևորվում է որպես բոցկլտացող ու մխացող կարոտի պատկերային արտահայտություն: Տեսիլքը, տեսիլային պատկերները, ինչպես համոզվեցինք, ուսումնասիրվող շարքում առանցքային են: Հին Կտակարանում Աստված հենց տեսիլքով է երևում Մովսեսին անշեջ մորենու միջից. «Մովսեսն արածեցնում էր իր աներոջ՝ Հոթորի՝ մադիանացիների քրմի ոչխարները: Նա ոչխարները տարավ անապատ ու հասավ Աստծու լեռը՝ Քորեբ: Տիրոջ հրեշտակը երևաց նրան մորենու միջից կրակի բոցով: Մովսեսը տեսնում էր, որ մորենին հրով վառվում էր, բայց չէր այրվում: Մովսես ինքն իրեն ասաց. «Գնամ տեսնեմ այս մեծ տեսարանը: Ինչպե՞ս է, որ մորենին չի այրվում»: Երբ Տերը նկատեց, որ Մովսեսը տեսնելու համար մոտ է գնում, մորենու միջից ձայն տվեց նրան ու ասաց. «Մովսե՛ս, Մովսե՛ս»: Սա ասաց. « Ի՞նչ է»:

...Տերն ասաց Մովսեսին. «Ես ականատես եղա Եգիպտոսում գտնվող իմ ժողովրդի կրած տառապանքներին, լսեցի վերակացուների պատճառով նրանց բարձրացրած աղաղակը, տեղյակ եմ նրանց վշտերին: Ես իջա, որ նրանց փրկեմ եգիպտացիների ձեռքից, նրանց հանեմ այդ երկրից, նրանց տանեմ մի լավ ու ընդարձակ երկիր..., ուր կաթ ու մեղր է հոսում:

Արդ, ահավասիկ իսրայելացիների աղաղակը հասել է ինձ. ես տեսա այն տառապանքները, որ նրանք կրում են եգիպտացիների ձեռքից: Արդ, արի՛ք եզ ուղարկեմ եգիպտացիների արքա փարավոնի մոտ, որ իմ ժողովրդին իսրայելացիներին, հանես Եգիպտացիների Երկրից» /Ել. 3:1-4, 7-10/:

Դավթյանական տեսիլում բոսոր, կապույտ ու հիր բոցով այրվող անկեզ մորենու մեջ բանաստեղծի պաշտամունքի առարկան՝ հայրենի բնաշխարհն է երևում.

Անկեզ մորենին այրվում է, այրվում
Եվ չկա մոխիր,
Չկա սպառում և չկա վախճան...
Եվ բոցերի մեջ հուրհրատում է
Աշխարհ մի հեռու,
Եվ բոցերի մեջ տեսիլք է վառվում
Կապույտ ու կանաչ... (Դավթյան, 1985: 61)

Շարքում գունային ուշագրավ պատկեր է «Երկինքը՝ իբրև Աստծո կապուտակ ոգի» ընկալումը: Շարքում աստվածաշնչյան մթնոլորտն առարկայանում է ոչ միայն գունային, այլև ձայնային և բուրային զգացումների պատկերներով: Աստվածաշնչյան-քրիստոնեական մթնոլորտի հետ են կապվում հատկապես բուրազգացողական պատկերները, որոնց մեջ գերիշխում է խնկահոտը՝ խնկացող օդ, խնկացող խոտեր, խնկացող եղինջ, խնկացող քնքուշ աղուր, խնկի պես օծող պատարագ և այլն: Հանդիպում է նաև ձայնի և բույրի միաժամանակյա պատկերային դրսևորումը՝ խնկահոտ ձայների պատկերով: Ձայնային պատկերներում առանձնանում են աղոթքին ու շարականին առնչվող պատկերային լուծումները, օրինակ՝ անեծքի փոխվող մոլորված աղոթքը, Եփրատի շուրթին որոտացող շարականը, մանուկ աստծո շուրթերով խոսող աղբյուրը, հին խաչքարից ձայն տվող մամռոտած տողը, Աստծո հետ տատի խոսքը, արդեն հիշատակված քարերի համր ճիչը, հեռվում մնացած հանդերի դողանջող տաղ ու կանչերը, զնգացող վեմ ու վանքերը և այլն:

Դավթյանական անկեզ մորենին ծննդավայրի անմար կարոտն է, հավիտենապես կիզող, հոգին արթուն պահող ցավը, բանաստեղծական շարք դարձած հավատարմության երդումը, «գարմանալի բարբառով» հնչող սուրբ պատարագը, բառերով արված իր ողջակեզը, զոհաբերությունը, անմահների հիշատակի խնկարկումը ճարճատող բառերով:

Գրականության ցանկ

1. **Աստուածաշունչ** մատեան Հին և Նոր Կտակարանների, արևելահայերեն նոր թարգմանություն, վերահրատարակություն, հրատարակություն Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի եւ Հայաստանի Աստուածաշնչային ընկերութեան, 2001, 715 էջ:
2. **Գրիգորյան Ս.**, Վահագն Դավթյանի պոեմները, Երևան, «Արմավ», 2021, 460 էջ:

3. **Դավթյան Վ.**, Երկեր երկու հատորով, Հատոր առաջին, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, 448 էջ:
4. **Թումանյան Հովհ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, Հ.1, Բանաստեղծություններ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, 2018, 786 էջ:
5. **Զրույց-երկխոսությունն քանաստեղծ Վահագն Դավթյանի հետ**, զրույցը վարեց Կ.Ստեփանյանը, «Սովետական գրականություն», 1971, թիվ 5, էջ 7-21:

References

1. **Astvatsashunch** matyan Hin yev Nor Ktakaranneri [The Bible book of the Old and New Testaments], A new translation in Eastern Armenian, reprint, publication of the Mother See of Holy Etchmiadzin and the Bible Society of Armenia, 2001, 715 p. (In Armenian)
2. **Grigoryan S.**, Vahagn Davtyani poemnery [Poems of Vahagn Davtyan], Yerevan, "Arnav", 2021, 460 p.
3. **Davtyan V.**, Yerker 2 hatorov, hator 1 [Collection of works in two volumes, Volume one], Yerevan, «Sovetakan grogh», 1985, 448 p.
4. **Tumanyan Hovh.**, Yerkeri zhoghovatsu 10 hatorov, h. 1, Banasteghtsutyunner. [The complete collection of countries in ten volumes, Vol. 1, Poems], Yerevan, Institute of Literature named after M. Abeghyan of RA NAS, 2018, 786 p.
5. **Zruyc-yerkkhosutyun banasteghts Vahagn Davtyani het**, zruycy varec K. Stepanyany, «Sovetakan grakanutyun», [Conversation-dialogue with the poet Vahagn Davtyan, the conversation was conducted by K. Stepanyan] "Soviet Literature", 1971, No. 5, p.

Էմմա Վարդանի Գրիգորյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ, Երևանի գրոսաշրջության, սպասարկման և սննդի արդյունաբերության Հայ-հունական պետական քոլեջի դասախոս, Երևանի թիվ 46 ավագ դպրոցի ուսուցիչ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ Նոր և նորագույն շրջանի հայ գրականություն, գրաքննադատություն, գրականության տեսություն:

ORCID ID: 0009-0006-9328-4568
em.grigoryan77@mail.ru

Emma Vardan Grigoryan – Ph.D researcher at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA. Scientific interests: New and Contemporary Armenian literature and literary theory. Lecturer of Yerevan Armenian-Greek State College of Tourism, Service and Food Industry, teacher of Yerevan High School No. 46.

ORCID ID: 0009-0006-9328-4568
em.grigoryan77@mail.ru

Эмма Вардан Григорян – Аспирант, Институт литературы имени Манука Абегиана НАН РА. Научные интересы: Новая и современная армянская литература и теория литературы. Преподаватель Ереванского Армяно-Греческого государственного колледжа туризма, сервиса и пищевой промышленности, учитель Ереванской средней школы №46.

ORCID ID: 0009-0006-9328-4568
em.grigoryan77@mail.ru

Ընդունվել է տպագրության 4.04.2024թ.:

Լիլիթ Սեյրանյան
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: 10.54503/1829-0116-2024.1-79

**«ԱԼՔԻՄԻԱԿԱՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՄԱՆ» ԳԱՂԱՓԱՐԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ «ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ» ՊԻԵՍՈՒՄ**

Բանալի բառեր – Վահագն Դավթյան, «Ծիրանի ծառ», ալքիմիական փոխակերպում, Աղամոս, խաչքար, փիլիսոփայական քար, Քրիստոս:

Վ. Դավթյանի՝ համեմատաբար քիչ ուսումնասիրված «Ծիրանի ծառ» պիեսի գաղափարաբովանդակային արտաքին շերտի տակ խորհրդապատկերային համակարգերի և ենթահամակարգերի ուսումնասիրության շնորհիվ հնարավոր է տեսնել «ալքիմիական փոխակերպման» լայն և խոր ենթատեքստ: Միջնադարյան Հայաստանի բներանգային նկարագրի ապահովմանը ծառայող պարզ կերպարներից գատ պիեսում առկա է ալքիմիական բավականին խոր գիտելիք՝ ոսկու ստացմանը ծառայող նյութերի գաղտնագրված անուններ, որոնք հեղինակը որն է կերպ չի բացատրում, և դրանց ընկալումը բացառապես հնարավոր է մասնագիտական գրականության օգնությամբ, ոսկու ստացման փուլերից մի քանիսի՝ խիստ հատկանշական նկարագրություն, հայ ալքիմիկոսի անվան ընտրության հարցում գիտակի դիրքորոշում, Աղամոս-Քրիստոս ընդգծված զուգահեռի միջոցով բացահայտվող եվրոպական ալքիմիայի պատմության և տեսության իմացություն: Դրա վկայությունն է պիեսի՝ «արհեստականորեն» ծանրաբեռնումը խորհրդավոր սիմվոլներով ու կերպարներով: Դրանք իրենց անհակասական բացատրությունն են ստանում ալքիմիական փոխակերպումների տեսության լույսով դիտարկելու դեպքում՝ ընդամին ենթադրելով, որ պիեսի հեղինակը քաջածանոթ է եղել դրան:

Միֆաբննադատական, կառուցվածքային-նշանագիտական մեթոդներով, կրոնափիլիսոփայական, գնոստիկական տեսությունների նկատառումով և այսու միջգիտակարգային մոտեցումով կատարված ուսումնասիրության նորույթը և արդիականությունը պայմանավորված են ընտրված նոր դիտանկյան ընձեռած հնարավորություններով: Դրանց շնորհիվ Դավթյանի քիչ ուսումնասիրված երկը մեկնաբանվել է նորովի:

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

**THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC SYSTEM OF "ALCHEMICAL
TRANSFORMATION" IN THE PLAY "APRICOT TREE" BY
VAHAGN DAVTYAN**

Keywords: Vahagn Davtyan, apricot tree, alchemical transformation, Achamos, cross stone, philosopher's stone, Christ.

Under the ideological and artistic outer layer of V. Davtyan's relatively little-studied play "Apricot Tree", due to a deep study of symbolic and figurative systems and subsystems, one can see a wide and multi-layered context of the "alchemical transformation". In addition to simple images that

provide a description of the flavor of medieval Armenia, the play contains a rather deep alchemical knowledge – the names of substances encoded and not explained by the author in any way, from which gold is "obtained": understanding these names is possible only with the help of special literature; an accurate alchemical description of the phases by which gold is "obtained"; the manifestation of professional knowledge in choosing the name of an Armenian alchemist; the knowledge of the history of European alchemy and its theory, which is manifested in the emphasized parallel of Ahamos-Christ. Evidence of this is the "artificial" cluttering of the play with mysterious symbols and images. All these symbols and images receive their consistent explanation if they are considered in the light of the theory of alchemical transformations, at the same time assuming that the author of the play was well acquainted with it.

The novelty and relevance of this research, which is accomplished by mythocritical and structural-semiotic methods, taking into account religious and philosophical gnostic teachings and, consequently, an interdisciplinary approach, are due to the possibilities provided by a new point of view. According to them, a new interpretation of Davtyan's little-studied work has been given.

Лилит Сейранян

*Кандидат филологических наук, доцент,
НАН РА, Институт литературы им. М. Абебяна, ЕГУ
ORCID ID 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am*

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА «АЛХИМИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ» В ПЬЕСЕ «АБРИКОСОВОЕ ДЕРЕВО» ВААГНА ДАВТЯНА

Ключевые слова: Ваагн Давтян, абрикосовое дерево, алхимическая трансформация, Ахамос, хачкар, философский камень, Христос.

Благодаря изучению символических и образных систем и подсистем сравнительно малоизученной пьесы В. Давтяна «Абрикосовое дерево», под идейно-художественным внешним слоем можно увидеть широкий и многослойный контекст «алхимической трансформации». Кроме простых образов, которые обеспечивают описание колорита средневековой Армении, в пьесе содержится довольно глубокое алхимическое знание – кодированные и автором никак не объясненные имена веществ, из которых «получается» золото: понимание этих имен возможно исключительно с помощью специальной литературы; точное алхимическое описание фаз, чередованием которых «получается» золото; проявление профессиональных знаний в деле выбора имени алхимика-армянина; знание истории европейской алхимии и ее теории, которое проявляется в подчеркиваемой параллели Ахамос-Христос. Свидетельством этого является «искусственное» загромождение пьесы таинственными символами и образами. Все эти символы и образы получают свое непротиворечивое объяснение, если их рассматривать в свете теории алхимических трансформаций, вместе с тем предполагая, что автор пьесы был хорошо знаком с ней.

Новизна и актуальность данного исследования, которая совершена мифокритическим и структурно-семиотическим методами, с учетом религиозно-философских гностических учений и, следовательно, междисциплинарным подходом, обусловлены предоставляемыми возможностями новой точки зрения. Благодаря им дана новая интерпретация малоизученного произведения Давтяна.

Ներածություն

«Ծիրանի ծառ» պիեսը կամ դրամատիկական պոեմը Վահագն Դավթյանի՝ թերևս ամենից քիչ ուսումնասիրված երկն է: Այն քննարանել են Ժ. Քալանթարյանը, Դ. Գասպարյանը: Դ. Գասպարյանի բնորոշմամբ՝ «երկի գաղափարական առանցքը հայրենասիրությունն է» (Գասպարյան,

2007:228), իսկ ծիրանի ծառը, համապատասխանաբար, Հայաստանի խորհրդանշանն է (Գասպարյան, 2007:224): Գլխավոր հերոսը՝ մոզոյան և սիրային հակումների պատճառով կարգալույծ արված հոգևորական Աղամոսը, հայ ալքիմիկոսի կերպար է: Նա փորձում է «ոսկի բաղադրել կրակի ձեռքով», որպեսզի դրանով զենք գնի, գորք զինավառի և վերադարձնի կորսված Անին, վերականգնի հայոց պետականությունը¹: Պիեսը վրիպած գործ է համարվել: Դ. Գասպարյանն այն գեղարվեստական նվաճում չի համարում՝ հիմնավոր փաստարկներ ներկայացնելով, որոնցից մեկն այն է, որ պիեսի «գործողությունները շարունակվում են գլխավոր հերոսի գահավիժումից հետո... ճիշտ կլիներ, որ վերջինը լիներ գլխավոր հերոսի անդունդից վայր նետվելու տեսարանը» (Գասպարյան, 2007:228): Բացի այդ, ըստ գրականագետի՝ երկը «պատճառահետևանքային կապերով չի կայացել որպես ամբողջական ստեղծագործություն» (Գասպարյան, 2007:229):

Ժ. Քալանթարյանը, ծիրանի ծառը համարելով հայ ժողովրդի խորհրդանշանիչը, կարծում է, որ «Հայրենիքի փրկության, ինչպես նաև Անիի կործանման սյուժեն գուցահեռ սյուժե է և ոչ առաջնայինը: Բանաստեղծը չի բացարձակացրել այդ գաղափարը և ոսկու որոնման ձգտումը չի դարձրել մաքուր օգտապաշտական: Ոսկու որոնման տենչը ընդվզում է կյանքի միօրինակության, աներազ առօրյայի, գորշ կյանքի դեմ: Դա երազ է, կյանքի իմաստավորում ու անհասի ձգտում: Պիեսում սա է առաջնայինը» (Քալանթարյան, 1991:120): Անդունդը նետված Աղամոսն իր հետ տանում է ոսկու արարման գաղտնիքն ամփոփող մատյանը: Նրան չի հաջողվում ոսկի ստանալ, սակայն գրականագետի իրավացի բնորոշմամբ՝ «Մերունդները գնացին ոսկի ստանալու, այսինքն՝ երազի, կյանքը գեղեցկացնելու ճանապարհով՝ մեծ հրաշքի մշտական սպասումով... հետազոտության մարդկային ոգին չմեռավ» (Քալանթարյան, 1991:120): Գրականագետն այն համոզմունքն է արտահայտում, որ պիեսում դժբախտաբար «շեշտված չէ հիմնական, կենտրոնաձիգ գաղափարը... «Ծիրանի ծառը» պիեսից այն տպավորությունն է ստացվում, թե գաղափարական իմաստով այն տարրալուծվել է մի քանի գրեթե հավասարաթեք հարցադրումների մեջ: Որոնման մարդկային ու մշտական տենչ, հայրենիքի պահպանության ձգտում ու փրկության երազ, ազատ սիրո ձգտում» (Քա-

¹ Հայ գրականության մեջ ալքիմիկոսի՝ մեզ հայտնի մյուս կերպարը կերտել է Մ. Նալբանդյանը «Մեռելահարցուկ» երկում: Ի տարբերություն դավթյանական Աղամոսի՝ Նալբանդյանի դրվագային կերպարը՝ Մանթոլիյանցը, երգիծական հերոս է՝ տգետ և հարբեցող, որը 77 փորձերի արդյունքում ստացած դեղին մետաղը անկեղծորեն համարում է ոսկի և դրանով պարծենում իր ընկերոջ՝ «Ֆաուստի սենյակին բավականին նման» ախտում կախարդությամբ զբաղվող պարոն Շաքարյանցի մոտ: Ինչպես և Աղամոսը, Մանթոլիյանցը երագում է այդ ոսկին ծառայեցնել ազգային նպատակների, մասնավորապես՝ եկեղեցաշինությանը (Նալբանդյան, 1979:277-279):

լանթարյան, 1991:122): Մեկնարկելով այս կետից և նկատի առնելով պիեսի՝ ազգային-հայրենասիրական չափումով հիմնական գծերով քննաբանված լինելու հանգամանքը՝ փորձենք այլափակական փոխակերպման գաղափարագեղագիտական առանցքի շուրջ միավորել մեկնաբանությունը և դրամատիկական պոեմի կերպարային և պատկերային համակարգը դիտարկել այդ լույսով:

Միֆաքննադատական, կառուցվածքային-նշանագիտական մեթոդներով, կրոնափիլիսոփայական, գնոստիկական տեսությունների նկատառումով և այսու միջգիտակարգային մոտեցումով կատարված ուսումնասիրության նորույթը և արդիականությունը պայմանավորված են ընտրված նոր դիտանկյան ընձեռած հնարավորություններով:

Հակադրությունների նշանային համակարգը

Վ. Դավթյանի գեղարվեստական մտածողությանն առհասարակ բնորոշ է փոխակերպման սկզբունքը: Այս երկում, որի դիպաշարային առանցքում Ադամոսի՝ ոսկի ստանալու մտասևեռումն է, այն դրսևորվում է երևույթի կամ անձի բնութագրմանը ծառայող կամ դրանց տարակերպ ընկալումը ներկայացնող հակադիր եզրերի խաղարկմամբ, մինչև անգամ կերպարային «անցումների» ձևով: Արամանյակը, որ քարտաշի աշակերտն է, հաջորդիվ դառնում է Ադամոսի գործի հավատավորը: Խուշուշը, որ Սիմավոնի սիրուհին է, դառնում է Ադամոսի սիրելին: Ադամոսն ինքը «փոխակերպված» է. կարգալույծ հոգևորական է, այժմ՝ այլափակու: Խուշուշը կարող էր կայսրուհի դառնալ, հիմա սպասուհի է: Ադամոսը, նրա «բախտը գուշակելով», ասում է, որ նախ սահմանված է եղել, որ Խուշուշը երկնային էակ կամ ծովահարս լինի, բայց հողը ծանր է և ցած է բերել նրան: Քարտաշն ու գուսանը Ադամոսի կերպարային փոփոխակներն են. քարտաշը քարն է փոխակերպում խաչքարի (պինդ քարը չարչարում է նրան), գուսանը կորուստն ու ցավը ճշմարիտ խոսքով երգ է դարձնում, իսկ համառ ու համբերատար Ադամոսը մանրաշխատ ջանքով, ուժերի գերլարումով փորձում է պղնձից այլ նյութերի համադրումով ոսկի ստանալ: Ադամոսի ընկալմամբ՝ Քերովբեն արդար մարդ է, պատվական վարպետ.

Եվ շատ ճշմարիտ խոսքեր ասացիր:

Ճշմարիտ խոսքեր շատերն են ասում,

Եվ սակայն, ավաղ, քչերն են միայն

Ճշմարիտ խոսքը վերածում նյութի,

Գործի, հրաշքի: Քո այս խաչքարը

Ճշմարտություն է ու հրաշալիք (Դավթյան բ, 1985:213):

«Ծիրանի ծառ» դրամատիկական պոեմում բանաստեղծը խաղարկում է ճիշտ/ճշմարիտ-սուտ, իսկական-կեղծ, արդար (արդար լույս, ար-

դար վաստակ, արդար մարդ)-անարդար, անաղարտ-աղարտված, սուրբ-խենթ, իմաստուն-խենթ եզրերը՝ կարծես նախապատրաստելով ոսկու արարման բուն գործողությունը: Դիմավորելով օթևան խնդրող գուսանին, ծաղրածուին, լարախաղացին ու աճպարարին և իմանալով նրանց զբաղմունքը՝ իջևանատեր Գորգիկը հյուրերին **սուտասաններ** է անվանում: Դրան գուգահեռ գուսանը «սուրբ արևագալից» օգնություն է խնդրում Անի քաղաքի սև ողբը և քաջ Պահլավունու գովքը **ճշմարիտ խոսքով** հյուսելու համար: Գուսանը, քարտաշ Քերովբեն, Աղամուսը հաջորդիվ քանիցս օգտագործում են «**ճշմարիտ ասիք**», «**ճշմարիտ ասի**», «**ճշմարիտ խոսքով**», «**ճշմարիտն ասած**» արտահայտությունները: Աղամուսի ընկալմամբ՝ «գինին բնավ գինի չէ միայն, // Այլ ճշմարտություն» (Դավթյան բ, 1985:210), որը ճշմարտախոսին դարձնում է առավել արդար ու պայծառամիտ: Քերովբեն կարծում է, որ ճշմարտությունը նախապես ծաղր ու ծանակի է ենթարկվում՝ նման լինելով խենթության, և հետո միայն՝ լույսի պես պարզվում: Աղամուսը խենթ է թվում, իրականում ուսյալ ու գիտուն իմաստուն է:

Հստակորեն պատկերագծվում է ոսկու հարացույցը՝ ճշմարիտը, արդարը, անաղարտը, իմաստունը, սուրբը: Սրանք, դավթյանական ընկալմամբ, ոգեղենի խտացումներն են՝ հանձինս Աղամուսի, գուսանի և քարտաշի: Հակադիր որակների մեջ են նյութապաշտությունը, խանդը, նախանձը, որոնց մարմնացումն արդարին, սրբին և իմաստունին մատնողն է՝ վաճառական Սիմավոնը: Հակադիր եզրերի միջակայքում առկա կերպարային և պատկերային որակները սահմանայության և անցման դրսևորումներ են: Դրանց արտահայտություններից մեկը Արամանյակի՝ Աղամուսի կերպարի ընկալումն է.

Բան չհասկացա, այդ Աղամուսը
 Սո՞ւրբ է, իմաստո՞ւն, թե՞ խենթ ու խելառ:
 ՔԵՐՈՎԲԵ
 Սուրբը և խենթը մոտիկ են իրար,
 Նույնն են համարյա... (Դավթյան բ, 1985:257):

Թվում է՝ գուսանը և նրա շքախմբի ներկայացուցիչները՝ լարախաղացը, ծաղրածուն և աճպարարը, միջնադարյան Հայաստանի բներանգային ցուցիչներից են սուկ, սակայն այս հավաքակազմը նաև գաղափարագեղագիտական այլ հարց է լուծում տեքստում: Տեսական, մանրաշխատ ջանքով արարողներին, հայոց երագանքն իրագործողներին՝ իսկականներին, որոնց շնորհիվ հնարավոր է դառնում իրական հրաշքը՝ երգը, խաչքարը, ոսկին, հակադրվում է կեղծ հրաշքի, խաբկանքի հեղինակը՝ աճպարարը: Ծաղրածուն իրականին ծաղրանմանակողն է, կատակի տակ լուրջը թաքցնողն ու թաքնված ճշմարտությունն ասողը: Ծաղրածուն փոխակերպված արքան է՝ ծիսական հարուստ ավագանից ելած: Սրանք սահմանայիններն են, որոնց կատարելացումը լարախաղացն է՝ անդունդի վրա պարողը, վտանգավոր անցում կատարողը:

Ալբիմիական փոխակերպումների տեսությունը՝ որպես պիեսի նշանային համակարգի հիմք

Դ. Գասպարյանն Ադամուսին իրավացիորեն գուգահեռում է Ֆաուստի հետ: Դիպաշարային, պատկերակերպարային համապատասխանություններն ակնհայտ են: Դավթյանի ներշնչման ակունքներից մեկն իսկապես Գյոթեի նշանավոր երկն է եղել: Դա այլ ուսումնասիրության թեմա է: Սակայն «Ծիրանի ծառ»-ի ներշնչման ավագանն անհամեմատ լայն է ու բազմաշերտ:

Բանաստեղծ-դրամատուրգն ակնհայտորեն ծանոթ է ալբիմիական փոխակերպման¹ ողջ իմաստային համատեքստին: Այս պնդումն անելու հիմքը Ադամոս անվան ընտրությունն է, նաև պիեսի՝ ոսկի ստանալու տեսարանը՝ ալբիմիական նշանավոր «Opus magnum»-ի՝ մեծ արարմունքի, այն է՝ փիլիսոփայական քարի ստացման գաղտնագրված նկարագրությունը.

Իսկ հիմա ահա աստծով առնեմ²
Մի նուկի³ մառեխ⁴ և ապա առնեմ
Մի նուկի ծծումբ, գումարեմ նաև
Մի բուռ մուշթարի⁵ և առավել լս
Կրակն արծարծեմ (Դավթյան բ, 1985:291):

Պիեսի ալբիմիկոս Ադամոսը հիշատակում է նաև իր՝ ծածուկ լեզվով, աղավնալեզվով խոսելու հանգամանքը և շարունակում.

Ուրբաթը⁶ դնեմ այս լուծույթի մեջ
Եվ դնեմ ապա քարն իմաստության
Եվ առավել լս կրակն արծարծեմ... (Դավթյան բ, 1985:292):

Կ. Ղաֆադարյանը հիշում է նշանավոր հայ ալբիմիկոսների անուններ, որոնց շարքում՝ Դանիել աբեղա հայոց, Թոխադցի Օհան, Էրզրումցի տեր Հարություն, Հովսեփի որդի դպիր Միքայել: Դավթյանը, որը, կարծում ենք, քաջածանոթ էր Ղաֆադարյանի գրքին, չի ընտրում սրանցից որևէ

¹ Տրանսֆորմացիայի կամ փոխակերպման տեսությունը բացատրում է, թե ինչպես կարելի է Փիլիսոփայական քարի օգնությամբ ոչ ազնիվ մետաղները փոխակերպել ոսկու:

² Ալբիմիական բաղադրատոմսերում, գործողությունների նկարագրերում երբեմն օգտագործվում է «աստծով առ», «առ աստուծով», «առ աստուծոյ կարողութեամբն» արտահայտությունները (Ղաֆադարյան, 1940:96, 109 և այլն):

³ Ծանրության չափ, որ տարբեր գավառներում հավասար է 320-1282 գրամի (Ադայան, 1976:1090): Օգտագործվում է ալբիմիական բաղադրատոմսերում՝ «բաժին» չափին գուգահեռ (Ղաֆադարյան, 1940:84, 97, 102 և այլն):

⁴ Երկաթի գաղտնանուններից մեկը (Ղաֆադարյան, 1940:146):

⁵ Անագի գաղտնանուններից մեկը (Ղաֆադարյան, 1940:148): Դավթյանի ստեղծագործությունների հղված հատորում սխալմամբ տպագրվել է մուլթարի:

⁶ Պղնձի գաղտնանուններից մեկը (Ղաֆադարյան, 1940:152):

մեկը՝ նախապատվությունը տալով Ադամոս անվանը: Վարպետներն իրենց ձեռագրերում սովորաբար երդումով վկայում էին իրենց գործի ստույգ և աներկբա լինելը: Այս առիթով մի անգամ ևս հիշենք Դավթյանի պիետում առկա «Ճշմարիտ ասիք», «Ճշմարիտ ասի», «Ճշմարիտ խոսքով», «Ճշմարիտն ասած» արտահայտությունները, որոնք գործածում են Ադամոսը, գուսանը և Քերովբեն, և համեմատենք վարպետներից մեկի՝ «Եւ յիշեմ զանունն, որ առաջ է քան զյաւիտյանս, որ զինչ ասեմ ճշմարիտ է և սուտ չկայ և չեմ պահեր խորհուրդ ի խորհրդոցդ, այլ ճշմարիտ է գոր ասեմ» (Ղաֆադարյան, 1940:29): Ղաֆադարյանը, ի շարս մի քանի երդումների, բերում է նաև ոմն Ադամոս վարդապետի երդման հիշատակությունը. «Ադամոս վարդապետն քիմիական և գործողն արուեստիս առեալ գորդին իւր ի վերայ պարանոցին իւրոյ և երդուաւ յաստուածն երկնից և երկրի վասն քարի այս և ասէ...» (Ղաֆադարյան, 1940:29): Դավթյանի ընտրությունը թերևս պայմանավորված է նախ՝ անվան հնչեղությամբ և ինքնատիպությամբ, ապա՝ «աղ» հնչյունակապակցության հայերենում առկա իմաստով: Այս է հուշում տեքստում առկա բառախաղը: Երբ Քերովբեն հարցնում է Ադամոսի անունը և ստանում պատասխան, հրավիրում է նրան աղ ու հաց կիսելու (Դավթյան բ, 1985:213): Դավթյանին այս տեքստում բնորոշ է աղի բազմաչափ ընկալումը՝ ալքիմիական իմաստից մինչև «աշխարհի աղի» քրիստոնեական ըմբռնումը: Ղաֆադարյանի վկայությամբ՝ ալքիմիայի մեջ աղ բառը գործածվել է լայն առումով: Տարբերակվել է աղի չորս ցեղ՝ մայտանի (հանքային), բուսոց, անասնոց և ծովային: «Ալքիմիայի մեջ աղը զլիսավորապես օժանդակ դեր է խաղում. նա օժանդակում է նյութերի մաքրելուն, սպիտակացնելուն և լուծելուն՝ այսինքն նյութերի լվանալուն», - գրում է հետազոտողը՝ բերելով ձեռագրերից մեկում տրված բացատրությունը. «ն այս ամէն աղերս կու մտանէ ի մաքրումն և ի սպիտակութիւն, և կու հանեն զսևութիւն և կու օգնեն և կարձակեն զմարմներն, և զհոգիքն. և այդ է իւրեանց գործն» (Ղաֆադարյան, 1940:122): Հնարավոր է նաև ալամ-աղամ անցմամբ պայմանավորված, ակնարկվող իմաստային դաշտը. ալամը գառիկն է՝ մկնդեղը (Ղաֆադարյան, 1940:121, 131):

Մեծ Արարմունքի տեսությունը նկարագրում է Փիլիսոփայական քարի ստացման գործընթացը, որը բազմաստիճան էր պատկերացվում: Եգիպտական Ալեքսանդրիայի ալքիմիկոսներն առանձնացնում էին ոսկու ստացման չորս փուլ. առաջին՝ տետրասումիա՝ անագի, կապարի, պղնձի և երկաթի խառնուրդի՝ տետրասումատի պատրաստում: Օքսիդացման հետևանքով այն ստանում է սև գույն: Երկրորդ՝ արգիրոպեա՝ տետրասումատի սպիտակեցում՝ մկնդեղի և սնդիկի հետ հալելու արդյունքում: Երրորդ՝ հրիզոպեա՝ նախորդ փուլում ստացված նյութին ավելացվում էր մաքրված ծծումբ և ծծմբաթթու, ինչպես նաև ոսկի՝ «խմորման» համար: Չորրորդ՝ իոզիս՝ հրիզոպեային համաձուլվածքը հատուկ նյութերով

ներկվում է ոսկեգույն: Ռոջեր Բեկոնը այս փուլերը լատինական տերմիններով անվանել է համապատասխանաբար՝ նիգրեդո, ալբեդո, ռուբեդո և ֆլավեդո (Леонтьев, Кочергина, 2011: 88): Ուրիշ ալքիմիկոսներ համարում էին, որ Փիլիսոփայական քարի ստացման պրոցեսն ավելի բարդ է և բաղկացած է յոթ փուլերից (Леонтьев, Кочергина, 2011:89), ոմանց կարծիքով էլ՝ տասներկու՝ ըստ համաստեղությունների թվի (Леонтьев, Кочергина, 2011:94):

Ոսկի ստանալու՝ դավթյանական նկարագրության մեջ առկա են ալքիմիական «Մեծ արարմունքի» չորս փուլերին մասնակցող տարրերից մի քանիսը՝ մառեխ-երկաթը, մուշթարի-անագը, ծծումբը, ուրբաթ-պղինձը և հնարավոր ալամ-մկնդեղը: Աղամոսին փորձում են ձերբակալել գիտափորձի այն պահին, երբ նա պղինձն էր հավելել կաթսայի պարունակությանը, սակայն գիտափորձի նկարագրությունն սկսվում է թվարկված նյութերն ավելացնելուց առաջ՝ այն պահին, երբ ժայռերի արանքում՝ անդունդի եզրին, կրակ է վառված, կրակին կավե կաթսա է դրված, Աղամոսն ու Խուշուշը կանգնած են կրակի դեմ, տեսարանը ողողված է կարմիր հրացուլքով, և Խուշուշը գույներ է տեսնում կաթսայի մեջ: Հաջորդիվ վերջին պատկերը կրկնվում է՝ առավել որոշակիանալով. կաթսայում «ծիածաններ են արդեն գոյանում» (Դավթյան բ, 1985:291): Նիգրեդոյի փուլում մատերիան «չարչարվում է» մինչև սևության կատարյալ անհետացումը, որից սկիզբ է առնում մաքրման փուլը՝ ալբեդոն, սակայն միջակայքում, ալքիմիայի լեզվով, հայտնվում է «սիրամարգի պոչը»՝ ծիածանային փուլը, և ծագում է արշալույսը՝ նոր օրվա՝ ալբեդոյի սկիզբը (Magnum Opus «психологически»: алхимический лик индивидуации, <https://dzen.ru/a/Yizh-nMZAnvtKHyo>, մուտք՝ 11.02.2024): Դժվար է ասել՝ բանաստեղծը, աներկբայորեն ուսումնասիրած լինելով Ղաֆադարյանի աշխատությունը, հետագոտե՞լ էր նաև այլ աղբյուրներ և արդյոք այս խորությամբ տեղյակ էր «Մեծ արարմունքի» փուլերին, սակայն կաթսայի մեջ ծիածաններ գոյանալու պատկերը, կարծում ենք, չէր կարող պարզ երևակայության թռիչքով ձևավորվել:

Ալքիմիական գիտելիքի հնարավորինս ամբողջական ըմբռնումը ենթադրում է սկզբնատարրերի տեսության իմացություն: Վերջինս պատկերացում է տալիս նյութի էության վերաբերյալ և հիմնված է չորս տարրերի մասին Արիստոտելի տեսության և Ջաբիրի սնդիկածծմբային տեսության վրա: Ըստ այդ տեսությունների՝ ցանկացած նյութ, ի մասնավորի՝ մետաղ, բաղկացած է մի քանի տարրերի խառնուրդից: Եթե Արիստոտելի նշած սկզբնատարրերն են հողը, օդը, ջուրը, կրակը, ապա Ջաբիրինը՝ ծծումբն ու սնդիկը: Ընդ որում, փիլիսոփայական ծծումբը մարմնավորում է մետաղների տեսանելի որակները՝ գույնը, փայլը, ամրությունը, իսկ փիլիսոփայական սնդիկը՝ անտեսանելի որակները՝ հալունությունը, ցնդակա՛նությունը, կռելիությունը: Ալքիմիկոսների պարզ տրամաբանությամբ

եթե ծծմբից վերցվեն դեղին գույնն ու ամրությունը, իսկ սնդիկից՝ մետաղական հատկությունները, ապա պետք է ստացվի դեղին մետաղ՝ ոսկի: Պետք է միայն խառնել ծծումբն ու սնդիկը: Ծծմբին՝ որպես ակտիվ սկզբի համապատասխանող այքիմիական խորհրդանիշներն են Արևը, Տղամարդը, Թագավորը, Առյուծը և Կարմիրը, իսկ սնդիկին՝ որպես պասիվ սկզբի՝ Լուսինը, Կինը, Թագուհին, Արծիվը և Սպիտակը (Леонтьев, Кочергина, 2011:74-86): Սրանից բխում է «Քիմիական հարսանիքի» տեսությունը, որը փորձում է բացատրել, թե ինչպես են սկզբնատարրերը միանալով առաջացնում բոլոր մետաղները, այդ թվում՝ ոսկին: Ծծմբի և Սնդիկի միացումը, այսպես կոչված՝ «սրբազան ամուսնությունը», այքիմիայում ստացել է «քիմիական հարսանիք» անվանումը և պատկերվում է որպես Թագավորի և Թագուհու մերձեցում: Ընդ որում, այդ մերձեցման արդյունքը, ըստ այքիմիկոսների, ոչ թե երեխա պետք է լինի, այլ՝ հերմաֆրոդիտ՝ անդրոգին: Ծծմբի և Սնդիկի միացման արգասիքը պատկերվել է նաև երկգլխանի մարդու տեսքով, որին անվանում են Ռեբիս: Հենց այդ անդրոգին Ռեբիսն էլ, նրանց պատկերացմամբ, Լապիսն է՝ փիլիսոփայական քարը (Телегин, 2013:210-227,223): Փաստորեն, ըստ որոշ մեկնաբանությունների՝ Ծծմբի և Սնդիկի միացման արգասիքը ոչ թե ոսկին է, այլ՝ փիլիսոփայական քարը: Իսկ ոսկի ստանալու համար ծծմբին ու սնդիկին պետք է ավելացնել «երրորդ տարրը», որն ըստ այքիմիկոս Ար-Ռազիի՝ «համապիտանի աղն է»: Տարբեր այքիմիկոսներ որպես համապիտանի աղի դերը կատարող նյութ՝ առաջարկել են սուսը (կարմրադեղը), անուշադրը, պղնձարջասպը, մկնդեղը, աուրիպիգմենտը (մկնդեղի սուլֆիդը) և ծարիրը (Леонтьев, Кочергина, 2011:74-86): Գուցե Աղամուսը¹ հենց այդ համապիտանի աղի կերպավորումն է Դավթյանի պիեսում:

Աղամուս-Քրիստոս գուգահեռը

Դավթյանի երկում առկա է ոսկու՝ հայրենիքի փրկությանը ծառայող նյութական չափումը, սակայն ոսկու իմաստային դաշտն անհամեմատ լայն է դավթյանական ընկալմամբ:

Աղամուսը երկրեերկիր, աշխարհեաշխարհ է **թափառել**: Պիեսում **Ճշմարիտ խոսքի, Ճշմարիտ ասելու** երևույթի շեշտադրում կա: Ճշմարտությունը բնորոշվում է որպես մի իրողություն, որը նախապես խենթության է նման և այդու՝ **ենթարկվում է ծաղր ու ծանակի**, և «հետո է լոկ լույսի պես պարզվում», երբ «լույս արարողը **մեռած է լինում/Եվ սկսում են մեծարել նրան**» (Դավթյան բ, 1985:219): Հիշենք՝ երբ Աղամուսը անդունդ է նետվում, ծաղրածուն և ծաղրածուի խումբը կրկնում են. «**Լո՛ւյս դարձավ, գնաց...**» (Դավթյան բ, 1985:300): Աղամուսն ազգակիցներին **հրաշք է**

¹ Հիշենք ավամ-մկնդեղ հնարավոր համապատասխանությունը:

խոստանում՝ ոսկու միջոցով Անիի վերադարձը, և հաջորդիվ քանիցս կրկնում՝ «Ինձ որոնումի//Երջանկությունը և հրաշքն է պետք://Որոնեմ պիտի, ինձ հրաշքն է պետք» (Դավթյան բ, 1985:284-285), «Այս գիշեր հրաշք կլինի» (Դավթյան բ, 1985:285): Եթե Գորգիկը նրան խենթ ու խելագար է համարում, ծաղրածուն նկատում է, որ նա **հավատով է այդ ամենն ասում**: Նրան բուզանդացիներին է **մատնում** իր երբեմնի **աշակերտակիցը**, ում հետ **աղ ու հաց էր կիսել**: **Աղամուսը հայտնվում է հավատաքննիչի առաջ**, որը, փորձելով բնորոշել Աղամուսի արածը, ասում է.

Այլ խոսքով ասած, երագում ես դու

Կյանքի պղինձը դարձնել ոսկի,

Տառապանքի ժանգն՝ անանց բերկություն... (Դավթյան բ, 1985:245):

Աղամուսը երագում է անկատարը կատարյալ դարձնել՝ բերելով այն վայրի ծառերի օրինակը, որոնց պտուղը մանրիկ ու լեղի է, սակայն պատվաստով հնարավոր է ազնվացնել այն: Նույնը պղինձն է, որ ցանկացել է ոսկի դառնալ, սակայն չի կարողացել. ինչ-որ տարր է պակասել նրան: Գաղտնիքն իր կրծքի վրա է, և հաջորդ օրը, Արագած **լեռը բարձրանալով**, պիտի գտնի այդ քարը լեռան երակների մեջ: Եվ նա գտնում է մագնիս-մագնիտիսը:

Թվարկվածներին հավելենք ևս երկու դիպաշարային դրվագ:

Դիմելով Խուշուշին՝ Աղամուսը նրան անվանում է «Իմ **Մագթադինե**»:

«Զինվորները ձեռքի մտրակներով սկսում են հարվածել ծիրանի ծառին, վերին ճյուղերի պտուղները թափելու համար» (Դավթյան բ, 1985:266): Հիշենք, որ պիեսի վերջում Խուշուշը փաթաթվում է ծիրանի ծառին՝ այն անվանելով «Իմ Աղամուս», խոստանալով հագեցնել նրա **ծարավը**:

Պիեսում պատկերագծվում է նյութականի և ոգեղենի, գետնամածի և սավառնողի հակադրությունը: Երբ Սիմավոնը, տեսնելով Աղամուսի՝ ոսկի ստանալու մտասնեռումը, զարմանք է հայտնում նրա՝ հանկարծ ոսկեսեր դառնալու կապակցությամբ, Աղամուսն ասում է, որ իր ոսկին **այլ է**, այն «որոնման տենչ» է, «**ճշմարտության ստույգ որոնում**», և **միտքը պիտի իրեն չարչարի, որ թներ առնի**:

Ի դեպ, նյութից ոգու, գետնամածից սավառնողի փոխակերպման իմաստը առանցքային է պիեսում: Պատահական չէ, որ Դավթյանը, մի փոքր փոխակերպելով, որպես բնաբան ընտրել է տեքստի հենց այս հատվածը.

...Երևի առաջ հավքերը բոլոր

Արարածներ են եղել գետնամած

Եվ չարչարանքով թներ են առել

Դարձել թևավոր (Դավթյան բ, 1985:189):

Բնաբանը, խտացնելով նյութականից ոգեղենի փոխակերպման գաղափարը, որոշարկում է Դավթյանի՝ ոսկու ընկալումը: Ըստ Քերովլբեի՝

«Ոսկին երևի երազն է մարդու» (Դավթյան բ, 1985:305), որոնումի երջանկությունը, և այսու՝ հակադրվում են ոսկու՝ երազի կատարելությունը և իրականության անկատարությունը, թռիչքը և գետնամածությունը, ոգին և նյութը:

Ընդգծված բառերից, արտահայտություններից, դրվագներից յուրաքանչյուրը որոշակի նմանաբերման դաշտ է ձևավորում Քրիստոսի կյանքի և գործի հետ¹: Հաջորդաբար հիշենք նրա թափառումները, ճշմարտության պատգամն ու մարմնավորումը, ինքը՝ որպես ճշմարիտ Խոսք-Բան, իր ջրի (Աղամոսի դեպքում՝ ոսկու)՝ այլ լինելը (հիշենք Քրիստոսի և սամարացի կնոջ դրվագը ջրհորի մոտ), հրաշքներ գործելը (Աղամոսի դեպքում՝ հրաշքի երազանքը), հավատի կարևորումը, լեռը բարձրանալը, իր հետ աղ ու հաց կիսած մեկի կողմից մատնվելը, դատաստանի առաջ կանգնելը, զինվորների կողմից մտրակվելը, ծարավը խաչի վրա, Բան-Մտքի չարչարանքն ու հարությունը՝ թևեր առնելը, ծաղր ու ծանակի ենթարկվելն ու մահից հետո գնահատվելը: Ծաղրածուն, որ, ի դեպ, նույնպես այլքիմիական գաղտնագրերի և նկարների հերոս է, ասում է Աղամոսի մասին՝ «Լույս դարձար»՝ դրանով նույնպես զուգահեռ տանելով Քրիստոսի հետ, որը, ըստ Ավետարանի, աշխարհի լույսն է: Թերևս Աղամոսի անվան՝ «աղի» հետ նմանաբերվելը յուրօրինակ հղում է նաև քրիստոնյաների մասին Ավետարանում ասված «Դուք եք երկրի աղը» խոսքին:

Ալքիմիկոս-Քրիստոս-Փիլիսոփայական քար գուգահեռն այլքիմիայում

Ըստ Ռոջեր Բեկոնի՝ ալքիմիան ստտերիոլոգիական (փրկաբանական) ուսմունք է (Morozov, 2011:13):

14-րդ դարի երկրորդ կեսին եվրոպական ալքիմիայում ի հայտ է գալիս պատկերագրություն, որում ալքիմիկոսի կյանքը նմանաբերվում է Քրիստոսի կյանքի հետ: Ալքիմիկոս Գրատեոսի աշխատության մեջ գերեզմանից դուրս եկող Քրիստոսը պատկերված է որպես սուրբիմացիայի (կյուրի անցումը գազային վիճակի) այլաբանություն: Այդ աշխատության մեջ Քրիստոս հանդես է գալիս թե՛ որպես ալքիմիայի հովանավոր, թե՛ գերագույն ալքիմիկոս, և թե՛ փիլիսոփայական քար՝ դրա պատրաստման որոշակի փուլում: Այսպիսով, սկսած 14-15-րդ դարի աշխատություններից՝ Քրիստոս պատկերվում է որպես փիլիսոփայական քար: Այդպիսի աշխատություններից է 15-րդ դարի գերմանական ֆրանցիսկյան եղբայր Ուլմանոսի «Սուրբ Երրորդության գիրքը», որի ամենավաղ օրինակները

¹ Աղամոս անվան ընտրությանը գուցե նպաստել է նաև վերջին երկու հնչյունների ընդհանրությունը՝ Աղամոս-Քրիստոս:

թվագրվում են 1410-1419 թթ.: Աշխատության մեջ աստվածաշնչյան ամբողջ պատմությունը՝ աշխարհի արարումից մինչև Ահեղ Դատաստան, ներկայացվում է ալքիմիայի եզրույթներով: Տրակտատում զուգահեռներ են անցկացվում ալքիմիական գործընթացների և Հիսուս Քրիստոսի կրքերի, մահվան ու Հարության միջև (Յոտ, 2016:228-235): Այս լույսով՝ Աղամոսի անդունդ իջնելը համապատասխանում է ալքիմիական գործընթացի «նիգրեդո» փուլին՝ վերածնունդ փնտրելու միջոցով սկզբունքի համաձայն, որը վերցված է Հերմես Եռամեծի «Պոյմանդր» աշխատությունից, որտեղ Լույսն իջնում է քառսի մեջ և հետո նորից բարձրանում դեպի նախասկզբնական լույսը (Յոտ, 2016:228-235): Այսու՝ անդունդը պիտի ընկալել իբրև քառս: Սակայն անդունդի մասին՝ հաջորդիվ:

Ուլմանոսի գրքում նախամարդկանց մեղսագործման դրվագը ներկայացվում է որպես ոչ ազնիվ մետաղների ոչնչացման ալքիմիական այլաբանություն, իսկ տրանսմուտացիան (մետաղների ալքիմիական փոխակերպումը ոսկու) պատկերվում է մարդկության մեղքերի քավման քրիստոնեական այլաբանության միջոցով: Ալքիմիան ունի իր հոգևոր չափումը, որի հիմնական նպատակներից մեկը հոգու փոխակերպման միջոցով Աստծուն հասնելն է (Յոտ, 2016:228-235): Դավթյանի բնագրում առկա է նաև հոգևոր փոխակերպման ըմբռնումը: Հատկանշական է Խուշուշի՝ կաթսայում ձևավորվող գույների ընկալումը: Կաթսայում կատարվածը նա համարում է գեղեցիկ մուլեգնություն ու խոռվք («Աստղեր են ասես ծնվում ու մարում//Ու նոր աստղեր են ծնվում վերստին»)՝ ասելով. «Իմ սիրտն էլ հիմա նույն վիճակում է» (Դավթյան բ, 1985:286): Խուշուշ-Մագթադինեն ալքիմիական փոխակերպման է ենթարկվում կարծես՝ մաքրվելով երբեմնի հասարակաց կնոջ ախտից: Սերը, այրումը, մուլեգին խոռվքը, ըստ Դավթյանի հերոսի, կատարելակերպում են թե՛ մարդուն, թե՛ նյութը: Մուլեգին խոռվքն է, որ ազնվացնում է, և ալքիմիկոսի խնդիրը նյութի պաղ ոգին խոռվելն է, «որ նա էությունը//Ընթանա դեպի կատարելություն» (Դավթյան բ, 1985:286): Դավթյանն իր պիեսում շոշափում է ալքիմիական փոխակերպման թե՛ հոգևոր, թե՛ նյութական չափումները:

Խուշուշ-Մագթադինե-Լիլիթ և Թուխձամ-Եվա առնչությունները

Աղամոս-Քրիստոս զուգահեռը դիտարկելիս նշեցինք նաև Աղամոսի՝ Խուշուշին «Իմ Մագթադինե» անվանելու դրվագը: Պիեսի եզրափակիչ տեսարանում Խուշուշը փարվում է իջևանատան մոտ գտնվող ծիրանի ծառին՝ ասելով «Իմ Աղամոս», ինչպես Մարիամ Մագթադենացին է փարվում հարություն առած Քրիստոսի ոտքերին (Մատթ., 28:9): Փաստորեն, ծիրանի ծառը ոչ միայն խորհրդանշում է Հայաստանը, այլև նմանաբերվում է Քրիստոսին և Աղամոսին: Ուշագրավ է, որ մինչ այդ բյուզանդացի զինվորները, ցանկանալով պոկել այդ ծառի վերին ճյուղե-

րին եղած պտուղները, մտրակներով խփում են նրան, իսկ ծաղրածուն ասում է «...թե բարձր է շատ, ուրեմն պիտի//Մտրակահարվի» (Դավթյան ք, 1985:268): Ինչպես արդեն նշել ենք, զուգահեռվում է Քրիստոսին մտրակելու աստվածաշնչյան տեսարանը:

Կաթոլիկական ավանդույթում (St. Mary Magdalen, Catholic Encyclopedia on CD-ROM, <https://web.archive.org/web/20060220133253/http://www.newadvent.org/cathen/09761a.htm>, մուտք՝ 11.02.2024)՝ Մագթաղենացին նույնացվում է այն մեղավոր կնոջ հետ, որը, փարիսեցի Սիմոնի տանը թանկարժեք յուղով օծելով Քրիստոսի ոտքերը, իր մազերով մաքրում է դրանք (Ղուկ., 7:36-38): Փաթաթվելու, ոտքերի և մազերի նշանները ենթահամակարգ են կազմում պիեսում՝ ակնարկելով աստվածաշնչյան ավագանը և նպաստելով երեք կարևոր կերպարների նկարագրի բացահայտմանը, այդու՜ երկի իմաստային տարողության ըմբռնմանը: Երբ Ադամոսը, Արագած լեռան երակներում իր փնտրածը գտնելով, վերադառնում է, «Խուշուշը հանում է նրա քոշերը և սկսում եռանդով ոտքերը լվանալ» (Դավթյան ք, 1985:276): Հայտնվում է Թուխձամը, որը, խանդից մղված, Խուշուշին ծամկտրած է անվանում, իսկ վերջինս հակադարձում է.

Ե՞ս եմ ծամկտրած... Ծամերիս նայիր,
Հասնում են մինչև իմ կրունկները

Եվ Ադամոսին շատ են դուր գալիս... (Դավթյան ք, 1985:277):

Թուխձամը մեղադրում է Ադամոսին՝ աղջկան խելքահան անելու համար, որն ահա, Ադամոսին սրբի տեղ դրած, ծնկի է եկել նրա առաջ: Այս դրվագում ոչ միայն որոշակիանում է աստվածաշնչյան ներազդման դաշտը, այլև տեքստում արդեն քանիեքորդ անգամ շեշտադրվում է մազերի նշանը՝ «ծամկտրած»: Հասարակաց կնոջ՝ սպասուհի Խուշուշի նկարագիրն ընդգծելու համար Դավթյանը կարող էր այլ բառ ընտրել, սակայն նրա ընտրությունը կանգ է առել հենց «ծամկտրած»-ի վրա, որը նշանակում է անամոթ, անզգամ, լիրբ (Ադայան, 1976:631): Զուգահեռենք արդեն Թուխձամի հետ կապված մի դրվագ: Ադամոսի մահից հուսահատ Թուխձամը հայտարարում է, որ եթե սեր չկա, ինքը ամենքինն է ուրեմն՝ որպես հերատուկ: Մա ևս նշանակում է ծամը կտրած, անպատկառ, անամոթ, լկտի կին (Ադայան, 1976:865-866): Այստեղ անհրաժեշտաբար պետք է նշել հնում առկա մի սովորություն՝ մեղսագործած կանանց պատժելու համար նրանց վարսերը կտրելը (Бесолова, Габуниа, 2017:122): «Ծամկտրած», «հերատուկ» բառերի ընտրությամբ Դավթյանը Մագթաղենացու կերպարին է զուգահեռում ոչ միայն Խուշուշին, այլև Թուխձամին՝ մեկի՝ առկա, արդեն անցյալ, մյուսի՝ հնարավոր կարգավիճակի հետ շեշտադրելով վարսերի նշանը: Վերջինը գերակա է հենց պիեսի առաջին գործողության առաջին պատկերից: Հատկանշական է Խուշուշի հայտնությունը. «Իջևանատան դռնից երկար, ոսկեգույն մազերը սանրե-

լով, դուրս է գալիս սպասուհի Խուշուշը» (Դավթյան բ, 1985:195): Երկրորդ գործողության առաջին պատկերում ևս Խուշուշին տեսնում ենք մազերն արձակ, գիշերային սպիտակ շապկով (Դավթյան բ, 1985:252), ապա գերանին նստած՝ մազերը սանրելիս (Դավթյան բ, 1985:255): Խուշուշին առաջին անգամ տեսնելիս Թուխձամը գովում է նրա վարսերը. «Ի՛նչ մազեր ունի, մետաքս են ասես, // Ճենաց աշխարհի ոսկեգույն մետաքս» (Դավթյան բ, 1985:262): Աղամուսը Խուշուշին համեմատում է կրակի հետ. շեկ բոցը նրա իրանի բեկբեկումն է, նրա ոսկե մազերի ծփանքը, կայծերը՝ նրա առեղծվածային հայացքները: Աղամուսին պաշտպանելու շտապող Թուխձամը ևս պատկերանում է գիշերային շապկով, մազերն արձակ (Դավթյան բ, 1985:297): Երբ Աղամուսը նետվում է անդունդը, Խուշուշը ավաղում է.

Աստված իմ, աստված, դիակն էլ չկա,
Որ ես մազերս պատանքի նման
Տարածեմ վրան ու մումերի տեղ
Աչքերս վառեմ... (Դավթյան բ, 1985:300):

Պիեսի երկու կանանցից մեկը խարտյաշ է, մյուսը՝ թխահեր: Մատնանշված բոլոր դրվագներում, նաև կանանցից մեկի՝ Թուխձամի անվան մեջ շեշտադրվում են վարսերը, որոնք նախ և առաջ, ինչպես նշեցինք, հայտնակերպում են Մագթադենացու հետ կապը, Աղամուս-Քրիստոս գուգահերը: Աճառյանն անհայտ է համարում Խուշուշ անձնանվան ծագումը՝ նշելով հիշատակման ժամանակահատվածը՝ 10-13-րդ դարերը, և նշանավոր անվանակիրներից Խուշուշ խաթունին՝ Գագիկ Ա Բագրատունու դստերը, որը Վասպուրականի թագավոր Մենեքերիմ Արծրունու կինն էր, մի քահանայի կնոջ և մի նվիրատու կնոջ: Ըստ Մալխասյանցի բառարանի՝ խուշուշկը քուշուշքի մի տարբերակն է և նշանակում է քող, շղարշ, լաչակի՝ ճակատի վրա բերվող հատվածը (Մալխասեանց, 1944:300): Մուքիասյանի բառարանի համաձայն՝ խուշիկ նշանակում է լավիկ, սիրունիկ (Մուքիասյան, 2009:450): Մեզ թերևս անհայտ կմնա Խուշուշ անվան ընտրության պատճառը: Կարևորը խարտյաշ-ոսկեգույնի և թուխ-սևի հակադրությունն է պիեսում՝ կանանց կերպարներով առարկայացած, վարսերի նշանի շեշտադրումով:

Հայտնի է, որ միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում Մարիամ Մագթադենացին պատկերվում էր ուսերն ի վար իջնող երկար կարմիր մազերով (Signs and symbols, 2008:108): Դավթյանական Խուշուշ-Մագթադինեն մինչև կրունկները հասնող ոսկեգույն մազեր ունի և Աղամուսի կողմից ընկալվում է որպես հրեղեն էակ՝ իր մազերի ծփանքով, իրանի բեկբեկումով և աչքերի կայծերով:

Ըստ դավթյանական հերոսի՝ Քերովբեի՝ «Կյանքում կա՞ ոսկի... Ոսկին երևի երազն է մարդու» (Դավթյան բ, 1985:305): Դավթյանի բանաստեղծական ընկալումներում անհունի ըմբռնումը, անհունի **իրական**

գիտակցումը անհունի կարոտի մեջ է, **իրական** սլացքն ու սավառնումը՝ սլացքի ու սավառնումի երազանքի, **իսկական** կինը կնոջ երազն է: Սա առարկայորեն տեսանելի է հատկապես նրա տաղերում: Դավթյանը կնոջը ևս «արարում է» մարմնեղեն-կավեղենից ու երազային-լուսեղենի ծավի ցուքից՝ կրակից: Կնոջ տաղում անապատի միրաժները, ծարավը, ավազը, քամին պտտում-ավերում են նախաստեղծ պարզունակ եվայական անաղարտությունը: Եվայի և Լիլիթի արքետիպերի փոխներթափանցմամբ կնոջ հեզ ու հպատակ աչքերում, փխրուն ու տաք կանացիության խորքից երևում է մշուշը, թափառիկ մի ամպ, ցոլում է «դավող մի գեղեցկություն» («Տաղ կնոջ») (Դավթյան ա, 1985:249): Դավթյանը Եվայի ու Լիլիթի արքետիպերի՝ հողի ու կրակի համակցմամբ փորձում է կերտել երազի կնոջ կերպարը՝ հեզ խոնարհության մեջ պահված հրեղեն առեղծվածը, հնարավոր անհնարը:

Հատկանշական է «Տաղ երազի» քերթվածը, ուր բանաստեղծն ուղղակիորեն պատկերավորում է իր երազի կնոջ արարման երազանքը.

Հետո Լիլիթից ու այն հողեբույր, հողե Եվայից
Ուրիշ, մի ուրիշ կին **եմ արարում...**

Նախ աչքերի մեջ իրար **եմ խառնում** գորով ու գինի,
Մեջքը բարալիկ, կոնքերը նուրբ **եմ ստեղծում** այնքան,
Որ մի տերևն իսկ, թզի տերևն էլ բավական լինի
Դառնալու նրա շորը նախնական:

Ապա Եվայից **առնում եմ** նրա հողի բույրը տաք,
Խառնում Լիլիթի խուսափող հրին ու հեքին վայրի,
Որ նա հողի պես լինի քնքշորեն հեզ ու հպատակ,
Բայց և հրեղեն իր առեղծվածով հավիտյան այրի:

Հողմի տարերքը, աստղերի դողը և հողի ոգին
Իրար **շաղախած**, հրաշքն **եմ հունցում** բանաստեղծության
Եվ գինու միջից **հանում եմ** թույնի խայթը մոլեգին
Եվ **թողնում** միայն երանությունը թավշե թախծության
(«Տաղ երազի») (Դավթյան ա, 1985:254-255):

«Հիմն կնոջ» բանաստեղծության մեջ կանացիությունը Դավթյանին պատկերանում է իբրև մի կողմից՝ «տաք հողի շնչառություն», մյուս կողմից՝ «կրակի շունչ» (Դավթյան ա, 1985:63-64): Կինը մի կողմից՝ «հողի պես սուրբ ու բեղուն» է, մյուս կողմից՝ «կրակի նման նենգ», «հավատի մաքրություն» ու «մեղավոր հերձված», «մեկնելի մեղեդի» ու «սեպագիր առեղծված»: Այրմարդու ճաքճքած շուրթերի ծարավի դեմ հաղորդության գինի ու հաց է կինը: Հատկանշական է քերթվածի ավարտը.

Քեզ եմ գալիս ես անվերջ ծարավս ու քաղցս առած,

Եվ արյունն իմ հնամյա ծնկաչոք է քո առաջ (Դավթյան ա, 1985:64):

Բանաստեղծի փնտրածն ու չգտածը Եվայի ու Լիլիթի միավորումն է՝ կատարյալը: Կատարյալի ըմբռնումն է ոսկի-երազի կամ երազ-ոսկու իմաստաբանության հիմքը Դավթյանի պոեզիայում ու, մասնավորաբար, «Օրբանի ծառ» երկում՝ խոշոր չափումով: Եվ այդ ոսկի երազը կապվում է նաև կանացիության հետ: Կնոջ առեղծվածի բացահայտումը բանաստեղծի մտասնեռումն է կարծես: «Տաղ անանձնական»-ում նա օրհնյալ է համարում նաև նրանց, ովքեր «վերծանել գիտեն ու գիտեն կարդալ // Անծանոթ կնոջ գաղտնագիրը լույս», և նրանց, «ովքեր չգիտեն կարդալ ու մոլորվում են» (Դավթյան ա, 1985:241): «Օրբանի ծառ»-ում խոստովանում է. «Կանացի հոգին տարրալուծելը // Բարդ է, խիստ է բարդ» (Դավթյան բ, 1985:207):

Դավթյանը պիեսում դնում է բարձրի ու ցածրի խնդիրը. սահմանված էր, որ Խուշուշը լիներ երկնային էակ ու ծովահարս, բայց հողը ծանր է ու ցած է բերել նրան՝ դարձնելով սպասուհի ու հասարակաց կին, վաճառական Միմավոնի սիրուհի: Աղամոսի սիրո շնորհիվ նա փոխակերպվում է: Իշխանուհին բարձր դասի կին է, սակայն Աղամոսի մահից հետո պատրաստ է դառնալ հերատուկ ու լինել ամենքինը, առաջին հերթին Միմավոնինը, եթե սեր չկա: Դավթյանն այստեղ խաղարկում է Հուդիթի արքեսիպը. Թուխձամը պատրաստ է իր կանացի հմայքով կամ իր ոսկիների հմայքով թակարդ լարել, իր գիրկն առնել ու կործանել բյուզանդացիներին: Սա կողմնակի դիպաշարային դրվագ է. կանանց կերպարների ըմբռնման առանցքում բարձրի և ցածրի խաղարկումն է: Խուշուշն ու Թուխձամը ցածրի ու բարձրի, սպասուհու և իշխանուհու, ոսկեհերի ու սևահերի հակադիր եզրերն են կերպավորում՝ ներկայացնելով կանացիության երկդիմությունը, երկբևեռային միասնությունը, վերացարկվելով մինչև կյանքի ու մահվան համատեքստը: Դրանց նշաններն են ծառը և անդունդը:

Աղամոս-Քրիստոս զուգահեռի շրջածիրում նկատվող համապատասխանությունների շարքում ուշագրավ գույգ են կազմում Մարիամ Աստվածածինը և Մարիամ Մագթաղենացին՝ որպես բարձրի, մայրության, անարատության և ցածրի, մեղսավորության, զոջման կրողներ: Եթե Մարիամ Աստվածածինը առաքինության, անմեղության կրողն է, ապա Մագթաղինեն զոջումն է: Պատահական չէ կանացիության այս էմանացիաների անունների նույնությունը: Հատկանշական է վերջինի փոխակերպումը, որը, անառակ որդու համաբանությամբ, կորած էր և գտնվեց, ավելի սիրելի, ամենասիրելի է դառնում Քրիստոսի համար իր դարձով: Ահա այս կետում Աղամոսի արթմիական փորձի կարևոր, հոգևոր մասը Խուշուշի՝ իր Մագթաղինեի փոխակերպումն է, որը վերջին դրվագում փաթաթվում է ծառին նույնացած Աղամոսին, ասել է թե՛ վերածնված Աղամոսին, ինչպես Մագթաղենացին՝ հարություն առած Քրիստոսի ոտ-

քերին: Մագթադինե-Խուշուշի «ալքիմիական փոխակերպումը» հնարավոր է դառնում, սիրո, Մեր-Քրիստոս-Աղամոսի՝ փիլիսոփայական քարի շնորհիվ:

Այն գիշերը, երբ Աղամոսը գտնում է փիլիսոփայական քարի գաղտնիքը, բանաստեղծի բնորոշմամբ, հողե մարդն ու ոգեղեն աստված իբրև ախոյան հայտնվում են իրար դիմաց: Նա ապրում է մի ակնթարթ, որը միաժամանակ հույսի թռիչք էր ու երազանքի անկում: Այդ ակնթարթում, բանաստեղծի որակումով, «կայծակնային//Մի բռնկումով միաձուլվում են//Կյանքի գաղտնիքն ու խորհուրդը մահի» (Դավթյան բ, 1985:283), կյանքն ու մահը: Թուխձամի անկողինն ու նյութական ոսկին մերժում է նա՝ ասելով՝ «Անդունդ էիր դու, ձգում էիր վար//Պիտի թռչեի ես այդ անդունդով» (Դավթյան բ, 1985:283): Կինը նույնացվում է անդունդի հետ: Հիշենք, որ Աղամոսի մահվան տեսարանը անկումն է դեպի անդունդը: Ասել է թե՛ կինը մահն է, անկումը: Մակայն հարկ է ուշադրություն դարձնել «Պիտի թռչեի ես այդ անդունդով» արտահայտության վրա՝ «թռչեի անդունդով...»: Ոչ թե անդունդը թռչեի, այլ անդունդով թռչեի. այդ թռիչքը պարտադիր մի արարք է, փուլ է կարծես, որ պիտի անցնել, հաղթահարել: Աղամոսը միաժամանակ սիրո ու քնքշանքի համար շնորհապարտ է Թուխձամին, շնորհապարտ է նրա մարմնի համար, «Ուր բնակվում է արարիչ ոգին//Կյանքի խորհուրդն ու երանությունը» (Դավթյան բ, 1985:279): Կինը մահ է ու կյանք միաժամանակ: Անդունդը պիեսում դառնում է ալքիմիական փոխակերպման քայքայման, քառսի, մահվան խորհրդանիշը՝ նիգրեդոյի վիճակը, մայր երկրի գիրկ-գերեզմանը, ուր վերադառնում է արարածը վերածննդից առաջ: Դա ինքնօրինակ փիլիսոփայական նույնացում է, տարրալուծում կանացի սկզբի մեջ: Բայց սա իմաստային մի շերտն է ընդամենը: Անկման-թռիչքի պատկերն ավելի խոր իմաստավորում ունի:

Անդունդի մեկ այլ բնորոշում կա տեքստում: Երբ Միմավոնը Աղամոսի ալքիմիան ցնորք է համարում, վերջինս հակադարձում է՝ ասելով.

Օ՛, ոչ, Միմավոն, ցնորք չէ բնավ,

Մեծ ու գերագույն մի խորհուրդ է դա:

Եվ այդ խորհուրդը խորունկ ու մթին

Անդունդներ ունի, ուր պիտի իջնել

Գիտության լույսով, նաև հավատի

Կանթեղով անշեջ: Եվ այդ ճամփան է,

Որ գերել է ինձ ու տանում է ինձ... (Դավթյան բ, 1985:237):

Աղամոսի՝ անդունդով թռչելը (երկար ժամանակ մարդկանց ականջին է հասնում նրա անկման աղաղակը), անկում-թռիչքը չի ավարտվում... Կին-մատերիայի մարմնի, կանացիության արարչագործական սկզբունքի, ոգեղեն սկզբի, կյանքի և մահվան գաղտնիքի ճանաչողությունը վերջ չունի, ուստի և այդ հավիտենական կանացիությունն աստ-

վածացվում է: Մա է գնոստիկական այլբիմիայի առանցքը և գնոստիկական սոֆիստիկացվածության հիմքը (Մալահի, 2016):

Ն. Խաֆիզովան, առանձնացնելով երկու հնագույն արքեոտիպեր՝ Մեծ մոր արքեոտիպը և Հավիտենական կանացության արքեոտիպը, դրանք համապատասխանաբար նույնացնում է Եվայի և Լիլիթի կերպարներին: Եթե Եվայի սիրո առանցքում գոհաբերման սկզբունքն է, Լիլիթի պարագայում հիմքը ծառայելն է, սպասավորելը: Առաջին հայացքից հակասական թվացող այս պնդումը միանգամայն հասկանալի է դառնում հետագա որոշարկումների շնորհիվ: Եվան՝ Մեծ մայրը, ծնում, սնուցում, պաշտպանում և բաց է թողնում զավակին մեծ նավարկության կամ, ընդհակառակը, մշտապես պահում է իր ազդեցության դաշտում՝ անսահմանափակ իշխանություն ձեռք բերելով զավակի վրա, կասեցնելով նրա անհատականացումն ու ինքնէացումը: Հավիտենական կանացիության կրողը՝ Լիլիթը, ոգեշնչում է՝ առավելագույն հնարավորություններ ստեղծելով սիրեցյալի զարգացման համար: Եվան իրեն է սիրում ուրիշի մեջ, Լիլիթը ուրիշին է սիրում իր մեջ: Եվայի սեռականությունը երկրային, պրոֆանային է՝ որդեծնությանն ուղղված: Նրա պարզևած հաճույքը տղամարդու համար «փոքրադիր մահ» է, ներորովայնային պաշտպանվածության զգացողություն: Ի հակակշիռ Եվայի զգայականության՝ Լիլիթի զգայականությունը տղամարդու վերահսկողության տակ չէ: Լիլիթի սեռականությունը սրբազան է՝ մարմնական ու հոգևոր քաղցության (կատարսիսի) ուղղված, նրա պահվածքն անկանխատեսելի է, ինքնաբերական, որը կնոջը ճանաչելու միջոցով ինքնաճանաչման, ինքնանորոգման ու մտահայտնության տանող միստիկական փորձառություն է: Մա է Լիլիթի՝ տղամարդուն ծառայելու և սպասավորելու՝ հանգիստ չտվող կերպը: Ըստ հետազոտողի՝ Աստվածաշնչում և պարականոն աղբյուրներում Լիլիթի դրական ու բացասական կողմերը մարմնավորող շատ կերպարներ կան, որոնց շարքում են Դալիլան, Հուդիթը, Սալոմեն, Մարիամ Մագդաղենացին և այլք (Хафизова, 2014:101-106):

Հատկանշական է, որ ըստ Վլ. Մոլոյովի՝ Սոֆիան մարմնավորված Հավիտենական կանացիությունն է՝ իբրև գաղափարի և մատերիայի միասնություն՝ նյութականի և աստվածայինի միավորմանն ուղղված¹:

¹ Ե. Բլավատսկայայի «Թեոսոֆիական բառարան»-ում Սոֆիան բնորոշվում է որպես իմաստություն, գնոստիկների կին լոգոս, տիեզերական բանականություն, կին սուրբ հոգի (Блаватская, <https://bookchain.ai/read/blavatskaya-e-p/teosofskiy-slovar/735816>: 411 - 412, մուտք՝ 11.02.2024): Ուշագրավ է, որ նույն բառարանում ներկայացված է նաև Սոֆիա-Ախամոտը՝ նրա դուստրը որպես անձնավորված աստրալ լույս, որպես երկրորդ, ստորին Սոֆիա, բնության արարող արական ուժի կանացի առում (Блаватская, <https://bookchain.ai/read/blavatskaya-e-p/teosofskiy-slovar/735816>: 6, 411-412, մուտք՝ 11.02.2024): Խորհելու տեղիք է տալիս ըստ Դավթյանի պիեսի լույս դարձած Աղամոսի և նշված Ախամոտի հնարավոր առնչությունը:

Այն Աստծու իմաստնությունն է: Ռուսական արծաթե դարի բանաստեղծները Մոֆիայի կերպարը կապեցին Լիլիթի հետ՝ ի հակադրություն Եվայի, որը համարվում էր մարմնավորի, նյութականի, երկրայինի խտացումը: Նա կյանք է տալիս, սովորեցնում, պաշտպանում, հողակցում, իսկ Լիլիթը ուղեկցում է, ոգեշնչում, գայթակղում, բարձրացնում՝ հոգ տանելով և աջակցելով (Хафизова, 2014:101-106): Նա տղամարդու գործի հավատավորն է, ուստի, կարծում ենք, պատահական չէ Լիլիթի արքետիպային դրսևորման՝ ոսկեհեր Խուշուշ-Մագթադինեի ներկայությունը Դավթյանի երկում: Խուշուշը սպասավորում և ոգեշնչում է Աղամոսին, հավատում նրա գործին՝ ի տարբերություն Թուխձամի, որը այս համատեքստում Եվայի արքետիպի կրողն է՝ դոյակում բացված տաքուկ, ապահով անկողնու խորհրդանիշը:

Ալքիմիական ծառ - ծիրանի ծառ- փիլիսոփայական քար առնչությունները

Պիեսի վերջին դրվագում Խուշուշը փաթաթվում է ծիրանի ծառին՝ այն անվանելով «Իմ Աղամոս», խոստանալով հագեցնել նրա ծարավը, այսու հանդես գալով որպես կանացի ոչ թե կլանող, այլ սնուցող, ոգեշնչող սկիզբ, իբրև կյանքի նշան: Այդ միաձուլումն ալքիմիական հարսանիքի և անդրոգինի ձևավորման նշանակ կարող է համարվել՝ ըստ գնոստիկական մեկնաբանության (Մալախի, 2016): Ծառը մահվան և հարության, կյանքի ու մահվան հավիտենական շրջապտույտի, անդունդի և երկնքի կապի, անկման և թռիչքի մարմնավորումն է՝ հողում մխրձված արմատներով և երկնասլաց ճյուղերով, որն ալքիմիայում խորհրդանշում է Մեծ Արարմունքի արգասիքը, այսինքն՝ փիլիսոփայական քարը (Телегин, 2015:71-89):

«Ալքիմիական ծառի» պատկերը կարելի է տեսնել բազմաթիվ ալքիմիական տեքստերում: Այդ ծառը պատկերվում է պտուղներով ու փյունիկ թռչուններով ծածկված մերկ կնոջ տեսքով, որի ճյուղերի փոխարեն վարսեր են: Համարվում էր, որ ալքիմիկոսը, կնոջ գաղտնիքի ճանաչողությանը նմանադրվող որոշակի գործողություններ կատարելով, կարող է հասու դառնալ համաշխարհային ծառի էությանը, տիեզերական բանականությանը և արարչագործության գաղտնիքին: Չինական ալքիմիայում կենաց, երկնային կամ դրախտի ծառը համարվում էր հացենին, որն առանձնահատուկ պաշտամունքի էր արժանացել ցանկացած տեղում, անգամ ամենաանբարենպաստ պայմաններում աճելու առանձնահատկության շնորհիվ: Բացի այդ՝ չինացիների պատկերացմամբ այդ ծառը երկսեռ էր՝ պտղաբերող և չպտղաբերող ծաղիկներով պատված (Алхимическое древо, <https://www.a700.ru/plants/woods/376-alkhimicheskoe-drevo>).

html, Уокер <https://www.livelib.ru/book/1000111366-zhenskaya-entsiklopediya-simvoly-sakralii-tainstva-barbara-uoker>, մուտք՝ 11.02.2024): Դավթյանի պիեսի ծիրանի ծառը ժայռուտի միջից է աճել և տեքստում քանիցս հիշատակվում է արմատները քարի մեջ աճած ծառի՝ պտուղ տալու հանգամանքը. «Ծիրանի իմ ծառ, // Այս շեկ ժայռի մեջ // Ինչպե՞ս է մնում // Սորձիկդ պայծառ... // Պտուղդ պայծառ...» (Դավթյան բ, 1985:300): Պիեսում փիլիսոփայական քարը հարություն առած Աղամուսի և Խուշուշի գրկախառնության պատկերավորումն է Ծիրանի ծառը:

14-րդ դարի անգլիացի ալքիմիկոս Ջորջ Ռիփլիի՝ մի քանի մետր երկարություն ունեցող գալարափաթույթին Քրիստոս պատկերված է դրախտում աճող կենաց ծառի վրա խաչված (Зотов, <https://arzas-mas.academy/micro/alkhimia/16>, մուտք՝ 10.03.2024):

Գնոստիկական այսօրինակ ընկալումը քրիստոնեական ուղղադավան ըմբռումների որոշակի ձևախեղման դրսևորումն է: Այն, որ Քրիստոս ընկալվել է իբրև փիլիսոփայական քար, ինչ-որ առումով տրամաբանական է. սերը, զոհաբերության խորհուրդը և փրկաբանական իմաստավորումը կարող են հանգեցնել այդպիսի նմանաբերման: Ալքիմիկոսները ոչ միայն ոսկի, այլև անմահության կենսաթուրմ (էլիքսիր) էին ուզում ստանալ: Քրիստոս դառնում է կատարելացման, անկատարը, մեղավոր-արատավորը, կեղծը՝ ոչ ոսկին, ոսկու փոխակերպելու ճանապարհը, միջոցը, մահվանը հաղթողը, անմահության հնարավորությունը: «Ես եմ ճանապարհը, ճշմարտությունը և կյանքը» (Հովհ., 14:6) ասված է:

Պիեսում Դավթյանը որոշարկում է ազգային գոյության բանաձևը՝ դիմելով ոչ միայն ծիրանի ծառի, այլև երգի ու խաչքարի խորհրդանիշներին: Պատահական չէ, որ, ինչպես արդեն նշել ենք, Աղամուսը, Քերովբեն և Գուսանը նույն գաղափարի խտացում-այլագոյացումներն են, արարչության ոգու կրողները, որոնց պիեսի վերջում միանում է նաև հողի պարզ մշակի կերպարը: Քերովբեի սահմանմամբ՝

Չրաշքն ապրում է այդ Աղամուսի
Խենթ երագներում, բայց և ապրում է
Իմ այս մուրձի մեջ ու այս խաչքարի
Եվ այն մեջքածալ մշակի հոգում,
Որ սարալանջին կորեկի նվազ
Իր արտն է հնձում... Որ ապրում է նա
Այս ճյուղակոտոր ծիրանի ծառի
Ավիշների մեջ... (Դավթյան բ, 1985:310):

Պիեսն ավարտվում է Քերովբեի մուրձի զնգոցով: Քարը պիեսում հանդես է գալիս իբրև ինքնօրինակ կանացի սկիզբ՝ տձև մատերիա, որը պետք է փոխակերպել խաչքարի: Վկայակոչելով Ա.-Ժ. Պերնետիին՝ Ս. Տելեգինը գրում է այն մասին, որ Հերմեսի աշակերտների՝ ալքիմիկոսների կարծիքով՝ առանց Վեներայի հնարավոր չէ կատարել մեծ Արարմունքը:

Ըստ Ա. Գ. Պետիսկուսի՝ հնում Մեծ աստվածուհուն պատկերում էին տձև քարի տեսքով իբրև *prima materia*՝ անկազմակերպ մատերիայի նախնական գոյություն, որից տրանսմուտացիայի արդյունքում պիտի առաջանար չմշակված քարի մեջ ներունակորեն առկա փիլիսոփայական քարը (Телегин, 2013:212): Ի դեպ, Է. Նոյմանի դասակարգմամբ անդունդը, քարանձավը, խորխորատը, ժայռ-քարը արքետիպային կանացիության նշաններից են (Нойманн, <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/418885-19-erih-nojmann-velikaya-mat.html#text>, մուտք՝ 10. 03. 2024): Համշենահայերը մի ասացվածք ունեն. «Եթե տանը տարեց կին չկա, մի մեծ քարի կտոր բեր, տանը դիր ու անհրաժեշտության դեպքում խորհուրդ հարցրու»: Հիմա արդեն անհնար է պարզել Դավթյանը կանացիության այս համատեքստին ծանոթ էր, թե ոչ, սակայն այս պարագայում մեզ մնում է արձանագրել արքետիպային կանացիության նրա բացառիկ ներգագնողությունը՝ արտահայտված անդունդի և խաչքարի փոխակերպվող քարի պատկերներով, արքետիպային Լիլիթի և Եվայի կերպավորումներով:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ Վ.Դավթյանի «Ծիրանի ծառ» պիեսը դիտարկելով այբիմիայի պատմության և այբիմիական փոխակերպման տեսության, գնոստիկական սոփիապաշտության լույսով, մեկնարկելով այն փաստից, որ պիեսի խորհրդապատկերային համակարգի նշանները նկատելիորեն համապատասխանում են նշված կրոնափիլիսոփայական ուսմունքների ըմբռնումներին, կարելի է եզրակացնել, որ սույն երկի առանցքում կյանքի և մահվան գաղտնիքի ճանաչողության, իմացական պրոցեսի անվերջության գաղափարն է, որը արտահայտված է կին-մատերիայի մարմնի՝ կյանքի և մահվան նշանակելիների, արարչագործական սկզբունքի, հավիտենական կանացիության պաշտամունքի խորհրդապատկերային դրսևորումներով: Ճշմարիտի և կեղծի, կատարյալի և անկատարի, բարձրի և ցածրի, հոգևորի և նյութականի պատկերային և կերպարային խաղարկումները առարկայացնում են ոսկու դավթյանական ըմբռնումը: Հավիտենական արարման, գոյի շրջապտույտի և ազգային գոյության բանաձևը որոշարկվում է Աղամոս-Քրիստոս, Սիմավոն-Հուդա, Աղամոս-Քերովբե-Գուսան, Ծաղրածու-Աճպարար-Լարախաղաց, Աղամոս-ծիրանի ծառ-փիլիսոփայական քար, կին-անդունդ-քառու, Խուշուշ-Թուխձամ, Խուշուշ-Մազթադինե-Լիլիթ, Թուխձամ-Եվա, երգ-խաչքար-ոսկի փոխառնչությունների միջոցով: Ըստ որում, այբիմիական փոխակերպման հրաշքը պիեսում առարկայանում է նյութական և հոգևոր չափումներով:

Գրականության ցանկ

1. **Աղայան Էդ.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Ա-2, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1976, 929 էջ:
2. Աստվածաշունչ մատյան Հին և Նոր Կտակարանների, Էջմիածին, 2001, 1700 էջ:
3. **Գասպարյան Դ.**, Վահագն Դավթյան, Կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, Կրթության ազգային ինստիտուտ, 2007, 376 էջ:
4. **Դավթյան Վ.**, Երկեր երկու հատորով, հատոր առաջին, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, 448 էջ:
5. **Դավթյան Վ.**, Երկեր երկու հատորով, հատոր երկրորդ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, 424 էջ:
6. **Ղաֆադարյան Վ.**, Ալքիմիան պատմական Հայաստանում, Երևան, Արմֆանի հրատարակչություն, 1940, 166 էջ:
7. **Մալախի Թ.**, Քրիստոսի գաղտնի ուսմունքը, թարգմ. Վ. Ասլանյանի, Երևան, «Լուսարաց» հրատ., 2016, 288 էջ:
8. **Մալխասեանց Ստ.**, Հայերեն բացատրական բառարան, Հատոր Բ (Զ-Կ), Երևան, Հայկական ՍՍՌ Պետական Հրատարակչություն, 1944, 513 էջ:
9. **Նալբանդյան Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու վեց հատորով, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1979, 464 էջ:
10. **Սուքիասյան Ա.**, Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրական բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2009, 685 էջ:
11. **Քալանթարյան Ժ.**, Վահագն Դավթյան, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1991, 164 էջ:
12. Алхимическое древо, Мифология, <https://www.a700.ru/plants/woods/376-alkhimicheskoe-drevo.html>, (մուտք՝ 11.02.2024).
13. **Бесолова Е. Б., Габуниа З. М.**, О знаковой функции и культурной семантике волос, «Известия СОИГСИ», № 23 (62), Языкознание. Литературоведение. Фольклористика, 2017, ст. 117-129.
14. **Блаватская Е.**, Теософский словарь, <https://bookchain.ai/read/blavatskaya-er-teosofskiy-slovar/735816> (մուտք՝ 11.02.2024)
15. **Зотов С.О.**, Взаимодействие герметической и христианской иконографии в алхимическом трактате «Розарий философов» // Вестник РХГА. 2016. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-germeticheskoy-i-hristianskoy-ikonografii-v-alhimicheskom-traktate-rozariy-filosofov> (մուտք՝ 19.01.2024).
16. **Зотов С. О.**, Дерево трансмутации, <https://arzamas.academy/micro/alkhimia/16>, (մուտք՝ 10.03.2024).
17. **Леонтьев Д. В., Кочергина А. В.**, Мир алхимии. Большая иллюстрированная энциклопедия, Харьков, издательство «Ранок», 2011, 274 ст..
18. Magnum Opus «по-психологически»: алхимический лик индивидуации, <https://dzen.ru/a/Yizh-nMZAvtKHyo>, (մուտք՝ 11.02.2024):
19. **Морозов В. Н.**, Алхимия в свете философской антропологии, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук, Санкт-Петербург, 2011.
20. **Нойманн Э.**, Великая Мать, <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/418885-19-erih-nojmann-velikaya-mat.html#text>, <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/418885-20-erih-nojmann-velikaya-mat.html#text>, (մուտք՝ 10.03.2024):

21. **Телегин С.М.**, Амур, Эрот и Венера в алхимической традиции, Культура и текст, №2, 2013, ст. 210-227.
22. **Телегин С.М.**, Сад в алхимической традиции // Культура и текст. 2015. №2 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sad-v-alhimicheskoy-traditsii> (11.02.2024).
23. **Уокер Б.**, Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. Подробнее на livelib.ru: <https://www.livelib.ru/book/1000111366-zhenskaya-entsiklopediya-simvoly-sakralii-tainstva-barbara-uoker>, (11.02.2024).
24. **Хафизова Н.А.**, Архетипы Великой Матери и Вечной Женственности как способы производства женской идентичности, Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право, 2014, № 1, ст. 100-110.
25. Signs and symbols, Project Editor Kathryn Wilkinson, Dorling Kindersley Limited, London, 2008, 356 p..
26. St. Mary Magdalen, Catholic Encyclopedia on CD-ROM, <https://web.archive.org/web/20060220133253/http://www.newadvent.org/cathen/09761a.htm>, 11.02.2024:

References

1. **Aghayean Ed.**, Ardi hayereni bats'atrankan bararan (Modern Armenian Explanatory Dictionary), A-Dz, Yer., "Hayastan", 1976, 929p. (In Armenian).
2. Alkhimicheskoye drevo (The Alchemical Tree), Mifologija, <https://www.a700.ru/plants/woods/376-alkhimicheskoe-drevo.html> (link date: 11.02.2024) (In Russian).
3. **Besolova Ė., Gabunia Z.**, O znakovoj funkts'ii i kul'turnoj semantike volos (On the semiotic function and cultural semantics of hair), "Izvestija SOIGSI", Jazykoznanije. Literaturovedeniye, Fol'kloristika, 2017, № 23 (62), pp. 117-129 (In Russian).
4. **Blavats'kaja Ė.**, Teosofskij slovar' (Theosophical Glossary), <https://bookchain.ai/read/blavatskaya-e-p/teosofskiy-slovar/735816> (link date: 11.02.2024) (In Russian).
5. **Davtyan V.**, Yerker yerku hatorov (Works in two volumes), hator 1, Yer., "Sovetakan grogh", 1985, 448p. (In Armenian).
6. **Davtyan V.**, Yerker yerku hatorov (Works in two volumes), hator 2, Yer., "Sovetakan grogh", 1985, 424p. (In Armenian).
7. **Gasparyean D.**, Vahagn Davtyan, Kyanqë yev steghsagortsut'iwnë (Vahagn Davtyan, life and work), Yer., Krtut'ian azdayin institut, 2007, 376p. (In Armenian).
8. **Ghafadaryean K.**, Alqimian patmakan Hayastanum (Alchemy in Historical Armenia), Yer., Armfani hratarakchut'iwn, 1940, 166p. (In Armenian).
9. **Khafizova N.**, Arkhetipy Velikoj Materi I Vechnoj Zhenstvennosti kak sposoby proizvodstva venskoj identichnosti (Archetypes of the Great Mother and Eternal Femininity as the Ways of Female Identity Production), "Vestnik PNIPU", Kul'tura. Istorija. Filosofija. Pravo, 2014, № 1, pp. 100-110 (In Russian).
10. **Leontjev D., Kochergina A.**, Mir alkhimii, Bol'shaja iljustrirovannaja ents'iklopedija (The World of Alchemy, The large illustrated encyclopedia), Khar'kov, izdatel'stvo "Ranok", 2011, 274p. (In Russian).
11. Magnum Opus "po-psikhologicheskij: alkhimicheskij lik individuats'ii (Magnum Opus "psychologically": the alchemical image of individuation), <https://dzen.ru/a/YizhnMZAnvtKHyo> (link date: 11.02.2024) (In Russian).
12. **Malahi T'**, Qristosi gaghtni usmunqë (The Secret Teaching of Christ), targm. V. Aslanyeani, Yer., "Lusabats'", 2016, 288p. (In Armenian).
13. **Malkhasyants' St.**, Hayeren bats'atrankan bararan (Armenian Explanatory Dictionary), hator B, Yer., Haykakan SSR Petakan Hratarakchut'iwn, 1944, 513p. (In Armenian).

14. **Morozov V.**, Alkhimija v svete filosofskoj antropologii (Alchemy in the Light of Philosophical Anthropology), Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchjonoj stepeni kandidata filosofskikh nauk, Sankt-Peterburg, 2011 (In Russian).
15. **Nalbandyan M.**, Yerkeri liakatar zhoghovatsu vets' hatorov (Complete works in six volumes), hator 1, Yer., Haykakan SSH GA hrat., 1979, 464 p.:
16. **Nojmann E.**, Velikaja Mat' (The Great Mother), <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/418885-19-erih-nojmann-velikaya-mat.html#text>, <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/418885-20-erih-nojmann-velikaya-mat.html#text>, (link date: 11.02.2024) (In Russian)
17. **Qalantaryean Zh.**, Vahagn Davtyan, Yer., Yerevani hamalsarani hratarakchutiwn, 1991, 164p. (In Armenian).
18. Signs and symbols, Project Editor Kathryn Wilkinson, Dorling Kindersley Limited, London, 2008, 356p. (In English).
19. St. Mary Magdalen, Catholic Encyclopedia on CD-ROM, <https://web.archive.org/web/20060220133253/http://www.newadvent.org/cathen/09761a.htm>(link date: 11.02.2024, (In English).
20. **Suqiasyean A.**, Hayots' lezvi homanishneri bats'atrankan bararan (Armenian language explanatory dictionary of synonyms), Yer., Yerevani hamalsarani hratarakchutiwn, 2009, 685p. (In Armenian).
21. **Telegin S.**, Amur, Erot I Venera w alkhimicheskoy traditsii (Amur, Cupid and Venus in the Alchemical Tradition), Kul'tura i tekst, 2013, №2, pp. 210-227 (In Russian).
22. **Telegin S.**, Sad v alkhimicheskoy traditsii (The Garden in the Alchemical Tradition), Kul'tura i tekst, 2015, №2 (20), pp. 71-89 (In Russian).
23. The Holy Bible in Armenian, Ejmiatsin, 2001, 1700p.
24. **Uoker B.**, Venskaja ents'iklopedija. Somvolj, sakralii, tainstva (The Women's Encyclopedia), Podrobnee na livelib.ru: <https://www.livelib.ru/book/1000111366-zhenskaya-entsiklopediya-simvolj-sakralii-tainstva-barbara-uoker> (link date: 11.02.2024) (In Russian).
25. **Zotov S.**, Derevo transmutatsii (The tree of transmutation), <https://arzas.academy/micro/alkhimia/16> (link date: 11.02.2024) (In Russian).
26. **Zotov S.**, Vzaimodejstvie germeticheskoy I khristianskoj ikonografii v alkhimicheskom traktate "Rozarij filosofov"(Interaction of Hermetic and Christian alchemical iconography in alchemical treatise 'Rosary of the Philosophers), "Vestnik RKHGA", 2016, №4, pp. 228-235 (In Russian).

Լիլիթ Սեյրանյան – Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, առաջատար գիտ-աշխատող, ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի 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, Միջուկի գրականության խնդիրներն են: Անդրադարձներ է կատարում արդի գրականության հիմնահարցերին: Հետաքրքրությունների շրջափակում 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

Lilit Seyranyan - PhD (Philology), Leading Researcher, NAS RA, Institute of Literature after M. Abeghyan, Department of Modern Armenian Literature, associate professor, 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» («Armav», 2021, 452 pages), more than 40 articles published in the scientific journals and data basic. ORCID ID 0000-0001-7151-9174 lilitseyranyan@litinst.sci.am

Лилит Сейранян – Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, НАН РА, Институт литературы им. М. Абега, 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. Так же 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

Ընդունվել է տպագրության 6.04.2024թ.:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Հասմիկ Հակոբյան

Ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան հայ գրականության
պատմության և գրականության տեսության
ամբիոնի ասպիրանտ,

ԵՊՀ

ORCID ID 0009-0007-2616-6761

hasmikhakobyan1@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-104

ՊԱՏՄԱԳՐԱԿԱՆ ՄԵՏԱԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԱՀԱԳՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ «ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԳԵՏԸ» ՎԵՊՈՒՄ

Բանալի բառեր- Վահագն Գրիգորյան, միջտեքստայնություն, վեպ-տարեգրություն, Եղեռն, շրջանակված պատմություն, պատմագրական մետազեղարվեստականություն

Վահագն Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» (2008) վեպն աչքի է ընկնում տեքստակառուցման հետաքրքիր սկզբունքներով: Վեպը Եղեռնը վերապրած Տեր-Գալստյան և Տերգալուստյան ընտանիքների տարբեր սերունդների ներկայացուցիչների կյանքի ու ճակատագրերի մասին է, որոնց միջոցով հեղինակը ներկայացնում է ավելի քան հարյուր տարվա ընդգրկում ունեցող ազգային ողբերգությունը: Վեպը երկխոսություն է ժամանակին արևմտահայերի հետ տեղի ունեցած ողբերգության փաստի ու դրան հաջորդած միջազգային ու թուրքական կառույցների հնչեցրած արձագանքների ու գնահատականի միջև, որոնք համեմատության հարթակ են ստեղծում՝ տեսանելի դարձնելով իրականության և դրա ընկալման ու մեկնարանության անհամապատասխանությունը: Վեպի հիմնական պատումին զուգահեռ հեղինակը ներկայացնում է տեքստային ապացույցներ, որոնք վերցված են լրագրերի հրատարակումներից, արխիվներից, թուրք և այլազգի պաշտոնյաների հայտարարություններից ու հաղորդագրություններից և վավերական են ու ստույգ: Դրանք վեպին «պատմագրական մետազեղարվեստական» բնույթ են հաղորդում: Այս եզրույթն առաջարկել է կանադացի գրականագետ Լինդա Հաթչոնը 1980-ականների վերջին: Հոդվածի նորությունն այն է, որ Վ. Գրիգորյանի վեպն առաջին անգամ քննվում է Լ. Հաթչոնի առաջարկած «պատմագրական մետազեղարվեստականության» տեսության տեսանկյունից: Հոդվածը կառուցված է համաշխարհային գրականագիտության մեջ հայտնի գիտական հետևյալ հարացույցների երկխոսության սկզբունքի հիման վրա՝ հերմենևտիկա, ֆենոմենոլոգիա և սոցիոլոգիա, որոնց միջոցով փորձել ենք բացահայտել գեղարվեստական երկի համատեքստային մեկնաբանության առանձնահատկությունները: Այս տեսանկյունից անդրադառնալով վեպում առկա տարաբնույթ միջտեքստային շերտերին՝ նկատել ենք, որ այն ժանրային տարբեր պատմամներ ընդգրկող կառույց է: Վեպի հիմնական շարադրանքը շրջանակված պատմության օրինակ է. վեպը գրվում է վեպի շարադրանքին զուգահեռ, պատմողը վեպի հերոսներից մեկն է՝ Գնելը, որը պարբերաբար հանդես է գալիս վեպի մյուս հերոսների՝ իր ազգականների անուններից: Վեպի միջտեքստային շերտերից է Տարոնի նամականին, որն ուղարկվում է Եվրոմիության էլեկտրոնային կայքին: Միջտեքստայնության մյուս շերտն ինքնահղման օրինակներն են. հերոսների կեցության հիմնական միջավայրը 5-րդ փողոցն է, որն առկա է Վ. Գրիգորյանի այլ ստեղծագործություններում և: Հեղինակն ամբողջացնում է փողոցի հավաքական կերպարը՝ այնտեղ ապրող մարդկանց ընդհանուր ճակատագրով: Հեղինակային ինքնահղման մյուս օրինակը երկից երկ տեղափոխվող հերոսներն են, այս դեպքում՝ Հայկարամ Թորգոմյանը, որին հանդիպում ենք նաև Վ. Գրիգորյանի «Աղա-

մամուր» երկում: Առկա են որոշակի առնչություններ հերոսուհի Մարիամի և աստվածաշնչյան Մարիամի կերպարների միջև:

Hasmik Hakobyan

PhD student of the Chair of History and Literary Theory of
Armenian Literature named after Acad. Hr. Tamrazyan,
YSU

ORCID ID 0009-0007-2616-6761

hasmikhakobyan1@gmail.com

HISTORIOGRAPHIC METAFICTION IN VAHAGN GRIGORYAN'S NOVEL "THE RIVER OF TIME"

Key words - Vahagn Grigoryan, intertextuality, novel-chronology, Genocide, framed story, historiographic metafiction

In 2008, Vahagn Grigoryan's novel "The River of Time" was published, standing out for its interesting principles of text construction. The novel delves into the lives and destinies of representatives from different generations of the Ter-Galstian and Tergalustian families who survived the Genocide. Through their stories, the author presents a national tragedy spanning more than a hundred years. Evidently, the novel serves as a dialogue between the actual tragedy faced by the Western Armenians at the time and the responses from international and Turkish institutions in the aftermath. This establishes a platform for comparison, revealing the inconsistency between reality and its perception and interpretation.

Alongside the main storyline, the author introduces valid textual evidence taken from newspapers, archives, statements, and reports of Turkish and foreign state officials, giving the novel a 'historiographic metafiction' character. This concept was coined by a Canadian literary theorist Linda Hutcheon in the late 1980s. The novelty of this article lies in the fact that V. Grigoryan's novel is examined through the lens of L. Hutcheon's theory of 'historiographic metafiction' for the first time. The article is based on the principle of dialogue between the paradigms known in the global literary studies such as hermeneutics, phenomenology, and sociology, through which we attempt to elucidate the peculiarities of contextual interpretation of the novel. By analyzing diverse intertextual layers in the novel through this perspective, we observe that it consists of narratives of various genres.

The primary narrative of the novel is an example of a framed story: the novel is being written parallel to its narration. The narrator, Gnel, is one of the characters of the novel who regularly speaks on behalf of the other characters, his relatives. One of the intertextual layers in the novel is Taron's letters sent to the electronic web page of the European Union. Another layer of intertextuality are the examples of self-reference: the main living environment of the heroes is the 5th street, a recurring element in V. Grigoryan's other works. The author completes the collective image of the street with the shared fate of its people. Another instance of the author's self-reference is the appearance of characters who transition from one novel to another. In this case, Haykaram Torgomyan, present in the author's "Adamamut" poem, is featured. Several correlations exist between the characters of Mariam in the novel and in the Bible.

Асмик Акобян
аспирант кафедры истории и литературной теории
армянской литературы имени акад. Гр. Тамразяна,
ЕГУ
ORCID ID 0009-0007-2616-6761
hasmikhakobyan1@gmail.com

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКАЯ МЕТАФИКЦИЯ В РОМАНЕ ВААГНА ГРИГОРЯНА "РЕКА ВРЕМЕНИ"

Ключевые слова - Ваагн Григорян, интертекстуальность, роман-хронология, Геноцид, история кадра/фрейм рассказа, историографическая метафикция.

Роман Ваагна Григоряна «Река времени» (2008), отличающийся интересными принципами построения текста. Роман о жизни и судьбах представителей разных поколений семей Тер-Галстян и Тергалустян, переживших Геноцид, через который автор представляет национальную трагедию, охватывающую более чем сто лет. Судя по всему, роман представляет собой диалог между фактом трагедии, произошедшей в то время с западными армянами, и последовавшей за ней реакцией и оценкой международных и турецких структур, которые создают площадку для сравнения, обнажая несоответствие действительности, и его восприятие и интерпретация. Наряду с основным сюжетом романа автор представляет текстовые доказательства, которые взяты из газетных публикаций, заявлений и сообщений турецких и иностранных правительственных чиновников и являются действительными и точными. Они придают роману характер «историографическая метафикция». Этот термин ввела канадский литературовед Линда Хачен в конце 1980-х годов. Новизна статьи заключается в том, что роман Ваагна Григоряна впервые рассматривается с позиций теории «историографической метафикции», предложенной Линдой Хатчеон. Статья построена на основе принципа диалога следующих научных парадигм, известных в мировом литературоведении: герменевтики, феноменологии и социологии, посредством которого мы попытались выявить особенности контекстуальной интерпретации литературного произведения. Рассматривая с этой точки зрения над различными интертекстуальными пластами романа, мы заметили, что роман представляет собой структуру, охватывающую разные жанровые формы. Основное повествование романа представляет собой образец рамочного текста: роман написан параллельно повествованию романа, рассказчик - Гнель, один из героев романа, регулярно выступает от лица других героев романа, своих родственников. Среди интертекстуальных пластов романа — письма Тарона, отправленные на сайт Евросоюза. Еще один уровень интертекстуальности – это примеры – это примеры самореференции. Основной средой обитания героев является 5-я улица, которая присутствует и в других произведениях Ваагна Григоряна. Собирает образ этой улицы автор завершает общностью судеб живущих на ней людей. Другим примером авторской самореференции являются персонажи, переходящие от одного к другому, в данном случае Айкарам Торгомян, которого мы встречаем также в произведении Ваагна Григоряна «Адамамут». Между героиней Мариам и библейской Мариам существуют определенные связи.

Ներածություն

Վ. Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» վեպն իր մեջ ներառում է ժանրային մի քանի տարրերի սկզբունքներ՝ փաստագրություն, նամակագրություն, հուշագրություն և այլն: Ինքը՝ հեղինակը, վեպը բնորոշել է *վեպ-տարեգրություն* եզրույթով: Վեպի առաջին արձագանքներից է գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանի «Ապագան սկսվում է անցյալից» հոդվածը (Քալանթարյան, 2014), որտեղ քննվում են վեպի գաղափարական, բովանդակային մի շարք հարցեր: Ժ. Քալանթարյանը վեպում առկա և մեզ

հետաքրքրող հրապարակախոսական ներդիր-տեքստերի առիթով այսպիսի եզրահանգում է արել. «Ցանկալի կլիներ, անշուշտ, գիրքը զերծ տեսնել հրապարակախոսական ուղղագիծ խոսքի կիրառությունից, ինչպես նաև գեղարվեստական տեքստի մեջ վավերական, արխիվային նյութերի ու մամուլի հաղորդագրությունների առատ օգտագործումից, ինչը ժամանակակից հայ արձակի բնորոշ հատկանիշներից մեկն է (Զ. Խալափյան, Պ. Զեյթունցյան...)» (Քալանթարյան, 2014):

Գրքին հոդվածով անդրադարձել է գրականագետ Արմեն Ավանեսյանը՝ քննելով վեպի պոետիկայի մի քանի հարցեր (Ավանեսյան, 2020): Անդրադառնալով վեպում առկա մետաֆորային արժեքներ ունեցող սիմվոլներին, պատումի բովանդակությանն ու կառուցվածքին՝ Ա. Ավանեսյանը գրում է. «Այս շեղագիր տեքստերը 1915-ից մինչև այսօր շարունակվող տեղեկատվական պատերազմի խորհուրդն ունեն» (Ավանեսյան, 2020): Ա. Ավանեսյանն անդրադարձել է նաև վեպի, ինչպես հոդվածագիրն է բնորոշում, *շատախոս* և *անխոս* հերոսներին՝ նրանց միջոցով վեպին հաղորդված գեղարվեստական առանձնահատկությունը համարելով ստեղծագործության ամենահաջողված առավելություններից մեկը:

Մեր նպատակն է քննել վեպը պատմագրական մետագեղարվեստականության տեսանկյունից: Պատմագրական մետագեղարվեստականությունը հետմոդեռն վեպի տեսակ է, որն անդրադառնում է պատմական իրադարձությունների մեկնաբանման խնդրին, գեղարվեստականի և իրականի, պատմական փաստի և անհատական փորձի փոխհարաբերություններին, պատմության և գրականության երկխոսությանը: Այդ երկխոսությունը մասամբ հնարավոր է դարձել Յուլիա Կրիստևայի՝ բախտինյան բազմաձայնության, երկխոսության և հետերոգլոսիայի՝ տեքստի բազմակի հնչյունավորման տեսության վերամշակման շնորհիվ (Кристева, 2000): «Ժամանակի գետը» վեպը հարուստ է պատմական, լրագրային, էպիստոլյար ժանրի և այլ տիպի տեքստային ներդիրներով, որոնց շնորհիվ այն կարելի է բնորոշել որպես պատմագրական մետագեղարվեստական ստեղծագործություն: Եզրույթն առաջարկել է Լինդա Հաթչոնը 1987 թ. գրված «Սկսելով տեսականացնել պոստմոդեռնը» էսսեում, հետո այդ գաղափարը զարգացրել է իր հիմնական ուսումնասիրության՝ «Պոստմոդեռնիզմի պոետիկայի» մեջ (1988): Լինդա Հաթչոնը գրում է, որ պատմագրական մետագեղարվեստական գրականությունն աշխատում է իր ներսում տեղավորվել պատմական դիսկուրս՝ միաժամանակ պահպանելով գեղարվեստական ինքնավարությունը: Պատմագրական մետագեղարվեստական գրականությունը ջնջում է գեղարվեստական գրականության և պատմության միջև սահմանը՝ ընդգծելու, որ պատմությունն ինքնին պատմվածք է: Ըստ Հաթչոնի տեսության՝ պատմության և գեղարվեստական գրականության ինտերտեքստերը զուգահեռ (թեև ոչ հավասար)

կարգավիճակ են ստանում թե՛ «աշխարհի», թե՛ գրականության տեքստային անցյալի պարողիկ վերամշակման մեջ (Hutcheon, 1989):

Հոդվածը կառուցված է գիտական հետևյալ հարացույցների երկխոսության սկզբունքի հիման վրա՝ հերմենևտիկա, ֆենոմենոլոգիա և սոցիոլոգիա (Տուրիշևա, 2017): Ֆրանսիացի փիլիսոփա Պոլ Ռիկերի առաջարկած հերմենևտիկայի և ֆենոմենոլոգիայի համադրման՝ ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկայի միջոցով անդրադարձել ենք վեպի «պատմողական գործունեության» տարբեր ձևերին՝ փորձելով ցույց տալ, թե տեքստն ինչպես է գրվում, պատմվում և ընկալվում տարբեր սուբյեկտների կողմից: Սոցիոլոգիական հարացույցի օգնությամբ փորձել ենք բացահայտել արտատեքստային իրականության հետ տեքստի հարաբերությունը: Ըստ այդմ՝ հնարավոր չէ ներթափանցել անցյալի իրադարձությունների մեջ առանց դիմելու դրանց վերաբերյալ տեքստերին, քանի որ, ըստ սոցիոլոգիական հարացույցի տեսաբանների, այն պատմությունները, որոնք տեքստային ձևավորում չեն ունեցել, գոյություն չունեն: Ըստ սոցիոլոգիական հարացույցի արդիականացման արդյունքում առաջացած նոր պատմականության տեսության՝ տեքստը պատմական է, իսկ պատմությունը՝ տեքստային. տեքստը մտնում է կյանք և մոդելավորում նրա ընթացքը, կյանքը մտնում է տեքստ և որոշում նրա բովանդակությունը: Անցյալը ներթափանցում է ներկա, որն իր հերթին ազդում է պատմական իրադարձությունների մեկնաբանության վրա:

«Ժամանակի գետը» վեպը շարադրված է բազմանուն հերոսներից մեկի՝ Գալուստ/Գնել/Գալուա Տեր-Գալստյանի անունից, որը պատումի տարբեր հատվածներում երբեմն ներկայանում է տվյալ հատվածի առանցքային որևէ այլ կերպարի անունից: Վեպի ողջ ընթացքին զուգահեռ է գրվում վեպը, որը պետք է հանձնվի ընթերցողի դատին: Վեպ վեպի ներսում կամ պատմություն պատմության մեջ իրողությունը գրական «գործիք» է, որը շատ հին պատմություն ունի (Herman D. ; Manfred J. ; Ryan Marie-Laure. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory): Սա շրջանակված պատմության օրինակ է, որտեղ վեպի հերոսներից մեկը դառնում է հենց այդ վեպը շարադրողը՝ մտնելով իր նախնիների մաշկի մեջ. «...Կեսգիշերին, երբ մատներս վերջապես համակարգչի ստեղնաշարին դիպան, ես նորից ես չեի: Ես հայրս էի, նորածին Գլակը, և ինձ՝ Գլակին, գրկած տատս՝ Մարիամը, քայլում էր չոր, փոշոտ, անջուր, անծայր անապատով՝ Հալեպից դեպի Դեյր-էլ-Չոր...» (Գրիգորյան, 2017: 38):

Վավերագիր տեքստային ներդիրներով կառուցվող պատմությունը հաճախ խորհրդանշական և հոգեբանական նշանակություն է ստանում արտաքին պատմության հերոսների համար: Վ. Գրիգորյանի հերոսների կյանքը դառնում է նույնքան իրական, որքան գրողի կամ պատմողի կյանքը: Ներքին և արտաքին պատմությունների միջև առկա զուգահեռներն ու համընկնումները իրական պատմության ճշմարտացիությունը հաստատ-

տելու, ապացուցելու գործառույթ են իրականացնում: Երբ պատմությունը պատմվում է մեկ ուրիշի ներսում՝ որպես պուժեի մաս պատմվելու փոխարեն, դա թույլ է տալիս հեղինակին խաղալ հերոսների մասին ընթերցողի ընկալումների վրա. պատմողի շարժառիթներն ու վստահելիությունը ինքնաբերաբար կասկածի տակ են դրվում ("What Is a Story within a Story?". Language Humanities): Կասկածը ցրելու համար հեղինակը սուրյեկտիվ պատմություններին զուգահեռ ներկայացնում է նաև օբյեկտիվ իրողություններ, որոնք մեջբերումներ են ժամանակին դիտորդական առաքելությամբ Թուրքիայում գտնված միջազգային դեսպանների զեկուցումներից ու հաղորդումներից, պատմական տարբեր արխիվներից: Այսպես, վեպում մեջբերված է Խարբերդում Միացյալ Նահանգների հյուպատոս Լեալի Ա. Դնիսի գրությունը՝ ուղղված իր անմիջական ղեկավարին՝ Կոստանդնուպոլսում Միացյալ Նահանգների դեսպան Հենրի Մորգենթաուին. «Միր, պատիվ ունեմ տեղեկացնել էրբնէ որնէ կառավարության նախաձեռնած ամենադաժան հղացման՝ մարդկային պատ մության մեծագույն ողբերգություններից մեկի մասին...» (Գրիգորյան, 2017: 41): Այս տեքստային ապացույցին հաջորդում է թուրքական կողմի պաշտոնական արձագանքը. «Սուտ է, որ Թուրքիայում տեղի են ունեցել հայերի սպանության դեպքեր, առավել ևս՝ զանգվածային սպանության» (Գրիգորյան, 2017: 47): Տեքստային ապացույցների վավերականությունը կարելի է հաստատել՝ դիմելով մեկ այլ գեղարվեստական գործի: 2009 թ. Հայոց ցեղասպանության խավարի միջով ճամփորդության մեկ այլ պատմություն է ընթերցողի դատին հանձնել Մարգարիտ Աճեմյան-Ահներթը՝ շարադրելով իր մոր՝ Եղեռնը վերապրած Եսթերի հուշերը «Դոան թակոցը» գրքում: Նա ևս իր պատմությունը շարադրել է՝ մեջբերելով քաղաքական գործիչների, լրագրերի և պաշտոնական հաղորդագրությունների, հայտարարությունների տեքստերը: Այստեղ հանդիպում ենք ԱՄՆ դեսպան Մորգենթաուին, որը 1915 թվականի օգոստոսի 3-ին իր օրագրի էջերում գրել է. «Թալեաթն է ուզում ոչնչացնել խեղճ հայերին: Նա ինձ հայտնեց, որ «Միություն և առաջադիմություն» կոմիտեն ամբողջապես քննարկել է գործն իր բոլոր մանրամասնություններով և պաշտոնապես ընդունել գործողության ծրագիր» (Աճեմյան-Ահներթ, X): Պատմական նույն աղետի մասին գրված երկու ստեղծագործությունների (վեպ-հուշագրություն/վեպ-տարեգրություն) բովանդակային և կառուցվածքային առնչությունները (հայտարարությունները, հաղորդագրությունները որպես տեքստային ներդիր օգտագործելը) փաստում են այն, որ գրողները, վավերական ապացույցներ ներկայացնելով, փորձել են կանխել իրենց պատմածի ճշմարտացիությունը կասկածի տակ դնելու հավանականությունը:

Թուրքական ղեկավարության նպատակների ու գործողությունների քայլաշարը ցույց տալու համար հեղինակն այսպիսի հատված է մեջբերում. «Ինչպես Իթթիհաթի գլխավոր գաղափարախոսներից դոկտոր

Նազրմն էր ասում, *«պատմության բնականոն ընթացքի դեպքում հայերը բալկանյան ժողովուրդների օրինակով կբաժանվեն կայսրությունից»* (Գրիգորյան, 2017: 47): Տեքստային ապացույցներով հեղինակը փորձում է ներկայացնել թուրքական անշեղ քաղաքականության քայլաշարը՝ միաժամանակ ցույց տալով նաև իր հերոսների պատմությունների հավաստիությունը:

Վեպում առանձնահատուկ տեղ է հատկացվում Տարոնի նամակա-նուն, որը կապի միակողմանիության գիտակցմամբ այնուհանդերձ հե-տևողականորեն ուղարկվում է www.dialogue.eu.us-ին՝ ԱՄՆ-ում Եվրո-պական միության պատվիրակության էլեկտրոնային կայքին. «Միակող-մանի կապը, իհարկե, հանդիպում չի, առավել ևս՝ երկխոսություն (գոնե այժմ անցկացնում ես, թե՛ միանգամից ես խոստանում), բայց ոչինչ, այսօր ինքնակենսագրական բացահայտումներ եմ անելու» (Գրիգորյան, 2017: 400): Տարոնի նամականին ոչ միայն բացում է պատմական իրադար-ձությունների պատկերը միջազգային հանրության առաջ, այլ նաև ցույց է տալիս այդ հանրության անտարբեր, իսկ Տարոնի բախտակիցների ճա-րահատյալ լավատես լինելը:

Թանգիմաթի, Սևրի դաշնագրի, 1941 թ. «20 դասակարգի գորահա-վաքի», Հրանտ Դինքի սպանության, Աղթամարի վերանորոգված Մ. Խաչ եկեղեցու բացման հանգամանքների, «Թալեաթ փաշայի շարժման», հայ-րենադարձության, 1988 թվականի սումգայիթյան դեպքերի և երկրաշար-ժի, ինչպես նաև այլ պատմական իրադարձությունների մասին տեքստա-յին անդրադարձները փաստում են վեպի «պատմագրական մետազեդար-վեստական» բնույթը, որի բնորոշ հատկանիշներից է նաև պատմական իրողությունը հեզնելու միտումը, երբ թվացյալ ինտրովերտ միջտեքստայ-նության մեջ պարողիայի հեզնական ինվերսիաների միջոցով ավելաց-վում է մեկ այլ հարթություն՝ արվեստի քննադատական հարաբերու-թյունը դիսկուրսի «աշխարհի» և դրանից դուրս հասարակության և քա-ղաքականության հետ: Հեզնանքի միջոցով է ներկայացվում Թուրքիայում ժամանակին ընդունված Ունևորության տուրքի մասին օրենքը, ըստ որի՝ բոլոր ոչ մահմեդականները նույնիսկ չնչին ունեցվածքի դեպքում հսկա-յական տուրք պետք է վճարեին, մահմեդականները՝ հակառակը: «Թուր-քերն իրենց սգավոր զգացին. նրանց ունեցվածքը չնչին դուրուշների էր գնահատվել. ի՞նչ, մինչև հիմա հպարտությամբ իրենց ունևոր էին հա-մարել, այսուհետ թշվառների շարքն են անցնում: Ոչ մահմեդականները, ընդհակառակը, հարսանքավորի դերում հայտնվեցին» (Գրիգորյան, 2017: 158): Սա թուրքերի մշակած սպանության մյուս մեթոդն էր՝ «խաղաղ» սպանության մեթոդը: Հեզնանքի մյուս դրսևորումը վեպում հաճախ կրկնվող *«Պատմությունը թուրքից ավելի պարզերես ազգ չգիտի»* ձևա-կերպումն է:

Ուշագրավ են վեպում հանդիպող հեղինակային ինքնահղման

դրվագները: Բովանդակային առումով նկատելի առնչություններ ունեն նրա երկու վեպերը՝ 2008 թ. գրված «Ժամանակի գետը» և դրանից տասը տարի անց գրված «Պողոս-Պետրոսը», իսկ այս վեպերի ակունքը հեղինակի ավելի վաղ՝ առաջին անգամ 1984 թ. լույս տեսած, ապա վերահրատարակված «Աղամամուր» ստեղծագործությունն է, որի հերոսներից է Հայկարամ Թորգոմյանը: Խորենացու սիրելի առաջնորդներ Հայկի և Արամի անունների միաձուլումից առաջացած անունը և Հայկ Նահապետի հոր՝ Թորգոմի անունով կնքված ազգանունն է հեղինակը տվել ոչ միայն «Աղամամուրի», այլ նաև «Ժամանակի գետը» վեպի հերոսներից մեկին, որը ծնվել էր նախանցյալ դարում, ակտիվ մասնակցել էր հասարակական կարևոր խնդիրների լուծմանը, և որի մահվան նկարագրով էլ սկսվում է վեպը: Այդ խորհրդանշական պատկերն ամբողջանում է «Ժամանակի գետը» երկում առկա հետևյալ հատվածով. «Բացառիկ մարդ էր Հայկարամը, թեկուզ հենց նրանով, որ արդեն շուրջ իննսուն տարի մեր փողոցում էր ապրում, իսկ եկավ երևի ոչ պակաս երեսուն տարեկան՝ մանկությունն ու երիտասարդությունը Մուշում թողած (Տարոնում՝ ասում էր ինքը): Մահը, իհարկե, վաղուց էր նրան փնտրում, առաջին անգամ, հասկանալի է, Մուշում (Տարոնում), բայց ոչ մի կերպ (ըստ մահախույսի՝ ի հեճուկս ճակատագրի) չէր գտնում» (Գրիգորյան, 2017: 12):

Հեղինակային ինքնահղման մյուս օրինակը 5-րդ փողոցի առկայությունն է Վ. Գրիգորյանի տարբեր ստեղծագործություններում: Հիշատակելով Վ. Գրիգորյանի՝ 1989 թ. լույս տեսած «5-րդ փողոց» և 2012 թ. հրատարակված «Զարմանալի իրադարձություններ 5-րդ փողոցում» ժողովածուները՝ գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանն իրավացիորեն գրական ավանդույթ է տեսնում պատմական այդ տարածքի նկատմամբ գրողի ունեցած «սեփականատիրոջը» բնորոշ հավատարմության մեջ (Քալանթարյան, 2018): Ինքը՝ հեղինակը, այսպես է մեկնաբանում վայրի ընտրության միտումը. «5-րդ փողոցը սոսկ խորհրդանիշ չէ: Ոչ էլ պատահական վայր: Վայրը անուն է տալիս մարդկանց, մարդիկ՝ վայրին էություն և առանձին-առանձին դեպքերի ու ճակատագրերի զարգացումով պատմվածքից-պատմվածք ու վիպակից-վիպակ ամբողջանում է փողոցի հավաքական կերպարը՝ նրա մարդկանց ընդհանուր ճակատագրով» (Գրիգորյան, 1989: 2):

Որոշակի առնչություններ կան նաև հերոսուհի Մարիամի և աստվածաշնչյան Մարիամի կերպարների միջև: Աստվածաշնչյան պատմությունների տրամաբանությամբ հեղինակը շարադրել է Գլակից ու Մարիամից եկածի հետքերը. «Գլուխը կորցրած Ամենաբարձրյալին (նա, ախր, ցանկանում էր պատժել և ոչ թե ոչնչացնել) այլ բան չի մնում, քան հուշել երկունքի ցավերի մեջ գտնվող Մարիամ անունով թորգոմուհուն. նա կփրկվի, նրա զավակն էլ նոր թորգոմացիների նախահայրը կդառնա, էթե նա որևէ կերպ հասնի Սրբազան լեռանը» (Գրիգորյան, 2017: 260): Սա

Գնելի վեպի այլաբանական շարադրանքն է, որին հեղինակը «Քրոթների հայտնությունը» վերնագիրն է տվել:

Այսպիսով տարբեր ժանրերի մետատեքստերի զուգակցությամբ Վահագն Գրիգորյանը, մեկ վավերագրի, ժամանակի իրողությունները լավ ուսումնասիրած պատմաբանի, մեկ գեղարվեստի ու հրապարակախոսության սկզբունքներում հմուտ արվեստագետի վարպետությունը դրսևորելով, ստեղծել է մետագեղարվեստական ու միաժամանակ պատմական վեպ՝ «պատմագրական մետագեղարվեստական» գրականություն, որն արտացոլում է Եղեռնի ազդեցությամբ ձևավորված հայկական իրականության վերջին հարյուր տարվա պատմությունը: Այն հանդես է գալիս որպես մեկնաբանությունների ամբողջություն՝ կախված պատմողների անհատականություններից և պահպանված ապացույցներից:

Գրականության ցանկ

1. **Աճեմյան-Ահներթ Մ.**, Դռան թակոցը (Ճամփորդություն Հայոց ցեղասպանության խավարի միջով): Եր.: Հայ օգնության ֆոնդ, 2009, 226 էջ:
2. **Ավանեսյան Ա.**, //Վահագն Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» վեպի պոետիկայի մի քանի հարցեր// Գրականագիտ. հանդես. – 2020. – Թիվ 2. – էջ 187-197:
3. **Գրիգորյան Վ.**, «Աղամամոթ», Եր.: Անտարես, 2022, 440 էջ:
4. **Գրիգորյան Վ.**, «Ժամանակի գետը», Եր.: Անտարես, 2017, 526 էջ:
5. **Գրիգորյան Վ.**, «Պողոս-Պետրոս», Եր.: Անտարես, 2019, 536 էջ:
6. **Գրիգորյան Վ.**, 5-րդ փողոց, Եր., «Խորհրդային գրող», 1989:
7. **Տուրիշևա Օ. Ն.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը, Ե., 2017:
8. **Քալանթարյան Ժ.**, //Ապագան սկսվում է անցյալից//, Գրական թերթ, 25. 08. 2014:
9. **Քալանթարյան Ժ.**, //Վ. Գրիգորյանի «5-րդ փողոցի ծննդաբանությունը». ավանդույթ և անհատականություն//, ՎԷՄ համահայկական հանդես, 2018 86-104: Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 22.07, 2018:
10. **Hutcheon L.**, "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History" Intertextuality and Contemporary American Fiction. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989:
11. **Кристева Ю.**, // Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000, с. 427–457.

Համացանցային աղբյուրներ

12. **Herman D.; Manfred J.; Ryan Marie-Laure.** Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Routledge. p. 134. ISBN 978-1-134-45840-0. (մուտք՝ 20.01.2024)
13. "What Is a Story within a Story?". Language Humanities. (մուտք՝ 20.01.2024)

References

1. **Achemyan-Ahnert M.**, Knocking on the door (Journey through the darkness of the Armenian Genocide). S.. Armenian relief fund, 2009, 226 pages.
2. **Avanesyan A.**, //Some issues of the poetics of Vahagn Grigoryan's "River of Time" novel// Literary. journal. - 2020. - No. 2. - Page 187-197.
3. **Grigoryan V.**, "Adamamut", Yer. Antares, 2022, 440 p.

4. **Grigoryan V.**, "The River of Time", Yer. Antares, 2017, 526 p.
5. **Grigoryan V.**, "Poghos-Petros", Jerusalem. Antares, 2019, 536 p.
6. **Grigoryan V.**, 5th Street, Yerevan, "Soviet Writer", 1989.
7. **Hutcheon L.**, "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History" Intertextuality and Contemporary American Fiction. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989:
8. **Kalantaryan Zh.**, //The future starts from the past//, Literary newspaper, 25. 08: 2014.
9. **Kalantaryan Zh.**, //V. "Genealogy of 5th Street" by Grigoryan. tradition and personality//, VEM pan-Armenian journal, 2018 86-104. The article was accepted for publication on July 22, 2018.
10. **Turisheva O. N.**, The Theory and Methodology of Foreign Literary Studies, Y., 2017.
15. **Kristeva. Y.**, //Bakhtin, the word, dialogue and romance // French semiotics: From structuralism to post-structuralism / Tr. from French. , comp., entered. Art. GK Kosikova. Moscow: Progress IG , 2000. Pp 427–457.

Internet sources

16. **Herman D. ; Manfred J. ; Ryan Marie-Laure.** Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Routledge. p. 134. ISBN 978-1-134-45840-0. (Access: 20.01.2024)
17. "What Is a Story within a Story?". Language Humanities. (Access: 20.01.2024)

Հասմիկ Հասկոբյան – Երևանի պետական համալսարանի սասլիքանտ գրականության տեւություն (Շ.01.04) մասնագիտությամբ: Գիտական հետաքրքրությունները՝ նորագույն շրջանի հայ գրականություն, միջտեքստայնություն: Հեղինակ է չորս հոդվածի:
 ORCID ID: 0009-0007-2616-6761
 hasmikhakobyan1@gmail.com

Асмик Акобян – аспирантка кафедры теории литературы ЕГУ. Научные интересы: современная армянская литература, интертекстуальность. Автор четырех статей.

ORCID ID: 0009-0007-2616-6761
 hasmikhakobyan1@gmail.com

Hasmik Hakobyan - PhD student of the Chair of Literary Theory of Yerevan State University. Scientific interests: modern Armenian literature, intertextuality. She is an author of four articles.

ORCID ID: 0009-0007-2616-6761
 hasmikhakobyan1@gmail.com

Ընդունվել է տպագրության 17.04.2024թ.:

Հովիկ Մուսայելյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-114

**ՀԵՆՐԻԿ ԷԴՈՅԱՆԻ «ԱՐՑՈՒՆՔՈՏ ՕՐ»
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Բանալի բառեր-տեքստ, կառուցվածք, բանաստեղծություն, համակարգ, տեղեկատվություն, հեղինակ, սկզբունք, լրություն, արձագանք:

Քննության նյութը ժամանակակից հայ պոեզիայի ակնառու դեմքերից մեկի՝ Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծությունն է, նպատակը՝ վերջինիս կառուցվածքային ներքին շերտերում արտաքին-տեղեկատվական միտումնավոր արտահոսքի «կանխումը»:

Այն, ինչը «դուրս է մղվում» գեղարվեստական ստեղծագործությունից (մասնավորապես պոեզիայից), ներկա է նրա հղացման դրդապատճառների հիմքում և, ըստ էության, տեքստի ընկալման ու վերլուծության գործընթացում այն ներգրավելու չափն ու բնույթը, հմտություններն ու առանձնահատկություններն են սահմանում ստեղծագործության իմաստարանական միջուկին մոտենալու հնարավորությունները:

Առանց հաշվի նստելու վերոնշյալի հետ՝ հնարավոր չէ մտահայել հեղինակի անհատական ճակատագրի դերն ու մասնակցության աստիճանը ստեղծագործության վերջնարդյունքում, ինչով և հիմնականում պայմանավորված են տեքստի բազմակողմանի վերլուծության խնդիրներն ու առանձնահատկությունները:

Hovik Musayelyan,
Doctor of Philology,
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA
ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru

THE POEM «A TEARFUL DAY» BY HENRIK EDOYAN

Key words-text, structure, poem, coordinate, information, author, principle, silence, echo

The subject of the examination is the poem "A tearful day" of one of the prominent figures of the modern Armenian poetry, Henrik Edoyan, and the purpose is to "prevent" the intentional leakage of the external information into the inner structural layers of the poem.

That what is "pushed out" of the artistic work (especially of poetry) is present at the basis of its reference motives and, in essence, the skills and features, the extent and nature of involving it into the process of understanding and analyzing the text, define the possibilities of approaching the semantic core of the work.

Without taking into account the above-mentioned, it is not possible to consider the role of the author's individual fate and the degree of participation in the final result of the creative work, which is mainly due to the problems and features of the multi-faceted analysis of the text.

Օվիկ Մուսաելյան
доктор филологических наук,
институт литературы имени М. Абегамяна НАН РА
ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ «СЛЕЗЛИВЫЙ ДЕНЬ» ГЕНРИКА

Ключевые слова-текст, структура, стихотворение, система, информация, автор, принцип, молчание, эхо

Предметом рассмотрения является стихотворение «Слезливый день» одного из видных деятелей современной армянской поэзии Генрика Эдосяна, а целью – «предотвратить» преднамеренное проникновение внешней информации во внутренние структурные слои стихотворения.

То, что «выталкивается» из художественного произведения (особенно из поэзии), присутствует в основе его референтных мотивов и, по сути, умения и особенности, степень и характер вовлечения его в процесс восприятия и анализа текста, определяют возможности подхода к смысловому ядру произведения.

Без учета вышеизложенного не представляется возможным рассмотреть роль личной судьбы автора и степень участия в конечном результате произведения, чем и главным образом обусловлены проблемы и особенности многопланового анализа текста.

Գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքային պլանում գործում է ստեղծագործության ընկալման եռաստիճան համակարգը՝ կառուցված նրա (ստեղծագործության) բովանդակության, իմաստի և տեղեկատվության կամ, այլ կերպ ասած, տեսողական, հայեցողական և ներմտնողական (ինտուիտիվ) շղթայական սկզբունքով: Առանց երրորդի (տեղեկատվության) նախորդ երկուսը (բովանդակությունը և իմաստը) որևէ գաղտնիք չեն կրում իրենց մեջ և ընկալման հարթություն են զբաղեցնում այնքան ժամանակ, քանի դեռ մշակման չի ենթարկվել տեղեկատվությունը: Առանց վերջինիս՝ ընթերցողը գրեթե ոչինչ չի վերցնում ստեղծագործությունից, իսկ եթե ինչ-որ բան, այնուամենայնիվ, վերցնում է՝ մակերեսի վրա գտնվող այն ամենն է, ինչը կարելի է ընկալել ընդամենը տրամաբանորեն: Այնինչ ստեղծագործության գեղագիտության հայեցակարգը գտնվում է ոչ թե նրա տրամաբանական ընկալման, այլ ներմտնողական մակարդակներում տեղեկատվության մշակման գործոնի հանգույն, որտեղ և միաժամանակ գտնվում է ստեղծագործության «գաղտնիքը»:

Տեքստի մշակված տեղեկատվությունը պատմությունից (հեղինականհատի կենսագրությունից) «դուրս մղված» այն իրականությունն է, որն առավել «առարկայական է», քան նույն պատմությունը, սակայն, ի տարբերություն վերջինիս, չի դիմադրում ստեղծագործության գեղագիտական մտահայեցմանը և, հեռանալով իր սկզբնապատճառներից՝ ինքն է դառնում յուրովի մի պատմություն:

Ասվածի հիմնավորումները փորձենք տեսնել Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծության տեղեկատվական ներքին համակարգում.

Դեպի աջ, դեպի կամուրջը հիմնավորց,, խոտերի
և թփերի
երազների մեջ, քայլում էի գետի ափով,
մահվան հետ
մտերմացած, դեպի վեր, մառախլապատ
մի երկնքի տակ, մեկն ինձ ձեռքով արեց
(բայց ինքը չէր երևում), դա լուսինը չէր (իմ միակ ուղեկիցը),
շուրջս լռությունն էր, գետն էր, կամուրջն էր
և արդեն մերկացող ծառերը մեկուսի:

Դա աշնան կեսերին էր, և արցունքաբեր
ամպերն էին սահում
դեմքիս վրայով, դեպի արևմուտք, դեպի տուն, դեպի
բնակավայրը առաջին օրերի, դեպի հորիզոնը
անհաս ու անմատչելի, նստեցի մի քարի,
ճանապարհից
դուրս, դեղին թփերի մեջ, ամպերի շուքի տակ:
Քիչ այն կողմ
Կամուրջով մի մարդ անցավ դեպի
գետի մյուս ափը (սոսկ ստվերը տեսա):
Ես ոտքի ելա,
և ողջ տեսանելի աշխարհը թեքվեց:
«Հայացք ոչ մի տեղից», էջ 29

Բանաստեղծությունն ամբողջության մեջ կառուցված է անհատի գոյափիլիսոփայության *հնարավոր* ընդգրկումները հոգևոր բարձրագույն դիրքերում ինտերիեր ներմուծելու պոետիկ սկզբունքով: Տեքստի կառուցվածքային արտաքին մակարդակներում բանաստեղծը ոչինչ չի ասում գոյըմբռնման վերին ոլորտների ձևավորմանը նախորդած այն իրողությունների ու երևույթների մասին, որոնք առիթ և կամ պատճառ են հանդիսացել ստեղծված հոգեվիճակի համար՝ իրենց մասին տեղեկատվություն հաղորդելով այնքանով, որքանով թույլ են տալիս բանաստեղծի լռությունն ու ընթերցողի՝ այն ընկալելու խորահմտությունը (երուղիցիա): Բանաստեղծության իմաստաբանական ներքին միջուկը գտնվում է ոչ թե խոսքի, այլ՝ լռության մեջ, որտեղ առարկաների բովանդակային նշանակությունը շրջանցող իմաստները խոսքի միջոցով չեն կարող արտահայտվել՝ ոչ միայն իրենց հայեցակարգի մետաֆիզիկականության պատ-

ճառով, այլև հոգևոր վերընթաց դիրքի նկատմամբ՝ ձայնային անհասանելիության: Որքան բարձրանում է այնկողմնային իրականության հավանականությունը տեքստի ներքին մակարդակներում, այնքան անլսելի են դառնում այսկողմնային իրականության ձայները՝ ստեղծելով *անադմուկ* մի մթնոլորտ, որտեղ լսելի է միայն արձագանքը, և ոչ բնավ՝ ձայնը: Արձագանք՝ առանց ձայնի. սա արվեստի այն եզակի գեղագիտությունն է, որի ընկալման առաջին ռեակցիան իր վրա է վերցնում հեղինակի հոգեվիճակին համագոր այնկողմնային իմպուլսների համակարգման պատասխանատվությունը՝ չեզոքացնելով այն ձայները, որոնք, արձագանք դառնալուց հետո, փորձում են կենսունակության նշաններ ցույց տալ:

2. Էդոյանի այս բանաստեղծությունը կառուցված է արձագանքների հենքային մեթոդաբանությամբ՝ այնպես, որ տեքստի ճարտարապետական կառույցի ակուստիկան ապահովում է անգամ ամենահեռավոր արձագանքների միկրոագոանշանները, որոնք առանձին տարածք չեն զբաղեցնում տեքստի ընդհանուր կառույցում, բայց և տարրալուծված են վերջինիս բոլոր մասնիկներում՝ կանխելով այսկողմնային «անարձագանք» ձայների՝ ստեղծագործություն ներթափանցելու հավանական փորձերը:

Արձագանքներն առավել պարզորոշ լսելի են լռության մեջ: Բանաստեղծն այստեղ չի խոսում, նա իրականում լռում է՝ հնարավորություն տալով ընթերցողին՝ լսել երբևէ հնչած խոսքերի արձագանքները, որովհետև խոսքերը ոչինչ չեն ասում իրենց մասին, արձագանքներն են բերում նրանցից մնացած այն ամենը, ինչը պահպանվում է լռության արդյունքում: Խոսքերն օտար են հոգուն, քանի որ նրանք ինչ-որ բանի մասին են, որոնց կարիքը հոգին չունի: Եթե բանաստեղծն ասում է «կամուրջ», «ծառ», «գետ», «քար» և այլն՝ դրանք չեն ընկալվում իրենց բնագրային իմաստի ու նշանակության մեջ, քանի որ չեն գտնվում տեքստի առաջնային պլանում, որի դեպքում անխուսափելի կլինեին նրանց առարկայական միջավայրի մտահայումը, որն արդեն կլինեին ինչ-որ բանի մասին՝ խախտելով լռությունը, որը (տվյալ դեպքում) բացառապես հոգու «մասին է»: Իր «Արվեստի մասին» աշխատության մեջ Պոլ Վալերին գրում է. «Փորձելով մտովի վերարտադրել ծառը, մարդը ստիպված է իր երևակայության մեջ պատկերացնել մի կտոր երկինք և բնության ինչ-որ մի հատված՝ նրանց համապատկերի վրա առավել պարզ ու հստակ տեսնելու ծառը» (П. Вальери, «Об искусстве», М., 1976 г., с. 167): Մա՛ այն դեպքում, երբ մարդը պետք է *խոսի* ծառի (առարկայի) մասին, որի՝ այդպիսին լինելու պատճառները պայմանավորված են նրա միջավայրով (դասական արվեստի հիմնական սկզբունքը): Իսկ եթե բացակայում է միջավայրը՝ առարկաները կորցնում են իրենց կշիռը, հրաժարվում իրենց նախնական անուններից՝ դառնալով ընդամենը նշաններ մեկ այլ միջավայրի համար, որը *ինչ-որ բանի մասին չէ*, հետևաբար՝ մտովի չի վերարտադրվում:

Էդոյանն անուններ չի տալիս առարկաներին, քանի որ տեքստում բացակայում է նրանց անհրաժեշտ միջավայրը. նա *նշաններ* է թողնում, որոնցով անցնում է իր լռությունը՝ դառնալով յուրովի մի միջավայր, որտեղ առարկաները հայտնվել ու անհետացել են, խոսքերն ասվել ու հետ են քաշվել՝ մնալով «Ճանապարհից դուրս, դեղին թփերի մեջ, ամպերի շուքի տակի»:

Հ. Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծությունը հոգևոր «անորսալի» կենսագրության վավերագրությունն է մի ժամանակի մեջ, որը և՛ կա, և՛ չկա (ժամանակի իրական վիճակը): Կա, որովհետև մարդը ժամանակի կրողն է, նրա առեղծվածի առջև սեփական գոյի ճանաչողության անհուսալի վկան, որը երբեք չի հասնում ժամանակի հետևից, որովհետև վերջինս հենց իր մեջ է, իսկ ինքն իրեն մարդը երբեք չի հասնում: Այստեղից՝ քանի կա մարդը, կա նաև ժամանակը: Չկա, որովհետև միշտ առջևում է, և տեսնել ու շոշափել նրան՝ կնշանակի տեսնել ու շոշափել սեփական գոյության առեղծվածը, ինչն անհնարին է, թերևս՝ «գետի այս ասփին»:

Երկրային ժամանակի այս երկփեղկվածության մեջ էլ Էդոյանը ստեղծում է պոեզիայի ժամանակը՝ առավել իրականը բոլոր ժամանակներից, որին պետք չէ փնտրել գոյության առեղծվածի մեջ, քանզի նա հենց ի՛նքն է միակ իրական գոյությունը և հենց նրա՛ն է պատկանում վերջինիս առեղծվածի փառաբանման մենաշնորհը:

Պոեզիայի էդոյանական ժամանակը, թվում է, կանգ է առել բանաստեղծության մեջ՝ հեռվից դիտելու իր «ավերակները», որոնց տակ նա իր *երկրային բաժինն է* թողել և հիմա ոչ մի կերպ չի կարողանում փրկել նրան, այլ միայն նրա օգնության հուսահատ աղերսներն է լսում և ձեռքով անում («Մեկն ինձ ձեռքով արեց (բայց ինքը չէր երևում)»):

Պոեզիան երկրային ժամանակի մեջ ապրում է ընդամենը «մեկ օր», վերցնում նրանից՝ ինչ իրեն անհրաժեշտ է և ստեղծում *իր ժամանակը*, որի «չափման միավորը», իր ձևով ու բովանդակությամբ, առարկայական որևէ կապ չի կարող ունենալ երկրային ժամանակի հետ (այդպես մեղուն է ծաղկից նեկտար վերցնում, ստանում մեղր, որի բաղադրությունն իր վերջնաբայությունում որևէ կերպ չի հիշեցնում նույն նեկտարի մասին): Այդ «մեկ օրվա» ցերեկն ու գիշերը բավական են պոեզիային՝ ստեղծելու իր ժամանակը, որի ցերեկն ու գիշերը, ի տարբերություն երկրային ժամանակում իրենց միսիաների, հակառակ գործառույթներն են իրականացնում. ցերեկը «մթնում է», գիշերը՝ «լուսանում»: Մեծ պոեզիան *ցերեկային* լինել չի կարող. «ցերեկ»-ի գիտակցությունը փլվում է այնտեղ, որտեղից սկսվում են պոեզիայի սահմանն ու ժամանակը: Պոեզիայի ժամանակն այն միակ իրական ժամանակն է, որի մեջ ձգտում է ապրել մարդը՝ փորձելով փախչել երկրային ժամանակից: Մարդուն ազատությունից զրկում է իր իսկ գիտակցության ցերեկը՝ այն իրական բանտը, որտեղից

աշխարհը երևում է այնքանով, որքանով թույլ է տալիս «բանտախցի» փոքրիկ լուսամուտը: Որքանով կարող է աշխարհի մասին պատկերացում տալ բանտախցի լուսամուտից երևացող տեսարանը, այնքանով կարող է ազատության մասին պատկերացում տալ երկրային ժամանակի լուսամուտից բացվող գիտակցության ցերեկը: Մարդու անհատականության *ինտոնացիան* «շոշափելի է» միայն պոեզիայի (արվեստի) ժամանակի մեջ. մեկ ակնթարթի հպումը այդ ինտոնացիային՝ երաշխավորում է հավերժի մեջ վերջինիս դիրքավորման հենարանները՝ որպես միակ *համարժեք փոխհատուցում* անհատականության՝ երկրային ժամանակում ապրած կյանքի դիմաց: Դիրքավորվելով այս մակարդակներում՝ անհատականությունը ձեռք է բերում *անձեռնմխելիություն*, որի առկայության պարագայում նրան չեն կարող մոտենալ երկրային տագնապները: Այդ դիրքին հասնելու համար անհատականությունը վճարում է մի ամբողջ կյանք՝ արդյունքում ձեռք բերելով մի ակնթարթ, որը *զին չունի*, և որի *ներսից* միայն հնարավոր է դիտել այն ամենը, ինչը *դրսում է* և ենթակա սակարկման: Այդ դիրքերից չեն խոսում, այլ ընդամենը *կեցվածք են ընդունում*՝ լռելյայն հայացք նետելով այն ամենին, ինչը չի տեղավորվում գիտակցության «ցերեկ»-ի մեջ, ենթակա չէ ապացույցների, տրամաբանական հիմնավորումների և «վերահսկելի է» միայն բարձր էրուդիցիայի հանգույն: Մարդու ներքին կառուցվածքի, «ես»-ի ընդգրկման նրա տարածաժամանակային *չափի* մասին կարելի է պատկերացում կազմել հիմք ընդունելով աշխարհին նայելու նրա դիրքը, իրերի վրայով հայացքը սահեցնելու նրա կեցվածքը, որոնց բացակայության դեպքում այլևս անկարևոր է դառնում, թե ինչի մասին է խոսում մարդը և կամ ինչի մասին է ի վիճակի խոսել առհասարակ:

Պոեզիայում այդ դիրքն ու կեցվածքն ակնհայտ են դառնում մեկ ակնթարթի մեջ՝ բանաստեղծության հենց առաջին տողից, որից «պարզ է դառնում» արդեն, թե *որտեղից է* գալիս հեղինակը, և մինչև ուր կարող է ձգվել նրա սահմանը, երբ նա «ամեն երեկո ուղևորվում է դեպի մեծ գաղտնիք» (Ս. Элюар, «Избранные стихотворения», М., 1961 г., с. 58):

«Արցունքոտ օր» բանաստեղծության առաջին տողի մեջ («Դեպի աջ, դեպի կամուրջը հինավուրց») արդեն իսկ տեսանելի է հեղինակի հոգևոր դիրքը, որն առավել խտանում է «դեպի աջ» և «դեպի կամուրջը հինավուրց» բառակապակցություններից անմիջապես հետո ընկալվող ծանր դադարների (պաուզաների) մեջ: Ավելին, այդ դադարն ընկալելի է (թող տարօրինակ չթվա) նույնիսկ առաջին տողից առաջ, բայց թե՛ *ինչի՞ց հետո*՝ մնում է ապավինել ընկալման էրուդիցիային. ամենայն հավանականությամբ՝ մեծ լուրջությանից՝ *կշռված* այն գիտակցության մեջ, ուր «Ամբողջի մեջ արդեն ամեն ինչ հաշվված է ի սկզբանե» (Ռ. Մ. Ռիլկե, «Բանաստեղծություններ», էջ 43): Բանաստեղծության սեմանտիկ վերլուծությունը որևէ կերպ ամբողջական լինել չի կարող, եթե չանդրադառնանք

առաջին տողին նախորդած (ինչպես և ամբողջ տեքստում ծավալվող) այն մեծ լռությանը, որը *առիթ* է հանդիսացել բանաստեղծության համար՝ թույլ չտալով, որ այն լինի *ինչ-որ բանի մասին*, որը կգաղտնազերծեր լռության ծածկագիրը՝ ստեղծագործությունը զրկելով «գաղտնիքի» գեղագիտությունից:

Ի վերջո, *ինչ է կատարվել* հեղինակ-անհատի հետ, ինչե՞ր է հաղթահարել նա, անձնական ի՞նչ դրդապատճառներ են նախորդել ստեղծագործությանը. սրանք հարցեր են, որոնք ակամա ի հայտ են գալիս յուրաքանչյուր բարձր ստեղծագործության առնչվելու դեպքում և որոնք անհնար է շրջանցել, քանի որ պոեզիան (նաև երաժշտությունը), թերևս, այն միակ խողովակն է, որի միջոցով ընթերցողն անխուսափելիորեն շարժվում է դեպի հեղինակ-անհատի հոգևոր կառույցի հնարավոր բացահայտում: Իհարկե, խոսքն այստեղ հեղինակի անձնական կյանքի դետալների մասին չէ (որոնք խիստ պայմանական բնույթ են կրում), այլ նրա հետ *տեղի ունեցածն* Ամբողջի մեջ հաշվեկշռելու արդյունքում՝ հեղինակի՝ հոգևոր այս կամ այն դիրքում հայտնվելու «ոխակի», որով միայն երաշխավորված է անհատական ճակատագիրն *անհրաժեշտաբար* հաղթահարելու նրա հոգևոր ունակության *որակը*: Մարդու հիմնական ողբերգությունը ճակատագիր ունենալու իր էրզիստենցիալ նախապայմանի մեջ է. չունենար ճակատագիր՝ մարդը չէր լինի ողբերգակ, չլիներ ողբերգակ՝ չէր ձգտի «հաղթահարել» ճակատագիրը՝ փորձելով մոտենալ *անճակատագիր* Աստծուն՝ վերջինիս հետ «հավասարվելու» հավերժական իդձերով: Աստված ճակատագիր չունի, այդ իսկ պատճառով ողբերգակ չէ, հետևաբար ստիպված չէ հաղթահարել ինչ-որ մի բան՝ մեկ այլ բանի հանդեպ դիրք գրադեցնելու մտայնությամբ: Մարդու ողբերգությունն իր ճակատագրի հաղթահարմամբ իրենից բարձրանալու հնարավորության, բայց և Աստծուն հասնելու անհնարինության գիտակցման մեջ է, իսկ միակ «կոմպրոմիսային փրկողակը»՝ այդ միջնատարածության մեջ հոգևոր բարձրագույն դիրքում հայտնվելը, որտեղից «հավասարապես» երևում են երկուսն էլ՝ և՛ մարդը, և՛ Աստված՝ այն տարբերությամբ, որ իր հետ կատարվածը մարդը կարողանում է «պատմել» Աստծուն (դիրքը թույլ է տալիս), որովհետև *այնտեղից է գալիս*, իսկ հակառակը՝ երբեք, որովհետև *չի գալիս այնտեղից*, անհրաժեշտ *տեղեկատվություն* չունի, հետևաբար և՛ *նյութ*՝ խոսքի վերածելու համար: Այստեղից և, «հաղթահարելով» սեփական ճակատագիրը, հեղինակ-անհատը բարձրանում է վեր, այդ դիրքից *որոշ բաներ* «պատմում» Աստծուն, բայց հակառակը չի կարողանում անել, քանի որ այդ դիրքից խոսքերն *անհասանելի են* մարդուն, ուստի գերադասում է լռել, ինչը և տվյալ իրավիճակում թերևս միակ տրամաբանական տարբերակն է և իր՝ կրկնակի դատապարտված ճակատագիրը:

Հնարավոր չէ խոսել մեծ պոեզիայի մասին՝ առանց «շրջանցելու» նրա

տեքստը, առանց անդրադառնալու վերջինիս լեզվական կառույցից «դուրս մղված» նյութին, որի «մասին է» հենց բուն ստեղծագործությունը: Խնդրո առարկա բանաստեղծության լեզվական ֆիգուրները տեսողական պլանում առարկայական տեքստ չեն ստանում, որովհետև հեղինակի խնդիրը նրանց իմաստային փոխհաղորդակցության արդյունքում արտապատկերային որևէ իրադրության ցուցադրումը չէ, այլ նրանց նշանների միջոցով հոգևոր իրավիճակի տեղափոխումը լսողական դաշտ, որտեղ արարվող ներքին տեսիլքը արտաքին մակարդակներում որևէ կախվածություն չունի լեզվական կառույցի ֆիգուրատիվ նշանակյալից: Լեզուն տեքստի մեջ թողնում է իր նշանը և, որպես բառիմաստ՝ դուրս մղվում այնտեղից՝ նյութի «հաշվին» ընդլայնելով տեսիլքի տարածությունը, որին մոտենալու համար պետք է այն «անջատել» տեքստից (ինչը հենց բանաստեղծության հիմնական նպատակն է)՝ թույլ տալով նրան՝ ինքնուրույն և անկանոն ծավալվելու: Տեքստի մեջ յուրաքանչյուր բառ և կամ արտահայտություն ունի իր երկակի դերակատարությունը (խոսքը պոեզիային բնորոշ ակնարկային հատկանիշների մասին չէ). որքան տեքստի մեջ նրանք կարևորվում են իրենց ներկայությամբ, նույնքան կարևորվում են և իրենց «բացակայությամբ»:

Բանաստեղծությունը կառուցված է *ներքին պատկեր, տեսիլք* և *հոգևոր իրավիճակ* եռամիասնության սկզբունքով: Փոխհամագործակցելով նշանային համակարգում՝ լեզվական ֆիգուրներն ազատվում են իրենց իմաստային նշանակությունից՝ հանդես գալով որպես ներքին պատկեր, որին տեսողական պլանում ներգրավելու գործառույթն իր վրա է կրում լսողականը: «Դեպի աջ» արտահայտությունը բանաստեղծության, այսպես ասած, ինդիկատորն է՝ էներգիայի չափման «գործիքը», որը հետո «պետք չի գալիս», բայց և նրանով է պայմանավորված գործողության հետագա ծավալման «նպատակահարմարությունը»: Այս արտահայտությունը շատ ցածր է լսվում, բայց և՛ ծանր ու հստակ, որովհետև հեղինակը նրա համար *նախապես* ապահովել է անադմուկ միջավայր: Թե ինչու «աջ» և ոչ, ասենք՝ ձախ՝ պայմանավորված է հեղինակի՝ հոգեբանական ետնաբեմում գծագրված ներքին ժեստի «բնությամբ», որն առավել ընդգծում է հիշյալ արտահայտությանն անմիջապես հաջորդող դադարի *որակն* ու լրության «համը»՝ տարրալուծվելով համեմատաբար բարձր լսվող «դեպի կամուրջը հինավուրց» արտահայտության մեջ՝ վերջինիս հետ հոգեբանական ընկալման պլանում մի տեսակ «տանիքի» դեր ստանձնելով բանաստեղծության ողջ կառույցի համար: «Կամուրջ» բառիմաստի ուղիղ նշանակությունն այստեղ ընկալվում է հեռավոր պլանում, ոչ՝ ինչ-որ բան (անցյալն ու ներկան և այլն) կամրջելու մտայնությամբ, այլ ընդգծելու ինչ-որ բաների՝ առանց կամրջման կորստի մատնվելու ցավն ու ավստասանքը, հակառակ դեպքում՝ կամուրջը «հինավուրց» չէր լինի: Առանց «հինավուրց»-ի՝ «կամուրջ»-ն ընդամենը կա-

ռույցի տպավորություն կարող էր թողնել, որի դերակատարությունը կսահմանափակվեր, ասենք, փողոցի և կամ գետի երկու կողմերը միացնելով: Իսկ «հինավուրց»-ի հետ այդ «կամրջով» «ոչ ոք այլևս չի անցնում». այն կիսավեր «կախվել է» անցյալի փլատակների վրա, ծվարել «խոտերի և թփերի երազների մեջ» և, ըստ էության, (տվյալ դեպքում) «անելիք չունի»՝ բացի այն զգացողությունից, որ հեռուներում ինչ-որ բան երբևէ կամրջվել է հավանաբար: Առաջին և երկրորդ տողերն իմաստային արտաքին պլանում հանդես են գալիս առանձին-առանձին, սակայն ներպատկերային դաշտում երկրորդը լրացնում է առաջինին. «հինավուրց կամրջը» կարող է ունենալ կորստի ցավ, ավստասանք, դառնագին հիշողություններ և այլն, բայց ոչ՝ երազներ, որոնք, իրենց հերթին, կարող են ունենալ խոտերն ու թփերը (թե ինչու՝ ծավալման փոքր-ինչ այլ հարթություն է պահանջում, որի ընդգծված անհրաժեշտությունը տվյալ դեպքում չկա): Այդ երազներն ակամա տարածվում են կորստի ցավի, ավստասանքի ու դառը հիշողությունների վրա, միախառնվում նրանց հետ՝ ստեղծելով հոգեբանական ներքին պատկեր, որից արդեն սկիզբ է առնում տեսիլքը:

. . . Քայլում էի գետի ափով,
մահվան հետ
մտերմացած, դեպի վեր, մառախլապատ
մի երկնքի տակ...

Համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ գետի՝ արծարծված բազմաթիվ խորհրդանիշներից առավել տիպականը, թերևս, երկուսն են. գետը՝ որպես կենսատու աղբյուր և որպես՝ կյանքի ավարտ («Մեզ հանում են գետից, // մի քիչ խաղում ենք գետափին, // հետո գետը մեզ նորից տանում է», Վ. Հակոբյան, «Ընտրանի», 2017 թ., էջ 137): Գետի այս խորհրդանիշների հակադրամիասնության փիլիսոփայության խորքում ընկած են հոսելու և հավերժին միանալու գաղափարները. եթե հոսում է՝ չի կարող լինել հավերժ, եթե հավերժ է՝ չի կարող հոսել: Մա՝ որպես փիլիսոփայության արտաքին շերտերում իրերի «պրագմատիկ» ընկալման գրավչության սկզբունք, որը մնում է երևույթների փոխաբերական ընկալման թույլատրելիության սահմաններում՝ չհասնելով գիտակցության այն խորքերը, որտեղ տեսիլքն իրականություն է, և իրականությունը՝ տեսիլք:

Քայլելով «գետի ափով» բանաստեղծը քայլում է այդ երկու խորհրդանիշների միջով (գետ-կյանք, գետ-մահ)՝ արարչագործության երկու հիմնական ինտերպրետացիաներից որևէ մեկին նախապատվություն չտալով, որովհետև երկուսն էլ գտնվում են աստվածային ունիվերսումի «հավասարազոր վերահսկողության» սկզբունքի հանգույն:

Միայն հավերժի *ներսից* կարելի է «մահվան հետ մտերմանալ»: Հեղինակը չի ասում՝ «հաշտվել» (ինչը տեքստում կարող է ասոցացվել «մտերմանալու» հետ), այլ՝ «մտերմանալ», ինչը ենթադրում է փոխվստա-

հոյություն, միմյանց ականջին մտերմիկ շնչալու հնարավորություն (թե ինչի մասին՝ պետք է որսա ինտելեկտուալ բարձր պատրաստվածությամբ և նույնպիսի երուդիցիայով օժտված ընթերցողը): «Մահվան հետ մտերմանալու» համար բանաստեղծն ընտրել է ամենահարմար վայրը՝ գետափը, որի՝ վերոնշյալ խորհրդանիշների փիլիսոփայական հակադրամիասնության էքզիստենցիալ միջուկից *բացվում է ազատության դուռը՝ «դեպի վեր»* (ռացիոնալ և իռացիոնալ աշխարհների սահմանագիծ), «մառախլապատ մի երկնքի տակ», ուր նրան *սպասող* կա («մեկն ինձ ձեռքով արեց...»): Եթե հեղինակը շեշտում է «*մի* երկնքի տակ»՝ նշանակում է կարող են լինել նաև ուրիշ «երկնքներ», հետևաբար խոսքը ռացիոնալ երկնքի մասին չէ (որի երկրորդը չկա), այլ այն սահմանագծի, որի՝ մառախլապատ լինելու պատճառով «ձեռքով անողը» չի երևում («բայց ինքը չէր երևում»): Եթե երկնքը (իրականությունը) մառախլապատ է՝ հնարավոր չէ քայլել «դեպի վեր» («մառախուղը» թույլ չի տա), իսկ եթե, այնուամենայնիվ, քայլում է, ապա միայն այն «երկնքի» տակ, որտեղից «ձեռքով է անում» մարդը՝ երկնքի մառախլապատ լինելու միակ պատճառը: Այդ մարդը հենց ինքը հեղինակն է, իր *չիրացված* նմանակը (ոչ «ես»-ը), (որը, բանաստեղծության հաջորդ տողերից մեկում անցնում է «դեպի գետի մյուս ափը»): Տեքստի մեջ «չի երևում» բանաստեղծի «ես»-ը (այն չափազանց հեռու խորքերում է գտնվում), նա «դիտավորյալ» է այն թաքցրել՝ հավելյալ վնասվածքներից նրան զերծ պահելու նպատակով: «Ես»-ը չի կարող լինել մառախուղների մեջ. այնտեղ մարդն է՝ իր ողբերգության առտոնին գիտակցությամբ և «չի երևում», որովհետև չէր ուզում իր ողբերգությունը *ցույց տալ* իր նմանակին (տեքստում *ցուցադրված չէ* անհատի ողբերգությունը. արվեստի բարձրագույն մակարդակը):

«Լուսինը» («իմ միակ ուղեկիցը») բանաստեղծական տեքստում փոքրինչ թուլացնում է հոգեբանական գերլարված մթնոլորտը: Բանաստեղծն ընդգծված դերակատարություն չի վերապահել նրան, այլ բավարարվել է նրա բառիմաստային նշանակությամբ ինքնահանդիպման տեսարանը հպանցիկ վարագուրելով. ձայնային իջեցում («շուրջս լռություն էր, գետն էր, կամուրջն էր, // և արդեն մերկացող ծառերը մեկուսի»), որն արվեստի կարևորագույն բաղադրատարրերից է, հոգեբանական իրավիճակի ալիքաձև փոփոխություն, որի առկայության պարագայում ձայնային տեմբրի նվազեցման գործոնը թույլ է տալիս համեմատաբար մեղմել հոգևոր էներգիայի բարձր լարվածությունը՝ նախապատրաստելով հաջորդ ալիքի «հարվածներին»:

Դա աշնան կեսերին էր, և արցունքաբեր
ամպերն էին սահում

դեմքիս վրայով, դեպի արևմուտք, դեպի տուն,
դեպի բնակավայրը առաջին օրերի, դեպի հորիզոնը
անհաս ու անմատչելի...

Քառսից շարժվելով «դեպի վեր» (տիեզերական կարգավորվածություն, այլ կերպ՝ կոսմոս)՝ բանաստեղծն այսկողմնային իրականության հետ իր հոգևոր կապը շարունակում է պահպանել սոսկ բնության միջոցով՝ նրանում միայն ապրելով մահը՝ իբրև կյանքի շարունակություն՝ արարչագործության բարձրագույն ոլորտներում ապահովելով իր ներկայությունը՝ որպես մասնիկ՝ Ընդհանուր շարժման մեջ:

Բանաստեղծության վերոբերյալ հատվածում կրկին բարձրանում են ձայնային-լսողական ներքին ալիքները (ձայնային անցումները շատ նուրբ ու սահուն են իրականացված տեքստում)՝ ապահովելով ցածր և բարձր աշխարհների ներքին կապը: Բնության՝ առաջին հայացքից արտաքին-նկարագրական պատկերները նույն համատեքստում ընկալվելու որևէ գործառույթ չունեն. նրանք ընդամենը համապատկեր են՝ ընդգծելու իրենցով արտահայտված հոգեբանական ներքին պատկերները և գուտ տեսողական պլանում ուղղորդելու վերջիններիս զարգացման խորքային ընդգրկումները: Եթե անգամ բնության արտանկարագրական պատկերներն ու երևույթները տեքստում հանդես են գալիս որպես խորհրդանիշներ, իրենց այդ կարգավիճակով, այնուամենայնիվ, չեն սպառում իրենց մասնակցությունը հոգևոր ներքին պատկերների և իրավիճակների ձևավորման գործում: Երբ Հ. Էդոյանն ասում է՝ «Դա աշնան կեսերին էր»՝ խոսքը չի վերաբերում մարդկային կյանքի ենթադրյալ ժամանակահատվածը խորհրդանշող տարվա այդ եղանակին և կամ, ասենք, որևէ իրադարձության ժամանակային ցուցիչին. խոսքն այստեղ հոգևոր-տարածական դաշտը ժամանակայինին մոտեցնելու այլընտրանքի բացակայության մասին է, տարածության և ժամանակի փոխներթափանցվածությամբ պայմանավորված այն «փակուղու», որտեղ սպառվում են այսկողմնային գիտակցության հայեցումները, ինչի «պատճառով» և այնկողմնային իրականության տեսիլքի միջից «արցունքաբեր ամպերն էին սահում դեմքիս վրայով...»: Իր իմաստային նշանակությամբ՝ «աշնան կեսերին» տարածաժամանակային միավորումը մասամբ կորցնում է իր ազդեցությունը մեջբերված հատվածի մյուս բոլոր տողերի վրա, քանի որ վերջիններիս մեջ, ըստ էության, բացակայում են տարածությունն ու ժամանակը (եթե անգամ ենթադրվում են արտաքին լեզվանշաններից) և կամ գտնվում են *սահմանից դուրս*, որին հասու չեն տարածաժամանակային առտնին իմպուլսները: Հիշյալ բառակապակցության մեջ («աշնան կեսերին») որոշակիորեն տեսք ստացած տեղի և ժամանակի զգացողությունը տարրալուծվում է հաջորդ տողերի փոխորդական իրադրություններում՝ խտանալով հատկապես «տան» փոխաբերության մեջ («դեպի արևմուտք, դեպի տուն»), որտեղ կենտրոնանում են ինչպես անհատի ճակա-

տագրի որոնումները, այնպես էլ՝ հոգևոր մեծածավալ ընդգրկումների այն բազմաշերտ էներգիան, որը սկիզբ է առնում բանաստեղծի ենթագիտակցական աշխարհից և տարածվում տեքստի կառուցվածքային ամբողջական համակարգում:

Հայ և համաշխարհային պոեզիայում «տան» փոխաբերության կիրառման բազմաթիվ օրինակներ կան, որոնցում տվյալ բառիմաստին հարակից տիրույթներում բավականին խորախորհուրդ և ընդգրկուն են նրան վերագրվող գործառույթները: Այս համապատկերի վրա սա այն եզակի դեպքերից է, երբ փոխաբերության ընդգրկած սահմանները ենթակա չեն հաղթահարման ոչ գիտակցության հնարավորի, ոչ էլ՝ ընկալման ներըմբռնողական ռիսկի կողմից: Այստեղ պրիմիտիվ կլիներ «տան» փոխաբերությունն ասոցացնել կյանքի ավարտի հետ (ինչքան էլ նրան այդ հնարավորությունն ընձեռի ընկալման միևնույն համատեքստի մակերևույթի վրա գտնվող «արևմուտք» բառիմաստը), քանի որ (տվյալ դեպքում) փոխաբերության ներքին տեղեկատվությունն ավելի ընդգրկուն է ու բազմածավալ, քան կարող է ենթադրել այն ընկալելու առաջին ռեակցիան: Մակերեսի վրա ընկալվող, այսպես ասած, կյանքի ավարտը, բնականաբար, ենթադրում է նաև կյանքի սկիզբ, այն է՝ ճանապարհ, որն իր հերթին ենթադրում է նպատակ՝ մի կետից հասնել մեկ այլ կետի, իրագործել ինչ-որ ծրագիր, ավարտին հասցնել ինչ-որ մի բան, որը սկիզբ է ունեցել, և դրանով «փակել էջը»: Այնինչ էդոյանի ասած «տուն»-ը *չեն գնում*, այլ *վերադառնում են*, բայց ոչ միայն՝ «դեպի բնակավայրը առաջին օրերի //դեպի հորիզոնը անհաս ու անմատչելի» (այս երկու տողերի իմաստաբանական միջուկն ամբողջությամբ չի ներառում «տուն» փոխաբերության ներքին տեղեկատվական գործառույթը, հետևաբար չի կարելի այն դիտարկել տվյալ փոխաբերության տարածական հնարավորությունների ամբողջական համալրման համատեքստում), այլ դեպի Աստված, բայց ոչ՝ որպես ֆիզիկական մարդ (որն այդ հնարավորությունը չունի), այլ որպես հոգևոր *կենտրոն*, որը «բնակավայրից» (Քրիստոսից կամ նրա ուղեկցությամբ) վերադառնում է դեպի «տուն» (Հայր Աստված): Հոգևոր կենտրոնը «ես»-ը չէ, և, ի տարբերություն նրա, տեղեկատվություն չի կրում: «Ես»-ը գտնվում է «բնակավայրում»՝ Քրիստոսի «մոտ» (որը *տեղեկատվություն ունի* իր հետ կատարվածի առնչությամբ, բայց և չի «ներկայացնում» որևէ մեկին, որովհետև, իրենից բացի, ուրիշ որևէ մեկը *չի տիրապետում* այդ տեղեկատվությանը (վկաներ չեն եղել), հետևաբար չի կարող *ճանաչել* ողջ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆԸ), որին կարող է մոտենալ մարդը, քանի որ *բան ունի ասելու*, բնականաբար և՛ *լսելու* (երկխոսության սկզբունքը), իսկ հոգևոր կենտրոնը չի մոտենում «բնակավայրին», այլ *վերադառնում է* «տուն», որը նրան *ընդունելու* համար որևէ տեղեկատվության չի սպասում, քանի որ *էական չէ*, թե ինչ է կատարվել նրա հետ, անգամ էական չէ՝ ինչ-որ բան կատարվել է, թե ոչ. տանն է և՛ *վե՛րջ*: Այս

«վերջ»-ը հենց ազատությունն է՝ զերծ որևէ տեղեկատվությունից (Աստված տեղեկատվություն չունի, ըստ այդմ ազատ է), և վերադառնալ այնտեղ՝ նշանակում է հրաժեշտ տալ «ես»-ին, քանի որ նրան այլևս *ասելու բան չկա*, որովհետև *չկա նաև լսելու բան*:

Երբ «արցունքաբեր ամպերը» (անհատի ճակատագիրը) «դեմքի վրայով» («ես»-ի խողովակով (Քրիստոսի միջոցով)) սահում են դեպի «տուն» (հոգևոր կենտրոն-Աստված), ապա «բնակավայրը առաջին օրերի» և «հորիզոնը անհաս ու անմատչելի» տողերի իմաստահոգեբանական համեմատաբար նվազող ազդեցությունը պետք է դիտարկել որպես «տան» ուժեղագույն փոխաբերությանը հաջորդող պոետական իրավիճակի անհրաժեշտություն, կամ, ինչպես ասված է բանաստեղծության 8-րդ տողի («դա լուսինը չէր...») առնչությամբ, հոգևոր գերլարվածության գիտակցված իջեցում, ինչի շնորհիվ բանաստեղծական տեքստի կառույցը պահպանում է իր ներքին պլաստիկան՝ ապահովելով ընթերցողի ընկալման ապարատի «մեխանիկական» տեղաշարժի ներդաշնակությունը:

«Նստեցի մի քարի, // ճանապարհից դուրս, // դեղին թփերի մեջ, ամպերի շուքին տակ» տողերում «տուն» ուղևորված մարդն է, որը, ճանապարհ մեկնելուց առաջ, նստել է «քարին»՝ ի մի բերելու իր լռությունը (որը գտնվում է անհատի ճակատագրից որոշակի բարձրության վրա), և պատահական չէ, որ դա անելու համար նա ընտրել է այն «քարը», որը գտնվում է «ճանապարհից դուրս». ճանապարհից դուրս՝ քարն անմասն է նրա (ճանապարհի) «աղմուկին» և, դուրս մնալով նրանից, նա դուրս է մղվել նաև նրա ճակատագրից և, չունենալով իր սեփականը՝ մնացել «անճակատագիր», որի հետ հեշտ է լռել տուն գնալու *մասին*: Այդ «քարից» (և, առհասարակ, Հ. Էդոյանի պոեզիայից) երևում է, թե *մինչև ուր կարող է գնալ մարդը*, մինչև ուր է ի վիճակի հասնել նա ընդհանրապես: Եթե, ի վերջո, գոյություն ունի «մարդու սահման», ապա Հենրիկ Էդոյանը հետազարենցյան հայ պոեզիայի այն եզակի երևույթներից է, ով ցույց է տալիս այդ սահմանը: Ավելին, նրա պոեզիայում մարդը գտնվում է այդ *սահմանագծին*՝ կիսով չափ (իր անհատական ճակատագրով)՝ սահմանի *այս* կողմում և կիսով չափ («անճակատագիր» մարդ-Աստված)՝ *այն* («Վաղուց սովորեցրել են աստվածները մեզ-կեսին վարժվել», Ռ.Մ. Ռիլկե, «Բանաստեղծություններ», էջ 44)՝ այն տարբերությամբ, որ *այս կողմում* նա մենակ է (որովհետև ունի ճակատագիր) և երբ խոսում է՝ ոչ ոք չի լսում նրան («ես»-ի ողբերգական հավերժական կարգավիճակը), անգամ ինքը (որովհետև հայտնի չէ, թե *ով է խոսում* և *ով՝ լսում*, բայց հայտնի է, որ նրանք «երկուսով» չեն կարող լինել հոգևոր միևնույն սահմանագծի վրա, հետևաբար ասված խոսքը չի կարող տեղ հասնել), իսկ *այն կողմում* մենակ չէ, որովհետև «չունի ճակատագիր», ուստի և՛ խոսելու *առիթ*:

Քիչ այն կողմ
Կամուրջով մի մարդ անցավ դեպի
գետի մյուս ափը (սոսկ ստվերը տեսա):

Սա այն նույն մարդն է (հեղինակ-անհատը) և այն նույն կամուրջը, որոնց մասին խոսվել է վերևում՝ այն տարբերությամբ, որ այդ մարդն արդեն անցել է «գետի մյուս ափը». ստվերը երևում է («սոսկ ստվերը տեսա»), բայց ինքը չկա (սահմանագծին կանգնած մարդը. հոգևոր կենտրոնը երևում է, «ես»-ը (ճակատագիրը) «անհետացել է»): Անցնելով «գետի մյուս ափը» (հիշենք գետի՝ վերևում դիտարկված խորհրդանիշները)՝ մարդը կիսով չափ մնացել է նրա *այս ափին* («տեսանելի աշխարհում»), որը *թեքվում է* («ես ոտքի ելա.// և ողջ տեսանելի աշխարհը թեքվեց»), բայց *չի ընկնում* (նույնն է՝ փլվում), որովհետև *դատապարտված է հավասարակշռությունը պահպանելու ճակատագրին*, որին մինևույն ժամանակ դատապարտված է սահմանագծին կանգնած մարդը: «Գետի» *մի* ափից մարդը տեսնում է *մյուսն* անցած իր չերևացող կեսի՝ «անճակատագիր» մարդու (հոգևոր կենտրոնի) ստվերը, բայց ոչ՝ մարդուն (նա գնացել է «տուն»), այլ միայն ստվերը, որը կանգնել է սահմանագծին և սպասում է այս ափում գտնվողին, որպեսզի վերջինս *չկորցնի «տան» ճանապարհը*:

Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծության ներքին ողջ տեղեկատվությունը խտանում է մեկ ակնթարթի մեջ («ես ոտքի ելա.// և ողջ տեսանելի աշխարհը թեքվեց») և շարժվում դեպի հավերժություն (պոեզիայի իրական վիճակն ու «ծրագիրը»): Ակնթարթի մեջ պոեզիան *իրացնում է* ողջ իրականությունը (եթե կա այդպիսին)՝ ինքը դառնալով այն միակ իրականությունը, որի մենաշնորհային հերմետիզմի շնորհիվ բացառված են տեղեկատվական բոլոր տեսակի արտահոսքերը: Բանաստեղծության իմաստաբանական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ պոեզիան սկսվում է այնտեղից, որտեղ ավարտվում է իրականության *նյութը*, իսկ կառուցվածքային վերլուծությունը՝ տեղեկատվության արտահոսքը պետք է «կանխել» այնտեղ. որտեղ ավարտվում է այդ նյութի *մասին*-ը և սկսվում՝ նրա *առիթը*: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը (մասնավորապես պոեզիան) հենված է նյութի տեղեկատվական ներքին արտահոսքի կանխման սկզբունքի վրա, որի գործառության դերակատարությունն իր վրա է վերցնում այդ մեկ ակնթարթը՝ պոեզիայի ներքին ժեստիկուլիացիոն հնարավոր վերջին ակնարկը, որից դուրս պոեզիան գոյություն չունի: Մարդու պատմության հնարավոր տեղեկատվությունը կենտրոնացած է վերևում դիտարկված սահմանագծին, որի մասին կարող է վկայել միայն պոեզիան: Եթե վերջինս չի կանխում այդ տեղեկատվության արտահոսքը՝ մարդը մնում է սահմանագծի *այս* կողմում («գետի այս ափին»)՝ առանց պատկերացում կազմելու իր գոյաբանական *համալիր ծրագրի* մասին՝ այդպես էլ երբեք չհասնելով ԱՅՆՏԵՂ՝ «տուն»:

Գրականության ցանկ

1. **Էդոյան Հ.**, Հայացք ոչ մի տեղից, Ե., 2024:
2. **Հակոբյան Վ.**, Ընտրանի, Ե., 2017:
3. **Ռիլկե Ռ. Մ.**, Բանաստեղծություններ, Ե., 1982:
4. **Валери П.**, Об искусстве, М., 1976.
5. **Элюар П.**, Избранные стихотворения, М., 1961.

References

1. **Է՛doyan H.**, Hayacq voch mi teghic, Ye'reva'n.
2. **Нakobyan V.**, Yntrani, Ye'reva'n, 2017.
3. **Rilke R. M.** Banasteghc'owt'yowinner, Ye'reva'n, 1982.
4. **Valeri P.**, Ob iskusstve, M., 1976.
5. **Е'lyuar P.**, Izbrannye stikhotvoreniya, M., 1961.

Հովիկ Մուսալեյան - Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը՝ գրականության տեսություն, նորագույն շրջանի հայ գրականություն, կառուցվածքաբանություն, փիլիսոփայություն, սշակութաբանություն: Հեղինակել է երկու մենագրություն և շուրջ 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 имени М. Абегаына НАН РА. Сфера научных интересов-армянская литература новейшего периода, теория литературы, структурализм, философия, культурология. Автор 2 монографии и около 40 научных статей.

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

Ընդունվել է տպագրության 23.04.2024թ.:

Մուրեն Աբրահամյան,
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ԵրՊԼՀ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-129

**ԱՐՏԵՄ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ. «ՏՈՂԻՍ ՎԵՐՋՈՒՄ ՄԻՇՏ
ԲԱՅ ԴՈՒՌ ԿԱ...»**

Բանալի բառեր. - Հայաստան, պոեմ, մետաֆոր (փոխաբերություն), լեզու, պոետիկա, աշխարհայեցողություն, պոեզիա :

Արտեմ Հարությունյանի «Հայաստան՝ անկախացող երկիր» պոեմը նշանակալից է ոչ միայն արդի հայ պոեզիայում, այլև, հրատարակվելով 2003-ին «Հուլիսի արձակուրդը» գրքում, բանաստեղծի անցած ճանապարհի, գեղարվեստական համակարգի ձևավորման ամբողջական արտահայտությունն է: Ուստի պոեմի վերլուծությունը ընդգրկում է Ս. Հարությունյանի բանաստեղծական համակարգի զարգացման ներքին ընթացքի հայեցողությունը, որն արդիական է թե՛ արդի հայ պոեզիայի քննության, թե՛ բանաստեղծի աշխարհայացքի, պոետիկայի և լեզվի մեկնաբանության տեսանկյունից:

Suren Abrahamyan
Docdor of Philological Sciences and Professor.
YSLU, Institute of Literature after M. Abegian of the NAS of the RA
ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

**ARTEM HARUTYUNYAN: "THERE 'S ALWAYS AN OPEN DOOR
AT THE END OF MY LINE ... "**

Key words : Armenia, poem, metaphor, language, poetics, worldview, poetry.

Artem Harutyunyan's poem "Armenia a independent country " is a significant not only in modern Armenian poetry, but also, published in 2003 in the book " Huda's Holiday ", it is the complete expression of the poet's path, the formation of the artistic system. Therefore, the analysis of the poem includes the Armenianness of the internal process of the development of A. Harutyunyan's poetic system, which is actual both from the point of view of the examination of modern armenian poetry and the interpretation of the poet's worldview, poetics and language .

Сурен Абрамян
Доктор филологических наук, профессор
ЕГЛУ, Институт Литературы им. М. Абегаия НАН РА
ORCID ID 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

**АРТЕМ АРУТЮНЯН: " В КОНЦЕ МОЕГО СТРОКА ВСЕГДА ЕСТЬ
ОТКРЫТАЯ ДВЕРЬ ... "**

Ключевые слова: Армения, поэма, метафора, язык, поэтика, мировосприятие, поэзия.

Поэма Артема Арутюняна "Армения – независимая страна" значительно не только в

современной армянской поэзии, но и, опубликовавшись в 2003 году в книге "Отпуск Иуды", стала выражением пройденной дороги поэта и формирования его внутреннего течения развития поэтической системы, которая является актуальной с точки зрения современной армянской поэзии, мировоззрения поэта, поэтики и интерпретации языка.

Արտեմ Հարությունյանի ներկայությունն արդի հայ պոեզիայում կենդարյա և ավելի պատմություն ունի: Նախորդ դարի 60-ականներից մինչև նոր դարասկիզբը բանաստեղծի գրական ժառանգությունը ներքին փոխակերպությունների, ժխտման և էվոյուցիայի ճանապարհ է անցել: Բայց ամենից էականը, որ յուրահատուկ է 60-ականների համար, ճանապարհի ընտրության հարցն է, որ, ինչպես Ի. Բրոդսկին է ասում, ընտրությունը իրենցը չէր, այլ **մշակությիներ**: Իսկ դա նշանակում է, որ կար մի ուրիշ, այլ ուղի, որը Բրոդսկին անվանում է «փոխակերպության, պոետիկայի փշրանքների և կազմալուծման» ուղի, որ էսթետիկական, բայց ոչ բարոյաբանական հիմք ուներ¹: Դա կարելի է անվանել **«երկխոսություն քառսի հետ»**, երբ լեզուն ընկալվում է իբրև **գործիք**, այսինքն գրականությունը (պոեզիան) գրողը ըմբռնում է իբրև «լեզվի և նրա ձևի գեղագիտական կատեգորիա», «արդյունք այն բանի, ինչ լեզուն է ձեռք սովորեցնում» կամ՝ «ինչպես է նա այդ լեզուն լսում» («Նոր-Դար», թ. 3, 1998, էջ 255): Ուրեմն՝ լեզուն «գործուն ժամանակ է տևողության մեջ», որի շնորհիվ բանաստեղծը վերապրում է այն իբրև «ժամանակի տարածություն» անմիջական, անմիջնորդ: Հետևաբար լեզուն է թելադրում իրականության իր մոդելը, կամ, ինչպես Դերիդան կասեր, «բառերն են ընտրում բանաստեղծին», իսկ բանաստեղծը «քիչ կամ ավելի բառերի կամքն է կատարում այնպես, ասես աստիճանաբար գիրքն է ավարտում իրեն» («Writing and Difference», Chicago, 1978, p. 65):

Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայում, անշուշտ, այս հարցադրումը արդիական է և առնչվում է դասականության ավանդույթի և նորի՝ ժամանակակցության հարաբերությանը, որ, սկսած նախորդ դարի 60-ականներից մինչև նոր դարասկիզբը, արդի հայ պոեզիայի աշխարհընկալման բանավեճի հիմնային ելակետն է: Մեր գրականագիտությունը, անշուշտ, իր մեկնաբանություններում թեև թերի, բայց իր հայեցողությունն այս առումով արտահայտել է՝ ձևավորելով երկու ուղղություն, ինչն առնչվում է ոչ միայն 60-ականներին, այլև գրապատմական հայեցողության հարցադրումներին առհասարակ: Ուղղություններից առաջինը, որ նախորդ տասնամյակներից ի վեր տիրապետող էր մեր քննադատության մեջ, հրապարակախոսական կրքի արդյունք է, **«քննադատական ֆուկյորիզմ»** մի տեսակ, որ գրական երևույթներին «այո» կամ «ոչ» է ասում զուտ իր քիմքին կամ ճաշակին համապատասխան: Սրանք, իհարկե, աննուներ ունեն (կարծում եմ՝ հասկանում եք՝ ում նկատի ունեմ), նույնիսկ անվանի են և

¹ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Русская литература XX века (1950-1990-е годы), т. 2, Москва, 2013, ст. 641.

շատ հաճախ են նրանց ոգեկոչում, մեծարում խոսքերի ճառաքաղով, գարդարում ճակատը փշե պսակով, կուրծքը՝ խանության զրնգուն նշաններով... Բայց սրանց «նորին հեղինակությանը» զուգահեռ, քննադատական երկրորդ ուղղությունը, որ կրում է ընթացքի և գրապատմական հարցադրումների բեռը, սակավախոս է՝ առաջինների ունայնախոսության համեմատ, չի հոխորտում՝ բառերի կույտ և էջեր հրամցնելով, անտեսում է առաջինների խոսքի ագրեսիան իրեն ուղղված, վերլուծում է ու մեկնաբանում, ոչ թե քարանձավախոս նրանց բարբառը լսում: Գիտականությունը (ակադեմիզմը), երևույթների համեմատումը, ամբողջացումը և ընդանրացումը այս ուղղության ելակետն է, որ գրական երևույթները մեկնաբանում է համաշխարհային մշակույթի և ազգային մտքի, աշխարհայեցողության միասնության մեջ: Եվ եթե կարծում եք (այս ամենը նկատի ունենալով), նախորդ տասնամյակների ավանդույթով ներծծված քննադատությունը ինչպես երեկ, այնպես էլ այսօր, կարող էր ճիշտ դիտանկյուն ունենալ, գաղափարական իր կլիշեներով չվրիպել 60-ականների պոեզիան, նրա գրապատմական առանձնահատկությունները քննելիս, կրկին վրիպում եք: Սա է, ահա, բուն հարցադրումը, որ մեզ տանում է Արտեմ Հարությունյանի պոեզիան մեկնաբանելու՝ վերլուծության հիմքում ունենալով «Հայաստան՝ անկախացող երկիր (պոեմի փոխարեն)» (2003) ստեղծագործությունը, որ բանաստեղծի և՛ նախորդ տասնամյակների, և՛ դրան հաջորդող՝ նոր դարասկզբի գեղարվեստական մտածողության ամբողջացումն է արտահայտում: Սկիզբը, սակայն, «Բաբելոն հյուրանոցի տեսիլքը» (1983), «Դեյր-Չոր» (1988), «Նամակ Նոյին» (1997), «Հուդայի արձակուրդը» (2003) պոեմներն են, որոնք, ինչպես բանաստեղծն է ասում, «ներկայության խոսքեր են», որ, շարժման ընթացքով, նկարագրում են մի «տխուր անցում», ինչը սահմանում է բանաստեղծի «Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս» բանաստեղծության տողի իմաստը՝ «դարձի» երազանքը դեպի «պոեզիայի հայրենիքը»՝ հողը, Արցախը, Հայաստանը: Հեռացումը և դարձի երազանքի դրաման է, հետևաբար, վերապրում բանաստեղծը: Սա բանաստեղծական այն առանցքն է, որ ձևավորում է Ա. Հարությունյանի ստեղծագործության կոմպոզիցիան, որ «թափառում է աստծուց մինչև հող», Արցախից-Երևանից մինչև անդրովկիանոսյան քաղաքները՝ Նյու-Յորք, Լոս-Անջելես ու Գլենդեյլ, բռնության կենտրոն՝ Մոսկվա և կրկին՝ Մոսկվից Քիրս, որ շրջապատույտն է ամբողջացնում:

«Հայաստան՝ անկախացող երկիր» պոեմը բանաստեղծի միակ ստեղծագործությունն է, որ ժամանակը և «վայրը», այն է՝ տոպոսը՝ լեզվի և «վայրի անվամբ», համընկնում են: Հայաստանը «անուն» է՝ «Աստծուց այնքան հեռու և այնքան մոտ՝ Թուրքիային», - նշում է Ա. Հարությունյանը¹: Պոեմն ավարտվում է, սակայն, անվան մի փոխատեղմամբ, որ ենթադրում է դարձի շրջապատույտը՝

¹ Մեջբերումը արված է Ա. Հարությունյանի «Հուդայի արձակուրդը» գրքից, Երևան, 2003, էջ 170 (այնուևիտես մեջբերումներ անելիս այս գրքից կնշենք՝ Հա և էջահամարը միայն):

Հինավուրց Հայաստան՝ այնքան
հեռու
Թուրքիայից,
այնքան
մոտ
Աստծուն... (Հա, 227)

Սա նշանակում է՝ դարձի շրջապտույտը, որ տեղի է ունենում հեռվի և մոտի հակադարձության միջև, միջև-ը պոեզիայի հայրենիքից (Հայաստանից) օտարվելու (Հայաստան անունից օտարվելու) բանաստեղծի խռովությունն է, որ դարձի երազանքն է պահպանում կրկին Աստծուն (պոեզիայի անվանը) մերձենալու միջոցով: Փախուստը, «հպանցիկ կյանքը հյուրանոցներում» մի «տխուր անցում է» ենթադրում դեպի ըմբուստության «բաբելոնյան աշտարակը», ուր, ասես հեռուստատեսային էկրանի վրա, տեղի է ունենում «ընդվզում-բախումը», որ հեռվի (բարձրահարկի) օտարացման աշտարակում ժամանակը (քաղաքը), պատկերների (իրերի) լեզվով, «գրի է առնում ինքը իրեն», ինչպես գրի է առնում լեզուն բանաստեղծին, որ «թափառում է արյան բաց երակներով», «տեսնում հրդեհը հինավուրց հողի», երազում դարձը դեպի հողը («պոեզիայի հայրենիք»), չարիքից մեռնող այս երկրում «ստեղծելու նոր ժամանակներ», որ թափառող ինքնությունը ճանաչի ինքը իրեն, իր ես-ը:

Անցման այս դրամայի ներսում ժամանակի և լեզվի միասնության գաղափարն է, որ Պ. Բալաքյանի կարծիքով, «սեփական ձայնի որոնում է» և տանում է բանաստեղծին դեպի այն «տարածք-ռեալությունը», ուր «բանաստեղծական լեզուն և տեսիլքը պոեզիայում միանում են, դառնում ամբողջություն» («Գրական թերթ», 25 փետրվարի, 2011, էջ 6): Հետևաբար, «միայն ժամանակի մեջ ապրող բանաստեղծը կարող է տալ իրեն բնորոշ ժամանակի զգացողությունը», - հավելում է Ա. Հարությունյանը («Գարուն», թ. 9-10, Երևան, 2006, էջ 7):

Բանաստեղծն, ուրեմն, ազատ է լեզվի կապանքներից, որ ոչ թե պոեմ, այլ, պոեմի փոխարեն, **«օրագիր»** է գրում, որ հեռվից՝ Լոս-Անջելեսից, ասել է՝ **Ոչմիտեղից**, դառնալով ետ, գրում է իր նամակ-պոեմը, հրդեհը հինավուրց հողի, անվանում հողի անունը որպես պոետական դարձի և ինքնության անուն (Հայաստան) և **«տողի վերջում միշտ բաց դուռ կա»** (Հա, 198), որ, իբրև բանաստեղծական պատգամ, որպես «գալիք ժամանակի սերմացու» (Հա, 195), սերմանում է բառը, բանաստեղծին օժտում Մովսեսի հայացքով, որ, հավաքագրելով իր գառներին Ոչմիտեղից (օտար ավերից), տանում է ետ՝ դեպի Երկիր Նաիրի, «հազարամյակներից պատահողոված» «քաղաքակրթության օրրան՝ Հայաստան» (Հա, 194-195):

Բանաստեղծի այս հայեցողությունը, որ համընկնում է Ժ. Դերիդայի նամակի-օրագրության ազատության ընկալմանը, լեզվական առումով, անշուշտ, Ա. Հարությունյանի պոեզիայում երկիմաստ է, որ ռուս քննա-

դատներից մեկը՝ Ն. Ա. Չերնյանսան, բացատրում է իբրև մեկ միասնության մեջ արտահայտված աստվածատրվածության շնորհի և աստվածամերժության մտայնություն, որ ունայնության պարզևն է, բանաստեղծի օտարվածության, միայնության, ընտրվածության գաղափարը («Русская литература XX века: Направления и течения.- Екатеринбург, 1995, Вып. 2.- ст. 34):

Ա. Հարությունյանի պոեզիայում, ուրեմն, կարելի է ասել, «լեզվի իշխանությունը» բանաստեղծի վրա էթիկական բովանդակություն չունի: Ասել է՝ անհաղթահարելի քառոր հնարավոր է հաղթահարել միայն լեզվի և ստեղծագործության միջոցով: Այն որոշ իմաստով մոտ է «արքենամակի» (Դերիդա) փոխանվանը, որի լեզուն, կազմալուծման հունով, ենթագիտակցական հոսքի շնորհիվ, դառնում է էքսպրեսիվ, հանգում իմաստների բազմազանության: Հետևաբար, «լեզվի աղմուկը» ձայնի և երաժշտական ռիթմի շնորհիվ, դառնում է ոչ միայն էքսպրեսիվ, այլ նաև՝ ազատ, որ բնորոշ է, օրինակ, մոդեռնիզմին: Բայց, մյուս կողմից, բանաստեղծական խոսքի իմաստների բազմազանության շնորհիվ, լեզուն վերաճում է ու ստանում հետմոդեռնիստական բովանդակություն, որ հնարավոր է դարձնում վերլուծել Ա. Հարությունյանի պոեմը նրա կառուցվածքի, պոետիկայի և լեզվի միասնության մեջ: Եվ եթե, ինչպես ասվում է, «լեզուն ամեն ինչ չէ», պոլեմիկան (երկխոսությունը) Ա. Հարությունյանի լեզվի վերաբերյալ հայեցակարգային առումով մեզ մղում է կարծելու, թե՛ լեզվի բացարձակ իշխանությունը կարող է բնորոշ լինել նաև դասականության ըմբռնմանը, բանաստեղծի կախումը ինչ-որ մի վերին՝ բառի աստվածային ծագման նախասկզբից, ասել է թե՛ ինչ-որ կանոնից, ինչ-որ իդեալից, որ դասականության բնորոշ հատկանիշ է: Բայց, մյուս կողմից, լեզվի իշխանության կորուստը (մոդեռնիզմին հատուկ) զրկում է բանաստեղծին լինելու ստեղծագործության կենտրոնում, արաբիչը լինել ստեղծագործության, որն ստեղծում է իր սուբյեկտիվ ունիվերսումը: Ի. Բրոդսկու մի բանաստեղծության մեջ ահա ինչու ասվում է.

Աստված պահպանում է ամեն ինչ.-

հատկապես բառը

ներման ու սիրո, ինչպես իր սեփական ձայնը:

Աննա Ախմատովայի հարյուրամյակին (1989) նվիրված այս ստեղծագործության մեջ ընդգծվում է հատկապես պոետիկայի սեմանտիկական ըմբռնումը լեզվի/բառի միջոցով, որ շարունակության մեջ արտահայտվում է «բառի կտրտված ռիթմի, բառի ոսկրե խշրտոցի մեջ՝ խուլ ու հավասարաչափ» (Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб, 1998, ст. 268): Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայում նույնը արտահայտվում է պոետի փախուստի «գործողության» միջոցով. *փախուստ՝ պատասպարվելու լեզվի/բառի մեջ*: Եվ եթե «Հայաստան՝ անկախացող երկիր» պոեմից առաջ, դեռևս «Շեն» ժողովածուում փախուստը բանաստեղծին տանում էր

մեզ ապուլիս՝ «հպանցիկ կյանքը հյուրանոցներում» վերապրելու, ապա «Նամակ Նոյին» (1997) գրքում փախուստի դրաման արտահայտվում է դարձով՝ «այն աշխարհից փորձում է(եմ) մտնել այս աշխարհ, // որ սարքված է գաղափարներից» («Նամակ Նոյին», 1997, էջ 34): «Նոր լիրիզմը», որի մասին խոսում է Ա. Հարությունյանը, նորի բանաստեղծական պահանջ էր. պոեզիան իջեցնել «փետուրագարդ բարձունքներից» դարձնելով այն «ամենօրյա հաց», ինչպես Ապուլիններն էր անում, Ուիթմենը, Բոդլերը՝ քանդելով «լեզվի կապերը», թատերաբեմ բերելով մարդուն՝ «մարդը ափի մեջ՝ ափը մարդու մեջ» (Հա, 8): Սա արդեն մտքի և բանականության անմիջական կապով արտահայտվող սյուրռեալիստական ընկալումը չէ, կերպարը՝ «պատուհանով կիսված մարդը», այլ, արդեն, մեր գրականության մեջ նոր համակարգի ձևավորման պահանջ, որ ընդհատվել էր Չարենցի և Պ. Սևակի ստեղծագործությամբ, ինչը վկայում է «մարդը ափի մեջ՝ ափը մարդու մեջ» արտահայտության հարությունյանական փոխակերպումը: Սա նշանակում է նաև, որ բանաստեղծը և տարեգիրը նույն հայացքն ունեն: Վկայագիրը, հետևաբար, բանաստեղծն է՝ լեզվի մեջ պատասպարված, անտեսանելի մարդը, որ քառսի հետ իր երկխոսության միջոցով հակադրվում է պոեզիայի մունետիկներին, «կոմիսարապատ քննադատների» պատկերացումներին, ստեղծում նոր ժամանակի «քաղաքական ասքը»՝ «հրաշապատում վերլիբրի պիրկ շարժման սուրխայթ շնչի տակ» (Հա, 5): Պոեզիան, ուրեմն, ինչպես «Հայաստան...» պոեմում է ասվում՝ «առանձին մի ձև է քաղաքականության ու ֆանտազիայի», որ «ստիպում է ամեն ինչ վերստեղծել նորից» (Հա, 183)՝ «ունենալով կենտրոնում բարձր հոգու Տուն», ինչն «արտաքսված այս երկրում» Հայաստանն է, անունը նրա՝ որպես պոեզիայի փոխանուն: Ահա ինչու Ա. Հարությունյանի պոեմում Հայաստան անունը վերաճում է «մետաֆորիկ անկախության» (Մանդելշտամ): Կրկնելով սկզբում Հայաստան անունը, ինչպես Գինգրերգի «Ոռնոցը» պոեմի «ովքեր» բառը, հեղինակը դրանով պահպանում է բանաստեղծականի ռիթմը, ներքին չափը, որ, դառնալով ետ, սկսում է ուղին «դեպի նոր հայտնագործում» (Ընտրանի ամերիկյան և անգլիական պոեզիայի, 2000, էջ 368):

Նախորդ իմ գրություններից մեկում ասել էի, որ Ա. Հարությունյանի պոեզիայում կրկնվող մետաֆորը, ինչպես Մանդելշտամն է ասում, «հերակլիտյան մետաֆոր» է: Նրանում իշխում են «միտք-ռիթմերը», որ, անվերջ կուտակվելով, կառուցում են զգացմունքի և մտքի այնպիսի միասնություն, ինչը յորահատուկ է Ուիթմենի կատալոգների, Գինգրերգի պոեզիայի պոետիկային, որը մեր լեզվական իրականության մեջ իրացնում է Ա. Հարությունյանը: Նրանում (Ա. Հարությունյանի պոեզիայում) միտք-ռիթմերը, շարժման հունով, ընլայնում են բառի սեմանտիկան, սահմանային-հակադիր նոր իմաստներ հավելում, սիմվոլների և նշանային աշխարհից կամ պատկերի սյուրռեալ աշխարհից ձգտելով բառի պատ-

մական որոշակիության: Սա նույնը չէ, ինչ քննադատիկներից մեկն անվանում է «սովորականի գեղագիտություն» բառին-պատկերին վերագրելով «մետաֆորիկ ինքնագլխություն»՝ ինչպես Մանդելշտամն է ասում, այլ՝ պատկերի համակցման (կոլլաժի), պատկերների հոսքի, որի յուրաքանչյուր պարբերությունը, իմաստների աստիճանակարգման և հավելման միջոցով, կոմպոզիցիոն միասնության է ձգտում պոեմի կառուցվածքում: Բանաստեղծն իր այս ստեղծագործական «մեթոդը» անվանում է *«չընդհատվող պոեզիա»*, որ ընկալելի է «չընդհատվող զգայարաններով» (Հա, 183): Շարժումը, հետևաբար, Ա. Հարությունյանի պոեմում կրկնվող շրջանագիծ է, որի կենտրոնից, ուրեմն և՛ Հայաստան մետաֆորից, նույն հեռավորությունն ունեն: Եվ եթե պոեմի սկզբում այն «մոտ է այնքան Թուրքիային, հեռու՝ Աստծուց», ապա, փոխակերպությամբ, բանաստեղծի «դարձի» ընկալվամբ, արդեն պոեմի վերջում՝ հեռու՝ Թուրքիայից, մոտ Աստծուն: Բանաստեղծի ընկալվամբ, սա, ինչպես ասում է «իրար հակադիր՝ ինտելեկտուալ և զգայական բևեռների միաձուլում է» («Գրական թերթ», 10 դեկտ., 2010, էջ 2), երբ «Հայաստանը» պոեմի սկզբում ընկալվում է իրական-զգայական գույներով, բանաստեղծի լեզվի հոսքն ազատ է և ինքն էլ՝ բանաստեղծը, ստեղծագործության «կենտրոնը» չէ, պատասպարվել է (անէացել) լեզվի «իրականության» մեջ, թափառում է սյուրռեալ պատկերներում, ապա վերջում, վերքերի մեջ վիրակապված Հայաստանի պատկերում, մետաֆորային դարձի միջոցով, բանաստեղծն այն ընկալում է իբրև պոեզիայի *փոխանուն*, փրկության խարիսխ, այսինքն՝ *«հերակլիտյան մետաֆոր»՝ Հայաստան*:

Ուրեմն, պոեմի սկզբում իրադարձությունների հոսունությունը ջնջում է ամեն ինչ, ամեն մի իմաստ: Բանաստեղծը Հայաստանը «գովերգելու» փոխարեն անում է հակառակը, նկարագրում Հուդայի ժամանակը, որ հովհարային պառակտումներով, մաֆիայի և իշխանության ձուլվամբ, հիմնել է «խավարի թագավորություն»: Ազգային ժողովում գողի դեմքով դատախազը պահմտոցի է խաղում՝ հանցագործ դիմակին տանելով մերթ դուրս, մերթ ներս, մաֆիոզ խմբերը տանում են բյուջեի պարունակությունը, քրեական տիղմը ծածկել է երկիրը, իսկ ժողովուրդը՝ անուժ, նիհար, իր զամբյուղի հետ, Նոր տարվա շեմին, ինչպես դիաբետիկի աչքաբիրբի տակ, դեգերում է «Լենինի լամփուշկայի» կիսակույր լույսի ստվերում...

Բանաստեղծի պատկերները (պատկերապատումը) անողորք է, որի նկարագրությունը ինձ հեռուն՝ հրապարակախոսական մտքի թավուտները կտանի (սա մի այլ՝ քննադատիկների գենքն է), ուստի դառնալով Ա. Հարությունյանի պոետական «մեթոդին», հավելեմ՝ բանաստեղծը այն համեմատում է «ջրվեժի ու սրտի աշխատանքի հետ». «մեկը փորում է ընդերքն աշխարհի, // մյուսը՝ շրջանառության մեջ դնում տեսիլքը, // որ միավորվելով, դառնում են աղոթքի պես կարծր օթևան» (Հա, 188-189): Այ-

սինքն՝ բանաստեղծություն, որ տեսիլքն իրական է դարձնում, իրականությունը՝ մղձավանջ:

Հետևաբար հարցը՝ պոեզիա՞ է սա, թե՞ անտիպոեզիա, ունի իր պատասխանը, որն ասում է՝ երկուսն էլ կան, բայց կան մի այնպիսի հարաբերության մեջ, որոնք փոխատեղվում են միմյանցով, փոխակերպում բառի և պատկերի իմաստը մետաֆորային պլանում: Ապոետիկ սկզբի և պոետական դարձի այս միասնությունը ահա ինչու «Հայաստան» մետաֆորի իմաստը պառակտում է ներկայի անկման և հոգևոր կենսափորձի, գոյության հոգևոր ընկալման կանչի միջոցով: Այսինքն՝ բանաստեղծականի (նաև լեզվի) պառակտման և, կրկին, բանաստեղծականի դարձի որոնման շնորհիվ:

Ճանապարհը, սակայն, որն անցել է բանաստեղծը և այն, ինչ մերժում է, հոգևոր ու կեսական փորձի պակասի խնդիրն է արդի հայ պոեզիայում (ավելի ճիշտ՝ չգոյությունը): Այսպես է ախտորոշում Ա. Հարությունյանը մեր գրականության երեկն ու այսօրը՝ հավելելով՝ «հերոսի հարցը մնում է բաց այս էլ քանի դար», «հաղթահարում գրական բեմից իր անհայտացումը, վերադառնում նոր հագուստ դեմքով» (Հա, 209-210): Հնչում է կրկին «գրաստաձայն բայաթին», որ ոմանց համար «գերագույն նվաճումն է արվեստի» (Հա, 192), ուստի գրական ճաշակը մնում է նույն «աշուղա-նաղլա-հեքիաթային մակարդակի վրա»՝ դատապարտված ամլության (Հա, 207): «Տնայնագործություն» է ահա կեղծ գրականության անունը, և պետք է նեյնիմ-մեյնիմի գրականությունը հանգչի գրական թանգարանի քրջոտ անկյունում: Բանաստեղծի տեղը, ահա ինչու, թափուր է, հասարակությունը գլորվում է ճահճուտ, իշխանության ու կուսակցությունների քաղաքական արկածներն ավարտ չունեն, իսկ «պոեզիան դարձել է համընդհանուր մի բան, // դեկորատիվ լեռ՝ քերթողության մեջ, // որ գնում է մեզ պահանջելով լինել խիստ հայրենասեր» (Հա, 203): Բայց «Հայրենիքը արարվող ընթացք է, // ոչ թե քարացած-դասական արձան» (Հա, 196): Ոչ էլ միստիկ ցնցումների շարան է պոեզիան, ուստի Հայաստանի «քրքրված պոեզիան,- ինչպես խորհում է Ա. Հարությունյանը,- կարիք ունի կարկատանի», «ձեռքին՝ Չարենցի պոեզիայի // բնական շարունակությունը // և Նարեկացու ոսկեղենիկ աղոթքը՝ մարմնատես» (Հա, 179):

Ա. Հարությունյանի «Հայաստան...» պոեմը զուտ կառուցվածքային քննության առումով «պատումի» երեք շերտ ունի՝ պատմական, իրական և սյուրռեալ, որոնք կոմպոզիցիայի միասնություն ունեն: Բանաստեղծն ահա ինչու ասում է՝ «առաջնային է միտքը և պատկերը», կեսափորձի մոտեցումը մարդուն, որպեսզի պոեզիան դառնա ձայնը նրա, կոի պատկերը հոգու (Հա, 205): Ուստի «Հայաստան...» պոեմում բանաստեղծի սյուրռեալ և իրական թափառումներում՝ Երևանից Նյու-Յորք, Մոսկվա կամ այլուր, բանաստեղծի կենսափորձը և հոգևոր հայացքը ուղղված է դրսից ներս, ուր «դուրսը» փախուստ է դեպի մի այլ՝ սյուրռեալ իրական-

նություն, իսկ «ներս-ը»՝ փախուստ է լեզվի «թավուտներում», որի շնորհիվ ռեալիան և իրականությունն է բերում բանաստեղծը, հայ պոեզիայի արմատին հավելում իր լուսան, որ «հրաշքով՝ նորածնի պես, բրնձաթույր ատամն է հանում, // խավար ընդերքում շողշողում անմեղորեն // օրեցօր քաղաքականացող այս հողում, // որ հետո ժանիքի պես խրի // պոպոզագդակ կոկորդը քաղքենու» (Հա, 184): Բայց ոչ միայն քաղքենու, այլև «դարավոր-բորբոսնած բամբասանքներով» կյանքը եղծող գյուղագիրների, որոնք բամբասանքը վեպ ու պատմվածք են դարձրել հայ մարդու մասին, մաֆիայի ժանիքների, որոնք մտել են Ազգային ժողով և մի ձեռքով օրենք են ընդունում, մյուսով թալանում օրենքով տրվածը: Այսպես Ա. Հարությունյանը մանրամասնում է «ներքին պատումը», աստիճանավորում իր «թափառումների սյուժեում», պատմության-ճակատագրի ողբերգությունը պեղում, շարունակությունը տեսնում ներկայում, դարաբաղյան կողը թրծում անցած ճանապարհի ծանրությունից և՛ լինի Երևանում, Գլենդելում թե այլուր, նույն հայացքն ունի, հոռետես և մաքառող ոգին: Մերթ լսում է մոր ձայնը հիդրայագլուխ օվկիանոսից այնկողմ՝ որպես մաքուր լույսի շերտ իր տան անկյունում, պատմության բեմի վրա, ասես էկրանի պաստառին, հայտնվում է «մարդը ուժի»՝ ցեղասպան մարդասպանը (սուլթանը), հոխորտում կրկին ռոնաձայն, տագնապ սփռում, մոսկովյան բռնակալի բեղի ծայրը հայտնվում է կերած բորչչի մեջ, նորերի քաղաքական արկածները չներելու պատգամ հղում, կրկին նորը սկսելու հույսը փայփայում: Երկար «թափառելով» այսպես իր կեսափորձի սյուրռեալ, պատմական և իրական պարունակներում՝ Հայաստանի, Կալիֆոռնիայի թե Մոսկովայի ուղիներում, պատմության, ներկայի թե «դրսում» և թե «ներսում», «Դիլիջանի և Կալիֆոռնիայի բլուրների ազնիվ ստորոտում», բանաստեղծի հայեցության մեջ նույն միտքն է հառնում՝ «Արարիչ կա՛», «Կա՛ ծառի և ազագուն թփերի գծագրում» (Հա, 206) և «Աստված բնությունն ինքն է» (Հա, 218), որ ամենուր արարչական նույն ոգին, գծերն ու գույներն ունի: Ահա ինչու բանաստեղծի դարձը դեպի բնությունը և Աստված, ստեղծագործության նախասկզբի կանչին մերձենալու, նրանով արտահայտելու աշխարհը՝ բառի/լեզվի միջոցով, որ բանաստեղծական արար է և «գրառում» է Հայաստանը, երկիրը ընկալում իբրև փրկության լաստ, նավարկում կրկին դեպի Արարատ՝ միայնակ, հոգին կրկին խռով.

Հայաստան, նորից լաստ եմ կառուցում դեպի
Արարատ,

բայց ոչ ոք չկա մասնակից,
երկիրս նորից լաստ է դարձել,
բայց հոգու անապատային գոտում
նավարկելն անհնար է... (Հա, 189)

Ու ը է տանում սակայն մենության այս ճանապարհը բանաստեղծին:
Ասում եմ նաև ես՝ «Յո՛ւ երթաս», բանաստեղծ Արտեմ Հարությունյան:

Կրկին այն *Ոչմիտե՞ղը* (ինչպես դու ես ասում), որտեղից սկսվում է ամեն ինչ կամ այնտեղ, ուր փակուղի է, «թերաճ ժամանակներ»: Պոեզիայի հանգրվանն է ուստի միակ փրկության ապաստանը բանաստեղծի... այս անգամ, արդեն, «Աստծուն մոտ»՝ *Հայաստանը*, բառը և անունը նրա՝ լեզվի և Ոգու մեջ մաքրագործող...

Գրականության ցանկ

1. **Н. Л. Лейдерман, М. Н.** Липовецкий, Русская литература XX века (1950-1990-е годы), т. 2, Москва, 2013.
2. **Արտեմ Հարությունյան**, Հուդայի արձակուրդը, Երևան, 2003:
3. Русская литература XX века: Направления и течения.-Екатеринбург, 1995, Вып. 2.
4. **Иосиф Бродский**: Творчество, личность, судьба, СПб, 1998.

References

1. **N. D. Leiderman, M. N.** Lipovetski, Russian literature of the XX century (1950-1990 years), T. 2, Moscow, 2013.
2. **Artem Harutyunyan**, The Holiday of the Judah, Yerevan, 2003.
3. Russian literature XX century. Directions and currents Ekaterinburg 1995. T. 2.
4. **Joseph Brodsky**: Creativity, personality, destiny, St. Peterburg 1998.

Բ. Գ. Պ., պրոֆ. Սուրեն Աբրահամյան.- գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը հայ նորագույն գրականության, քննադատության և տեսության հարցերն են: Գիտական մամուլում հրատարակել է հարյուր երեսունից ավելի հոդված, աշխատություն և երեք մենագրություն: Գիտական երկերի առաջին հատորը՝ «Տեքստ և բնագիր»(2010) և «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը»(2020), արժանացել են Նիկոլ Աղբալյանի անվան մրցանակին գրականագիտության գծով:

*surenabraham@mail.ru
orcid.org 0000-0002-6738-864X*

Доктор филологических наук, профессор Сурен Абрамян: 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 Агбальяна в области литературоведения.

*surenabraham@mail.ru
orcid.org 0000-0002-6738-864X*

Ph.D. and Professor Suren Abrahamyan: 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.

*surenabraham@mail.ru
orcid.org 0000-0002-6738-864X*

Ընդունվել է տպագրության 15.02.2024թ.:

Աստղիկ Բեքմեզյան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի ակ.
Հր. Թամրազյանի անվ. հայ գրականության
պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի դոցենտ
ORCID ID: 0009-0001-6432-6718
a.bekmezyan@ysu.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-139

ՏԱՐԸՆԹԵՐՑՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԿԱՌՈՒՑՄԱՆ ՁԵՎ

Բանալի բառեր – Էդ. Հարենց, բանաստեղծություն, միտք և ձևակերպում, գեղարվեստական պատկեր, պատկեր և կոմպոզիցիա, հնչյուն, բառ, բառիմաստ, տարրնթերցում, լրացուցիչ իմաստ, դիտավորյալ իմաստ:

Հոդվածում ուսումնասիրության նյութ է դարձել ժամանակակից նոր սերնդի հեղինակ Էդուարդ Հարենցի բանաստեղծական ժողովածուների գեղարվեստական առանձնահատկությունների դրսևորումների համակարգը: Գեղարվեստական գրականության և ընդհանրապես արվեստի բոլոր տեսակների հիմնական առանձնահատկությունը պատկերավորման համակարգի ինքնատիպությունն է և գեղագիտական աշխարհընկալման նոր լեզվով վերաիմաստավորման կարողությունը: Ուսումնասիրության նյութը կարևորվում է նրանով, որ ժամանակակից գեղարվեստական մտածողությունը փնտրում է նոր ձևեր, նոր մոտեցումներ, նոր ձևակերպումներ՝ թե՛ աշխարհի ընկալման, թե՛ իրականության վերաիմաստավորման, թե՛ սեփական աշխարհաճանաչողությունը ներկայացնելու համար:

Հոդվածում կառուցվածքային-տեքստաբանական վերլուծության են ենթարկվում Հարենց-բանաստեղծի ստեղծագործությունների պատկերի կերտման ինքնատիպությունները, վեր են հանվում հեղինակի լեզվի զգացողության տարբերիչ հատկանիշները, բառի օգտագործման և ընկալման անակնկալ հնարավորությունները, հնչյունի, տառի, բառի մեջ իմաստի այլակերպ մեկնաբանման հնարավորությունները, տառ-բառ-նշան-իմաստ փոխհարաբերության հայտանիշները:

Բանաստեղծի ժողովածուներում տեղ գտած երկերը տարբերվում են արդի հայ գրականության մյուս հեղինակների ստեղծագործություններից հատկապես պատկերի կերտման հատկանիշով, քանի որ մեր ուսումնասիրության նյութ դարձած հեղինակը գերադասում է գեղարվեստական պատկերն ստեղծել ոչ թե ընդունված տրամաբանությամբ՝ բառ-բառերի կապակցում-իմաստ- ընդհանրացում, այլ ամեն մի հնչյունի, տառախմբի, բառի վերածմամբ նշանի, որից հետո այդ նշանը, որը ձեռք է բերում մի քանի տարրնթերցումներ, սկսում է «աշխատել» ընթերցողի երևակայության հետ, և հնարավորություն է տալիս նրան հնչյունի, տառի, բառի իմաստի ենթիմաստները «բացել» ըստ սեփական երևակայության հնարավորությունների:

Ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ բանաստեղծ հեղինակը լեզվի, մտածողության, պատկերի կերտման իր ինքնատիպ համակարգը կառուցում է մի քանի ոլորտներով՝ վերնագրի կառույցի բազմիմաստություն, բառի իմաստի ընկալման «շրջված» ձև, հնչյունի և տառի «խաղ» բառի մեջ՝ որպես տարբեր իմաստների հնարավորություն թե՛ բառի, թե՛ տեքստի, թե՛ ամբողջ կոմպոզիցիայի տիրույթում:

Astghik Bekmezyan
Yerevan State University
Chair of History of Armenian Literature and Literary Theory
after Academician Hr.Tamrazyan,
Docdor in Philological Sciences, Associate Professor
ORCID ID 0009-0001-6432-6718
a.bekmezyan@ysu.am

VARIANT READING AS A FORM OF ARTISTIC EMAGE CONSTRUCTION

Key words – Ed. Harents, variant reading, poem, thought and wording, imagery, image and composition, sound, connotation, denotation, intent meaning of the word.

In the article, the system of manifestations of the artistic features of the poetry collections of Eduard Harents, a representative of the modern generation, has become the subject of study. The primary characteristic of literary art, and of all types of art in general, is the originality of the imaging system and the ability to reinterpret the aesthetic worldview in a new language. The material of the study is highlighted by the fact that modern artistic thinking is seeking new forms, approaches, and formulations, both for the perception of the world and for the reinterpretation of reality, as well as for presenting one's own understanding of the world.

In the article, the originality of creating the image in Harents' poetic works is subjected to a structural-textual analysis, highlighting the distinguishing features of the author's linguistic sensibility, the surprising possibilities of word usage and perception, and the potential for interpreting sound, letters, and meaning within a word, as well as the interplay between letters, words, signs, and meaning.

The poems in the poet's collections distinguish themselves from the works of other authors of modern Armenian literature, especially in their approach to creating an image. The author under study prefers to construct artistic imagery not through the conventional logic of connecting words with meanings and then generalizing, but rather by utilizing every sound and group of letters, transforming words into signs. These signs, imbued with multiple interpretations, engage the reader's imagination, allowing them to uncover the connotations of sound, letter, and word according to their own imaginative capacities.

The study leads to the conclusion that the poet constructs his original system of language, thought, and image creation across various dimensions, including the ambiguity of title structures, the "inverted" perception of word meanings, and the playful exploration of sound and letter within words, thereby generating multiple potential meanings within the domain of the word, the text, and the entire composition.

Астхик Бекмезян
Кандидат филологических наук, ЕГУ,
Доцент кафедры истории армянской литературы и
теории литературы имени ак. Гр. Тамразяна
ORCID ID 0009-0001-6432-6718
a.bekmezyan@ysu.am

РАЗНОЧТЕНИЕ КАК ФОРМА ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Ключевые слова – Эд. Аренц, стихотворение, мысль и слово, художественный образ, образ и композиция, звук, слово, смысл слова, разночтение, намеренное значение.

В статье предметом исследования стала система проявления художественных особенностей поэтических сборников Эдуарда Аренца, автора современного нового поколения.

Главной особенностью художественной литературы, да и всех видов искусств в целом, является своеобразие образной системы и способность переосмыслить эстетическую картину мира на новом языке. Материал исследования выделяется тем, что современное художественное мышление ищет новые формы, новые подходы, новые формулировки как для восприятия мира, для переосмысления действительности, так и для представления собственного миропознания.

В статье структурно-текстологическому анализу подвергается своеобразие создания образа произведений Аренца-поэта, отличительные особенности авторского чувства языка, удивительные возможности словоупотребления и восприятия, возможности интерпретации звука, буквы, значение в слове, буква-слово-знак-значение, знаки связи.

Стихи в сборниках поэта отличаются от произведений других авторов современной армянской литературы особенной характеристикой создания образа, поскольку автор, являющийся предметом нашего исследования, предпочитает создавать художественный образ не по логике создания принятого образа. образ: соединение слово-словосочетание-значение-обобщение, но за счет использования каждого звука, группы букв, превращая слово в знак, после чего этот знак, приобретающий несколько прочтений, начинает «работать» с воображением читателя, и дает читателю возможность «раскрыть» смысловые значения звука, буквы, слова согласно возможностям собственного воображения.

Исследование позволяет сделать вывод, что автор-поэт строит свою оригинальную систему языка, мышления и образообразования по нескольким направлениям: неоднозначность заглавной структуры, «перевернутый» способ восприятия значения слова, «игра» звука и буквы в слове как возможность различных значений в области слова, текста и всего произведения.

Ներածություն

Գեղարվեստական պատկերի և դրա կառուցման խնդիրը գեղարվեստական տեքստի հիմնական և կարևոր ոլորտն է: Չկա պատկեր, չկա գեղարվեստական խոսք, չկա գեղարվեստական տեքստ: Պատահական չէ, որ բոլոր ժամանակների գեղագետները նախ և առաջ անդրադառնում էին այս տիրույթի իմաստավորմանը: Մտքի, նկարագրության գեղարվեստականորեն մատուցման սկզբունքները դարեր շարունակ տեսականորեն գնահատվել են որպես պատկեր-կերպարի, պատկեր-ապրումի, պատկեր-գործողության, պատկեր-նկարագրության՝ մի կողմից, և լեզվական պատկերավորման միջոցների՝ մետաֆոր, մետոնիմիա, համեմատություն, շարահյուսական միջոցներ՝ մյուս կողմից, կիրառման համակարգ: Եվ տեսական գրականության մեջ ևս այս ոլորտի հետազոտություններն ընդգրկել են վերոնշյալ առանձնահատկությունների դրսևորումների օրինակափությունները կամ շեղումները տվյալ առանձին վերցրած գրական ստեղծագործության կամ ստեղծագործությունների մեջ: Ինչպես իրավացիորեն որպես հղում ներկայացնում են Ռբնե Ուելլեքն ու Օսթին Ուորրենը «Գրականության տեսություն» աշխատության մեջ. «...Մեր առաջադրած հաջորդականության մասին՝ պատկեր, մետաֆոր, սիմվոլ, միֆ, կարելի է ասել, որ ներկայացնում են երկու գծերի միացում, որոնք երկուսն էլ կարևոր են պոեզիայի տեսության համար: Մեկը զգայական յուրահատկությունն է կամ զգայական և գեղագիտական կոնստիտուումը, որը պոեզիան կապում է երաժշտության ու գեղանկարչության հետ և հեռացնում է այն փիլիսոփայությունից ու բնական գիտություններից: Մյուս-

սը «պատկերավորումն» է կամ «տրոպոլոգիան»՝ «անուղղակի» խոսքն է, որն արտահայտվում է փոխանունություններով ու փոխաբերություններով, մասամբ համեմատելով աշխարհները, ճշգրտելով նրանց թեմաները՝ դրանք արտաբերելով այլ իդեոմներով» [13, էջ 270-271]:

Ժամանակակից հայ գրականության մեջ, ինչպես և ընդհանրապես համաշխարհային գրականության մեջ, այսօր էլ գեղարվեստական պատկերի գնահատման համակարգն առաջնորդվում է հիմնականում նույն սկզբունքներով, քանի որ գրական «արտադրանքի» զգալի մեծամասնությունը գրվում է հիմնականում ավանդական գեղարվեստական շարադրման տրամաբանությամբ, երբեմն, անշուշտ, որոշակի «պատկերակերտումային» նորարարական ընդձված ինքնատիպություններով, շեղումներով՝ պատկերի զգայական ընկալման փիլիսոփայականացում (Հ. Էդոյան, Հ. Մովսես, Հ. Գրիգորյան), դասական կառույցների ժամանակակից իմաստավորման փորձեր (Հր. Թամրազյան, Ա. Մարտիրոսյան, 21-րդ դարի բանաստեղծների զգալի մասը): Առանձին համակարգային արժեք ունեն այս ոլորտում անտիպոեզիայի և դոկումենտար պոետիկայի օրինակները (Ա. Շեկոյան, Մ. Պետրոսյան, Կ. Ղարսյան և այլք): Այս շրջանի հայ պոեզիայի ուսումնասիրությունը հնարավոր ամբողջականությամբ ներկայացված է Ս. Աբրահամյանի «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» գրքում [տե՛ս 2]:

Դեռևս 19-րդ դարասկզբին իր «Գեղագիտություն» աշխատության «Ներածության» մեջ, խոսելով արվեստների պատմական զարգացման առանձնահատկությունների մասին, Հեգելը գալիս է մի ուշագրավ եզրակացության. «... Արվեստը իր բարձրագույն հնարավորությունների տեսանկյունից կա և մնում է մեզ համար անցյալում մնացած մի բան: Սրա արդյունքում այն մեզ համար նաև կորցրել է իրական ճշմարտացիության և կենսականության բնույթը, և այն այժմ արդեն դադարել է իրական աշխարհում պնդել իր նախկին անհրաժեշտությունը, չի գրավում այս աշխարհում իր ունեցած բարձր դիրքը, այն ավելի շատ մեր *պատկերացումների* աշխարհ է փոխադրված: Այսօր գեղարվեստական ստեղծագործությունը մեր մեջ արթնացնում է ոչ միայն անմիջական հաճույք, այլև մեր դատողությունը, քանի որ մենք մեր բանական քննարկմանն ենք ենթարկում նրա բովանդակությունը, նրանում կիրառված պատկերավորման միջոցները և այս ամենի համապատասխանությունը կամ անհամապատասխանությունը միմյանց հետ» [14, էջ 12]: Մեր օրերի գեղարվեստական գրականության պատկերակերտման միտումները, կարծես ավելի խորացնելով գեղագետի մտահոգությունները, ձեռք են բերել ավելի տեխնիկական հնարքների, բառախաղի, «ջնջումի», «թաքնագրի», «բառահատման», ի վերջո «հետազոտահեն» գրվածքի հատկանիշներ: Ստեղծագործությունն այսօր «...նախ... մի կողմից հենց հետազոտական աշխա-

տանք է, մյուս կողմից՝ ընթերցողն ինքը հետազոտական աշխատանքի միջոցով միայն կարող է ընկալել գրվածքը...» [Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս 4, էջ 66]:

Տարբերքման պատկերային համակարգը Էդ. Հարենցի ստեղծագործության մեջ

Գեղարվեստական խոսքը, կարող ենք նշել, արդի ընկալման մակարդակում ձեռք է բերել ավելի «գրույցի», «կենցաղայնության», «սեփական մտքերով կիսվելու» գերադասելիություններ, որը հատկապես դրսևորվում է հենց անտիպոեզիայի և բանաստեղծության դոկումենտալացման արտահայտչաձևերում: «Մետաֆորը (բառային ասոցիացիաների համար ավելի կիրառելի անվանում) ժամանակակից գիտնականների կողմից դիտարկվում է որպես մարդկային մտածողության առաջնային կարևոր կառույց, որպես իրերի էության մեջ ներթափանցման ուղի, որպես արտիստիզմի և խաղային սկզբի դրսևորում, որպես բանավոր պայմանական նշանների՝ ...պատկերի վերափոխման միջոց» [15, էջ 232]: Այս «խաղայնությունը», 19-րդ դարավերջից սկսած, քայլ առ քայլ ձևաբովանդակային նորամուծություններ է ձեռք բերում, իսկ ժամանակակից բանաստեղծական պատկերաստեղծման դաշտում երևան են եկել նաև այլ՝ ոչ ստանդարտ համակարգեր, որոնցից մեկն էլ պատկերի կառուցման բառի, տառի, հնչյունի երկիմաստությունների համադրման սկզբունքն է, երբ հույզը, ապրումը, նկարագրությունը հենց որոշակի բառի մեջ կարող են ձեռք բերել մի քանի, երբեմն միմյանց հակասող իմաստներ՝ կախված որևէ որոշակի տառի թույլատրելի ընթերցման կամ անտեսման նախասիրությունից:

Եթե որպես ելման կետ ընդունենք գեղարվեստական պատկերի հանրաձանաչ ձևակերպումը. «Գեղարվեստական պատկերը իրականության արտացոլման ձևն է արվեստի միջոցով, մարդկային կյանքի կոնկրետ և միաժամանակ ընդհանրացնող պատկերը, որ վերաիմաստավորվում է ստեղծագործողի գեղագիտական իդեալի լույսի ներքո, և որ ձևավորվում է ստեղծագործական երևակայության օգնությամբ: Գեղարվեստական պատկերը աշխարհի ճանաչման և փոփոխման միջոցներից մեկն է, բանաստեղծի հույզերի, մտքերի, ձգտումների արտահայտման ու արտացոլման համադրական ձև» [16, էջ 241], ապա արդի գրական տիրույթը նույնպես առաջնորդվում է վերոնշյալ մոտեցմամբ, սակայն այն, թե ինչ ինքնատիպություններով է հանդես գալիս ժամանակակից հեղինակը, բոլորովին այլ աշխարհընկալում և պատկերակերտում է:

Արդի բանաստեղծական վերոնշյալ ինքնատիպ լեզվամտածողության կրողն է նաև բանաստեղծ Էդուարդ Հարենցը, որի գրական-գեղարվեստ-

տական պատկերի համակարգը կարելի է դասակարգել մի քանի շերտերով.

Վերնագրային նոր իմաստաբանություն,

Մտքի գեղարվեստականացման բառային երկակիություն և տարբերություն,

Հնչյունի և տառի ճակատագիր բառնկալման դաշտում:

Այս հոդվածում մենք կանդրադառնանք հեղինակի վերնագրային նոր իմաստաբանության վերլուծությանը, կփորձենք տեքստաբանական-կառուցվածքային մեթոդաբանությամբ ներկայացնել և մեկնել արդի բանաստեղծական պատկերի կառուցման օրինաչափությունները՝ վերնագրի՝ կոմպոզիցիոն ամբողջականության տիրույթում: Նախ՝ հարկ է նշել, որ բանաստեղծի՝ միտք արտահայտելու լեզվաընթերցումը յուրահատուկ կառույց ունի դասական ընթերցման համեմատ. այստեղ «ամենաընդունելի» պատկերն անգամ այլախոսության տարրեր ունի.

Վարդը

քո ձեռքում՝

փուշը խոսեցիր. . .

Աղոթքդ

է՛ս եմ,

ձայնդ վարդ չունի. . . (8, էջ 161)

Եվ կամ.

Նե՛ս

Քեզ ասվեցի

որ չմեռնես աշնան մեջ

ես քո եմ

անուն տալիս

հրեշտակիս նյարդերին

չմեռ. . . (8, էջ 171)

Նան.

Ես բառում եմ քո ներսում,

հրեշտակդ

դողանջում է ափիս մեջ:

Դու մահանում ես

*ինձանից,
ես հարություն եմ առնում:*

*Ո՞ւմ մոտ մնացին
գրպանները ծակ՝
լեցուն վարդերով անելանելի... (7, էջ 25)*

Նույնիսկ այս բանաստեղծությունների մեջ տարբերացման բազում շերտեր կան. «Նե՛ս» վերնագիրը միայն մի քանի ընկալման դաշտեր ունի. նե, ես, նես (իմ նե- ն): Այս բոլոր տարբերացումներից զատ «նես»-ը բանաստեղծության վերջում ձեռք է բերում նաև բառավարտի արժեք՝ «չմեռ... նես», որով փակվում է կոմպոզիցիոն շղթան:

Եթե փորձենք հասկանալ պոետի աշխարհընկալման լեզվական ինքնատիպությունը, կարող ենք անընդհատ բախվել խութերի, բախվել թյուրըմբռնման վտանգին, բախվել անընկալելիության... Սակայն սա ոչ թե հեղինակի թերասացությունն է, այլ ընթերցողի կամ անփութությունը, վրիպումը, անուշադրությունը, կամ էլ ընկալման հնարավորությունը... Ինչո՞ւ: «... Ձևույթի բովանդակությունն ու նրա արտահայտության հնչյունական նշանակությունը լիովին չեն նույնանում, այնուամենայնիվ հնչյունական նշանակությունը որոշ դեպքերում մեծ դեր է կատարում: Այդպես է հատկապես այն դեպքերում, երբ ձևույթի կազմում փոքր թվով հնչյուններ կան, և մեծանում է ամեն մի հնչյունի դերը ողջ կապակցության մեջ: Այսպես՝ այն ձևույթները, որոնց արտահայտությունը մեկ հնչյունով է կազմվում, սովորաբար բավականին ընդհանուր նշանակություն են ունենում, մեծ մասամբ հարաբերություն կամ վերաբերմունքային իմաստ են արտահայտում: Այդ ձևույթների վերաբերական նշանակությունը, իհարկե, չի կարող նույնանալ այդ հնչյունների նշանակություններին, բայց դա նրանց ակնհայտորեն ոչ պատահական ընդհանրական հնչյունական նշանակության՝ կապակցության մեջ չորոշակիանալու հետևանք է» (1, 51): Հնչյունի և հնչյունով իմաստի վերաբերմունքն ու համակարգն է, որ էդ. Հարենցի պատկերաստեղծման մեջ հնարավորություն է ընձեռում միտք-իմաստ-զգացողություն-ընդհանրացում ունենալ ձևույթից մինչև գաղափար տարածությունում: Հեղինակի բոլոր ժողովածուներն էլ («Լեթարգիական արթնություն», Եր., 2012, «Ինտերմեդիա ջրերից», Եր., 2014, «Խազագրումներ ըստ ծնեբեկի», Եր., 2016, «Ելման կոյնե», Եր., 2018, «Լույսի նախդիրներ», Եր., 2019, «Մենակի ծնուշ», Եր., 2020, «Մյուրեցման նյարդեր», Եր., 2023) վերոնշյալ տեսանկյան դրսևորումներն են և վերլուծության ու մեկնաբանման լայն հնարավորություն են ընձեռում: (Չենք անդրադառնա հեղինակի առաջին երկու գրքերին՝ «Երազ կորուսյալ» (2000թ) և «Արցունքոտված անուրջներ» (2002թ.), քանի որ դրանք դեռևս անփորձ սկսնակի հիմնականում ազդեցություններով ձևավորված ստեղծագործություններ են, իսկ հեղինակի բուն ժողովածուները վերլուծու-

թյունների և մեկնաբանությունների այնքան լայն հնարավորություններ են տալիս, որ այդ առաջին երկուսը կարելի է օգտագործել որպես ստեղծագործական պատմության մի դրվագ):

Ինչպես նշեցինք վերը, լեզվամտածողության ինքնատիպությունը բանաստեղծի ստեղծագործություններում դրսևորվում է նախ վերնագրերի ձևակերպումներում: Միշտ էլ բոլոր ժամանակների գրողների մոտ հանդիպում ենք այլալեզու, էպիգրաֆային, ծածկագրային վերնագրեր. հիշենք Չարենցին (Ակրոստիկոս», «Դոֆին նաիրական»), Տերյանին («Fatum», «Մենտիմենտալ երգ»): Էդ. Հարենցի վերնագրային դաշտը մի ամբողջ համակարգ է, որտեղ յուրաքանչյուր վերնագիր ինքնին մի ամբողջ պատմություն է, որն ընկալման, մեկնաբանման, ըմբռնման կարիք ունի:

Արդեն իսկ ժողովածուների վերնագրերը հուշում են, որ աշխարհընկալման լեզվագագացողությունը հեղինակի մոտ «այլ» է. մի դեպքում **«Լեթարգիական արթնություն»**՝ օքսիմորոնի լավագույն կիրառություն, որտեղ հակադրված են մահաքունը և գոյաբանական արթուն լինելու պարտադրվածությունը (չէ՞ որ անգարթնելիության դատապարտվածությունը դառնում է արթուն լինելու դատավճիռ), մյուսը՝ **«Ելման կոյնե»**՝ տարաբնույթ լեզվական արժեհամակարգերի հարաբերման հնարավորություն, որի միջից ելման, կարելի է ասել նաև պոռթկման պատմություն: Կամ՝ **«Ինտերմեդիա ջրերից»**. ջրի և ինտերմեդիայի համադրությունն առաջին հայացքից անընկալելի է: Ինտերմեդիան՝ գրական դրամատիկական ժանրը, որը երգիծական բնույթի է, փոքրածավալ, խաղարկվում է դրամատիկական մեծ կտավի պիեսների ընդմիջումներում՝ որպես լուրջ թեմայից կարճ ժամանակում շեղվելու հնարավորություն, և ջուրը, որ բազում միֆական, արքեստիպային իմաստներ ունի, իսկ հոգնակի կիրառման դեպքում միայն դարձվածքաբանական իմաստներ է ձեռք բերում՝ որքան ջրեր են հոսել, և ինտերմեդիան ջրերից է... Ինտերմեդիան ջրերից է ստեղծված, թե՛ ջրերից է ելնում կատակախաղը, և այս կրկնակի անհամաձայնելի «ներդաշնակությունը»: **«Խազագրումներ ըստ ծնեբեկի»**. մի շարք գաղտնագրեր կարելի է տեսնել. նախ խազի բազմիմաստությունը՝ որպես գիր, որպես երաժշտական նշան, որպես ջնջման քայլ (խազ քաշել անարժանի վրա), ապա՝ բառաբարդման մեջ այլ իմաստներ կարող են ավելանալ հոգնակիացման միջոցով՝ խազագրումներ՝ զի՞րը պիտի լինի շեշտադրվածը, թե՛ ելնեջը, մեղեդի՞ն արդյոք, թե՛ գիր-մեղեդի համակցումը... սակայն կա հաջորդ միտք-բառը՝ ծնեբեկ-ը. որպես բույս՝ միայն սննդարար և բուժիչ հատկանիշներով, արժեքավոր, սակայն. Հարենցը ինքը չէր լինի, եթե բավարարվեր այսքանով՝ ծնեբեկ՝ ի ծնեբեկված, խեղված՝ արդյո՞ք ինքնակենսագրական տարրեր չի պարունակում այս կառույցը, ինչպես իր բանաստեղծություններից մեկում գրում է հենց ինքը՝ «Ես մարդկանց ձախտ՝ վե՛մ բարևում, // Որովհետև Աջով արդեն բարևել եմ Աստծուն»... Եվ կամ՝ **«Ընդհանուր նյարդեր»**՝ հայկական ժողովրդական

օրորոցայինի «բուրեցում» ձևը վերախմաստավորվում է նյարդերի հետ համակցմամբ՝ ստեղծելով մի կողմից հանգստության, խաղաղության, մյուս կողմից՝ նյարդի առկայության, լարվածության հակադրամիասնություն: Սուսկ ժողովածուների վերնագրերին անդրադարձը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ բանաստեղծը պատկերակերտման ուրույն համակարգի կրողն է, և այդ յուրահատկությունը դրսևորվում է զգացումի, ապրումի փոխանցման ժամանակ բառիմաստի վերախմաստավորման, տարընթերցման հնարավորության միջոցով, վերախմաստավորում, երբ ընտրված բառը ներքին երկիմաստության կրող է, կարող է ընկալվել և մեկնաբանվել մի քանի տեսանկյուններից, ընդ որում՝ հեղինակը այդ տեսանկյունները հուշում է, ենթադրել է տալիս, սակայն չի պարտադրում: Այս իրավիճակը ստեղծում է մի խաղային դրություն, որտեղ «խաղացողները» գրող և ընթերցող, ազատ են իրենց երևակայության տիրույթում, կարող են անգամ պնդել իրենց տարընթերցումները, անգամ ընդունել կամ դեմ լինել հեղինակի մեկնաբանական տեսանկյանը: Նույն մեկնաբանական պատկերավորման համակարգն է նաև գրքերի մեջ շարքերի, բանաստեղծությունների վերնագրային տիրույթում: Այսպես. արդեն առաջին ժողովածուներից սկսած հանդիպում ենք նման ձևակերպումների՝ որպես վերնագիր. «Վարդից մինչև կեսօր», «Լույսի բարեյեֆ», «Մանուշակագույն՝ թավջութակի և երգեհոնի համար», «Խոնարհ բայ», «Մահմանական եղանակ», «Կաթվածի ուղղագրություն», «Հոբոյ՝ կոնցերտի համար», «Քմահաճ տրոպ», «Սոնետ-պահմտոցի» և այսպես շարունակ: Այս վերնագրերում գեղարվեստականացման տրամաբանությունը նպատակաուղղված է բուն մտքի կառույցի մեկնաբանությանը. «Մենակի ծնունդ» ժողովածուում կա մի բանաստեղծություն՝ «Հարցապար» [11, էջ 171]. վերնագրի հուշմամբ սա մի ստեղծագործություն է, որտեղ հարցի և պարի փոխադարձությունը պիտի ձեռք բերի գեղագիտական իմաստավորում, և համատեքստը պիտի ընդհանրանա այս երկուսի համատեղմամբ.

*Դու ի՛նչ ձեռքեր ես
չունենում երեկ:*

*Ձեռքն ի՛նչ ես-եր է
ունենում այսօր:*

*Հոգու ի՛նչ վաղեր,
արդյոք, կզան, որ*

*մեր այս կամակոր
շղջունջը գրկեն. . .*

Նախ՝ ռիթմի յուրահատուկ չափ ունի այս ստեղծագործությունը՝ յամբ-անապեստ, անապեստ-յամբ /-՝, - -՝; - -՝, -՝/, որ դասական պարային ռիթմի բանաստեղծական կառուցումն է, ապա՝ միայն «ինչ» բառի վրա անցյալի իմաստի դեպքում բացականչական նշանի, ապագայի մեջ՝ հարցականի իմաստավորումը զգայական, կասկածի, անցյալի հաճույքի և վաղվա անորոշության շղարշը ունի իր վրա, իսկ մտքի առումով ձեռքերի երեկվա չունենալուց հետո այսօրվա ես-ի մեջ ամբողջացումն է, և հոգու «վաղերի» գալու հավատում իրենց կամակորոթության շնորհիվ, շղ/լսելու՝, շոշափելու՝, զգայելու՝ / շշունջի գրկման վայելքն ունենալն է. . . Ինչպես տեսնում ենք, վերնագրի թելադրանքը լիովին բացվում է բուն տեքստի մեջ, և ապրումի՝ առաջին հայացքից «անհարթությունը» ձեռք է բերում, կարելի է ասել, ընդգծված զգայական երանգավորում: Առանց զուգորդող մտածողության, առանց «մտավարժանքի» հեղինակի տեքստը չի ընկալվի, և «հետագոտումն» է հնարավորություն ստեղծում մտնել տեքստի մեջ, որից հետո է միայն գալիս պատկերի ընկալման հաճույքը: Ժամանակակից լեզվամտածողության նմանատիպ պատումը հազվադեպ երևույթ է, իսկ հեղինակի ողջ ստեղծագործական տիրույթը «դիմանում» է այս ձևին: Բոլոր վերնագրերն էլ հատկանշվում են վերն ասած նպատակայնությամբ, կամայական ձևակերպումներ այս ոլորտում չկան, ավելին՝ ներկայացված վերնագրերը ընկալման առումով դեռ «մատչելիներից» են: Կան վերնագրեր, որոնցից յուրաքանչյուրն ընկալման համար բազում իմացությունների անհրաժեշտություն է ենթադրում. **«Էպիթալամա», «Ֆոնետիկոս», «Կարմաշանդրա», «Կրիտիկլինիկ», «Մոմամբուլատորիա», «Հանգրթանկա», «Անվերջ լիբրետտո», «Սուդոկո»**. . .

Անշուշտ, հոդվածի սահմանները հնարավորություն չեն ընձեռում «կարդալու» բոլոր գաղտնագիր-վերնագիր-պատկերները, սակայն ընդհանրական պատկեր կազմելու համար հարկ է անդրադառնալ մեկ-երկուսին: Օրինակ, **«Saintime tro»** բանաստեղծությունը. եթե «սանտիմենտ» (զգացում, զգացմունք) բառն է, ն-ն բացակայում է, եթե «սանտիմետր» (երկարության չափման միավոր) իմաստը պիտի ունենա, ավելորդ «ո» հնչյունն է առկա, եթե «մետրո» բառն է վերջինը, «սանտի» թերիմաստ հատվածը կա, եթե մոտենանք հենց իր՝ հարենցյան բառատառախաղով, ապա «ս-անտի-մետրո» իմաստն էլ կարող ենք «դուրս բերել»: Ահա բանաստեղծությունը.

*Բնակելիդ իմ
թղթե պատերով
վերանում եմ ներս
ընկրկում եմ դուրս*

Միջնեկ գնում եմ

*այս տխուր վայրեր
ինքն-երով լցված*

Քեզ

*հանդիպում եմ
միայն
լուսանցքում... [8, էջ74]*

Ստացվում է, որ վերնագրի բոլոր տարրնթերցումներն առկա են տեքստում՝ որպես զգայական, բանաստեղծական, ընդգծված հուզական պատկեր-ապրում՝ «դու հեռացել ես, դու էլ չկաս, սերը ցնորք է...» կառույցի հանգույն, սակայն մի տարբերությամբ. առաջին երկու հատված-տողերը մետրոյի թախծի, գորշ իրադրության և ինք-երի անդամ ներսուդուրսի շատ նուրբ պատկերն է, իսկ հետո առանձնացվում են երկու բառ՝ «քեզ» և «միայն», այն էլ՝ լուսանցքում... կայացած պատկեր է:

Ինչպես նշում է Հ. Էդոյանը. «Պատկերի դիալեկտիկական լարվածությունը, ուր գործում է հակադրությունների մի ողջ համակարգ, անխզելիորեն կապված է նույնքան լարված ու դինամիկ կոմպոզիցիոն ձևերի հետ, քանի որ կոմպոզիցիան, ի վերջո, ստեղծագործության ներքին «կազմակերպումն» է, որի մեջ մտնում են և՛ ներքին, և՛ արտաքին մակարդակները, և՛ դրանց հետ կապված՝ պատկերային ողջ համակարգը: Կոմպոզիցիայի մեջ իրար են միանում կառուցվածքային տարբեր մակարդակները, ինչպես նաև նրանց տարբերը, որոնք կապված են ոչ միայն նույն մակարդակի, այլև մյուս մակարդակների տարբերի հետ՝ առաջացնելով իմաստային-նշանային մի բարդ համակարգ, որով կոմպոզիցիան ձեռք է բերում տեքստի մարմնավորման բարձրագույն նշանակություն, նրա կառուցման վերջնական ձևը» (5, էջ 268): Էդ. Հարենցի պատկերի գեղարվեստականությունը հենց այս տարբեր մակարդակների՝ գեղարվեստական պատկեր, լեզվամտածողություն, կոմպոզիցիոն շերտերի յուրօրինակ համադրում, ինքնատիպ միասնությունն է: Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ կոմպոզիցիան սկսվում է վերնագրից, և վերնագիրն այն բանալի կառույցն է, որ հուշում է ստեղծագործության կոմպոզիցիոն ձևավորման տրամաբանությունը, կարող ենք եզրակացնել, որ բանաստեղծի վերնագրային համակարգն առաջին քայլն է հեղինակի հետագա պատկերաստեղծման հետ հաղորդակցվելու ճանապարհին և ներկայացնում է գեղարվեստականացման սկզբունքների հնարավոր անակնկալները: Վերնագիր՝ «*Червоный*», որը անմիջապես զուգորդումներ է առաջացնում ոսկու, բարձր հարգի ոսկու, կարմիրի, արժեքավորի, ապա՝ հեղինակային երգի ռուս ներկայացուցչի, նաև մի ռուսական ֆիլմի շուրջ: Բանաստեղծությունն է՝

*Բայց ինձ ուր ես եկե՞լ:
Ես դու ինչ եմ անու՞մ:*

*Որդու և լռության
խաչմերուկում միջոնեկ-*

*հորս աղոթքներում մարզվող
պարօլիմպիկ հրեշտակի
բուժման անգին տոկոսներն եմ
կրկնապատիկ մարում՝
որպես*

եղրորդ կարգի ցմահ թռչակառու... [8, էջ 22]

Թերարժեքության համախտանիշի և բարձրարժեքության, թանկու-
թյան, ոսկու, կասկածելի պուժեով ֆիլմի, աշխարհից հիասթափված հե-
ղինակային երգի ելևէջների, հայր և որդի անհաղթահարելի աններդաշ-
նակության և փոխադարձ չբարձրաձայնված սիրո ու նվիրվածության,
անձնական անլուծելի խնդիրների յուրօրինակ համադրություն է այս
բանաստեղծությունը, որտեղ արծարծված պրոբլեմը պարբերաբար վե-
րախմաստավորվում է հեղինակի տարբեր ստեղծագործություններում:

«Ըուրեցման նյարդեր» ժողովածուում կա մի բաժին՝ շարք՝ **«Սոմնամ-
բուլատորիա»** վերնագրով: Մինչ բանաստեղծությանն անդրադառնալը
հարկ է կողմնորոշվել, թե ինչ իմացական շերտեր է ենթադրում հեղի-
նակը այս վերնագրով, որովհետև վերնագիր-բառի մեջ թե՛ ճանաչողա-
կան, թե՛ վերաբերմունքային, թե՛ հոգեբանական մի քանի մակարդակի
ներհյուսում կա.

ա. սոմնամբուլիզմ՝ առաջին միտք-զգացողությունը, որ ունենում է
ընթերցողը՝ լուսնոտություն, գիշերաշրջիկություն, հիվանդություն, որ
անցյալում, նաև հիմա համարվում է առեղծվածային հատկություն, միայն
բառի ընկալումը լարվածության տպավորություն է ստեղծում,

բ. «Սոմնամբուլա»՝ Բելինիի հայտնի օպերան, ենթագիտակցորեն
հիշվում են մեներգերը, զուգերգերը, կատարումները, երաժշտությունը,
տրամադրությունների փոփոխությունները,

գ. ամբուլատորիա՝ բուժարան, հիվանդների խնամքի բուժհաստա-
տություն:

Այս ամենը՝ որպես ընթերցողի երևակայության, մտապատկերների
զուգորդումների դաշտ, կարող է գեղարվեստական պատկերի արժեք
ձեռք բերել միայն այն դեպքում, եթե ընթերցողը պատրաստ է կամ
պատրաստված է նմանատիպ պատկերային կառույցի ընկալմանը:
Անշուշտ, վերնագրային այսպիսի պատկերայնությունը միանգամայն նո-
րություն է մեր գրականության մեջ և հանգամանակից ուսումնասիրման

կարիք ունի: Հետաքրքիր է, որ այս բաժնում նաև բանաստեղծություն կա նույն վերնագրով՝ «Մոմնամբուլատորիա», որ է.

*Պարելո՛վ
դուրս գրվիր
օրերից.*

*օրօրվո՞ղ
պատանքներ են
թղթի*

*ծափերը՝
քո մարմնի
պես թափուր... [12, էջ121]*

Գաղտնագրի «լուծումը» բառերի ասոցիատիվ մեկնաբանման հնարավորության մեջ է, երբ բառիմասը կարող է և ձեռք է բերում լրացուցիչ իմաստ, երբեմն անգամ՝ դիտավորյալ իմաստ.

*Պարելով՝ օպերան,
Դուրս գրվիր՝ ամբուլատորիա,
Օրերից՝ օրը, լույսը, ցերեկը,
Օրօրվո՞ղ՝ դարձյալ օր, օր, և նաև՝ դիթմ՝ օրօրվո՞ղ,
Պատանքներ են՝ հիվանդություն, չգոյություն,
Թղթի՝ անկայունություն, նաև՝ թեթևություն
Ծափերը՝ այս բառը համարնկալվում է թղթե պատանքների հետ,
օպերայի ավարտի հետ,
Քո մարմնի*

Պես թափուր՝ լուսնոտության զգացողության մեջ միշտ շեշտվում է հոգու և մարմնի դատարկության զգացողություն, ներկայացումից հետո դատարկվում է բեմը, դահլիճը, թափուր են նստարանները... .

Սա բանաստեղծության «առարկայական» մեկնաբանություն-ընկալման ոչ պարտադրված, սակայն ենթադրելի հնարավոր կերպ է, որ զգայությունների կոմպոզիցիոն շրջան է դառնում:

Նշանագիտության մեջ առանձնացվում են հասկացությունների որոշակի շղթայական հաջորդականություններ, որոնցից ուշագրավ են ազդանշան-հատկանիշ-նշան-արտահայտություն և նշան-կերպար-գեղարվեստական արտահայտություն- գեղարվեստական տեքստ-գեղարվեստական ստեղծագործություն-մետանշան շարքերը, որտեղ ազդանշանից մինչև գեղարվեստական տեքստ յուրաքանչյուր օղակ կրում է նախորդի հատկանիշը և վերաարժևորում է իրեն և հաջորդին [3, էջ 415]: Հարենցի բանաստեղծություններում այս շարքը՝ որպես հասկացությունների աս-

տիճանական վերաիմաստավորում, ի կատար է ածվում յուրահատուկ հերթագայությամբ.

Ազդանշան՝ վերնագիր, հատկանիշ՝ վերնագրի մեջ ամփոփված կողերը, նշան՝ առաջին բառերի մեջ իմաստակիրները, այնուհետև ձևավորվում է կերպարը, տեքստը ամբողջանում է, իմաստակիր միավորներն ընդհանրացվում են, և գրվում է ստեղծագործությունը:

Եզրակացություն

Մեր օրերի հայ գեղարվեստական գրականության մեջ դրսևորվող՝ պատկերի կառուցման նոր ձևերի փնտրտուքի միտումը թե՛ արձակում և թե՛ չափածոյում առկա իրողություն է, և ինչպես բոլոր ժամանակներում, այսօր էլ գրականագիտության հնարավորությունները փորձում են տեքստաբանական, մեթոդաբանական համապատասխան տեսանկյուններով դիտարկել երևույթը և գնահատել այն: Մեր հողվածի շրջանակներում, երբ խոսքը վերաբերում է որոշակի հեղինակի, սահմանափակվենք վերնագրային տարրնթերցման ներկայացման այս քանակով, հարկ չկա անդրադառնալու բոլոր վերնագրերին, սակայն, կարծում ենք, բերված օրինակներն էլ հնարավորություն են ընձեռում եզրակացնելու, որ գործունենք ինքնատիպ լեզվագիտակցության տեր, գեղարվեստական պատկերի յուրօրինակ կառուցման հնարավորություններով մի բանաստեղծի ստեղծագործությունների հետ, որոնց առանձնահատկությունների մյուս շերտերի (մտքի գեղարվեստականացման բառային երկակիությունը և տարրնթերցումը, հնչյունի և տառի ճակատագիրը բառընկալման դաշտում) ուսումնասիրությունը կներկայացվեն մեկ այլ առիթով:

Գրականության ցանկ

1. **Աբրահամյան Ա.**, Իրականություն, լեզվագիտակցություն, նշան, Եր., 2023, էջ:
2. **Աբրահամյան Ս.**, Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը, Եր., 2020, էջ:
3. **Բորև Յ.**, Գեղագիտություն, Եր., 1982, էջ:
4. **Սեմիրջյան-Բեքմեզյան Ա.**, Վավերագրումի գեղարվեստական նշանակությունը հայ արդի գրականության մեջ... /Հայագիտական հանդես, նո. 2 /56/, Եր., 2022
5. **Էդոյան Հ.**, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., 2011, էջ:
6. **Հարենց Էդ.**, Լեթարգիական արթնություն, Եր., 2012, էջ:
7. **Հարենց Էդ.**, Ինտերմեդիա ջրերից, Եր., 2014, էջ:
8. **Հարենց Էդ.**, Խագագրումներ ըստ ծնեբեկի, Եր., 2016, էջ:
9. **Հարենց Էդ.**, Ելման կոյնե, Եր., 2018, էջ:
10. **Հարենց Էդ.**, Լույսի նախդիրներ, Եր., 2019, էջ:
11. **Հարենց Էդ.**, Մենակի ծնուշ, Եր., 2020, էջ:
12. **Հարենց Էդ.**, Բյուրեցման նյարդեր, Եր., 2023, էջ:
13. **Ուրեն Ուելլեք**, Օսթին Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Ե., 2008, էջ:
14. **Գեգել**, Сочинения, т. 12, Лекции по эстетике, М., 1938, էջ:
15. **Хализев В.Е.**, Теория литературы, М., 2008, էջ:

16. Словарь литературоведческих терминов, М., 1974, էջ:

References

1. Ashot S. Abrahamyan, Irakanut'yun, lezvagitakts'ut'yun, nshan, Ye . , 2023
2. **Suren Abrahamyan**, Ardi hay poyeziayi gegharvestakan hamakargy, Yer . , 2020
3. Yuri Borev, Geghagitut'yun, Yer . , 1982
4. **Alvard Semirjyan-Bekmezyan**, Vaveragrumi gegharvestakan nshanakutyuny hay ardi grakanutyan mej . . . /Hayagitakan handes, no.2 /56/, Yer . , 2022
5. **Henrik Edoyan**, Yeghishe Ch'arents'i poyetikan, Yer . , 2011
6. **Ed. Harents**, Let'argiakan art'nut'yun, Yer . , 2012
7. **Ed. Harents**, Intermedia jrerits', Yer . , 2014
8. **Ed. Harents**, Khazagrumner yst tsnebeki, Yer . , 2016
9. **Ed. Harents**, Yelman koyne, Yer . , 2018
10. **Ed. Harents**, Luysi nakhdiner, Yer . , 2019
11. **Ed. Harents**, Menaki tsnush, Yer . , 2020
12. **Ed. Harents**, Ryurets'man nyarder, Yer . , 2023
13. **Rene Wellek**, Austin Warren, Grakanut'yan tesut'yun, Ye . , 2008
14. **Gegel'**, Sochineniya, s. 12, Lektsii po estetike, M., 1938
15. **Khalizev V.Ye.**, Teoriya literatury, M., 2008
16. Slovar' literaturnykh terminov, M., 1974

***Աստղիկ Բեքմեզյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ Հայ բանասիրության ֆակուլտետի պր. Հր. Թամրազյանի անվ. հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի դոցենտ. գիտական հետաքրքրությունների տիրույթում են գրականության տեսության, տեքստաբանության, գեղագիտության, ստեղծագործական աշխատանքի հոգեբանության, ազգային մտածողության և գեղարվեստական գրականության, գրական-գեղարվեստական ժամանակակից ուղղությունների հետազոտման հետ կապված հարցերը: Հեղինակ է չորս գրքի, դասագրքի, քրեստոմատիայի և շուրջ 40 հոդվածի:*

a.bekmezyan@ysu.am

ORCID ID: 0009-0001-6432-6718

Astghik Bekmezyan is a Ph.D. in Philological Sciences and an associate professor at the Yerevan State University Department of Armenian Philology, Chair of History of Armenian Literature and Literary Theory after Academician Hr. Tamrazyan. Her research interests are literary theory, textology, aesthetics, psychology of creative work, national thought in literature, and modern literary-artistic trends. Bekmezyan is the author of four books, a textbook, a chrestomathy, and approximately 40 articles.

a.bekmezyan@ysu.am

ORCID ID: 0009-0001-6432-6718

Астхик Бекмезян – кандидат филологических наук, ЕГУ, доцент кафедры истории армянской литературы и теории литературы имени ак. Гр. Тамразяна. В круг научных интересов входят вопросы, связанные с исследованием теории литературы, текстологии, эстетики, психологии творчества, национального мышления и художественной литературы, современных литературно-художественных направлений. Автор четырех книг, учебника, хрестоматии и около 40 статей.

a.bekmezyan@ysu.am

ORCID ID: 0009-0001-6432-6718

Ընդունվել է տպագրության 5.03.2024թ.:

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Mane` Sarinyan

Docdor in Philology, Associate Professor

Russian-Armenian University, RA NAS Institute of Literature after M. Abeghyan

ORCID ID: 0009-0004-2034-1942

manesarinyan@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-154

STRUCTURALISM: HEMINGWAY’S NOVEL - MEMOIR “A MOVEABLE FEAST” IN THE LIGHT OF STRUCTURALIST AND MYTH CRITICISM

Keywords: structuralism, structure, system, sign, archetype, quest myth, Hemingway, “A Moveable Feast”.

The article explores methodological issues in literary criticism that have their origins in structural linguistics, a theoretical framework established by Ferdinand de Saussure in the early twentieth century. It examines the utilization of the principles of structuralism in literary criticism for the study of literature and literary works. The subject matter of the article is the application of structuralist and myth-critical methodologies in analyzing Hemingway’s novel “A Moveable Feast”. The aim of the article is to examine the underlying structures and archetypes in the novel, shedding light on its symbolic and universal aspects. The analysis explores elements such as the title, structure, genre, and archetypal patterns within the narrative, revealing the novel’s consistency with the rite-of-passage model and quest myth framework. The novelty of the article consists in investigating Hemingway’s novel from structuralist and myth-critical perspectives.

Մանե Սարինյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Հայ-Ռուսական համալսարան, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան

գրականության ինստիտուտ

ORCID ID: 0009-0004-2034-1942

manesarinyan@gmail.com

**ՍՏՐՈՒԿՏՈՒՐԱԼԻԶՄ. ՀԵՄԻՆԳՈՒԵՅԻ «ՏՈՆ, ՈՐ ՄԻՇՏ ՔԵՉ ՀԵՏ Է»
ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՎԵՊԸ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԵՎ
ՄԻՖԱՔՆՆԱԴԱՍԱԿԱՆ ՄԵԿՆՈՒԹՅԱՄԲ**

Բանալի բառեր – ստրուկտուրալիզմ, կառուցվածք, համակարգ, նշան, արքետիպ, որոնման միջ, Հեմինգուեյ, «Տոն, որ միշտ քեզ հետ է»:

Հոդվածում անդրադարձ է կատարվում ստրուկտուրալիզմի և ծիսամիջոցիական քննադատության հարցերին, որոնք որպես մեթոդաբանական հիմք էին ընդունում քսաներորդ դարասկզբին Ֆերդինանդ դը Սոյուրի կողմից մշակված կառուցվածքային լեզվաբանության սկզբունքներն ու դրույթները: Ստրուկտուրալիզմը էապես փոխեց գրականագիտության գիտականացման հիմունքը: Գրական երկից անջատելով սոցիալ-պատմական, փիլիսոփայական շերտերը՝ նոր քննադատները գեղարվեստական երկի ուսումնասիրության մեթոդաբանական հիմք ընդունեցին կառուցվածքային մեթոդը՝ հատկապես առանձնացնելով պոետիկայի հարցերը և առաջնությունը տալով գեղարվեստական երկում որոշակի մոդելների, սիմվոլների և արքետիպների գործառնությունը: Հոդվածում Հեմինգուեյի «Տոն, որ միշտ քեզ հետ է» վեպը դիտարկված է արքետիպային

ձևույթում՝ որոնման միջի շրջանակներում: Վերլուծությունը քննում է կառուցվածքային տարրերը՝ վերնագիրը, ժանրային առանձնահատկությունը, արքեսիպային մոդելները: Հոդվածի նորույթը Հեմինգուեյի վեպի ստրուկտուրալիստական և միջաքննադատական քննությունն է:

Манэ Саринян

*Кандидат филологических наук, доцент
Российско-Армянский университет, Институт литературы
им. М. Абеяна НАН РА
ORCID ID: 0009-0004-2034-1942
manesarinyan@gmail.com*

**СТРУКТУРАЛИЗМ: АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН ХЕМИНГУЭЯ
“ПРАЗДНИК, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ”
В СТРУКТУРАЛИСТСКОЙ И МИФОКРИТИЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Ключевые слова: структурализм, структура, система, знак, архетип, квест-миф, Хемингуэй, “Праздник, который всегда с тобой”.

В данной статье рассматриваются методологические проблемы литературной критики, которые уходят корнями в структурную лингвистику - теоретическую основу, созданную Фердинандом де Соссюром в начале XX века. Она рассматривает, как принципы структурализма, заимствованные из лингвистики, были применены к изучению литературы. Предметом статьи является использование структуралистских и мифологических методологий при анализе произведения Хемингуэя “Праздник, который всегда с тобой”. Целью данной статьи является изучение основных структур и архетипов в романе, раскрывая его символические и универсальные аспекты. Анализ исследует такие элементы, как заглавие, структура, жанр и архетипические модели в повествовании, выявляя соответствие романа архетипу мифа-квеста. Новизна статьи заключается в исследовании романа Хемингуэя с позиций структурализма и мифокритики.

Introduction

The article explores methodological issues in literary criticism rooted in structural linguistics, a theoretical framework established by Ferdinand de Saussure in the early twentieth century. It highlights the impact of structural linguistics on literary criticism, and its influence on the analysis of literary works. Saussure laid the foundations of structuralism as a methodology, introducing the theory of the systemic nature of language, conceptualizing it as a system of signs with hierarchical units in syntagmatic and paradigmatic relations (Mkhitryan, Chubaryan, 2008, p.18). Signs acquire meaning within a system through linear and vertical relationships. As expressed by Barthes (Barthes, Duisit a,1975, p. 248), “No unit pertaining to a certain level can be endowed with meaning unless it can be integrated into a superior level: a phoneme, although perfectly describable, means nothing by itself; it partakes in meaning only if integrated into a word; and the word itself must in turn be integrated into the sentence”.

The basic concepts in structural linguistics are those of Langue and Parole, the Signified and the Signifier. Langue represents the abstract form of language, whereas Parole is the individual manifestation of speech. Saussure’s focus was on the abstract forms of language rather than the study of individual speech (Saussure a, 2016, pp. 9 -15).

Saussure proposed that the linguistic sign comprises two components: the Signifier, which refers to the spoken or written word, and the Signified, representing the corresponding concept. The correlation between the Signifier and the Signified is not based on any inherent connection; instead, it is a product of convention within a particular linguistic community (Saussure b, 2016, pp. 114-117). Saussure's concepts of the structural nature of language and the distinction between *Langue* and *Parole*, as well as his ideas about the arbitrary nature of the linguistic sign had significant implications for a structuralist approach to literature where meaning is seen as a product of internal relationships and structures within a text rather than a direct reflection of external reality.

The tenets of structural linguistics as a guiding methodology found applications in anthropology, sociology, psychology, literary theory and criticism. The concepts of sign, system, and structure, and the idea of binary oppositions became the basic principles of analysis. According to Collins Dictionary, "Structuralism is a method of interpreting and analyzing such things as language, literature, and society, which focuses on contrasting ideas or elements of structure and attempts to show how they relate to the whole structure". According to Merriam-Webster Dictionary, structuralism is "a method of analysis (as of a literary text or a political system) that is related to cultural anthropology and that focuses on recurring patterns of thought and behavior".

Structuralism is notably manifested in anthropology, particularly through the works of Claude Levi-Strauss. He applied structural linguistic methods to explain the origin and ontology of myth, elucidating the mechanism of mythological thinking that resolves the opposition between death and life through milder forms of oppositions, employing mediators such as dark/light, high/low, and others. Introducing the term "mytheme" as the smallest myth narrative unit, akin to the morpheme in linguistics, Levi-Strauss emphasized a correspondence not between mytheme and word but between mytheme and phoneme. He wrote, "If one wants to establish a parallel between structural linguistics and the structural analysis of myths, the correspondence is established not between mytheme and word but between mytheme and phoneme" (English Wikipedia – The Free Encyclopedia_babylon.com (9.01.2024). "Nowadays, in his analysis of the structure of myth, Levi-Strauss has already specified that constitutive units of mythical discourse (mythemes) become significant only because they appear in clusters which in turn combine themselves" (Barthes, Duisit b, 1975, p. 242).

Structuralism in Literary Criticism

Structuralism in literary criticism is closely tied to structural linguistics, sharing similarities in origin, terminology, and methodology. Literary critics borrowed its main concepts - those of sign, structure and system, and developed their own methods of analysis. The structural categories became the methodological and philosophical foundations of structural linguistics, anthropology, literary theory and criticism. Works of fiction and poetry started to be studied and interpreted from a different perspective. "The poetics of structuralism addresses a key aspect of literary theory, focusing on the synthesis of all textual elements into a unified artistic system" (Sarinyan a, 2018, p. 29). Now the task of a literary critic was to explore and expose universal models, symbols, archetypes, primary patterns

to decode the narrative and view the literary work within a system of a larger entity, in relation with myths. As a consequence, socially and historically relevant factors as well as the psychological portraits of characters were deemed irrelevant.

As such, structuralism rejects historicism and the culture-historical critical methodology, renouncing the philosophical aspect of a literary work. "In a broad sense, structuralism reshapes two theoretically grounded categories. Firstly, it establishes the primacy of subtext over text, emphasizing the detachment of a literary work from philosophy, history, sociology, and other layers of content. Secondly, it advocates for the separation of form from content, portraying the form as an allegorical expression of an idea" (Sarinyan, 2018, p. 52).

"The removal of the Author is not merely an historical fact or an act of writing; it utterly transforms the modern text..." "To give a text an Author is to impose a limit on the text, to furnish it with a final signified, to close the writing", posited Roland Barthes (Barthes, 1977, pp. 145,147). In his statement on "the removal of the Author", Barthes argued traditional notions of literary judgement and the role of the author in shaping the meaning of a text: assigning an author to a text imposes limitations by ascribing a fixed meaning, detaching the text from the author liberates it from predetermined constraints, allowing for a more open-ended interpretation.

However, it is essential to note that Barthes' views have been subject to debate and consideration. While some appreciate the liberation of meaning that comes with removing the author, others argue that acknowledging authorial intent can provide valuable context and insight into the text. Overall, Barthes' assertion seeks to reconsider the traditional relationship between authors and their works proposing a diverse approach to literary interpretation.

The English literary theorist and critic Terry Eagleton offered a critical perspective on structuralism, pointing out what he saw as its limitations. He argued that the quest for a purely objective reading of literary works, as advocated by structuralist literary critics, faces significant challenges. Eagleton claimed that, even when conducted with the highest level of objectivity and rigorous methodology, it is virtually impossible to completely eliminate subjective judgment from an analysis: "But the search for a purely objective reading of literary works clearly poses grievous problems. It seems impossible to eradicate some element of interpretation, and so of subjectivity from even the most rigorously objective analysis" (Eagleton, 1983, p. 106).

"... Structuralism is explicitly anti-individual and to a certain extent, anti-artist. It is not interested in individuality or artistic creativity in and of itself, nor as a unique manifestation of an author's personality. It is only interested in the underlying and shared structures of consciousness found in the work of art or literature. It is a unifying approach. But as it unifies, it also obliterates. This idea is found in a famous essay by Roland Barthes "The Death of the Author" (Structuralism Literary Theory Examples, /<https://www.studysmarter.co.uk/> (9.01.2024).

The statement might appear somewhat rigid, implying that structuralism, as a literary theory, is explicitly against emphasizing the role of the individual artist and their distinctive creative expression. One could argue that its focus lies in revealing the shared structures and patterns that underpin works of art or literature, aiming

for an in-depth comprehension of the commonalities and universal aspects of artistic creation.

In the 1920s and 1930s, New Critics declared a crisis in literary criticism and asserted the need for applying scientific methods to the study of literary works. In his article on literary methods, Sergey Sarinyan outlined the key features of New Criticism. “Advocates of this method acknowledge that a literary work encompasses multiple layers of content, including social, psychological, philosophical, moral, and life-mode aspects. However, they assert that these layers fall outside the purview of literary examination and are better suited for exploration by other scientific disciplines. The objective of literary criticism within the framework of New Criticism is to scrutinize the internal structural system of a work.... New Criticism perceives the literary work as an autonomous entity devoid of any connection to the author.... The essence of a literary work is not discerned in the author’s or characters’ judgments but is rather concealed within individual symbol-words that operate on a subconscious level” (Sarinyan b, 2018, pp. 29-30).

In his work “The Anatomy of Criticism”, the Canadian literary critic Northrop Frye established structural principles for narrative analysis, emphasizing modes, genres, symbols, and archetypes. In his critical essay “The Archetypes of Literature”, Frye associated literary genres with the archetypes of romance and rhapsodic poetry, comedy and idyll, tragedy and elegy, and satire all of which he observed within the seasonal cycle of the year and the phases of human life (Frye a, 1966, p. 94). Utilizing the terminology of structural linguistics and natural sciences, Frye laid down the scope and methods of critical analysis. Refusing “commentary” and “value-judgements”, as well as the “subjective-emotional and objective-descriptive” methods, he posited that there should be some unifying principle for the study of literature based on the structural analysis of a literary work. He argued that in the works of writers there are too many recurring images and patterns which could be accounted for only underlying basic structures. Archetypes are those basic structures about which Frye wrote, “An archetype should be not only a unifying category of criticism, but itself a part of a total form... the search for archetype is a kind of literary anthropology, concerned with the way that literature is informed by pre-literary categories such as ritual, myth and folklore” (Frye b, 1966, p. 91).

Thus, the “systematic study” of literature should be conducted with the perspective of viewing a literary work as part of a larger and deeper construct. By employing inductive reasoning, Frye moved from the specific to the general, from the surface structure to the deep structure, revealing underlying archetypal patterns and myths; then, through deductive reasoning, he formulated their corresponding genre forms. From this standpoint, he interpreted Shakespeare’s “Hamlet” as a nature-myth.

While structuralism may not explicitly prioritize historical and cultural contexts, modern literary criticism often incorporates both structuralist and contextual methodologies. The combination of these two approaches allows for a more comprehensive understanding of a work acknowledging the importance of both universal structures and historical or cultural elements.

Hemingway's "A Moveable Feast" in the Light of Structuralist and Myth Criticism

In my analysis of Hemingway's "A Moveable Feast", I have employed structural and myth-critical methodologies aiming at examining the underlying patterns and structures, revealing the novel's consistency with the rite-of-passage model and quest myth framework. The terminology and principles of the analysis fit in the frame of structural linguistics. Structuralist analysis typically involves examining elements of a text, such as the title, structure, genre, and archetypal patterns.

Ernest Hemingway started writing the novel in 1957, which was published posthumously in 1964. In 1956 when he was in Paris, he received the trunks that had been stored in the Ritz Hotel since 1928. In them, he found the notebooks describing events from his life spent in Paris during the 1920s. The American art and literary critic, and biographer Jeffrey Meyers documented that upon Hemingway's arrival in Cuba in early 1957, he embarked on writing his memoir "A Moveable Feast" (Meyers, 1985, p. 533).

The title of the novel was taken from Hemingway's message to his friend and biographer A.E. Hotchner, which appeared as an epigraph to the work published after the writer's death: "If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast" (Hemingway a, 1965).

The title "A Moveable Feast" carries a metaphorical connotation beyond its literal interpretation. It hints at never ending continuum, embracing elements of ritual reiteration, nostalgic evocation of Paris, feelings and images blended with the emotional and spiritual experiences of Hemingway as a young writer, as well as the feast of the spirit, and the spiritualization of the time and space. During that period, Hemingway met with F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce, Pablo Picasso, and other renowned people. The moveable feast symbolizes the spirited nature of the social and artistic interactions Hemingway experienced during that time. At its core, the lexeme *moveable* signifies flexibility. In this context, however, flexibility transforms into permanence, with the concept itself taking on an opposite meaning in that it accompanied the writer throughout his life.

As for its religious meaning, the term *moveable feast* is particularly interpreted in the context of Christianity. In the Christian liturgical calendar, it refers to a religious holiday or feast day that does not have a fixed date but is instead determined based on the date of Easter, which itself varies each year. Easter is the most important movable feast in Christianity, and many other feasts are calculated in relation to it.

By genre, the book is a memoir wherein Hemingway recounts the events from his life in Paris as an expatriate writer in the early 1920s. "A Moveable Feast" is more than a mere recollection of the past; it is a literary testament to the writer's journey of growth, the shaping of his artistic identity, and the enduring influence of the Parisian backdrop on his life and work. Narrated in the first person, the book presents events through a series of loosely connected and episodic sketches, bringing together characters and events. Each chapter constitutes a self-contained story or snapshot creating the overall picture of Paris during that period. Bars, cafes

and wine render ritualistic character to the story. In the preface to the book, Hemingway gives his perspective on the nature of the work, "If the reader prefers, this book may be regarded as fiction. But there is always the chance that such a book of fiction may throw some light on what has been written as fact" (Hemingway b, 1965, ix). The passage testifies to Hemingway's intention to blur the boundaries between fiction and reality.

As mentioned above, Northrop Frye correlated literary genres with the seasonal cycle of the year and the organic cycle of human life. In this analysis, Frye's table of phases has been applied to the genre and archetypal features of "A Moveable Feast". As such, the archetypes of romance and rhapsodic poetry, which are associated with the dawn, spring, and birth phase, have been elicited. The novel symbolically portrays the birth of an emerging writer, his romantic quest, and the search for new forms and poetics.

Most myths have their origins in rituals. Among the central myths is the quest myth, which itself is rooted in the rites of passage or initiation. In various cultures, the quest myth often narrates a hero's journey or transformative experience, symbolizing the trials and personal growth encountered during the pursuit of a certain goal. This archetype, deeply intertwined with the human experience, reflects the universal themes of self-discovery, resilience, and the cyclical nature of personal development. A literary critic is bound "to show how all literary genres are derived from the quest-myth..." So "...the central myth of literature, in its narrative aspect", is the quest-myth (Frye c, 1966, pp. 94, 95). Frye's statement underscores his perspective on the essential role of the quest myth in literature. As such, a literary critic's obligation is to demonstrate the interconnectedness of all literary genres by tracing their origins back to the quest myth. In Frye's framework, the quest myth holds a central position in literature, and, regardless of genre or form, the basic narrative structures often revolve around a quest, representing a journey, search, and experience.

In essence, "A Moveable Feast" embodies the archetype of a quest myth, depicting the "journey" of a man of letters into the realm of literature, serving as Hemingway's own "monomyth".

The term "monomyth" often relates to the American mythologist Joseph Campbell's concept of the hero's journey, emphasizing common elements and stages shared by various heroic narratives. In his work "The Hero with a Thousand Faces", he developed the schema of the journey of the archetypal hero, otherwise called "monomyth". He assumed that in the basis of all myths underlies a central pattern which is referred to as "the hero's journey". In myth narratives, the initiation or quest begins as the hero leaves his home, overcomes obstacles and difficulties, defeats the dark powers, and returns home with gifts and rewards, having undergone a rite of passage or initiation. "The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation - initiation - return: which might be named the nuclear unit of the monomyth. A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man" (Campbell, 2004, p. 28). The hero's

journey typically represents a metaphorical and symbolic journey of personal growth, transformation and discovery.

Hemingway embarks on an adventure as a writer, encountering emotional and psychological challenges in his professional quest or in his “journey”. On the archetypal level, the narrative can be seen as a quest myth. It portrays the rise of a writer, his search for style, for “the one and only correct word”, for “one true sentence”, quest for simplicity influenced by Cézanne’s paintings to achieve dimension and depth in his stories through the use of simple, truthful sentences, and simple structures. It is the writer’s odyssey: an everlasting QUEST for WORD, a long journey into the realm of words. The writer’s philosophy, inner potential, vigor, experience, potent force, taste, and style are encapsulated in a Word; a feat that demands courage, skill and strength. It is rightly said, “In the beginning was the WORD...” (Genesis 1:1-3, 26 and Gospel of John 1:1-3).

Here are some of Hemingway’s writing anxieties, and his thoughts on writing technique from “A Moveable Feast”: “But sometimes when I was starting a new story and I could not get it going, I would sit in front of the fire and squeeze the peel of the little oranges into the edge of the flame and watch the sputter of blue that they made. I would stand and look out over the roofs of Paris and think, “Do not worry. You have always written before and you will write now. All you have to do is write one true sentence. Write the truest sentence that you know”. So finally, I would write one true sentence, and then go on from there. It was easy then because there was always one true sentence that I knew or had seen or had heard someone say. If I started to write elaborately, or like someone introducing or presenting something, I found that I could cut that scrollwork or ornament out and throw it away and start with the first true simple declarative sentence I had written” (Hemingway c, 1965, p. 12). The lines reflect Hemingway’s struggle with starting new stories, putting an emphasis on the importance of beginning with a single true sentence, and underscoring the value he placed on authenticity and the simplicity of expression in his craft.

As mentioned above, in his quest, Hemingway met with outstanding artists and writers, all of whom, in one way or another, were connected to Hemingway’s life and career as a writer. They played a pivotal role in shaping the philosophy and spiritual quest of the Lost Generation, a term coined by Gertrude Stein to describe the writers of the postwar era. “All of you young people who served in the war. You are a lost generation..... You have no respect for anything. You drink yourselves to death”, she said to Hemingway (Hemingway d, 1965, p. 29).

In the archetypal pattern of hero’s journey there are always guides who escort him in his quest towards a goal. In the novel, Gertrude Stein can be seen as an archetypal mentor. The chapter where Stein first appears is entitled “Miss Stein Instructs”. Stein was an American expatriate writer who hosted a Studio in Paris visited by outstanding writers and artists of the time. She acquainted Hemingway with the writers of the Lost Generation, and they talked about art, literature, narrative technique, rhythm, and the vocation of a writer.

Ezra Pound, another prominent figure in American literature and criticism and known for his loyalty, kindness and good graces, archetypally prefigures as a saint and mentor. Hemingway confessed, “... I always thought of him as a sort of

saint” (Hemingway e, 1965, p. 108). It was Ezra Pound who advised him to use “the one and only correct word”, who taught him “to distrust adjectives”.

In the epigraph to the chapters dedicated to Scott Fitzgerald, Hemingway wrote about Fitzgerald’s innate talent, allegorically comparing it with the natural patterns on a butterfly’s wings which were marred the way he dissipated and exhausted his graces and inherent gift in drinking, partying, and the problems caused by his wife’s mental disorder. Much of his inner disturbance and restlessness stemmed from despair. In this sense, Fitzgerald’s personality is paralleled to the archetype of a scapegoat, shouldering the blame for the sins of others and his own faults alike. Features of a wounded child archetype can also be traced in his character. In retrospect, he is portrayed as loyal, candid, “charming and endearing”. In contrast to Fitzgerald’s romantic sensibility, another character type emerges - a man of poise, fortitude and “intellectual control”. Within the dichotomy of these two contrastive characters, the structure of binary opposition is evident, reflecting one of the underlying structuralist principles.

Later Fitzgerald would write, “I talk with the authority of failure, Ernest with the authority of success. We could never sit across the same table again” (Cooperman, 1965, p. 52).

Literary figures pass one by one, and this carnival of masks creates the tale of the Lost Generation. The central theme of the narrative revolves around the virtues of loyalty, dedication, and fortitude.

The resolution of the novel is in accord with the quest myth framework: Hemingway’s completion of his first outstanding novel “The Sun Also Rises” marks a significant accomplishment in his literary journey, earning positive reviews and acclaim from literary critics upon publication, and this achievement aligns with the quest storyline.

In the artistic milieu of the time, Paris acquires a cultural value. The novel comprises twenty sections that depict the writer’s life in Paris, his literary pursuits, and his observations of life, people, and places, “the early days when.....very poor and very happy” he followed his calling, his “bliss”, a phrase often repeated by Joseph Campbell, who compressed his life philosophy in the phrase “Follow your bliss”. “To have come on all this new world of writing.....where there was a way of living well and working, no matter how poor you were, was like having a great treasure given to you” (Hemingway f, 1965, p. 132). Exactly, in his early days as a writer, marked by both poverty and contentment, Hemingway passionately pursued his calling, discovering a new world of writing comparable to receiving a great treasure.

Events unfold in a segmental sequence making up a paradigm of human relations. The unity of time and space constitutes an extended metaphor acquiring a cognitive implication. This initiates the reader into the mores and ethics of the period, laying down the values professed by the aesthetes of the time. All this creates the legendary picture of the city whose artistic ambience attracts painters and literary people throughout, rendering an archetypal significance to Paris.

Conclusion

The article introduces a novel perspective by employing structuralist and myth-critical methodologies to analyze Hemingway’s work “A Moveable Feast”.

The innovation lies at the intersection of structural linguistics with literary criticism, particularly in how structuralist principles are used to decode and interpret the novel. The significance of these methodologies lies in exploring patterns, symbols, and archetypes within the narrative, as well as in revealing the archetypal roles played by the characters in the novel. Hemingway's work follows the quest myth framework, depicting the author's journey as a young writer through a rite-of-passage narrative.

References

1. **Barthes R., Duisit L.**, An Introduction to the Structural Analysis of Narrative // New Literary History, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. (Winter, 1975), The Johns Hopkins University Press, pp. 237-272.
2. **Barthes R.**, The Death of the Author // Image, Music, Text, Essays, selected and translated by Stephen Heath, Hill and Wang / New York, 1977, pp. 142-148.
3. **Campbell J.**, The Hero with a Thousand Faces, Bollingen Series 17-th, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2004, 464 p.
4. Collins Dictionary, Structuralism, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english> (13.01.2024).
5. **Cooperman S.**, F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby, A Critical Commentary // Monarch Notes, Department of English, Simon Fraser University, Monarch Press, 1965, 59 p.
6. **Eagleton T.**, Literary Theory, Second Edition, St. Catherine's College, Oxford, Blackwell Publishing, 1983, 234 p.
7. **Frye F.**, The Archetypes of Literature // Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice, edited by John Vickery, First Edition, University of Nebraska Press, January 1, 1966, pp. 87-97.
8. Genesis 1:1-3, 26 and Gospel of John 1:1-3.
9. **Hemingway E.**, A Moveable Feast, New York, Bantam Books, 1965, 209 p.
10. **Levi-Strauss**, English Wikipedia – The Free Encyclopedia_ babylon.com (10.01.2024).
11. Merriam - Webster Dictionary, Structuralism, <https://www.merriam-webster.com/dictionary> (13.01.2024).
12. **Meyers J.** Biography, London, Macmillan, 1985, 734 p.
13. **Mkhitaryan Y., Chubaryan A.**, Theoretical English Grammar, Yerevan, YSU Press, 2008, 521 p.
14. **Sarinyan S.**, Literary Methods // Two Centuries of Armenian Literature, Vol. 7, Yerevan, "Arnav" Publishing House, 2018, pp. 10-39. (Armenian_ Գրականագիտական մեթոդներ // Հայոց գրականության երկու դարը: Grakanagitakan metodner // Hayots' grakanut' yan yerku dary).
15. **Sarinyan S.**, Literary Studies within the System of Humanities // Two Centuries of Armenian Literature, Vol. 7, Yerevan, "Arnav" Publishing House, 2018, pp. 40-54. (Armenian_ Գրականագիտությունը հումանիտար գիտությունների համակարգում // Հայոց գրականության երկու դարը: Grakanagitut' yuny humanitar gitut' yunneri hamakargum // Hayots' grakanut' yan yerku dary).
16. **Saussure F.**, Course in General Linguistics, translated from French by Wade Baskin, ed. by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger, New York, Philosophical Library, 2016, 240 p.
17. Structuralism Literary Theory Examples /<https://www.studysmarter.co.uk/> (9.01.2024).

Mane` Sarinyan - a PhD in Philology, Associate Professor at Russian-Armenian (Slavonic) University, Researcher at NAS AR Institute of Literature after M. Abeghyan. Her research interests encompass myth criticism, and contemporary mythmaking in literature. She has contributed and contributes to the compilation of volumes for the academic edition of collected works of the Armenian classics Levon Shant and Nikol Aghbalyan. She has curated the bibliography of the

Armenian literary critic Sergey Sarinyan and compiled the seventh volume of S. Sarinyan's "Two Centuries of Armenian Literature". She is the author of one monograph and fourteen scientific articles.

ORCID ID: 0009-0004-2034-1942
manesarinyan@gmail.com

Մանե Սարինյան – Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, Հայ-Ռուսական (Սլավոնական) համալսարանի դոցենտ, ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ միֆաքննադատություն, միֆաստեղծումը ժամանակակից գրականության մեջ: Մասնակցել և մասնակցում է հայ դասականների՝ Լևոն Շանթի և Նիկոլ Աղբալյանի երկերի ժողովածուների ակադեմիական հրատարակության հատորների կազմմանը: Կազմել է Սերգեյ Սարինյանի կենսամատենագիտությունը և Սարինյանի «Հայոց գրականության երկու դարը» հոդվածների և ուսումնասիրությունների յոթերորդ հատորը: Հեղինակ է մեկ մենագրության և տասնչորս հոդվածների:

ORCID ID: 0009-0004-2034-1942
manesarinyan@gmail.com

Манэ Саринян – Кандидат филологических наук, доцент Российско-Армянского (Славянского) университета, научный сотрудник Института литературы имени М. Абегамяна НАН АР. Область научных интересов: мифокритика и мифотворчество в современной литературе. Участвовала и участвует в составлении томов академического издания собраний сочинений армянских классиков – Левона Шанта и Никола Агбаляна. Составила библиографию армянского литературоведа Сергея Сариняна и седьмой том "Два века армянской литературы" С. Сариняна. Автор одной монографии и четырнадцати статей.

ORCID ID: 0009-0004-2034-1942
manesarinyan@gmail.com

Ընդունվել է տպագրության 6.03.2024թ.:

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Շուշանիկ Թամրազյան

բ. գ. թ., Երևանի պետական համալսարան
OORCID ID 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazian@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-165

ՇԱՐՄԱՆՈՒՄՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԻՄԱՍՏԱԿԵՐՏՄԱՆ ՄԻՋՈՑ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ (ՀՅՈՒԳՈ, ՆԵՐՎԱԼ, ԲՈՆՖՈՒԱ, ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԲԱԿՈՒՆՑ)

Բանալի բառեր. շարահյուսական առանձնահատկություններ, շարահյուսական կառույցներ, ռիթմականություն, իմաստակերտում, թարգմանություն, նույնականություն, վերստեղծում, գեղարվեստական համարժեքություն

Հոդվածը նվիրված է շարահյուսական առանձնահատկությունների կարևորությանը գեղարվեստական արձակի թարգմանության մեջ: Անդրադարձվելով Մերարի Ներվալի, Վիկտոր Հյուգոյի, Բվ Բոնֆուայի, Հովհաննես Թումանյանի, Վահան Թոթովենցի և Ալեսի Բակունցի արձակում առկա ինքնատիպ կամ անկանոն շարահյուսական կառույցներին՝ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, թե ինչպես է շարահյուսությունը, ռիթմաստեղծման իր հիմնական գործառնությունը գատ, դառնում իմաստակերտման բաղադրիչ, և իմաստային ինչ տեղաշարժեր են լինում թարգմանության մեջ շարահյուսական առանձնահատկությունների անտեսման կամ ճշգրիտ վերարտադրության դեպքում:

Шушаник Тамразян

к. ф. н., Ереванский государственный университет
OORCID ID 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazian@gmail.com

СИНТАКСИС И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ СМЫСЛА В ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ (ГЮГО, НЕРВАЛЬ, БОНФУА, ТУМАНЯН, ТОТОВЕЦ, БАКУНЦ)

Ключевые слова: синтаксические особенности, синтаксические конструкции, ритм, воспроизведение смысла, художественный перевод, идентичность, воссоздание, художественная эквивалентность.

Статья изучает роль синтаксиса и синтаксических конструкций в художественном переводе. Рассматривая ряд неправильных или особенных синтаксических конструкций в прозе (Гюго, Нерваль, Бонфуа, Туманян, Тотовец, Бакунц), статья показывает как синтаксис, помимо ритма, влияет на содержание и семантические контенты текста. С помощью сравнительного анализа оригинала и перевода, статья разбирает неизбежные последствия игнорирования синтаксических эффектов оригинала: искажение смысла и поэтических потенциалов текста.

Շուշանիկ Թամրազյան
բ. գ. թ., Երևանի պետական համալսարան
OORCID ID 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazian@gmail.com

**LA SYNTAXE COMME MOYEN DE LA CREATION DU SENS DANS LA
TRADUCTION DE LA PROSE (HUGO, NERVAL, BONNEFOY, TOUMANIAN,
TOTOVENTS, BAKOUNTS)**

Mots clés : particularités syntaxiques, structures syntaxiques, rythme, création du sens, traduction, identification, récréation, équivalence stylistique

L'article s'interroge sur l'importance des structures syntaxiques dans la traduction de la prose. En observant les particularités et les irrégularités syntaxiques présentes dans la prose de Gérard de Nerval, de Victor Hugo, d'Yves Bonnefoy, de Hovhannes Toumanian, de Vahan Totovents et d'Aksel Bakounts, cette étude cherche à montrer comment la syntaxe, outre sa fonction principale, à savoir la création des effets rythmiques, est mise au service du sens, quels sont les procédés sémantiques issus de la négligence ou, au contraire, de la reproduction exacte des particularités syntaxiques de l'original.

Ներածություն

1957 թվականին իր «Մի քանի ժամանակավրեպ հասկացությունների շուրջ» խոհագրության մեջ¹ XX դարի ամենահետաքրքիր գրական ուղղություններից մեկի՝ Նոր վեպի պարագլուխ Ալեն Ռոբ-Գրիյեի ֆրանսիական գրականության՝ հետպատերազմական տարիների ծայրահեղորեն գաղափարականացված դաշտում հանրահայտ մի ճշմարտություն է հիշեցնում իր ժամանակակիցներին. ցանկացած ստեղծագործության ներքին բովանդակությունը, անկախ արվեստի ճյուղից, պայմանավորված է գեղարվեստական պատկերավորման արտահայտչաձևերով, և վեպը բացառություն չէ (Տե՛ս «Մի քանի ժամանակավրեպ հասկացությունների շուրջ» (« Sur quelques notions périmées »), «Նոր վեպի համար» (« Pour un Nouveau roman »), Ռոբ-Գրիյե Ա, Gallimard, 1963, էջ 29-53):

Ռոբ-Գրիյեի հղում է գեղանկարչությանն ու քանդակագործությանը՝ փորձելով հիշեցնել ձևի կարևորությունն իր ժամանակակիցներին, որոնք գրականությունն առաջին հերթին ընկալում են՝ որպես հասարակական-քաղաքական ուղերձների խոսափող, ասել է թե՛ որպես որոշակի գաղափարական բովանդակություն. նյութի՝ օրինակ՝ բրոնզի կամ մարմարի ընտրությունը կարող է գլխովին փոխել քանդակված կերպարի ներքին բովանդակությունը: Բոլոր տեսությունների ավարտը գուժող տեսաբանն ավելի հեռուն է գնում՝ մերժելով մինչև իսկ բովանդակության հասկացությունը արվեստում. «Խոսել այս կամ այն վեպի բովանդակության մասին՝ որպես նրա ձևից անկախ մի երևույթի, կնշանակեր վիպագրու-

¹ Մի քանի տարի անց՝ 1963 թ.-ին, այն տեղ գտավ «Նոր վեպի համար» (« Pour un Nouveau roman ») խորագիրը կրող խոհագրությունների և հարցազրույցների ժողովածուում:

թյան ժանրն ամբողջովին վտարել արվեստի ոլորտից: Որովհետև արվեստի գործը ոչինչ չի ամփոփում իր մեջ, չի բովանդակում՝ բառի բուն իմաստով (այսինքն՝ այն տուփի նման, որն իր ներսում կարող է օտար բնույթի մի առարկա ամփոփել): Արվեստը վառվռուն գույներով փայլփլուն ծրար չէ, որը կոչված է զարդարելու հեղինակի «ուղերձը»/.../: Եվ ակնհայտ է դասական գրաքննադատության այնքան սիրելի հարցի անհեթեթությունը. «Այսինչն ասելիք ունի մեզ և լավ է դա ասում»: Մի թե չի կարելի, ճիշտ հակառակը, պնդել, որ ճշմարիտ գրողը ոչ մի ասելիք չունի: Նա ընդամենը ասելու որոշակի ձև ունի» (Ռոբ-Գրիլե Ա, «Մի քանի ժամանակավրեպ հասկացությունների շուրջ», Gallimard, 1963, էջ 50-51)¹:

Անշուշտ, ձևի և բովանդակության անքակտելի դաշինքի դեռևս արիստոտելյան այս ճշմարտությունը հիշեցումների կարիք չունի և ընդունվում է նաև թարգմանական դաշտում՝ դառնալով հետաքրքրական, երբեմն էլ իրարամերժ դատողությունների առարկա:

Այսպես՝ 1984 թվականին Անտուան Բերմանը, որդեգրելով հյուդերլինյան փորձի հրկեզ հետազոտող, իր բնույթով առանցքային մի դիտարկում է անում «Օտարի փորձը» աշխատության մեջ, որ վճռորոշ դեր է խաղալու 80-90 թթ. ֆրանսիական թարգմանաբանության բնեռացած դաշտում (Բերման Ա., «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984): Անուղղակիորեն մերժելով 1813-ին Շլայերմախերի սահմանած թարգմանական փորձի երկբնեռայնության բանաձևը՝ կամ գնալ դեպի օտարը, կամ օտարը բերել ազգայինի տիրույթ (Շլայերմախեր Ֆ., «Թարգմանության տարբեր մեթոդների շուրջ», 1999, Seuil, էջ 299) Անտուան Բերմանն առաջ է քաշում որակապես նոր մի հրամայական, այն է՝ բնագրի «ձայնի» «օտարոտիության» («l'étrangéité de la voix de l'autre») պահպանումը (Բերման ԱՇ., «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984, էջ 24): Թարգմանչի խնդիրը ոչ թե բնագիրը կոկելն ու հղկելն է՝ ձերբազատելով այն քերականական, շարահյուսական կամ բառային անկանոն կիրառություններից, ըստ էության՝ բնագիրը վերածելով հարթատեքստի, այլ բնագրի անկրկնելի ձայնի՝ նրա դիմադրող, աննահանջ «օտարոտիության» պահպանումը, որ ֆրանսիացի թարգմանաբանը սահմանում է՝ որպես թարգմանչի «բարոյագիտական

¹ Բնագրում՝ « Parler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art. Car l'œuvre d'art ne contient rien, au sens strict du terme (c'est-à-dire comme une boîte peut renfermer, ou non, à l'intérieur, quelque objet de nature étrangère). L'art n'est pas une enveloppe aux couleurs plus ou moins brillantes chargée d'ornementer le « message » de l'auteur/.../Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens. /.../ On voit aussi l'absurdité de cette expression favorite de la critique traditionnelle : « Untel a quelque chose à dire et il le dit bien. » Ne pourrait-on avancer, au contraire, que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire/... », Robbes-Grillet A, «Pour un Nouveau roman», Gallimard, 1963, p. 50-51.

պատասխանատվություն» (« la responsabilité éthique du traducteur », Բերման Ա., «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984, էջ 45): Ինքնըստինքյան պարզ է, որ բնագրի «օտարոտիության» պահպանման բերմանյան սկզբունքն առաջին հերթին վերաբերում է ոճական առանձնահատկություններին:

Եթե գեղարվեստական կերպավորման միջոցների վերստեղծման կարևորությունը որևէ դիմադրության չի բախվում թարգմանիչների և թարգմանաբանների դաշտում, ապա կարծիքներն առավել հակասական են շարահյուսության պարագայում: Ի թիվս մի շարք բացատրությունների՝ առանձնացնենք երկու կրկնվող փաստարկ. ա) ինչպես բառի հնչյունական պատկերի, այնպես էլ շարահյուսության դեպքում նույնական թարգմանությունը հաճախ անհնարին է կամ ինքնանպատակ. բնագրում օգտագործված շարահյուսական կառույցի պատճենումը հաճախ հանգեցնում է տվյալ լեզվամտածողությանն օտար, արհեստական շարադրանքի, բ)միշտ չէ, որ հեղինակը ոճական, շարադրաբանական կամ իմաստային հատուկ դեր է վստահում իր օգտագործած շարահյուսական կառույցին, հետևաբար դերբայական դարձվածը բարդ ստորադասական նախադասությամբ փոխարինելու դեպքում, օրինակ, իմաստային ծավալի կամ տեքստի ռիթմականության որևէ էական շարժ տեղի չի ունենում: Ամփոփենք. հաճախ համարվելով անփոխադրելի կամ երկրորդական՝ շարահյուսությունը ոճական այն միավորն է գեղարվեստական արձակի թարգմանության մեջ, որն ամենից հաճախ և ճկունորեն է ենթարկվում փոփոխությունների:

Իվ Բոնֆուայի «Թարգմանիչների համայնքը» ժողովածուն անուղղակիորեն պատասխանում է շարահյուսության թարգմանությանը վերաբերող մի շարք հարցերի (Բոնֆուա Իվ, «Թարգմանիչների համայնքը»/«La communauté des traducteurs», Presses universitaires de Strasbourg, 2000): Այսպես՝ գրքում տեղ գտած խոհազրույթուններում և հարցազրույցներում շեքսպիրյան սոնետների և թատերգության անշրջանցելի թարգմանությունների հեղինակը դիտարկում է բնագրի տաղաչափության և հանգավորման համակարգի նույնական վերարտադրության ծուղակները՝ առաջ քաշելով հարցեր, որոնք վիճելի են, անշուշտ: Բոնֆուան ցույց է տալիս, թե ինչպես վանկերի միևնույն քանակի պահպանումը, բնագրի հանգավորման համակարգի նույնական վերարտադրությունը՝ արհեստականորեն կցվող բառերով և վերջավորություններով, կարող են վերածվել բանաստեղծական հղացքը բանտող կաղապարի (Բոնֆուա Իվ, «Թարգմանիչների համայնքը»/«La communauté des traducteurs», տե՛ս 1996 թ.-ին Առլում գումարված Թարգմանչաց տասներեքերորդ միջազգային համաժողովի շրջանակներում Իվ Բոնֆուայի արտաբերած բացման խոսքը, Actes Sud,

1997, էջ 33)¹: Բանաստեղծը «կապկելուն» (singer) հակադրում է «վերստեղծումը» (recréation), որ, ազատագրելով թարգմանչին կրկնակի տխուր դերից, վերածվում է թարգմանական պոետիակայի կենսական սկզբունքի: Ի դեպ՝ թեև ժողովածուն բացառապես բանաստեղծության թարգմանությանն է վերաբերում, հեղինակի դիտարկումն արժեքավոր է նաև գեղարվեստական արձակի թարգմանության պարագայում. **Եթե շարահյուսության նույնական վերարտադրությունն ամենից հաճախ անհնարին է՝ հանգելով անընթեռնելի տարբերակների, ապա անհրաժեշտ է հասնել տեքստի ռիթմական-երաժշտական պատկերի վերստեղծմանը՝ բնագրի շարահյուսական առանձնահատկությունների վերլուծության շնորհիվ:**

Շարահյուսությունն իմաստակերտման ոլորաններում. ռիթմ և իմաստ

Լինելով ռիթմաստեղծման միջոց գեղարվեստական արձակում՝ շարահյուսական կառույցները նաև իրենց գործուն մասնակցությունն ունեն իմաստակերտման գործընթացին: Հետաքրքրական են իմաստային այն տեղաշարժերը, որոնք բնագրում պայմանավորված են որոշակի շարահյուսական կառույցների կիրառությամբ և պահպանվում կամ անհետանում են թարգմանության մեջ:

Այս առումով՝ առանձնահատուկ հետաքրքրության է արժանի ներվալյան արձակը՝ իր մեղեդային, թրթռուն շարահյուսությամբ: Ռիթմի բացառիկ զգացողությունից զատ՝ Պրուստի բնորոշմամբ՝ ֆրանսիացի ռոմանտիկներից ամենաօտարը (տե՛ս Պրուստ Մ., «Ընդդեմ Սենտ-Բյովի», «Ճերար դը Ներվալ», Gallimard, 1954, էջ 157) հաճախ է իր տեքստերի ներքին բովանդակությունը վստահում շարահյուսական կառույցներին,

¹ «Après quoi peu importe si ces rythmes nouveaux auront différé, par la prosodie, par les timbres, de la rythmique propre de l'œuvre originale, car l'essentiel c'est qu'un rapport se soit établi dans le traducteur devenu poète avec la matière sonore, et bien inutiles me semblent les tentatives qui s'escriment à imiter en français la métrique de Keats, ou celle de Yeats, si singulière puisse apparaître cette dernière. De tels rendus pied par pied et rime par rime ne sont que le refoulement de la spontanéité du traducteur, et de toute façon aucune langue n'est capable en matière de prosodie d'en passer par les voies d'une autre » (Ինչից հետո կարևոր չէ, թե այդ նոր ռիթմերն իրենց տաղաչափությամբ, հնչողությամբ կտարբերվեն բնագրի ռիթմականությունից, թե՛ ոչ, որովհետև ամենակարևորն այն է, որ թարգմանիչն իր ներքում կարողանա կապ հաստատել բնագրի հնչյունական թաղանթի հետ, և ինձ միանգամայն անիմաստ են թվում Քիթսի կամ Յաթսի տաղաչափությունը ֆրանսերենի տիրույթում նմանակելու մարտնչող փորձերը, որքան էլ այդ տողերը եզակի լինեն: Նման վերարտադրությունները, որտեղ բանաստեղծական յուրաքանչյուր ոտքը համապատասխանում է ոտքին, հանգը՝ հանգին, ընդամենը խեղդում են թարգմանչի անմիջականությունը, և, այսպես թե այնպես, տաղաչափության մեջ ոչ մի լեզվի տրված չէ նույնությամբ հետևել մեկ ուրիշ լեզվի ընտրած ուղիներին», Բոնֆուա Իվ, Actes Sud, 1997, էջ 33:

ինչպես «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ» նորավեպի տասնչորսերորդ գլխի այս նախադասության մեջ. « J'oubliais de dire que le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation à Dammartin, j'ai conduit Sylvie au spectacle, et je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à une personne qu'elle avait connu déjà» (Ներվալ Ժ. դը, «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», Flammarion, 2013, էջ 80):

Հայերեն թարգմանությունը. «Մոռացա ասել, որ այն օրը, երբ թատերախումբը, որտեղ խաղում էր Օրելին, մի ներկայացում տվեց Դամարտենում, ես Միլվիին ինձ հետ տարա թատրոն և հարցրի նրան, թե դերասանուհուն չէ՞ր նմանեցնում մեկի, որին տեսել էր նախկինում» (Ներվալ Ժ. դը, «Միլվի. Վալուայի հիշողությունները, թարգմ. Շուշանիկ Թամրազյանի, Նաիրի, 2016, էջ 95):

Տասնչորսերորդ եզրափակիչ գլխի վերջին պարբերության այս նախադասությունն ուշագրավ է, որովհետև բեկում է մտցնում պատումի մեջ՝ մեծ լարում հաղորդելով շարադրանքին: Պատումը տեղափոխվում է անցյալ՝ հավելելով տասներեքերորդ գլխի՝ մեզ հայտնի դրվագը, որը վերջ է դնում դերասանուհու՝ Օրելիի և գլխավոր հերոսի հարաբերությանը: Առաջին իսկ բառերից ընթերցողը գիտի, որ կարևոր հարցադրում է սպասվում իրեն, և սպասում է նախադասության ավարտին: Ի դեպ՝ ակնկալվող հարցադրումը կարող էր շարադրված լինել երեք պարզ և նույնքան արտահայտիչ նախադասություններով: Բայց շարադրանքը կարծես միտումնավոր վարանում է՝ փորձելով մեզ խճճել բարդ ստորադասական նախադասության հարկերում. «այն օրը, երբ թատերախումբը, որտեղ խաղում էր Օրելին» (le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie): Անհնարին նույնացումների մասին պատմող այս երկում շարահյուսական կառույցը դառնում է Ադրիենին, Օրելիին և Միլվիին իրար կապող ոլորուն շղթայի նյութականացումը:

Մեկ այլ օրինակ. « Je me sentais vivre en elle et elle vivait pour moi seule. » (Ներվալ Ժ. դը, «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», Flammarion, 2013, էջ 9): Ի նչն է այս պարզ նախադասությունն օժտում անբացատրելի կախարհանքով. չեղյալ փոխադարձության պատրանքն այստեղ նաև ներթափանցում է նախադասության հյուսվածք, վերածվում շարահյուսության: Անհնարին փոխադարձության պատրանքը շարահյուսորեն ապահովվում է բարդ համադասական նախադասության երկու անդամների նմանության շնորհիվ. «Ես զգում էի, որ ապրում եմ նրա մեջ, և նա միայն ինձ համար էր ապրում » (Ժերար դը Ներվալ, «Միլվի. Վալուայի հիշողությունները, Նաիրի, 2016, էջ 39):

Նշենք, որ շարահյուսական կառույցի նմանությունից և vivre «ապրել» բայի կրկնությունից զատ («որ ապրում եմ» և «ապրում էր»)՝ երկու բաղադրիչները գրեթե հավասար են վանկերի քանակով, ինչն ուրույն մեղեդայնություն է հաղորդում նախադասությանը. « Je me sentais vivre en elle »

(8 վանկ) և « Elle vivait pour moi seule » (7 վանկ): Հայերենում հաջողվել է մասամբ պահպանել այդ համամասնությունը (10 վանկ/9 վանկ):

Հետևյալ նախադասության մեջ «օն» (ուր, որտեղ) շաղկապի կրկնությունը կոչված է հաղորդելու մանկության եզերքի ներդաշնակ մեղեդայնությունը. « La Thève bruissait à notre gauche, laissant à ses coudes des remous d'eau stagnante **օն** s'épanouissait les nénuphars jaunes et blancs, **օն** éclatait comme des paquerettes la frêle broderie des étoiles d'eau » (Ներվալ Ժ. դը, «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», Flammarion, 2013, էջ 37):

Թարգմանությունը վերարտադրում է բնագրի մեղեդին՝ «որտեղ» շաղկապի կրկնությամբ: Մանկության օրրանի շղարշված բնապատկերները կենդանանում են նաև այդ ներդաշնակ ռիթմականության շնորհիվ. «Մեզնից ձախ աղմկում էր Թևը՝ իր ոլորաններում թողնելով ճահճացող ջրի հորձանքներ, **որտեղ** դեղին և ճերմակ ջրաշուշաններ էին փթթում, **որտեղ** ջրային աստղերի նուրբ ասեղնագործություններն էին պսպղում մարգարտածաղիկների նման», Ժերար դը Ներվալ, «Միլվի. Վալուայի հիշողությունները, Նաիրի, 2016, էջ 69):

Հընթացս նշենք, որ «Միլվիում» շատ են երկարաշունչ, հոսուն նախադասությունները, որոնց երաժշտականությունը կիսանար նախադասության կազմի մասնատումների դեպքում: Եթե անհնար է բազմաբարդ ստորադասական կամ համադասական նախադասությունների կազմը պահպանել նույնությամբ, ապա թարգմանչի ինդիքն այդ հոսուն ընթացքը վերստեղծելն է, ինչպես ստորև բերվող նախադասության թարգմանության մեջ. «L'immense bouquet de la fête, enlevé du char qui le portait, avait été placé sur une grande barque ; le cortège des jeunes filles vêtues de blanc qui l'accompagnaient selon l'usage avait pris place sur les bancs, et cette gracieuse théorie renouvelée des jours antiques se reflétait dans les eaux calmes de l'étang qui la séparait du bord de l'île si vermeil aux rayons du soir avec ses halliers d'épine, sa colonnade et ses clairs feuillages» (Ներվալ Ժ. դը, «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», Flammarion, 2013, էջ 28):

Հայերեն տարբերակը. «Մայլից վերցնելով տոնախմբության հսկայական ծաղկեփունջը՝ այն դրել էին մի մեծ մակույկի մեջ. երիտասարդ աղջիկների թափորը, որ ավանդույթի համաձայն ճերմակ հանդերձներով հետևում էր ծաղկեփնջին, տեղավորվել էր նստարաններին, և շնորհագեղ այդ պատվիրակությունը՝ որպես անտիկ օրերի վերապրող երագ, անդրադարձել էր լճի անխռով ջրերում, որ բաժանում էին նրան երեկոյի շողքերի տակ մարմրող կղզու այնքան ալ ավեզրից՝ փշոտ իր մացառուտներով, սյուններով ու լուսափթիթ սաղարթով», Ժերար դը Ներվալ, «Միլվի. Վալուայի հիշողությունները, Նաիրի, 2016, էջ 53):

Հետաքրքիր է, որ ամենից հաճախ հենց նախադասության կազմի տրոհումն է, որ հանգեցնում է բնագրի իմաստային ծավալի մասնակի կորստին բազմաբարդ «Միրիադի» ֆրանսերեն թարգմանության մեջ,

ինչպես ստորև հիշատակվող հատվածում. «Հետո թևը ջարդած հավքի պես Սոնան ամաչկոտ դուրս թռավ հնձանից, մի անգամ էլ շորորաց այգու շաղոտ խոտերի վրա և ներսը թողեց լաջվարդ շապիկի բույրը» (Բակունց Ա., «Ընտրանի», Հայագիտակ-Նաիրի, 2009, էջ 212):

Բակունցյան բնագրում մենք գործ ունենք բարդ համադասական նախադասության հետ, որի անդամներն իրար են հանգուցվում ստորակետի և համադասական շաղկապի միջոցով: Նախադասության սրաթռիչ, հոսուն ընթացքը կոչված է հաղորդելու Սոնայի ակնթարթային հայտնությունների ապրումը. նա հայտնվում և անհետանում է՝ օդում ակնթարթորեն իր հրեղեն գույները պարպող թռչունի՝ միրհավի պես: Այստեղ շարահյուսական կառույցն ամբողջովին ծառայեցվում է բանաստեղծական պատկերի ներքին բովանդակությանը: Նախադասությունն օժտված է ներքին դինամիզմով, գործողություն ցույց տվող բայերը վերագրվում են մի ենթակայի՝ Սոնային: Միրեյ Բեսնիլյանի ֆրանսերեն թարգմանության մեջ բնագրի օրգանական ներդաշնակությունը տրոհվում է բեկեղով նախադասության ընթացքը: Թարգմանչուհին որոշում է առաջին երկու բարդ համադասական նախադասությունները վերածել ինքնուրույն անդամների, որոնք միմյանցից բաժանված են վերջակետով: Այնուհետև մասնատում է գործողության ամբողջականությունը՝ նախադասության կազմ ներմուծելով «մինչդեռ» շաղկապը, որի հետևանքով երրորդ գործողությունը վերագրվում է «բույրին». «Puis, tel un oiseau aux ailes brisées, Sona sortit honteusement du pressoir. De sa démarche ondulante et gracieuse, elle foula encore une fois l'herbe humectée de rosée du jardin, **tandis que** flottait dans le pressoir le parfum de son corsage bleu » (Բակունց Ա., «Մթնաձոր», Parenthèses, 1990, էջ 87):

Տողացի թարգմանությամբ. «Հետո, թևը կտրած թռչունի պես, Սոնան ամոթահար դուրս եկավ հնձանից: Իր շորորաքայլ և նազելի քայլվածքով նա տրորեց այգու՝ եղյամից թրջված խոտերը, մինչդեռ նրա կապույտ շապիկի բույրը թևածում էր հնձանում»:

Մեկ այլ օրինակ «Միրհավից», որտեղ բարդ համադասական նախադասության տրոհումը դարձյալ փշրում է բնապատկերի հոսուն ներդաշնակությունը. «Հնձանի առաջ խոխոջալով հոսում էր առվակը, գիշերցերեկ ջուրն աղմկում էր, ջրի անվախճան և անքննելի զրույցն անում մամուռներին, քարերին... » (Բակունց Ա., «Ընտրանի», Հայագիտակ-Նաիրի, 2009, էջ 218) :

Այստեղ նախադասության շարահյուսական կազմը դառնում է առվակի հարահոս բարբառի առարկայական արտահայտությունը: Ֆրանսերեն թարգմանության մեջ կրկին բեկվում է հունը. «Devant le pressoir le ruisseau coule en babillant. Nuit et jour, les eaux font grand tapage et débitent des histoires interminables aux mousses et aux pierres» (Բակունց Ա., «Մթնաձոր», Parenthèses, 1990, էջ 93):

Տողացի թարգմանությամբ. «Հնձանի առջև քչքչալով հոսում է առվակը: Գիշերուզօր ջուրն ուժեղ աղմուկ է բարձրացնում և ավերջանալի պատմություններ պատմում մամուռներին և քարերին»:

Բավարարվենք՝ հրնթացս նշելով նաև բանաստեղծական պատկերի ակնառու պարզունակացումը թարգմանված տարբերակում: Եթե բալունցյան բնագիրն առվակին վերագրում է ուրույն, հարահոս մի գրույց, որ «ջրի գրույցն է», որն «անքննելի է» («ջրի անվախճան և անքննելի գրույցն անում»), ապա թարգմանության մեջ ջնջվում են այս նրբերանգները. այստեղ ջուրն ընդամենը «անվերջանալի պատմություններ է պատմում»: Նշենք, որ այս նրբերանգներից, «մանրուքներից» է կախված բանաստեղծական պատկերի կյանքը:

Մեկ այլ օրինակ Վահան Թոթովենցի «Կյանքը Հին հռովմեական ճանապարհի վրա» երկից. «Նրանք իրենց հետ տուն էին բերում հեռավոր դաշտերի թարմությունը, բերում էին իրենց հետ աստղերի ձայնը» (Թոթովենց Վ., «Կյանքը Հին հռովմեական ճանապարհի վրա», Հայաստան, 1966, էջ 53):

Առաջին հայացքից այնքան պարզ այս նախադասության մեջ մեր առջև հառնում է մանկության տարիների տիեզերական ներդաշնակության եզերքը, որտեղ մարդը, բույսերն ու կենդանիները շարունակական կապի մեջ են տիեզերքի և տիեզերական մարմինների հետ: Այս առումով գործողություն ցույց տվող բայի կրկնությունն ինքնանպատակ չէ. այն ոչ միայն ռիթմական ներդաշնակություն է ստեղծում, այլև դառնում է իմաստակերտման բաղադրիչ ընթերցողին պարզելով մի աշխարհ, որտեղ բոլոր շարժումները շարունակում, կրկնում, արձագանքում են իրար:

Մարիամ Կալպակյանի ֆրանսերեն թարգմանության մեջ կրկնությունն անհետանում է: Այսպիսով՝ վերանում է ոչ միայն բնագրային նախադասության ռիթմական առանձնահատկությունը, այլև բանաստեղծական ուղերձը. «Ils rapportaient à la maison la fraîcheur des lointains alpages et le chant des étoiles» (Թոթովենց Վ., «Կյանքը Հին հռովմեական ճանապարհի վրա», Nos terres d'enfances ; l'Arménie des souvenirs, Parenthèses, 2010 Terres d'enfances, Parenthèses, 2014).

Տողացի թարգմանությամբ. «Նրանք տուն էին բերում հեռավոր ալպյան մարգագետինների թարմությունն ու աստղերի երգը»:

Բնագրի շարահյուսական առանձնահատկությունների անտեսումը երբեմն հիմնովին փոխում է ոչ միայն բնագրի տրամաբանությունն ու ներքին ուղերձը, այլև ներկայացվող շարադրաբանական իրադրությունը: Այսպես՝ «Միրհավի» ստորև բերվող հատվածը մեզ տանում է գլխավոր հերոսի ներաշխարհ, մասնակից է դարձնում նրա ներքին խոսքին: Ռացիոնալ ժամանակն ու տարածությունն այստեղ դադարել են գոյություն ունենալ՝ իրենց տեղը զիջելով ներքին ժամանակին ու տարածականությանը, որոնք չեն ենթարկվում պատճառահետևանքային կապերին: Դրա

ուրույն վկայությունն է դառնում Բակունցի կիրառած ըղձական եղանակը, որ իրար է կարում նախադասության համադաս անդամները՝ առանց կանգառների, առանց կշռադատող կապակցումների: Անձնատուր իր հույզին՝ հերոսը ժամանակ չունի կանգ առնելու, պատճառահետևանքային կապեր հաստատելու: Առանձնակի դեր է վերապահված «նայել» բայի կրկնությանը, որ նախադասության հուզական առանցքն է դառնում: Ասես կանգնած ժամանակի ամենակուլ, ամայացնող երախի առջև՝ հերոսը մի պահ փորձում է հարություն տալ իր անցյալին ընդամենը սեփական հայացքի ուժով.

« **Լինե՛ք ը, այնպես լինե՛ք**, որ ինքը հնձվոր լինեք, նրանց արտը հնձեր, Սոնան հաց բերեր իրեն, շապիկը քրտներ, և քրտնած նստեր կողքին:

Ետ նայեց Դիլան դային, եկած ճանապարհին նայեց » (Բակունց Ա., «Ընտրանի», Հայագիտակ-Նաիրի, 2009, էջ 213-214):

Ֆրանսերեն տարբերակում թարգմանչուհին դարձյալ տրոհում է նախադասությունը՝ համադաս անդամները վերածելով անկախ նախադասությունների: Ավելին՝ բնագրի հուզական լարումն իսպառ անհետանում է, քանի որ ֆրանսերեն տարբերակը պատճառահետևանքային կապակցումներ է ներմուծում նախադասության կազմ, որոնք բացակա են բնագրում: Ըղձական եղանակին փոխարինում է պայմանականը: «Նայել» բայի կրկնությունն անհետանում է՝ իր տեղը զիջելով նպատակի պարագային: Մթագնում է հայացքի ահռելի, հուսահատ ճիգի բակունցյան պատկերը: Մինչդեռ բնագրում, անձնատուր իր ներապրումին, Դիլան դային իրականում ժամանակ չունի՝ հստակ ձևակերպում տալու իր արարքների նպատակներին: Գործողությունները ծնվում են ոչ թե բանականության, այլ ենթագիտակցության թելադրանքով:

«Ah, que n'était-il aussi un moissonneur ! **Car s'il moissonnait le champ**, Sona lui **apporterait** du pain et, toute moite, elle s'assoierait à côté de lui, le chemisier humide de sueur.

Dilan Dayi se retourna pour regarder le chemin qu'il avait parcouru» (Բակունց Ա., «Մթնաձոր», Parenthèses, 1990, էջ 89).

Բառացի թարգմանությամբ. «Օ, եթե նա էլ հնձվոր լինեք: Որովհետև **եթե** արտը հնձեր, **ապա** Սոնան նրան հաց կբերեր և քրտնաթոր՝ կնստեր իր կողքին՝ քրտինքից խոնավացած շապիկով: /Դիլան դային շրջվեց, **որպեսզի** նայի իր անցած ճանապարհին»:

Նշենք, որ ֆրանսերեն թարգմանության մեջ ջնջվում է նաև բնագրի նախադասության մուտքը նշանավորող «լինել» բայի կրկնությունը, որն իր անհնարինության ըղձականով հուզական մեծ լարում է հաղորդում նախադասությանը:

Հետևյալ օրինակում ձևախեղումը հանգեցնում է բնագրի իմաստային ծավալի աղճատման: «Միրհավի» այս նախադասությունը դարձյալ հաղորդակից է դարձնում հերոսի ներքին ժամանակին՝ ընկղմվելով հիշո-

դության անդնդախոր վիհը: Անցումը մի պարբերությունից մյուսը նշանավորվում է անցյալի և ներկայի միջև թափառող մտքի սահանքով: Թվում է իր հուշերի մեջ ընկղմված հերոսն ամբողջովին տարրալուծվել է հիշողության օվկիանոսում, և երկրորդ պարբերության մեջ գործողությունը նրա «միտքն» է կատարում.

«Դիլան դային առվակի կողմը նայեց, ժպտաց: Նրա հիշողության խավար անդունդում բոցկլտաց այն օրը, ինչպես միայնակ աստղը մթին երկնքում: Այն օրը, երբ Սոնան սրունքները կախել էր առվակի վրա և ծիծաղում էր...

Ապա **միտքը** սահեց, արահետով անցավ դեպի անտառը» (Բակունց Ա., «Ընտրանի», Հայագիտակ-Նաիրի, էջ 218):

Թարգմանության մեջ շարահյուսական փոփոխություններն իմաստախելման պատճառ են դառնում. ֆրանսերեն տարբերակում հերոսի «մտքերը դեգերում են», և Դիլան դային «բռնում է անտառի ճամփան»: Այդպիսով մենք կորցնում ենք բնագրի սահանքի հետագիծը.

«Dilan Dayi regarde du côté du ruisseau **et** sourit. Des profondeurs obscures de sa mémoire **surgit puis disparaît** le souvenir de ce jour-là, comme une étoile solitaire dans les ténèbres. Ce jour où Sona avait laissé pendre ses jambes dans le ruisseau **en riant aux éclats**...

Puis **ses idées** vagabondent **et il** prend le chemin de la forêt (Բակունց Ա., «Մթնաձոր», Parenthèses, 1990, էջ 93):

Տողացի թարգմանությամբ՝ «Հետո նրա մտքերը թափառում են, և նա բռնում է անտառի ճամփան»:

Անդրադառնանք մեկ այլ նախադասության, որն ընթերցողին է պարզում այլևս պռոթկումներից, թռիչքներից, տենչանքներից զուրկ մի իրականության դիմագիծը: Նախադասությունն ընդհուպ իր շարահյուսական կազմով դառնում է հերոսի դանդաղ, բայց հետևողական համակերպման պատկերը: Ստորակետով տրոհվող համադաս անդամներից բաղկացած բարդ նախադասությունը դառնում է այդ համակերպման շարահյուսական նյութականացումը, որը չի հանդուրժում որևէ դադար, խոչընդոտ, պատնեշ՝ զավթելով ներքին և արտաքին տարածությունը կենցաղի անարգել, ահռելի հետևողականությամբ. «**Ուրիշ աղջիկ գնաց նրա տեղը, Դիլան դային էլ կին առավ**, բայց հիշողության մեջ հավիտյան անջինջ մնաց **Սոնան, հնձանը, լաջվարդ շապիկը, արծաթե սուրմաները**» (Բակունց Ա., «Ընտրանի», Հայագիտակ-Նաիրի, 2009, էջ 218):

Թարգմանության մեջ շարահյուսական տրոհումների հետևանքով դարձյալ կորչում է տեքստի ներքին բովանդակությունը. առաջին երկու համադաս անդամները դառնում են անկախ նախադասություններ, թվարկման մեջ «լաջվարդ շապիկը, արծաթե սուրմաները» դառնում են «արծաթե սուրմաներով վառ կապույտ կորսած». «Une autre fille alla prendre sa place. Dilan Dayi prit femme lui aussi, mais, Sona, le pressoir, le corsage bleu

vif à grelots d'argent restèrent gravés à jamais et d'une manière ineffaçable dans sa mémoire.» (Բակունց Ա., «Մթնաձոր», Parenthèses, 1990, p. 93):

Ինչպես բազմիցս առիթ ունեցանք արձանագրելու, եթե շարահյուսական առանձնահատկությունների անտեսումն առաջին հերթին հանգեցնում է ռիթմի և մեղեդայնության կորստին, ապա բնագրի ներքին բովանդակությունը նույնպես աղճատվում է նախադասության ամբողջականությունը մկրատող տրոհումներից կամ շարահյուսության կամայական փոփոխություններից:

Անկանոն շարահյուսական կառույցների հանձնառությունը

Շարահյուսության մասնակցությունն իմաստակերտման գործընթացին է՛լ ավելի ակնհայտ է դառնում անկանոն շարահյուսական կառույցների առկայության դեպքում, երբ թարգմանիչը հայտնվում է երկընտրանքի առջև. կամ սրբագրել բնագրի «զանցառությունները», կամ ամեն գնով պահպանել դրանք՝ որպես բնագրի ինքնատիպության երաշխիք:

Շարահյուսական անկանոն կառույցներին կարևոր դեր է վերապահված, օրինակ, Իվ Բոնֆուայի երազապատումներում, որտեղ գործողությունը լքել է ռացիոնալ ժամանակն ու տարածությունը: Ինչպես երգներում, պատումի հերոսը խարխափում է ներքին ժամանակի և տարածության մեջ: Պատկերն աստիճանաբար է սկսում ամբողջանալ, ինչպես «Տաճարի մոտ լաված ձայն» երազապատումում, որից ստորև ներկայացնում ենք մի հատված. «Crois-tu que nous pourrions déchiffrer ces signes, si nous cherchions ? demande la jeune femme, agenouillée, presque nue, tout contre la pierre, sur le gravier presque rouge où il y a des brindilles, et montrant du doigt à son ami un certain groupe de lettres, six ou sept, un peu en retrait des autres» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011, 42).

«Ի՞նչ ես կարծում՝ եթե փորձեինք, կհաջողվե՞ր վերծանել այս նշանները»,-հարցնում է երիտասարդ կինը՝ ծնկի եկած, գրեթե մերկ, քարի դիմաց՝ գրեթե կարմիր մանրախճի վրա, որի մեջ մի քանի մանրիկ ճյուղեր են ընկած, ընկերոջը մատնանշելով ինչ-որ տառերի խումբ, վեց-յոթ տառ՝ մյուսներից փոքր-ինչ առանձնացած» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Նաիրի, թարգմ. Շ. Թամրազյանի, 2015, էջ 42) :

Բնագրում «կին» գոյականին հաջորդող հետադաս լրացումները, որ տրոհված են ստորակետներով (agenouillée, presque nue, tout contre la pierre, sur le gravier presque rouge où il y a des brindilles), ճշգրտելով կնոջ դիրքը՝ ամեն անգամ մի նոր տարր են ավելացնում դրվագի տարածականությանը. «ծնկի եկած, գրեթե մերկ, քարի դիմաց՝ գրեթե կարմիր մանրախճի վրա, որի մեջ մի քանի մանր ճյուղեր են ընկած»: Ասես այդ տարածությունը գոյություն չունի նախապես, այն ուղղակիորեն ծագում է խոսքի ռիթմականությանը համընթաց: Ասես երեքացող, բեկվող, վերսկսվող այդ խոսքն է այն արարում: Այնուհետև երազապատման հե-

րոսները բացահայտում են տառերի գոյությունը, սկզբում՝ «ինչ-որ տառերի խումբ» («un certain groupe de lettres»), ապա թիվը, որ դարձյալ հստակ չէ. «վեց-յոթ» («six-sept»): Անշուշտ, կարելի է հղկել թվարկումը, իրար կցելով հետադաս անդամները՝ կարելի է ստանալ ավելի ներդաշնակ և ամբողջական նախադասություն (օրինակ՝ «վեց-յոթ տառերի խումբ»), սակայն պատումն անմիջապես լքում է երազի երերուն, խարխափող տիրույթը:

Աստիճանաբար ծագող անհստակ, խարխափող պատկերի գեղարվեստական սկզբունքն առկա է նաև հետևյալ նախադասության մեջ. «En effet, sur une paroi, non, sur deux, sur trois, des hommes et des femmes, grandeur nature, debout dans le crépi qui s'écaille» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011, էջ 41).

Շարահյուսության շնորհիվ՝ դասական նկարագրությանը փոխարինում է հայտնությունը՝ ներկայության անմիջական ուժով: Պատերին ինչ-որ կերպարանքներ են պատկերված. անսպասելիորեն հայտնվող պատկերների առաջ բերած ցնցումն ակնհայտ է դառնում վարանման, պատերի թիվը հստակ սահմանելու անկարողության մեջ, որոնց արտահայտությունը դարձյալ շարահյուսությանն է վերապահված: Տարածությունն աղոտ է և աստիճանաբար է միայն սկսում որոշակիանալ, ինչպես երազներում. «Իսկապես, մի պատի վրա, ո՛չ, երկուսի, ո՛չ, երեքի, տղամարդիկ և կանայք են՝ ողջ հասակով կանգնած թափվող ծեփի մեջ» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Նաիրի, 2015, էջ 41):

Ռացիոնալ մտածողության սահմաններից անդին՝ անսպասելի հայտնությունների շարահյուսական արձանագրությունն են դառնում անստորոգյալ նախադասությունները, որոնք մեծ թիվ են կազմում բնագրում: Եվ դարձյալ դա հեղինակի ռիթմական քմահաճույքը չէ: Նախադասությունը դառնում է ներկայությունը որսալու փորձ, ակնթարթի փաստագրություն, որը ժամանակ չունի որևէ գործողություն ներառելու, առանձին ժեստերի կոտորակվելու. «Et à nouveau, si grand le silence. Si, comment dire, indéchiré. Si impénétré» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011, էջ 43):

Չայերեն տարբերակը նույնությամբ պահպանել է անկանոն շարահյուսական կառույցը. «Եվ նորից այնքան մեծ լռությունը: Այնքան, ինչպե՞ս ասեմ, անապական: Անթափանց» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Նաիրի, 2015, էջ 43):

Անստորոգյալ նախադասության մեկ այլ օրինակ «Աշնան սարսուռ» երազապատումից, որը ծայրից ծայր հյուսվում է տարածական և ժամանակային չափումներից դուրս լողացող, այլևս անտրոհելի ներկայությունների շուրջ. «Mais souvent voilettes de deuil, gaze noire» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011, էջ 101): Թարգմանությունը փորձում է հավատարիմ մնալ բնագրի բանաստեղծական ուղերձին.

«Բայց հաճախ՝ սգո շղարշներ, սև քող» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Նաիրի, 2015, էջ 97):

Հետաքրքիր է դիտարկել անստորոգյալ նախադասությունների գործառույթը Հովհաննես Թումանյանի պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում: Հընթացս նշենք, որ եթե Թումանյանի արձակ երկերի թարգմանություններում հետևողականորեն անհետանում են բարբառային ձևերը՝ ջնջելով լեզվական ռելիեֆները, ապա թարգմանչին՝ Լեոն Մարտիրոսյանին, հաջողվում է վերստեղծել թումանյանական արձակի ոճական համարժեքության պատրանքը՝ բնագրի շարահյուսական կառույցների, ասել է թե՛ բնագրի մեղեդայնության նուրբ և խորագնին վերլուծության շնորհիվ: Որոշ բացառություններով՝ անկանոն կառույցները, անստորոգյալ նախադասությունները պահպանվում կամ վերստեղծվում են ֆրանսերեն թարգմանության մեջ:

Անդրադառնանք «Իմ ընկեր Նեսոն» պատմվածքին, որտեղ պարզ է անստորոգյալ նախադասությունների շարադրաբանական գործառույթը, այն է՝ ստեղծել անմիջական ներկայության տպավորություն: Մանկության պատկերները հառնում են հիշողության անհատակ խորքերից, կենդանանում են բացարձակ, լուսանկարչական մի ներկայում, որ դուրս է տևողությունից: Օժտված ներկայության բացառիկ ուժով՝ դրանք մերժում են գործողության եղանակ և տևողություն ճշգրտող բայական ժամանակային ձևերը: Անստորոգյալ նախադասությունները պահպանվել են թարգմանության մեջ, ինչպես ստորև բերվող օրինակում. «Մի խումբ ընկեր երեխաներ էին: **Գյուղացի երեխաներ:**» / «Nous étions un groupe d'enfants, de camarades. **Enfants d'un même village**» (Թումանյան Հ., «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմություն... Չափածո և արձակ տեքստեր», ֆրանսերեն-հայերեն երկլեզվյա հրատարակություն, Actual Art, 2023, էջ 144): Բառացի թարգմանությամբ. «Երեխաների, ընկերների մի խումբ էին: Նույն գյուղի երեխաներ»: Նշենք, որ եթե անգամ թարգմանիչը դիմում է փոփոխությունների, ապա դրանք ոճապես հարազատ են մնում հեղինակի լեզվամտածողությանը, պահպանում են տեքստի շարահյուսական ինքնատիպությունը:

Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությունը վերստեղծում է բնագրի ռիթմական պատկերը՝ հրաժարվելով անկանոն շարահյուսական կառույցները սրբագրելուց: Մի օրինակ, որտեղ ռիթմն իր գործուն մասնակցությունն ունի տեքստի թաքնված ուղերձին. պատմվածքն ավարտվում է գլխավոր հերոսի՝ Նեսոյի հանրային նվաստացման տեսարանով: Չնայած դիպաշարը չի թողնում փրկության ոչ մի ելք՝ պատումը, այնուամենայնիվ, շարունակում է հյուսել որոնող իր կծիկը՝ այդ տեսարանին հակադրելով մի ուրիշ պատկեր՝ մանուկ Նեսոյի պատկերը: Պատմվածքի եզրափակիչ նախադասությունը համառորեն վերադառնում է մանկության ընկերոջ վաղեմի դիմանկարին, որն արտահայտվում է նույնանման

շարահյուսական կառույցի քառակի կրկնությամբ. «**լուսնյակ գիշերներին գերանների վրա նստած հեքիաթ ասող Նեսոն, մաքուր ու միամիտ Նեսոն, իմ մանկության ընկեր Նեսոն**»: Թվարկման անդամներից յուրաքանչյուրը մեզ է ներկայացնում Նեսոյի ինքնության մի նոր բանաձև: Հիշողության ուժով փրկված Նեսոն առճակատում է հասարակական խարանձան առարկա Նեսոյի հետ. «Մեր գյուղում սովորական բան է ն՛ գողությունը, ն՛ հաչիցը կապելը, ն՛ ծեծելը, բայց էս մինը իմ աչքի առաջից ու մտքի միջից չի հեռանում, ինչպես չի հեռանում էն **մանուկ Նեսոն, լուսնյակ գիշերներին գերանների վրա նստած հեքիաթ ասող Նեսոն, մաքուր ու միամիտ Նեսոն, իմ մանկության ընկեր Նեսոն**» » (Թումանյան Հ., «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմություն... Չափածո և արձակ տեքստեր», ֆրանսերեն-հայերեն երկլեզվյա հրատարակություն, Actual Art, 2023, էջ 150):

Թարգմանիչը բնավ չի փորձում կոկել, պարզեցնել բնագրի ինքնատիպ շարահյուսական կառույցը՝ գրեթե նույնությամբ վերարտադրելով մանկության ընկերոջ դիմանկարը ներկայացնող թվարկումը. « Dans notre village, le vol était chose habituelle comme d'attacher les voleurs au poteau ou de les battre, mais ce tableau ne s'efface pas de mon souvenir pas plus que Nesso enfant, **Nesso qui nous contait des histoires aux nuits de lune, Nesso pur et naïf, Nesso, mon ami d'enfance**» » (Թումանյան Հ., «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմություն...», ֆրանսերեն-հայերեն երկլեզվյա հրատարակություն, Actual Art, 2023, էջ 151):

Բնագրի շարահյուսական առանձնահատկությունների պահպանման ուրիշ մի շարք ուշագրավ օրինակներ կարելի է գտնել «Գիքորի» և «Իմ ընկեր Նեսոյի» ֆրանսերեն թարգմանության մեջ: Սակայն վերադառնանք Իվ Բոնֆուայի երազապատումներին՝ փորձելով հետևել, թե ինչպես է շարահյուսությունն իր լիարժեք մասնակցությունն ունենում գեղարվեստական պատկերի ստեղծմանը: Այսպես՝ «Մարսափած կենդանի» երազապատման՝ ստորև հիշատակվող հատվածում շրջակա ամայության պատկերն իր առարկայական արտահայտությունն է գտնում նախադասությունը գլխավորող «ոչինչ» ժխտական դերանունի կրկնության շնորհիվ. «Mais rien, rien d'autre, rien de plus dans le silence de là-bas et de toutes parts, ce silence qui fait corps avec ce qu'il y a de nuit autour de nous, et en nous» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011, էջ 49):

Հայերեն թարգմանության մեջ պահպանվել է «ոչնչի» եռակի կրկնությունը. «Բայց ոչինչ, ուրիշ ոչինչ, ավել ոչինչ լռության մեջ՝ այնտեղ և ամենուր, լռությունը՝ մեծ այս գիշերին հանդիման՝ մեր շուրջ և մեր մեջ» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Նաիրի, 2015, էջ 49) :

Ուշագրավ է խարխափող քայլերի պատկերը «Համլետը լեռներում» տեքստում, որոնց նյութական դրսևորումն է դառնում նախադասության շարահյուսությունը. «Les spectateurs passent le seuil étroit du théâtre, ils

avacent, pressés les uns contre les autres, on croirait à l'infini, tâtonnant, trébuchant, presque à en tomber, dans cette nuit ; et là-bas, en avant, que se passe-t-il ? » (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011, էջ 74):

«Հանդիսատեսները հատում են թատրոնի նեղ շեմքը, առաջանում են՝ իրար սեղմված, թվում է՝ անվերջորեն, խարխափելով, սայթաքելով, գրեթե ընկնելով մութ այդ գիշերի մեջ. և այնտեղ՝ առջևում, ի՞նչ է կատարվում» (Բոնֆուա Իվ, «Ժամը ներկա», Նաիրի, 2015, էջ 72):

«Իրար սեղմված, թվում է՝ անվերջորեն, խարխափելով, սայթաքելով, գրեթե ընկնելով մութ այդ գիշերի մեջ». իրարից ստորակետներով տրոհված անդամները յուրահաստուկ՝ երերուն մեղեդայնություն են ստեղծում: Իմաստային ծավալն անբաժան է ռիթմից, ծնվում է ռիթմից. ասես յուրաքանչյուր անդամ խավարի նոր միջանցք բացի, մինչև նախադասությունը հանգի կենսական նշանակություն ունեցող տեղի մակբային «այնտեղ՝ առջևում». «և այնտեղ՝ առջևում, ի՞նչ է կատարվում»:

Անշուշտ, շարահյուսության ծառայեցումը գեղարվեստական պատկերին ժամանակակից արձակի մենաշնորհը չէ, երբեմն շարահյուսական անկանոն կառույցներին կենսական դեր է վստահված ամենականոնիկ համարվող գրվածքներում: Դրա ամենատպալոբիչ օրինակներից է «Մահապարտի վերջին օրը», որ երիտասարդ Հյուգոյի առաջին և ամենափոթորկուն վիպական փորձն է: Ջնդանում իր կյանքի վերջին ժամերը սպիտակ թղթին հանձնող երիտասարդ մահապարտի օրագրությունը, որն ընթերցողին հաղորդակից է դարձնում վերջինիս ապրումներին, հարուստ է անկանոն կառույցներով՝ անենթակա, անստորոգյալ, կտրտվող կամ կրկնվող նախադասություններով, անվերջանալի, հևասպառ թվարկումներով, որոնք ավարտվում են կախման կետերով: Շատ որոշակի դեր է վստահված շարահյուսական այս կառույցներին. դրանք կոչված են հաղորդելու շուրջկալի մեջ հայտնված մտքի հուսահատ պտույտները, գահավեժ ցատկերը հորիզոնից հորիզոն, որոնք փակվում են մեկ առ մեկ:

Մի օրինակ վերջին դրվագից, որտեղ անստորոգյալ նախադասությունն ու կիսատ մնացող ֆրագն ընթերցողին մասնակից են դարձնում այլևս անհնարին դարձած մտքի հեքին. «Le juge et le bourreau sont sortis. Je suis seul. Seul avec deux gendarmes. Oh ! l'horrible peuple avec ses cris d'hyène. **Qui sait si je ne lui échapperai pas ? si je ne serai pas sauvé ? si ma grâce... Il est impossible qu'on ne me fasse pas grâce !**» (Հյուգո Վ., «Մահապարտի վերջին օրը», Librio, 2012, էջ 79):

Այս դեպքում հերոսի ապրումը, հույզը ներհյուսված է բնագրի ինքնատիպ շարահյուսությանը, ծնվում է շարահյուսությունից: Հետևաբար դրա պահպանումը կենսական խնդիր է թարգմանության մեջ. «Դատավորն ու դահիճը դուրս եկան: Ես մենակ եմ: Մենակ՝ երկու ժանդարմի հետ: Օ՛, սուկալի այդ ժողովուրդը՝ բորենու վայրագ ճիչերով: **Ո՞վ գիտե, գուցե խո՞ւս տամ նրա ճիրաններից, գուցե փրկվե՞մ, գուցե իմ ներումը...**

Անհնա՛ր է, որ ինձ ներում չՆորհեն» (Հյուգո Վ., «Մահապարտի վերջին օրը», Անտարես, 2020, թարգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, էջ 136):

Եվ մի ուրիշ դրվագ, որտեղ դարձյալ անկանոն, այս անգամ՝ ավելի ծավալուն շարահյուսական կառույցը՝ իր կիսատ մնացող, անվերջանալի թվարկմամբ, բեմականացնում է մահամերձ մտքի խորտակումը անէ պատկերների հորձանուտում. «Je commençais à ne plus voir, à ne plus entendre. **Toutes ces voix, toutes ces têtes aux fenêtres, aux portes, aux grilles des boutiques, aux branches des lanternes ; ces spectateurs avides et cruels ; cette foule où tous me connaissaient et où je ne connais personne ; cette route pavée et murée de visages humains...** J'étais ivre, stupide, insensé» (Հյուգո Վ., «Մահապարտի վերջին օրը», Libro, 2012, էջ 77):

Հայերեն թարգմանության մեջ շարահյուսությունը հետամուտ է բնագրի ռիթմական հեքին. «Սկսում էի ոչինչ չլսել, ոչինչ չտեսնել: **Բոլոր այդ ձայները, պատուհաններից, դռներից, վաճառակրպակների ճաղերից, լապտերների ձողերից կախված բոլոր այդ գլուխներն անկուշտ ու վայրագ հանդիսականների, այդ ամբոխը, որտեղ ամենքը ճանաչում էին ինձ, ու որտեղ ես չէի ճանաչում ոչ մեկին, այդ ճանապարհը՝ ծայրից ծայր պատված, սալարկված մարդկային դեմքերով...** Հարբած էի, ապշահար, անէացած» (Հյուգո Վ., «Մահապարտի վերջին օրը», Անտարես, 2020, թարգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, էջ 134):

Այսպիսով՝ վերը հիշատակված օրինակների միջոցով փորձեցինք ցույց տալ, թե ինչպես շարահյուսությունը, վերլենյան՝ «երաժշտությունը ամենից առաջ» (de la musique avant toute chose) նշանաբանից անդին, պայմանավորում է գեղարվեստական տեքստի ներքին բովանդակությունը, հունավորում իմաստային ծավալն ու ներհյուսվում նրան: Հետևաբար՝ շարահյուսական առանձնահատկությունների վերլուծությունն ու վեստեղծումը գեղարվեստական արձակի թարգմանության կարևորագույն խնդիրներից է:

Վերջաբան

«Ի խույզ կորուսյալ ժամանակի» կոթողային կառույցի դրվագներից մեկում՝ «Սվանի մի սեր» գրքում, Մարսել Պրուստը դժվարին մի փորձ է ձեռնարկում. սղագրել, բառերով պատմել երաժշտական գործի մի քանի տակտերը: Նկարագրել, բառապատկերների վերածել Վենտոյի սոնատի այն մի քանի հնչյունները, որ դուրս են կորզել հերոսին «բարոյական ամլության» զնդանից («sécheresse morale», Proust M., «Un amour de Swann», Librairie générale française, 1987, p. 37): Խոստովանելով երաժշտության ամենախորքային «անթարգմանելիությունը»¹ Պրուստը, այնու-

¹ Բնագրում՝ «le plaisir spécial et **intraduisible** que lui avait fait la phrase» («առանձնահատուկ և **անթարգմանելի** այն հաճույքը, որ պատճառել էր իրեն երաժշտական ֆրագը»), Proust M., «Un amour de Swann», Librairie générale française, p. 37.

ամենայնիվ, գեղարվեստական կերպավորման հնարքների՝ փոխաբերությունների, անձնավորման, մակդիրների, համեմատությունների, ֆիգուրատիվ և արատրակտ ինքնատիպ պատկերային շղթաների միջոցով ձեռնամուխ է լինում երաժշտական մի քանի տակտի բանաստեղծական տրանսպոզիցիային: Վեր դասելով երաժշտությունն արվեստի մյուս բոլոր ճյուղերից՝ որպես վերլեզվական երևույթ, որտեղ իմաստն անտրոհելի է հնչյունից, ծնվում է հնչյունից՝ մեծ վիպասանն ականա հիշեցնում է իր ժամանակակիցներին և գրական հետնորդներին ճշմարիտ պոեզիայի ծագումն ու էությունը. մեղեդին՝ բառի անկրկնելի այդ ճառագումը, որ սկիզբ է առնում բառի հնչյունական պատկերի և իմաստի սերտաճումից:

Եթե անձանթ «անցորդուհու»¹ («une passante», Proust M., «Un amour de Swann», Librairie générale française, 1967, p. 35) կերպարանք առած հնչյունների մտապատկերը փրկում է Պրուստի հերոսին, ապա գեղարվեստական տեքստի հնչյունական պատկերը՝ առաջին հերթին՝ շարահյուսական իր առանձնահատկություններով, բաղաձայնայինների և առձայնայինների իր համանվագով, կարող է փրկել թարգմանչին իմաստախեղման ծուղակներից:

Գրականության ցանկ

1. Արիստոտել, «Պոետիկա», Հայպետհրատ, 1955
2. **Բակունց Ա.**, «Ընտրանի», Հայագիտակ-Նաիրի, 2009
3. **Բակունց Ա.**, «Մթնաձոր», Parenthèses, 1990
4. **Բերման Ա.**, «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984
5. **Բոնֆուա Իվ**, «Թարգմանիչների համայնքը», Presses universitaires de Strasbourg, 2000
6. **Բոնֆուա Իվ**, «Համլետի վարանումը կամ Շեքսպիրի որոշումը», Seuil, 2015
7. **Բոնֆուա Իվ**, «Ժամը ներկա», Mercure de France, 2011
8. **Բոնֆուա Իվ**, «Ժամը ներկա», թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շուշանիկ Թամրազյանի, Նաիրի, 2015
9. **Ռոբ-Գրիյե Ա.**, «Նոր վեպի համար», Gallimard, 1963
10. **Լակու-Լաբարթ Ֆ.**, «Պոեզիան՝ որպես ներքին փորձ», Christian Bourgeois, 2015
11. «Թարգմանության տասներեքերորդ միջազգային համաժողով (Առլ, 1996), (Իվ Բոնֆուայի բացման խոսքը), Actes Sud, 1997
12. **Թոթովենց Վ.**, «Կյանքը Հին հռովմեական ճանապարհի վրա», Հայաստան, 1966

¹ Բնագրում՝ « Mais rentré chez lui, il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement qu'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom .» («Բայց տուն դառնալով՝ Սվանը նրա կարիքը զգաց, նա նման էր այն մարդուն, որի կյանք նորահայտ մի գեղեցկության պատկեր է մուտք գործել՝ մի պահ նշմարված անցորդուհու շնորհիվ, պատկեր, որն առավել մեծ արժեք է հաղորդում սեփական զգայունակությանը, թեև նա չգիտի անգամ՝ երբևէ իրեն կհաջողվի՝ նորից տեսնել նրան, ում սիրում է արդեն, և ում անունն անգամ չգիտի», Proust M., « Un amour de Swann », Gallimard, p. 35.

13. **Թորոլենց Վ.**, «Կյանքը Հին հռովմեական ճանապարհի վրա», Nos terres d'enfances ; l'Arménie des souvenirs, Parenthèses, 2010
14. **Թումանյան Հ.**, «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրամությունը: Բանաստեղծություններ և արձակ տեքստեր», երկեզվյա հրատարակություն, հրատարակության պատրաստումը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շ. Թամրազյանի, Actual art, 2023
15. **Հյուգո Վ.**, «Մահապարտի վերջին օրը», Librio, 2012
16. **Հյուգո Վ.**, «Մահապարտի վերջին օրը», հրատարակության պատրաստումը, թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շուշանիկ Թամրազյանի Անտարես, 2020
17. **Հյուդերլին Ֆ.**, «Նշումներ *Էդիպոս արքայի* թարգմանության շուրջ», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967
18. **Հյուդերլին Ֆ.**, «Նամակագրություն», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967
19. **Ներվալ Ժ. դը.** «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», Flammarion, 2013
20. **Ներվալ Ժ. դը.** «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», հրատարակության պատրաստումը, թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շուշանիկ Թամրազյանի, Նաիրի, 2016
21. **Շլայերմախեր Ֆ.**, «Թարգմանության տարբեր մեթոդների շուրջ», Seuil, 1999
22. **Պրուստ Մ.**, «Սվանի մի սեր» («Ի խույզ կորուսյալ ժամանակի»), Librairie générale française, 1987

Références

1. Aristote, « Poetica », Haïpethrat, 1955
2. **Bakounts A.**, «Intrani», Haïaguitak-Naïri, 2009
3. **Bakounts A.**, «Mtnadzor», Parenthèses, 1990
4. **Berman A.**, «L'épreuve de l'étranger», Gallimard, 1984
5. **Bonnefoy Yves**, «La communauté des traducteurs», Presses universitaires de Strasbourg, 2000
6. **Bonnefoy Yves**, « L'hésitation de Hamlet et la décision de Shakespeare », Seuil, 2015
7. **Bonnefoy Yves**, «L'heure présente», Mercure de France, 2011
8. **Bonnefoy Yves**, « Jame nerka », Nairi, traduction, édition établie et annotée par Chouchanik Thamrazian, 2015
9. **Robbes-Grillet A.**, «Pour un nouveau roman», Gallimard, 1963
10. **Lacoue-Labarthe Ph.**, «La poésie comme expérience», Christian Bourgeois, 2015
11. **Totovents V.**, «Kianke Hin hrovmeakan tchanaparhi vra», Haïastan, 1966
12. **Totovents V.**, « La vie sur l'Ancienne voie romaine », Nos terres d'enfances ; l'Arménie des souvenirs, Parenthèses, 2010
13. **Toumanian H.**, «*Je viens vers toi, ma tristesse ancienne*. Poèmes et proses», édition bilingue établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, Actual art, 2023
14. Treizièmes Assises de la Traduction littéraires (Arles 1996), la conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy, Actes Sud, 1997.
15. **Hugo V.**, «Le dernier jour d'un condamné», Librio, 2012
16. **Hugo V.**, «Mahaparti verdjin ore», traduction, édition établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, Antares, 2020
17. **Hölderlin F.**, «Notes sur la traduction d'Œdipe le tyran», Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967
18. **Hölderlin F.**, «Correspondances», Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967

19. **Nerval G.** de, «Sylvie. Souvenirs du Valois», Flammarion, 2013
20. **Nerval G.** de, «Sylvie. Valuai hishorutiunner», Nairi, traduction, édition établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, 2016
21. **Schleiermacher F.**, « Des différentes méthodes du traduire et autres textes », Seuil, 1999
22. **Proust M.**, « Un amour de Swann », Librairie générale française, 1987

Շուշանիկ Թամրազյան – Գիտական հետաքրքրություններն առնչվում են ֆրանսիական դասական և արդի գրականությանն ու արվեստին, համեմատական գրականությանն ու թարգմանաբանությանը: 2006 թ. Մոնպելյեի Պոլ Վալերիի անվան համալսարանում արժանացել է *Docteur ès lettres* գիտական աստիճանին՝ Իվ Բոնֆուայի թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսության համար («*Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction*»): Բանաստեղծ, թարգմանիչ, թարգմանական և հեղինակային տասնյակ գրքերի հեղինակ է: Հեղինակել է քսանից ավելի հոդված, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են ֆրանսիական գրական և գիտական հանդեսներում (*Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy*; «*Le dialogue et la poésie*», *Presses universitaires de Strasbourg*; «*L'Europe*»; *Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry*):

OORCID ID 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazian@gmail.com

Shushanik Tamrazyan est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université d'Etat d'Erévan (Arménie). Elle enseigne également la littérature comparée et la traduction. En 2006 elle a soutenu une thèse de doctorat à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, consacrée à l'œuvre d'Yves Bonnefoy («*Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction*»). Elle est écrivain et traductrice littéraire. Elle est auteur de plus d'une vingtaine d'articles dont certains ont été publiés dans des revues et périodiques françaises (*Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy*; «*Le dialogue et la poésie*», *Presses universitaires de Strasbourg*; «*L'Europe*»; *Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry*):

OORCID ID 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazian@gmail.com

Шушаник Тамразян: В сферу научной деятельности входят французская литература, сравнительная литература, теория художественного перевода, культурология. В 2006 в университете Монпелье 3-Поль Валери удостоилась степени кандидата филологических наук (docteur ès lettres) за научное исследование, посвященное переводам французского поэта и переводчика Ив Бонфуа ("Мечта Ив Бонфуа. Поэтика литературного перевода"). Является автором поэтических сборников и многочисленных статей (бл. 20) в числе которых - исследования, напечатанные в зарубежных литературных и научных журналах и сборниках.

OORCID ID 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazian@gmail.com

Ընդունվել է սպառնության 18.04.2024թ.:

Արմեն Մանուկյան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID: 0000-0002-3050-1055
manukyan-armen@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-185

**ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆՉԱԿԱՆ
ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ ՀԱՐՑԵՐ**

Բանալի բառեր - Վահագն Դավթյան, թարգմանական գրականություն, հեղինակ և թարգմանիչ, անհատականություն, հոգեհարազատություն, Սերգեյ Եսենին, բնագիր և թարգմանություն:

Վահագն Դավթյանը 20-րդ դ. հայ նշանավոր բանաստեղծներից է և միաժամանակ մեր լավագույն թարգմանիչներից մեկը, որը մեծ արվեստով առաջին անգամ հայ ընթերցողին է ներկայացրել օտարազգի և օտարազիր հայ մի շարք բանաստեղծների բազմաթիվ գեղեցիկ ստեղծագործություններ:

Իր ստեղծագործական ուղուն զուգընթաց՝ նա ավելի ու ավելի է հղկել իր թարգմանչական տաղանդը, ինչի շնորհիվ արդեն 1950-ական թվականներից սկսած տպագրել է Պուշկինի ու Լերմոնտովի, Ալեքսանդր Բլոկի ու Սերգեյ Եսենինի, Աննա Ախմատովայի ու Ռոբերտ Ռոժդեստվենսկու, Ռոբերտ Բյորնսի ու Ջորջ Բայրոնի, Էդուարդաս Մեժե-լայտիսի, Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկայի, Ուոլթ Ուիթմենի և ուրիշ շատերի ստեղծագործությունների իր բարձրարժեք թարգմանությունները: Որն է ստեղծագործություն թարգմանելիս Դավթյանն առաջնորդվել է հետևյալ հստակ չափանիշներով. 1. պոզիայի թարգմանիչը պետք է անհատականություն լինի և կարողանա բնագրի հեղինակի տաղանդի և վարպետության դեմ երևան հանել սեփական տաղանդն ու վարպետությունը. 2. թարգմանվող բանաստեղծը պետք է հոգեհարազատ լինի թարգմանչին. 3. Թարգմանության մեջ կարևորը թարգմանվող հեղինակի ոգին ու շունչը, ապրումներն ու զգացումները, խոհերն ու տրամադրությունը ճիշտ արտահայտելն է. 4. լավ թարգմանիչը նույնիսկ տողացի կամ միջոտորդավորված թարգմանություններից կարող է արվեստի գործ ստեղծել: Ինքը՝ Վ. Դավթյանը, թարգմանել է երկու ձևով էլ և իր օրինակով հաստատել իր ճշմարտացիությունը:

Բանաստեղծը թարգմանություններ է կատարել շատ լեզուներից և էլ՝ ավելի շատ բանաստեղծներից, բայց նրանցից մի քանիսի նկատմամբ հատուկ սեր է տածել: Դրանք են Շանդոր Պետեֆին, Ռոբերտ Բյորնսը, Ալ. Բլոկը և հատկապես Սերգեյ Եսենինը:

Որպես թարգմանչի՝ Դավթյանի գործունեությանն անդրադարձել են և՛ ուսումնասիրողները, և՛ նրա գրչակից ընկերները, թեև շատ քիչ: Նշվել են Դավթյան թարգմանչին բնորոշ հիմնական հատկանիշները, բայց միաժամանակ ճշմարտացիորեն արձանագրվել է, որ նրա թարգմանչական ժառանգությունը արժանի է ավելի մանրակրկրտ ու հետևողական ուսումնասիրության: Այս հոդվածը ևս, ամենին չհավակնելով ամբողջական ուսումնասիրություն լինելուն, գալիս է ամփոփելու մինչ այժմ այս բնագավառում արվածը, որոշ դիտարկումներ կատարելու և թարգմանչական արվեստի որոշ հարցերի վրա ուշադրություն հրավիրելու:

Armen Manukyan
Doctor in Philology,
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA
ORCID ID: 0000-0002-3050-1055
manukyan-armen@mail.ru

SOME QUESTIONS OF VAHAGN DAVTYAN'S TRANSLATION ART

Keywords - Vahagn Davtyan, translation literature, author and translator, personality, kindred spirits, Sergey Yesenin, original and translation.

Vahagn Davtyan is one of the famous Armenian poets of the 20th century and at the same time one of our best translators, who for the first time presented to Armenian readers many wonderful works of foreign and foreign-language Armenian poets.

Parallel to his creative path, he increasingly honed his translation talent, thanks to which, since the 1950s, he has published his highly artistic translations of works by Pushkin and Lermontov, Alexander Blok and Sergei Yesenin, Anna Akhmatova and Robert Rozhdestvensky, Robert Burns and George Byron, Eduardas Mezhelaitis, Federico Garcia Lorca, Walt Whitman and many others. When translating a work, Davtyan was guided by the following clear criteria: 1. the translator of poetry should be a person and be able to identify his own talent and skill against the talent and skill of the original author; 2. the poet being translated should be close to the translator in spirit; 3. in translation, it is important to correctly express the spirit and breath of the translated author, experiences and feelings, thoughts and mood; 4. a good translator can create a work of art even from lowercase or indirect translations. Davtyan translated both ways and confirmed his truthfulness by his example.

The poet translated from many languages and even more poets, but he had a special love for some of them. These poets are Sandor Petefi, Robert Burns, Al. Blok and especially Sergei Yesenin.

Both researchers and his friends poets paid attention to Davtyan's work as a translator, although very little. The main features inherent in Davtyan as a translator were noted, but at the same time it was truthfully recorded that his translation legacy is worthy of a more detailed and consistent study. This article also, without pretending to be a complete study, comes down to summarizing what has been done so far in this area, making some comments, as well as drawing attention to some issues of translation art.

Армен Манукян
Кандидат филологических наук,
Институт литературы им. М. Абегайна НАН РА
ORCID ID: 0000-0002-3050-1055
manukyan-armen@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ИСКУССТВА ВААГНА ДАВТЯНА

Ключевые слова - Ваагн Давтян, переводческая литература, автор и переводчик, личность, родственные души, Сергей Есенин, оригинал и перевод.

Ваагн Давтян один из известных армянских поэтов 20-го века и в то же время один из лучших наших переводчиков, впервые представивший армянским читателям множество прекрасных произведений иностранных и иноязычных армянских поэтов.

Параллельно своего творческого пути, он все больше оттачивал свой переводческий талант, благодаря чему уже с 1950-х годов опубликовал свои высокохудожественные переводы произведений Пушкина и Лермонтова, Александра Блока и Сергея Есенина, Анны Ахматовой и Роберта Рождественского, Роберта Бёрнса и Джорджа Байрона, Эдуардаса Межелайтиса, Федерико Гарсиа Лорки, Уолта Уитмена и многих других. При переводе какого-либо произведения Давтян руководствовался следующими четкими критериями: 1. переводчик поэзии должен быть личностью и уметь выявлять собственный талант и мастерство против

տալանտի և մաստերության օրինակ; 2. արձագանքող լեզուի լեզուաբանը պետք է լինի միայն լեզուի օգուտը համարողը; 3. լեզուի օգուտը համարողը պետք է լինի միայն լեզուի օգուտը համարողը; 4. լեզուի օգուտը համարողը պետք է լինի միայն լեզուի օգուտը համարողը:

Սույն աշխատանքի նպատակն է քննարկել լեզուի օգուտը համարողի դերը լեզուի օգուտը համարողի կողմից:

Կարգադրության համաձայն, լեզուի օգուտը համարողը պետք է լինի միայն լեզուի օգուտը համարողը: Այսինքն, լեզուի օգուտը համարողը պետք է լինի միայն լեզուի օգուտը համարողը:

Ներածություն

Վահագն Դավթյանը 20-րդ դ. հայ գրականության նշանավոր դեմքերից է, բանաստեղծ, որի ստեղծագործությունը, թարգմանչական և գրական-հասարակական գործունեությունն ընդհանրապես դեռ կարող են հանգամանալից քննության: Ապացույց՝ գրականագետ Մելիքյանի Գրիգորյանի բոլորովին վերջերս լույս տեսած նոր ծավալուն ուսումնասիրությունը՝ «Վահագն Դավթյանի պոեմները» (Գրիգորյան, 2021): Այս գրքին, անտարակույս, հետևելու են այլ գրքեր ու հոդվածներ, նոր ուսումնասիրություններ, որոնցում Դավթյանի գրական ժառանգությունը էլ՝ ավելի խորքային քննության է ենթարկվելու և արժևորվելու է ըստ ամենայնի: Մեծ ուշադրության է արժանի նաև Վահագն Դավթյանի թարգմանչիչը, քանի որ նա ոչ միայն հրաշալի բանաստեղծությունների ու պոեմների հեղինակ է, մարդկային սրտի և հոգու լարերը շարժող մոգ, այլև հիանալի թարգմանիչ, որը մեծ արվեստով առաջին անգամ հայ ընթերցողին է ներկայացրել օտարազգի և օտարազգի հայ մի շարք նշանավոր բանաստեղծների բազմաթիվ գեղեցիկ ստեղծագործություններ:

Իր թարգմանչական վարպետությամբ Վահագն Դավթյանը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ բանաստեղծների մեջ անկասկած լավագույններից է, և նրան՝ որպես թարգմանչի, ուսումնասիրողներն ու գրչակից ընկերները անդրադարձել են, թեև շատ քիչ: Հրանտ Թամրազյանն, օրինակ, գրել է. «Նա ունի շատ թարգմանություններ ժամանակակից և դասական բանաստեղծներից: Այդ թարգմանություններն առանձնապես են ներքին հարազատությամբ և խոսքի վարպետությամբ: Դա միանգամայն հասկանալի է: Թարգմանությունը նա դիտում է որպես իր ստեղծագործական աշխատանքի անբաժանելի մասը» (Թամրազյան, 1973: XVII): Գրականագետը նշել է Դավթյանի թարգմանչիչի բնորոշ հիմնական հատկանիշը՝ թարգմանվող բանաստեղծների հոգու ջերմությունը, ներքին այրումը և խոսքի յուրահատկությունը պահպանելու կարողությունը (նույն տեղում,

XVIII): Որպես թարգմանչի՝ ամենաշատը Վ. Դավթյանին անդրադարձել են ժ. Քալանթարյանը և Դ. Գասպարյանը իրենց «Վահագն Դավթյան» գրքերում (Քալանթարյան, 1991: 158-160; Գասպարյան 2007: 322-331): ժ. Քալանթարյանը մեծապես արժևորել է բանաստեղծի թարգմանչական վաստակը՝ իր խոսքում մեկ անգամ ևս հաստատելով, որ «թարգմանությունը Դավթյանի ստեղծագործության բնական շարունակությունն է, որի մեջ գրական մեծերի խոսքը հայերեն հնչեցնելուց, նրանց ստեղծագործությունը մեր հոգևոր կյանքի փաստ դարձնելուց բացի, բանաստեղծը կրկին հաստատում է իրեն, իր նախասիրությունները, որոնումներն ու տրամադրությունները» (Քալանթարյան, 1991: 160): Դ. Գասպարյանն իր գրքի «Թարգմանիչը» գլխում ներկայացրել է Վ. Դավթյանի թարգմանչական արվեստի առանձնահատկությունները և դիպուկ օրինակներով ցույց տվել բանաստեղծի գրական վարպետությունն ու թարգմանվող տարբեր ստեղծագործությունների ոգու մեջ ներթափանցելու նրա ունակությունը՝ միաժամանակ արձանագրելով, որ «Վահագն Դավթյան թարգմանիչը նյութի իր հարուստ ընդգրկումով և բազմակողմանի հարցադրումներով արժանի է ավելի մանրակրկիտ ու հետևողական հետազոտության» (Գասպարյան, 2007: 331): Համաձայնելով հարգելի գրականագետի կարծիքին՝ միաժամանակ պետք է նշեմ, որ այս հոդվածը ևս բոլորովին չի հավակնում այդ բացը լրացնելու, այլ գալիս է ամփոփելու մինչ այժմ այս բնագավառում արվածը, ինչ-ինչ դիտարկումներ կատարելու և թարգմանչական արվեստի որոշ հարցերի վրա ուշադրություն հրավիրելու: Խոսքը, մասնավորապես, Վահագն Դավթյան բանաստեղծ-թարգմանչի թարգմանչական-ստեղծագործական ազատության սահմանները ճշտելու կամ գոնե մոտավորապես հստակեցնելու հարցի մասին է, որը, ըստ ամենայնի, բարդ և աշխատատար խնդիր է՝ կապված լեզուների իմացության և տեքստաբանական մանրակրկիտ քննությունների հետ: Առաջին անգամն է, որ, բարձր գնահատելով Վ. Դավթյանի թարգմանչական վաստակը, այնուամենայնիվ Ս. Եսենինի մեկ բանաստեղծության թարգմանության օրինակով ցույց է տրվել, որ թարգմանիչը հաճախ շատ ազատ է վարվել բնագրի տեքստի հետ, կարելի է նույնիսկ ասել՝ չարաշահել է թարգմանչի ստեղծագործական ազատությունը, ու թեև թարգմանության արդյունքում ստացվել է բնագրին հոգեհարազատ լավ բանաստեղծություն, այնուհանդերձ Վ. Դավթյանի թարգմանությունների (և ընդհանրապես չափածո թարգմանական գրականության)՝ բնագրին համարժեքության հարցը այսօր մնում է բաց և շատ արդիական է:

Վ. Դավթյանը թարգմանչի և թարգմանության մասին

Որպես 1940-ական թթ. գրական ասպարեզ իջած բանաստեղծ՝ Դավթյանն անշուշտ չէր կարող զերծ մնալ սոցիալիզմ կառուցող երկրում իշխող գաղափարախոսական կադապարներից, այստեղից էլ նրա թարգմա-

նական առաջին գործերը՝ ռուս խորհրդային բանաստեղծ, առավելապես իր քաղաքացիական պոեզիայով հայտնի Ստեպան Շչիպաչովի (ի դեպ, Ատալինյան մրցանակի կրկնակի դափնեկիր է, մահից (1980) հետո գրեթե չի հիշվում) բանաստեղծությունների ժողովածուն (Շչիպաչով, 1951)¹, մանկագիր Նինա Նայդենովայի «Ես շատ գործեր ունեմ» գրքուկը (1953), թուրք կոմունիստ բանաստեղծ Նազիմ Հիքմեթի «Ձոյա» պոեմը (1953) և այլն:

«Ժողովուրդների հոր» մահից (1953) և հատկապես ՄՄԿԿ 20-րդ համագումարից (1956) հետո, սովետների հսկա երկրում ստեղծված նոր քաղաքական-հասարակական պայմաններում, բնականաբար որոշակիորեն փոխվում են նաև Վ. Դավթյանի հետաքրքրությունները. նա ձեռք է զարկում որակապես բոլորովին տարբեր պոեզիայի թարգմանությանը՝ իր համար բացահայտելով (կամ նորովի բացահայտելով) հունգար նշանավոր բանաստեղծ Շանդոր Պետեֆիի ստեղծագործությունը (Պետեֆի, 1957): Ու թեև երկար չտևեց «խրուչչովյան ձևալը», այնուամենայնիվ Դավթյանը թարգմանության ասպարեզում արդեն գտել էր ուղենիշներ (դրանք, ըստ էության, գտնելու կարիք առանձնապես չկար էլ, քանի որ դրանք բխում էին հենց նրա ստեղծագործ էությունից), որոնք նրան հնարավորություն տվեցին հետագա տարիներին ընթերցողների դատին ներկայացնելու Պուշկինի, Լերմոնտովի, Ալեքսանդր Բլոկի, Սերգեյ Եսենինի, Աննա Ախմատովայի, Ռոբերտ Ռոժդեստվենսկու, Ռոբերտ Բյորնսի, Ջորջ Բայրոնի, Էդուարդաս Մեժելայտիսի, Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկայի, Վահե Գոդելի, Դայանա Տեր-Նովիաննիսյանի, Ալիսիա Կիրակոսյանի և ուրիշ շատերի ստեղծագործությունների իր բարձրարժեք թարգմանությունները:

Հետևելով Վ. Դավթյանի թարգմանչական գործունեության այս երկրորդ՝ հասուն շրջանին², քննելով, թե ինչ է թարգմանել և ինչպես, կարելի է հստակ նկատել մի կարևոր առանձնահատկություն. բանաստեղծը ո՛չ հեղինակների պատահական ընտրություն է կատարել, ո՛չ էլ իր աշխատանքին մոտեցել է, իր բառով ասած, արհեստավորի նման, այլ առաջնորդվել է որոշակի, հստակ սկզբունքներով, որոնք նա հետագայում ձևակերպել է իր «Բանաստեղծության թարգմանիչը հեղինակակից է»

¹ Դավթյանը թարգմանել է ժողովածուում տեղ գտած բանաստեղծություններից 52-ը, 86 բանաստեղծություն թարգմանել է Պարույր Միքայելյանը: Դրանք կոմունիզմին, Հայրենական մեծ պատերազմում տարած հաղթանակին, սոցիալիստական աշխատանքին նվիրված, ինչպես նաև սիրային և խոհական բանաստեղծություններ են:

² Հասուն շրջան կամ հասունացում ասելով՝ նկատի ունեմ թարգմանչի համար երկու կարևոր հատկանիշ. 1. ստեղծագործական որոշակի ուղի անցնելը՝ բանաստեղծական վարպետության որոշակի մակարդակի հասնելով, և 2. այլ թարգմանվող բանաստեղծների ստեղծագործական աշխարհ, գրական լաբորատորիա ներթափանցելու հմտության ձեռքբերումը:

հողվածում (1980): Ըստ էության Դավթյանը պարզապես, որպես առիթ օգտագործելով իր հետ պատահած մի դեպք, շարադրել է թարգմանության այն կարևորագույն սկզբունքները, որոնցով առաջնորդվում էր ոչ միայն ինքը, այլ նաև Թումանյանն ու Չարենցը, Տերյանն ու Իսահակյանը, Պարույր Սևակն ու Համո Սահյանը: Ըստ նրա՝ պոեզիայի թարգմանիչը պետք է անհատականություն լինի. «Եթե անհատականություն չէ, ապա թարգմանվող գործերից անխուսափելիորեն կջնջի անհատականության կնիքը, տեղը թողնելով իր անդամ ստվերը: Ավելին, եթե անհատականություն չէ, պիտի ենթադրել, որ ստեղծագործող էություն չէ և չի կարող որևէ գործի մեջ շունչ ու հոգի դնել: Հետևաբար թարգմանությունն էլ մի յուրահատուկ փորձաքար է, որի վրա ստեղծվում է տվյալ բանաստեղծի անհատականությունը, տաղանդը, վարպետությունը, քանի որ պոեզիայի թարգմանությունը ոչ թե տվյալ գործը այլ մի լեզվով կատարել է նշանակում, այլ ներշնչումով և ոգով վերստեղծել. թարգմանիչն, այո՛, վերստեղծող է, թարգմանվող գործի հեղինակակիցը, եթե ոչ ավելին» (Դավթյան, 1989: 155)¹: Հիմնավորելով իր միտքը՝ Դավթյանը համոզիչ կերպով բացատրել է, թե ինչու է թարգմանիչի աշխատանքը ստեղծագործական աշխատանք: Նրա համար բանաստեղծությունը «խոսքի ու երաժշտության մի յուրահատուկ համահյուսվածք է, բառերն այդտեղ իրարից գաղտնիքներ ունեն և միշտ չէ, որ իրենց սովորական իմաստներով են հանդես գալիս, տողերի արանքներում անըմբռնելի խորհուրդներ կան, որ ոգի, շունչ, տարերք և նման այլ բառերով ենք կոչում, տրամադրություն կա, որ տվյալ լեզվի հնչյունական համակարգով, շեշտադրությամբ, բառերի յուրահատուկ շարահյուսությամբ է ստեղծվում... Ահա այդ և նման այլ հանգամանքներն են, որ չեն ենթարկվում թարգմանության, պիտի վերստեղծվեն...» (նույն տեղում, 156-157)²:

¹ Համեմատության համար բերենք Թումանյանի միտքը նույն այս հարցի վերաբերյալ. «... Լավ թարգմանությունը համարժեք է ինքնուրույն ստեղծագործության» (Հայ գրողները..., 1985: 139):

² Անշուշտ, ճիշտ, համոզիչ ու միաժամանակ գեղեցիկ բացատրություն է, և թարգմանիչի ստեղծագործական ազատության հարցի շուրջ որևէ տարակարծություն լինել չի կարող (տե՛ս, օրինակ, Չոպանյան, 1903: 217-218): Բայց կա նաև հարցի երկրորդ կողմը, այն է՝ ինչ չափով է թարգմանիչը ազատ իր ստեղծագործ էությունը դրսևորելու, օտար հեղինակի տաղանդի ու վարպետության դեմ իր սեփական տաղանդն ու վարպետությունը մրցության հանելու գործում: Թարգմանվող տեքստի և թարգմանվածքի համարժեքության հարցը թարգմանության տեսության մեջ եղել ու մնում է հիմնաքարային հարցերից մեկը (Հակոբյան, 2005: 12-18, 99-100; Ղազարյան, 2019: 113-123; Քամայան, 2020: 18-20; Бархударов, 1975: 8-11; Виноградов, 2001: 18-25; Алексеева, 2004: 132-134; Гарбовский, 2004: 263-315; Рецкер, 2007: 10-13; Илюшкина, 2015:29-34 և այլն և այլն), և մասնավորապես չափածոյի թարգմանիչի խնդիրը այն ոսկե միջինը գտնելն է, որը թույլ կտա պահպանել հեղինակի շունչն ու ոգին, ապրումն ու տրամադրությունը, բանաստեղծական աշխարհի յուրահատկությունները՝ միաժամանակ չնչին շեղումներ թույլ տալով «բնագրի բառից ու տառից», այսինքն՝ հավատարիմ մնալ թարգմանվող տեքստի

Թարգմանության երկրորդ կարևոր սկզբունքը, Վ. Դավթյանի բառով ասած՝ անխախտ օրենքը, բանաստեղծի ու նրա ստեղծագործությունների թարգմանչի հոգեհարազատությունն է՝ անհատականությամբ, խառնվածքով, ստեղծագործական հետաքրքրություններով և այլն. «Թարգմանիչ-բանաստեղծը պիտի թարգմանի բացառապես այն հեղինակներից, որոնք համընկնում են իր անհատականությանը, մոտիկ ու հարազատ են իր էությանը, խառնվածքին: Ավելին, այդ հեղինակներից էլ պիտի թարգմանի միայն այն, ինչ տվյալ ժամանակ համընկնում է իր որոնումներին, ասելիքին, հոգեվիճակին, այլ խոսքով այն, ինչ կարող է իրեն ստեղծագործական ներշնչում հաղորդել: Այդ դեպքում է միայն, որ թարգմանությունը կարող է դառնալ գեղարվեստական փաստ» (նույն տեղում, 157): Ինչպես տեսնում ենք, շատ հստակ ու խիստ ձևակերպված «օրենք» է, որը, սակայն, նախ, նորություն չէ թարգմանիչներին ներկայացվող պահանջների մեջ, օրինակ՝ Վ. Դավթյանից դեռ ավելի քան 80 տարի առաջ հայտնի գրականագետ, գրաքննադատ Նիկոլ Աղբալյանը թարգմանական գրքերի առիթով գրված իր մի շարք գրախոսականներում գրեթե նույն ձևակերպումով առաջ է քաշել այդ նույն պահանջը¹: Եվ հետո՝ բանաստեղծը՝ որպես անհատականություն, եզակի և անպարփակելի երևույթ է, և այս առումով, իհարկե, հեղինակի և նրա թարգմանչի (դարձյալ բանաստեղծի) անհատականությունների համընկնումը հարաբերական է. տարբեր ժամանակներում, տարբեր հասարակական-քաղաքական պայմաններում բանաստեղծ-թարգմանչի հետաքրքրությունները կարող են փոխվել, բայց այդ հետաքրքրությունների շրջանակը, ասելիքը միշտ էլ ինքնին այնքան լայն է, որ նա միաժամանակ կարող է թարգմանել «ոճով և նկարագրով միանգամայն տարբեր հեղինակների» (Գասպարյան, 2007: 323): Ինչ վերաբերում է թարգմանվող գործերի՝ թարգմանչի համար ստեղծագործական ներշնչում հանդիսանալու վերաբերյալ մտքին, ապա այն

և՛ ոգուն, և՛ բառին: Ակներև է, որ Վ. Դավթյանը, այնուամենայնիվ, այս երկուսից առավելությունը տալիս է թարգմանվող բանաստեղծության ոգին, շունչը և այլն պահպանելուն, այստեղից էլ այն ազատությունը, որ նա բառերի նկատմամբ երբեմն թույլ է տվել իր թարգմանություններում (տե՛ս, օրինակ, Եսենինի «Նամակ մորը» բանաստեղծության բնագրի և նրա թարգմանության տեքստային տարբերությունները նույն հոդվածում, ինչպես նաև Գասպարյան, 2007: 325-328): Պետք է նշել նաև, որ մեր՝ վերը թվարկված բանաստեղծ-թարգմանիչները ևս այս կամ այն չափաճո երկը թարգմանելիս նույն կերպ են վարվել՝ իրավացիորեն մերժելով *բառ առ բառ թարգմանելու* սկզբունքը:

¹ «Ամեն թարգմանիչ, մեր կարծիքով, որոշ բարոյական կապ պիտի ունենա այն հեղինակի հետ, որի գրվածքը թարգմանում է...» (Աղբալյան, 1897: 680) կամ՝ «Մի անգամ ընդմիշտ պետք է համոզվել, որ լավ թարգմանիչ նա միայն կարող է լինել, ով ընդունակ է հեղինակի հոգին թափանցելու, զգալու այն ամենը, ինչ որ զգացել է նա երկը ստեղծագործելիս, և ով վստահ է, թե ունի ոչ միայն հեղինակի զգացումների ուժն ու թափը (այս դեպքում), այլև նրա արտահայտելու կարողությունը, թեև ուրիշ լեզվով» (Աղբալյան, 1898: 1548):

լիովին հաստատվում է հատկապես իր՝ Վ. Դավթյանի օրինակով, ինչը, բնականաբար, չէր կարող վրիպել նաև ուսումնասիրողների աչքից (Քալանթարյան, 1991: 158; Գասպարյան, 2007: 324)¹:

Վահագն Դավթյան թարգմանչի և ընդհանրապես լավ թարգմանչի համար պետք է ընդգծել մեկ կարևոր հանգամանք ևս. թարգմանչի և թարգմանվող բանաստեղծի հոգեկան մտերմությունն ստեղծվում է առաջինի կողմից երկրորդի ստեղծագործության խոր ուսումնասիրությամբ և նրա բանաստեղծական աշխարհի հիմնական հատկանիշների բացահայտումով, հոգու նույնիսկ ամենամթին խորշերը թափանցելու կարողությամբ: Վ. Դավթյանն այս առումով այն եզակի բանաստեղծներից է, որոնք իրենց ստեղծագործական տաղանդին գումարել են նաև գրականագետի վերլուծական միտքը. այդ են ապացուցում նրա հոդվածները իր թարգմանած որոշ բանաստեղծների՝ իր կողմից առանձապես սիրված հեղինակների մասին՝ Պուշկին ու Լերմոնտով, Բլոկ ու Եսենին, Պետեֆի և Ալիսիա Կիրակոսյան: Դրանք, ինչպես իրավացիորեն նշել է Ժ. Քալանթարյանը, «հեռու են հավուր պատշաճի ասած դիլետանտական խոսք լինելուց» (Քալանթարյան, 1991: 158; Գասպարյան, 2007: 323-324) և ըստ ամենայնի բացատրում են, թե ինչու է նա ձեռնամուխ եղել այդ բանաստեղծների գործերի թարգմանությանը:

Ըստ Դավթյանի՝ լավ թարգմանության համար պարտադիր չէ, որ թարգմանիչն այն կատարի հենց բնագրից, այսինքն՝ տիրապետի նաև բնագրի լեզվին: Նրա համար ավելի կարևորը վերը նշված «օրենքն» է, և լավ թարգմանիչը, իսկական բանաստեղծը տողացի կամ միջնորդավորված թարգմանությունից էլ կարող է ստեղծել արվեստի գործ: Միաժամանակ նա համաձայն է այն մտքին, որ լավ թարգմանչի՝ բնագրի լեզուն իմանալու և հենց բնագրից թարգմանելու դեպքում նա գուցե ավելի մեծ արժեքներ ստեղծեր, բայց հենց տեղնուտեղն էլ արձանագրում է, որ նման «գուզադիպությունը հազվադեպ է» (Դավթյան, 1989: 159): Եվ իսկապես, հազվադեպ են այն բանաստեղծները, որոնք ազատ տիրապետել են մի քանի լեզվի և բարձրորակ թարգմանություններ կատարել այդ լեզուներից², մյուս կողմից՝ այսպես կոչված միջնորդավորված թարգմանությունը վաղուց անտի գրական աշխարհում ընդունված երևույթ է, մասնավորապես՝ շատ ստեղծագործություններ հայերիս հանրաճանաչ են

¹ Անշուշտ, ամեն ինչ ճիշտ է արձանագրված, բայց այս հարցն ընդհանրապես և Վ. Դավթյանի առումով մասնավորապես՝ մանրամասն ու հանգամանալից ուսումնասիրության կարիք ունի, քանի որ այդ «ստեղծագործական ներշնչում» ասվածը կարելի է տարբեր կերպ հասկանալ ու չափել և, ի վերջո, կարող է հանգեցնել գրական ազդեցության և ինքնուրույնության հարաբերությունները պարզելու խնդրին:

² Այդպիսին էր, օրինակ, ռուս հայտնի բանաստեղծ Բորիս Պաստերնակը, որը, բացի ռուսերենից, հիանալի տիրապետում էր անգլերենին, ֆրանսերենին ու գերմաներենին, բայց թարգմանել է նաև այլ լեզուներից՝ վրացերենից, ուկրաիներենից, չեխերենից և այլն:

դարձել հենց նման թարգմանությունների շնորհիվ: Ինչ մնում է Վ. Դավթյանին, նա, լավ տիրապետելով ռուսերենին, ռուս բանաստեղծների գործերը թարգմանել է հենց բնագրից, իսկ *անգլերենից* (Բայրոն, Ռոբերտ Բյորնս, Ուոլթ Ուիթմեն, Դայանա Տեր-Նովհաննիսյան, Լևոն Սրապյան և այլք), *հունգարերենից* (Շանդոր Պետեֆի, Միկլոշ Ռադնոտի), *վրացերենից* (Բլյա Ճավճավաձե, Իոսեֆ Գրիշաշվիլի, վրացական բանահյուսություն և այլն), *իսպաներենից* (Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկա, Ալիսիա Կիրակոսյան, Խուաննա դե Իբարբուրու և այլք), *ֆրանսերենից* (Լուի Արագոն, Վահե Գոդել), *լիտվերենից* (Էդուարդաս Մեժելայտիս), *պարսկերենից* (Ռուդաֆի), *թուրքերենից* (Նազիմ Նիզամի), *բուլղարերենից* (Սևդա Սևան), *չեխերենից* (Ստանիսլավ Նեյման), *հունարենից* (Թասոս Լիվադիտիս), *սերբերենից* (Դեսանկա Մաքսիմովիչ) և այլ լեզուներից թարգմանել է կա մ տողացի թարգմանություններից, կա մ էլ, մեծ մասամբ, միջնորդավորված՝ ռուսերենից: Ավելորդ է ասել, որ մանավանդ այս երկրորդ դեպքում թարգմանիչը, որքան էլ տաղանդավոր լինի, չի կարող ամբողջությամբ արտահայտել այն ամենը, ինչ ցանկացել է արտահայտել բնագրի հեղինակը, թեկուզև այն պատճառով, որ, օրինակ, իսպաներենից ռուսերեն թարգմանվելիս բնօրինակն արդեն անխուսափելիորեն որոշակի փոփոխությունների է ենթարկվել: Հետևություն՝ թարգմանելիս, *մանավանդ չափաձո թարգմանելիս* պետք է թարգմանել *միայն բնօրինակից*, այն լեզվից, որով ստեղծվել է տվյալ ստեղծագործությունը:

«Անանց կախարդանք»

Ինչպես տեսնում ենք, Վ. Դավթյանը թարգմանել է բազմաթիվ բանաստեղծների ստեղծագործություններ, բայց առանձնահատուկ հոգեկան կապ նա ունեցել է մի քանիսի հետ: Նրանցից առաջինը Շանդոր Պետեֆին է, որի բանաստեղծությունների ժողովածուն Վ. Դավթյանի թարգմանությամբ լույս է տեսել երկու անգամ՝ 1957 և 1981 թվականներին¹: Այնուհետև պետք է նշել Ռոբերտ Բյորնսի, Ալ. Բլոկի և հասկապես Սերգեյ Եսենինի անունները². վերջինս իր տաղանդի յուրահատկություններով և

¹ Հունգար վաղամեռիկ բանաստեղծն իր կրթոտ, բայց միաժամանակ քնքուշ պոեզիայով, իր ազատատենչ մարտիկի բնածին ոգով շատ է գրավել Վ. Դավթյանին: Այդ է վկայում նաև նրա մասին 1973 թ. գրված «Ազատության ու սիրո պատգամախոսը» հրաշալի հոդվածը (Դավթյան, 1976: 239-248), որը ամփոփ, բայց շատ տարողունակ ու դիպուկ անդրադարձ է Պետեֆի ստեղծագործությանը և մարդկային նկարագրին:

² Այս երկու մեծ բանաստեղծների ստեղծագործությունների՝ իր թարգմանած ժողովածուին որպես առաջաբան Դավթյանը կցել է չափազանց ուշագրավ մի հոդված՝ «Ոգեղեն սխարանք և խոստովանանք» խորագրով (Դավթյան, 1986: 5-22), որտեղ խորթափանց ու նուրբ դիտարկումներ է արել նրանց ստեղծագործության, ինչպես նաև նրանց ու իր հոգեհարազատության մասին: Ալ. Բլոկի ստեղծագործության բնութագիրը նա ամփոփել է այսպես. «Մի մեծ աշխարհ, մի մեծ ժառանգություն, որի անունը ոչ այլ ինչ է, քան

ողբերգական ճակատագրով հատուկ ակնածանքի առարկա է եղել Դավթյանի համար, ինչը Ժ. Քալանթարյանին հիմք է տվել արձանագրելու, թե Դավթյանը գտնվում է Եսենինի անանց կախարդանքի տակ (Քալանթարյան, 1991: 158)¹: Հոգեկան այս բացառիկ մտերմությունը պատճառ է դարձել, որ թարգմանվեն և հայ ընթերցողի դատին ներկայացվեն Եսենինի բազմաթիվ բանաստեղծություններ, որոնք լիովին բնորոշում են նրա բանաստեղծական աշխարհը, զգացմունքների, ապրումների ու խոհերի այն շրջապատույտը, որը հոգեհարազատ էր նաև թարգմանչին: Ահա այդ նմուշներից մեկը՝ հանրահայտ «Письмо матери» («Նամակ մորը») բանաստեղծության (1924, գրված է հեղինակի ողբերգական մահվանից մեկ տարի առաջ) թարգմանությունը, որտեղ, ինչպես ցույց է տալիս ռուսերեն բնագրի և հայերեն թարգմանության զուգադրումը, Դավթյանին մեծապես հաջողվել է արտահայտել բնագրի ոգին ու գեղեցկությունը²:

Письмо матери

Ты жива еще, моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет!
Пусть струится над твоей избушкой
Тот вечерний несказанный свет.

Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу

ՆԱՄԱԿ ՄՈՐԸ

Դեռ ապրո՞ւմ ես դու, մայր իմ սիրելի,
Ես էլ եմ ապրում, ողջո՞ւյն քեզ, ողջո՞ւյն,
Հյուղակիդ վրա թող հոսի էլի
Իրիկնամուտի լույսը դողդոջուն:

Գրում են, որ դու տազնապով թաքուն
Այնպես թախծում ես, խորհում իմ
մասին,
Ու ճամփի վրա ամեն իրիկուն

ոգեղեն սխրանք» (նույն տեղում, 14), նրա ժամանակակցինն ու հաջորդինը՝ «Եսենինի ամբողջ պոեզիան անկեղծ ու ցավազին, ազնիվ ու մեծ մի խոստովանություն է՝ մարդու, աշխարհի, սեփական խղճի և հայրենի հողի առաջ» (նույն տեղում, 22):

¹ «Անանց կախարդանք» վերնագիրն է կրում Վ. Դավթյանի հոդվածներից մեկը՝ նվիրված Ս. Եսենինին (Դավթյան, 1976: 252-260): Բանաստեղծի աշխատասենյակում կախված է ռուս բանաստեղծի դիմանկարը, և իր «Բարի հսկան» հուշապատումի մեջ նա նկարագրել է, թե ինչպես է այդ դիմանկարը տեսել Վիլյամ Սարոյանն ու հետաքրքրվել, թե ով է նա, և բանաստեղծից տեղեկություններ ստանալով նրա մասին՝ եզրակացրել, թե «Եսենինն այլ մեծ բանաստեղծ է, որովհետև մեծ գույթ ունի...» (Դավթյան, 1989:427; Դավթյան, 1986: 17):

² Անշուշտ, չափաժողի ոչ մի թարգմանություն չի կարող 100 տոկոսանոց ճշտությամբ արտահայտել բնագրի շունչը, ոգին ու գեղեցկությունը, և հնարավորության դեպքում նախընտրելի է պոեզիան ընթերցել հենց բնագրով, բայց միևնույն ժամանակ պետք է ընդունել, որ հասարակ ընթերցողների և նույնիսկ բանաստեղծների, գրականագետների ու թարգմանիչների մեջ լավ լեզվագետները չնչին տոկոս են կազմում (այսօր՝ նույնիսկ ռուսերենի պարագայում), այդ իսկ պատճառով գրական ստեղծագործությունների թարգմանությունն, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտություն է:

В старомодном ветхом шушуне.

И тебе в вечернем синем мраке
Часто *видится* одно и то ж:
Будто кто-то мне в кабацкой *драке*
Саданул под сердце финский нож.

Ничего, *родная!* Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть.

Я по-прежнему такой же нежный
И мечтаю только лишь о том,
Чтоб скорее от тоски мятежной
Воротиться в *низенький* наш дом.

Я вернусь, когда раскинет ветви
По-весеннему наш *белый* сад.
Только ты меня уж на рассвете
Не буди, как восемь лет назад.

Не буди того, что *отмечталось*,
Не волнуй того, что не сбылось, —
Слишком раннюю утрату и усталость
Испытать мне в жизни привелось.

И молиться не учи меня. *Не надо*
К старому возврата больше нет.
Ты одна мне *помощь* и отрада,
Ты одна мне *несказанный* свет.

Так забудь же про свою тревогу,
Не грусти так *шибко* обо мне.
Не ходи так часто на дорогу
В старомодном ветхом *шушуне*.

(Есенин, 1995: 179-180)

Կանգնում ես՝ հագիղ շորերը քո հին:

Ու քեզ իրիկվա կապուտակ միգում
Նույնն է *երազվում* ամեն ժամանակ,
Որ ինչ-որ մեկը *ծխոտ* պանդոկում
Խրել է սիրտն իմ ֆիննական դանակ:

Ոչինչ, խաղաղվիր, *իմ բարի, իմ ջերմ,*
Դա ծանր ու դաժան ցնորք է միայն,
Ես դեռ այն դառը հարբեցողը չեմ,
Որ քեզ չտեսած իջնեմ գերեզման:

Ես առաջվա պես քնքուշ եմ էլի
Ու երազում եմ միայն այն մասին,
Որ թողած թախիճն այս փոթորկալի
Շուտ վերադառնամ մեր տնակը *հին:*

Ու ես կդառնամ, երբ որ մեր այգին
Գարնան հետ փոխ ճյուղերն իր *կանաչ,*
Միայն թե դու ինձ արևածագին
Չարթնացնես, ինչպես ութ տարի առաջ:

Չարթնացնես ինչ որ *եկել է անցել,*
Չհուզես այն, ինչ չիրականացավ,
Շատ վաղ է կյանքում ինձ բախտը
Վիճակել
Կորուստ ու *անկում,* հոգնություն ու
ցավ:

Եվ ինձ աղոթել չսովորեցնես,
Էլ ետ դառնալու չկա ոչ մի հույս
Դու միա՛կ, միա՛կ ինդություն իմ *հեզ,*
Դու միա՛կ, միա՛կ *դողդոջուն* իմ լույս:

Դե, մոռացիր քո տագնապը *թաքուն*
Ու շատ մի՛ թախծիր այդպես իմ մասին,
Եվ ճամփի վրա ամեն *իրիկուն*
Մի՛ կանգնիր՝ հագած *շորերը քո հին:*

(Դավթյան, 1973: 425-426)

Պահպանելով ռուսերեն բնագրի չափը, ռիթմը և հանգավորումը՝ Դավթյանը կարողացել է հայերեն տեքստին փոխանցել բնագրի տրամադրությունն ու հույզը, կարոտն ու սերը, բանաստեղծի խռովահույզ հոգին բզկտող ափսոսանքն ու վիշտը, վերահաս ողբերգության նախազգացումը, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչով լեցուն է և շնչում է բնագիրը՝ միաժամանակ որոշակի շեղումներ թույլ տալով, իր բառերով ասած, բնագրի տառից ու բառից (տեքստերում ընդգծված են շեղատառերով)¹:

Ամփոփում

Վ. Դավթյանի մահից անցել է ավելի քան 28 տարի: Այդ ընթացքում տարբեր լեզուներից կատարվել են բազմաթիվ նոր թարգմանություններ, որոնք հաջողված են կամ ոչ այնքան, և թարգմանիչներն այսօր ու ապագայում էլ հայերեն ընթերցողներին հրամցնելու են նոր կամ հայտնի հեղինակների չթարգմանված ու արդեն թարգմանված ստեղծագործությունների նոր թարգմանություններ: Վահագն Դավթյանը, ինչպես և մեր մյուս բանաստեղծ-թարգմանիչները՝ նրա գրչակից ընկերները, իրենց գործն արել են՝ թարգմանելով և հայացնելով համաշխարհային գրականության նշանավոր շատ ու շատ հեղինակների բազմաթիվ ստեղծագործություններ, և այդ ստեղծագործական դժվարին աշխատանքը, ինչպես երևում է Վ. Դավթյանի օրինակով, կատարել են հստակ ձևակերպված սկզբունքներով, որոնց, ըստ իս, անպայման պետք է գոնե ծանոթ լինեն այսօրվա և

¹ Ըստ Դ. Գասպարյանի՝ թարգմանության «ներքին «հարազատությունն» ու «օտարությունը» ցույց տալու համար զուգադիր քննությունը քիչ բան կարող է ասել», «որովհետև Դավթյանը չի առաջնորդվել թարգմանության նույնական համապատասխանության սկզբունքով» (Գասպարյան, 2007: 325): Այդուհանդերձ գրականագետն ինքն էլ հենց նույն էջում դիմել է զուգադիր քննությանը, քանի որ թարգմանության «ներքին հարազատությունը» բնագրին վերջին հաշվով ստեղծվում է բառային միջոցներով, և դեռ մեծ հարց է, թե շեղումները բնագրի տառից ու բառից ինչպիսին են, ինչ բառեր են անտեսվում, «զոհաբերվում» բանաստեղծության չափին, ռիթմին ու հանգին, և ինչ բառեր են դրվում դրանց տեղը: Օրինակ՝ ակնհայտ է, որ «Նամակ մորը» բանաստեղծության 7-րդ տան թարգմանության մեջ և՛ մտքի, և՛ բանաստեղծական արվեստի տեսանկյունից ինչ-որ անհարթություն կա: Նախ՝ 1-ին տողում բաց է թողնվել *отмечталось* կարևոր բառը, այնուհետև՝ 3-րդ տողն ունի 11 վանկ, մինչդեռ բոլոր տների 3-րդ տողերը 10-վանկանի են (սա էական չէ, բայց կարող էր նաև չլինել), բացի այդ՝ բնագրի 3-րդ տողի երկու բառի (*утрата, усталость*) փոխարեն Դավթյանը դրել է 4 բառ՝ *կորուստ, անկում, հոգնություն, ցավ*, որոնցից վերջինն ավելացվել է հանգավորման համար, իսկ ահա *անկում*-ից կարելի էր խուսափել, մի փոքր էլ հղկել ամբողջ տունը, և այն կունենար, օրինակ, հետևյալ տեսքը.

Չարթնացնես, ինչ երազվել է, անցել,
Չհուզես այն, ինչ չիրականացավ,
Շատ վաղ է կյանքում ինձ բախտ վիճակվել
Ճաշակել կորուստ, հոգնություն ու ցավ:

ապագայի թարգմանիչները: Տարիների հեռվից Վ. Դավթյանի թարգմանչական գործունեության վրա հետադարձ հայացք ձգելը կարևոր է ոչ միայն այդ ասպարեզում նրա վաստակը մեկ անգամ ևս արժևորելու, այլև նրա թարգմանչական արվեստի որոշ կողմերի և դրանց տեսական հիմքի վրա ուշադրություն հրավիրելու առումով, և այս հոդվածի նպատակն էլ մերօրյա թարգմանիչներին դրական ազդակ հաղորդելն է՝ բնագրի լեզվից հարազատորեն թարգմանելու և ընթերցողին ներկայացնելու իսկապես բարձրակարգ հեղինակների բարձրարժեք երկեր: Միաժամանակ, ցանկալի է, իհարկե, որ այսօրվա թարգմանիչներն իրենց աշխատանքին մոտենան այն նույն պատասխանատվությամբ, տեսական ու գործնական նույն հմտություններով և մայրենիի այն իմացությամբ, ինչ մենք տեսնում ենք Վ. Դավթյանի թարգմանությունների մեջ:

Գրականության ցանկ

1. **Աղբալյան Ն.**, Դիկկենս, Չ. - «Ժլատ Սկրուջը», *Մուրճ*, 1897, թիվ 5, էջ 679-680:
2. **Աղբալյան Ն.**, Լերմոնտով, Մ. - «Դև», Լերմոնտով, Մ.- «Մակսիմ Մակսիմիչ», *Մուրճ*, 1898, թիվ 10-11, էջ 1547-1550:
3. **Բլոկ Ալ., Եսենին Ս.**, Ընտիր երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1986, 448 էջ:
4. **Գասպարյան Դ.**, Վահագն Դավթյան, Երևան, Կրթության ազգային ինստիտուտ, 2007, 376 էջ:
5. **Գրիգորյան Ս.**, Վահագն Դավթյանի պոեմները, Երևան, Արմավ, 2021, 460 էջ:
6. **Դավթյան Վ.**, Ոգեղեն սիրանք և խոստովանանք, Բլոկ Ալ., Եսենին Ս., Ընտիր երկեր, Երևան, 1986, էջ 5-22:
7. **Դավթյան Վ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, Հայաստան, 1973, 440 էջ:
8. **Դավթյան Վ.**, Անանց կախարդանք, Զուգահեռ ճանապարհ, Երևան, Հայաստան, 1976, էջ 252-260:
9. **Դավթյան Վ.**, Ազատության ու սիրո պատգամախոսը, Զուգահեռ ճանապարհ, Երևան, Հայաստան, 1976, էջ 239-248:
10. **Դավթյան Վ.**, Ի սկզբանե էր Բանն..., Երևան, Խորհրդային գրող, 1989, 606 էջ:
11. **Թամրազյան Հ.**, Լուսավոր տաղանդ, Դավթյան Վ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1973, էջ III-XVIII:
12. **Հակոբյան Ա.**, Թարգմանության տեսության հիմունքներ, Երևան, Ա և Մ, 2006, 135 էջ:
13. **Հայ գրողները գեղարվեստական թարգմանության մասին** (կազմեց Մ. Մաքսապետյանը), Երևան, Հայկ. ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, 212 էջ:
14. **Ղազարյան Դ.**, Գեղարվեստական տեքստերի նույնարժեքության ապահովման խնդիրները, *Բանբեր Երևանի Վ. Բրյուսովի անվան պետական լեզվաառարկազգիտական համալսարանի, Լեզվաբանություն և բանասիրություն*, 2019, թիվ 1 (50), էջ 123-133:
15. **Շչիպաչով Ս.**, Հատրնտիր, Երևան, Հայպետհրատ, 1951, 203 էջ:
16. **Չոպանյան Ա.**, Թարգմանության արվեստը, *Անահիտ*, 1903, թիվ 12, էջ 215-220:
17. **Պետեֆի Շ.**, Բանաստեղծություններ, Երևան, Հայպետհրատ, 1957, 198 էջ:
18. **Քալանթարյան Ժ.**, Վահագն Դավթյան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1991, 164 էջ:
19. **Քամայան Ա.**, Թարգմանության տեսության հիմունքներ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2020, 162 էջ:
20. **Алексеева И.**, Введение в переводоведение, Москва, Академия, 2004, 352 с.

21. **Бархударов Л.**, Язык и перевод, Москва, Международные отношения, 1975, 240 с.
22. **Виноградов В.**, Введение в переводоведение, Москва, Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, 224 с.
23. **Гарбовский Н.**, Теория перевода, Москва, Изд. МГУ, 2004, 544 с.
24. **Есенин С.**, Полное собрание сочинений в семи томах, т. 1, Москва, Наука-Голос, 1995, 675 с.
25. **Илюшкина М.**, Теория перевода: основные понятия и проблемы, Екатеринбург, Изд. Уральского университета, 2015, 84 с.
26. **Рецкер Я.**, Теория перевода и переводческая практика, Москва, Р Валент, 2007, 244 с.

References

1. **Aghbalyan N.**, Dickens, Ch. - «Zhlat Skrujy» [Dickens, Ch. - "Stingy Scrooge"], *Murch*, 1897, no. 5, pp. 679-680 (In Armenian).
2. **Aghbalyan N.**, Lermontov, M. - «Dev» ["Demon"], Lermontov. M. - «Maksim Maksimich»
3. ["Maksim Maksimich"], *Murch*, 1898, no. 10-11, pp. 1547-1550 (In Armenian).
4. **Alekseeva I.**, Vvedenie v perevodovedenie [Introduction to translation studies], Moscow, Akademiya, 2004, 352 p. (In Russian).
5. **Barkhudarov L.**, Yazik i perevod [Language and translation], Moscow, Mezhdunarodnie otnosheniya, 1975, 240 p., (In Russian).
6. **Blok Al., Yesenin S.**, Yntir yerker [Selected works], Yerevan, Sovetakan grogh, 1986, 448 p. (In Armenian).
7. **Chopanyan A.**, Targmanutyán arvesty [The art of translation], *Anahit*, 1903, no. 12, pp. 215-220 (In Armenian).
8. **Davtyan V.**, Vogeghen skhrank yev khostovanank [Spiritual feat and recognition], Blok Al., Yesenin S., Yntir yerker [Selected works], Yerevan, 1986, pp. 5-22 (In Armenian).
9. **Davtyan V.**, Yerkeri zhoghovatsu, h. 1 [Collected works, volume 1], Yerevan, Hayastan, 1973, 440 p. (In Armenian).
10. **Davtyan V.**, Anants kakhardank [Unrestrained magic], Zugaher chanaparh [Parallel path], Yerevan, Hayastan, 1976, pp. 252-260 (In Armenian).
11. **Davtyan V.**, Azatutyán yev siro patgamakhosy [The oracle of freedom and love], Zugaher chanaparh [Parallel path], Yerevan, Hayastan, 1976, pp. 239-248 (In Armenian).
12. **Davtyan V.**, I skzbane er Bann... [In the beginning was the Word...], Yerevan, Khorhrdayin grogh, 1989, 606 p. (In Armenian).
13. **Garbowski N.**, Teoriya perevoda [Translation theory], Moscow, Izd. MGU, 2004, 544 p. (In Russian).
14. **Gasparyan D.**, Vahagn Davtyan, Yerevan, Krtutyán azgayin institut, 2007, 376 p. (In Armenian).
15. **Ghazaryan D.**, Gegharvestakan teksteri nuynarzhekutyan apahovman khndirneri [Problems of ensuring the identity of literary texts], *Banber Yerevani V. Bryusovi anvan petakan lezvahasarakagitakan hamalsarani, Lezvabanutyun yev banasirutyun*, 2019, no. 1 (50), pp. 123-133 (In Armenian).
16. **Grigoryan S.**, Vahagn Davtyani poemnery [Vahagn Davtyan's poems], Yerevan, Armav, 2021, 460 p. (In Armenian).
17. **Hakobyan A.**, Targmanutyán tesutyán himunkner [Fundamentals of translation theory], Yerevan, A yev M, 2006, 135 p. (In Armenian).
18. **Hay groghnery gegharvestakan targmanutyán masin** [Armenian writers on literary translation (compiled by M. Maksapetyan)], Yerevan, Hayk. SSH GA hrat., 1985,

- 212 p. (In Armenian).
19. **Plyushkina M.**, Teoriya perevoda: osnovnie ponyatiya i problemi [Translation theory: basic concepts and problems], Yekaterinburg, izd. Uralskogo universiteta, 2015, 84 p. (In Russian).
 20. **Kalantarian Zh.**, Vahagn Davtyan, Yerevan, YPH hrat., 1991, 164 p. (In Armenian).
 21. **Kamalyan A.**, Targmanutyanyan tesutyanyan himunkner [Fundamentals of translation theory], Yerevan, YPH hrat., 2020, 162 p. (In Armenian).
 22. **Petefi S.**, Banasteghtsutyunner [Poems], Yerevan, Haypethrat, 1957, 197 p. (In Armenian).
 23. **Retsker Ya.**, Teoriya perevoda i perevodcheskaya praktika [Translation theory and translation practice], Moscow, R Valent, 2007, 244 p. (In Russian).
 24. **Shipachov S.**, Hatyntir [Selected works], Yerevan, Haypethrat, 1951, 203 p. (In Armenian).
 25. **Tamrazyan H.**, Lusavor taghand [A bright talent], Davtyan V., Yerkeri zhoghovatsu, h. 1 [Davtyan V., Collected works, volume 1], Yerevan, 1973, pp. III-XVIII (In Armenian).
 26. **Vinogradov V.**, Vvedenie v perevodovedenie [Introduction to translation studies], Moscow, Izdatelstvo instituta obshchego srednego obrazovaniya RAO, 2001, 224 p. (In Russian).
 27. **Yesenin S.**, Polnoye sobranie sochinenij v semi tomakh, t. 1 [Complete works in seven volumes, vol. 1], Moscow, Nauka-Golos, 1995, 675 p. (In Russian).

***Արմեն Մանուկյան** – քանասիրական գիտ. թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ նոր և նորագույն գրականություն, հայ բանասիրություն, էվրոպական գրականություն: Մասնակցել և մասնակցում է հայ դասականների՝ Բաքի, Լևոն Շանթի, Ավ. Իսահակյանի և Նիկոլ Աղբալյանի երկերի ժողովածուների ակադեմիական հրատարակության հատորների կազմմանը (10 հատոր), հեղինակ է տասնհինգից ավելի գեղուցումների և գիտական հոդվածների:*

ORCID ID: 0000-0002-3050-1055
manukyan-armen@mail.ru

Armen Manukyan – Ph.D in Philology, Senior Researcher at the M. Abeghyan Institute of Literature of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. Research interests: new and modern Armenian literature, Armenian Folklore, European literature. Participated and participates in the compilation of volumes of the academic edition of the collected works of Armenian classics – Raffi, Levon Shant, Av. Isahakyan and Nikol Aghbalyan (10 volumes), author of more than fifteen reports and scientific articles.

ORCID ID: 0000-0002-3050-1055
manukyan-armen@mail.ru

Армен Манукян – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник института литературы им. М. Абегамяна НАН РА. Научные интересы: новая и новейшая армянская литература, армянский фольклор, европейская литература. Участвовал и участвует в работах составления томов академического издания собраний сочинений армянских классиков – Раффи, Левона Шанта, Ав. Исаакяна и Никола Агбаляна (10 томов), автор более пятнадцати докладов и научных статей.

ORCID ID: 0000-0002-3050-1055
manukyan-armen@mail.ru

Ընդունվել է տպագրության 13.03.2024թ.:

ԱՐՎԵՍ

Ռուզան Անանյան

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ
Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական
համալսարան

ORCID: 0000-0002-1382-8179

ruzan92.92@mail.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-200

ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ ԵՎ ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏԸ ՌԱՖԱՅԵԼ ՇԻՇՄԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Բանալի բառեր - Ռաֆայել Շիշմանյան, դիմանկար, նատյուրմորտ, կտավ, գունաշար, նրբերանգ, ստեղծագործություն

Հնդվածում ներկայացված է գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի (1885-1959) դիմանկարի և նատյուրմորտի ժանրի երկուական աշխատանք: Ռաֆայել Շիշմանյանը կյանքի զգալի մասն ապրել է Ֆրանսիայում, 1947 թվականին տեղափոխվել է Հայաստան: Չնայած, որ գեղանկարիչը հայտնի է բնանկար աշխատանքներով, սակայն արտասահմանյան և հայաստանյան ստեղծագործական գործունեության ընթացքում հազվադեպ, բայց վրձնել է այլ ժանրի աշխատանքներ:

Ուսումնասիրության նպատակն է ամփոփ ներկայացնել գեղանկարչի դիմանկար և նատյուրմորտ ժանրի աշխատանքները:

Ուսումնասիրության նպատակից բխող խնդիրներն են՝

- համակարգել և ներկայացնել Շիշմանյանի գեղանկարչական աշխատանքները, որոնք ստեղծված են թե՛ օտարության մեջ, թե՛ հայրենիքում:
- անդրադարձնալ Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարներին և նատյուրմորտներին, լուսաբանել առանձնահատկությունները, ընդգծել կարևորությունն ու նշանակությունը:

Մեր նյութում վերլուծական անդրադարձ է կատարվում վերոնշյալ ժանրի աշխատանքներին, խոսվում դրանց առանձնահատկությունների, գունային լուծումների մասին: Շիշմանյանի վրձնած դիմանկար և նատյուրմորտ աշխատանքները պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, մասնավոր հավաքածուներում:

Ruzan Ananyan

PhD student of the Institute of Arts of the
National Academy of Sciences of the Republic of Armenia
Armenian State Pedagogical University Named after Kh. Abovyan

ORCID: 0000-0002-1382-8179

ruzan92.92@mail.ru

PORTRAIT AND SKILL LIFE IN RAPHAEL CHICHMANIAN'S ART

Keyword - Raphael Chichmanian, portrait, still life, canvas, color, collection, art.

The article presents two works of portrait and still life genres by painter and art critic Raphael Chichmanian (1885-1959).

Raphael Chichmanian lived most of his life in France, in 1947 he moved to Armenia. Although the artist is known for his works of painting, during his foreign and Armenian creative activities he rarely produced works of other genres.

The purpose of the study is to briefly present the portraits and still lifes the painters.
The problems arising from the purpose of the study are.

- Coordinate and present Chichmanian's painting works, created both abroad and in the homeland.
- Refer to the portraits and still lifes of Raphael Chichmanian, highlight the features, emphasize the importance and meaning.

In our material, an analytical reference is made to the works of the above genre, their features and color solutions are discussed.

Chichmanian's portrait and still life works are kept in the Armenian National Gallery, also in private collections.

Рузан Ананян

аспирант Института Искусств Национальной Академии

Наук Республики Армения

Армянский государственный педагогический

университет им. Х. Абовяна

ORCID: 0000-0002-1382-8179

ruzan92.92@mail.ru

ЖАНРИ ПОРТРЕТА И НАТЮРМОРТА В ИСКУССТВЕ РАФАЭЛА ШИШМАНЯНА

Ключевые слова: Рафаел Шишмянян, портрет, натюрморт, холст, колорит, оттенки, произведение.

В статье представлены по две работы в жанрах портрета и натюрморта армянского живописца и искусствоведа Рафаэля Шишмяняна (1885-1959). Значительную часть своей жизни Шишмянян провел во Франции, а с 1947 года переехал в Армению. Шишмянян в основном известен как пейзажист, однако он творил также и в других жанрах.

Цель исследования – кратко представить портретные и натюрмортные произведения живописца.

Проблемы, вытекающие из цели исследования:

- координировать и представлять живописные произведения Шишмяняна, созданные как за рубежом, так и на родине.
- обратиться к портретам и натюрмортам Рафаэля Шишмяняна, выделить особенности, подчеркнуть важность и смысл.

В исследуемом материале особое внимание уделяется именно работам последнего типа в работах исследуются особенности и композиционные решения. Портреты и натюрморты Шишмяняна в основном хранятся в Национальной галерее Армении, а также в частных коллекциях.

Բնանկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյանը ծնվել է 1885թ., Արևմտյան Հայաստանում: Սովորել է Կոստանդնուպոլսի կենտրոնական վարժարանում¹, նաև Փարիզի Գեղեցիկ արվեստների ազգային բարձրագույն դպրոցում, Ջարդարվեստի ազգային վարժարանում: Ստեղծագործական գործունեության երկար տարիներն ապրելով Ֆրանսիայում, մայր հողի կա-

¹ Վարժարանում նկարչության ուսուցիչը պոլսեցի Սիմոն Յազըճյանն էր, ով կապված է եղել Հ. Սվաճյանի «Մեղվի» հետ, որտեղ սպազրել է ծաղրանկարներ: Հետագայում եղել է Հ. Պարոնյանի «Թատրոն» երգիծաթերթի ծաղրանկարիչներից: (Ստեփանյան Գ., 1990, էջ 98):

րոտով տենչող արվեստագետը գրել է. «Փարիզը գեղեցիկ քաղաք է, Ֆրանսիան չքնաղ բնութիւն ունի, սակայն ինձ համար օտար է: Ես օր ու գիշեր տառապում էի իմ հայրենիքի, ինձ ծնող հարազատ ժողովրդի կորստով ու երագում էի այն օրը, երբ ես էլ իմ ժողովրդի հետ կ'ապրեմ Արարատի դէմ-դիմաց և հնարաւորութիւն կ'ունենամ իմ վրձինն ու գրիչը ի սպաս դնել սովետահայ կերպարուեստին...» (Կուրտիկեան Ստ., 1960: 3): 1947 թվականին նա վերադառնում է հայրենիք:

Ստեղծագործական գործունեության ընթացքում ֆրանսահայ նկարիչը վրձնել է շուրջ երկու հարյուր բնանկար աշխատանք¹, սակայն նրա ժառանգության մեջ հազվադէպ են հանդիպում դիմանկարներ և նատյուրմորներ: Չնայած որ քանակական առումով դրանք ակնհայտ զիջում են բնանկարներին, անհրաժեշտ ենք համարում այս ուսումնասիրության մեջ անդրադարձ կատարել այդ աշխատանքներին ևս: Սույն հոդվածում վերլուծության ենք ենթարկում Ռաֆայել Շիշմանյանի երկու դիմանկարչական և երկու նատյուրմորտի ժանրի աշխատանքներ:

Ռաֆայել Շիշմանյանը ծովանկարիչ է, սակայն ծովանկար աշխատանքների հետ մեկտեղ վրձնել է նաև ցամաքային տեսարաններ: Գեղանկարչի ցամաքային բնանկար-տեսարաններում, որոնք հիմնականում պատկանում են նրա կյանքի ֆրանսիական ժամանակաշրջանին, կան գործեր, որոնք, կարող ենք ասել, չեն զիջում հայ և օտարազգի վարպետների նույն ժանրի գործերին²:

Արվեստաբան Օննիկ Ավետիսյանի պատկերավոր խոսքերով ասած՝ «Մասնավորապես ֆրանսիական նահանգներից կատարված Շիշմանյանի բնանկարները խաղաղ են, լուսավոր, արված անկեղծությամբ և բարեխղճությամբ» (Avedissian O., 1959. 208):

Անդրադառնանք Շիշմանյանի դիմանկարչական ժանրի աշխատանքներին: Դիմանկարչությունը կերպարվեստի բարդ ժանրերից է: Այստեղ նկարչի խնդիրն է ներկայացնել բնորդին ոչ միայն դիմային նմանությամբ, այլև անդրադառնալ նրա բնավորությանը, հոգեկերտվածքին ու խառնվածքը բնորոշող հատկանիշներին:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահում է գտնվում Ռաֆայել Շիշմանյանի «Ինքնադիմանկար» (1948) գեղանկարչական աշխատանքը: Նկարի պատկերային հարթության կենտրոնից փոքր-ինչ ձախ տրված է երեք քառորդով շրջված Շիշմանյանի ինքնանկարը: Կտավի աջ՝ ներքևի հատվածը զբաղեցնում է գրասեղանը՝ վրան դրված գրքերով: Դրանից

¹ որտեղ Հ. Արամյանի պատկերավոր խոսքով ասած. «Հայացքդ, ներվերդ ու հոգիդ հանգստանում են, խաղաղվում, զվարթանում, երբ նայում ես Շիշմանյանի վրձնած պեյզաժներին» (Արամյան Հ., 1955: 48):

² Նմանատիպ աշխատելաճ ունեցել է նաև հայ ծովանկարիչ Արսեն Շաբանյանը: Վերջինս սկզբնական շրջանում ստեղծել է դաշտային տեսարաններ, ավելի ուշ՝ զբաղվել ծովանկարչությամբ:

վերև հեղինակը պատկերել է պատուհանից երևացող տեսարան, որը կառուցվածքով և գունային լուծումով հիշեցնում է նկարչի հայաստանյան բնանկարները: Շիշմանյանի կանոնավոր դիմագծերը, խնամված մազերն ու բեղմորուքը, կոկիկ հագուստը՝ փողկապով վերնաշապիկն ու տնային բաճկոնը բնորոշ են հավաք, կազմակերպված և հանդարտ խառնվածքի տեր մտավորականի համար: Աշխատանքի գունաշարը մեղմ է, բացառված են գունային հակադրությունները, կտրուկ բախումները: Սակայն կոմպոզիցիային առանձնակի անհանգստություն ու լարվածություն է հաղորդում նկարից դիտորդին ուղղված Շիշմանյան-բնորդի տազնապալի հայացքը, որը բնորոշ է կյանքից հուսահատված, հոգեկան տառապանքների ճնշման տակ ընկճված մարդու համար: Հիրավի, դրա մասին են վկայում նկարչի կնոջ հուշերում նշված հանգամանքները. «Հիշում եմ, երբ մի օր տանը նստած աշխատում էր, ընդհատեց աշխատանքն ու դիմեց ինձ. «Այսքան տարիներ Ֆրանսիա ապրեցինք, աշխատեցինք և հասանք մի բանի, ծառայեցինք մեր նպատակին. հիմա էլ բախտ վիճակվեց մեզ ապրելու հայրենիքում... » (Շիշմանյան Ա., 1980: 78): Շարունակությունը պարզ է, չիրականացված սպասումներ, ավելին, անընդունելի կենցաղային պայմաններ, ամպագոռոգոռ բոլշևիկյան լոգունգների ներքո հարազատ ժողովրդի ընկճվածություն, վախի և ամենաթողության մթնոլորտ...

Համեմատական եզրեր որոնելիս, ակամայից ցանկություն է ծնվում Ռաֆայել Շիշմանյանի ինքնանկարը համեմատել Մարտիրոս Սարյանի վրձնած Ավետիք Բսահակյանի դիմանկարի հետ: Երկու դեպքում էլ բնորոշ դիտողին ներկայանում է երեք քառորդով շրջված դեմքով, մտախոհ հայացքով, կողքը՝ գրքերով գրասեղանն է, իսկ հետին պլանում՝ պատուհանից երևացող հայրենի բնության տեսարանը: Ռ. Շիշմանյանի կենսագրությունից հայտնի է, որ նա մտերիմ է եղել Մ.Սարյանի հետ, սերնդակիցները միասին ճանապարհորդել են, միասին մասնակցել ցուցահանդեսների: Հնարավոր է, որ ֆրանսահայ նկարչի ինքնանկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը մասամբ փոխառված է Վարպետի՝ Ա. Բսահակյանի դիմանկարի հորինվածքից: Սակայն առնչությունները դրանով ավարտվում են: Ու եթե Շիշմանյան-բնանկարիչը հայտնի է ու ճանաչված իր իմպրեսիոնիստական ոճին հարող գեղանկարներով, գեղատեսիլ ու քնարական տոնայնությամբ վրձնած բնության ու քաղաքային տեսարաններով, ապա դիմանկարի ժանրում ակնառու է նկարչի զգուշավորությունը, որը անվստահության և տվյալ ժանրում փորձարության պակասի հետևանքն է:

Շատ ավելի վարպետորեն է վրձնած Ռ. Շիշմանյանի «Չալմայով և ալեհեր մորուքով տղամարդու դիմանկար» (Ամերիկայի Միացյալ Նա-

հանգներ, մասնավոր հավաքածու¹⁾ դիմանկարի ժանրի առ օրս հայտնի երկրորդ աշխատանքը: Այն հայտնաբերվել է աճուրդներից մեկում, սակայն հայտնի չի ոչ նկարի ստեղծման տարեթիվը, ոչ էլ բնորդի անունը: Ամենայն հավանականությամբ նկարը ստեղծվել է Շիշմանյանի Ֆրանսիայում ապրելու տարիներին: Այստեղ նկատվում է երիտասարդ արվեստագետի գծանկարի տեխնիկային և գույնի տիրապետման վարպետությունը:

Կոմպոզիցիան իրացված է ռեալիստական ոճով, համաձայն դիմանկարի ժանրում ընդունված տարածված սկզբունքի. պատկերային հարթության չեզոք ֆոնի ճիշտ կենտրոնում ձեռնու կիսանդրին է՝ համարյա կիսադեմի չափ շրջված գլուխը փոքր-ինչ թեքված է դեպի վար: Լուսաստվերի հմուտ օգտագործմամբ տրված են շագանակագույն արևելյան հագուստի առատ ծալքերն ու բնորդի տարիքային առանձնահատկությունը բնորոշող բարձր ճակատի ու արծվաքթի կողքի արտահայտիչ խորը ընդգծված կնճիռները, փարթամ հոնքերի տակից նայող աչքերի խորշերը: Ծերունին աչքերը սևեռել է ինչ-որ մի կետի, օքրայի լուսավոր երանգներով լուծված ֆոնին դիմագծերը առավել խոսուն են, հայացքը խորաթափանց է, հոգաշատ ու մտազբաղ: Ալեհեր մորուքը ձայնակցում է չալմայի, հագուստի տաք օքրան՝ գլխաշորի վերին մասի մարջանագույնի հետ, իսկ ամբողջ գունաշարը միավորում ու ներդաշնակում է միմյանց բացումուզ դեղնադարչնաշագանակագույն նուրբ և աննկատ գունային անցումներով իրացված ֆոնը:

Պատահական չէ, որ օրինատալիստական բնույթի «Չալմայով և ալեհեր մորուքով տղամարդու դիմանկար» գեղանկարչական աշխատանքի գինը աճուրդներում աստիճանաբար բարձրանում է, քանզի Ֆրանսահայ նկարիչ՝ Ռաֆայել Շիշմանյանի այս աշխատանքում նկատելի են

¹ Գործը մինչև 2019 թվականը գտնվում էր բժիշկ Բեն Պիսկու և Թերի Օ'նիլ Պիսկու հավաքածուում: 2019 թվականին 500 \$ արժողությամբ վաճառվեց Անդրեյ Ջոնս աճուրդում մի ամերիկացու: (Տե՛ս https://www.andrewjonesauctions.com/auction-lot/raphael-chichmanian-armenian-1885-1959-portr_9104F09B28, դիտված՝ 04.05.2024թ.):

Նշենք, որ Ռաֆայել Շիշմանյանի գործերը հազվադեպ են հանդիպում միջազգային աճուրդներում: Աշխատանքներից երեքը աճուրդներում հայտնվել են 2008 թվականին, սակայն արժեքների և գնորդների մասին տեղեկատվությունները փակ են: Ներկայացված էին նատյուրմորտ, բնանկար և դիմանկար աշխատանքներ: Օրինատալիստական ոճով կատարված «Չալմայով և ալեհեր մորուքով տղամարդու դիմանկարը» 2019 թվականին գնահատվել է 400-600 ու վաճառվել 500 դոլլարով: 2023 թվականին նկարը դրված էր աճուրդի միաժամանակ մի քանի էջերով ու նկատվում էր արժեքային փոփոխություն: Աճուրդներից երկուսում այն գնահատվում էր 2500-2835 ամերիկյան դոլլար, հայտնի ebay կայքում այն արժե 2649 եվրո (Տե՛ս ebay.com, RAPHAEL CHICHMANIAN// Raphaël Chichmanian -Portrait of an Islamic Patriarch- Armenian Oil painting | eBay, դիտված՝ 10. 04. 23):

աղերսներ 18-19-րդ դարերում դիմանկարի ժանրում ստեղծագործող համաշխարհային ճանաչում վայելող եվրոպացի նշանավոր արվեստագետների ստեղծագործությունների հետ:

Ռաֆայել Շիշմանյանն իր արվեստում հազվադեպ է վրձնել նատյուրմորտներ: Կարծես այս ժանրը չի ոգեշնչել նկարչին: Շիշմանյանի արվեստի վաղ շրջանի նատյուրմորտը՝ «Նատյուրմորտ խնձորներով» (1913, ՀԱՊ) կատարված է վարպետին բնորոշ վառ երփնագրությամբ, որտեղ իշխում են նարնջագույն, կարմիր գունային շղարշը և չեզոք ֆոնը: Աշխատանքի գլխավոր մասում խնձորներն են, ձախ հատվածում՝ սեղանի վրա, բաժակով դրված ջուր է: Խնձորների հետևում ծաղկամանով ծաղիկ է, որը հավասարակշռում է կոմպոզիցիան: Ինչ վերաբերվում է գունային կոլորիտին՝ աշխատանքը մուգ, գորշ ֆոնային լուծում ունի: Կոմպոզիցիան յուրահատուկ ձևով հավասարակշռում է կտավի կենտրոնական մասում գտնվող ծաղկամանն ու ծաղիկները:

Հաջորդը Շիշմանյանի ժառագայթյան մեջ՝ «Նատյուրմորտ» (մասնավոր հավաքածու) կոչվող գործն է: Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում պատկերված են խնձորներ ափսեի մեջ, որի աջ կողմում՝ սեղանի վրա ընկույզներ են, իսկ հետևի մասում՝ կուժ: Նկարի վիզուալ շեշտադրումը կենտրոնացած է ափսեի մեջ գտնվող խնձորների վրա, որոնք որոշում են նկարի ընդհանուր գունային տրամադրությունը: Կարմիր խնձորները և ֆոնը, ընդհանուր առմամբ, հավասարակշռում են կոմպոզիցիան և որոշում նրա ընդհանուր ռիթմային կառուցվածքը:

Շիշմանյանի նշված նատյուրմորտները կոմպոզիցիայի, դասավորվածության, գունային լուծումների առումով նմանություն ունեն Պոլ Սեզանի «Նատյուրմորտ խնձորներով» գործի հետ: Երկու վարպետների մոտ տեսնում ենք միանման թե՛ գունային լուծումներ, թե՛ կոմպոզիցիոն կառուցվածք, թե՛ նմանատիպ առարկաների օգտագործում աշխատանքում, թե՛ քսվածքի նմանատիպ տեխնիկա:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանն իր սակավ, սակայն ինքնատիպ դիմանկար և նատյուրմորտ աշխատանքներով թարմություն հաղորդեց թե՛ իր ստեղծագործական ժառանգությանը, թե՛ հայ արվեստին: Նույնիսկ կարելի է զարմանալ, թե բնանկարիչը ինչպես է կարողացել նրբանկատությամբ զգալ ու արտահայտել դիմանկարչության և նատյուրմորտի առանձնահատկությունները:

Բնանկարիչ, արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը ապրելով օտար փերում, այնուհետև վերադառնալով հայրենիք՝ բնանկար աշխատանքներին զուգահեռ ստեղծագործել է նաև նատյուրմորտի և դիմանկարի ժանրերում: Ուումնասիրության ենթարկելով գեղանկարչի դիմանկարի և նատյուրմորտի ժանրի աշխատանքները, զարմանում ենք գեղանկարչի

գույնի զգացողության, մանրակրկիտ աշխատանքի, տրամադրության փոխանցման վարպետության վրա:

Շիշմանյանի դիմանկարներն ու նատյուրմորտները գտնվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում և մասնավոր հավաքածուներում:

Գրականության ցանկ

1. **Avedissian O.**, Peintres et sculpteurs arméniens, Paris, 1959, p. 208.
2. **Արամյան Հ.**, Հայրենադարձ նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյան, *Էջմիածին*, 1955, ԺԲ (6), էջ 47-51:
3. **Կուրտիկեան Ստ.**, Ռաֆաել Շիշմանեան, Բազմավաստակ նկարիչն ու հայրենասէրը, *Արարատ*, 31 մայիսի, 1960,
4. **Շիշմանյան Ա.**, Հայրենիքի և արվեստի սիրով, *Գարուն*, Երևան, 1980, (հ. 9), էջ 80:
5. **Ստեփանյան Գ.**, Կենսագրական բառարան, 1990, հատոր Գ, Գիրք I, ՄԵԼ-Ռ., Երևան, էջ 98:
6. https://www.andrewjonesauctions.com/auction-lot/raphael-chichmanian-armenian-1885-1959-portr_9104F09B28 (դիտված է 04.05.2024)
7. Raphaël Chichmanian -Portrait of an Islamic Patriarch- Armenian Oil painting | eBay (դիտված է 10.04.2023)

References

1. **Aramyan H.**, Hayrenadardz nkarich Raphael Chichmanian, [Repatriated artist Raphael Chichmanian], *Ejmiachin*, 1955, JB (6), page 47-51:
2. **Kurtikean St.**, Raphael Chichmanian, Bazmavastak nkarichn u hayrenasery, [Multi-accomplished artist and patriot] *Ararat*, 31 mayis, 1960.
3. **Chicmanyany A.**, Hayreniqi ev arvesti sirov, [With the love of homeland and art] *Garun*, Yerevan, 1980, (h. 9), page 80.
4. **Stepanyan G.**, Kensagrakan bararan, [Biographical dictionary] 1980, hator g, Girq I, MEL-R, Yerevan, page 98.

Ռուզան Անանյան – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, Խ. Արուսյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի աշխատակից: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը հայ արվեստի, հայ մշակույթի տեսության հարցեր: Գիտական մամուլում հրատարակել է երեք հոդված:

ORCID: 0000-0002-1382-8179
ruzan92.92@mail.ru

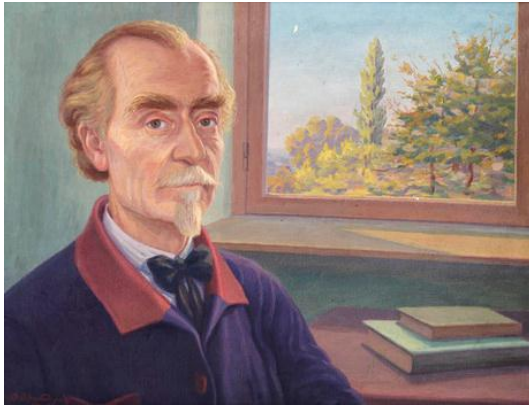
Рузан Ананян - аспирант Института Искусств национальной академии наук Республики Армения. В сферу ее научных исследований входят вопросы национальной культуры и искусства. Изданы три научные статьи.

ORCID: 0000-0002-1382-8179
ruzan92.92@mail.ru

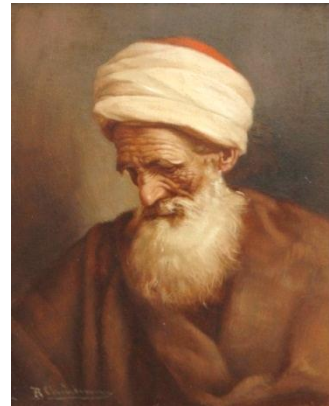
Ruzan Ananyan - PhD student of the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. The scope of scientific interests are questions of the theory of Armenian art, Armenian culture. Published three articles in the scientific press.

ORCID: 0000-0002-1382-8179
ruzan92.92@mail.ru

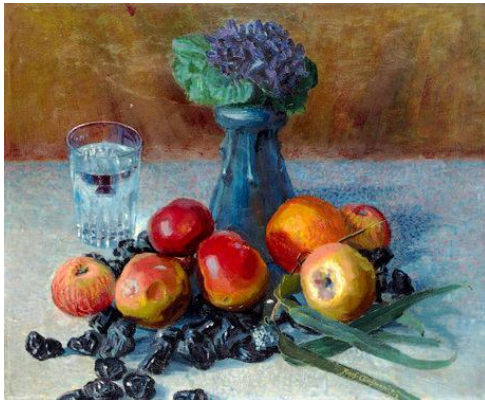
Ընդունվել է տպագրության 27.04.2024թ.:



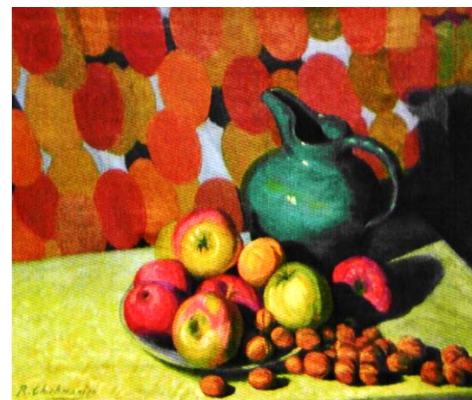
Նկ. 1 «**Ինքնադիմանկար**», 1948թ.
50x60, կտ., յուղ. (ՀԱՊ)



Նկ. 2 «**Չարմայով և ալեհեր մորուքով
ծերունու դիմանկար**», թվականը անհայտ
29x23 սմ, կտ., յուղ. (ԱՄՆ, մասնավոր հավաքածու)



Նկ. 3 «**Նատյուրմորտ խնձորներով**», 1913,
39x46 սմ, կտ., յուղ. (ՀԱՊ)



Նկ. 4. «**Մրգերով և կուժով նատյուրմորտ**»,
թվականը անհայտ
54x65 սմ, կտ., յուղ. (մասնավոր հավաքածու)

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ

Քրիստինե Մելքումյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

ORCID ID 0000-0001-6099-7007

kristinemelqumyan@litinst.sci.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-208

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱԿՈԲ ՄԵՂԱՊԱՐՏԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԳՐՔԵՐՈՒՄ

Բանալի բառեր – Հակոբ Մեղապարտ, գիրք, գրականություն, ժանր, թեմա, աղոթք, հանելուկ:

Հակոբ Մեղապարտն սկիզբ դրեց հայ գրականության հանրահռչակմանն ու առավել լայն տարածմանը նոր ժամանակներում: Իր հինգ գրքերը տպագրելիս, անկախ տարբեր նպատակներից և սպասելիքներից, որոնք բնականաբար պայմանավորել են այդ գրքերի բովանդակությունը, Մեղապարտը, առաջին հերթին, նյութերի ընտրությամբ ու բովանդակությամբ, ի ցույց է դրել իր գեղագիտական ճաշակը:

Մեր ուսումնասիրության **նպատակը** Հակոբ Մեղապարտի տպագրած հինգ գրքերում հայ գրականության ներկայության, դրա բովանդակության և ընդգրկված հեղինակների քննությունն է:

Ուսումնասիրության **խնդիրն** է ցույց տալ, որ Հակոբ Մեղապարտի տպագրած գրքերի նպատակը նախևառաջ գործառական է և թելադրված է ժամանակի պահանջներով, ուստի Մեղապարտի աշխատանքը պատկերացում է տալիս այն մասին, թե միջնադարյան հայ գրականության որ ժանրերն ու հեղինակներն էին առավել հայտնի և պահանջված:

Ուսումնասիրությունը կատարել ենք պատմական, պատմահամեմատական, կուլտուր-պատմական և վերլուծական, համադրական ընդհանուր **մեթոդների** կիրառմամբ:

Ուսումնասիրության **եզրահանգումն** այն է, որ թեպետ «Ուրբաթագրքում» որպես հեղինակ հիշատակված է Գրիգոր Նարեկացին, և զետեղված են նրա աղոթքները, այնուամենայնիվ **հայ գրականության տպագիր պատմությունն** սկսվում է Հակոբ Մեղապարտի տպագրած հինգերորդ «Տաղարան» գրքով: Հայ գրականությունը «Տաղարանում» պետք է դիտարկել նախևառաջ գործառական տեսանկյունից: Մյուս կողմից՝ «Տաղարանը» պատկերացում է ձևավորում միջնադարյան գրական ժանրերի, մասնավորապես՝ աղոթքի, տաղի, ողբի, հանելուկի, ինչպես նաև դրանց թեմատիկ ընդգրկումների մասին:

Kristine Melkumyan

NAS RA, Institute of Literature after M. Abeghyan

ORCID ID 0000-0001-6099-7007

kristinemelqumyan@litinst.sci.am

ARMENIAN LITERATURE IN THE BOOKS PUBLISHED BY HAKOB MEGHAPART

Key words: Hakob Meghapat, book, literature, genre, theme, prayer, riddle.

Hakob Meghapat initiated the popularization and wider spread of Armenian literature in modern times. While publishing his five books, regardless of different goals and expectations, which naturally determined the content of those books, Meghapat first of all, with the choice of materials and content, demonstrated his aesthetic taste.

The purpose of our study is to examine the presence of Armenian literature, its content, and the included authors in the five books published by Hakob Meghapat.

The task of our study is to show that the purpose of the books published by Hakob Meghapat is primarily functional and dictated by the requirements of the time, so Meghapat's work gives an idea of which genres and authors of medieval Armenian literature were the most popular and demanded.

The study has been conducted using historical, historical-comparative, cultural-historical, analytical, and comparative general methods.

The conclusion of the study is that although the name of Grigor Narekatsi is mentioned as the author of "Friday Book", and his prayers are included in it, the printed history of Armenian literature begins with Hakob Meghapat's fifth book "Tagharan".

Armenian literature in "Tagharan" should be considered primarily from a functional point of view. On the other hand, "Tagharan" forms an idea of medieval literary genres, namely a prayer, a canto, a lamentation, a riddle, as well as their thematic inclusions.

*Кристине Мелкумян
НАН РА, Институт литературы им. М. Абегяна
ORCID ID 0000-0001-6099-7007
kristinemelqumyan@litinst.sci.am*

АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИЗДАНЫХ КНИГАХ АКОПА МЕГАПАРТА

Ключевые слова: Акоп Мегапарт, книга, литература, жанр, тема, молитва, загадка.

Акоп Мегапарт был основоположником популяризации и широкого распространения армянской литературы в новое время. При издании своих пяти книг, несмотря на разные цели и ожидания, которые, естественно, определяли содержание этих книг, Мегапарт, выбирая материалы, демонстрировал, прежде всего, свой эстетический вкус.

Цель нашего исследования – рассмотреть произведения армянской литературы, изучить их содержание и авторов, включенных в изданные Акопом Мегапартом пять книг.

Задача нашего исследования – показать, что цель книг, изданных Акопом Мегапартом, носит, прежде всего, практический/прикладной характер и продиктована требованиями времени, поэтому работа Мегапарта дает представление о том, какие жанры и авторы средневековой армянской литературы были наиболее популярны и востребованы.

Исследование было проведено с применением обще-культурно-исторических, аналитических, сравнительных, культур-исторических, историко-сравнительных методов.

Вывод исследования таков: хотя в «Пятничной книге», куда включены молитвы Григора Нарекаци, его имя упоминается в качестве автора, тем не менее, история армянского книгопечатания начинается с изданной Акопом Мегапартом пятой книги «Тагаран». Армянскую литературу в «Тагаране» следует рассматривать, прежде всего, с прикладной точки зрения. С другой стороны, «Тагаран» формирует представление о средневековых литературных жанрах, а именно о молитве, о таге, о плаче, о загадке, а также об их тематическом охвате.

Ներածություն

Հայ տպագրության սկզբնավորումը Հակոբ Մեղապարտի գործուն ջանքերով ոչ միայն ամրագրում է գուտենբերգյան իսկապես դարակազմիկ գյուտի տեղայնացման փաստը, այլև սկիզբ է դնում հայ մատենագրության գործառնական մեկ այլ մակարդակի ձևավորմանը: Տպագիր գիրքը, հետագայում նաև այդ հենքով ձևավորված մամուլը հայ մատենագրությունն իր ժանրային ամենատարբեր դրսևորումներով դուրս բերեցին որոշակի տեղային շրջանակներից և հետզհետե դարձրին առավել հանրային, հետևաբար՝ առավել գործառնական:

Կարելի է ասել, որ Հակոբ Մեղապարտն սկիզբ դրեց հայ գրականության հանրահռչակմանն ու առավել լայն տարածմանը նոր ժամանակներում, և այդ առումով հայ գրականության պատմության մեջ Հակոբ Մեղապարտի կատարած դերն իսկապես անգնահատելի է: Այլ հարց է, որ այս հանգամանքն իր մշակութաբանական, պատմական խորքով դեռևս ինչպես հարկն է վերլուծված չէ, և ինչպես իրավացիորեն գրում է գրականագետ Վարդան Դևրիկյանը. «Հակոբ Մեղապարտի հրատարակությունների և ընդհանրապես հայ գրքի քննությունը մինչ օրս կատարվել է պատմագիտական, մատենագիտական, գրքագիտական և տպագրական ու գրքային արվեստի քննության տեսանկյունից: Գրեթե անդրադարձ չի եղել այդ գրքերի բովանդակությանը, այսինքն՝ դեռևս լիովին չի բացահայտվել, թե ի՞նչ գործեր են դրանք պարունակում, մինչդեռ գիրքը իմաստավորվում է նախ և առաջ իր բովանդակությամբ» (Դևրիկյան Վ., 2012: 152):

Հայ գրականության հատվածական երևումները

Գալով կոնկրետ հայ գրականությամբ այդ իմաստավորումը գնահատելու հատույթին՝ նախևառաջ նկատենք, որ գրքերը տպագրելիս, անկախ հետապնդած տարբեր նպատակներից, ակնկալիքներից և ունեցած սպասելիքներից, որոնք բնականաբար պայմանավորել են այդ գրքերի բովանդակությունը, Հակոբ Մեղապարտը, առաջին հերթին՝ նյութերի ընտրությամբ ու բովանդակային հատույթի ընդգրկմամբ, ի ցույց է դրել իր աշխարհայացքն ու գեղագիտական ճաշակը: «Հակոբ Մեղապարտի հրատարակած գրքերի... քննությունը վկայում է, որ նա ոչ թե շահամուլ վաճառական է եղել, այլ հակառակը՝ Հայոց եկեղեցու նվիրյալ մի հոգևորական, ով ցանկացել է իր ժամանակի ընդունված գործերը, այդ թվում և հայ միջնադարյան բանաստեղծության գոհարները տարածել տպագիր գրքի միջոցով» (Դևրիկյան Վ., 2012: 154): Վարդան Դևրիկյանի այս նկատումն ասվածի ընդհանրացումն է: Մյուս կողմից՝ երկրորդական չէ նաև այն հանգամանքը, որ Հակոբ Մեղապարտը, ըստ ամենայնի, այդ ընտրությունն ու բովանդակությունը պայմանավորել է հավանական ընթերցողի կամ գիրքը ձեռքբերողների հետաքրքրություններով ու ճաշակով: Պատահական չէ, որ Մեղապարտի տպագրած բոլոր գրքերն էլ նախևառաջ հատկանշվում են ժամանակի համար իրենց հանրամատչելիությամբ: «Գրքերի նման հանրամատչելի բնույթը հետեւանք էր այն պահանջարկի, որ ներկայացնում էին հայ առևտրական եւ արհեստավորական խաւերը բուն երկրում եւ հայկական գաղթավայրերում» (Ուրբաթագիրք: Տաղարան: Նմանահանութիւն հայերէն առաջին տպագիր գրքերի (1512-1513), 1975: գ),– գրում է Բաբկեն Չուգասզյանը:

Ուստի, թեկուզև հետահայաց՝ բավական հետաքրքիր է հենց այդ հատույթում գնահատել ու արժևորել Հակոբ Մեղապարտի աշխատանքը, որովհետև այն նաև պատկերացում է տալիս այն մասին, թե միջնադարյան հայ գրականության որ ժանրերն ու հեղինակներն էին, այսպես ասած, առավել հայտնի ու պահանջված:

Հայտնի է, որ Հակոբ Մեղապարտը տպագրել է 5 գիրք՝ «Ուրբաթագիրք», «Պատարագատետր», «Աղթարք», «Պարգատումար», «Տաղարան»: Գրքերի հերթականությունը բերում ենք ըստ Ռաֆայել Իշխանյանի ամրագրման. «Այս հերթականության ճշտությունը, – գրում է նա, – հենված է աներեր հիմքի վրա և որևէ առարկություն չի վերցնում» (Իշխանյան Ռ., 2012: 167): Այս հարցի շուրջ, անշուշտ, կան այլ կարծիքներ ու մոտեցումներ ևս (Տ. Վ. Պ (Տրդատ Պալեան), Ը տարի, 1894, թիվ 12, դեկտեմբեր : 357-361, Զարբհանալեան Գ., 1895: 14-32, Լևոնյան Գ., 1958: 40-46, և այլն:), սակայն դրանց անդրադարձը մեր ուսումնասիրության ծիրից դուրս է, մանավանդ որ այս դեպքում բովանդակության ու առավել ևս հայ գրականության՝ դրանցում ընդգրկումների հարցը հերթականության առումով որևէ որոշարկող դեր չունի:

Տարբեր է Մեղապարտի տպագրած գրքերից յուրաքանչյուրի գործառական նպատակը, ուստի՝ հայ գրականությունն ամեն մեկում տեղ է գտել ըստ այդ նպատակի:

Դրանցից առաջինը՝ «Ուրբաթագիրքը» իր բնույթով և ընդգրկումների բովանդակությամբ, ըստ էության, աղոթագիրք է, առավելապես՝ պահպանության աղոթքների: Մյուս կողմից՝ այն իբրև տպագիր գիրք ոչ այնքան ինքնատիպ է Հակոբ Մեղապարտի, այսպես ասած, գեղարվեստական ճաշակի ըմբռնման տեսանկյունից, որքան հենց գործառական առումով, մանավանդ որ՝ այդտեսակ բովանդակությամբ ձեռագիր ժողովածուներ միջնադարում շատ տարածված էին¹, և Հակոբ Մեղապարտն այս դեպքում ձեռագիր հղացքը վերածել է տպագիր իրացման:

«Ուրբաթագրքում» աղոթքից բացի գերակա է միջնադարյան գրականության մեկ այլ ժանրաձև՝ վարքը: «Աղաթ սրբոյն Կարիանոսի. Զոր ասացեալ է վասն դիւաց եւ կախարդաց եւ աղանդաց» (Ուրբաթագիրք, 1512: դ.)² և դրան հաջորդող «Պատմութիւն Յուստիանէ կուսին» (Ուրբա-

¹ «Ուրբաթագիրք կոչուած գրչագիր ժողովածուները հաւանաբար երեսն են եկել ԺԵ դարում: ...Այս ժողովածուներից մեկի բնագիրն է, որ հիմք է հանդիսացել Յակոբ Մեղապարտի տուեալ հրատարակութեան», – այս առումով գրում է Բաբկեն Չուգասցյանը, տե՛ս նաև Ուրբաթագիրք: Տաղարան: Նմանահանութիւն հայերէն առաջին տպագիր գրքերի (1512-1513), Վենետիկ, տպ. Մխիթարեան, 1975, էջ ր:

² Այդ մասին առավել մանրամասն տե՛ս *Պարիկյան Վ.*, Հակոբ Մեղապարտի հինգ հրատարակությունները, «Վեմ», Երևան, 2012, թիվ 2, էջ 155, տողատակի համար 5 ծանոթագրությունը: Ի դեպ, Հակոբ Մեղապարտի հրատարակած գրքերի էջերը համարակալված են յուրահատուկ սկզբունքով:

թագիրք, 1512: դ.դ.) հատվածները, ըստ էության, նաև վարքագրություններ են, թեպետ դրանցում ևս աղոթքը գերակա դիրքում է: Ինչպես գրում է Վարդան Դերիկյանը, Կիպրիանոսի «Աղոթքը վարքագրական կամ ինքնակենսագրական բնույթ ունի» (Դերիկյան Վ., 2012: 156), ավելին՝ պատմությունն է աղոթքի վերածվում, որովհետև իր վարքը պատմելով՝ Կիպրիանոսն ինքն է աղոթում իր՝ երբեմնի կախարդական ունակություններին այլևս չտիրապետելու կամ դրանցից վերջնականապես ազատվելու համար:

Եվ այդուհանդերձ՝ հայ գրականության ներկայության տեսանկյունից «Ուրբաթագրքի» ամենակարևոր հատվածները Գրիգոր Նարեկացու աղոթքներն են՝ «Աղոթք սրբոյն Գրիգորի Նարեկացոյն» (Ուրբաթագիրք, 1512: է.դ.):

Սա, անշուշտ, «Ուրբաթագրքի» ընդհանուր հղացքին բնորոշ ընտրություն է, սակայն իբրև գրականության պատմության փաստ՝ չափազանց կարևոր: Ճիշտ է, Ռաֆայել Իշխանյանը գրում է, որ «Հայ հինգ հնագույն հրատարակություններից Տաղարանը միակն է, որում անվանապես հայ հեղինակների երկեր կան տպագրված» (Իշխանյան Ռ., 2012: 64:), այդուհանդերձ, եթե աղոթքը դիտարկում ենք նաև որպես միջնադարյան գրականության ժանր կամ ժանրաձև, ապա «Ուրբաթագիրքն» է դառնում առաջին գիրքը, որում անվանապես հայ հեղինակի երկ կա տպագրված: Եվ Գրիգոր Նարեկացին էլ առաջին հայ հեղինակն է, որի երկը տպագրվել է անվանապես:

Սա գրականության պատմության տեսանկյունից ուշագրավ փաստ է:

Մեղապարտի հրատարակած երկրորդ գիրքը՝ «Պատարագատետրը» (Պատարագատետր, 1513), իր բնույթով եկեղեցական մատյան է և ենթարկված է այդ հատույթի հղաքցային բոլոր կանոններին: Դա է վկայում նաև այն հանգամանքը, որ, ինչպես փաստում է Վարդան Դերիկյանը. «Մեր կատարած քննության հիման վրա կարող ենք վստահաբար ասել, որ «Պատարագատետրի» բնագիրը հիմնականում զուգահեռ է ընթանում «Խորհրդատետրի» 1788 և 1840 թթ. Ս. Էջմիածնի հրատարակություններին» (Դերիկյան Վ., 2012: 167): Իբրև գրականության փաստ՝ այն դիտարկելի է այնքանով, որքանով առնչվում է միջնադարյան որոշ ժանրաձևերի օրինաչափություններին, որը, սակայն, առավել խոր և բոլորովին այլ հատույթի քննության նյութ է:

Բոլորովին այլ է «Աղթարք» («Աղթարք», 1513) գրքի պարագան, որը, ինչպես նշել ենք, երրորդն է Մեղապարտի տպագրած գրքերի ցանկում: Այն ավելի շատ տոմարական-գուշակողական նյութերի ժողովածու է, կենդանակերպի նշանները բացահայտող և բացատրող ուղեցույց և բոլորովին չի առնչվում գրականության հատույթին, իսկ եթե առնչվում է, ապա թերևս միայն այն առումով, որ «Աղթարքի» տեքստերը բազմաթիվ

հատկանիշներով առնչվում են հին հավատալիքներին և հարաբերումի և գուգահեռի գծեր ունեն ժողովրդական բանահյուսության հետ:

«Աղթարք»-ից իր բնույթով շատ չի տարբերվում Մեղապարտի տպագրած չորրորդ գիրքը՝ «Պարգատումարը» (Պարգատումար, 1513): Դրա առնչությունները գրականության հետ ևս սահմանափակ են, որովհետև գործառնական նպատակն առավել հստակ է՝ պարզ ու հանրամատչելի ձևով ներկայացնել եկեղեցական և այլ տոներ, թեպետ այստեղ էլ առկա են նյութեր, որոնք համադրելի են «Աղթարքում» առկա տեքստերի հետ (Զուգասզյան Բ., 1996: առաջաբան):

Հայ գրականության տպագիր պատմության սկզբնավորումը

Անկախ այն փաստից, որ «Ուրբաթագիրք»-ում որպես հեղինակ հիշատակված է Գրիգոր Նարեկացու անունը և գետեղված են նրա աղոթքները, այնուամենայնիվ, պետք է արձանագրել, որ *հայ գրականության տպագիր պատմությունը* սկսվում է Հակոբ Մեղապարտի տպագրած հինգերորդ «Տաղարան» գրքով: Վարդան Դերիկյանն այսպես է գնահատում և ընդհանրացնում Հակոբ Մեղապարտի տպագրական գործը՝ «Տաղարանը» դիտարկելով իբրև այդ գործունեության պսակը. «Հայ վաճառականներին և ճանապարհորդներին տեղից տեղ գնալիս անհրաժեշտ տոմարական տեղեկություններից, օդերևութաբանական գիտելիքներից, հաջող ճանապարհ ապահովող գուշակություններից և չարխափան աղոթքներից բացի, հարկավոր էր նաև սրտի ու հոգու հետ խոսող երգ՝ ճանապարհը կրճատելու և թեթևացնելու համար: Ուստիև հայկական տպագրության առաջին հրատարակությունների շարքը խորհրդանշական ձևով փակվում է «Տաղարանով»» (Դերիկյան Վ., 2012: 172):

Ինչպես տեսնում ենք, Վարդան Դերիկյանի ընդհանրացման մեջ ևս նույնիսկ «Տաղարանի» առումով առկա է գործառնական հատույթի կարևորումը՝ «հարկավոր էր նաև սրտի ու հոգու հետ խոսող երգ՝ ճանապարհը կրճատելու և թեթևացնելու համար»: Ըստ ամենայնի, այս հանգամանքն է եղել Մեղապարտի՝ «Տաղարանում» ընդգրկված ստեղծագործությունների ընտրության կարևորագույն պայմանը, ուստիև՝ էլ ավելի հետաքրքիր է դառնում «Տաղարան»-ի բովանդակությունը գրականության պատմության ընթացքի տեսանկյունից, որովհետև Մեղապարտի ընտրությունը պարզում է նաև միջնադարյան գրականության, այսպես ասած, կիրառական ստույգ նշանակությունը: Պատահական չէ նաև այն հանգամանքը, որ հետագայում այդտեսակ ժողովածուների և՛ բազմազանությունը, և՛ բովանդակությունը պայմանավորված է հենց Մեղապարտի «Տաղարան»-ի ազդեցությամբ: «Ինչպես ցույց է տալիս ձեռագիր ու տպագիր տաղարանների քննությունը,– գրում է Վարդան Դերիկյանը,– Վենետիկի 1513 թ. հրատարակությունը մեծապես կանխորոշեց աշխար-

հական միջավայրի տաղարանների կազմության հետագա ընթացքը» (Դերիկյան Վ., 2012: 173):

Ասվածից կարելի է եզրահանգել, որ հայ գրականությունը «Տաղարան»-ում պետք է դիտարկել նախևառաջ գործառնական տեսանկյունից, մանավանդ որ գրքի ամբողջական վերնագիրն էլ՝ «Տաղարան է սայ հոգւոյ եւ մարմնոյ», նկատի է առնում դրա թե՛ հոգևոր-եկեղեցական, թե՛ աշխարհիկ ընդգրկումներն ու հասցեականությունը:

Անդրադառնալով «Տաղարանում» ընդգրկված հեղինակներին՝ պետք է նախևառաջ նշել, որ ոչ բոլորն են հիշատակվում հանվանե, և ոչ բոլորի անուններն են հիշատակված ամբողջությամբ: Մասնավորապես՝ Հովհաննես Թլկուրանցին մշտապես ներկայացվում է *Յովանիս*, կամ՝ Մկրտիչ Նաղաշը պարզապես *Նաղաշ*, և այդ պատճառով ուսումնասիրողների համար հիշատակված տաղերգուների անունների ամբողջական և ճշգրիտ ձևը հաճախ պարզ է դառնում նրանց տաղերից: Ավելորդ չէ նշել, որ կան նաև դեպքեր, երբ հեղինակի անունն ընդհանրապես հիշատակված չէ, և այն այսօր վերականգնելի է հենց ստեղծագործության շնորհիվ: Մասնավորապես այդպիսին է «Տաղարան»-ը բացող «Պատմութիւն Սրբոյն Գրիգորի մերոյ Լուսավորչին» հատվածը (Տաղարան, 1513: ա.), որն իրականում XV դարի բանաստեղծ Առաքել Բաղիշեցու պատմական պոեմն է: Մեղապարտն այս դեպքում պարզապես զեղչել է երկի ամբողջական վերնագրի սկզբնական՝ հեղինակին մատնանշող մասը՝ «Առաքել վարդապետի ասացեալ ոտանաւոր չափ տաղի ի պատմութենէ Սրբոյն Գրիգոր մեր Լուսավորչին» (Դերիկյան Վ., 2012: 174)¹: Առանց հեղինակի անվան հիշատակության է նույն Առաքել Բաղիշեցու տաղերից մեկը (Տաղարան, 1513: դ. բ.): Առանց հեղինակի անվան է ներկայացված Գրիգոր Նարեկացու հանրահայտ հարության տաղը՝ «Սայլն այն իջաներ», որը տպագրվել է «Սեալքն է» վերնագրով (Տաղարան, 1513: բ., գ., գ.բ.):

Այսուհանդերձ, «Տաղարանում» ընդգրկված հայ հեղինակներն են (ըստ ընդգրկման հերթականության) Առաքել Բաղիշեցին, Հովհաննես Թլկուրանցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Գրիգոր Նարեկացին, Ֆրիկը, Ներսես Շնորհալին: Ընդ որում, հեղինակների ոչ ժամանակագրական ընդգրկումը վկայում է այն մասին, որ «Տաղարանի» կառուցվածքը ենթարկված է բովանդակային հղացքին և որոշակի զարգացումներ և թեմատիկ կենտրոնացումներ է ենթադրում: Մյուս կողմից՝ այն փաստը, որ «Տաղարանում» ավելի շատ գործեր ընդգրկված են Հովհաննես Թլկուրանցուց, գործառնականության տեսանկյունից նույնպես շատ խոսուն է և վկայում է

¹ Պոեմի մասին առավել մանրամասն տե՛ս Առաքել Բաղիշեցի: Ուսումնասիրություն և բնագրեր: Աշխատասիրությամբ Արշալույս Ղազինյանի, Երևան, Հայկական ՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 134-137:

այդ հրաշալի բանաստեղծի տաղերգության խորության ու թեմատիկ բազմազանության մասին:

Ժանրային առումով առաջնային դիրքերում բնականաբար տալն է: Այն աստիճան, որ նույնիսկ Առաքել Բաղիշեցու պոեմից ընտրված երեք գլուխները նույնպես այդ ժանրի ծիրում են ներկայացված: Անգամ այն դեպքերում, երբ հատուկ ընդգծված ներկայացվել են այլ ժանրի գործեր, օրինակ՝ հանելուկ, ողբ, աղոթք, դրանք ենթարկված են *տաղի* ժանրային տրամաբանությանը:

Այս առումով ամրագրենք այն կարևոր փաստը, որ «Տաղարան»-ում արդեն ընդգծված է ժանրանվանման այն ամբողջ ընդգրկումը, որով *տաղ* բառը հատկանշվում է միջնադարյան գրականության տարբեր ըմբռնումներ: Ժանրի քննարկման հարցն այլ ուսումնասիրության նյութ է, ուստի այստեղ մանրամասն չենք անդրադառնում («Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», 1984: 179-259): Ամրագրենք միայն, որ այս ժանրնահատվածում արդեն, ինչպես գրում է Վարդան Դերիկյանը. ««Տաղ» բառը... աստիճանաբար սկսում է կիրառվել նաև երգ և բանաստեղծություն իմաստով՝ գանձարանային մաս կազմող հոգևոր բանաստեղծություն լինելուց զատ» (Դերիկյան Վ., 2012: 173): Ընդ որում, «Տաղարանի» գործառական հատույթը հենց նշվածի օգտին է վկայում:

Այդուհանդերձ՝ նույնիսկ այս պարագայում ժանրին բնորոշ առանձնահատկություններով և ամբողջական ու անխաթար նկարագրով է «Տաղարան»-ում ներկայանում միջնադարյան կարևոր ժանրերից մեկը՝ *հանելուկը*: «Տեառն Ներսէսի հայոց կաթողիկոսի ասացեալ է հանելուկս վասն ուրախութեան մարդկան» բաժնում (Տաղարան, 1513: Ե.-ից սկսած) ընդգրկված է հարյուրից ավելի հանելուկ, ընդ որում՝ թեմատիկ բազմազանությամբ: Այս առումով, եթե դիտարկենք քանակային տվյալները, կարող ենք փաստել, որ հանելուկն ամենաձավալուն և նաև գրեթե ամբողջական ներկայացված միջնադարյան գրականության ժանրն է Հակոբ Մեղապարտի տպագրած գրքերում:

Ողբը՝ իբրև ժանր, «Տաղարան»-ում արտահայտված է բացառապես «վասն մեռելի» կապակցումով, սակայն միայն այդ մասնավորությանը բնորոշ հատկանիշները չեն, որ առկա են այդ ողբերում, դրան ավելանում են հատկապես ծիսական ողբերին բնորոշ տարրեր, և դա ժանրային հավելյալ բազմազանություն է ապահովում «Տաղարան»-ում: Հարցն այն է, որ շատ դեպքերում Հակոբ Մեղապարտը կրճատել, ամփոփ է դարձրել ստեղծագործությունների վերնագրերը՝ ըստ ամենայնի կրկին առաջնորդվելով հանրամատչելի լինելու սկզբունքով: Մասնավորապես «Ողբ վասն մեռելի Նաղաշի» վերնագրված գործը (Տաղարան, 1513: դ. դ.) իրականում ունի «Ողբ ի Նաղաշ Մկրտիչ եպիսկոպոսէ վասն տղայոց մահուան» վերնագիրը (Դերիկյան Վ., 2012: 176):

Հաջորդը թեմատիկ տարածությունն է, որն առերևույթ արդեն մատնանշված է գրքի ամբողջական վերնագրում՝ «Տաղարան է սայ հոգւոյ եւ մարմնոյ»: Սա պայմանավորել է նաև գրքի կառուցվածքը՝ նախ հոգևոր տաղեր և ապա աշխարհիկ: Եվ հասկանալի է, որ անցումն աշխարհիկին կատարվում է Շնորհալու հանելուկների միջոցով:

Այս արտաքին հուշումից գատ՝ վերնագրում ամրագրված թեմաները բացվում և ճիշտ ընտրված տաղերի միջոցով ընդարձակվում, ավելի բազմազան են դառնում՝ ընդգրկելով մահվան, կյանքի անցողիկության և ունայնության, կյանքը արդարությամբ ապրելու, հանդերձյալ կյանքի, պանդխտության, սիրո, վայելքի և այլ թեմաներ: Ընդ որում՝ այդ ամենը այնպիսի տրամաբանական շարունակությամբ, որ վկայում է ընտրության չափազանց բծախնդիր լինելու մասին:

«Տաղարան»-ի թեմատիկ բազմազանությունը ոչ միայն տարբեր հետաքրքրություններ ունեցող մարդկանց ճաշակը բավարարելուն է միտված, այլև յուրովի վեր է հանում միջնադարյան հայ մարդու և հայ կյանքի գեղարվեստական պատկերը և այդ առումով ունի նաև ճանաչողական մեծ արժեք: «Հայ գեղարուեստական գրականության այս գողտրիկ ժողովածուն,– այս առումով գրում է Բաբկեն Չուգասզյանը,– յիրաւի մի թանկարժեք յուշարձան է, որտեղ ի մի բերուած բանաստեղծութիւնները արտացոլում են ԺԳ-ԺԶ դարերի հայ կեանքի ճշմարտացի պատկերը, ողջակիզուող հայրենի երկրի խոր ցաւը, տառապանքը, յոգնատանջ աշխատաւորի, հայ մարդու հեւքը, մարդ, որ աստիճանաբար ձերբազատում էր միջնադարեան մտածողութեան կապանքներից եւ ո՛չ միայն թախանձագին օգնութիւն հայցում ամենաբարձրեալից, երգում կեանքի անցողիկութիւնն ու մահուան անխուսափելիութիւնը, այլեւ մերթ ընդ մերթ ընդվզում էր անարդար իրականութեան դէմ, անկաշկանդ երգում իր սէրը, կարօտը, բնութեան գեղեցկութիւնները» (Ուրբաթագիրք: Տաղարան, 1975: թ.):

Եզրակացություն

Ընդհանրացնելով՝ պետք է ասել, որ Հակոբ Մեղապարտի հրատարակած գրքերով և մասնավորապես «Տաղարան»-ով հայ միջնադարյան գրականությունը, հիրավի թևակոխեց նոր փուլ՝ նախևառաջ մեծացնելով իր գործառականությունն ու ազդեցության շրջանակը: Մյուս կողմից՝ Մեղապարտը յուրովի օգնեց առավել առարկայական պատկերացում կազմել միջնադարյան հայ գրականության ժանրերի մասին՝ առանձնացնելով նաև առավել պահանջված հեղինակներին:

Գրականության ցանկ

1. «Աղթարք», Վենետիկ, 1513, 178 էջ:

2. Առաքել Բաղիշեցի: Ուսումնասիրություն և բնագրեր: Աշխատասիրությամբ Արշալույս Ղազինյանի, Երևան, Հայկական ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, 350 էջ:
3. **Պերկյան Վ.**, Հակոբ Մեղապարտի հինգ հրատարակությունները, «Վեմ», Երևան, 2012, թիվ 2, էջ 152-176:
4. **Ջարբհանալեան Գ.**, Պատմություն հայկական տպագրության. սկզբնաուրույթենէն մինչ առ մեզ, Վենետիկ, Մխիթարեան տպարան, 1895, 296 էջ:
5. **Իշխանյան Ռ.**, Հայ գրքի պատմություն, Երևան, «Անտարես», 2012, 536 էջ:
6. **Լեոնյան Գ.**, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, Երևան, «Հայպետհրատ», 1958, 255 էջ:
7. «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Երևան, Հայկական ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 428 էջ:
8. «Պատարագատետր», Վենետիկ, 1513, 83 էջ:
9. «Պարզատումար», Վենետիկ, 1513, 118 էջ:
10. «Պարզատումար», աշխատասիրությամբ՝ Բաբկեն Չուգասյանի, Երևան, 1996, ԻԹ+118 էջ:
11. «Տաղարան», Վենետիկ, 1513, 150 էջ:
12. **Տ. Վ. Պ.** (Տրդատ Պալեան), «Հայ տպագրության ամենահին երախայրիք մ'ալ», «Հանդես ամսօրեայ», Վիեննա, Ը տարի, 1894, թիւ 12, դեկտեմբեր, էջ 357-361:
13. «Ուրբաթագիրք», Վենետիկ, 1512, 124 էջ:
14. Ուրբաթագիրք: Տաղարան: Նմանահանություն հայերէն առաջին տպագիր գրքերի (1512-1513), Վենետիկ, տպ. Մխիթարեան, 1975, ԺԸ+156 էջ:

Համացանցային հղումներ

1. <https://vemjournal.org/wp-content/uploads/2020/07/10-%D5%80%D5%AB%D5%B7%D5%B8%D5%B2%D5%B8%D6%82%D5%A9%D5%B5%D5%B8%D6%82%D5%B6-2012-2.pdf> մուտք՝ 25.02.2024
2. https://tert.nla.am/archive/HAY%20GIRQ/Ardy/1951-1980/urbatagirq_1975.pdf մուտք՝ 10.02.2024
3. <https://haygirk.nla.am/upload/1512-1940/1512-1800/urbatagirq.pdf> մուտք՝ 11.02.2024
4. <https://tert.nla.am/archive/HAY%20GIRQ/Ardy/1951-1980/knarik%20korkotyan.pdf> մուտք՝ 12.03.2024
5. <https://banaser.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/d5b0d5a1d5b5-d5a3d5abd680d684d5a8-1512-1920d5a9d5a9.pdf> մուտք՝ 03.04.2024
6. <https://hetq.am/hy/article/11525> մուտք՝ 20.03.2024

Reference

1. «Aght'arq», [Prayers for the Sick and Horoscope], Venetik, 1513, (In Armenian).
2. Ar'aqel Baghisheci: Owsowmnasirowt'yown & bnagr: [Research and originals] Ashxatasirowt'yamb Arshalowys Ghazinyani, Er&an, Haykakan SSH GA hrat., 1971, (In Armenian).
3. **D&rikyan V.**, Hakob Meghaparti hing hratarakowt'yownnery', [The five publications of Hakob Meghapart] «Ve'm», Er&an, 2012, t'iv 2, e'j 152-176, (In Armenian).
4. «Hay mijnadaryan grakanowt'yan jhanrer», [Genres of Armenian medieval literature], Er&an, Haykakan SSH GA hrat., 1984, (In Armenian).
5. **Ishxanyan R'.**, Hay grqi patmowt'yown, [History of the Armenian book] Er&an, «Antares», 2012, (In Armenian).
6. **L&onyan G.**, Hay girqy' & t'pagrowt'yan arvesty', [The Armenian book and the art of printing], Er&an, «Haypethrat», 1958, (In Armenian).
7. «Owrba't'agirq», [Friday Book: Collection of folk-tales, prayers], Venetik, 1512, (In Armenian).

8. Owrbat'agirq: Tagharan: Nmanahanowt'iwn hayere'n ar'ajin tpagir grqeri (1512-1513) [Urbat'agirq: Tagharan: Facsimiles of the first Armenian printed books (1512-1513)], Venetik, tp. Mxit'arean, 1975, (In Armenian).
9. «Pataragatetr», [Armenian Missal], Venetik, 1513, (In Armenian).
10. «Parzatowmar», [Armenian Liturgical calendar], Venetik, 1513, (In Armenian).
11. «Parzatowmar», [Armenian Liturgical calendar], ashxatasirowt'yamb` Babken Chowgaszyani, Er&an, 1996, (In Armenian).
12. «Tagharan», [Hymnal], Venetik, 1513, (In Armenian).
13. **T. V. P.** (Trdat Palean), «Hay tpagrowt'ean amenahin eraxayriq m'al», «Hande's amso'reay», Vienna, Y' tari, 1894, t'iw 12, dektember, e'j 357-361, (In Armenian).
14. **Zarbhanalean G.**, Patmowt'iwn haykakan tpagrowt'ean. skzbnaworowt'ene'n minch ar' mez, [Histoire de L'Imprimerie Armenienne (1513-1895)] Venetik, Mxit'arean tparan, 1895, (In Armenian).

Քրիստինե Մելքումյան - ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ, ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի Հայ հին և միջնադարյան գրականության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ հին և միջնադարյան գրականություն:

ORCID ID 0000-0001-6099-7007
kristinemelqumyan@litinst.sci.am

Kristine Melkumyan - Ph.D researcher at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS RA. Junior researcher of the department of Armenian ancient and medieval literature of NAS RA Institute of Literature after M. Abegyan. Scientific interests: Armenian ancient and medieval literature.

ORCID ID 0000-0001-6099-7007
kristinemelqumyan@litinst.sci.am

Кристине Мелкумян - Соискатель Института литературы имени Манука Абегиана НАН РА. Младший научный сотрудник отдела древней и средневековой армянской литературы НАН РА Института литературы имени М.Абегиана. Научные интересы: Армянская древняя и средневековая литература.

ORCID ID 0000-0001-6099-7007
kristinemelqumyan@litinst.sci.am

Ընդունվել է տպագրության 27.04.2024թ.:

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

Վահե Արսենյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ,
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-219

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՀԱՍԼԵՏ» ՊԻԵՍԻ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՎԵՐԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ Ա. ԿՈՒՐՈՍԱՎԱՅԻ ԿՈՂՄԻՑ «ՉԱՐԵՐԸ ՔՆՈՒՄ ԵՆ ԱՆՎՐԴՈՎ» ՖԻԼՄՈՒՄ

Բանալի բառեր– «Նուար», ուրվական, կինոխորհրդանիշ, վրեժ, Համլետ, հայրեր և որդիներ, բյուրոկրատիա:

Ուիլյամ Շեքսպիրը մեկն է բոլոր ժամանակների ամենահայտնի և ուսումնասիրված հեղինակներից, նրա ստեղծագործությունները ուսումնասիրության նյութ են դարձել գրականագետների, թատերագետների, ինչպես և կինոգետների ու կինոռեժիսորների համար, ինչը կարելի է տեսնել հարյուրավոր գիտական աշխատանքներում, գրականագիտական ուսումնասիրություններում, թատերական բեմադրություններում և էկրանավորումներում: Գրական երկի էկրանավորումը հաճախ զուգորդվում 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 հեղինակ, ստեղծագործող, քանի որ տեքստի նույնական տեղափոխումը արվեստի մի ճյուղից մյուսը, որպես կանոն, չի ապահովում նորոյթ, մինչդեռ վերջինս այս ոլորտում կարևորագույն գործոն է: Սա է պատճառը, որ մեր ուսումնասիրության համար ընտրել ենք ճապոնացի կինոռեժիսոր Ակիրա Կուրոսավային: Վերջինս էկրանավորել է Շեքսպիրի երեք դրամա, սակայն ինչ նկատի ունենք՝ ասելով «էկրանավորում»: Ռեժիսորը վերցրել է թեմաները և տալով դրանց սեփական մեկնարանությունը՝ կերտել նոր ստեղծագործություններ՝ միաժամանակ հազեցնելով դրանք ճապոնական մշակութային տարրերով, ինչպես և սեփական մտահղացումից և գրական տեքստի տարբեր հատվածների անձնական իմաստավորումներից բխող խորհրդանիշերով, ինչի արդյունքում 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 «Համլետ» ողբերգությունը և Ա. Կուրոսավայի «Չարը քնում է անվրդով» ֆիլմն են, որոնց համեմատական վերլուծությունը կատարել ենք սոցիալական, քաղաքական, ինչպես և հոգեբանական դիտանկյուններից:

Vahe Arsenyan
Doktor of philology, associate professor NAS RA,
Institute of literature, after M. Abeghyan, YSU
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

AUTOR'S REPRODUCTION OF SHAKESPEARE'PLAY «HAMLET» IN THE MOVIE «THE BAD SLEEP WELL» BY AKIRA KUROSAWA

Keywords: Noir, ghost, cinema symbol, revenge, Hamlet, fathers and sons, bureaucracy.

William Shakespeare is one of the most famous and researched authors of all times, his works have been studied by literary critics, teatrologists, 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 "Hamlet" by William Shakespeare and the film *Bad Sleep Well* by A. Kurosawa, comparative analysis in social, political, as well as psychological aspects has been conducted.

Vahe Arsenyan
кандидат фил. наук, доцент НАН РА,
Институт литературы им. М.Абебяна, ЕРУ
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

АВТОРСКАЯ РЕПРОДУКЦИЯ ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» В ФИЛЬМЕ АКИРА КУРОСАВЫ «ЗЛЫЕ СПЯТ СПОКОЙНО»

Ключевые слова: нуар, призрак, киносимвол, месть, Гамлет, отцы и сыновья, бюрократия.

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 приносит 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 "Гамлет" Уильяма Шекспира и фильм "Злые спят спокойно" А. Курасавы, проведен сравнительный анализ социальных, политических и психологических аспектов данных произведений.

Մի շարք կինոքննադատներ նշում են, որ Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության և Ա. Կուրոսավայի 1960 թ–ին նկարահանված «Չարերը քնում են անվրդով» ֆիլմի միջև գուգահեռները խիստ պայմանական են և վիճելի: Մակայն Շեքսպիրի մտահղացման խորքային և հեղինակի կողմից միտումնավոր թաքցված գաղափարները երևան հանելիս ակնհայտ է դառնում, որ երկու ստեղծագործությունների միջև նմանություններն ավելի քան բացահայտ են: Քանի որ ճապոնացի ռեժիսորի ֆիլմի հիմնաթեման որդիական վրեժի խնդիրն է. հենց այս համատեքստում էլ կփորձենք հիմնավորել մեր տեսակետը:

Կա ընդունված կարծիք, որ Դանիո արքայազն Համլետը, թեև ուշացումով, սակայն լուծում է հոր վրեժը և վերականգնում արդարությունը: Մենք հակադրվելու ենք այս կարծիքին՝ փաստելով, որ Համլետի կողմից հորեղբոր սպանությունը ոչ թե ծրագրված գործողություն է, այլ աֆեկտի պահին իրագործված սպանություն, որի հիմնային շարժառիթը ոչ թե արդարությունը վերականգնելն է, այլ ինքնապահպանման ու ծնողին՝ կյանքի ակունքը պաշտպանելու բնագոյներն են: Հիշենք, որ հորեղբորը խոցելիս թույնն արդեն սկսել էր իր կործանիչ ազդեցությունը Համլետի արյան մեջ, իսկ մոր խնամ գինին նախատեսված էր հենց իր համար:

«Համլետ»–ի կարևորագույն թեման՝ վրեժի խնդիրը, հերոսի կողմից ընկալվում է ոչ թե նեղ անձնային տիրություն, այլ փիլիսոփայական ունիվերսալիզմի տեսանկյունից, ինչն էլ արքայազնին դարձնում է որոշումների մեջ անվճռական, մտքերի մեջ անհաստատ ու երեքուն:

Լաերտը լիովին այլ ձևով է մոտենում իր բաժին վրեժի իրագործմանը: Լաերտի համար վրեժը զուտ նեղ անձնական խնդիր է և պետք է լուծվի հնարավորինս արագ և ուղիղ ձևով. հակառակորդի ֆիզիկական ոչնչացմամբ: Իր ուղղամտության պատճառով Լաերտը հեշտությամբ կուլ է տալիս թագավոր Կլավդիոսի խայծն ու դառնում վերջինիս գործիքը: Լաերտը լուծում է իր հոր վրեժը, սակայն մենամարտի ժամանակ ինքն էլ սպանվում է, և այդպիսով կտրվում է նրա տոհմի շարունակականության թելը: Վրեժը լուծված է ինքնակործանման գնով: Եվ վերջապես անդրադառնանք «Համլետ» ողբերգության մեջ հոր վրեժը լուծելու խնդրի առջև կանգնած երրորդ կերպարին՝ Ֆորտինբրասին, որը չի շտապում հարձակվել, այլ սպասում է հարմար պահի և գուգահեռաբար գորք է հավաքում հոր կորցրած հողերը հետ շահելու համար: Ֆորտինբրասի ընտրած լուծման տարբերակը կարելի է անվանել վրեժի լուծման միակ ռազմավարական տարբերակը պիեսում: Ֆորտինբրասի վրեժը ոչ փիլիսո-

փայլական–ունիվերսալ տիրույթում է, ո՛չ անձնային–իմպուլսիվ, այլ համակարգված–գիտակցված է և հիմքում ունի թագավորության վերականգնման առաջնահերթությունը: Եվ հենց Ֆորտինբրասն էլ կարողանում է վերականգնել թագավորությունն ու դառնալ արքա, ի դեպ, առանց մեկ կաթիլ արյուն թափելու: Մենք հակիրճ շարադրեցինք Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության մեջ վրեժի լուծման երեք տարբերակները, այժմ անդրադառնանք Ա. Կուրոսավայի «Չարերը քնում են անվրդով» ֆիլմին, որի մեջ վրեժի խնդիրը նույնպես հիմնային է:

Ֆիլմը Կուրոսավայի այն քիչ ֆիլմերից է, որ պատկանում է «Նուար» ժանրին. քրեական սյուժե, մռայլ և ծանր մթնոլորտ, հերոսի և հակահերոսի հարաբերականություն, հոռետեսություն և անելանելիության զգացում: Ֆիլմ, որը ոչ միանշանակորեն ընդունվեց կինոքննադատների կողմից, իսկ հանդիսատեսի համար դարձավ դժվար հաղթահարելի մի կտավ, ինչը հասկանալի և ընկալելի է կինոյի իսկական սիրահարների համար, իսկ ուղերձներն ու ենթատեքստերն էլ տեսանելի են շեքսպիրյան դրամատուրգիային քաջատեղյակների համար: Ֆիլմում ստեղծված է թաքնված ուղերձների ու մտային խաբկանք–թակարդների մի ամբողջ համակարգ: Կուրոսավան կիրառում է երկրաչափական պատկերների, թվերի մոզայի բարդ տեխնիկա: Բազմաթիվ բանալի տեսարաններում հանդիսատեսը հանդիպում է կերպարների համադրությամբ կազմվող եռանկյունու կամ ուղղանկյունու տեսողական պատկերին, և եռանկյունու խզումը հերոսի հոգեաշխարհի փլուզման ակնթարթն է խորհրդանշում, անելանելիության հոգեվիճակը: Օրինակ՝ Սիրայիի «դիմակազերծման» դրվագում (իրականում Նիսիի դավադրության հերթական զոհն է), երբ երեք կերպարների միջև եռանկյունում ձևափոխությունը կամ խախտումը ուղեկցվում է թակարդում հայտնված հերոսի նյարդային դիմախաղով կամ մարմնաշարժումով և այլն:

Ճապոնական կորպորացիաների, որոնք բառի բուն իմաստով թաղված են կոռուպցիայի մեջ, արատավոր ճահճում համլետների գոյությունն ինքնին դառնում է անհնարին: Ֆիլմի գլխավոր հերոս Նիսին իր հոր՝ Ֆուրուայի վրեժը լուծելու համար ստիպված է ոչ միայն ներկայանալ այլ անունով ու կերպարով, այլև որևէ դեպքում չի կարող ճակատային գործել: Ի դեպ, Նիսին Ֆուրուայի արտասանության կողմից է: Նրա՝ նախապես մանրամասնորեն ծրագրած վրեժի գործողությունների բազմաքայլ համակարգը կարելի է գործի դնել միայն ու միայն ծպտյալ ու նենգ ձևով: Բոլոր հարվածները հասցվում են թիկունքից, դավադիր ստոր եղանակներով, բանասարկություններ հյուսելով: Նախապես ծրագրված վրեժի գործողություններում չպետք է լինի բարոյականության և խղճի ոչ մի նշույլ. Նիսին նույնիսկ կնության է առնում իր ղեկավարի հաշմանդամ աղջնակ Յոսիկոյին:

Եվ գործողության ծրագիրը անշեղորեն է ընթանում մինչև իրագործողի հոգում խղճի և սիրո արթնացումը: Միայն բարոյական վեհ զգացմունքները կարող են խափանել մի ծրագիր, որ գործադրվում է բարոյապես հիմնովին ապականված և մարդկային ստորագույն գոյահամակարգով ապրող հասարակության ներսում:

Տեսախցիկը մշտապես կենտրոնանում է դավադրության հետևանքով հուսահատության հասած հերոսների դիմախաղի վրա: Ճապոնացի ռեժիսորը հատուկ ուշադրություն է հրավիրում հերոսների ինքնասպանությանը նախորդող վիճակի պատկերմանը:

Կուրոսավայի ֆիլմում էլ կա «ուրվական», սակայն դա համլետյան ուրվականը չէ: Ֆիլմում ուրվական է դառնում ապրող մարդը՝ Վադուն: Մարդ, որը, ըստ Նիսիի, մեղավոր է իր հորը ինքնասպանության հասցնելու մեջ: Եվ նրա համար ինքն ընտրել է ավելի բազմագույն պատիժ: Այս հերոսն ապրելու է որպես ուրվական, դառնալու է Նիսիի գործիքը: Չէ՞ որ Նիսին է նրան փրկել ինքնասպանությունից և հիմա, դարձնելով իր գործիքը, կարող է անվերջորեն զվարճանալ նրա սահմանային վիճակով՝ **Նիսի**. Այսօր բավական է: Միթե՞ զվարճալի չէ ուրվական լինելը: Ինչո՞ւ ես լռում: / **Վադու**. Մի՞թե դուք չտեսաք նրան, չտեսաք պարոն Միրայի դեմքը: / **Նիսի**. Պարոնի՞, մի թե քեզ հաճույք չի պատճառում նրա տառապանքը տեսնելը (00:58:00):

Հետաքրքրական են Իվաբուչիի և նրա որդի Տացուոյի հարաբերությունները, որդին բացարձակապես չի համակրում հորը, և դրա պատճառը ոչ թե անձնական է, այլ կապված է հոր կարիերայի, նրա ֆինանսական, գիշատչային կոռուպցիոն և քաղաքական գործունեության հետ: Հայրեր և որդիներ խնդիրը որոշիչ դեր ունի ֆիլմում, դրանով սկսվում է ֆիլմի առաջին կոնֆլիկտային տեսարանը և դրանով էլ ավարտվում է ամբողջ ֆիլմը: Կուրոսավան իր ֆիլմը սկսում է հարսանիքի տեսարանով: Եթե ուշադիր կարդանք Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը, կտեսնենք, որ դրա առաջին արարվածի առաջին տեսարանը անմիջապես հաջորդել է Կլավդիոսի և Գերտրուդի հարսանեկան արարողությանը: Մենք այդ հասկանում ենք Համլետի և Հորացիոսի զրույցից. «**Համլետ**. Պարո՛ն, ուրախ եմ, որ ձեզ տեսնում եմ: (Բեռնարդոյին) Բարի երեկո:— Ճի՛շտ, Վիտտենբերգից ինչո՞ւ ես եկել: / **Հորացիո**. Դատարկաշրջիկ բնավորություն, սիրելի/ տերս: / **Համլետ**. Թշնամուցդ անգամ չէի կամենա այդ խոսքը լսել. Դու էլ ականջս մի՛ բռնադատիր, Որ խոսքիդ լսե՛ անձիդ հակառակ. Լավ գիտեմ, որ դու այդպիսի մարդ չես. Բայց ի՞նչ գործ ունիս Էլսինորի մեջ: Մեկնելուցդ առաջ պետք է քեզ մի լավ խմել սովորեցնեմ: / **Հորացիո**. Տեր իմ, ես եկա ձեր հոր թաղումը տեսնելու համար: / **Համլետ**. Խնդրեմ, մի՛ ծաղրիր, ուսանող ընկեր: Կարծեմ թե եկար մոռս հարսանիքը տեսնելու համար: / **Հորացիո**. Իսկապես, տեր իմ, շատ շուտ հաջորդեց մեկը մյուսին: / **Համլետ**. Խնայողությո՛ւն, խնայո-

դություն, Հորացիո: Մեռելաճաշի կերակուրները պաղ մատուցվեցան հարսանասեղանի հրավիրյալներին: Լավ էր, Հորացիո, որ իմ ամենեն անգութ թշնամուս երկնքում գտնեի, քան թե այդ օրը տեսած լինեի: Հա յրս... կարծես թե տեսնում եմ հորս» (Շեքսպիր 1951, էջ 14): Շեքսպիրը ընդգծելու համար թաղման արարողության և հարսանիքի միջև ժամանակային կարճ տարածքը հետաքրքիր երկիմաստություն է կիրառում՝ «Մեռելաճաշի կերակուրները պաղ մատուցվեցան»: Առաջինը՝ բառի բուն իմաստով նույն սնունդը (մեռելաճաշը), որ չի փչացել, միայն հասցրել է սառչել, մատուցվել է հարսանեկան արարողությանը: Եվ երկրորդ՝ հնում կար ավանդույթ, ըստ որի՝ մեռելաճաշի մասնակիցներին պաղ սնունդ էր մատուցվում:

Նույն սառը, մեռելային մթնոլորտում է անցնում Կուրոսավայի ֆիլմի առաջին հարսանիքի տեսարանը: Այստեղ ուրախության նշույլ անգամ չկա, միայն պարտավորություն, հաշվարկ, ամոթ ու խղճմտանք: Փեսա Նիսին ինքնավստահ, հաղթանդամ, գեղեցկատես տղամարդ է, նրա հարսը՝ Յոսիկոն՝ անվստահ, մի ոտքը մյուսից կարճ, հոգեբանորեն ճնշված մի աղջնակ: Հարսանեկան արարողությունն ավելի շատ հրաժեշտի, հոգեհանգստի արարողություն է հիշեցնում: Այս անկումային տրամադրությունն էլ ավելի սրելու համար ճապոնացի ռեժիսորը ձերբակալություն է բեմադրում հենց հարսանիքի արարողության ժամանակ: Ձերբակալվում է քաղաքապետարանի բարձրաստիճան պաշտոնյա Վադան: Ձերբակալությունը տեղի է ունենում երկրաչափական հավասարակշռված կադրի միջոցով, որն այս ֆիլմում հիմնականում կերպարային եռանկյունու ձևով է ներկայացվում:

Համլետյան «Մկնաթակարդ» բեմադրության գուգահեռը ֆիլմում հարսանեկան երկրորդ տորթն է: Այն բոլորի համար անսպասելի ձևով և մեծ հանդիսավորությամբ սրահ են բերում առաջին տորթից անմիջապես հետո՝ հարուցելով ներկաների զարմանքը: Տորթն ունի կորպորացիայի շենքի տեսքը, իսկ յոթերորդ հարկի պատուհանից էլ դուրս է ցցված վարդ: Դա հենց այն պատուհանն է, որից նետվելով՝ ինքնասպան է եղել Նիսիի հայրը՝ Ֆրուան: Նիսին բացառիկ հանդարտ ու անվրդով է իր բեմադրած «մկնաթակարդ» ներկայացման ընթացքում: Նա ուշադիր հետևում է կորպորացիայի աշխատակիցների արձագանքին, երբ տորթը բերում են հարսանեկան արարողության դահլիճ: Ինքնասպանության պատճառների մեջ մեղքի իրենց բաժինն ունեցողներն ու կոռուպցիոն համակարգում Ֆուրուային վերադաս ու ստորադաս «գործընկերները» անմիջապես մատնում են իրենց օրինակ՝ Սիրային ձեռքից գցում է խոհանոցային պարագաներով ավսեն, որը մեկնել էր Նիսիին առաջին տորթը կտրատելու համար:

Հերոսը կարողանում է վրեժխնդիր լինել իր հորը՝ Ֆուրուային ինքնասպանության հասցրած կորպորացիայի աշխատողներին ստորին և

միջին օղակներից, սակայն չարի բրգաձև գագաթի վերին շերտերին նրա ձեռքերը չեն հասնում, ինչը խորհրդանշում է, որ չարի ակունքը, դրա աղբյուրը ոչնչացնելն անհնար է: Չարը մարդու միջից արմատախիլ անել հնարավոր չէ, որովհետև այն մարդու մի մասն է, նրա ներսում գործող և ոչ թե արտաքին մի ուժ:

Սիրային վրեժխնդիր է լինում չարի գործիքներից, բայց ոչ բուն չարից, որովհետև հենց չարն է նաև իրեն ուղղորդող ուժը և ինչպես ինքն է խոստովանում՝ «Վերջին հինգ տարին ես միայն մեկ նպատակի համար եմ ապրում՝ վրեժխնդիր լինել հորս մահվան համար» (01:21:30): Վրեժ-խնդրության գործում Նիսիին օգնում է նրա ընկեր Իտակուրան, որի հետ նրանք փոխվել են անուններով և փաստաթղթերով: Իրականում Նիսին հենց ընկերոջ անունն է: Այս կերպարը որոշակի նմանություն ունի Հորացիոյի հետ. նա նվիրական ընկեր է, Նիսիի երկրորդ ես-ը, ինչպես Համլետ-Հորացիո հարաբերությունն են դիտարկում ժամանակակից մի շարք շեքսպիրագետներ: Հենց նա է ֆիլմի ավարտին խորապես ողբում Նիսիի մահը և ողբերգականորեն գիտակցում համընդհանուր չարին հաղթելու անհնարինությունն ու իրենց ամեն ջանքի դատապարտվածությունը:

Ճապոնացի ռեժիսորը բավականին յուրօրինակ ձևով է ներկայացրել համլետյան վրեժի Շեքսպիրի կոնցեպցիան: Բազմաթիվ կինոգետներ բաց են թողել այն կարևոր հանգամանքը, որ Համլետն ավելի շատ մտորում և խորհում է վրեժի մասին, քան մշակում գործողությունների հստակ ծրագիր, որն էլ քայլ առ քայլ կիրագործեր: Եթե քիչ կտրուկ արտահայտվենք, կարող ենք նույնիսկ ասել, որ խորքային իմաստով Համլետն իր հոր վրեժը չի լուծում, այլ սպանում է հորեղբորը աֆեկտի ազդեցության ներքո, երբ ինքն արդեն խոցված է թունավոր սրով, և մայրն էլ այժի առաջ մեռնում է խմելով թունավորված գինին, որի գավը հորեղբայրը պարզել էր հենց իրեն՝ Համլետին, և պատահականորեն է հայտնվում մոր ձեռքերում: Ի տարբերություն Համլետի՝ Նիսին ունի հստակ խորքային և մանրամասն ծրագիր, որն իրագործում է անասան համբերատարությամբ, սակայն որոշ պահի նրա ձեռքն էլ է դողում, կամքը՝ երերում. **Նիսի.** — «Ես բավականաչափ կոշտ չեմ: Պետք էր Սիրային դուրս նետել պատուհանից: Իմ ատելությունն այնքան չէ, որքան պետք է լիներ» (01:30:00):

Նիսիի կամքի թուլացման գործում մեծ դեր է խաղում սիրո զգացմունքը, որը սկսում է հերոսին հաշտեցնել կյանքի հետ, փափկեցնում է նրա սիրտը, դրա մեջ նվազեցնում չարության չափաբաժինը: Մերը Նիսիի համար դառնում է անհաղթահարելի ուժ, որը հոգեկան բավարարությունից գատ՝ նաև ցավ է պատճառում հերոսին և ի վերջո դառնում վրեժի բազմաքայլ ծրագրի խափանման հիմնական, բայց ոչ միակ պատճառը: Մյուս պատճառն էլ կարելի է համարել գործողություններին զուգահեռ Նիսիի կողմից կյանքի իրականության ավելի բազմակողմանի ընկալումը,

բյուրոկրատական համակարգի էության ճանաչումը, քանի որ այլ անվան տակ սողոսկելով այդ համակարգի մեջ՝ Նիսին, այնուամենայնիվ, դարձել է դրա մի մասնիկը, հսկայական ու կործանիչ մեխանիզմի մի պտուտակը: Ճանաչողությանը զուգընթաց Նիսին վերաարժևորում է նաև իր հոր կյանքն ու գործունեությունը, բացահայտում, որ իր հայրը զուտ անմեղ զոհ չէ: Ահա թե ինչ է ասում նա Վադուին, երբ վերջինս փորձում է դիմադրել Սիրային պատուհանից դուրս նետելու իր ծրագրին՝ «Այդքան փափկասիրտ մի՛ եղեք: Վերջիվերջո, ո՞վ եք դուք, որ նրան ներում շնորհեք: Դուք նրանցից մեկն եք եղել... և իմ հայրը նույնպես» (01:25:45):

Շենց վերջին միտքն էլ Նիսիին թույլ չի տալիս իրագործել սպանությունը: Վերոգրյալ գործողությունից բուպեներ առաջ Նիսին Սիրային ու Վադուին հակիրճ պատմում է իր կյանքի պատմությունը: Այս դրվագը շատ բան է ասում հանդիսատեսին, նրա համար բացահայտում Ֆուրուայի բարոյական կերպարը, զոհաբերողի ու զոհի պայմանականությունը, արդարությանը հասնելու անհնարիությունը՝ «**Նիսի**. Կյանքը ծիծաղում է մեզ վրա: Ես միայն մեր մասին չեմ ասում: Հորս հետ հարաբերությունները... Արի պատմեմ քեզ հորս մասին: Անտեսելով ինձ և մորս՝ նա հաշվարկով ամուսնանում է, քանի որ դա է նրան խորհուրդ տալիս իր ղեկավարը: Ահա թե ինչպիսի մարդ է եղել իմ հայրը: Իմ ապօրինի զավակ լինելու մասին ես միայն դպրոցում եմ իմացել: Միշտ կարծել եմ, որ հայրս մահացել է: Երբ իմացա, որ այն մարդը, որին ես իմ քեռին եմ համարում, հայրս է, աշխարհն ուղղակի շուռ եկավ» (02:03:45):

Այստեղ յուրահատուկ երկակիություն կա: Նիսին, որ փորձում է հոր համար վրեժ լուծել բյուրոկրատական համակարգից, վրեժ ունի նաև իր հոր դեմ, որը փաստացի գոյություն չի ունեցել իր համար, մշտապես եղել է «մեռած», և որի «հարությունը» շրջել է իր ամբողջ աշխարհը, մեծ հոգեկան ցավ պատճառել: «Մեռած» հայրն ապրողից ավելի լավն է եղել, ավելի բարեբեր: Հոր «հայտնությունն» ու կորուստը նոր ճանաչողության հիմք են դառնում Նիսիի համար, որն այլ լուծում չի գտնում իր համար, քան համակարգին պատերազմ հայտարարելն ու դրանից վրեժ լուծելը: Նա, լուծելով վրեժ մի համակարգից, որի մասն է եղել իր հայրը, փաստացի հոր վրեժն ասես լուծի հենց իր հորից: Քանի որ Ֆուրուան ոչ միայն բյուրոկրատական գիշատչային համակարգի զոհն է, այլ այդ համակարգի գիշատիչներից մեկը, որի նմաններին համակարգը բնականորեն պարբերաբար զոհաբերում է ինքն իրեն փրկելու համար: Վադուն, որ ամբողջ կյանքում հլու ծառայել է այդ համակարգին կարճ ու դիպուկ նկարագրում է այն. «**Վադու**. Նա էլ ոչինչ չի ասի: Ինչքան ուզում եք, նրան այստեղ պահեք: Դուք չեք ճանաչում չինովնիկներին, նրանք երբեք չեն մատնի իրենց ղեկավարներին, ոչ մի պարագայում: / **Իտակուրա**. Որքան հուզիչ է: Նշանակում է. կոռուպցիան երբեք չի վերանա: Նշանակում է. վերում բազմածները շարունակելու են թալանել հարկատուներին, և դրանով

հանդերձ երջանիկ ապրել: / **Վաղու**. Անտեղի է հեզնանքը. չէ՞ որ ես էլ եմ տառապում: Երբեմն չզիտեմ՝ արդեն թե ով եմ ես, կենդանի եմ, թե մեռած» (01:55:40): Բյուրոկրատական աղտավոր համակարգը մարդուն զրկում է ինքնությունից, նրան վերածում կենդանի-մեռելի, մի իսկական «ուրվականի»: Մարդ-ուրվականի կերպարը կարևոր դեր ունի Կուրոսավայի ֆիլմում, եթե չասենք՝ որոշիչ դեր: Հենց նրա միջոցով է բացահայտվում համակարգի էությունը, դրա կազմաքանդման ուժգնությունը մարդու հոգու ներսում:

Շեքսպիրի Համլետում ուրվականի կերպարը նույնպես բանալի է: Հենց ուրվականն է Համլետին և հանդիսատեսին հայտնում ճշմարտությունը: Հիշենք Համլետի և նրա հոր ուրվականի զրույցը: Զրույցի ամենասկզբում կարևոր բան է ասվում, ինչը հաճախ անուշադրության է մատնվում նաև այն պատճառով, որ Համլետի հոր բարոյական կերպարի մասին պիեսում շատ չի խոսվում, և այս թեման դուրս է մնում քննադատների աչքից: Նախ Մարցելլոսի և Հորացիոյի զրույցից տեղեկանում ենք, որ թագավոր Համլետը («մեր արի Համլետը») մենամարտում հաղթել և սպանել է Ֆորտինբրաս Նորվեգացուն, ինչի արդյունքում Դանիային են կցվել Ֆորտինբրասի «տիրած հողերը»: Այնուհետև արքայազն Համլետին դիմելիս թագավոր Համլետի մասին մեկ տողով արտահայտվում է թագուհին. «Հերիք է այդպես կախված կոպերով / Ազնիվ ծնողիդ որոնես հողում»: Սրանից հետո էլ Հորացիոն ու Համլետն են կարճ արտահայտվում թագավորի մասին. «**Հորացիո**. Տե՛ր իմ, մեկ անգամ եմ տեսել նրան. ի՛նչ թագավոր էր: / **Համլետ**. Մա՛րդ էր, Հորա՛ցիո, իր ամեն բանով: / Մեկ էլ չեմ տեսնի նրա նմանը»: Երկխոսության շարունակության մեջ Համլետը հորն անվանում է «ազնիվ»:

Հենց վերը մեջբերված այս և նաև պիեսի շարունակության մեջ հանդիպող այլ կարճ արձագանքներից կարելի է եզրակացնել, որ Համլետ ավագն ազնիվ, ընտանիքին նվիրված անհատ է եղել, նաև լավ թագավոր: Որոշ տեսաբաններ թագավոր Համլետի բարոյական կերպարն ու վեհությունը բխեցնում են և հիմնավորում արքայազն Համլետի սիրո և հոր համար անձնագոհության գնալու պատրաստակամությամբ (<https://www.bartleby.com/essay>), մյուսները Համլետ ավագի մեջ տեսնում են լավ թագավորի կերպար, ինչպիսինը հազվադեպ է հանդիպում Շեքսպիրի պիեսներում: Թագավոր, որը պետականամետ է, անշահախնդիր նվիրված է իր թագավորությանը: Նաև խաղաղասեր է, բայց հարկ եղած դեպքում պատրաստ է մենամարտելու իր հայրենիքի համար և շահել տարածքներ (ինչպես Ֆորտինբրաս Նորվեգիացու պարագայում)՝ մինևույն ժամանակ չունենալով ծավալապաշտական նկրտումներ (<https://www.shakespeare-online.com>): Սակայն պիեսում մի դրվագ կա (երբ արքայազն Համլետը հանդիպում է հոր ուրվականին), որը որոշ հարցեր է առաջացնում: Այդ դրվագում արքայազն Համլետը թագավորի ուրվակա-

նից բավականին ուշագրավ խոսքեր է լսում, որոնք հակասում են թագավորի մասին մինչ այժմ հնչած կարծիքներին. «Համլետ. Ո՛ւր ես տանում ինձ: Խոսի՛ր, չեմ գալիս ավելի հեռու: / Ուրվական. Լսի՛ր: / Համլետ. Լսում եմ: / Ուրվական. Մոտ է իմ ժամը, / Երբ ծծմբային տանող բոցերին, / Պետք է որ կրկին անձնատուր լինեմ: / Համլետ. Ավա՛ղ, ինե՛ղճ ոգի» (Շեքսպիր, 1951թ., էջ 23): Այստեղից հասկանում ենք, որ ավագ Համլետի հոգին բնավ դրախտում չէ, այլ տանջվում է դժոխային ծծմբե բոցերի մեջ: Եթե դիմենք կաթոլիկական եկեղեցու ավանդություններին, որոնք գեղարվեստական գրականության տեսանկյունից լավագույնս արտացոլված են Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» ստեղծագործության մեջ, ապա կարելի է եզրակացնել, որ սպանված թագավորը ոչ թե դժոխքում է, այլ քավարանում: Թագավորի ուրվականն իր որդուն հայտնում է. «**Ուրվական.** Հորդ ոգին եմ. / Դատապարտված եմ որոշ ժամանակ գիշերը շրջել / Եվ ցերեկները փակված՝ ծոմ պահել կրակների մեջ, / Մինչև որ բոլոր կյանքիս օրերի պիղծ ոճիրները / Այրվին ու սրբվին»: Վերոգրյալից հասկանում ենք, որ չնայած պիեսում հանդիպում ենք Համլետ արքայի վերաբերյալ միայն դրական բնորոշումների, ինչը լիովին հակասում է թագը զավթած Կլավդիոսի կերպարին, այնուամենայնիվ, Դանիայի օրինական թագավորը գործել է մեղքեր և մահից հետո հայտնվել քավարանում: Հնարավոր է, որ սրանով Շեքսպիրն ակնարկում է հենց մարդկային հասարակության բացառիկ արատավոր համակարգը, որտեղ գոյատևելու, էլ ուր մնաց թագավորելու (այն է՝ մեծ համակարգ կառավարելու) համար անհնար է հեռու և մաքուր մնալ մեղքերից և խարդավանքներից: Ի վերջո հենց մարդկային էության ու նրա ստեղծած համակարգերի համատարած աղտեղության ու ապականության պատճառով է, որ արքայազն Համլետը հրաժարվում է վրեժից, քանի որ մեկ չարագործի սպանելով, թեկուզև սրիկաներից ստորագույնին, աշխարհի կայացած ու ժամանակի մեջ անխափան գործող համակարգը չի փոխվելու: Մնում է հասկանալ, արդյոք ինքը կարո՞ղ է ընդունել համակարգի խաղն ու խաղալ այդ կանոններով, թե՞ ոչ. «Համլետ. Ա՛յ, ցավն այդտեղ է. քանզի այդ մահվան քնի ժամանակ / Ի՞նչ կերպ երազներ պիտի գան գուցե... / Թե ոչ, ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել / Աշխարհի այնքան նախատինքներին և մտրակներին, / Հարստահարչի անիրավության, / Մեծամիտ մարդու արհամարհանքին, / Քամահրած սիրո տվայտանքներին, / Օրենքի բոլոր ձգձտումներին, / Պաշտոնյաների աներեսության, / Այն հարվածներին, որ համբերատար արժանավորը / Ստանում է միշտ անարժաններից, / Այնինչ կարող էր մարդ իր հաշիվը իր ձեռքով փակել / Մի մերկ դաշույնով» (Շեքսպիր, 1951թ., էջ 50):

Կուրոսավան իր ֆիլմում որպես համաշխարհային չարի խորհրդանիշ ու կենտրոն ներկայացնում է Ճապոնիայի բյուրոկրատական համակարգը, ինչի երկու հիմնական խորհրդանիշերն են շինարարական

կորպորացիան և քաղաքապետարանը: Հենց այս երկու կառույցներն են փողերի լվացման և կոռուպցիայի կենտրոնները՝ փողասեր և իշխանատենչ հասարակության փարոսները, որոնք միաժամանակ ստրկացնում ու բարոյապես կործանում են իրենց համակարգի դռներից ներս մտնող յուրաքանչյուր մարդու: Ինչպես Նիսիի ընկեր Իտակուրան է արտահայտվում Վադուի մասին՝ «Նա չինովնիկ է, իսկ չինովնիկը մարդ չէ» (01:57:00): Այս համակարգը մարդու մեջ ոչնչացնում է ամեն մարդկային բան, նրան զրկում ինքնությունից ու ուրիշի ցավը զգալու կարողությունից:

Ի տարբերություն Շեքսպիրի, որն իր պիեսում ազնիվ հերոսին հասցնելով անխուսափելի կործանման, միաժամանակ մահվանն է հանձնում նաև չարի գլխավոր մարմնավորողին՝ Կլավդիոս թագավորին, ճապոնացի ռեժիսորը այլ վերջաբան է ընտրում չարի հիերարխիկ բուրգի գագաթին բազմած իր հերոս՝ Իվաբուչիի համար: Նա չի սպանվում, սակայն զրկվում է կյանքի ամենաթանկ պարզևից՝ իր գավակներից՝ Յոսիկոյից և Տացուոյից, և իր վերադասի հրահանգով ստիպված է դառնալ աստանդական: Վերջնական հաղթանակը հենց նրանցն է: Կամային և բարոյական զարթոնք ապրելով՝ Տացուոն, հոգեկան ցավից կիսաուշաթափ քրոջը գրկած, հրաժարվում է իր հորից՝ փաստացի ապահովելով նաև արդեն սպանված Նիսիի «հաղթանակը»:

Գրականության ցանկ

1. **Շեքսպիր Վ.**, Ընտիր երկեր, «Հայպետհրատ», Երևան, 1951թ. (Shekspir W., Yntir erker, «Haipethrat», Yerevan, 1951).

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. **Richie, Donald. A** Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha, 2001.
15. The Films of Akira Kurosawa. Berkeley: U of California P, 1984.
16. **Rubin, Norman A.** "Ghosts, Demons and Spirits in Japanese Lore." 12 May 2006.
17. **Tanaka, Ikko** and Kazuko Koike, eds. Japan Color. San Francisco: Chronicle, 1982.
18. **Wimsatt Jr., William K. and Monroe C. Beardsley.** "The Intentional Fallacy." The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York: Norton, 2001. 1374-87.

Համացանցի աղբյուրներ

1. https://www.bartleby.com/essay/When-Was-King-Hamlet-Young-Hamlets-Father-0497A0A539A09210#google_vignette (վերջին մուտք – 10.05.2024թ.)
2. <https://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/elderhamlet.html> (վերջին մուտք – 10.05.2024թ.)

Վահե Արամի Արսենյանը ունի ք. գ. թ. կոչում, ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող է, ԵՊՀ դոցենտ: Հետաքրքրության շրջանակն է՝ անգլո-ամերիկյան 19–20 դդ. գրականություն, Շեքսպիր, համաշխարհային կինո և հոգեբանություն: Հեղինակ է երեսուներեք ավելի գիտական հոդվածների:

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

Vahe Arsenyan, k.f.n. доцент, работает в Институте литературы им. М. Абегьяна НАН РА и преподает в ЕГУ. Сфера интересов: англо-американская литература 19-20 вв., Шекспир, мировое кино 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, and psychology. Furthermore, he has authored over thirty scientific articles.

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

Ընդունվել է տպագրության 02.05.2024թ.:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԸ
2024 – 1

Հրատ. պատվեր N 1310
Ստորագրված է տպագրության՝ 22.05.2024թ.:
Չափսը՝ 70x100 1/16, 14.5 տպ. մամուլ:
Տպաքանակ՝ 100 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24