

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

# ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԸ  
2024 - 2



ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ - 2024

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

# LITERARY JOURNAL

N 29  
2024-2

---

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

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

N 29  
2024-2

ISSN 1829-0116

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

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

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

ISSN 1829-0116

© Հանդեսում գետեղված հեղինակներ, 2024  
© ԳԱԱ Գրականության ինստիտուտ, 2024  
© «Գիտություն» հրատարակչություն, 2024

## ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

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

**Мнацакян 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 (Армения)

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

## CONTENT

## СОДЕРЖАНИЕ

### ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

### AESTHETICALLY

### ЭСТЕТИЧЕСКИ

<b>Հենրիկ Էդոյան</b> , Պոեզիայի «Վերացական մոդելը» և Վահան Տերյանի սիմ-վոլիզմը .....	9
<b>Henryk Edoyan</b> , “Abstract Model” of Poetry and Vahan Teryan’s Poetry .....	9
<b>Генрик Эдоян</b> , «Абстрактная модель» поэзии и поэзия Вагана Терьяна .....	9
<b>Սուրեն Աբրահամյան</b> , Պոեզիան՝ Հոր, բանաստեղծությունը՝ Որդին Մարդու (Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն) .....	39
<b>Сурен Абраамян</b> , Поэзия Отца, стихотворение – Сын человеческий (сборник «Деяния» Акопа Мовесеса) .....	39
<b>Suren Abrahamyan</b> , Poetry of the Father, Poem – Son of Man (collection “The Acts” by Hakob Movses) .....	39

### ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

### HISTORY AND THEORY

### ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

<b>Արքմենիկ Նիկողոսյան</b> , Ներսես Շնորհալին հայ մատենագրության մեջ (Երեք հատույթ) .....	76
<b>Arkmenik Nikoghosyan</b> , Nerses Shnorhali (Nerses the Gracious) in Armenian Manuscript (Three Features) .....	76
<b>Аркменик Никогосян</b> , Нерсес Шнорали в армянской рукописи (Три Аспекта). .....	76
<b>Անի Ղազարյան</b> , Խաչատուր Աբովյանը Հովհաննես Թումանյանի գնահատմամբ .....	83
<b>Ani Ghazaryan</b> , Khachatur Abovyan with assessment by Ovannes Tumanyan .....	83
<b>Ани Казарян</b> , Хачатур Абовян с оценкой Ованнеса Туманяна .....	83
<b>Նորա Մելքոնյան</b> , Հայ կենցաղային դրամատուրգիայի զարգացման օրինաչափությունները .....	93
<b>Nora Melkonyan</b> , Patterns of Development in Armenian Domestic Drama .....	93
<b>Нора Мелконян</b> , Закономерности развития армянской бытовой драматургии ..	93
<b>Նարա Սարգսյան, Արթուր Միրզոյան</b> , Լևոն Շանթի «Կայսր» դրաման 19-րդ դարի 70-90-ական թթ. եվրոպական պատմական դրամատուրգիայի համատեքստում .....	103
<b>Nara Sargsyan, Arthur Mirzoyan</b> , Levon Shant’s Drama “Emperor” in the Context of the European Historical Dramaturgy of 70s-90s of the 19 <sup>th</sup> Century .....	103
<b>Нара Саргсян, Артур Мирзоян</b> , Драма Левона Шанта «Император» в контек-	

сте европейской исторической драматургии 70-90-х гг. XIX века .....	103
<b>Արմեն Մանուկյան</b> , Եղիշե Չարենց և Ավետիք Իսահակյան. 37 թվականի քրոնիկոն .....	121
<b>Armen Manukyan</b> , Yeghishe Charents and Avetik Isahakyan: Chronicle of the 37 <sup>th</sup> Year .....	121
<b>Армен Манукян</b> , Егише Чаренц и Аветик Исаакян: хроника 37 года .....	121
<b>Սաթենիկ Ավետիսյան</b> , Երազների համազգային և ներանձնային բովանդակությունը Գուրգեն Մահարու «Այրվող Այգեստաններ» վեպում .....	137
<b>Satenik Avetisyan</b> , The National and Interpersonal Content of Dreams in Gurgen Mahari's Novel "Burning Orchards" .....	137
<b>Сатеник Аветисян</b> , Общенациональное и внутриличностное содержание сновидений в романе Гургена Маари «Горящие сады» .....	137
<b>Ռոզա Մելքումյան</b> , Քաղաքի տեքստային ըմբռնումը Գ. Մահարու «Այրվող Այգեստաններ» և Ս. Արմենի «Երևան» վեպերում .....	152
<b>Roza Melkumyan</b> , The Textual Understanding of the City in G. Mahari's "Burning Orchards" and M. Armen's Novel "Yerevan" .....	152
<b>Роза Мелкумян</b> , Восприятие города как текста в романах «Горящих Садах» Г. Маари и «Ереван» М. Армена .....	152
<b>Լուսինե Վարդանյան</b> , Միջնադարի պատկերը Վահագն Դավթյանի «Թոնդրակեցիներ» պոեմի երկու տարբերակներում .....	163
<b>Lusine Vardanyan</b> , The Image of the Middle Ages in Vahagn Davtyan's Two Versions of the Poem "Tondraketzis" .....	163
<b>Лусине Варданян</b> , Образ средневековья в двух версиях поэмы Ваагна Давтяна «Тондракийцы» .....	163

**ՄՓՅՈՒՆԻՔԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՈՒԹՅՈՒՆ**

**HISTORY OF DIASPORA ARMENIAN**

**ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДИАСПОРЫ**

<b>Նաիրա Բալայան</b> , Հիշողություն, տուն, հավատ. Էդուարդ Պոյաչյանի «Հողը» ժողովածուն .....	179
<b>Naira Balayan</b> , Memory, Home, Faith: The Collection "Earth" by Eduard Pojachyan .....	179
<b>Наира Балааян</b> , Память, Дом, Вера: Сбоевик «Земля» Эдуарда Поячяна .....	179

**ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ**

**ՊԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ**

**HISTORY AND THEORY OF WORLD LITERATUR**

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

<b>Zaruhi Azibekyan</b> , The Primary Methods for Translating Phrases (Based on the Armenian Translation of Cervantes' "Instructive Novels") .....	201
<b>Չարուհի Ազիբեկյան</b> , Դարձվածքների թարգմանության հիմնական միջոցները (Մերվանտեպի «Խրատական նովելների» հայերեն թարգմանության	

հիման վրա) .....	201
<b>Зарун Азизбекиян</b> , Основные способы перевода фразеологизмов (на основе перевода на армянский язык “Назидательных новелл” Сервантеса) .....	201
<b>Մարիամ Հակոբյան</b> , «Սպիտակ լռություն» այլաբանությունը նեոռոմանտիզմի համատեքստում (Ջեք Լոնդոնի «Հյուսիսային պատմվածքների» հիման վրա) .....	211
<b>Мариам Акопян</b> , Аллегория “Белого Безмолвия” в контексте неоромантизма (на основе “Северных рассказов” Джека Лондона) .....	211
<b>Mariam Hakobyan</b> , “White Silence” Allegory in the Context of Neo-Romanticism (on the Basis of Jack London's “Northern Stories”) .....	211
<b>Օլգա Օսմուխինա, Ալյոնա Տրուշկինա</b> , Վ. Բրյուսովի փոքր արձակը XX դարի եռամսյակի գոթական նովելիստիկայի կոնտեքստում .....	222
<b>Olga Osmukhina, Aliona Trushkina</b> , The Short Proze of V. Brusov in the Context of Gothic Novel of the First Third of XX Century .....	222
<b>Ольга Осмухина, Алёна Трушкина</b> , Малая проза В. Брюсова в контексте готической новеллистики первой трети XX в. ....	222

### ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

#### TRANSLATION THEORY

#### ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

<b>Շուշանիկ Թամրազյան</b> , Գեղարվեստական համարժեքության որոնումներում մի քանի դիտարկում Հովհաննես Թումանյանի պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանությունների շուրջ .....	231
<b>Шушаник Тамразян</b> , В поисках художественной эквивалентности. Заметки о французских переводах рассказов О. Туманяна .....	231
<b>Shushanik Tamrazyan</b> , A la Recherche de L’equivalence Poetique ; Quelques Remarques sur les Traductions Francaises des Recits de Hovhannes Toumanian .....	231

### ՀՈՒՐԵՆՅԱՆԱԿԱՆ

#### JUBILEE

#### ЮБИЛЕЙ

<b>Պետրոս Դեմիրճյան</b> , Ավետիք (Ավիկ) Իսահակյան – 80 Ավետիք (Ավիկ) Իսահակյան՝ Իսահակյանագետը .....	259
--	-----



# ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

*Հենրիկ Էդոյան*

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր*

*ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ*

*ORCID ID: 0009-0009-7946-1590*

*henrikedoyan@list.ru*

*DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-9*

## ՊՈՆԶԻԱՅԻ «ՎԵՐԱՑԱԿԱՆ ՄՈՂԵԼԸ» ԵՎ ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ ՄԻՄՎՈԼԻԶՄԸ\*

*Բանալի բաներ – Վահան Տերյան, Վյ. Մոլոյով, Ա. Բլոկ, սիմվոլիզմ, բանաստեղծական մոդել, պոեզիա, տեքստ, լեզու:*

Հոդվածում քննվում են պոեզիայի կառուցվածքաբանական բնույթի մի քանի հարցեր, որոնցից գլխավորը տվյալ դեպքում, պոեզիայի «համընդհանուր կառուցվածք» հասկացությունն է, նրա «իդեալական մոդելը», որը իրացվում է կոնկրետ ստեղծագործությունների, տարբեր ուղղությունների, պոետական առանձին տեքստերի մեջ, որոնք դիտվում են որպես մեկ ամբողջական «իդեալական մոդելի» կոնկրետ մարմնավորումներ: Պոեզիայի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն դիտվում է որպես առանձին ներքին մակարդակների միասնություն, որի արտաքին կողմը՝ տեքստի լեզվական ամբողջությունն է, ներքին կողմը՝ այն ինֆորմացիան, որն ընկած է նրա խորքում որպես իմաստային հեռանկար կամ «գուգահեռ իրականություն»:

Դա առանձնապես ուժեղ է արտահայտված սիմվոլիզմի մեջ, որի իմաստասիրական հենասյունը ներքին մակարդակն է (արտաքին աշխարհն իբրև սիմվոլների համակարգ): Այս դեպքում է որպես արևմտյան պոեզիայի (ըստ Էդոյանի՝ քրիստոնեական մշակույթի ոլորտում գտնվող ժողովուրդների) որպես զարգացման անբաժանելի աստիճան, որի մեջ մտնում է նաև հայ մշակույթը (իբրև քրիստոնեական մշակույթի տրամաբանական զարգացման հետևանք): Այլ կերպ ասած՝ հայկական սիմվոլիզմը ոչ թե օտար ազդեցությունների արդյունք է, այլ նրա ներքին զարգացման անելանելի ու անխուսափելի օղակը: Այս տեսակետից Վահան Տերյանի պոեզիան դիտվում է արդեն համաշխարհային պոեզիայի, ինչպես նաև նրա դրսևորման մեկ համակարգի՝ սիմվոլիզմի համատեքստում, հետևաբար նրա պոետական աշխարհը ոչ թե հետևանք է ինչ որ ազդեցությունների և օտարամոլ երևույթների, ինչպես թվում է որոշ հեղինակների, այլ գոյաբանական է: Այն կապված է հայ մշակույթի տրամաբանական զարգացման, նրա ներքին կյանքի և ընդհանուր հոգեմտավոր որոնումների հետ:

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 24.10.2024 թ.:

**Henryk Edoyan**  
*Doctor of Philology, Professor*  
*Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA*  
*ORCID ID: 0009-0009-7946-1590*  
*henrikedoyan@list.ru*

## **“ABSTRACT MODEL” OF POETRY AND VAHAN TERYAN’S POETRY**

**Key words:** Vahan Teryan, V. Solovyov, A. Blok, symbolism, poetic model, poetry, language.

The article examines several questions regarding the structural nature of poetry, the main one being the concept of the “universal structure” of poetry, its “ideal model,” which is realized in specific works, different directions, and separate poetic texts that are considered as concrete embodiments of this ideal model. Each poetic work is seen as a unity of distinct internal levels, with the external side represented by the linguistic totality of the text, and the internal side by the information that lies in its depths as a semantic perspective or “parallel reality.”

This is particularly evident in symbolism, whose semantic foundation is the internal level (the external world as a system of symbols). In this context, symbolism is an inseparable stage in the development of Western poetry, which also includes Armenian culture (as a consequence of the logical development of Christian culture). In other words, Armenian symbolism is not the result of foreign influences but an inevitable and inherent part of its internal development. From this point of view, Vahan Teryan’s poetry is considered in the context of world poetry and as one system of its manifestation. Thus, his poetic world is not the consequence of foreign influences or phenomena, as some authors suggest, but ontological in nature. It is formed as a result of the logical development of Armenian culture, its inner life, and general psycho-intellectual searches.

**Генрик Эдоян**  
*Доктор филологических наук, профессор*  
*Институт литературы имени М. Абегамяна НАН РА*  
*ORCID ID: 0009-0009-7946-1590*  
*henrikedoyan@list.ru*

## **«АБСТРАКТНАЯ МОДЕЛЬ» ПОЭЗИИ И ПОЭЗИЯ ВАГАНА ТЕРЬЯНА**

**Ключевые слова:** Ваан Терян, В.И. Соловьёв, А. Блок, символизм, поэтическая модель, поэзия, текст, язык.

В статье рассматривается ряд вопросов, связанных со структурой поэзии. Главным из них является понятие «универсальной структуры» поэзии, её «идеальной модели», которая реализуется в конкретных произведениях, направлениях и отдельных поэтических текстах. Эти тексты рассматриваются как единое целое – конкретные воплощения идеальной модели. Каждое поэтическое произведение

представляется как единство отдельных внутренних уровней, внешняя сторона которого выражена через языковую совокупность текста, а внутренняя сторона – это информация, заключённая в его глубине как смысловая перспектива или «параллельная реальность».

Особенно ярко это выражено в символизме, где смысловая основа представлена внутренним уровнем (внешний мир как система символов). В данном случае символизм рассматривается как неотъемлемый этап развития западной поэзии, включающий армянскую культуру (как следствие развития христианской культуры). Иными словами, армянский символизм – это не результат иностранных влияний, а неизбежная часть внутреннего развития этой культуры. С этой точки зрения поэзия Вагана Терьяна рассматривается в контексте мировой поэзии как одна из её систем. Таким образом, символизм в его поэзии не является результатом влияния чужих явлений, как полагают некоторые авторы, а представляет собой онтологическое явление, формирующееся вследствие логического развития армянской культуры, её внутренней жизни и общих психо-интеллектуальных поисков.

## 1.

Ինչպես հայտնի է, յուրաքանչյուր ստեղծագործություն *կառուցվածք* է, այսինքն՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ի հայտ է գալիս որպես աշխարհի *մոդել*, որպես մարմին առած *էություն* (կարող ենք ասել՝ *բովանդակություն*, թեև նրանց մեջ որոշակի տարբերություն կա (Գегель, IV, 1959. 401))<sup>1</sup>: Դա նախ և առաջ լեզվական կառուցվածք է, որը համընկնում է լեզվի *երրորդ* մակարդակին<sup>2</sup>, ուր աշխարհի պատկերը ձևավորվում է իբրև լեզվական «կոնստրուկցիա», մարդու համար վերածվելով մարդկային իրականության, այսպես ասած՝ *աշխարհ*՝ *աշխարհի մեջ*, օբյեկտիվ «անձև» և «անդեմ» աշխարհի և մարդկային «ձև» և «դեմք» ունեցող լեզվամտածողու-

<sup>1</sup> Այս մասին Հեգելը գրում է, որ էությունը իբրև «*օբյեկտիվ սուբստանցիա*» անջատվում է ինքն իրենից և վերածվում ինքնագիտակցության, իսկ ինքնագիտակցությունը, ընդհակառակը, հեռանում է ինքն իրենից և դառնում արտաքինային կամ համընդհանուր ինքնություն» (Գегель, IV, М., 1959, с. 401), ուր բովանդակությունը դիտվում է որպես էության «դինամիկ քայլ», գործողություն, որի արտաքին կեղևի տակ գործում է «ինքն իրեն գիտակցող» էության *անհատականացումը*: Դա, ըստ էության, «փորձ է՝ պատկերելու ներքին ոգին արտաքին պատկերի մեջ» (Գегель, Эстетика, IV, с. 230): Բացահայտել բովանդակությունը՝ նշանակում է «մուտք գործել» էության աշխարհ, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ «իմաստի պայքարը արտաքին պատկերի դեմ» (նույն տեղում), ուր բովանդակությունը *էության* նկատմամբ «արտաքին» բնույթ ունի, պատկերի նկատմամբ՝ «ներքին»:

<sup>2</sup> «Լեզվի միջոցով տեղի է ունենում ոչ միայն հաղորդակցություն և աշխարհի հոգեբանական վերապրում, այլ նաև՝ աշխարհի պատկերի կոնստրուկտիվ ձևակերպում՝ վերին-ներքին, աջի-ձախի, անսահմանի-սահմանավորի և այլ աշխարհակարգային լեզվական ձևակերպումներ (օրինակ՝ «Թրիլիսին գտնվում է Երևանից հյուսիս» արտահայտության միջոցով ստեղծվում է հարավի և հյուսիսի պատկերացում, որը հետևանքն է լեզվական գործունեության). աշխարհի քարտեզն ստեղծվում է լեզվի օգնությամբ, նպատակը՝ աշխարհի մարդկային *տոպոնիմիան* (տեղադրությունը): (Հ. Էդոյան, «Պոեզիայի երկակի տեսողությունը, Ե., 2020 թ., էջ 108):

յան անխզելի միասնության (դա կարելի է պատկերացնել որպես *նախալեզվական* և *լեզվական* իրա-վիճակների սինթեզ, որը միմյանցից բաժանել անհնար է (Антология мировой философии, 1971. 246)<sup>1</sup>, իսկ նրա մեջ թափանցել կարելի է միայն «*հնտելեկտուալ ինտուիցիայի*» միջոցով (նույն տեղում, էջ 245):

«Ինտելեկտուալ ինտուիցիա» ասելով նկատի է առնվում նախ և առաջ այն լեզուն, որն ի վիճակի է անցնելու բառերի ներքին աշխարհը՝ շողարձակելով արտաքին ձևի մեջ և *վերափոխելով* նրա միագիծ բնույթը (հաղորդակցական մակարդակը): Պահպանելով լեզվի *հաղորդակցական* մակարդակը (կապը՝ երկու սուբյեկտների, «*եսի*» և «*ոչ էսի*» միջև), և նրա *հոգեբանական մակարդակը* (լեզվի սուբյեկտիվ կողմը)՝ լեզուն հանդես է գալիս իբրև աշխարհի «ներքին քարտեզ» և աշխարհի յուրօրինակ «տոպոնիմիա» (տեղագրություն): Լեզվի բարձրագույն ոլորտը պոետական պատկերն է՝ աշխարհի և մարդու ներքին կապի առանձնահատուկ մոդելավորման լեզվական-բառային համակարգը: Ըստ էության՝ պոետական ինֆորմացիան այդ պատկերի մեջ այն *ստվերային իրականությունն* է, որը ներկա լինելով նրա բոլոր միավորների և կառուցվածքատարրերի մեջ, չի կարող նույնա-նալ առանձին-առանձին նրանցից ոչ մեկի հետ, ոչ էլ կարող է ընկալվել որպես նրանց պարզ գումար, այլ այդ բոլորից «այն կողմ» գործող *ալիքային դաշտ* (քվանտային ֆիզիկայի տերմինաբանությամբ), որն արտահայտման այլ միջոց չունի, քան այն լեզվական համակարգը, որով արտահայտվել է (յուրաքանչյուր փոփոխություն այդ համակարգի, այսինքն՝ տեքստի մեջ, առաջացնում է փոփոխություն նրա *ալիքային դաշտում*): Ըստ էության՝ դա մոտենում է բախտինյան «քրոնոտոպին», թեև պոեզիայում այն ունի մի շարք նրբերանգներ, որոնցից առաջինը, թերևս, նրա ուժեղ արտահայտված սուբյեկտիվ բնույթն է, երբ մատնացույց չի արվում տարածա-ժամանակային կոնկրետ *տարածք*, ուր ծավալվում է որոշակի իրադրություն կամ գործողություն, այլ՝ պոետական *վիճակ*՝ երկու հակադիր աշխարհների (արտաքին՝ օբյեկտիվ և ներքին՝ սուբյեկտիվ) լիակատար ասիմիլյացիայով հեղինակի մտքի մտքում (եթե դա միտք է, ապա դա արդեն ձևավորված է իբրև լեզու, քանի որ չի լինում միտք՝ առանց լեզվի):

Պոետական պատկեր-քրոնոտոպը, ըստ էության, ավետարանական «դինարն» է, որի վրա պատկերված են Գիրը և Կեսարը (Անունը և Պատկե-

<sup>1</sup> «Քանի որ ես ճանաչում եմ,– գրում է Ֆ. Շելլինգը,– ապա օբյեկտիվը և սուբյեկտիվը այնպես են միացված հենց իր՝ ճանաչողության մեջ, որ անհնար է մեկին առաջնային համարել մյուսի նկատմամբ: Անհնար է տարբերակել՝ ո՞րն է առաջնայինը, ո՞րն է երկրորդայինը – մեկի և մյուսի միասնությունը տրված է «միաժամանակ» (Антология мировой философии, 1971. 246):

րը): Կայսրն իր իշխանությունն ստանում է Աստծուց: Առանց *նշանի* Կայսրը սուկ մարդ է. «Մարդկանց վրա իշխանությունը պատկանում է միայն Աստծուն»<sup>1</sup>: «Դինարի» նյութական նշանակությունն անմիջական կապ չունի պետական-հասարակական կառուցվածքի մեջ Աստվածային իշխանության հետ, նրա արժեքը, ի վերջո, որոշվում է հասարակության նյութական արժեքների որոշակի հարաբերակցությամբ, բայց դա կարող է տեղի ունենալ միայն Աստծու *նշանի* հսկողությամբ՝ այն բարձրագույն իշխանության, որն Աստծու կողմից տրված է «դինարին» փորագրված Անունի և Դեմքի «Էմբլեմատիկ» պատկերանշանի մեջ. մի կողմից՝ Կայսրը իբրև մարդ՝ իր դեմքով և անունով, մյուս կողմից՝ պատկերանշանի ներքին նշանակությունը, որն իմաստ և արժեք է հաղորդում այդ պատկերանշանին (այն դրամը, որի վրա դրոշմված չէ Աստծու նշանը, կարող է դառնալ պետության և հասարակության քայքայման, նրա վախճանաբանական (Էսխատոլոգիական) *հիմքը*):

Եթե պոետական պատկերն ընդունենք իբրև *քրոնոտոպ*, որի կառուցվածքային երկակի բնույթը թույլ է տալիս այն ընկալել որպես ավետարանական «դինարի» երկնշանային «անալոգիա» (Աստծու և Կեսարի հոգեմտավոր հակադրություն և դինարի արժեքի մեկ՝ անբաժանելի միասնություն, որով դինարը հասարակական կյանքում կարողանում է կատարել իրեն վերապահված ֆունկցիան), ապա կտեսնենք, որ այն կազմված է երկու շերտերից (կամ՝ մակարդակներից).

1. Հեղինակի կենսափորձը, նյութը, որին ուղղված է նրա ստեղծագործական մոտեցումը, մտահղացումը և նրա կատարման լեզվական-բառային պրոցեսը, տեքստի կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը (տեքստը որպես *մարմին*).

II. Մտքի մետաֆորիզացիան. լեզվական-բառային «ստվերային իրականություն», զուգահեռ աշխարհի (տեքստը որպես *հոգի*):

2.

Հայտնիի և անհայտի *փոխասիմիլյացիան* (հայտնին՝ որպես *անհայտ*. անհայտը՝ որպես *հայտնի*) երկուսի անհետացումն է մեկը մյուսի մեջ և վերահայտնությունը նոր դեմքով ու նշանակությամբ: Տեքստի յուրաքանչյուր միավոր միաժամանակ և՛ հայտնի է, և՛ անհայտ, նույն պահին, նույն վայրում, նույն տեքստում: (Տեքստը արտաքին մակարդակում անփոփոխ է, ներքին մակարդակում՝ փոփոխական. առաջինում՝ ստատիկ, երկրորդում՝ դինամիկ: «Հոգու» և «մարմնի» մետաֆիզիկական *միասնությունը*

<sup>1</sup> Материалы Всесоюзного Симпозиума по Вторичным Моделирующим Системам И(5), Тарту, 1974, с. 98.

(երբ մեկը պայմանավորված է մյուսով) երաշխավորում է նրան իբրև *գոյություն*, հետևաբար՝ տեքստը (կամ նրա միավորը՝ պատկերը) ապրում է որպես կենդանի էություն, որ իր կյանքը ստանում է իր խորքում գործող «զուգահեռ աշխարհից», այն հոգեմտավոր էներգիայից, որը շարժում և շնչառություն է հաղորդում նրա «լեզվաբառային մարմնին»: Գրական երկը մեռնում է այն ժամանակ, երբ դադարում է այդ *էներգիան*, և նրա ներքին դինամիզմը հետզհետե դադարում է գործել: Պոեզիայի պատմությունը դիտարկելիս (խոսքը վերաբերում է ողջ համաշխարհային պոեզիային) կարելի է համոզվել, որ շատ ու շատ ստեղծագործություններ, որոնք ժամանակին ապրել են ինչպես կենդանի էակներ, հետագայում մեռել են և վերածվել միայն պատմության (նրանք հետաքրքիր են միայն որպես պատմական փաստեր, բայց ոչ որպես կենդանի գոյություններ): Հետևաբար, ստեղծագործության կյանքը կապված է նրա *ստրուկտուրալ երկրենայնության* հետ, որի կորուստը նշանակում է ստեղծագործության մահ: Համակարգի մեջ գործող երկու կողմերը (արտաքին-ներքին, հայտնի-անհայտ, ստատիկ-դինամիկ) գտնվում են անկայուն փոխհարաբերակցության մեջ: Մեկի գերաճը կարող է սահմանափակել և ճնշել մյուսին, նրան մղել դեպի ստրուկտուրայի անկյունը (լրիվ դուրս մղել անհնար է, որովհետև այդ դեպքում ստեղծագործությունը կդադարի այդպիսին լինելուց), թեև իդեալական մոդելը պահանջում է կողմերի բացարձակ ներդաշնակություն, հավասարակշռություն և համաչափություն<sup>1</sup>: Իր դինամիզմի և համարժեք միասնության շնորհիվ է, որ նա կարող է ընդգրկել և ձևավորել մեկ ամբողջական համակարգում մարդու և նրանից դուրս գտնվող գոյատարրերի ներքին փոխկախվածությունը, նրանց յուրօրինակ մետամորֆոզը (փոխկերպարանափոխությունը). երբ արտաքինը դառնում է ներքին, ներքինը՝ արտաքին, հայտնին վերափոխվում է անհայտի, իսկ անհայտը՝ հայտնի: Դա կարելի է ձևակերպել որպես շրջանակի մեջ՝ անվերջություն, իսկ ակնթարթի մեջ՝ հավերժություն: Տվյալ դեպքում «ակնթարթը» հայտնին է, «հավերժությունը»՝ անհայտը: «Ակնթարթը» տարրալուծվում է մետաֆիզիկայի մեջ (այն դադարում է ժամանակի միավոր լինելուց, իսկ անժամանակյա

<sup>1</sup> Այս հարաբերակցությունը հիշեցնում է չինական ուսմունքը *ին* և *յան* միֆատարրերի մասին, որոնցից յուրաքանչյուրը բջիջի մեջ գրավելով իր տեղը՝ մի կետով ներկա է նաև մյուսի մեջ՝ ապահովելով բջիջի ամբողջականությունը և նրա կենսագործունեությունը: Երկինքը՝ *Ինը* մարմնավորվում է Երկրի՝ *Յանի* մեջ՝ ստեղծելով երկնքի և երկրի անբաժանելի միասնությունը, որի հարաբերակցության խախտումը հասցնում է քայքայման և ոչնչացման: Չինական ուսմունքներում *Ինը* և *Յանը* չեն կարող դիտվել մեկուսացված մեկը մյուսից, այլ միայն փոխադարձ կապի և հարաբերակցության մեջ. Երկինքը և Երկիրը, համաձայն ուսմունքի, առանձին գոյատևել չեն կարող. կենդանի բջիջը (ինչպես նաև *միտքը*) հետևանքն է երկու կողմերի միասնության (ինչպես *վերևը* և *ներքևը*):

հավերժը հանդես է գալիս որպես *Ժամանակ*): Պոետական պատկերի *քրոնոտոպային* «կողմնացույցի» սլաքը միշտ ուղղված է դեպի *անհայտը*. Ինչ դիրք ընդունի, ինչ հարաբերության մեջ լինի, ինչպիսի խնդիր լուծելու լինի՝ միննույնն է, նրա սլաքը մնում է նույն դիրքում՝ այն ուղղված է իր նպատակին՝ անհայտին: Որտեղ էլ գտնվի կողմնացույցը կամ ով էլ լինի նրա օգտագործողը՝ միննույն է, նրա սլաքը «մագնիսական դաշտում» պահպանում է իր նույն դիրքը (հակառակ դեպքում կողմնացույցը կարելի է դեն նետել) – այն միշտ և անառարկելիորեն ցույց է տալիս ճշգրիտ ճանապարհը (լինի օվկիանոսում, անապատում կամ որևէ այլ տեղ): Յուրաքանչյուր կողմնացույցի ֆունկցիոնալ գերնպատակը նրա մագնիսական սլաքի անսխալ աշխատանքն է, նրա մշտական ուղղվածությունը դեպի նույն օբյեկտը, որը նա «գտնում» է և մատնացույց անում: Օվկիանոսում այդ սլաքն է ցույց տալիս միակ ճանապարհը և ոչ թե ծովագնացը, որից պահանջվում է միայն վարպետորեն օգտվել կողմնացույցի աշխատանքից: Ինչի մասին էլ գրի պոետը, միննույնն է, նրա պոետական պատկեր-քրոնոտոպը աշխատում է նույն սկզբունքով. նրա սլաքի աշխատանքը դեկավարում է երկրի ընդհանուր մագնիսական դաշտը և ոչ թե հեղինակը, որը, կողմնացույցն օգտագործելով, օգտվում է իր վարպետությունից. նրա կամքը գործում է մինչև կողմնացույցը միացնելը, իսկ հետո այդ կամքը ենթարկվում է երկրի մագնիսական դաշտի ուժին, որն ի հայտ է գալիս սլաքի ցուցմունքների մեջ: Թեև ծովագնացը (անապատում կամ այլ վայրերում մոլորված ուղևորը) կողմնացույց չունենալով կարող է օգտվել այլ միջոցներից (աստղերից, քամիներից և այլն), բայց կողմնացույցի առկայության դեպքում նա օգտվում է նրանից, որովհետև այն երբեք *չի խաբում*: Այն կարող է փշանալ, բայց խաբել չի կարող (հնարավոր է նրա շուրջը գտնվող մագնիսական այլ սարքեր խանգարեն նրա ճշգրիտ աշխատանքին, բայց դա այլ խնդիր է և չի մտնում նրա սեփական ծրագրի մեջ):

Պոետական պատկեր-քրոնոտոպի միջոցով մարդը ձգտում է ճանաչողության մի «անհնար» մակարդակի, որը որևէ այլ կերպ ճանաչել հնարավոր չէ (գիտական, փիլիսոփայական կամ նույնիսկ կրոնական-աստվածաբանական). կարելի է գտնել միայն պոետական պատկերի մեջ, որը նրա համար նույն դերն է կատարում, ինչ կողմնացույցի սլաքը օվկիանոսում ծովագնացի համար: Առաջին հերթին՝ դա *տոպոնիմիայի* հարցն է. որտե՞ղ է գտնվում *մարդը*, Կոսմոսի ո՞ր վայրում, տարածա-ժամանակային հատույթի ո՞ր կետում և ի՞նչ *կոնֆիգուրացիա* ունի Կոսմոսը մարդու նկատմամբ: Ճանաչողության բոլոր միջոցները անգոր են պատասխանելու կենսական կարևորություն ունեցող այդ հարցին, որը կարելի է գտնել միայն արվեստի և նրա բառային ոլորտի՝ պոեզիայի մեջ: Բոլոր հարցերը ստորա-

դասված են այդ հարցին՝ մարդու *տեղանքը* Կոսմոսում. այդ իմաստով պոեզիան (նրա *խղեպական մոդելը*, որի արտատպությունն են պոետական բոլոր տեքստերը, իրենց կոնկրետ և եզակի դրսևորումներով՝ կապված հեղինակի անձի, տեղի, ժամանակի, լեզվի, մշակույթի, պատմական պահի և այլ հանգամանքների հետ) իր ինֆորմացիոն միջուկով (կարելի է ասել՝ կենտրոնով) այդ տեղանքի արտացոլումն է բառերի մետաֆիզիկ հարաբերությունների մեջ: Դա «կոդմնացույցի սլաքի» անշարժ, կայուն և ճշգրիտ ուղղվածությունն է, որ երբեք չի շեղվում կամ չի փոխվում՝ ելնելով Երկրի մագնիսական դաշտի անշեղ և անփոփոխ գործունեությունից: Պոեզիայի «սլաքը» միշտ ուղղված է դեպի այդ *տեղանքը*: Դա Հերակլիտյան Լոգոսի գաղտնի (կամ՝ *բացահայտ*, քանի որ այստեղ «բացահայտը» միշտ գաղտնի է) առկայությունն է բառերի և նրանց մշտական կերպափոխությունների մեջ, որի հետևանքն է բանաստեղծության առանձնահատուկ *կոմպոզիցիան* (պոետիկայի գլխավոր հասկացությունը, որին հետևում են բանաստեղծական կառույցի մյուս լեզվատարրերը): Կարելի է ասել, որ շնորհիվ Լոգոսի բանաստեղծական կոմպոզիցիան, ըստ էության, *կոսմիկական կոնֆիգուրացիայի* արտացոլումն է լեզվի մեջ, նրա «ստվերը» կամ «տեղանքը», քիչ առաջ ասված *զուգահեռ աշխարհը*, որը ներքուստ ի հայտ է գալիս արտաքին ձևի տակ իբրև «ստվերային իրականություն», որը ստվերային է այնքանով, որքանով անմիջապես կապված է ենթագիտակցության հետ (Շելլինգյան «ինտելեկտուալ ինտուիցիայի» հետ): Ըստ էության, «զուգահեռ աշխարհը» ստեղծվում է, այսպես ասած, հեղինակի «կամքից անկախ», իբրև նրա հոգեմտավոր փորձի և նրա լեզվամտածողական ներքին պրոցեսի արդյունք (լեզվի չորրորդ մակարդակի գործունեություն, երբ լեզուն իր բոլոր ֆունկցիաներից բացի, ստեղծում է *ինքն իրեն*, իր «արտաքին ձևի» տակ ի հայտ բերում ինֆորմացիոն նոր շերտ, *զուգահեռ* մի աշխարհ, որը «ստվերային» բնույթ ունի, քանի որ չունի արտահայտման մի այլ ձև, բացի այն ձևից, որով արտահայտված է՝: «Ստվերայինը» իր իմաստով մոտ է հին հունական, ավելի ճշգրիտ՝ պլատոնյան պատկերացմանը «ստվերի» մասին, որն իր սահմաններով համընկնում էր «հոգուն» (այդ կոնտեքստում «ստվերը» և «հոգին» իմաստաբանական մակարդակում հավասարվում են

<sup>1</sup> Արվեստում *արդյունքն* ավելի մեծ է, քան մտադրությունը, ի տարբերություն մարդկային գործունեության մյուս ոլորտների, ուր մտադրությունն ավելի մեծ է, քան արդյունքը. «Պոետական տեքստն ստեղծվում է «անորոշությունից» դեպի «որոշակին». դա ոչ *միտոս* է, ոչ *զգացողություն*, ոչ որևէ նպատակակետ, արտաքին կամ ներքին աշխարհի ոչ մի դրդապատճառ, այլ շարժում, «*էության կամք*», որի մասին ոչինչ հնարավոր չէ ասել: Նա ինքն է խոսում իր մասին, այլ կերպ նրան «մոտենալ» չես կարող, նա անհետանում է՝ երբ նրան մոտենում ես այլ նկատառումներով: (Երբ նրանից պահանջում ես այն, ինչը նա չի կարող տալ, բայց չես վերցնում այն, ինչը նա տալիս է)» (Էդդյան, 2020: 157-158):



իրար): «Ստվերի» մետաֆորային պատկերացման մեջ, որը գոյաբանական առումով սերտորեն կապված է *միֆականի* հետ (որոնց նույնությունն ու տարբերությունը կախված է նրանց կոնտեքստային հարաբերություններից) շեշտը դրվում է տեքստի ներսում գործող *քրոնոտոպային* այն *մագնիսական սլաքի* վրա, որը, ինչպես արդեն ասված է, մշտապես ուղղված է դեպի *անհայտը* (անձանոթը, անանունը, լեզվից դուրս գտնվողը, որը *հայտնի* է դառնում ծանոթի, անունի, լեզվի մեջ): Հնարավոր է ինչ-որ ձևով բացատրել լեզվական այդ «կախարդանքը». այդ նուրբ «ինչ-որը», ուր ամփոփված է պոեզիայի էությունը: «Իրոք, անօգուտ է լուրջ տեսքով դատել այդ «ինչ-որ»-ի մասին, երբ խոսքը գնում է պարզապես ցանկացած գիտության անհրաժեշտ մոտավորապեսի մասին» (Якобсон, 1987. 82): «Ինչ-որ»-ը հենց ինքը՝ պոեզիայի գաղտնիքն է, «հմտորեն տիրապետելը լեզվին,– Ռ. Յակոբսոնը բերում է Շ. Բողերի կարծիքը այդ կապակցությամբ,– հավասար է կախարդական բանաձև արտաբերելուն» (Якобсон, 1987. 83):

Բնականաբար, այն ամենի մեջ, ինչ ասվում է այս մասին, նկատի է առնվում պոեզիայի «իդեալական մոդելը», նրա հիմնական սկզբունքը, որը, ըստ էության, նույնն է պոեզիայի բոլոր դրսևորումների մեջ: Ինչքան էլ ժամանակի մեջ փոխվում են պոեզիայի ձևերը (նույնիսկ ինֆորմացիոն կոնկրետ ուղղվածությունները, պատմական և մշակութային հարաբերությունները, նպատակադրությունները, նրա, այսպես ասած, պատմա-ժամանակային «կլիշեները», նրա «իդեալական մոդելը» մնում է անփոփոխ, հակառակ դեպքում՝ խոսքը կգնա ոչ թե պոեզիայի, այլ մի այլ երևույթի մասին: Իր բոլոր բարդ, նույնիսկ «մառախլապատ», հաճախ իրարամերժ դրսևորումների մեջ պոեզիան ճանաչվում և ըմբռնվում է հենց այդ «իդեալական մոդելի» միջոցով, որի հիմքում կամ պլատոնյան «էդոսն» է, կամ արիստոտելյան «ձևը» (որը, ըստ էության, առաջինից տարբերվում է միայն մեթոդական պլանում), կամ հեգելյան «Լոգոսը», կամ շոպենհաուերյան-նիցշեական «Կամքը», կամ ֆրեյդիստական «լիբիդոն» (կամքի նյութականացված դրսևորումը), կամ ռիլկեական «փորձը» (զգացմունքի և մտքի, կամ երկու աշխարհների հատման վայրը), կամ էլիոթյան կրոնափիլիսոփայական «ինտելեկտուալ ինքնակենտրոնացումը» (յուրօրինակ *մեղիտատիվ* ներսուզում՝ փաստի և նյութի մեջ) կամ սյուրռեալիստական «լեզվի ներքին ձևի» *հիպերտրոֆիան* և կամ 1950-ականների ամերիկյան «բիթնիկների» *«մարմնի և փողոցի» դիկտատուրան* (և այլն): Այս բոլորի մեջ հազիվ նկատելի (հաճախ՝ աննկատելի) շողարձակում է պոեզիայի ներքին «կողմնացույցային սլաքի» մշտական ուղղվածությունը դեպի այն *տեղանքը*, որը ինչ-որ ձևով կարող է հանդես գալ միայն պոեզիայի մեջ. այն թաքնված է «սահմանից» այն կողմ, որին պոեզիայից բացի (արվեստի այն ոլորտը, ուր

էությունը արտահայտվում է որպես *բառային լեզու*) ոչինչ չի կարող մոտենալ (պոեզիայի ճանաչողական ֆունկցիան, որից դուրս պոեզիան կորցնում է *արվեստ* կոչվելու հնարավորությունը): Պոեզիայի միայն այդ ներքին միասնականության և «իդեալական մոդելի» շնորհիվ կարող ենք խոսել Համաշխարհային Պոեզիայի մասին, որն ունի ոչ թե *քանակական* (աշխարհի բոլոր կողմերում ստեղծված պոետական ստեղծագործությունների քանակական գումար, որը արտաքին մեխանիկական բնույթ ունի), այլ՝ *որակական* բնույթ: Այս իմաստով թերևս սխալ չի լինի պնդել, որ իրականում գոյություն ունի մեկ ամբողջական *Համաշխարհային պոեզիա*, մեկ *«իդեալական մոդել»*, արտաքին հայացքի համար դժվար տեսանելի վերացական (աբստրակտ) լեզվական աշխարհ՝ արտահայտված տարբեր լեզուների, տարբեր մշակույթների և անհատական տարբեր նկարագիր և ճակատագիր ունեցող հեղինակների մեջ, որոնք կապված են միմյանց պոեզիայի «իդեալական մոդելի» միջոցով (անկախ տեղից, ժամանակից, ավանդույթներից, լեզուներից, պատմական-հասարակական հանգամանքներից): Յուրաքանչյուր հեղինակ արդյունքն է ոչ միայն իր ազգային լեզվի և ավանդույթների, այլ՝ *Համաշխարհային պոեզիայի*՝ իբրև նրա *«մոդելի»* մի արտահայտություն: Յուրաքանչյուր հեղինակի մեջ, որտեղ էլ կամ երբ էլ նա լինի, Համաշխարհային պոեզիան *կորցնում* և նորից *գտնում* է իր «ինֆորմացիոն կենտրոնը», որի գոյությունը պայմանավորված է «կորցնելու» և «գտնելու» մշտական պրոցեսով (դա նշանակում է պոեզիայի ներքին «մագնիսական սլաքի» անխափան աշխատանքը, որը դեռ անջատված չէ երկրի ընդհանուր «մագնիսական դաշտից»): Այդ «վերժամանակային» *մոդելի* մոռացությունը կարող է հասցնել ճակատագրական շեղումների և սխալների, երբ ամբողջի առանձին *մասը* կարող է իրեն կարծել որպես *ամբողջ* և, ըստ էության, կորցնել իր կենսական կապերը *ամբողջի* հետ, որի հետևանքը *օրգանական* ամբողջից (այսինքն՝ կենդանի օրգանիզմից) անջատված մասի քայքայումը և մահացումն է: Մի կողմից՝ այդ *մասը* պետք է կատարի իր ֆունկցիան՝ որպես սիստեմի անհրաժեշտ «դետալ», մյուս կողմից՝ նա չպետք է ամբողջովին *ասիմիլյացվի* ամբողջի մեջ (օր. Շեքսպիրի ստեղծագործությունն արևմտաեվրոպական գրական-մշակութային Վերածնության անհրաժեշտ «օղակն» է, ուր արտացոլված են այդ «սիստեմի» բոլոր կարևորագույն առանձնահատկությունները, մյուս կողմից՝ նա ներկայացուցիչն է XVI-XVII դարերի *անգլիական* Վերածնության, որի միջոցով Շեքսպիրն ստանում էր եվրոպական, ավելի բարձր մակարդակով՝ համաշխարհային, հոգե-մտավոր աշխարհի *իմպուլսները*. այստեղ գործում է սիստեմի և նրա միավորների փոխկախվածության օրենքը՝ մեկը ստեղծում է մյուսին. Վերածնունդը ստեղծում է Շեքսպիրին, Շեքսպիրը ստեղծում է Վերածնունդը.

նրանք առանձին-առանձին կմահանային առանց փոխկախվածության օրենքի): Գրականագիտության, մասնավորապես՝ ստրուկտուրալիստական պոետիկայի համար վաղուց արդեն հայտնի այս օրենքը (ամբողջի և մասի փոխկախվածության և փոխներգործության օրենքը) այն հիմքն է, որի վրա կառուցվում է Համաշխարհային Պոեզիայի *մոդելը*՝ իր ներքին *ինֆորմատիվ* նույնությամբ և արտաքին *տարածա-ժամանակային* բազմազանությամբ (լեզու, մշակութային աստիճան, հեղինակային անձնական կենսափորձ և այլն): Պատմության մեջ մտած և պատմական նկարագիր ընդունած այդ մոդելը ձգտում է մի կողմից ներքին միասնության (ինֆորմատիվ միասնության) և մյուս կողմից՝ արտաքին բազմազանության (տարածա-ժամանակային պլանում՝ ստեղծագործական անկրկնելիության և բացառիկության): Հետևաբար, պոեզիայի համար կարևորագույն նշանակություն ունի այն հիմքը, թե որքանով է նա մոտ կանգնած «մոդելի» *կենտրոնին* (նրա «միջուկին») և թե որքանով է նա բացառիկ (ինչպիսի անհատական-ինդիվիդուալ նկարագիր ունի նրա հեղինակը):

Պոետական տեքստի *դիստոմիան* նշանակում է՝ նույն տեքստի մեջ երկու կողմերի *պարտադիր* ներկայություն՝ Համաշխարհային պոեզիայի *արստրակտ* մոդել (ժամանակից դուրս՝ որպես լեզվի «ինքնաստեղծ» մակարդակ), և սոցիալական աշխարհում գործող հեղինակի կոնկրետ մարմնավորում (*ժամանակի մեջ* որպես *արստրակտ-ինքնաստեղծ* լեզվի անհատականացում, որտեղ *արստրակտ-մեռած* լեզուն ստանում է *դեմք, նկարագիր, անհատականություն*): Պետք է նշել (դա ունի կարևորագույն նշանակություն ստեղծագործության կայացման համար), որ այդ հարաբերության երկու կողմերը կատարվում են *միաժամանակ*, նույն պահին, և դրանցից մեկը չի նախորդում և չի հաջորդում մյուսին. ներքին և արտաքին ստեղծագործական պրոցեսները ի հայտ են գալիս *միասին*. մեկը մյուսին ստեղծելու նրանց փոխադարձ կապն ու հարաբերությունը տեղի է ունենում ստեղծագործական *համաժամանակյա* պրոցեսում, հակառակ դեպքում ստեղծագործությունը կորցնում է գեղարվեստական արժեքի իր միակ հնարավորությունը (դեռևս չճնված՝ մեռնում է): Չմտնելով այս հարցի բարդ նրբերանգների մեջ, որը կապված է մի շարք այլ հարցերի հետ, պետք է նշել, որ առաջինը (*մոդելայինը*) նախորդում է երկրորդին (տեքստին) *հոգեբանորեն*՝ որպես հոգե-մտավոր աշխարհի մշտական ներկայություն, իսկ ստեղծագործական պրոցեսում՝ նա հետևանքն է այդ պրոցեսի, որպես լեզվական առանձնահատուկ իրադրության արդյունք (կարելի է ասել, որ *մինչստեղծագործական* մակարդակում նա ստեղծում է երկրորդին, իսկ ստեղծագործական մակարդակում ստեղծվում նրանից, որպես բացարձակ *համաժամանակային* պրոցես): Հեղինակը ոչ թե նախապես *մտածում* է ստեղծագոր-

ծության «ներքին ինֆորմացիան» և հետո նրան «հագցնում» համապատասխան *ձև*, այլ նրանք հանդես են գալիս իրենց բացարձակ միասնությամբ. տվյալ ինֆորմացիան մարմին է առնում միայն *մեկ ձևի* մեջ՝ այն, որի մեջ արտահայտված է, այդ պատճառով *ձևի* նույնիսկ ամենավոքքը միավորի փոփոխությունն անմիջապես առաջացնում է ինֆորմացիոն փոփոխություն: Ինֆորմացիան ստեղծվում է ձևի կողմից, բայց հոգեբանական պլանում նա, որպես *հոգևոր փորձ*, նախորդում է նրան և պայմանավորում նրա կառուցվածքային (կոմպոզիցիոն) ամբողջականությունը, որը արտացոլում է առաջինի ամբողջականության: Յուրաքանչյուր ստեղծագործության հիմքում արտաքին հայացքի համար անորսալի ինֆորմացիան է, որ ստեղծում է *տեքստային*, նույնիսկ արտատեքստային բոլոր տարրերի և միավորների անխափան միասնությունը՝ իբրև կենդանի օրգանիզմ, որն իր կենսական էներգիան ստանում էր իր «մենտալ» կենտրոնից՝ ապահովելով իր բոլոր միավորների կենսագործունեությունը (դրանք իրենց հերթին ապահովում են նրա կենսագործունեությունն իբրև կենդանի օրգանիզմ):

3.

Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն մի կողմից կապված է, քիչ առաջ ասված, պոեզիայի *բացարձակ մոդելի* հետ՝ իբրև Համաշխարհային պոեզիայի մի մարմնավորում (ըստ էության՝ հեգելյան «Համաշխարհային Ոգու» *էմանացիա*), մյուս կողմից՝ այն ընկալվում է իբրև ինքնուրույն, յուրահատուկ, անկրկնելի, միասնական-պոետական ամբողջություն, որը կապ չունի իրենից դուրս այլ կառուցվածքների հետ, իբրև *ավարտուն* կառուցվածք, իբրև իրականացումը անհամեմատ ավելի մեծ կառուցվածքի, պոետական ուղղության, ոճի կամ, այլ կերպ ասած՝ պոեզիայի «աբստրակտ մոդելի», և կամ դեռևս չռեալիզացված «համընդհանուր-ունիվերսալ կառուցվածքի», որով իրականացված են Համաշխարհային Պոեզիայի զարգացումները և «տրանսֆորմացիաները»՝ պատմության մեջ՝ ընդգրկելով տարբեր ժողովուրդների և մշակույթների այս կամ այն երևույթները, զարգացումները, առանձնահատկությունները, պատմական պահերը, և այլն: Օրինակ՝ ռոմանտիզմը, որն առաջանում է XVIII դարի վերջերին Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում (նախ Անգլիայում, ապա Գերմանիայում, այնուհետև Ֆրանսիայում՝ տարածվելով Եվրոպայի մյուս երկրներում՝ Ռուսաստան, Լեհաստան, Սկանդինավյան երկրներ, Բալկաններ, Հայաստան, Վրաստան և այլն) ընդգրկելով ամենատարբեր պատմաքաղաքական ճակատագրեր, ավանդույթներ, լեզուներ ունեցող ժողովուրդների (բայց *քրիստոնեական* նույն մշակութային հիմքի վրա, որը պայմանավորում է նրանց ներքին միասնությունը), միավորում է ամենատարբեր հեղինակներին՝ տիեզերքի և մարդու նկատմամբ իր *երկ-աշխարհային* կրոնա-փիլիսոփա-

յական ուսմունքի մեջ: Մյուս կողմից՝ ռոմանտիզմը *օգնում* է այդ հեղինակներին՝ բացահայտելու, զարգացնելու իրենց *անհատական* աշխարհը, որոնք թեև խիստ տարբերվում են մեկը մյուսից (ասենք՝ անգլիական Լճային բանաստեղծները, Բայրոնը, Հոֆմանը, Հյուգոն, Հայնեն և այլն), բայց պոեզիայի ընդհանուր *մոդելի* մեջ նրանք կապված են մեկը մյուսին և իրենց այդ մոդելի շնորհիվ ի հայտ են գալիս որպես անհատ-ինդիվիդուալներ (այլ կերպ ասած՝ նրանց տարբերությունները մեկը մյուսից, որն արվեստի առաջին *անհրաժեշտությունն* է, պայմանավորված է ռոմանտիզմի ներքին հիմքերի միասնությամբ): Այդ միասնության տրոհումը կատարվում է XIX դարի կեսերին (1850-ականներին). ռոմանտիզմը որպես աշխարհընկալման և ընդհանուր լեզվա-մտածողական համակարգ (*նյութական-երկրային* և *հոգևոր-երկնային*)՝ իրենց բոլոր օրենքներով և հետևանքներով) քայքայվում է և բաժանվում երկու ուղղությունների՝ *նատուրալիզմի*, երբ *հոգեմտավորը* զրկվում է իր *տրանսցենդենտալ* բնույթից և դիտվում որպես նյութական-մարմնական կենսագործունեության հետևանք. փնտրելով «հոգին» մարդը գտնում է «մարմինը»՝ որպես այդ «մարմնի» *ստվերային արտացոլում*՝ գուրկ սեփական կեցության հնարավորությունից («լույսը» հանգցնելիս «ստվերը» անհետանում է), և *սիմվոլիզմի*, որը, ի հակադրություն առաջինի, «նյութականը» դիտում է որպես «հոգևորի» հետևանք, և փնտրելով մարմինը՝ հանգում «հոգուն»՝ որպես միակ գոյություն ունեցող իրականության, կյանքն ընդունելով որպես *ստվերային արտացոլում*, որի իմաստային «միջուկը» գտնվում է նրանից դուրս, որպես տրանսցենդենտալ աշխարհ, որի «լույսը վառվում է» նրա *բացակայության* գիտակցության մեջ: Այդ «ստվերային» արտացոլումը կարող է համընկնել (կամ չհամընկնել) քիչ առաջ ասված պոետական պատկերի *դիխոտոմիայի* «ստվերային գուգահեռ աշխարհի» հետ: «Յուրաքանչյուր Սիմվոլ պատկեր է, և յուրաքանչյուր պատկեր ինչ-որ չափով Սիմվոլ է... Առարկայական պատկերը և խորքային իմաստը Սիմվոլի կառուցվածքի մեջ հանդես են գալիս իբրև երկու բևեռներ, որոնցից մեկը անհիմաստ է դառնում առանց մյուսի. պատկերը վերածվելով Սիմվոլի, դառնում է «թափանցիկ», իմաստը շողարձակում է նրա միջից՝ տրված լինելով որպես իմաստային խորք, իմաստային հեռանկար» (Лит. энци. словарь, 1987. 378): «Իմաստային հեռանկարի» որոնումն ընկալվում է որպես «իրերի աշխարհից» այն կողմ գտնվող «հոգևոր իրականության» ներկայություն, որը գիտակցության համար բացվում է որպես «գոյության համակարգի» (եթե կարելի է այդպես ասել) կենտրոն, «էներգետիկ միջուկ», որի շուրջը տեսանելի աշխարհը դառնում է սոսկ «արվարձան», դեպի *կենտրոնը* ձգվող «զգայա-խաբկանքային» կեղծ-իրականություն, որի միակ արդարացումը այդ «ձգտումն» է,

«միստիկ ցնցումը» (ինչպես գրում է Մ. Մեծարենցը), որը մի պահ կարող է բացել մթության քողը և ցույց տալ հոգու ճշգրիտ *տեղանքը*, Տիեզերքի այն *վայրը*, որից մարդը կտրված է «իրերի բնությամբ»: Շառլ Բոդլերի «քաղաքային տեսարանները» (փարիզյան պատկերները), որոնց հիմնական նկարագիրը *սփյինն* է (հայերենի համար ոչ լրիվ թարգմանվող բառ, որը մոտ է խոնավին, լպրծունին, մելամաղձին, թախծին, և այլն), Արթուր Ռեմբոյի «*խռովարար հուսահատությունը*» (կյանքը՝ «մի սեզոն դժոխքում», առանձին *փայլատակումներով*), Պոլ Վեռլենի «անկման դատապարտված հոգին», նրա «բառերից գուրկ» լեզուն և երաժշտականի մերկ դիկտատուրան, ըստ էության, գործում են իմաստային նույն գծի վրա՝ մատնացույց անելով գոյության «արվարձանում» շողարձակող մարդու ճակատագրական մենությունը, որի մեջ երբեմն լսվում են «կենտրոնից» եկող ազդանշաններ: Բնորոշ է Շառլ Բոդլերի «Թղթակցություններ» վերնագրով ծրագրային բանաստեղծությունը: Բնությունը իբրև մի տաճար, և մարդը, որ անցնում է «սիմվոլների անտառով»: Աշխարհի «վերժամանակյա միասնական մոդելի» ինտուիտիվ ընկալումը (*ինտելեկտուալ* ինտուիցիան), նրա «տրանսցենդենտալ գեղեցկությունը» ընդհուպ մոտենում և անմիջականորեն շփվում է քրիստոնեական մշակույթի ընդհանուր կոնցեպցիաների հետ (աշխարհի հոգևոր սկիզբը, ազատության, հավասարության գաղափարները, նյութական երևույթների և առօրյա կյանքի մեջ Աստվածահայտնության, (*էպիֆանիայի*) որոնումները), Ս. Մալարմեի «*պանլոզիզմը*», Պ. Կլոդելի *պոետական կաթոլիցիզմը*, ինչպես նաև Ռ.Մ. Ռիլկեի «Դուիկյան էլեգիաների» *հրեշտակային ոգետեսությունը* և «էկզիստենցիալիստական միստիկան», մինչև Թ.Ս. Էլիոթի «Չորս կվարտետի» «ինտելեկտուալ սիմվոլիկան», նրա թեոլոգիական և լեզվա-փիլիսոփայական «ոգե-մոդելը», որի սյուններից մեկը (եթե ոչ հիմնականը) խարսխված է ֆրանսիական սիմվոլիզմի վրա (մասնավորապես, Թ.Ս. Էլիոթը նշում է Լաֆորգի պոեզիան), իսկ սոցիալական աշխարհի հարցերը քննվում են սիմվոլիստական կոնցեպցիայի տեսանկյունից, նրա ոգեփիլիսոփայական կոնտեքստի մեջ, որի կատեգորիկ-ինպերատիվը երաժշտությունն է և երաժշտական «ոգու» վերժամանակյա *մեդիտատիվ* մոտեցումը, քանի որ երաժշտական տարերքը «կյանքի և արվեստի նախա-հիմքն է», իսկ երաժշտական մեղեդին՝ դեպի «կենտրոնը» տանող *միակ* ճանապարհը (մյուս բոլոր ճանապարհները տանում են այլ վայրեր, բայց ոչ կենտրոնը):

XIX դարի 90-ական թվականներին Ֆրանսիայից անցնելով Ռուսաստան՝ սիմվոլիզմը լրացվում է Վլ. Սոլովյովի կրոնա-փիլիսոփայական ուսմունքով, որի կենտրոնում «Աշխարհի Հոգու» գաղափարն է, դեռևս մարմին չստացած «Չքնադագեղ Տիկնոջ» պոետական-փիլիսոփայական կերպարը,

որը ըստ էության, ռուսական սիմվոլիզմի (համարյա բոլոր ռուս սիմվոլիստների) հոգևոր կոսմոսի *սոսնցբային* կերպարն է՝ հավասար «Աշխարհի Հոգուն», հաճախ նույնանալով նրա հետ որպես «այնկողմնային գեղեցկության» *էմանացիա*, որը հոգևոր հավասարակշռություն է ստեղծում երկու հակադիր աշխարհների միջև, խոստանում «նոր կյանք», սիմվոլներն ու նշանները հավաքում մեկ «իմաստային հեռանկարի» մեջ՝ որպես մետաֆիզիկական «գաղտնիք» («причастный тайнам заплакал ребенок...».– Ал. Блок. որտեղ «երեխան» որոշակի մետաֆորային իմաստ է արտահայտում): «Չքնադագեղ Տիկնոջ» պոետա-միֆական կերպարով ռուսական սիմվոլիզմը տարբերվում է ֆրանսիականից, որը ավելի *իր-ային* բնույթ ունի, քան ռուսականը, որն ավելի *հոգևոր* սկիզբ է փնտրում: Իր իմաստաբանական-միֆական արմատներով նա գնում է մինչև Միջնադար (XIII-XIV դդ. իտալական Նոր Քաղցր ոճի *Դաման*), մինչև տրուբադուրների «սրտի Թագուհին», մինչև Մարիամ Մագդաղինացին և Տիրամայրը (Տիրամայրը՝ որպես տրանսցենդենտալ բարձրագույն Ոլորտ, որին հասու չէ պոետական որևէ մոտեցում, քանի որ Նա ունի *վերժամանակյա* և *վերտարածական* բնույթ, և Մարիամ Մագդաղինացին որպես հոգևոր զարգացման *եռաստիճան* միֆակերպար (մինչև Քրիստոս, Քրիստոսի հետ, և Քրիստոսից հետո, Սուրբ Պռոնիկից մինչև Սուրբ Հոգի)<sup>1</sup>, ինչպես նաև Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» Բեատրիչեն: Մարիամ Մագդաղինացու *մետամորֆոզային* միֆակերպարը այն կլիշեն է, որի վրա արտատպվում և մինչև անճանաչելիության աստիճան ձևափոխվելով ի հայտ են գալիս եվրոպական գրականության (Վերածնությունից մինչև XX դար) կանացի կերպարները, որոնք որքան տարբեր են մեկը մյուսից, այնքան մոտ են միմյանց՝ սկզբնական-միասնական «կլիշեով»: Միասնական և *վերժամանակային* կանացի էությունը և քրիստոնեական *Հոգին*, ըստ էության, դիտվում են իրենց *նույնության* մեջ («Հոգին կին է» – կարդում ենք Թովմասի ապոկրիֆում), իբրև

<sup>1</sup> Մարիամ Մագդաղենացու կերպարն անցնում է հոգևոր զարգացման բարդ ուղի. 1) *Սուրբ Պռոնիկ* (հետերան, որն *իրագործում* էր կապն աստվածության հետ), 2) *Պռոնիկ*, որը երկրի վրա Աստծո մարմնավորմամբ կորցնում է իր հոգևոր նշանակությունը, 3) *Սուրբ*, որն անմիջական մասնակցություն ունի քրիստոնեական միստերիայի մեջ. «Միֆը աստղային երկնքից բացի արտացոլում է նաև մարդկային «ներքին երկինքը», որի իրադրությունը միֆական գիտակցության մեջ փոխվում է քրիստոնեության մուտքով, և հին սիմվոլիկան իր տեղը զիջում է նոր սիմվոլիկային: Մարիամ Մագդաղենացին, անկասկած, հին միստերիայից Քրիստոսի միջոցով մտնում է նոր միստերիայի մեջ» (Էդոյան, 2011, էջ 420): Մարիամ Մագդաղենացին «մեռնում» է հին միֆի մեջ և «վերածնվում» Քրիստոսի մեջ: Քրիստոսը ներում է նրա «պոռնկությունը», որովհետև նա «սուրբ» էր («սուրբ պոռնիկ»): «Մարիամ Մագդաղենացու շատ մեղքերին թողություն է տրվում,– գրում է Հեգելը «Փիլիսոփայության պրեպարատիկան» գրքում,– որովհետև նա շատ էր սիրելի»:

«հավերժ կանացիի» կրոնափիլիսոփայական հատուկ կոնցեպցիա, որը դրված է Վ. Գյոթեի «Ֆաուստի» հիմքում<sup>1</sup>:

Վլ. Սոլովյովի միջոցով Ալ. Բլոկին անցած Չքնադագեղ Տիկինը, որին նվիրված է Ալ. Բլոկի պոեզիայի, թերևս, լավագույն մասը, իր միֆապոետական իմաստաբանությամբ, առնչվում է ֆաուստյան «հավերժ կանացիի» հետ («Աստված՝ երկնքում, կինը՝ երկրի վրա»)՝ իբրև կոսմիկական առանցքային *հոգեսյուն*, որը կապում է երկու աշխարհներն իրար՝ պոետական խոսքը վերածելով «օկուլտային գաղտնագործողության», հետևաբար այն պահանջում է հատուկ մոտեցում: «Էզոթերիզմը,– գրում է Անդրեյ Բելին,– ցուցանիշն է այն բանի, որ արվեստագետը պատկերի ձևով մեզ ներկայացնում է իր սրբազան, հաստատուն ուղին. էզոթերիզմը հատուկ է արվեստին. դիմակի (գեղագիտական ձևի) տակ թաքնված է ցուցումն այն բանի, որ արվեստն ինքը բարձրագույն նպատակներին հասնելու ձևերից մեկն է» (Белый, 1966. 533-534): Դա ոչ միայն արվեստի «ձևերից մեկն» է, այլ «նոր կյանք», ոչ միայն արվեստ, այլ՝ *կյանքի սկզբունք*, որը դառնում է ժամանակի (XIX դարի վերջերի և XX դարասկզբի) Արևմտյան մշակույթի գլխավոր կողմնորոշիչը, և տարածվում քրիստոնեական պատմա-մշակութային ավանդույթներ ունեցող ժողովուրդների մեջ (այդ թվում՝ նաև հայկական, ընդ որում՝ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ, որոնցից առաջինին ավելի մոտ է ֆրանսիականը, երկրորդին՝ ռուսականը, կախված նրանց պատմա-քաղաքական և մշակութային շփումներից և հարաբերություններից):

#### 4.

Այս բոլորի հիման վրա պետք է ասել, որ Վահան Տերյանի պոեզիայի հիմքերը, նրա պոետական հայտնությունը (հատկապես *հայտնությունը*), ինչպես նաև պոետիկայի էական կողմնորոշիչներն անհրաժեշտ է դիտել Համաշխարհային Պոեզիայի (նրա «վերացական մոդելի») XIX-XX դարասկզբի սիմվոլիստական աշխարհընկալման և, բնականաբար, հայկական մշակույթի և լեզվի զարգացման ընդհանուր կոնտեքստի մեջ: Իբրև Համաշխարհային Քրիստոնեական մշակույթի բաղկացուցիչ մաս, որն իր

<sup>1</sup> «Ֆաուստի» վերջին տողերը նվիրված են դրան.

*Ամենայն անցողիկ  
լոկ նմանություն է կամ խորհրդանիշ,  
անհասանելին  
այստեղ իրողություն է,  
անգրելին կամ աննկարագրելին,  
այն այստեղ է տրված,  
մեզ վեր է ձգում  
հավերժ կանացին:  
(Տողացի թարգմանություն):*



մեջ անհրաժեշտաբար կրում է այդ մշակույթի ներքին շարժման և զարգացման բոլոր ուղղություններն ու փոփոխությունների բոլոր աստիճանները (ինչպես սիստեմի և նրա միավորների փոխազդեցությունների պարտադիր օրենքներն ու անխուսափելի տրամաբանությունը) հայ մշակույթի զարգացման մեջ, նրա պատմության ողջ ընթացքում, կարելի է տեսնել, երբեմն՝ որոշակի դժվարությամբ, այն բարդ և *անխուսափելի* ուղին, որով անցնում է այդ մշակույթը: Այսպես, հայկական մշակույթի մեջ արտահայտված է Քրիստոնեական մշակույթի ներքին էվոլյուցիոն ուղին՝ իր հոգեմտավոր շարժման բոլոր էական աստիճաններով<sup>1</sup>՝ Միջնադար (վաղ միջնադար, միջին միջնադար, ուշ միջնադար), Վերածնություն<sup>2</sup>, Բարոկկո (որն ամենաթույլն է արտահայտված հայ մշակույթի մեջ), կլասիցիզմ, լուսավորչականություն, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ (եվրոպական մտքի մեջ նատուրալիզմը համապատասխանում է ռեալիզմին, չնայած որոշ տարբերությունների): Միմվոլիզմը՝ որպես այդ մշակույթի տրամաբանական զարգացման աստիճան, *անխուսափելիորեն* պետք է արտահայտվեր XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ բանաստեղծության մեջ՝ որպես նրա զարգացման անհրաժեշտ օրգանական աստիճան (ներքին կյանքի ակտիվացում, յուրահատուկ լեզվա-մտածողություն, աշխարհի որոշակի մոդել): Հիմնովին սխալ է այն կարծիքը, թե դա հայ բանաստեղծության մեջ հայտնվել է որպես օտար ազդեցությունների հետևանք, որոնք խորթ են հայ մշակույթին: Այդ կարծիքները հայտնվել են դեռևս XX դարի սկզբներին և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ գրական-գեղագիտական գրականության մեջ և շարունակվել հետագա հայ խորհրդային ուսումնասիրություններում: Պատճառը թերևս հայ բանաստեղծական մշակույթի չափից դուրս *ներդ* պատկերացումներն էին, հայ գրական-հասարակական մտքի *կղզիացումը*, անջատումը համաքրիստոնեական մշակութային ներքին զարգացման տրամաբանությունից, հայ պատմա-քաղաքական իրականության բացառիկ իրավիճակը, անհատականի ստորադասումը ոչ-անհատականին, ինչպես նաև խորհրդային անվերապահ դատավճիռը «ոչ-ռեալիստական» ուղ-

<sup>1</sup> Այս մասին մանրամասն ասված է «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» գրքում (Էդոյան: 2009):

<sup>2</sup> Վերածնություն ընդունված է համարել XIV-XVII դարասկզբի էվրոպական գրական-մշակութային համակարգը (XIV դարի իտալական պոեզիայից մինչև Շեքսպիր), մինչդեռ ավելի լայն իմաստով այն շարունակվում է մինչև XX դարի սկիզբը (մինչև մոդեռնիզմը), իսկ մնացած ուղղությունները՝ բարոկկո, կլասիցիզմ, լուսավորչականություն, ռոմանտիզմ, կարելի է համարել նրա էվոլյուցիայի առանձին աստիճանները (ըստ էության քրիստոնեական մշակույթը, ելնելով Աստված-Մարդ հարաբերությունների ինտենսիվ բնույթից, բաժանվում է երկու մեծ համակարգերի՝ Միջնադար և Վերածնունդ (տե՛ս Էդոյան, 2009: 11-12):

դուրյունների նկատմամբ, կամ, որ ավելի վատ է, անցյալի արժեքների վերախմբագրումը, հարմարեցումը, որը կարող էր հասնել բացահայտ արսուրդի (ասենք, Վ. Տերյանի պոեզիան հայտարարվում է ռեալիստական): Չանդրադառնալով այս հարցերին (դա առանձին խնդիր է, որը պետք է լուծվի գրականության պատմաբանների կողմից) պետք է վերջնականապես ընդունել, որ սիմվոլիզմը հայ բանաստեղծության զարգացման օրգանական մասն է, նրա տրամաբանական հետևանքը, որը, ինչպես արդեն ասել ենք, հայտնվում է ժամանակակից ավարտից հետո, որպես նրա քայքայման հետևանք, ինչպես արևմտյան բանաստեղծական (և ոչ միայն բանաստեղծական) բոլոր երևույթները՝ ժամանակային որոշակի տարբերություններով (նախ՝ արևմտաեվրոպական առաջատար գրականություններում՝ ֆրանսիական, անգլիական, գերմանական, ապա որոշ ժամանակ անց՝ մյուս գրականություններում, որոնց մեջ մտնում է և հայ գրականությունը): Քրիստոնեական բոլոր մշակույթները, որոնք անցել են ժամանակակից ուղին (այդ ուղին անցել են քրիստոնյա բոլոր ժողովուրդները), ըստ էության հանգում են սիմվոլիզմին, կամ՝ ռեալիզմին (պոստ-ժամանակակից պարադիգման անցնում է այն երկու ուղղություններին, որոնք հակադիր են մեկը մյուսին, բայց ունեն ծագումնաբանական նույն սկիզբը՝ ժամանակակից): Այսպես, XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին Հովհաննես Թումանյանի և Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործություններն ամբողջովին տեղավորվում են ուշ ժամանակակից պոետիկայում, երբ ժամանակակից որպես միասնական ուղղություն (առանձին *կոնցեպցիա* կամ *պոետական սկզբունք*, որը XIX դարի առաջին կեսին միավորում էր եվրոպական գրական երևույթները մեկ ընդհանուր համապարփակ սիստեմի մեջ) քայքայվում է՝ ծնունդ տալով նոր երևույթների: Երկու մեծ պոետները ավարտում են XIX դարի հայկական ժամանակակից (XIX դարի երկրորդ կեսը հայ գրականության մեջ ժամանակակից դարաշրջանն է՝ իր բոլոր ներքին և արտաքին տարբերակներով): Հովհաննես Թումանյանը՝ *էպիկական* պոեզիայի, Ավետիք Իսահակյանը՝ *լիրիկայի* պլանում: Ինչի մասին էլ գրի Թումանյանը (թեկուզև իր ամենալիրիկական բանաստեղծություններում), միևնույն է, նա մտում է որպես էպիկական բանաստեղծ, և ինչի մասին էլ գրի Իսահակյանը (թեկուզև էպիկական բնույթ ունեցող իր ստեղծագործություններում) նա մտում է որպես *լիրիկ* բանաստեղծ: Որքան էլ, օրինակ «Անուշը» հագեցած է *լիրիզմով* (առանձին հատվածներ ըստ էության կարելի է ընդունել որպես լիրիկական բանաստեղծություններ), միևնույն է՝ իր կոմպոզիցիայով, ժանրային-սյուժետային զարգացումով, կերպարային համակարգով, *էպիկական* ժանրի ստեղծագործություն է, իսկ «Աբու Լալա Մահարի» պոեմը, չնայած էպիկական որոշ երանգավորման, ըստ էության, *լիրիկական*

պոեմ է (նույնը վերաբերում է նրա արձակին, որը կարելի է համարել *լիրիկական* արձակ): Ուշ-ռոմանտիզմի վերջին ակորդը՝ իր անորոշ և մինչև վերջ չամրապնդված սահմաններով, գրականության մեջ հաճախ կոչվում է *նեոռոմանտիզմ*, որը թեև պահպանում է *ռոմանտիզմ* տերմինը (քանի որ նրա մեջ, ի վերջո, գործում է նույն պարադիգման), բայց ավելանում է *նորը* (նեո): Տրամաբանական անցումը, ինչպես արդեն ասել ենք, սիմվոլիզմն է (մյուս կողմից՝ նատուրալիզմը), հետևաբար, Թումանյանից և Իսահակյանից հետո հայ բանաստեղծության մեջ պատրաստ էր այն *բաց* տարածությունը, ուր պետք է հայտնվեր Վահան Տերյանը. նույնը արևմտահայ բանաստեղծության մեջ՝ Մեծարենցը, Սիամանթոն, Վարուժանը, Ռ. Սևակը, Վ. Թեքեյանը (հատկապես նրա պոլիպյան շրջանը, մասնավորապես «Հրաշալի հարություն» ժողովածուն) և սիմվոլիզմի պոետիկայի այս կամ այն գծերն օգտագործող այլ բանաստեղծներ, որոնց զոհվելը ճակատագրական եղավ արևմտահայ պոեզիայի (և ոչ միայն արևմտահայ, այլ ողջ հայ մշակույթի) հետագա զարգացման համար: Սիմվոլիզմի նկատմամբ թշնամական վերաբերմունքը հայ գրական կյանքում (և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ), թերևս, պատճառ դարձավ, որ հայ բանաստեղծներն ստիպված աշխատում էին արդարանալ՝ իրենց չգործած «մեղքերի» համար (իսկ, օրինակ, Վրաստանում ստեղծված «Կապույտ եղջյուրներ» ընկերակցությունը թեև ուներ ընդգծված սիմվոլիստական ուղղություն, բայց դա չէր համարվում ինչ-որ կերպ, օտար, եվրոպական ազդեցության հետևանք): Այս հարցը շրջանցելով (դա մի այլ երևույթ է, որ այստեղ թերևս ավելորդ է շոշափել) պետք է ասել, որ Վահան Տերյանի հայտնությամբ հայ բանաստեղծությունը վերագտավ ինքն իրեն *նոր* աշխարհում և *իրավունք* ստացավ ընթանալու ժամանակին համընթաց քայլով (հետագայում այդ ընթացքն ավելի *ինտենսիվ* դարձավ Եղ. Չարենցի միջոցով): Այս ամենից ելնելով Վահան Տերյանի պոեզիան պետք է դիտել *համաշխարհային* պոեզիայի, ինչպես նաև նրա մարմնավորման մեկ համակարգի՝ սիմվոլիզմի կոնտեքստում, հետևաբար Վահան Տերյանի պոետական աշխարհը ոչ թե հետևանքն է ինչ-որ ազդեցությունների և օտարամուտ երևույթների, այլ *գոյաբանորեն* նա կապված է հայ մշակույթի տրամաբանական զարգացման, նրա ներքին կյանքի և ընդհանուր *հոգե-մտավոր* որոնումների հետ:

5.

1908 թ. լույս է տեսնում Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն, որը նոր խոսք էր հայ բանաստեղծության մեջ և, ըստ էության, դարձավ XX դարի հայ պոետական զարգացման սկիզբը, իսկ նրանից հետո հանդես եկած յուրաքանչյուր հեղինակ այս կամ այն կերպ *պարտավոր* էր պարզել իր հարաբերությունը և ճշգրտել իր դիրքորոշումը բանաստեղծա-

կան այն մոդելի նկատմամբ, որ հայ պոեզիայում ստեղծեց Վահան Տերյանը: Կարելի է ասել, որ նա «սկզբի» բանաստեղծ էր, ի տարբերություն Թումանյանի և Բսահակյանի, որոնք «վերջի» բանաստեղծներ էին՝ ավարտելով հայկական ռոմանտիզմի (կամ՝ XIX դարի հայ գրական-բանաստեղծական զարգացման) տրամաբանական ուղին՝ որպես ուշ ռոմանտիզմի երկու խոշորագույն դեմքեր, որոնց լեզվա-ռճական *ֆուկլորային* ուղղվածությունն այլևս չէր կարող շարունակվել հետագա պոետական լեզվամտածողության մեջ, (ինչպես Դանտեն, որն ավարտում է միջնադարյան մշակութային-պոետական զարգացման ուղին, Շեքսպիրը, որն ավարտում է Վերածնության *պոետիկան*, Պուշկինը, որն ավարտում է ռուսական XVIII դարի և XIX դարասկզբի ռուսական պոետական որոնումները, և այլն): Հոգե-մտավոր աշխարհի այդ գագաթները վիթխարի ազդեցություն են գործում այդ աշխարհի հետագա զարգացման վրա, որպես «Ոգու» բացահայտման անհրաժեշտ հանգրվաններ՝ իրենք մնալով «վարագույրից» այն կողմ: Նրանց հաջորդած հեղինակներն ընդհանուր «Ոգու» պլանում կրելով նրանց իմպուլսների անմիջական էներգիան՝ ստեղծում են նոր լեզվամտածողություն, որը համարժեք է իրենց ներքին պահանջներին և համապատասխանում է այն հոգեմտավոր միջավայրին, որը պահանջում է նոր *լեզու* և նոր *ստրուկտուրա*: «Ոգու» և «Հոգու» մետաֆիզիկական բարդ փոխհարաբերությունների մեջ «հոգին» (*անհատական էս-ի* պլանը) պահանջում է մարմնավորման նոր եղանակներ, լեզվա-մտածողական նոր *ստրուկտուրա*, որը «սաղմնային» վիճակում գործում էր նախկինի մեջ, բայց նոր իրադրության մեջ պահանջում է դուրս գալ *արտաքին* պլան, դառնալ *ներքին ինֆորմացիայի* և նրա լեզվական «նույնության» սկզբունքը, կերտել նոր պոետիկա, որը ստեղծում է *Հեղինակի Պատկերը* աշխարհի մեջ, ի տարբերություն նախկին դասական պոեզիայի, որը ստեղծում է *Աշխարհի Պատկերը* հեղինակի մեջ: Եթե այս երկու *պատկերների* փոխհարաբերության տեսակետից նայելու լինենք վերջին երեք հարյուր տարվա պոեզիայի պատմությանը (արևմտյան պոեզիայի մակարդակում), կտեսնենք, որ այս փոխհարաբերության մեջ շարժումը կատարվում է առաջինից դեպի երկրորդը, որոշակի համաչափությամբ, ռիթմով և աստիճանակարգով: Այսպես. կլասիցիզմի գրականության մեջ *Աշխարհի Պատկերը* իշխում է *Հեղինակի Պատկերի* վրա (ինչպես Ոգին՝ Հոգու), ռոմանտիզմի գրականության մեջ «Հոգին» բարձրանում է Ոգու աստիճանին՝ ձևափոխելով նրան և տարրալուծելով իր մեջ, իսկ սիմվոլիզմի մեջ՝ Հեղինակի Պատկերը գալիս է առաջին պլան, որի մեջ շողարձակում է Աշխարհի Պատկերը (պոետական «գուգահեռ աշխարհը», որը բացառապես կապված է Հեղինակի Պատկերի հետ): Այս անցումը հատկապես զժագրված է հայ բանաստեղծության զարգացման մեջ.

այսպես, կլասիցիզմի *օբյեկտիվ* «աշխարհի պատկերին», կապված պատմության մետաֆիզիկական ընկալման հետ, ուր գործում է *անշարժացած* ժամանակը (պարզապես *կանգ առած* ժամանակը, ուր ներկան գոհաբերված է անցյալին՝ առանց այդ անցյալի *անհատականացման*, երբ հեղինակի պատկերը համարյա թե մոտենում է գրոյին), և դեռևս կլասիցիզմին մոտ կանգնած նախառոմանտիզմին (Ալիշան, Պեշիկթաշյան, ինչպես նաև կլասիցիզմից լուսավորչականություն և նախառոմանտիզմ մուտք գործած Խ. Աբովյան) հաջորդում է Պետրոս Դուրյանի ռոմանտիզմը, ուր առաջին անգամ հայ բանաստեղծության մեջ *պատմության ձայնի* փոխարեն հնչում է անհատի *ինդիվիդուալ* ձայնը (Ես-ի ձայնը), իսկ արևելահայ պոեզիայում (Թումանյանից և Բսահակյանից անմիջապես հետո) նույն ձայնը, բայց այլ կոնտեքստում, հայտնվում է Վահան Տերյանի պոեզիայում, ուր *հեղինակի պատկերը* մղվում է առաջին պլան՝ փնտրելով աշխարհի պատկերը, որը տարրալուծված է տեքստի երկրորդ մակարդակում որպես «զուգահեռ աշխարհ»: Հայտնվելով աշխարհի մերկ իրականության առջև, հեռացած մինչ այդ եղած «ապահով» հենակետերից, որոնք «պաշտպանում» էին նրան (պատմություն, սոցիալական միջավայր, գաղափարական *կլիշե*, կրոնափիլիսոփայական կոնցեպցիաներ և այլն) նա հայտնվում է *անհատի* անլուծելի պրոբլեմի ոլորտում՝ հոգեմտավոր ծայրահեղ լարվածությամբ որոնելով կյանքի «ներքին նպատակադրվածությունը», «մահվան» և «հավերժի» խորհրդավոր կապը, «սոսկալի աշխարհի» և իր անհատական ճակատագրի «վախճանաբանական» կանխատեսումը, որի ցուցիչն է իր *ներքին աշխարհի* «տրագիզմը», *կորած* գիտելիքների «ենթագիտակցական գիտակցությունը» (բացակայում է այն, ինչը պետք է լիներ), ինչպես նաև համաշխարհային պատմական ընդհանուր իրադրության մեջ հայկական իրականության անհաստատ և անորոշ իրավիճակը, որն ընկալվում է որպես «բարձրագույն» աշխարհի մետաֆիզիկական անկում, որի հետ կապված է նաև նրա սեփական *անկման* զգացողություն-գաղափարը: Անցյալը չի գործում (քանի որ *ավարտված* է ռոմանտիզմի լավատեսությունը), ապագան գոյություն չունի, քանի որ նա իրեն չի գտնում ապագայի մեջ (եթե նա *բացակայում* է ապագայի մեջ, ապա նշանակում է, որ այն չի կարող գոյություն ունենալ, քանի որ եթե գոյության հիմքը *Ես*-ն է, ապա գոյությունը չի կարող գոյություն ունենալ առանց *Ես*-ի): Միակ հենարանը, որին նա կարող է հենվել, իր սեփական հուզաշխարհին համարժեք պոետական լեզվաիրականությունն է, որն *անկման աշխարհից* կարող է նրան կապել *բարձր աշխարհի* հետ («զուգահեռ աշխարհը», որը ի հայտ է գալիս տեքստի *երկրորդ* մակարդակում): Արտաքին աշխարհի վերածումը *նշանային* համակարգի նշանակում է անցնել նրա «շեմից» այն կողմ, հաղթահարել դիմադրություն-

նը և բառերի առանձնահատուկ *իմաստահնչունային* «կերպարանավոր- խության» մեջ հասնել *ներքին* ինֆորմացիային, որին անհնար է հասնել այլ միջոցներով (արվեստի բոլոր միջոցները իրենց ողջ բազմազանությամբ պետք է ենթարկվեն իմաստահնչունային այդ կատեգորիկ-իմպերատիվին, որը սիմվոլիզմի պոետիկայում *երաժշտային* սկզբունքի գերիշխանությունն է տեքստի իմաստների, և այդ իմաստներն ընդգրկող լեզվական բոլոր մի- ջոցների նկատմամբ)<sup>1</sup>:

Համաշխարհային պոեզիայի և կոկրետ Վահան Տերյանի պոեզիայի միջև գործում է սիմվոլիզմի պոետիկան, որի մեջ երկու կողմերը միանում են իրար, ձուլվում մեկը մյուսին, լրացնում մեկը մյուսին, քանի որ, ըստ էության, յուրաքանչյուր բանաստեղծի ի հայտ գալով՝ համաշխարհային պոեզիան (նրա «վերացական մոդելը») *«մեռնում»* և նորից «հարություն» է առնում պոետական նոր «մարմնի» մեջ, յուրաքանչյուր նոր հեղինակ կեն- դանացնում է նրա «աբստրակտ մոդելը»՝ նրան հաղորդելով *շարժում* և *կյանք*, իսկ ինքը նրանից ստանում է «հավերժի իմպուլսներ»: Այս *փոխա- սիմիլյացիան* կատարվում է ժամանակի միասնական *աստղի* տակ, որո- շակի պոետիկայի սահմաններում, որը բանաստեղծին հնարավորություն է տալիս գտնել իր ոճը, պոետական իր *«տոպոսը»*, այսպես ասած՝ իր *քրոնո- տոպը*, որը, բնականաբար, խիստ անհատական լինելով, պահանջում է ինչ-որ կայուն հենարան: Կոսմոսի առջև նրա բացվածությունը ոչ թե պա- տահական է կամ ինչ-որ տարերային-բնագոյական, այլ ներքուստ *նախա- պատրաստված* և *անհրաժեշտ* (Զարենցյան հայտնի բանաձևը՝ «Ժամանա- կի շունչը դարձիր», պետք է ընկալել ոչ թե *քաղաքական*, այլ ժամանակի «պոետիկայի» հետ կապվելու անհրաժեշտության տեսանկյունից): Պոե- զիան ամեն ինչ կարող է հանդուրժել, բացի *ժամանակավրեպ* լինելուց: «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուի աննախադեպ հաջողությունը ոչ միայն նրա լեզվական *նորությունն* էր (*քաղաքային* լեզվամտածողությամբ

<sup>1</sup> Պետք է այստեղ նշել Պոլ Վեռլենի վաղուց արդեն դասագրքային դարձած «Արվեստ քեր- թության» բանաստեղծությունը, որի դրույթները անցել են համարյա բոլոր սիմվոլիստ բանաստեղծներին (այդ թվում նաև՝ Վահան Տերյանին)։

*Ամեն ինչից առաջ՝ երաժշտություն,  
ուստի նախընտրիր Անստույզն ամեն անգամ,  
որն ավելի է տարրալուծվող, տարտամ  
և չի կրում ոչ մի ճնշող ծանրություն:*

*Եվ չպետք է նաև դու քո երգերում  
դնես բառերն առանց որոշ թյուրության,  
ի՞նչն է ավելի թանկ, քան աղոտ երկն այն,  
որտեղ Անորոշն է Ռոռոշին ձաղկում:*

(Վեռլեն, Ռեմբո, 2024: 97):

այն խիստ տարբերվում էր Թումանյանի և Իսահակյանի *Ֆոլկլորային* լեզվամտածողությունից, որը կապված էր գյուղաշխարհի հետ և լեզվառճական առումով հենված էր այդ աշխարհի լեզվահիմքի վրա, որը, ինչպես գիտենք, ռոմանտիզմի հատկանիշներից էր ռչ ամենագլխավորը, ապա կարևորներից մեկն է), այլ նաև թեմատիկ-հոգեբանական այն ներքին իրադրությունը, որը չափազանց *տեղին և ժամանակին* էր հայ հասարակության համար. այն չէր կարող ավելի վաղ հայտնվել, քանի որ հասարակությունը ներքուստ պատրաստ չէր այդ պոետիկային, այն չէր կարող ավելի ուշանալ, քանի որ սիմվոլիզմն արդեն մոտենում էր իր մայրամուտին, և մի փոքր հապաղումը կարող էր մահացու լինել նրա համար: Տրամաբանական անսխալ զարգացման շնորհիվ Ավ. Իսահակյանի «Երգեր և վերքեր»-ին *պետք է հետևեր* «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն, Հ. Թումանյանի լիրոնեպիկական պոեմներին և բալլադներին՝ Վահան Տերյանի նոր լիրիկական (արևմտահայ բանաստեղծության մեջ Պ. Դուրյանի ռոմանտիզմին հաջորդում են Սիամանթոյի, Մ. Մեծարենցի, մի փոքր ավելի ուշ՝ Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունները, որոնք մեկ անգամ ևս ցույց են տալիս հայ գրական-մշակութային միասնական բնույթը՝ չնայած հայ ժողովրդի երկու հատվածների պատմաքաղաքական *տարբեր* իրադրություններին): Ամեն դեպքում, ինչպես տեսնում ենք, գործում է անցումային նույն շեմը՝ ռոմանտիզմից՝ սիմվոլիզմ: Վերջին երեք դարերի այդ պարադիգման կարելի է պատկերել հետևյալ սխեմայով.

*Կլասիցիզմ*

*Լուսավորչականություն*

*Ռոմանտիզմ*

*Սիմվոլիզմ*

Այս սխեման, ինչքան էլ այն լինի պայմանական և հարաբերական, ցույց է տալիս պոեզիայի «վերացական մոդելի» զարգացման և վերակառուցումների *աստիճանաշարքը*: Առաջին հայացքից «մոդելը» և «զարգացումը» հակասում են իրար, ինչպես «ստատիկը» և «դինամիկը», կամ «սինխրոնը» և «դիսխրոնը» (թեև, ինչպես հայտնի է, *ներքին* պլանում նրանք կապվում են միմյանց, և մեկն առանց մյուսի գոյություն ունենալ չի կարող, ինչպես նաև *վերժամանակային*-ստատիկ և *ժամանակային*-դինամիկ հասկացությունները): Գործելով սիմվոլիզմի շրջանակներում՝ բանաստեղծը, տվյալ դեպքում՝ Վահան Տերյանը, գործում է համաշխարհային պոեզիայի ոլորտում, որտեղ սիմվոլիզմը ռչ թե սահմանափակում է նրա ստեղծագործական ինքնությունը (ինչպես կարող է թվալ մակերեսային մոտեցման դեպքում), այլ օգնում է նրան գտնվելու այդ պոեզիայի առանցքային զարգացման մեջ՝ հնարավորություն տալով նրա մի նոր մարմնավորման (նոր

*Էպիֆանիա*՝ նոր «դիմակով» և նոր «քրոնոտոպով»): Հետևաբար, Վահան Տերյանի բանաստեղծական համակարգը սիմվոլիզմի գեղարվեստական համակարգի միջոցով, իբրև նրա օրգանական բաղադրամասերից մեկը, մտնում է համաշխարհային պոեզիայի համակարգի մեջ, միանում նրա համընդհանուր *ինֆորմացիոն կենտրոնին*՝ նրան տալով իր եզակի և անկրկնելի *ինդիվիդուալիզմը* (այն, ինչի վրա հենվում է այդ *կենտրոնը*), նրանից ստանալով այն *իմպուլսները*, որոնք ներքուստ կազմավորում են նրա պոեզիայի ներքին «գուգահեռ աշխարհը», որի բացակայությունը կարող է ճակատագրական լինել նրա համար (պոեզիան կկորցնի իր նշանակությունը): Այս բարդ հարաբերությունների հանգույցների մեջ պետք է որոնել բանաստեղծի անհատականության *գաղտնիքը*, նրա *դեմքը*, որն անհատական և անկրկնելի է այնքանով, որքանով կապված է *վերանհատական* «վերացական պոեզիայի» (պոեզիայի պլատոնյան *էդոսի*) *ինֆորմատիվ կենտրոնի* հետ: Դա ինչ-որ իմաստով կարող է պարադոքսալ թվալ, բայց իրականում դա այդպես է (անհատականը կարող է վերակառուցվել միայն *վերանհատականի* ներգործության շնորհիվ, իսկ վերանհատականը, տվյալ դեպքում պոեզիայի «վերացական մոդելը», գոյություն ունի միայն մարդու հոգեմտավոր բարձրագույն աշխարհում): Ի վերջո, մետաֆիզիկական այս ոչ պարզ, բայց ճշգրիտ մեխանիզմը շարժման մեջ է մտնում միայն բանաստեղծի ներքին *ընտրության* միջոցով, որի առջև կանգնած յուրաքանչյուր բանաստեղծ, իր կամքի համաձայն, պարտավոր է կատարել անհրաժեշտ ընտրություն՝ ելնելով իր գիտակցության և ենթագիտակցության ներքին թելադրանքից (հակառակ դեպքում նա կարող է դառնալ չափազանց *անձնական*, կամ չափազանց *ընդհանուր*. երկուսն էլ կարող են ի չիք դարձնել ստեղծագործական յուրաքանչյուր ճիգ ու ջանք. առաջինի դեպքում նա կորցնում է արտաքին աշխարհի հետ կապի հնարավորությունը, երկրորդի դեպքում նա կորցնում է իր անհատական աշխարհը, որը պոեզիայի և ընդհանրապես արվեստի անկյունաքարն է):

Վահան Տերյանը իր ընտրությունը կատարել է ստեղծագործական կյանքի ամենասկզբում (չհաշված բանաստեղծական այն նախավարժանքները, որոնց մասին պատմում է Ավ. Իսահակյանը իր հուշերում) և մինչև վերջ հավատարիմ է մնում իր կատարած ընտրությանը: Սկսելով իբրև սիմվոլիստ բանաստեղծ՝ նա մինչև վերջ մնում է այդպիսին (չհաշված մի քանի անհաջող փորձերը, որոնք որևէ հետք չեն թողել նրա պոեզիայում): Ընդհանրապես, ոչ միայն Վահան Տերյանը, այլև որևէ սիմվոլիստ հեղինակ հայ և համաշխարհային պոեզիայում, չի կարողացել դուրս գալ նրա սահմաններից (գուցեն չի ցանկացել): Բացառություն է միայն Եղիշե Չարենցը, որը, սկսելով որպես սիմվոլիստ (1910-ական թվականների ստեղծագոր-



ծությունները), այնուհետև անցնում է նրա հակառակ կողմը՝ ֆուտուրիզմին (երկրորդ օրինակը դժվար է գտնել պոեզիայի պատմության մեջ)։ պատճառը թերևս նրա սիմվոլիզմի առանձնահատուկ բնույթն էր. բանաստեղծության «*բաց*» կառուցվածքը, որը տարբերվում էր սիմվոլիստական պոետիկային բնորոշ *փակ* կառուցվածքից։ «Կրակի» միֆոլոգեմը, որն ընկած էր Չարենցի վաղ շրջանի պոետիկայի հիմքում, նախընտրում էր *բաց* կառուցվածքը, քանի որ ելնելով իր բնույթից նա չէր կարող ամբողջովին մարմնավորվել *փակ* կառուցվածքների մեջ և սիմվոլիզմի ավարտից հետո իր կերպափոխված արտահայտությունը գտավ պոետական այլ համակարգերի մեջ (Էդոյան Հ., 2011: 334-335)։ Այս առումով Չարենցը *մակրոհամակարգի* բանաստեղծ է, որը բաղկացած է երեք՝ համեմատաբար փոքր համակարգերից, որոնք միասին ստեղծում են *մակրոհամակարգը*՝ իր ամբողջության մեջ (1910-ական թվականներին՝ սիմվոլիստական, 1920-ականներին՝ ֆուտուրիստական, 1930-ականներին՝ ինտելեկտուալ-վերլուծական), երբ առաջին շրջանում աշխարհն ընկալվում էր որպես *սիմվոլ* (խորհրդանիշ), երկրորդ շրջանում՝ իբրև *իրադարձություն*, երրորդ շրջանում՝ աշխարհն ընկալվում է որպես *Լոգոս* (պոետիկայի պլանում՝ առաջինին համապատասխանում է պատկերի *նշանային* արժեքը, բառի *բաց-միմաստության* կոնցեպցիան, երկրորդում՝ պատկերի *պատկերային* նշանակությունը՝ բանաստեղծական *ֆիզուրի* համապատասխանությունն արտաքին օբյեկտին, որի հիմքն է բառի *մենիմաստային* (մոնո-սեմանտիկ) կիրառությունը, երրորդում՝ բառի նշանային և պատկերային կողմերի *հավասարակշռությունը*, որի կրողը *մետաֆորն* է և մետաֆորային կոմպոզիցիան)։

Վահան Տերյանի ստեղծագործական համակարգը, որը ստեղծվել է տասներեք-տասնչորս տարիների ընթացքում (1905 թ. մինչև 1919 թ.) չի կրում կառուցվածքային որևէ էական փոփոխություն, ինչը բնորոշ է Չարենցի պոեզիային, քանի որ սիմվոլիզմի պոեզիան, որին հետևում է Վահան Տերյանը, իր լեզվամտածողական և հոգե-փիլիսոփայական *աշխարհային-յեցողությամբ* (թերևս կարող ենք ասել՝ *էսթետիկայի* իր ընտրությամբ), ձգտում է *փակ* կառուցվածքների, որը ստրուկտուրայի տեսանկյունից համընկնում է Աշխարհի ներքին միասնության և համաշխարհային հոգու պատկերացումների (արևմտաեվրոպական մտքի ոլորտում՝ շոպենհաուերյան-կիերկեգորյան-նիցշեական, ռուսականում՝ Վլ. Սոլովյովի հոգևոր-մետաֆիզիկական կոնցեպցիաներին)։

«Փակ» կառուցվածքը ենթադրում է կոամիկական ընկալման եզակի, անշարժ և ներքուստ մետաֆիզիկական անփոփոխ տեսակետ, հեղինակի ներքին *էլակետը*, նրա միասնական ինդիվիդուալիզմը, այսպես ասած՝

«այստեղը», որից դուրս ամեն ինչ «այնտեղ» է, այն, ինչը անսահման *հեռուն* է և անսահման «մոտը», երբ հոգեմտավոր ինտենսիվ գործունեության շնորհիվ *ամենահեռուն* դառնում է ամենամոտը, իսկ ամենամոտը դառնում է ամենահեռուն. սա թող չթվա բառախաղ, այլ իրականում երկու տիեզերքների առկայություն, որոնց միջև մարդկային *ես-ն* է, որը, բացված լինելով *մեկի* առջև, գտնում է մյուսը, և հակառակը, իր լեզվական ներքին ձևերի մեջ անցնում սահմանն *արտաքինի* և *ներքինի*, *նշանի* և *նշանակության*, *բառի* և *լռության*՝ այդ ամենն ընկալելով իբրև անբաժանելի միասնական *լեզվակառույց*, որի կենտրոնում գործում է այդ բարդ և, մետաֆիզիկական իմաստով, անփոփոխ և համարժեք ինֆորմացիան: Այն հանդես է գալիս որպես մեկ համընդհանուր Տեքստ, իդեալական «վերացական լեզվամոդել», որը տրոհվում է բազմաթիվ *տեքստերի*՝ նրա ներքին բաղադրիչների մեջ, կրելով այդ համընդհանուր Տեքստի առանձին կոնկրետ դրսևորումները. այդ Տեքստը *իդեալական* է այնքանով, որքանով որ այն *գրված* չէ, այլ արտահայտված է *գրված* տեքստերի մեջ, *իրականացված* է այդ տեքստերի մեջ, որոնք ձգտում են հնարավոր չափով ավելի մոտենալ այդ Տեքստին (ինչպես *արվարձանը*, որը ձգտում է *կենտրոնին*՝ թեև ինքը այդ կենտրոնի իրականացումն է, քանի որ առանց արվարձանի կենտրոնը պարզապես գոյություն չունի և, բնականաբար, արվարձանը չի կարող գոյություն ունենալ առանց կենտրոնի): Շելլինգյան «Բացարձակի» տեսության հիմքով՝ երբ Բացարձակը տրոհվում է երկու բաղադրիչների՝ *Բնության* և *Արվեստի*, ստեղծելով երկու աշխարհներ, որոնք իրենց ընդհանրություններն ու նմանությունները գտնում են *Բացարձակի* մեջ (արվեստը ոչ թե բնության արտացոլումն է, այլ բնության հետ միասին, իբրև հավասար գոյաձևեր, նրանք արտացոլումն են Բացարձակի, որի սահմանում այլևս չի կարող բաժանում և օտարացում լինել): Համընդհանուր Տեքստը, ըստ էության, հեղինակի հոգեմտավոր աշխարհի միասնական և ամբողջական հարաբերությունն է *սկզբնական սուբստանցի* հետ, որի «տեսանելի մարմինը» նրա առանձին տեքստերի ամբողջությունն է և յուրաքանչյուր տեքստի ինքնուրույն և առանձնացված ներկայությունն այդ «մարմնի» մեջ<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Այդ մասին հետևյալն է գրում Յու. Մ. Լոտմանի ղեկավարած Տարտուի խմբակի անդամներից Զ.Գ. Մինցը. «Աշխարհն այս տեսանկյունից ներկայանում է իբրև տեքստերի հիերարխիա: Ամենավերևում գտնվում է աշխարհի միֆոլոգիական բնույթն արտացոլող համընդհանուր Տեքստը՝ բարձրագույն մակարդակի տեքստը: Ձգտելով արխայիկ-միֆոլոգիական աշխարհայեցողության վերաստեղծման՝ սիմվոլիստները տեքստն ըմբռնում են և՛ իբրև «աշխարհի մասին ամբողջական միֆ», և՛ իբրև «միստիկական իրականություն»՝ աշխարհի օբյեկտիվ էությունը» (Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1974. 134).

Սիմվոլիստական համընդհանուր Տեքստը լեզվի մեջ ներքաշված նույն *արտաքին աշխարհին* է՝ որպես *էություն* գերիշխանությունը երևույթի վրա և հիերարխիայի բարձրագույն մակարդակը, որին ձգտում է մարդկային անհատական կյանքը, արտաքին աշխարհում վերապրում բարձրագույն մակարդակի *բացակայությունը*, իրերն ու երևույթներն՝ իբրև «գաղտնի շիֆրեր», հատուկ *նշաններ*, որոնց *այնկողմնային* էությունը դրված է բառերի «արտաքին քողի» տակ: «Աշխարհի Հոգուն» հասնելու համար պետք է վերցնել քողը նրանց վրայից, անցնել թաքուն շեմից այն կողմ: Աշխարհը ոչ թե *ինքնություն* է, այլ՝ *միջնորդավորված*՝ երկակի տեսողությամբ. մի կողմից *բարձրը* և *ցածրը* (աշխարհի հիերարխիկ մակարդակները և նրանց *արժեքային* նշանակությունը), մյուս կողմից՝ «հակադրությունների մերձեցման» և բառերի առանձնահատուկ *վիրացիաների* մեջ նրանց ասիմիլյացիան («Աշխարհը լիքն է համընկնումներով».- Ալ. Բլոկ (Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1974. 134)) «Կյանքի տեքստի» մետաֆորային արտացոլումը դրված է «արվեստի տեքստի» մեջ, որոնք *բառալեզվային* հատուկ մեխանիզմների միջոցով մոտենում են Տեքստին՝ նրա մեջ հասնելով փոխադարձ նույնության (ինչը կյանքում է, այն էլ՝ տեքստում է, և հակառակը՝ ինչը տեքստում է, այն էլ կանքում է): Համընդհանուր Տեքստը չի կարող հակասել իրեն սնող տեքստերին, քանի որ մինչ այդ ինքն է սնում նրանց: Նա գործում է *փակ* տարածության մեջ, նա դուրս չի գալիս ինքն իրենից, և չնայած թեմատիկ-իմաստային բոլոր տատանումներին, նա մնում է նույն կառուցվածքի մեջ. այդ պատճառով (գուցե և՛ ի նշան այդ *օրենքի*), սիմվոլիզմը հիմնականում մնում է *փակ* կառուցվածքի սահմաններում, որի հիմքը *լիրիկան* է և լիրիկական սկզբունքը: Ինչի մասին էլ գրի սիմվոլիստ բանաստեղծը, նրա ստեղծագործության մեջ զգացվում է նույն ներքին *հրահանգը*. «նախ և առաջ՝ *լիրիկա*»: Դա բնորոշ է և՛ արևմտաեվրոպական, և՛ ռուսական սիմվոլիստներին (ավագ և կրտսեր), և առանձնապես Վահան Տերյանին, որը սկզբից մինչև վերջ մնում է որպես լիրիկ բանաստեղծ, թեև 1910-ական թվականների վերջերին, երբ սիմվոլիզմն արդեն, կարելի է ասել, մարել էր (Իտալիայում հանդես էր եկել սիմվոլիզմի անհաշտ հակառակորդը՝ ֆուտուրիզմը, Ֆրանսիայում՝ դադաիզմը, ապա՝ սյուրռեալիզմը, Ռուսաստանում՝ ակմեիզմը, ինչպես նաև ռուսական ֆուտուրիզմը), Վահան Տերյանը փորձ արեց գրելու մի քանի ֆուտուրիստական բանաստեղծություններ, բայց նրա լեզվամտածողության և ընդհանուր պոետիկայի փակ կառուցվածքը չէր կարող նրան թույլ տալ մտնելու «նոր պոեզիայի շեմից ներս», և այդ մի քանի փորձերը կատարյալ ձախողման ենթարկվեցին: Ինչպես արդեն ասվեց քիչ առաջ, միայն Չարենցին հաջողվեց անցնել սիմվոլիզմից դե-

պի նոր լեզվամտածողություն (հակադրվելով ինքն իրեն) շնորհիվ իր պոետիկայի բաց կառուցվածքի, որի հիմքը, ինչպես արդեն հայտնի է, *կրակի* միֆոլոգեմն է (ինչպես գիտենք, կրակի ձևը անձնությունն է, որն անվերջ կարող է նոր կոնֆիգուրացիաներ ընդունել): Վահան Տերյանի Տեքստի խորքում գործում է ոչ թե *կրակի միֆոլոգեմը*, որն իր ակտիվությամբ ձգտում է նորանոր ձևերի (ժանրերի, ռիթմերի, լեզվաֆիգուրների և այլն), այլ մի ուրիշ միֆոլոգեմ (կամ միֆաստարր), որն իր *պասսիվությամբ* ձգտում է հավասարակշռության (ինչպես *ջուրը*, որ կրակին հակառակ՝ ձգտում է անշարժ և արտաքինից հանդարտ թվացող իրավիճակի): Փակ կառուցվածքը ձգտում է իր ներքին հնարավորությունների կատարելագործման և ներքին զարգացման՝ առանց խախտելու իր կառուցվածքային «հենասյուները» և իր *տաղաչափական* ձևերի միասնությունը (այն, ինչն ամենևին էլ բնորոշ չէ Չարենցին, որը, այս իմաստով, իր նախնական *իմպուլսները* ստանալով Վահան Տերյանի պոեզիայից, ստեղծում է նրան բոլորովին հակադիր համակարգ (ինչպես *կրակի* և *ջրի* անտինոմիան): Իր ամբողջության մեջ Վահան Տերյանի ստեղծագործությունների ողջ ծավալը կարելի է ընդունել որպես *մեկ համընդհանուր Տեքստ*՝ բաղկացած այդ Տեքստը կազմող առանձին տեքստերից, հետևաբար նրա ստեղծագործությունների վերլուծությունը նշանակում է մեկ համընդհանուր Տեքստի վերլուծություն, որի առանձին իմաստաբանական կողմերն են *«կյանքի տեքստը»* և *«արվեստի տեքստը»*, որոնցից որևէ մեկի վերլուծությունը Տեքստի մեջ նշանակում է մյուսի վերլուծություն (Տեքստի սահմաններում մեկը պարզապես գոյություն չունի առանց մյուսի):

### Գրականության ցանկ

1. **Էդրյան Հ.**, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1986, 452 էջ:
2. **Էդրյան Հ.**, Պոեզիայի երկակի տեսողությունը, Երևան, «Զանգակ», 2020, 368 էջ:
3. **Վեռլեն, Ռեմբո**, Ընտրանի, Երևան, ՎՄՎ-պրինտ, 2024, 232 էջ:
4. Антология мировой философии. В 4-х томах. Т. 3, Москва, 1971, 760 с.
5. **Белый А.**, Стихотворения и поэмы, Москва-Ленинград, Советский писатель, 1966, 668 с..
6. **Гегель Г.**, Эстетика: В четырех томах. Т. 4, Москва, «Искусство», 1973, 675 с.
7. **Гегель Г.**, Сочинения. В 14 т.: Т. 12: Лекции по эстетике. Кн 1, пер. Б.Г. Столпнера, Москва, 1938, 494 с.
8. Литературный энциклопедический словарь. Под ред. В. М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва, Советская энциклопедия, 1987, 751 с.
9. Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5), Тарту, изд-во ТГУ Тарту, 1974, 252 с.
10. **Шеллинг Ф. В. Й.**, Философия искусство, Москва, «Мысль», 1966, 496 с.
11. **Якобсон Р.**, Работы по поэтике, Москва, «Прогресс», 1987, 462 с.

## References

1. **Edoyan H.**, Egishe Charenci poetikan [Poetics of Yeghishe Charents], Yerevan, 1986, 452 ej.
2. **Edoyan H.**, Poeziaji erkaki tesogutjuny [Double vision of poetry], Yerevan, 2020, 368 ej.
3. **Verlen, Rembo**, Antrani [Collection], Yerevan, 2024, 232 ej.
4. **Belij A.**, Stihotvoreniya I poemi [Verses and Poems] , Moskva- Leningrad, 1966, 668 s.
5. Antologija mirovoj filosofii [Anthology of World Philosophy]. V 4-h tomah. T. 3, Moskva, 1971, 760 s.
6. **Gegel G.**, Estetika [Aesthetics], t. 4, Moskva, 1971, 675 s.
7. **Gegel' G.**, Sochinenija [Works]. V 14 t.: T. 12: Lekcii po jestetike. Kn 1, per. B. G. Stolpnera, Moskva, 1938, 494 s.
8. Literaturnyj jenciklopedicheskiy slovar' [Literary encyclopedic dictionary]. Pod red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva, Moskva, Sovetskaja jenciklopedija, 1987, 751 s.
9. Materialy Vsesojuznogo simpoziuma po vtorichnym modelirujushhim sistemam I (5) [Proceedings of the All-Union Symposium on Secondary Modeling Systems], Tartu, izd-vo TGU Tartu, 1974, 252 s.
10. **Shelling**, Filosofia isskusstva [Philosophy of art], Moskva, 1966, 496 s..
11. **Yakobson R.**, Raboti po poetike [Works on poetics], Moskva, 1978, 462 s.

***Էդոյան Հենրիկ Անտոնի** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, բանաստեղծ, Հայաստանի գրողների միության անդամ: Նրա բանաստեղծությունները թարգմանվել են անգլերեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն, իտալերեն, գերմաներեն և այլ լեզուներով: «Գրական հանդես», «Համատեքստ» ամսագրերի խմբագրական խորհրդի անդամ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ համաշխարհային գրականություն, համեմատական գրականագիտություն, պոեզիայի տեսություն: Հեղինակ է բազմաթիվ գրական և մշակութային հոդվածների և ուսումնասիրությունների, 3 մենագրության («Եղիշե Չարենցի պոետիկան», 1986 թ., 2010 թ., որը լույս է տեսել անգլերենով Թեհրանում 2014 թվականին «Արևմտյան գրականության կրոնական և փիլիսոփայական հիմքերը» վերնագրով, իսկ 2022 թվականին թարգմանվել է չինարեն: Կազմել, խմբագրել և մեկնաբանել է «Հին Արևելքի պոեզիան» ժողովածուն, որն ընդգրկում է Հին Եգիպտոսի, Պաղեստինի, Հնդկաստանի, Իրանի, Չինաստանի, Ճապոնիայի բանաստեղծների թարգմանված ստեղծագործությունները, ինչպես նաև հին եգիպտական «Մեռյալների գիրքը» (անգլերենից, 2009 թ.):*

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590

henrikedoyan@list.ru

**Эдоян Генрик Антонович** – доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель культуры РА, поэт, член Союза Писателей Армении. Его стихи переведены на английский, французский, русский, итальянский, немецкий и дру-

гие языки. Член редколлегии журналов «Литературоведческого журнала», «Контекст». Сфера научных интересов – мировая литература, сравнительное литературоведение, теория стиха. Автор многих литературоведческих и культурологических статей и исследований, 3 монографий («Поэтика Егише Чаренца», 1986 (часть книги в 2003 опубл. в США на англ. яз.); «Двойное видение поэзии», 2000; «Движение к равновесию», 2010, которая в 2014 опубл. на англ. яз. в Тегеране под заглавием «Религиозно-философские основы западной литературы, а в 2022 была переведена на китайский язык). Составил, отредактировал и прокомментировал сборник «Поэзия Древнего Востока», в который вошли переведенные им произведения поэтов Древнего Египта, Палестины, Индии, Ирана, Китая, Японии, а также древнеегипетскую «Книгу мертвых» (с англ. яз., 2009 г.).

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590

henrikedoyan@list.ru

**Henrik Edoyan** – Doctor of Philology, Professor, Honored Person of Culture of the Republic of Armenia, poet, member of the Writers' Union of Armenia. His poems have been translated into English, French, Russian, Italian, German and other languages. Member of the editorial board of the journals "Literary Studies Journal", "Context". His scientific interests include world literature, comparative literature, theory of poetry. Author of many literary and cultural articles and studies, 3 monographs ("Poetics of Yeghishe Charents", 1986 (part of the book was published in the USA in English in 2003); "Double Vision of Poetry", 2000; "Movement Towards Equilibrium", 2010, which was published in English in Tehran in 2014 under the title "Religious and Philosophical Foundations of Western Literature", and in 2022 was translated into Chinese). He compiled, edited and commented on the collection "Poetry of the Ancient East", which included works by poets of Ancient Egypt, Palestine, India, Iran, China, Japan, as well as the ancient Egyptian "Book of the Dead" (from English, 2009).

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590

henrikedoyan@list.ru

**ՍՈՒՐԵՆ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ**

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր*  
*ԲՊՀ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ*  
*ORCID ID: 0000-0002-6738-864X*  
*surenabraham@mail.ru*  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-39

## **ՊՈՆԶԻԱՆ՝ ՀՈՐ, ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՈՐԴԻՆ ՄԱՐԴՈՒ (Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն)\***

*Բանայի բառեր – Հակոբ Մովսես, Գործք առաքելոց, պոեզիա, մկրտություն, Հայաստան:*

Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն (2023 թ.) բացառիկ մի հղացում է արդի գրական պրոցեսում: Բանաստեղծի խոսքը, որ հնչում է երգեհոնային քերթությամբ, նրա ձայնի ալիքները երկրի ջրերի, ծովերի, թռչունների սահումն ու թևաբախումն է, երկնքի և երկրի հայելային արտացոլումը գոյության տիեզերական համապատկերում, որ սաղմոսերգում է, շարական ասում, թովում և հմայում ձայնի հոգևոր օրհներգերով: Բանաստեղծի ասելիքը բանն է, որ խոսքի նոր տարածություններ է նվաճում, ընդլայնում պոեզիայի սահամները: Բանաստեղծական պատկերներն, ուստի, հանդուգն են, մեծաչափ, ոճը՝ խստաշունչ, բնույթով՝ դասական, կտակարանային ու մարգարեաշունչ, որի լեզուն՝ գեղանկարչության և երաժշտության համադրությամբ գոյությունը պատկերում է իբրև երկրի, երկնքի, մարդու և աշխարհի միասնական պատմություն:

Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսի «Գործքը» խոսքի վկայությունն է բառերով՝ որպես աստվածաշնչյան «Գործք առաքելոցը», թեև բանաստեղծը պոեզիայի լեզվով է պատկերում աշխարհը և պոեզիային է վերագրում առաքելականության գաղափարը, որ արդիական է մարդու և աշխարհի հոգևոր անկման արդի շրջանում: Ուստի աստծուց հեռացած մարդը և աշխարհը պոեզիայի միջոցով է հնարավոր մերձեցնել նախագոյին, որ ամեն ինչի սկիզբն է (թեև ինքը հենց ամենասկիզբն է): Բանաստեղծի քնարական կերպարն ահա ինչու աստվածորոնող մարդն է: Հետևաբար՝ պոեզիան՝ Հոր, բանաստեղծությունը՝ Որդին է Մարդու: Այդպես է ընկալում բանաստեղծը աշխարհը, մարդուն, կերպավորում դրանով հայրենիքը պոեզիայի, որ Հայաստանն է:

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 28.08.2024 թ.:

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

## **ПОЭЗИЯ ОТЦА, СТИХОТВОРЕНИЕ – СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ** (сборник «Деяния» Акопа Мовесеса)

**Ключевые слова** – Акоп Мовесес, миссионерская деятельность, крещения, Отец, Сын, Армения.

Сборник Акопа Мовесеса «Деяния» (2023) является исключительным ориентиром в современном литературном процессе. Слова поэта, звучащие органной нотой, волны его голоса – это плеск вод земли, морей, скольжение и порхание птиц, зеркальное отражение неба и земли в космической панораме существования, которое поет псалмы, поет гимны, успокаивает и очаровывает духовными гимнами своего голоса. То, что говорит поэт, – это то, что покоряет новые пространства речи, расширяет границы поэзии. Поэтому поэтические образы смелы, масштабны, стиль строгий, характер классический, завещательный и пророческий, язык которого в сочетании живописи и музыки изображает бытие как единую историю земли, неба, человека и мира.

Вот почему «Деяния» Акопа Мовесеса является свидетельством слова словами, как библейское «Деяния апостолов», хотя поэт изображает мир языком поэзии и приписывает поэзии идею апостольства, что актуально в современной ситуации духовного упадка человека и мира. Поэтому через поэзию можно приблизить человека и отделенный от Бога мир к протого, которое есть начало всего (хотя оно и есть самое начало). Вот почему лирический персонаж поэта – человек, ищущий Бога. Следовательно, поэзия – Отец, стихотворение – Сын человека. Именно так поэт воспринимает мир, человека и тем самым преобразует родину поэзии – Армению.

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

## **POETRY OF THE FATHER, POEM - SON OF MAN** (collection “The Acts” by Hakob Movses)

**Keywords** – Hakob Movses, missionary activity, poetry, words of baptism, Father, Son, spiritual homeland, goal, Armenia.

Hakob Movses’s collection “The Acts” (2023) is an exceptional landmark in the modern literary process. The words of the poet, which sounds with an organ note, the waves of his voice are the splashing of the waters of the earth, the seas, the sliding and



fluttering of birds, the mirror reflection of heaven and earth in the cosmic panorama of existence, which sings psalms, sings hymns, soothes and enchants with the spiritual hymns of its voice. What the poet says is what conquers new spaces of speech, expands the boundaries of poetry. Therefore, the poetic images are bold, large-scale, the style is strict, the character is classical, testamentary and prophetic, the language of which, in combination with painting and music, depicts existence as a single history of the earth, sky, man and the world.

That is why the “The Acts” by Hakob Movses is a testimony of the word with words, like the biblical “Work of the apostle”, although the poet depicts the world in the language of poetry and attributes to poetry the idea of apostleship, which is relevant in the modern situation of spiritual decline of man and the world. Therefore, through poetry, it is possible to bring the man and the world separated from God closer to the protogo, which is the beginning of everything (even though it is the very beginning). That is why the poet's lyrical character is a man seeking God. Consequently, poetry is the Father, the poem is the Son of the man. This is how the poet perceives the world, the man and thus transforms the homeland of poetry - Armenia.

- Ա -

#### ՊՈԵՏԻԿԱՆ, ԱՇԽԱՐՀԱՅԱՅՔԸ

Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն (2023) հայտնություն է արդի գրապատմական պրոցեսում, արվեստի բացառիկ մի հղացում, ուր խոսքի ոլորտի հորիզոն է բացում թե՛ արդի գրական պրոցեսի հայեցողյան, թե՛ գրապատմական ժառանգության, անցյալի և գալիքի վրա: Սա է գուցե պատճառը, որ վերլուծելուց առաջ հայտնվում էս հիացմունքի անասելիության, մեկնաբանելու անհնարիության և տագնապի եզրին, որից այն կողմ՝ առջևում, վիհ է քո առաջ՝ թանձրախիտ ու մութ, բանաստեղծի խոհի, պատկերի և երգասացության վիհը, ուր պետք է իջնես՝ ճանաչողության սանդուղքները հյուսելով, վեր ելնես՝ թեկուզ երգի մի քանի հնչյուն պեղելու, արձագանքը հնչեցնելու համար... Ինչո՞ւ: Որովհետև բանաստեղծի խոսքը, որ հնչում է, երգեհոնային քերթություն է, նրա ձայնի ալիքները, որ երկրի ջրերի, ծովերի և թռչունների սահումն ու թևաբախումն է, երկնքի արտապատկերումն է նաև, երկինքը և երկիրը հայելային արտացոլումն են միմյանց գոյության տիեզերական մի համապատկերում, որ սաղմուսերգում է, շարական ասում, թովում և հմայում ձայնի հոգևոր օրհներգերով՝ ներբողաձայն, հնչյունաշարի հարուստ նվագներով, մտերմիկ մենաձայն, երգչախմբային ալեկոծումներով, պաթոսի հուժկու պատկերագծումներով, որի ասելիքը Բանն է և նրա միջոցով է, որ այստեղ ամեն ինչ եղավ:

Բայց, միաժամանակ, Մովսեսի բանաստեղծությունը նոր է մեր պոեզիայում, նրա կարգը որքան էլ կերպավորված, ընդլայնում է պոեզիայի սահմանները, Խոսքը նոր տարածություններ նվաճում, քերթության ասելիքը ձգտում անսովորության, ոճը՝ խստության, պատկերները՝ հանդուգն,

մեծաշուք, բնույթով՝ դասական, կտակարանային և մարգարեաշունչ, հասկացության սահմաններից դուրս, փոխաբերությունները՝ իրենց օրենքներով ապրող, որ կտակում են հավերժության և հրաշքի ողջ շրջապատույտը: Եվ այս ամենը խոսքի տարածության այնպիսի կշռույթով, որի լեզուն՝ գեղանկարչության և երաժշտության համադրությամբ, գոյությունը գոյավորում է իբրև երկրի և երկնքի, քաղաքակրթության, մարդու և աշխարհի միասնական պատմություն: Գոյի և անգոյի միջնորմը, սրանով, միակցում է սակայն լեզուն՝ բանաստեղծի հոգևոր զգայարանը, միակ հենարանը և հետքը, որ Ոգու հետ առնչություն ունի: Իսկ պոեզիան դուստրն է նրա, Ոգու հայելին:

Բանաստեղծը, ինչպես Հովհաննես Մկրտիչը, մեկնում է դեպի Նա, որ «նախաստեղծ Ոգին է» (Հումբոլտ), ընդունելու շնորհը լեզվի՝ Խոսքը, դառնում սակայն իրերը այստեղ մկրտելու բառերով, որովհետև «իրերի մկրտությունը բառերով՝ բանաստեղծին է հանձնարարված»<sup>1</sup>: Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսի «Գործքը» Խոսքի վկայությունն է բառերով, երկխոսության մի «պատում», ինչպես աստվածաշնչյան «Գործք առաքելոցը», որ Ղուկասի ավետարանը «գրի է առնում» Հիսուսի երկրային, իսկ «Գործքը», Տիրոջ համբարձումից հետո, երբ Տերը փոխակերպվում է, տեսանելի չի լինում մարմնավոր աչքերով և ներկա է լինում Հոգով: Այսպես է «պատմում» ավետարանիչը աշակերտին՝ Թեոփիլիեին, Սուրբ Հոգու միջոցով պատվեր տալով առաքյալներին, որ նրանք չմեկնեն Երուսաղեմից, այլ՝ սպասեն «Հօր խոստումին», որն ասում է՝ «Յովհաննէսը մկրտեց ջրով, բայց դուք այս օրերից ոչ շատ յետոյ պիտի մկրտուէք Սուրբ Հոգով» (Գործք առաքելոց, 1, 4-5): Հակոբ Մովսեսն էլ, սկսելով «Գործքը», ինչպես ավետարանում, դիմում է Թեոփիլիեին որպես խոսակցի, «Գործքն» ընկալում իբրև գրողի **առաքելականություն**, որ պոետական արարք է: Այսինքն՝ պատգամի այնպիսի ընկալում, որ բանաստեղծը՝ ինչպես Մովսես մարգարեն Ձիթենյաց լեռան վրա, կրակված մորենու տակ, Հակոբն էլ Արմավիրի որթատունկի տակ ստացավ՝ «չմեկնել Հայաստան այս սուրբ երկրից և մնալ մինչև այն բաները, որ խոստումով են բացված» (Գ, 5): Իսկ այդ սուրբ «վայրերը» Պոեզիայի հայրենիքն է՝ հայտնության Պատմուս կղզին կամ Պոեզիայի իրական հայրենիքը՝ Ս. Երուսաղեմը:

Ուրեմն, ո՞րն է պոետի խնդիրը. արարչությամբ Հայաստանը կերտելը: Հետևաբար՝ արարչության նախասկիզբը՝ **Պոեզիան՝ Հոր, բանաստեղծությունը՝ Որդին է մարդու**, որ Մովսեսի պոեզիայում հոգևոր առումով միասնական են և անբաժանելի, թեև աստիճանակարգված են շրջապատույտի

<sup>1</sup> Հակոբ Մովսես, Գործք, Երևան, 2023, «Անտարես» հրատ., էջ 5 (այնուհետև մեջբերումներ անելիս այս գրքից կնշենք էջահամարը):

առանձին գծերում, որի միասնական կենտրոնը, կրկին, Պոեզիան է և Խոսքը: Ընդ որում՝ Պոեզիան՝ Ոգու, իսկ բանաստեղծությունը՝ Լեզվի արտահայտությունն է: Իսկ Հայրը Ոգու իպոստասն է, Լեզուն՝ Լոգոսի, որ, իբրև երրորդության կողմեր, կարող են ի հայտ գալ Որդու երկրային կյանքի և համբարձման միստերիայում որպես Ոգի, Լոգոս և Լեզու այնպիսի փոխակերպությամբ, որ սահմանել է Հայրը՝ խոսքը իբրև մեկնություն, Լոգոսը՝ գոյության իմաստավորում, Լեզուն՝ անվան մարմնավորում, որ Որդու իպոստասն է արդեն: Հետևաբար գրողի արարքն էլ նախասկզբից ծագող կամ նրան առնչվող, Ոգուն ունկնդիր մի «գործողություն է», որ պոեզիան (գրականությունը) ընկալում է իբրև առաքելականություն, բանաստեղծին՝ Որդու նմանության հայեցություն, ինչը Պոեզիայի բացառիկ ընկալում է՝ որպես մշակույթի ըմբռնում, մարդու հոգևոր պատմության խարիսխ, որ և՛ վեր է ժամանակից, և՛ ժամանակն ընկալում է որպես պատմություն, նրա անցյալի, ներկայի և գալիքի միասնություն:

Հակոբ Մովսեսն, անշուշտ, սա այսպես մեկնաբանելու համար ունի իր հոգևոր-փիլիսոփայական հիմնավորումը և հենարանը հայ և համաշխարհային գրականության մեջ: Եվ քանի որ հարցադրումը լայն է, Մովսեսի «Գործքն» էլ ընդգրկում է այդ ամենը, հանրագումարի բերում պոետական անցած ճանապարհի փորձառությունը, աշխարհայացքի և պոետիկայի ըմբռնման առումով «Գործքը» վերաճում է առանցքային մի ստեղծագործության, որ արդեն հնարավոր է մեկնաբանել ոչ թե Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծական որոնումների համակարգում միայն, այլ հայ բանաստեղծական արվեստի ժառանգության, գրական կապերի, գրապատմական պրոցեսի անցյալի և ներկայի համադրության և վերաժնորման հանգույցում: Խնդիրն այն է, որ Մովսեսի գրական առնչությունները հայ և համաշխարհային գեղարվեստական մտքի հետ ժամանակագրական առումով որքան էլ բազմազան են՝ անտիկ մշակույթ, միջնադարյան և Վերածննդի դարաշրջան, էլ չեն խոսում Մովսեսի հոգևոր առնչությունների մասին հայ և համաշխարհային գրականության այլ հեղինակներ հետ՝ Նարեկացուց մինչև Մեծարենց, Ինտրա ու Տերյան, Հյուդեդի, Պոլ Վոլերի, Գ. Թրակլ ու Ռիլկե, Մանդելշտամ ու Ցվետանա, բայց այդ առնչությունները Մովսեսի պոեզիայում արտահայտված են աշխարհայացքային ու գեղագիտական միասնության այնպիսի կապով, որ գրականության իր ըմբռնումը արտահայտվում է ոչ թե ազդեցության, այլ գրականության նորի՝ **ԱՅԼՈՒԹՅԱՆ** մովսեսյան մեկնաբանմամբ: Ուստի, Մովսեսի բացատրությամբ, գրականության մեջ նորը ԱՅԼ լինելն է, ոչ թե սատանայական իզմերի տակ թաքնված շրջապտույտը, ուր հիվանդանոցային մահճակալներն են փոխում, ինչպես մոդեռնիզմը և պոստմոդեռնիզմը, առարկայական պատկերի տակ

զմռված ռեալիզմը, երևակայական պյուրռեալիզմը կամ սոսկ պրեյրաները թվարկող ու իթմենյան կատալոգները և այլն:

Հակոբ Մովսեսն, անշուշտ, մտքի հետևողականություն ունի և դրանք արտահայտել է բազմիցս «Գրառումների» երեք գրքերում (2015, 2017, 2018), գեղարվեստական կատարելության հասցրել թերևս «Շարականը» (2016) գրքում, ամբողջացնելով, ինչ խոսք, «Գործք» (2023) ժողովածուում:

Պոետիկայի, լեզվի և մտքի ներքին կապը և համակարգի միասնությունը, թերևս, վերլուծական ասպեկտում առկա է Հակոբ Մովսեսի «Լույս զվարթ»-ից (2009) մինչև «Շարականը» և «Գործքը», բայց արտահայտման կապի և Խոսքի ոլորտի բացահայտման առումով Մովսեսի «Շարականը» և «Գործքը» բացառիկ պոետական նվաճում է (եթե այլ խոսք չասենք), որ մեր գրականության խոսքի ոլորտը գոյաբանական հիմունքով հասցնում է մինչև, ինչպես ասվում է, «ռեալիզմի նախահիմքերը», դառնում մինչև նորը՝ արդիականությունը՝ բանավիճային իր հիմքով, որին մոտենալու ուղին սկսվում է «Գործքի» աշխարհայացքի և պոետիկայի, ժանրի և լեզվի քննության կապից: Ահա ինչու, մովսեսյան ըմբռնումը, սկսելով «Գործքի» աշխարհայեցության, գեղարվեստական հայեցության քննության ոլորտից, ընդհանուրը, որ բնորոշ է Մովսեսի պոեզիային, մասնավորապես, «Գործքին», կարող ենք ասել, հետևյալն է. «Ավետարան ըստ երկրի» (Գ, 22), այսինքն՝ «Պոեզիա, (որ), բացի (քո) բառերից, որոնք դրվեցին ունայնության իրերի վրա» (Գ, 13-14): Պոեզիան, սրանով հանդերձ, մի թվարկություն ունի՝ միայն Պոեզիան, և բանաստեղծը կարծում է, «ինչը պատմություն է՝ միայն քո մեջ եղավ» (Գ, 14): Իսկ սա նշակում է, որ բառերն են պահպանում գոյության հետքը, որոնք անտեսանելի թևերն են, ինչպես թևերը արենակից նեմեյական կռունկների անգուսպ բեղմնավորման պահին, ինչպես կանաչ ավետարանն օգոստոսի, երբ երկիրը տոփանքով է սպասում անձրևներին, որոնք «չոված ոտքերով երկնքի իրենց կանանոցներից իջնում են ցած» (Գ, 19), ինչպես բանաստեղծի շուրթին թևավոր խոսքը (բանաստեղծությունը), որ մոգություն է ու երազ, «հայոցի մեռած բանաստեղծների ոգիշնչած գույզ մուսաները՝ Նազանքը և Թովչանքը» (Գ, 12): Իսկ բանաստեղծը՝ բառի որդի, «երկրի աղբանոցները շրջանցելով և գաղափարների գորշահոտությունից քիթը փակած» (Գ, 61), իմանալով, որ «կենաց սերմը խոսքն է», չհեռանալով իրականությունից, ելնում է բառի որսորդության, արձակում է նետը և «վազելով կանգնում է նրա դիմաց» (Գ, 32): Ուրեմն, ինքն է թե՛ որսը և թե՛ որսորդը, որ, ինչպես Ադամը վեցերորդ օրը, երբ գիշերով գաղտագողի եկավ, իրերին անուն տվեց, բացեց դռները գոյության, որպեսզի նրանք (բառերը) գոյության կողոսկրից արարված, տարածության լավաշները մատուցեն, հաշվառեն իրերը և եղելությունները գոյության փաստաթղթերում,

ունայնության պատկերը արտացոլեն հայելու առաջ՝ չբավարարվելով միայն երկրային բաներով: Ծովերի կապույտը ահա այսպես, երկինքն արտագրելով, վերածելով մագաղաթների, որի հայելում Պոեզիայի նավն է ճամփորդում, բանաստեղծի զմայլանքը կաթեցնում հավերժության ակնթարթի ներշնչանքում... Եվ չգիտես, ի՞նչ է սա: Խոսքի ոլորտի հագեցում, իրականի և անիրականի հայեցում, գոյության և «սիրո արբշիռ հեծեծանք», որ գրված է մատյանում Երկրի Ավետարանի, ուր «կնոջ ագրերը համեմատվում են նրբահյուս շղարշների տակ... պորտի գերբը պահող հունիական սյունների հետ» (Գ, 21), իսկ գոտկատեղից ցած, կոնքոսկրերի միացման տեղում, երկճեղված ոտքերի հատման կետում պահում «շուղ ու բմբուլով հյուսված բույնն այն» (Գ, 22), ուր մեր ձեռքերի տակ թարտացող ծիծեռնակն է նստած: Մեղքի՞, ճանաչողությամբ, անհայտի ներսուզումների մատյամ է սա, թե՞ արարչությունն Բանի, որ Պոեզիա է կոչվում՝ քերթության սահմանները ճեղքած, պատկերների շրջապտույտի մեջ նետված բանաստեղծի համար, որ իր դուկայանն է ավետարանում, կերտում հայրենիքը գոյի մարդու և Հայաստանի պատկերով: Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսը ևս Պոեզիան ընկալում է իբրև **առաքելություն**, կամ, ինչպես ինքն է ասում Լեոն Բլուայի «Նապոլեոնի հոգին...» գրքի առաջաբանում՝ «ողջ գոյությունն իբրև Աստծո եկեղեցի», գրականությունը՝ «Գործք առաքելոց», որտեղ ի հակադրություն «նշան հայցողների» և «իմաստություն փնտրողների»՝ գործում է «խաչված Քրիստոս» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 8-9), իսկ «գոյության ու տիեզերքի Սուրբ Գիրքը իբրև աստծո մի (ինքնա)կենսագրություն» կամ «(ինքնա)կենսագրական մի պոեմ», «հայացք Աստծո կամքի մեջ» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 9): Այսինքն, գիրք, որ, ինչպես Բլուայի կինն է բնութագրում ամուսնու գործը, գիրք, որ գրվում է միայն Աստծո համար հայտնության այս Պատմոս կղզում, ուր ժամանակը մի միավոր ունի՝ «սուրբ ժամանակը», արդիականությունը պատկերացնում իբրև «հոգու նորոգություն», շաղկապում Սուրբ Հոգու հետ, մերժում յուրաքանչյուր գեղագիտամոլություն (- Լեոն Բլուա, 2023, էջ 9): Հետևաբար արդիական է այն, ինչ մարդկանց ոչ թե առաջ է մղում, այլ վեր է հանում, որ «հորիզոնական անցում չէ, այլ ուղղահայաց վերացում», «էվոլյուցիայի» սկզբունքը չէ, այլ, ինչպես Մովսեսն է հավելում՝ **«սուրստիտոցիայի»** (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 12): Լեոն Բլուան սա անվանում է մշտամնա բացարձակ օրենք, որի հայերեն ծանոթագրության մեջ Հակոբ Մովսեսը սրա կրոնական իմաստը բացատրում է իբրև «վերափոխություն» կամ «այլակերպություն», որ հայոց եկեղեցին նախընտրում է անվանել «պայծառակերպություն», ինչը, իբրև «զարգացում» (evolution) նշանակում է կամ այն Լէ, երբ «մարդուն գալիս է փոխարինելու մեկ ուրիշը. Այլը» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 12-13): Հետևաբար, ինչպես ասվում է, «մար-

դը առաջ չի գնում, եթե չի բարձրանում» (Լեոն Բլուա, էջ 13): Զարգացումը, ուստի, սրա ընկալմամբ արտաքին պլանի «տեղափոխություն» է կամ «կերպափոխություն» մի այլ կերպարի մեջ, իսկ սուբստիտուցիան «ներքին պլանի հենց «վերափոխությունն» ու «պայծառակերպությունն» է, որ զարգացումը հանում է իր կենսաբանական և պատմական հարթությունից և «դնում է Սուրբ Հոգու հայտնութենական պլանի մեջ», «մուսաների լեռ Օլիմպիոսը վերափոխում Ջիթենյաց լեռանը և Գողգոթային», «գտնում հին աշխարհի մշակույթի իդիոմատիկայի նոր տեղանքները» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 13), հունական մետամորֆոզի փոխարեն այլակերպության-պայծառակերպության միջոցով բացում Բացարձակի դուռը և պատուհանը, որ քրիստոնեական մշակույթի ժառանգական խնդիրն է: Իսկ Հակոբ Մովսեսը վաղուց սա համարում է մշակութա-ձևաբանական կարգ, որ արևմտյան (եվրոպական) մշակույթի հիմքն է: Նույնը և հայ մշակույթինը (գրականությանը), որ արևմտյան մտքի կրողն է: Սակայն Հակոբ Մովսեսի հայեցողյան մեջ կա թերևս մի ավելի կարևոր հարց. հայ և եվրոպական մշակույթի, փիլիսոփայության մեջ մշակութա-ձևաբանական կարգից հեռացումը: Այսինքն՝ օտարվածությունը Աստծուց, նրա գոյաբանական ընկալման հիմքից, որ նույնն է Լեոն Բլուայի «**Աստված հեռանում է**», բայց նույնը չէ Նիցշեի «Աստված մեռած է» ըմբռնումից: Մա, իհարկե, ունի իր բացատրությունը, որ Հակոբ Մովսեսը «Գործք» գրքում մեկնաբանում է Պոեզիայի ակունքներից հեռանալու և պոեզիայի բնույթի մասին յուրահաստուկ ներքին բանավեճի միջոցով այն ուղղում արդիականությանը, գրապատմական պրոցեսին առհասարակ: Մա, ես կասեի, գրապատմական պրոցեսի միասնական ստրուկտուրայի գոյության և նրան համապատասխանելու հարց է, որ մեր գրականության մեջ Նարեկացուց մինչև Մեծարենց կամ Տերյան, մինչև թերևս Հ. Էդոյան՝ պոեզիայի արդի շրջանը, մշակութային ժառանգությունը կրելու, մշակութային նախահիմքը պահպանելու խնդիր է, որի ներսում առաջին պլան է մղվում գրողի անհատականության, այլ ոչ թե ժամանակի հարցը: Ինչո՞ւ: Որովհետև մշակութա-ձևաբանական համակարգի նախահիմքը (կողը) մշտապես անփոփոխ է և երբեք ու ոչ մի դարում այն չի կազմալուծվում, այլապես այն կենթարկվի փլուզման ու ու կոռուպցիայի, ինչպես սորուն ավազների վրա կառուցված տունը, որ հիմք չունի, ուրեմն նաև՝ վերնաշենք... Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսը, սկսած «Լույս զվարթ»-ից մինչև «Գործքը», բազմիցս ասում է՝ «Ժամանակը չի պատկերում պատկերներով իրական», «չի վճարել պարտքերը ժամանակի և հարկերը ներկրման»( Հակոբ Մովսես, «Լույս զվարթ», էջ 323) և, դրա հիմքով մերժում են Մովսեսի պոեզիան «ներկայի կարգի հաստատությունները», քսի տալիս իրենց գամփոններին, պոեզիայի մակաբույծներին, որոնցից ոմանք «իրադար-

ձույթունների մսերի մեջ են կնճիթը խրել», մյուսները՝ իրականության թևատակերը քաշված մակաբույծներ են, մինչդեռ պոեզիայի ճանապարհը տանում է անտեսանելի մի Տեղ, մի Վայր, բանաստեղծին՝ Գողգոթա, որ Լեզվի հիշողության մեջ, երկրի ու երկնքի և ջրերի տակ վառում է իր հիշողության պատրույզը և, ինչպես բառը, ոչ թե պատճենում է իրը և աշխարհը, այլ Հարության ոգի ներշնչում, գոյության ներշնչանքով կանչում դեպի իրական աշխարհ, որ հիշողության ձայնով է մեկնում դեպի գոյության սկիզբը, վերադառնում մարմին առած՝ իբրև հոգևոր գոյության մարմին (աշխարհ): Հակոբ Մովսեսը «Գործք»-ում էլ կրկին ասում է, թե՛ «ես վերջին նորաձևությամբ չեմ հագնված» (Գ, 72), շրջում է ամայի որսաստեղիներով, երբ «երկրի համար դերձակները դեն են նետում ջարդուփշուր մաքոքները քո նորարար ջուլհակների» (Գ, 271), որոնցով նորաձևության մեջ ձևում էին գրգռիչ լանջաբացվածքներն ու սրունքաճեղքերը երկրի շքեղ անտառների: Բանաստեղծի ետևից գալիս է ահա «զգոն պահակախումբը ունայնության», և թեև ինքն էլ՝ բանաստեղծը, կարող էր գրել իր արշավների մասին «իրերի ջունգլիներում», սակայն նա, չվստահելով արդիականությանը, արդիական չեղավ: Եվ նա «ականջները մեղրամում է թափում», որ իրեն չհասնեն «ժամանակի փերեզակների ձայները» (Գ, 232): Որովհետև Հակոբ Մովսեսը՝ բանաստեղծը, իբրև նշան, ընկալում է Գիրքը ոչ թե իբրև ժամանակի հարայիրոցի ըմբռնում, այլ՝ «երբ ասում (ե) կյանք, այդ ի՞նչ ներկայություն, որ Բացակայությամբ է այսպես ներկա... Բայց երբ խոսում (ե) բանաստեղծի մասին, այն շանը նկատի ունի(ի), որ ընկել է նրա՝ Բացակայի հետքի վրա» (Գ, 37): Ուստի բանաստեղծը այն «հոտառու պնչերով խուզարկու շանն է» նման, որ տիրոջ աչքերի մեջ նայելով՝ իր կերն է աղերսում, խուզարկու հայացքով գնում բառերի ետևից, Ծննդոցն ու Մահն է ազդարարում բառի, եփեսոսականը պոեզիայի, որն ասում է՝ «ա/ Աստված թե՛ մշակ է գիշերային աստղազարդ սև երկնքի իր ցանովի հողում, և թե՛ որսորդ, ով երգելով իր ուսի տարածության վարմը նետեց իրերի վրա, և ահա նրանք թպրտում են նրա ցանցերի մեջ, բ/ որ երկրի երեսին բառերը և իրերը չեն համապատասխանում իրար, և որ՝ գ/ բոլորն էլ ճիգ թափեցին և ջանացին, միակ իրական թիվն այստեղ Ջրոն դուրս եկավ» (Գ, 233):

Նախահիմքը, այսպիսով, արարչական ծագումով է բացատրում Մովսեսը: Բանաստեղծը նրանից է հրավեր ստանում, բացում ճոխ սեղան, մեկնում Լանջիկ գյուղ, թե՛ Կաննի Հարսանյաց հանդես, ուր Մարդու Որդու հրավերին բոլորն են ներկա՝ ողջ բուսականն ու կենդանականը, տիեզերքի բժիշկն ու այլքիմիկոսը, գերեզմանափորն ու դիահերձը, մաքսավորն ու մուրացկանը, հարավային երկնքում Ալբերարան աստղը, Ծիր Կաթինը, Արեգակը՝ ընտանյոք հանդերձ, մի խոսքով՝ կյանքը և մահը, իսկ սեղանա-

պետը բոլորի՝ Մերն է, հարս ու փեսայի գլխին բարձրաբերձ, որ գնում-գալիս է սրահում՝ ծիծաղելով ու հեկեկալով գավաթը ձեռքին: Սակայն հրավիրյալների մեջ բանաստեղծին ամենաշատը կյանքն է հրապուրում, «քանզի բա ց էր, բա ց էր սրունքը գեղեցիկի» (Գ, 115):

Բայս այս ամենը իր տեղում, «Գործքը» ինչպե՞ս է անդրադառնում Զրոթվին, ի՞նչ նկատի ունի, ի՞նչ թիվ, եթե նրա կանչին արձագանքող իր ու առարկա չկա: Մովսեսի մեկնաբանությամբ՝ «Ունանք նրան ունայնություն կասեն, իսկ միակ իրական թիվն է այն, որ ապրում է ամենուրեք, ինչպես ոչ մի տեղում» (Գ, 37): Ինչպես ասում են պյութագորականները, առանց թվի «տիեզերքում կիշխեր քառսն ու անիշխանությունը» (Մելյան Զաքարյան, 2000, էջ 37): Ուրեմն՝ թիվը գոյության հիմքն է, որ բանաստեղծը, վերապրելով անառարկա և առարկայական աշխարհը, ինչպես ասում է, փաստաթղթավորում է ու հաշվառում եղելություններն ու ոչ եղածները, որին «միայն մի ժամանակ ենք տեսնում, երբ բանաստեղծը գալիս և ձեռքի հայելին պահում է քո (մեր) դեմ... ունայնության պատկերը կերտելիս, որպեսզի դու երևաս» (Գ, 38): Այսինքն, Մովսեսը, ինչպես «Գրառումներում» է ասում. «Կա երեք զրո. առաջինը ինքնին զրոն է, այն մտահայեցողական կարգ է, որը մեզ մղում է դատողությունների: Եկեք դա անվանենք գոյաբանական զրո: Երկրորդ զրոն այն արդյունքն է, երբ որևէ թվից հանում ես նույն թիվը. դա անվանենք ունայնության զրո: Այն մեր սրտերը լցնում է տխրությամբ և մեզ մղում է ստեղծագործելու: Երրորդը զրոյին գումարվող զրոյի արդյունքն է. այն ոչնչի ու ոչնչության զրոն է, այն մեր մեջ վախ ու սարսափ է ծնում» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 141):

Հետևաբար, ինչպես հավելում է Հակոբ Մովսեսը, ոչինչը կամ զրոն նվազեցնում կամ ավելացնում է թիվը, որի շնորհիվ, ինչպես պյութագորականներն են կարծում, հաստատում «հակադրությունների գոյությունը»: Թեև մեկ նախասկզբից՝ ոչնչից (պյութագորականներն ասում էին՝ անսահմանից), հնարավոր չէ բխեցնել գոյությունը, որովհետև, եթե գոյություն ունենար միայն անսահմանը (Հեգելն ասում է՝ ոչինչը), ապա իրերը միմյանցից չէին տարբերվի: Մովսեսի բնութագրությամբ, սակայն, «եթե ունայնությունն ինքն է դրվում բանաստեղծի վրա, վերջինս նվազում է, եթե բանաստեղծն ինքն է դրվում ունայնության վրա՝ վերջինս աճում է» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 258): Այսինքն՝ «եթե ունայնությունն ինքն է իջնում բանաստեղծի վրա, կառուցվում է ունայնության տունը, եթե բանաստեղծն ինքն է իջնում ունայնության վրա, կառուցվում է բանաստեղծության տունը» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 258): Ուստի, կարելի է ասել, կա երկու հետևություն. հակադրությունները, շարժման ընթացքով, բառի և պատկերի միջոցով բացահայտում են «տարածությունը», «ժամանակը», որ բանաստեղծի



ընկալմամբ, կենսափորձի վերապրման ուղին է, մի տեսակ հեղափոխական քաղց, որ բնորոշ է Թովմայի կասկածին: Բայց բառը, ինչպես Մովսեսն է ասում, Փսիքեան է, և երբ բառերը չեն համապատասխանում իրերին, «կենդանի բառը չի նշանակում իրը, այլ ազատ ընտրում է... այս կամ այն առարկայական նշանակությունը, իրայնությունը, թանկագին մարմինը: Եվ իրի շուրջը բառը թափառում է ազատ, ինչպես հոգին՝ լքված, բայց չմոռացված մարմնի» (նույնը, էջ 171):

Մովսեսի պոեզիան «կենդանի» բառի սպասավորն է, որ շրջված (փոխաբերական) իմաստով, «**հոգևոր էրզիստենցիալիզմի**» հիմնադրույթով է բացատրվում: «Գործքը» (նաև «Շարականը») նույն փիլիսոփայական-մշակութային տեսանկյունն ունեն թե՛ պոետականի ըմբռնման, թե՛ ստրուկտուրայի միասնության առումով: Պոետականի իպոստասը պատկերն է, փիլիսոփայականինը՝ Մովսեսի գոյըմբռնումը, որ մի միտում ունի՝ վերևի, ուղղահայացի հայելու պատկերի այնպիսի արտացոլումը, որ Ոգու հայելին կարող է արտացոլել միայն: «Հեռուն» և «մոտը» Բացարձակի (Հոր) ներկայության և բացակայի, այստեղ և այժմ նրանով ճանաչելու և նրանով ճանաչվելու մի շրջապատույտ է գծում «Գործք»-ում, որ հնարավոր է մեկնաբանել ոգեղեն սկզբին համապատասխանելու էզոթերիկ մի ունակությամբ, որ տիեզերքը (երկիրը), կյանքը և մահը «գաղտնիք» է համարում, մարդուն, նրա միջավայրը՝ արարչության նշանները: Եվ ո՞վ է գրում մեզ, բանաստեղծը, թե՛ Նա, որ «ամեն ինչ ամեն ինչի մեջ» պողոսյան թելադրմամբ է մեկնաբանում իր և աշխարհ, գոյության մագաղաթին պատճենում այն, ինչ Իր մտահղացման մեջ երևույթն ու աներևույթը, կյանքը և մահը գոյություն ունեն և ծագում են միասնական մի սկզբից, և նրա մտահղացումն է իրագործում բանաստեղծը: Ուրեմն, գրելով՝ գրվում, ճանաչելով է ճանաչվում բանաստեղծը, մարդը՝ ինքը, և աշխարհը: Եվ նրա ասելիքը «մի քիչ այլ է», թեև, ինչպես Մովսեսն է ասում, «միտքը չի սպառվում. կա, որ մարդու սրտից բխում է աղբյուրի պես, և կա՝ որ դարան մտած սպասում է մինչև իր ժամը գա» (Գ, 12): Բայց կան մտքեր նաև, որոնք «գլուխները տնկում և երկճեղ քիստերը հանելով՝ ֆշշում ու շաչում են անապատի բոժոժավոր օձի նման» (Գ, 13): Ուստի Հակոբ Մովսեսի մտահղացումն անհայտից է ծնվում, անպաճույճ է նրա միտքը և հետնաբեմ քաշված սպասում է իր հերթին: Թագավորն իրեն կանչել է, սրինգ ու կրծքանշան է կախել կրծքին, և բանաստեղծը, բարձրանալով պատգամների լեռան սանդուղքով, հասնում է մի վերին պալատ, որի անունը Պոեզիա է, ուր, ընդունելության սպասելիս նրա առջևով, նաժիշտներով շրջապատված, իր «Ասելիքն» է անցնում՝ դեմքը քողի տակ ծածկած:

Անճանաչելիի այդ ստվերն է (տեսիլքը), որ անցնում է, վերածվում բառերի, բառերը՝ պատկերների՝ վճարելով իր տասանորդը «խոսքի Մայր տաճարին», ինչպես վանքապատկան այն հողերին, որոնք «լիքն են ոչ թե խեղաթյուր դատարկությամբ, այլ խոսքով ու լռությամբ» (Գ, 14): Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսը հորդորում է իր ետևից չգան այն բանաստեղծները, որոնք կսայթաքեն, կփռվեն բերանքսիվայր իր տարածություններում, որովհետև նրանցը սին վայրերն են եղելությունների, իրերի, իսկ իրենը՝ Պոեզիայի թվարկությունն է, որ գովերգում, ներբողյան, տաղ ու շարական է ասում, ինչպես ժամասացությունն է ասվում «տիեզերքի Էջմիածնում», բանաստեղծին, կրկին, արժանացնում երեք արտույտների տեսակցությանը, որ մեր շարականներում կոչվում է «օծումն երգաբանով՝ հանուն գովերգումի», - ահա այսպիսի հինումին բաներ» (115), - այսինքն՝ գոյի և գոյավորման պատմություն, որ եղել է ու կա, ինչպես ոչինչը ու Բանը մշտապես: «Որովհետև, - ինչպես ասում է Մովսեսը, - Հովհաննեսը մկրտում է ջրով, Շնորհալին իր յոթ ջորիների կոնակներից կախված... մահկանացուներին համար միշտ տաղ, հանելուկ ու շուտասելուկ ու չիր ու չամիչ ուներ պահած» (Գ, 5), իսկ բանաստեղծը, խատուտիկի սերմը օդում՝ ներշնչանքի օդապարիկն իր բացած, որսում է այն բառերով մինչ լուսաբաց՝ աղավնու տեսքով քնքշությունը բառերի ուսերին իջած:

Միստիկական ցնցում է սա, միջնադարյան քերթության ապավինում: Ոչ, անշուշտ: Պոեզիայի տեսիլքն է սա, որ Մովսեսի կարծիքով, ոչ մի օրենք չունի, օրենքից վեր է ու դուրս: Բայց դրանից առաջ, նախ գրականություն է (պոեզիա) կամ գրականություն պետք է լինի (Գրառումներ-2, 2017, էջ 258), ինչն, անպայման, «թեև օրենքից վեր է, բայց օրենքից դուրս չէ» (նույնը, էջ 258): Ոգու հավերժական շրջապտույտն է սա, որ վախճանի անկում չունի, այլ միայն Պոեզիայի ինքնություն, որ ԱՅԼ է, ինքն է ու ինքնին, ինչպես հավերժության ակնթարթը:

- Բ -

#### ԺԱՆՈՐ, ԼԵԶՈՒՆ

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը ժանրի ինքնության, լեզվի ու տաղաչափության քննության հարց է, արդի գրականագիտության ամենաբարդ խնդիրներից մեկը: Ահա ինչու, երևի թե պետք է վերադառնալ Մովսեսի պոետիկայի այն հիմքերին, որ մինչև «Լույս զվարթ»-ը (2009), եթե ուներ կանոնիկ տաղաչափություն, ապա «Լույս զվարթ»-ից հետո «Շարականը» (2016) և «Գործք»-ը (2023) արձակ (արձակունակ) ռիթմի և առոգանության այլ համաչափություն: Դրա համար առաջին պլան է մղվում Մովսեսի պոեզիայի լեզվի ընկալման և տաղաչափության քննության խնդիրը: Բանաստեղծն ինքն էլ ասում է, թե բազմիցս անդրադարձել է աստվածաշնչյան և

աստվածաբանական երկերին, «շարականի գետի ափին» (Թեքեյան) լսել «աստվածաբանությունը հենց ջրերի» (Գ, 53), փնտրել իր որսը, որ «բառերի լանջերին է ապրում», իսկ նրա (բառերի) հետքը «որսորդական ծիսամատյաններում է գաղտնագրված» (Գ, 62): «Տիգերքի սեղանների բլիկը, որկրամոլը՝ բանաստեղծը, բանաստեղծության խոստումներով տարված, «լույսի մարմնավորումները զանազան՝ առավոտը, միջօրեն ու երեկոն՝ դաշտի բազիլիկում կանաչ, Միրիուսը, Ալդեբարան աստղը՝ «գիշերային երկնքի կաթողիկետում» (Գ, 53, 54), նետն ուղղած գոյության գարշապարին, երգել է իբրև բառի սպասավոր՝ ինչպես այն «մարդը, որ նստել է լեզվի ծառի հովին», որպեսզի արարչական հայելին, ինչի մասին ասում էր Պոդոս առաքյալը Աստծու մասին («Այժմ տեսնում ենք աղոտ, ինչպես պատկերը հայելու մեջ...», Ս.Կորեթ, 13,62), «կայությունը առկայության վերաձևի» (Գ, 54): Այդպես էլ բանաստեղծը, որ գործ ունի լեզվի կշռությունների, լեզվով արտահայտված իրեղեն աշխարհի, պատմության ու գոյության առեղծվածի հետ: Եվ նա՝ բանաստեղծը, նման է տիեզերական այն հացթուխին կամ երկաթագործին, որ շիկացած փռերից իր հացն է հանում, հալում երկաթը, գոյության սերմը (Խոսքը) նրանով ու նրա ժամանակի միջով վերադարձնելու Իրեն՝ Գոյի պատկերին: Մովսեսն ահա ինչու լեզվի գետը՝ «հայոց հարքունիս պալատ, ուր ազատ ելումուտ ունի», մտնելու համար նախընտրում է քննել լեզվի, նրա հնչողականության, ռիթմի, շեշտի և առոգականության, «խոկման ու հայեցման», խոստման ու աղոթքի վերապրման միջոցով, «ինչը,-իբ խոսքով,- համապատասխան է Աստծո Լոգոս սահմանմանը (Գրառումներ-2, 2017, էջ 159): Այսինքն՝ կրոնական ծագում ունի, որ լատինական կաթոլիկական ավանդություն, Աստվածաշնչի Հերոնիմոսյան թարգմանությունից հետո, սաղմոսների (իմա՝ բանաստեղծության) լեզուն վերաճել էր մի տեսակ «լատինական դոգմայի», երգվում էր և, անգլո-սաքսոնական միջավայրում, 20-րդ դարում (Բորիսեսի մեկնաբանությամբ) այն փոխանցվեց Ուիթմենին, նրա միջոցով, մոդեռնիստական բանաստեղծությանը:

«Խոռվությունը» կաթոլիկական ավանդությանի դեմ ձևավորվեց ավելի ուշ, Գերմանիայում, որ, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, գիտակցաբար, հրաժարվելով լատիներեն կանոնական պատրաստի առոգանություններից, վերադարձավ լեզվի մշակութային արմատներին, լեզվի բուն հնչողություններին, այն է՝ լատինական աուրայից հունական լեզվական աուրա, որ «եվրոպական կրոնական ընկալման և ծեսի առաջին ապականոնացումն է»: Իսկ լեզվի «մշակութացումը» բացատրվում է այսպես. «Քո փոխարեն սկսում է մտածել... քո լեզուն, ասել է թե՛ սկսում ես մտածել դու, կանոնը դրվում է բնականոնի մեջ՝ զգացմունքային ավտոմատիզմը փոխարինվում է բնական ես-ով, մայրենի լեզվով տեղի ունեցող արարողությանը դու

մասնակցում ես իբրև դու» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 162): Այնուհետև բանաստեղծի «զգացմունքին գալիս է միանալու միտքը»՝ իրագործելու մովսեսյան գրականության (պոեզիայի) ընկալման բնաբան միտքը, որն ասում է սբ. առաքյալը. «Իսկ արդ՝ ինչ պիտի աղոթեմ հոգով, պիտի աղոթեմ նաև մտքով: Սաղմոս պիտի ասեմ հոգով, սաղմոս պիտի ասեմ և մտքով» (Ակորնթ. 13-15) (Գրառումներ-2, 2017, էջ 162): Իսկ սաղմոսի (բանաստեղծության) միջնորդը հայերենում Շարականն է, ուր, Մովսեսի բացատրությամբ, «սաղմոսների, Երգ երգոցի և բանաստեղծական» մյուս տեքստերի «վեռլիբրը» եփվեց հարազատ լեզվի պրոսոդիայի միջավայրում» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 165):

Ինչպես տեսնում ենք, Հակոբ Մովսեսը, վեռլիբրը, իբրև լեզվա-տաղաչափական ձև, ընկալում է պայմանական: Որովհետև հետագա նրա աշխարհիկացումը արտահայտվել է մի դեպքում իբրև հեքսամետր և պենտամետր («Հայկ դյուցազն»-ում), հոմեոտետոնով գրված Նարեկի, «Հիսուս Որդի», «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմների, իսկ նոր շրջանում՝ «վսեմական քերթողի», Սիամանթոյի (Վարուժանը Սիամանթոյին այսպես է անվանում Դանթեի Վերգիլիոսին տրված մակդիրով) բանաստեղծության մեջ, նրան մեծարելով իբրև Տաղաչափի: Սիամանթոն է, ըստ Մովսեսի, որ «Պրոսոդիկայի փրկչական ոգով» Եդեսիի թեման «հանել է իր տոպոսից և վերածել համատիեզերական իրողության», այսինքն՝ «ռիթմից հանելով (ռիթմը բանաստեղծության մեջ հենց ժամանակն է)»... հաղորդել նրան այնպիսի հնչողականություն, որ նույն է, թե ասվի՝ «պրոսոդիկան դառնում է Սիամանթոյի Վերգիլիոսը» (Գրառումներ-3, 2018, էջ 12-13): Ուստի, եզրակացնելով, Մովսեսն ասում է՝ «վեռլիբրը կապված է միայն և միայն տվյալ լեզվի առոգանական հանճարի հետ», այսինքն՝ «հանգր բանաստեղծա-լեզվական, վեռլիբրը՝ լեզվա-բանաստեղծական միավոր է», ուստի «հանգով գրելու համար,-ինչպես հավելում է,-պիտի տիրապետել տաղաչափությանը, բայց վեռլիբրով գրելու համար պետք է տիրապետել լեզվին»(Գրառումներ-1, 2015, էջ 164):

Հակոբ Մովսեսը «Գործք»-ում ևս, իհարկե, շարականը ընկալում է իբրև Պոեզիայի փոխանուն՝ հավելելով նաև թուղթը, ուղերձը և կարելի է, կրկին, ինչպես Մովսեսն է ասում, Շարականը սահմանել ընկալելով այն իբրև «հայերեն բուն վեռլիբր՝ իր տարբեր հնչողականություններով» (Գրառումներ-1, 2015, էջ 166) , որ նույնն է թղթի, ուղերձի առնչությամբ ևս: Ուրեմն, սա լեզվա-բանաստեղծական մի համակարգ է, որ սկսած Նարեկացու «Մատյանից...» մինչև Սիամանթո, Ինտրայի «Ներաշխարհը», Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը, լեզվա-բանաստեղծական միավոր է, որ կանխորոշում է տվյալ ստեղծագործության ժանրի բնույթը և ինքնությունը: Բայց, մյուս կողմից, Հակոբ Մովսեսը, խոսելով դարավոր ավանդույթի մասին, այն նո-

րովի քննելու հարց է առաջադրում: Ուստի, խոսելով Նարեկացու Մատյանի ժանրի մասին, որ ավանդաբար, անվանվել է աղոթամատյան, Նարեկացին անվանել է **չափաբերական, ողբերի նվագ** կամ ուղղակի՝ **երգ**, ուր, Աբեղյանի բնութագրությամբ, կան «արձակ կտորներ», որոնք «ազատ ռիթմական կամ գեղարվեստական պրոզա են» (Մանուկ Աբեղյան, հտ. Գ, 617): Բայց ազատ տողը (պրոզան) կախում ունի վանկերի և շեշտի հնչողական տևողությունից, որ «գեղարվեստական պրոզան», իբրև մեղեդու հնչեղություն, սաղմուսի և շարականի երգեցողության հայկական տաղաչափության ռիթմը և առոգանությունը (շեշտից կախված) դարձնում են, ինչպես Շրոդերն է ասում, **ամանակային (Արամեան լեզուին գանձ, Ամստերդամ, 1711)**: Ձայնավորի և վանկերի հնչողության տևողության այսպիսի համաչափությունը, կախված շեշտից, արձակ տողը (պրոզան) հնչում է ինչպես ռիթմիկ տող: Իսկ ռիթմը, Մովսեսի բացատրությամբ, հանգավոր բանաստեղծությունն է: Բայց «ամեն լեզու ունի իր առոգանական խորհուրդը», որ «բանաստեղծության մեջ գերադասում է դուրս գալ իր բառային և իմաստային մեկնություններից և մեկնվել իբրև երաժշտական մեղեդային ֆիգուր», ինչը անցնելով խոսքին, արձակ բանաստեղծության մեջ ապահովում է նրա ռիթմը, վեռլիբրի մեջ՝ նրա ինտոնացիան («Գրառումներ», 2015, էջ 163-164): Նույնը և Մովսեսի «Գործք»-ում, որի ամեն մի պարբերություն, շրջանակային հատված, բանաստեղծական պատկերների կուտակումներով, մեղեդու տարերային զանգվածի է փոխակերպվում, հիշեցնում աերոպագիտների ոճը, որ, առհասարակ, հոգևոր երգի փոխանունն է: Հակոբ Մովսեսը երգի այդ «տարածության» մեջ է բան-աստեղծությունը փնտրում, բանաստեղծում առհասարակ, որ, մի դեպքում, երգ-ասացություն է, այլ դեպքում՝ հոգևոր ասացություն: Ուստի առաջինի (երգ-ասացության) դեպքում գործ ունենք բառի/լեզվի, երկրորդ դեպքում՝ խոսքի և արաչություն կապի հետ, որ բառի/պատկերի իմաստային ոլորտն է: Հետևաբար, բառի առարկայական-նշանային կապը զուտ սեմանտիկական (իմաստաբանական) կապ է, որ փոխաբերական նշանակության է հանգում լեզվի մեղեդային ռիթմի, վեռլիբրը՝ խոսքի ոլորտում, որոնց միասնության շրջանակը Լոգոսի արարչական շրջանակն է արտահայտում: Ահա ինչու «Գործք» վերնագրի անունն էլ գրականության (պոեզիայի) փոխանունն է նույն, որ, ինչպես Նարեկացու Մատյանը, Ինտրայի «Ներաշխարհը», մարդուն և աշխարհը ճանաչելու հոգևոր-փիլիսոփայական ելակետ ունի, որն, իր հիմքով, նորալատոնականության գծերով է արտահայտվում, ինչը Դավիթ Անհաղթը, Պլատոնի հետևողությամբ, փիլիսոփայությունը (փիլիսոփայելը) համարում է «աստծուն նմանել(ը) ըստ մարդկային կարողության» (Դավիթ Անհաղթ, 1980, էջ 67), իսկ գերմանական ռոմանտիզմի հանձարը՝ Նովալիսը, Մովսեսի խոսքի

միջնորդությամբ, հավելում. «Տիեզերքը ոչ մի տեղ գոյություն չունի, բացի մեր ներսից», որ պողոսյան գոյության հայելու արտացոլքն է կրում: Իսկ այդ «ներսը», ինչպես ասվում է, մի վիճ է, որ մարդկային հոգին է, ուր անկումը դեպի վեր տանում է, կրկին, դեպի «հոգու անդունդը» (Դոստոևսկի): Ուստի, ըստ Նարեկացու, մարդկային հոգին ձգտում է ճանաչել աստծուն, որ կեցության կենտրոնն է (Արեւոպագացի)՝ իրերից բարձրանալով դեպի նրանց պատկերները, պատկերներից՝ էության և գաղափարների, նախաձևերի աշխարհը: Հոգին, իբրև լույսի մասնիկ՝ անցնելով իրերի և նրա էության աստիճաններով, հասնում է աստվածաճանաչողության: Աստված ճանաչելի է դառնում սակայն գոյերի ճանաչողության, երևույթների համանմանության միջոցով, այսինքն՝ մտահայեցաբար, որ Դավիթ Անհաղթն անվանում է «մտածորեն աննիւթ»: Հետևաբար, Արեւոպագացու, հավերժորեն անփոփոխ եռանկյունու՝ մտքի, նյութի և աստվածության գաղափարն է, որ, որպես հնարավորություն, գործում է աստվածության փոքր ու մեծ նախաձևերի հայտնության մեջ, ուստի երկրայինը նման է երկնայինին, ներքինը՝ վերինին: Այսինքն՝ ամեն ինչը այս լուսնի տակ շնչավորված է աստվածությամբ, աստված (արարչությունը) ամեն ինչի մեջ է՝ թե՛ «յերկնի անձառ և յերկրի անգնին» և թե՛ «ի տարր գոյի և յեզրս ծագած աշխարհի» (Նարեկացի, բան ԽԱ, ք): Ահա ինչու Ինտրան ևս, նույն պարագայում, իմացականության վերին «պտոյտ տուող» կետին հասած, տեսնում է «զգայարանել», «գործացնել» կամ «ապրել իր ներաշխարհը»՝ ճանաչելով ճշմարիտը գեղեցիկի մեջ, որ «ինտրայական աշխարհի անեզրության մեջ բրգացումների ամփոփումն է, զագաթը» (Պետրոս Դեմիրճյան, Երևան, 2016, 258):

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ի բնույթն էլ է այդպիսին, միայն մի էական տարբերությամբ, որ նրա բանավեճը ուղղված է արդի պոեզիայի աշխարհայեցողության հիմունքի՝ «Աստծուց հեռանալու» հետ, դեպի ուր դարձը հնարավոր է ոգու դարձի կանչով, որ նույնն է՝ Խոսքը վերապրել իբրև Գողգոթայի միստերիա, գոյության փոխկանչ՝ ուղղված գեհենի ոչնչապաշտությունը դավանող մունետիկներին: «Միրո արբշիո հեծեճանքներ», - սա կարելի է անվանել դավանանքը բանաստեղծի, որ սեր է առ գոյությունն ու մարդը, աշխարհի, կյանքի և հավիտենականի զգացում, որ «մարդկօրեն ասած», առաքելությունն է գրողի: Գոյության և գեղեցիկի արարչության մի թևածում, ուր միշտ ներկա է գոյի նախասկիզբը՝ թեկուզ բացակայությամբ արտահայտված՝ դեպի ուր դարձը անցնում է ճանաչողության անդունդը իջնելու և ինքնաճանաչողության բարձունքը հաղթահարելու բանաստեղծի ինքնայրման ճիգով, որ ներաշխարհի պատնեշները հաղթահարելու, լեզուն՝ հրաբուխների պես ժայթքելու փոխակերպությանն է նման բանաստեղծության և խոսքի միջոցով: Դժվար է, ուստի, գծել ժանրի կանոնացման

այն սահմանը, ուր տիրապետողը Խոսքն է, ինչը նույնն է Մովսեսի «Շարականը» և «Գործք» ստեղծագործություններում: Բայց, կրկին դառնալով մեր գրականության նախորդ շրջանների քննական փորձառությանը, Նարեկացու «Մատյանի», Ինտրայի «Ներաշխարհի» քննությանը, որոնց անունները ներկա են նաև «Գործք»-ում, նշենք, որ պատահական չեն համեմատությունները նաև Մովսեսի խոսքում: Ուղղակի ասած, Նարեկացու, Ինտրայի երկերը վերլուծողները միակարծիք չեն ժանրի սահմանման հարցում: Ա. Չոպանյանը Նարեկացու գործն անվանում է «միստիկականութեան ցուազին վեպ մը», որ «գովաբանական աղօթքի ձևը կառնէ», ուր միահյուսվել են տարբեր ժանրեր՝ աղօթք, ներբող, մեկնություն և այլն (Արշակ Չոպանեան, Երկեր, 1966, էջ 283): Ընդ որում՝ վեպ-ը համարժեք է երկ (ստեղծագործություն) բառին: Այլ դիտարկումներում Մ. Մկրյանը և Էդ. Ջրբաշյանը Մատյանը համարում են «լիրիկական (քնարական) մեծ պոեմ», իսկ Ստ. Մալխասյանը՝ «միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործություն», որ «միակն է աշխարհի գրականության մեջ» (Ստ. Մալխասեանց, 1961, էջ 229): Իսկ ահա Ինտրայի գործի պարագայում, վերջին շրջանի վերլուծողը (Պ. Դեմիրճյանը), հարցը քննելով «Ներաշխարհի» կառուցվածքի, ժանրի և ստեղծագործական մեթոդի միասնության մեջ, մերժելով Հ. Օշականի «իմացապաշտ, զգայապաշտ քրոնիկ մը», «անզվիացիներուն սիրական essay»-ը, «արձակ քերթուած», «վերլուծական վեպ» բնորոշումները (վեպ-ը, ասացինք, պետք է ընկալել «ստեղծագործություն» իմաստով), ինչպես նաև Գր. Պըլտեանի ձևակերպումը, ըստ որի Ինտրայի ստեղծագործությունը «կը մնայ ամենէն զարտուղիներէն արևմտահայ գրականութեան մէջ», որ «կիսախտե սահմանները գրական սեռերու»՝ սահմանելով իր օրենքը, ի վերջո համաձայնելով հանգում է արևմտահայ բանաստեղծության վերլուծաբան Վ. Կիրակոսյանի «արձակ բանաստեղծություն» ձևակերպման տեսակետին՝ դրան հավելելով իր՝ «քնարական-փիլիսոփայական արձակ» (Պետրոս Դեմիրճյան, 2016, 259-265) ձևակերպումը: Դրա հիմքում Շելլինգի անդրանցական իդեալիզմի տեսությունն է, ըստ որի, ճանաչողության գլխավոր միջոցը «ինտելեկտուալ ինտուիցիան է», որի հոգեկան բարձրագույն ձևը արվեստն է, որ «ճանաչողության է հասցնում ամբողջ մարդուն», իսկ փիլիսոփայությունը, հասնելով բարձրագույնին, «այդ կետին է հասցնում նրա մի մասը» միայն (նույնը, էջ 262):

Փիլիսոփայության և արվեստի միաձուլումը, որ գեղագիտական տեսանկյունից Շելլինգը հաշտեցնում է կրոնականի հետ, բնորոշ է նաև «Գործք»-ին: Սակայն Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը, որքան էլ ժանրային, հոգևոր-փիլիսոփայական ընդհանրություններ ունի Նարեկացու, Ինտրայի պոեզիայի հետ, բայց, ինչպես Մովսեսն է ասում. «երբ ես այն գրում էի,

դեմն շատ բան կար դրված... իմ աչքի առաջ էին Եղիշեի խոսքահյուս շերամը... Նարեկացու Սումնաց տատրակը՝ Տաղի անհայտ երկրից, մի կապ մադադանոս Ծնորհալու Հիսուս Որդու սիրտ տրոփող մարգից, Մեծարենցի մատանին... ինչպես նաև վաղենական ու անանուխը Վահան Տերյանի անուրջների, Հովհաննես Թումանյանի ամպեղենը... Դանիելի քառաբանյա մատյանում ստեպ-ստեպ փայլատակող կայծակներ են Հայերենի» (Գ, 236-237): Եվ, քանի որ «Գործք»-ը Մովսեսն անվանում է «վերջին գիրք», որ տրվում է «Պոեզիային Ամենակալ», ոչ թե նրա համար, որ խոոված է, այլ, որովհետև «տակը ինչ որ մնաց՝ թող ինձ (իր) համար մնա, իբրև բնակալ» (Գ, 161): «Բնակալի» և ամբողջի (ամբողջականի) ընկալումը նույնն է, ինչը բնորոշում է «Գործք»-ի նշանակությունը թե՛ բանաստեղծի և թե՛ գրապատմական պրոցեսի առանցքում այն իմաստով, որ այն արտահայտում է «Լույս զվարթ»-ից մինչև «Գործք»-ը, որը, Մովսեսի բնութագրությամբ, «տեղ-տեղ գրված է անհայտ մի հայերենով,- և քանի որ նա (բանաստեղծը,- Ս.Ա.) հնաճ մարդ է և չի խորշում ոչ մի նմանությունից, դուք էլ կտեսնեք, որ նրա այս գիրքը լեցուն է աստվածաշունչ մատյանների, ինչպես նաև հայերենական և օտար քերթության բազում մակաբերություններով» (Գ, 282): Պատահական չէ, ուրեմն, որ բանաստեղծն այն Գիրք է անվանում, որ գուտ մշակությամբ իմաստով Մատյանի փոխանունն է, Գրքերի գրքի մնացորդացը, որ, ինչպես Մեն-ժոն Պերսի «Ծովեզերքը», մթին է ասելիքը, բայց բլրի լանջին, մինչև արշալույս «ամուլաջին լախտի ամեհի հարվածներ ընդունելով», - ասել է՝ տքնանքով,- նա իր գիրքն է(ր) կորզում մախաղից հրեշտակի» (Գ, 282): Սա ամբողջի պատկերը չէ, բայց նախասկզբի մաղախից ընկած մեղեդու պատկերն է թեև, ավետարանական «Գործք»-ի շարունակությունը իբրև Հովհաննես-Ղուկասյան պատում՝ տեսիլքների հայտնությամբ, պողոսյան թուղթն առ «յերկինս և յերկրի», որ տիրոջ մեկնումից հետո Ոգու մկրտությամբ է վերադառնում մարդուն, աշխարհին, որի նշանը բառն է, պատկերը՝ բանաստեղծությունը: Ուստի այն, ինչպես Մեն-ժոն Պերսն է ասում՝ ծովի (ջրի) ալիքների մեղեդու առեղծվածի մոգությունից հմայված, «վաղուց ի վեր ես այս պոեմի մարմաջն ունեի, օրվա մտքերիս լծորդելով այս ամբողջ միությունը հեռվում» (Մեն-ժոն Պերս, Ծովեզերքներ, 1993, էջ 222): Այդպես էլ Հակոբ Մովսեսը, որ գրքի ամբողջացումը տեսնում է «բառերի Հորդանանում» դառը ջրերի մեջ սուզվելու ու ելնելու, Հայաստանը դրանով կերտելու ջանքը, որ մեկնում է պատմության ու եղելությունների խորքը, վերադառնում բառերի և պատկերների միջոցով, որոնց մկրտությունը հնարավոր է միայն Ոգու և Որդու հարության կանչով, որի պատկերը բանաստեղծությունն է: Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը, իբրև այդպիսին, կարելի է անվանել **պոեմ**, կամ պոեմների շարքով գրված արձակ



ստեղծագործություն՝ ամանակային (երկձայն) հնչողությամբ, ինչը նույնն է նաև «Շարականի» դեպքում, որն իր երկխոսական ավարտի բնույթով, զուտ պլատոնյան երկինքն է մատնացույց անում: Իսկ «Գործք»-ը, ստրուկտուրայի ներքին բազմազանությամբ, ընդգրկելով «աստվածաշունչ մատյաններին», «օտար քերթության» (եվրոպական) մակաբերությունները, իր հայերենն է հյուսում բանաստեղծության լեզվով, որ Շարականն է, Թուղթը, ուղերձը՝ իբրև **Մնացորդաց** անուն՝ վերջաբանի մեջ ասելով. «Ո՛վ Թեոփիլիե...քեզ տեղյակ եմ պահում, որ գիշերը մեր կողմերով ուխտավորների մի խումբ երգելով անցավ: Նա ճանապարհին կորեկ շաղ տվեց թռչունների համար, իսկ մեր գլուխներին բառ ու մարգարիտ ցանեց» (Գ, 293): Ուխտավորներն, անշուշտ, գալիքի հայացքն ունեն, որոնք գալիս են Գրքի հետքերով և, ինչպես մեր մեռյալների և ծննդկանների հետքն է տանում դեպի հավերժի դուռը՝ Որդու իջման վայր, Էջմիածին, այնպես էլ բանաստեղծին են տանում բառերը, որտեղ, թեև այցելել է յոթ անգամ, նրա պարիսպների տակ աղերսել իր պատկերները, ինչպես շունն է աղերսում տիրոջից իր կերը՝ աչքերի մեջ նայելով, այնպես էլ, նույն օրերնով, «բերանը դրված գոյության լավիլիզող բոցը՝ լեզուն» (Գ, 287), թեև բառերին չի հասնում բանաստեղծը, բայց «երգելով այս մի բուռ ընդդեմը հավաք(ել)՝ ոսկյա թասերով մեր համայնքի սեղաններին դնելու համար (է)» (Գ, 293) , որ, ինչպես իր դուրևասյանն է «Գործք» է անվանում ավետարանիչը՝ Ոգու և Որդու վկան, այնպես էլ Հակոբ Մովսեսը՝ սպասավորը բառի, բանաստեղծության վկան:

- Գ -

### Ստրուկտուրան

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը վերլուծելու ուղին ժողովածուի ստրուկտուրայի քննության հարց է, որի միջոցով հնարավոր է բացահայտել երկի իմաստային-ճանաչողական և կառուցվածքային միասնությունը: Դժվար չէ կռահել, որ այն մեզ տանում է հարցադրումների այնպիսի ուղիով, ինչպես Մեն-Ժոն Պերսը կասեր՝ «բանաստեղծի քերթվածներից անդին», ուր «բառերը այլևս նշաններ չեն, ոչ էլ զարդեր, այլ հենց բանը», որ կերպավորելով մարդուն, իրերը և ժամանակը, ավելի ճիշտ՝ ասմունքելով բանը՝ «կռահում ենք քեզ, շարական» (Մեն-Ժոն Պերս, Ծովեզերքներ, 1993, էջ 26): Ուստի, ինչպես կարելի է կարծել՝ շարականը, որ բանաստեղծության անունն է, մենք ենք և մեր աշխարհը, որի «զգեստը առոգանությունն է»՝ արտահայտված բառի մեղեդային հնչողությամբ, որ, իրերով հմայված, իր չէ, այլ անուն, որ գատված չէ իր իրեղենությունից: Հետևաբար, լեզվի միջոցները բավարար չեն՝ ճանաչելու արարման ընթացքը: Բանաստեղծն, ուստի, ոսկյա բահ ու բրիչով պեղում է բառի մշակութային ծայքերը, երևան հանում մի

պահ ասելիքը, որ ակնթարթի պես լուսավորում է ու անցնում՝ քանաստեղծին թողնելով ձեռնունայն, ունայնության տագնապի լռությանը ունկնդիր: Բայց «մի թե սա է սոսկ եղածը,- այդպես էր հարցնում քանաստեղծը՝ Մեն-Ժան Պերսը, այնուհետև հավելում՝ «ո՞րն է ելքը, որտե՞ղ է բանն այն այդքան մեզ անհրաժեշտ, և ո՞րն է այն շեմը, որ այդպես էլ չանցանք», երբ մեր «անուրջները փականված են, երկերը՝ ընթերցված» (Մեն-Ժան Պերս, Ծովեզերքներ, 1993, էջ 77):

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում է այս հարցերի հետ՝ ասված լինելով այն թե՛ պատկերների ենթատեքստում, թե՛ քանաստեղծի կերպարի մեկնաբանության մեջ: Մեծ ֆրանսիացու ներկայությունը Մովսեսի «Գործք»-ում, ասես գաղտնագրված, առկա է: Առկա է թերևս նրա ոճի ազդեցությունը նախորդ դարի գրապատմական պրոցեսում առհասարակ, թեև Մովսեսի պոեզիայում, որքան մոտ են այդ առնչությունները, այնքան նպաստում են քանաստեղծի ինքնության ձևավորմանը և ամբողջանալուն: Բայց հարցը սրանում չէ, այլ Մովսեսի հայեցողության մի քանի նախահիմքերի, որոնք արտահայտվում են հարցումներով: Գրիչը, որ նա (քանաստեղծը) կրծում է, ինչպես շունն է կրծում ոսկորն իր առջև նետված, մատուցում է «աշխարհի նյութն ու թեման», իրականի և անիրականի բաժանումը չի ընդունում, ինչպես որ չի ընդունում «հատուկի» և «հասարակի» տարբերակումը, ակնածում է ամենայն գոյականից, մերժում հառաչական բացականչականների ամպերից առաջանալու թեզը, հապացույց՝ նրանց լացը բլուրներին,- և այսքանով, ոչ մի կողմնակից չունի: Ահա նա, որ իրեն անվանում է քանաստեղծի տեղապահ, մի քանի թուրթ իր ծոցը դրած, «հայոց հարքունիս ազատ ելումուտ ունի» և, բառով հրապուրված, իրենը, ինչպես ասում է, մի քիչ Այլ է: Ժամանակն իր այլ է՝ «իրերն իրականությամբ են վարակված», իսկ քանաստեղծը, ինչպես Ադամը, հմայված աշխարհով, վեցերորդ օրը գաղտագողի եկավ, անուն տվեց իրերին, որպեսզի բառերը ունայնությունը մարմնավորեն: Ուստի հարցը, որ ծնվում է քանաստեղծի ճանապարհին՝ «երջանի՞կ է արդյոք Աստված», Մովսեսի ընկալմամբ, առանցքային է՝ «պոեզիայի տիեզերածողություն հայրենական իր ուխտի այս բանավեճը բարձրաց(նելով)» (Գ, 18):

Ի՞նչ է ուզում ասել քանաստեղծը՝ Հակոբ Մովսեսը: Ոչի՞նչն է, որ մերժում է Աստծուն, թե՞ Աստծու և ոչնչի միջև սահմանագիծ չկա, և հակադրությունները ծագում են միասնական մի կենտրոնից, որի առանցքային թիվը Զրոն է: Եվ երբ ունայնությունն էս հավելում թվին, այն բազմապատկվում է, բայց եթե թիվն իրեն համարժեք է, ինքն իր հայելին, ապա այն ժխտում է ինքը իրեն: Ուրեմն, ինչպես Մովսեսն է ասում. «Աստծու ներկայությունը մարդու ներկայությունն է, ինչպես որ Աստծո բացակայությունը

սուկ բացակայությունն է մարդու (Զի երբ Աստված չկա, նշանակում է՝ մարդը չկա)» (Գ, 53): Թող սա, ինչպես ասում է, «իր բերանով ասված լինի», որ ոչ թե հակադրության միասնության հեգելյան ոգով է ասված («Ոչինչն իր հերթին գոյ է և շնորհիվ իր մաքրության, ճիշտ նույնպիսի գոյ, ինչպես առաջինը»), որ նույնն է, թե ասվի. դրանցից յուրաքանչյուրի (գոյի և ոչնչի) անհետացումը հակադրության մեջ, որ մաքուր լինելիության և տարբերության հաստատումն է (Հեգել, Երևան, 1964, էջ 221), այլ Աստծուց օտարվելու (հեռանալու) և Որդու խաչելության կանչով վերապրելու բառի թաքունության (ալաթեյա), իմաստի, հայտնության, գոյի հաղորդության միջոցով ի հայտ գալու ուղի, որ ակնթարթի պես լուսավորում է գոյը, լռում հավերժի ակնթարթում: Սա նման է պողոսյան հայելու մեջ ներքևը վերևում արտացոլելու եղանակին, որն ասում է. «Այժմ տեսնում ենք աղոտ, ինչպես պատկերը հայելու մեջ, իսկ այնժամ պետք է տեսնենք դեմառդեմ» (Ա Կորնթ. 13, 12), որ մերժում է Նիցշեի «Աստված մեռել է» միտքը (ինչը ասվեց՝ նույնն է, թե մարդն է մեռել), հաստատում Լեոն Բլուայի «Աստված հեռացել է» սահմանումը, որ Հակոբ Մովսեսը բացատրում է ժամանակի «գաղջություն», մարդու հոգևոր անկման տեսանկյունից, որ Հովհաննեսը, իր հերթին, Լավոդիկեի եկեղեցուն ուղղված պատգամում այսպես է մեկնաբանում. «Այսպես է ասում Ամենը՝ հուսատարիմ և ճշմարիտ վկան՝ Աստծու արարածների Սկզբը. գիտեմ քո գործերը, դու, որ ո՛չ սառն ես և ո՛չ տաք... գաղջ ես՝ ո՛չ տաք, ո՛չ էլ սառն, հիմա պիտի փսխեմ իմ բերանից» (Յայտնություն 4, 14-16): Եվ, քանի որ, ինչպես ասում է առաքյալը, «ում սիրում եմ ես, նրան յանդիմանում եմ» (4, 19), այնպես էլ բանաստեղծը՝ հովիվը բառերի, բույրի և աստղերի, տանում է Ոգու մտուրը, մկրտում Որդով, որ խաչ էլավ՝ հաղթահարելու մահը, ունայնությունն ու թախիծը: Եվ «երկինքն է նրա աթոռը», երկիրը՝ «պատուանդանն իր ոտքերի», որ գոյի պատկերում, ինչպես հայելու արտացոլում, պատկերանում է կրկին՝ «բաց երեսով տեսնելով Տիրոջ փառքը ինչպես հայելու մեջ, նույն պատկերով նորոգվում փառքից փառք, որպես թե Տիրոջ Հոգով» (Բ. Կորնթ. Գ, 18): Մտքի աստիճանավորման այս անցումը, որ կա Պողոսի երկու թղթերում, շրջապատյտի ներքին զարգացման մակարդակներով, «Գործք» պոեմի լեզվաբանաստեղծական առոգանություններում, միմյանց պատկերելով, ներքևից վերև, ձգտում են հասնել Բացարձակին և Գոյին՝ արտացոլելու և ճանաչելու ինքն իրեն, այսինքն՝ ինքնարտացոլել իր պատկերը, որ մինչ այդ, շրջապատյտի առանձին փուլերում, ինքն իր ուրիշն էր: Սա նման է ջրերի հայելում ինքն իրենով հնայված Նարցիսի պատկերին, որ մինչ ինքն իր իրական ես-ը ճանաչելը, իր պատկերը ջրի հայելում դեռևս մեկ ուրիշն է (իր այլ ես-ը), որ, ի վերջո, ձգտում է հասնել իրեն (իր պատկերին): Այդպես

Էլ «Գործք»-ի ներքին ստրուկտուրան, որի առանձին հատվածները, շարունակելով միմյանց, հղացման հիմքով հաճախ կրկնում են միմյանց՝ շրջանակային արվեստի պոետիկայի հիմքով աստիճանակարգելով ասելիքը, շատ դեպքերում խախտում միմյանց սահմանները, որ Ժ. Ժենետը, իբրև պատմողական դիսկուրս, անվանում է մետալեպսիսի սկզբունք՝ «Գործք»-ի բացատրական, թեմատիկ և պատմողական փոխհարաբերությունները աստիճանավորման սկզբունքով ենթարկելով պատկերի ներքին վերափոխության և շարժման սկզբունքին, որի իմաստը ոչ թե էվոլյուցիայի կամ կերպարափոխության, այլ պայծառակերպման, նյութի հարության գաղափարն է, որ հնարավոր է Որդու իջման միջոցով, և որի պատկերը, պատմության կրողը այս աշխարհում բանաստեղծությունն է:

Հակոբ Մովսեսի ներքին բանավեճը, որ բանաստեղծության, նրա արտահայտման ձևի, պոետիկայի և լեզվի քննության հարց է, ունի մշակութային-փիլիսոփայական հիմքեր: Եթե ժամանակը չի ըմբռնում սա, ապա Մովսեսի պոեզիան մնում է անմատույց նրանց համար, ովքեր «հաց և թամաշա» են բեմադրում, էրոտիկ ցնցումներ ապրում, նյութը պատկերում նյութով բանաստեղծության այնպիսի անվան տակ, որ շունչ և ոգի չունի: Իսկ Մովսեսի համար առաջնայինը գեղագիտական այլախոհությունն է, ոչ թե այսօր էլ թմբկահարվող կեղծ դիսիդենտականության ծնծղան, որի ռիթմը էստրադային է, կշռույթը՝ պորտից ներքև, կոնքերի և հետույքի ցուցադրում, պատմությունը՝ ժամանակագրության քրտնահեղեղ: Բանաստեղծին տրված ժամանակը այլ է՝ իրականը տեսնել անիրականի, եղածը (եղելությունը) չեղածի մեջ, որ ավելի հարուստ հանքաշերտեր ունի, ինչպես որ կյանքի և մահվան գոյաբանական հիմունքը, որոնք շարունակվում են միմյանցով ու միմյանց մեջ: Փիլիսոփայական իմաստով, ես կարծում եմ, Մովսեսի պոեզիան, ժառանգական փոխակերպման առումով, կապված է Պլատոնի և նորպլատոնականության (երկնքի իպոստասը. երկինքն է մատնացույց անում), Արիստոտելի (երկրի իպոստասը. երկիրն է մատնացույց անում), Շելլինգի Բացարձակի տեսության, Լեոն Բլուայի քրիստոնեական գոյաբանության, Շտայների «ինքնագիտակցող ոգու» ընկալման հետ, իսկ մշակութային առումով՝ Նարեկացուց մինչև Մեծարենց, Տերյան, համաշխարհային գրականության մեջ՝ Դանտե, Նովալիս, Հյուդեբրինից մինչև Ա. Ռեմբո, Մանդելշտամ ու Թրակլ, Ռիլկե և այլն, որոնց մշակութա-ձևաբանական հիմքը, աշխարհայեցությունը, զուտ գոյաբանական առումով քրիստոնեական (արևմտյան) ըմբռնում է: Այսինքն՝ Մովսեսի պոեզիայի նախահիմքը գեղագիտական առումով փիլիսոփայական է (փիլիսոփայությունն է), մշակութային առումով՝ կրոնը (քրիստոնեությունը): Ուստի այն վերլուծելու համար անհրաժեշտ է մեկնաբանության այլ գործիքակազմ, հոգևոր-փիլի-

սովայական կարգերի համադրական ըմբռնում: Ահա ինչու Մովսեսը Աստծո և մարդու մասին Միզավետի հնձվորներին ասում է. «Ես ձեզ համար բառերով մի տեղ եմ պատրաստում, որտեղ ձեզ չեն դիպչի գերանդիները ժամանակի (Գ, 53): Իսկ ի՞նչ է «տեղը»: Մովսեսի մեկնաբանությամբ՝ Պոեզիան է, «որտեղ (նա) գրանցել է ամեն ինչ՝ սաթը, ապրշումն ու քրքումը և այլ բարիքները կենաց, որոնք գնել է(ի) և բարձել քարավանի(ս), որը, սակայն, ավա դ, թալանվելով տեղ չհասավ» (Գ, 9): Բանաստեղծն այսպես, կորուստների ծանրությունը սրտում, նստել է «լեզվի ծառի հովին», ծամում է խավարի դառը հացը, խորհում ժամանակի մասին, որ «այլ բան չէ, քան անհայտ իր բնից մեր ոտքերի տակ ընկած իր կույր ձագին ծղրտալով փնտրող մի ծիծեռնակ» (Գ, 59): Պոեզիան, սակայն, գոյության երաշխավորը չէ, երբ բառերը դրվում են ունայնության վրա, թեև բանաստեղծը, ադամորդու հեծեծանքը սրտում, նախապես քաջատեղյակ է և գիտի «այն բաները, որոնք խուսափում են լեզվից» (Գ, 72), ուստի ջրասուզակի պես նետվում է օվկիանոսի յոթերորդ հատակը, ուր պղպջակներով սնվող ճգնավոր ձկները չեն ուզում հայտնաբերված լինել: Եվ, քանի որ միտքը չի սպառվում, ինչպես որ չի սպառվում ժամանակը, Հայլեյի աստղի շրջապտույտը, որին մարդը կարող է հանդիպել մի անգամ միայն, փոխակերպում է Խոսքի, որի նախահիմքը «Գործքն» է ավետարանական (մշակութային) իմաստով:

Հեռացումը Նրանից, ինչպես Խոսքի ոլորտից, որ ասվում է Բլուայի կոնցեպտում, ծնում է թախիծ ու միայնություն: Ուստի դարձը դեպի Նա, բանաստեղծին, մարդուն դարձնում է **աստվածորոնող** (ինչպես ասվում է՝ «բանաստեղծը միայն Աստծո համար է գրում» (Լեոն Բլուա, Երևան, 2023, էջ 8), իսկ հոգու նորոգությունը՝ հոգևոր մարդու նորոգություն է): Պոեզիան, ուստի, Պառնասում չի ծնվում, այլ Գողգոթայի բարձունքում, որտեղ իր և իրականության ոչ թե փոխակերպվում ու վերափոխվում են՝ այլաբանորեն կամ այլ կերպ, այլ վերափոխվում-պայծառակերպվում՝ հաղորդության միջոցով մակաբերելով և մակաբերվելով Բացարձակի իմաստից: Այլ բան, որ ժամանակը «գաղջ» է, երկրի իշխանը՝ սատանան, որ ծնում է զանազան «իզմեր», մոլորում է մարդուն, կուրացնում Պոեզիայի տեսանող աչքը, ուստի սուրբ հոգին, Եսայի մարգարեի բերանով ասում է. «Լսելով պիտի լսեք և չպիտի իմանաք, և տեսնելով պիտի տեսնեք և չպիտի տեսնեք, որովհետև այս ժողովրդի սիրտը կարծրացել է և իրենց ականջներով ծանր են լսում ու իրենց աչքերը փակել են, որպեսզի երբեք աչքերով չտեսնեն և ականջներով չլսեն և հոգով չիմանան...» (Գործք, 28, 26): Բայց ինչպես ասվում է՝ «Տիրոջով (ենք) վերաճում սուրբ տաճարի, որի մեջ դուք էլ նրա հետ կառուցում էք որպես բնակարան Աստծո՝ Սուրբ Հոգու միջոցով» (Եփեսացիներին, 2,22): Ինչո՞ւ: Որովհետև Որդու սերը և ողորմածությունն ավելի մեծ է, քան

մարդու ամեն մի հանցանք, ժամանակի գաղջություն: Ուստի Մովսեսն էլ իր «Գործք» պոեմում, իմաստության գորովը սրտում, ոչ թե անգոսնում է ու դատափետում գոյությունը, այլ, իջնելով ճշմարտության անդունդը, մարդու հոգին փորձում է վերափոխել, չհեռանալով իրականությունից, անկումից վերև ընթանալով, ճանաչելով մեղքի, քավության ու խոստովանանքի դառնությունը, որ նման է Պետրոսի փորձությանը խաչելության օրը Երուսաղեմում, նույնը, ասես, վերապրում Արցախ աշխարհում, երբ, լուսաբացից առաջ, քնած բանաստեղծի ականջին, հավը երեք անգամ կանչեց: Նա վեր թռավ սուսկումով:

Ահա այսպես, մեկից, ինչպես Հոգեգալստյան օրերին, իր այս գրքի պատկերները իջան, հոգին խաղաց վրան, Աստված թոնիրը բորբոքեց իր հացթուխության, և բանաստեղծը ցած իջավ «բառերի ցանցն ու վարմը ուսին», հասկանալով, որ «կենաց սերմը խոսքն է»,<sup>1</sup> և ահա, իր սեղանին թուղթն է ու թանաքը, և իր այս գիրքը նշան է հայցողի, որ, երբ ասում է՝ ժամանակ, նկատի ունի կռապաշտ այն որսորդին, որ բլուրներին իր քերձեներին հարայ-հրոցով բաց թողեց իր վրա, իսկ երբ ասում է՝ «կյանք»,<sup>2</sup> «այդ ի՞նչ ներկայություն է,-հարցնում է բանաստեղծը,- որը բացակայությամբ է այդպես ներկա... Բայց երբ խոսում է բանաստեղծի մասին, այն շանը նկատի ունի(ի), որն ընկել է նրա՝ Բացակայի հետքի վրա» (Գ, 37): Բանաստեղծն ահա այսպես, չի գրկում իրեն ո՛չ կյանքի, ո՛չ մահվան ընդերքը պեղելուց, հաշվառում է մատյանները գոյության, խանութի իրերը՝ իր սպառման բրինձը, հույսերի ոսպն ու կորեկը, որոնք գնորդ չունեցած, որովհետև իր գնորդները ոչ թե պետական գանձարանից, այլ, դրա փոխարեն. իրենց թախիժով են վճարում, բայց բանաստեղծը, հավատարիմ բառի հրապուրանքին, ինչպես երգի հովվապետական նվիրակը, կյանքը չի անգոսնում և, դիմելով կյանքը մերժող բելագուններին, ասում է՝ «կյանքը չէ՞, որ ապահովում է ոչ միայն մեր, այլև մահվան գոյությունը,-նրա երաշխիքը հենց դո՞ւ չես, Կյանք» (Գ, 33):

Կյանքն, ահա, ինչպես կեսօրի լույսն իր զենիթի ճյուղին հյութով լցված միրգ, ինչպես մեներգը աղբյուրի, երկրի ընդերքից ելնող Աստծո ավելցուկ, որ կանչում է բոլոր ծարավներին, երկրի աչքից բխող լաց, մեր մեռյալների բերանից բխող զով խոսք, երգի Ամաղեուս (Աստվածատուր), որ մեր ջրարբներում է կարկաչում, որով Աստված ուզում է մեր լացը կիսել, ասել Այն, ինչը «սուրբ գրքերում գրի չի առնվում» և հանձնարարված է, որ բանաստեղծի բերանն ասի այն, իր Սիրիուս դստեր բաժինքը մղկտա, կանգնի հայելու առաջ, նայի բանաստեղծին, ում դեմքին մոր աչքերն են քաշված: Սա է երգի բանալին, գաղտնիքը անհունի, որ բանաստեղծին տրված է իբրև շնորհ՝ հավիտենության այդ ակնթարթը ապրելու, ներբողի ներկայություն-

նը Նրա, որովհետև գոյությունը գոյությամբ է սերմանվում, մահը հարությամբ մեկնաբանում:

Հակոբ Մովսեսի ոճը բանաստեղծական է և աֆորիստիկ, որը, միասնության մեջ, վերաճում է փոխաբերական (այլաբանական) խոսքի: Բանաստեղծությունն, ուստի, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, «ոչ իր է, ոչ իրերի նկարագրություն, ոչ էլ մոայլ բանդագուշանք ու բարբաջանք կամ էլ, Աստված մի՛ արասցե, գոյության գլխին թափվող լուտանք» (Գ, 43), այլ «Տիեզերքի հացատունը», «անհաս թոնրատուն՝ ոսկե ծուխը վրան», որ «բորբոք փռերում մտավոր հացը» մեր սեղանին է դնում, բորբոքում խոհը՝ ասես կրակը հնոցում: Իսկ թոնիրը էլ ինչպե՞ս անվանի բանաստեղծը, որ լավ լինի՝ Եզեկիելի բերան, որ եթե աշխարհ է գալիս անվան ու բառերի փոխակերպված, «հացթուխության այլուրը բաղդատված է նրանում Աստծո ամբարներում լցված յոթ տարրի հետ, հացի գնդերը՝ ինը մոլորակների հետ է համեմատված» (Գ, 206): Օրենքը երկրի, սակայն, այսպես է ասում. «Ինչ ուզում է երկիր իջնել, մոր մեջ պետք է մտնի. այդպես էլ բառերը, եթե սին չեն, ինչպես քամու վազքը երկրի երեսին, պետք է ծնվեն սրտից» (Գ, 123): Բանաստեղծը ահա ինչու «սրում է ականջը, ինչպես կարմրակատարիկի ձագը դեղնակտուցը աղերսական ճչալով մեկնում է մոր կտուցին» (Գ, 123), «կյանքը իբրև բերկրություն ազդարարում» (Գ, 111): Ինչո՞ւ: Որովհետև «թթխմորը տաշտում նույնն է, ինչ խոսքը բերանում մարդու» (Գ, 206), որ լեզվի առողջանությունները, Նիագարայի ջրվեժի նման հոսող, իր վեղիբրն է կարկաչում՝ բանաստեղծի զգացողությանը հուշելով Միամանթոյի վեղիբրը, ուր թեթև են իրերը ծովի մակերևույթի վետվետացող ալիքների լագուր կշեռքներին...

Հակոբ Մովսեսի տեսանկյունը, ինչպես Բլուայի գոյաբանական քրիստոնեությունը, սոցիալական կողմնորոշում չունի, այլ միայն մշակութային: Հասարակական իմաստով օտարումը աստծուց, Բլուայի մեկնաբանությամբ, կարող է միայն բուրժուա ծնել (մեր օրերում՝ օլիգարխ), սպառողական և քաղքենի մի անհավատ, դրապաշտ և օգտապաշտ մի Պիդատոս՝ ձեռքերը լվացող, որ փրկությունը տեսնում է ոչ թե աստծուն նմանվելու, այլ բարեպաշտության քողի տակ կեղծ գոհունակության և հարմարավետության վիճակի մեջ գոյատևելու: Մովսեսն, անշուշտ, իր հայեցողությամբ երեսապաշտ այս «հավատավորին», որ ոչ մեղքի զգացում ունի, ոչ անմեղություն, կարելի է ասել, շրջանցում է՝ հիմնվելով Բացարձակի որոնման, հոգևոր նախասկզբի ներկայության հիմքի վրա, որ հնարավոր է Որդու միջոցով, որովհետև՝ ասվել է՝ բանաստեղծությունը Որդին է մարդու, և, ինչ լինում է և կա, նրանով եղավ ու կա: Ուստի, ինչպես ասում է Մովսեսը, «Աստծու երջանկությունը մեզնից, ապրողներիցս է կախված» (Գ, 26), և նրա ներկա բա-

ցակայությունը թույլ է տալիս, որ բացահայտենք նրան բացառապես ահատապես, մեր ներսում: Այսինքն՝ մեկնարկելով Աստուծուց, դառնում ենք կրկին նրան՝ որոնողի հոգևոր աչքը մեր շրջելով ներս, գոյության խարխուլը որոնելով հոգու հայելում:

Աշխարհը, մարդը Որդու գոյության նշաններն են, նա՝ սկիզբը ամենայնի: Կռապաշտական թախիծը, որ օտարել է մեզ Որդուց, օվկիանոսի ալիքի է նման, որ տանում է իր հատակը, բայց մենք Նրա կողոսկրից ենք արարված: Նրա որոնումը մեզ ուժ է տալիս, և չգոյությունը (թաքսնությունը) այն ծննդկանն է, որ արարում է կյանքը և մահը, խորդուբորդ ուղիներով մղելով ցած, ուժ տալիս գոյին՝ փարատելու նրա գիշերների ձանձրությամբ: Իսկ բանաստեղծը, աշտարակից պարանով ցած իջնելով, երկրային գոյությունն է հաշվառում, եղած և չեղած բաները երկրի վրա՝ երկնի հայելու նմանությամբ պատկերելու այն: Ահա ինչու ոչ հայրերը նախնի, ոչ մեռյալները մեր, երգի նվիրական վարպետները չեն մերժում բանաստեղծին: Նա կյանքի, մահվան, ժամանակի և իր մասին աֆորիզմները, ասույթները և համեմատականներն է սուր սլաք նետում՝ ինքն էլ հայտնվելով իր ասելիքի թիրախում: Նետն արձակելով՝ վազելով կանգնում է նրա դիմաց, տարվում պոեզիայի մոլախաղով, թեև խաղամուկ չէ: Ինչքան էլ բանասարկեն՝ դասալիք չէ և չի հեռանում իրականությունից, իմաստությունը այս երկրում ընդունում է այնպես, ինչպես օձը հող ուտի: Չար ոգին գալիս է իր ետևից, բայց բանաստեղծը ոչ հրից է վախենում, ոչ Կեսարի ցասումից, այլ միայն «մուրացկանների և տնանկների վկայությունից» (Գ, 47): Եվ այսպես, բանաստեղծի լեզվին «ժամանակի դառնությունը, թևի(ս) տակ՝ միակ պատճենը մի գրության, որի բնագիրը երբեք չի եղել ու չկա» (Գ, 85), դատապարտված մենության և ողնաշարի ցավին, խոսքի հարբեր է կուլ տալիս երկրի բժշկապետերի խորհրդով՝ քաջ իմանալով, որ իրեն ոչինչ չի օգնի:

Հակոբ Մովսեսի պոեմում, զուտ ստրուկտուրալ առումով, շրջապատույտի առանցքով, պատկերները, իմաստների աստիճանավորման հունով, ձուլվում, լրացնում և անգամ հակադրվում են միմյանց: Ուստի ժամանակը, պատմությունը, կյանքը և մահը, իրադարձությունների ոլորտում քննվում, բայց պատկերի վերափոխմանն են հանգում գոյաբանական իր իմաստի՝ Բացարձակի ընկալման մեջ: Մովսեսի «Գործք»-ի առանցքում ահա ինչու այդքան խոսվում է ժամանակի մասին, և բազում համեմատություններ ունի ասված ժամանակի մասին բանաստեղծը, հայեցության երկաստիճան այնպիսի մի շրջապատույտ, որն առնչվում է կյանքի և մահվան, պատմության խնդրին: Ժամանակը մերթ «մեր շեներով անցնող թռչնորս անցորդի է նմանեցնում» (Գ, 20), մերթ, նորածնի ծնված օրից, նրա խուփ բռան մեջ տեղադրված ռումբի», որ «երկրի վրա սրտի առաջին զարկով միանում է և,



թիկ-թակ,-սկսում է գործել» (Գ, 32), այն «քերծեն է (նաև) արագավագ, որը որսորդը շվացնելով բաց թողեց մեզ վրա» (Գ, 83), բայց և՛ «արքայական հարկահավաքը», որ, ասում են, «ամեն ինչ բռնագրավեց ու տարավ, սակայն նա մեզ ցույց է տալիս այն սեղանը, որը նրա տարածներով ծանրաբեռնվեց ու ճոխացավ» (Գ, 85): Ուրեմն, ժամանակը, ինչպես կայարանում, ուր «ամեն մի ժամանում մեկնումով է լցված», և գուր է ակնկալել, թե գնացքին ընդառաջ գնաս, նա կվերադառնա, կամ, հետևից վազելով, կհասնես նրան: Հավերժն էլ, կարծես, կայծակի է նման, որ «ակնթարթի հայելում նայում է իրեն, հողակցվում ու հանգստանում» (Գ, 72): Այդպես էլ կյանքը և մահը, որ գոյության խարիսխն է, ուստի ասվում է՝ «գոյությունը բույնն է չգոյության» (Գ, 142), բայց թե ինչի հետ պետք է համեմատի մահը բանաստեղծը, երբ իրեն տրված է շնորհը «ամեն ինչի հետ ամեն ինչ համեմատելու», մահվան դեպքում իրեն դա տրված չէ: Ցնցվում է ուստի բանաստեղծը գոյության սարսափից՝ տեսնելով, թե ինչպես գոյության բեռը մեջքին օվկիանոսի ձիթապտղագույն կրիան տանում է մահը «ցամաքի ծննդավայր» (Գ, 127):

Գոյությունը մահվան առաջ անառիկ է, ուրեմն և նույնն է այստեղ, «ինչ աղավնին երկար ջրհեղեղից հետո ձիթենու ճյուղն առած տապան վերադառնա», ինչ «կղզեարևակ ուղղափառները նույնը ծնունդի մասին են ասում» (Գ, 24): Ուստի «մահը մահվան հետ ոչ մի առնչություն չունի» (Գ, 22): Բասաստեղծը այն իբրև անմահության մտահղացում գիտի, որ գոյության հետ նշանադրությունից հետո «գոյության ապացույցն է միակ» (Գ, 29), կյանքի հայելին, որի մասին մեր մեռյալները գիտեն: Սակայն «չգիտես՝ ունեցվածք է անանց, թե՞ նա, ով ցիրուցան է անում և մսխում մեզ անխնա» (Գ, 61),- հարցնում է Մովսեսը, որ հարցի մեջ իր պատասխանն արդեն ունի:

Անշուշտ, բանաստեղծի մեկնաբանությամբ, կյանքը և մահը նույն ծխականներն են նույն գմբեթի տակ» և, «ինչպես ամեն ինչ՝ չգոյությունը, թեև բացարձակն է», որ, ինչպես «նետաձիգը եղեգներում թաքնված՝ նետն ուղղ(ել) է գոյությանը՝ նրա գարշապարին» (Գ, 90-1), բայց էջմիածնի ժամասացությունը բանաստեղծի հարցին, թե ի՞նչ է մրմնջում մահը, նպատակն իր ի՞նչ է ի վերջո, մի թե այն, որ կանայք փակ լինեն, քող գցած մտնեն եկեղեցի, չնայեն ոչ մեկի աչքերին և կանգնեն սյան տակ մեկուսի, թե՞ շնորհ է այն, որ հարությունը սրբագործվի: Գուցե այս վերջինը, որովհետև մարդը (բանաստեղծը նաև) ինչպես ասում է, «դրամագլուխ է տիեզերքի դրամատներում, որի տոկոսներով է Աստված իր հոգսերը հոգում» (Գ, 112): Ուստի մարդն էլ աշխարհ գալով, «բախվում է գոյությանը, ինչպես կռփամարտի ասպարեզներում մուրճն է բախվում գոնգին՝ տարածելով գնգոցները չորս դին» (Գ, 255): Կարո՞ղ է սակայն բանաստեղծը շրջանցել

մահը, ինչի մասին միայն մեռյալները գիտեն, որոնց միտքը ոչ հանգչում է, ոչ էլ ժամանակի փեշերից են կախվում: Ուստի անմեռությունը, ըստ Մովսեսի, վաստակ է, որ նույնն է թե՛ այս, թե՛ այն աշխարհում: Այլ բան, որ ժամանակը և պատմությունը, ինչպես եղածի, այնպես էլ չեղածի պարունակներում են ապրում, հակադրվում և փոխակերպվում միմյանցով: Եվ դրա մասին չեն կարող պատմել թանգարանները և նրա զբոսավարուհին՝ չիմանալով «անկման ու վսեմության բոլոր իրերի մասին» (Գ, 60): Մինչդեռ «չեղածի պատմիչը լինելու ինչ հնարավորություններ է հուշում», բայց, ինչպես Մովսեսն է հավելում՝ «եղածը սուկ թերմացքն է չեղածի» (Գ, 60), այն «աղբն է կուտակված, որ այնտեղ քուջուջ անող մուրացկանները ոչինչ չեն գտնի, բացի թերմացքից ու բորբոսնած թափոնից» (Գ, 23): Ահա ինչու բանաստեղծը մի անգամ էլ է հարցում անում Հուստինիանոս պատմիչին. «Պատմությունը հրաքօղի է, որն իր ընդերքներից ծծումբ ու լեղի է ժայթքում» (Գ, 58): Դրա համար էր, որ մեր պատմիչն էլ հորդորում էր բանաստեղծին, որպեսզի չգնա անցնելու մութ թունելներով, նրա լապտերը այնտեղ ինչ պիտի լուսավորի պատերին, բացի մի քանի բորբոսից, որոնք խավարում են ծաղկում: Ուստի Մովսեսի հարցը հուսահատ, ինքն իրեն. «Ե՞րբ պետք է վերահաստատվի Հայոց թագավորությունը», - մի պատասխան ունի՝ իր այս գրքի պատկերներում, որ Հոգեգալստյան օրերին Հովհաննես հրեշտակը կմեկնի և կասի՝ «ա՛ն այս գիրքը և կեր»... Եվ բանաստեղծը, «երկրի աղբանոցները շրջանցելով, գաղափարների գորշահոտությունից քիթ(ը) փակած» (Գ, 61), ընդհատելով իր ներքին ճամփորդությունը Աշոցք, Մեղրի, Ջաջուռ կամ Սիգավետ, «նորից կանդրադառնա քեզ»: Որովհետև այդպես ընդլայնվում է ավերակը, կործանվում մայրաքաղաքը, որ ոսկերեքան Եղիշենները ողբան և պատմեն աշտարակին, թե ինչպես ընկավ նետաձիգը և միայն կորուստը՝ երկրի օրենքը, մնաց ողջ հասակով կանգուն, երկրի պատերի տակ շալը գլխին քաշած թշվառ մուրացիկը, որ «Պատմությունն է՝ իբրև կորուստների մնացորդաց»: Բայց Մովսեսը այն բանաստեղծն է, որ գրուցակցությամբ Կայի և Չկայի, «գրիչը թաթախում է թանաքի մեջ և մեջտեղ հանում պոեզիան՝ իբրև մարմնի վարկած» (Գ, 149), ով կանգնել ոտքերի մատների ծայրին, նայում է ծովի պատուհանից, որ իր մեջ է քաշել գույնը բացակայի: Նա կապավորն է երկնքի, պոեզիայի Սուտլիկ Ռոսկանը, որ ոչ մի ճշմարիտ բան չիմացավ, որ այնքան սուտ լիներ և ոչ մի սուտ, որ այնքան ճիշտ լիներ և, ասում է կրկին, «ինչ լինում է, այո, պատմության մեջ է լինում, իսկ ինչ կատարվում է, միայն բանաստեղծության մեջ կարող է կատարվել» (Գ, 125-126): Եվ այդ ճանապարհին Վարդն է, որ բռնկվել է ու Շարականն է կանչում, իր երգասացին հրապուրում:

### Շարականք

Հակոբ Մովսեսը դեռ «Լույս զվարթ» (2009) գրքում էր ասում՝ «շարականոց իմ.. գամ ու փարվեմ քո պարտեզներին», իսկ «Գործք»-ում շարունակում է. «Ես մի անգամ պատկած էի բլրի լանջին: Հենց այնտեղ էլ արժանացա տեսակցությանը երեք արտույտների.- մեր հայոց շարականներում դա կոչվում է «օծումն երգութանով՝ հանուն գովերգումի» (Գ, 115): Եվ լավ չի հիշում, հարսանյաց հանդես էր՝ «որտե՞ղ էր, Կաննո՞ւմ, թե՞ Լանջիկ քաղաքում,-Մարդու որդին ճոխ սեղան էր բացել», սակայն «հրավիրյալների մեջ (իրեն) ամենաշատը կյանքը հրապուրեց, քանզի բաց էր, բաց էր սրունքը գեղեցիկի» (Գ, 115): Իրապատում է սա, թե՞ հրաշապատում, որ Մովսեսի գեղեցկաբանական ընկալման մեջ շրջանակված է վեհի՝ երկրային պատկերների հանդեպ զմայլանքի և Բացարձակի՝ նմանության արարողությամբ. առաջինի դեպքում զմայլանքն է բանաստեղծի, որ բացեց նրա լեզուն Թալին գավառում և Չքնաղին տեսավ, իսկ Արցախ աշխարհում, գեղջուկի տանը, դեռ առավոտ չէրած, հավը կանչեց երեք անգամ, իսկ երկրորդ դեպքում՝ յոթերորդ ընթրիքի կամ Աստծո ներկայության ժամն է, երբ բանաստեղծի պատուհանին է դրվում «բույքի յոթներորդ ճաշատեսակը», «տապական ցնորքների», ոսկյա ափսեներում՝ «լռության բերանացիները»: Իսկ երբ մի անգամ վրան էր խփել Աշտարակի ընկուզենու մոտ, բարձրացնելով աչքերը, ինչպես Աբրահամը, երեք հոգու տեսավ: Ընդառաջ վազեց, որպեսզի սեղան բացի նրանց առաջ, բայց նրանք ասացին՝ թող այն սպապակը՝ Միսաք Մեծարենցը բացի, նա մատուցի լույսի օշարակը, իսկ մի այլ անգամ, հոր մահից առաջ տեսած երազն իջավ վրան, ուր ասվում էր, թե իրեն է «հանձնարարված Հայոցի սպասավորությունը» (Գ, 39-40): Եվ ահա, բանաստեղծը, իր դուկասյանը գրի առնելով, դիմում է Թեոփիլիեին՝ աշակերտին և ունկնդրին, և ասում է, թե ինքը այն բանաստեղծն է, «ով ողորմության թասը դեմը դրած՝ նստում է կայարանի սպասասրահներում, և իր բոլոր պատկերները անցնող ուղևորներից ստան(ում)», մտնում է շուկա և ոչ թե դրամով, այլ «բառերով է վճարում բնամթերքի համար», «վերջի նորաձևությամբ չէ հագնված», սակայն ամբոխի մեջ կճանաչեն իրեն «ուսին կախված աստղից» ու ծիսակարգից, որով իր «հետադարձի(ս) տոմսն առա(վ), քանզի «ամեն ժամանում մեկնումով է լցված» (Գ, 72):

Հակոբ Մովսեսն ասես թաքնատեսի զգայականությամբ, աշխարհագետի աչքով քարտեզագրում է երկրի հոգևոր ու առարկայական սահմանը Աշոցքից մինչև Ելփին, Ղափան ու Մեղրի, որովհետև Պոեզիայի հայրենիքը անուն ու անվանում ունի: Ընդգրկում էրկրի հոգևոր-պատումային անքնին շերտեր: Շարունակելով իր Անաբասիսը, բուսաբանի նման վերծանում է

աշխարհի գույներն ու բույրերը, ճշգրտում երկնքի աստղազարդ քարտեզը՝ Սիրիուսը, Սատուրնը և Ալդեբարան աստղը, շրջում մեր հանդ ու անդաստաններով՝ մեկ առ մեկ տնտղում ծաղիկներն ու բույսերը՝ զաֆրան, կակաչը ու վարդը, թռչունների նվագը ունկնդրում, ներս թողնում բառը՝ «Աստծո և մարդու կապավորին» վկայելու Հայաստանը իբրև նախավկա, Պոեզիայի փոխանուն:

Մակայն, որպեսզի ճիշտ դիտարկենք Մովսեսի հայեցությունն այս պարագայում, կարելի է այն սահմանել այսպես. իրերի նախահիմքը նախորդում է նրա իրական պատկերին: Ուստի պոետի ճանաչողության հայելին իրը (եղելությունը) ընկալում է ոչ միայն մտքի (բանականության), այլ այդ բանականության լույսի (իդեայի) միասնության մեջ: Որպես արվեստի (պոեզիայի) ըմբռնում Ռ. Շտայներն այն անվանում է «գեղեցկաբանական շողանքի (das Schein) ոլորտ»: «Ինքնին գեղեցիկը», ուստի, ըստ փիլիսոփայի, հանդես է գալիս այն դեպքում, երբ առարկայի հայեցության և նրա իդեայի միջև ներդաշնակություն կա: Բայց երբ հայեցողությանը գերազանցում է իդեան, դառնում ավելի նշանակալի, ապա աստվածայինը (իդեան) նահանջում է, տեղ թողնում երկրայինի համար: Հիացմունք պատճառում է սակայն աստվածայինի (իդեականի) և երկրայինի (իրայինի) համաչափությունը: Բայց երբ հայեցման համար անհնար է, որ բանաստեղծը գտնի պատկեր, անասելին ինքնին դառնում է **թովիչ**, ինչպիսին Մովսեսի պոեզիայում արտույտն է կամ բոսոր վարդը: Ջուտ պատկերային իմաստով դրանք անգամ փոխաբերություններ չեն, այլ ավելի ծավալուն՝ **այլաբանական մետաֆոր**, որ բանաստեղծի անցած տասնամյակների պոեզիան, շրջապտույտի իմաստով, շաղկապում են «Գործք»-ին: Մովսեսն ահա ինչու, կռահելով սա, ձեռքը տանում է սրտին, խոնարհվում Ջաջուռ գյուղի մատուռից իջնելիս, երբ արտույտը երգելով իջնում է ցած իր հետ՝ ուղեկցելու և բանաստեղծի մենությունը կիսելու (Գ, 65): Իսկ ահա վարդը, նրա բանն այսպես է՝ ասում է բանաստեղծը: Երբ վարդի բույրը տարածվեց, բանաստեղծը, որ ինքնամփոփ էր ու հաստատուն մինչ այդ պահը, վարդի բույրից ներշնչված, չի կարող այլևս չհետևել նրան: Վա ըդն ահա, «գաղտնի ուսմունքն» է անհայտի, «հռիփսիմյան ուխտի կուսակարմիր միանձնուհի, մի Վաղ եկած», որ, Մովսեսի պատկերմամբ, երկրի վրա միակն է, որ նման է Աննամանին (Գ, 78), իսկ Դիոնիսոս քահանան՝ «երկրային քահանայապետության ութերորդ դաս» է անվանում վարդին՝ ակնարկելով, որ «վարդը նույն քերովբեն է, միայն թե նրա աղոթքը նրա բույրն է, մարդիկ» (Գ, 79): Արարչական նախասկզբից այդ հեռացումն է, որ Ատլանտյան թախիժ է ծնում՝ ինչպես պլան-թալանի դուրս եկած հրոսակ, մենության դատապարտող, որ նման է ջունգլիներում շրջող հովազի: Դրա համար է Մովսեսը

ասում՝ «Զգոն եղեք», «նրա դեմ ձեր դաշտերում խրամատներ փորեք, բա-  
բաններ շարեք, պարիսպներին դիպուկ նետաձիգներ դրեք» (Գ, 110): Բա-  
նաստեղծն, ահա ինչու, բազում շրջագայություններից հետո, հանգրվանե-  
լով Էջմիածնի պարիսպների տակ, երբ դարի մեծամեծերը չկարողացան  
սփռվել թախիժի այս ահագնության դեմ, մի քարի նստած, աղերսում է իր  
պատկերները, որ, դարձի նշանով, **Շարականն** է՝ Պոեզիայի և Վարդի փո-  
խանունը, Թուղթ գրում Դվինից իր բախտակից ընկերներին՝ իբրև անհայ-  
տի կարոտի նշան, ուղերձներ հղում Երևման գալիքին, որ, կրկին, Պոեզիան  
է («քանզի ամեն բան միայն քո մեջ է երևում, ով Երևման գոտի») (Գ, 25):

Ամեն անցում կորուստ է ու ավստսանք: Բայց այդպես է, և բանաստեղ-  
ծը գիտի, որ անցողիկն իր հետ կտանի ամեն ինչ, կմնա միայն այն, ինչ  
կյանքի ընծաներն են թանկ: Սերը միակն է ուստի երկրային կյանքում, որ  
իր միջից կորզեց իրեն, տիեզերքի տոնավաճառում սերը մեծ եղավ լեզվի և  
գոյության գամբուղից: Սերը, ինչպես լույսի արտաբխումը, որի մեջ կանգ-  
նում և ասում է բանաստեղծը. «Ամեն ինչ շիրիմ կմտնի, սակայն դու, լույս,  
հավերժ կոստոստես ու կթռչես, արտաշիրիմ օծյալ» (Գ, 134): Գեղեցիկն է  
ահա լույսի ընծան, տիկնանց տիկին մայիսը, որ, ի պատասխան տրտմութ-  
յան, «երկիրը իր Վարդը հանեց՝ Ալ Անիմանալին» (Գ, 135):

Բանաստեղծը սակայն երկրին միշտ սիրահարված է եղել, թեև ոտնա-  
թաթը միշտ դիպել է գոյության, ժամանակի գարշապարին, անգոյության  
փաստարկներին հակադրել է սակայն ծոցի ճառագայթը խոցող՝ լույսը, ին-  
չը հնարավոր չէ երբեք «դագաղ դնել և հող լցնել վրան» (Գ, 139): Եվ շարա-  
կանը հենց այն տեղն է համարում, ուր բանաստեղծը հույժ կարևոր երեք  
«անձի» անդրադառնա՝ մայիսի սև կեռնեխը, որ «եթե սգավոր է, ինչո՞ւ է  
(նրա) երգը այդպես ցնծուն», ապա մարգարիտը, որ «քաշվում է խեցու մե-  
նաստան և լռության մայրապետների հսկողությամբ ճգնում... մինչև Մեկը  
գա», ինչպես նաև՝ խնձորակեր հրաշափառ որդը, որի աչքերը չեն երևում,  
բայց լույսի արագությամբ սլանում է դեպի ամենահյութեղը, դեպի «զենի-  
թում հուրհուրացող կարմրաթուշ Ալդեբարանին բուրումնավետ» (Գ, 143-  
144): Այդպես էլ բանաստեղծը, ում ճակատն ակոսում է խոհի գութանը,  
ափին պահպանում է քարե ադամանդը, բուռը խուփ պահում, որ այն  
չկորցնի:

Այսպես, Ղևոնդյանն իր հնչեցնելով, Մովսեսը, որպեսզի սրտխառնուր  
չապրի ունայնությունից, անտեսանելիի հետքը ընկալում է խոհի և մտքի  
տեսանելի առանցքով, որ կրակն է, օդը, ջուրը և հողը: Գոյության նախա-  
հիմքը այսպես էր մեկնաբանում վաղ անցյալի ուսմունքը: Բայց բանաս-  
տեղծը նախընտրում է թանաքը՝ իբրև մեկնություն հինգերորդ տարր: Եր-  
կիրը թեև նրան պատասխանում է իր նշաններով և ասում. «Իմ խոսքը իմ

աղբյուրներն են», բայց բանաստեղծը «գրիչը թաթախում է թանաքի մեջ և մեջտեղ հանում պոեզիան՝ իբրև մարմնի վարկած» (Գ, 149), որ, գուցե, գուգահեռն է «տիեզերքի ու երկրորդ Արուսյակի»: Բանաստեղծն այսպես ցած է իջնում գոյության Գողգոթայից, որ ցած-ը հառնի վեր: Նա է բանաստեղծն ուստի, որ նման է բնեռախույզի, որ «խորանում է գույգ բնեռներում, մինչև սթափվի մի կանչից», այնուհետև «պատկերների մի գիրք թաթերի մեջ առած», ասես վերադառնում է տապանից, գիրքն իր պատկերագիր անվանելով «վերջին գիրք» կամ «Հայաստան՝ աստծո մի առաջնադիրք»:

Պոեզիայի վերափոխմանն ուղին, որ Շարական է, Մովսեսը յոթ շարական ասելով, կրկին, Էջմիածնի պարիսպներից հեռանալով, տանում է մի ներքին ճամփորդության, որ, այսպես ասած՝ պոեզիայի այլափոխության ճանապարհն է:

Շարականի մեջ գերակշռում է բանաստեղծականի ոթմը, այլաբանական փոխաբերությունները, լեզվի ջրասույզ ոգին, որի իմաստը հասկացման մեջ չէ, այլ լեզվի մեղեդին ունկնդրելու: Եթե կուզեք, տիեզերական մի շեղում, որ հայ պոեզիայի լեզուն վաղուց չի վերապրել: Բայց հարցը միայն դրանում չէ, այլ «Գործք»-ի պոետիկայի ներքին բազմազանության, ժանրային այլ տարրերի ընդգրկման, նորովի մեկնաբանման պոետական սկզբունքով: Խոսքն այս դեպքում Մովսեսի «Գործք»-ում **թղթի** և **ուղերձի** ժանրային ընկալման մասին է, որ ստեղծագործության ստրուկտուրայի առանցքում, շրջանակային իմաստով, Շարականին է ձուլված, բայց և միաժամանակ, առանձին պոեմների շարքեր են՝ **պոեմ պոեմի մեջ**:

Պոեմ ասելով, իհարկե, մենք նկատի ունենք ոչ միայն ժանրն ինքնին, այլ որպես բանաստեղծականի լեզվա-տաղաչափական առոգանություն, որ յուրահատուկ է «Գործք»-ին: Պատմողական տարրը թղթի ժանրում Մովսեսի «Գործք»-ի ստրուկտուրայում նվազագույն է, պատումայինի համեմատ գերակշռում է քնարականությունը և ճարտասանական ներբողը, գովքը՝ աշխարհայեցությամբ շաղկապված շարականի հետ: Գուցե և թուղթը «Գործք»-ի մեկնաբանական ավարտում հենց դա էլ նշանակում է, որ ավարտ չէ միայն, այլև խոհ, խորհուրդ, ուղերձ, պատգամախոսություն և այլն: Թերևս պատկերների իմաստը, վերափոխման հունով, այդպես էլ ծավալվում է, ուստի Մովսեսը, (ինչպես ասում է) պատմելով զարմանալի բաներ, անցնում է կրկին երկրի ճանապարհներով՝ Հոռոմ, Աշոցք, Թալին, Գորիս և այլ տեղեր, հանդիպում «անիմանալի միաժամանակությունների», երբ տանտիրուհին (որ գիրը նրան Հոգի է կոչում) իր դեմ ձուլ ու բրինձ դրեց: Ձուկը և բրինձը խորհրդանշում են հավերժությունը: «Աստված հենց առաջին օրը ստեղծեց ժամանակը՝ հանց ձուկ, որի փուշը մեր կոկորդին մնաց» (Գ, 170),- ասում է բանաստեղծը: Մնացածը բխում է դրանից և անհ-

նար է, որ ձուկը մատուցվի առանց բրնձի: Նույն օրը, սակայն, բանաստեղծը, տեսնելով Օտարականին դաշտում, ձեռքին կապույտ, կրկնում է հարցումը. «Դա որտեղի՞ց նրան, լեզվի տակի՞ց է հանում... ոչ էլ այն գիտեմ, թե ո՞ր է տանում» (Գ, 172): Առասպելը փոխակերպվում է և Ուջան գյուղի ճանապարհին, որով բանաստեղծը կրկին իր պատկերների հետևից էր գնում, ինչպես Դամասկոսի ճանապարհին առաքյալին մի ձայն, այնպես էլ իրեն՝ բանաստեղծին, ասում է. «Սավու՛ղ, Սավու՛ղ, մի՞ թե կարող ես հասու լինել իմ պատկերներին» (Գ, 173): Տեսիլքի հիացմունքից կարկամած բանաստեղծին ուստի ի՞նչ է մնում: Մնում է, թերևս, բանաստեղծի հավատամքը միայն: Այցելելով Թադեի վանք, մասնակցելով հարսանյաց հանդեսի, այնուհետև մտնում է իր հյուղը, իր պատասխան չորս թուղթը, դուկասյանն իր գրում Դվինից բախտակից ընկերներին՝ Ծովակալին, Թերապևտին ու Սանկաբարձին, Հովիվին և Կթվորին, Երագահանին:

Ծովը, բանաստեղծի ընկալմամբ, երկրի գրագիրն է, որ կարող է երկինքն արտագրել: Տապանը, որ կենդանիներին էր տանում, բանտարկյալներ չէին, այլ արքետիպեր: Ուստի ծովակալը բանաստեղծ Նոյն է, որ «ամեն առավոտ բացում է իր պատուհանի փեղկը և լացելով բաց է թողնում բառը՝ իր աղավնին» (Գ, 185):

Թերապևտին հարցում է անում բանաստեղծը՝ ո՞վ եմ ես, ի՞նչ ունեք թախձի դեմ հայտնաբերված: Սլանում կրկին Վայոց աշխարհ, Բաբելոնի Նաբուգոդոնոսոր արքային ուղեկցում դեպի այն սենյակը, ուր իրեն էլ էր արգելված մտնել: Այնտեղ է մնում այն Աղջիկը՝ իր այս գրքի «Ասելիքը», որ «ծնելու է իր ժառանգին, բայց այդպես էլ թույլ չեն տալիս, պահում են դռան դեմ՝ ընդմիջտ սպասելու իր անհնար մերձեցմանը» (Գ, 295): Ո՞րն է ճամփան սակայն:

«Հավերժությունը մեր դռներն է ուղարկել իր արտակարգ դեպանին, որը լիագորված է, որ մեզ հետ բանակցի», - այսքանն է ասում բանաստեղծը (Գ, 198), որ մի պատասխան ունի՝ Դվինից ուղարկված պատասխան գիրը, որն անշուշտ, հետհասցե չունի, ինչպես ակնթարթը, որ գալիքի պատկերը չունի, ուստի բանաստեղծն այն արտագրում է բառ առ բառ, կրկին հղում գալիքին, իսկ պատասխան թուղթը, որ բանաստեղծի հետգրությունն է ինքն իրեն, հանձնարարում է բանաստեղծին, որ նա տանը մնա և չտրտամի: Ասվում է, որ կարդացել են իր թղթերը և հորդորում են՝ «լավ լուրերով սնվել, գալ տարին առատ է լինելու... և նշաններ կան, որ միգուցե ավարտին հասցնես գիրք(ը) քո երագած» (Գ, 209): Մա է հավերժության բալասանը, վերքերի բժշկապետությունը միակ, այլապես «տրտմությունը մտնում է փակ դռներով, և ողջ պատմությունը դուստրն է նրա, և նրա գեղարդը՝ բանաստեղծի կողը խրած» (Գ, 209): Բայց գիրչը բանաստեղծի, ամենայն

ունայն ուսմունքների դեմ, Ահարոնի գավազանն է նույն, որ երկրի մասին իր նշաններն է ուղարկում, բառերի սեղան բացում ոչ թե նրա համար, որ ատենակալները բանաստեղծությունը «գաղտնի գործակալության մեկուսարաններում հարցախույզ անելով չարչար(են) ու տանջ(են)», այլ՝ «եթե նա ինքը չխոստովանի, դուք, միևնույն է, նրանից ոչինչ չեք կորզի» (Գ, 231):

Այդպես է ասում բանաստեղծը՝ լսելով ժամանակի փերեզակների ձայները, լսելով և պատմելով այստեղ Եղած և Չեղած բաներ, որ Պոեզիան է միայն վկայում, քանզի ամեն ինչ, ինչ լինում է, նրանում է լինում, իր մեջ երևում, ով չի տեսել սակայն ամեն ինչ նրանում, ոչինչ չի տեսել:

Հակոբ Մովսեսը «ասելիքի սիրահարներից» է պահպանում գրիչը բանաստեղծի, նրանց էլ, ասես, «մխիթարելով» ասում, թե «ասելիք չունեն, կարող եք լիաթոք անգոսնել ինձ, սակայն գիտցած եղեք՝ իմը գիսավորի պես է, ուրեմն, երբ ինձ անգոսնում եք, նույնն է, թե անգոսնեք երկնքով անցնող Հալլեին» (Գ, 261-262): Այդպես է, երբ բանաստեղծը գիշերները ականջները մեղրամում է թափում, իր ներսում ընկղմվելով՝ վեր թռչում տագնապած, խորհում՝ «ի՞նչ է լինելու բախտը աշխարհի» (Գ, 232): Ամենուրեք գոյության սուգն է կրկին, ունայնությունը ասպատակում է ներկան և գալիքը: Բանաստեղծն ուստի սուզվում է նորից երկրի դառը ջրերի մեջ և ելնում, կյանքն իբրև շնորհ, մահն իբրև ամենեռության ընկալում՝ ստանալով լույսի ծանուցումը: Աղավնու մի փետուր իջնում է ուսերին և մի ատենակալ կրկին ասում է բանաստեղծին, որ բացի լույսի արդարադատությունից չկա այլ դատավճիռ և ամեն ինչ չէ, որ պետք է մեկնվի, իսկ բանաստեղծը հավելում է. «Ես այլևս չբացեցի իմաստները, հո ամեն ինչ չի՞ մեկնվի» (Գ, 258) և՝ «մի բան էլ,-ի՞նչ կարիք կա մարդուն վերլուծել... նա կանգնած է պետության սանդուղքներին թևատարած» (Գ, 232):

Բանաստեղծի առաքելությունն, անշուշտ, ոչ թե իրականության դասալիք լինելն է, այլ՝ բանաստեղծության ստանձնումը, ինչը Մովսեսը «Բանաստեղծի մասին» հատվածում նրա կերպարը ընկալում է մի հակադրության մեջ, ուր ասվում է. «Երբ ամբոխը աղմուկ-աղաղակով իրերի Գողգոթա էր ելնում, խաչը նրա ուսին էր դրված... Ինչո՞ւ հենց նա ընտրվեց: Որովհետև նա Միրիուս նայող մարդն էր» (Գ, 291): Այդպիսին է բանաստեղծը, կեսգիշերին վառում է իր ճրագը. «մենակ նստում է և տրվում գիշերվա սև ոգելիցին», «ներս թողնում բառը՝ Աստծո և մարդու կապավորին» (Գ, 292): Ուրեմն՝ բանաստեղծը կորած բառերի որսորդ է և չգիտես՝ ի՞նչն է որսը, որսը որսացո՞ղն է, թե՞ հակառակը:

Ամեն ինչ սակայն մի ելակետ ունի. «Աշխարհի ողջ հոգսն ու տրտմությունը Լեզվի ուսերին է բարձված»,-ասում է Հակոբ Մովսեսը: Ահա ինչու Մեծարենցը «հենց լեզվի հետ եկավ և նրա համար Տաղավար տոն սարքեց»



(Գ, 225), Տերյանը՝ հրաժեշտի գազել, մեկնության չտրվող Վարուժանի «Հացին երգը», Շնորհալու ներբողները, Քուչակի հայրենը, Մարտիրոս Մարյանի նկարակալի գույները և դիմանկարը, որոնք խամրում են իրական Բնորդի հայտնության առաջ,- ասել է՝ Մովսեսի ընկալմամբ, առաջին պլանում մշակութային ժառանգության, նրա վերափոխման հարցն է, ուստի ժամանակի սլաքից կախում չունի, որովհետև «կրիան, արագության հակաթեզը փիլիսոփայության հողմահար հովիտներում... իմաստության անխորտակ գրահով զինված՝ մեր առջև իր քայլն արեց, հասկանալ տալով, որ անսահմանության առջև նույնն են՝ ոչ մի տարբերություն իր ու լույսի արագությունների միջև» (Գ, 222-223): Հետևապես բանաստեղծի հարցն այս մասին՝ «Ժամանակ-Աքիլլես, ի՞նչ կհասնի քեզ», իր պատասխանը ունի՝ «ո՛վ զարմանք, նույն պահին հանկարծ խոտերի մեջ, ոտքերիս տակ, քո հակաթեզը հայտնվեց՝ Աստծո մյուս արարածը՝ քեզ իր հետևում թողնող դանդաղաշարժ կրիան» (Գ, 67): Ահա ինչու ասելիքի և ասելիք չունենալու մովսեսյան թեզը ունի ժամանակի իր աստիճանավորումը, որի ոչ թե հակաթեզը, այլ կշռաչափը հավերժության կրկնությունն է: Ուստի նա կյանքը իր ասելիքի համեմատ ընկալում և կոչում է **ԱՅՆ**, ինչը լեզվի համար է, լեզուն՝ Ոգու ձոն, որ բանաստեղծի յոթերորդ մուտքն է Էջմիածին: Ուստի ասում է. «Իմ այս գործը, եղբայրներ իմ, որը ես քերեցի իմ կճուճի տակից... ձեզ համար համեմեցի յոթ համեմով» (Գ, 236) և հույս ունի, որ Տերը գուր չի համարի «Հայաստանը բառերով փրկելու (իր) այս ջանքը» (Գ, 292):

Ու ես ասում եմ վերստին, իմ զգացողությունը էլ նման է բանաստեղծի նկարագրած այն Օտարականի զգացողությանը, որ այլ մի ժամանակում, երբ ճամփորդում էր անհայտ վայրում՝ թփերի տակ կորած, տոպրակի մեջ անհայտ մի ձեռագիր է հայտնաբերում՝ բանաստեղծի «Գործք»-ը: «Գործք»-ի ճանապարհն էլ այդպես ճակատագրական է թե՛ իր՝ Մովսեսի, թե՛ մեր գրականության համար, և սա առասպել չէ: Այն, իբրև անհայտ մի ձեռագիր, շոյլ է, դեռ շատ անիմանալի խորքերով հարուստ, որ, թվում է, թե՛ հղացման և թե՛ մեկնության առումով ավարտ չունի (կամ չի ավարտվում): Ինչպե՞ս ավարտվի «Գործք»-ը, երբ արարչությունը խաչի վրա, երկնքում ու խոսքի մեջ, սերմանում է կյանքը, ժամանակը անվերջ: Մովսեսի «Գործքն», ուրեմն, ինչպես Հայտնության գրքում է ասվում՝ «**ԱՅԼ** գիրք է», որը ոչ միայն արդի, այլև հայ պոեզիայի ժամանակագրության մեջ հղացել է «նոր երկինք», «նոր երկիր», Պոեզիայի մի նոր Քանաան, որ, ասացինք, յոթերորդ Էջմիածինն է:

Այնտեղ՝ իջման վայրում, ամեն օր և ամեն ժամ Լեզվի մեղեդին է հնչում, իմաստությունը՝ միայն կռահվում, ուստի Մովսեսի «Գործք»-ը

«ինքնին պոեզիա է», պոեզիայի շողարձակում, որ գալիքի դռները բացել, մեզ այնտեղ է տանում:

### Գրականություն

1. **Հակոբ Մովսես**, Գործք, Երևան, 2023:
2. **Հակոբ Մովսես**, Գրառումներ-1, Երևան, 2015:
3. **Հակոբ Մովսես**, Գրառումներ-2, Երևան, 2017:
4. **Հակոբ Մովսես**, Գրառումներ-3, Երևան, 2018:
5. **Հակոբ Մովսես**, Լույս զվարթ, Երևան, 2009:
6. **Հակոբ Մովսես**, Շարականը, Երևան, 2016:
7. **Լեոն Բլուա**, Նապոլեոնի հոգին, Աղքատի արյունը, հատվածներ, Երևան, 2023:
8. **Սեյրան Զաքարյան**, Փիլիսոփայության պատմություն, Երևան, 2000:
9. **Մանուկ Աբեղյան**, Երկեր, հտ Գ., Երևան,
10. **Շրոդեր Յ.**, Արամեան լեզուի գանձ, Ամստերդամ, 1711:
11. **Դավիթ Անհաղթ**, Երկեր, Երևան, 1980:
12. **Պետրոս Դեմիրճյան**, Տիրան Զրաքյան (Ինտրա), կյանքն ու գործը կամ «հեքիաթի» իրականությունը, Երևան, 2016:
13. **Արշակ Չոպանյան**, Երկեր, Երևան, 1966:
14. **Ստ. Մալխասեանց**, Մատենագիտական դիտողություններ, Երևան, 1961:
15. **Մեն-Ճոն Պերս**, Ծովեզերքներ, Երևան, 1993:
16. **Հեգել**, Փիլիսոփայության պրեպեդեգիտիկա, Երևան, 1964:

### References

1. **Hakob Movses**, Gorcq, Yerevan, 2023 (In Armenian).
2. **Hakob Movses**, Grarumner-1, Yerevan 2015 (In Armenian).
3. **Hakob Movses**, Grarumner-2, Yerevan, 2017 In Armenian).
4. **Hakob Movses**, Grarumner-3, Yerevan, 2018 (In Armenian).
5. **Hakob Movses**, Luys zvalt, Erevan, 2009 (In Armenian).
6. **Hakob Movses**, Charakany, Erevan, 2016 (In Armenian).
7. **Leon Blua**, Napoleoni hogin, Axqati arjuny, hatvacner, Erevan, 2023 In Armenian).
8. **Sejran Zaqaryan**, Filisofajutjan patmutjun, Erevan, 2000 (In Armenian).
9. **Manuk Abegjan**, Erker, ht. G, Yerevan (In Armenian).
10. **Chroder J.**, Aramean lezui gandz, Amsterdam, 1711 In Armenian).
11. **Davit Anhagt**, Erker, Erevan, 1980 (In Armenian).
12. **Petros Demirchjan**, Tiran Chraqjan (Intra) kam “heqiaty” irakanutjuny, Erevan, 2016 (In Armenian).
13. **Archak Chopanjjan**, Erker, Erevan, 1966 (IN Armenian).
14. **St. Malkasjan**, Matenagitakan ditogutjunner, Erevan, 1961 (In Armenian).
15. **Sen-Gon Pers**, Tsovezerqner, Erevan, 1993 (In Armenian).
16. **Hegel**, Filisofajutjan prepedevtika, Erevan, 1964 (In Armenian).

*Սուրեն Աբրահամյան – Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը հայ նորագույն գրականության պատ-*

*մության, տեսության, քննադատության հիմնահարցերն են: Հրապարակել է հարյուր երեսունից ավելի հոդվածներ և աշխատություններ գիտական մամուլում: Հեղինակի «Տեքստ և բնագիր» (2010) և «Արդիի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» (2020) հատորները արժանացել են Նիկոլ Աղբալյանի անվան մրցանակի գրականագիտության զժով: Մի քանի աշխատանքներ թարգմանվել են տարբեր լեզուներով և հրապարակվել արտերկրում:*

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

**Сурен Абраамян** – Доктор филологических наук, профессор. Сферой научных исследований являются вопросы современной армянской литературы, критики и теории. Первый том научных трудов “Текст и оригинал” (2010 г.) и “Художественная система современной армянской поэзии” (2020 г.) удостоены премии Никола Агбальяна в области литературоведения.

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

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

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

# ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՄՈՒԹՅՈՒՆ

*Արքմենիկ Նիկողոսյան*

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու*

*ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ*

*ORCID ID: 0009-0006-2319-5017*

*arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am*

*DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-76*

## ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ՀԱՅ ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

**(Երեք հատույթ)<sup>\*</sup>**

*Բանալի բառեր – մատենագրություն, ժանր, ներբող, վարքագրություն, պատմագրություն, կերպար, գեղարվեստականացում, մեկնություն:*

Ներսես Շնորհալու կյանքի ու գործի՝ հիշատակությունից սկսած մինչև գեղարվեստականացումը, մեկնությունից սկսած մինչև բանահյուսացումը կամ վիպականացումը, ներբողից սկսած մինչև դիմանկարումը հանդիպում է պատմագրական երկերում, վարք-վկայաբանություններում, հիշատակարաններում ու հիշատակագրություններում, ճառերում, մեկնություններում, թղթերում ու նամակներում, զրույցներում, շարականներում, ներբողյաններում, ձոներում, գանձերում, և այլն, և այլն: Հոդվածում անդրադարձ է կատարվում երեք հատկանշական հատույթի, որոնք մի կողմից՝ ամենատիպական իրացումներ են, մյուս կողմից՝ ամենաշատ ազդեցություններն են թողել հետագա այլ իրացումների վրա, կաղապարներ ձևավորել, և, ըստ էության, ընդհանրական պատկերացում են ստեղծում: Հոդվածում վերլուծվում է հայ մատենագրության մեջ Ներսես Շնորհալու անձի ու գործի ներկայության երեք հատույթ՝ ներբողական, վարքագրական և պատմագրական:

*Arkmenik Nikoghosyan*

*PhD in Philology*

*Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA*

*ORCID ID: 0009-0006-2319-5017*

*arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am*

## **NERSES SHNORHALI (NERSES THE GRACIOUS) IN ARMENIAN MANUSCRIPTION (THREE FEATURES)**

**Keywords** – manuscript, genre, eulogy, biographical writing, historiography, image, fictionalization, interpretation.

---

<sup>\*</sup> Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 22.10.2024 թ.:

An insight into the life and work of Nerses Shnorhali (Nerses the Gracious), from the remembrance to the fictionalization, from the interpretation to the folklore or novelization, from the eulogy to the portrait can be found in historiographical works, biographical testimonies, colophons and memoirs, speeches, interpretations, papers and letters, conversations, chants, encomiums, dedications, treasures, etc., etc. The article refers to three characteristic features, which on the one hand are the most typical implementations, on the other hand, have had the greatest impact on other subsequent implementations, formed templates, and, in fact, created a general image. The article analyzes three features of the presence of both the person and works of Nerses Shnorhali (Nerses the Gracious) in the Armenian manuscript: eulogical, behavioral, and historiographical.

*Արկմենիկ Նիկոցոսյան*

*Кандидант филологических наук*

*Институт литературы имени М. Абегамяна НАН РА*

*ORCID ID: 0009-0006-2319-5017*

*arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am*

## **ՆԵՐՏԵՍ ՇՆՈՐԱԼԻ ԲԱՐՄՅԱՆՏԻ ԿՈՄՍԻՍԻ (ՏՐԻ ԱՍՔԵԿՏԱ)**

**Ключевые слова** – библиография, жанр, панегирик, агиография, историография, образ, художественная выразительность, интерпретация.

Վեցումը նախ և առաջին հերթում Ներսես Շնորհալի (Ներսես Բարեգործի) մասին հիշատակումը, որից հետո հասնում են նրա կյանքի և գործունեության մասին տեղեկություններին, որոնք հիմնականում կապված են նրա գործունեության հետ։ Այս հոդվածում ներկայացվում է Ներսես Շնորհալի կյանքի ու գործի ներշնչումներով, ազդեցություններով, հետևություններով։ Ընդ որում՝ դրանք պայմանավորել են ժանրային, ոճական, կերպարային և այլնայլ հատույթներում հենց Շնորհալու գործունեության պայմանավորված յուրահատկությունները։ Բնականաբար, մեծ դեր են խաղացել նաև արժեքային և արժեքային աշխարհային այն գործունեությունը, որոնք բնորոշ են հենց միջնադարին։

### **Մուտք**

Հայոց մշակութային գիտակցության մեջ Ներսես Շնորհալին առանձնահատուկ տեղ է գրավում, և, հասկապես, միջնադարյան հայ մշակույթը մեծապես բխում է կամ բխեցված է Շնորհալու կյանքի ու գործի ներշնչումներով, ազդեցություններով, հետևություններով։ Ընդ որում՝ դրանք պայմանավորել են ժանրային, ոճական, կերպարային և այլնայլ հատույթներում հենց Շնորհալու գործունեության պայմանավորված յուրահատկությունները։ Բնականաբար, մեծ դեր են խաղացել նաև արժեքային և արժեքային աշխարհային այն գործունեությունը, որոնք բնորոշ են հենց միջնադարին։

Ուշագրավը, սակայն, առավելապես այն է, որ Շնորհալու կյանքն ու գործը հետագայում ոչ միայն վկայագրվեց, վարքաբանվեց ու ներբողվեց՝ ժանրային համապատասխան մոտեցումներով, այլև այդ նույն վկայությունների, վարքերի ու ներբողների հենքով՝ նաև գեղարվեստականացվեց: Ընդ որում՝ գրեթե չկա միջնադարում հայտնի ու կիրառված որևէ ժանրային հատույթ, որտեղ Շնորհալու վկայագրական կամ գեղարվեստական ներկայությունը չլինի:

Ուստի, *Ներսես Շնորհալին հայ մատենագրության մեջ* խնդրադրությունը ինչ-որ առումով ենթադրում է հայոց մատենագրական ժառանգության գրեթե համապարփակ ուսումնասիրություն՝ թեկուզև առավել ցցուն հատկականությունները հնարավորինս առարկայաբար մատնանշելու համար:

Մյուս կողմից՝ կարևոր է արձանագրել նաև այն, որ *Ներսես Շնորհալու* այսպես ասած՝ ահռելի ներկայությունը հայ մատենագրության մեջ, բնավ չի նշանակում նաև այդ ներկայության ահռելի բազմազանություն: Միջնադարյան ժանրերի հիմնականում խիստ կանոնիկ բնույթը հանգեցրել է նրան, որ ձևավորվել են տարաբնույթ կաղապարներ, որոնք մեծ ծավալով կիրառվել են նաև Շնորհալու կյանքի ու գործի տարբեր անդրադարձներում: Երևույթը, ի դեպ, նկատելի է նաև հայկական միջնադարյան ձեռագրերում *Ներսես Շնորհալու* դիմանկարները համեմատելիս (*Ներսես Շնորհալի*, 1977: 217-226):

Այս առումով՝ արձանագրելով և ամրագրելով այն հանգամանքը, որ *Ներսես Շնորհալու* կյանքի ու գործի՝ հիշատակությունից սկսած մինչև գեղարվեստականացումը, մեկնությունից սկսած մինչև բանահյուսացումը կամ վիպականացումը, ներբողից սկսած մինչև դիմանկարումը հանդիպում է պատմագրական երկերում, վարք-վկայաբանություններում, հիշատակարաններում ու հիշատակագրություններում, ճառերում, մեկնություններում, թղթերում ու նամակներում, գրույցներում, շարականներում, ներբողյաններում, ձոներում, զանձերում, և այլն, և այլն, անդրադառնանք երեք հատկանշական հատույթի, որոնք մի կողմից՝ ամենատիպական իրացումներ են մեր խնդրադրության տեսանկյունից, մյուս կողմից՝ ամենաշատ ազդեցություններն են թողել հետագա այլ իրացումների վրա, կաղապարներ ձևավորել, և, ըստ էության, ընդհանրական պատկերացում են ստեղծում:

### **Ներբողական հատույթ**

Առաջինը չափածո, *ներբողական* հատույթն է, որի բարձրակետը *Ներսես Լամբրոնացու* «Գովեստ ներբողական պատմագրական բանիւ յաղագս վարուց մեծի Հայրապետին տէառն Ներսէսի Կլայեցոյ՝ հայոց կաթողիկոսի» կենսագրական ներբողն է (*Ողբ*, 1832: 167-216): Այն ուշագրավ է ոչ այնքան նրանով, որ, ըստ էության, Շնորհալուն նվիրված առաջին չափածո

ծավալուն ստեղծագործությունն է, այլ, որ մի կողմից՝ թե՛ հղացքի, թե՛ ոճական իրացումների կերպի, թե՛ գրական հնարանքների տեսանկյունից, ըստ ամենայնի, ի մի է բերում Շնորհալու ստեղծագործությանը բնորոշ բոլոր յուրահատկությունները<sup>1</sup>, մյուս կողմից՝ ինքն է իր հերթին դառնում այսպես ասած՝ չափանիշ ու բարձրակետ հետագա իրացումների համար: Այլ խոսքով՝ Լամբրոնացու ներբողը և՛ ամփոփում է, և՛ մեկնակետ. այն ձևավորում է բազմաթիվ կադապարներ՝ գովասանության, նկարագրությունների, գնահատման, պատկերավորության, շեշտադրումների և այլն, որոնք հետագայում, երբեմն բառերի ու մակդիրների չնչին փոփոխություններով հանդիպում են Շնորհալուն նվիրված այլ երկերում:

Մյուս կողմից՝ Լամբրոնացու ներբողին ևս բնորոշ է միջնադարյան պատմական-կենսագրական ներբողներին հատուկ՝ նյութի մատուցման երեք եղանակը՝ *պատմական, դրվատական և ողբերգական*, ինչը ձևաբանում է ոճական երեք հատույթ, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին հետագայում մասնավոր կիրառություններ է ունեցել Շնորհալուն նվիրված կամ նրա անունն ու գործը հիշատակող տարբեր երկերում (Գրիգոր Տղա, Վարդան Արևելցի, Վահրամ Բաբունի, Գրիգոր Խլաթեցի, Հովհաննես Կարնեցի, Պետրոս Նախիջևանցի, և այլն):

Լամբրոնացու ներբողի մյուս հատկանշական կողմը սյուժետայնություն է: Այսինքն՝ ի տարբերություն, օրինակ, եղերերգության կամ քնարական ներբողի, այստեղ կոնկրետ իրադարձությունը, հերոսի մահը, բնության այս կամ երևույթը չեն ինչ-որ առումով կայական (ստատիկ) ներբողումի մեջ, այլ ձևավորվում է կենսագրական ընթացք, որտեղ յուրաքանչյուր հիշարժան առիթ է դրվատվում: Այս առումով այն նաև յուրօրինակ վարքագրություն է և, բնականաբար, ընդհանրացնում և օրինաչափություններ է պայմանավորում նաև այս հատույթում:

Եվ պատահական չէ, որ Լամբրոնացու ներբողի սյուժետային գիծն էլ հիմք է դարձել Շնորհալու կյանքին ու գործին նվիրված գրական այլ երկերի ստեղծման համար:

#### **Վարքագրական հատույթ**

Հաջորդը *վարքագրական* հատույթն է իր յուրահատկություններով:

Այստեղ իբրև հատկականություն թելադրող առաջ է մղվում Ներսես Շնորհալու բավական ծավալուն վարքը՝ գրված Շնորհալու մահից 67 տարի անց, 1240 թվականին, ինչպես վկայված է այս երկի հիշատակարանում (Սոփերք ԺԴ, 1854): Ուշագրավ է, որ այս վարքում արդեն իսկ գործառնա-

<sup>1</sup> Մասնավորապես՝ չափազանց ակնառու են ոճապատկերային առնչությունները Շնորհալու «Ողբ Եղեսիոյ» երկի հետ, և, թերևս, պատահական չէ, որ առաջին անգամ հրատարակվեց հենց այդ երկի հետ նույն գրքում (տե՛ս Ողբ, 1832):

կանում է Ներսես Լամբրոնացու կենսագրական ներբողը: Ճիշտ է, վարքի հեղինակը ընդհանուր ոճով է գրում իր օգտագործած աղբյուրների մասին՝ «Պատմեցից փոքր ի շատե... գորս ի նախկի պատմողաց ժողովելով, և գորս յիմոց գիտութեանց՝ ի տեղեկութենէ ճշմարտապատում արանց ստուգապէս լուեալ, շարահիւսեցից ըստ իմոյ տկարութեանս կարի» (Սոփերք ԺԴ, 1854: 11), սակայն, ինչպէս Քնարիկ Տեր-Դավթյանն է իրավացիորեն նկատում՝ «Այս ընդհանուր խոսքերի տակ թաքնված են միանգամայն որոշակի աղբյուրներ: Դրանցից առաջին հերթին հիշատակելի [է] Ներսես Լամբրոնացու Շնորհալուն նվիրված չափածո ներբողը» (Ներսես Շնորհալի, 1977: 192):

Ընդ որում՝ հարցը սուկ Լամբրոնացու ներբողում առկա կենսագրական տեղեկությունների օգտագործման մասին չէ, այլ նաև ընդհանուր ոգու, բնորոշումների, ձևակերպումների, արժևորումների, գնահատականների որոշակի, նույնիսկ կարելի է ասել՝ քաղաքերում կա: Այլ խոսքով՝ չափածոն որոշ տեղերում վերածվել է արձակ տեքստի:

Շնորհալու այս վարքի դեպքում էլ գործ ունենք նույն երևույթի հետ, ինչ Լամբրոնացու ներբողում: Շնորհալու կյանքի ու գործի գնահատման ձևերից մեկը նաև նրա իսկ ոճի ու ստեղծագործությունների ոգու ներդաշնակեցումն է սեփական երկին: Վստահաբար՝ «Թուղթ ընդհանրական»-ի ու հատկապէս՝ «Վիպասանութեան» և՛ այսպէս ասած՝ աղբյուրային, և՛ ոճական ներկայությունները վարքում նաև այդ նպատակն ունեն:

Շնորհալու վարքի հետագա գործառնականությունն ու թողած ազդեցությունը պայմանավորված է նաև նրանով, որ այն գրվել է այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ վարքագրությունն իբրև ժանր հայ իրականության մեջ արդեն ամբողջացած էր բոլոր առումներով: Այլ խոսքով՝ Շնորհալու վարքը ժանրի բազմաթիվ առումներով կատարյալ նմուշ է և գրեթե գերծ է կաղապարայնության ու հարմարեցումների այն կրկնաբանություններից, որով հատկանշվում էին վարքն ու վկայաբանությունը արդեն ուշ միջնադարում:

### **Պատմագրական հատույթ**

Եվ վերջապէս, պատմագրական հատույթը, որտեղ կարճ, բայց տիպական վկայագրություններով առանձնանում են Կիրակոս Գանձակեցու Պատմության մեջ Շնորհալուն նվիրված հատվածները (Գանձակեցի, 1961: 108, 111, 118, 121, 147, 329 և այլն), որոնք էլ ապահովում են այս ժանրում Շնորհալու ներկայության օրինաչափությունները:

Բնականաբար, և՛ Լամբրոնացու ներբողում, և՛ Շնորհալու վարքում մեծ տեղ է տրված պատմական ժամանակաշրջանի գործոնին և պատմության ընթացքի մեջ Ներսես Շնորհալու անձի ու գործի դերակատարության կարևորությանը: Սակայն ներբողայնության և փառաբանության ընդգծված



միտումը Լամբրոնացու երկում, հեղինակի՝ Շնորհալուն ժամանակակից լինելու գործոնը, և հերոսի գործի ընդհանուր բարձրացման միտումը Շնորհալու վարքում, որ վարքագրությանը բնորոշ հատկանիշ է, բերում են սուբյեկտիվության որոշակի տարրեր: Կիրակոս Գանձակեցին այդ առումով ապահովում է մի կողմից՝ անձի ու գործի գնահատման հատույթում որոշակի հեռադրության գործոնը, մյուս կողմից՝ պատմական առավել լայն ընթացք ներկայացնելու պարագան, պատմական տարբեր գործիչների այսպես ասած՝ նկարաշարում համադրվելու և համեմատվելու գործոնը՝ Ներսես Շնորհալու կյանքի ու գործի առավել ամուր և օբյեկտիվ հենքեր են ստեղծում:

Մյուս կողմից՝ եթե հաշվի առնենք, որ պատմական անձանց կերպավորումն ու վիպականացումը միջնադարյան գրական ժանրերից ավելի շատ պատմագրությանն են բնորոշ, ապա այդ հանգամանքը Կիրակոս Գանձակեցու ծավալով ոչ մեծ վկայագրություններին հաղորդում է չափազանց կարևոր արժեք: Մանավանդ որ՝ հեռադրության գործոնն էլ շատ մեծ դեր է խաղում՝ ներառելով ոչ միայն ստույգ փաստեր, այլև բանավոր գրույցներ: Այս առումով՝ բնութագրական է Գանձակեցու Պատմության մեջ վկայագրած մի դրվագ կոստանդնուպոլսեցի Թեորա անունով իմաստասերի և Շնորհալու մասին (Գանձակեցի, 1961: 118):

Մեծ հաշվով՝ Գանձակեցու՝ «Այս Ներսես առաւելեալ էր իմաստութեամբ քան զյովսի ի ժամանակի անդ ո՛չ միայն քան զվարդապետս հայոց, այլ և քան զյունաց և զասորոց, այնքան՝ մինչ զի համբաւ իմաստութեան նորա տարածեցաւ ընդ ամենայն ազգս» և «Եւ զի յամենայնի հանճարեղ էր Ներսես, արար և առակս խորհրդաբարս ի գրոց, և հանելուկս, զի փոխանակ առասպելեաց՝ զայն ասասցեն ի զինարբուս և ի հարսանիս: Եւ էր ինքն հեզ ամենայնիւ և պարկեշտ, արժանաւոր այրն աստուծոյ» բնորոշում-գնահատականները շատ առումներով նույնական են Լամբրոնացու և Շնորհալու վարքագրի բնորոշումներին: Խնդիրն այստեղ պատմագրության ժանրի այսպես ասած՝ տարածությունն է, որը ինքնին նշանակալից հատույթ է, քանզի պատմականացում է մարդկանց և երևույթները, ինչն այս պարագայում ամենակարևորն է:

### **Գրականության ցանկ**

1. «Ներսես Շնորհալի» (հոդվածների ժողովածու), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, 226 էջ:
2. **Ներսես Շնորհալի**, Ողբ Եղեսեայ քաղաքի, Կալկաթա, 1832, 312 էջ:
3. «Սոփերք հայկականք», ԺԴ, Վենետիկ, Ի տպարանի Մխիթարեանց, 1854, 87 էջ:

4. **Կիրակոս Գանձակեցի**, Պատմություն Հայոց, աշխատասիրությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1961, 426 էջ:

#### Reference

1. «Nerses Shnorhali» (hodvatsneri joghovatsu) [A collection of articles], Yerevan, Haykakan SSH GA hrat., 1977, p. 226:
2. **Nerses Snorhali**, Voghb Yedeseay qaghaqi [Lament of the city of Edesia], Kalkata, 1832, p. 312:
3. «Soperq haykakanq» [Small ledger Armenian], JD, Venetik, I tparane Mkhitaryants, 1854, p. 87:
4. **Kirakos Gandzaketsi**, Patmutyun Hayots [History of Armenians], ashkhatasirutyamb K. Melik-Ohanjanyani, Yerevan, Haykakan SSH GA hrat., 1961, p. 426:

***Արքմենիկ Նիկողոսյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, «Անտարես» հրատարակչության գլխավոր խմբագիր: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ հին և միջնադարյան գրականություն, հայ նոր գրականություն, հայ նորագույն գրականություն, ժամանակակից հայ գրականություն, տեքստաբանություն: Հեղինակ է 100-ից ավելի քննադատական և գիտական հոդվածների ու գրախոսությունների: Համահեղինակ է 2 դպրոցական դասագրքի, հեղինակ՝ մեկ մենագրության և 2 հոդվածների ժողովածուի: Հրատարակչության է պատրաստել և խմբագրել ավելի քան 300 գիրք:*

ORCID ID: 0009-0006-2319-5017  
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

**Аркменик Никогосян** – кандидат филологических наук, НАН РА. Старший научный сотрудник Института литературы имени Абега, главный редактор издательства «Антарес». Круг научных интересов: армянская древняя и средневековая литература, современная армянская литература, текстология. Является автором более 100 критических и научных статей и обзоров. Он автор 2 школьного учебника, монографии и сборника из 2 статей. Он подготовил и отредактировал к изданию более 300 книг.

ORCID ID: 0009-0006-2319-5017  
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

**Arkmenik Nikoghosyan** – Ph.D. in philology, senior researcher of the NAS of RA Institute of Literature named after M. Abeghyan, editor-in-chief of “Antares” publishing house. The range of scientific interests include Armenian ancient and medieval literature, Armenian modern literature, Armenian contemporary literature, textology. He is the author of more than 100 critical and scientific articles and reviews. He is the author of a 2 school textbook, a monograph and two collections of articles. More than 300 books have been edited and prepared for publication by him.

ORCID ID: 0009-0006-2319-5017  
arkmeniknikoghosyan@litinst.sci.am

**Անի Ղազարյան**  
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու  
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ  
ORCID ID: 0000-0002-8593-0957  
arpinanyan21@gmail.com  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-83

## ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԳՆԱՀԱՏՄԱՄԲ\*

*«Ես հպարտ եմ, որ պատկանում եմ մի այդպիսի ազգության  
և կարող եմ ապրել ու գործել նրա համար:  
Նրա հոյակապ բնավորությունը լցնում է իմ հոգին  
երկյուղածությամբ ու հիացմունքով»:*

### **Խ. Աբովյան**

**Բանալի բառեր** – Խ. Աբովյան, Հ. Թումանյան, գրականության ավանդներ,  
«Վերք Հայաստանի», բացառիկ գնահատում, կենդանի լեզու:

Հոդվածում քննության ենթ առել ամենայն հայոց բանաստեղծ Հ. Թումանյանի վերաբերմունքը համազգային մեծագույն գրող, հայ նոր գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանի գրական ժառանգության և նոր գրականության կերտման գործում ունեցած անգնահատելի ծառայության հանդեպ:

Հոդվածի նպատակն է համեմատական և վերլուծական մեթոդների միջոցով ներկայացնել Խ. Աբովյանի և Հ. Թումանյանի գաղափարական հայացքների ընդհանրությունները հայ ժողովրդի ապագայի նկատմամբ: Նրանք յուրովի էին մտահոգված ազգի ճակատագրով ու չէին թաքցնում վաղվա լուսավոր օրվա նկատմամբ ունեցած անխորտակելի հավատը:

Մեր խնդիրն այդ տեսակետից նրանց գեղագիտական հայացքների ընդհանրությունները ներկայացնելն է, որովհետև Հ. Թումանյանն իր ստեղծագործական ժառանգությամբ իրավամբ դարձավ իր մեծ ուսուցչին նվիրված ժառանգորդը և ժամանակի ընթացքում գնահատանքի ու երախտագիտության անկեղծ խոսքեր հնչեցրեց նրա մասին՝ յուրովի գնահատելով և արժևորելով Խ. Աբովյանի տեղն ու դերը հայ նոր գրականության կերտման գործում: Թումանյանը հավատացած էր, որ ներկան իմաստավորվում է անցյալի գանձերի արժևորման շնորհիվ, ուստի բարձր գնահատելով Խ. Աբովյանի գրական վաստակը՝ բարձրաձայնում է, որ ազգային հանճարին «պետք է գնահատել ու պաշտպանել, իսկ գնահատել ու պաշտպանել, արդեն վաղուց ասված է՝ կնշանակի ստեղծել» (Թումանյան, 1985: 243): Պատմահայաց քննություն կատարելիս կիրառել ենք ստեղծագործությունների վերլուծման համեմատական և վերլուծական գիտական մեթոդները:

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 26.10.2024 թ.:

*Ani Ghazaryan*  
*Candidate of Philological Sciences*  
*Institute of Literature named after Manuk Abeghyan of RA NAS*  
*ORCID ID: 0000-0002-8593-0957*  
*arpinanyan21@gmail.com*

## **KHACHATUR ABOVYAN WITH ASSESSMENT BY OVANNES TUMANYAN**

**Keywords** – H. Abovyan, H. Tumanyan, literary works, “The Wound of Armenia”, exceptional assessment, living language.

In the article we have considered all Armenian poets Kh. Tumanyan’s attitude to the great national writer, the founder of the new Armenian literature Kh. Abovyan's literary heritage and his invaluable contribution to the creation of new literature.

The purpose of the article is to present Kh. Abovyan and Kh. Common features of Tumanyan's ideological views on the future of the Armenian people. They were concerned about the fate of the nation in their own way and did not hide their unshakable faith in the bright day of tomorrow.

Our task is to present from this point of view the common features of their aesthetic views, since Kh. Possessing his creative heritage, Tumanyan rightfully became the heir of the devoted to his great teacher and over time expressed sincere words of appreciation and gratitude to him, evaluating and appreciating Kh. Abovyan’s place and role in the creation of new Armenian literature. Tumanyan believed that the present has meaning thanks to the appreciation of the treasures of the past, therefore, highly appreciating Kh. Abovyan's literary merits indicate that national genius “must be valued and protected, and to value and protect, as has long been said, means to create” (Tumanyan, 1985: 243). In conducting the historical-Armenian examination, we used comparative-analytical scientific methods of analyzing works.

*Ани Казарян*  
*Кандидат филологических наук*  
*Институт литературы имени Манука Абегамяна НАН РА*  
*arpinanyan21@gmail.com*

## **ХАЧАТУР АБОВЯН С ОЦЕНКОЙ ОВАННЕСА ТУМАНЯНА**

**Ключевые слова** – Х. Абовян, Х. Туманян, литературные произведения, «Рана Армении», исключительная оценка, живой язык, мирской, роман надежд.

В статье мы рассмотрели всех армянских поэтов Х. Отношение Туманяна к великому национальному писателю, основоположнику новой армянской литературы Х. Литературному наследию Абовяна и его неопределимой заслуге в создании новой литературы.

Цель статьи – представить Х. Абовян и Х. Общие черты идеологических взглядов Туманяна на будущее армянского народа. Они по-своему беспокоились о судьбе нации и не скрывали своей нерушимой веры в завтрашний светлый день.

Наша задача – представить с этой точки зрения общие черты их эстетических взглядов, поскольку Х. Обладая своим творческим наследием, Туманян по праву стал наследником преданного своему великому учителю и со временем высказал в его адрес искренние слова признательности и благодарности, оценивая и ценя Х. Место и роль Абовяна в создании новой армянской литературы. Туманян считал, что настоящее имеет смысл благодаря оценке сокровищ прошлого, поэтому высоко оценивая Х. Литературные заслуги Абовяна говорят о том, что национальный гений «нужно ценить и беречь, а ценить и беречь, как давно сказано, значит творить» (Туманян, 1985: 243). При проведении историко-армянской экспертизы мы использовали сравнительно-аналитические научные методы анализа произведений.

### **Ներածություն**

Տասնիններորդ դարը շատ ժողովուրդների համար ազգային զարթոնքի ու վերածննդի հույսեր էր արթնացնում: Հայ ժողովուրդը նույնպես բացառություն չէր. հայրենիքի արևելյան մասը գտնվում էր Պարսկաստանի, իսկ արևմտյանը՝ Թուրքիայի տիրապետության տակ: Ազատության ու անկախության լույսի ջահակիր էր պետք, որը պիտի ժողովրդի հավատի հույսը նիրհից արթնացներ և խավարից դեպի լույսը գնացող ճանապարհը ցույց տար: Ավ. Իսահակյանի խոսքերով՝ «Մեկը պիտի ծագեր հայ ժողովրդի հոգուց՝ մի առաքյալ, մի մարգարե, մի մեծ բանաստեղծ, որ ժողովրդին բերեր վերածննդի իմաստուն պատգամները, հրեղեն խոսքերով խանդավառեր նրա սիրտը, ամրացներ նրա կամքը անձնագոհ հայրենասիրությամբ, լուսավորեր նրա բախտորոշ ճանապարհները դեպի ինքնագիտակցություն, ըմբոստացում, ազատություն» (Իսահակյան, 2020: 348): Այդ մեկը և բացառիկ անձնավորությունը իր աստվածատուր տաղանդով և ստեղծագործական ժառանգությամբ ազգային վերածննդի պատգամախոս դարձած Խաչատուր Աբովյանն էր, ով հայրենիքի ճակատագիրը սեփականն էր համարում և չէր կարող երկրին ու ժողովրդին սպառնացող աղետի մասին չբարձրաձայնել և տագնապի ահազանգ չհնչեցնել:

### **Աբովյանի պատմական դերը Թումանյանի գնահատմամբ**

Ամենայն հայոց բանաստեղծը դարձավ ոչ միայն Աբովյանի ավանդույթները շարունակողը, այլև նրա գրական ժառանգությունը գնահատողը: 1858 թ. լույս տեսած «Վերք Հայաստանի» վեպը, որ Թումանյանը կարդացել էր պատանի հասակում, դարձավ բանաստեղծի կյանքի մշտական ուղեկիցը, որի մասին գրում է. «Այս այն երջանիկ գիրքն է, որ հայոց նոր աշխարհիկ գրականության հիմնաքարն է ընդունված» (Թումանյան, 1985: 240), որը համարում է «մեր նոր կյանքի արշալույս», ապա ավելացնում՝ «կենդանության թարմ ու առողջ մի շունչ էր, որ փչեց մեր քնաթաթախ, թմրած կյանքում՝ սթափեցնելով ու ցնցելով... (նույն տեղում): 1893 թ. մայի-

սի 20-ին Ալեքսանդր Ծատուրյանը Մոսկվայից նամակ է գրում Թումանյանին, որ «պատրաստվում է մի ճոխ ու մեծահատոր» ժողովածու հրատարակել Աբովյանի հիշատակին և խնդրում է նրա աջակցությունը. «Վստահանում եմ հուսալու, որ համակրելով նախաձեռնությունս՝ չեք զլանա մեծ հայրենասերի հիշատակին նվիրված ժողովածուին մասնակցել որևէ վաստակով» («Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն /1869-1908», 2010: 191): Մեպտեմբերի սկզբներին Թումանյանը գրչակից ընկերոջն է ուղարկում Աբովյանին նվիրված բանաստեղծությունը: Շատ չանցած՝ ստացվում է Ծատուրյանի պատասխանը: Վերջինս շնորհակալություն է հայտնում Թումանյանի ուղարկած բանաստեղծության համար, բայց նաև ցավով գրում, որ ժողովածուն պատրաստել չի ստացվում, որովհետև «Խնդիրք ու հրավերքս գրական մշակներից շատ քչերի սրտում է արձագանք գտան» (նույն տեղում: 196):

Աբովյանապաշտ բանաստեղծը 1907 թ. հունիսի 9-ին «Կյանք և գրականություն» թեմայով դասախոսություն է կարդում Թիֆլիսում՝ Ջուբալովի տան ժողովրդական համալսարանում, և զարգացնում այն միտքը, որ ինչպիսին ժողովրդի կյանքն է, այնպիսին էլ նրա գրականությունն է: Հայ կյանքի ամենացավոտ և մտահոգիչ խնդիրը համարելով պանդխտությունը՝ նա նկատում է, որ պատմական հանգամանքների բերումով ստացվել է «պանդուխտ ժողովուրդ» և «պանդուխտ գրականություն»: Այդ հոգեբանությամբ են ստեղծագործել «տարաշխարհիկ գրողներ» Ալիշանը, Պեշիկթաշյանը, Շահազիզը և Պատկանյանը, այնուհետև չի թաքցնում իր մտահոգությունը, որ «օտար երկրում բուսած մի ծաղիկը չի կարող իր երկրի շունչն ու փարթամությունն ունենալ»: Ապա վստահաբար հավելում է, որ «մի մարդ, որ իր երկիրը չի տեսել, չի կարող այդ երկրի իսկական պատկերը տալ», եզրակացնելով՝ «այդ մեծ առաքելությունն իրագործում են «բնաշխարհիկ գրողները»՝ Աբովյանը, Աղայանը, Սունդուկյանը, Պռոշյանը և ուրիշներ (նույն տեղում: 587): Գնահատելով հայ գրողների մեծ ծառայությունը ժողովրդի մեջ ազատության ոգու արթնացման գործում՝ Թումանյանը գնահատանքի խոսքեր է ասում Պատկանյանի, Բաֆֆու և Նալբանդյանի մասին, ովքեր անձնվիրաբար արբովյանական ազատության պայքարի շունչն էին բորբոքում, ինչի շնորհիվ ժողովուրդն ըմբոստացավ հանուն իր ազատության: Գրականության զարգացման նոր շրջանի բնորոշ գիծ համարելով գրաբարի և աշխարհաբարի անզիջում կոնիվը, պայքարը հանուն կենդանի լեզվի՝ աշխարհաբարի՝ նա կարևոր տեղ է հատկացնում Ստեփանոս Նազարյանին և նրա «Հյուսիսափայլին», Աբովյանին ու «Վերք Հայաստանի» վեպին, Շահազիզին և նրա «Լևոնի վշտին»:

Պատանեկան տարիներից Թումանյանը, Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը համարելով ազգային վիպերգություն և հայ ժողովրդի տանջանքի ու տենչանքի արտահայտություն, «Ամենքը միասին» հոդվածում վեպի ու հեղինակի մասին խոսում է հիացմունքով, Մ. Նալբանդյանի նման «Վերք Հայաստանին» վեպի գլխավոր արժանիքը համարում նրա ազգային բնույթը՝ այն անվանելով հայ գրականության մի բացառիկ ու օրինակելի նմուշ, որ մատնանշում է հեղինակի ու մեր ժողովրդի սրտի վերքը: Թումանյանն այսպես է բնութագրել այն. «Վերք Հայաստանին» և՛ հայրենասերի ողբ է՝ կսկիծով ու հառաչանքով լիքը, և՛ ազգային դյուցազներգություն է, որ ուժ ու հպարտություն է շնչում, և՛ բարերարվածի ու փրկվածի ներքող՝ ողողված ուրախության արտասուքներով ու օրհնություններով: Եվ ամենը, ինչ որ դուրս է գալիս նրա սրտից, նրա բերնից, նրա գրչի տակից, անկեղծ է, լիասիրտ ու ճշմարիտ, որովհետև ինքն ապրել, աչքով տեսել, ականջով լսել ու պատմել է» («Հայ նոր գրականության պատմություն», 1979: 337):

Բացի «Երևանի կռիվը և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև պատմություն» (1908-1910) ծավալուն ուսումնասիրությունից՝ Թումանյանն իր հոդվածներում պարզաբանել է Աբովյանի ժողովրդայնության գաղտնիքը՝ գտնելով, որ վերջինս իր ստեղծագործությամբ լրջորեն գեղակերտել է ժողովրդի տառապանքներն ու ձգտումները: Նա հստակ նշում է՝ Աբովյանի վեպը ոչ միայն ազգասեր հայրենասերի ողբ է, այլ նաև «ազգային դյուցազներգություն է, որ ուժ ու հպարտություն է շնչում և բարերարվածի ու փրկվածի ներքող՝ ողողված ուրախության արտասուքներով, երախտագիտական բացականչություններով ու օրհնություններով» (նույն տեղում): Աբովյանին համազգային մեծության գրող համարող բանաստեղծը նշում էր, որ նա իր վեպի հերոսի բերանով բռնության դեմ ըմբոստացման դրոշ պարզեց: «Աբովյանը նրա համար սոսկ հայ նոր գրականության հիմնադիրը չէ, թեև դա ինքնին արդեն մեծ արժեք է, այլ մարդ, որի սրտին ազգի վիճակը վերք դառավ, կպավ սրտին», - իրավացիորեն նկատում է Ժ. Քալանթարյանը (Քալանթարյան, 2021: 38):

1908 թվականին, Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 60-ամյակի առթիվ, Հովհաննես Թումանյանը, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն և Գևորգ Բաշինջադյանը որոշում են հուշարձան պատվիրել փարիզաբնակ քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանին: 1910 թ. Աբովյանի արձանը կանգնեցնելու անհրաժեշտ գումարը հայթայթելու նպատակով հակադրվում է Թիֆլիսի հայոց կուլտուրական միության նախագահին, որը դրամահավաքության համար մտադիր էր գրական երեկույթներ կազմակերպել կամ դիմել ազգի մեծահարուստներին: Այդ անպատվությունը կանխելու համար Հ. Թումանյանը գրել է. «Հայ ժողովուրդը, ինչքան էլ անտարբեր ասենք, ինչքան էլ հոգ-

նած ու աղքատ, թույլ չի տալ և թույլ չպետք է տա, որ այդպես լինի: Դա մի տաղանդավոր գրողի արձան չի, դա մի անհատի արձան չի, դա հայ ժողովրդի վերքոտ սրտի արձանն է, որ կանգնելու է այնտեղ՝ Արարատի սրբազան դաշտում սերունդներին ու դարերին ի տես, որ տեսնեն, թե քանի սուր կար ցցված նրա մեջ, քանի դարդ ու ցավ»: (Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն /1909-1914, 2016: 203): Բանաստեղծը համոզված է, որ արձանը պետք է կանգնեցվի ոչ թե հարուստների փողերով, այլ ընդհանուրի միջոցներով, թող ամեն մեկը իր թեկուզ չնչին նպաստը բերի: Իր խոսքին կշիռ տալու նպատակով նա գրական ինքնատիպ զուգահեռ է անցկացնում, որով բնութագրվում են երկու համակշիռ մեծությունները. «Այդպես պետք է մի օր էլ Վանա լճի ափին կանգնեցվի Գրիգոր Նարեկացու արձանը, «որ նա էլ երկնքին պատմի, «ի խորոց սրտի» Աստուծո հետ խոսի ու դեպի վեր ուղղի «Ձայն հառաչանաց հեծույթեան սրտի, ողբոց աղաղակի... Եվ կատարյալ կլինի: Թող լսեն և՛ երկինքը, և՛ երկիրը: Եվ պետք է լսել, որովհետև այստեղ արդեն հայի լեզուն չի, որ խոսում է, բերանը չի, որ պատմում է, կրակված սիրտն է, որ այրվում է երկիրը բռնած, տանջված հոգին է, որ մոնչում է մինչև երկինք» (նույն տեղում): Թումանյանական իմաստուն այս խոսքում ակամա զուգահեռվում ու համակշռվում են հայ գրական կյանքի երկու հզորագույն երևույթներ՝ Նարեկացին ու Աբովյանը, «Նարեկը» ու «Վերքը», որոնցից մեկը հայ ժողովրդի կրած տանջանքն ու բաղձալի տենչանքը երկրին է պատմում, իսկ մյուսը՝ երկնքին:

Ռուսական թերթերը դեմ էին Երևանում Խ. Աբովյանի արձանը տեղադրելուն: Թումանյանը նման տեսակետ հայտնողներին անգիտակից թշնամիներ է անվանում, որովհետև նրանք իբրև թե իրենց ազգերի շահն էին պաշտպանում: Նրանց թվում էր նաև «ГОЛОС Кавказа» թերթը: «Սրանով, իհարկե,– գրում է Թումանյանը,– իբրև թե ամեն մեկն իր հայրենիքի ու ազգի շահն է պաշտպանում հայերի դեմ: Մի կողմ թողնելով ավելի լայն հայացքը, էս ուզում եմ նկատիլ, թե էս մարդիկ լավ չեն հասկանում, թե ինչի դեմ են խոսում, և հենց թեկուզ իրենց նեղ տեսակետից էլ եթե առնենք խնդիրը– դեմ չպետք է լինեին ոչ մեկը և ոչ՝ մյուսը»: Ինչո՞ւ: Որովհետև «Խ. Աբովյանը,– բացատրում է բանաստեղծը,– մի մոլեռանդ ռուսասեր էր», նրա «Վերք Հայաստանին», հայ ժողովրդի տանջանքի ու տենչանքի արտահայտությունը լինելով հանդերձ, միաժամանակ մի ոգևորված ջատագովություն է ռուս ազգին ու նրա պետական ուժին: Առաջ քաշել Խ. Աբովյանին, կնշանակի հայերի մեջ արծարծել նաև սեր ու համակրանք դեպի ռուս ազգն ու ռուս պետությունը: Եվ հանկարծ... էս մարդու հիշատակին դեմ է մի ռուս թերթ: Ի՞նչ խոսք, որ սա չի հասկանում, թե որտեղ և ում դեմ է խո-



սում, և եթե չար է, նեղսիրտ ու փոքրոգի, ապա նաև անգիտակից է, և անգիտակից թշնամի ամենից առաջ իր ազգին ու հայենիքին» («Հորիզոն», 1913թ., թիվ 277): Աբովյանի աձանի ստեղծման առթիվ Թումանյանը նաև հոդվածներ է գրել՝ «Ամենքը միասին» (1910), «Արձան Խաչատուր Աբովյանին» (1911), «Անգիտակից թշնամիներ» (1913) և «Գործ ենք անում» (1917): Ի դեպ, Անդրեաս Տեր-Մարությանի կերտած արձանը 1933 թ. Երևանի «Մոսկվա» կինոթատրոնի, իսկ տարիներ անց «Մանկական» երկաթուղու մոտ տեղադրվելուց հետո ի վերջո հանգրվանեց Աբովյանի վերակառուցված տուն-թանգարանի բակում:

Հարկ է նկատել, որ Թումանյանը գրական կյանքում տեղի ունեցող իրադարձությունների հանդեպ անտարբեր չէր, ուստի պատահական չէ, որ նրա քննադատական ժառանգության մեջ էական տեղ են գրավում ժամանակակից գրողներին նվիրված հոդվածները, որոնք հիմնականում հոբելյանների կամ հիշատակի օրվա առիթով են գրվել: Իրեն բնորոշ սեղմ, հակիրճ, բայց բովանդակալից խոսքի մեջ Թումանյանը կարողանում է առանձնացնել տվյալ գրողի համար առանցքային գիծը: Աբովյանը նրա համար սոսկ հայ նոր գրականության հիմնադիրը չէր, այլ մարդ, որի սրտին ազգի վիճակը ծանր վերք էր դարձել. «Եվ ահա էդ համազգային տենչանքի ու իմաստության բերանն է հանդիսանում մեր աշխարհքում «Վերք Հայաստանին», մեծ տենչանքի, մեծ պատերազմի ու մեծ հույսերի ժամանակի վեպը» (Թումանյան, 1999: 112):

Տարբեր առիթներով անդրադառնալով Աբովյանին՝ Թումանյանը մի նոր գիծ է ավելացնում նրա բնութագրմանը, նոր տեսանկյունից արժևորում գրողի դերը: «Մեր ազգի դարավոր տանջանքն ու տենչանքն է դրված այդ գրքի մեջ, ամեն մի հայի համար սրբազան է նրա հեղինակի անունը, ամենքիս սրտերը լիքն են սիրով ու երախտագիտության զգացմունքով նրա կորած գերեզմանի, նրա անմեռ հիշատակի հանդեպ: Նոր ժամանակներում նա մեր առաջին ճիչն ու հառաչանքը եղավ», - գրում է Թումանյանը «Դարձյալ Խաչատուր Աբովյանի մասին» հոդվածում (նույն տեղում, էջ 466):

Աբովյանից ստացած գրական ներշնչումներով, նրա՝ հայոց պետականությունը վերականգնելու երազանքով ոգևորված՝ Թումանյանը 1908 թ., «Վերքի» առաջին տպագրության կեսդարյա հոբելյանի առթիվ պատմաբանասիրական մի ուսումնասիրություն է սկսում գրել՝ «Երևանի կռիվը և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին իբրև պատմություն» խորագրով, ուր ցույց է տալիս, թե Աբովյանի հանրահայտ վեպում որքան ճշմարտացի են արտացոլված 1826-28 թթ. ռուս-պարսկական պատերազմի դրվագները: Ի դեպ, նա այն գրական-պատմական ուսումնասիրություն է անվանել, և չնայած աշխատանքի անավարտ մնալուն՝ պահպանված բնագրերը ծանրակշիռ

ավանդ են արժանացնող մեջ: Ուշագրավ է, որ ուսումնասիրության համար վերստին կարողում է Բաքվի կուլտուրական միության հրատարակած «Վերքը», որը շատ տարածված էր և տպագրել էր Մոսկվայի Ժամհարյան հրատարակությունը: Այն անձամբ Աբովյանն էր ուղղել և լրացումներ կատարել, որպեսզի, ինչպես նշված էր «Հառաջաբանում», «գրքի տպագրությունը հեղինակի բարձր անվանը վայել արժանավայելություններ ունենա» (Թումանյան, 1994: 195): Անչափ մեծ է լինում բանաստեղծի ցավն ու զարմանքը, երբ պարզում է, որ, Թիֆլիսի հրատարակության սխալներից զատ, Բաքվի կուլտուրական միությունն էլ նրանից արտատպելիս նորա նոր սխալներ է ավելացրել, և ընթերցողի սեղանին էր հայտնվել «հայ գրքերի մեջ ամենաանփույթ տպված գրքերից մինը, գուցե ամենաանփույթ տպվածը» (նույն տեղում, 195): Գիրքը համեմատելով 1858 թ. հրատարակածի հետ՝ նա չի թաքցնում իր դժգոհությունը տպագրական սխալներից, որոնք մանրամասն թվարկելուց հետո գրում է. «Կետադրությունը հո՛ւ էլ մի հարցնեք, կետերը տեղ-տեղ հողի նման ցրված են, որը որտեղ ընկել, ընկել: Մի՞ թե «Վերք Հայաստանին» էսպես պետք է տպվեր: Ամենալավ «Վերք Հայաստանին» դարձյալ մնում է հինը, մինչև մի նոր լավը տպվի» (նույն տեղում, 196-197):

Նա այսպես խոսելու իրավունք ուներ, որովհետև գնահատել էր Աբովյանին ու նրա գլուխգործոցը. «Խ. Աբովյանն իր հերոս Աղասու բերանով առաջին անգամ ըմբոստացման դրոշակ է պարզում ընդդեմ բռնության և իր «Վերք Հայաստանիով» աշխատում է ըմբոստացնել հայ ժողովուրդը» (նույն տեղում, 535): Խաչատուր Աբովյանի լուսավորչական առաքելության մեջ կարևոր տեղը Աստվածաշնչյան դրախտավայր, Նոյան հանգրվան Հայաստանն է: Իսկ ազգային գոյության բուն արտահայտիչը՝ լեզուն, անհասկանալի դառնալով, նաև քաղաքական ճնշումների արդյունքում խավարին դատապարտված հային մղեց դեպի օտարը: Նա ստիպված էր գրել հայերեն, անցնել աշխարհաբարին՝ համոզված լինելով, որ սրանք ուղիներ են՝ նորովի վերաշնչավորելու գրաբարը, որը գիտության ու գրականության լեզու է և հայոց անցյալի բանական վեհությունը հաստատող անառարկելի փաստ: Նախորդների ազգային-մշակութաբանական ընդհանրացումները Հ. Թումանյանը ամբողջացնում է՝ հայ տեսակի ու ճանապարհի մեջ՝ շեշտելով այդ բանական ուժը կամ «խոհականությունն» աղարտող դառնացածությունը, ինդուստրիալ շրջանի օտարահաճությունը: «Մեծ ցավը» հողվածում Թումանյանը զգուշացնում էր երկու վտանգի հնարավոր առկայությունից՝ մեկը ինդուստրիալ ծնված արհամարհանքը սեփականի նկատմամբ, մյուսը՝ անցյալի գունազարդման դատարկ սնափառությունը:

### **Եզրակացություններ**

1. Թումանյանն իրավացիորեն Աբովյանին համարում էր իր առաջին և ամենամեծ ուսուցիչը, որի հետևորդը և հայրենի գրականության չմշակված անդաստանում Խ. Աբովյանի շաղ տված հատիկները մշակողը դարձավ ինքը, իր սկզբունքին հավատարիմ սեփական ստեղծագործություններով ու անձնվեր հասարակական գործունեությամբ տրամաբանական ավարտին հասցրեց Աբովյանի հիմնադրած գեղագիտական սկզբունքները: Դրա վկայությունն է այն փաստը, որ Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ ակնհայտ նկատվում են Աբովյանի հետ գրական կապերը՝ կրած ազդեցությունը, հողվածներ և ասույթներ Աբովյանի մասին, ինչպես նաև Աբովյանի երկերի ներշնչանքի ազդեցությամբ գրված ստեղծագործություններ:

2. Խոսելով «Վերք Հայաստանի» վեպի արժանիքների մասին՝ Թումանյանն իրավացիորեն նկատում է, որ այդ գրքի մեջ են ամփոփված հայ ժողովրդի վերջին ժամանակների տանջանքներն ու տենչանքները, և գաղտնիքն էլ հենց նրա մեջ է, որ այն մեզանում համարվում է մի սրբազան գիրք, որի մեջ մարմին է առել ազգի հոգին, ներկա վիճակը, ազգի հասկացությունը:

3. Նախորդների ազգային-մշակութաբանական ընդհանրացումները Հ. Թումանյանը ամբողջացնում է՝ հայ տեսակի ու ճանապարհի մեջ՝ շեշտելով այդ բանական ուժը կամ «խոհականությունն» աղարտող դառնացածությունը, խեղճությունն ու օտարահաճությունը:

### **Օգտագործված գրականություն**

1. **Թումանյան Հ.**, Ընտիր երկեր, հ. 2, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, 542 էջ:
2. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994, 680 էջ:
3. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 8, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, 718 էջ:
4. **Իսահակյան Ավ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 11., Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2020, 810 էջ:
5. Հայոց գրականության պատմություն, հ. 5, Երևան, «Գիտություն» հրատ, 2015, 566 էջ:
6. Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն (1869-1908), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, 669 էջ:
7. Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն (1909-1914), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, 858 էջ:
8. **Քալանթարյան ժ.**, «Ժամանակների միջով, ժամանակների հետ», Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2021, 390 էջ:

## Տպագիր մամուլ

1. «Հորիզոն», թ. 277, Թիֆլիս, 1913 թ.:
2. «Պատմաբանասիրական հանդես», հտ. 4, Երևան, 1984, էջ 4,, 248 էջ.:

## References

1. **Isahakyan Av.**, Yerkeri liakatar zhoxovatsu [The complete collection of works], h. 11, Yerevan, «Gitutyun» hrat., 2020, 810 ej.
2. **Tumanyan H.**, Yntir Yerker [Collected works], h.2, Yerevan, «Sovetakan grox» hrat., 1985, 542 ej.
3. **Tumanyan H.**, Yerkeri liakatar zhoxovatsu [The complete collection of works], h. 6, Yerevan, HH GAA «Gitutyun» hrat., 1994, 680 ej.
4. **Tumanyan H.**, Yerkeri liakatar zhoxovatsu [The complete collection of works] h. 8, Yerevan, HH GAA «Gitutyun» hrat., 1999, 718 ej.
5. Hayoc grakanutyan patmutyun [History of Armenian literature], h. 5, Yerevan, «Gitutyun» hrat., 2015, 566 ej.
6. Hovhannes Tumanyani kyanqi ev stextsagortsutyan taregrutyun (1869-1908) [Chronicle of Hovhannes Tumanyan's life and work(1869-1908)], Yerevan, HH GAA «Gitutyun» hrat., 2010 669 ej.
7. Hovhannes Tumanyani kyanqi ev stextsagortsutyan taregrutyun (1909-1914) [Chronicle of Hovhannes Tumanyan's life and work(1909-1914)], Yerevan, HH GAA «Gitutyun» hrat., 2016, 858 ej.
8. **Qalantaryan Zh.**, «Zhamanakneri mijov, zhamanakneri het» [Through the times, with the times], Yerevan, EPH hrat., 2021, 390 ej.

*Անի Ղազարյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ Ավ. Բասիակյանի և Հովհ. Թումանյան գրական ժառանգությունը: Հեղինակ է 10 գիտական հոդվածների և մեկ մենագրության:*

ORCID ID: 0000-0002-8593-0957  
arpinanyan21@gmail.com

**Ani Ghazaryan** – PHD, NAS RA Junior researcher of the Institute of Literature named after M. Abeghyan. Scope of scientific interests: Av. Isahakyan and Hovh. Tumanian literary heritage. Author of 10 scientific articles and one monograph.

ORCID ID: 0000-0002-8593-0957  
arpinanyan21@gmail.com

**Ани Казарян** – кандидат филологических наук, НАН РА, младший научный сотрудник Института литературы им. М. Абегамяна. Область научных интересов: литературное наследие Ов. Туманяна и Ав. Исаакяна. Автор 10 научных статей и одной монографии.

ORCID ID: 0000-0002-8593-0957  
arpinanyan21@gmail.com

**Նորա Մելքոնյան**

*ԵՊՀ ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան հայ գրականության պատմության և  
գրականության տեսության ամբիոնի ասպիրանտ*

*ORCID ID: 0009-0003-5373-2926*

*nora.melqonyan@ysu.am*

*DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-93*

## **ՀԱՅ ԿԵՆՑԱՂԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՕՐԻՆԱԶՍՓՈԻԹՅՈՒՆՆԵՐԸ\***

**Բանալի բառեր** – դրամատուրգիա, կատակերգություն, ողբերգություն, երգի-  
ծանք, օտարամոլություն, ալաֆրանկա:

Կենցաղն այն ակունքն է, որից ծնվում են հասարակական կեցության մնացած  
ձևերը և հետո դառնում հանրության սեփականություն: Դրա մի մասը մերժվելով  
մնում է կես ճանապարհին, իսկ մյուսը գնում և դառնում է հասարակական մտա-  
ծողություն: Կենցաղային գրականությունն արձագանքն է հասարակության մեջ  
գոյություն ունեցող բարքերի. դրանք կա՛մ օրինավոր են, կա՛մ տգեղ: Կենցաղային  
դրամատուրգիայում հիմնականում արծարծվում են այսպանելի բարքերը, որոնք  
հասարակությունը տանում են քայքայման, դեգրադացիայի: Այս հորվածի նպա-  
տակն է ուսումնասիրել հայ գեղարվեստական գրականության մեջ կենցաղային  
դրամատուրգիայի զարգացման օրինաչափություններն ու առանձնահատկոթ-  
յունները և վեր հանել այն հիմնական նախադրյալները, որոնք հիմք հանդիսացան  
կենցաղային դրամատուրգիայի սկզբնավորման և զարգացման համար: Ուսում-  
նասիրվել և վերլուծվել է կենցաղային դրամատուրգիայի վերաբերյալ եղած տեսա-  
կան անհրաժեշտ գրականությունը:

**Nora Melkonyan**

*YSU*

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

*ORCID ID: 0009-0003-5373-2926*

*nora.melqonyan@ysu.am*

## **PATTERNS OF DEVELOPMENT IN ARMENIAN DOMESTIC DRAMA**

**Keywords:** domestic drama, comedy, tragedy, satirical genre, Eastern theater,  
xenophobia, play, national image, alafanga.

Daily life is the source from which other forms of social existence emerge,  
becoming public property. A certain part of this is rejected halfway, while another part

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 29.03.2024 թ.:

becomes public mentality (thinking). Domestic literature is a response to established morals in society: they are either ideal or ugly and disgusting. In domestic drama, ugly morals leading society to decay and degradation are discussed more often. The aim of this article is to study the patterns and features of the development of domestic drama in Armenian literature, identifying the main prerequisites that formed the basis for the emergence and development of Armenian domestic drama. Relevant theoretical literature on family and domestic drama has been studied and analyzed.

*Нора Мелконян*

*ЕГУ*

*аспирант кафедры истории и литературной теории  
армянской литературы имени акад. Гр. Тамразяна*

*ORCID ID: 0009-0003-5373-2926*

*nora.melqonyan@ysu.am*

## **ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ БЫТОВОЙ ДРАМАТУРГИИ**

**Ключевые слова:** бытовая драма, комедия, трагедия, сатирический жанр, восточный театр, ксенофобия, национальный образ, алафранга.

Повседневная жизнь – это источник, из которого вырастают другие формы социального существования, становясь общественным достоянием. Часть этого отбрасывается на полпути, в то время как другая часть становится общественным сознанием (мышлением). Бытовая литература является ответом на установленные нормы морали в обществе: они либо идеальны, либо уродливы и отвратительны. В бытовой драме чаще всего обсуждаются безобразные нормы морали, ведущие общество к упадку и деградации. Цель этой статьи – изучить закономерности и особенности развития бытовой драмы в армянской литературе, выявить основные предпосылки, которые сформировали основу для появления и развития армянской бытовой драмы. Изучена и проанализирована необходимая теоретическая литература по семейно-бытовой драме.

### **Ներածություն**

Հայ թատերգության ստեղծումը կապված է վաղնջական ժամանակների հետ: Դեռևս մ. թ. ա. առաջին դարում Արտավազդ Բ-ն գրել է պիեսներ: Մինչև օրս հայտնի առաջին ողբերգությունը ստեղծվել է 1668-ին («Մարտիրոսություն սրբոյն Հռէփսիմեայ»): XVIII դարավերջից Վենետիկի Մխիթարյան դպրոցին կից սկսել է գործել թատրոն: Դպրոցական այդ թատրոնում արգելված էր կին դերակատար ներկայացնելը, առավել ևս կնոջը բեմ դուրս բերելը, որը համարվում էր հակազեղագիտական, հակադաստիարակչական (Ջրբաշյան, 2009: 60-61): Մխիթարյան լուսավորիչները կամուրջ էին նետում հայոց պատմության վերջին՝ մթին դարերի խորխորատի վրայով դեպի հեռավոր անցյալը: Մխիթարյան դպրոցական բեմի վրա

առաջին կատակերգությունը բեմադրվել է 1799 թ.՝ «Խարդախության Մեհմեդ Չելեբիի» վերնագրով՝ գրված Պոլսի բարբառով: Հայ ինքնուրույն կատակերգության նմուշներից մեկի ձեռագիր տեքստը բարեբախտաբար պահպանվել է: Այն կրում է «Խաղարկություն ի վերա սեղանոյ» վերնագիրը և բեմադրվել է 1805 թ.: Այստեղ սուր քննադատության և երգիծանքի են ենթարկված ազահությունը, տգիտությունը, սնահավատությունը, ստախոսությունը: 1840-1850-ականներին «Բազմավեպի» էջերում տպագրվում են կլասիցիստական կատակերգություններ՝ առանց հեղինակների անվան հիշատակման: Դրանք երեք գործողությամբ կատակերգություններ էին («Երկվորյակք», «Հրիտակատար», «Հնախույզ»), որտեղ գործող անձինք պոլսեցի հայերն են, որոնք հայտնվում են տարբեր զվարճալի իրավիճակներում:

Հայ կլասիցիստական կատակերգության ամենահայտնի ստեղծագործությունը Մխիթարյանների գրչին չի պատկանել: Դա 1821 թ. Կալկաթայում տպագրված և բեմադրված «Խտրադիմա դժրողութեան» կատակերգությունն է՝ գրված գրաբարի և Նոր Ջուղայի բարբառի ինքնատիպ խառնուրդով, ունի չորս գործողություն, կրթված հերոսները խոսում են գրաբարով, իսկ մյուսները՝ բարբառով, որոնց հաճախ խառնվում են հնդկերեն և անգլերեն բառեր: «Արևելյան թատրոնի»<sup>1</sup> գործունեության տարիներին չստեղծվեց մնայուն արժեք ներկայացնող դրամատուրգիա, ինչպիսին արևելահայ իրականության մեջ էր հանձին Գ. Մունդուկյանի կատակերգությունների: Իրական կյանքը, սոցիալական հարաբերությունները թույլ արձագանք գտան դրամատիկական ստեղծագործություններում՝ բացառությամբ Հակոբ Պարոնյանի նախափորձերի և Պետրոս Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրամայի: Ազգային խաղացանկն ամբողջությամբ ողողված էր կրոնական և հայրենասիրական ողբերգություններով: Իրական կյանքն ու կենցաղը տեղ չունեին թատրոնում: Այս վիճակը հուզել է Ժամանակի դրամատուրգներին, սակայն առաջությունը պատկանում է Խորեն Գալֆայանին (Նար-Պեյ), որն իր «Ալաֆրանկա» կատակերգությամբ համարվում է արևմտահայ կենցաղային դրամատուրգիայի սկզբնավորողը: «Ալաֆրանկա»-ն առաջին տպագրված կատակերգությունն է (1962 թ.)՝

<sup>1</sup> Հիմնադրվել է 1861 թ. Կ. Պոլսում՝ Ալթունյան եղբայրների ջանքերով: Նույն թվականի դեկտեմբերի 14-ին տրվեց անդրանիկ ներկայացումը (Ռոթայի «Երկու հիսնապետներ» պիեսը): «Մեղու» թերթի խմբագիր Հարություն Սըվաճյանի անմիջական ազդեցությամբ թատրոնը կատարեց իր առաջին քայլերը: Արևմտահայ թատրոնն իր առաջին քսանամյա գործունեության ընթացքում ունեցել է 30-ից ավելի դերասաններ (Պետրոս Մաղաբյան, Արուսյակ Փափագյան, Աղավնի Փափագյան, Հովհ. Աճեմ-յան, Ազնիվ Հրաչյա, Պետրոս Ադամյան և այլք): Մանրամասն տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. առաջին, Երևան, 1962, էջ 213-380:

գրված եվրոպական դասական դրամատուրգիայի սկզբունքներով: Իրականում թատրոնի խաղացանկը պատմահայրենասիրական ողբերգություններով ողողելը ինքնանպատակ չէր: Այդ ողբերգությունները ծնվում էին ժամանակի պահանջով, որոնք ազգային-ազատագրական պայքարի արձագանք էին:

Դուրյանի՝ 1868-1870 թթ. գրված պատմական թատերախաղերը փաստում են, որ նա ապրում էր ժողովրդի ճակատագրով և հոգսերով: Սակայն 1871-ից նա հրաժարվում է պատմական ողբերգություններից, քանի որ հասկանում է, որ «միակողմանի հրապուրանքը պատմական անցյալով շեղում էր ժողովրդի ուշադրությունն արդիականության սուր և ցավոտ խնդիրներից» (Շարուրյան, 1972: 156): Նոր թատերգության խնդիրները և ժամանակակից թեմատիկայի կարևորությունը Դուրյանն արծարծել է «Թատրոն կամ թշվառներ»-ի «Հառաջաբան»-ում: Դուրյանը, զգալով իր գործի դժվարությունը, գրում է. «Արդարև թատերգությունը դժվարին արհեստ մ'ըլլալը ամեն ոք կը խոստովանի, ես ալ արդեն խիստ բարձր գտած եմ զայն իմ փանաքի կարողության և մանավանդ հասակին քով, սակայն զայս ալ պետք է խոստովանիմ, թե դժվարին գործ մը առանց հանդուգն ձեռաց օժանդակության, չը կրնար դյուրալ կատարիլ...» (Դուրյան, 1972: 374): Դուրյանը խորհուրդ է տալիս դրամատուրգներին անդրադառնալ ժամանակակից հրատապ հարցերին, գրել «արդի ընտանեկան անցքերը պարունակող բարոյալից թատերախաղեր, որով ավելի օգուտ կրնան ընծայել հայ հասարակության» (Դուրյան, 1972: 375): Այս տողերը գրելիս Դուրյանն անկասկած չգիտեր, որ 1863 թ-ից Գ. Սունդուկյանի արդիական կատակերգությունները բեմադրվում էին («Խաթաբալա», «Էլի մեկ գոհ», «Պեպո»), և, անշուշտ, ծանոթ չէր Հ. Պարոնյանի «Երկու տերով ծառա մը» (1864) և «Ատամնաբույժն արևելյան» (1868) կատակերգական փորձերին: Պատճառն այն էր, որ Սունդուկյանի գործերն իր կենդանության ժամանակ չհրատարակվեցին, իսկ Պարոնյանը տպագրված գրքերը հավաքել է գրախանութներից: Ստացվում է, որ Դուրյանը, Սունդուկյանից և Պարոնյանից անկախ, հանգեց հայ ազգային թատրոնը դեպի իրական կյանք բերելու և ժամանակակից թեմատիկայի ան-հրաժեշտության գաղափարներին: Նույն «Հառաջաբան»-ում Դուրյանն ասում է, որ ինքը չի կարծում, թե իր դրաման կարող է «հեղափոխել հասարակության գաղափարքն և զգացմունքը» այնպես, ինչպես հեղափոխել է Հյուգոյի «Էռնանին»: Ինչպես այս, այնպես էլ դրամայի մի շարք հատվածներ փաստում են, որ նա ներշնչվել է եվրոպական գրողների ստեղծագործություններից: Դուրյանը գիտակցում էր թատրոնի հեղափոխականացնող դերն ու նշանակությունը: «Թատրոն կամ թշվառներ» դրամայում Դուրյանը ցնցող տեսարաններով ներկայացնում է



ոչ միայն հասարակական որոշ շերտերի տնտեսական ողբերգությունը՝ հանձին Թովմայի ընտանիքի, այլ իրական գույներով ներկայացնում է հայ թատրոնի և թատրոնի գործիչների ողբալի վիճակը: Թատերգության գլխավոր հերոսը Թովման է, որի առաջ ծառայել է օրվա հացը վաստակելու խնդիրը: Թովման իրեն և դստերը՝ Վարդուհուն, անոթությունից և ցրտից փրկելու համար ընդունում է Նահապետոֆի՝ աղջկա պատիվը վաճառելու առաջարկը: Վարդուհու և Էդուարդի սիրո պատմությունը, վերջիններիս ինքնասպանությունը բեմի վրա, Թովմայի հետագա ճակատագիրը, թատրոնում տիրող կրքերը. ահա այս դեպքերն են ընկած պիեսի հիմքում: Դուրյանի քայլը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ իսկական ստեղծագործական խիզախում: Տեղին է մեջբերել Գր. Ջոհրայի գնահատականը պիեսի բեմադրության (1893) առթիվ. «Այդ խաղին հղացումը միայն գյուտ մըն էր, որ Դուրյանին անգամ պատիվ կը բերե, ոճը կրնա պակասություններ ունենալ, տեսարաններու բաժանումները կրնան բարեփոփոխություններու կարոտիլ, բայց շենքը հարուստ և գեղեցիկ է ամեն պարագայի մեջ նորելուկ թատերգությանց նման անշահ խոսակցութեանց շարք մը չէ Դուրյանի գործը» (Ջոհրայ, 1962: 387):

Հակոբ Պարոնյանն արևմտահայ ռեալիստական թատերգության սկզբնավորողն է և նրա ակնառու ներկայացուցիչը: Պարոնյանի բազմաժանր ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ դեր ունի հատկապես դրամատուրգիան, որը թեև մեծ չէ քանակով (ընդամենը հինգ պիես), բայց իր ուրույն տեղն ունի հայ գրականության մեջ: Հետաքրքրական է նաև ստեղծագործությունների ճակատագիրը. 1865 թ.-ին գրված իր առաջին կատակերգությունը՝ «Երկու տերով ծառա մը», թողեց ձեռագիր: Այն տպագրվեց 1911-ին՝ իր մահից քսան տարի անց: 1868-ին ընթերցողին է ներկայացվել «Ատամնաբույժն արևելյանը», սակայն հեղինակը տպաքանակը հավաքել է գրախանութներից և ոչնչացրել: «Ատամնաբույժն արևելյան»-ից հետո Պարոնյանը գրեց «Շողոքորթն», որը թողեց կիսատ: Հետագայում նա գրեց «Պռույզը»՝ նույնպես թերի: Միակ ավարտուն կատակերգությունը, որը բավարարել է Պարոնյանի պահանջներին, «Պաղտասար աղբարն» է, որը, ցավոք սրտի, լույս տեսավ այնպիսի մի ժամանակաշրջանում՝ 1866 թ., երբ Պոլսում այլևս գոյություն չունեին հայկական թատրոն:

Պարոնյանը մերժում էր արևմտահայ դրամատուրգիայում տիրող պատմական թեմատիկան, բայց ինչպես Դուրյանը, նա նույնպես զիտակցում էր, որ պատմական ողբերգությունները ծնունդ էին ժամանակի սոցիալ-քաղաքական վիճակի: Մյուս կողմից էլ պիեսներում ժամանակակից խնդիրներ չարձարծելը ժողովրդի ուշադրությունը շեղում էր արդիականությունից:

Պարոնյանի պիեսներում հիմնականում արծարծվել են սիրո, բարոյականության, ամուսնության և ընտանեկան հարցեր: Փոխվում են ժամանակները, և յուրաքանչյուր դարաշրջան իր հետքն է թողնում մարդկային և ընտանեկան հարաբերությունների վրա: Այս առումով բացառություն չէր նաև 19-րդ դարը, երբ «լուսավորության» և «քաղաքակրթության» քողի տակ խեղաթուրվում էին սրբությունները: Եվ երգիծաբանը, հետևելով Պոլսի քաղքենի հայ ընտանիքներին, տարբեր դիտանկյուններից է պատկերել նրանց բարոյական անկումը:

Թեմայի ամբողջական քննության համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ Պարոնյանի վաղ շրջանի գործերին՝ «Երկու տերով ծառա մը» և «Ատամնաբույժն արևելյան»:

1865 թ. գարնանը Պարոնյանն իր ծննդավայր Ադրիանապոլսից գալիս է Կ. Պոլիս: Հենց նույն շրջանում, մոտիկից շփվելով «Արևելյան թատրոն»-ի շուրջ համախմբված մարդկանց, հատկապես «Մեղու» երգիծահանդեսի խմբագիր Հարություն Սըվաճյանի հետ, փորձում է իր ուժերը դրամատուրգիայում՝ գրելով «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունը:

Պիեսում ներկայացվում է պոլսահայ կյանքի մի պատկեր, որտեղ առաջ են մղվում սոցիալական խնդիրները: Կոմիկն արկածախնդրական որևէ նպատակով կամ զվարճանալու ցանկությամբ չէ, որ ծառայում է երկու տերերի: Նյութական ծանր վիճակն է նրան մղում այդ վտանգավոր քայլին: «...Հիրավի, անասունները ինձմե հարյուր հազար անգամ ավելի երջանիկ են: Անոնք բոլոր օր կ'աշխատին, իսկ գիշերները կը հանգչին, այլ ես գիշեր ցերեկ շարունակ կ'աշխատիմ, միշտ արթուն. բնավ հանգիստ չունիմ, հազիվ թե մեկ տերս կը քնանա. մյուսը կ'արթննա, մեկը կ'երթա, մյուսը կը գա. երկուքն ալ մեկզմեկու ներհակ բնավորություններու տեր. երկուքին ալ քմացը համեմատ խոսելու պարտավոր եմ. անտանելի վիճակ. մեկը մխիթարել, մյուսը շողոքորթել. բայց զարմանալին ալ այն է, որ հազիվ հազ կրնամ մայր մը հոգալ: Թե որ մեկ տեր մը միայն ունենայի, մայրս անոթությունե պիտի մեռներ և այն ատեն...» (Պարոնյան, 1964: 23-24):

Կատակերգության ընդգրկման շրջանակը նեղ է, այն ցույց չի տալիս նույիսկ երկու տերերի առօրյան և կենցաղը: Ավելի շատ Կոմիկն է երևում իր զբաղմունքով (տուն մաքրել, տերերի հանձնարարություն կատարել և այլն): Չնայած Կոմիկի դառը խոստովանություններին՝ պարոնյանական սրամտությունները և աֆորիզմներն օգտագործված են առատորեն, երկխոսությունները կառուցված են դիպուկ և սրամիտ, ժողովրդական հյութեղ ոճավորումներով: Այս ամենի հետ մեկտեղ կրկին պետք է նշել, որ պիեսում առաջ է մղվում սոցիալական խնդիրը, կենտրոնական ծանրությունը ընկած է սոցիալական գործոնի վրա:

Միանգամայն այլ որակի ստեղծագործություն է «Ատամնաբույժն արևելյան»-ը. այստեղ տեսնում ենք քաղքենիական կյանքի լայն ցուցադրումը՝ բարքերի ապականում, ամուսնական դավաճանություն, կեղծիք, խաբեբայություն և այլն, և միաժամանակ բուրժուական գաղափարախոսության սուր քննադատություն:

Թափառնիկոսը անձարակ մի ատամնաբույժ է, որն օժտված է խոսելու, սիրաշահելու, խաբելու բացառիկ կարողությամբ, իրեն ներկայացնում է իբրև բացառիկ հմտությունների տեր մասնագետի: Նրա այդ կեղծիքը պաշտպանում է ծառա-օգնական Նիկոն: Թափառնիկոսը փողի համար ամուսնացել է տարիքով մեծ, բայց հարուստ Մարթայի հետ: Այդ անհամապատասխանությունը նա «ուղղում է» սիրային կապի մեջ մտնելով Թովմասի կնոջ՝ Մոֆիի հետ: Ահա իր և Մոֆիի գաղտնի ժամադրությունների, կնոջ՝ Մարթայի հետ ունեցած վեճերի ընթացքում պատահած թյուրիմացությունների հիման վրա էլ զարգանում են կատակերգության դեպքերը՝ դրության և կոմիզմի առատ օգտագործումով:

Պարոնյանի «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգությունը թե՛ բարձրացրած գաղափարներով և թե՛ գեղարվեստական արժանիքներով նշանակալից երևույթ էր 19-րդ դարի 60-ականներին:

Խորեն Գալֆայանի «Ալաֆրանկա» (1862) կատակերգությունից տասներեք տարի անց՝ 1875 թվականին, նույն թեմայի՝ «ալաֆրանկայի»՝ պոլսահայ քաղքենի ընտանիքների վրա թողած կործանիչ ազդեցության պատկերը մարմնավորվեց նաև Հ. Պարոնյանի «Թատրոն» երգիծաբերքում տպագրված «Ալաֆրանկա» շարքում, որի լավագույն արտահայտությունն է «Լեռը մարգարեին քով չերթա նե՛ մարգարեն լեռան քով կ'երթա» հայատառ թուրքերենով գրված դրամատիկական ծավալուն երգիծապատումը, որի գլխավոր հերոսը՝ Նիկողիմոս աղան, մեծապես հիշեցնում է Գալֆայանի Դավիթ Սահառունուն («Հայագիտության հարցեր», 2018, էջ 131): Երգիծապատումը սկզբից մինչև վերջ գրված է երկխոսության սկզբունքով, անգամ չեն թվարկվում երկխոսությունների հասցեատերերը, համապատասխան գծիկներից առաջ չեն նշվում գործող անձանց անունները. դրանք հասկացվում են շարադրանքի ընթացքում: Գործողությունները զարգանում են բացառապես երկխոսությունների միջոցով: «Լեռը մարգարեին քովը չերթայ նե՛ մարգարեն լեռան քով կ'երթայ» արտահայտությունը երգիծապատումի մեջ օգտագործվում է ամենատարբեր առիթներով՝ ընդգծելով հնի և նորի բախման հետևանքով առաջացած բարքերի աղավաղումը: «Ալաֆրանկան» կարող է ստեղծել ծիծաղաշարժ զանազան անհարմարություններ, անգամ ընտանիքներ կործանել, նրանց «մոխրի վրա նստեցունել», բայց և այնպես պետք է հարմարվել ժամանակի պահանջներին

(«...աշխարհքը մեզի չի յարմարվի, նե՛ մենք աշխարհքին պիտի յարմարինք») (Պարոնյան, 1964: 24):

«Լեռը մարգարեին քովը չերթայ նե՛ մարգարեն լեռան քով կ'երթայ» երգիծապատումն առաջին իսկ տողերից ներկայացնում է սեփական ժողովրդի վարք ու բարքից, ազգային սովորություններից, բարոյա-հոգեբանական հատկանիշներից հեռացած պոլսահայ մեծահարուստ ընտանիքի կյանքի պատմությունը: Ընտանիքի հայրը 70-ամյա Նիկողիմոս աղան է, ով փորձում է հակադրվել «ալաֆրանկային», բայց նրա ջանքերը ձախողվում են, քանի որ հանդիպում է տան անդամների և շրջապատի դիմադրությանը: Հեղինակը պոլսահայ քաղքենի ընտանիքների կենցաղը և նիստուկացը ներկայացրել է վառ ու կենդանի պատկերներով, ուր մուտք են գործել ֆրանսերեն բազում բառեր և բառակապակցություններ («սուարե», «լոժիք», «անթրե», «րոպ տը շամպր»), տեսնում ենք խարդախ ու թեթևամիտ երիտասարդների, ովքեր իրենց անունները փոխել են եվրոպականի (Գևորգ-Ժորժ՝ Նիկողիմոսի փեսան, Պողոս-Բոլ):

Չնայած զվարթ ոճին՝ Պարոնյանը ենթատեքստում անողորբաբար քննադատում է պոլսահայ քաղքենիներին, ովքեր, հաշվի չառնելով ո՛չ իրենց նյութական հնարավորությունները, ո՛չ կենցաղային, ազգային առանձնահատկությունները, օտարամոլության կրքերով տարված, կորցնում են իրենց ազգային դիմագիծը:

Պարոնյանն իր պիեսներով անջնջելի հետք թողեց արևմտահայ կենցաղային դրամատուրգիայի պատմության մեջ՝ հանդիսանալով արևմտահայ ռեալիստական թատերգության սկզբնավորողը և նրա խոշորագույն ներկայացուցիչը: Նրա կատակերգություններն այսօր էլ շարունակում են պահպանել իրենց գրական-պատմական արժեքը և չեն իջնում հայ բեմից:

### **Եզրակացություն**

Այսպիսով, կենցաղային դրամատուրգիան ծնվում է ժամանակի պահանջով և թելադրանքով, որը մեծ կշիռ ունի ազգային գրականության զարգացման և ժողովրդի բարոյական նկարագրի կերտման գործում: Վերջինիս դաստիարակչական դերն ուղղակի անհերքելի է:

Կենցաղային դրամատուրգիան յուրօրինակ ահագանգ է, որն ուղղված է մարդկանց սթափեցնելու և բարոյական կործանումից հետ պահելու: Կենցաղային դրամատուրգիայում մեծամասամբ պատկերվում են հասարակության մեջ գոյություն ունեցող այն երևույթները, որոնք քայքայում են հասարակակարգը և հանգեցնում ազգային դիմագծի խեղաթյուրման: Այս խնդիրը խորապես արդիական է նաև այսօր, քանի որ մեր կենցաղ մուտք են գործում բարձրագույն տեխնոլոգիաները՝ իրենց բոլոր դրական հատկանիշներով և բացասական դրակներով: Հասարակության այսօրվա հա-

րաճուն պահանջներով քանդվում են ավանդական, ընտանեկան ու կենցաղային կապերը: Հասարակությունը փակ համակարգ չէ. այն հարաբերակցվում է աշխարհի հետ և իր կենցաղային կատարելությունների փլուզման դեմ ուղղակի անգոր է:

### Գրականության ցանկ

1. **Դուրյան Պ.**, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. երկրորդ, Երևան, 1972, 564 էջ:
2. **Զոհրապ Գ.**, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. երկրորդ, Երևան, 1962, 510 էջ:
3. **Շարուրյան Ալ.**, Պետրոս Դուրյան. կյանքը և գործը, Երևան, 1972, 359 էջ:
4. **Պարոնյան Հ.**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. առաջին, Երևան, 1964, 464 էջ:
5. **Ջրբաշյան Ա.**, Հայկական կլասիցիզմի ժանրային համակարգը, Երևան, 2009, 82 էջ:

### Ամսագրեր

1. **Մակարյան Ալ.**, Խորեն Գալֆայան (Նար-Պեյ). Մարդը և կատակերգակը, «Հայագիտության հարցեր» Երևան, 2018, թիվ 1 (13) էջ 131:

### References

1. **Duryan P.**, Yerkeri zhoghovatsu 2 hatorov, h. 2. [Collection of Works in two volumes, Vol. Two], Yerevan, 1972, 564 p.
2. **Zohrap G.**, Yerkeri zhoghovatsu 2 hatorov, h. 2. [Collection of Works in two volumes, Vol. Two], Yerevan, 1962, 510 p.
3. **Sharuryan Al.**, Petros Duryan. Kyank'y yev gortsy, [Petros Duryan. life and work], Yerevan, 1972, 359 p.
4. **Paronyan H.**, Yerkeri zhoghovatsu 10 hatorov, h. 1. [Collection of Works in Ten Volumes, Vol. One], Yerevan, 1964, 464 p.
5. **Jrbashyan A.**, Haykakan klasits'izmi zhanrayin hamakargy, [The Genre System of Armenian Classicism], Yerevan, 2009, 82 p.

### Magazines

1. **Makaryan Al.**, Khoren Galfayan (Nar-Pei). The Man and the Comedian, "Issues of Armenian Studies" Yerevan, 2018, No. 1 (13), page 131.

*Նորա Մելքոնյան – Երևանի պետական համալսարանի՝ ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի հայցորդ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ գրականության պատմություն, հայ միջնադարյան և նոր գրականություն, դրամատուրգիա:*

ORCID ID: 0009-0003-5373-2926  
nora.melqonyan@ysu.am

**Nora Melkonyan** – PhD student of the Chair of History and Literary Theory of Armenian Literature named after Acad. Hr. Tamrazyan, at Yerevan State University. Research interests include the history of Armenian literature, Armenian medieval and modern literature, and dramaturgy.

ORCID ID: 0009-0003-5373-2926  
nora.melqonyan@ysu.am

**Нора Мелконян** – Аспирант кафедры истории и литературной теории армянской литературы имени акад. Гр. Тамразяна Ереванского государственного университета. Область научных интересов: история армянской литературы, армянская средневековая и новая литература, драматургия.

ORCID ID: 0009-0003-5373-2926  
nora.melqonyan@ysu.am

**Նարա Մարգարյան**

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու  
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ  
ORCID ID: 0009-0000-9471-8459  
narasargsyan@litinst.sci.am

**Արթուր Միրզոյան**

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ  
ORCID ID: 0009-0006-1092-7899  
mirzoianarthur@gmail.com  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-103

**ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ «ԿԱՅԱՐ» ԴՐԱՄԱՆ 19-ԴԴ ԴԱՐԻ  
70-90-ԱԿԱՆ ԹԹ. ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ  
ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ<sup>\*1</sup>**

*Բանալի բառեր – Լևոն Շանթ, պատմական դրամա, «Կայար», սուվերենություն, իմանենտություն, տրանսցենդենտալություն:*

Հոդվածում փորձ է արվում վերլուծել Լևոն Շանթի «Կայար» դրաման եվրոպական պատմական դրամատուրգիայի պատմության համատեքստում: Առաջ է քաշվում և հիմնավորվում այն մտեցումը, ըստ որի՝ Շանթի պատմական դրամաներում, մասնավորապես «Կայար» թատերակի մեջ, յուրատեսակ զարգացում են ստանում նախընթաց շրջանի եվրոպական պատմական դրամաներում արտացոլված սուվերենության արդի ըմբռումները:

Մեր ուսումնասիրության **նպատակը** Շանթի «Կայար» դրամայի վերլուծությունն է՝ դիտարկելով այն 19-րդ դարի 70-90-ական թվականների եվրոպական պատմական դրամատուրգիայի հետ համեմատության մեջ: Ուսումնասիրության **խնդիրն** է կիրարկել հետազոտողներ Ա. Մոխնի և Ա. Սթրեթերնի կողմից առաջ քաշված՝ իմանենտ և տրանսցենդենտալ սուվերենություն հասկացությունները Շանթի այս թատերակի վերլուծության մեջ՝ դիտարկելով դրանց դերը ինչպես այս՝ «Կայար» դրամայում, այնպես էլ առհասարակ Շանթի պատմական դրամաների մեջ: Զուգահեռներ են տարվում Հենրիկ Իբսենի, Ավգուստ Ստրինդբերգի երկերի հետ:

Ուսումնասիրությունը կատարել ենք պատմահամեմատական, համակարգային-տիպաբանական, գուգադրական **մեթոդական մոտեցումով**: Նյութը վերլուծվել է գրականագիտության, փիլիսոփայության և մարդաբանության միջև փոխադարձ կապերի և առնչությունների համատեքստում:

<sup>\*</sup> Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 16.11.2024 թ.:

<sup>1</sup> Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ: Թեմայի ծածկագիր՝ **22YR-6B039**:

Ուսումնասիրության արդյունքում հանգել ենք այն **եզրակացությանը**, որ Լ. Շանթի «Կայսր» դրամայում կենտրոնական դեր ունի սուվերենության խնդիրը. մի կողմից Շանթի մոտ զարգացում են ստանում Իբսենի և Ստրինդբերգի առաջ քաշած մոտեցումները, մյուս կողմից՝ հայ հեղինակը հեռանում է դրանցից՝ ուրվագծելով սեփական հայեցակարգը:

*Nara Sargsyan*

*PhD in Philology*

*Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA*

*ORCID ID: 0009-0000-9471-8459*

*narasargsyan@litinst.sci.am*

*Arthur Mirzoyan*

*PhD student at the Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA*

*ORCID ID: 0009-0006-1092-7899*

*mirzoiarthur@gmail.com*

## **LEVON SHANT'S DRAMA "EMPEROR" IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN HISTORICAL DRAMATURGY OF 70s-90s OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY**

**Keywords** – Levon Shant, historical drama, “The Emperor”, sovereignty, immanence, transcendence.

The present article attempts to analyze Levon Shant's drama “Emperor” in the context of the history of European historical drama. We argue that in Shant's historical dramas, and “Emperor” in particular, the modern understandings of sovereignty, as reflected in the European historical dramas of the preceding period, are developed in unique ways.

The purpose of our study is to analyze Shant's drama “Emperor”, comparing it with the European historical drama of the 70s–90s of the 19<sup>th</sup> century.

The task of the study is to implement the concepts of immanent and transcendental sovereignty advanced by researchers A. Moin and A. Strathearn in the analysis of Shant's “Emperor”, observing their role both in “Emperor” and in Shant's historical dramas in general.

Parallels are drawn with the works of Henrik Ibsen and August Strindberg.

The study has been conducted using historical-comparative, systematic-typological, comparative methodological approaches. The material was analyzed with an interdisciplinary approach incorporating literary studies, philosophy and anthropology.

The conclusion of the study is that the issue of sovereignty plays a central role in Levon Shant's drama “Emperor”: on the one hand, Shant build on the approaches developed by Ibsen and Strindberg, on the other hand, the Armenian author departs from them, outlining his own conception of sovereignty.



**Нара Саргсян**  
Кандидат филологических наук,  
Институт литературы имени М. Абегамяна, НАН РА  
ORCID ID: 0009-0000-9471-8459  
narasargsyan@litinst.sci.am

**Артур Мирзоян**  
Аспирант Литературного института имени М. Абегамяна, НАН РА  
ORCID ID: 0009-0006-1092-7899  
mirzoianarthur@gmail.com

## **ДРАМА ЛЕВОНА ШАНТА «ИМПЕРАТОР» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 70-90-Х ГГ. XIX ВЕКА**

**Ключевые слова** – Левон Шант, историческая драма, «Император», суверенный, имманентный, трансцендентальный.

В статье предпринята попытка проанализировать драму Левона Шанта «Император» в контексте истории европейской исторической драматургии. Выдвигается и обосновывается подход, согласно которому в исторических драмах Шанта, и в частности, в драме «Император», новые представления о суверенности, отраженные в европейских исторических драмах предшествующего периода, получают своеобразное развитие.

Цель нашего исследования – анализ драмы Шанта «Император», рассматривая ее в сравнении с европейской исторической драмой 70-90-х годов XIX века.

Задачей исследования – имплементация выдвинутых исследователями А. Моинном и А. Стретерном понятий имманентной и трансцендентальной суверенности в анализе этой пьесы Шанта, рассматривая их роль как в «Императоре», так и в исторических драмах Шанта вообще. Проводятся параллели с творчеством Генрика Ибсена и Августа Стриндберга.

Исследование было проведено с применением историко-сравнительного, системно-типологического, сравнительно-методологического методов. Материал анализируется применением междисциплинарного подхода между литературоведением, философией и антропологией.

В результате исследования мы пришли к выводу, что вопросы суверенности играют центральную роль в драме Шанта «Император»: с одной стороны, Шант развивает подходы, выдвинутые Ибсеном и Стриндбергом, с другой стороны, армянский автор отходит от них, излагая собственную концепцию суверенности.

### **Ներածություն**

Հևոն Շանթը (Հևոն Մեղրոսյան) հայ դրամատուրգիայի պատմության կարևորագույն դեմքերից է, որի ստեղծագործությունները տասնամյակների ընթացքում գրականագետների կողմից ենթարկվել են խոր ու բազմակողմանի վերլուծության: Շանթի առնչությունները արդի եվրոպական գրականությանը, փիլիսոփայությանը և մշակույթին ընկալվել և ընկալվում

են որպես նրա ստեղծագործությանը և մտքին ներհատուկ, Շանթի «Եվրոպականությունը»՝ նրան ժամանակի հայ իրականության մեջ առանձնացնող հատկանիշ: Այդուամենայնիվ, նրա պատմական դրամաները կարոտ են մնում համակարգված քննական վերլուծության, որը կճշգրտեր դրանց տեղը Եվրոպական դրամատուրգիայի զարգացման պատմության մեջ:

Այս հոդվածում քննելու ենք Շանթի «Կայսր» պատմական դրաման՝ դիտարկելով դրա առնչությունները տասնիններորդ դարի վերջին երեք տասնամյակներին վերստին ծաղկում ապրած պատմական դրամատուրգիայի հետ: Լինելով Շանթի երկրորդ պատմական թատերակը՝ «Կայսր»-ը առաջինն է, որում քաղաքական իշխանության և պայքարի թեմատիկան կենտրոնական տեղ ունի, և թեմատիկ ու գաղափարական առումով կանխում է հետագա՝ «Շոթայվածը» (1918), «Ինկած բերդի իշխանուհին» (1921), «Օշին Պայ» (1929) դրամաներին:

### **Եվրոպականն ու հայկականը**

Լևոն Շանթի դրամաների՝ Եվրոպական դրամատուրգիայի հետ հարաբերությունների բնույթը հասկանալու համար, կարծում ենք, օգտակար տեսական շրջանակ կարող են տրամադրել համաշխարհային գրականության ուսումնասիրման այն տեսական մոտեցումները (առաջ քաշված Ֆրանկո Մորետիի, Պասկալ Կազանովայի և այլոց կողմից), որոնք իրենց վերլուծության հիմքում դնում են բոլոր գրականությունների՝ մեկ ընդհանրական համակարգի ներսում գոյություն ունենալու կանխադրույթը: Փոխառելով Ի. Վալերշթայնի՝ համաշխարհային համակարգերի տեսությունից՝ Ֆրանկո Մորետիի խոսում է համաշխարհային գրականության մասին որպես միակ և անհավասար համակարգի. «մի մշակույթ (սովորաբար պերիֆերիայի մշակույթ, ինչպես մասնավորեցնում է Մոնսերատ Իգլեսիա Սանտոսը) բախտ է ունենում հատվել և խառնվել այլ մշակույթի հետ (առանցքային մշակույթի), որն «ամբողջությամբ անտեսում է իրեն» (Մորետի, 2012: 17): Մորետին դիտարկում է վեպի օրինակը՝ որպես արդիության շրջանում արևմտյան քաղաքական հեգեմոնիայի հետ աշխարհով մեկ տարածված Եվրոպական գրական ժանրի, սակայն արդի թատրոնի պատմությունը ևս կարող է որոշակի իմաստով դիտարկվել իբրև Եվրոպական ձևերի տարածման և տեղայնացման պատմություն:

«Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար» աշխատության մեջ արվեստաբան Հենրիկ Հովհաննիսյանը հայ նոր թատրոնի ձևավորումը կապում է Եվրոպական ձևերի ներմուծման հետ. «Այն, ինչ անվանում ենք հայ նոր թատրոն, ստեղծված է համաեվրոպական մշակութային հիմքի վրա: Ազգայինը նրա արտաքին կերպը չէ, ոչ էլ գրական նյութն ու թեմատիկան, այլ գոյությունն ու նպատակը, նեղ առումով՝ բեմական հույզն ու խոսքը, որ-

պէս վարքագիծ ու դիրք աշխարհի հանդէպ» (Հովհաննիսյան, 2010: 11): Իսկապէս, դեռևս Միխիթարյանների պատմական ողբերգություններից սկսած՝ հայ թատրոնը կայանում է՝ շարունակաբար փոխառելով եվրոպական ձևերը, ընդ որում՝ որոշակի ուշացումով, և իր կարևորագույն նպատակ ունի հայ ազգային ինքնագիտակցության արթնացումն ու ազգային մշակույթի զարգացումը: Շանթի՝ որպէս եվրոպական դրամատուրգի մեզանում տարածված ընկալումն այս համատեքստում բացատրելի է նրա՝ հայ դրամատուրգիան իր ժամանակի արդի եվրոպական թատրոնի նոր մոտեցումներով ու գաղափարներով պատվաստելու փաստով: Այս ամենը հաշվի առնելով՝ կարծում ենք անհնար է ամբողջական պատկերացում կազմել հայ դրամատուրգիայի պատմության մեջ Լևոն Շանթի ունեցած դերի մասին՝ առանց դիտարկելու նրա դրամաները եվրոպական դրամատուրգիայի հետ հարաբերությունների լույսի ներքո:

Քննության ենթարկելով 19-րդ դարի թատրոնի պատմությունը՝ Հ. Հովհաննիսյանը դրա ավարտի սահմանագծին է տեսնում Վրթանէս Փափազյանի «Ժայռը» և Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»՝ գրված 1904 թվականին: Իր «Հին Աստվածներ», «Կայսր» և «Շղթայված» դրամաներով Լևոն Շանթը ոչ միայն (Ավետիս Ահարոնյանի հետ միասին) սկիզբ էր դնում հայ սիմվոլիստական թատրոնին, այլև պատմական թատերգություն էր բերում 19-րդ դարավերջի եվրոպական պատմական դրամայի որակներն ու հարցադրումները, ուստի Շանթի թատերգության երկրորդ շրջանը, որը սկսվում է 20-րդ դարի արշալույսին, և հատկապէս «Հին Աստվածներ» դրաման, կարծում ենք, կարելի է համարել հայ թատերգության պատմության այս նոր դարաշրջանը ազդարարող երևույթներից՝ հաշվի առնելով հայ նոր թատրոնի պատմության սերտ կապը ընդհանուր եվրոպական թատրոնի զարգացումների հետ:

Ժամանակագրորեն Շանթի պատմական դրամաները հաջորդում են 19-րդ դարի 70-90-ական թվականներին եվրոպական դրամատուրգիայում պատմական դրամայի նոր վերելքին, որն առավել ընդգծված դրսևորում է ստանում սկանդինավյան գրականության մեջ՝ գլխավորապէս Հենրիկ Իբսենի, Ավգուստ Ստրինդբերգի, Բյոռնստերնե Բյորնսոնի երկերում: Այս երևույթն ինքնին ուշագրավ է: Արդիության արշալույսին, երբ թագավորական իշխանության հիմքերը վաղուց հարցականի տակ էին, միապետի կերպարի վերադարձը թատրոն, անշուշտ, մեկնաբանման կարիք ունի:

Ազգային պետությունների ամրապնդման և ազգայնականության ծաղկման այս շրջանում պատմական դրամատուրգիայի վերելքը կարելի է, իհարկէ, բացատրել ազգային հարցերի կարևորման, ազգային պատմության վերափնաստավորման համատեքստում: Ինչպէս նկատել է գրականա-

գետ Ռալֆ Հերտելը իր՝ «Անգլիայի բեմադրումը Եղիսաբեթյան պատմական թատերգության մեջ» աշխատությունում՝ առաջին պատմական դրամաները՝ գրված թյուրոքյան դարաշրջանում, նպատակ ունեին կառուցել, քննել և վերահաստատել անգլիական ինքնությունը՝ այդ երկրի համար ճակատագրական Հարյուրամյա և Վարդերի պատերազմներից հետո (Hertel, 2014: 1), ուստի պատմական դրաման՝ իբրև ժանր, ինքնին ունակ է կատարել այդ ֆունկցիան: Սկանդինավյան իրականության մեջ Ա. Ստրինդբերգի, և Բ. Բյորնսոնի պատմական դրամաները մասամբ մեկնաբանելի են այս դիտանկյունից, առնվազն այնքանով, որ իրենց նյութը վերցնում են ազգային պատմությունից: Նույնը կարելի է ասել Շանթի գրեթե բոլոր պատմական դրամաների վրա, որոնց նյութը վերցված է հայկական միջնադարից, բացառությամբ «Կայսրի»: Այս տրամաբանությունը չի աշխատում նաև նորվեգացի Հ. Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» համաշխարհային դրամայի դեպքում, որը հեղինակը համարում էր իր կարևորագույն երկը:

#### **Պատմական ետնաբեմը**

«Կայսր»-ը գրվել է 1914 թվականին՝ Առաջին աշխարհամարտի բռնկման տարում, որում վիճարկվելու էին մեծ տերությունների դիրքերը համաշխարհային համակարգի ներսում: Այս պատմական իրականությունն ունենալով որպես հետնաբեմ՝ Շանթն ուրվագծում է իշխանության և ի մասնավորի՝ կայսերական իշխանության բավականին հոռետեսական մի պատկեր, որը հակադրելի է Գեղեցիկ դարաշրջանի սկզբում ստեղծված իբսենյան դրամայի «հեգելյան» ոգուն: Սա տեսանելի է արդեն իսկ պատմական շրջանների ընտրության մեջ: Երկու պիեսների գործողություններն էլ տեղի են ունենում Կոստանդնուպոլսում՝ կայսերական արքունիքում, և վերաբերում են Արևելահռոմեական կայսրության պատմության մեջ շրջադարձային ժամանակների: Իբսենի դեպքում խոսքը Հուլիանոս Ուրացոյի գահակալության շրջանի մասին է, որն ընկած է երկու մեծ էպոխաների միջև և ողբերգականորեն նշանավորում է հեթանոսության և անտիկ աշխարհի վերջնական, անդառնալի պարտությունը:

Այլ է Շանթի պարագան, որի նյութը վերցված է Բյուզանդական կայսրության 10-րդ դարի երկրորդ կեսի պատմության էջերից, որոնց կենտրոնական կերպարներն են Նիկեֆոր Ֆոկասը, Թեոֆանոս և Հովհաննես Չմշկիկը: Թեոֆանոս Ռոմանոս Երկրորդի կինն էր, որի հետ ամուսնացել էր 14 տարեկանում: Ընդունված է համարել, որ հենց Թեոֆանոս է սպանել ամուսնուն և իրեն կողակից դարձրել հրամանատար Նիկեֆոր Ֆոկասին՝ ադպիսով վերջինիս օգնելով բարձրանալ կայսերական գահին: Նրա վարած քաղաքականությունը շուտով դժգոհություն առաջացրել, սրվել են հա-

րաբերությունները նախկին զինակիցների, մասնավորապես՝ հայազգի հզոր ֆեոդալ Հովհաննես Չմշկիկի հետ: Թեոֆանոն 969 թ. դեկտեմբերի 11-ին աջակցել է Հովհաննես Չմշկիկին՝ սպանելու կայսրին և տիրանալու գահին: Հոգևորականությունը նոր գահակալին օծել է՝ Թեոֆանոյին հեռացնելու և եկեղեցու հողերը վերադարձնելու պայմանով: Հովհաննես Չմշկիկը պալատից արտաքսել է Թեոֆանոյին և յոթ տարի անց՝ 976 թ. հայազգի միապետը վախճանվել է դանդաղ ներգործող թույնից: Նիկեֆոր Ֆոկասի և Հովհաննես Չմշկիկի վարած անզիջում և արյունալի պատերազմները, որոնք գահին տիրանալու համար նրանց հիմք են դառնում, հող են նախապատրաստում նաև 11-րդ դարի առաջին քառորդում կայսրության նոր վերելքի համար (История Византии в 3-х томах, т. 2, 1967: 211-217): Ինչպես նկատել է ակադեմիկոս Սերգեյ Սարինյանը. «Իր բնույթով «Կայսր»-ը նույնպես փիլիսոփայական դրամա է, և պատմական իրականությունը հանդես է գալիս որպես վերացարկում, որպես սիմվոլիկա: Հիմք ընդունելով 10-րդ դարի երկրորդ կեսի բյուզանդական կայսրության ներպալատական իրադարձությունները, Շանթը, իհարկե, պահպանում է դեպքերի ու դեմքերի դասավորությունը, սակայն հետամուտ է ոչ թե պատմության վավերագրական արտացոլմանը, այլ փիլիսոփայական մեկնությանը» (Սարինյան, 1991: 142): Շանթի ընտրությունն ըստ էության մատնացույց է անում նրա հետաքրքրվածությանը կայսերական վերելքի շրջանում իշխանության բնույթի քննության հանդեպ. ««Կայսրը» 19-րդ դարու վերջի և 20-րդի սկզբնաւորութեան տիրակալութեան մոլուցքը եւ ուժի քաղաքականութեան արձագանքը կը բերէ... Հիմնական մտահոգութիւնը, ուրեմն, պատմական անցքերը հարազատօրէն վերարտադրելն ու պատմական դեմքերը վերակերտելը չէ. Պատմութեան խորատախտակին վրայ ներկայացնելն է մարդու հոգին» (Շահինեան, 1967: 137):

Հեղինակային ծանուցումը՝ «թատերակ բյուզանդական դարերեն» վկայում է, որ երկի հիմքը պատմական է: «Այս առումով պատահական չեն «բյուզանդական դարերեն» ներկայացվող դեպքերը, հանգամանքների բերումով ու ճակատագրի հեզնանքով նրանց էր «վերապահված» աշխարհի տերն ու տնօրենը լինելու իրավունքը: Այն Շանթի ընկալմամբ դառնում է համաշխարհային տիրապետության ձգտող կայսրության ուժի խորհրդանիշ (Գրիգորյան, 2002: 173): Հեղինակի կողմից վերնագրերի փոփոխությունը՝ սկզբում «Նոր Հռոմ», ապա «Օհան Գուրգեն», և վերջում՝ «Կայսր», մեզ հուշում է նաև շանթյան հղացքի զարգացման ընթացքը՝ բյուզանդական պատմության մասնավոր անցքերից դեպի մեծ այլաբանություն կայսերականության մասին:

### **Իմանենտ և տրանսցենդենտալ սուվերենություն**

Թատրոնի պատմաբան, գրականագետ Նիքոլ Յերը իր «Գահի հավակնորդները. սուվերենությունն ու արդի դրաման» աշխատության մեջ քննում է 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներին միապետի կերպարի տարօրինակ վերադարձը բեմ՝ արդիական դրությամբ իսկ պայմանավորված խնդիրների համաձիքում: Յերը նկատում է, որ թատրոնն այն արվեստն է, որը պատմականորեն առավել հաճախ է անդրադարձել սուվերենության խնդիրներին: «Իսկապես, սուվերենների անուղղակի առնչակցումը ողբերգության հետ գոյություն է ունեցել Արիստոտելի «Պոետիկայից» ի վեր, որտեղ վերջինս նշում է, որ ողբերգությունը «մեծ համբավ և բարգավաճում վայելողների դասին պատկանող մեկի մասին է, ինչպիսին են Էդիպը, Թիեստեսը և նման ծագումով ականավոր մարդիկ»: Բարոկկո դրաման, որով նկատի ունեմ տասնվեցերորդ դարի վերջից մինչև տասնութերորդ դարի վաղ արդի շրջանի դրաման, որ ներառում է Շեքսպիրի, Մարլոուի, Կալդերոնի, Կոռնելլի և Ռասինի ստեղծագործությունները, որդեգրեց թեմաներ և կառույցներ, որոնք արդյունքում անկասկած ամրապնդեցին սուվերենության և դրամայի հարաբերությունները» (Jerr, 2014: 2-3): Մյուս կողմից՝ 19-րդ դարի ռեալիստական և նատուրալիստական դրամաներում, մելոդրամաներում և *bien faite* թատերգություններում արքունիքն ու ազնվականներն իրենց տեղը զիջում են քաղաքային լայն մասսաների ներկայացուցիչներին (Jerr, 2014: 11): զարգացում, որ մատնացույց է անում հասարակական մակարդակում սուվերենության ընկալման փոխակերպմանը միապետի բացարձակ սուվերենությունից դեպի պետական և անհատական սուվերենություն: Այս համատեքստում 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներին պատմական դրամայի և միապետի կերպարի՝ վերը հիշատակված վերադարձը բացատրելի է սուվերենության այս փոխակերպումները քննելու անհրաժեշտության հրատապությամբ: Այս առումով, կարծում ենք, առանձնակի հետաքրքրության են արժանի Ա. Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ» (1899) և Հ. Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» (1873) դրամաները: Երկու դրամաներն էլ պատմական անցյալի մեջ քննում են միապետի կերպար, որի իշխանությունը այս կամ այն կերպ վտանգի տակ է. Էրիկ 14-րդի դեպքում այդ վտանգը գալիս է պալատական դավադրությունից, իսկ «Կայսրը և Գալիլեացին» դրամայի Հուլիանուսի դեպքում՝ քրիստոնեական հավատից: Այս վտանգը ստիպում է հերոսին կասկածի տակ դնել և վերստին անդրադառնալ սուվերենության և իշխանության բնույթին վերաբերող հարցերին:

Անշուշտ պետք է ասել, որ եվրոպական համատեքստում առկա է նաև միապետական համակարգի վերանայման պատմական հարցը. թե՛ Շվեդիան, թե՛ Նորվեգիան սահմանադրական միապետություններ են, որոնք

մեծ վերափոխումների էին ենթարկվում այս շրջանում: Սա առավել ակնհայտ է Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ-ում», որը պատմական մեծ հեռավորության վրա հյուսում է չվերահսկվող իշխանության բերած չարիքների մասին պատում: Այստեղ խնդիրը նաև անհատական է. արքան ինքը տառապում է՝ անընդհատ փորձելով ինքնիրացվել, գտնել իր տեղն ու դերը, որը, սակայն, վերստին սահմանված է և կապված պետության սուվերենի, ուրեմն՝ անսանձ իշխանություն ունեցողի դերի հետ: Միապետի գերիշխանության և անհատի ինքնին իշխանության միջև լարումն այստեղ կոնֆլիկտի գաղափարական հիմքն է: Նկատենք, որ Ստրինդբերգը հանգում է այս երկու սկզբունքների անհամատեղելիությանը, ընդ որում՝ Էրիկն ինքն է կործանում իրեն՝ աստիճանաբար տրվելով մտախտին ու խելացնորությանը: Ստրինդբերգի մոտ հավատի և իդեալների հարց պարզապես չկա և չի էլ կարող լինել. բացարձակ իշխանությունն ամենակույլ է, այն կործանում է թե՛ այն ունեցողին, թե՛ նրանց, ում նկատմամբ այդ իշխանությունը բանեցվում է: Ավելին, Էրիկի գահընկեցությունը չի կարելի կարդալ իբրև այս միապետական սուվերենության այլաբանական գահընկեցություն, ինչպես հետագա թատերագիրների մոտ է (օրինակ՝ Պիրանդելլոյի «Շենրի Դ»-ը կամ Բեքեթի «Վերջնախաղը»): պիեսի վերջում պալատական խարդավանքներն արդեն վերսկսվել են:

Այս առումով Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» ավելի բարդ ու ոչ միանշանակ է. պիեսի առաջին մասում Հուլիանուսը իշխանությունից վախեցող և զգուշավոր մեկն է, որը փիլիսոփայի կոչումը նախընտրում է կայսերական գահին, մինչդեռ երկրորդ մասում տեսնում ենք նրա փոխակերպումը սուվերենի, որի գլխավոր հակառակորդը իր իշխանության բացարձակ բնույթը հարցականի տակ դնող քրիստոնեական վարդապետությունն է:

Կրոնագետ Ազգար Մոխնը և պատմաբան Ալան Սթրեթհերնը «Մրբագան արքայությունը համաշխարհային պատմության մեջ. իմանենտության և տրանսցենդենտալության միջև» գրքում՝ ուսումնասիրելով համաշխարհային պատմության մեջ արքայական իշխանության և կրոնի ու ծեսի հարաբերությունները՝ առաջ են քաշում արքայական սուվերենության երկուական դասակարգում՝ իմանենտ և տրանսցենդենտալ սուվերենություններ: Նրանք գրում են. «Ոչ բոլոր հասարակություններն ունեն մշակույթի այնպիսի ոլորտ, որը կարող է դասակարգվել իբրև «կրոնին» համարժեք մի բան, բայց որևէ հասարակություն գոյություն չունի առանց հակման՝ պատկերացնելու անտեսանելի ուժեր և էակներ, որոնք մասնակից են մեր աշխարհին, որոնց հետ մարդիկ պետք է առնչվեն՝ բարգավաճելու համար: Այս նախատրամադրվածությունը կարելի է գտնել ամենուր, քանի որ այն առաջանում է կաթնասունների բարձր հուզական և մարդու ճանաչողա-

կան ու նշանաստեղծ կարողություններից: Ոչ մի հիասթափություն՝ ժամանակակից կամ այլ, չի կարող մարդկանց ընդմիջտ ազատել տիեզերքի մասին մարդակերպ և մարդակենտրոն ենթադրություններ անելու հակումից: Այսինքն՝ մարդիկ տիեզերքը բնակեցնում են մետասանձերով, նրանք շփվում են այս մետասանձերի հետ «խառի» ոչ սովորական ոլորտների միջոցով, և նրանք կազմակերպում են այս ոլորտները հիմնականում ռիթմի և աֆեկտի (ծեսի) և երկրորդ հերթին՝ ճանաչողության և լեզվի (առասպելի) հիման վրա ... Ծեսերի ոլորտն այն է, որտեղ մարդիկ շփվում են մետասանձերի հետ: Ինչպես նշվեց ավելի վաղ՝ այն անջատված է առօրյա կյանքից մաքրության տաբուներով և կարող է մատչվել հիմնականում մաքրության մասնագետի՝ քրմի միջոցով, և մաքուր տարածքում, ինչպիսին է տաճարը: Այս դաշտում մարդկանց հարաբերությունները մետասանձերի հետ սահմանվում են ոչ թե բարոյականությամբ, այլ ուժով, կյանք տալով և վերցնելով: Պարզ ասած՝ ծեսերի դաշտը ապաեթիկականացված է: Այն չի գործում որպես բարոյականության հիմք» (Moin, Strathern, 2022: 6-8):

Տրանսցենդենտալությունը համեմատաբար ավելի նոր է, ի հայտ է եկել առանցքային ժամանակում՝ մեծ կրոնների և փիլիսոփայական ուսմունքների ի հայտ գալով: Այստեղ կարևորում է դոկտրինային ճշմարտությունը, որից էլ բխում են բարոյական, էթիկական ընկալումները և ծեսերը, որոնց դերն այստեղ նվազագույն է. «Տրանսցենդենտալիստական կրոնականությունը, ի տարբերություն իր իմանենտիստական նմանակի, մարմնական մասնակցության, ներգրավող աֆեկտի և կատարողական երևակայության խնդիր չէր: Այն կախված չէր լանդշաֆտի առանձնահատկությունները, կուռքերը, մարդկանց կամ տաճարները մետասանձայնության և իշխանության միջոցներ դարձնելու վրա: Ավելի շուտ, նման ձևերը խորապես ընդգրկված և վերակառուցված էին, քանի որ դրանք ենթարկվում էին ստտերիոլոգիական և էթիկական հրամայականներին, որոնք ամրագրված էին որպես Ճշմարտություն» (Moin, Strathern, 2022: 11): Եթե իմանենտության հիերարխիայի գլխին սրբազան թագավորն է, ապա տրանսցենդենտալ սուվերենությունը թագավորին չի դնում իր հիերարխիայի գագաթին. անկախ իր երկրային իշխանության մեծությունից՝ նա միշտ ենթակա է ավելի բարձր ուժի և սկզբունքի:

Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» դրաման վերլուծելով՝ Նիքոլ Յերը այն մեկնաբանում է իբրև սուվերենության երկու ձևերի՝ իմանենտության և տրանսցենդենտալության միջև լարումի դրամա: Ավելին՝ միապետի սուվերենությանն ավելանում է անհատական սուվերենության խնդիրը. «Հուլիանուսի համար կյանք վարելը համընկնում է քաղաքական սուվերենության հետ Հռոմեական կայսրության վրա, բայց նրա գերիշխող ցանկությունն



է ունենալ անձնական, անհատական սուվերենություն իր կյանքի և այն պատումի վրա, որն ինքը ստեղծում է իր համար: Չնայած որոշ նշանների միատիկական բնույթին, որոնց հետ Հուլիանուսը խորհրդակցում է, և չնայած նրան, որ ինքն իրեն տեսնում է «համաշխարհային պատմական» ուսպնյակով՝ հիմքում որոշելու փորձ է արվում, թե որն է նրա ուրույն դերը կամ առաքելությունը կյանքում (մի ձգտում, որը նրան կապում է Իբսենի հետագա «սովորական» կերպարների հետ): Հուլիանուսը ցանկանում է ստեղծել մի նոր, փոփոխված աշխարհ, որն ինքն իրեն հաճույք է պատճառում, և աստվածային նշանները, կարծես, ցույց են տալիս, որ ինքը պիտի անի դա: Բայց Հուլիանուսը երբեք չի մոռանում, որ հենց ինքն է նշանները կարդացել այդպես: Իրոք, երբ Հուլիանուսն ինքն իր անհատական սուվերենության առաջին ակտում որոշի, որ հակասական նշաններն իրեն մատնանշում են որպես նոր կայսրության ստեղծող և կառավարիչ, քրիստոնեության հանդեպ նրա աճող անհանդուրժողականությունը պետք է ընկալվի որպես աճող վախ, որ ինքը սխալ էր իր նկատմամբ և նրա, ինչ պետք է աներ, քանի որ չի կարողացել անել» (Moin, Strathern, 2022: 264-265):

Առհասարակ, «Կայսրը և Գալիլեացին» մեծ անհատի ողբերգություն է. Հուլիանուսին չի բավարարում կայսեր տիտղոսը, նա ցանկանում է մարմնավորել պետության սուվերենությունը, իշխել մարդկանց կամքի, այլ ոչ միայն նրանց արարքների վրա, բայց ընտրելով հին հավատը վերադարձնելու ճանապարհը՝ տապալվում է, քանի որ պատմության անիվը հետ շրջելն անհնարին է:

Ողբերգական այս վրիպումը երևում է նաև «մաքուր կնոջ» մարգարեության մեջ. Մաքսիմուսը Հուլիանուսի կողքին տեսնում է ճակատագրական կանացի կերպար, որ պիտի նաև հոգևոր առաջնորդ լինի հերոսի համար: Եթե պիեսի առաջին կեսում Հուլիանուսը կարծում է, որ այդ կինը Հելենան է, և հետո խոր հիասթափություն է ապրում, ապա երկրորդ մասում լիովին պատահական կերպով նա հանդիպում է քրիստոնյա Մակրինային, որը թե՛ իր հավատի ուժով, թե՛ գեղեցկությամբ և թե՛ իմաստությամբ նվաճում է կայսերը, բայց անհասանելի է նրան: Նույն կերպ՝ հասնելով բացարձակ իշխանության՝ Օհան Գուրգենը չի կարող տիրանալ Հաննային, որին սիրում է: Բայց մինչ Մակրինան ձգտում է կուսակրոն կյանքի ճանապարհով հասնել երկնային արքայության, Հաննան ցանկանում է իշխել Օհան Գուրգենի սրտին. «Կայսր քու գահի՞ դ վրա, ո՛չ: Ես կուզեմ ըլլալ կա՛յսր քու հոգիիդ վրա» (Շանթ, 1989: 496):

Հուլիանուսի ձգտումը՝ վերականգնելու կայսրերին տրվող գլխավոր քրմի տիտղոսը, կամ նրա համակվածությունը գեղեցկությամբ, որ արտահայտվում է հեթանոսական ծեսերի և դրանց պատկերած բնական երևույթ-

ների մեջ, մեկնաբանելի են իբրև իմանենտ սուվերենության ձգտում մի աշխարհում, որն անցում է կատարել տրանսցենդենտալ սուվերենության: Իր «Աներկրային ուժեր» աշխատության մեջ Սթեթհերնը գրում է. «Իմանենտիստական ռեժիմում սրբացվել կարելի է՝ ձեռք բերելով գորություն, հաջողություն, փայլ: Տրանսցենդենտալիստական ռեժիմում դա անում են հրաժարվելով գորության, հաջողության, փայլի ձգտումից» (Strathern, 2019: 58):

1909 թվականին գրված «Հին Աստվածներ» դրամայում, որը Շանթի առաջին պատմական թատերակն է, սա երևում է առավել ցայտուն և ընդգծված կերպով: Հին ու նոր կրոնների բախման թեման, որն առկա է նաև Իբսենի մոտ, Շանթի մոտ բյուրեղանում է հենց «Հին Աստվածներ»-ում, ուր, սակայն, խոսքն առավելապես անհատական սուվերենության, սեփական ինքնիրականացման ճանապարհի մասին է: «Կայսր»-ում Շանթը զարգացնում և բարդացնում է գաղափարների դրաման՝ մտցնելով այն միապետական գերիշխանության դաշտ: Այստեղ իմանենտ և տրանսցենդենտալ սկզբունքների հակադրությունը տեսանելի է Օհան Գուրգենի ողբերգության հիմքում. մի կողմից՝ նա ձգտում է երկրային փառքի և իշխանության, վեր է հասարակական կարծիքից, օժտված է իշխողի հատկանիշներով, մյուս կողմից՝ համակված է բանական և հոգևոր վերելքի ձգտումով: Հասնելով բացարձակ կայսերական իշխանության՝ նա տեսնում է այն իբրև ունայն. «Հանկարծ տեսա, որ ...շա՛տ ցած բան էր իմ այդ ամբողջ հաղթանակս: Եվ ի՞նչ պետք կար: Ինչո՞ւ համար...» (Շանթ, 1989: 474): Ինչպես Հուլիանուսը, Օհան Գուրգենը ևս իմանենտ սուվերենության մի նոր տեսակ է մարմնավորում, որն, այնուամենայնիվ, կրում է տրանսցենդենտալության խոր դրոշմը: Այս տեսանկյունից խիստ դիպուկ է Մարինյանի նկատառումը, որ. ««Կայսր» պատմական դրամայում Աստծո փոխարեն հանդես է գալիս Կայսրը՝ տիեզերական ու անառարկելի, վերի, բարձրի խորհրդանիշը» (Մարինյան, 1991: 142):

Առավել հստակ տեսանելի է Նիկեֆոր Ֆոկասի կերպարի առնչությունը Իբսենի Կոստանտինուսին: Նախ, երկուսն էլ կայսր են, իշխում են Հռոմեական կայսրությանը Կոստանտնուպոլսից: Երկուսն էլ աստվածավախ են, բայց և մեղսավոր: Նրանց սուվերենությունը տրանսցենդենտալ է, իշխանության միակ աղբյուրը դիտվում է Աստված, բայց միևնույն ժամանակ իմանենտ սուվերենության անհասանելիությունը տեղ է բացում նախանձի, վախի և փոքրոգության համար: Հուլիանուսի խնդիրներից մեկն էլ Կոստանտինուսի՝ իբրև կայսեր թողած ժառանգության հետ հենց սա է. առանց սրբազան միապետի իմանենտիստական բովանդակության՝ կայսեր տիտղոսը պարզապես դիմակ է, որի տակ սուկ մանր խարդավանքների աշխարհն է:

Ի համեմատություն միագիծ Կոստանտինուսի՝ Նիկեֆոր Ֆոկասն ավելի բազմաշերտ ու հաջողված կերպար է՝ հմուտ ռազմական գործիչ, որը, սակայն, անգոր է դիմանալ կայսրության ուժին. «Տե՛ս, ես կեցած եմ հոս, գագա՛ թը, հասել եմ հոս իմ աշխատանքովս և տարիներու երկար պայքարով: Հիմա իմս է այս գագաթը, իմ իրավունքս և միա՛յն իմ: Մյուս ամենքը պետք է խոնարհին. և այն գլուխը, որ շիտակ մնա դեմս, պետք է թավալի» (Շանթ, 1989: 457): Շանթը կարծես ավելի լայն կտավով է նայում վերելքների ու անկումների այս շղթային՝ Օհան Գուրգենից բացի բացելով նաև Ֆոկասի կերպարը, մինչդեռ Կոստանտինուսը Իբսենի համար գլխավորապես սյուժեի զարգացման միջոց է:

Այդուամենայնիվ, Շանթի համար թե՛ ռազմական գործիչ Ֆոկասը, թե՛ իշխողի բնագողով օժտված Օհան Գուրգենը լոկ «կայսրիկներ» են, որոնց վերելքի ձգտումն ի սկզբանե դատապարտված է, նրանցից որևէ մեկն ամբողջությամբ չի մարմնավորում Կայսեր էությունը: Ինչպես նկատել է Նառա Սարգսյանը. «Կայսրը ընդհանրական հասկացություն է, խորհրդանիշ: «Ես»-ի իր հոգևոր և բանական, նաև հասարակական կեցության թելադրանքով մարդը միշտ իշխանության է ձգտում: Սա շատ լավ գիտի Շանթը, այդ է պատճառը, որ նա անորոշ առումով է վերնագրում՝ «Կայսր»: Կայսրը հասարակական հարաբերությունների բարձրակետն է: Ինքն այն տեսակն է, որի վրա հենվում է կյանքն առհասարակ» (Սարգսյան, 2020: 269): Այլ կերպ ասած՝ կերպարների հավաքականությունը, այլ ոչ նրանցից որևէ մեկն է մարմնավորում «կայսր» էությունը:

Իրենց եզրակացություններում Իբսենն ու Շանթը տարամետ են: Շանթը պիտի որ ծանոթ լիներ իբսենյան՝ «երրորդ կայսրության» կոնցեպցիային, որ Մաքսիմուսի շուրթերով ներկայացված է «Կայսրը և Գալիլեացին» պիեսում: Խոսքը երկու հակադիր սկզբունքների միաձուլման մասին է, որ պիտի լինի ապագայում՝ ծնունդ տալով մի նոր, ավելի կատարյալ աշխարհի: Սակայն ո՛չ «Հին Աստվածներ»-ում, ո՛չ «Կայսր»-ում այս մոտեցումը չկա: Իսկապես, Շանթն այստեղ հռետես է. իշխանության համար պայքարը հավիտենական է, անհնար է դառնալ Կայսր՝ մարմնավորելով գերիշխանությունը իր բոլոր ներքին հակասություններով: Առաջին հայացքից «Կայսր»-ն այս առումով ավելի մոտ է շեքսպիրյան պատմական դրամաներին կամ Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ»-ին, որի ավարտին Հերցոգ Կառլն արդեն դավադրություն է պատրաստում նորընծա թագավորի դեմ: Սակայն կարծում ենք, որ Շանթի մոտ երկու հակադիր սկզբունքների միաձուլման գաղափարը ոչ թե պարզապես մերժվում, այլ շրջվում է:

### **Վայսրը, կինը, ներքինին**

Ինչպես Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ»-ում, այնպես էլ Բյորնսոնի պատմական դրամաներում, ինչպիսիք են «Սվերե թագավորը», «Միգուրդ Վատը» և անգամ «Մարի Ստյուարտը Շոտլանդիայում», իշխանության համար պայքարն ընթանում է տղամարդկանց միջև, և այդ պայքարի մեջ կանայք կամ խամաճիկներ են ու սոսկ ցանկության առարկաներ, կամ էլ օգնողի դերում են: Նույնպիսի դեր ունի Հելենան Իբսենի «Վայսրը և Գալիլեացին» դրամայում, որը չնայած Կոստանդին Մեծի դուստրն է և Կոստանտիուս կայսեր քույրը, որևէ իշխանություն չունի և անգամ սեփական ճակատագրի վրա որևէ ազդեցություն չի կարող ունենալ. սեփական սուբյեկտայնությունը հաստատելու միակ փորձն արժենում է Հելենայի կյանքը:

Ի հակադրություն սրանց՝ Շանթի «Վայսր» դրամայում Թեոֆանո կայսրուհին իշխանություն ունեցող և իշխանության համար ակտիվ պայքարի մեջ գտնվող կնոջ կայացած կերպար է, որը «գահընկեց է անում» երկու կայսրերի և երկու կայսրի օգնում բարձրանալ գահին: Ի տարբերություն Նիկեֆոր Ֆոկասի և Օհան Գուրգենի, որոնք իշխանությունը վերցնում են բռնի ուժով և ձգտում են նվաճել կյանքի բարձունքները, Թեոֆանոն իր նպատակներին հասնում է խարդավանքների և խաբեությունների միջոցով, և նրա իշխանությունը գալիս է իր կանացի գրավչությունից: Ողբերգական համարտիայի սկզբունքի այլամոխիված տարբերակով էլ Թեոֆանոյի անկումը գալիս է իր հաշվենկատ ու անսիրտ էությանը «ղավաճանելու» պատճառով. «Ես թագուհի էի ինչքան ատեն, որ իմ գեղեցկությունս զենք մըն էր ձեռքս էրիկ մարդիկը ինձի ծառայեցնելու: Ա՛յն օրը, որ այս տխմար կիրքը բռնկեցավ մեջս դեպի քեզի, այն օրը զենքերս հանձնեցի քեզի: Իմ զենքովս զարկիր ինձի, կիրքս շինեցիր քեզի՝ սուր ու մարմինս՝ պատվանդան» (Շանթ, 1989: 510): Թեոֆանոյի արտաքսման այս տեսարանում, որտեղ կայսրուհին իր պարտության պատճառ տեսնում է սեռական ցանկությունը, Շանթը մտցնում է ներքինապետ Վասիլ Լեկապենին, որի դեմ թունոտ ատելությամբ լցված հարձակման փորձ է անում կայսրուհին. «հասար, հա՞, նպատակիդ. հաղթեցի՞ր. հիմա քու ձեռքդ է ամբողջ պալատը, հա՞... Այս բոլորը քու սարքած բաներդ են, քո՛ւ, քո՛ւ: (Կհարձակի վրան ու բռունցքներ տեղալով անոր դեմքին ու կրծքին) Շո՛ւն, շո՛ւն, շո՛ւն, կոտած շո՛ւն, կոտած շո՛ւն...» (Շանթ, 1989: 511): Թեոֆանոն իշխանության իրական պայքարը, ուրեմն, տեսնում էր իր և ներքինու միջև, ո՛չ տղամարդ կայսրերի ու զորահրամանատարների, և իր պարտությունը կնոջ ու սեռի պարտությունն է այդ պայքարում «կոտած շան» ու անսեռության դեմ:

Թեոֆանոն, սակայն, կանացի սուվերենության միակ օրինակը չէ Շանթի այս թատերակի մեջ. Հաննան, ինչպես Իբսենի Մակրինան, ներկայաց-

նում է մեկ այլ՝ անձնական սուվերենության տեսակ, որը իրացվում է քաղաքական իշխանության մերժումով իսկ: Ավելի վաղ նշել ենք, որ Օհան Գուրգենի կերպարի մեջ տեսանելի է իմանենտ և տրանսցենդենտալ սկզբունքների հակադրությունը: Սա, իհարկե, կարելի է ասել նաև Իբսենի Հուլիանուսի մասին: Ինչպես «Կայսրը և Գալիլեացին» դրամայի «մաքուր կինը», այնպես էլ «Կայսր»-ի Հաննան ծառայում է իբրև այդ հակադրության բացահայտման գործիք: Միբեյի կնոջը տիրանալը իմանենտ սուվերենության արտահայտություն է, մարմնի սկզբունքի հաստատում, որն արգելակվում է տրանսցենդենտալ սուվերենության՝ ինքնիշխանության արտահայտումով՝ Մակրինայի դեպքում կրոնական հավատքի հիմքով, Հաննայի դեպքում՝ փիլիսոփայական հիմնավորմամբ. «Պետք է, որ դուն անգամ մը գոնե տենչաս ու չունենաս, ձգտիս ու չհասնես, ծարավիս ու չհագնաս: Կուգեմ, որ գոնե անգամ մը չհասնիս Պետքար լեռան գագաթը» (Շանթ, 1989: 496):

Այս առումով, կարծում ենք, խիստ կարևոր է Վասիլ Լեկապենի կերպարը. նրա կարծիքով իսկական կայսր լինելու համար պետք է լինել ներքինի. «Իսկ անոնք դեռ ներքինի չեն, դեռ չեն հասած այդ բարձրությանը, այդ իսկական բարձր մարդուն: Անոնք դեռ մարդ չեն, այլ արու են միայն: Դեռ չեն ըմբռնած, որ մարդ ըլլալու համար նախ պետք է դադրին արու ըլլալե... Տիրելը մե՛րն է, մե՛ր կոչումը, մե՛ր իրավունքը, ներքիններո՛ւ իրավունքը: Մե՛նք պիտի վարենք. պալատը մե՛րը պիտի ըլլա...» (Շանթ, 1989: 482):

Այրական կարողությունը իմանենտ սուվերենության կարևոր բաղադրիչներից մեկն է, որն այստեղ ուղղակիորեն մերժվում է: Կրքերի, հափշտակությունների մարզը, որ Օհան Գուրգենի համար առանցքային կարևորություն ունի, Վասիլի համար անհամատեղելի է կայսր լինելու հետ: Այս անստեղծությունը, կարծես նրա առավելությունն է մինչև իսկ Թեոֆանոյի նկատմամբ: Մյուս կողմից՝ ն՝ Վասիլը, ն՝ Թեոֆանոն հեռու են տրանսցենդենտալ սուվերենության կրողներ լինելուց. նրանց իշխանության ձգտումը գուրկ է հոգևոր մղումից: «Դու պալատը ինքն ես», - ասում է Թեոֆանոն Վասիլին: «Ա՛յ, հավիտենական մարդը», - ասում է Սենատոր Պոնտիսը (Շանթ, 1989: 507):

Սա, կարծես, ի վերջո, շանթյան պատասխանն է սուվերենության ինդրին. «Երբորդ կայսրության» փոխարեն կարծես հաստատվում է ներքինիների իշխանությունը: Օհան Գուրգենը կարծես գնում է մաքրագործման ճանապարհով, սակայն քաջատեղյակ ընթերցողը գիտի, որ իրական պատմական կայսրը երկար չի մնալու գահին: Շանթի «Կայսր» դրամայում, ի վերջո, ո՛չ իմանենտ, ո՛չ տրանսցենդենտալ սկզբունքները չեն աշխատում.

անհնար է մեկընդմիջտ նվաճել կյանքի բարձունքը: Կայսրն այն բարձրությունն է, որ չի նվաճում ոչ ոք՝ կյանքի բարձրությունը:

### Գրականության ցանկ

1. **Գրիգորյան Վ.**, Շանթի դրամատուրգիան, Երևան, «Հրագրան», 2002, 348 էջ:
2. **Հովհաննիսյան Հ.**, Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դ., Երևան, «Նաիրի», 2010, 756 էջ:
3. **Շահինեան Գր.**, Ձյուներն ի վեր, Պէյրոս, տպ. Համազգային, 1967, 279 էջ:
4. **Շանթ Լ.**, Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1989, 864 էջ:
5. **Սարգսյան Ն.**, Կայսեր շանթյան ըմբռնումները «Կայսր» և «Օշին Պայլ» դրամաներում, *Լևոն Շանթ-150. Հոբելյանական գիտաժողովի նյութերի ժողովածու*, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, Երևան, 2020, 332 էջ:
6. **Սարինյան Ս.**, Լևոն Շանթ, «Նաիրի», Երևան, 1991, 279 էջ:
7. **Hertel, R.**, Staging England in the Elizabethan History Play: Performing National Identity, Surrey, England, Ashgate, 2014, 288 pages.
8. **Ibsen H.**, Emperor and Galilean. A World-Historic Drama. By Henrik Ibsen. Translated by William Archer. London, Walter Scott, 1890, 353 pages.
9. **Jerr N.**, Pretenders to the Throne: Sovereignty and Modern Drama, 2014, 215 pages.
10. **Jerr N.**, The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept, Edited by Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, and Nicole Jerr, Columbia University Press, 2017, 504 pages.
11. **Moin A., Strathern A.**, Sacred Kingship in World History Between Immanence and Transcendence, Edited by A. Azfar Moin and Alan Strathern, Columbia University Press, New York, 2022, 408 pages.
12. **Strathern, A.**, Unearthly Powers. Religious and Political Change in World History, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 409 pages.
13. История Византии в 3-х томах, т. 2, Москва, Наука, 1967, 472 с.

### Համացանցային հղումներ

1. <https://vemjournal.org/wp-content/uploads/2020/07/19-%D5%80%D5%A1%D5%BE%D5%A5%D5%AC%D5%BE%D5%A1%D5%AE-2012-4.pdf> մուտք՝ 05.11.2024

### References

1. **Grigoryan V.**, Šant'i dramaturgian [Shant's Dramaturgy], Yerevan, Hrazdan, 756 pages.
2. **Hertel, R.**, Staging England in the Elizabethan History Play: Performing National Identity, Surrey, England, Ashgate, 2014, 288 pages.
3. **Hovhannisyan H.**, Hay t'atroni patmowt' youn, XIX d. [History of the Armenian Theatre, XIX c.], Yerevan, Nairi, 756 pages.
4. **Ibsen H.**, Emperor and Galilean. A World-Historic Drama. By Henrik Ibsen. Translated by William Archer. London, Walter Scott, 1890, 353 pages.

5. Istoriya Vizantii v 3-kh tomakh, t. 2 [History of Byzantium in 3 volumes, V. 2], Moscow, Nauka [Science], 1967, 472 pages.
6. **Jerr N.**, Pretenders to the Throne: Sovereignty and Modern Drama, 2014, 215 pages.
7. **Jerr N.**, The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept, Edited by Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, and Nicole Jerr, Columbia University Press, 2017, 504 pages.
8. **Moin A., Strathern A.**, Sacred Kingship in World History Between Immanence and Transcendence, Edited by A. Azfar Moin and Alan Strathern, Columbia University Press, New York, 2022, 408 pages.
9. **Shahinean Gr.**, D'yownern i ver [Up the snows], Beirut, Hamazkayin, 1967, 279 p.
10. **Sargsyan N.**, Kayser Šant'yan ėmbrinowmnerë “Kaysr” ew “Ošin Payl” dramanerowm [The Shantian understandings of the emperor in the dramas “Emperor” and “Oshin Payl”], Lewon Shant'-150. Hobelyanakan gitažogovi nyowt'eri žogovac'ow [Levon Shant'-150, The collection of materials of the jubilee conference], “Science” Publishing of NAS RA, Yerevan, 2020, 332 pages.
11. **Sarinyan S.**, Lewon Shant', Nairi, Yerevan, 1991, 279 pages.
12. **Strathern, A.**, Unearthly Powers. Religious and Political Change in World History, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 409 pages.
13. **Shant L.**, Jerker [Works], Yerevan, Sovetakan groğ [Soviet writer], 1989, 864 p.

*Նարա Սարգսյան – քանասիրական գիտություններ թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ դասական գրականություն, նորագույն և ժամանակակից գրականություն, սփյուռքի գրականություն, գրականության տեսություն: Հեղինակ է մոտ 2 տասնյակ գիտական հոդվածների ու գրախոսությունների:*

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459  
 narasargsyan@litinst.sci.am

**Nara Sargsyan** – PhD in Philology, Researcher at the Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA. Scholarly interests: Classical Literature, Modern and Contemporary Literature, Diasporan Literature, Literary Theory. Author of about 20 articles and scholarly reviews.

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459  
 narasargsyan@litinst.sci.am

**Нара Саргсян** – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института литературы им. Манука Абегяна НАН РА. Научные интересы: классическая литература, новейшая и современная литература, литература диаспоры, теория литературы. Автор почти 2 десятка статей и научных обзоров.

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459  
 narasargsyan@litinst.sci.am

*Արթուր Միրզոյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ վեպի պատմութ-*

*յուն, 19-րդ դարի հայ գրականություն, նորագույն և ժամանակակից հայ գրականություն, համաշխարհային գրականություն, գրականության տեսություն:*

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899  
mirzoianarthur@gmail.com

**Arthur Mirzoyan** – PhD student at the Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA. Scholarly interests: History of the Novel, 19<sup>th</sup> century Armenian Literature, Modern and Contemporary Armenian Literature, World Literature, Literary Theory.

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899  
mirzoianarthur@gmail.com

**Артур Мирзоян** – Аспирант Института литературы имени М. Абегиана, НАН РА. Научные интересы: история романа, армянская литература 19-ого века, новейшая и современная литература, мировая литература, теория литературы.

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899  
mirzoianarthur@gmail.com



**Արմեն Մանուկյան**

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,  
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ*

*ORCID ID: 0000-0002-3050-1055*

*manukyan-armen@mail.ru*

*DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-121*

## **ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ ԵՎ ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ. 37 ԹՎԱԿԱՆԻ ՔՐՈՆԻԿՈՆ\***

*Բանալի բառեր - Եղիշե Չարենց, Ավ. Իսահակյան, մտերմություն, վերադարձ  
հայրենիք, 1937 թվական, Գրողների միություն, Կիրպոտին:*

Հայ գրականության երկու մեծերը՝ Եղիշե Չարենցն ու Ավետիք Իսահակյանը, առաջին անգամ հանդիպել են դեռ 1908 թ. Կարսում, իսկ 1925 թ. մարտին Վենետիկում, միասին անցկացնելով մոտ մեկ ամիս, նրանք դարձել են մտերիմ բարեկամներ: 1926-1930 թթ., երբ Իսահակյանը գտնվում էր Խորհրդային Հայաստանում, նրանց բարեկամությունը շարունակվել և էլ ավելի է խորացել 1936-1937 թթ.՝ Վարպետի՝ հայրենիք վերջնական վերադարձից հետո: Իսահակյանը սրտի խոր ցավով է ականատես եղել Չարենցի, ինչպես նաև մի քանի այլ հայտնի գրողների նկատմամբ սկսված քաղաքական անսանձ հալածանքներին և, հակառակ ամեն ինչին, մնացել է գրական-հասարակական կյանքից ամբողջովին մեկուսացված բանաստեղծի փոքրաթիվ բարեկամներից մեկը (եթե ոչ միակը) ընդհուպ մինչև վերջինիս ողբերգական մահը Երևանի բանտում 1937 թ. նոյեմբերի 27-ին: Ժամանակն այնպիսին էր, որ հալածանքներից ու նույնիսկ մահից ապահովագրված չէր ոչ ոք, նույնիսկ Վարպետի նման մեծությունը, բայց նա չի վախեցել և այդ սարսափելի պայմաններում անգամ շարունակել է օգնել իր բարեկամի ընտանիքին ինչով կարող էր: Հռվածում Չարենցի և Իսահակյանի հարաբերությունների 1937 թ. պատմությունը ներկայացված է Խորհրդային Հայաստանում (և ընդհանրապես ողջ ԽՍՀՄ-ում) տիրող գրական-քաղաքական ընդհանուր մթնոլորտի ֆոնի վրա, օգտագործված են բազմաթիվ հուշեր և միայն վերջերս գաղտնագրված փաստաթղթեր, որոնք հնարավորություն են տալիս առավել ամբողջական պատկերացում կազմելու ժամանակի, Չարենցի գրական հակառակորդների, Մոսկվայից ժամանած գրականագետ Կիրպոտինի և հայ երկու մեծ բանաստեղծների մարդկային նկարագրի մասին: Չարենցի և Իսահակյանի կարճ, բայց իր մանրամասներով չափազանց հետաքրքիր և ինչ-որ առումով նաև եզակի բարեկամությունը, անշուշտ, հայ գրական կյանքում հազվադեպ հանդիպող երևույթներից էր և այս առումով արժանի է ամենայն ուշադրության:

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 17.09.2024 թ.:

*Armen Manukyan*  
*Ph.D in Philology,*  
*Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA*  
*ORCID ID: 0000-0002-3050-1055*

## **YEGHISHE CHARENTS AND AVETIK ISAHAKYAN: CHRONICLE OF THE 37<sup>TH</sup> YEAR**

**Keywords** - Eghishe Charents, Av. Isahakyan, friendship, homecoming, 1937, Writers' Union, Kirpotin.

Two great Armenian writers - Yeghishe Charents and Avetik Isahakyan first met back in 1908 in Kars, and in March 1925 in Venice, after spending about a month together, they became close friends. In 1926-1930, when Isahakyan was in Soviet Armenia, their friendship continued and deepened even more in 1936-1937, after the final return of Varpet to his homeland. With deep pain in his heart, Isahakyan witnessed unrestrained political persecution against Charents, as well as several famous writers, and, despite everything, remained one of the few (if not the only) friends of the poet completely isolated from literary and public life, until the tragic death of the latter in a Yerevan prison on November 27, 1937. The time was such that no one was immune from persecution and even death, even such greatness as Varpet, but he was not afraid and even in these terrible conditions he continued to help his friend's family in any way he could. In the article, the history of relations between Charents and Isahakyan in 1937 is presented against the background of the general literary and political atmosphere prevailing in Soviet Armenia (and in general in the whole USSR), numerous memoirs and only recently declassified documents are used, which make it possible to form a more complete picture of the time, literary opponents of Charents, the literary critic Kirpotin, who arrived from Moscow, and the human the appearance of two great Armenian poets. The brief, but extremely interesting in its details and in some sense unique friendship of Charents and Isahakyan was undoubtedly a rare phenomenon in the Armenian literary life and in this regard is worthy of all attention.

*Армен Манукян*  
*Кандидат филологических наук,*  
*Институт литературы им. М. Абеяна НАН РА*  
*ORCID ID: 0000-0002-3050-1055*

## **ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ И АВЕТИК ИСААКЯН: ХРОНИКА 37 ГОДА**

**Ключевые слова** - Егише Чаренц, Ав. Исаакян, дружба, возвращение на родину, 1937 год, Союз писателей, Кирпотин.

Два великих армянских писателя - Егише Чаренц и Аветик Исаакян впервые встретились еще в 1908 году в Карсе, а в марте 1925 года в Венеции, проведя вместе около месяца, они стали близкими друзьями. В 1926-1930 гг., когда Исаакян находился в Советской Армении, их дружба продолжалась и еще более углублялась в 1936-1937 годах, после окончательного возвращения Варпета на родину.

Исаакян с глубокой болью в сердце стал свидетелем безудержных политических преследований в отношении Чаренца, а также нескольких известных писателей и, вопреки всему, остался одним из немногих (если не единственным) друзей полностью изолированного от литературно-общественной жизни поэта, вплоть до трагической смерти последнего в Ереванской тюрьме в 27 ноября 1937 года. Время было таким, что от гонений и даже смерти не был застрахован никто, даже такое величие, как Варпет, но он не испугался и даже в этих ужасных условиях продолжал помогать семье своего друга, чем мог. В статье история отношений 1937 г. Чаренца и Исаакяна представлена на фоне общей литературно-политической атмосферы, царящей в Советской Армении (и вообще во всем СССР), использованы многочисленные мемуары и лишь недавно рассекреченные документы, которые дают возможность составить более полное представление о времени, литературных противниках Чаренца, прибывшем из Москвы литературоведе Кирпотине и человеческом облике двух великих армянских поэтов. Краткая, но чрезвычайно интересная своими подробностями и в каком-то смысле уникальная дружба Чаренца и Исаакяна, несомненно, была редким явлением в армянской литературной жизни и в этом плане достойна всякого внимания.

### Ներածություն

Եղիշե Չարենցի կարճատև, բայց փոթորկուն ու հաճախ աներևակայելի վերուվարումներով լի կյանքում բազմաթիվ են ուշագրավ հանդիպումներն ու դրվագները, որոնք այս կամ այն կերպ իրենց ազդեցությունն են թողել բանաստեղծի ներաշխարհում և նրա ստեղծագործության վրա: Այդպիսի դրվագներից մեկն էլ, անկասկած, նրա հանդիպումն էր Ավ. Բասահակյանի հետ Վենետիկում 1925 թ. մարտին: Դա նրանց առաջին հանդիպումը չէր. առաջին անգամ նրանք հանդիպել էին 1905 (Բասահակյան Վ., 2000: 216)<sup>1</sup> կամ, ավելի ճիշտ, 1908 թ., երբ Չարենցի ծննդավայրում՝ Կարսում, Բասահակյանը «վարպետի ապտակ» էր հասցրել իր նոր տպագրված «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուն ձեռքին իրեն տեսնելու եկած պատանի Եղիշեին և, իր ասելով, բանաստեղծի առաջին մկրտությունը տվել նրան (Ղանալանյան, 1975: 15-16; նույնը՝ Ղանալանյան, 1984: 209-210): Իսկ 1925 թ. մարտին, մոտ մեկ ամիս միասին անցկացնելով Ադրիատիկի ափին փոված չքնաղ քաղաքում և մոտիկից ճանաչելով իրար, երկու բանաստեղծներն այնքան են մտերմացել, որ Ավետիքը դարձել է Ավո, իսկ Եղիշե-ն՝ Եղիշ (Բասահակյան Վ., 2000: 217)<sup>2</sup>: Ինչպես հիշում է Գուրգեն Մահարին, արտասահմանյան

<sup>1</sup> Անշուշտ, հեղինակը թվականը շփոթել է. 1905 թ. Չարենցն ընդամենը 8 տարեկան էր, իսկ «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուի երկրորդ տարբերակը տպագրվել է Ալեքսանդրապոլում 1908 թ.:

<sup>2</sup> Վիզեն Բասահակյանի հուշերի ինքնատիպ գրքում մանրամասն ներկայացված են Բասահակյանի ու Չարենցի վենետիկյան ամենօրյա հանդիպումները, շրջագայություններն ու զրույցները (էջ 214-273), որոնք լավագույնս բացահայտում են երկու բանաստեղծների՝

շրջագայությունից վերադառնալուց հետո Չարենցի խոսակցության ամենապիրելի նյութը Իսահակյանն էր. «Մեծ ոգևորությամբ դու պատմում էիր ձեր հանդիպումների մասին, հիացմունքով հիշում էիր նրա ասույթները, պատմում էիր հատվածներ «Ուստա Կարոյից» և պնդում էիր, որ`

- Պայծառ մարդ է Ավոն, սրտառո՛ւշ, իմաստո՛ւն» (Մահարի, 2012: 139):

Ճիշտ է, 1925 թ. Չարենցը գրել է իր «Էլեգիա, գրված Վենետիկում» պոեմը, ուր Իսահակյանը ներկայացված է որպես հին երագներով ու հուշերով ապրող, նորը չհասկացող և չընդունող, երազային տարտամ քայլերով շրջող բանաստեղծ<sup>1</sup>, իսկ Վարպետն էլ իր որոշ նամակներում բացասական կարծիք է հայտնել մասնավորապես Չարենցի «բոլշևիկյան-ֆուտուրիստական գրվածքների» և «Երկիր Նաիրի» վեպի մասին (Իսահակյան Ավ., 2021: 106, 343), այնուամենայնիվ, երկու բանաստեղծներն էլ պահպանել են նախկին մտերմությունը, և 1926 թ. առաջին անգամ Խորհրդային Հայաստան գալուց հետո Իսահակյանի առաջին գործերից մեկը եղել է հանդիպել իր բարեկամին, որը մի արկածի հետևանքով հայտնվել էր Երևանի ուղղիչ տանը, իսկ նրա կնոջ` Արփենիկի մահից հետո անվերապահորեն օգնության է հասել հոգեկան ծանր պահեր ապրող Չարենցին (Չարենցապատում..., 1997: 123; Հասարթյան, 1997: 87-88 և այլն): 1930 թ. Վարպետը մեկնել է Փարիզ, ուր 6 տարի հետո ապրելուց հետո 1936 թ. դեկտեմբերին վերջնականապես վերադարձել է հայրենիք: Նրա առաջին այցելուներից մեկը Երևանում եղել է Եղիշե Չարենցը, և հակառակ ամեն ինչին` նրանց բարեկամությունը շարունակվել է մինչև վերջինիս մահը:

Այս ամենը և ընդհանրապես Իսահակյանի ու Չարենցի գրական առնչությունները, ի՛նչ խոսք, գրավել են գրականագետների ուշադրությունը, և նրանք անդրադարձել են դրանց` փորձելով հարցը ներկայացնել եթե ոչ համակողմանիորեն, իր ամբողջության մեջ, ապա գոնե բացահայտել-վերհանել նրա ինչ-ինչ կողմեր, գտնել որոշ օրինաչափություններ, որոնք հնարավորություն կտան թեման ուսումնասիրել ամենայն խորությամբ<sup>2</sup>: Անվե-

---

մինչև Չարենցի ողբերգական մահը տևած անձնական-հոգեկան մտերմության ակունքները:

<sup>1</sup> Այդ երկի մասին Իսահակյանը 1926 թ. մայիսի 29-ին Պողոս Մակինցյանին Վենետիկից գրել է. «Չարենցի գրությունը լավն էր, մանավանդ սկիզբը, բայց շատ երկարացրել է, և տավտալոգիա է դուրս եկել, անվերջ կրկնություններ: Եվ մի տեսակ սինթեզ է իր գաղափարների: Մյուս կողմից էլ ես և նա, հինն ու նորը, սիմբոլներ են դարձել. ամբողջ հին մտայնությունը իմ վրա է կուտակել: Բայց և այնպես տաղանդավոր տեղեր շատ կան» (Իսահակյան Ավ., 2021: 161):

<sup>2</sup> Խոսքն առաջին հերթին Արամ Ինճիկյանի «Իսահակյանը և Չարենցը» (Ինճիկյան, 1974: 32-46), Սամվել Մուրադյանի «Անդրադարձ Իսահակյանի ու Չարենցի գրական բարեկամությանը» (Մուրադյան, 2002: 18-36) ուշագրավ հոդվածների, ինչպես նաև Ալմաստ Զա-

րապահորեն արժևորելով հարգարժան գրականագետների աշխատանքը և ընդունելով, որ մանավանդ «երկու անկրկնելի մեծությունների ստեղծագործական առնչակցությունը կարոտ է հանգամանակի ուսումնասիրության» (Ինճիկյան, 1974: 46), մեր հերթին, բոլորովին չտրվելով նրանց նույնիսկ անձնական մտերմության թեման մեկ հոդվածի սահմաններում սպառելու գայթակղությանը, կանգ կառնենք հատկապես 1937 թ. կատարված դեպքերի վրա. դրանք, մի կողմից, լիովին բացահայտում են երկու բանաստեղծների՝ որպես երկու մեծությունների մարդկային էությունը, մյուս կողմից՝ հստակ պատկերացում են տալիս ժամանակի քաղաքական և գրական մթնոլորտի մասին, այն մթնոլորտի, որն իր թունավոր շնչով կործանեց ու խեղեց միլիոնավոր կյանքեր՝ ներառյալ ԽՍՀՄ կոչվող հսկա երկրի քաղաքական, ռազմական ու գրական-մշակութային սերուցքը:

#### **«Կարմիր անիվի» տակ**

1936 թ. դեկտեմբերի 4-ի առավոտյան Թիֆլիսից գնացքով հասնելով Երևան՝ Իսահակյանը հայտնվել է տոնական մթնոլորտում. Ստալինյան սահմանադրության ընդունման նախօրյակն էր<sup>1</sup>, քաղաքը տոնական զարդարված էր, բայց իսկական տոնը երևանցիների համար Վարպետի վերադարձն էր: «Ինտուրիստ» հյուրանոցի առջև հավաքված հոծ բազմությունը ջերմ ընդունելություն է ցուցաբերել սիրելի բանաստեղծին, որը խորապես հուզվել է այդ համաժողովրդական սիրո ցույցից<sup>2</sup>: Այդ հաճելի անակնկալը, սակայն, վերջինը չէր այդ օրը. երեկոյան Իսահակյան ընտանիքին հյուրանոցում անսպասելի այցելել է Չարենցը<sup>3</sup>, որը «գտնվում էր մի տեսակ «ծպտյալ» տնային բանտարկության մեջ» (Իսահակյան Վ., 1997: 321): Հին բարեկամների գրույցը երկար է տևել, հաջորդ օրերին Իսահակյանն այլ հանդիպումներ էլ է ունեցել Չարենցի և այլոց հետ, հայտնվել է ժամանակի

---

քարյանի «Եղիշե Չարենց. կյանքը, գործը, ժամանակը» գրքի մասին է (Ջաքարյան, 2008: 11-57):

<sup>1</sup> ԽՍՀՄ երկրորդ՝ այսպես կոչված Ստալինյան սահմանադրությունն ընդունվել է հաջորդ օրը՝ դեկտեմբերի 5-ին, և գործել մինչև 1977 թ. հոկտեմբերի 7-ը: Մի քանի օր հետո Իսահակյանը գրել է «Ողջունյ սահմանադրության» հոդվածը, որը դեկտեմբերի 14-ին (թ. 287) տպագրվել է «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում:

<sup>2</sup> «Հայրս, մի երկրի պրեզիդենտի նման, դուրս եկավ պատշգամբ, ձեռքերը վեր բարձրացնելով՝ ողջունեց ամբոխին: Ապա աջ ձեռքը տարավ սրտին և շնորհակալություն հայտնեց ժողովրդին: Միլիցիոներները չէին իմանում գլուխները ո՞ր պատին տային: Այս ցույցը նրանց ծրագրում չէր նախատեսված: Հազիվ, մեծ ջանքեր թափելով, կարողացան ազատել հրապարակը: Նման դիմավորումը հորս շատ էր հուզել: Աչքերը լցվել էին: Մենք էս ու մայրս, զգում էինք, որ հայրս իրոք երջանիկ էր» (Իսահակյան Վ., 1997: 312-313):

<sup>3</sup> «Երեկոյան հայրս... պառկել էր բազմոցին և օրվա թերթերն էր այքի անցկացնում, երբ մեկը դուռը թակեց: Վեր կացա, բացեցի դուռը, տեսնեմ՝ Չարենցն է: Հայրս պառկած տեղից իսկույն վեր թռավ: Սրտանց ու երկար գրկախառնվեցին» (նույն տեղում, 313):

գրական-հասարակական կյանքի հորձանուտում, և աստիճանաբար նրա համար պարզվել է դաժան իրականությունն իր ամբողջ մերկությամբ: Իհարկե, հայրենիք վերադառնալուց առաջ նա լավ գիտեր՝ ուր էր գնում, բայց, կարծում ենք, նույնիսկ Վարպետի նման բազմափորձ և նախապես ամեն ինչի պատրաստված մարդու համար էլ անսպասելի և անասելի ծանր է եղել այն ամենը, ինչին ականատես և ակամա նույնիսկ մասնակից է եղել նա վրա հասած սարսափելի 1937 թվականին: Իսկ այդ թվականի սկզբներին անվերջ հալածանքներից արդեն ֆիզիկապես ու հոգեպես բոլորովին բզկտված Չարենցի շուրջ օդակն ավելի է սեղմվել: Բանաստեղծի գրական հակառակորդները, որոնցից մի քանիսը նախկին ընկերներ էին, որը Չարենցի նկատմամբ նախանձից և անձնական հակակրանքից մարդկային կերպարը լիովին կորցրած, որը նախկին մանր-մունր վիրավորանքների համար ճղճիմ վրեժից դրդված, որը կուրորեն օգտագործելով բեղավոր դահճի հայտարարած դասակարգային պայքարի սրման տխրահռչակ դրույթը, որն էլ իր հավատարմությունը կուսակցությանն ու նրա առաջնորդներին ցուցադրելու անթաքույց ցանկությամբ առաջնորդվելով, լիովին մեկուսացրել են Չարենցին գրական-հասարակական կյանքից՝ նրան վերագրելով հազար ու մի մեղք, որոնցից ամենամեղմը թերևս ազգայնական լինելն էր: Ծանր վիճակում գտնվող Չարենցին այցելելը կամ նրա մասին որևէ լավ խոսք ասելը համարվել է անթույլատրելի հանցանք, որի համար նրա հեղինակը, անկախ ամեն ինչից, անպայման պետք է պատժվեր: Հակառակորդները գործել են լայն ճակատով՝ իրենց հարձակումների համար հիմնականում օգտագործելով Հայաստանի խորհրդային գրողների միության վարչության և քարտուղարության նիստերը: Վերջին տասնամյակներում հրապարակված արխիվային նյութերը հստակ պատկերացում են տալիս այդ նիստերում տիրող գարշելի մթնոլորտի մասին, օրինակ՝ գրողների միության ընդլայնված նիստում ապրիլի 11-ին բազմիցս հնչել են Չարենցի և այդ առնչությամբ՝ Իսահակյանի անունները՝ առաջինի հասցեին տարբեր մեղադրանքներ բարդելով, երկրորդին բացահայտ կամ քողարկված մեղադրելով «ժողովրդի թշնամուն» հովանավորելու մեջ: Եվ ի՞նչ էր արել Իսահակյանը՝ խորապես մարդկային մի քայլ. նա մի քանի անգամ այցելել էր իր հիվանդ բարեկամին, որի մասին հակառակորդները ամենաստոր լուրերն էին տարածում, հետաքրքրվել էր նրա առողջությամբ, գրական հետաքրքրություններով, կյանքով ու կենցաղով ընդհանրապես, խորհուրդներ էր տվել, քաջալերել էր ինչքան հնարավոր էր, և այդ ամենը կատաղության էր հասցրել Գևորգ Աբովին, Արտաշես Ռսկերյանին, Ազատ Վշտունուն ու էլի շատերի: Վշտունին, մասնավորապես, վերը հիշատակված նիստում ասել է. «...Պարզ է, որ Չարենցը նացիոնալիստական գրող է,

որ Ե. Չարենցը մեկն է այն գրական ղեկավարներից, որոնք այժմ իրենց պատիժը կրում են. սակայն ինչպե՞ս է, որ նա այժմ ազատ նստել է իր տանը և աշխատում է. իհարկե մենք չգիտենք, թե նա ինչ է անում և ինչ է ստեղծագործում, իսկ եթե կան ընկերներ, որոնք կապ ունեն Եղիշե Չարենցի հետ, թող բարի լինեն հայտնելու մեզ, թե նա ինչով է զբաղված, ինչ է անում, ինչեր է գրում և այլն» (Չարենցապատում..., 1997: 96): Ակնարկը վերաբերում էր Իսահակյանին, որը եղել էր Չարենցի նոր բնակարանում ու մտերմաբար գրուցել նրա հետ<sup>1</sup>, իսկ այդ օրվա նիստի գլխավոր նպատակներից մեկն էլ, ինչպես գրում է Վարպետի որդին, Իսահակյանից հաշիվ պահանջելն էր (նույն տեղում): Բանաստեղծը ելույթ է ունեցել, և որքան նրա խոսքն ու ընդհանրապես պահվածքը պատիվ են բերում իրեն, նույնքան էլ նիստում բացահայտվել են Չարենցի հակառակորդների սնանկությունն ու անմարդկային կերպարը. «Այժմ Չարենցի մասին: Ես մոտ եմ եղել Չարենցի հետ և գնացել եմ նրանց տուն. ինձ մեր մեծերից, մեր իշխանավորներից, մեր ղեկավարներից ասել են, թե արդյոք դու տեսն րե՞ս Չարենցին: Ասել են՝ գնա ու տես: Ես իհարկե գնացի տեսնելու, բայց եթե անգամ ինձ չասեին էլ գնա տես, ես պիտի գնայի տեսնելու, որովհետև իմ մեջ գոյություն ունի ընկերական, մարդկային, բարեկամական հարաբերություններ, նրանք կան: Ես, նախ և առաջ, բոլշևիկ չեմ եղել և չեմ կարողացել այդ բոլորը յուրացնել, որ իբրև կարելի է բարևել, իսկ մեկ ուրիշին՝ ոչ: Եվ եթե Չարենցը բանտումն էլ լիներ, ես կգնայի տեսնելու: Ես իսկապես չգիտեմ, թե նա ինչո՞վ է մեղավոր... Նա որոշ գրություններ գրում է, և ինձ ասաց՝ մի օր արի կարդա: Մի ամսից հետո ես գնացի այնտեղ և գեշ կացության մեջ տեսա նրան. տնտեսապես էլ շատ գեշ պայմանների մեջ և շատ ընկճված: Ես նույնիսկ հանձն առա նրա մասին միջամտություն անել բժիշկներին, որպեսզի գան օգնելու, այդ ժամանակ մարդիկ եկան, և որովհետև նա գրքեր և գրասեղան էր ծախել, եկան, որ տանեն. դա իսկապես շատ վատ ազդեց ինձ վրա, և երբ որ սեղանն ու գրքերը տանում էին, նա լաց եղավ: Եվ ես շատ վատ ազդվեցա...» (Չարենցապատում..., 1997: 97-98): Մարդկային այս ողբերգությունը, սակայն, բոլորովին էլ չի հուզել պրոլետգրողներին. հետագա ելույթ ունեցողները շարունակել են մեղադրել Չարենցին և, ինչպես Գևորգ Աբովը, հորդորել, համոզել, խրատել Իսահակյանին, որ հրաժարվի Չարենցի մասին հոգ տանելուց<sup>2</sup>: Տարիների հեռվից այսօր էլ ցավ, ավստասանք ու նող-

<sup>1</sup> Հանդիպումներից մեկի մանրամասները տե՛ս՝ Իսահակյան Վ., 1997: 318-319:

<sup>2</sup> Աբովը բառացիորեն ասել է հետևյալը. «... Ես նշում եմ այստեղ ևս, ընկեր Իսահակյան, որ անհասկանալի է միանգամայն և ավելորդ է այն առանձին հոգածության արտահայտությունը, որ դուք աշխատում էիք նրա մասին ցույց տալ: ... Ես կարծում եմ՝ մի մարդու հետ, որը վերջին շրջանում հակառակ բանակի կողմն է անցել, մեր հարաբերությունը նրա հետ շատ պարզ պետք է լինի» (նույն տեղում, 100-101):

կանք ես զգում, երբ կարդում ես ծախու գրչակների և գրական ու մերձգրական ոչնչությունների ամբարտավան խոսքերը, ոչնչություններ, որոնք, դատախազի թիկնոցն ուսերին առած, աջ ու ձախ մեղադրել են ու խրատել երկու մեծ բանաստեղծներին, որոնց անունների կողքին իրենց անունները սուկ գրական փաստ էին և ուրիշ ոչինչ: Բայց այս ամենը, ինչպես կասեր Դեմիրճյանը, ժամանակի նշան էր. ամենակուլ Մոլոխը պահանջում էր նոր գոհեր, և ընդամենը մի քանի օր հետո կայացվել է Չարենցի վերջնական դատավճիռը: Ապրիլի 17-21-ին Երևանում տեղի է ունեցել Հայաստանի խորհրդային գրողների ընդհանուր ժողովը, որին մասնակցել և ապրիլի 19-ին ելույթ է ունեցել Մոսկվայից ժամանած գրականագետ Վալերի Կիրպուտինը<sup>1</sup>: 1932-1936 թթ. նա ԽՍՀՄ գրողների միության կազմկոմիտեի քարտուղարն էր, միաժամանակ ՀամԿ(բ)Կ կենտկոմի ագիտպրոպաի գեղարվեստական գրականության բաժնի վարիչը, իսկ 1937 թվականից՝ Մոսկվայի Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, և Երևան էր գործուղվել հատուկ առաքելությամբ՝ հայ գրողների մեջ վերջնականապես ջախջախել ազգային մտածողության վերջին մնացորդները, իր բառերով ասած՝ մերկացնել հայ գրականության մեջ վնասարարներին, հակահեղափոխականներին, սրոցկիստներին, դաշնակներին, միջազգային կապիտալի գործակալներին և մաքրել հայ գրողներին հակահեղափոխական կեղտից: Իր ընդարձակ ճառում, որը վերնագրված էր «Ստեղծագործական ոգևորությամբ դեպի նոր հաղթանակներ գրականության ֆրոնտում», նա տվել է բազմաթիվ հայ գրողների ու գործիչների անուններ, բայց նրանցից ընդամենը երկուսին է, որ անդրադարձել է մանրամասն՝ Իսահակյանին և Չարենցին: Այս ընտրությունը, իհարկե,

<sup>1</sup> Հաճախ նրան անվանում են ռուս գրականագետ, քննադատ և հրապարակախոս, հաճախ՝ սովետական, իսկ իրականությունն այն է, որ գրեթե 100 տարի (1898-1997) ապրած այս մարդն ազգությամբ հրեա էր, իսկական անունը՝ Սեմյոն Իզրաիլևիչ Ռաբինովիչ: Ինչպես երևում է «Գրական թերթի» 1937 թ. 12-րդ (ապրիլի 23, էջ 2), 13-րդ (մայիսի 1, էջ 2, 3), և 14-րդ (մայիսի 11, էջ 3), համարներից, ժողովն իր աշխատանքն սկսել է ապրիլի 17-ին և ավարտել ապրիլի 21-ին՝ երկու նիստով («Գրական թերթի» թ. 13-ում (էջ 3) նշված ապրիլի 20-ը՝ որպես ժողովի վերջին նիստի օր, վրիպակ է, պետք է լինի՝ 21): Կիրպուտինը ելույթ է ունեցել երրորդ օրը՝ ապրիլի 19-ին («Գրական թերթ», 1937: 13, էջ 2): Նրա ընդարձակ ելույթի տեքստն ամբողջությամբ տպագրվել է թերթի թ. 12-ում (էջ 3, 4), իսկ թ. 13-ում՝ ժողովի երրորդ օրվա աշխատանքի հաշվետվության մեջ (էջ 2), թերթը կատարել է մեջբերում նրա ելույթի՝ Չարենցին վերաբերող հատվածից, ինչը Դ. Գասպարյանին զգել է թուրիմացության մեջ, թե իբր նա ելույթ է ունեցել երեք անգամ և երկրորդ ելույթում (ապրիլի 18-ին) կրկնել է նախորդ օրվա ելույթում (այսինքն՝ ապրիլի 17-ին) Չարենցի մասին ասածը, իսկ երրորդ ելույթում (ապրիլի 19-ին) գրականագետը Կիրպուտինին է վերագրել «Գրական թերթի» (խմբագրի) մտքերը, որ բերված են Կիրպուտինի ելույթից արված մեջբերումից հետո («Գրական թերթ», 1937: 13, էջ 2; Գասպարյան, 2022ա: 264-268, նույնը՝ Գասպարյան, 2022բ: 696-698):



պատահական չէր. Չարենցը նորագույն շրջանի հայ գրականության ամենաճանաչված բանաստեղծն էր, ուղենիշ դարձած հեղինակություն, Իսահակյանը՝ ավագ սերնդի գրողների մեջ ամենից սիրվածն ու հարգվածը, ուստիև խոսելով այս երկուսի մասին՝ ըստ էության խոսվում էր հայ գրականության երկու ուժերի՝ «հների» և «նորերի» մասին, ավելի ճիշտ՝ դաս էր տրվում երկուսին էլ, մանավանդ որ, ըստ Կիրպոտինի, դրա պատճառն էլ կար՝ Իսահակյանի վերադարձը և Չարենցի «դավաճանությունը» հեղափոխությանը: Իր ճառում առաջինը անդրադառնալով Վարպետին և նրա ստեղծագործությանը՝ Կիրպոտինը նրան քննադատել է «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի և Նիցշեից ազդված լինելու համար, դրվատել է նրա ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները և վերջում նրա վերադարձը համարել դրական երևույթ ու մաղթել «կարողանալ իրերին նայել խորհրդային աչքերով»: Հասկանալի է, թե ինչ էր նշանակում այս վերջինը. դահլիճում ներկա Իսահակյանը ուշադիր լսել է ու ամեն ինչ հասկացել, և ապրիլի 21-ի երեկոյան՝ ժողովի վերջին նիստին<sup>1</sup>, Գևորգ Աբովը կարդացել է նրա «Իմ ազատ և ստեղծագործ ժողովրդի հետ» էլույթի տեքստը<sup>2</sup>, ուր բանաստեղծը, նշելով, որ Կիրպոտինի խոսքն է «տոն տվել» իրեն գրելու իր խոսքը,

<sup>1</sup> Տե՛ս «Գրական թերթ», թ. 14 (մայիսի 11), էջ 3: Թերթը վրիպակ է թույլ տվել՝ գրելով, թե Իսահակյանի էլույթի տեքստը տպագրվել է նախորդ համարում (թ. 13-ում), պետք է լինեն թ. 12-ում, իսկ Դ. Գասպարյանը Իսահակյանի էլույթի տեքստը հրատարակումը վերագրել է ապրիլի 18-ին, ինչը դարձյալ թյուրիմացություն է (տե՛ս Գասպարյան, 2022ա: 266-267, նույնը Գասպարյան, 2022բ: 697):

<sup>2</sup> Ինչպես նշված է «Գրական թերթում» (թ. 12, էջ 2), ուր նույն օրը տպագրվել են և՛ Կիրպոտինի, և՛ Իսահակյանի էլույթները, Վարպետը հիվանդության պատճառով չի կարողացել ներկա գտնվել ժողովի ապրիլի 21-ի երեկոյան՝ վերջին նիստին և անձամբ ասել իր խոսքը: Այդ առիթով նա իր էլույթի տեքստի հետ միասին հետևյալ նամակն է ուղարկել գրողների միության քարտուղար Գ. Աբովին.

«Միրելի ընկեր Գ. Աբով.

Շատ եմ ցավում, որ չեմ կարող ներկա լինել ժողովին: Գլուխս և մեջքս ցավում են: Չգիտեմ՝ մրսել եմ, թե հոգնել: Համենայն դեպս – Старость не радость.

Ուզում էի մի երկու խոսք ասել, ուստի գլխի ցավով բռնված հապճեպ [գրում] գրեցի այս (էլույթի տեքստը – Ա. Մ.): Ներողամիտ լինեն թո՛ղ ժողովականները:

Խնդրեմ բարի լինես կարդալ ժողովի առաջ:

Ընկերական բարևներով՝ Ավ. Իսահակյան

Հ. Գ. – Ներողություն, որ գրում եմ հակաաբեղյանական ուղղագրությամբ: Ժամանակ չունեի նորով գրել. դժվար է ինձ համար:

Ավ. Իս.» (բերվում է ըստ՝ Իսահակյան Ավ., 2021: 387: Էլույթի տեքստի և նամակի ինքնագրերը պահվում են՝ ԳԱԹ, Գ. Աբովի ֆոնդ, թ. 45): Չենք ուզում ինչ-որ ենթադրություն անել, ինչ-որ թաքուն իմաստ փնտրել այն բանում, որ նա անձամբ չի կարդացել իր էլույթի տեքստը, բայց փաստը մնում է փաստ, թեև, վերջին հաշվով, Կիրպոտինի համար մեկ էր՝ Իսահակյանը անձամբ կկարդար այդ տեքստը, թե՛ մեկ ուրիշը, կամ Վարպետն ընդհանրապես կասե՛ր իր խոսքը, թե՛ ոչ. մոսկովյան հարյուրաչքանի Արգոսն արդեն կատարել էր իր վճիռը:

լիովին համաձայնել է մոսկովյան գրականագետի մտքերին և անվերապահորեն հավաստել իր հավատարմությունն ու նվիրվածությունը հեղափոխությանը, նրա առաջնորդներին՝ Լենինին ու Ստալինին, ու սոցիալիզմին, գրել է սոցիալիզմի և իր ստեղծագործական պլանների մասին, իր խոսքն է հղել երիտասարդ գրողներին և արտահայտել իր վերաբերմունքը արդեն ձեռքարկված հայ գրողների նկատմամբ<sup>1</sup>: Հանուն արդարության և ի պատիվ Վարպետի՝ պետք է նշել, որ ապրիլյան այս ցուցադրական անաբեկումից հետո էլ նա մնացել է Չարենցիի բարեկամ և թերևս միակն էր հայ գրողներից, որ հանդիպում էր նրա հետ:

Ի տարբերություն Իսահակյանի՝ հիվանդ և մեկուսացված Չարենցը, բնականաբար, ներկա չի գտնվել ընդհանուր ժողովին և չի լսել Գիրպոտիների ճառը, որտեղ վերջինս Չարենցիի մասին խոսել է բավականին երկար: Ծայրից ծայր դաժան և անհանդուրժող քննադատությամբ լի այդ խոսքում կարևորը հետևյալ եզրակացությունն էր. «Չարենցիի ձեռքից բռնեց թշնամին, իսկ հեղափոխությունը սովորեցնում է՝ կա՛մ գիտակցիր թշնամու ազդեցության կործանիչ լինելը, կա՛մ կընկնես անհուսալի ճահճուտի մեջ» («Գրական թերթ», 1937: 12, էջ 4), ու թեև մի քանի տող հետո փարիսեցիա-

<sup>1</sup> «Ինձ շատ մեծ վիշտ պատճառեց նաև մի քանի գրողների ձեռքարկությունները, որոնց մեջ ունեի անձնական ընկերներ, բայց երբ վերադարձա Երևան և հնար եղածի չափ ծանոթացա իրերի և իրադարձությունների հետ, տեսա, որ մեր կառավարությունը (որին անպայման վստահում ենք) և ժողովուրդը ուրիշ կերպ չէին կարող վարվել նրանց հետ:

Որովհետև նրանք շեղվել են ուղիղ, տրամաբանական ճանապարհից և ընթացել են մի դատապարտելի ճանապարհով, որ միայն վնաս է բերում մեր բազմաչարչար ժողովրդին» («Գրական թերթ», 1937: 12, էջ 2): Դարձյալ չենք ուզում մեկնաբանել Վարպետի խոսքերը (այս առիթով շատ խիստ է արտահայտվել չարենցագետ Դ. Գասպարյանը, որի հետ դժվար է համաձայնել, տե՛ս Գասպարյան, 2022: 267) և, ընդհանրապես, այն հարցը, թե նա կարո՞ղ էր խուսափել հայ գրողների ձեռքարկությունների վերաբերյալ իր վերաբերմունքն արտահայտելուց (Գրողների միության նիստերում և վերոհիշյալ ժողովում տիրող մթնոլորտի մասին տե՛ս նաև Դ. Գասպարյանի նույն հոդվածում, էջ 261-270): Նշենք միայն, որ նրանից (ինչպես և բոլորից, բայց նրանից առաջին հերթին) բացահայտորեն **պահանջում էին** այդ վերաբերմունքը, և եթե այդ օրը չէ, ապա հաշվված օրեր անց նա, այնուամենայնիվ, ստիպված էր լինելու արտահայտել իր դիրքորոշումը, ընդ որում՝ առանց այլընտրանքի. «կարմիր անիվը» որևէ բացառություն չէր անում, ապացույց՝ Հովհ. Քաջազունու, Չապել Եսայանի, Հր. Աճառյանի և ուրիշների խեղված կյանքն ու ճակատագիրը: Ըստ Անաստաս Միկոյանի թոռան՝ Վլադիմիր Միկոյանի վկայության՝ Իսահակյանի գլխին ևս կախված է եղել բռնությունների դամոկլյան սուրբը, և միայն Միկոյանի խնդրանքից հետո է «ժողովուրդների հայրը» (որին Իսահակյանը երկու տարի հետո պիտի ձուներ «Մեծ Ստալինին» բանաստեղծությունը) խնայել Վարպետին՝ գրելով. «Այս ծերունուն չդիպչել» («Առավոտ», 2014: 105 (հունիսի 5), էջ 3): Իհարկե, դժվար է ասել, թե որևէ այլ աղբյուրով չհաստատված այս վկայությունը որքանով է համապատասխանում իրականությանը, բայց, հաշվի առնելով երկրում ստեղծված վիճակը, միանշանակ է, որ որևէ անգոյշ քայլ կարող էր շատ թանկ նստել նույնիսկ Իսահակյանի նման մեծությանը:

բար ասվում էր. «...Պետք է ինքը հասկանա, որ նա դեռ կարող է դուրս գալ լուսավոր ուղի, կարող է միանալ իր ժողովրդին, և այդ ժամանակ նրա ստեղծագործությունը կստանա նոր թռիչք, նոր խթան» (նույն տեղում), բայց, ինչպես ցույց տվեցին հետագա իրադարձությունները, նրան, հակառակ իր թափած հուսահատ ջանքերին<sup>1</sup>, ո՛չ բուժեցին ու ո՛չ էլ հնարավորություն տվեցին իր «սխալն» ուղղելու և այդ «լուսավոր ուղին» դուրս գալու. Չարենցի ճակատագիրն, ըստ էության, արդեն վճռված էր, և համապատասխան օրգաններն սպասում էին հարմար առիթի՝ անցնելու վճռական գործողություններին:

Բանաստեղծը ազատության մեջ է մնացել ևս երեք ամիս՝ հաճախ հանդիպելով Իսահակյանին կա՛մ իր տանը, կա՛մ նրա. Վարպետի ընտանիքի՝ նոր բնակարան ստանալուց հետո նրանք հարևաններ էին և, Վիգեն Իսահակյանի վկայությամբ, այդ օրերին հաճախ են տեսակցել<sup>2</sup>: Վերջին անգամ Իսահակյանը Չարենցին տեսել է հուլիսի 24-ին, երբ վերջինս գայրացած գնացել է Վարպետի տուն և հայտնել, որ գնում է Ծաղկաձոր՝ իր ընտանիքը բերելու. նրա կնոջն ու երեխաներին դուրս էին արել գրողների հանգստյան տանը զբաղեցրած սենյակից, և այդ անարդար ու անմարդկային վերաբերմունքը հունից հանել էր առանց այն էլ դյուրաբորբոք Չարենցին: Իսահակյանի բոլոր փորձերը՝ հետ պահելու նրան (կարծես զգացել է, որ դա վերջն է), անցել են ապարդյուն: Ծաղկաձորում Չարենցը մեծ աղմուկ է բարձրացրել, հայհոյել կուսակցական և պետական ղեկավարների, և դա հենց այն «առիթն» էր, որին սպասում էր ՆԳԺԿ-ն: Հուլիսի 27-ին նրան ձերբակալել են՝ մեղադրելով հակապետական ազգայնական գործունեության, պետական ղեկավարների դեմ ահաբեկչություն ծրագրելու և ուրիշ բաների մեջ (Գասպարյան, 2022: 273-276): Որևէ հիմք տվե՞լ է Չարենցը այս մեղադրանքների համար: Նրան առաջադրված որևէ մեղադրանք, ինչպես ցույց է տվել Մտալիևի մահից հետո կատարված հետաքննությունը, հիմքում իրական ոչինչ չունեի (և չէր էլ կարող ունենալ), և բանաստեղծը 1955 թ. արդա-

<sup>1</sup> Մասնավորապես, նա դիմել է Հայաստանի կոմկուսի կենտկոմին և նրա առաջին քարտուղար Ամատունուն՝ փորձելով պարզաբանել և բացատրել իր հետ կատարվողը (տե՛ս Գասպարյան, 2022ա: 271-273, Գասպարյան, 2022բ: 703-705):

<sup>2</sup> «Մի ընդհանուր կանաչապատ բակ միացնում էր մեր տները: Շատ հաճախ, գրեթե ամեն օր, Չարենցն ու հայրս, առանց նախապես իմացնելու, իրար էին այցելում: Ջեկոն՝ մեր շունը, բակում դիմավորում էր Չարենցին և ուրախ հաչելով ուղեկցում էր մեր տուն: Այս օրերը եղան Չարենցի վերջին օրերը: Չարենցը և հայրս զգում էին միմյանց փոխադարձ կարիքը: Հայրս Չարենցի համար դարձել էր մեծ եղբայր, նրա մեջ նա փնտրում էր բարոյական աջակցություն:

Հայրս էլ, իր կողմից, գրավված էր Չարենցի խելացի դատողություններով, նրա ազնիվ ու ըմբոստ հոգու պոռթկումներով: Կարեկցանքով տեսնում էր, թե ինչպես էր Չարենցը իր կյանքի մոմը երկու կողմից այրում» (Իսահակյան Վ., 1997: 321):

րացվել է: Նրա միակ «հանցանքն» այն էր, որ 1936 թ. հուլիսին Ադասի Խանջյանի սպանությունից հետո հատուկենտ անձանց մոտ հայիոյել է երկրի ղեկավարությանը, մասնավորապես Բերիային (Հասարայան, 1997: 110-111)<sup>1</sup>, իսկ 1937 թ. հուլիսին՝ Հայաստանի ղեկավարությանը: Չարենցի ձերբակալությունից հետո էլ Իսահակյանը շարունակել է հետաքրքրվել նրա ընտանիքի ճակատագրով և արել ձեռքից եկածը, իհարկե, թաքուն, քանի որ «ժողովրդի թշնամու» ընտանիքին օգնելը ևս համարվել է հանցանք: Վարպետի անվան հետ է կապված նաև Չարենցի վերջին և լավ հայտնի բանաստեղծությունը՝ գրված թաշկինակի վրա 1937 թ. սեպտեմբերի 27-ին բանտում, որը մի երկտողի հետ՝ գրված հոկտեմբերի 6-ին, նա մի հնարով կարողացել է ուղարկել կնոջը, վերջինս էլ՝ Իսահակյանին, որն այդ թանկագին մատուցքը սրբությամբ պահպանել և երևան է հանել տարիներ անց միայն (Ինճիկյան, 1974: 43-44; Իսահակյան Վ., 1997: 333-334; Գասպարյան, 1990: 372; Մուրադյան, 2002: 35-36 և այլն)<sup>2</sup>:

Չարենցի մասին գրված բազմաթիվ հուշերում տեղեկություններ կան նաև բանտում նրա վիճակի, առանց դեղերի և ընդհանրապես առանց բուժ-

---

<sup>1</sup> Դարձյալ հանուն արդարության պետք է նշել, որ Չարենցի մասին գրված բազմաթիվ հուշերից այս մեկում է միայն, որտեղ հուշագիրը ուղղակի գրել է Չարենցի կողմից Բերիային ոչ միայն հայիոյելու, այլև նրան անհաբեկելու գաղափարի մասին: Եվ քանի որ դա նույնպես կապված է Իսահակյանի անվան հետ, հուշերի այդ հատվածը բերում ենք ամբողջությամբ. «Կամքի տեր, խելքի տեր, հեռատես անհատը, մեծ անհատականություն ունեցող անհատը... կարող է կյանքին նոր ընթացք տալ՝ դրական կամ բացասական: Հաջողության և դիմադրական ուժերի գոյության դեպքում նրա փրկարար միջոցը սովորաբար դառնում է անհաբեկությունը, որի օգնությամբ ձեռք բերված հաղթանակը, նույնպես սովորաբար, հանգեցնում է անհատի ապոֆեոզին, ինչպես այսօր մեր երկրում է: Իմ կարծիքով,- եզրակացրեց Չարենցը,- սրա դեմ կռվելու միակ ճանապարհը անհատական տեռորը կլինի, այլ ճանապարհ չկա: Օրինակ, էթե այդ կատաղած շուն Բերիային հնար լինի վերացնել, դրությունը բավականին կփոխվի: Եվ այդ պետք է անեն նրա ատած ու հալածած հայերը: Ավոյին ասացի այդ մասին, թե մի թե այլևս ոտքերի արանքում բան ունեցող մի հայ չի մնացել այս մեծ երկրում: Ինչ պատասխանի, որ լավ լինի, ասաց. «Եղի շ, այդ միտքը վանիր գլխիցդ, ընդհակառակն, պետք է դրանց գովքն անենք, մանավանդ որ գրականությունն անցել է օդայի: Սուլթան Համիդի ժամանակները չեն, որ Իլդը քոշքից հրաման տար, թե 20 մարդ կախեք կամ մի քանի գյուղ թոփի կապեք: Բեղավորը մի հրաման կարձակի, մեկ էլ տեսար երկու միլիոն հայ Սիբիրում ձեն տվեց: Ընդհակառակը, պետք է մեռնել, բայց ժողովրդի կյանքը վտանգի չենթարկել»: Այսքանը պատմելուց հետո (Չարենցը – Ա. Մ.) մի քանի բռնակ մնաց լուռ, գլուխը տարուբերեց և շարունակեց. «Ես չեմ բաժանում Ավոյի կարծիքը, կտեսնես, կարգին, մի կտոր խելք ունեցող պիտանի հայ չեն թողնելու, բոլորիս գլուխը տխի պես պիտի կտրեն»: Հնարավոր է՝ Չարենցն անգուշաբար ուրիշների մոտ էլ է արտահայտվել այս թեմայով, և նրանցից ինչ-որ մեկը լսածը հասցրել է, ուր պետք է:

<sup>2</sup> Ավերապահորեն համաձայն ենք գրականագետներից շատերի արտահայտած այն մտքին, թե Չարենցի այդ բանաստեղծությունը Իսահակյանի ստեղծագործությանը տրված ամենաջերմ, ամենազգացմունքային ու ամենադիպուկ գնահատականն է:

ման անխուսափելիորեն աստիճանաբար իր փոթորկոտ կյանքի վերջին մոտենալու մասին: Իր մահկանացուն նա կնքել է նոյեմբերի 27-ի առավոտյան Երևանի բանտի հիվանդանոցում և գաղտնի, գիշերով թաղվել առայսօր անհայտ մի վայրում: Իսահակյանը, ինչպես վկայում է նրա որդին, Չարենցի մահվան մասին իմացել է հավանաբար հենց նույն օրը երեկոյան և չափազանց ծանր է տարել այն. «Մի երեկո՝ 1937 թվի նոյեմբերի վերջերին, պատրաստվում էինք քնելու, երբ լսեցինք, որ մեկը անհամարձակորեն, կամացուկ թակում է մեր դուռը: Վեր կացա, դուռը բացեցի, տեսնեմ՝ Հուսիկ Խանդամուրն է: Մտավ ներս, լալիս էր, կարմրելով, ամաչելով, կարծես թե ինքը մի բանում մեղավոր էր: Այա հորս հայտնեց Չարենցի մահվան լուրը: Հայրս վշտից հարվածահար եղավ, նստեց թախտի մի ծայրին, դեմքը ծածկեց ափերով և մանկան պես հեկեկաց» (Իսահակյան Վ., 1997: 333):

Այսպես է ավարտվել 1937 արյունոտ թվականը, բայց մինչև «ժողովուրդների հոր» մահը դեռ չեն ավարտվել ոչնչով չարդարացված բռնությունները, ինչպես որ իրականում 1937 թ. չի ավարտվել Չարենցի և Իսահակյանի բարեկամությունը. Վարպետը իր հնարավորության սահմաններում օգնել է Չարենցի դուստրերին, մանավանդ ավագ դստերը՝ Արփենիկին, ինչի համար վերջինս երախտագիտությամբ է հիշել Իսահակյանին իր հուշերի գրքում և ջերմ էջեր է նվիրել նրան (Չարենց Ա., 1994: 3, 8, 74-82), մյուս կողմից՝ նա եղել է այն փոքրաթիվ հայ մտավորականներից, որոնք հոգ են տարել Չարենցի ձեռագրերը պահպանելու համար, իսկ հետագայում ջանքեր է գործադրել նրա մասին հուշեր հավաքելու գործում (Հովհաննիսյան (Կուրդյան), 1997: 392, 396-397) և ինքն էլ գրել է «Չարենցի հետ Վենետիկում» կարճ, բայց բովանդակալից հուշը<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Ինչպես վկայում է Ռեզինա Ղազարյանը, Չարենցի կնոջ ձեռքակալությունից և նրա մահվանից հետո Իսահակյանը հայ մտավորականների մեջ միակն էր, որ այցելել է բանաստեղծի որբացած դուստրերին, դրամով օգնել նրանց՝ լուր արտասվելով բանաստեղծի և նրա ընտանիքի դաժան ճակատագրի համար (Ղազարյան, 1997: 356), իսկ Արամ Ինճիկյանի վկայությամբ՝ «Չարենցի ողբերգական վախճանից հետո, երբ Իսահակյանի մոտ խոսք էր լինում Չարենցի մասին, Վարպետը թախծախառն գորովանքով էր արտաբերում «Եղիշե» անունը, նրա ձայնը դողում էր, և խոշոր, նշաձև աչքերում արցունք էր երևում...» (Ինճիկյան, 1974: 42):

<sup>2</sup> Չարենցի մասին, սկսած 1961 թվականից, հրատարակվել են հուշերի մի քանի ծավալուն ժողովածուներ, և հուշագիրների մեջ հանդիպում են անուններ, որոնք, մեղմ ասած, տարակուսանք են առաջացնում, ինչպես, օրինակ, Գևորգ Աբով, Հարություն Մկրտչյան, բայց ամենատարօրինակն ու զարմանալին այդ հուշագիրների շարքում Վալերի Կիրպոտինի անվանը հանդիպելն է: «Հանդիպում Եղիշե Չարենցի հետ» վերնագրված իր հուշերը նա գրել է 1950-ական թթ. երկրորդ կեսին Եղիշե Հովհաննիսյանի խնդրանքով և Չարենցի ու նրա ստեղծագործության մասին արտահայտվել է ամենայն հարգանքով՝ հիմնականում նկարագրելով իր հանդիպումները Չարենցի հետ 1933 թ. աշնանը Երևանում և 1934 թ. օգոստոսին Մոսկվայում: Այլևայլ բնութագրումների ու գնահատա-

## Գրականության ցանկ

1. «Առավոտ», 2014, թ. 105 (հունիսի 5):
2. **Գասպարյան Դ. ա.**, Եղիշե Չարենցը 1937 թվականի քաղաքական պայքարի բովում, *Վեմ*, 2022, թ. 2, էջ 256-281:
3. **Գասպարյան Դ. ք.**, Եղիշե Չարենցի կյանքը և ժամանակը, հ. 1, Երևան, Տիգրան Մեծ, 2022, 804 էջ:
4. **Գասպարյան Դ.**, Ողբերգական Չարենցը, Երևան, Նաիրի, 1990, 384 էջ:
5. «Գրական թերթ», 1937, թ. 12 (ապրիլի 23), թ. 13 (մայիսի 1), թ. 14 (մայիսի 11):
6. **Զաքարյան Ա.**, Եղիշե Չարենց. կյանքը, գործը, ժամանակը, հ. 3, Երևան, Ֆենոմեն, 2008, 532 էջ:
7. **Ինձիկյան Ա.**, Բաահակյանը և Չարենցը, *Չարենցյան ընթերցումներ*, գիրք 2, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1974, էջ 32-46:
8. **Իսահակյան Ավ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հ. 14, Նամակներ (1924-1957), Երևան, Էդիթ Պրինտ, 2021, 1136 էջ:
9. **Իսահակյան Վ.**, Հայրս, Երևան, Գիտություն, 2000, 590 էջ:
10. **Իսահակյան Վ.**, Չարենցի հետ Երևանում, *Չարենցի հետ (հուշեր)*, Երևան, Նաիրի, 1997, էջ 295-335:
11. **Կիրպոտին Վ.**, Հանդիպում Եղիշե Չարենցի հետ, *Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 288-297:
12. **Հասարայան Մ.**, Եղիշե Չարենց, *Չարենցի հետ (հուշեր)*, Երևան, Նաիրի, 1997, էջ 76-118:
13. **Հովհաննիսյան (Կուրդյան) Ե.**, Չարենցի ժառանգության հետքերով, *Չարենցի հետ (հուշեր)*, Երևան, Նաիրի, 1997, էջ 389-405:

---

կանների թվում այդ հուշերում կարդում ենք. «Չարենցի համար վրա էր հասնում ընդհանուր ճանաչում գտնելու ժամանակաշրջանը: Ամբողջ ինտելիգենցիայի շրջադարձը, գրողների համագումարը (ԽՍՀՄ գրողների առաջին համագումարը, որը տեղի է ունեցել Մոսկվայում 1934 թ. օգոստոսի 17-ից սեպտեմբերի 1-ը – Ա. Մ.), համագումարի մթնոլորտը պայմաններ էին ստեղծում անկաշկանդ ստեղծագործության համար: Չարենցը համամիութենական ամբիոն էր ստանում, որտեղից աշխարհով մեկ՝ հեռու տարածվում էին նրա հիմները ռեյտինգային, ապստամբած մասսաներին, սոցիալիստական շինարարներին, Լենինին: Բայց ի մեծ վիշտ, նա Բերիայի և նրա կամակատարների գոհը դարձավ: Այժմ պարտիան և նրա ղեկավարած հասարակայնությունը վերականգնել են Չարենցի ժառանգությունը իր ամբողջ պոետական նշանակությամբ հանդերձ, որը նրան անմահ տեղ է ապահովում համամիութենական սովետական գրականության պատմության մեջ:

Չարենցը թե՛ իբրև պոետ, թե՛ իբրև մարդ ուժեղ տպավորություն էր գործում: Նրա կերպարը մեխվում էր հիշողության մեջ» (Կիրպոտին, 1961: 296-297): Եվ այս տողերի հեղինակը ելույթ է ունեցել Երևանում 1937 թ. ապրիլի 19-ին, առանց մի բառով իսկ վարանելու, ըստ էության, մահվան է ուղարկել Չարենցին, դրանից հետո ապրել է ևս 20 տարի, Չարենցի մասին գրել է հուշեր, ապրել է մոտավորապես ևս 40 տարի, և, ինչպես երևում է, մոքով անգամ չի անցել, որ կատարվածի համար ինքն էլ է մեղավոր, ու ոչ մի օր խղճի խայթ չի զգացել դրա համար... Իսկապես որ անքննելի են Աստծու գործերը:

14. **Ղազարյան Ռ.**, Հուշեր Չարենցի մասին, Չարենցի հետ (հուշեր), Երևան, Նաիրի, 1997, էջ 339-374:
15. **Ղանալանյան Հովհ.**, Ավետիք Իսահակյան, Երևան, Հայաստան, 1975, 54 էջ:
16. **Ղանալանյան Հովհ.**, Համաստեղություն, Երևան, Սովետական գրող, 1984, 243 էջ:
17. **Մահարի Գ.**, Չարենց-նամե, Երևան, Բուկինիստ, 2012, 268 էջ:
18. **Մուրադյան Ս.**, Անդրադարձ Իսահակյանի ու Չարենցի գրական բարեկամությանը, *Չարենցյան ընթերցումներ*, գիրք 7, Եր., ԵՂՀ հրատ., 2002, էջ 18-36:
19. **Չարենցապատում ըստ անտիպ վավերագրերի** (Հենրիկ Բախչինյանի հրապարակումներով, մեկնաբանությամբ և ծանոթագրություններով), Երևան, Սարգիս Խաչենց, 1997, 174 էջ:

### References

1. «**Aravot**» [«Morning»], 2014, no. 105 (June 5) (In Armenian).
2. **Charentcapatum yst antip vaverageri** (Henrik Bakhchinyani hrparakumnerov, meknabanutyamb yev tsanotagrutyunnerov) [About Charents According to Atypical Documents (with publications, comments and notes by Henrik Bakhchinyan)], Yerevan, Sargis Khachents, 1997, 174 p. (In Armenian)
3. **Ghanalanyan Hovh.**, Avetik Isahakyan, Yerevan, Hayastan, 1975, 54 p. (In Armenian)
4. **Ghanalanyan Hovh.**, Hamasteghutyun [Constellation], Yerevan, Sovetakan grogh, 1984, 243 p. (In Armenian)
5. **Gasparyan D. a.**, Yeghishe Charentsy 1937 tvakani qaghaqakan payqari bovom [Yeghishe Charents in the heat of the political struggle of 1937], *Vem*, 2022, no. 2, pp. 256-281 (In Armenian)
6. **Gasparyan D. b.**, Yeghishe Charentsi kyanqy yev zhamanaky, h. 1 [The Life and Times of Yeghishe Charents, vol. 1], Yerevan, Tigran Mets, 2022, 804 p. (In Armenian)
7. **Gasparyan D.**, Voghbergakan Charentsy [The Tragic Charents], Yerevan, Nairi, 1990, 384 p. (In Armenian)
8. **Ghazaryan R.**, Husher Charentsi masin [Memories of Charents], *Charentsi het (husher)* [With Charents (memoirs)], Yerevan, Nairi, 1997, pp. 339-374 (In Armenian)
9. «**Grakan tert**» [«Literary newspaper»], 1937, no. 12 (April 23), no.13 (May 1), no. 14 (May 11) (In Armenian)
10. **Hasratyan M.**, Yeghishe Charents, *Charentsi het (husher)* [With Charents (memoirs)], Yerevan, Nairi, 1997, pp. 76-118 (In Armenian)
11. **Hovhannisyan (Kurdyan) Ye.**, Charentsi zharangutyun hetqerov [Following in the Footsteps of the Charents Legacy], *Charentsi het (husher)* [With Charents (memoirs)], Yerevan, Nairi, 1997, pp. 389-405 (In Armenian)
12. **Intchikyan A.**, Isahakyany yev Charentsy [Isahakyan and Charents], *Charentsyan yntertsumner*, girq 2 [Charents Readings, book 2], Yerevan, YPH hrat., 1974, pp. 32-46 (In Armenian)

13. **Isahakyan Av.**, Yerkeri liakatar zhoghovatsu 14 hatorov, h. 14, Namakner (1924-1957) [Complete works in 14 volumes, v. 14, Letters (1924-1957)], Yerevan, Edit Print, 2021, 1136 p. (In Armenian)
14. **Isahakyan V.**, Hayrs [My Father], Yerevan, Gitutyun, 2000, 590 p. (In Armenian)
15. **Isahakyan V.**, Charentsi het Yerevanum [With Charents in Yerevan], *Charentsi het (husher)* [With Charents (memoirs)], Yerevan, Nairi, 1997, pp. 295-335 (In Armenian)
16. **Kirpotin V.**, Handipum Yeghishe Charentsi het [Meeting with Eghishe Charents], Hishoghutyunner Yeghishe Charentsi masin [Memories of Eghishe Charents], Yerevan, Haypethrat, 1961, pp. 288-297 (In Armenian)
17. **Mahari G.**, Charents-name [Charents-nameh], Yerevan, Bukinist, 2012, 268 p. (In Armenian)
18. **Muradyan S.**, Andradardz Isahakyan u Charentsi grakan barekamutyany [Rebound to the literary friendship of Isahakyan and Charents], *Charentsyan yntersunner*, girq 7 [Charents Readings, book 7], Yerevan, YPH hrat., 2002, pp. 18-36 (In Armenian)
19. **Zakaryan A.**, Yeghishe Charents. kyanqy, gortsy, zhamanaky, h. 3 [Yeghishe Charents: The Life, Activity, Time, v. 3], Yerevan, Fenomen, 2008, 532 p. (In Armenian)

*Արմեն Մանուկյան – բանասիրական գիտ. թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ նոր և նորագույն գրականություն: Մասնակցել և մասնակցում է հայ դասականների՝ Րաֆֆու, Լևոն Շանթի, Ավ. Բասիկյանի և Նիկոլ Աղբալյանի երկերի ժողովածուների ակադեմիական հրատարակության հատորների կազմմանը (10 հատոր), հեղինակ է տասից ավելի գեկուցումների 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. 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 ten 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. Абегаля НАН РА. Научные интересы: новая и новейшая армянская литература. Участвовал и участвует в работах составления томов академического издания собраний сочинений армянских классиков – Раффи, Левона Шанта, Ав. Исаакяна и Никола Агбальяна (10 томов), автор более десяти докладов и научных статей.

ORCID ID: 0000-0002-3050-1055  
manukyan-armen@mail.ru



**Մաթենիկ Ավետիսյան**  
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու  
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ  
ORCID ID: 0000-0002-7565-5461  
satenikavetisyan@litinst.sci.am  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-137

**ԵՐԱԶՆԵՐԻ ՀԱՄԱԶԳԱՅԻՆ ԵՎ ՆԵՐԱՆՁՆԱՅԻՆ  
ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐՈՒ «ԱՅՐՎՈՂ  
ԱՅԳԵՍՏԱՆՆԵՐ» ՎԵՊՈՒՄ\***

*Բանայի բառեր - երագ, խորհրդանիշ, նշանագիտական կառուցվածք, հիշողություն, մտապատկեր, արքետիպ:*

Հոդվածը նվիրված է Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում պատկերված երազների բովանդակային շերտերի և նշանագիտական կառուցվածքների մեկնաբանությանը: Վեպի քննությունն այս դիտանկյունից կատարվում է առաջին անգամ: Ուսումնասիրության նպատակն է համակարգել վեպում առանցքային գաղափարազեղազիտական կարևորություն ներկայացնող երազ-պատկերները, որ հերոսների անգիտակցական հոսքերի արդյունքն են և ներկայացնում են նրանց ներաշխարհի արձագանքը անձնային և վերանձնային խնդիրներին: Կիրառվել են վերլուծական և յունգյան հերմենևտիկայի մեթոդաբանական սկզբունքները երազների ծագումնաբանությունը և խորհրդանիշներն արդյունավետ գործիքակազմով քննելու համար: Նկատվել է, որ երազները վեպում զեղարվեստական պատկերի մի առանձին խումբ են ներկայացնում՝ թեմաների և զեղագիտական հնարանքների բազմազանությամբ: Երազը հետազոտվում է որպես նշանագիտական տարածություն, որում առկա նշաններն իրադրական և ունիվերսալ են՝ կախված քննվող երազի մշակութաբանական հիմքերից: 20-րդ դարասկզբի Վանի զեղարվեստական իրականությունը հեղինակը պատկերում է նաև երազների այլաբանության կիրառմամբ, որ մի կողմից բացում են կերպարի հոգեկառույցի թաքուն հանգույցները, մյուս կողմից նպաստում են գալիք համագային ողբերգության համապատկերի ստեղծմանը՝ առանձին հերոսի տազնապներից սերված երազների բովանդակությամբ կանխագուշակելով մոտալուտ աղետը: Ուսումնասիրությունը կառուցված է մարդաբանական փիլիսոփայության դիտանկյունով, որի գաղափարական շարժիչը երազատեսի ես-ն է և նրա վերաբերմունքը նկարագրվող իրադարձություններին: Եզրակացվում է, որ Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում պատկերված երազները կենսատեղեկատվական հոսքեր ապահովող զեղարվեստական պատկերներ են, որ վիպական կառույցի պատմողական շարադրանքին հաղորդում են յուրատեսակ հուզականություն և խորհրդավորություն: Երազների լեզուն համարվում է նշանների լեզու, որ համընդհանրա-

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 10.11.2024 թ.:

կան և մշակութաբանական արժեք ունեցող խորհրդանիշների մեջ գաղտնագրում է հերոսներին առնչվող իրականությունը՝ գեղարվեստական պատումը հազեցնելով մարդկային կյանքի առեղծվածային կողմը ներկայացնող խորհրդանշական պատկերներով: Բացահայտվում են նաև երազների արքետիպային հիմքերը, մասնավորապես ոգու արքետիպի դրևորումները արքայի և վանահոր կերպարներում:

*Satenik Avetisyan*

*Ph.D in Philology*

*Institute of Literature named after Manuk Abeghyan of NAS of RA*

*ORCID ID: 0000-0002-7565-5461*

*satenikavetisyan@litinst.sci.am*

## **THE NATIONAL AND INTERPERSONAL CONTENT OF DREAMS IN GURGEN MAHARI'S NOVEL "BURNING ORCHARDS"**

**Keywords:** Dream, symbol, semiotic structure, memory, mental image, archetype.

The present study examines the interpretation of content layers and semiotic structures in Gurgun Mahari's novel "Burning Orchards". This is the first analysis of the novel from this particular vantage point. The principal aim of the study is to provide a systematic analysis of the dream images that are of particular importance in terms of their ideological and aesthetic significance. The dream images are the result of the characters' subconscious processes, reflecting the response of their inner world to personal and supra-personal issues.

To facilitate an efficacious analysis of the origin and symbolic value of dreams, the methodological principles of Yung's hermeneutics have been employed. It has been established that dreams constitute a discrete group of artistic depictions, characterised by the diversity of their thematic and aesthetic devices. The concept of the dream is examined as a semiotic dimension, with the symbols associated with the latter being either situational or universal, depending on the culturological basis of the dream under study. Furthermore, the author employs an allegorical representation of dreams to portray Van's artistic reality at the dawn of the 20<sup>th</sup> century. This technique is employed to elucidate the hidden intricacies of the character's psyche and to anticipate the impending national tragedy. The imminent calamity is foreshadowed through the content of the dreams, which are derived from the terror experienced by individual characters. The research is based on the tenets of anthropological philosophy, which posits that the "self" of an individual who experiences and interprets the described events serves as the ideological motor.

It can be concluded that the dreams depicted in Gurgun Mahari's novel, "Burning Orchards", are artistic images that provide existential-informational flows, endowing the narrative of the novel with a distinctive emotiveness and mystery. The language of dreams is considered to be a symbolic language, which among the symbols of universal and cultural significance, encodes the reality of the characters, imbuing the artistic narrative with symbolic images that represent the enigmatic aspects of human life. The archetypes of dreams are also discovered in the characters of the priest and the king.

**Сатеник Аветисян**  
Кандидат филологических наук  
Институт литературы имени Манука Абеяна НАН РА  
ORCID ID: 0000-0002-7565-5461  
satenikavetisyan@litinst.sci.am

## ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОЕ И ВНУТРИЛИЧНОСТНОЕ СОДЕРЖАНИЕ СНОВИДЕНИЙ В РОМАНЕ ГУРГЕНА МААРИ «ГОРЯЩИЕ САДЫ»

**Ключевые слова:** сон, символ, семиотическая структура, память, представление, архетип.

Статья посвящена интерпретации содержательных слоёв и семиотических структур сновидений, представленных в романе Гургена Маари «Горящие сады». Анализ романа с этой точки зрения проводится впервые. Цель исследования – систематизировать образы сновидения, представляющие ключевую идейно-эстетическую значимость в романе, являющиеся результатом бессознательного героев и представляют собой реакцию их внутреннего мира на личностные и надличностные проблемы. В работе применены методологические принципы аналитической и юнгианской герменевтики с целью исследования генеалогии снов и символов посредством применения эффективного инструментария.

Установлено, что сны в романе формируют особую группу художественного образа, отличающуюся тематическим разнообразием и эстетическими приёмами. Сновидение рассматривается как семиотическое пространство, где существующие знаки приобретают реальное и универсальное значение, обусловленное культурологическим контекстом анализируемых снов. В изображении художественной реальности Вана начала XX века автор использует прием аллегории сновидений, который, с одной стороны, раскрывает скрытые аспекты психики персонажей, а с другой – формирует панораму грядущей общенациональной трагедии, предвещая надвигающуюся катастрофу посредством снов, порожденных тревогами отдельных героев. Исследование основано на подходе антропологической философии, идеологическим двигателем которой является эго сновидца и его отношение к описываемым событиям.

Делается вывод о том, что сновидения в романе Гургена Маари «Горящие сады», представляют собой художественные образы, формирующие биоинформационные потоки, что придаёт повествованию эпической структуры своеобразную эмоциональность и загадочность. Язык сновидений рассматривается как язык знаков, который кодирует связанную с героями реальность в символах общечеловеческого (универсального) и культурного значения, наполняя художественное повествование символическими образами, раскрывающими таинственные стороны человеческого бытия. В статье раскрываются также архетипические основания сновидений, в частности, проявления архетипа духа в образах царя и настоятеля.

## Ներածություն

Առաջինը երազի ծագումնաբանությունը գիտական քննության առարկա դարձրեց Զիգմունդ Ֆրոյդը և եզրակացրեց, որ երազները մարդկային մտքերի և գիտակցական խնդիրների արտահայտություն են (Ֆրոյդ, 1999, 95): Նրա հիմնավորումների հիմքում իր և նշանավոր նյարդաբանների գործնական հետազոտությունների արդյունքներն էին: Զ. Ֆրոյդը և Ի. Բրեյերը բացահայտեցին, որ երազները հոգեկանի անգիտակցական դրսևորումներից են և ունեն խորհրդանշական իմաստ: Մերժելով Ֆրոյդի առաջադրած «ազատ ասոցիացիաների» տեսությունը՝ Կարլ Գուստավ Յունգը նկատում է, որ երազները ազատ ասոցիացիաների ուղիով հետազոտելը հեռացնում է անհատական երազներից և նրանց ընկալումից և առաջարկում է պահպանել կապը երազների անհատական դրսևորումների հետ (Յունգ, 2013: 208): Երազների մեկնաբանության և խորհրդանշանների յունգյան տեսությունը ամբողջական հայեցակարգ է ներկայացնում, որի հիմնարար դրույթների կիրառմամբ կփորձենք կանոնակարգել Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպի երազների գեղարվեստական համակարգը: Գ. Մահարու վեպում առկա անհատական երազները դիտարկվում են որպես կերպարի հոգեկանի՝ արտաքին ազդակներով պայմանավորված անգիտակցական շերտերի աշխատանքի արդյունք և բացառապես նյարդաֆիզիոլոգիական գործունեության դրսևորում, որում մեծ դեր ունի կենսատեղեկատվական հոսքերի «որսը» ուղեղի նեյրոնային ցանցի կողմից: Այս դիտանկյունից Մահարու վեպը հետազոտման ծավալուն և բազմաբովանդակ նյութ է ապահովում, ինչը մի կողմից՝ վեպի գեղագիտական շերտերի խտության վկայությունն է, մյուս կողմից՝ հեղինակից ազգային կյանքի և մարդու ներաշխարհի խորքային առնչության և փոխներգործության, կերպարի հոգեկանի երկու մակարդակների՝ գիտակցական և անգիտակցական շերտերի փոխկապակցված աշխատանքի պատկերման արդյունք: Վեպում գաղափարական առանցքային կարևորություն ունեն նաև տեսիլները, մասնավորապես հեղինակային տեսիլները, որոնք թեմայի ծագումնաբանության ու վեպի գրության մահարիական մեկնաբանությունն են, բնօրրանի կորստյան չամոքվող ցավից ծնված «ուղեղային մորմոքներ», որոնցից ազատվելու միակ միջոցը հեղինակն համարում է նրանց կյանքի և իրականության շարադրումը, որ նույնն է թե՛ 20-րդ դարասկզբի Վանի գեղարվեստական պատմության պատկերումը:

Մահարու վեպում պատկերված երազները համակարգային վերլուծության ենթարկելու նպատակով դրանք խմբավորել ենք ըստ բովանդակային հատկանիշի, իսկ նշանագիտական կառուցվածքների քննությունը

կատարվում է առանձին երազում առկա խորհրդաբանական իմաստների շրջանակում: Առաջադրված խնդիրները լուծելու նպատակով ուսումնասիրությունը բաժանել ենք երեք մասի՝ երազները՝ որպես ներանձնային կանխազգացողությունների արտահայտություններ, երազների ազգային մոտիվները և համազգային հիմնախնդիրների առկայությունը առերևույթ անձնական բովանդակություն ունեցող երազներում:

### **Երազները՝ որպես ներանձնային կանխազգացողությունների արտահայտություններ**

Հոգեվերլուծաբան Կարլ Գուստավ Յունգը **«Խորհրդանիշները և երազների մեկնաբանությունը»** աշխատության մեջ գրում է. «Նույնիսկ մեր օրերում գիտակցության միասնությունը կասկածելի երևույթ է, շատ հեշտությամբ այն կարող է ավերվել ամենաչնչին ազդակով: Զգացմունքները վերահսկելու կարողությունը առավելապես ցանկալի է մի կողմից, մյուս կողմից՝ թվում է կասկածելի ձեռքբերում, քանի որ գրկում է մարդկային հարաբերությունները բազմազանությունից, ջերմությունից և զգայական նրբերանգներից: Երազների հետ աշխատելիս պետք է հաշվի առնել երկու կարևոր հանգամանք. էությունը հետևյալն է. առաջինը՝ երազը պետք է դիտարկել որպես փաստ, որի վերաբերյալ չի կարելի անել ոչ մի նախնական պնդում, բացի նրանից, որ այն ունի որոշակի իմաստ, երկրորդ՝ երազը անգիտակցականի յուրահատուկ արտահայտություն է» (Յունգ, 2013: 213-214): Յունգյան այս պնդումն առնչվում է վեպում առկա երազների այն խմբին, որոնց ծագումը որևէ **նյարդաֆիզիոլոգիական բացատրություն չունի**: Նկատենք, որ վեպի հերոսները ռացիոնալ դատողության տեր մարդիկ են, և նրանց բնորոշ չէ սնտոի, գերբնական, վերիբրական հայացքը իրականությանը: Հետևաբար երազները՝ որպես անիրական աշխարհի պատկերներ, հիմնականում նրանց կողմից լրջորեն չեն ընկալվում, թեև փորձում են հասկանալ դրանց խորհրդաշակյալ իմաստը: Օհանես աղան արտառոց երազները բացատրում էր ֆիզիոլոգիական գործոններով՝ **«Մարտողությունս վատ է»**, կամ **«Գիշերը գեշ քնած էի»** (Մահարի, 1979: 17), այսինքն՝ ֆիզիկական մարմնի և ոչ հոգու խնդիրներով, Միհրան Մանասերյանի մայրը որդու «աջլաջեր» երազներին տալիս էր կարճ մեկնաբանություն՝ **«Բաց ես քնե»** (նույն տեղում: 247), իսկ Սրբուհի խաթունն ասում է՝ «Ես էլ երազին շատ չեմ հավատա» (նույն տեղում: 42): Ու թեև Մահարու վեպի հերոսները հիմնականում նախապաշարմունքներ չունեն, բայց երբեմն երազին հաջորդող իրադարձությունները ստիպում են հետահայաց մեկնաբանել երազի խորհրդաբանությունը և կարևորել այն. Սրբուհի խաթունը երևույթը բանաձևում է այսպես՝ **«Երազ կա, որ երազ չի»**՝ նկատի ունենալով երազի կանխազուշակող բովանդակությունը՝ խորհրդանիշների սեփական մեկ-

նաբանությամբ: Այսպես, աղջիկ թոռի ծնվելուց առաջ տանիքի վերևում թևածող աղավնիներ էր տեսել, իսկ դռան մոտ խրխնջացող կանաչ քուռակը խորհրդանշում էր արու գավակի ծնունդը: **Երազների խորհրդաբանությունը** վկայում է, որ երազատեսը նուրբ զգայականության, որոշակի կանխագագման ունակություններով անձ է, որ երևույթների գաղտնի խորհրդին հաղորդակցվում է երազների միջոցով, այսինքն՝ երազը որոշակի խորհրդանիշների միջոցով կանխատեսող բովանդակություն ունի: Նույն Սրբուհի խաթունը չորս որդիներից ավագի՝ Համբարձումի մահվան լուրն ստանում է իր տեսած երազի խորհրդապատկերներով, թեև ընտանիքի անդամներն ամեն ինչ անում էին գույժը նրանից թաքցնելու համար. «Ինձ մի՛ խաբեք, խաբել մեղք ի, **ես իմ երազ տեսեր եմ**, իմ Խամբոն չկա» (նույն տեղում: 138): Երկու շաբաթ առաջ տեսած երազը բացառապես այլաբանական էր, իսկ մեկնությունը երկինաստության հնարավորությունն չէր տալիս. «Երեք վիթխարի բարդիներ կանգնել են Օհանես աղի այգու հենց սկզբում, երեք վիթխարի բարդիներ՝ ճյուղերն իրար խառնած, չորրորդ բարդին բարձրանում է քիչ հեռու՝ երեքից անջատ: Այգու դռնից դուրս եկավ Սրբուհի խաթունը՝ թեյի համար վարդ, թանի համար բանջար քաղելու ու տեսավ, որ չորրորդ բարդին ամբողջ հասակով ընկել է այգու լայնությամբ, երեք բարդիների ոտների տակ.-Մեղա քեզ, Աստված», - շնչում է Սրբուհի խաթունը և զարթնում» (նույն տեղում: 138): Երազը կարող էր լինել առօրյա տպավորությունների կամ որևէ **ֆիզիոլոգիական անբավարարության ուղղակի արձագանք**: Այսպես, Իսկուհու երազն անմիջականորեն կապված էր նվեր ստացած շորացուի հետ, որը նա երազում արդեն կրում էր որպես պատրաստի զգեստ, իսկ Մխոյի երազը ծնվում է ծարավի և օտար հյուրերի առաջացրած տպավորությունների համադրում-գուգորդումից. երազում նա հագեցնում է ծարավը ժայռից բխող սառնորակ ջրով, իսկ կիսված կժի մեջ հատակում ընկած էր մի սև ակնոց, որ սև-ակնոցավոր հյուրին էր խորհրդանշում: Հետևաբար, **անձնական-կենցաղային բնույթ** ունեցող երազները կարող են ծնունդ լինել թե՛ արտաքին ազդակների, թե՛ թաքուն ցանկությունների, բայց կարող են չունենալ որևէ շարժառիթ կամ դրդապատճառ:

**Համագգային հիմնախնդիրների առկայությունն առերևույթ անձնական բովանդակություն ունեցող երազներում**

Գուրգեն Մահարուն նվիրված մենագրության մեջ գրականագետ Միլվա Բողոսյանը վեպում երազների առատությունը պայմանավորում է պատկերվող ժամանակաշրջանի **սոցիալ-քաղաքական կացությամբ**. «Անվատահույության, ընդհանուր շփոթության մթնոլորտում ռեալ կյանքի ու իրադարձությունների դեկոր կորցրած մարդիկ իրական վիճակից բան հաս-

կանալու, դեպքերի ընթացքը կանխագուշակելու ճիգերում դիմում են ամեն մի միջոցի՝ պատմական անցյալից քաղվածքների, երագահանության, նախապաշարումների և այլն, պատմականորեն դիտված մի գիծ, որն ուներ դարերի խորքից եկող հոգեբանական, ժողովրդական մտածողության արմատներ» (Բոդոյան, 1981: 200): Իրականում երազները Մահարու արձակի ոճային-կառուցվածքային համակարգի բաղադրիչներն են՝ որպես «առանձին հերոսից դեպի Վանի ընդհանուր կյանքը ձգվող ներքին հոգեբանական օղակներ (Աղաբաբյան, 1986: 555): Վեպում կան բավականին երկարաշունչ երազներ, որ առերևույթ առնչվում են երագատեսի արտաքին և ներքին կյանքի խնդիրներին և նշանների միջոցով ուղեղի արձագանքն են դրանց, բայց խորքային դիտարկումը բացահայտում է այդ **երազների համազգային ենթատեքստը**՝ բեկված անձի հոգեկանի անգիտակցական հատվածում: Այս իմաստով խորհրդանշական և կանխագագական խորքային մեկնաբանության կարիք ունեն վեպի առանցքային կերպարի՝ Մուրադխանյան Օհանեսի երազները: Վանում և առհասարակ Վասպուրականում տիրող վտանգավոր ներքաղաքական զարգացումներին նա արձագանքում է ոչ միայն արթմնի՝ **խոսքային-գիտակցական մակարդակում**, այլև համազգային մտահոգությունները՝ **որպես չմշակված տեղեկատվական հոսքեր**, երազներում դրսևորվում են որպես կանխագագողություններ: Վանի վաճառականական խավի այս կարկառուն ներկայացուցիչը, որի կերպարի հիմնական բնութագրիչները պետք է լինեին հաշվենկատությունն ու ժլատությունը, գործնականությունն ու օգտապաշտական մղումները, որոնք բացառում են հոգևորի այնպիսի ոլորտների առկայությունը նրա ներաշխարհում և անգիտակցականի շերտերում, ինչպես զգացմունքայնությունը, սենտիմենտալությունը, անանձնական, մասնավորապես հայրենասիրական խոհերն ու տառապանքները, վեպի ամենազգայուն կերպարներից է, որի երազները մաքուր անձնական համարելը վրիպում կլինի, թեև դրանք առավելապես ներանձնային մտատանջությունների այլաբանական դրսևորումներ են: Նրա տեսած առաջին երազը դեռևս զգացական կամ խոհական նախահիմքեր չունի և հիմնավորվում է յունցյան հետևյալ մեկնաբանությամբ. «Հասարակ հիշողությունների կողքին կարող են հայտնվել բոլորովին նոր մտքեր և ստեղծագործական գաղափարներ՝ նախկինում երբեք չգիտակցված: Նրանք ծագում են բանականության գորշ խորքերից, ինչպես լոտոսի ծաղիկներ և ձևավորում են նախաշեմային հոգեբանության կարևոր մասը: Անգիտակցականի այս ասպեկտը հատկապես կարևոր է հաշվի առնել երագատեսության վերլուծության ժամանակ: Պետք է նկատել, որ երազների նյութը պարտադիր չէ, որ բաղկացած լինի հիշողություններից, այն կարող է նույնպես բովանդակել դեռևս գիտակցության մեջ

չմտած նոր մտքեր» (Յունգ, 2013: 217): «Գյուղից հունձքը եկել էր», և Օհանես աղան ծառային հրամայում է չոր խոտ բերել, բայց պարզվում է, որ խոտանոցը լեցուն է «խուրձ-խուրձ կանաչ օձերով», իսկ գյուղից բերված ցորենի պարկերը լեցուն են մկներով, որոնք լցվում են տուն և փորձում մագլցել նրա կնոջ՝ Սաթենիկի վրա, կրճոտում Օհանես աղային: Նա ցավից մռնչում է և զարթնում՝ տալով երազատեսության իր ընդունված մեկնաբանությունը. «Վատ երազ տեսա, կնի՛կ, մարսողությունս վատ է» (նույն տեղում: 16): Օհանես աղայի առաջին երազը՝ որպես գեղարվեստական պատկեր, բաղկացած է երկու շերտից՝ իրական-կենցաղային և այլաբանական-խորհրդանշային: Ըստ Յուրի Լոտմանի՝ նշանի վերածվող ցանկացած երևույթ որոշակի համակարգի բաղկացուցիչն է, այսինքն՝ ունի **նշանագիտական տարածություն**, որի բաղադրիչները ենթակա են նշանաստեղծման (սեմիոզիս) (Լոտման, 2000: 252): Երազները ներկայացնում են մի **անսահման սեմիոսֆերա**, որն ունի **համընդհանրական լեզու** և փոխանցում է անգիտակցական հոգեկանի մշակած տեղեկությունը թե՛ լեզվական նշաններով, թե՛ երկրորդային նշանային համակարգերով: Տեքստը դեռ հնարավորություն չի տալիս երազի վերանձնական ենթատեքստը բացահայտելու, բայց ակնհայտ է, որ օձն ու մուկը թշնամանքի, հակաբնականի, կանոնիկ կյանքի խախտման նշաններն են: **Օձի խորհրդաբանությունը** բազմաշերտ է և բարդ, մեկնաբանվող երազում մահ, ոչնչացում և կործանում սփռող նշան է: Խորհրդանիշների հանրագիտարանը վկայում է, որ «ոս» (մուկ) բառը հունարենում գոյացել է «գողանալ» բայից և այն կարելի է համարել գողության խորհրդանիշ (Энциклопедия символов, 2005: 836-837): Յորենը խորհրդանշում է կեցության առատությունն ու լիությունը, հողի բարեբերությունը, կյանքի հարատևությունը (նույն տեղում: 781): Յորենի փոխարինումը մկներով առատության, լիության նահանջի կամ չգոյության, թալանվելու, աստվածային բարիքից զրկվելու խորհուրդ ունի: **Մուկը՝ որպես կրծող, ոչնչացնող գորություն, որպես թալանի և ավերման խորհրդանիշ** նորից հայտնվելու է Օհանես աղայի երազներում: Իր ոսկիները փրկելու նպատակով նա տանձենու տակ կավե սափորի մեջ դրանք հորում է, հետո քնում և անմիջապես երազ տեսնում, թե ինչպես են կոտրված կժից հարյուրավոր թե հազարավոր մկներ ատամներով բռնած տանում ոսկիները, նա բղավում է. «Մկնե՛ր, մկնե՛ր, մկներին բռնե՛ք», և իր ձայնից արթնանում: Կնոջ հանդիմանությանը, թե չի թողնում քնել, ամուսինը պատասխանում է. «Բնավ զգացունք չունես.բոլոր գեշ երազներ ես կտեսնես» (նույն տեղում: 449): **«Գեշ երազների»** առատությունը իսկապես կապված էր կերպարի տազնապների, այս դեպքում նրա հարստությանը սպառնացող վտանգների հետ, որ իրականում անհատական խնդիր չէր, այլ դիտարկվում էր Վանին



սպառնացող առաջիկա աղետի համատեքստում: Եթե առաջին երազի «գե-  
 շությունը» կերպարը զուտ ֆիզիոլոգիական խնդիրներով էր պայմանավո-  
 րում, ապա երկրորդ երազի ծնունդը կապվում էր ներքաղաքական զարգա-  
 ցումներով: Վանեցի վաճառականների մեծ եռյակը՝ Օհանես, Սիմոն և Փա-  
 նոս աղաներից բաղկացած, կազմիւնում հանդիպման ժամանակ եզրակաց-  
 րել էր, որ «դրությունը լուրջ է», «արյուն ջուր չի դառնա, բայց ջուր կարող է  
 արյուն դառնալ... Օհանես աղան շատ լավ հասկացավ Սիմոն աղայի ակ-  
 նարկը. նա ուզեց ասել, որ կարող է կոտորած լինել» (նույն տեղում: 389):  
**«Կոտորած»** բառի առաջացրած բացասական հոսքերը մշակվում են **անգի-  
 տակցական մակարդակում**, զուգորդվում օրվա ընթացքում տեսած եր-  
 նույթներին և կերպարներին և երազի մեջ դուրս հոսում այլաբանական և  
 ուղիղ պատկերներով. «Ու երևի ճիշտ այդ միջոցին էր, որ արտառոց երազ-  
 ներ տեսնելու գործում մեծ վարպետ Օհանես աղան տեսավ իր հերթական  
 երազը. Սիմոն աղայի և Փանոս աղայի հետ մեծ սենյակում նստած գինի են  
 խմում, Կանդոյան Հակոբը «Մուշկուլումի» է երգում, ներս է մտնում մե-  
 տաքսե բարակ շորեր հագած Սաթենիկը և, առանց ամաչելու կողմնակի  
 մարդկացից, ուրախ ծիծաղով քաշում է Օհանես աղային և ասում. «Վե՛ր  
 կաց, մա՛րդ, վեր կաց, պարենք, կոտորածն սկսավ, կոտորածն ահեղ, հայե-  
 րը թող լան...» (նույն տեղում: 391): Պարի խորհրդաբանությունը երազում  
 կարող է ունենալ տարբեր մեկնաբանություններ՝ կապված երազի համա-  
 տեքստից և այլ բաղադրիչների բնույթից: **Երազահանները** հիմնականում  
 դրական հայացքով են քննում երազում պարելը՝ այն համարելով հոգեկան  
 ներդաշնակության, ազատության, կյանքից հաճույք կամ վայելք ստանալու  
 նշան, բայց կան նաև երևույթը բացասական դիտանկյունից մեկնաբանող  
 երազահաններ. այսպես, ուկրաինական երազահանը երազում պարելը  
 համարում է կոնֆլիկտի, անհաջողությունների կամ դժբախտության նա-  
 խանշան, կարող է հանգեցնել տխրության և արցունքների, իսլամական  
 երազահանը ինչ-որ մեկի համար պարելը համարում է նրա հետ վիշտը  
 կիսելու նշան, իսկ կնոջ պարը մեկնաբանում է որպես կովի, ընդհարումնե-  
 րի կանխատեսում (Энциклопедия символов, 2005: 327-329): «Պարել» և «կո-  
 տորած» բառերը հեղինակը նպատակային հակադրել է՝ ընդգծելով կյանք-  
 մահ եզրերի հետ դրանց հարաբերակցությունը. «Մա արդեն հասունացած  
 և մոտեցող համազգային աղետի գույժն է» (Գասպարյան, 2013: 386):

Վեպի առանցքային կերպարներից է ՀՀԴ Վասպուրականի գերագույն  
 մարմնի ներկայացուցիչ Միհրան Մանասերյանը, որի երազներում լավա-  
 գույնս ներհյուսված են անձնական և ազգային-կուսակցական հիմնահար-  
 ցերը: Առաջին հայացքից դրանք առնչվում են կերպարի ներաշխարհի հու-  
 զական-զգացական մակարդակին, նրա այրական զգացմունքներին, սիրա-

հարվածությանը, կրքերին և մոլորություններին: Հեղինակը երազը կառուցում է ոչ միայն գաղափարական նպատակադրումների աստիճանական զարգացմամբ, այլև **երազ-պատկերի գեղագիտական շերտերի խտացմամբ**: Իրականում Միհրանը սիրահարվել էր Մուրադխանյան Օհանեսի գեղեցկատես Լիային, որը նրա զգացմունքների մասին ոչինչ չգիտեր, պահի մեջ կրքերի բռնկումը և կենակցումը թուրք մյուզուրի թուրք կնոջ հետ նրա հոգում մեղքի և մեղավորության տանջալի զգացողություն էին ծնել, որից չէր ազատվում: Այդ թեմայով երազը նրա մտատանջությունների ուղղակի արձագանքն էր: Յունգը նկատում է, որ բոլորովին հիմք չկա պնդելու, որ երազը չի նշանակում հենց այն, ինչ ներկայացնում է, և մեկնաբանելիս պետք է ելնել այս պարզ իրողությունից՝ **ավելորդ ենթատեքստ չփնտրելով** (Յունգ, 2013: 209): Նա վախենում էր, որ Լիան երբևէ կմեղադրի թուրք կնոջ հետ իրեն դավաճանելու մեջ, և այդ մտապատկերն էլ նրան հայտնվում է երազում՝ գեղագիտական շրջանակով եզերված: Արթնանալով՝ Միհրանը երազը բնորոշում է **«հիմար երազ»**, այնինչ երազը չափազանց «խելոք» էր և ներկայացնում էր նրան անհանգստացնող վախերն ու բարդությունները: Ընդ որում՝ նա հերոսներից միակն է, որ երազներն համարում է հիվանդ հոգեկանի դրսևորումներ և որոշում է դիմել բժշկի, բայց դա էլ անում է երազում՝ չհամարձակվելով իր թաքուն տագնապները վստահել օտարին:

### **Երազների ազգային-քաղաքական մոտիվները**

Բացառապես ազգային բովանդակությամբ երազները նկատելիորեն քիչ են ներանձնային և խառը մոտիվներով երազներից, դրանց խորհրդաբանությունը և կանխատեսման շրջաձիրը համազգային ընդգրկում ունեն, իսկ գաղափարական խորությունը հաճախ չի համապատասխանում երազ տեսնողի իմացական ներուժին կամ երևակայության անսահմանությանը: Այս խնդիրը պարզաբանելուն դարձյալ օգնում են հոգեվերլուծաբանների դիտարկումները. Չ. Ֆրոյդը նկատում է, որ երազը կարող է պարունակել **«արխայիկ մնացուկներ»**, որոնց առկայությունը չի բացատրվում անհատի անձնական փորձառությամբ և արտածվում է մարդկային բանականության բնածին և ժառանգված ակունքներից (Ֆրոյդ, 1999: 126), իսկ Յունգը արձանագրում է, որ հաճախ մարդը չի կարողանում հասկանալ **երազների լեզուն**, քանի որ երազը բովանդակում է պատկերներ, որոնք կապված չեն երազատեսի գիտակցական գործունեության հետ, այլ անգիտակցական հոգեկանում առկա կոլեկտիվ մտապատկերներ են՝ արքեստիպեր, որ թեն երազներում ունեն դրսևորման անձնավորված բնույթ, բայց նրանց ծագումնաբանական ակունքը կոլեկտիվ է (Յունգ, 2013: 262) **Արքեստիպային մոդելներով հարուստ է Սեդրակ աղայի՝ Արամ փաշայի տանտիրոջ տեսած երազի պլուժեն**: Համազգային աղետը դանդաղ և հաստատուն քայլերով մոտե-

նում էր Վանին, գավառներում հայերի կոտորածների լուրերը հասնում են վանեցիներին՝ վախի և անհուսության մթնոլորտ ստեղծելով, թեև վանեցին փորձում էր ապրել առօրյա հոգսերով: Մեղրակ աղան կնոջից տեղեկանում է, որ Վանի կուսակալն իր մոտ է կանչել Վռամյանին և Արամին, Իշխանը գնում է հայ-թուրքական խռովությունները հանգստացնելու: Այս տեղեկությունն անմիջապես Մեղրակ աղայի գիտակցությունը կլանում է և մշակում, և նա քուն մտնելով ստանում է հայտնի տեղեկությամբ պայմանավորված ապագայի խորհրդանշական պատկեր-պատասխանը: Ինչպես նախորդ երազները, Մեղրակ աղայի երազը նույնպես պատումային պատկեր է՝ այլաբանական շերտերի առատությամբ: Վանի ազգային-քաղաքական-կուսակցական զարգացումները հասել են վտանգավոր մակարդակի և ենթադրում են ողբերգական իրադարձությունների արագ հանգուցալուծում: Երազում Վարագա վանքի տոնն է, վանեցիներն ընտանիքներով ուխտի են գնացել, ուխտավորները զվարճանում են, երգում ու պարում: Հայտվում են երեք ձիավորները՝ Իշխանը, Արամը և Վռամյանը, և քարանում, նրանց հետ քարանում ու կանգ են առնում ամեն շարժում և ամեն ոք: Արամ փաշան գուժում է, որ դա «**Վարագի վերջին տոնն է, երգե՛ք և ուրախացե՛ք, էլ Վարագ չի լինի...**» (նույն տեղում: 417): Արամը պարում է, իսկ Վռամյանն ու Իշխանը քար են կտրում, ժողովուրդը նորից աշխուժանում է և շարունակում զվարճանալ: Հանկարծ հայտվում է ցնցոտիների մեջ կորած, թագանման մի թասակով կամ թասականման մի թագով Վասպուրականի արքա Մենեքերիմը, որի չարագուշակ խոսքերը ապագա դեպքերի ողբերգական ելքն են կանխատեսում. «Վայ ինձ, -ասաց նորից սարսափելի և խղճալի Մենեքերիմը,- կլքեք ինձ և կերթաք ուրիշ աշխարհներ՝ գերեզմանս թողնելով անօրեններին, **ես անօրենների վրա ինչպես թագավորեմ**» (նույն տեղում: 417): **Արտավազդի միֆասպատումը** ներհյուսվում է երագի պատումին՝ հաստատելով միֆաքննադատների առաջադրած տեսության այն դրույթը, ըստ որի՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործության աստղծը որևէ առասպել է (Տուրիշևա, 2017: 109), այս դեպքում՝ Արտավազդի առասպելը՝ ավերակված և ամայացած թագավորության թեմայով, հայտնվում է երազում՝ տեքստին համահունչ ոճական փոփոխությամբ: Ազգային թեմատիկայով երազներում առնչվում ենք ոգու արքետիպի տարբեր կերպավորումներին՝ արքայի, առաջնորդի, սրբի (Յունգ, 2013: 124): Վասպուրականի արքա Մենեքերիմի կերպարը գալիս էր հեռավոր անցյալի պատմական ավանդույթից՝ **որպես ոգու արքետիպի արտահայտություններից մեկը կամ Աստծո արքետիպի երկրային մարմնավորումներից մեկը** (Բողկին, 1934: 241-263), իսկ Արամ փաշան, Վռամյանը և Իշխանը ժողովրդական առաջ-

նորդի տիպն են, որոնց քարանայրը և պարը դարձյալ մոտալուտ աղետի կանխանշաններն են:

Ոգու արքետիպը կարող է նաև մարմնավորել **կրոնավորը, սրբակեն-  
ցաղ և հավատավոր մարդը**, վեպում նրան ներկայացնում է Աղթամարի  
կաթողիկոսական տեղակալ և վանահայր Արսեն հայր սուրբը, որի երազը  
հայոց պատմության համառոտ քնարական- գեղագիտական պատկերազ-  
րումն է: Երազում հայր սուրբը ճամփորդում է նախապատմական ու պատ-  
մական հայոց հազարամյակների միջով, հասնում երկիր Նաիրի, Բիայնա-  
յի ծով և Աղթամարը կառուցած **Գագիկ Արծրունու զահակություն օրեր:**  
**Երազում հարսանիք է** Աղթամարի Մուրբ Խաչ եկեղեցում, և փեսան հենց  
ինքն է՝ Արսեն վանահայրը, իսկ հարսը կթվորուհի Դողիկն է, որի ամուսին  
Մարգարը մի տարի առաջ խեղդվեց ծովում, իսկ հիմա նրանց պսակող քա-  
հանան Մարգարն է, «Տե՛ր, մեղա՛ քեզ», - մրմնջում է Արսեն վանահայրը և  
կզակը շոշափելով՝ սարսափած զգում, որ սափրված է երեսը: Հնչում է այն  
երգը, որ երգում էին, երբ ինքն էր պսակում Մարգարին ու Դողիկին, ինքն էլ  
ձայնակցում է: Մի պահը երազն ընդմիջվում է կաթողիկոսական տեղա-  
պահի սենյակում հայտնվածի հարբած շնչառությամբ, և վզի շրջանում այ-  
րոցի զգացողությամբ, և նորից երազը շարունակվում է՝ Դողիկը կախվել էր  
նրա վզից, իսկ մշակ Մարգարը բարձրացրել էր խաչը. «Իսկ խաչի թներից  
կարմիր արյուն է կաթում շիթ առ շիթ, շիթ առ շիթ» (նույն տեղում: 103):  
Խաչի խորհրդաբանությունը հարուստ ու բազմաշերտ է՝ մշակութաբանա-  
կան և դավանաբանական տարբերվող նշանագիտական կառուցումներով:  
Այս երազում ակնհայտորեն հղում է արվում քրիստոնեական խաչին՝ որ-  
պես Աստծո որդու խաչելության, տառապանքի և մահվան խորհրդանիշի:  
Երազը հաղթահարում է քնի և արթնության սահմանները և միավորում  
դրանք արնահոսող խաչի պատկերով, որը ոչ միայն յուրայիններից դա-  
վադրաբար սպանված վանահոր տառապանքի նշանն է, այլև դարձյալ դա-  
վադրաբար կազմակերպվող Մեծ եղեռնի ահազանգը. վտանգված էր հա-  
յության հավաքական մարմինը, ոգին և հոգին:

Օհանես աղայի **վերանձնային մորմոքումների բարձրակետը** Վանի հե-  
րոսամարտի օրերին տեսած երազն է: Վանը օրհասական մաքառումների  
մեջ է, հերոսաբար ու ողբերգական նահատակվել են եղբայրները, Միմոն  
աղան, թուրքը կոտորում է Վասպուրականի գյուղերի հայ բնակիչներին, և  
Օհանեսն իրեն երազում տեսնում է որպես սգացյալ **Հայր Հայաստան՝**  
**«Մայր Հայաստան»** պատկերի նմանողությամբ, որ կախված էր նրա հյու-  
րասենյակում: Պատումին ներհյուսելով Ռ. Պատկանյանի հայտնի բանաս-  
տեղծության արտահայտությունները՝ հեղինակը երազ-պատկերը կառու-  
ցել է երգիծական թանձր շեշտերով. Օհանես աղան երազում ծարավ է,

«Հեռվում հոսում է մի գետ՝ «Մայր Արաքսն է,-մտածում է Օհանես աղան,- իսկ եթե վեր կենամ, Արաքսի ափերով քայլամուտք գնամ և հին-հին դարուց հիշատակ այսպե՛ս մեջը փնտրելու պատրվակով մի քիչ ջուր խմեմ...» (նույն տեղում: 577): Օհանեսը մտածում է, որ Հայր Հայաստանը նկարում շարժվելու, քայլելու, ծխելու իրավունք չունի, Մաթենիկը նրան հորդորում է մոնչալ առյուծի պես, «Որովհետև Հայաստանի մոնչալու ժամը հասավ» (նույն տեղում: 577), բայց շուրջբոլորն ավերակներ են, իսկ ավերակներից նահատակների վեր ցցված ծանոթ գլուխները **«քահ-քահ ծիծաղում են»**: Գ.Մահարու արձակի արվեստի մի արժեքավոր բնութագրիչը դրամատիկ նյութը երգիծանքով պատկերագրելն է, ցավի ներսից ծիծաղելը. «Հաճախ երգիծանքն իրոք դառնում է նյութի դառնությամբ պայմանավորված արտահայտման անհրաժեշտ եղանակ» (Աղաբեկյան, 1975: 263): Երագի այլաբանությունը նպատակ ունի ծիծաղով բացահայտելու ողբը, անշարժությամբ շեշտադրելու գործելու անհնարինությունը և հատկապես կարևորելու այն հանգամանքը, որ եթե անգամ **Հայաստանը Հայր լինի և ոչ Մայր**, միևնույնն է, առանց հզոր պետականության և ռազմական ուժի, հայությունը դատապարտված է նահանջի, գաղթի և անհայրենիքության:

### **Եզրակացություն**

Հիմք ընդունելով կատարված վերլուծությունը՝ կարելի է հանգել հետևյալ հիմնական եզրակացությունների.

1. Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում պատկերված երագները հերոսների ներքին և արտաքին կյանքը նշանների լեզվով ներկայացնող գեղարվեստական պատկերներ են, որ վիպական կառույցի պատմողական շարադրանքին հաղորդում են յուրատեսակ հուզականություն և խորհրդավորություն:

2. Վեպում երագների լեզուն ստեղծում է նշանագիտական տարածություն, որ համընդհանրական և մշակութաբանական արժեք ունեցող խորհրդանիշների մեջ գաղտնագրում է հերոսներին առնչվող իրականությունը՝ բացահայտելով նրանց ներանձնային և վերանձնային ապրումներն ու տազնապները:

3. Անձնական-կենցաղային բնույթ ունեցող երագները կարող են ծնունդ լինել թե՛ արտաքին ազդակների, թե՛ թաքուն ցանկությունների, բայց կարող են չունենալ որևէ շարժառիթ կամ դրդապատճառ:

4. Համազգային խնդիրներից ծագող երագները կարող են լինել արձագանք քաղաքական-կուսակցական զարգացումներին, կարող են կապված չլինել երագատեսի գործունեության և փորձառության հետ, այլ լինել կոլեկտիվ հիշողության պահոցներում գոյող մտատիպարներ կամ մտածներ:

5. Վեպում պատկերվող երազներն ունեն արքետիպային հիմքեր, բացահայտվում են ոգու արքետիպի դրևորումները արքայի, վանահոր և առաջնորդի կերպարներում:

### Գրականության ցանկ

1. **Աղաբաբյան Ս.**, Հայ սովետական գրականության պատմություն, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986,
2. **Աղաբեկյան Կ.**, Գուրգեն Մահարի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1975, 276 էջ:
3. **Բոզոսյան Ս.**, Գուրգեն Մահարի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, 225 էջ:
4. **Գասպարյան Դ.**, Գուրգեն Մահարի, Երևան, Ջանգալ, 2013, 448 էջ:
5. **Մահարի Գ.**, Երկերի ժողովածու հինգ հատորով, հ.4, Սովետական գրող, 1979, 638 էջ:
6. **Տուրիշևա Օ.Ն.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և պատմությունը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2017, 266 էջ:
7. **Bodkin M.**, Archetypal patterns in poetry, Oxford, Oxford Univesity Press, 1934, 368 p.
8. **Лотман Ю. М.**, Семиосфера, Санкт- Петербург, Искусство-СПБ, 2000, 704 с.
9. **Фройд З.**, Избранное, Москва, Внешторгиздат, 1999, 448 с.
10. **Энциклопедия символов** (сост. В.М. Рошаль), Москва, Сова, 2005, 1007с.
11. **Юнг К. Г.**, Символическая жизнь, Москва, Когито-Центр, 2013, 326 с.
12. **Юнг К. Г.**, Сознание и бессознательное, Москва, Академический проект, 2013, 178 с.

### References

1. **Aghababyan S.**, Hay sovetakan grakanutyun patmutyun [*History of Soviet Armenian literature*], Yerevan, HSSH GA hrat., 1986, 576p. [**in Armenian**].
2. **Aghabekyan K.**, Gurgen Mahari, Yerevan, Yerevani hamalsarani hrat., 1975, 276p. [**in Armenian**].
3. **Bodkin M.**, Archetypal patterns in poetry, Oxford, Oxford Univesity Press, 1934, 368 p. [**in English**].
4. **Bodosyan S.**, Gurgen Mahari, Yerevan, HSSH GA hrat., 1981, 225p. [**in Armenian**].
5. **Entsiklopedia simbolov** (sost. V.M. Roshal), [Encyclopedia of symbols] (compiled by V.M. Roshal), Moskva, Sova, 2005, 1007 p. [**in Russian**].
6. **Froyd Z.**, Izbrannoe [Selected works], Moskva, Vneshtorgizat, 1999, 448 p. [**in Russian**].
7. **Gasparyan D.**, Gurgen Mahari, Yerevan, Zangak, 2013, 448p. [**in Armenian**].
8. **Lotman Yu. M.**, Semiosfera [The semiosphere], Sankt-Peterburg, Isskustvo-SPB, 2000, 704 p. [**in Russian**].
9. **Mahari G.**, Yerkeri zhoghovatsu hing hatorov [Collection of works in five volumes], հ.4, Sovetakan grogh, 1979, 638p. [**in Armenian**].
10. **Turishева O.N.**, Artasahmanyany grakanagitutyun tesutyuny ev pamutyuny [The theory and history of foreign literary studies], Yerevan, EPH Hrat., 2017, 266 p. [**in Armenian**].
11. **Yung K. G.**, Simvolicheskaya zhizn [Symbolic life], Moskva, Kogito-Centr, 2013, 326 p. [**in Russian**].

12. **Yung K. G.**, Soznaniye i bessoznatelnoye [Consciousness and the unconscious], Moskva, Akademicheskiy proekt, 2013, 178 p. [in Russian].

*Մաթենիկ Ավետիսյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի հումանիտար գիտությունների ամբիոնի դոցենտ: Ունի տպագրված մենագրություն՝ «Գիր և ինքնություն» խորագրով, չորս տասնյակից ավելի հոդվածներ: Ձբադվում է հայ նորագույն գրականության պատմության, գրաքննադատություն և տեսության հարցերով: Հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ և համաշխարհային գրականության պատմություն, առասպելաբանություն, մշակութաբանություն:*

ORCID ID: 0000-0002-7565-5461  
satenikavetisyan@litinst.sci.am

**Satenik Avetisyan** – Ph.D in Philology, Associate Professor, leading researcher at the M. Abegyan Institute of Literature of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Associate Professor of the Department of Human Sciences of the Yerevan State Institute of Theater and Cinematography. Published the monograph “Literature and Identity”, more than four dozen articles. Deals with the history and theory of modern Armenian literature. Scope of interests: history of Armenian and world literature, mythology, literary criticism, cultural studies.

ORCID ID: 0000-0002-7565-5461  
satenikavetisyan@litinst.sci.am

**Сатеник Аветисян** – кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института литературы им. М. Абега́на НАН РА, доцент кафедры гуманитарных наук Ереванского государственного института театра и кино. Опубликовал монографию «Литература и идентичность», более четырех десятков статей. Занимается вопросами истории и теории современной армянской литературы. Круг интересов: история армянской и мировой литературы, мифология, литературоведение, культурология.

ORCID ID: 0000-0002-7565-5461  
satenikavetisyan@litinst.sci.am

**Ռոզա Մելքումյան**  
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան  
գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ  
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728  
roza.melkumyan@edu.isec.am  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-152

## **ՔԱՂԱՔԻ ՏԵՔՍՏԱՅԻՆ ԸՄԲՈՒՆՈՒՄԸ Գ. ՄԱՀԱՐՈՒ «ԱՅՐՎՈՂ ԱՅԳԵՍՏԱՆՆԵՐ» ԵՎ Մ. ԱՐՄԵՆԻ «ԵՐԵՎԱՆ» ՎԵՊԵՐՈՒՄ\***

**Բանալի բառեր** - ազգային գրականություն, քաղաք-տեքստ, Մ. Արմեն, Գ. Մահարի, վեպ, բանասիրություն:

Հոդվածը վերաբերում է քաղաքի տեքստային ըմբռնմանը, որը ներկայացրել ենք Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» և Մ. Արմենի «Երևան» վեպերի օրինակով՝ քաղաք-տեքստ հարաբերության համաձիբում քննելով տարբեր, սակայն միմյանց հարազատ տարածական-տեքստային միավորները:

Մույն աշխատանքի նորոյթը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ Վանի և Երևանի տեքստերի համադիր ընթերցմամբ հայտնակերպվում են գրական ավանդույթները, որոնք ձևավորել են հեղինակները՝ միջգիտակարգային հետազոտությունների դաշտ առաջնորդելով ուսումնասիրողներին:

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

## **THE TEXTUAL UNDERSTANDING OF THE CITY IN G. MAHARI'S "BURNING ORCHARDS" AND M. ARMEN'S NOVEL "YEREVAN"**

**Keywords** – national literature, city-text, M. Armen, G. Mahari, a novel, folklore.

The article refers to the textual understanding of the city, which we presented on the example of Gurgen Mahari's "Burning Orchards" and Mkrtich Armen's "Yerevan" novels, examining different, but mutually related, spatial-textual units in the city-text relationship complex.

The novelty of this work is due to the fact that the literary traditions formed by the authors, leading the researchers to the field of interdisciplinary research, are revealed through the joint reading of the texts of Van and Yerevan.

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 25.10.2024 թ.:



*Роза Мелкумян*  
Аспирант, Институт литературы им.  
М. Абегяна НАН РА  
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728  
roza.melkumyan@edu.isec.am

## **ВОСПРИЯТИЕ ГОРОДА КАК ТЕКСТА В РОМАНАХ «ГОРЯЩИХ САДАХ» Г. МААРИ И «ЕРЕВАН» М. АРМЕНА**

**Ключевые слова:** национальная литература, город-текст, М. Армен, Г. Маари, роман, фольклор.

В статье речь идет о текстологическом понимании города, которые мы представили на примере романов Гургена Маари «Горящих садах» и Мкртича Армена «Ереван», рассматривая разные, но взаимосвязанные пространственно-текстовые единицы в комплексе взаимоотношений города и текста.

Новизна данной работы обусловлена тем, что сформированные авторами литературные традиции, выводящие исследователей в область междисциплинарных исследований, раскрываются посредством совместного чтения текстов Вана и Еревана.

### **Ներածություն**

Գրականագիտության մեջ նկատվել է, որ 18-րդ դարից ի վեր վիպագրությունը զարգացել է քաղաքային վեպի հատկանիշներով (Բյուտոր, 168 ժամ: 2011): Հատկանշական է, որ հայ իրականության մեջ զարգացումը չհետևեց որևէ սկզբունքի, այլ ձևավորվեց բնականորեն և մեծ մասամբ ազգային հանգամանքների ներազդումով: 20-րդ դարում տեղի ունեցած իրադարձությունների համապատկերում հայ իրականության մեջ նորովի արժևորվեցին քաղաքային տարածությունները, և առաջին արձագանքողը եղավ գրական հանրությունը: Վեպեր գրվեցին Վանի, Երևանի, Կարսի, Կյոթեհի և այլ քաղաքների մասին՝ ձևավորելով ընդարձակ շրջանակ, և այդ համապատկերում քաղաք-մարդ հարաբերությունները քննվեցին խորքային հարցադրումներով, ինչպես նաև այդ տեքստերն ինքնին դարձան գրապատմական արժեքներ և պատմական ճշմարտություններ պարունակող վավերագրեր: Սրանց զուգահեռ ստեղծվեցին նաև քաղաք-տեքստեր, որոնք ուրբանիստական միջավայրում ապրող մարդկանց ձգտումների ու անկումների պատմություններն էին՝ քաղաքային և քաղաքական տեղաշարժերի համապատկերում:

Հոդվածում մենք քննել ենք Մ. Արմենի «Երևան» և Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպերը: Առերևույթ կարող է նույնիսկ վիճելի թվալ երկու տարբեր քաղաքային տեքստերի համադիր քննությունը, քանի որ Գ. Մահարու երկը, ինչպես Չարենցի «Երկիր Նաիրին», հավերժող կոթող է

կորուսյալ քաղաքի մասին, իսկ Մ. Արմենի «Երևանը» ապրող ու զարգացող քաղաքի պատկեր է, որտեղ հստակորեն տեսանելի է հնի և նորի հարաբերության խնդիրը, ինչպես «Կյոռեսի» պարագայում: Հանգույցը, որ միավորում է «Այրվող այգեստաններ» և «Երևան» ստեղծագործությունները, այն է, որ այս երկու վեպերը բացառիկ են իրենց ստեղծման շրջանում բարձրաձայնաձայնած խնդիրների ու հարցերի հրատապությամբ, գրապատմական դերով, քանի որ Երևան և Վան քաղաքների մասին գրված ինքնատիպ նմուշներ են իրենց ժանրի մեջ: Բացի այդ՝ թե՛ Մահարին, թե՛ Մ. Արմենը ներկայացնում են քաղաքներն իբրև կենդանի, ապրող տարածություններ, և հենց այդ առումով խիստ հարազատություն են բերում:

Այս վեպերից առաջ մեզանում արդեն ստեղծվել, շրջանառության մեջ էին դրվել և գրական ավանդույթներ ձևավորել մասնավորապես Չարենցի ու Բակունցի վեպերը: Գրեթե նույն ժամանակում հղացված «Երևանին» ու «Այրվող այգեստաններին» վիճակված էր համանման ճակատագիր. Մ. Արմենի երկն արգելվեց, իսկ Մահարու վեպն այրվեց՝ բազմաչարչար հեղինակի մահն արագացնելով: Ճակատագրով նման այս վեպերը, որոնք անզուգական կոթողներ են կարևորագույն քաղաքների մասին (որոնցից մեկը, լայն առումով, այժմ մեզ առավելապես հասանելի է քաղաքի տեքստային գոյության շնորհիվ), չունեցան ճշմարիտ ընթերցում, որ պայմանավորված էր ժամանակի հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերով:

#### **Քաղաքի տեքստային ըմբռնումը**

Երևանի և Վանի քաղաք-տեքստերն առաջին հերթին ներկայացնում են քաղաքի տարածության մեջ առկա միավորները՝ փողոց, տուն, գերեզմանատուն, շուկա և այլն, ապա քարե շինությունները բանալի են դառնում դրանցում ապրող ու գործող կամ արդեն հիշողություն դարձած մարդկանց ինքնությունը ծանելու համար: Այսպես, օրինակ, Մ. Արմենի վեպում քաղաքային տեքստի ձևավորմանը զուգընթաց ձևավորվում է մարդու ներհոգեբանական տեքստը: Կանաչ այգիներով, նվազ կանոնավոր փողոցներով, ցեխաշեն տներով քաղաքը ցուցադրելու համար հեղինակը ինքնատիպ հնարանք է ընտրում. նա ոչ թե պատմում է, այլ գրի է առնում քաղաքով անցնող Արշակ Բուդաղյանի տեսածը, նրա պատկերացումները: Տպավորություն է ստեղծվում, թե քաղաքն ընդառաջ է գնում հերոսին՝ ինքն իրեն ներկայացնելու ներքին ցանկությամբ. «Շենքերն առաջ էին գալիս, մի պահ նայում և անցնում» (Արմեն, 2021: 5) (այս և հետագա ընդգծումները՝ Ռ.Մ.): Սա հերոսի և քաղաքի հարաբերման ուշագրավ եղանակ է, և հատկապես բացառիկ է դիտողականությունը, որ ունեցել է հեղինակը:

Այլ պատկեր է Գ. Մահարու երկում՝ «Այրվող այգեստաններում», որտեղ մարդը՝ իր ներքին բախումներով, կենցաղային հուզումներով, աշխա-

տանքային հոգսերով, հազարամյա քաղաքի ուսերին դնելով նաև իր հոգ-նությունը, դառնում է այդ քաղաքի մտածության առարկան: Վանեցու ինք-նությունը ձևավորվում է Վանի բնության, աշխարհագրական դիրքի, պատմության միջոցով: Միաձուլվ են Վանն ու վանեցին, ուստի պատահա-կան չէ, որ նրանց թվում է, թե Վանը քաղաք չէ, այլ ամբողջ աշխարհ, և ստեղծվում է, պայմանականորեն ասած, աշխարհ-տեքստ, որի մեջ ապրող միակ մարդը վանեցին է: Հետևապես իրապես ընկալելի է դառնում վանե-ցու հարցը. «Բացի Վանի հայերից ո՞վ կար աշխարհի վրա» (Մահարի, 2015: 482): Նույնիսկ վիճաբանության առարկա է դառնում խնդիրը՝ առաջ Վա՛նն է եղել, թե՞ վանեցին: Վանեցին դժվարությամբ է ընդունում, որ Վանից ավե-լի մեծ քաղաքներ, երկրներ կան, բայց հանուն արդարության հիշատակում է մեկ ավելի մեծ երկիր՝ Ամերիկան. «Երկիր ի, - պատասխանեց Արաբոն և ավելացրեց՝ ծխախոտի մնացուկը տաշտի մեջ նետելով, - **աշխարհի վերեն մեր Վան-Վասպուրականից մի՛ մեծ երկիր կա, եղ էլ Ամերիկան ի...** Հասկա-ցա՞ր» (Մահարի, 2015: 194):

Մահարու վեպի միջոցով ընթերցողը տասնամյակներ անց կարողա-նում է հստակորեն պատկերացում կազմել Վանի մասին, որ ավանդական, պատմական նկարագիրը պահպանած քաղաք էր: Վանի բարբառի պեր-ճության, հերոսների բազմաձև տարազների, նրանց մեջբերած առած-ասացվածքների և այլ բանահյուսական բանաձևերի, ընտանեկան հարա-բերությունների, ծեսերի միջոցով ամբողջանում է քաղաքը: Այսպես, օրի-նակ, հենց առաջին էջերում մանրակրկտորեն հյուսվում է Մուրադխան-յանների տոհմի պատմությունը: Նորածին Ոստանիկի մոր և տատի զրույց-ների, «ձևական պարտականությունների» (Մահարի, 2015: 17), տոհմական ավանդույթների («Անունը Մուրադ պիտի դնել, իր օղորմածիկ Մուրադի հիշատակը պիտի մնա՞, թե չէ» (Մահարի, 2015: 31), սերունդների հակա-սության («Մենք ուրի՛շ, դուք ուրի՛շ, մեր պանն ուրի՛շ էր» (Մահարի, 2015: 31), կենցաղային պարտականությունների (թոնիր վառելուց մինչև հաց ճա-շակելու արարողությունը, որ վանեցու մոտ մի ամբողջական ծիսակատա-րություն էր) միջոցով ներկայացվում է կյանքը՝ որպես մի խճանկար:

Մ. Արմենի պատկերած Երևանն այլ է, քանի որ առկա է երկվություն ապրող աշխարհ, որ նորի ու հնի բախման կիզակետում է: Սրա տեսանելի ու խորհրդանշական արտահայտությունը հին շենքերի պատերին փակց-ված նոր պաստառներն են, որոնք փոխում են տարածության ընկալումը, և, մեր համոզմամբ, հինը նորի միջոցով քողարկելու իմաստ ունեն: Դրանք ժամանակի մասին պատմող հիպերտեքստեր են: Օրինակ՝ կենցաղը ներ-կայացնող մի պաստառ է փողոցի պատին փակցված «Զրահանավ Պատ-յունիկի» նկարը, դրա կողքին՝ մշակութային կյանքը ներկայացնող «Տար-

զանը Ջունգլիում» պատկերը: Եվ այս ամենին անհաղորդ դպրոցականը, որ անցնելիս պատռում է երկու պաստառները, ստեղծում է մի նոր տեքստ երկու կարկաստան պաստառներից, որի շնորհիվ հնարավոր է ընթերցել նոր բառ՝ «Տարյումկին»՝ Տարզանի առաջին, իսկ Պատյումնիկի վերջին տառերից հյուսված. «Բուդադյանի մտքում ուժեղ տպավորվեց այն, որովհետև դա Երևանում նրան հանդիպած առաջին բառն է» (Արմեն, 2021: 7): Մա ինքնին տեքստային նորաստեղծ կառույց է, երկու տեքստերի միաձուլում, որ Երևանում ապրող մարդու երկվությունն է ներկայացնում:

Նորը սողոսկել էր նաև Վանի կյանք՝ երերուն դարձնելով ներդաշնակությունը: Լուսանկարչական տունը, սրճարանները, խանութները, կազինոները դարավոր անդորրը խախտում էին՝ աղմուկ առաջացնելով: Վանի տեքստի մեջ են մուտք գործում նաև Ստամբուլի, Թիֆլիսի, Ռուսաստանի քաղաքային պատկերները, որոնք դարձյալ ընկալվում են իբրև նորին առնչվող իրականություն: Վանեցիների համար զարմանալի է այդ քաղաքների կյանքը, որովհետև «Կասեն Ստամբուլ ջուրն էլ փարով ի...» (Մահարի, 2015: 18), ապա անսովոր է, որ այնտեղ կան «գեշ, շատ գեշ» հիվանդություններ (Մահարի, 2015: 125): Այսպես զարմանում էր նաև Հովի. Թումանյանի Գիքորը, երբ իմանում էր, որ Թիֆլիսում հաց չեն թխում. «Փողով առնում են, ուտում: Հացն էլ են փողով առնում, եղն էլ, կաթն էլ, մածոնն էլ, փետն էլ, ջուրն էլ» (Թումանյան, 1994: 40):

Վանի կյանքը հեղաշրջվում է, երբ պատերազմական օրերին ռուսական «օթոնոբիլ»-ը հայտնվում է հինավուրց քաղաքի փողոցներում, որ իրենց ծանոթ ֆայտոնը չէր, այլ «Ֆայթոնի տեղ կծառայի... լաստիկլի անիվներ... Բոռալը վ կերթա, առանց ձիու, առանց բանի...» (Մահարի, 2015: 560): Եվ սա ընկալվում է ոչ միայն իբրև նոր տարր Վանի կյանքում, այլև «քեռու» քաղաքական, ինչպես նաև տնտեսական, գիտական առաջադիմության նշան. «Օթոնոբիլ, դու տես՝ ինչ գիտություն կա Ռուսաստան» (Մահարի, 2015: 560): Դժվար չէ նկատել, որ սա նաև միամիտ ժողովրդի վրա մեծ ազդեցություն գործելու միջոց էր:

Այս երկու վեպերում ուշագրավ է՝ ինչպես են հեղինակները նկարագրում քաղաքները: Այսպես, օրինակ, Վանը ներկայանում է իբրև կին՝ կանաչավարս գեղեցկուհի. «Ծովից ոչ հեռու փովել է հնադարյան քաղաքը, որպես կանաչավարս, հեքիաթական գեղեցկուհի, որպես հեքիաթ ու գեղեցկություն» (Մահարի, 2015: 50): Կանաչ այգիների, մրգաստանների, ծաղիկների ու ծառերի շղարշով պարուրված աշխարհն է Վանը: Հատկանշական է, որ Մահարին քաղաքը զուգահեռում է անտառի հետ, իսկ անտառը բազմաշերտ խորհրդանիշ է. «Քաղաքը հեռվից նման է մի երկարաձիգ անտառի, ու մտտեցի՛ր, մտտեցի՛ր, նույն անտառն է, իսկ երբ ներս մտնես նրա կա-

նաչ դարպասներից, տեսնես իրար խաչաձևող փողոցներն ու տները, քեզ հեքիաթ կլթվա նրանց գոյությունը, ու դու կմտածես, որ, ուր որ է, կցնդեն փողոցներն ու տները ու **կմնան անտառը, առուները, կմնաս դու**» (Մահարի, 2015: 51): Անտառն առհասարակ Տիրամոր խորհրդապատկերային փոփոխակներից մեկն է (Մեյրանյան, 2019: 69), ուստի կարծում ենք, որ արքետիպային ընկալմամբ իբրև հազարամյա մի ծեր նանիկի՝ Վանի պատկերն է գեղագրում Մահարին:

Նաև ուշագրավ է այն, թե ինչպես է ընկալվում քաղաքը կողքի աչքի դիտողականությամբ, այսինքն՝ ինչ էր Վանը «օտարների» համար: Վանի կյանքի բաբախից հեռու, օտարացած Համբարձումը կամ, ինչպես ինքն էր իրեն անվանում, Խամբոն Վանը պատկերացնում էր երազային գույներով, այնպես, ինչպես տեսել էր իր մանկության, երիտասարդության ժամանակ: Նրա նամակի միջոցով հառնում է Վանը՝ իբրև գործող հերոս, ուստի պատահական չէ, որ նամակի հասցեատեր էր նաև քաղաքը. «Նստած **էս վերան Ստամբոլ**՝ Խամբոն ախ կանչի, խաղ կանչի, տաղ ասի, ա՛խ, մանուշակին, կարմիր, սիվտակ, դեղին վարդերաց, զամբեխին ու կակաչին, գինարբուկին ու աման-կոտրուկին, լելադին ու պուպուին, անթառամին, նարգիսին, շամաշուղին, աղբրանց արունին և, ներեցեք, պապկեպլորին... **Մնաք բարով, Վանա ծով ու Վարազա վանք, մնաս բարով Միերի դուռ և Արարուց մեղդան, մնաս բարով Վան-Այգեստան**, էլ ինձ չեք տեսնի, էլ չեմ տեսնի ձեզ, մնաք բարով զմփզմփան գետեր և սառնորակ աղբյուրներ, իմ պիղծ շրթունքներով...» (Մահարի, 2015: 109): Համբարձում աղայի հիշատակած վայրերը, նույնիսկ ծառերն ու ծաղիկները, դրանց անվանումները մի կարևոր մասն են այն ընդարձակ տեքստի, որ կոչվում է Վանի քաղաք-տեքստ:

Անտառանման Վանի տեքստը հնարավոր է ընթերցել նաև ոսկերիչների ստեղծած զարդերի միջոցով, որոնց վրա վանքեր են պատկերված, քաղաքի եզակի բանաստեղծի՝ Վահան Չմրոզի հայտարարությամբ, որով ընթերցվում է նաև նրա հոգին, ապա Արշակ Ձիթունու լուսանկարչատան անունով՝ «Իդեալ», որ հակադրությունն էր նրա աշխատանքի, այնուհետև նաև ձկնավաճառների, ճոթավաճառների կանչերով, որոնք նման են բնությունից եկող աղաղակների, այսինքն՝ մի եզրով մոտ են բնականությամբ: Այս ձայների, պատկերների միջով *հոսում է քաղաքը*: Հատկապես ուշագրավ են ստեղծագործության պատում ներթափանցած երգերը, որոնք նաև միջտեքստային հղումներ են և Վանի տեքստի հետ երկխոսության մեջ են մտնում:

*Վանը* հավերժագրում է հիշողությունները, մարդկանց, քաղաքի ճարտարապետական կառույցը, մինչդեռ *Երևանը* հաճախ *արձանագրում է հիշողության կորուստը*՝ ավերված փողոցների, քանդված տների, ամայացած

այգիների տեսքով: Արշակն անցնում է հիշողությունների արահետով. չկան ծանոթ փողոցները, հին տները. «Տունը չկար: Դեկորացիայի նման կանգնած էր նրա միայն դրսի պատը...» (Արմեն, 2021: 25): Եվ սկսում է հաշվել կորուստները, ամեն մի ավերումից հետո լուռ համրելով՝ մեկ, երկու, երեք:

Նոր Երևանին հակադրվում է հինը, որի բնակիչները՝ բազմազգ, բազմատարազ, ոգեղենացնում են անցյալը: Եվ իբրև հռետորական հարց հնչում է հեղինակի հարցադրումը. «Միբելի՛, **դարավոր Երևան, դեղին արևի քաղաք**, այդ ինչպե՛ս պատահեց» (Արմեն, 2021: 55):

Մ. Արմենի երկում մնայուն և ժամանակավոր արժեքների հակադրության առանցքում հետաքրքիր խորհրդանիշ է գերեզմանատունը, որտեղ պատմվում է մարդկանց մասին՝ մեծ մասամբ հստակ թվերով, անուններով, թեև կան նաև անանուն, անտապանագիր գերեզմաններ: Քարը պատմում է մարդկանց փոխարեն: Գերեզմանների մասին հիշատակումներ կան թե՛ «Երևանում», թե՛ «Այրվող այգեստաններում», սակայն առաջինում հիշատակվող գերեզմանը ներկայացնում է մի հսկայական տեքստ՝ *տարածության ու ժամանակի հատման առանցքում հյուսված*, հայերի և նրանց հետ ապրած այլ ազգերի հիշողություններով պատված, իսկ երկրորդում հիշատակվող Արարուց գերեզմանոցը կյանքի ու մահի բավիղում բարձրացող խորհրդանիշ է:

Երևանի տեքստում առկա են տարբեր հանգույցներ՝ գերեզմանատուն, հին բաղնիք, թեյարան և նմանատիպ կառույցներ, տեքստային միավորներ, որոնցում արևելյան դրոշմն ավելի տեսանելի է, և հեղինակի նպատակը Հին Երևանը գոնե իբրև տեքստ փրկելն ու պահպանելն է:

Հին Երևանի քաղաք-տեքստում մեծ տեղ ունեն հարևան ժողովուրդներն ու նրանց մշակույթը: Մասնավորապես առանձնանում են պարսիկները: Մ. Արմենը, օրինակ, ներկայացնում է պարսկական բաղնիքը, որ հարևան ժողովրդի կենցաղի, մշակույթի ու բնավորության մասին տեղեկություններ է հաղորդում. «Մի օր լողարանը բաց է տղամարդկանց համար, մյուս օրը կանանց: Եվ այն օրերին, երբ կանայք են լողանում, դախլի մոտ նստում է բաղնիքի տիրոջ կինը, իսկ ինքնաեռի մոտ՝ թեյ ծախողի կինը» (Մահարի, 2015: 65): Բաղնիքի պատերի ներսում հյուսվում են Օսմանի կյանքի պատումը, նախաամուսնական մտածումները: Այսինքն՝ նաև օժանդակ միջոց է դառնում մշակութային այլ հարցեր արծարծելու, որոնք առնչվում են մասնավորապես ամուսնությանը, աղջկա՝ ընտանիքում ունեցած կարգավիճակին և այլ խնդիրների:

Վանը չունի նման կառույցներ, մարդկանց հոգսերն էլ տարբեր են, և դրանով պայմանավորված՝ տարբեր է նաև մտածողությունը, աշխարհըն-

կալման կերպը: Վանում կան գրադարաններ, դպրոցներ, կան կազինոներ, որտեղ հավաքվում են հայերն ու հարևան ժողովուրդները, և կազինոյի մեջ *ձևավորվում ու շրջանառության մեջ են դրվում նոր պատումներ՝ հաճախ բամբասանքի ու շուկների ձևով տարածվելով*: Այստեղ էին մտահոգություններով ու ուրախությամբ կիսվում վանեցիները, ծավալում քաղաքական բանավեճերը, քննարկում ընտանեկան ու հասարակական թեմաները: Եվ այդ միջավայրում հաճախ թևածում էին ազգային վշտերից ու ուրախությունից հյուսված երգեր, որոնք ոչ միայն հոգեվիճակ էին ներկայացնում, այլև ազգային-ժողովրդական հուզումների ազդեցությունը: Երգը ներհյուսվում է քաղաք-տեքստին: Ճիշտ այդպես էլ Երևանի Ալաբաբերի չայխանայում ծնվում են հեքիաթները անմատչելի Ջուբեիդաների մասին. «Եվ կյանքը նրանց թվում էր *անգույն*, իրենց Ջահաններն ու Գյուլիզարներն՝ *անհրապույր*: *Գունագեղն ու հրապուրիչն անծանոթ աշխարհի այն հեքիաթն էր*, որ լայներախ դուրս էր հորդում աշուղի սազի լարերից» (Արմեն, 2021: 74):

Քաղաքային վեպերը քննելիս չենք կարող անտես առնել, թե առհասարակ ինչ զբաղմունքներ ունեին մարդիկ, նույնիսկ այն, թե ինչ խաղեր էին խաղում մեծերն ու մանուկները, քանի որ այդ ամենը քաղաքի դիմագծի մի մասն է: Այսպես, օրինակ, երևանցիները շախմատ էր խաղում, թղթախաղ, վանեցիները՝ թղթախաղ, նարդի (Մահարի, 2015: 207), փարթի թավու (Մահարի, 2015: 198), քարկտիկ (Մահարի, 2015: 198), ֆուտբոլ (Մահարի, 2015: 262): Խաղը որոշում է մարդու հետաքրքրությունը, ներկայացնում քաղաքային կոլորիտը: Սակայն խաղի ներքո թաքնված են նաև այլ կարևոր հարցադրումներ:

Խաղերից բացի՝ կարևոր են նաև մարդկանց գործնական զբաղմունքները, և այդ առումով նկատելի է, որ Վանում ու Երևանում առանցքային տեղ ունի շուկան՝ իբրև մի վայր, որ անբաժան է քաղաքի հիշողությունից: Առհասարակ շուկան՝ որպես տարածություն, ուսումնասիրվել է տարբեր հետազոտողների կողմից: Այն համարվում է միջմշակութային հանրային վայր, որ իր մեջ ներառում է տարբեր ինքնությունների և սոցիալական, կրոնական, էթնիկ խմբերի (Մելքունյան, 2019, 93):

Ե՛վ Վանի, և՛ Երևանի շուկան մի յուրօրինակ կառույց է, որտեղ առևտրային հարաբերությունների մեջ պարզվում են մարդկային հարաբերությունները: Առանձնակի արժեք ունի «Այրվող այգեստաններում» պատկերվող Վանի շուկան, որ մի առանձին աշխարհ է՝ կտրված քաղաքից, սակայն մեծապես իշխում է քաղաքային կյանքի, նույնիսկ քաղաքական որոշումների վրա. «Եթե մենք բախտ ունենայինք և Օհանես աղայի հետ մտնեինք շուկա, ապա մեզ պիտի զգայինք ուրիշ աշխարհում: Հիրավի, հարուստ է Վա-

նի շուկան, հարուստ, մեծ ու զարմանալի. մտի՛ր դերձակների բաժինը, սա մի ծածկված փողոց է, որի երկու կողմերի վրա շարված են դերձակների արհեստանոցները. «Զինգեր» կարի մեքենաների աղմուկը հետևում է քեզ, մինչև անցնում ես կոշկակարների բաժինը» (Մահարի, 2015: 159):

Նույնպիսի հզոր շեշտերով է նկարագրվում Երևանի շուկան, և մի պահ տպավորություն է ստեղծվում՝ ոչ թե շուկա է, այլ կառավարող մարմին. «Ահա քաղաքի սիրտը, - շուկան: Ահա ծածկված շուկան իր կամարածև մուտքերով, ահա խանութների երկար շարքերը, որոնց ծածկված մայթերով հարյուրավոր և հազարավոր մարդիկ են գնում գալիս: Եվ ահա բաց շուկան, - հրապարակը, որի վրա լեփ-լեցուն ու խոնված՝ առևտուր են անում մարդիկ... Քաղաքի կենտրոնը...» (Արմեն, 2015: 80): Ներկայացվող վաճառքի իրերը, մեր համոզմամբ, դարձյալ տեքստի կարևոր օղակ են, որովհետև իրը պատմում է մարդու մասին, և նույնիսկ այն, թե ինչ է գնում վանեցին, ցույց է տալիս, թե ինչ մտածողություն և զարգացվածության աստիճան ունի: Ուրեմն սրանք ևս դետալային, սակայն կարևոր ճշմարտություններ են քաղաքային տարածությունների և այդտեղ բնակվող մարդկանց վերաբերյալ: Բացի այդ՝ հատկապես արևելյան շուկան ունի բնավորություն, դիմագիծ, այն ոչ միայն մարդկանց պահանջմունքներն է արդարացնում, այլև մշակութային ձեռքբերումները՝ վերաճելով թանգարանի:

Վանի քաղաք-տեքստի մեջ կարևոր տեղ ունեն Վանի միջնաբերդը, Մհերի դուռը, որոնք միտված են նաև քաղաքի առասպելաբանական շերտերը բացահայտելուն: Այսպես, օրինակ, քոլոններից երկյուղած Օհանես աղային Վանի բերդը թվում է դիվական մի վայր: Նա մտածում էր, թե այնտեղ են ապրում այդ մութ ուժերը, և ահա գիշերվա մի ժամի բացվում են դարպասները, դուրս են գալիս նրանք, հավաքում ոսկիները և դարձյալ վերադառնում բերդ (Մահարի, 2019: 158): Կարծում ենք՝ այստեղ հստակորեն տեսանելի է քարայր-հանգրվանում փակված, աշխարհաթող հերոսի մոտիվը, որ ենթագիտակցորեն ներմուծվել է քաղաք-տեքստի մեջ՝ այն մի նոր շերտով հարստացնելով:

Ուշագրավ է, որ ինքը՝ հեղինակն է մեջբերում Մհերի դռան առասպելը՝ խաղարկելով և նույնիսկ պարողիայի ենթարկելով: Այս առասպելը պատմում, առավել ստույգ՝ գրի է առնում դոկտոր Աշերը, այսինքն՝ խաղարկումը դիտվում է որպես Աշերի հանդգնություն. «Որքան ես հասկանում եմ այս երկրի գործերից, այս *Մհեր կոչված ազնիվ ջենտլմենը երկար, շատ երկար պիտի սպասի իր քարակուռ բանտում...*» (Մահարի, 2019: 463):

Թեև առասպելներ չկան «Երևանում», սակայն մենք տեսնում ենք, թե ինչպես է ընթերցողի հայացքի ներքո հյուսվում առասպելացող քաղաքը,



որի լուսավոր դեղինին խառնվում է պատմության փոշին՝ Նոր Երևանի առասպելը ստեղծելու:

### **Եզրակացություն**

Ամփոփելով հողվածը՝ եզրակացնում ենք, որ ազգային գրականության մեջ Մ. Արմենի և Գ. Մահարու վեպերը ձևավորում են գրական համակարգ, որ միտված է քաղաքային վեպի ավանդույթների վերստեղծմանն ու արժևորմանը: Այս համատեքստում կարևորվում են բնաշխարհը, տեղական խոսվածքը, ավանդազրույցները, բանահյուսական միավորները, քաղաքի մարդկանց զբաղմունքները, քաղաքի կարևոր վայրերը, որոնցով միայն հնարավոր է ամբողջական պատկերացում կազմել քաղաքների մասին՝ ընթերցելով քրոնոտոպային միավորի կողք:

### **Գրականության ցանկ**

1. **Արմեն Մ.**, «Երևան», Եր., 2021, 262 էջ:
2. **Մահարի Գ.**, «Այրվող այգեստաններ», ԵԼԺ՝ 15 հատորով, հ. 5, Եր., 2015, 736 էջ:
3. **Թումանյան Հովհ.**, «Գիգորը», ԵԼԺ՝ 10 հատորով, հ. 5, Եր., 1994, 833 էջ:
4. **Մեյրանյան Լ.**, «Անտառը որպես ինքնեացման «վայր» Նիկողոս Սարաֆյանի «Վենսենի անտառը» երկում», Գրականագիտական հանդես, 2019, ԺԹ, էջ 67-90:
5. **Մելքումյան Հ.**, «Ֆիրդուս. շուկան և Երևանի քաղաքային հիշողությունը», Ֆիրդուս. տեղի հիշողությունը, Եր., 2019, էջ 89-118:
6. **Բյուտոր Մ.**, «Վեպը՝ որպես հետազոտություն» URL: <https://archive.168.am/articles/28231> (մուտք՝ 7. 08. 2024):

### **References**

1. **Armen M.**, “Yerevan” [“Yerevan”], Yerevan, 2021, p. 262 (in Armenian).
2. **Mahari G.**, “Ayrvogh aygestanner” [“Burning Orchards”], Complete Collection of Works in 15 volumes, vol. 5, Yerevan, 2015, p. 736 (in Armenian).
3. **Tumanyan H.**, “Giqor” [Giqor], Complete Collection of Works in 10 volumes, vol. 5, Yerevan, 1994, p. 833 (in Armenian).
4. **Seyranyan L.**, “Antary vorpes inqneatsman vayr Nikoghos Sarafiani «Venseni antary» yerikum”, [The forest as a “place” of self-realization in Nikolhos Sarafyan’s poem “The Forest of Vincennes”], Journal of Literary Studies, 2019, 19, p. 67-90 (in Armenian).
5. **Melkumyan H.**, “Fridus. Shukan ev Yerevani hishoghutyuny”, [Firdus: The Market and Urban Memory of Yerevan, The memory of the place], Yer., 2019, p. 89-118 (in Armenian).
6. **Butor M.**, “Le roman commerecherche” [“Vepy vorpes hetazotutium”], URL: <https://archive.168.am/articles/28231> (Access: 7. 08. 2024) (in French).

*Ռոզա Մելքումյան* – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝

հայ ժողովրդական բանահյուսություն, նորագույն շրջանի հայ գրականություն, գրականության տեսություն:

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

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

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

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

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

**Լուսինե Վարդանյան**  
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու  
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ  
ORCID ID: 0009-0001-9731-7033  
lusinevardanyan@litinst.sci.am  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-163

## ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՊԱՏԿԵՐՈՐ ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ «ԹՈՆԴՐԱԿԵՑԻՆԵՐ» ՊՈԵՄԻ ԵՐԿՈՒ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐՈՒՄ\*

*Բանալի բառեր – Թոնդրակեցիներ, պոեմ, Վահագն Դավթյան, միջնադարի պատկեր:*

Հոդվածում դիտարկված է, թե որքան հարազատորեն է պատկերված միջնադարը Վ. Դավթյանի «Թոնդրակեցիներ» պոեմի երկու տարբերակներում՝ լույս տեսած 1961 և 1969 թթ.: Ինչն է նոր ժամանակի մարդուց ներդրված այդ զարմանալի, հետաքրքիր և գոյության իր օրենքներով ապրող ժամանակաշրջանում, և ինչն է, որ այնքան էլ իրենը չէ: Այդ նպատակն իրականացնելու համար ասելիքը ձևակերպված է երեք խնդրադրությամբ՝ կյանքի պատկերը, թոնդրակյան աղանդի ընկալումը, ժամանակի և տարածության ընկալումը: Նկատված է, որ առաջին տարբերակի միջնադարի հովվերգական պատկերը երկրորդ տարբերակում դարձել է առավել ռեալիստական՝ այդպիսով ընթերցողին միանգամից ներքաշելով ժամանակի խնդիրների մեջ՝ օտարի տիրապետություն՝ իր բացասական հետևանքներով, սոցիալական խնդիրներ, եկեղեցի-հասարակություն հարաբերություններ, թոնդրակյան աղանդ: Պոեմում թոնդրակյան աղանդն ընկալված է որպես հասարակական պայքար: Հետագայում բանաստեղծը վերանայում է այս հանգամանքը, և երկրորդ տարբերակում սոցիալական սրությունը փոխարինվում է ազգային պայքարի, օտարի լծից ազատագրվելու և ոչ թե միայն ընդդեմ եկեղեցու և աշխարհիկ տերերի դեմ պայքարի: Ի տարբերություն միջնադարի մարդու՝ աշխարհի կործանման և Աստվածորդու վերաբերյալ սպասումներին՝ պոեմում ընդգծվում է մարդ փրկիչի գաղափարը, ինչն էլ արտացոլվում է Մմբատ Ջարեհավանցու կերպարում: Ժամանակի և տարածության ընկալումը հետաքրքիր է նրանով, որ մարմնավորվում է թոնդրակյանների դիտանկյունից՝ ըստ թոնդրակյանների ընկալման: Աշխատանքի *կարևորությունը* պայմանավորված է Վահագն Դավթյանի ստեղծագործության նորովի գնահատման անհրաժեշտությամբ, իսկ *արդիականությունը*՝ պոեմի բովանդակային հաղորդագրության նորովի ընկալմամբ: *Գիտական նորությունը* միջնադարյան բուն իրականության և պոեմում ներկայացված Խորհրդային գաղափարաբանության ազդեցությունը կրող հեղինակային իրականության նորովի համեմատությունն է:

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 08.09.2024 թ.:

*Lusine Vardanyan*  
*Ph.D in Philology,*  
*Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA*  
*ORCID ID: 0009-0001-9731-7033*  
*lusinevardanyan@litinst.sci.am*

## **THE IMAGE OF THE MIDDLE AGES IN VAHAGN DAVTYAN'S TWO VERSIONS OF THE POEM "TONDRACKETZIS"**

**Keywords:** Tondraketzis, poem, Vahagn Davtyan, image of the Middle Ages.

This article examines how faithfully the Middle Ages are portrayed in the two versions of V. Davtyan's poem *Tondraketzis*, published in 1961 and 1969. It explores what elements of the era, fascinating and defined by its unique laws of existence, are authentically medieval, and what reflects the perspective of a modern individual. To achieve this, the analysis is structured around three key aspects: the depiction of life, the perception of the Tondrakian sect, and the understanding of time and space.

It is noted that the idyllic portrayal of the Middle Ages in the first version transforms into a more realistic depiction in the second version. This realism immediately immerses the reader in the issues of the era: foreign domination and its negative consequences, social problems, church-society relations, and the Tondrakian sect. The sect is presented as a form of social struggle. However, the poet reinterprets this in the second version, where the social conflict is replaced by themes of national struggle and liberation from foreign oppression, rather than merely opposing the church and secular rulers.

Unlike the medieval worldview, which revolved around expectations of apocalyptic destruction and divine salvation, the poem emphasizes the concept of a *human savior*, reflected in the character of Smbat Zarehavantsi. The perception of time and space is particularly intriguing as it is described through the Tondrakians' perspective.

The importance of this work lies in the need for a renewed appreciation of Vahagn Davtyan's oeuvre, while its relevance stems from the poem's contemporary resonance. The scholarly novelty lies in the comparison between the historical reality of the Middle Ages and the author's reinterpretation influenced by Soviet ideology.

*Лусине Варданян*  
*Кандидат филологических наук,*  
*Институт литературы им. Манука Абебяна НАН РА*  
*ORCID ID: 0009-0001-9731-7033*  
*lusinevardanyan@litinst.sci.am*

## **ОБРАЗ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ДВУХ ВЕРСИЯХ ПОЭМЫ ВААГНА ДАВТЯНА «ТОНДРАКИЙЦЫ»**

**Ключевые слова:** Тондракийцы, поэма, Ваагн Давтян, образ Средневековья.

В статье рассматривается, насколько достоверно изображено Средневековье в двух версиях поэмы В. Давтяна «Тондракийцы», опубликованных в 1961 и 1969 го-

дах. Исследуется, что именно привнесено в эпоху, живущую по своим уникальным законам существования, человеком новой эпохи, и что является по-настоящему средневековым. Для достижения этой цели анализ строится вокруг трех ключевых аспектов: образ жизни, восприятие тондракской ереси и понимание времени и пространства.

Отмечено, что пасторальный образ Средневековья, представленный в первой версии, трансформируется во второй в более реалистичный, что сразу вовлекает читателя в проблемы эпохи: иностранное господство с его негативными последствиями, социальные проблемы, отношения между церковью и обществом, тондракская ересь. В поэме тондракская ересь представлена как форма общественной борьбы. Однако во второй версии автор переосмысливает это обстоятельство: социальная острота уступает место национальной борьбе, освобождению от чужеземного ига, а не только противостоянию церкви и светским правителям.

В отличие от мировоззрения средневекового человека с его ожиданиями конца света и мессианской надеждой, в поэме акцент сделан на идее *человека-спасителя*, воплощенной в образе Смбата Зарехаванци. Понимание времени и пространства также интересно тем, что описывается с точки зрения тондракийцев.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью нового осмысления творчества Ваагна Давтяна, а современность – свежим восприятием содержания поэмы. Научная новизна заключается в сравнении подлинной реальности Средневековья и авторской реальности, отражающей влияние советской идеологии.

### Ներածություն

Վահագն Դավթյանը հաճախ է անդրադարձել հայոց պատմությանը՝ նրա խորքերում փորձելով գտնել իր հարցադրումների պատասխանները, հարցադրումներ, որոնք, ինչ խոսք, ներկային նույնպես վերաբերում էին, արդիական հնչեղություն ունեին հենց իր՝ հեղինակի համար: Այդ առումով «Թոնդրակեցիներ» պոեմը չափազանց կարևոր դեր ունի, քանի որ առաջինն է հայոց պատմությունից քաղված դավթյանական պոեմների մեջ և կատարելության ու հղկման ճանապարհ է անցել հեղինակի նախագաղափարն առավել լավ մարմնավորելու համար: Արդյունքը պոեմի երկու տարբերակներն էին՝ առաջինը 1960, 1961 թվականներին, երկրորդը՝ 1969 թ. լույս տեսած:

Հայոց միջնադարի անիական շրջանը հաճախ է դարձել հայ գեղարվեստական մտքի արտացոլման նյութ: Բազմաառումյաց թագավորության ու մայրաքաղաք Անիի պատմությունը, նրա կործանմանն առնչվող պատմական դրվագները մեկնաբանվել և դեռ մեկնաբանվում են հայ գրողների երկերում: Ուստի՝ զարմանալի չէ, որ այդ նույն ժամանակաշրջանում տեղի ունեցած մի կարևոր իրադարձության՝ թոնդրակյան աղանդավորական շարժմանը միաժամանակ անդրադարձել են և՛ Վահագն Դավթյանը, և՛

Հովհաննես Շիրազը իրենց նույնանուն պոեմներով<sup>1</sup>: Սույն հոդվածի հարցադրման սահմաններից դուրս համարելով երկու պոեմների բովանդակային համեմատությունը և այն համարելով մեկ այլ ուսումնասիրության նյութ՝ միայն նշենք, որ պոեմների գաղափարական ուղղվածությունը չափազանց տարբեր է: Հովհ. Շիրազն իր երկում առավելապես զարգացնում է հայ մատենագիրների խիստ բացասական վերաբերմունքն այդ երևույթի նկատմամբ: Վահագն Դավթյանը հավատում էր հայկական վաղ վերածննդի տեսությանը (Դավթյան, 2017: 56), ինչն արտացոլվել է նաև «Թոնդրակեցիներ» պոեմում: Նրա համար թոնդրակյան աղանդը ռեֆորմացիոն շարժում էր, հասարակական ապստամբություն անարդար կարգերի դեմ, ինչը գեղարվեստորեն մարմնավորվել է «Թոնդրակեցիներ» պոեմում:

### **Կյանքի պատկերը**

Պոեմի առաջին տարբերակն սկսվում է Հայոց աշխարհի հովվերգական պատկերով. գարնանային չքնաղ բնություն, ու այդ բնությունը վայելող Մանազկերտի ու Թոնդրակի բնակիչներ, խաղաղ և արգասաբեր աշխատանք ու հայ գեղջուկի երգը հայոց սարերում: Երբեմն որևէ հեղինակի անդրադարձը պատմությանը վերածվում է սեփական, ըստ ամենայնի, անգույն իրականությունից փախչելու միջոցի, այլ իրականության որոնման, այս դեպքում նաև պատմության մեջ հայրենիքի բուն էությունը գտնելու ձգտման<sup>2</sup>: Վ. Դավթյանի պոեմի առաջին տարբերակի սկսվածքի հովվերգականությունն այդպիսի փախուստ է հիշեցնում, առօրեականությունից պատսպարում անցյալի՝ տվյալ դեպքում հայոց միջնադարի խաղաղության մեջ: Ասվածի օգտին է խոսում նաև Վահագն Դավթյանի պոեմների իր հանգամանակից քննության մեջ Ս. Գրիգորյանի հնչեցրած այն միտքը, որ 1960-1970-ական թվականների խորհրդային գրականության այս հակումը դեպի պատմությունը ստալինյան ծանր շնչից ազատագրումով էր պայմանավորված (Գրիգորյան, 2023: 176):

Պոեմի երկրորդ տարբերակում արդեն Վ. Դավթյանը խուսափել է նման խաղաղությունից և ընտրել միջնադարին առավել բնորոշ, միանգամից տազնապ ու անհանգստություն առաջացնող տեսարան՝ հայ գերիների շարասյունը: Այդ տեսարանին համապատասխան է նաև բնությունը. գարնանը փոխարինել է երաշտային ամառը՝ այրված, շիկացած, գերիշխում է «ամայի» մակդիրը. *ամայի* սարեր են, *ամայի* ճամփա, *ամայի* բլուր<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Հովհ. Շիրազի «Թոնդրակեցիները» պոեմը գրվել է ավելի վաղ՝ 1954 թ., սակայն լույս է տեսել հետմահու՝ 2014 թ.:

<sup>2</sup> Գրականագիտության մեջ երևույթը բնորոշվում է «էսկապիզմ» (անգլերեն escape – «փախչել» բառից) եզրույթով:

<sup>3</sup> Պոեմի երկու տարբերակների սկզբի դրվագներին իր «Վահագն Դավթյան» ուսումնասիրության մեջ անդրադարձել է նաև Ժ. Քալանթարյանը: Գրականգետն ընդգծել է կառուց-

Այսպիսի լուծումն ընթերցողին անմիջապես տեղափոխում է մի ժամանակաշրջան, որում մարդն ապահով չէ, տառապյալ է, իր հայրենիքում՝ ենթակա գերեվարման, ուստի կյանքն արմատապես հեղաբեկելու անհրաժեշտություն ունի: Գերության թեման, որ կարմիր թելի պես անցնում է պոեմի երկու տարբերակներով, արծարծվել է նաև հայոց միջնադարի պատմական վավերագրերում, որոնց քաջ ծանոթ էր Վ. Դավթյանը: 11-րդ դարի պատմիչ Արիստակես Լաստիվերցին իր պատմագրական երկում ամբողջ Հայոց աշխարհն է գերված համարում նկարագրվող ժամանակում. «Ձկնի այս պատմութեանս, ի գալ տարւոյն էր թուականիս մերոյ ամբ հինգհարիւր երեք: Ի նոյն ամիսն եւ ի նոյն քանիս ամսոյն, ուր զառաջին աշխարհս գերի տարան» (Արիստակես Լաստիվերցի, 2012: 580), որ Վ. Գևորգյանի աշխարհաբար թարգմանությամբ հնչում է այսպես. «Այս պատմության հաջորդ տարվա (մեր՝ հինգ հարյուր երեք թվականին) նույն ամսվա նույն օրն էր, երբ մեր չքնաղ աշխարհը գերի տարան» (Արիստակես Լաստիվերցի, 1970: 55):

Գերված լինելու գաղափարը Վ. Դավթյանն ընդգծում է նույնիսկ Մասսին տրված կայուն որոշիչը՝ *Ազատ*-ը, փոխարինելով *գերված* որոշյով. «Միս-Մասիս գերված լյառն ի վար» (Դավթյան բ, 1985: 96): Խորենացիական ոճավորմամբ ստեղծված «Վախ, հայոց աշխարհ, ողբամ ես ըզքեզ, Պակասդ հազար, գերիդ կա ու կա» (Դավթյան բ, 1985: 94) միտքը նույնպես դրա արտահայտությունն է:

Ի վերջո, գերության թեման լավագույնս արտահայտվել է նաև դասերը փնտրող և վշտից խենթացած Սուփանի կերպարով, որի ոչ միայն կենսագրական փաստերը, այլև խոսքը՝ «ճուռ դատավոր», «Ֆալաք» և այլն, հայ միջնադարի բանաստեղծներից Ֆրիկին են հիշեցնում: Այս նմանությունը «Թոնդրակեցիներ»-ին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ նկատում է նաև գրականագետ Վ. Նալբանդյանը՝ Ֆրիկին դիտելով որպես Սուփանի նախատիպը<sup>1</sup>: Սուփանի ինքնահամեմատությունը Հորի հետ, միջնադարի գրական ավանդույթին բնորոշ իրողություն է՝ աստվածաշնչյան վկայակո-

---

վածքի փոփոխությամբ բովանդակության սրության հասնելու միջոցը, որը Վ. Դավթյանը կիրառել է պոեմի երկրորդ տարբերակում. «... «Թոնդրակեցիների» երկրորդ տարբերակը անհամեմատ գեղարվեստական ավելի բարձր որակ է. ասելիքի նպատակասլացության հարցում զգալի դեր է խաղացել պոեմի ծավալի կրճատումը, նախկին 195 էջը դարձել է 112» (Քալանթարյան, 1991: 99):

<sup>1</sup> Նշենք, որ թե՛ հայոց միջնադարի, թե՛ բանաստեղծ Ֆրիկի կյանքի նկատմամբ հետաքրքրվածությունն իր գեղարվեստական ուղիղ արտացոլումն է գտել խորհրդային մեկ այլ բանաստեղծի՝ Մեծ հայրենականում զոհված վաղամեռիկ բանաստեղծ Թաթուլ Հուրյանի «Ֆրիկ» ողբերգության մեջ:

չում, ինչի շնորհիվ Վ. Դավթյանն իր հերոսին օժտում է միջնադարյան աշխարհընկալմամբ և մտածելակերպով (Դավթյան, 1961: 24):

Միմավոն պատմիչի կերպարով երևում է միջնադարյան հեղինակի դժվարին կյանքը: Նա ապրում է վանքի պաղ խցում, ողջ կյանքը մոմի լուսի տակ կքած՝ մատենագրում հայոց պատմությունը և աղոթքով խորհրդածում է իր երկրին բաժին հասած ծանր ճակատագրի մասին: Դավթյանը պոեմի առաջին տարբերակում նրա խոսքը ոճավորում է խորենացիական ողբով, որի սկզբնաղբյուրը, իհարկե, Աստվածաշունչն է: Իր բանաստեղծական նրբագացությամբ նա Միմավոն պատմիչի միջոցով հնչեցնում է միջնադարի խորհրդանիշը դարձած մի արտահայտություն, որը հենց այդ ժամանակի հեղինակներին էր բնութագրում՝ ցույց տալով գրի արժևորումը. «...Որ երբ իմ ձեռքը փտի, դառնա հող,/ Գիրս կմնա ինձ հիշատակող...» (Դավթյան, 1961: 54): Երկրորդ տարբերակում արդեն նա փորձում է թոնդրակյանների և Սմբատ Զարեհավանցու ի հայտ գալու պատճառները գտնել: Իր կրած տառապանքներով, պատմիչներին բնորոշ ողբասացությամբ, աղանդավորության մեջ մեղադրվելու վախերով և անարդար հալածանքով ծերունի Միմավոնը միջնադարյան գործիչների ամենահավաստի կերպավորումն է պոեմում:

Եվ վերջապես, որպես միջնադարյան կյանքի առանձնահատկություն նշենք Մանագկերտի շուկայի տեսարանը: Առաջին տարբերակում յոթերորդ, իսկ երկրորդում գրեթե նույնությամբ պահպանված, սակայն առաջին դարձած գլխում միջնադարյան Հայաստանի շուկան է, որտեղ լավագույնս երևում է ժամանակաշրջանն իր դերային բազմազանությամբ: Մարդկության պատմության այդ հատվածի մասին ուսումնասիրողները համակարծիք են, որ այն թատերային է եւ ծիսականացված (Հովհաննիսյան, 1978: 16): Ասվածը լավ է երևում առաջին տարբերակի տասներորդ՝ վերջին գլխում, որտեղ որպես գործող անձ հանդես են գալիս ծաղրածուն և լարախաղացը: Ծաղրածուն գործառության երկակիություն ունեցող կերպար է՝ երգիծանքի միջոցով ճշմարտությունը հայտնող և դրանով միաժամանակ ներսի (պալատ) ու դրսի (փողոց, հրապարակ, գոեհ) աշխարհներին ծառայող: «Թոնդրակեցիներ» պոեմում ծաղրածուն նաև փիլիսոփա է՝ դեպքերն ամփոփող, ճշմարտությունն ի մի բերող: Նա է, որ նկատում է աշխարհի ծուռ լինելը, և նրանն են խոհերն այն մասին, թե աշխարհը միշտ է այսպես ծուռ եղել, թե՞ ինչ-որ մեկը, այնուամենայնիվ, ծոել է այն: Հետաքրքրական է, որ ծաղրածուի կերպարը՝ որպես միջնադարին բնորոշ գործող անձ, հանդիպում է նաև գրողի մեկ այլ երկում՝ «Ծիրանի ծառ» պոեմում, որտեղ նա կրկին գործողություններին մասնակցում է իր փիլիսոփայական ընդմի-



ջարկումներով (Դավթյան բ, 1985: 189-311 )<sup>1</sup>: Լարախաղացը նույնպես ներկայացված է իր երկակիությամբ. իր խաղով նա թռիչքի մեջ է, այսինքն՝ ուղիղ և փոխաբերական իմաստով վերևում է, բայց և բնորոշվում է որպես չարքի ընկեր. «Դե՛, զարկդ զարկ ու թռի՛ր վեր / Այ փահլևան, չարքի ընկեր» (Դավթյան բ, 1985: 183):

Վ. Դավթյանը միջնադարի պատկերը կերտում է նաև յուրահատուկ լեզվի, միջնադարյան ձևերի կիրառության միջոցով: Այս առումով՝ հիշատակենք Վ. Նալբանդյանի դիտարկումը, ըստ որի՝ պոեմի պատմականության համար կարևոր դեր ունեն միջին հայերենին բնորոշ *իկ, ուկ, եկ* մասնիկներով ոճավորումները, ինչպես նաև անունների ընտրությունը՝ *Դանան, Փոկաս*, Միմավոն, *Ուխտանես* և այլն (Նալբանդյան, 1970: 545, 524): Հավելենք նաև, որ պոեմի երկու տարբերակներում էլ միջնադարի պատկերի ստեղծման մեջ կարևոր դերակատարում ունի ինքը՝ *գրականությունը*, քանի որ այդ պատկերն ստեղծվում է հայրենի, էպոսի ու հեքիաթի, նարեկացիական տաղի, վիպերգի, առասպելի, երգի և նույնիսկ աղոթքի միջոցով: Միջնադարյան արվեստի մեկ այլ ստեղծագործություն՝ մանրանկարը ևս իր մասնակցությունն է ունի Վ. Դավթյանի պատկերային համակարգում: Ահա այդպիսի մի խոսուն դրվագ՝ հագեցած հարուստ գուներանգներով.

Արևն արդար ելնում դանդաղ

Ու մի ճարտար ծաղկողի պես

Վաղորդայնի գունատ ու գորշ մագաղաթին

Արշալույս է ծաղկում ահա:

Արևելյան կողմն աշխարհի որդան կարմիր է նա ներկում,

Լերանց ձյունոտ գլուխներին լուսապսակ դնում սրբի,

Լույծ ոսկի է քսում դանդաղ բարդիների տերևներին

Եվ ջրերին լաջվարդ փռում: (Դավթյան բ, 1985: 150)

Պոեմում Միջնադարը ճանաչելու միջոց է նաև սիրո պատկերումը, և մի դեպքում անհավասար սիրո դրաման է՝ Սմբատի և իշխանադուստր Փառանձեմի միջև, մեկ այլ դեպքում՝ Տիրայր արեղայի արգելված զգացմունքներն են Սոփիի նկատմամբ: Այդպիսով՝ սերը դառնում է հասարակական արատները բացահայտելու միջոց, իսկ սիրո ազատության խչընդոտումը՝ մեծագույն մեղանչում կյանքի աստվածադիր օրենքների դեմ, որոնց, ի դեպ, հավատում են նաև թոնդրակյանները:

<sup>1</sup> Վ. Դավթյանի «Ծիրանի ծառ» դրամային և Ծաղրածուի կերպարի վերաբերյալ անդրադարձը տե՛ս Լ. Մեյրանյանի «Ալքիմիական փոխակերպման» գաղափարագեղագիտական համակարգը Վահագն Դավթյանի «Ծիրանի ծառ» պիեսում» հոդվածը (Գրականագիտական հանդես ա, 2024: 79-103).

### **Թոնդրակյան աղանդի ընկալումը**

Ի տարբերություն միջնադարը փոթորկած երկու՝ պավլիկյան և թոնդրակյան աղանդներին հայ միջնադարյան մատենագիրների տված բացասական գնահատականին՝ խորհրդային պատմագրության մեջ տարածված էր դրանք որպես հուժկու հասարակական շարժումներ դիտելը, այն համարելը շահագործվող դասակարգի պայքար շահագործող դասակարգի դեմ, ըմբոստություն անհավասարության և անարդարության հանդեպ, պայքար եկեղեցական օրենքների բարեկարգման համար: Այսպիսի ընկալումն այն նախնական ցուցիչն է, որ միջնադարի պատկերը որևէ երկում առավել կամ պակաս հավաստի կամ ճշմարտացի կարող է դարձնել: Վ. Դավթյանի պոեմի երկու տարբերակներում թոնդրակյան աղանդն ընկալվում է որպես սոցիալական պայքար, և հատկապես առաջինում շեշտվում է նրանց՝ պավլիկյանների հետևորդ լինելու փաստը: Հետագայում բանաստեղծը վերանայում է այս հանգամանքը, և երկրորդ տարբերակում սոցիալական սրությունը փոխարինվում է ազգային պայքարի, օտարի լծից ազատագրվելու և ոչ թե միայն և ընդդեմ եկեղեցու և աշխարհիկ տերերի դեմ պայքարի: Այդու պահպանվում է երկու շարժումների հերոսականացված ընկալումը, և իրենց քաջությամբ և այլ արժանիքներով պոեմում (երկու տարբերակներում) գերազնահատված են թե՛ պավլիկյանները, թե՛ թոնդրակյանները: Եվ ճիշտ է նկատում Դ. Գասպարյանը, որ «պոեմում կարևորը ոչ թե աղանդի պատմությունն է, այլ գեղարվեստական պատումի մեջ ներքաշված պատմական մթնոլորտի ստեղծումը, այդ մթնոլորտի մեջ գործող հերոսների նկարագրությունը» (Գասպարյան, 2007: 216):

Ընթերցողին գայթակղությունից զերծ պահելու համար աղանդի վերաբերյալ մանրամասն տեղեկություններ չհաղորդելը միջնադարյան գործիչների պայքարի միջոցներից մեկն էր: 8-րդ դարում Հայոց կաթողիկոս ս. Հովհանն Ծանեցին իր «Ընդդեմ պաղիկեանց» ճառում և Հայոց Եկեղեցու կանոններում պահանջում է խոսքի չբռնվել աղանդավորների հետ՝ նրանց խոսքերի որոգայթներից խուսափելու համար կամ կարողանալ հաղթել խոսքով<sup>1</sup>: Հետագայում նույն պատճառով պատմիչ Արիստակես Լաստիվերցին զգուշանում է թոնդրակյանների տեսությունը մեկնաբանելուց: Զգուշանալու և զգուշացնելու նմանատիպ դեպքեր կան նաև օտար աղբյուրներում: Սա

---

<sup>1</sup> Կարծում ենք՝ պատահական չէ, որ պոեմում Ծումբա վանքի վանահոր կերպարում շատ զծեր հիշեցնում են Հովհանն Ծանեցուն: Վանահայրը խիստ զգուշանում է Սմբատի խոսքի գորությունից և տազնապում է աղանդի բերած անմիաբանությունից: Որոշ հանգամանքներ, ինչպես մորուքը ոսկեփոշով օժելը և այլ արտաքին շքեղություններ ևս Օձնեցու մասին են վկայում:

միաժամանակ ցույց է տալիս միջնադարում խոսքի ու գրի կարևորումը, նրանց չափազանց մեծ նշանակություն տալը, ուժի գիտակցումը:

Այն քիչ տեղեկությունները, որ մեզ հասել են միջնադարյան մատենագիրներից՝ Ստեփանոս Տարոնեցի Ասողիկից, Անանիա Նարեկացուց, Գրիգոր Նարեկացուց, Գրիգոր Մագիստրոսից, Արիստակես Լաստիվերցուց, գրեթե ոչինչ չեն ասում թոնդրակյան աղանդի բուն էության մասին: Արիստակես Լաստիվերցին իր «Պատմութեան» 22 և 23-րդ գլուխներում է խոսում այս աղանդի մասին՝ վիպականորեն պատմելով և «չպատմելով» նրանց «մծղնէ գործի» մասին, և միայն տողերի արանքում է ընթերցվածը տեղեկույթ դառնում: Ուստի՝ Վահագն Դավթյանն այդ ամենից իր ընթերցվածքն ունի:

Թոնդրակյան աղանդի ընկալման մեջ կարևոր է անդրադառնալ առաջնորդի՝ Սմբատ Զարեհավանցու կերպարակերտմանը: Բացի առինքնող արտաքինից՝ Սմբատն օժտված է նաև գրավիչ խոսքով, մարդկանց ոչ միայն գործով, այլև բոցաշունչ խոսքով առաջնորդելու ունակությամբ: Նա վստահ է իր ճշմարտացիության մեջ, պատահական չէ, որ նրան վերագրվող գիրքը կոչվում է «Բանք ճշմարտության»: Նա է այն վտանգավոր զրուցակիցը, որը կարող է հենց միայն խոսքով նորանոր կողմնակիցներ նվաճել:

Միջնադարյան քրիստոնեական մշակույթի առանձնահատկություններին մեկն այն էր, որ Քրիստոսի անձը մեծ ազդեցություն ուներ կերպարակերտման հանգամանքի վրա (Ավդալբեգյան, 1971: 32)<sup>1</sup>: Վ. Դավթյանը չի անտեսել այդ փաստը Զարեհավանցու կերպարը կերտելիս: Ընդ որում՝ Սմբատն օժտված է Քրիստոսի խստապահանջ և անհանդուրժող գծերով, այլ ոչ թե հեզ է, ներող ու համբերող: Իհարկե, այս նմանությունը որոշակի ըմբոստության նրբերանգներ է պարունակում, երբ Աստված մարդու մեջ է փնտրվում: Մակայն սա քրիստոնեական իմաստով Աստծու մարդեղացումը չէ, այլ՝ վերածվում է յուրօրինակ աստվածամերժության:

Ինչևէ, Զարեհավանցու փրկչական դերի կերպավորումն իրական հիմքեր ունի: Ս. Գրիգորյանը պոեմում Սմբատ Զարեհավանցու կերպարի նույնացումը Քրիստոսի հետ մեկնաբանում է Ե. Տեր-Մինասյանի հիշատակած այն փաստով, որ թոնդրակեցիներն իրոք իրենց առաջնորդին այդպես են ընկալել (Գրիգորյան Ս., 2021: 177): Համենայն դեպս արտաքին բարեմասնություններից զատ՝ Սմբատը օժտված է նաև ոգեղեն ուժով և ազնվությ-

---

<sup>1</sup> Այս մասին Ս. Ավդալբեգյանը գրում է. «Միջնադարյան մտայնության առանցքը կազմող Քրիստոսն ինքնին մի իդեա է, միջնադարյան հայեցակետով կերտված գեղարվեստական մի ընդհանրացում, ժամանակի առումով մի դրական կերպար, որ սերնդեսերունդ, ազգից ազգ իբրև կատարելություն իշխել է մարդկանց վրա և բավարարել միջնադարի մարդու գեղագիտական պահանջմունքները»:

յամբ և իր առինքնող բնույթով նույնպես գրավում է մարդկանց: Մեկնաբանելով Սմբատ Չարեհավանցու կերպարի՝ որպես փրկչի ընկալումը՝ Ժ. Քալանթարյանը գրում է. «Բնական է, որ միջնադարում Չարեհավանցու երևան գալն ըմբռնվում է իբրև մի նոր փրկչի՝ Մեսիայի գալուստ, և ժողովուրդը հավաքվում է նրա շուրջը՝ նրա անձի մեջ տեսնելով ոչ սովորական արարածի: Միջնադարյան մարդու մտածողության մեջ նոր գաղափարախոսությունը կապվում է նոր փրկչի կամ նոր առաքյալի հետ, քանի որ սովորական մարդը չէր կարող սովորականից դուրս, կյանքը հեղաշրջող գաղափարներ ունենալ և մանավանդ քարոզել» (Քալանթարյան, 2005: 101):

Իսկ ի՞նչ էր, այնուամենայնիվ, քարոզում Չարեհավանցին, որ մարդիկ հետևում էին նրան: Ըստ պոեմի վարկածի՝ նա մարդկանց դժոխքի գոյություն չունենալն էր բացատրում, և համոզում էր, որ դրախտն այստեղ է՝ երկրի վրա: Հետաքրքիր է, որ հայրենի եզերքի այս նույնացումը դրախտի հետ Վ. Դավթյանը կրկին քաղում է մեր պատմագրությունից, որի հեղինակները հոգևորականներ էին, և երկրային «տնկախիտ դրախտի» պատկերներով աստվածապարզ հայրենի եզերքի գաղափարն էին սերմանում, ոչ թե համոզում հանդերձյալ կյանքի բացակայությունը:

Համաձայնելով այն դիտարկումների հետ, որ Սմբատ Չարեհավանցին պոեմի ժողովրդական ընկալումներում ունի նաև էպոսային և դիցաբանական գծեր (Գրիգորյան, 2021: 178)՝ հավելենք, որ նրա կերպարում Վ. Դավթյանը, այնուամենայնիվ, չի կարողացել խուսափել որոշակի մոդեռնիզացիայից և նրան օժտել է հեղափոխական գործիչներին բնորոշ գծերով: Գուցե կերպարի այդ ռոմանտիկացումն է պատճառը, որ պոեմի առաջին տարբերակում նա բնորոշվում է, ինչպես Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծության հերոսը, որը, ինչպես գիտենք, «Երկներ երկին»-ի ոճավորումներով է ստեղծված: Վ. Դավթյանը միաժամանակ գործածում է և՛ հայոց ամենահին բանաստեղծությունն ու ռազմի աստծու կերպարը, և՛ միջնադարյան բանահյուսության նմուշներից, որոնցում ժողովրդական մտածողությանը բնորոշ հանճարեղ պարզությամբ կերտված փրկչական կերպարներ կան: Օրինակ՝ «Արորն ու տատրակը» հայտնի բանաստեղծությունը, որում հուսահատված տատրակին արորն ապրելու հույս է ներշնչում, մինչ գարնան տաք քամիների վերադարձը:

### **Ժամանակի և տարածության ընկալումը**

**ա. Ժամանակը** Միջնադարյան մատենագիրների երկերում արտացոլված հազարամյակի մտածողությունը՝ Քրիստոսի երկրող գալստյան սպասումն ու աշխարհի վախճանի, կործանման մասին Հովհաննես Կոզեմի տեսությունը նույնպես տեղ են գտել պոեմում՝ դառնալով ժամանակի ընկալման ցուցիչներ: Սպասումը Փրկչի գալստին կամ աշխարհի ավարտի կան-

խագուշակումը չէր կարող իր ազդեցությունը չունենալ մարդկանց գործողությունների վրա: Ընդ որում, բնության զանազան նշանները չարի կանխագուշակ էին դառնում մարդկանց համար: Մեզ հասած մատենագրական տեղեկություններով 1030-1037 թթ. տեղի ունեցած արևի խավարման հետևանքով հայ իշխանները Հովհաննես-Սմբատ թագավորի և Պետրոս կաթողիկոսի կարգադրությամբ հավաքվում են՝ տոմարագետ և մեկնիչ Հովհաննես Տարոնեցի վարդապետից լսելու այդ երևույթի մեկնությունը (Մատենագիրք Հայոց, 2012: 25): Պատմիչ Արիստակես վարդապետը նույնպես իր պատմության գլուխներից մեկում խոսում է արևի խավարման մասին: «...Արեգակը խավարեց Արաց ամսի ուրբաթ օրը, ճաշից հետո, մեր թվականի չորս հարյուր ութսուներկու տարում: Գիտուններից շատերն այդ տեսնելով կարծեցին, թե այդ օրը Նեռը պիտի ծնվի, կամ մեծամեծ փորձանքներ պիտի գան: Այդ իսկապես էլ կատարվեց մեր օրերում, ինչպես սույն պատմությունը հետզհետե ցույց կտա մեզ. մեր աչքերով տեսանք Աստծու բարկության հարվածները և անսովոր պատուհասը, որ եկավ Հայոց աշխարհի վրա մեր մեղքերի պատճառով» (Արիստակես Լաստիվերցի, 1970: 25):

Վահագն Դավթյանը՝ որպես 20-րդ դարի ստեղծագործող, չունի հայ ազգի մեղավորության ընկալում, ուստի նրա հերոսներն սպասում են ոչ թե Նեռին, այլ փրկչի:

Ու թեպետ պոեմում նկարագրվող դեպքերը դրանից առավել վաղ են տեղի ունեցել (9-րդ դար), սակայն երկրորդ տարբերակում Վ. Դավթյանն իր բնագրի մեջ ներառում է նաև հայոց պատմագրությունից վերցրած մի պատմություն ևս՝ վայոյի մարդու պատմությունը (11-րդ դար): Ընդ որում, այդ *վայոյ* կարճատև չէ. պարզվում է այս մարդն արդեն քսան տարի է, ինչ ուրիշ ոչ մի բառ չի արտաբերել: Հիշենք, որ նա անցել էր Ապահունիք, Հարք, Մանանաղի գավառներով և եկել էր բնակվելու Եկեղյաց գավառում: Իսկ ինչպես գիտենք, վերոնշյալ գավառները թոնդրակյանների բնակատեղիներն էին (Բարթիկյան, 2002: 287)<sup>1</sup>: Սպասվող դժբախտությունների կանխասացությունն Արիստակես Լաստիվերցին զուգահեռի մեջ է դնում Եվսեբիոս Կեսարացու «Եկեղեցական պատմության» նմանատիպ դրվագի հետ: Սա միջնադարի պատմագրական ավանդույթին բնորոշ իրողություն էր. սեփական նկարագրություններն Աստվածաշնչի կամ սուրբգրային պատմությունների հետ զուգահեռելը, հատկապես Երուսաղեմում տեղի ունեցածի կրկնօրինակը գտնել նաև իր իրականության մեջ: Վահագն Դավթյանը

<sup>1</sup> Հ. Բարթիկյանը, «աշխարհագրական բավական լայն տեղանք առանձնացնելով թոնդրակյան շարժման համար Հայաստանում, տեղագրական այս թվարկումների հավելում է նաև Վասպուրականը, Շիրակն ու Այրարատը, ենթադրում թոնդրակյանների տարածվածությունն անգամ Սյունիքում:

յանն այդ դրվագը գործածում է արդեն առանց վերոնշյալ միջբնագրայնության, սուսկ որպես բանդագուշանք՝ խաչված Սմբատ Զարեհավանցու նկատմամբ անարդարություն գործելու պատճառով:

**բ. Տարածությունը** Պոեմի դեպքերը հիմնականում զարգանում են Մանազկերտ քաղաքում, որը Բագրատունյաց ժամանակաշրջանի նշանավոր քաղաքներից էր, ինչպես նաև Թոնդրակ կոչվող բնակավայրում: Արիստակես Լաստիվերցին 11-րդ դարի դեպքերը նկարագրող իր Պատմության մեջ պատկերում է Մանազկերտ քաղաքի հերոսական դիմադրությունը սելջուկ-թուրքերին, իսկ հետո՝ նրա մոտակայքում տեղի ունեցած ճակատամարտն է արձանագրում, որում քրիստոնյա Արևելքը՝ ի դեմս Բյուզանդական կայսրության, պարտություն է կրում սելջուկներից՝ նախանշելով հզոր կայսրության կործանումը: Սակայն քաղաքը նշանավոր էր 8-րդ դարում այնտեղ տեղի ունեցած եկեղեցական ժողովով, որում հայոց հայրապետ Հովհան Գ. Օձնեցու ջանքերով օրինականացվել էին հայ եկեղեցու շատ ծիսա-իրավական գործառություններ (տե՛ս ԻԷ. և ԻԸ. կանոնները, ինչպես նաև «Ընդդեմ պողիկեանց» ճառը (Վարդանյան, 2004: 22)):

Վահագն Դավթյանը լավ էր տիրապետում այս բոլոր փաստերին. այդ մասին վկայում են պոեմի երկու տարբերակները՝ իրենց բովանդակային հարստությամբ: Վահագն Դավթյանի պոեմներին նվիրված իր հանգամանալից ուսումնասիրության մեջ Ս. Գրիգորյանը ևս ընդգծում է բանաստեղծի այդ քաջատեղակությունը փաստերին: «Թե՛ դիպաշարային կառուցումների, թե՛ գաղափարական զննումների մեջ պոեմը հենց սկզբից ցուցաբերում էր զարմանալի հակում դեպի շատ լավ յուրացված պատմական և բնագրային բազմատեսակ առատ փաստերի նախնական, անաղարտ վիճակ», - գրում է նա (Գրիգորյան, 2021: 169): Փաստերին տիրապետելով հանդերձ՝ Վ. Դավթյանը՝ որպես գեղագետ, դրանք փորձում է տեսնել հակառակ կողմից և ամեն ինչ ցույց է տալիս թոնդրակցիների դիտանկյունից, նրանց հայացքով, հետևաբար՝ փոխակերպված: Օրինակ՝ Երկու տարբերակներում էլ կա վանքի համեմատությունը բերդի հետ, որը տվյալ դեպքում չարի, անազատության իմաստակիր է, մինչդեռ եկեղեցին ունի պատսպարելու գործառույթ: Պարզ է, որ այստեղ այդ գործառույթը շատ դրվագներում հակառակի է փոխված:

Մեկ այլ դրվագում վանքը, որը միջնադարյան մարդու ընկալումներում սրբազան տարածք է, երկնայինի մի կտոր երկրի վրա, պատկերված է իր «ոչ անհրաժեշտ»՝ թոնդրակյանական ընկալմամբ, այսինքն՝ ավերված նրանց ձեռամբ կամ ավերման ենթակա:

Պոեմում միջնադարյան Հայաստանի բարեշեն ու վաճառաշահ կենտրոն լինելը, իր ժամանակի համար հարուստ ու հայտնի քաղաքներ ունե-

նալը Վահագն Դավթյանը հմտորեն պատկերել է ճանապարհների միջոցով: «Հայոց աշխարհում հազար արահետ, Հայոց աշխարհում հազար ճանապարհ, Եվ այս մեկն ահա քարավանի հետ Գալիս է հոգնած,/ Գալիս է հեռասպառ,/ Գալիս է ծարավ,/ Մտնում Մանազկերտ» (Դավթյան բ, 1985: 93):

Իհարկե, Վ. Դավթյանը չէր կարող անտարբեր անցնել *Թոնդրակ* տեղանվան նկատմամբ, և երկու տարբերակներում էլ այն համեմատված է վառվող թոնրի ակի հետ: Կրակի բովի այս փոխաբերությունը, իհարկե, պայքարն է, կռիվն ու ընդվզումը, սակայն Սմբատին տրված այն բնորոշումը, թե «Եկել է դժոխքը քանդի» (Դավթյան բ, 1985: 97), նախ կապվում է սուրբգրային այն դրվագ հետ, որ Քրիստոս խաչվելուց և հոգին Աստծուն ավանդելուց հետո եղավ դժոխքում, ավերեց դժոխքը և ազատեց մինչ այդ այնտեղ եղողներին<sup>1</sup>: Հավելենք նաև, որ Հայկական լեռնաշխարհի Ծաղկանց լեռնաշղթայում կա Թոնդրակ անունով լեռնագագաթ. այն գործող հրաբուխ է: Անվան համընկնումը Մեծ Հայքի Տուրուբերան աշխարհի համանուն գյուղի հետ (Հակոբյան և այլք բ, 1986: 469-470) Դավթյանի երկում գեղարվեստական բնորոշում է ստացել. «Ինչպես մի հսկա ու թեժ թոնրի մեջ / Այդ լեռան կրծքում կրակ կա անշեջ: / Ականջ դիր հապա, նա խուլ մոնչում, / Հնում է ասես, ծանրորեն շնչում / Ու թվում է թե պիտի տրաքի...» (Դավթյան, 1961: 109):

### **Եզրակացություն**

«Թոնդրակեցիներ»-ի առաջին տարբերակում միջնադարի պատկերը շատ բաներով տարբերվում է երկրորդից, թեպետ նույնն են կերպարային համակարգը և ասելիքի հիմնական ուղղվածությունը: Նախ՝ առաջին տարբերակում պոեմը գրված է որպես պիես, մինչդեռ երկրորդ տարբերակն արդեն չունի պիեսի այդ դերային բաժանումը, որի շնորհիվ ասելիքն արագություն և դրամատիկ լարվածություն է ձեռք բերել: Կարելի է ասել, որ առաջին տարբերակի պատմվող նկարագրական միջնադարը (անկախ պոեմի *պատմադրամատիկ* բնորոշումից), երկրորդ տարբերակում վերածվել է առավելապես գործող և բուռն զգացումներով ապրող միջնադարի: Այդ է պատճառը նաև, որ կենտրոնական պատկերը դարձել է շուկան, որն առաջին տարբերակում պոեմի վերջում է նկարագրվում, մինչդեռ երկրորդ տարբերակում կա գործողությունների թե՛ սկզբում, թե՛ վերջում: Արևելյան գույներով հագեցած այդ վայրը, որտեղ անգամ պոլինձը ոսկու վերածելու խոստումներ են տրվում, այնքան էլ ուրախ վայր չէ, քանի որ նաև գերեվաճառ է: Այդուհանդերձ՝ շուկան է պոեմում միջնադարի ամենից բնորոշ և

<sup>1</sup> Իսկ ժողովրդական ավանդությունը այրվող թեժ թոնիրը համարում է դժոխքի խորհրդանիշը, նրա մեջ թխվող լավաշը դժոխք իջնող Քրիստոսն է:

կենդանի պատկերն ստեղծում: Մնացյալ պատկերները, որոնք նույնպես կերտված են բանաստեղծական վարպետությամբ, ծնված են հայ գրականությունից, թեև դրանով որևէ կերպ չի խամրում նրանց արժեքն ու հմայքը: Թոնդրակյան աղանդը պատկերված է աշխարհը հեղաբեկելու դիրքերից և Սմբատ Ջարեհավանցու կերպարով առավելապես արտահայտում է մարդկանց՝ արդարության հասնելու տենչը: Թոնդրակյանները սիրո և ազատության համար մեռնելու պատրաստ հավաքական ամբողջությունն են, որոնք Աստծուն հավատում են այդ դիրքերից:

### Գրականության ցանկ

1. **Ավդալբեգյան Մ.**, Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, 300 էջ:
2. **Արիստակես Լաստիվերցի**, Պատմություն, Ե., «Հայաստան», 1971, 156 էջ:
3. **Արիստակես Լաստիվերցի**, Պատմություն, Մատենագիրք Հայոց, հտ. ԺԶ., Ե., ԵՊՀ հրատ., 2012, 1122 էջ:
4. **Բարթիկյան Հ.**, Движение тондракитов в Византии, Հայ-բյուզանդական հետազոտություններ, Ե., ԵՊՀ հրատ., հտ. II, 2002, 936 էջ:
5. **Գասպարյան Դ.**, Վահագն Դավթյան. Կյանքը և ստեղծագործությունը, Ե., Կրթության ազգային ինստիտուտ, 2007, 376 էջ:
6. **Գրիգորյան Ս.**, Բանահյուսական ավանդույթը Վահագն Դավթյանի պոեմներում, Բանասիրություն եւ բանավեճ, Ե., «Զանգակ-97», 2002, 240 էջ:
7. **Գրիգորյան Ս.**, Վահագն Դավթյանի պոեմները, Ե., Արմավ, 2021, 460 էջ:
8. **Դավթյան Վ.**, Թոնդրակեցիներ, Ե., Հայպետհրատ, 1961, 196 էջ:
9. **Դավթյան Վ.**, Երկեր երկու հատորով, հտ. 2., Ե., Սովետ. գրող, 1985, 424 էջ:
10. **Դավթյան Վ.**, Համառոտ պատմություն հայոց, Ե., ՎՄՎ-պրինտ, 2017, 111 էջ:
11. **Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ.**, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հտ. 2., Ե., ԵՊՀ հրատ., 1988, 991 էջ:
12. **Հովհաննիսյան Հ.**, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978, 355 էջ:
13. **Հուրյան Թ.**, Ֆրիկ (պատմական դրամա 5 գործողությամբ՝ 11 պատկերով), Ե., Հայպետհրատ, 1945:
14. **Նալբանդյան Վ.**, Գրողը և պատմությունը, Ե., «Հայաստան» հրատ., 1970, 552 էջ:
15. **Սեյրանյան Լ.**, Ալբիսիական փոխակերպման գաղափարագեղագիտական համակարգը Վահագն Դավթյանի «Ծիրանի ծառ» պիեսում, Գրականագիտական հանդես, թ. 1, Ե., 2024, էջ 79-103:
16. **Վարդանյան Վ.**, Հայ Եկեղեցու պետաիրավական և գաղափարական շահերի պաշտպանությունը Հովհաննես Գ. Օձնեցու կողմից, «Ս. Հովհան Գ. Օձնեցի հայրապետը և իր ժամանակը», 2003, հունիսի 3-5, Հաղպատի վանք, Ս. Էջմիածին, 2004, 144 էջ:
17. **Տեր-Մինասյան Ե.**, Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմությունից, Ե., 1968, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 238 էջ:



18. **Հովհ. Շիրազ**, Թոնդրակեցիները, Ե., «Հայրապետ», 2014:
19. **Քալանթարյան Ճ.**, Վահագն Դավթյան, Ե., ԵՂՀ հրատ., 1991, 164 էջ:
20. **Քալանթարյան Ճ.**, Քրիստոնեական թեմաներն ու խորհրդանիշները Վահագն Դավթյանի պոեզիայում, «Անցողիկն ու հավիտենականը: Վահագն Դավթյանի հիշատակին», Ե., Դավ, 2005, 527 էջ:

#### References

1. **Avdalbegyan M.**, Hay gegharvestakan ard'aki skzbnavorumy'[Origins of Armenian Artistic Prose], E., HSSH GA hrat., 1971, 300 e'j:
2. **Aristakes Lastiverci**, Patmowt'yun [History], E., «Hayastan» hrat., 1971, 156 e'j:
3. **Aristakes Lastiverci**, Patmowt'iwn [History], Matenagirq Hayoc, ht. 16, E., EPH hrat., 2012, 1122 e'j:
4. **Bart'ikyan H.**, Движение тондракитов в Византии, Hay-byuzandakan hetazotowt'yunner [Armenian-Byzantine Studies], E., EPH hrat., ht. II, 2002, 936 e'j:
5. **Gasparyan D.**, Vahagn Davt'yan. Kyanqy' ev steghc'agorc'ut'yuny' [Vahagn Davtyan: Life and Work], E., Krt'ut'yan azgayin institut, 2007, 376 e'j:
6. **Grigoryan S.**, Banahyusakan avanduyt'y' Vahagn Davt'yani poemnerum, Banasirut'yun ev banavetw, E., «Zangak-97», 2002, 240 e'j:
7. **Grigoryan S.**, Vahagn Davt'yani poemnery' [Vahagn Davtyan's Poems], E., Armav, 2021, 460 e'j:
8. **Davt'yan V.**, T'on Drakeciner [Tondraketzis], E., Haypethrat, 1961, 196 e'j:
9. **Davt'yan V.**, Erker erku hatorov [Collected Works in Two Volumes], ht. 2., E., Sovet. grogh, 1985, 424 e'j:
10. **Davt'yan V.**, Hamar'ot patmut'yun hayoc [A Concise History of the Armenians], E., VMV-print, 2017, 111 e'j:
11. **Hakobyan T'.**, Meliq-Baxshyan St., Barseghyan H., Hayastani ev harakic shrjanneri teghanunneri bar'aran [Dictionary of Place Names of Armenia and Adjacent Regions], ht. 2., E., EPH hrat., 1988, 991 e'j:
12. **Hovhannisyan H.**, T'atrony' mijnadaryan Hayastanum [The Theater in Medieval Armenia], E., HSSH GA hrat., 1978, 355 e'j:
13. **Huryan T'.**, Frik (patmakan drama 5 gorc'oghut'yamb` 11 patkerov) [Frik], E., Haypethrat, 1945:
14. **Nalbandyan V.**, Groghy' ev patmut'yuny' [The Writer and History], E., «Hayastan» hrat., 1970, 552 e'j:
15. **Seyranyan L.**, Alqimiakan p'oxakerpman gaghap'arageghagitakan hamakargy' Vahagn Davt'yani «C'irani c'ar» piesum [The Alchemical Transformation Aesthetic System in Vahagn Davtyan's Play 'The Apricot Tree'], Grakanagitakan hands [Literary jurnal], t. 1, E., 2024, e'j 79-103:
16. **Vardanyan V.**, Hay Ekeghecu petairavakan ev gaghap'arakan shaheri pashtpanut'yuny' Hovhannes G. O'd'necu koghmic // S. Hovhan G. O'd'neci hayrapety' ev ir jhamanaky', 2003, hunisi 3-5, Haghpati vanq, S. E'jmiac'in [The Protection of the Ecclesiastical and Ideological Interests of the Armenian Church by Hovhannes V. Otsketsi, 'St. Hovhannes V. Otsketsi Catholicos and His Time,' June 3-5, 2003, Haghpat Monastery, Etchmiadzin], 2004, 144 e'j:

17. **Ter-Minasyan E.**, Mijnadaryan aghandneri c'agman ev zargacman patmut'yunic [The History of the Origin and Development of Medieval Heresies], E., 1968, HSSH GA hrat., 238 e'j:
18. **Hovh. Shiraz**, T'ondrakecinery'[The Tondraketzis], E., «Hayrapet», 2014:
19. **Qalant'aryan Jh.**, Vahagn Davt'yan [Vahagn Davtyan], E., EPH hrat., 1991, 164 e'j:
20. **Qalant'aryan Jh.**, Qristoneakan t'emanern u xorhrdanishnery' Vahagn Davt'yani poeziayum, «Ancoghikn u havitenakany': Vahagn Davt'yani hishatakin» [The theme of Christianity and Christian symbols in Vahagn Davtyan's poetry, " The Transitory and the Eternal: In Memory of Vahagn Davtyan"], E., Dall, 2005, 527 e'j:

**Լուսինե Վարդանյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԳՄԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ հին և միջնադարյան գրականության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Գրականգիտական հանդեսի խմբագիր:

Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը ընդգրկում է հայ և համաշխարհային միջնադարյան գրականությունը, ընդհանրապես գրականության պատմության և տեսության հարցեր, ինչպես նաև արդի գրականությունն ու նրա արժևորումը: Հեղինակ է երկու տասնյակից ավել հոդվածների, որոնք տպագրվել են գիտական մամուլում և ժողովածուներում: Հեղինակել է «Արիստակես Լաստիվերցու «Պատմութիւն»-ը. գրականագիտական վերլուծություն» մենագրությունը, խմբագրել գիտական ձեռնարկներ և ժողովածուներ:

ORCID ID: 0009-0001-9731-7033  
lusinevardanyan@litinst.sci.am

**Lusine Vardanyan** – PHD in Philology, Senior Researcher at the Department of Ancient and Medieval Armenian Literature, Institute of Literature after M. Abeghyan of the NAS RA, Editor of the *Literary Journal*.

Her research interests include Armenian and world medieval literature, issues related to the history and theory of literature, as well as contemporary literature and its evaluation. She is the author of over 20 articles published in academic journals and collections. Vardanyan has written the monograph “*Aristakes Lastivertsi’s “History”: A Literary Analysis*” and has edited academic manuals and collections.

ORCID ID: 0009-0001-9731-7033  
lusinevardanyan@litinst.sci.am

**Лусине Варданян** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела древней и средневековой армянской литературы Института литературы имени М. Абегамяна НАН РА, редактор *Журнала литературоведения*.

Круг её научных интересов включает армянскую и мировую средневековую литературу, вопросы истории и теории литературы, а также современную литературу и её оценку. Автор более 20 статей, опубликованных в научных изданиях и сборниках. Лусине Варданян является автором монографии «*История*» *Аристакеса Ластиверци: литературоведческий анализ*, а также редактором научных пособий и сборников.

ORCID ID: 0009-0001-9731-7033  
lusinevardanyan@litinst.sci.am

# ՄՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

*Նաիրա Բալայան*

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ*

*ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ*

*ORCID ID: 0000-0003-3530-3434*

*nairamelsiki@gmail.com*

*DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-179*

## ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆ, ՏՈՒՆ, ՀԱՎԱՏ. ԷԴՈՒԱՐԴ ՊՈՅԱՃՅԱՆԻ «ՀՈՂԸ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ\*

*Բանալի բառեր - Այնճար, տարածական տեղախախտում, տարագիր գրող, իմագալոգիական սկզբունք, յուրային և օտար, խորհրդանշան:*

Հոդվածի քննության նյութը լիբանանահայ գաղթօջախի բանաստեղծ, արձակագիր Էդուարդ Պոյաճյանի «Հողը» (1948) ժողովածուն է: Պոյաճյանի արձակի պատումում տարագրությունն է՝ կորույսյալ հայրենիքի ողբերգության, հայրենակիցների՝ ազգային արմատներից կտրված լինելու համատեքստում: Այն գեղարվեստորեն կառուցված է Մուսա լեռան հերոսական ժողովրդի բնագաղթի և Լիբանանի Այնճար գյուղաքաղաքի հիմնադրման պատմական ողիսականի շուրջ: Խորհրդային Հայաստանում Պոյաճյանի գրականության արգելանքով պայմանավորված նրա գրական ժառանգությունը սկսվել է մասամբ քննվել 1990-ականներից. դեռ լայն ուսումնասիրված չէ հատկապես հոդվածի նյութ ծառայող այս ժողովածուն:

Հոդվածը բաժանված է երեք ենթամասերի, որոնցում քննվում են Պոյաճյանի ժողովածուի տարածական և ժամանակային հատույթներում տառապելով գոյատևող տարագիր հայերի գեղարվեստականացված կերպարները: Առաջին մասում Այնճար տեղափոխման համապատկերում ցույց է տրվում տարագիր գրողի՝ որպես իր հայրենիքի ու նրա մարդկանց ցավերի գեղարվեստական վավերագրողի ինքնակայացման բնույթը: Երկրորդ մասում իմագալոգիական և հերմենևտիկական սկզբունքներով վերլուծվում են պատմվածքների՝ յուրային և օտար հակադրության տարածական լոկուսները, որոնցում դրսևորվում են արմատագուրկ, օտար տարածքում հայտնված մուսալեռցիները: Առաջադրվում է Այնճարի և Մուսա լեռան գյուղի միջև «crossing the shadow-line» (հատման ստվերային սահման) հանդիսացող հայրենիքի լոկուսը, որում հայտնվելը փոփոխություն է դրդում հերոսներին՝ ողբերգակացնելով նրանց գոյությունը: Հոդվածի երրորդ ենթավերնագրի ներքո ներկայացվում է Պոյաճյանի ժողովածուի՝ յուրայինի և օտարի հակադրության խորհրդանշանները: Պարզաբանվում է օտարի՝ արքետիպային տիպ հանդիսացող թուրքի և յուրայինի՝ հայի հակասությունը, որի սահմաններում հստակվում է «Հողը» ժողովածուի հայի դավանած արժեքների սիմվոլիկան: Այն երևան է

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 19.10.2024 թ.:

գալիս գրեթե բոլոր պատմվածքներում, որոնցում հավատը, ազգային ինքնասիրությունը, հողը, տունը, ծառը և անգամ տնային առարկաները՝ որպես դավանած արժեքներ, խորհրդանշային ձևով են բացատրվում:

*Naira Balayan*

*Ph.D in Philology, asistent professor*

*Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA*

*ORCID ID: 0000-0003-3530-3434*

*nairamelsiki@gmail.com*

### **MEMORY, HOME, FAITH: THE COLLECTION "EARTH" BY EDUARD POYACHYAN**

**Keywords:** Aynchar, expanding dislocation, writher emigrant, imagological method, own-other, symbol.

The material for analysing the article was the collection ‘Land’ (1948) by Eduard Poyachyan, a poet and prose writer of the Lebanese-Armenian diaspora. The main theme of Poyachyan's prose is the theme of violently emigration, the tragedy of the lost homeland, in the context of detachment from the national roots of his compatriots. This theme is artistically constructed around the historical odyssey of the emigration of the heroic people who lived at the foot of Mount Musa and later in the village of Aychar in Lebanon. Poyachyan's works were banned in Soviet Armenia and therefore his literary heritage began to be partially studied only in the 1990s, and this collection, which served as material for this article, has not been studied at all. In the first part of the article, against the background of the move to Aynchar, the nature of the emigrant writer's self-identification as a literary documenter of the pain of his homeland and its people is shown. In the second part, using imagological and hermeneutic methods, the spatial loci of the contrast between the own and the other are analysed in the stories that show the people Mount Musa who have lost their roots and find themselves in a foreign territory. A locus of homeland is suggested, ‘crossing the shadow-line’ between Aychar and the village near Mount Musa, which prompts the characters to change, making their existence tragic. The third part of the article presents the symbols of the contrast between the own and the other in Poyachyan's collection. The contradiction between the archetypal Turk- foreigner and own native- Armenian is clarified, within which the symbolism of the values adopted by Armenians described in the collection ‘Soil’ is elucidated. It appears in almost all the stories in which faith, national ego, land, house, tree and even household items as sacred values are explained symbolically.

**Наира Балааян**  
кандидат филологических наук, доцент,  
Институте литературы имени М. Абегайна НАН РА  
ORCID ID: 0000-0003-3530-3434  
nairamelsiki@gmail.com

## ПАМЯТЬ, ДОМ, ВЕРА: СБОЕНИК «ЗЕМЛЯ» ЭДУАРДА ПОЯЧЯНА

**Ключевие слова:** Айнчар, писатель-эмигрант, пространственная дислокация, метод имагалогии, свой–чужой, символ.

Материалом для анализа статьи послужил сборник Эдуарда Поячяна «Земля» (1948), поэта и прозаика ливано-армянской диаспоры. Основная тематика прозы Поячяна – тема изгнания, трагедия по утраченной родине, в контексте оторванности от национальных корней соотечественников. Эта тема художественно построена вокруг исторической одиссеи эмиграции героического народа, жившего у подножия горы Муса, а после в деревне Айнчар в Ливане. Произведения Поячяна были запрещены в Советской Армении и поэтому его литературное наследие начало частично изучаться лишь в 1990-е годы, а данный сборник, послуживший материалом для этой статьи, и вовсе в целом не изучен. Статья разделена на три подраздела, в которых рассматриваются художественные образы героев сборника Поячяна, изгнанных армян, переживших страдания на пересечении пространства и времени. В первой части на фоне переезда в Айнчар показывается характер самоидентификации писателя-эмигранта как литературного документалиста боли своей родины и ее народа. Во второй части с использованием имагологического и герменевтического методов анализируются пространственные локусы контраста родного и иностранного в рассказах, в которых показан потерявший свои корни народ Мусалера, оказавшийся на чужой территории. Предлагается локус родины, «crossing the shadow-line» («пересекающий линию тени») между Айнчаром и селом у горы Муса, что побуждает героев меняться, делая их существование трагичным. В третьей части статьи представлены символы контраста своего и чужого в сборнике Поячяна. Проясняется противоречие между архетипическим турком, инородцем, чужим и своим, коренным, армянином, в рамках которой выясняется символика описанных в сборнике «Почва» ценностей, принятых армянами. Оно появляется почти во всех рассказах, в которых вера, национальное самолюбие, земля, дом, дерево и даже предметы домашнего обихода как сакральные ценности объясняются символически.

### Ներածություն

1940-60 թթ. լիբանանահայ գաղթօջախի գրական հայտնի դեմքերից մեկը բանաստեղծ, արձակագիր Էդուարդ Պոյաճյանն է, որի գրական վաստակը նորովի և ամբողջական արժևորման կարիք ունի: Պոյաճյանը սփյուռքահայ այն հեղինակներից է, որոնց՝ սերտորեն շաղկապված կյանքն ու ստեղծագործությունները իրենց վրա անմիջականորեն կրում են

Հայոց ցեղասպանության դրոշմը: Լինելով ընդամենը 3 ամսական՝ Պոյաճյանը հերոսական ժողովրդի հետ հայտնվում է Մուսա լեռան բարձունքում: Թուրքական յաթաղանից փրկվելով՝ Պոյաճյանի ընտանիքը, ի թիվս Մուսա լեռան ազատագրված, բայց պարտադրաբար իրենց հողը լքած հայրենակիցների, չորս տարիներ անցկացնում է Եգիպտոսում՝ վրանների տակ: Պատերազմից հետո զրկյալ մանկության տառապանքները վերջանում են, և նա վերադառնում է դեպի տուն՝ Խըտր-պեկ գյուղ (Ազգային առաջնորդարան, 1966): Պոյաճյանի կյանքի շրջադարձային փուլը սկսվում է 1930 թ., երբ նա դառնում է Լ. Շանթի և Ն. Աղբալյանի աշակերտը Բեյրութի Համագրայինի Հայ ճեմարանում: Այս շրջանում (5 տարի) նա ոչ միայն կրթվում է, նաև սկսում աշխատակցել սփյուռքահայ հայտնի պարբերականներին՝ «Ազդակ Շաբաթօրեակ»-ին, «Նայիրի»-ին, «Հասկ»-ին, «Ակօս»-ին եւ «Ազդարար»-ին, 1962ին՝ նաև «Բագին»-ին: 1935 թ. նա արդեն մինչև կյանքի վերջ իրեն նվիրում է ուսուցչությանը՝ դասավանդելով լիբանանահայ սփյուռքի ուսումնական տարբեր հաստատություններում: «Հասցուց սերունդներ, որոնք կապուեցան հայ գրականութեան եւ մշակոյթին պաշտամունքի աստիճան փարելով ազգային մեր արժէքներուն: Ունեցաւ աշակերտներ, որոնք տիպար ուսուցչի եւ տաղանդաւոր գրողի իր կերպարն ու ժառանգութիւնը կեանքի ուղեցոյց դարձրուցին» (Պէրպէրեան, 2014: 2): Ուսուցչության բազմազբաղ տարիներին Պոյաճյանը դարձավ նաև իր բռնագաղթված ժողովրդի, հիմնականում տղամարդկանց հերոսական կամ առօրեական նկարագիր վրձնողը, իրական մարդկանց գեղարվեստականացված դիմանկար ստեղծողն ու պատմության մեջ պահպանողը: Պոյաճյանի արձակի պատումում տարագրությունն է՝ առկախված ազգային և ոգեղեն արժեքներով, կորուսյալ հայրենիքի ողբերգության, ազգային արմատներից կտրված լինելու համատեքստում: «Հայրենի կորուսեալ հողին ու անով շահախուսած հայ մարդոց, անոնց շնչաւորած ազգային ու տոհմիկ արժէքներուն եւ խորհուրդներուն ինքնատիպ երգիչն է Մուսա Լեռան Խտըր-Պէկ գիւղի ծնունդ Եդուարդ Պոյաճեան» (Պէրպէրեան, 2017):

1944 թ. Պոյաճյանը սկսում է հրատարակել իր բանաստեղծությունների, պատմվածքների, էսսեների ու դիմանկարների ժողովածուները: Թեպետ վաղ ստեղծագործական երկերի առանցքում տարագրության մարդն է ու մարդկայինը, այդուհանդերձ հողի, հայրենիքի թեմայով հստակորեն առանձնանում են նրա երեք՝ «Հողը» (1948), «Տոմար տարագրի» (1963) և հետմահու տպագրված «Ծննդավայր կորուսեալ» (1984) ժողովածուները:

Մուսա լեռան հերոսական ժողովրդի տարագրության և Լիբանանի Այնճար գյուղաքաղաքի հիմնադրման ողիսականի յուրատեսակ գեղարվեստական վավերագրություն է հատկապես «Հողը» ժողովածուն, որի

քննությանն է նվիրված սույն հոդվածը: Քանի որ Խորհրդային Հայաստանում Պոյաճյանն արգելված գրող էր, նրա գրական ժառանգությունը սկսվել է ուսումնասիրվել միայն 1994 թ. հետո, երբ տպվել է «գործերի ծաղկաքաղը՝ «Ընտրանի»-ն» (Բեքմեգյան, 1996: 108): Այս առումով Պոյաճյանի գրական գործերի լայն ուսումնասիրության չենք հանդիպել: նյութի մշակվածության աստիճանը ցածր է, հատկապես հոդվածում քննվող «Հողը» ժողովածուն գրեթե չունի բազմակողմանի քննաբանություն: Սույն հետազոտության խնդիրն է ուսումնասիրել «Հողը» ժողովածուն, ցույց տալ օտարության մեջ հայտնված տարագիր գրողի հոգեբանական նկարագիրը և դրանից ածանցվող ստեղծագործական մոտիվների հիմնական ուղղվածությունը: Հոդվածի գիտական նորույթն այն է, որ իմագոլոգիայի, հերմենևտիկայի, պատմահամեմատական մեթոդների, Պոյաճյանի ժողովածուն քննելու գրականագիտական որոշ եզրերի ու հնարքների կիրառամբ (օր.՝ The shadow-line, նորովի ընկալման հնարք (отстранение)) հոդվածում փորձ է արվում համակարգելու հեղինակային՝ օտար և հայրենի լոկուսների, հայի և թուրքի հակասականության, ժամանակի և տարածության եռաչափ մոտեցումները, ներկայացնելու ժողովածուի պատկերների՝ հողի, տան, ծառի և այլ առարկաների խորհրդանշանների օգտագործման միտումները:

Այս իմաստով՝ հոդվածի արդիականությունը պայմանավորված է Միլյոնքի գրականության շնորհալի արձակագիրներից մեկին՝ Պոյաճյանին վերաարժևորման և նրա «Հողը» ժողովածուն նորովի, երբևէ նման ձևով քննված չլինելու հանգամանքներով:

### **Այնճարը՝ որպես տարածական տեղախախտման գեղարվեստականացված լոկուս**

Եղեռնից հետո Պոյաճյանների՝ հայրենի գյուղ վերադարձը վերջնական չէր: 1938 թ. վրա է հասնում հերթական աղետը. Ֆրանսիան Թուրքիային է զիջում այն հողերը, որոնց՝ որպես իր բնօրրանի վրա դարեր շարունակ ապրում էր հայ ժողովուրդը: Տարագրության երկրորդ ալիքից ևս անմասն չի մնում Պոյաճյանը: Կրկին ու արդեն հիմնովին բռնագաղթի ճանապարհն է բռնում Մուսա լեռան վեց գյուղերի մնացած ժողովուրդը. «1939 թուականի յուլիս 17-ին կը սկսի Մուսա Լեռան գիւղերու պարպումը: Եւ՝ դարձեալ գաղթականութիւն, երբ տակաւին նախորդ գաղթականութեան յիշողութիւնը թարմ էր բազմաչարչար գիւղացիներուն մտքերուն մէջ: Մուսալեռցիին՝ արցունքը աչքերուն, կը բաժնուէր իր հայրենի դարաւոր գիւղերէն ու լեռներէն: Ֆրանսական բանակին հսկողութեան տակ գիւղացիները քանի մը ժամէն կ'անցնին Քեսապի մօտէն ու կը մտնեն Սուրիա: Յուլիս 23-ին Մուսա Լեռան գիւղերը արդէն իսկ պարպուած էին իրենց բոլոր բնակիչներէն» (Ճանպարհեան ա, 2024): Շուտով ժողովուրդը հասնում Լիբանան, ուր ի վեր-

ջո հաստատվում է, ապրում դաժան, անմարդկային պայմաններում, բայց գոյատևում ու հիմնում հայկական Այնճար գյուղը<sup>1</sup>: Դաժան, անմարդկային պայմաններում շուրջ տասը տարի այս ժողովուրդը դիմանում է տարբեր զրկանքների՝ սովի, համաճարակի, անջուր կենցաղավարությանը: «Նախնական տարիներուն բնութեան դաժան պայմանները, սնունդի եւ ջուրի տազնապը ծանր կացութիւն ստեղծեցին: Գաղթականներուն մէկ մասը մնաց Այնճար՝ անձուկ եւ մահասարսուռ պայմաններու մէջ, իսկ մաս մըն ալ, գլխաւորաբար՝ հիւանդ մանուկներ եւ ծերեր, հիւրընկալուեցան Պեքայի շրջակայ գիւղերու <...> գիւղացիներուն կողմէ» (Ճանպագեան ա, 2024): Եվ զարմանալի չէ, որ երկար տարիների գոյութենական կովի ընթացքում օտար հողի վրա տարագիր մարդկանց դիմագծերը սրանում են, խեղվում արատներից, և ժամանակատարածական հատույթում ողբերգականանում են մարդկային կյանքերը: «Անլուր հայրենախտի կայան է Այնճարը:...Իր հովը կը ծեծէ մեզ, իր արեգակն ու փոշին՝ կը խեղդեն: Հոս ժամանակը հոգեվարք ըսել է և տարածութիւնը գերեզման», - գրում է հեղինակը «Հրաշալի պանդուխտներ» պատմվածքում (Պոյաճեան<sup>2</sup>, 1948: 142)

Այս միջավայրում հայրենի հողի բացակայությունը հայ գրողի համար խոչընդոտ չէ՝ ներկայացնելու գրականությունը խոր ու բազմակողմանի շերտերով (Աղպաշեան, 1965: 1-2). տարագիր գրողը դառնում է այդ ամենի գեղարվեստական վավերագրողը և թվացյալ սովորական, առօրեական հոգսերը հմտորեն շաղկապում համազգային խնդիրներին: Գրելը, ստեղծագործելը նրա համար դառնում են ինքնակայացման, եսի կերտման ճանապարհ, որով պայմանավորվում է նաև իր ժողովրդի լինելիությունը<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Այս օրերին մասին պատմությունը վկայում է սա: «Այն օրերուն, երբ մուսալեռցիք դաժան օրեր կ'անցընէին Պասիթի մէջ, ֆրանսական իշխանութիւնները աշխատանք կը տանէին աւարտելու նոր բնակավայրի մը գնումը Մուսա Լերան ժողովուրդին համար: Մուսալեռցի դեկավար եւ սուրիական խորհրդարանի անդամ Մովսէս Տէր Գալուստեան մեծ դեր կ'ունենայ նոր կայքի ապահովման մէջ եւ փաստօրէն կը դառնայ անոր հիմնադիրը: Կ'ապահովուի Այնճար անունով ընդարձակ կիսանապատային դաշտը, Լիբանանի Պեքա դաշտին արեւելեան կողմը, սուրիական սահմանին մօտ, լիբանանեան արեւելեան լեռնաշղթայի ստորոտին: Երբ ամէն կարգադրութիւն կ'աւարտի, մուսալեռցիք Պասիթէն նաւով նախ կը փոխադրուին Թրիփոլի, ուրկէ շոգեկառքով՝ Ռայաք, եւ վերջապէս՝ բեռնատար ինքնաշարժներով՝ Այնճար, 4 սեպտեմբեր 1939-ին: Եւ ահա կը սկսի Այնճար գաղթակայանի նոր պատմութիւնը» (Ճանպագեան ա, 2024):

<sup>2</sup> Այսուհետ կնշվեն միայն էջերը:

<sup>3</sup> Գրելու մեծագույն ցանկության և կյանքի անձուկ պայմանների հակասությունը Պոյաճեանին շատ է մտահոգել: «<...> կուզեմ որ գրական վիճակս յստականայ եւ մտնէ նիւթական օժանդակի իր դերին մէջ <...>: Այնճար պզտիկ հող մը ունիմ եւ խրճիթ մը-մէկ սենեակ: <...> Ճիգս, իրենց եղբայր, 6-7 տարուց ծանր տազնապով պարտեզի մը եւ քիչ մը աճած տնակի մը հասնելս է. միայն գրականութեան կարենալ նուիրելելու երջանկութիւն մը տեսնելով այդ յաջողութիւնէս անդին» (Համաստեղ, 2003: 399)



«Տարագիր գրողը, որը արմատներից զրկված է և հարկադրված հարմարվելու դրանց բացակայությանը, արտագաղթի վերապրած ցնցումից հետո գիրը համարում է ոչ միայն կենդանի տարածք ձևավորելու, այլ նաև որպես «ես»-ի ինքնադրսևորման, կառուցման կամ վերակառուցման հնարավորություն» (Быраева 2006: 64): Այն, որ Պոյաճյանը իր հայրենիքի ու նրա մարդկանց ցավերի գեղարվեստական վավերագիրն էր, փաստվում է և՛ «Հողը» ժողովածուի միջոցով, և՛ նրա ժամանակակիցների հաստատումներով (Շիրանի, 2021): Եղեռնի, Մուսա լեռան հերոսամարտի և արդեն երկրորդ բռնագաղթի թարմ հիշողությունները գրողին դրդում են դիմելու ասելիքը ստեղծագործաբար դրսևորելու ձևին. տարագիր գրողի համար «գրելը դառնում է վայր՝ ապրելու համար» (Said, 2000, 377):

Պոյաճյանի տարագիր գրականության մեջ՝ «Հողը» ժողովածուում, կարող ենք պնդել, տարագրության ներկայացումը ինքնին է՝ առանց օտար միջավայրի ներգործուն միջամտության<sup>1</sup>: Եվ այդ «<...>Տարաբնակություն է, որ հայրենահան մարդուն անցեալ ու ներկայ կեանքերուն միջև նախ անդարձութեան տարածք մը կը ծաւալէ, ապա նաեւ ամէն օր անոր կ'առթէ օտարականութեան հաճախանքը» (Թիւֆէնքճեան, 2021: 103): Տարագրության տարածաժամանակային կերպը կարծես բնեռացած, կղզիացած իրականություն է, որում հերոսները՝ կտրված հայրենիքից ու իրենց սնող հողից, իրենց գոյությունը վրանների տակ մի կերպ պահպանելով, մնացած են դեռ անխառն հայկականությամբ, առանց օտար երկրի ձուլվելու պարտադրանքի, բայց օտարության մեջ անհետանալու վտանգին դեմ հանդիման: «Նույնը տեղի էր ունենում հազարավոր հոգիների մոտ- տարագիր մարդիկ, անհայրենիք ու անհանգրվան, որոնք վերադարձի փափագը սրտներում՝ մաշվում, քայքայվում ու աննյութանում են հեռու ավանների մենության գիշերներում» (Կարապենց, 1970: 57) Բռնագաղթված հայ ժողովրդի նկարագիրը նույն ողբերգականությամբ Եղեռնից հետո է շարունակվում: Օտար հողը՝ Այնճաբը, Պոյաճյանի հերոսի այն տեղախախտված տարածքն է, ուր նա արմատներ չի կարողանում գցել, որովհետև «Այնճարի լոյսը փուշի պէս կը մտնէ աչքերուս մէջ, ժանգի պէս կը բռնէ չորս կողմը ուղեղիս. այս օդը որո՛ւն թոքերուն դպաւ և ջուրը որո՛ւն ծարաւութեան» (70):

<sup>1</sup> Եթե տարագիր այլ ժողովուրդների գրականությունը տարբերակվում է նրանով, որ օտար երկրի գրական շրջանակի հետ շփումը և մերձեցումը ավելի սերտ է, հատկապես եթե գաղթ եղել է դեպի Եվրոպա կամ Ամերիկա (Eagleton et al, 1990), ապա տարագիր հայերի գրականությունը (տարագիր ռուս գրականության համատեքստում), տարբերվում է մյուս ժողովուրդների գրականությունից (Livak L, 2022, Дмитриев, 2024: 325): Նույնը կարող ենք պնդել վերոնշյալ վայրերի հայ գաղթօջախների գրականության մասին: Այնինչ, կարծում ենք, լիբանահայ 30-50-ական շրջանի գրականությունը եղել է առանց օտար ազդեցության ակներև դրսևորումների:

Այս օտար Հողը տարածք է, որի վրա ապրում է ժողովուրդը՝ առանց հոսուն ժամանակի գիտակցության. տեղախախտված տարածքում տարվա եղանակների հերթագայմամբ մարդկանց կյանքում ոչինչ չի փոխվում. նոր կյանքի սկզբի խորհրդանշան գարունը նույն մոայլության շարունակումն է: «Մնանկացած գարնան մուտք: Ամպի պատառներ, կրծոտուած, ծամուած. Լորձունքոտ: Երկնքին վրայ՝ ճառագայթներու դերասանություն» (150-151):

**Այնճարը՝ օտար «հող», և հայրենիքը՝ որպես «մելանխոլիկ սուբյեկտի» տարածք**

Որպես «հողի տնքոցը լսող» և «հողի կարօտն անանց պահել ձգտող հոգի»<sup>1</sup>՝ Պոյաճյանը «Հողը» ժողովածուի կոմպոզիցիայում առանձնահատուկ խորհրդապատկերայնություն է հաղորդել հենց հողը բառ-նշանին՝ դարձնելով այն պատկեր-կերպար, որը անընդհատական ներկայություն ունի գրեթե բոլոր պատմվածքներում: Ժողովածուն հստակ միտումային կառուցվածք ունի. հայրենի հողի ձոնով՝ «Մեր հողին կարօտով» վերնագրով էսսեատիպ պատումով է բացվում ժողովածուն: Ըստ էության՝ այս ժանրային նախապատվությունը ևս տարագիր գրականության առանձնահատկություններից մեկն է. «Պարտեզները», «Տուները», «Այնճարին մէկ տղան», «Դանի» էսսեատիպ պատմվածքներում հեղինակը իր պատումի անմիջական հաղորդակից է դարձնում ընթերցողին՝ շնորհիվ էսսեի հատկությունների՝ «ազատ կոմպոզիցիա, անայուժեություն, դիպվածների միացության զուգորդայնություն, մտածողության պատկերավորություն, հեղինակի տպավորության ենթակայություն և զգացմունքայնություն, բաց վերջաբանը, որում հեղինակը հրավիրում է ընթերցողին դառնալու միասին մտածող» (Кознова, 2011: 75):

Ժողովածուի առանցքային խորհրդանիշի՝ հայրենի հողի մասին հիշողությունը, հողի սերը ու կարոտը, հողից բաժանման ողբերգությունը իրենց մեջ ամփոփող, այսինքն՝ հող պատկեր-խորհրդանշանը կրող հերոսները ժողովածուի համատեքստում միաժամանակ և՛ փոխլրացնում են իրար, և՛ մնում որպես առանձին պատկեր-կերպարներ: «Հողի մարդոց ներաշխարհը պեղող ու շնչուորող պատմուածքների» (Պերպերյան, 2017) ժողովածուն Պոյաճյանը, ըստ էության, որոշ իմաստով դարձրել է Եղեռնից փրկված, բայց արմատագուրկ մարդկանց գեղարվեստական դիմաշար-վավերագրություն՝ գրելով նաև կենդանի մարդկանց մասին: «Պոյաճեան, այլոց շարքին, գրեց ու դրսևւորեց նաև հօրս կերպարը՝ իբրև «Այնճարի մէկ տղան»՝ Սեդրակը, որուն համար հպարտ էր հայրս, որ ի տարբերութիւն իր եղբայր-

<sup>1</sup> Սույն ձևակերպումները Ս. Դանիելյանը տվել է Համաստեղին և Կարապենցին. Վստահորեն կարող ենք այն վերագրել նաև Պոյաճյանին (Դանիելյան, 2022:178):

ներուն, դպրոց չէր տեսած» (Օիրանի, 2021): Տարագրությունից հետո նոր իրականության մեջ հայտնված իրական մարդկանց նախատիպ ունեցող գեղարվեստականացված նմանակները գալիս են փաստելու Պոյաճյանի՝ կերպարներ կերտելու գեղարվեստական վարպետության, էսսե-պատմվածք-վավերագրություն ժանրերի միախառնման հաջող փորձարկման մասին:

Ժողովածուի գրեթե բոլոր պատմվածքներում հիմնական գործողությունն ու նկարագրությունը միայն գլխավոր հերոսների շուրջն է ծավալվում. պատմվածքների վերնագրերի մի մասը կա՛մ նրանց անունով է, կա՛մ նրանց է նկատի առնվում՝ «Դանի», «Նկար Ղուկաս», «19<sup>հոբոթ</sup>», «Ինք եւ ծխամորճը»: Գլխավոր հերոսների ամբողջական բացահայտման, հոգեբանական բազմակողմանի նկարագիրը պարզելու համար Պոյաճյանը հետևողականորեն կիրարկել է կառուցվածքային հնարքներ՝ կոմպոզիցիոն շրջանակներ, բառերի, արտահայտությունների կրկնություններ («Տուները»), պատումների խճանկարային միահյուսումներ («Սանդիկը», «Իր տետրակին մեջ»), «տեքստ տեքստում» կառույցներ («Մեռել մը եւ հուղարկավորութիւն», «Հրաշալի պանդուխտներ»): Բայց բոլորի ընդհանրությունները Հողի մարդկանց՝ ազգային ինքնության, պատերազմի, սպանդի ողբերգության բովով անցած ու մաքրագործված կամ խեղված անհատականությունների, մինչև անգամ ազգային ցավոտ բացահայտումն է: «Իր պատմուածքները՝ նոյնքան ինքնատիպ, տիպարներ ու բարքեր, կեանք ու մանաւանդ տառապանք քրքրելու ախորժով մը, զինք կը մղեն իր գիւղին հոգեպատկերը բերել գրականութեան, անոր մեջ մեր ժողովրդի անցեալ, ժամանակակից ու ներկայ ապրումները, տազնապները, ցեղային արժանիքները, մութն ու լոյսը, ցաւն ու երջանկութիւնը փնտռելու համար» (Թեղեղյան, 1977: 266)

Ժողովածուի հող խորհրդանշանի տրամաբանական վերջակետը դառնում են «Հրաշալի պանդուխտներ» հակասական, հեզնական վերնագրով վերջին պատմվածքի վերջին տողերը, որ ամփոփում են այս ժողովածուի հեղինակային մտադրությունը. օտար հողում տարագիր մարդու և հողի հետ նրա պարտադրված կապը հեղհեղուկ է, դատապարտված անգոյության. «Կը մրճահարեն հոս մարդը, կը մրճահարեն գերեզմանը, Հողը» (153):

Տարագիր գրողը, օտար տարածքում ստեղծագործելու և ինքնության փնտրտուքի ճանապարհին, օտարվելու վտանգին զուգընթաց, կանգնում է նոր իրականության առջև: Նրա գրականությունը կապված է «օտարացման փիլիսոփայական ֆենոմենի հետ՝ մարդուն գոյությունից, մշակույթից, կրոնից, ինքն իրենից բաժանելու գործընթացի, իմաստի կորստի, իրականության «վերագտնման» հետ» (Быраева, 2006: 53-54): Երկու ձևով է օտարացման գնում տարագիր գրողը՝ հայրենիքից և հայրենի մշակույթից: Այս ճանա-

պարհը նա անցնում է դանդաղ կամ արագ, բայց ամեն պարագայում առաջ են գալիս երկու տիպի տարածական բնութագրում, ընդ որում՝ սրանք պատկերվում են նորովի ընկալման հնարքով (остранение)<sup>1</sup>.

1. **Նկարագրական տարածություն՝ որպես օտար մտնելով** (անսպասելի և անսովոր եղանակով է պատկերվում աշխարհագրական օտար տարածքը): Սա Պոյաճյանի Այնճարն է՝ անսպաստային, անջուր և անհարագատ, որտեղ «Ժողովուրդը պիտի տառապի, տքայ, քրտնի. պիտի պատկի դեղին ու թունդ ճահճատենդի մէջ և հեծեճէ անսահման տարողութեամբ բառեր» (69):

2. **Ժամանակատարածական ընկալումից դուրս՝ մեղանխտիկ սուբյեկտի տարածք**, փոխաբերական ձևերով մտնելով (Бытцева, 2006: 56): Պոյաճյանի ժողովածուի մէջ սա հայրենի գյուղն է, այնտեղի տունը, որի փոխաբերությամբ ընդգրկում է երկինք-երկիր ճանապարհին՝ ակնարկելով հողի մէջ խրված արմատների ամբողջունն ու երկնքի խաղաղությունը: «Ու երբ մենք պիտի երթայինք մակերեսներու վրայէն հորիզոնական ճամբով, ան (տունը-ՆԲ) սկսած էր աճիլ ուղղահայեաց կերպով դէպի երկինք ու վար, դէպի երկիրը պապենական երկրին: Մենք ալ կ'աճէինք առաջ դէպի երկինք ու դէպի կեդրոնը հողին. տարագրութիւնը փոխեց աճելու մեր եղանակը» (34): Պոյաճյանի հերոսների համար նույն նշանակությունն է ստանում նաև ժողովածուի պատումում իբրև մետաֆորային լոկուս հանդես եկող Խորհրդային Հայաստանը: «Ինչպէս էր Հայաստանը գորաւոր լոյսի մը պէս թարթիչներուն վրայ» (132): Հայաստանը իդեալականացված հայրենիքի՝ այն իրականի և երևակայականի տեղանքն էր, որի նշանակությունը համեմատելի է անհամեմատելիների հետ<sup>2</sup>: «Եթէ ըսեր «Հայաստանի պէս գեղեցիկ աղջիկ մը», ըսել ուզած կ'ըլլար՝ անըմբռնելիօրէն գեղեցիկ աղջիկ մը: Ուժին և գեղեցկութեան գերադրական չափանիշն էր, որ ուներ անմասն հոտաղը՝ Հայաստանով» (28):

«Հողը» ժողովածուում վերոնշյալ երկու տարածքները միաժամանակյա գոյությամբ իրար պայմանավորում են, բայց և հակասության մէջ են: Հայրենիքը՝ որպէս լքյալ տարածք, տարագիր մարդու համար դառնում է լոկուս-կղզի՝ վերածվելով «crossing the shadow-line»-ի (հատման սովերային սահման)՝ որպէս փակ տարածքի. հիշողության հայրենիքը դառնում է հատման սահմանային գիծ Այնճարի և Մուսա լեռան գյուղի միջև: ««The

<sup>1</sup> Նորովի ընկալման հնարքը գրական երկում ծանոթ երևույթների նորովի ներկայացումն է այնպէս, ինչպէս դրանք առաջին անգամ տեսնում է անծանոթ մարդը (Տուրիշևա, 2017: 198):

<sup>2</sup> Պոյաճյանին 1954 թ. գրած նամակում Հայաստանի մասին գրելիս Համաստեղը այն անվանում է «Հայաստան մը որ մեզի համար երկնքի չափ հեռու է, «կայ ու չկայ», հեքեայթ մը» նկատի ունենալով իրենց երկուսի արգելված մուտքը Հայաստան (Համաստեղ, 2003: 98):

shadow-line»-ը անսովորի և սովորականի այն սահմանն է, ժամանակային ու տարածական լոկուսը, որտեղ տեղի է ունենում որևէ կոնկրետ մշակույթի և այդ մշակույթի արժեքների և գիտելիքների օտարացումը» (Bock, 1989, 2):

Հեղինակի՝ տարածական շրջանակների հանդեպ մտածական նախընտրությունը ակնհայտ է «Հողը» ժողովածուում: Այս մասին անուղղակիորեն վկայվում է նաև ինքնակենսագրականում. «Ծննդավայրիս տունը մօտ է եղած եկեղեցիի, սահմանակից՝ գերեզմանատան, դրկից՝ արեւի, աստղերու, անսահման երկնքի. ըսել է՝ Աստուծոյ» (ընդգծումները՝ Ն.Բ.) (Թեօլեօյան, 1977: 266): Հատկապես «Մեռել մը եւ հուղարկավորութիւն», «Ինք եւ ծխամորճը», «Պարտեզներ», «Հրաշալի պանդուխտներ» պատմվածքներում «The shadow-line»-ը հերոսների՝ իրական տարածքի հանդեպ զգացողությունների և հիշողության, երևակայության միջի տարածքի հատման սովերային գիծը ակնառու է:

Ժողովածուում իմագալոգիայի մեթոդով կարելի է ընդգծել Հող պատկերի հետ կապված լոկուսային հակոտնյաներ՝ **հայրենիք=մելանխոլիկ սուբյեկտի տարածք** և **իրական, աշխարհագրորեն օտար տարածք**:

Մելանխոլիկ սուբյեկտի տարածքը իր հերթին երկու լոկուս է ենթադրում (Byraeva, 2006)՝ **իրական**, նյութական՝ Արևմտյան Հայաստանի Մուսա Լեռան գյուղերը և **դիսկուրսային** (խոսույթային), որը հերոսների մտքում է և երևակայության մեջ՝ զանազան ձևեր առնելով, իդեալական հատկանիշների ձեռքբերմամբ: «Մեռել մը եւ հուղարկավորութիւն» պատմվածքում հերոսը մահանում է փոքրիկ վերքի վարակից, ու հարևան-ընկերը զարմանում է՝ իր երկրում նման բան չկար (124): Հայրենիքի իդեալականացումը հատվում է օտար տարածքում անհեթեթ վախճանին:

Եթե «Յաջորդը», «Պանդուխտ մեկը» պատմվածքների հերոսները խմիչքով են մոռանում երկու տարածքների հատման սովերային սահմանում հայտնված լինելը՝ տարագրության ողբերգականությունը, ապա «Մեռել մը եւ հուղարկավորութիւն» պատմվածքում գլխավոր հերոս Հաննիսը, որից «ապրուստին տեսական հոգ մը, անմաքուր ջուրերու տգրուկ՝ ծծած էր անկէ ամէն առողջութիւն ու կեանքի փայլ» (115), հավատում է հայրենիքի՝ նյութական, աշխարհագրական տարածքի վերափոխվելուն: «Հաննիս կը հաւատար մինչեւ վերջ դէպքերու մօտաւոր յեղաշրջումի մը, պատերազմի ու քաղաքական նպաստաւոր դասաւորումներու, մանաւանդ երկնային անշեղ արդարութեան մը մեր ազգին նկատմամբ, եւ այս բոլորին որպէս նուազագոյն հետեւանք՝ ժողովուրդի վերադարձին, դէպի ծննդավայրի կապուտակ լեռնալանջերը» (117):

Իմագալոգիական սկզբունքի համաձայն՝ նյութական տարածքում մարդկանց ղեկավարողը վատագույն արատներն են. հերոսները ազահ են,

ընչաքաղց ու ինքնատշնչացման գնացող: «Իր տետրակին մէջ» պատմվածքի հերոսը Մանասն է, որի արտաքինն ու ներքին էությունը համաձուլլ են: «Երկար տարիներու ճամբու մը վրա, Մանասի դէմքը նմանեցաւ հարբուխներու մէջ ճմրթկուած հին թաշկինակի» (92): Դրամ երագող, աղքատ ու շատ կծծի այս մարդը եղել էր զինվոր, հետո խանութպան ու ամեն ինչից առավել կարևորում էր դրամը, որը խնայում, կուտակում էր տարիներ շարունակ, համագյուղացիների վարկերը մի քանի անգամ ավել գրանցում իր պարտքերի տետրում ընդհուպ Եղեռնը՝ մինչև իր սպանությունը:

Ժողովածուի մտավոր (մենթալ) տարածքում հերոսները հաճախ արտաքննապես տգեղ են, բայց այս դեպքում հայրենի հողի վրա ապրելը, հետո հայրենի բնության ու հողի կանչը տարագրության ժամանակ հերոսին փոխում են, վերադարձում իր ազգային արմատներին, ներշնչում հայ լինելու հպարտ գիտակցություն՝ հասցնելով նահատակ հերոսի փառքի: «19-երորդ» պատմվածքի հերոս Արմենը «Տգեղ էր, տձե էր, կոպիտ էր: Մտած կերպարանք մը ունէր. պաղ, անձոռնի, բրածոյ երեւոյթ մը. մոայլ, աններդաշնակ, դիմագծութիւն մը: Քիթը կը լայննար ու կը կախուէր՝ քի թը՝ թրջուած կարմիր սպունգի մը պէս: Աչքերը կլոր էին ու սուր» (80): Հերոսի անունը հեղինակը միտումնապաշտությամբ է ընտրել՝ ինչ-որ առումով Արմեն անվան մէջ կարծես խտացնելով հայ ազգի հավաքական նկարագիրը: Ոճական բացառիկ նկարագրությամբ է Պոյաճյանը ներայացնում այդ տգեղ արտաքինին ուղեկցող նույնքան վանող ներքին էությունը: «Արմեն ազգական չունէր...Ձերօ մըն էր, աջ ու ձախ կողմը թշվառութիւն:...Իր հոգեկան շրջապատը՝ արդէ՛ն ամայի, արդէ՛ն մութ, արդէ՛ն ցուրտ: Իր ներքին մթնոլորտը լեցուն էր սեպ, չոր, անապատ առանձնութիւններով, անջրդի, խոպան, ամլացեալ ու դժպիհի խորհուրդներով» (80):

Սակայն հենց այս կերպարին, որը ֆիզիկական տգեղության, հարբեցող հոր, տան անբարենպաստ պայմանների պատճառով դուրս էր նետված ընտանիքից և հասարակությունից, հեղինակը փոփոխում է՝ ֆիզիկական ու էութենապես մերժելի տղային հոգևոր վերագարթումի համատեքստում դարձնելով ազգային ինքնությունը հպարտությամբ բարձրաձայնող նահատակ հերոսի: Ըմբոստության ու քաջության ձոն են պատմվածքի վերջին տողերը. այդ տղան, որ ամենից անտեսվածն էր ու հասարակությունից մերժվածը, վեր է հառնում անձնական նեղությունից, գիտակցում իր ցեղի ըմբոստ լինելը, Մուսա լեռան ապստամբների ժառանգ լինելը: «Միտքը խթանող ցավը, որ հայրենիքի կորուստն էր, ինքն իր ներսում ստեղծելու էր պատկերը այն ցանկալի իրականության, որ այլևս չկար և որ ըմբոստ հակադրություն էր միտվում անհարազատ միջավայրի հետ» (Ավետիսյան, 2021: 20): Եվ Արմենը վրիժառությամբ սպանում է մի քանի

ասկյարների, թուրք պաշտոնյային, սիրած աղջկա՝ Զվարթի մորը, որի թողտվությամբ բռնաբարվել էր Զվարթը ապագա թուրք ամուսնուց, ու չի փախչում.«-Հայ մը պիտի կախէք,- ըսաւ համարձակ. երբ պիտի կախէին զինք» (89):

Այնճար-նյութական օտար աշխարհի և հայրենիք՝ մտավոր-երևակայական-իդեալական տարածքի հատման սահմաններում տարագիր գրողը փորձում է պահպանել ազգային ինքնության բաղադրիչները: «Գաղթական գրողը գոյատևում է երկու (կամ ավելի) աշխարհների միջև, փնտրում է կյանքի փիլիսոփայական իմաստը՝ չխախտելով հայրենի մշակութային ավանդույթը, իր խնդիրն է տեսնում միջմշակութային բուռն փոխանակումներով պահպանել մայրենի լեզուն և մշակույթը» (Первушина, 2020: 205): Պոյաճյանի հերոսների մտաշխարհում տարածական ձևախախտումը սկզբում երկաստիճան տարածականությամբ է՝ այստեղ/Այնճար-այնտեղ/հայրենիք կամ Մուսա լեռան գյուղեր: Բայց ժողովածուի տարածական պատումում այն հետզհետե դառնում է եռաստիճան համակարգ՝ **այստեղ-այնտեղ-ամեն տեղ**<sup>1</sup>: «Հրաշալի պանդուխտներ» պատմվածքի հերոսը՝ իր թողած տան մտասնեռանքով տառապող Զըրբը, հեռանում է Այնճարից, գնում բնակվելու մի վայրում, որը իր հայրենիքի սահմանին մոտիկ է (ամեն տեղ) (145): Հերոսների զարգացմանը զուգահեռ տարածականությունը վերափոխվում է այլ ձևի եռաստիճանության՝ այստեղ-այնտեղ-ոչ մի տեղ: Տարագիր հերոսների՝ անապատային Այնճարում ողբերգական հիշողություններով ապրելը, ողբերգական մահերը՝ «Մանդիկը» պատմվածքի հերոսուհի Աննայի խորհրդանշային սանդիկի հետևից ծովը նետվելը, «Մեռել մը եւ հուղարկավորութիւն» պատմվածքի հերոս Հաննիսի անհեթեթ մահը (ոչ մի տեղ) և այլն դրդում են համոզման, որ տարագիրների՝ հայրենիք վերադառնալուն սպասելը սին հույսեր են, և հետևաբար նրանց ճանապարհը ավարտվում է ոչ մի տեղում: «Մարդ իր երկրէն դուրս ոսկի ըլլայ թիթեղ չ'արժեր», - եզրակացնում է «Հրաշալի պանդուխտներ» պատմվածքի Խաչ աղբարը (153):

Եթե տարածական տեղախախտումը առաջացրել է **յուրային/օտար, մոտ/հեռու, հայրենիք/օտար աշխարհ** հակոտնյաները, ապա պատմական դեպքերի և իրական մարդկանց գեղարվեստական մեկնաբանությունները ժողովածուի մեջ ժամանակաբանական շրջանակների մեջ են տեղավորված՝ **անցյալ/ներկա/ապագա**: Ժողովածուի մեջ հիմնականում ներկա-անցյալ հակադրությունն է. ներկան մոայլ է, ծանր կորուստներով ու ողբերգական շեշտերով, իսկ անցյալը երկճյուղ է՝ տառապանքի ու ցավի, սպանութ-

<sup>1</sup> Տարագիր գրականության տարածական և ժամանակային եռաստիճան համակարգի մասին մանրամասն գրում է Բուզեևան (Бузаева, 2006: 59):

յունների ու կեղեքման տարիներ և հովվերգական, դրախտային հայրենիքում ապրելու չհաշվվող օրեր: Թվում է՝ ապագա չկա, քանի որ տարածական համակարգը վերջանում է ոչ մի տեղով, բայց երկու պատմվածքում ժամանակաբանական շրջանակի ապագան, թեպետ իդեալականացված, սակայն կա: «Պանդուխտ մեկը» պատմվածքում գոհաբանական վերադարձի աղոթքը հեղինակը վերաձևակերպել է. «Վարժապետերը կնճռոտ պիտի չըլլան, հայ գրողներու ձայնը պիտի բարձրանայ, պիտի մարուին անոնց գրքերը, պիտի մաքրուի անոնց լեզուն. հիւանդ նաներ, գաղտուկ բաներ, ծուռ և անհասկնալի բաներ պիտի չգրեն: Անոնց ձայնը անարատ պիտի ըլլայ ու պիտի հասնի հեռաւոր սարերու կատարին, անտառներուն մէջ, ձորերուն մէջ, անդունդներուն մէջ» (42): Իսկ «Ինք եւ ծխամորձը» պատմվածքում գաղթական Արթինը, որի «անգոյք, անսնտուկ, անանկողին մարմինը բիրտղի պէս թափանցիկ էր, հոգին՝ յադ թափանցիկութեան ետին, մէջտեղէն բացուած Սուրբ Գիրք» (127), «Աստուծոյ և Հայաստանի» կամքով գնում է դեպի Հայաստան՝ դեպի ապագա՝ «գոյգ աստղերու վերագիւտի մը համար» (132):

### **Յուրայինի և օտարի հակադրության խորհրդանշանները**

Պոյաճյանի՝ «Իրականության հետ ունեցած բոլոր հարաբերությունները իմաստավորվում են հայրենիքի սիրո, հայ մարդու, հայրենի հողի արժևորման մակարդակում» (Բեքմեզյան, 1996: 108): Այս առումով «Հողը» ժողովածուն դիտարկելու դեպքում ոչ առաջնային, բայց հիմնային նշանակություն է ստանում յուրայինի և օտարի՝ հայի և թուրքի հակադրությունը, ինչ ոչ բոլոր պատմվածքներում է առկա: Պոյաճյանի ժողովածուում Եղեռնի և դաժան տեսարանների նկարագրություններ անմիջականորեն գրեթե չկան: Թերևս միայն եղեռնագարկ տարագրի մեծ ուղերձներով առանձնացող «Այնճարի մեկ տղան» պատմվածքում գաղթի միջակայս նկարագրություն կա. պատկերավոր գիշերվա խորքերում տեսանելի է Եղեռնի ուրվականը: «Աստուած խճմտանք մը պէտք էր ունենար. չունեցաւ. բայց հայոց պատմութիւնը ունեցաւ մեծ գիշեր մը եւս, հսկայ յ գիշեր մը: Երկինքներուն շուրջ տաճկցած հրեշտակներ կը ցատկոտէին, իսկ հրեշտակ եղած հայ պանդուխտներ օտար հողի մը ազատութեան վրայ կը դառնային գիշերային անխմանալի շուրջպար մը. օ՛, այդ շուրջպարը» (68):

Մի քանի այլ պատմվածքներում Եղեռնի արձագանքները ներկա են թուրքի՝ ոչ գործուն տիպարով՝ միայն հակիրճ, բայց դիպուկ որոշ նախադասությունների, արտահայտչաձևերի հպանցիկ անդրադարձներով: Տարագիր այս գրականության մեջ դրանք էլ ունեն կարևոր առանցքային նշանակություն օտարի՝ թշնամու, և յուրայինի հարաբերության ողբերգականությունը ցույց տալու համար: Թուրքի իմագոտիպի (օտարի կրկնվող կեր-



պար) ճանաչողության ելակետները Պոյաճյանի ժողովածուում գրեթե ոչ մի նորություն չեն ավելացնում հայ գրականության մեջ ընդունված բնութագրումներին, բայց հաստատում են թուրքի՝ թշնամու՝ օտարի ընդունված պատկերայնությունը. նա կրկին բարոյականության բոլոր օրենքները ոտնակոխ է անում. մարդասպան է, ավերող, բռնաբարող, հայրենիք գողացող: «Իր տեսրակին մեջ» պատմվածքում Մանասը, որ խանութպան եղած ժամանակ համագյուղացիներին թալանում էր, և ըստ էության՝ հայի պատվական տեսակը չէր, իր պարտքերի տեսքում, որ իր կյանքի գիրքն էր և որի մեջ ամփոփված են ոչ միայն այս կյանքի նյութականությունը, այլև հիշողությունը, թողնում է նման տողեր թուրքի մասին. «Թուրքը տալիք է հային <...>: Տալիք է հող, պարտեզ, տուն, պատիւ, արին, ոսկի» (112): Պոյաճյանի հերոսների՝ թվացյալ հպանցիկ, բայց համակողմանի ասելիքը թուրքի հանդեպ հասնում է այդ պատկերի համընդգրկունության: Այս համատեքստում նրա թշնամին՝ թուրքը, որոշակի արքետիպային բնույթ է ստանում: «Արքետիպային դրսևորումների մասին է խոսում այն հանգամանքը, որ օտարի՝ հիմնականում թշնամու կերպարները հայ գրականության մեջ վերածվում են կարծրատիպերի՝ էությամբ ու բովանդակությամբ մնալով նույնը՝ թեև փոխվում են ժամանակները և հանգամանքները» (Քալանթարյան, 2021: 316):

Թեպետ թուրք բառը քիչ է շրջանառվում «Հողը» ժողովածուի մեջ, բայց անգամ այդ մի քանի կիրառման մեջ երևան է գալիս հեղինակային պծգանքը նույնքան ասելի Այնճարի համեմատությամբ: «Այնճարն ալ հողն էր տաճիկ անբանի մը, միասեռական հոգիով աղբի մը, ուրիշներու կին եղող պարծանքի մը» (46):

Իմագուլոգիայի հիմքում ընկած յուրային-օտար հակադրության սկզբունքն ունի երկարժեքության իմաստ՝ երկու կողմերի միաժամանակյա բնութագրություն: Ի տարբերություն թուրքի բնութագրումների սակավության, հայի որակական բնորոշումները հաճախադեպ են: Հերոսները, որոնք միշտ չէ, որ դրական գծերով են հանդես գալիս, իրենց խոսույթներում միշտ հային հատկանշում են լավագույն որակներով, անգամ վերիբրական համեմատություններ անում: «Այնճարի մեկ տղան» պատմվածքի հերոսի՝ Պոյաճյանի գաղափարակիր Մեդրակի համար «Հայը, ահա, Քրիստոսի պէս աղուոր է, աղուո՛ր» (73), անգամ բացասական գծերով Մանասի («Իր տեսրակին մեջ») համար «Հայը սուրբ բան մըն է, սուրբ ուրախութիւն մըն է, մեծ, գաղտուկ ուժ մըն է. հայը ա՛զգ է, հա՛յ է» (102): Ըստ հեղինակի՝ հայը միայն խաղաղություն չունի, թեպետ դրա համար նա ուժն ու քաջությունն ունի. «Ժայռերը, մեր լեռներուն անսպառ մացառներն ու աղոթքի հեզ կոչնակները ըսած էին անշուշտ դարերով որ հայը քաջ կ'ըլլայ և քրիստոնեան բարի» («Մեռել մը եւ հուղարկավորութիւն») (117):

Իմագոլոգիական՝ յուրային-օտար հակադրության մյուս հիմունքի համաձայն՝ Պոյաճյանի պատմվածքներում «օտար-յուրային՝ հակադրության մեջ օտարի վարքագծին զուգահեռ բացահայտվում են յուրայինի դավանած արժեքները» (Քալանթարյան, 2021: 316): Այս պարագայում արդեն հստակվում է «Հողը» ժողովածուի յուրայինի՝ հայի դավանած արժեքների սիմվոլիկան, որ երևան է գալիս գրեթե բոլոր պատմվածքներում: Տարագիր գրականության հիմնական մոտիվների նմանությունն թույլ է տալիս խոսելու «<...> ինքնակենսագրական արձակին բնորոշ հատկությունների, արտագաղթի գրողների՝ որպես մեկ խմբին բնորոշ հասկացությունների մարմնավորման մասին՝ **հիշողություն, տուն, հավատ**» (Резник, 64): Խորհրդանշանների բազմաշերտայնություն և դրանց իմաստասիրական մեկնություններ կան հատկապես «Տուները», «Պարտեզները», «Սանդիկը», «Դանի» պատմվածքներում. նրանցում հավատը, ազգային ինքնասիրությունը, տունը, ծառը և անգամ տնային առարկաները՝ որպես դավանած արժեքներ, խորհրդանշային ձևով են բացատրվում:

Պոյաճյանի հերոսները, որ սպանդից փրկված օրերի ողբերգական շղթայի մեջ մերթընդմերթ հանդիմանում են Աստծուն, բողոքում նրան դաժան ճակատագրի համար և պահանջում իրենց հասանելիք հողը, հիմնականում պապենական մեծ հավատով են կապված իրենց եկեղեցուն և Աստծուն<sup>1</sup>: «Դանի» պատմվածքում համանուն հերոսը «Մեծ, հզոր, համատարած կեանքին շղթայած է իր պզտիկ, աննշան գոյությունը<...>. գնդասեղած նաեւ, իր բուռ մը հոգին՝ տիեզերքի բովանդակ հոգիին» (23):

Յուրայինի և օտարի հակադրության մեջ կենտրոնաձիգ տեղ է գրավում տան խորհրդանիշը<sup>2</sup>: Տունը հոգևոր անխզելի հարաբերության մեջ է իր տիրոջ՝ հայի հետ, իսկ թուրքը այդ տան գրավողն է, որը նյութական և հոգևոր ոչ մի կապ չունի այդ տան հանդեպ: «Հրաշալի պանդուխտներ» պատմվածքում տան սիմվոլիկան հենց այս հակասության մեջ է: Տարագրության մեջ տառապող Խտր-Պէկցի Զըրբը, որի հիշողության կենտրոնում անդունդի եզրի իր խարխուլ տունն էր, ավելի մտահոգվում էր իր՝ հայի անվան մաքրությամբ, թե իր գյուղը գրավող ու այնտեղ բնակվող որևէ թուրք պիտի մտածեր, թե ծույլ հայ է ապրել անդունդի պոնկին ու տունը չի սար-

<sup>1</sup> Բնագաղթվածների մեծ հավատի մասին է վկայում նրանց վրանային եկեղեցու հիմունքները. «Այնճարի մեջ առաջին տարիներուն, հաւատարիմ՝ իրենց աննկուն հաւատքին, համայնքը իր եկեղեցական արարողութիւնները կը սկսի կատարել սեւ մեծ վրանի մը տակ, որ կը կոչուի վրան-եկեղեցի» (Ճանպարհանք, 2024):

<sup>2</sup> Տան խորհրդանիշի մասին մեծածավալ ուսումնասիրություններ կան, որից մեկը՝ այլ թեմայով, հոդվածի հեղինակինն է (Բալայան, 2023). Թեմայի այս ընդգրկման մեջ դա երկրորդական է, ուստի դրան և մյուս խորհրդանշանների տեսական հիմքին չենք անդրադարձնալ:

քել, իսկ «ամենէն անելի ա՛յդ է որ կը նեղէ զինք» (144): Եթէ, օրինակ, Մուշեղ Իշխանի պատմվածքներում «..Ոչ միայն ինքն ու իր ազգն են տարագիր, այլն պատկերված տները...» (Ավետիսյան, 2021: 24), ապա Պոյաճյանի ժողովածուի մեջ տները արմատներով խրված են հողում, ձուլված են հայրենիքին. տունը «ոգի է ու ցեղային կեանքի դրոշմ» (33), տունը «տարիներու, դարերու՝ արդիւնք է. քանի մը սերունդներու արեան հոլովույթին» (34): Պոյաճյանը համարում է, որ հայերը ունեն տան ամենից ուժեղ հասկացողությունը, և այդ պատճառով նրանց տները կենդանի տիպարներ են: «Տուներ՝ որոնք նախ և առաջ ջի՛ղ ունէին, ունէին ցեղային բնագոյ, ունէին երգ, երաժշտութիւն: Կրնային յետոյ սիրել, ասել, պժգալ. կրնային աճիլ, նուազիլ, թեւ առնել՝ եթէ ուզէին, հաշմանդամ ըլլալ՝ եթէ կամենային» (34):

Ծառի խորհրդանշանը, եթէ այլ պատմվածքներում ունի միայն երանգային գրչահարվածներ, ապա «Պարտեզները» էսեստիպ պատմվածքում, որը ձոն է ծառերին ու հայրենի բնությանը, այն իշխող դիրքում է: Անանուն երիտասարդ հերոսը, որը կարոտախտով է հիշում իր ծննդավայրի սքանչելի բնությունը, երագող իմաստասեր է, ծառի և հայրենիքի շողկապվածության վկայողը: «Ծառը կ'ուզէ երկինք: Ծառը կուզէ կ'ուզէ հող, ծառը կ'ուզէ հայրենիք» (139): Ծառը բնութագրելիս դիմելով նորովի ընկալման հնարքի՝ հեղինակը չի սահմանափակվում միայն այս կապի հարատևության պնդումով. այս կապի անկապտելի օղակը մարդն է՝ իր հողի, իր երկրի վրա արարողն ու այդ երկու խորհրդանշան-պատկերները հավերժացնողը: «Եվ ով որ կը հաւատայ, թէ ինք ծառ մը կրնայ տնկել հայրենի սահմանէն դուրս կամ ընել բան մը՝ նախ հայ չէ և յետոյ չի պատկանիր ոչ մէկ ազգի: Որովհետեւ ամէն իրական ծառ կ'ուզէ նոյն հողին վրայ դարերու աշխատանք, դարերու քրտինք և լռութիւն» (139): Բռնագաղթված մարդու հիշողության մեջ այրող ձևակերպմամբ է երևակվում ծառի և հողի, տան ու գերեզմանի փոխաբերական նշանակությունը: «Զէ՛ր սիրեր իր հողը: Կը պաշտէ՛ր զայն: Գիշեր մը ամենամեծ ուժով և ինքնիրմով ողողուած՝ համբուրած էր ամէն մարդ գերեզմանները, յետոյ տունը, թոնիրը, ծառէ՛րը, ծառէ՛րը ու պաղ քարը ճամբու եզրին» (71):

Յուրահատուկ սիմվոլիկայով են օժտված նաև կենցաղային-առօրեական առարկաները, որոնց նորովի ընկալման հնարքով Պոյաճյանը սովել է այլ բնորոշումներ, այլ մեկնաբանություններ՝ հերոսների պատմության մեջ վճռորոշ դերի նշանակությամբ: Պատմվածքում աղ ծեծելու գործիքը՝ սանդիկը, ստանում է ծիսական բնույթ. ամէն օր սանդիկում ծեծած աղ և հաց ուտող աղքատի համար այն ընտանիքի բարօրության խորհրդանշանն է, ու տանից այն թեկուզ ժամանակավորապես հեռացնելու՝ ուրիշի վերցնելու դեպքում ընտանիքը կործանվում է: Սանդիկը գոքանչի վերցնելուց հետո

«Վերապրող այս չորսը (հայրը, մայրը, որդիները) ծոյլ, ջղային ու թեև միշտ բարի, բայց ա՛լ ջարդուած տրամադրութեամբ երագողներ են. պատրանաւոր հոգիներ» (57): Սանդիկը ապրող տան, իր հողի վրա արարող, կայուն հայ ընտանիքի խորհրդանիշ է: Օտարի ձեռքը դիպչելիս այն պղծվում է՝ աղճատելով ընտանիքի՝ հայ հանրայթի դիմագիծը:

### **Եզրակացություն**

Էդուարդ Պոյաճյանը՝ որպէս բնագաղթված ժողովրդի ներկայացուցիչ, ունի տարագիր գրողի այն հատկանիշները, որոնցով ընդհանրապէս կամ մասնակիորեն բնութագրվում են տարբեր ժողովուրդների տարագիր գրականության գրողները: Նրա «Հողը» ժողովածուն այս իմաստով դարձել է տարագրության գեղարվեստականացված մեծ պատում, որի հերոսները և՛ փոխյրացնում են իրար ու շարունակում հեղինակի միտումները, և՛ առանձին դիմանկար-վավերագրություններ են դառնում՝ ժանրային ու ոճական առանձնահատկությունների, կոմպոզիցիոն տարրերի, խորհրդանշանային համակարգի շնորհիվ:

Պոյաճյանի ժողովածուի պատումի եռաչափ տարածական և ժամանակային հատույթներում կորուսյալ հայրենիքի ողբերգությամբ գոյատևող արմատագուրկ հայերի գեղարվեստականացված կերպարները ապրում են յուրային և օտար հակադրության տարածական լոկուսներում: Այնճարի և Մուսա լեռան գյուղի միջև «crossing the shadow-line» (հատման ստվերային սահման) հանդիսացող հայրենիքի լոկուսում հայտնվելը փոփոխության է դրդում հերոսներին՝ ողբերգականացնելով նրանց գոյությունը:

Պոյաճյանի ժողովածուի՝ յուրայինի և օտարի հակադրության խորհրդանշանները ներկայացված են նորովի ընկալման հնարքով: Օտարի՝ արքետիպային տիպ հանդիսացող թուրքի և յուրայինի՝ հայի հակասությունը, ճիշտ է, Պոյաճյանի ժողովածուում գրեթէ ոչ մի նորություն չի ավելացնում հայ գրականության մեջ ընդունված բնութագրումներին, բայց հաստատում է թուրքի իմագոտիպի (օտարի կրկնվող կերպար) ընդունված պատկերայնությունը: Այդ հակասության սահմաններում հստակվում է «Հողը» ժողովածուի՝ հայի դավանած արժեքների սիմվոլիկան: Այն երևան է գալիս գրեթէ բոլոր պատմվածքներում, որոնցում հավատը, ազգային ինքնասիրությունը, հողը, տունը, ծառը և անգամ տնային առարկաները՝ որպէս դավանած արժեքներ, խորհրդանշային ձևով են բացատրվում:

### **Գրականության ցանկ**

1. **Ազգային առաջնորդարան**, Էդուարդ Պոյաճեան, 13 հոկ., 1966. ԵՂՈՒԱՐԴ ՊՕՅԱՃԵԱՆ (մահ՝ 13 Հոկտեմբեր, 1966) - Armenian Prelacy (մուտք՝ 02.10.2024):

2. **Աղպաշեան Հովհ.**, Միյուռքահայ գրականության «Հողագրկության մասին», *Յառաջ*, 1965, թիվ 6, 14 նոյ., էջ 1-2:
3. **Ավետիսյան Ս.**, Ինքնության խարիսխը Մուշեղ Իշխանի գեղարվեստական համակարգում, Մուշեղ Իշխան, Միջազգային գիտաժողովի զեկույցներ, 2021, էջ 20-30:
4. **Բալայան Ն.**, Գոյապաշտությունը և աբսուրդի տարրերը Հրաչ Զարդարյանի «Արևոտ տան մեջ» պատմվածքում, *Էդվարդ Ջրբաշյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական գիտաժողովի նյութերի ժողովածու*, 2023, էջ 251-271:
5. **Բերմեզյան Ա., Կրկին Եդ. Պոյաճեանի հետ**, Բնօրրան, 1996, № 3-4, էջ 108-110:
6. **Դանիելյան Ս.**, Ազգային եւ օտարի զուգահեռները Կարապենցի պատմուածքներում, Հակոբ Կարապենց, միջազգային գիտաժողովի զեկույցներ, 2022, էջ 174-180:
7. **Թիֆլիսքեան Վ.**, Տարաբնակ մարդը Մուշեղ Իշխանի թատերախաղերում մեջ, Մուշեղ Իշխան, Միջազգային գիտաժողովի զեկույցներ, 2021, էջ 102-110:
8. **Ճանապզեան Յ.**, Մուսա լերան պարպումը, Այնճար Հայաւանի ծնունդը, Արեւելք, 17.09.2024 // <https://arevelk.am/articles/mvousa-leran-parpvoumy-ayntchar-hayauani-tsnvoundy> (մուտք՝ 05.10.2024):
9. **Ճանապզեան Յ.**, Այնճարի Երեք Հայ Յարանուանութիւնները Եւ Գործունեայ Միութիւններն Ու Կազմակերպութիւնները. Արեւելք, Արեվելք - Արևելք լրատուական (arevelk.am) (մուտք՝ 05.10.2024):
10. **Թէօլէօլեան Մ.**, Դար Մը Գրականութիւն 1850-1950, Բ. հատոր, Կահիրե, Հուսաբեր տպ., 1956, 534 էջ:
11. **Կարապենց Հ.**, Անծանոթ հոգիներ, Վաշինգտոն, «Ատլաս», 1970, 57 էջ:
12. **Համաստեղ**, Նամականի (կազմ.՝ Մ. Խաչատրյան), Երևան, Մուղնի հրատ., 2003, 503 էջ:
13. **Միրանի Մ.**, Եդուարդ Պոյաճեան «... Ուղղելու Ծուռը...», *Ազդակ*, 2021, նոյ. 6:
14. **Պերպերեան Ն.**, Եդուարդ Պոյաճեան (1915-1966). Հայրենի կորուսեալ հողի ինքնատիպ երգիչը, *Ազատ օր*, 2014, թիվ 20415, էջ 2:
15. **Պերպերյան Ն.**, Եդուարդ Պոյաճեան (1915-1966). *Հայրենի կորուսեալ հողին եւ մարդոց, արժէքներուն եւ խորհուրդներուն տաղանդաշատ բանաստեղծը*, *Ազդակ*, 2017, հոկ. 12:
16. **Պոյաճեան Ե.**, Հողը, Հալեպ, Նայիրի տպ., 1948, 156 էջ:
17. **Տուրիշևա Օ.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը: Ուսումնական ձեռնարկ (ռուս. թարգմ.՝ Ա. Ջրբաշյանի), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2017, 266 էջ:
18. **Քալանթարյան Ժ.**, Imagology կամ պատկերաբանություն (ըստ հայ գրականության օրինակների), Ժամանակների միջով, Ժամանակների հետ, Երևան, ԵՊՀ հրատ, 2021, 390 էջ:
19. **Быраева Л.**, Мифология эмиграции: геополитика и поэтика, Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts (3a

- пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века), (ed. L. Bugaeva, E. Hausbacher. Peter Lang), Frankfurt am Mein, 2006, 218 с.
20. **Димитриев В.** Эмиграция как литературная судьба и творческая стратегия, НЛО, номер 2, 2024, 321-329.
  21. **Кознова Н.**, Жанр эссе в мемуарах писателей, *Вестник Челябинского государственного университета: Филология*, 2011, 8 (223), вып.51, с 74-78:
  22. **Первушина Л.**, Особенности репрезентации литературы постсоветской славянской эмиграции в США, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10385/1/L\\_Pervusina\\_Osobennosti\\_reprezentacii\\_literatury\\_postsovetskoj.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10385/1/L_Pervusina_Osobennosti_reprezentacii_literatury_postsovetskoj.pdf) (url`04.10.2024):
  23. **Резник О.**, Автобиографическая эмигрантская проза 1920-1940-х годов и идеи персонализма, *ВПЛ*, № 27(84) , 58-66// <https://cyberleninka.ru/article/n/avtobiograficheskaya-emigrantskaya-proza-1920-1940-h-godov-i-idei-personalizma/viewer> (url`04.10.2024):
  24. **Eagleton T.**, Jameson F., Said E., *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, 1991, 235 p.
  25. **Livak L.**, *Études sur l'histoire culturelle de l'émigration russe en France (1920—1950)*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2022. 364 p.
  26. **Said E.**, "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals". In: *The Edward Said Reader*. (Ed. by Moustafa Bayomi and Andrew Rubin), New York, 2000, pp. 368–381.
  27. **Bock M.**, *Crossing the Shadow-Line: the Literature of Estrangement*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, 170 p.

### References

1. **Azgayin ar'ajnardaran**, Eduard Po'yatchean, 13 hok., 1966.
2. **Aghpashean Hovh.**, Sp'yur'qahay grakanut'ean «Hoghazrkut'ean masin» ["About Landlessness" of Diaspora Armenian literature] 33, Yar'aj, 1965, t'iv 6, 14 noy., e'j 1-2:
3. **Avetisyan S.**, Inqnut'yan khariskhy' Mushegh Ishxani gegharvestakan hamakargum, [Anchor of identity in Mushegh Ishkhan's artistic system], Mushegh Ishxan, Mijazgayin gitajhoghovi zekuycner, 2021, e'j 20-30.
4. **Balayan N.**, Goyapashtut'youy' ev absurdi tarrery' Hrach Zardaryani «Arevot tan mej» patmvac'qum [The idealism and the elements of absurdity in Hrach Zardarian's story "In the Sunny House"], E'dvard Jrbashyani c'ndyan 100-amyakin nvirvac' hobelyanakan gitajhoghovi nyut'eri jhoghovac'u, 2023, e'j 251-271.
5. **Bugaeva L.**, Mifologiya emigracii: geopolitika i poetika [Mythology of Emigration: Geopolitics and Poetics], Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts//Za predelami: Intellektual'naja jemigracija v ruskoj kul'ture HH veka/. ed. L. Bugaeva, E. Hausbacher .Peter Lang, Frankfurt am Mein, 2006, str. 218. str., s. 51 - 71
6. **Danielyan S.**, Azgayini ew o'tari zugaher'nery' Karapenci patmuac'qnerum [The parallels of the national and the foreigner in the stories of Karapents], Hakob Karapenc, Mijazgayin gitajhoghovi zekuycner, 2022, e'j 174-180:

7. **Dimitriev V.**, Emigracija kak literaturnaya sud'ba i tvorcheskaya strategiya [Emigration as a Literary Destiny and Creative Strategy], NLO, no. 2, 2024, s. 321-329.
8. **Hamastegh**, Namakani [A collection of letters] (kazm.՝ M. Xachatryan), Yerevan, Mughni hrat., 2003, 503 ej:
9. **Karapenc H.**, Anc'anoť hoginer [Unfamiliar souls], Vashington, «Atlas», 1970, 57 e'j.
10. **Koznova N.**, Zhanr esse v memuarah pisateley [The essay genre in writers' memoirs], Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya, 2011, 8/223/, vip.51, s. 74-78:
11. **Pe'rpe'rean N.**, Eduard Poyatchean (1915-1966). Hayreni koruseal hoghi inqnatip ergichy' [Eduard Boyajian (1915-1966). The original singer of the lost native land], Azat o'r, 2014, t'iv 20415, 13 hok, E'j 2 20415\_ocr.pdf (nla.am)
12. **Pe'rpe'ryan N.**, Edward Poyatchean (1915-1966). Hayreni koruseal hoghin ev mardoc, arjhe'qnerun ev xorhurdnerun taghandashat banasteghc'y' [Eduard Boyadjian (1915-1966): The talented poet of the lost native land and people, values and secrets], Azdak, 2017, hok. 12.
13. **Pervushina L.**, Osobennosti reprezentacii literatury postsovetskoy slavyanskoy emigracii [Peculiarities of Representation of Literature of Post-Soviet Slavic Emigration in the USA] vSShA,[https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10385/1/L\\_Pervushina\\_Osobennosti\\_reprezentacii\\_literatury\\_postsovetskoj.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10385/1/L_Pervushina_Osobennosti_reprezentacii_literatury_postsovetskoj.pdf)
14. **Po'yatchean E.**, Hoghy' [The Land], 1948, Halep, t'pagrut'yun Nayiri, 156 ej.
15. **Qalant'aryan Jh.**, Imagology kam patkerabanut'yun (y'st hay grakanut'yan o'rinakneri), Jhamanakneri mijov, jhamanakneri het [Imagology (according to examples of Armenian literature), Through the times, with the times], Yerevan, 2021, EPH hrat, 390 e'j:
16. **Reznik O.**, Avtobiograficheskaya emigrantskaya proza 1920-1940-h godov i idei personalizma Autobiographical emigrant prose of the 1920s-1940s and the ideas of personalism, VRL № 27(84), e'j 58-66.
17. **Tchanpazean Y.**, Musa lera parpomy', Ayntchar Hayavani c'nundy' [The capture of Musa Lera, the birth of Ainchar Hayavan], Arevelq // <https://arevelk.am/articles/mvousa-leran-parpvoumy-ayntchar-hayauani-tsnvoundy>
18. **Tchanpazean H.**, Ayntchari Ereq Hay Yaranuanut'yunnery' EM Gorc'uneay Miut'iwnnern U Kazmakerput'yunnery' [The Three Armenian Communities and Active Unions and Organizations of Ainjar], Arevelq. Արևվելք - Արևելք լրատվական (arevelk.am)
19. **T'e'o'le'o'lean M.**, Dar My' Grakanut'yun, B. hator [A Century of Literature 1850-1950], Kahire, Hovsaber tp., 1956, 534 e'j.
20. **Tsirani M.**, Eduard Poyatchean «... Ughghelu C'ur'y'...» [To straighten the crooked], Azdak, noy. 6, 2021.
21. **Turisheva O.**, Artasahmanyayn grakanagitut'yan tesut'yuny' & met'odabanut'yuny' [The theory and methodology of foreign literary studies], Usumnakan dz'er'nark/R'us. t'argm.՝ A. Jrbashyani/, Yerevan, EPH hrat., 2017, 266 e'j.
22. **Tyu'fe'nqtchean V.**, Tarabnak mardy' Mushegh Ishxani t'ateraxagherun me'j [The resident man in Mushegh Ishkhan's plays], Mushegh Ishxan, Mijazgayin gitajhoghovi zekuycner, 2021, e'j 102-110.

**Նաիրա Բալայան** – ք.գ.թ., դոցենտ, ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Երևանի «Հայբուսակ» համալսարանի Հայոց լեզվի և գրականության ամբիոնի վարիչ և դասախոս:

Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը ընդգրկում է Սփյուռքի գրականության, գրականության տեսության և քննադատության հիմնախնդիրները, ինչպես նաև նորագույն և արդի գրականության տարրեր հիմնահարցեր: Հեղինակ է երկու տասնյակից ավել քննադատական հոդվածների և գրախոսությունների, որոնց մեծագույն մասը տպագրվել է գիտական մամուլում: Հեղինակել է ուսումնական ձեռնարկ, խմբագրել գիտական մենագրություն, գիտամեթոդական ձեռնարկներ և ժողովածուներ:

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

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

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

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

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

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



ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

*Zaruhi Azizbekyan*

*Doctor in Philology, Associate Professor*

*Yerevan State University*

*ORCID ID: 0009-0001-1684-7658*

*zaruhiazizbekyan@ysu.am*

*DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-201*

**THE PRIMARY METHODS FOR TRANSLATING PHRASES  
(BASED ON THE ARMENIAN TRANSLATION OF  
CERVANTES' "INSTRUCTIVE NOVELS") \***

*Keywords* – *phrase, translation, context, ethno-cultural component, phrase equivalent, phrase analogy, occasional calque, monolexeme.*

The purpose of this article is to examine the main methods of translating phrases based on the original and the Armenian translation of Cervantes' "Instructive Novels". Translating phrases is a challenging task, as the phraseological fund of each language serves as a vital reflection of its culture and national mentality. This requires a deep understanding of the culture, language, and context. The nuanced use of this vocabulary often presents translation difficulties, which can lead to the distortion of the meaning of lexical units in the target language. The article presents the main methods of phrase translation, including phraseological equivalence, ordinary calque, phraseological analogy, occasional calque, occasional semi-calque, free expression, descriptive expression, and monolexeme. Additionally, the article emphasizes the importance of context and identifies some translation errors and distortions.

*Զարուհի Ազիզբեկյան*

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ*

*Երևանի պետական համալսարան*

*ORCID ID: 0009-0001-1684-7658*

*zaruhiazizbekyan@ysu.am*

**ԴԱՐՉՎԱԾՔՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԸ  
(ՍԵՐՎԱՆՏԵՍԻ «ԽՐԱՏԱԿԱՆ ՆՈՎԵԼՆԵՐԻ» ՀԱՅԵՐԵՆ  
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)**

**Բանալի բառեր** – դարձվածք, թարգմանություն, համատեքստ, ազգամշակութային բաղադրիչ, դարձվածային համարժեք, դարձվածային համաբանություն, դիպվածային պատճենում, մենաբառույթ:

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 17.09.2024 թ.:

Սույն հոդվածի նպատակն է քննության առնել դարձվածքների թարգմանության հիմնական միջոցները՝ հիմնվելով Մերվանտեաի «Խրատական նովելներ»-ի բնագրի և հայերեն թարգմանության վրա: Դարձվածքների թարգմանությունը բավական բարդ գործ է, քանի որ յուրաքանչյուր լեզվի դարձվածային ֆոնդը մշակույթի և ազգային մտածելակերպի արտացոլման կարևոր աղբյուր է, որը պահանջում է այս կամ այն մշակույթի, լեզվի, համատեքստի ըմբռնման նուրբ իմացություն: Լեզվի այս բառաֆոնդը, գործածվելով տարբեր նրբերանգներով, հաճախ թարգմանական դժվարություններ է առաջացնում՝ հանգեցնելով թիրախ լեզվի բառային միավորների իմաստի խեղաթյուրման: Աշխատանքում ներկայացվել են դարձվածքների թարգմանության հիմնական եղանակները, որոնք են՝ դարձվածային համարժեքը, սովորական պատճենումը, դարձվածային համաբանությունը, դիպվածային պատճենումը, դիպվածային կիսապատճենումը, ազատ արտահայտությունը, նկարագրական արտահայտությունը, մենաբառայինը: Հոդվածում միաժամանակ ընդգծվել է համատեքստի կարևորությունը, բացահայտվել են թարգմանական որոշ սխալներ և աղավաղումներ:

*Заруи Азизбекян*

*Кандидат филологических наук, доцент  
Ереванский Государственный Университет  
ORCID ID: 0009-0001-1684-7658  
zaruhiazizbekyan@ysu.am*

## **ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ (НА ОСНОВЕ ПЕРЕВОДА НА АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК “НАЗИДАТЕЛЬНЫХ НОВЕЛЛ” СЕРВАНТЕСА)**

**Ключевые слова** – фразеологизм, перевод, контекст, национальнокультурный компонент, фразеологический эквивалент, фразеологическая аналогия, случайная калька, моноксема.

Цель настоящей статьи исследовать основные способы перевода фразеологизмов опираясь на “Назидательные новеллы” Сервантеса в оригинале и в переводе на армянский язык. Перевод фразеологизмов довольно сложное дело, потому что фразеологический фонд каждого языка важный источник отображения культуры и национального мышления, который требует тонкого понимания выражения любой культуры, языка, контекста. Используемый в разных вариациях словарный фонд языка часто порождает переводческие сложности, которые приводят к искажению смысла слов переводимого языка. В работе представлены основные способы перевода фразеологизмов-фразеологический эквивалент, обыкновенная калька, фразеологическая аналогия, случайная калька, случайная полукалька, свободное выражение, описательное выражение, моноксема. В статье подчеркивается также важное значение контекста, выявлены некоторые переводческие ошибки и искажения.

### **Introducción**

La lengua es el espejo de la cultura nacional donde en el nivel constructivo desempeñan un papel importantísimo las unidades fraseológicas o así llamados

fraseologismos. La fraseología como disciplina siempre ha sido y todavía sigue siendo el objeto de estudio de muchos lingüistas. Eso primero se debe a que los fraseologismos son los principales marcadores de etnopsicología de cada nación. Es decir, en ellos se reflejan las costumbres, creencias populares, la historia y la sabiduría secular de los pueblos.

En los últimos años aumentó considerablemente el interés por los estudios comparativos de la fraseología, lo que se afirma por la aparición de una serie de investigaciones que permiten determinar más precisamente el objeto, las ramas y los métodos del estudio de la fraseología.

A pesar de los logros evidentes en el estudio comparativo de la fraseología, en esta esfera todavía quedan muchas lagunas. Una de ellas es el estudio de los procedimientos de la traducción de los fraseologismos.

El sistema fraseológico de cada lengua posee algunas peculiaridades que son muy típicas a la lengua dada. Hasta no coinciden totalmente los sistemas fraseológicos de las lenguas afines y las diferencias se profundizan más cuando se reducen las generalidades etimológicas de las lenguas comparadas.

La originalidad nacional de la locución se manifiesta en todos los niveles de la lengua: en el nivel fonético, gramatical, léxico, estilístico. Las locuciones que están marcadas nacionalmente están ligadas a varios campos sociales, políticos, económicos y espirituales de la vida del pueblo, lo que dificulta la clasificación exhaustiva de las locuciones que contienen un componente nacional- cultural.

Entre las locuciones que contienen un componente nacional en primer lugar se puede distinguir unidades fraseológicas que contienen un componente nacional formal y las que están marcadas por su contenido (Ρυνηυυυυυυυυ, 2007: 213-214). Mejor dicho, el mismo concepto en diferentes lenguas se manifiesta mediante distintas imágenes.

En el caso de la traducción de las locuciones que están marcadas formalmente se puede lograr la equivalencia comunicativa - funcional del original y de la traducción mediante distintos medios, en el caso de las locuciones que están marcadas por su contenido, las posibilidades de la traducción son muy limitadas. Durante su traducción en muchos casos hace falta comunicar al lector la información extralingüística ligada a la locución.

Tanto el contexto como el valor comunicativo y pragmático del texto traducido y, por supuesto, las funciones que los frasemas desempeñan determinarán el procedimiento traductológico que se debe aplicar. Según Zuluaga esas funciones son múltiples, pero la más importante que se da siempre en todas las unidades fraseológicas es la función fraseológica que consiste en facilitar y simplificar tanto la formulación del mensaje como su recepción o descodificación, puesto que la UF permite decir algo mediante una construcción lingüística ya hecha y conocida en la comunidad respectiva (Zuluaga, 1997: 631).

Como afirma Corpas Pastor el proceso de la traducción de los fraseologismos pasa por cuatro fases: 1. identificación de la unidad fraseológica 2. interpretación de la unidad fraseológica en el contexto 3. búsqueda de correspondencias en el plano léxico 4. establecimiento de correspondencias en el plano textual (Corpas Pastor, 2003).

Estas cuatro fases según Corpas Pastor no implican una sucesión temporal lineal y ordenada. La autora reconoce diferentes grados de equivalencia “desde la equivalencia funcional hasta las unidades culturalmente específicas de difícil reproducción.” (Corpas Pastor, 2003: 305)

Todos estos problemas serán objeto de nuestra investigación basada en los ejemplos sacados de “Las Novelas Ejemplares” de Cervantes. El texto literario (y sus respectivas traducciones) es la mejor base para hacer este análisis por varios motivos, entre otros porque un texto literario nos permite analizar el potencial comunicativo de los frasemas mucho mejor que otros textos.

### **Los procedimientos de traducción de los fraseologismos**

Los procedimientos principales de traducción de los fraseologismos son los siguientes:

1. El equivalente fraseológico o el paralelo fraseológico
2. El calco usual
3. El análogo fraseológico o el equivalente fraseológico no paralelo
4. El calco ocasional o la traducción literal
5. El semicalco ocasional
6. La expresión libre o el fraseologismo individual
7. La expresión descriptiva
8. El monolexema (Նազարյան; Բաղդասարյան, 2000: 363-364)

El primer procedimiento de traducción de las locuciones es **el equivalente fraseológico** (el paralelo fraseológico). Citemos unos ejemplos del equivalente fraseológico:

*Se le puso un nudo en la garganta que le ató la lengua, y las lágrimas acudieron a los ojos, y él acudió a disimularlas lo más que le fue posible* (Cervantes, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html), մուտք՝ 19.08. 2024). (*La española inglesa*)

*Նրա կոկորդի սեղմվեց, լեզուն կապ ընկավ, աչքերն սրցունքոսովեցին, քայք նս հնարասկորհնս զայեց դրանք* (Մերվանտես, 2005):

En el ejemplo dado en la oración española están presentadas dos locuciones: “*nudo en la garganta a alguien*” que significa sentir impedimento para tragar saliva o hablar generalmente debido a una fuerte emoción y “*atarle la lengua a alguien*” que significa impedirle a alguien que diga algo. En la oración armenia también tenemos dos locuciones: «*կոկորդի սեղմվել*» que significa vivir una gran emoción, estar a punto de llorar y «*լեզուն կապ ընկնել*» que significa tartamudear, guardar silencio, no decir nada. Así, en este ejemplo se hace evidente que ambas locuciones el traductor las ha traducido mediante sus equivalentes fraseológicos.

*No habían de haber tragado la tierra al niño, y al ama, y a ella. (La señora Cornelia)*

*Չէին կարող գետնի տակն անցնել երեք հոգով՝ երեխան, սպասուհին և ինքը:*

En la oración española tenemos el fraseologismo “*tragarse la tierra a alguien*” que se dice de quien no se ha dejado ver en mucho tiempo. Y en armenio se da la locución «*գետնի տակն անցնել*» que significa 1. morir, 2. desaparecerse, 3. morir de vergüenza. Como vemos la locución española es monosemántica, mientras la armenia es polisemántica. Pero de todos modos hay que tener en cuenta que este hecho no obstaculiza para considerarlas como equivalentes en el contexto dado puesto que ambas locuciones expresan el mismo sentido.

Otro procedimiento de traducción de los fraseologismos es **el calco usual**. En este caso hay que notar que las locuciones del original que se han traducido por un calco

ocasional se consideran también fraseologismos en la lengua meta y están registrados en su fondo fraseológico. Comparemos:

*Los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de la fortuna hoy están hallados y abatidos a los pies de la desgracia. (El coloquio de los perros)*

*Ուլքեր երեկ բախտի անիվի վերևում էին, այսօր սուսարված են և փռված դժբախտության ոտքերի տակ:*

El fraseologismo “*rueda de la fortuna*” significa una fortuna cambiante. Y en cuanto al armenio aquí también se da un fraseologismo que es «*բախտի անիվ*». El último significa una situación de la vida que no depende de la persona y se considera como un calco usual pues está registrado en el fondo fraseológico del armenio.

*Y echamos al agua la mercadería de mi nave, que es tu gentil y gallardo cuerpo. (La tía fingida)*

*Ել մենք պետք է ջուրը գցենք նաև իմ նավի սարսևերը, որը գեղեցիկ ու սրացիկ մարմինն է:*

El fraseologismo “ *echar al agua algo*” significa perder, estropear, gastar algo inútil. En armenio tenemos la locución «*ջուրը գցել*» que significa lo mismo que la anterior y se considera como un calco usual.

Otro procedimiento de traducción de las locuciones que contienen un componente nacional-cultural es **el calco ocasional** que es lo mismo que la traducción literal.

El calco ocasional es uno de los procedimientos de traducción no fraseológico, pues en la lengua meta los calcos de los fraseologismos del original no tienen estatuto de la locución y por consiguiente no están registrados en el fondo fraseológico. Los traductores suelen emplearlo por la falta del equivalente fraseológico en la lengua meta. Mediante los calcos no se puede lograr equivalencia en todos los niveles lingüísticos.

Examinemos unos ejemplos del calco ocasional:

*Y así podrá entrar dentro de noche y enseñaros mejor que al preste Juan de las Indias. (El celoso extremeño)*

*Այդ եղանակով կկարողանամ գիշերները ներս գալ և ձեզ ավելի լավ սովորեցնել, քան քահանա Իսուան դե լաս Ինդիասին:*

En el texto original está presentada la locución “*al preste Juan de las Indias*” que se usa en construcciones de carácter enfático designando a un personaje imaginario de gran importancia. Y lo que se refiere al armenio, aquí tenemos una traducción literal que no nos da la posibilidad de conocer la información extralingüística relacionada a este fraseologismo. Ante todo hay que notar que Preste Juan fue un personaje muy popular en la Europa de los siglos XII a XVII. Se dice que era un patriarca, de ahí su título de Preste: sacerdote que preside la celebración de la misa y rey cristiano que dirigía una nación cristiana asilada entre musulmanes y paganos en Oriente. Los anales escritos de este reinado consisten en colecciones de fantasía popular medieval. Supuestamente descendía de los tres Reyes Magos y era un mandatario generoso y un hombre virtuoso que regía un territorio lleno de riquezas y extraños tesoros donde se encontraba el Patriarcado de Santo Tomas (Seco; Andrés; Ramos, 2004). Como el lector armenio desconoce esta información extralingüística, surge la necesidad de explicitarla de algún modo en el texto de la traducción.

*Y toda la discreción que mostraba añadir leña al fuego que ardía en el pecho del enamorado caballero. (La gitanilla)*

Եւ ինչպէս խոսեանայ թուրքերը ցախ էին սովորեցնում այն խաբարայի վրաս, որը այրում էր սիրահարուի սասկտի սիրտը:

En el ejemplo arriba mencionado en español está presentada la locución “añadir leña al fuego” que expresa la idea de fomentar las discordias con comentarios que no hacen más que agravar la situación, como si echáramos leña al fuego o, como se dice su versión en inglés, “agregar combustible al fuego”. En armenio el traductor ha recurrido a un calco ocasional, que nos parece un poco extraño, pues en armenio tenemos su equivalente fraseológico que es «կրակի վրաս յուր լցնել» que sería muy oportuno para este caso.

En la traducción armenia podemos a menudo encontrarnos con **los semicalcos**. Es natural, pues el armenio y el español, como lenguas de afinidad lejana, no están relacionadas por las regularidades generales de desarrollo. Las diferencias existentes entre las construcciones sintácticas y rasgos morfológicos de esas lenguas muy a menudo obligan al traductor a recurrir a los semicalcos. Comparemos:

*No hay cosa que se le iguale para este menester como la de la ahuja y sirgo Colorado, porque todo lo demás es andar por las ramas. (La tía fingida)*

Ենսն գործի հասարակ սանեւարայի հենց մահաւթն է ու կանեպի ներկած թերը, քանի որ մնացածը նոյնն է, թե նյութերի վրայով վերև բարձրանաս:

La locución “andar por las ramas” significa no ir directamente al fondo de la cuestión, emplear rodeos, pero en cuanto al armenio, aquí tenemos un semicalco que se explica por el hecho de que el traductor ha recurrido a una traducción parcial.

*Le dijo que procurase de no porfiar ni reñir con nadie porque estaba aparejado a que le dijese que mentía por la mitad de la barba. (El licenciado vidriera)*

Պատմիրեց ոչ մեկի հետ ջլինել և ջկովել, քանզի, նրան կարող էին անպատկել, ստերով թքե՛ն մորտքիդ կեպին:

En el ejemplo dado en español tenemos la locución “mentir por (la mitad de) la barba” que significa mentir descaradamente, es decir «անսամոթաբար ստել». Y en armenio el traductor ha usado la expresión «թքե՛ն մորտքիդ կեպին» que no se considera un fraseologismo, sino un semicalco ocasional. La imagen en la que se basa la traducción armenia nos parece un poco extraña, puede considerarse como exotismo por el lector armenio.

Otro procedimiento muy eficaz de la traducción de los fraseologismos nacionales que están marcados formalmente consiste en **el análogo fraseológico**. Las locuciones traducidas por ese modo expresan la misma idea pero se diferencian parcial o totalmente por su base figurativa que está condicionada por las particularidades de las condiciones materiales de la vida de distintos pueblos, así como por las particularidades de su pensamiento figurativo. Comparemos:

*– Lo que has de hacer, amigo, es aconsejarme que haré yo para caer en desgracia de mi amo. (El amante liberal)*

– Միակ բանը, որ սիրտի անեւ, բարեկամս, այն է, որ ինձ պետք է խորհուրդ տաս, թե ինչ անեմ, որ ընկնեմ տիրոջս աչքից:

En el texto original está presentada la locución “caer en desgracia” que significa perder el favor o la consideración de alguien y en armenio el traductor ha recurrido a la locución «աչքից ընկնել». A primera vista tenemos dos diferentes fraseologismos que no pueden tener ni una correlación, pero analizando ambas locuciones se hace evidente que tienen el mismo sentido.

– *No es la miel para la boca del asno. (La ilustre fregona)*

– *Էշն ինչ գիտի՝ նուշն ինչ է:*

En español este fraseologismo expresa un comentario que se hace cuando alguien desprecia o no aprovecha algo bueno que se le ofrece, y en cambio, toma o utiliza otra cosa peor o despreciable. En armenio el traductor ha recurrido a su análogo funcional.

Muchas locuciones que están marcadas nacionalmente se traducen mediante **medios descriptivos**. Tal traducción no se puede considerar como equivalente, por el hecho de que en casos semejantes no es posible comunicar simultáneamente la expresividad, y los matices semánticos de las locuciones. El traductor recurre a las descripciones neutrales sobre todo durante la traducción de las locuciones que están marcadas por su contenido semántico, donde la información extralingüística ligada a éstas es casi inaccesible para los lectores de la traducción. Comparemos:

*Y que algunos días salía con cinco y con seis reales de ganancia, con que comía y bebía y triunfaba como cuerpo de rey. (Rinconete y Cortadillo)*

*Ել երբեմն կարողանում էր վաստակել մինչև հինգ-վեց ռեսա, որով սնվում էր, խմում և թափափորի կյանք վարում:*

El fraseologismo “*como cuerpo de rey*” significa como en paraíso, en gran satisfacción, y en armenio está presentada la expresión descriptiva «*թափափորի կյանք*» haciendo una comparación con la vida lujosa del rey.

*Digo que el duque de Ferrera, Alfonso de Este, con ojos de lince venció a los de Argos, derribó y triunfó de mi industria venciendo a mi hermana. (La señora Cornelia)*

*Ասեմ, որ Ֆերուսացի դուքսը՝ Ալֆոնսո դե Էստեն, իր լուսանի աչքերով հաղթեց Արգոսի աչքերին և գերազանցեց իմ հնարամտությանը՝ տիրանալով քրոջս:*

El modismo “*ojos de lince*” significa muy buena vista. Y la expresión «*լուսանի աչքերով*» no es una locución, sino una expresión descriptiva a la que ha recurrido el traductor. En este caso la selección del traductor es muy oportuna y exacta pues absolutamente no se ha alterado el subtexto del fraseologismo original.

Otro procedimiento de traducción de las locuciones que están marcadas nacionalmente es **la expresión libre o el fraseologismo individual**.

Es muy frecuente en un texto literario encontrar unidades fraseológicas modificadas, alteradas o creadas por el autor. Toda obra literaria, y por consiguiente toda traducción literaria, cuenta con estos ejemplos. En ocasiones a esas manipulaciones se les llama autorismos que con el tiempo consiguen difundirse y ser adoptadas por parte de la comunidad lingüística. A través de este proceso se logran distintos efectos estilísticos. Si se trata de una modificación bien pensada el lector la va a reconocer e interpretar en su sentido figurado. También puede que el traductor falle en su intención por lo cual se produce un efecto de extrañeza en el lector meta.

Citémos un ejemplo de la expresión libre:

*En esto llegó la dueña, y le aseguró que el viejo dormía más y mejor. (El celoso extremeño)*

*Այդ պահին ներս մտավ դուստրուսն և նրան հավաստացրեց, որ ծերուկը խոր քնով քնած էր:*

La locución “*dormir a más y mejor*” significa dormir como un muerto (Varela; Kubarth, 2004). En la traducción armenia el traductor no ha usado un fraseologismo, sino ha recurrido a la expresión libre «*խոր քնով քնել*» tratando de conservar la base metafórica de la locución del texto original. Pero teniendo en cuenta que en el fondo

fraseológico del armenio está registrada la locución «վերջին նման քնել» nos parece que en este caso sería oportuno usarla.

Citemos un ejemplo del fraseologismo individual:

*Allí sé que cobró aliento la fama de la gitanilla. (La gitanilla)*

*Հենց այստեղ էր, որ գնչուհու համբավը հասավ իր գագաթնակետին:*

En el ejemplo español se da la locución “cobrar aliento(s)” que significa decidir, atreverse. En armenio está presentada la locución «գագաթնակետին հասնել». Así, se puede deducir que en este caso el traductor ha recurrido a un fraseologismo individual.

Hay que notar que existen una serie de locuciones cuya traducción se hace mediante **un monolexema**. Tal procedimiento consiste en presentar los fraseologismos del texto original por una sola palabra o por un solo verbo. Por ejemplo:

*Estas tristes nuevas oídas de Ricaredo, le pusieron en término de perder el juicio. (La española inglesa)*

*Լսելով այդ տխուր լուրերը՝ Ռիկարդեդոն քիչ մնաց խելագարվել:*

El fraseologismo “perder el juicio” significa volverse loco. En armenio el traductor no ha usado una locución, simplemente ha recurrido a un monolexema que es el verbo «խելագարվել».

*Dio luego a la banda y comenzó a irse a pique. (La española inglesa)*

*Եսկին խկոյնն մի կողմի վրա թեքվեց և առանց փրկության որևէ նար ունենալու սկսեց սուզվել:*

En este ejemplo en español está presentada la locución “irse a pique” que significa 1. hundirse, 2. frustrarse una cosa. En armenio está presentado el verbo «սուզվել» de lo que podemos concluir que el traductor la ha traducido mediante un monolexema.

### Conclusión

A pesar de que en práctica las posibilidades combinatorias de las unidades idiomáticas son inagotables, de todos modos durante la traducción de las locuciones figurativas el traductor se enfrenta con una serie de imposiciones, es decir con limitaciones condicionadas por la norma lingüística. Hay que tener en cuenta que el potencial figurativo de las expresiones de construcción lexico-gramatical similar puede no coincidir en diferentes lenguas e imponer obstáculos durante el calco de tales expresiones y locuciones, ya que estos consiguen absolutamente otro sentido y otra fonación.

Así la traducción de los fraseologismos está relacionada con una serie de problemas el primero de los cuales es la identificación de fraseologismos en el contexto y el estudio de la información extralingüística relacionada con ellos.

### Referencias bibliográficas

1. **Corpas Pastor G.**, Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos, Madrid, Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, 326 p.
2. **Zuluaga A.**, Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios, en *Paremia*, 6, 1997, pp. 3-13.
3. **Բաղդասարյան Հ.**, Թարգմանաբանության ներածություն, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2007, 263 էջ:



4. Նազարյան Ա.; Բաղդասարյան Հ., Թարգմանաբանական ուսումնական ձեռնարկ, Երևան, «Ամարաս» հրատ., 2000, 400 էջ:
5. Մերվանտես Մ., Խրատական նովելներ, թարգմանությունը՝ Վ. Սարգսյանի, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2005, 446 էջ:

#### Diccionarios usados

6. **Seco M., Andrés O., Ramos C.**, Diccionario fraseológico documental del español actual, Madrid, Aguilar, 2004, 1084 p.
7. **Varela F., Kubarth H.**, Diccionario fraseológico del español moderno, editorial Gredos, Madrid, 2004, 310 p.
8. **Բեդիրյան Պ.**, Հայերեն դարձվածքների բացատրական բառարան, Երևան, «Էդիթ պրինտ» հրատ., 1971, 596 էջ:
9. **Սուքիասյան Ա., Փալսոյան Ս.**, Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, Երևան, Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն, 1975, 614 էջ:
10. **Левинтова Э., Вольф Е., Мовшович Н., Будницкая И.**, Испанско-русский фразеологический словарь, Москва, Русский язык, 1985, 1080 с.

#### Fuentes electrónicas

11. **Cervantes M.**, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html) (մուտք՝ 19.08. 2024).

#### Referencias bibliográficas

1. **Corpas Pastor G.**, Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos, Madrid, Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, 326 p.
2. **Zuluaga A.**, Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios, en *Paremia*, 6, 1997, pp. 3-13.
3. **Baghdasaryan H.**, T'argmanabanowt'yan nerac'owt'yown, Erevan, «Asoghik» hrat., 2007, 263 e'j:
4. **Nazaryan A.; Baghdasaryan H.**, T'argmanabanakan owsowmnakan d'er'nark, Erevan, «Amaras» hrat., 2000, 400 e'j:
5. **Servantes M.**, Xratakan novelner, t'argmanowt'yowny՝ V. Sargsyani, Erevan, «Asoghik» hrat., 2005, 446 e'j:

#### Diccionarios usados

6. **Seco M., Andrés O., Ramos C.**, Diccionario fraseológico documental del español actual, Madrid, Aguilar, 2004, 1084 p.
7. **Varela F., Kubarth H.**, Diccionario fraseológico del español moderno, editorial Gredos, Madrid, 2004, 310 p.
8. **Bediryan P.**, Hayeren dard'vac'qneri bacatrankan bar'aran, Erevan, «E'dit' print» hrat., 1971, 596 e'j:

9. **Sowqiasyan A., Galstyan S.**, Hayoc lezvi dard'vac'abanakan bar'aran, Erevan, Erevani petakan hamalsarani hratarakchowt'yown, 1975, 614 e'j:
10. **Levintova Je., Vol'f E., Movshovich N., Budnickaja I.**, Ispansko-russkij frazeologicheskij slovar', Mokva, Russkij jazyk, 1985, 1080 s.

#### **Fuentes electrónicas**

11. **Cervantes M.**, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html) (մուտք՝ 19.08. 2024).

**Ջարուհի Ազիզբեկյան** – Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ: ԵՊՀ, Եվրոպական լեզուների և հաղորդակցության ֆակուլտետ, Ռոմանական բանասիրության ամբիոն: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը ներառում է իսպանական ժողովրդական հեքիաթներ, ոճագիտություն, դարձվածաբանություն: Հրատարակել է 14 գիտական հոդված:

ORCID ID: 0009-0001-1684-7658  
zaruhiazizbekyan@ysu.am

**Zaruhi Azizbekyan** – Ph.D. in Philology, Associate Professor. YSU, the Romance Philology Department, the European Languages and Communication Faculty. The field of scientific interests includes Spanish folk tales, stylistics, phraseology. Published 14 scientific articles.

ORCID ID: 0009-0001-1684-7658  
zaruhiazizbekyan@ysu.am

**Заруи Азизбекян** – Кандидат филологических наук, доцент. Ереванский Государственный Университет, Факультет Европейских Языков и Коммуникации, Кафедра романской филологии. В сферу научных интересов входят испанские народные сказки, стилистика, фразеология. Опубликовал 14 научных статей.

ORCID ID: 0009-0001-1684-7658  
zaruhiazizbekyan@ysu.am

**Մարիամ Հակոբյան**

Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարան

ԳԱԱ Մ. Մբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

ORCID ID: 0009- 0007-6197-5732

mar.hakopyan@mail.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-211

## «ՄՊԻՏԱԿ ԼՌՈՒԹՅՈՒՆ» ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

### ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

(ՋԵՔ ԼՈՆԴՈՆԻ «ՀՅՈՒՄԻՍԱՅԻՆ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԻ» ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)\*

*Բանալի բառեր – «սպիտակ լռություն» այլաբանություն, նեոռոմանտիզմ, ռոմանտիզմ, հումանիզմ, բացառիկ հերոս, բնապատկեր:*

Հոդվածում քննության են առնվել այն ճանաչողական հատկանիշները, որոնք վերաբերում են Ջեք Լոնդոնի հեղինակած «սպիտակ լռություն» հասկացության այլաբանական շերտերին՝ հիմք ընդունելով հեղինակի «**Հյուսիսային պատմվածքներ**» ժողովածուն: «Սպիտակ լռություն», «Կնոջ արիությունը», «Կյանքի սերը», «Խարույկը», «Քառասուներորդ մղոնում» և այլ պատմվածքներում «բնություն» հասկացություն և դրա բաղկացուցիչ մաս կազմող «սպիտակ լռություն» այլաբանությանը բնորոշ ճանաչողական հատկանիշների կիրառելիությունը դրսևորվում է որպես *նեոռոմանտիկական հնարք*:

«Սպիտակ լռությունն» արտաքին աշխարհի, իսկ ավելի կոնկրետ՝ հյուսիսի բնապատկերի ձևավորման նոր՝ լոնդոնյան հայեցակարգն է, որը չի սահմանափակվում ռոմանտիկական գրականության բնապատկերին բնորոշ հատուկ մթնոլորտ ստեղծելու, հեղինակի դիրքորոշումն արտահայտելու և նրա հոգեվիճակն արտացոլելու ավանդական գործառույթներով:

Գրականության նոր հերոսի մեկնությունը պայմանավորված է գրողի փիլիսոփայական – գեղագիտական հայացքներով ու դիրքորոշումներով, գեղարվեստական մեթոդի ավանդույթներով, նորամուծություններով, ոճային առանձնահատկություններով, որոնք էլ իրենց հերթին նպաստում են Լոնդոնի գեղարվեստական աշխարհի ինքնատիպությանը՝ նոր լույս սփռելով դեռևս չլուծված այնպիսի խնդրի վրա, ինչպիսին է **ամերիկյան նեոռոմանտիզմը**: Հարկ է կարևորել այն, որ «մարդ-բնություն» և «մարդ-քաղաքակրթություն» փոխհարաբերությունների հետևանքով ծագած խնդիրների լուծման համատեքստում առաջնային է հումանիզմի դերը և «սպիտակ լռության» գործառույթը՝ նպաստել գործողությունների զարգացմանը և բացահայտել հերոսին. դրանք թույլ են տալիս հեղինակին նորովի մոտենալ հումանիստական արժեքների կարևորման խնդրին:

---

\* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 15.09.2024 թ.:

*Мариам Акопян*

*Государственный университет имени В. Брюсова, преподаватель*

*Институт литературы им. М. Абега, НАН, РА, соискатель*

*ORCID ID: 0009- 0007-6197-5732*

*mar.hakopyan@mail.ru*

**АЛЛЕГОРИЯ “БЕЛОГО БЕЗМОЛВИЯ” В КОНТЕКСТЕ  
НЕОРОМАНТИЗМА  
(НА ОСНОВЕ СЕВЕРНЫХ РАССКАЗОВ ДЖЕКА ЛОНДОНА)**

**Ключевые слова:** аллегория “белое безмолвие”, неоромантизм, романтизм, гуманизм, исключительный герой, пейзаж.

В статье рассматривается проблема пейзажа в контексте неоромантической литературы – проблема “белого безмолвия” в “Северных рассказах” Джека Лондона особо выделив рассказы «Белое безмолвие», «Мужество женщины», «Любовь к жизни», «Костер», «На сороковой версте». В упомянутом и других рассказах применимость когнитивных особенностей, присущих понятию «природа» и составляющей его аллегории «белое безмолвие», проявляется как неоромантический прием.

В основе аллегории “белого безмолвия” лежит новая лондонская концепция внешнего мира, которая не ограничивается функциями, характерными для пейзажа традиционной романтической литературы

Интерпретация нового литературного героя обусловлена философско-эстетическими взглядами и позициями писателя, традициями художественного метода, новаторством и стилистическими особенностями, которые, в свою очередь, способствуют своеобразию художественного мира Лондона, проливая новый свет на такую нерешенную проблему, как Американский неоромантизм. Следует подчеркнуть, что в контексте решения проблем, возникающих из взаимоотношений «человек-природа» и «человек-цивилизация», важна роль гуманизма, а функция «белого молчания» заключается в содействии развитию поступков, раскрыть героя, проникая в глубины человеческой природы, благодаря чему автор по-новому освещает проблему гуманистических ценностей.

*Mariam Hakobyan*

*V. Brusov State University, lecturer*

*M. Abeghyan Institute of Literature, NAS, RA, Ph.D student*

*ORCID ID: 0009- 0007-6197-5732*

*mar.hakopyan@mail.ru*

**“WHITE SILENCE” ALLEGORY IN THE CONTEXT OF NEO-  
ROMANTICISM  
(ON THE BASIS OF JACK LONDON'S “NORTHERN STORIES”)**

**Keywords:** “white silence” allegory, neo-romanticism, romanticism, humanism, exceptional hero, landscape.

The article touches the problem of the function of landscape in the context of neo-romantic literature—the problem of “white silence” in Jack London’s “Northern Stories”, especially highlighting “White Silence”, “Woman’s Courage”, “Love of Life”, “To Build a Fire”, “The Men of Forty-Mile” stories. In the above-mentioned and other stories, the applicability of the cognitive features inherent in the concept of “nature” and its constituent allegory “white silence” manifests itself as a neo-romantic device.

On the basis of “white silence” allegory lies the new concept of external world by J. London which is not limited to features characteristic of the landscape of traditional romantic literature.

The interpretation of the new literary hero is determined by the philosophical and aesthetic views and positions of the writer, the traditions of artistic method, innovation and stylistic features, which, in turn, contribute to the originality of the artistic world of London, shedding new light on such an unresolved problem as American neo-romanticism. It should be emphasized that in the context of solving problems arising from the relationship “human-nature” and “human-civilization”, the role of humanism is essential, and the function of “white silence” is to promote the development of actions, to reveal the hero, penetrating into the depths of human nature, thanks to which the author sheds new light on the problem of humanistic values.

### **Ներածություն**

Մեր ուսումնասիրությունը, հիմք ընդունելով Ջեք Լոնդոնի ստեղծագործության արդի լուսաբանությունը, հեղինակի երկերում բացահայտել է *նեոռոմանտիզմի գեղագիտության ձևավորման ակունքները*՝ հնարավորություն ընձեռելով հեղինակի աշխարհահռչակ «Հյուսիսային պատմվածքները» քննել նոր՝ նեոռոմանտիկ գրականության տեսանկյունից, որով էլ որոշարկվում է հոդվածի *գիտական նորային ու արդիականությունը*:

*Հոդվածի խնդիրները* հետևյալն են. ուսումնասիրել և վեր հանել տեղանքի նկարագրության այն գործոնները, որոնք միտված են իրականության և երազի ռոմանտիկական անհամաձայնության մերկացմանը՝ այդպիսով ապահովելով «փոքր» մարդուց անցումը բացառիկ հերոսի՝ միաժամանակ փաստելով բնության «սպիտակ լռության» անգերազանցելի ուժը բոլոր շնչավոր արարածների նկատմամբ, ինչպես նաև Ջեք Լոնդոնին դիտարկել ամերիկյան նեոռոմանտիզմի համատեքստում՝ ուշադրության արժանացնելով նեոռոմանտիկ գրականության գեղագիտական արժեքների առկայությունը հեղինակի երկերում:

Աշխատանքի հետազոտական մեթոդները ներառում են Չ. Դարվինի, Ֆ. Նիցշեի, Ա. Շոպենհաուերի փիլիսոփայական, ինչպես նաև գրականության տեսաբանների և գրականագետների (Մ.Հերգերթ, Բ. Հենդրիքս, Ջ. Աուերբեք և այլք) ներկայացրած հենքային դրույթները:

Ջեք Լոնդոնի վաղ շրջանի արկածային պատմվածքներն համաշխարհային հռչակ բերեցին գրողին: «Հյուսիսային պատմվածքների» հիմքում ըն-

կած է հեղինակի կողմից առաջադրված մարդ-բնություն ներդաշնակության փիլիսոփայությունը. մարդը ձուլված է բնությանը և անվերապահորեն ենթարկվում է նրա տարերքին:

Լոնդոնն առաջինն էր, որ հյուսիսի թեման բերեց գեղարվեստական գրականություն: Նրա տեսած կյանքը հյուսիսում՝ «սպիտակ լռության» ամենասառը սրտում, ամփոփվում է բնության արհավիրքների դեմ մարդու անհավասար պայքարով: Ոսկու տենդով վարակված դեգերողներին առաջ է մղում ոչ այնքան հարստանալու մոլուցքը, որքան ռոմանտիկական ձգտումները, ազատության կանչը, արկածախնդրության ծարավը, սեփական ուժերը փորձելու հնարավորությունը: Անտեսելով արտաքին աշխարհի անխուսափելի չարախնդությունը՝ մարդն իր սեփական գոյությունը դարձնում է հարաբերական ա՛յն պայմաններում, որտեղ նրա հոգին լիովին ազատ ու ներդաշնակ է բնության հետ, բայց որտեղ այդ նույն բնությունը կարող է ծաղրել՝ իր անտարբերությամբ «մարելով կյանքը պահպանող կրակը»:

Հյուսիսային պատմվածքներում ընդգրկված ժողովածուներից և պատմվածքներից շատերի անվանումները կապված են տարածության հետ՝ «Քառասուներորդ մղոնում» ("The Men of Forty-Mile" (May 1899), «Հեռավոր երկրամասում» ("In a Far Country" (June 1899), «Ձյունապատ ճանապարհի իմաստությունը» ("The Wisdom of the Trail" (December 1899), «Հյուսիսային ոդիսականը» ("An Odyssey of the North" (January 1900):

### **Բնապատկերի գեղագիտության ձևավորումը**

Հյուսիսային պատմություններում առաջնային է բնապատկերի գեղագիտական ըմբռնումը: Խոսելով տարածության մասին՝ որպես գեղարվեստական միավորի, պետք է ասել, որ բազմաթիվ գրողներ խուսափում էին բնապատկերի կոնկրետ նկարագրությունից: Նրանք նպատակ չեն ունեցել շեշտելու կերպարին շրջապատող աշխարհի մանրամասները, դարձնելու այն ավելի իրատեսական, ընդհակառակը, այդ ընդգծված դետալները զուտ միջոց են ծառայել ավելի ու ավելի խորացնելու արտաքին աշխարհի պայմանականության վերաբերյալ խիստ դատողությունները:

Հյուսիսի բնապատկերի բազմաֆունկցիոնալությունն արտահայտվում է մի քանի տեսանկյունից. առաջին հերթին, Լոնդոնը տալիս է բնության առավել իրատեսական նկարագիրը՝ բոլոր աշխարհագրական և պատմական մանրամասնություններով, ազգային հատկանիշներով, բարքերով, ավանդույթներով, իսկ վայրը, որտեղ հերոսն իրականացնում է իր «հյուսիսային ոդիսականը», բնորոշում է տեղագրական ճշգրտությամբ.

*«Դա արահետ էր, ձյան մեջ բացված արահետ, որն անցնում էր Յուքոնի վրայով և հինգ հարյուր մղոն հարավ էր գնում, մինչև Չիլկութի լեռնանցքը,*

*մինչև Դայա ու Ադի Ջրերը, յոթ հարյուր մղոն հյուսիս էր գնում, մինչև Դոուսոն ու էլի մի հազար մղոն մինչև Նուլատոն և նրանից էլ հեռու, մինչև Բերինգի ծովի ափին ընկած Մեն-Մայքլ քաղաքը. հազար հինգ հարյուր մղոն ձյունե ճանապարհ» (Լոնդոն, 1986: 269-270):*

Տեղանքի նկարագրության գեղարվեստական առանձնահատկությունները կառուցվում են ոչ թե ռոմանտիկական, այլ ռեալիստական սկզբունքների հիման վրա. բնությունը չի դառնում հերոսի ներքին աշխարհի արտացոլանքը: Կերպարի տեսակետը՝ շրջապատող աշխարհի վերաբերյալ, այստեղ գործնականում արտահայտված չէ: Բնությունը՝ «սպիտակ լռությունը», թվացյալ հանգիստ, խաղաղ, հաճելի, անկախ է, ապրում է իր սեփական կյանքով, այն ոչ թե ձայների բացակայությունն է, այլ արտաքին աշխարհի մահաբեր անտարբերությունը, որը լուռ հետևում է մարդ-կենդանի-բնություն եռակողմ շրջանակում շղթայված գոհերի գոյության պայքարին:

Շյուսիսային պատմվածքներում «սպիտակ լռության» նկարագիրն ունի նաև այլ գործառույթ. այն է՝ նպաստել գործողությունների զարգացմանը, բացահայտել հերոսին՝ թափանցելով մարդկային էություն խորքերը:

Նշված ժողովածուի առաջին պատմվածքը, որը վերնագրված է հենց «Մայիտակ լռություն», («White Silence», February, 1899) ունի անսպասելի զարգացում և ողբերգական ավարտ:

Պատմվածքի հերոսներն անհավասար պայքար են մղում հյուսիսի հզորության դեմ: Ճանապարհը լի է ամենատարբեր փորձություններով, և, ի վերջո, վրա է հասնում ճակատագրական պահը. «անակնկալ վտանգ, վայրկենական մահ...» (Լոնդոն, 1965:33): Տարիների ճնշման և ձյան ծանրության տակ կռացած վիթխարի սոճին իր վերջին դերն է խաղում կյանքի ողբերգության մեջ: Ծառը ճգնում է Մեյսոնին, որը, գիտակցելով ճանապարհի վտանգներն ու սննդի բացակայությունը, խնդրում է ընկերոջը կրակել իրեն՝ այդպիսով ցուցաբերելով իր անսահման սերն ու նվիրումն ընկերոջ և այն կնոջ հանդեպ, որը կրծքի տակ կրում էր իր երեխային: Մինչ դժբախտ պատահարը Մեյսոնը կոպիտ, անտարբեր մարդու տպավորություն էր թողնում, իսկ այժմ նա անսպասելի հայտնությամբ սկսում է արտահայտել իր թաքնված վախերն ու մտահոգությունները, ամենաջերմ զգացմունքները կնոջ, ապագա երեխայի հանդեպ, ընտանիք, խաղաղ անկյուն ունենալու երազանքները, որոնք այլևս անկատար կմնան, և որպես վերջին հրաժեշտ՝ զղջումը՝ շան հանդեպ դաժան վերաբերմունքի համար:

«Կնոջ արիությունը» պատմվածքում տեղանքի նկարագրությունը զուտ նեոռոմանտիկական բնույթ է կրում, գերակշռում է ռեալիստական նկարագրության գործառույթին և ծառայում որպես հիմնական իրադարձությ-

յունները զարգացնող շարժիչ ուժ: Դաժան բնության պայմաններում հերոսները չեն կարողանում թաքցնել իրենց թույլ կողմերն այնպես, ինչպես դա հնարավոր կլիներ հասարակության մեջ:

Նեոռոմանտիկ հեղինակների համար կարևոր է աստիճանաբար բացահայտել կերպարների բնավորության գծերը, ցույց տալ վերափոխման ընթացքը: Նրանց, ինչպես ռոմանտիկ գրողներին, հետաքրքրում է հերոսի հոգևոր աշխարհը, բայց առանձնահատուկ գծերը նրանք փնտրում են ոչ թե ակնհայտ հերոսական անհատների, այլ սովորական, «փոքր մարդկանց» մեջ: Պատվածքում երկու կերպարների զարգացումը շարժվում է հակառակ ուղղություններով. Պասուկի կերպարին աստիճանաբար ծանոթանում ենք այնպես, ինչպես ժամանակի ընթացքում նրան ճանաչել էր ամուսինը. նույն կերպ հասանելի է դառնում նաև Լոնգ Ջեֆի նկարագիրը. սա նեոռոմանտիկների նախընտրած գործառույթն է. բացահայտել կերպարին մյուս կերպարի միջոցով: «Փխրուն ու երկչոտ» աղջնակը, որին հակադրվում է ֆիզիկապես ուժեղ Լոնգ Ջեֆը, բնության նետած մարտահրավերներին կարողանում է դիմանալ՝ ցուցաբերելով ամուր կամք և վճռականություն, մինչդեռ այդ նույն փորձությունները մերկացնում են Լոնգ Ջեֆի իրական թույլ ու սկար էությունը:

#### **«Սպիտակ լռության» գործառույթը նեոռոմանտիզմի համատեքստում**

Ջեք Լոնդոնը սահմանում է *սպիտակ լռություն* հասկացության խիստ անհատական մեկնաբանությունը: Այն վիթխարի ուժ է, որը պահպանում է բոլոր շնչավոր արարածների հավասարությունը բնության օրենքի առաջ: Չնայած մարդիկ շների տերերն են՝ երկուսն էլ հավասարապես խոցելի են անողորմ բնության կողմից, որը խղճահարություն և գոջում չի ճանաչում: **«Կյանքի սերը»** պատմվածքում ներկայացվում է երկկողմանի հակադրություն. մարդ-մարդ և մարդ-կենդանի: Բիլլը, անանուն հերոսը և գայլը գտնվում են միանգամայն նույն պայմաններում: Անանուն հերոսը, որի ոտքը ցրտահարված է, ապրելու հնարավորությունը՝ պակաս հավանական, թվում է, թե շուտով կհանձնվի: Բայց բանականության կարճ ամպամածությունը կրկին իր տեղը զիջում է գոյատևելու բուռն ցանկությանը, և հերոսը նոր ուժեր է հավաքում առաջ գնալու՝ պայքարելով արդեն իր ներսում՝ սեփական թուլության ու վախերի դեմ:

Մարդու մենամարտը գայլի հետ խիստ խորհրդանշական է: Երկուսի առաջ փորձությունը նույնն է. երկուսն էլ գտնվում են խստաշունչ հյուսիսի սառը սրտում, սովամահ են լինում, վիրավոր են, և երկուսից մեկի գոյատևումն արժե հակառակորդի կյանքը: Հենց այստեղ ենք հանդիպում նեոռոմանտիկ հերոսի ծայրաստիճան տեսակին՝ մարդ-զագանին, որն իրեն նրսևորում է ոչ որպես բանական էակ. նա տապալում է գայլին՝ խմելով



կենդանու արյունը, որպեսզի վերջինս ուժասպառ լինի ու սատկի: Ինչպես հեղինակը գրում է մեկ այլ՝ «Քառասուններորդ մղոնում» պատմվածքում՝ «Հյուսիսի ահը, նյարդային լարվածությունը և կործանիչ հիվանդությունը նրանց հասցրին այնտեղ, որ նրանք կորցրին մարդկային ամեն մի կերպարանք և նմանվեցին հալածված գազանների» (Լոնդոն, 1965: 90):

Պատահական չէ, որ հեղինակը մարդու և կենդանու հնարավորությունները նույնացրել է. նրա նպատակն է կրկին փաստելու բնության առաջ բոլորի հավասարության գաղափարը, ինչը, իհարկե, ունի դարվիչյան ակունքներ:

Այլ է հերոսի հակադրությունը Բիլլի հետ, որի անհավատարմությունն անանուն հերոսը տևական ժամանակ հրաժարվում էր ընդունել: Նրա մարդասիրական պատկերացումները, իսկ հետո նաև հիասթափությունը, թույլ են տալիս բացահայտել այս ուժեղ անհատականության վառ արտահայտված գծերը, որոնք հեռու են կենդանական բնագոյներից և բնորոշում են մարդու ամենանվիրական հատկությունները՝ ըստ այդմ՝ անդրադառնալով մարդու երկակիության գաղափարին:

Պատմվածքի վերջում հերոսը գտնում է Բիլլի ոսկորները, կողքին՝ ոսկու պարկը: Ինքը ծանր պարկը դեն էր նետել, քանի որ գերադասել էր կյանքը. ի վերջո ոսկին Բիլլին չէր փրկել գայլի ճիրաններից:

*Բիլլը մինչև վերջին շունչն անգամ տոպրակը չի նետել....*

*Ինքը դեռ շատ կծիծաղի Բիլլի վրա... Ինքը կենդանի կմնա և տոպրակը կտանի ու կհասցնի նավ... Մարդը ծիծաղեց խոպոտ, ագռավի կռավոց հիշեցնող սարսափելի ծիծաղով, և հիվանդ գայլը թախծալի ոռնոցով ձայնակցեց նրան: (Լոնդոն, 1966):*

Եվ ահա, բոլոր փորձություններից հետո նրան սպասում էր ամենամեծ՝ Մարդ մնալու փորձությունը: Լոնդոնը դիմում է հանճարեղ հնարքի. բնագոյներին տրված արարածը կրկին վերադառնում է իր Մարդ վիճակին:

*Մարդն իսկույն լռեց: Ինչպե՞ս կարող է ինքը ծիծաղել Բիլլի վրա, եթե դա Բիլլն է եղել, եթե այս ողորկ, սպիտակ ու վարդագույն, մաքուր ոսկորները այն ամենն է, ինչ մնացել է Բիլլից... Մարդը հայացքը դարձրեց մի կողմ: Այո, Բիլլն իրեն լռեց, բայց ինքը ոսկին չի վերցնի և չի ուտի Բիլլի ոսկորները... Իսկ Բիլլը կաներ, եթե իր տեղը լիներ... (Լոնդոն, 1966):*

Պատմության հերոսը կառչում է կյանքից՝ անհավասար ճակատամարտ մղելով բիրտ և անխոստումնալից բնության դեմ: Ինչպիսին էլ լինեն հանգամանքները, Լոնդոնը հավատում է, որ հաղթում է Մարդը՝ կիսամեռու կիսախելագար:

Բայց երբեմն բնությունն ավելի ուժեղ է գտնվում. գրեթե նույն սառնամանիքի պայմաններում, «նույն անանուն մարդուն» հանդիպում ենք նաև

«Խարույկը» (“To Build a Fire”) դրամատիկ պատմվածքում, որտեղ արդեն հաղթանակը պատկանում է ոչ թե «կիսամեռ» էակին, այլ բնությանը: Պատմվածքի սկզբում նկարագրվող «անշարժ լռությունն» արդեն իսկ հուշում է վտանգի և կործանման անհաղթ ազդանշանների մասին. առեղծվածային արահետը, արևի բացակայությունը, սաստիկ ցուրտը ոչ մի տպավորություն չէին գործում մարդու վրա:

Մառնամանիքի ուժգնացմանը զուգահեռ վատթարանում է հերոսի վիճակը. նրա ապրելու հնարավորությունն ավելի է նվազում, թեև նա ամբողջ ուժով աշխատում է իրենից վանել այն միտքը, որ «*երբեք էլ չի հասնի ընկերներին, որ իջևանատեղը շա՛տ հեռու է, որ ոտքերը բոլորովին փայտացել են, որ շուտով էլ չի կարող շարժվել և կմահանա*» (Լոնդոն, 1986: 286):

Էրլ Լեյբորը նշում է. «Տրամադրությունն ու մթնոլորտը, որոնք փոխանցվում են ցրտի, մոայլության և ճերմակության կրկնվող պատկերների միջոցով», պատմվածքը ազդեցիկ ու տպավորիչ դարձնելու բանալին են (Labor, 1974: 63):

Մարդը թաքնված վտանգներ է փնտրում, շարժվում է շատ զգուշորեն, բայց ի վերջո խրվում ձյան մեջ: Հեղինակը բացատրում է, որ նման ջերմաստիճանի դեպքում սառույցի մեջ խրվելը մահացու վտանգավոր է. անհրաժեշտ է հանել հագուստը, տաքացնել, այլապես սառած վերջույթները կցրտահարվեն ու այլևս չեն կենդանանա: Բազմաթիվ փորձերից հետո մարդը կարողանում է խարույկ վառել. թվում է, թե նա փրկված է, բայց հաղթանակը շատ կարճ է տևում. բնությունն այս անգամ ավելի դաժան խաղ է խաղում նրա հետ: Եվ քմահաճ ու անկայուն արտաքին աշխարհից մարդը ստանում է հեզմանքի իր նոր չափաբաժինը: Չյունն անփութորեն մարում է կյանքը պահպանող կրակը՝ տեղալով հենց այն պահին, երբ նա պատրաստվում էր տաքացնել իր սառած և անզգայացած ոտքերը:

Ք. Հենդրիքսն ամենամեծ հեզմանքը տեսնում է նրանում, որ մարդը, «իբր գիտելիքներով հանդերձ, շարունակում է մնալ անօգնական զոհ բնության ուժերի դեմ» (Hendricks, 1978: 22): Եվ «գրոյից ուղիղ յոթանասուն աստիճան ցածր ջերմաստիճանի դեպքում մարդը չի կարողանում գոյատևել, բայց շունը, որն ապրում է միայն բնագոյով, առանց թաթմանների, առանց ակննջակալների, առանց վերարկուի, առանց նախաճաշի և առանց խարույկի, կարողանում է փրկվել» (Լոնդոն 1986: 286): Անդրադառնանք շան թեմային:

Շան գոյությունն ու գոյատևումը շրջակա միջավայրի անտարբերության գաղափարի հանգուցալուծումն է: Շունը չի կիսում գլխավոր հերոսի միայնության, անօգնականության զգացողությունը: Նա ավելի մոտ է բնությանը: Շունը խորհրդանշում է մաքուր բնագոյը. Նա «...*գիտեր, որ այդ*

*պիսի սառնամանիքին չի կարելի ճանապարհ գնալ: Նա բնագործ ավելի ճիշտ էր հասկանում իրականությունը, քան մարդն իր բանականությամբ»* (Լոնդոն, 1986: 271):

Ի վերջո, «Խարույկը» պատմվածքում ևս Լոնդոնն ակնարկում է մարդկային բանականությունից դուրս քայլերի դիմելու մասին. «Շան տեսքը նրա մեջ մի խելահեղ միտք արթնացրեց... Նա կսպանի շանը և իր ձեռքերը կմտցնի նրա տաք մարմնի մեջ...»

*Այն ժամանակ մի նոր խարույկ կվառի: Նա ձայն տվեց շանը... քայց նրա ձայնը հնչեց երկյուղած, ու այդ բանը վախեցրեց կենդանուն... բնածին կասկածամտությունը օգնեց նրան վտանգն զգալու»* (Լոնդոն, 1986: 285):

Ըստ Աուերբեքի՝ այն նատուրալիստական ձևը, որով Լոնդոնի հերոսներն ընդունում են բնության մարտահրավերները, ինքնին դառնում է նոր բարոյախոսության աղբյուր՝ հիմնված մարդկանց կողմից բնական օրենքների լիարժեք օբյեկտիվության ճանաչման վրա: Մարդը դառնում է բնության՝ «սպիտակ լռության» տիրակալը, և այդպիսով ազատվում բնությունից, ինչպես նաև ինքն իրենից (Auerback, 1995: 51-59):

Հերոսի անանուն լինելը երկու դեպքում էլ վկայում է, որ արտաքին աշխարհի վճռականության պայմաններում մարդու ինքնությունն այլևս էական չէ: Կարևոր է բնության ներգործությունը մարդու վրա. մարդը, չդրսևորվելով որպես «բնության զավակ», հեռու քաղաքակիրթ աշխարհից, կդառնա անողորմ շյուսիսի անտարբերության զոհը:

### **Եզրակացություն**

Այսպիսով՝ թեև հիմնական հակամարտությունը մարդու և «սպիտակ լռության» միջև է, ճիշտ չէ ասել, որ բնությունը գործուն կերպով «հարձակվում» է մարդու վրա: Բնությունը չի ջանում մարդուն վնասել. նույնքան ցուրտ կլիներ առանց մարդու ներկայության: Սակայն հարկ է նշել, որ մարդը, հայտնվելով անելանելի վիճակում, կորցնում է էությունը՝ փորձելով փրկել իր գոյությունը. նա տրվում է բնագոյներին՝ չենթարկվելով բանականությանը: Ահա թե ինչու «Կյանքի սերը» պատմվածքի հերոսը կարողացավ ապրել. նրանում արթնացավ ներքին ինքնապաշտպանական բնագործ, մինչդեռ «Խարույկը» պատմվածքում երևակայության պակասի և արտաքին աշխարհին արձագանքելու անկարողության պայմաններում բանականությունն ու քաղաքակրթության սահմանած բոլոր միջոցներն ապարդյուն դարձան:

### **Գրականության ցանկ**

1. **Լոնդոն Ջ.**, «Սպիտակ լռություն», //Երկերի ժողովածու, հատոր 1, թարգմանությունը՝ Վ.Վարդանյանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, 540 էջ:

2. **Լոնդոն Ջ.**, «Խարուկը», թարգմանությունը՝ Ս. Ավագյանի, Երևան, «Լույս» հրատարակչություն, 1986, 334 էջ:
3. **Լոնդոն Ջ.**, «Քառասուներորդ մղոնում», թարգմանությունը՝ Վ. Վարդայանի, Երևան, «Լույս» հրատարակչություն, 1986, 540 էջ:
4. **Լոնդոն Ջ.**, «Կյանքի սերը», «Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան, 1966 ([https://grapaharan.org/%D4%BF%D5%B5%D5%A1%D5%B6%D6%84%D5%AB\\_%D5%BD%D5%A5%D6%80%D5%A8](https://grapaharan.org/%D4%BF%D5%B5%D5%A1%D5%B6%D6%84%D5%AB_%D5%BD%D5%A5%D6%80%D5%A8)) (Այս վեպի բոլոր հատվածների էջերը տե՛ս կից մեջբերումներին՝ ըստ առցանց հղման էջերի)(մուտք՝ 24.09.24):
5. **Auerbach J.**, "Congested Mails: Buck and Jack's "Call", American Literature, Vol. 67, No. 1, Duke University Press, Mar., 1995.
6. **Hendricks K.**, Jack London: Master Craftsman of the Short Story. Logan: Utah State U P, 1966. Rpt. In Jack London: Essays in Criticism. Ed. Ray Wilson Ownbey. Santa Barbara: Peregrine, 1978, 502 p.
7. **Labor Earl.**, Reesman, Jeanne C., London Jack, New York: Maxwell Macmillan International, 1994, 186p.
8. **Стоун И.**, Морjak в седле: Художественная биография Джека Лондона. М.: Книга, 1984, 384 с.
9. **Хачатрян Н.**, Французская неоромантическая проза, Монография, ЕГУ им. В. Брюсова, Ереван, 2017, 448 с.

#### References

1. **London J.**, «Spitak lr'owt'yown», [White Silence], Erkeri jhoghovac'ow, hator 1, t'argmanowt'yowny՝ V. Vardanyani, Er&an, «Hayastan» hrat., 1965, 540 p. (In Armenian).
2. **London J.**, «Xarowyky՝», [To Build a Fire], t'argmanowt'yowny՝ S. Avagyan, Er&an, «Lowys» hratarakchowt'yown, 1986, 334 p. (In Armenian).
3. **London J.**, «Kyanqi sery՝», [Love of Life], «Hayastan» hratarakchowt'yown, Er&an, 1966 t'. ([https://grapaharan.org/%D4%BF%D5%B5%D5%A1%D5%B6%D6%84%D5%AB\\_%D5%BD%D5%A5%D6%80%D5%A8](https://grapaharan.org/%D4%BF%D5%B5%D5%A1%D5%B6%D6%84%D5%AB_%D5%BD%D5%A5%D6%80%D5%A8)) (Ays vepi bolor hatvac'neri e'jery՝ te՝s kic mejberowmnerin՝ y՝st ar'canc hghman e'jeri)(In Armenian).
4. **Stoun I.**, Morjak v sedle: Hudozhestvennaja biografija Dzheka Londona. [ Морjak в седле: Художественная биография Джека Лондона ], М.: Книга, 1984, 384 p. (In Russian).
5. **Hachatryan N.**, Francuzskaja neoromanticheskaja proza, Monografija, [Французская неоромантическая проза, Монография], EGU im. V. Brjusova, Erevan, 2017, 448 p. (In Russian).

*Մարիամ Հակոբյան – Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ արտասահմանյան գրականություն, գրաքննադատություն, գրականության տեսություն: Հեղինակ է չորս հոդվածի:*

ORCID ID: 0009- 0007-6197-5732  
mar.hakopyan@mail.ru

**Mariam Hakopyan** – Lecturer at V. Brusov State University, Ph.D student at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA. Scientific interests: foreign literature, literary criticism, and literary theory. An author of four articles.

ORCID ID: 0009- 0007-6197-5732

mar.hakopyan@mail.ru

**Мариам Акопян** – Государственный университет имени В. Брюсова, преподаватель. Институт литературы имени Манука Абебяна НАН РА, соискатель. Научные интересы: зарубежная литература, литературная критика, теория литературы. Автор четырех статей.

ORCID ID: 0009- 0007-6197-5732

mar.hakopyan@mail.ru

**Ольга Осмухина**

доктор филологических наук, профессор,  
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева  
Саранск, Россия  
ORCID ID: 0000-0002-1456-4793, SPIN-code 5849-8128  
osmukhina@inbox.ru

**Алёна Трушкина**

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева  
Саранск, Россия  
ORCID ID: 0000-0003-4882-364X.  
trualena1998@mail.ru  
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-222

## МАЛАЯ ПРОЗА В. БРЮСОВА В КОНТЕКСТЕ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В. \*

**Ключевые слова:** готическая новелла, В. Брюсов, малая проза, готическая традиция, образ зеркала

Статья посвящена анализу малой прозы В. Брюсова в сравнительно-сопоставительном аспекте с новеллистикой русских писателей первой трети XX века. Исследование предпринято с целью выявить особенности преломления готической традиции в новеллистике В. Брюсова, в частности, и специфику русской готической новеллы, в целом, а также указать её принципиальные отличия от зарубежной новеллистики этого же периода. В первую очередь, авторы доклада, опираясь на литературоведческую традицию, резюмируют ключевые свойства рассматриваемого явления. Затем анализируют специфику бытования готических мотивов и образов в текстах В. Брюсова, сопоставляют их воплощение с сюжетами западных современников и предшественников.

**Olga Osmukhina**

Doctor of Philosophy, Professor  
National Research Ogarev Mordovia State University  
Saransk, Russian Federation  
orcid.org/0000-0002-1456-4793, SPIN-code 5849-8128  
osmukhina@inbox.ru;

**Aliona Trushkina**

National Research Ogarev Mordovia State University  
Saransk, Russian Federation  
ORCID ID: 0000-0003-4882-364X.  
trualena1998@mail.ru

## THE SHORT PROZE OF V. BRUSOV IN THE CONTEXT OF GOTHIC NOVEL OF THE FIRST THIRD OF XX CENTURY

**Keywords:** gothic novel, V. Brusov, small prose, gothic tradition, mirror image

The article is devoted to the analysis of V. Brusov's short prose in a comparative aspect with the short stories of Russian writers of the first third of the XX century. The study is undertaken to reveal the peculiarities of the refraction of the Gothic tradition in V. Brusov's short story, in particular, and the specifics of the Russian Gothic short story, in general, as well as to point out its principal differences from foreign short stories of the same period. First of all, the authors of the report, relying on the literary tradition, summarize the key properties of the phenomenon in question. Then they analyze the specificity of Gothic motifs and images in V. Brusov's texts, compare their embodiment with the plots of his Western contemporaries and predecessors.

Творчество В.Я. Брюсова, безусловно, составляет значимую страницу в истории отечественной словесности. Дело даже не только и не столько в его стихотворных экспериментах, обширной переводческой практике (от У. Шекспира, И.В. Гёте, В. Гюго, Г. Гейне, М. Метерлинка, Э. Верхарна до Т. Ласкариса, А. де Рэнье, Г. Лапэра и Ж. Мореаса) или же в осмыслении опыта Э. По или Ш. Бодлера, когда он предложил собственное решение программного вопроса русского символизма о природе познания сущности мира (статья «Ключи тайн», 1904). В. Брюсов, помимо прочего, во многом развил и обновил «готическую» традицию русской прозы, причем это касается как новеллистики, так и романной формы.

Оговоримся, что причиной обращения русских прозаиков в начале XX столетия к феномену страшного, ужасного, в первую очередь, стала эсхатологическая атмосфера эпохи *Fin de siècle* – безвременья и хтонического ужаса, ощущение надвигающейся катастрофы [8]. Не случайно Л.Н. Толстой в статье «Конец века» прозорливо отметил, что XX в. будет ознаменован упадническими и апокалиптическими умонастроениями [10]. Для многих поэтов и писателей важнейшим средством воплощения апокалиптически настроений становится создание атмосферы страха и тотального ужаса, конструирование inferнального мира, способного поглотить человека.

Заметим, что прозаики начала XX столетия (В. Брюсов, Ф. Сологуб, М. Арцыбашев, Л. Андреев, Вс. Гаршин, А. Грин, А. Ремизов), вне зависимости от эстетических пристрастий, в разработке «готической» тематики следуют опыту предшественников (Э. По, Ч. Мэтьюрина, Э.Т.А. Гофмана и др.), обращавшихся к тайным сторонам человеческого сознания. С одной стороны, вслед за европейскими творцами «готического» канона А. Ремизов, В. Брюсов, С. Городецкий и др. отказываются от романной формы, отдавая предпочтение малым жанрам, в частности – новелле, где действие и сюжет отличаются краткостью и концентрированностью событийного ряда [11]. С другой, обогащают «готический» нарратив мистическими и эзотерическими мотивами, что воплощалось в интересе к спиритизму и магии, связанном с появлением многочисленных кружков и оккультной литературы (достаточно вспомнить журнал «Ребус», книги Е. Блаватской и т.п.). В этом контексте В. Брюсову принадлежит совершенно особое место – уже в романе «Огненный ангел» тема оккультизма явилась своеобразной трансформацией одного из ключевых «готических» сюжетов – нарушения границ двух миров.

Роман В. Брюсова – «самое яркое свидетельство возрождения интереса к готике на рубеже XIX–XX веков» [9, с. 299]. Ранее «готическую» традицию в произведении отмечал А.А. Измайлов: «Это сколок с “Мельмота-Скитальца”, с гофмановского “Эликсира Сатаны”» [4, с. 91]. Во-первых, к «готическому» канону отсылает уже заглавие. Ср.: «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем» – у Брюсова, «Итальянец, или Исповедаляня кающихся, одетых в чёрное» – у А. Рэдклифф, «Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка» – у Ф. Лэтома. Подобную поэтику двойного заглавия, кстати, использует А. Чайнов («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1923), «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» (1928)), также дополнивший русскую «готическую» прозу XX в. таинственными сюжетами и характерными топосами. Во-вторых, на «готический» канон указывают рамочная композиция и способ повествования: текст представляет собой якобы древнюю книгу, которая воспроизводится «фиктивным автором» [9, с. 299]. В-третьих, значимую сюжетобразующую роль играют сны, предсказания, видения. Именно они помогают персонажам пересечь границу миров. Отсюда следует приём двойной мотивировки. Вспомним эпизод пребывания Рупрехта на шабаше: сон это, или же герой, действительно, общался с представителями «того света». Напомним, что для «готического» романа характерно наличие элементов легенд о Фаусте («Мельмот-скиталец» Метьюрина). Некоторые исследователи [5; 7] небезосновательно полагают, что история героя «Огненного ангела» является «одним из многих вариантов легенды фаустианского типа» [5, с. 4]. Кстати, фаустовский сюжет лёг в основу другого произведения писателя, составляющего с «Огненным ангелом» единый контекст, – новеллы «Ночное путешествие», описывающей с использованием гётевских и дантовских аллюзий историю путешествия героя с дьяволом к невиданным мирам. В-четвёртых, с литературной готикой текст сближает главный конфликт – столкновение светлых и тёмных начал, христианства и магии соответственно.

При создании женских образов романа В. Брюсов отклоняется от канонических формульных героинь, изображая демоническую и ангелоподобную женщин, что отсылает к романтической традиции готики, причем не столько европейской, сколько репрезентованной в творчестве Э. По. На наш взгляд, это совсем не случайно: на протяжении тридцати лет Брюсов, во-первых, переводил произведения американского романтика и проделал действительно серьёзную работу по систематизации его творческого наследия и переложению его произведений на русский язык (об этом свидетельствуют не только переводы, но и статья «Эдгар По», 1914). Во-вторых, интерпретация некоторых тем и мотивов произведений Э. По прослеживается в поэзии самого В. Брюсова. Так, эпитафия из По предпослан стихотворению «В трюме»; в стихотворении «В склепе» появляется образ умершей возлюбленной, отсылающий к известным героиням Э. По: «Ты в гробнице распростёрта в миртовом венце. / Я целую лунный отблеск на твоём лице...» [1, с. 174]. Наконец,



влияние Э. По на собственную новеллистику отметил сам В. Брюсов в предисловии к первому изданию сборника рассказов «Земная ось», подчеркивая, что, равно как и Э. По («Чёрный кот», «Бес противоречия», «Сердце-обличитель», «Береника» и т.д.), он изображает события не с точки зрения объективности, но сквозь призму индивидуального сознания, исследует его тайные стороны, патологии личности и др.

Именно в новеллистике В. Брюсов выступает подлинным новатором, творцом русской неоготической прозы как своеобразного синтеза элементов романтизма и примет нового времени, воплотив идею «расчеловечивания» и мистический страх лишения собственной идентичности личностью, балансирующей на грани нормального состояния и безумия. Не случайны в связи с этим подзаголовки-уточнения в его рассказах, отчетлив маркирующие пограничные, а нередко и психопатические состояния: «В зеркале. Из архива психиатра», «Теперь, когда я проснулся... Записки психопата». Так, в новелле «В зеркале. Из архива психиатра» переосмысливаются мотивы двойничества «Принцессы Брамбиллы», «Песочного человека» и «Пустого дома» Э.Т.А. Гофмана, а также «Вильяма Вильсона» и «Овального портрета» Э. По: зеркало, обладающее смотрящего в него мистическим холодом, способно персонифицировать отражение, которое, обретая плоть и кровь, вырывается наружу, стремясь подчинить волю «хозяина» и поменяться с ним местами. Героиня рассказа В. Брюсова оказывается один на один с собственным отражением, тем тёмным ужасом, который исходит из зазеркалья, и мотивы зеркальности и безумия нередко в новеллах символистов сопрягаются. Брюсовская героиня, чью «симптоматику шизофрении, связанную с раздвоением личности» [6, с. 57] прозаик умело воспроизводит, с детских лет чувствует мистическую власть зеркал: «Уже девочкой я начала всю свою комнату уставлять зеркалами, большими и маленькими, верными и чуть искажающими, отчетливыми и несколько туманными. Я привыкла целые часы, целые дни проводить среди перекрещивающихся миров, входящих один в другой, колеблющихся, исчезающих и возникающих вновь. <...> Эта вывернутая действительность, отделенная от нас гладкой поверхностью стекла, почему-то недоступная осязанию, влекла меня к себе, притягивала, как бездна, как тайна» [3, с. 148]. Одно из зеркал как раз и становится для неё роковым: охваченная мистическим ужасом от инверсии себя / отражения, мира реального / зазеркалья, героиня едва не оказывается в абсолютной власти зеркала. В. Брюсов, однако, обновляет мотивику Э. По, «рационально» объясняя персонифицированное «раздвоение» героини и взаимозаменяемость реального и отраженного миров подзаголовком «Из архива психиатра» и в финале помещая ее в психиатрическую лечебницу, что позволяет интерпретировать новеллу как неоготическую. С одной стороны, здесь появляется традиционный для готики «тёмный двойник» главной героини, обнажающий её порочность и греховность: «После этого началась моя жизнь как отражения. Странная, полусознательная, хотя тайносластная жизнь. Нас было много в этом зеркале, темных душ, дремлющих сознаний. Мы не могли говорить одна с другой, но чувствовали близость, любили друг друга» [3, с. 149]. С другой, зеркало у Брюсова как принципиальный «механизм для онтологических и гносеологических представлений символистов» [6, с. 58] оказывается вполне осязаемым порождением действительности, которая вводит человека в заблуждение, приводит его к безумию и маркирует мнимость любого подобия. Зеркало в новелле функцио-

нально – оно играет роль полноправного персонажа, наравне с обезумевшей героиней, ибо более реально, нежели возникающее в нём отражение.

Зеркало становится ключевой деталью и в новелле «Менуэт», однако здесь в нём заключена не другая личность, но целый потусторонний мир. Юный герой оказывается в пространстве «старинного помещичьего дома-дворца с потускневшими портретами, темной бронзой и особенно пугавшими меня громадными зеркалами» [2, с. 138], вполне соотносимого с классическим готическим замковым хронотопом и сопоставимого с мрачным особняком «Падения дома Ашеров» Э. По; он испытывает страх, сталкиваясь с необъяснимым, причем атмосфера страха создается посредством характерных «готических» деталей (отблеск луны на закрытых ставнях, часы бьют полночь, герой не может уснуть, испытывая ужас, и старается не смотреть в зеркала, ибо именно они становятся источником мистического страха и тайны; «очень красные» губы Капочки очевидно отсылают к «вампирской» тематике). Однако, состояние «странной» Капочки, попавшей во власть зазеркалья, вновь объясняется сугубо «научно»: расстройство нервной деятельности. Равно как и героиня «Зеркала», Капочка взаимодействует с миром зазеркалья, пространство которого теперь расширяется – это уже не только отражение, но «отраженное целое общество», для которого зеркало – портал, обеспечивающий взаимодействие, сообщение двух миров: «Два больших зеркала, одно против другого, казались двумя входами, открытыми в другой мир <...>. Капочка, подвигаясь уверенно, вышла на середину, в самый свет луны, и с кем-то раскланивалась, кого-то приветствовала. Она подошла к креслу, и мне показалось, что кресло двинулось при ее приближении, словно кто-то встал с него ей навстречу. Еще через минуту у нее в руках оказался цветок, поданный ей невидимой рукой. Все с закрытыми глазами, Капочка ходила по зале, обращая иногда лицо к своему незримому спутнику и улыбаясь. И когда я видел при ярком свете полной луны эту улыбку, я весь холодел от ужаса. <...> Наконец, Капочка подала кому-то руку для танца, и начался старинный менуэт, которому Капочка, конечно, никогда не училась. Мне, в безумном ужасе, уже казалось, что я слышу нежные звуки отдаленной музыки» [2, с. 139]. Однако, как мы уже отметили, В. Брюсов и здесь с точностью психиатра описывает болезненный лунатизм героини: перемещение на автоматизме, закрытые глаза, сонливость движений. Это рационально объясняется в финале: «А в тот день с тобой был припадок лунатизма, и только. Что ты слышишь не существующие голоса и видишь призраки, то это расстройство нервной деятельности. Нам случается наши внутренние чувства выносить вовне. Видят, когда раздражена сетчатая оболочка глаза. Если она раздражена изнутри, ты все равно будешь видеть, хотя бы перед тобой ничего не было. Все в мире просто и понятно» [2, с. 144]. Инфернальный мир «готической» прозы оказывается лишь порождением болезненного воображения героини психопатического типа, становится «эмблемой» неразумной современной эпохи и шире – окончательно легитимирует психопатический дискурс в русской литературе, намеченный еще в конце XIX в. (достаточно вспомнить сборник А. Амфитеатрова «Психопаты», «Психопатку» и «Галлюцината» Я. Полонского и др.).

Брюсов обращается и к традиционному для «готической» литературы мотиву сна, однако сны в его новеллах зачастую оказываются галлюцинациями наяву, более того, их возникновение вновь объясняется психическими отклонениями персо-

нажей. Примечательно начало новеллы «Теперь, когда я проснулся»: «Конечно, меня с детства считали извращённым» [2, с. 141]. Герой осознаёт свои «особенности» и удаляется в мир сновидений, чтобы «сделать что-нибудь дикое, злое и греховное» [2, с. 142]. Можно утверждать, что в рассказе реализуются и двоемирие, и двойничество: в качестве иной реальности выступают сны, где персонаж ведёт себя как классический злодей с патологической тягой к насилию, в обычном же мире он старается жить по законам общества, хотя и признаёт иллюзорность закрепившихся норм. Однако «тёмное» alter ego всё же одерживает победу во внутреннем мире героя. Сначала это проявляется в способности к осознанным сновидениям, которую персонаж доводит до совершенства, добиваясь тем самым полной свободы действий, а затем – в реальном преступлении, воспринимаемом им в первые минуты как сон: «Тогда вдруг я понял, что этот раз всё, что свершилось, было не во сне». Тем самым ирреальность становится действительностью, это вновь подтверждает уже традиционный тезис неоготики о том, что мир реальный куда страшнее мира потустороннего. Продолжая разговор о неоготической прозе, отметим, что в рассказе Брюсова атмосфера ужаса достигается не только оправданием чудовищных преступлений психическими отклонениями персонажа, но и описанием подробностей жестоких убийств и пыток: «Я видел, как она вся вздрогнула, вытянулась <...> А по моей руке, державшей кинжал, потекла липкая и тепловатая кровь. Я стал медленно наносить удары, сорвал одеяло с лежавшей и колот её, обнажённую <...> я воткнул ей кинжал в шею <...> кровь заклокотала...» [2, с. 147]. Кстати, интерес к физиологии и телесности – частое явление «страшной» прозы XX столетия. Достаточно вспомнить, к примеру, «В толпе» Ф. Сологуба или «Жертву» А. Ремизова и т.д.

Использование ранее табуированной темы позволяет говорить об обновлении «готической» литературы В. Брюсовым уже в начале XX в. Для этого этапа развития «страшной прозы» характерны описание морального распада личности, акцентирование на психических отклонениях персонажей, описание необоснованной жестокости, синтез мистики и науки. Ключевая черта – перенос устоявшихся приёмов и стилевых особенностей классической готики в современную цивилизацию. Напомним, что ключевая черта неоготики – перенос устоявшихся приёмов и стилевых особенностей классической «готической» прозы в современную цивилизацию, отсюда следует обновление канона источником ужаса и нарушения безопасности персонажей, и этот источник – наука. Причём Брюсов приводит к мысли о разрушительной силе науки постепенно. Так, в «Торжестве науки» герои восхищены деятельностью Теургического института, разработавшего особый способ воскрешения, который «придаёт новую энергию психическим центрам, бывшим ранее личностью, причём эти личности становятся чем-то материальным, получают весь внешний облик живого существа – человека» [2, с. 129]. Это открытие им позволяет поговорить с Гегелем, Нином де Ланкло и даже Иудой. Однако истинное отношение главного героя к этому достижению проявляется лишь в финале новеллы: «Я почти не слушаю дальше. Я почти бегу из лаборатории. Скорее, скорее, на волю, к живым людям! <...> Я, по крайней мере, буду первым, кто подаст такое заявление. Убедительно прошу вас – меня научными способами не воскрешать!» [2, с. 134]. В «Восстании машин» представлена гротескная картина общества, в котором технический прогресс уже выступает главным злодеем. Отчётливо звучит мысль о

порабощении человека автоматизацией, что привело к настоящей катастрофе: «Теперь, по разным догадкам, стараются восстановить адски фантастическую сцену, разыгравшуюся в огромных подземных залах Станции: ливни внезапно вспыхнувших молний, целый потоп электрических разрядов, грохот, подобный миллиону громов, ударивших одновременно, сотни и тысячи людей, – инженеров, помощников, рядовых рабочих, – падающих обугленными, уничтоженными, разорванными в куски или кривляющимися в мучительно-невероятной пляске...» [2, с. 94]. При этом причина такого странного «поведения» машин остаётся загадкой, что свидетельствует об их непредсказуемости, неизведанности, порождая истинный ужас. Как оказалось, машина – столь же неоднозначный, таинственный и сложный объект, как и человек, её создавший. Подчеркнём, что, несмотря на современную проблематику, Брюсов разворачивает сюжет в классическом замкнутом хронотопе, в качестве которого выступает многоквартирный дом. Тезис «Наука – орудие дьявола» воплощен в новелле «Студный бог». Однако здесь сюжетная коллизия дополняется мотивами проклятия, мести, а также введением таинственного предмета: во время археологических раскопок герой находит древний идол, после чего его жизнь превращается в настоящий ад, он перестаёт принадлежать себе и делает только то, что приказывает потревоженный мертвец. При этом персонаж винит во всём науку, которая толкает исследователей на жертвы.

Таким образом, русская «готическая» новелла первой трети XX столетия, во многом благодаря творческим поискам В. Брюсова, обрела ряд специфических особенностей.

Во-первых, в ней актуализируются и обновляются мотивы, характерные для романтической традиции. Так, сон часто заменяется галлюцинациями (Л. Андреев «Он. Рассказ неизвестного», В. Брюсов «Теперь, когда я проснулся...»), безумие воспринимается как попытка бегства от чудовищной действительности или личного горя (В. Брюсов «В зеркале», «Теперь, когда я проснулся...», С. Городецкий «Страшная усадьба»). Прямое продолжение традиций как классического готического романа, так и романтической новеллы – создание «мистической» канвы вокруг символического предмета (зеркала, статуэтки, карт и т.п.). Выстраивание же композиции по рамочному типу для малой прозы первой трети XX века не характерно. Во-вторых, внимание акцентируется на физиологичности явлений, в результате чего ключевой эмоцией, на которую «работает» литературная готика, становится отнюдь не страх, но отвращение (В. Брюсов «Теперь, когда я проснулся...», А. Ремизов «Жертва»). В-третьих, в новеллах появляется новый тип готического хронотопа – усадебный хронотоп. Обладающая всеми признаками замка, усадьба скрывает чудовищные грехи своих обитателей (А. Ремизов «Жертва», Г. Чулков «Сестра»), а также включает в себе печальные тайны (В. Брюсов «Менуэт», С. Городецкий «Страшная усадьба»). Наконец, «русская готическая новелла» является отражением целого ряда примет нового времени, среди которых: интерес к спиритизму (М. Ремизов «чёртик», «Занофа»); желание оказаться по ту сторону реальности с помощью смертельно опасных методов (Н. Гумилёв «Путешествие в страну эфира»); многочисленные акты насилия и жестокости, совершаемые как индивидуумом (В. Брюсов «Теперь, когда я проснулся»), так и обществом (Ф. Сологуб «В толпе»); скептическое отношение к научно-техническому прогрессу (В. Брюсов «Восстание машин», «Студный бог»). Последнее позволяет усматривать в твор-

честве В. Брюсова, в частности, и в отечественной новеллистике начала XX в., в целом, обновление готической традиции, переход её в качественно новое явление неоготики.

### Список литературы

1. **Брюсов В.Я.** Избранное. М.: Худ. лит.. 1993–1995. 670 с.
2. **Брюсов В.Я.** Огненный ангел: Роман, повести, рассказы. СПб.: Северо-Запад. 1993. 909 с.
3. **Брюсов В.Я.** Повести и рассказы. М.: Советская Россия. 1988. 336 с.
4. Измайлов А.А. Помрачение божков и новые кумиры. М.: Типография И.Д. Сытина. 1910. 251 с.
5. **Ильёв С.П.** Введение в комментарий: вступительная статья к роману В. Брюсова «Огненный ангел» // Брюсов В. Огненный ангел. М.: Высшая школа. 1993. С. 4–12.
6. **Кобринский А.А.** Поэтика «ОБЭРИУ»: в 2-х тт. М.: МКЛ. №1310. 2000. Т. 1. 192 с.
7. **Малкина В.Я.** Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра; на материале русской литературы XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. – М. 2001. 216 с.
8. **Осьмухина О.Ю., Танасейчук А.Б.** Специфика преломления готической традиции в романе Г. Леру «Призрак Оперы» // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. 2019. № 1 (28). С. 76 – 84.
9. **Тамарченко Н.Д.** Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ. 2008. 352 с.
10. **Толстой Л.Н.** Конец века [Электронный ресурс]: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/konec-veka.htm> [Дата обращения: 15.04.2024].
11. **Трушкина А.П.** «Готическая» традиция в отечественной прозе конца XX – начала XXI столетия: дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород. 2024. 248 с.

*Ольга Юрьевна Осьмухина – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва; заслуженный деятель науки Республики Мордовия. Сфера научных интересов – набоковедение, история и теория русской литературы XX – начала XXI в., русско-зарубежные литературные связи, проблемы синтеза искусств и взаимовлияния литературы и кинематографа, жанровые традиции, нарратология, история мировой литературы. Автор более 400 научных статей по проблемам истории и теории русской и зарубежной литературы, 9 монографий.*

ORCID ID: 0000-0002-1456-4793, SPIN-code 5849-8128  
osmukhina@inbox.ru

*Алёна Петровна Трушкина – преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва. Сфера научных интересов – история и теория русской литературы XX – начала XXI в., русско-зарубежные литературные связи, проблемы синтеза искусств, жанровые традиции, феномен литературной готики, история мировой литера-*

*туры. Автор более 30 научных статей по проблемам истории русской литературы.*

ORCID ID: 0000-0003-4882-364X.  
trualena1998@mail.ru

**Olga Yurievna Osmukhina**, Professor, Doctor of Philology, Head of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Ogarev Mordovia State University (Saransk, Russian Federation). Sphere of scientific interests: Nabokov studies, history and theory of Russian literature of the 20th - early 21st centuries, Russian-foreign literary relations, problems of synthesis of arts and mutual influence of literature and cinema, genre traditions, narratology, history of world literature. Author of more than 400 scientific articles on problems of history and theory of Russian and foreign literature, 9 monographs.

ORCID ID: 0000-0002-1456-4793, SPIN-code 5849-8128  
osmukhina@inbox.ru

**Aliona Petrovna Trushkina**, lecturer of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Ogarev Mordovia State University (Saransk, Russian Federation). Sphere of scientific interests: history and theory of Russian literature of the 20th - early 21st centuries, Russian-foreign literary connections, problems of synthesis of arts, genre traditions, phenomenon of literary Gothic, history of world literature. Author of more than 30 scientific articles on problems of the history of Russian literature

ORCID ID: 0000-0003-4882-364X.  
trualena1998@mail.ru

# ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

**Շուշանիկ Թամրազյան**

բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Երևանի պետական համալսարան

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453

shushaniktamrazyan@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-231

## ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐՈՒՄ. ՄԻ ՔԱՆԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԻ ՖՐԱՆՍԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ՝

*Բանալի բառեր - հավատարմություն բնագրին, համարժեքություն, մեկնաբանություն, բովանդակություն, ոճական առանձնահատկություններ, ենթատեքստ:*

Հոդվածը նվիրված է համարժեքության խնդիրներին Հովհաննես Թումանյանի պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում: Բովանդակության ճշգրիտ կամ անստույգ փոխանցումից վեր՝ թարգմանության վերջնականատակ համարելով գեղարվեստական համարժեքի վերստեղծումը՝ հոդվածը հետամուտ է Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանական հետազոծին՝ փորձելով ցույց տալ՝ ինչ գործոններ են պայմանավորում թարգմանության համարժեքությունը: Ուսումնասիրությունը մասնավորապես անդրադառնում է երեք խնդրի. ա) բարբառային ձևերի և ժողովրդական խոսվածքի փոխադրումը, որ անթարգմանելիության եզրին է. Թումանյանի պատմվածքների պարագայում իրականում թարգմանչի խնդիրը ոչ միայն բարբառային ձևերի առկայությունն է, այլև բարբառային տարրերի, ժողովրդախոսակցական բառաշերտերի և բարձր ոճի նուրբ համահյուսվածքը, բ) շարահյուսական առանձնահատկություններն ու անկանոն կառույցները, որոնք ոչ միայն ռիթմատեղծման միջոց են, այլև ուրույն դեր են խաղում իմաստակերտման գործընթացում, գ) ենթատեքստի առկայությունն ու թարգմանչի ճիշտ մեկնաբանության առանցքային դերը առերևույթ այնքան պարզ պատմվածքներում: Հիմնվելով Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանական փորձից քաղված օրինակների վրա՝ հոդվածը ցույց է տալիս, թե ինչ առարկայական՝ ցանկալի կամ անցանկալի դրսևորումներ է ստանում թարգմանչի մեկնաբանությունը թարգմանական տեքստում: Վերջին մասում ուսումնասիրությունն առաջ է քաշում մեկնաբանության կենսական անհրաժեշտության և անհրաժեշտ սահմանների հարցը:

*Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 03.09.2024 թ.:*

**Шушаник Тамразян**  
Кандидат филологических наук, доцент  
Ереванский государственный университет  
ORCID ID: 0009-0001-9543-7453  
shushaniktamrazyan@gmail.com

## **В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ. ЗАМЕТКИ О ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДАХ РАССКАЗОВ О. ТУМАНЯНА**

**Ключевые слова:** Верность оригиналу, эквивалентность, интерпретация, содержание, стилистические особенности, подтекст.

Статья изучает процесс воссоздания художественного эквивалента во французских переводах рассказов Туманяна. Рассматривая воссоздание художественного эквивалента, как конечную цель художественного перевода, помимо верной или неточной передачи содержания, статья изучает переводческую траекторию Леона Мартиросяна, выделяя факторы, которыми обусловлен процесс эквивалентности. Рассматриваются, в частности, 3 аспекта: 1. репродукция диалектальных элементов и слоев народной разговорной речи, которые на грани непереводаемости. Однако, в рассказах Туманяна задача переводчика гораздо сложнее: он сталкивается не только с диалектальными элементами, но и с оригинальным сплетением, в составе одного предложения, диалекта, разговорной речи и литературного языка. 2. Семантическая-повествовательная функция некорректных синтаксических конструкций; синтаксические особенности и неправильные конструкции не только создают особый ритм, но и влияют на смысловой контент. 3. Роль подтекста и его правильной интерпретации переводчика в столь простых с виду рассказах. Основываясь на переводческом опыте Леона Мартиросяна, статья изучает конкретные проявления интерпретации переводчика в переведенном тексте, указывая как на необходимость так и на неизбежные границы интерпретации в переводческой работе.

**Shushanik Tamrazyan**  
Doctor of Philology, Yerevan State University  
ORCID ID: 0009-0001-9543-7453  
shushaniktamrazyan@gmail.com

## **A LA RECHERCHE DE L'ÉQUIVALENCE POÉTIQUE ; QUELQUES REMARQUES SUR LES TRADUCTIONS FRANÇAISES DES RECITS DE HOVHANNES TOUMANIAN**

**Mots clés :** fidélité à l'original, équivalence, interprétation, contenu, particularités stylistiques, sous-texte.

La présente étude analyse le processus de la recréation de l'équivalence dans les traductions françaises des récits de Hovhannes Toumanian. Au-delà de la transmission exacte ou imprécise du contenu, l'objectif de la traduction littéraire étant la recréation de l'équivalent littéraire-poétique de l'original, cet article s'attache à suivre la trajectoire de



Léon Mardirossian, cherchant à montrer les facteurs qui assurent l'équivalence de la traduction. Trois aspects sont particulièrement retenus : a) la reproduction des éléments dialectaux et du parler populaire. Aux confins de l'intraduisible, ceux-ci abondent dans l'écriture de Toumanian. Il est à noter, d'ailleurs, que Toumanian ne se contente pas de simple usage des formes dialectales. Il a constamment recours à une juxtaposition systématique du dialecte, des strates du parler populaire et du registre soutenu, b) les particularités syntaxiques et les constructions irrégulières lesquelles, outre le rythme et la musicalité du texte, participent pleinement à l'opération du sens, c) la présence du sous-texte dans ces récits si simples d'apparence et le rôle crucial de l'interprétation et de sur-interprétation des messages implicites. En se fondant sur des exemples précis, l'article s'interroge sur les manifestations matérielles, heureuses ou peu souhaitables, de l'interprétation du traducteur dans le texte d'arrivée. Ainsi, dans sa dernière partie l'article propose une réflexion sur la nécessité vitale et des limites nécessaires de l'interprétation.

### **Ներածություն**

«Թարգմանիչների համայնքը» ժողովածուում Իվ Բոնֆուան թարգմանական արարը համեմատում է նոր աշխարհագրական տիրույթի, «ծովերի խորքից հառնող» բնապատկերի բացահայտման հետ (Բոնֆուա, 2000: 64-65): Անկախ թարգմանական դպրոցներից, իրարամերժ տեսություններից և եզրաբանություններից՝ բնագրի գեղարվեստական համարժեքի վերստեղծումը մնում է գրական թարգմանության երազային, փախչող այդ ավեզրը թարգմանչի համար: Թվում է՝ ապացույցների և բացատրությունների կարիք չունի այն փաստը, որ գրական տեքստի պարագայում բովանդակային-ինաստային համարժեքության հասկացությունը դառնում է ինքնանպատակ, եթե ոչ անիմաստ: Ընդամենը բառերի, բանաստեղծական տողերի նշանակության ճշգրիտ թարգմանությունը դեռ ոչինչ չի «հաղորդում» Տերյանի աշնանային համանվագի մասին: «Միրհավի» «բովանդակության» թարգմանությունը՝ գերծ հնչյունական պատկերի ներքին ճառագումից, կործանվող գեղեցիկի խոր, բազմաշերտ ողբերգությունը վերածում է սիրային գունեղ արկածի մի պատմության:

Թարգմանության տարբեր տեսաբաններ իրենց ձևակերպումն են տվել համարժեքության խնդրին: Իննսունականներին թարգմանության Փարիզյան դպրոցի հիմնադիրներ Մարիաննա Լըդերերն ու Դանիկա Սելեսկովիչը հետաքրքիր և թարգմանական մտքի համար արդյունավետ մի տարանջատում են առաջարկում համապատասխանության (correspondance) և համարժեքության (équivalence) եզրույթների միջև (Տե՛ս «*La traduction aujourd'hui*»): Եթե համապատասխանությունը բավարարվում է նշանակության նույնական թարգմանությամբ, ապա համարժեքությունը, ըստ Մարիաննա Լըդերերի, շատ ավելի ընդգրկուն հասկացություն է՝ վեր լեզվական նշանների նույնականությունից:

«Օտարի փորձը» աշխատության մեջ Անտուան Բերմանը՝ հավատարիմ գերմանական ռոմանտիզմի փորձին, գեղարվեստական համարժեքության որոնումը բուրբովին այլ՝ ներքին տիրույթ է փոխադրում. թարգմանությունն առհասարակ դիտարկելով որպես ներքին փորձ՝ նա ընդգծում է թարգմանական արարի հոգեբանական, բարոյագիտական ծավալայնությունը: Ոճական առանձնահատկությունների, մեղեդայնության լիարժեք վերարտադրությունից վեր՝ Օտարի փորձի, լիարժեք ճանաչման հետ է կապում հեղինակը գեղարվեստական համարժեքի ստեղծումը: Ըստ Բերմանի՝ օտարի յուրօրինակ այդ հանդիպում/առճակատումը որքան լեզվամշակութային, այնքան էլ բարոյահոգեբանական փորձ է, որտեղ մեծ դեր են խաղում թարգմանիչ-սուբյեկտի անհատական ընկալումներն ու փորձառությունը:

Այս առումով՝ հետաքրքրական է ժերար դը Ներվալի գերմանական անուրջը. երկու՝ իրարից այնքան տարբեր բանաստեղծների՝ գերմանական կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի սահմանեզրին ստեղծագործող Գյոթեի և ֆրանսիական ռոմանտիզմի հավերժական այլաբանակի՝ ժերար դը Ներվալի հանդիպումը «Ֆաուստի» ֆրանսերեն թարգմանության ներդաշնակություններում: Այստեղ 1827 թվականին՝ թարգմանաբանության ծննդից գրեթե մեկ ու կես դար առաջ, տասիննամյա ժերար դը Ներվալը հանդես է գալիս զարմանալի համարձակ թարգմանական լուծումներով՝ ակամա ստիպելով մեզ խորհրդածել գեղարվեստական համարժեքության և դրան հասնելու անուղղակի, երբեմն էլ պարադոքսալ ճանապարհների մասին: Թարգմանության առաջաբանը ճշգրտում է բանաստեղծ թարգմանչի ընտրությունը. բնագրի չափածո հատվածների մի մասը թարգմանել արձակով: Իր այդ որոշումը Ներվալը հիմնավորում է Գյոթեի օգտագործած տաղաչափական ձևերից մի քանիսի անթարգմանելիությամբ (Ներվալ, 1877: 3-25): Չնայած թարգմանության խանդավառ ընդունելությանը ժամանակակիցների և գրական հետնորդների կողմից՝ Ներվալի թարգմանությունը, թերևս, չէր խուսափի թարգմանաբանների դատաստանից, եթե ժամանակին չլիներ իր՝ Գյոթեի տված գնահատականը տասիննամյա Ներվալի աշխատանքին: Այդ գնահատականի մասին մեզ հասել են ժլատ, բայց էական վկայություններ: Այսպես՝ 1838 թվականին իր «Զրույցներ Գյոթեի հետ» գրքում էքերմանը նշում է, որ «Գյոթեն գովում էր ժերարի այդ թարգմանությունը՝ որպես շատ հաջող թարգմանություն, թեև այն մեծ մասամբ արձակով էր թարգմանված: «Ես այլևս չեմ սիրում կարդալ «Ֆաուստը» գերմաներենով, բայց ֆրանսերեն թարգմանության մեջ ամեն ինչ վերագտնում է թարմությունն ու նորի շունչը, ոգի է առնում» (էքերման, 1975: 289): Ներվալը, իր հերթին, թարգմանության առաջին հրատարակությունից տարիներ անց՝ 1853 թվա-

կանին, գրքի երրորդ հրատարակության առաջաբանում հետաքրքիր բացատրություն է տալիս երկու՝ իր և Գյոթեի գրվածքների հանդիպմանը, որի հիմքում, ըստ ֆրանսիացի բանաստեղծի «երիտասարդական ավյունն» է. «Ես դեռ քսան տարիս չէի բոլորել, երբ դա գրեցի<sup>1</sup>, բայց եթե այդ թարգմանությունն ընդամենը դպրոցականի տքնաջան աշխատանքի արդյունք է, միևնույնն է, այն ինչ-որ տեղ տոգորված է նաև երիտասարդական ավյունով և հիացմունքով, որ համապատասխանում էր հենց իր՝ հեղինակի ներշնչանքին, որը տարօրինակ այս ստեղծագործությունն ավարտեց քսաներեք տարեկանում: Դա է, հավանաբար, Գյոթեի հավանության պատճառը»<sup>2</sup>: Հետաքրքիր է, որ ինքը՝ երիտասարդ, տաղանդավոր թարգմանիչը, գնահատելով իրեն նախորդած Գյոթեի թարգմանչի՝ դը Սենտ-Օլերի աշխատանքը, որպես իր առաջնային խնդիր է սահմանում թարգմանության համարժեքությունը, որին բանաստեղծ թարգմանիչը «հավատարմություն բնագրին» ձևակերպումն է տալիս. «.../Հանուն այդ առավելությունների<sup>3</sup>՝ նա չափից դուրս անտեսել էր այն հավատարմությունը, որ թարգմանիչը պարտական է բնագրին, նրան կարելի է մինչև իսկ քննադատել մի շարք կրճատումների համար, քանի որ, ըստ իս, նախընտրելի է թարգմանության մեջ որոշ տարօրինակ կամ անհասկանալի հատվածներ թողնել, քան խեղդել զլուխգործոցը»<sup>4</sup>: Այսպիսով՝ ճշգրտության և հավատարմության կողմնակից լինելով հանդերձ՝ այնուամենայնիվ, նույնականության մեջ չէ, որ Ներվալը փնտրում է հավատարմության բանաձևը: Ներվալյան փորձն անուղակիորեն ստիպում է մեզ մտածել թարգմանչի ստեղծագործ և պատասխանատու ազատության մասին, որ երբեմն բնագրի գեղարվեստական համարժեքությանը հասնելու միջոցներից մեկը կարող է դառնալ:

2000 թվականին «Թարգմանիչների համայնքը» ժողովածուում Ներվալի մեծ ընթերցող և անվրեպ մեկնիչ Իվ Բոնֆուան ուշագրավ մի հակադրություն է սահմանում հեղինակի ազատության և թարգմանչի անազատության միջև (Բոնֆուան, 2000: 74): Հեղինակի գրչի տակ ծնվող ստեղծա-

<sup>1</sup> Հետաքրքիր է, որ տաղանդավոր բանաստեղծ, թարգմանիչը «գրել» («écrire») բայն է օգտագործում իր թարգմանության մասին խոսելիս:

<sup>2</sup> Բնագրում. « Je n'avais pas encore vingt ans quand je l'ai écrite ; mais, si elle n'est que le résultat d'un travail assidu d'écolier, elle se trouve empreinte aussi, dans quelques parties, de cette verve de la jeunesse et de l'admiration qui pourrait correspondre à l'inspiration même de l'auteur, lequel termina cette œuvre étrange à l'âge de 23 ans. C'est sans doute ce qui m'a valu la haute approbation de Goethe lui-même », Ներվալի առաջաբանը (Գյոթե, 1877: 20):

<sup>3</sup> «Այդ առավելությունը», ըստ Ներվալի, նրբագեղ ոճն ու ոճական ներդաշնակությունն են:

<sup>4</sup> Բնագրում. « /.../Avait-il trop négligé, pour ces avantages, la fidélité qu'un traducteur doit à l'original ; on peut même lui reprocher les suppressions nombreuses qu'il s'est permis d'y faire, car il vaut mieux, je crois, s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles que de mutiler un chef-d'œuvre », Ներվալի առաջաբանը (Գյոթե, 1877: 5):

գործության ինքնաբուխ, անարգել ազատությանը նա հակադրում է թարգմանության հարկադիր սահմանների անազատությունը. «Եվ այստեղ ի հայտ է գալիս մի երևույթ, որն, ըստ իս, թարգմանական ցանկացած նախաձեռնության թույլ կողմերից մեկը կարող է դառնալ. լիարժեք շնչող այն տեքստին, որ կենդանի մարմին է՝ նույն խոսվածքին պատկանող արյունակից բառերի միջև հաստատվող ներքին համաձայնության շնորհիվ, փոխարինում է մի տեքստ, որը, ստիպված լինելով հետևել բնագրի նախաստեղծ հյուսվածքին, հասկացությունների սնամեջ մի խճանկար կարող է սոսկ լինել՝ զուրկ այն արմատներից, որ իրար են հանգուցվում նախադասությունների մակերևույթի տակ» (Բոնֆուա, 2000: 74): Անազատություն, որն, ըստ Բոնֆուայի, կոչված է հաղթահարելու ցանկացած ներշնչված թարգմանիչ՝ բանաստեղծական ներընկալման և ստեղծագործական լուծումների միջոցով:

Թարգմանությունը համեմատելով երաժշտական գործիքավորման հետ՝ Բոնֆուան մի նոր կատեգորիա է սահմանում՝ իմաստից և ոճական առանձնահատկություններից վեր. տեքստի «հոգին»՝ նույնքան անշոշափելի, նույնքան այլաբանակ, որքան մարդկային հոգին. «Ճիշտ է, որ բանաստեղծությունը ձայն է, և որ ձայնը նաև երաժշտական գործիք է՝ հնչյուններով, հնարավոր ռիթմականությամբ, հույզ արտահայտելու իր ներուժով, որ հատուկ են միայն և միայն այդ գործիքին. ջութակը հոբոյ չէ, մեկը կիրքն է, մյուսը իմաստությունը: Իսկ բանաստեղծությունը մերթ հոբոյ է, մերթ՝ ջութակ կամ էլ երկուսը միասին, և դրանց միանում են նաև այլ գործիքներ այն համանվագներում, որոնք ստեղծագործության անկրկնելի տիրույթն են՝ այն վայրը, որտեղ հանգչում է մի բան, որ ավելին է, քան իմաստը. դրան «հոգի» անունը տանք» (Բոնֆուա, 2000: 66): Ըստ ֆրանսիացի բանաստեղծի՝ վտանգված և նվիրական նավարկությունը դեպի տեքստի անորսալի այդ եզերքը՝ տեքստի «հոգին», հնարավոր է էապես ներընկալման շնորհիվ:

Անշուշտ, բոլոր այս դատողությունները, որոնք ընդգծում են թարգմանչի ներընկալման և ստեղծագործ ազատության կարևորությունը, վիճելի են և գործնականում կարող են դառնալ բնագրի կամայական փոփոխություններն արդարացնելու միջոց: Սակայն մի շփման եզր կա վերը հիշատակված բոլոր հարցադրումներում, որին դժվար է առարկել. բովանդակության ճշգրիտ կամ անստույգ փոխանցումից անդին՝ պետք է փնտրել գեղարվեստական համարժեքության եզերքը գրական տեքստերի թարգմանություններում:

Հետաքրքիր է հետևել՝ ինչ հուն են որդեգրում գեղարվեստական համարժեքության որոնումները Հովհաննես Թումանյանի պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում, ինչ ուղղակի և զարտուղի ճանա-

պարհներով է առարկայանում երկխոսությունը հեղինակի և թարգմանչի՝  
Լեոն Մարտիրոսյանի<sup>1</sup> միջև:

Հայտնի է Թումանյանի տված գնահատականը սեփական պատմվածք-  
ներին: Համարելով դրանք պատահականության ծնունդ՝ բանաստեղծը  
երբևէ հարկ չի համարում լրջորեն անդրադառնալ պատմվածքների գե-  
ղարվեստական արժեքին: Այնուհանդերձ, թումանյանական արձակի  
թարգմանության ցանկացած փորձ ստիպում է հրաժարվել բանաստեղծի  
անճիգ, վճիտ գրվածքի շուրջ հյուսված ոճական պարզության առասպելից:  
«Գիքորի», «Երկայթուղու շինության», «Օդրիդի» թարգմանիչը բախվում է  
առնվազն երեք եթե ոչ անլուծելի, ապա դժվարին խնդրի. ա) տարբեր լեզ-  
վական շերտերի՝ բարբառային ձևերի, ժողովրդական խոսվածքի և բա-  
նաստեղծական լեզվի նուրբ համադրությունը, որից անմասն չի մնում ոչ  
մի պատմվածք: Լեզվական խրախճանք, որ անթարգմանելիության եզրին  
է: բ) շարահյուսական ոչ կանոնիկ, ինքնատիպ կառույցների դերը Թուման-  
յանի արձակում, որոնց թե՛ ռիթմական, թե՛ իմաստակերտման գործառույթ  
է վստահված: գ) ենթատեքստի կարևորությունը. այսպես՝ պատումի այն-  
քան զտված և սեղմ հյուսվածքում, որ առաջին հայացքից թվում է թափան-  
ցիկ, այնուամենայնիվ, տեղ է մնում ենթատեքստի և վերջինիս մեկնաբա-  
նության համար, որ ժամանակ առ ժամանակ կենսական նշանակություն է  
ստանում:

### **I. Բարբառ և ժողովրդական խոսվածք. կոլորիտ և էկզոտիզմի ծուղակ- ները**

1853 թվականին «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ» երկը եզրափա-  
կող «Վալուայի երգերն ու լեզենդները» վերնագրված ընդարձակ ակնար-  
կում Ժերար դը Ներվալը բանաստեղծի համար կենսական նշանակություն  
ունեցող մի հարց է արձարձում՝ լեզվի կենդանության խնդիրը: Գրեթե  
կրկնելով մոլիերյան հայտնի հերոսի<sup>2</sup> դասը՝ Ներվալը բանաստեղծականի

<sup>1</sup> Առաջին անգամ Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությամբ Հովհաննես Թումանյանի  
պատմվածքներն ու հեքիաթները լույս են տեսել 1969 թվականին «Պրոգրես» հրատա-  
րակչության լույս ընծայած ֆրանսալեզու ընտրանիում (Œuvres choisies, 1969, Progrès):  
Երկրորդ անգամ այդ թարգմանություններն ընթերցողին են ներկայացվել 2023 թվակա-  
նին Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանի նախաձեռնությամբ կազմված «Քեզ  
մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմություն...» արձակ և չափածո երկերի երկլեզվյա ժողովածու-  
ում («Je viens vers toi, ma tristesse ancienne. Poèmes et proses», Actual art, 2023): Լեոն Մար-  
տիրոսյանը հայտնի է նաև որպես Հովհաննես Շիրազի, Պարույր Սևակի պոեզիայի  
թարգմանիչ:

<sup>2</sup> Խոսքը «Միզանտրոպի» գլխավոր հերոսի՝ Ալցեստի մասին է, որ պոետական արվեստի  
գայրագին մի դաս է տալիս ապաշնորհ գրչակ Օրոնտին: Տե՛ս Օրոնտի տոնետի տեսա-  
րանը (առաջին արարված, երկրորդ տեսարան, «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», 1982: 246-  
256):

անկյանք կաղապարներին՝ իր ժամանակակիցների դավանած «տաղտկալիորեն ոգեղեն կամ պարզապես անգույն» ռոմանսներին, «նախնյաց» անպաճույճ երգերն է հակադրում. «Դժբախտաբար, այսօր ամենից հաճախ կարելի է լսել, թե ինչպես են նրանք կրկնում մի քանի մոդայական ռոմանս՝ տաղտկալիորեն ոգեղեն կամ պարզապես անգույն, որոնք, որպես կանոն, պտտվում են երեք-չորս հավերժական թեմաների շուրջ» (Ներվալ, 2024: 251): Տարիներ անց՝ 1862-ին, Վիկտոր Հյուգոն, իր հերթին, «Թշվառների» երկրորդ հատորում անդրադառնում է կենդանի լեզվի խնդրին՝ մի ամբողջ գիրք նվիրելով փարիզյան փողոցային ժարգոնին՝ «argot»-ին, և դրա բանաստեղծական ներուժին (Տե՛ս Հյուգո Վ., «Թշվառները», հատոր 2, մաս 4, գիրք 7, «Ժարգոն» (L'Argot), Librairie générale française, 1985):

Անշուշտ, կանոնիկ, կիրառական լեզվի անկյանք պատյանից ազատագրված բառերի շնչառությունը ցանկացած բանաստեղծի իդեալն է՝ անկախ աշխարհագրական և ժամանակագրական սահմաններից, և հայ նոր գրականության մեջ կենդանի լեզվի որոնումը անտարբեր չի թողել գրեթե ոչ մի հեղինակի, սակայն առանձնահատուկ է Հովհաննես Թումանյանի դերը: Ի դեպ՝ «նախնյաց երգերին» առնչվող ներվալյան դիտարկումները կարդալիս ակամա «Անուշի» երգերն են հիշում, որտեղ բանաստեղծի ժողովրդական ներշնչանքը հասնում է բացարձակ նմանության պատրանքի: Անձանձիր այս որոնման մի շարք վկայություններ են պահպանվել դասեր՝ Նվարդի գրառումներում: Ոճական այլևայլ հնարքներով հագեցած, զարդարուն բանաստեղծական տողերը համեմատելով «թղթից շինված արհեստական վարդերի» հետ՝ Թումանյանը նշում է. «Ամեն ինչ կա, բայց գլխավորը, էականը չկա՝ կյանքը, բույրը. բանը հենց էն կենդանի շունչն է» (Թումանյան Ն., 1957: 79):

Եթե Թումանյանի համար լեզվի կենդանության ակունքներից մեկը բարբառն ու ժողովրդական խոսվածքն են, ապա այստեղ «օտարի ձայնի» պահպանման բերմանյան սկզբունքը բախվում է լեզվական սահմանների իրողությանը. բացարձակ առումով՝ բարբառային ձևերն անթարգմանելի են գեղարվեստական գրականության մեջ և իրենց ոճական համարժեքը կարող են գտնել միայն այլևայլ թարգմանական հնարքների միջոցով, ինչպես, օրինակ, Մոլիերի «Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը» կատակերգության մեջ: Այսպես՝ թե՛ թատերգական, թե՛ լեզվական առումով՝ Մոլիերի ամենաբազմաշերտ այս պիեսում գեղջկական ծագում ունեցող երեք հերոսների՝ Շառլոտի, Պիերոյի և Մաթյուրիի խոսքը, որ հեղեղված է XVII դարի ժողովրդական ֆրանսերենին հատուկ հնչյունական աղավաղումներով<sup>1</sup> և

<sup>1</sup> Մոլիերն ակնհայտորեն զվարճանում է: Երեք գեղջուկ հերոսների խոսքը հեղեղված է XVII դարի ժողովրդական խոսվածքին հատուկ հնչյունական աղավաղումներով: Մի

արտահայտություններով, անհնար է թարգմանել դրա ճշգրիտ լեզվական-  
 ոճական համարժեքով՝ հանգելով միննույն գեղարվեստական ճշմարտա-  
 ցիությանը, և անվրեպ է Ալեքսանդր Թոփչյանի ներընկալումը, որ գերա-  
 դասել է գեղջուկ հերոսների զավեշտալի երկխոսությունները թարգմանել  
 պարզապես խոսակցական, առօրեական լեզվով՝ երբեմն կիրառելով ա-  
 ռանձին բարբառային բառեր: Օրինակ՝ Պիերոյի խոսքից մի ռեպլիկ բնագ-  
 րով. «**Quement ? jerni ! tu m'es promise !** (Molière, 1962: 290-296): Հայերեն  
 թարգմանությունը. «**-Էդ ոնց, գրո՞ղը տանի,** դու ինձ հետ նշանված ես» (Մո-  
 լիեր, 1982: 194-199): Մի ուրիշ հատված Շառլոտի և Մաթյուրինի զավեշ-  
 տալի մենամարտից բնագրով. «**Mathurine -Vous vous moquez des gens ; c'est  
 moi, encore un coup.** Charlotte – **Le v'la** qui est pour dire si j'ai pas raison.  
 Mathurine. - **Le v'la** qui est pour démentir si **je ne dis pas vrai** (Molière, 1962: 290-  
 296): XVII դարի ժողովրդական խոսվածքի պատրանքը ստեղծելու համար  
 Ալեքսանդր Թոփչյանը դիմում է հայերենի խոսակցական բառաշերտին և  
 «հրես» բարբառային ձևին. «Մաթյուրին -Մարդկանց **էջի տեղ մի դիր,** նորից  
 եմ ասում, ինձ է խոստացել: Շառլոտ -**Հրես,** ինքն **էստեղ** է, թե սխալ եմ, թող  
 ինքն ասի: Մաթյուրին - **Հրես,** ինքն **էստեղ** է, թե խաբում եմ, թող սուտս  
 բացվի» (Մոլիեր, 1982: 194-199): Երբեմն Մոլիերը, ակնհայտորեն կլանված  
 իր հնարքով, բազմապատկում է ժողովրդական խոսվածքին պատկանող  
 բացականչություններն ու հայիռյանքները, որոնց մի մասը առաջ են գալիս  
 բառերի աղավաղված տարբերակներից. «**Heu ! Tétigué ! ne me frappez pas !  
 Oh ! jernigué ! Ventregué ! Palsangué ! morguienne !** ça n'est pas bien de battre les  
 gens, ce n'est pas là la récompense de **v's** avoir sauvé d'être nayé !»: Ալ. Թոփչ-  
 յանն անուղղակի ճանապարհով՝ ժամանակակից հայերենի խոսակցա-  
 կան-ժողովրդական բառաշերտերի և սեփական ստեղծագործ լուծումների  
 միջոցով, ստեղծում է բնագրի գեղարվեստական համարժեքը. «Հա՛ : Գրողը  
 տանի, մի՛ խփեք ինձ: Օ՛, գրողը տանի: **Գրողի հերը տանի: Գրողի մերը  
 տանի, գրողի ճուտը տանի,** լավ բան **չի** մարդկանց ծեծելը, ձեզ խեղդվելուց  
 փրկեցի, **էդպես եք դուրս գալիս իմ լավության տակից**»:

Շատ ավելի արմատական անթարգմանելիության ենք բախվում Վա-  
 հան Թոթովենցի «Կյանքը Հին հռովմեական ճանապարհի վրա» ինքնակեն-  
 սագրական վիպակի պարագայում: Թոթովենցն իր այս երկը ձեռնարկում է

---

քանի օրինակ. *nayé/noyé, v'la/voilà, al/elle, quement/comment, chez nous/chez nous*: Հայե-  
 րենում ոչ համոզիչ և անհասկանալի տարբերակներից խուսափելու համար Ալ. Թոփչ-  
 յանը ժողովրդական խոսվածքի հնչյունական աղավաղումները հիմնականում թարգ-  
 մանել է հայերենի խոսակցական լեզվին հատուկ բառային, քերականական, շարահյու-  
 սական տարրերով՝ կիրառելով գեղարվեստական թարգմանության մեջ լայն տարածում  
 ունեցող *compensation*-ի՝ չեզոքացման (բառացի՝ «փոխհատուցում», ոճական կորուստնե-  
 րի չեզոքացում այլ լեզվական տարրերի միջոցով) հնարքին:

1933-ին, երբ ամեն ինչ կորսված է, և մանկության օրրանը՝ լուսավառի իր բնապատկերներով, վերածվել է երագող մի հիշողության: Եվ անրջական այդ հիշողության հենքի վրա է Թոթովենցը հյուսում կարոտի իր գիրը, կարոտի իր պոետիկան: Գեղարվեստական պատկերից զատ՝ այն մի ուրիշ, նույնքան ազդեցիկ գործիք ունի՝ լեզուն: Այսպես՝ Թոթովենցն արևելահայերենով շարադրված իր այս երկում խոսքը պարբերաբար տալիս է չսպիացող հիշողության լեզվին՝ արևմտահայերենին: Աննշան բացառություններով՝ ուրիշի ուղղակի խոսքը, երկխոսությունները շարադրված են արևմտահայերենով՝ մասնավորապես՝ Խարբերողի բարբառով, որն այստեղ վերածվում է կարոտի լեզվական արձանագրության: Բնականաբար, Թոթովենցի ընտրությունը չի կարող իր լեզվական-գեղարվեստական համարժեքն ունենալ և ոչ մի լեզվում, և այն ֆրանսերենի որևէ բարբառով թարգմանելը կհանգեցնեք գրոտեսկային տարբերակների:

Նույնքան դժվարին խնդիր է դրված թարգմանչի առջև ժամանակակից ֆրանսիացի արձակագիր Աննի Էռնոյի երկերում հանդիպող նորմանդական բարբառին պատկանող բառերը կամ արտահայտությունները թարգմանելիս. անհնար է դրանք փոխարինել Տավուշի կամ Գյումրու բարբառով: Նշենք, որ այստեղ նույնպես բարբառային ձևերը դեկորատիվ բնույթ չունեն՝ հետամուտ ցուցափեղկային մի էկզոտիզմի: Անձնական և հանրային հիշողության «ախտաբանական» իր վավերագրության մեջ հեղինակը շեղատառերով գրված այդ բառերին կամ արտահայտություններին ամեն անգամ շատ որոշակի դեր է վստահում: «Ամոթը» վիպակում, որ փորձում է քողազերծել հասարակական, մշակութային բոլոր այն ծածկալեզուները, որոնցով պայմանավորված է մանկության անջնջելի դրաման, յուրօրինակ կրկներգի է վերածվում «gagner malheur» բարբառային արտահայտությունը: Արտահայտության առաջին կիրառությունը բնագրում. « Je me rappelle une phrase que j'ai eue : « Tu vas me faire gagner malheur. »: « Ի դեպ՝ բառակապակցության նշանակությունը ճշգրտվում է տողատակի ծանոթագրության մեջ. «նորմանդական բարբառով նշանակում է սարսափից խելագարվել և մեկընդմիջտ դժբախտանալ» (բնագրում՝ « En normand, gagner malheur signifie devenir fou et malheureux pour toujours à la suite d'un effroi », Էռնո, 2024: 9):

Բախվելով բարբառային ձևերին՝ թարգմանիչը հայտնվում է դժվարին ընտրության առջև. ա) բնագրում առկա բարբառային ձևերը փոխարինել թարգմանության լեզվի բարբառներից մեկով և Աննի Էռնոյի հերոսներին սարքել տավուշցի կամ գյումրեցի: բ) Ընդունել բարբառի լեզվական-գեղարվեստական անթարգմանելիությունը՝ տեքստի լեզվական ռեփրեզենտի համահարթեցմանը վերաբերվելով որպես օրինաչափության: գ) Բնագրում առկա լեզվական ռեփրեզենտները պահպանել այլ լեզվաշերտերի՝ օրինակ՝ խո-



սակցական կամ ժողովրդական բառաշերտերի միջոցով: Վերը հիշատակված դեպքում, օրինակ, «gagner malheur» բարբառային արտահայտությանը հայերենում փոխարինել է «դիվոտել» հնացած ժողովրդական ձևը. «Հիշում եմ ասածս ֆրագներից մեկը. «Վերջը վախից դիվոտելու եմ քո պատճառով» (Էռնո, 2024: 9):

Անուղղակի թարգմանության մի ուրիշ դեպք: Այս անգամ ոչ թե բարբառային, այլ իր միջավայրի ժողովրդական խոսվածքին պատկանող մի արտահայտության միջոցով հեղինակն արտացոլում է գավառական քաղաքի բարեկիրթ բուրժուաների քամահրանքը գյուղից եկող մշակների և հողագործների երեխաների հանդեպ. «Tu te crois dans une ferme ! » (« Tout ce qui ressortit à la « cambrousse » est méprisé. Injure : « Tu te crois dans une ferme ! » Էռնո, 1997: 98): «Քեզ ազարակո՞ւմ ես կարծում». անշուշտ, բառացի թարգմանությունը շատ որոշակի պատկերացում է տալիս իրադրության մասին: Մակայն թարգմանիչը գերադասել է արտահայտության համարժեքը փնտրել լեզվական նշանների նույնականությունից անդին՝ փոխադրելով իրադրությունը նոր՝ հայկական լեզվամշակութային իրողություն. «Ձեր գեղում չես» («Այն ամենը, ինչ կապված է «գյուղի» հետ, արհամարհանքի առարկա է: «Ձեր գեղում չես»՝ ինչ-որ մեկին անպատվելու համար», Էռնո, 2024: 96):

Հետաքրքիր է հետևել՝ ի՞նչ լուծումների է հանգել թարգմանիչը Թումանյանի պատմվածքների բարբառային և խոսակցական շերտերին բախվելիս: Լեոն Մարտիրոսյանի ընտրությունը ակնհայտ է և հետևողական. նա առաջնորդվում է վերը հիշատակված լուծումներից երկրորդով՝ բարբառային ձևերի անթարգմանելիության իրողությունը դարձնելով սկզբունք և օրինաչափություն, երբեմն դիմելով անուղղակի փոխադրումների խոսակցական կամ ժողովրդական բառաշերտերի միջոցով: Ի դեպ՝ միայն բարբառային ձևերը չէ, որ անհետանում են «Երկաթուղու շինությունը» կամ «Իմ ընկեր Նեսոն» պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում, «Գիքորում», օրինակ, հետևողականորեն ջնջվում են խոսակցական թիֆլիսահայերենի բոլոր տարրերը՝ ընդհուպ օտար լեզուներից արված փոխառություններով և հնչյունական աղավաղումներով. «գուբերնատ», «խազեին», «կլուբ», «շկոլ», «բազազ», «դեդի», «թազա», «դոնախ»:

Պատահական մի օրինակ.

«Կլուբումն ուշացա՞ր, արջի՛ քոթոթ, թե՞ գուբերնատի մոտ վռագ գործ ունեիր»: (Թումանյան Հ., 2023: 119):

Ֆրանսերեն տարբերակում բնագրի խոսակցական ոճից պահպանված միակ հետքը հարցական նախադասության շարահյուսությունն է. այստեղ թարգմանիչը հրաժարվում է գրական ֆրանսերենի շրջուն շարադասությ-

յունից: Ուշագրավ է նաև խոսակցական լեզվին պատկանող «espèce d'ours» բառակապակցությունը («արջի մեկը»)՝ բնագրի «արջի քոթոթի» փոխարեն: Փոխարենը՝ «վռազը» թարգմանված է կանոնիկ ֆրանսերենի «urgente» («անհապաղ», «հրատապ») ածականով: Ինչ վերաբերում է օտար լեզուներից արված փոխառություններից առաջ եկող լեզվական ռեյիեֆներին, դրանք ի սպառ անհետանում են: «Կլուբ» և «գուբերնատ» աղավաղված բառերին փոխարինում են գրական ֆրանսերենին պատկանող համարժեքները. «Club», «gouverneur»:

« Tu t'es attardé au **club**, hein, **espèce d'ours**, ou bien on t'a retenu chez le **Gouverneur** pour une affaire **urgente** » (Թումանյան Հ., 2023: 119):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Ակումբում և ուշացար, հը՞, արջի՛ մեկը, թե նահանգապետի մոտ պահեցին հրատապ գործով»:

Մի ուրիշ նախադասություն, որտեղ թարգմանիչը բախվում է ժողովրդական լեզվում լայն կիրառություն ունեցող օտարալեզու «դոնախ» բառին և Թիֆլիսի քաղաքային խոսվածքին պատկանող «աղջիկ պարոն» բառակապակցությանը, որն ինքնին մի ամբողջ պատմամշակութային միջավայր է ուրվագծում.

«Տո, արջի՛ քոթոթ, ես քեզ ասում եմ՝ աղջիկ պարոնին ասա, դու գալիս ես դոնախներին ասում, թե բալը թա՞նգ էր...» (Թումանյան Հ., 2023: 115):

Հետաքրքիր է, որ ֆրանսերեն տարբերակում թարգմանիչն այս անգամ նոր լուծում է գտնում «արջի քոթոթ» բառակապակցության համար՝ թարգմանելով այն «tête de bûche» դարձվածով (բառացի՝ «կոճղի գլուխ», որ նշանակում է «բոխ», «անհասկացող»).

« Hé, tête de bûche, je te dis d'avertir madame que les cerises coûtent cher et tu viens lâcher ça bêtement, devant tout le monde » ? (Թումանյան Հ., 2023: 114):

Բառացի թարգմանությամբ՝

«Տո, կոճղի՛ գլուխ /ա՛յ անհասկացող/, ես քեզ ասում եմ՝ գնա, տիկնոջն ասա, որ բալը թանկ է, ու դու գալիս ես՝ տխմարի պես էլ շպրտում բոլորի առա՞ջ»:

Աղջիկ պարոնին փոխարինում է դասական «madame»-ը («տիկինը»), «դոնախներին»՝ «tout le monde»-ը («բոլորը»): Այնուամենայնիվ, թարգմանիչը նրբորեն փորձում է չեզոքացնել ոճական այս կորուստները՝ բնագրի «գալիս ես ասում» բայական կառույցի փոխարեն նախադասության կազմներմուծելով «lâcher ça bêtement» կառույցը («տխմարի պես էլ շպրտում»): նշենք, որ «lâcher» բայի և «ça» («այդ») դերանվան այս կիրառությունը բնորոշ է խոսակցական լեզվին:

Մի շարք այլ տիպական օրինակներ կարելի է հիշատակել: Ինչևէ, Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությունները՝ թե՛ իրենց նուրբ լուծումներով, թե՛ ոճական կորուստներով, ասես համառ մի հարց են մեզ ուղղում. ո՞րն է կենդանի լեզվի թումանյանական բանաձևը: Արդյո՞ք անդիմադրելի այդ կախարդանքի հիմքում բարբառի և ժողովրդական խոսվածքի գունեղ կիրառությունն է սուսկ: «Գիքորը», «Իմ ընկեր Նետոն», «Ծղրիդը» կամ «Եղջերուն» հերքում են արմատացած այդ ընկալումը Հովհաննես Թումանյանի «ժողովրդական լեզվի» շուրջ: Ինչպես Ակսել Բակունցի, այդպես էլ Թումանյանի արձակում լեզվի կենդանի թրթռը սկիզբ է առնում ոչ այնքան բարբառային ձևերի առանձնաշնորհյալ դերից, որքան բարբառային ձևերի, խոսակցական-ժողովրդական լեզվի և բարձր ոճին պատկանող բառերի նուրբ գուգորդումներից: Խնդիր, որ շատ ավելի նուրբ լսողություն և լուծումներ է պահանջում թարգմանչից:

Մի օրինակ «Գիքորից», որտեղ բարբառային ձևերը հանդես են գալիս գրական հայերենով շարադրված նուրբ բանաստեղծական պատկերի կազմում: Այստեղ մարդկային ներքին և արտաքին մաշվածքի պատկերին արձագանքում է գետի խեղդվող զայրույթի պատկերը.

«Կերակրամանը ձեռքին, մաշված ու տժգույն, մեծ-մեծ ոտնամանները քարշ տալով անց է կենում կամուրջով: Նայեց ներքև: Քարվանսարաների բարձր պատերին զարկելով ծառս էր լինում Քուռը, ոլորվում, պտտվում ու ճնշվելով խեղդվում, խուլ թշշում կամուրջի տակին»: (Թումանյան Ն., 2023: 117):

Հընթացս նշենք, որ բարբառային կամ ժողովրդական ձևերի կիրառությունը, հաճախ բավարարվում է ընդամենը քերականական միավորներով՝ բայական խոնարհումներով, խնդրառություններով, որոնք էլ գրվածքին հաղորդում են կենդանի, անմիջական խոսքի պատրանքը, ինչպես վերը հիշատակված հատվածում, որտեղ գրական հայերենով շարադրված մոլեգնած գետի բանաստեղծական պատկերի կողքին հանդիպում ենք «տակ» մակբայի ժողովրդական՝ «տակին» ձևի կիրառությանը: Թարգմանիչը, բնագրի նուրբ ներընկալման շնորհիվ, պահպանում է բանաստեղծական պատկերի արտահայտչականությունը, բայց «տակին» ձևին անխուսափելիորեն փոխարինում է ֆրանսերենի կանոնիկ «sous» («տակ») մակբայը:

«Tout maigre et blême, la marmite dans les mains, traînant d'énormes souliers, il traversait le pont. Il regarda en bas. Le Kour battant furieusement les berges, roulait en flot tumultueux qui venait s'étrangler sous l'arche du pont avec un râle sourd » (Թումանյան Ն., 2023: 116):

Հիշենք ձմռան քամու անմոռանալի պատկերը տասներկուերորդ գլխում, որտեղ դիմառնության արտահայտչականությունը գուգակցվում է

հնչյունական տպավորիչ պատկերով: Բաղաձայնությունների շքեղ համանվագը՝ հիմնված «ս», «զ», «տ», «դ» բաղաձայնների կուտակումների վրա, կոչված է ասես հաղորդելու մոլեգնած քամու սիմֆոնիան.

«Ձմեռը եկավ: Սառն աղմուկով ձյունախառն բուքը թռչում է քաղաքի վրով: Փողոցներում սուրում, սուլում, հոսան է անում: Վզգալով մտնում է անկյունները, աղքատի ու տկլորի է ման գալի, պանդուխտ ու անտեր երեխա է որոնում» (Թումանյան Հ., 2023: 125):

Այս նուրբ բանաստեղծական պատկերի մեջ հեղինակը, այնուամենայնիվ, օգտագործում է խոսակցական բառաշերտեր, քերականական մասնիկներ, որոնք զարմանալի ներդաշնակությամբ միահյուսվում են գրական հայերենին՝ ստեղծելով թումանյանական կենսաթրթիռ, անկրկնելի լեզուն. այսպես՝ «վրով» մակբային հաջորդում է «ման գալ» բայի բարբառային խոնարհումը: Ընդ որում՝ հետաքրքիր է, որ «ման գալի» բարբառային և «որոնում է» գրական ձևերը հանդես են գալիս կողք կողքի՝ նույն նախադասության կազմում. և դա լեզվական ճշմարտացիության ոչ մի հարց առաջ չի բերում ընթերցողի մեջ:

Անշուշտ, ֆրանսերեն տարբերակում մարում է բնագրի «սուրում, սուլում»-ի հնչյունական կախարդանքը՝ չնայած «ս» և «շ» բաղաձայնների կուտակմանը.

« L'hiver vint. Un vent glacial mêlé de neige s'abattit sur la ville. Il est dans chaque rue, sifflant et hurlant. Il pourchasse dans tous les coins les pauvres, les déguenillés, les vagabonds, les enfants abandonnés sans feu ni lieu. » (Թումանյան Հ., 2023: 126):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Եկավ ձմեռը: Ձյունախառն սառուցյալ քամին իջավ քաղաքի վրա: Նա շրջում է փողոցներով՝ սուլելով և ոռնալով: Նա բոլոր անկյուններում քշում է աղքատներին, ցնցոտիներով չքավորներին, թափառաշրջիկներին, լքված երեխաներին՝ անտուն, անճրագ»:

Թարգմանության մեջ անհետանում են բնագրի բարբառային՝ «ման գալի» խոնարհումը, խոսակցական բառաշերտին պատկանող «վրեն», և «տկլոր» բառերը: Ավելին՝ «տկլորին» փոխարինում է ֆրանսերենի «dégue-nillés» (ցնցոտիներով, ցնցոտիավոր) ածականը, որ պատկանում է գրական լեզվին: Բայց ուշագրավ է, որ ոճական այս կորուստները չեզոքացնելու համար թարգմանիչը «անտեր երեխաներին» կցում է ժողովրդական լեզվին պատկանող «sans feu ni lieu» արտահայտությունը, որ նշանակում է «անտուն, անճրագ»:

Բարբառային, խոսակցական բառաշերտերի և բարձր ոճի, ընդհուպ՝ բանաստեղծաբառերի համադրության բազում այլ օրինակներ կարելի է

գտնել Թումանյանի պոեզիայում և արձակում: Դրանք պարզ մի իրողության վկայությունն են. Թումանյանը չի գրում «ժողովրդական լեզվով»: Ինչպես ցանկացած ճշմարիտ բանաստեղծ, նա ստեղծում է ի՛ր լեզուն լեզվի ներսում: Եվ թարգմանության պարագայում բարբառային ձևերի պահպանումն ավելի կենսական նշանակություն չունի, քան թումանյանական զուսպ, բայց այնքան նուրբ բանաստեղծական պատկերի կամ մեղեդայնության վերաստեղծումը:

Առհասարակ Թումանյանի արձակ ու չափածո երկերն օտարալեզու լսարանին ներկայացնելու ցանկացած փորձ ստիպում է պարադոքսալ մի փաստ արձանագրել. Թումանյանն իր պոեմներով ու արձակով անկրկնելի մի Հայաստանի դիմագիծն է ստեղծում՝ փողփողուն իր գույներով, շքեղ բնապատկերներով, ավանդույթներով ու երգերով՝ նվիրական և հեռավոր: Բայց երբ «Գիքորին» անդրադառնալիս սահմանափակվում ես թիֆլիսյան քաղքենականության գունեղ, կոլորիտային ցուցափեղկով կամ առաջին հերթին նահապետական ավանդույթների ցուցափեղկային տարաշխարհիկությունն ես փնտրում «Անուշում», ստիպված ես արձանագրել, որ էական մի բան լռում է երկի ընդերքում, ու հեշտ տրվող այդ տարաշխարհիկության մեջ չէ Թումանյանի բառեզերքի գաղտնիքը: Եվ եթե երկը լեզվական մի տիրույթից մյուսը փոխադրելիս անառարկելի են բարբառային ձևերի, կոլորիտային բառերի կամ արտահայտությունների անհետացման, լեզվական ռեփլեֆների համահարթեցման ցավալի հետևանքները, ապա գեղարվեստական առումով շատ ավելի աղետալի կարող է լինել էկզոտիզմի գրոտեսկային, չափազանցված շեշտադրումը:

## **II. «Երաժշտությունը ամենից առաջ...»**

Թումանյանի պոեզիայի տաղաչափական վարպետությունը կարող է վախեցնել նույնիսկ ամենափորձառու թարգմանչին, հատկապես երբ տաղաչափական կատարելությունը զուգակցվում է տաղաչափական ձևերի, ռիթմերի գլխապտույտ բազմազանությամբ, ինչպես, օրինակ, «Թմկա բերդի առումը» և «Դեպի անհունը» պոեմներում: Մինչդեռ Թումանյանի թերահավատ վերաբերմունքը ոճի, ֆորմալ փնտրտուքների անձանձիր մարտիկների հանդեպ հայտնի է բոլորին: Զրույցներից մեկում նա կարևոր մի բացահայտում է անում պոետական արվեստի իր ընկալման վերաբերյալ. «Ես ձև չեմ մշակել, ես ձև չեմ ձանաչում: Ոգևորության թափն իրավունք չի տալիս ձև մշակելու, գրելու ժամանակ չի կարելի ներշնչումը կանգնեցնել, կտրել՝ մտածելու, ձև փնտրելու: Երաժշտությունը քո մեջ պիտի ապրի» (Թումանյան Ն., 1957: 132): Թումանյանն այստեղ սահմանում է բանաստեղծական հղացքի իր ուղենիշը՝ միևնույն ժամանակ կանխելով ոճական որոնումներ:

րին առնչվող բոլոր հնարավոր հարցերը: Երաժշտությունը<sup>1</sup>, նախաստեղծ մեղեդին, որ նախորդում և հաջորդում է ամենին, վերադարձնում է բանաստեղծությունն իր նախաստեղծ ակունքին, իր ուրույն տեղն ունի նաև Թումանյանի արձակում: Եվ շարահյուսության ու հնչյունական պատկերների նուրբ վերլուծությունն է, որ Լեոն Մարտիրոսյանին օգնում է վերստեղծել բնագրի գեղարվեստական համարժեքը: Նշենք, որ Թումանյանի այնքան անպաճույճ արձակում շարահյուսական կառույցները ոչ միայն ռիթմաստեղծման միջոց են, այլև մասնակից են իմաստակերտման գործընթացին՝ պայմանավորելով տեքստի ներքին բովանդակությունը:

Անշուշտ, բնագրում առկա շարահյուսական կառույցների նույնական վերարտադրության փորձերը մեծ մասամբ դատապարտված են ձախողման: Երկու անհրաժեշտ ճշգրտում. առաջինը՝ տեքստի համապարփակ վերլուծությունը թարգմանչին օգնում է հասկանալ՝ որոնք են շարահյուսական կառույցները, որ առանձնակի դեր չեն խաղում բնագրի մեղեդայնության կամ իմաստային ծավալի մեջ, և, ընդհակառակը, որոնք են շարահյուսական այն լուծումները, որոնք դառնում են տեքստի շնչառություն և դիմագիծ: Երկրորդ՝ թարգմանչի խնդիրն է ինքն իր համար վերծանել տեքստի մեղեդին, պարզել այդ մեղեդայնության և տեքստի ներքին բովանդակության փոխկապակցվածությունը և փորձել այն վերարտադրել: Անդրադառնանք «Գիքորը» պատմվածքից վերցված մի քանի հատվածի, որտեղ հեղինակը շարահյուսական կառույցներին թե՛ ռիթմական, թե՛ իմաստային գործառույթ է վստահում: Պարզ մի օրինակ հոր՝ որդուն ուղղված նամակից.

«/.../Մեր սիրելի որդի Գիքոր. ահա իմացած լինես, որ տեղներս շատ նեղ ա, և խարջը սաստիկ ուզում են, և փող չենք ճարում, և նանն ու Զանին տկլոր են, և տեղներս շատ նեղ ա» (Թումանյան Հ., 2023: 125):

Հայրենի օջախից ստացված նամակում Հովհաննես Թումանյանը փորձում է գեղջկական միամիտ աշխարհայացքը վերածել կենդանի հյուսվածքի՝ լեզվի, հաղորդել այն լեզվամտածողության միջոցով, և հեղինակին դա հաջողվում է ոչ միայն բառապաշարի ծայրահեղ պարզության, այլև շա-

<sup>1</sup> Ալեքսանդր Մպենդիարյանի հիմնած երաժշտական ընկերության բացման առթիվ ասված ողջունի խոսքի մեջ Թումանյանը սահմանում է երաժշտության դերն ու կարգավիճակը արվեստների մեջ՝ միաժամանակ անուղղակիորեն խոստովանելով իր պոետիկայի կարևորագույն ուղենիշներից մեկը. «Երաժշտությունը արվեստների մեջ էն կախարդական ուժն է, որ անմարմին արտահայտություններով կարողանում է անմիջականորեն և միանգամայն տիրել մարդու բովանդակ գոյությանը, նրա մարմնին ու հոգուն և տիրաբար տանել, ուր որ կամենա: Էսպետով էլ նա՝ արվեստների մեջ ամենազգայականն ու ամենավերացականը միաժամանակ, հանդիսանում է ամենաուժեղ արտահայտությունը ժողովուրդների ոգեկան կյանքի և բարձրագույն հաճույքներ տալով հանդերձ դառնում է բարձրագույն կրթություն», Թումանյան Հ., 1978: 472):

րահյուսության շնորհիվ: Վերը հիշատակված հատվածում գեղջկական պարզ, անվարժ գրվածքի պատրանքը ստեղծվում է բարդ համադասական նախադասության շնորհիվ՝ «և» համադասական շաղկապի համառոտ կրկնությամբ: Ենթատեքստի անվրեպ վերլուծությունն է թարգմանչին հուշում պահպանել ֆրանսերենի դասական շարահյուսության կանոններին խորթ այս կառույցի ինքնատիպությունը.

«/.../Guikor, notre bien cher fils, sache que nous avons bien du mal à vivre et qu'on exige de nous les impôts et nous n'avons pas de quoi payer, et puis que nan et Zani n'ont rien à se mettre sur le dos et qu'on est bien malheureux. » (Թումանյան Հ., 2023: 124):

Ինչպես բնագրում, այնպես էլ թարգմանության մեջ համադասական շաղկապը կրկնվում է չորս անգամ: Այսպիսով՝ եթե հերթական անգամ ջնջվել են ժողովրդական խոսվածքին պատկանող բառերը, «խարջը» դարձել է «impôt» («հարկ»), օժանդակ բայի դասական խոնարհումը փոխարինել է «ա» խոնարհմանը («տեղներս նեղ ա»), ապա շարահյուսական կառույցի վերարտադրությունը, այնուամենայնիվ, վերստեղծում է գեղջկական անվարժ, անմեղ գրվածքի տպավորությունը:

Բարդ համադասական նախադասության մի ուրիշ օրինակ, որտեղ հատուկ դեր է վերապահված «դեռ» ժամանակային մակբայի կրկնությամբ.

«Դեռ արտասուքը չէր ցամաքել նրա երեսին, դեռ այրվում էին խազեինի ապտակների տեղերը, դեռ նոր էր լռել աղջիկ պարոնի ձենը – շվշվացնելով ներս մտավ Վաստն՝ բազազի աշկերտը»: (Թումանյան Հ., 2023: 119):

Այստեղ «դեռ»-ի տենդագին կրկնությունը կոչված է ընդգծելու նախադասության մեջ հիշատակվող անցքերի սաստկացող դաժանությունը: Թարգմանիչը նախանձախնդրությամբ պահպանում է բնագրի արտահայտչականությունը, որ մասամբ կիլանար՝ առանց ժամանակային մակբայի («encore») եռակի կրկնության.

«Sur ce visage les larmes étaient **encore** humides, les gifles du patron lui brûlaient **encore** les joues, il avait **encore** dans les oreilles les cris de la maîtresse de la maison – Vasso, l'apprenti du marchand, entra en sifflotant » (Թումանյան Հ., 2023: 118):

Ստորև բերվող բարդ համադասական նախադասության մեջ ստորակետով կապակցվող համադաս անդամները՝ գործողություն ցույց տվող բայերի իրենց հաջորդականությամբ կոչված են հաղորդելու դեպքերի վայրագ, քառասյին տարափը՝ երեխայի սարսափած հայացքով.

«Պառավ դեղին դողդողալով մեջ ընկավ, աշխատում էր ետ քաշի կատաղած որդուն, աղջիկ պարոնն էլ եկավ, երեխաներն էլ սկսեցին ճչալ, բազազը ետ կանգնեց հեալով և կրկնելով. «Բալը թանգ էր, հը՞»-աչքերը միշտ

չռած անկյունում կծկված Գիքորի վրա, որ դողալով ու ցավագին մրմնջում էր. «Վայ, Նանի ջան, վայ,... վայ, նանի ջան, վայ...» (Թումանյան Հ., 2023: 117):

Գործողությունների անկառավարելի շրջապտույտի այդ տպավորությունը, որ երեխան ապրում է՝ որպես պատուհաս, մասամբ պայմանավորված է երկարաշունչ նախադասության համադաս անդամների շղթայով: Բավական է՝ նախադասությունը տրոհել առանձին անդամների, և գործողությունը կորցնում է իր տարերային արտահայտչականությունը: Թարգմանիչը պահպանել է սրընթաց հեղեղի այդ տպավորությունը՝ նախադասության շարահյուսական կառույցը թողնելով գրեթե անփոփոխ.

« La vieille, tremblante, s'interposa ; tâchant d'écarter son fils furieux, la maîtresse de maison s'en mêla aussi, les enfants commencèrent à crier, le marchand recula, essoufflé, mais tout en répétant : - Les cerises coûtent chers, hein...» en braquant des yeux furibonds sur Guikor blotti dans le coin, tout tremblant et gémissant pitoyablement. – Ah ! maman... ah ! » (Թումանյան Հ., 2023: 116):

Ցավոք, միշտ չէ, որ թարգմանիչը նույն հետևողականությամբ է վերաբերվում բնագրի շարահյուսական կազմի պահպանմանը: Թե՛ «Գիքորում», թե՛ «Իմ ընկեր Նետյում» առկա են համեմատաբար անկարևոր նախադասությունների կամայական, չհիմնավորված տրոհումներ: Մակայն ընդհանուր առմամբ դրանք կիրառվում են այն նախադասություններում, որոնք առանցքային դեր չեն խաղում ռիթմականության և բնագրի ներքին բովանդակության մեջ:

Անդրադառնանք նաև պատմվածքների հնչյունական պատկերին՝ առձայնություններին և բաղաձայնություններին: Հնչյունական պատկերն առանձնահատուկ տպավորիչ է «Գիքորում». հիշենք այն հատվածը, երբ ուժասպառ, ընդարմացած մեծ քաղաքի խլացուցիչ համերգից՝ երեխան վերջապես քուն է մտնում: Քաղաքային կյանքի խայտաբղետ, աղմկոտ ներկայացումը՝ շատրվանող իր գույներով, աղմուկներով և ձայներով, երեխայի մտքում փոխակերպվում է շոնդալից մի համերգի: Քաղաքային՝ ականջ ծակող այդ մեղեդին իր առարկայական արտահայտությունն է գտնում «զ», «զ» և «ժ» հնչյունների կուտակումներում:

«Մրգով լի խանութները դեզերի նման դարսած գույնզգույն չթերը, տեսակ-տեսակ խաղալիքները, ուսումնարան գնացող կամ դարձող երեխաների խմբերը, իրար ետևից պլացող կառքերը, ուղտերի շարքերը, կանաչի բարձած ավանակները, թաբախները գլխներին կինտոները... Էս ամենի գոռոցն ու գնզոցը, աղմուկն ու աղաղակը իրար խառնված դժդժում էր նրա գլխում» (Թումանյան Հ., 2023: 107):



Ֆրանսերենում միայն մասամբ է հաջողվում վերստեղծել հնչյունական ազդեցիկ այս համանվագը.

« Tout grouillait dans sa tête en un mélange de cris et de bruits : les boutiques pleines de fruits, les monceaux d'étoffes chatoyantes, les jouets de toutes sortes, les enfants allant en bande à l'école ou en revenant, les mulets chargés de légumes, les kindos coiffés de leurs bonnets... » (Թումանյան Հ., 2023: 106):

### III. Թարգմանություն և մեկնաբանություն. բնագրի «խակ պտուղները»

*« Հեղինակի միտքն ինքնին հաճախ վերացական է և ասես միտումնավոր շղարշված, և այդժամ ստիպված ես ավելի շուտ մեկնաբանությունը, քան իմաստը հաղորդել<sup>1</sup>։*

***Ժերար դը Ներվալ, Գյոթեի «Ճառաստի» թարգմանության երկրորդ հրատարակության առաջաբանից***

Գրական թարգմանության մեջ մեկնաբանության ունեցած առանցքային դերն ընդունվում է անվերապահորեն՝ անկախ թարգմանական դպրոցներից ու տեսություններից: Թարգմանչի մեկնաբանության առարկայական արտահայտությունն է, որ մի շարք տարաձայնությունների առարկա է դառնում թարգմանիչների և թարգմանության տեսաբանների շրջանում: Արդյո՞ք բնագրի մեկնաբանությունը թարգմանչին իրավունք է տալիս միջամտելու, փոփոխելու հեղինակի օգտագործած բառակազմը կամ շարակարգը, շեշտադրելու, ընդգծելու այս կամ այն նրբերանգր, սքողվածն ուղղակի դարձնելու: 1993 թվականին Ժան-Պիեռ Ատտալին տված իր հարցազրույցում բնագրի և թարգմանության փոխհարաբերությանն անդրադառնալիս Իվ Բոնֆուան հետաքրքիր մի փոխաբերություն է օգտագործում («Պոեզիայի թարգմանությունը-2», 1993, Բոնֆուա, «Թարգմանիչների համայնքը»/ *La communauté des traducteurs*, 2000): Բնագրի ընդերքում սքողված շերտերը Բոնֆուան համեմատում է լեզվի սաղարթում նիրհող «խակ պտուղների»<sup>2</sup> հետ, որ կարող են հասունանալ թարգմանչի ներընկալման շնորհիվ: Ըստ էության՝ այստեղ ֆրանսիացի բանաստեղծն անդրադառ-

<sup>1</sup> Բնագրում. « La pensée même de l'auteur est souvent abstraite et voilée comme à dessein, et l'on est forcé alors d'en donner l'interprétation plutôt que le sens », Ներվալի առաջաբանը, Գյոթե, 1877: 10:

<sup>2</sup> «Կարո՞ղ է արդյոք թարգմանությունը բնագրի արժեքն ունենալ կամ մինչև իսկ գերազանցել բնագրին, այո, իհարկե, և դրա համար բնավ պարտադիր չէ դավաճանել բնագրին, բավական է հասունացնել ճյուղերին աճած պտուղներից մի քանիսը, որ խակ են դեռ», Բոնֆուա, 2000: 65:

նում է ոչ միայն մեկնաբանության, այլև թարգմանաբանության մեջ հույժ վիճելի և քննադատված՝ հավելյալ մեկնաբանության, գեր-մեկնաբանության կամ գեր-թարգմանության խնդրին (ֆրանսերենում՝ sur-traduction, sur-interprétation), որ ենթադրում է թարգմանչի կողմից այս կամ այն շեշտադրումը կամ նրբերանգի հավելումը բնագրին: Նկատենք, որ եթե թարգմանության մեջ առաջին հերթին բնագրի բովանդակային և ոճական ամբողջականությունն արտացոլող մակերեսն էս փնտրում, ապա թարգմանչի մեկնաբանությանը հստակ սահմաններ են պարտադրվում. այն պետք է գերծ մնա այս կամ այն նրբերանգի, այս կամ այն իմաստային ծավալի շեշտադրումից: Եթե հետևելով Բոնֆուայի օրինակին՝ թարգմանությունը ընկալում էս որպես համահեղինակություն, ներքին երկխոսություն հեղինակի հետ, ապա սահմանը մեկնաբանության և գեր-թարգմանության միջև ավելի երերուն է: Եվ «խակ պտուղների» հասունացման միակ ուղեծիրը հեղինակի խոր ճանաչողությունն ու թարգմանչի ներընկալումն են դառնում՝ ինտուիցիան, որ թույլ են տալիս սուզվել ենթատեքստի հատակ և անարգել վերադառնալ մակերես՝ առանց բնագրի պարզունակացման կամ անհարկի պարզաբանումների վտանգի:

Ենթատեքստային նման ներսուզումների հետաքրքիր օրինակ է Հովհաննես Թումանյանի «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքի ֆրանսերեն թարգմանությունը: Շարադրաբանական տեսանկյունից՝ այս հակիրճ երկը մի շարք հետաքրքիր լուծումներ է առաջարկում: Պատմվածքի հիմքում պոլիֆոնիկ հյուսվածք է, որում տարբալուծվում է հերոսի «ես»-ը. ծայրից ծայր «մենք»-ով շարադրված տեքստում բացակայում է պատմողի «ես»-ի որևէ առանձին դրսևորում: Թվացյալ չեզոք արձանագրության հիմքում «Լոռու գյուղերից մեկի» բնակիչներին ցնցած լուրն է՝ երկաթգծի շինությունը: Իրար են բախվում երկու աշխարհներ. հին աշխարհը՝ որոշակի արժեքների, ավանդույթների աշխարհը, որ խարսխված է մարդու և բնության ներդաշնակ կապի, մարդկային պարզ, անշահախնդիր փոխհարաբերությունների վրա, և նոր՝ գյուղական բնակավայրերի ուրբանիզացիայի և արդյունաբերական առաջընթացի աշխարհը, որտեղ մեքենան երկաթե իր չանչերով ներխուժում է մարդու առօրյա, իր տիրապետությունը հաստատում վայրի բնության մեջ ծվարած գյուղերում և ավաններում, երկաթի և պողպատի իր քարտեզագրությամբ ներթափանցում մարդու ներաշխարհ և մարդկային փոխհարաբերությունների դաշտ՝ պարտադրելով փողի, շահի և արդյունավետության վրա խարսխված շփումների նոր կարգ և որակ: Դրա վկայություններից է Սվազից եկած անդեն, անանուն «օտարականի» դրվագը, որտեղ իրար են բախվում հյուրընկալության, մարդկային շփման երկու տարբեր պատկերացումներ:

Ու թեև անսպասելի ընդգրկուն և խորն է բանավիճող ձայների համանվագին ներհյուսվող Թումանյանի հայացքը, և բնության ավերածությունները, որ համեմատվում են ծնողի աչքի առջև թշնամու ձեռքերում «քրքրվող» երեխայի տառապանքների հետ, անխուսափելիորեն մարդկայինի ավերածությանն են՝ հանգեցնելու, պատումի հեղինակի դիրքորոշումը մինչև վերջ սքողված է մնում: Այն կարելի է ընդամենը գուշակել հովվի կամ որսորդի խոսքերի լուսանցքներում: Պատումի «ես»-ի այդ անորսալի թափանցիկությունն է, թերևս, պատմվածքի ամենահինքնատիպ հնարքներից մեկը: Կիսով է հեղինակը որսորդի և հովվի ցավը, քնքուշ հեզանքով է հետևում նրանց գրույցին: Բնագրային տեքստում վերջին նախադասությունն անգամ հնարավորություն չի տալիս միանշանակ պատասխան տալու այս հարցին. «Ո՛ւ ո՛ւ ո՛ւ...- ձորերում սուլում էր երկաթուղին: Նոր էր մտել նա մեր ձորերը» (Թումանյան Հ., 2023: 135):

Եվ այստեղ է, որ թարգմանիչը որոշում է տեսանելի դարձնել տեքստի մեկնաբանությունը: Մակայն դա արվում է բավականաչափ նրբորեն, որպեսզի չաղճատվեն բնագրի գեղարվեստական սկզբունքները, մեկնաբանությունը չվերածվի մերկապարանոց դատավճռի: Այսպես՝ բնագրի՝ «մեր» ձորեր «մտնող» գնացքի սուլոցին փոխարինում է մեր ձորեր «ներխուժող» (ֆրանսերենում՝ «faisait irruption») գնացքի պատկերը: Մեքենայի օտար և օտարող ներկայության անկասելի այդ ուժն է արտահայտում ֆրանսերենի «faire irruption» բայական կառույցը.

«Ou-ou-ou ! Le train sifflait. Il venait de **faire irruption** dans nos vallées. », (Թումանյան Հ., 2023: 134):

Եվ իսկապես, անկախ պատումի հեղինակի դիրքորոշումից՝ աշխույժ բանավիճող գյուղացիների այս հակիրճ գրույցն իրական օտարման պատմություն է: Երկաթգծի շինությունը՝ աներեր պարտադրանքը մի աշխարհի, որ նրանք չեն ճանաչում, ու որը չի ճանաչում նրանց, նման է գեղջկական առօրյա ներխուժող աղետի, կործանարար տարերքի:

Նշենք նաև, որ օտարման այս դրամայում առանձնահատուկ գործառույթ ունեն պատկանելություն ցույց տվող անձնական դերանունները (մեր, իմ): Հրանտ Մաթևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարերը» բանաձևից շատ առաջ դրանք արտահայտում են գյուղացիների անքակտելի կապը, նրանց նույնացումն իրենց բնօրրանի հետ: Եվ այնուհանդերձ, պատկանելություն ցույց տվող անձնական դերանունները՝ համառող իրենց ներկայությամբ,

---

<sup>1</sup> Բնագրում. «Պախրեն ու կիստարը չէ որ, հավատա, ես էլ կկորչեմ/.../: Գնում եմ քարի գլխին կանգնում եմ, ձորերին մտիկ եմ անում, որ էն քարափները քանդելիս տեսնում եմ, սրտիս ծերը մղկտում ա, ոնց որ թե մարդի երեխեն թշնամու ձեռին քրքրելիս ըլեն, ու մարդ կարենա ոչ թե օգնի...», Թումանյան Հ., 2023: 133:

անգոր են բնակիչներին փրկելու վերահաս օտարման ողբերգությունից. շուտով նրանք դադարելու են հայրենի գյուղի տերերը լինելուց:

1897-ին՝ իր վախճանին մոտեցող դարի համապատկերում, Թումանյանը, ինչպես երկու դարերի սահմանեզրին ստեղծագործող մի շարք արվեստագետներ՝ Պրուստը, Բունինը, Չեխովը, Թոթովենցը, Բակունցը, գուցե քնքուշ հեզնանքով, գուցեն ցավով մի պահ մտորում է տխուր դարձերեսի մասին արդյունաբերական, գիտատեխնիկական առաջընթացի, որի անվերապահ ջատագովներից էր ինքը:

Մի ուրիշ օրինակ, որտեղ թարգմանիչը, վերծանելով բնագրի ծածկալեզուն, փոփոխությունների է դիմում, որոնք չեն հանգեցնում բնագրի աղճատմանը: «Գիքորի» եզրափակիչ դրվագներից մեկում, որ ներկայացնում է վշտահար հոր տունդարձը, Թումանյանը մի պարզ նախադասությամբ վրձնում է մարդկային ճակատագրի՝ անվերջ կրկնվող ողբերգությունը. մարդկային կյանքի անցողիկությունը հարակայող բնության անխռով խրախճանքում: Ծառը, աղբյուրը, քարը նույնությամբ շարունակում են իրենց գոյությունը՝ խուլ ու անհաղորդ մարդկային ողբերգության առջև. «Ամենը, ամենը կան, մենակ նա չկա...» (Թումանյան Ն., 2023: 129): «Ամենը» դերանվան կրկնությունը, որն ընդգծում է նախադասության ողբերգական արտահայտչականությունը, թարգմանության մեջ ուղեկցվում է «բացարձակապես» («absolument») մակբայով: Բնության, իրեղեն աշխարհի անայլայլ կարգն ընդգծելու համար թարգմանիչը «լինել» բայի առաջին կիրառությունը («կան») փոխարինում է «տեղում լինել» բայական կառույցով.

« Tout, absolument tout était à sa place, seul Guikor n'était plus... » (Թումանյան Ն., 2023: 128):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Ամենը, բացարձակապես ամենն իր տեղում էր, միայն Գիքորը այլևս չկար...»:

Թարգմանիչը նախադասության կազմ է ներմուծում «այլևս» մակբայը՝ որպես կորստյան անդառնալիության արձանագրում: Այսպիսով՝ հետամուտ Թումանյանի ներքին ուղերձին՝ Լեոն Մարտիրոսյանը միաժամանակ մեկնաբանում և ընդգծում է իմաստային ծավալը՝ հավատարիմ մնալով բնագրի ռճական գեղարվեստական ամբողջականությունը:

Հընթացս նշենք, որ բայական ժամանակի փոփոխությունը, այնուամենայնիվ, շարադրաբանական տեղաշարժ է առաջ բերում թարգմանության մեջ: Բնագրում կախման կետերով ավարտվող նախադասությունը ներկա ժամանակով է շարադրված. «Ամենը, ամենը կան, մենակ նա չկա...»: Պատահական է արդյոք այս ներկայի հայտնությունը անցյալի ժամանակային ձևերի մեջ: Իրականում սա ներքին խոսքի ներկան է, ինքն իրեն արված

խոստովանության կամ արձանագրության ներկան: Պատումը լքել է արտաքին իրականությունը, որտեղ Համբոն «գնում էր, մտածում էր», և մի պահ տեղափոխվել է հերոսի ներաշխարհ: Թարգմանիչը չի պահպանում այս սահանքը պատումի մի մակարդակից մյուսը՝ ամբողջ հատվածը թարգմանելով վաղակատար անցյալով և անցյալ անկատարով: Եվ այսպես՝ մտքում արված խոստովանության փոխարեն՝ մենք գործ ունենք պատումի հեղինակի արտաքին, օբյեկտիվ արձանագրության հետ. «Ամենը, բացարձակապես ամենը իր տեղում էր, միայն Գիքորը այլևս չկար»: Անհետանում են նաև կախման կետերը, որ կոչված են հաղորդելու Համբոյի ներքին խոսքի ընդհատ, անհավասար հունը: Թարգմանչին հաջողվել է կռահել հեղինակի մտադրությունը, բայց միայն մասամբ. ահա առաջին հայացքից աննշան թվացող այն մանրուքները, որոնցից հաճախ կախված է պատումի հավասարակշռությունը:

Մի ուրիշ օրինակ, որտեղ թարգմանիչը հարստացրել է բնագիրը՝ հավատարիմ մնալով թե՛ բնագրի ներքին բովանդակությանը, թե՛ պատկերային համակարգին: Վերստեղծելով «աղջիկ պարոնի» զայրույթի պատկերը՝ Լեոն Մարտիրոսյանը բնագրում բացակա մի փոխաբերություն է առաջարկում: Եթե հայերեն տեքստում Նատոն «բարկացած է», ապա ֆրանսերեն տարբերակում աղջիկ պարոնը «եռում է ցասումից» (bouillonnant de rage).

«Հյուրերին ճամփա դնելուց ետը տիկին Նատոն բարկացած, բարձր-բարձր խոսելով վեր էր քաղում մրգի սեղանը: Նա հայհոյում էր Գիքորին, մեկ-մեկ թվում էր, թե ինչեր է անում նա, անիծում էր իր բախտը, իր ամուսնուն...»: (Թումանյան Հ., 2023: 115):

Ֆրանսերեն տարբերակում «թե ինչեր է անում» ֆրազին նույնպես ավելի որոշակի, շեշտադրված տարբերակ է փոխարինում. «toutes ses sottises» («նրա բոլոր հիմարությունները»):

«Après avoir congédié ses hôtes, madame Nato, bouillonnant de rage, et se parlant à haute voix, desservait la table. Elle vitupérait Guikor, énumérant par le menu toutes ses sottises, maudissant son propre sort et son mari » (Թումանյան Հ., 2023: 114):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Հյուրերին հրաժեշտ տալուց հետո տիկին Նատոն, ցասումից եռալով, բարձր-բարձր խոսելով, հավաքում էր սեղանը: Նա հայհոյում էր Գիքորին, մեկ առ մեկ թվում էր նրա արած բոլոր հիմարությունները՝ անիծելով սեփական բախտն ու ամուսնուն»:

Մեկնաբանությո՞ւն թե՞ «գեր-թարգմանություն» (հավելյալ մեկնաբանություն). թարգմանչի արած փոփոխությունների հիմքում բնագրի խոր ընկալումն ու փոխադրումն է: Բնագրի և թարգմանության խոր համախո-

հույությունն ապահովագրում է թարգմանչին տեքստի ներքին բովանդակության աղճատման կամ գեղարվեստական պարզունակացման վտանգից:

### **Վերջաբան**

Գոյաբանական, գեղագիտական բոլոր իրենց հարցադրումների լուսանցքում Թումանյանի արձակ և չափածո ստեղծագործությունները համառ մի հարց են ուղղում ընթերցողին. որտե՞ղ են հանդիպում ազգային ու համամարդկայինը, խորապես անձնականն ու անանձնականը: Ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրը՝ «Մարոյից» մինչև «Հազարան բլբուլի» մեզ հասած պատատիկները, յուրովի այս հարցի պատասխանն է փնտրում: Պատասխան, որ բանաձևի հստակություն է ստանում Թումանյանի բառեզերքում. խորապես ներքինի և անձնականի մեջ է բանաստեղծը տեսնում անանձնականի սկիզբը, եզակիորեն, անթարգմանելիորեն ազգայինի մեջ է դեպի համամարդկային տանող ներքին ուղին. «Մարդ որքան մոտ լինի իր երկրին ու իր ժողովրդին, որքան շատ խորանա ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, նա էնքան մեծ է ու համամարդկային, այդ ճանապարհով միայն գրողը կարող է համամարդկային գրականության մեջ տեղ ունենալ» (Թումանյան Ն., 1957: 281): Մեծ բանաստեղծի և խստապահանջ թարգմանչի այս բանաձևին է բախվում Թումանյանի ցանկացած թարգմանիչ կամ մեկնաբան՝ գրական թարգմանության, կինոսցենարի, թատերական կամ մինչև իսկ օպերային բեմադրության հեղինակ:

Այս առումով՝ թարգմանական արվեստի անշրջանցելի դաս է Մարատ Վարժապետյանի՝ 1983-ին հեղինակած «Անուշ» օպերայի կինոէկրանավորումը, որ զարմացնում է հանդիսատեսին թարգմանական ներընկալման ճշգրտությամբ և խորքով («Անուշ» ֆիլմ-օպերա, 1983, Հայֆիլմ, ռեժիսոր՝ Մարատ Վարժապետյան, սցենարի հեղինակ՝ Մարատ Վարժապետյան): Մարատ Վարժապետյանը ոչ միայն Թումանյանին առարկայորեն վերադարձնում է կինոօպերայի արար Սոս Սարգսյանի անվրեպ ընթերցմամբ, այլև որսում է տարաշխարհիկ բնապատկերներում ծավալվող սիրո և կորստյան այս պատմության տիեզերական ընդգրկումը, որ մարդու, բնության և տիեզերքի աստղային իր համանվագով աներևույթ կամուրջներ է հյուսում Թումանյանի և վաղ Վերածնության մեծ տեքստերի միջև: Իսկապես, Թումանյանի պոեմում Դանտեի «Նոր կյանքի» կամ Պետրարկայի սոնետների հեռավոր արձագանքն է հնչում. ինչպես վաղ Վերածնության տեքստերում անհատի վիշտը, անհատի ապրումը ոչ միայն համամարդկային, այլև համատիեզերական ընդգրկում են ստանում: Մի ծաղկի վիշտը Տիեզերքի վիշտն է, երիտասարդ աղջկա կորստյան ցավին ոչ միայն բնությունը, այլև աստղերն ու տիեզերական մարմիններն են ձայնակցում: Ան-

շուշտ, երիտասարդ Սաթենիկ Սահակյանցի ընտրությունը՝ որպես Թումանյան/Տիգրանյան հանդիպումից ծնված Անուշի կերպարի թարգմանչի, ինքնին անգերագանցելի գյուտ է: Բայց հաջողության գաղտնիքը միայն տաղանդավոր դերասանուհու համընկնումը չէ իր խաղացած կերպարի հետ: Կան նաև ռեժիսորական բացառիկ նրբության հասնող լուծումներ: Ընդամենը մի օրինակ. վշտահար Անուշի սգո առաջին տեսարանը ռեժիսորը բեմադրում է՝ որպես տիեզերական մի թագադրում, որին ոչ միայն բնությունը, այլև տիեզերկան ոգիներն են ձայնակցում...

Եվ ուրեմն՝ ուսանելի է Մարատ Վարժապետյանի թարգմանական փորձը: Բավարարվելով ազգայինի արտահայտման արտաշերտով՝ կոլորիտով և ցուցափեղկային տարաշխարհիկությամբ, ազգայինը վերածելով գրոտեսկային պատյանի՝ մենք կորցնում ենք Թումանյանի հայացքի խորությունը, լեզվի ընկալման բացառիկ նրբությունը, որ սուս բարբառային ձևերի հմուտ կիրառությամբ չէ պայմանավորված: Մյուս կողմից՝ երկերում փորձելով «հղկել» այն ամենը, ինչն անսովոր է և օտար ինչպես բառակազմում, այնպես էլ ռիթմականության, շարահյուսության մեջ, մենք հանգում ենք դիմազրկված մի հարթատեքստի, որտեղ լռում են թե՛ ազգայինը, թե՛ համամարդկայինը, թե՛ եզակին, թե՛ հանուրը:

Չնայած իրենց մի շարք անճշտություններին և վրիպումներին՝ Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությունները հետամուտ են Թումանյանի չգրված այդ բանաձևին, առաջ են շարժվում, երբեմն էլ՝ խարխափում նրա ազնիվ հետագծով: Եվ եթե ցանկացած թարգմանություն, անկախ իր ձախողումներից և գյուտերից, եզակի մի հանդիպման վկայություն է, անկրկնելի մի հայացք՝ ուղղված բնագրին, ապա Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանություններն ընթերցելիս մեզ չի լքում երջանիկ հանդիպման այդ զգացողությունը:

### Գրականության ցանկ

1. **Բերման Անտուան**, «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984, 320 էջ:
2. **Բոնֆուա Իվ**, «Թարգմանիչների համայնքը», Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 էջ:
3. **Բոնֆուա Իվ**, «Համլետի վարանումը կամ Շեքսպիրի որոշումը», Seuil, 2015, 148 էջ:
4. «Թարգմանության տասներեքերորդ միջազգային համաժողով (Առլ, 1996)», (Իվ Բոնֆուայի բացման խոսքը), Actes Sud, 1997, 244 էջ:
5. **Էոնո Աննի**, «Ամոթը», Անտարես, 2024, 140 էջ:
6. **Էոնո Աննի**, «Ամոթը», 1997, Gallimard, 142 էջ:
7. **Թամրազյան Հրանտ**, «Հովհաննես Թումանյան» (մենագրություն), Նաիրի, 2009, էջ 23-382:

8. **Թումանյան Հովհաննես**, «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմությունը: Բանաստեղծություններ և արձակ տեքստեր», երկլեզվյա հրատարակություն, հրատարակության պատրաստումը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շ. Թամրազյանի, Actual art, 2023, 220 էջ:
9. **Թումանյան Հովհաննես**, «Ընտիր երկեր», Սովետական գրող, 1978, 503 էջ:
10. **Թումանյան Հովհաննես**, «Երկերի լիակատար ծողովածու», Նամակագրություն, X, Երևան, 1999, 779 էջ:
11. **Թումանյան Նվարդ**, «Հուշեր և զրույցներ», Լույս, 1957, 336 էջ:
12. **Լակու-Լաբարթ Ֆիլիպ**, «Պոեզիան որպես ներքին փորձ», Christian Bourgeois, 2015, 176 էջ:
13. **Լրդերեր Սարիաննա**, «Թարգմանությունն այսօր», Hachette, 1994, 224 էջ:
14. **Հյոլերլին Ֆրիդրիխ**, «Նշումներ *Էդիպոս արքայի* թարգմանության շուրջ», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 951-967:
15. **Հյոլերլին Ֆրիդրիխ**, «Նամակագրություն», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 975-1016:
16. **Մոլեր Ժան-Բատիստ**, «Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը», «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», Երևանի Պետական համալսարանի հրատարակչություն, 1982, էջ 172-234:
17. **Մոլեր Ժան-Բատիստ**, «Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը», Լիակատար երկերի ծողովածու, éditions du Seuil, 1962, էջ 285-310:
18. **Ներվալ ժերար դը**, «Ֆաուստ» (Ներվալի թարգմ.), 1828, 1842, 1853 թթ. առաջաբանները, Fayard, 1877, 219 էջ:
19. **Ներվալ ժերար դը**, Միլվի. Վալուայի հիշողություններ, Flammarion, 2013, 162 էջ:
20. **Ներվալ ժերար դը**, «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», հրատարակության պատրաստումը, թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շուշանիկ Թամրազյանի, Նաիրի, 2016, 128 էջ:
21. **Սարգսյան Գայանե**, «Les culturèmes : les difficultés de la traduction des unités culturelles. Etude sur les œuvres de Hrant Matevosyan », (Մշակութային բաղադրիչների թարգմանական բարդություններ Հրանտ Մաթևոսյանի երկերում), *Translation studies: Theory and practice*, ԵՊՀ, 2023, էջ 173-183:

### References

1. **Berman Antoine**, «L'épreuve de l'étranger», [The Experience of the Foreign], Gallimard, 1984, 320 p.
2. **Bonnefoy Yves**, «La communauté des traducteurs» [Translation community], Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 p.
3. **Bonnefoy Yves**, «L'hésitation de Hamlet et la décision de Shakespeare», [Hamlet's hesitation], Seuil, 2015, 148 p.
4. **Ernaux Annie**, «Amoty», [The shame], Armenian translation, Antares, 2024, 140 p.
5. **Ernaux Annie**, «La Honte», [The shame], 1997, Gallimard, 142 p.



6. **Hölderlin Fridrich**, «Notes sur la traduction d'Œdipe le tyran», [ Notes on translation on Oedipus the Tyrant], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 951-967.
7. **Hölderlin Fridrich**, «Correspondances», [Correspondances], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 975-1016.
8. **Lacoue-Labarthe Philippe**, «La poésie comme expérience », [Poetry as experience], Christian Bourgeois, 2015, p. 176.
9. **Lederer Marianne**, «La traduction aujourd'hui», [Translation today], Hachette, 1994, p. 224.
10. **Molière Jean-Baptiste**, «Don Juan kam Kare hioury», [Don Juan], armenian translation «Le classicisme français», Université d'Etat d'Erévan, 1982, pp. 172-234.
11. **Molière Jean-Baptiste**, «Dom Juan ou le Festin de pierre», [Don Juan], Œuvres complètes, éditions du Seuil, 1962, pp. 285-310.
12. **Nerval Gérard de**, « Faust », [Faust], (les préfaces de 1828, 1842, 1853), Fayard, 1877, 219 p.
13. **Nerval Gérard de**, «Sylvie. Souvenirs du Valois», [Sylvie.Memories of Valois], Flammarion, 2013, 162 p.
14. **Nerval Gérard de**, «Sylvie. Valuai hishorutiunner», [Sylvie. Memories of Valois], armenian translation, Nairi, traduction, édition établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, 2016, 128 p.
15. **Sargsyan Gayané**, «Les culturèmes : les difficultés de la traduction des unités culturelles. Etude sur les œuvres de Hrant Matevosyan », [Culturemes: difficulties in cultural unit translation: study on the works of Hrant Matevosyan], *Translation studies: Theory and practice*, YSU, 2023, pp. 173-183.
16. **Tamrazian Hrant**, « Hovhannes Toumanian » (monographie) [Hovhannes Toumanyan. monographie], Nairi, 2009. pp. 23-382.
17. **Toumanian Hovhannes**, « *Je viens vers toi, ma tristesse ancienne*. Poèmes et proses » [I come to you my ancient sandness. Poems and prose], édition bilingue établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, Actual art, 2023, 220 p.
18. **Toumanian Hovhannes**, « Entir erker » [Selected works], Sovetakan Gror, 1978, 503 p.
19. **Toumanian Hovhannes**, «Erkeri liakatar joguovatsou » [Complete works], Namakagroutioun [Correspondances], tome 10, Erévan, 1999, 779 p.
20. **Toumanian Nevard**, « Mémoires et entretiens », [Memories and talks], Erévan, 1957, 336 p.
21. «Treizièmes Assises de la Traduction littéraires (Arles 1996) », la conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy, [Thirteenth international meetings of literary translation], Actes Sud, 1997, 244 p.

*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՝ Բվ Բոնֆուայի թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսությամբ:*

յան համար (« *Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction*»): 2009-2010 թթ.-ին Լիոնի Lyon II-Lumière համալսարանում ուսանել է կինոյի պատմություն և գեղագիտություն՝ արժանանալով ֆրանսիական համալսարանական համակարգի «licence»-ի վկայականին: Բանաստեղծ, թարգմանիչ, թարգմանական և հեղինակալին 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*):

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453  
shushaniktamrazyan@gmail.com

**Shushanik Tamrazyan** – est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université d'Etat d'Érévan (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*):

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453  
shushaniktamrazyan@gmail.com

**Шушаник Тамразян** – В сферу научной деятельности входят французская литература, сравнительная литература, теория художественного перевода, культуралогия. 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.

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453  
shushaniktamrazyan@gmail.com

## ՀՈՒՄԱՆԱԿԱՆ

### ԱՎԵՏԻՔ (ԱՎԻԿ) ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ – 80 ԱՎԵՏԻՔ (ԱՎԻԿ) ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ՝ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԱԳԵՏԸ

Ճանաչված ու սիրված գրականագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, արձակագիր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Գյումրիի պատվավոր քաղաքացի, ՀԳՄ անդամ, ՌԴ Պուշկինի անվան պետական և Ռուսաստանի Դաշնության ու Հայաստանի Հանրապետության մի շարք մեդալների, մրցանակների դափնեկիր **Ավիկ Բսահակյանը** 80 տարեկան է: Նրա ավելի քան կեսդարյա նվիրումը ժողովրդին ու հայրենիքին հազեցած է եղել գիտական-կազմակերպչական, գրական-ստեղծագործական, գրականագիտական, մանկավարժական անխոնջ գործունեությամբ:

Տարբեր տարիների նա վարել է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի տնօրենի, Հայաստանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական թանգարանի տնօրենի, Հայագիտական հետազոտությունների ֆինանսավորման համահայկական հիմնադրամի գործադիր տնօրենի պատասխանատու պաշտոնները: Դասավանդել է Երևանի պետական համալսարանում, «Հրայր Աճառյան» համալսարանում: Մասնակցել է մի շարք հանրապետական ու միջազգային հեղինակավոր գիտաժողովների, դասախոսությունների շարքով հանդես է եկել Սորբոնի, Լոս Անջելեսի և այլ համալսարաններում: Գրել է բազմաթիվ գրականագիտական ուսումնասիրություններ, որոնք տպագրվել են Երևանում, Մոսկվայում, Թբիլիսիում, Բեյրութում, Վենետիկում, Փարիզում, Լոս Անջելեսում: Այդ բոլոր ասպարեզներում նա իրեն դրսևորել է որպես հմուտ մասնագետ, կազմակերպիչ, հայրենասեր ու պետականամետ գործիչ, ազնիվ քաղաքացի ու սրտացավ ընկեր:

Այդ ամենով հանդերձ՝ Ավիկ Բսահակյանի գիտական գործունեության առանցքը տասնամյակների ընթացքում եղել է **խսահակյանագիտությունը**: Մանկությունից մինչև պատանության հասակը պապի՝ հայ գրականության մեծերից մեկի՝ Վարպետի, կողքին լինելու, նրա հոգևոր ու մտավոր բարերար ազդեցությունը կրելու հանգամանքը որոշակիորեն կազմավորել ու ձևավորել է նրա ներաշխարհի հարստությունը, զգացմունքների նրբությունը, մտքի սրությունն ու ճկունությունը՝ որոշակիորեն այն ուղղորդելով դեպի օբյեկտիվ գիտականություն:

Տարիներ շարունակ Գրականության ինստիտուտում գլխավորելով տեքստաբանության բաժինը, ապա՝ 2015 թ.-ից հետո, որպես տնօրենի

խորհրդական, Ավիկ Իսահակյանը զուգահեռաբար զբաղվել և զբաղվում է հայ դասականների՝ Ավետիք Իսահակյանի, Լևոն Շանթի, Նիկոլ Աղբալյանի, երկերի գիտական բնագրերի ակադեմիական հրատարակությամբ: 2000 թվականից նա ղեկավարում է Ավետիք Իսահակյանի Երկերի լիակատար ակադեմիական հրատարակության (14 հատորով) գիտական խումբը: Մինչ այդ՝ 1973-1979 թթ. հրատարակված վեց հատորներն ակնհայտորեն չէին ներկայացնում Վարպետի ստեղծագործական վաստակի ամբողջությունը: Հետևապես, չնայած դասական և ժամանակակից մի շարք գրականագետների (Պ. Մակինցյան, Հ. Օշական, Ա. Չոպանյան, Ա. Ինճիկյան, Գ. Հովնան, Լ. Մկրտչյան, Էդ. Ջրբաշյան Ս. Սարինյան և այլք) ուսումնասիրություններին և հրապարակումներին, բաց էր մնում նաև Ավետիք Իսահակյանի կյանքի և ստեղծագործության համակողմանի հետազոտման խնդիրը: Այսօր արդեն կարող ենք հավաստել, որ Ավիկ Իսահակյանի ջանքերի շնորհիվ այդ բացը հիմնականում լրացվել է. 2003 – 2022 թթ., նրա ընդհանուր խմբագրությամբ և ղեկավարությամբ, լույս են տեսել Վարպետի ակադեմիականի 12 հատորները: Դրանցում մանրամասնորեն ներկայացված է Ավետիք Իսահակյանի ոչ միայն բազմաժանր ստեղծագործությունը՝ բանաստեղծություններ, պոեմներ, պատմվածքներ, մանրապատումներ, վեպ, գրառումներ, հրապարակախոսական հոդվածներ, աֆորիզմներ, օրագրեր և այլն, այլև առանձին գործերի տարբերակները, հատվածներն ու պատառիկները, անտիպները՝ մանրամասն ծանոթագրություններով ու առաջաբան–վերջաբաններով: Հսկայական այդ աշխատանքն իրականացնելու համար Ավիկ Իսահակյանն օգտագործել է հրապարակում եղած հետազոտությունները, գիտական շրջանառության մեջ է դրել Հայաստանի և արտերկրի պետական և այլ, այդ թվում՝ հենց Իսահակյանների ընտանիքի արխիվներից պեղած բազմաթիվ նյութեր: Նշենք նաև, որ կատարված աշխատանքների շնորհիվ, Ավիկ Իսահակյանի հավաստմամբ, Վարպետի ակադեմիականի 14 հատորները կարող են ավելանալ՝ հասնելով 18-ի: Բանն այն է, որ 2022 թ. հրատարակված VIII հատորի կապակցությամբ «Առավոտ»-ի թղթակցի հետ զրույցում նա նշել է, որ այդ հատորում տպագրվածը «Վարպետի նշանավոր «Ուստա Կարո» վեպի երկրորդ տարբերակն է: Ընդհանրապես, այս վեպը Վարպետը չի ավարտել, որովհետև նրա կյանքի ընթացքում Հայկական հարցը իր ակնկալած ավարտը չունեցավ: (...) Կարճ ասած՝ սա դարձավ իր կյանքի վեպը»: Եվ ապա ավելացրել. «Վեպն ամբողջությամբ կտպագրվի չորս հատորով: Եթե ժամանակին ծրագրել էինք Իսահակյանի ակադեմիականի երկերի լիակատար ժողովածուն 14 հատորով հրատարակել, հիմա կստացվի 18: Իսկ երբ այն ավար-

տենք, ընթերցողը կունենա ամբողջական պատկերացում ոչ միայն վեպի, այլև մեր պատմության մասին» («Առավոտ», 28 մայիսի, 2022):

Անցյալ դարի 70-ական թվականների սկզբից սկսած՝ Ավիկ Իսահակյանը գրել է Վարպետի ստեղծագործության քննությանը նվիրված շուրջ մեկ տասնյակ մենագրություններ և ուսումնասիրություններ, 200-ից ավելի հոդվածներ և հրապարակումներ, որոնք հրատարակվել են ոչ միայն Հայաստանում, այլև մի շարք այլ երկրներում: Առաջին լուրջ աշխատությունները նվիրված էին Վարպետի ստեղծագործության համեմատաբար քիչ ուսումնասիրված գեղարվեստական արձակի քննությանը: «Ազատության կոնցեպցիան Ավետիք Իսահակյանի արձակում» (1973 թ.) թեկնածուական ատենախոսության դրույթները զարգացվել ու ամբողջացվել են 1975 թ. հրատարակված «Ավետիք Իսահակյանի արձակը» մենագրության մեջ: Այդ խնդրին գրականագետն անդրադարձել է նաև տարիներ անց՝ ակադեմիականի VI հատորի վերջաբանում: Ամբողջացնելով մինչ այդ արված վերլուծությունները՝ նա նշում է Իսահակյանի արձակի բազմաժանրությունը (պատմվածք, լեգենդ, արձակ պոեմ, հեքիաթ, առակ, գրական դիմանկար, գրույց, հուշագրություն, ճամփորդական նոթեր, աֆորիզմ, «Ուստա Կարո» վեպը...), խոհականությունը՝ որպես փիլիսոփայական մտածողության արտահայտություն, գեղագիտական արժանիքներից առանձնացնում ինքնատիպ քնարականությունը՝ ի վերջո եզրակացնելով, որ «Արձակը ուղեկցել է Իսահակյանին իր ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում և նրա պոեզիայի կողքին ունի իր ուրույն տեղը՝ որպես գրողի գեղարվեստական աշխարհի անտրոսիկի համակարգ» (Ավ. Իսահակյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. VI, էջ 827-829): Հաջորդ հիմնարար հետազոտությունը՝ «Ավետիք Իսահակյանը և ռուս գրականությունը» (1984 թ.), նա հաջողությամբ պաշտպանել է որպես դոկտորական ատենախոսություն: Աշխատության 7 գլուխներում՝ առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրված արխիվային, անտիպ նյութերի ու ինքնագրերի օգտագործմամբ, բացահայտվել են Ավ. Իսահակյանի և մի շարք ռուս դասականների՝ Ալ. Պուշկինի, Մ. Լերմոնտովի, Լև Տոլստոյի, Ալ. Բլոկի մտածողության ու ստեղծագործական սկզբունքների միջև եղած տիպաբանական ընդհանրությունները, ուսումնասիրվել են Վարպետի կատարած թարգմանությունները ռուսական պոեզիայից, ինչպես նաև նրա երկերը ռուսերեն, նրա գնահատականը՝ ռուս գրաքննադատական մտքի կողմից: Առանձնակի անդրադարձ է կատարված նաև այն հարցին, թե Ավ. Իսահակյանն իր հերթին ինչ ներգործություն է ունեցել XX դարի ռուսական պոեզիայի վրա: Մեկնաբանելով ընտրված թեմայի կարևորությունը՝ «Հեղինակի կողմից» առաջաբանում Ավիկ Իսահակյանը նշում է, որ «Ներկա գրքում փորձ է արվում դիտել Իսահակյանի ստեղծագործությանը ժամանակակից գրականությանը հարաբերակցումը»:

հակյանի և համաշխարհային գրականության առնչությունները սոսկ մեկ ասպեկտով՝ Իսահակյանը և ռուս գրականությունը: Քանզի մեր խոր համոզմամբ ռուս գրականությունը եղել է այն ժողովրդի գրականությունը, որի հետ կապված է եղել հայ ժողովրդի և Իսահակյանի ճակատագիրը» (էջ 5): Նույն թեմային նվիրված «Ավետիք Իսահակյանը և Ռուսաստանը» (1988) աշխատությունը գրականագետը լույս է ընծայել նաև Մոսկվայում, ռուսերեն:

Մեկ-մեկուկես տասնամյակ անց՝ նոր դարի սկզբներին, Ավիկ Իսահակյանի ուշադրությունը սևեռվում է հիմնականում Վարպետի կենսապատմի և պոեմների ուսումնասիրության վրա: 2000 թ. նա հրատարակում է «Ավետիք Իսահակյան. գիտական կենսագրություն» հիմնարար աշխատության Ա հատորը՝ Վարպետի կյանքի առաջին 25 տարիների (ծննդից մինչև 1900 թ.) ընդգրկմամբ, որտեղ, արխիվային հազվագյուտ նյութերի հրապարակմամբ, ներկայացվում են Վարպետի անհատականության ձևավորումը, սերերը, եվրոպական ուղևորությունները, ուսումնառությունը, այդ թվում՝ եվրոպական գիտական-փիլիսոփայական ազդեցությունները (Նիցշեից, Շոպենհաուերից, որոնք, սակայն, ինչպես նշում է գրականագետը, որոշիչ չեն եղել նրա մտածողության ընդհանուր համակարգի ձևավորման համար), հասարակական գործունեությունը, ազգային- ազատագրական շարժման հետ ունեցած առնչությունները (մասնավորապես, «Հայդուկի երգերը» գրելու հանգամանքները), ինչպես նաև Իսահակյանների ընտանիքի պատմության մեջ՝ ամբողջ ժողովրդի պատմությունը:

Հաջորդ՝ «Ավետիք Իսահակյանի պոեմները» (2007 թ.) մենագրության ազդագրում նշվում է, որ «...սույն գիրքը փաստորեն առաջին մենագրությունն է, որ փաստագրական և արխիվային նյութերի հիման վրա ուսումնասիրում է ամբողջությամբ Ավետիք Իսահակյանի պոեմները»: Իսկ Ավիկ Իսահակյանն իր Առաջաբանում թեմայի արժևորումը կատարում է գեղարվեստական տպավորիչ համեմատությամբ. «Եթե համեմատելու լինենք Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունը մի գորեղ լեռնաշղթայի հետ, ապա նրա պոեմները կլինեն այդ լեռնաշղթայի գագաթները»: Ընդ որում, ըստ նրա՝ «Այդպիսի գագաթներն Իսահակյանի պոեզիայում չորսն են. «Ալագյազի մանիներ», «Մասըսա Մանուկը», «Աբու-Լալա Մահարի», «Մասնա Մհեր», որոնք և հիմնավոր քննության են ենթարկվում աշխատության հինգ ծավալուն գլուխներում՝ յուրաքանչյուր պոեմին տրվող պատկերավոր և դիպուկ բնորոշումներով: Ըստ այդմ, «Ալագյազի մանիները» Իսահակյանի ստեղծագործության առաջին քսանամյակի բանաստեղծական աշխարհի խտացումն է, (...) քվինտեսենցիան նրա քնարերգության», «Մասըսա Մանուկը»՝ գորեղ, Մասնա և Ջեյթունի բարձունքներից իջնող տարերային հեղեղ՝ իր հետ բերող ազգային մարտակոչի անհրաժեշ-

տությամբ պատգամը», որն «ապացուցեց, որ Իսահակյանը նաև էպիկական բնույթի բանաստեղծ է, մասշտաբային պաննո – կտավների վարպետ», «Մասնա Միերի»՝ «Հայ բանահյուսության ու դիցապատումի ամենախորհրդավոր և «ծածկագրված» հերոսը (...) պոեմում արտահայտում է հայի ճակատագրի տրամաբանությունը: Եթե Մասրսա Մանուկը ազգային-ազատագրական պայքարի, զինամարտի հերոսն է, ապա Մասնա Միերը նաև սոցիալական պայքարի հերոսն է...»: Պոեմների շարքում, իհարկե, իր ուրույն և բացառիկ տեղն ունի «Աբու – Լալա Մահարին», որը բնորոշվում է որպես «բանաստեղծի մտքի ճախրանքի վերին սահմանը, 10 դար անց մի հանճարեղ փորձ մոտենալ, ձայնակցել նարեկացիական «Մատյան ողբերգությանը»: Ահա թե ինչու, ըստ գրականագետի, «Կարելի է ասել, որ Իսահակյանը հենց իր «Աբու–Լալա Մահարին» է, ինչպես և «Աբու–Լալա Մահարին» հենց ինքը Իսահակյանն է»: Վերջապես, «Այս պոետական բարձունքների կողքին իր տեղն է փորձում գրավել Իսահակյանի «Իմ կարավանը»՝ խոհափիլիսոփայական տարրերով հագեցած, հայոց անցյալի փառքը վկայակոչող հակիրճ պոեմը»: Նշենք նաև, որ մինչ այս ամբողջական ուսումնասիրությունը՝ 2005 և 2006 թթ., Ավիկ Իսահակյանը Վարպետի արխիվից հրատարակել էր «Մասրսա Մանուկը» և «Իմ կարավանը»՝ ընթերցող հանրությանը քիչ հայտնի պոեմները, որով և Վարպետի ակադեմիականի 4-րդ հատորում արդեն բոլոր պոեմները ներկայացվել են գիտական պատշաճ մակարդակով:

Ավիկ Իսահակյանի գիտական ձեռքբերումներից են նաև տարբեր հրատարակությունների (այդ թվում՝ հոր՝ Վարպետի որդու՝ Վիգեն Իսահակյանի 2000 թ. լույս տեսած «Հայրս» հատորի) համար նրա հեղինակած բազմաթիվ առաջաբանները, նամակների և այլ վավերագրերի արխիվային հրապարակումները՝ մամուլում կամ առանձին հատորներով, ինչպես նաև վերջին տասնամյակում հրատարակած գեղարվեստական-հուշագրական՝ «Երևանը երազում և արթմնի. երկու դարի միջև» (2014 թ.), «Մա է իմ ընտրությունը» (2021 թ.), «Սևանա կղզի...» (2022 թ.) երկերը, որոնք ունեն ճանաչողական արժեք և ընթերցվում են մեծ հետաքրքրությամբ:

Շնորհավորելով բազմավաստակ գրականագետ-իսահակյանագետ, գիտական կյանքի հմուտ կազմակերպիչ, շնորհալի գրող և մանկավարժ Ավիկ Իսահակյանին նշանակալից հորեյանի կապակցությամբ՝ մաղթում ենք նրան քաջառողջություն, անսպառ եռանդ ու անմնացորդ նվիրում՝ սիրած ասպարեզներում նորանոր հաջողությունների ձեռքբերման հավատով:

*բ.գ.դ. ՊԵՏՐՈՍ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ*

# ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԸ  
2024 - 2

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ Սուրեն Աբրահամյան

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ Մ. Աբեղյանի անվան  
գրականության ինստիտուտ ոչ առևտրային կազմակերպություն 03.03.1997  
(գրանցման 286.0120, վկայական F 003222) Հասցե՝ Գր. Լուսավորչի 15 Հեռ. և  
հեռատիպ՝ 010-56-32-54, e-mail: litinst.@sci.am, 055-62-44-77,  
Էլ. հասցե՝ grakanagitakanhandes@litinst.sci.am

Հրատ. պատվեր N 1348  
Ստորագրված է տպագրության 02.12.2024 թ.:  
Չափսը՝ 70x100<sup>1/16</sup>: 16.5 տպ. մամուլ:  
Տպաքանակը 100 օրինակ:

---

ՀՀ ԳԱԱ տպարան,  
Երևան, Մարշալ Բաղդասյան պ., 24.