

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ
ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ФИЛОЛОГИЯ
JOURNAL OF YEREVAN UNIVERSITY
PHILOLOGY

№ 1(43)
2024

«Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն» հանդեսը լույս է տեսնում տարեկան երեք անգամ: Հրատարակվում է 2010 թվականից: Իրավահաջորդն է 1967-2009 թթ. հրատարակված «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի
Журнал «Вестник Ереванского университета. Филология» выходит три раза в год. Издаётся с 2010 года. Правопреемник издававшегося в 1967-2009 гг. журнала "Вестник Ереванского университета"
Three issues of "Journal of Yerevan University. Philology" are published annually. The journal has been published since 2010. It is the successor of "Journal of Yerevan University" published in 1967-2009
<https://journals.ysu.am/>

Խմբագրական խորհուրդ.

Редакционная коллегия:

Editorial Board:

Գլխավոր խմբագիր՝

Главный редактор:

Editor-in-chief:

Ավետիսյան Լևոն (բ.գ.թ., դոց.,
L.avetisyan@ysu.am)

Аветисян Левон (к. фил. н., доц.)

Avetisyan Levon (Ph.D. in Philology,
Associate Professor)

Ավետիսյան Յուրի (բ.գ.դ.,

պրոֆ., yuriavetisyan@ysu.am)

Аветисян Юрий (д. фил. н., проф.)

Avetisyan Yuri (Sc. D. in Philology,
Professor)

Գասպարյան Սեդա (բ.գ.դ., պրոֆ., ԳԱԱ

թղթակից անդամ, sedagasparyan@ysu.am)

Гаспарян Седя (д. фил. н., проф., член. кор.
НАН РА)

Gasparyan Seda (Sc. D. in Philology,
Professor, NAS RA Corresponding Member)

Վատկատչյան Վիկտոր (բ.գ.դ., պրոֆ.,
viktorkatvalyan@mail.ru)

Катвалян Виктор (д. фил. н., проф.)

Katvalyan Victor (Sc. D. in Philology,
Professor)

Շախարպետյան Շուշան (բ.գ.թ., ԱՄՆ,
shushankarapetian@gmail.com)

Карапетыян Шушан (к. фил. н., США)

Karapetyan Shushan (Ph.D. in Philology, USA)

Հովակիմյան Վրանն (պատմաբան, խմբագրի
տեղակալ, բ.գ.թ., *a.hovakimyan@ysu.am*)

Овакимян Армен (зам. ответ. редактора,
к. фил. н.)

Hovakimyan Armen (Deputy Managing
Editor, Ph.D. in Philology)

Մատթեոսյան Վարդան (պ.գ.թ., ԱՄՆ,
varny1@yahoo.com)

Маттеосян Вардан (к. ист. н., США)

Matteosyan Vardan (Ph.D. in History, USA)

Մարտիրոսյան Հրաչ (բ.գ.թ., Նիդերլանդներ,
hrchmartirosyan@gmail.com)

Мартirosян Грач (к. фил. н., Нидерланды)

Martirosyan Hrach (Ph.D. in Philology,
Netherlands)

Մուրադյան Գայանե (բ.գ.դ., պրոֆ.,
g.murad@ysu.am)

Мурадян Гаяне (д. фил. н., проф.)

Muradyan Gayane (Sc. D. in Philology,
Professor)

Ոսկանյան Վարդան (բ.գ. թ., պրոֆ.,
vardan.voskanyan@ysu.am)

Восканыян Вардан (к. фил. н., проф.)

Voskanyan Vardan (Ph.D. in Philology,
Professor)

Հոպոչյան Հակոբ (պ.գ.դ., Միդիա,
hagopcholakian@hotmail.com)

Чолакян Агоп (д. ист. н., Сирия)

Cholakyan Hakob (Sc. D. in History, Syria)

Պետրոսյան Դավիթ (բ.գ.դ., պրոֆ.,
davidpetrosyan@ysu.am)

Петросян Давид (д. фил. н., проф.)

Petrosyan David (Sc. D. in Philology,
Professor)

Քալանտարյան Ժենյա (բ.գ.դ.,
պրոֆ., *j.kalantaryan@ysu.am*)

Калантарян Женя (д. фил. н., проф.)

Kalantaryan Zhenia (Sc. D. in Philology,
Professor)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ * СОДЕРЖАНИЕ * CONTENTS

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ LITERARY CRITICISM

- Սեյրան Գրիգորյան* – Արտաշես Հարությունյանի «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը Դանիել Վարուժանին վերագրելու պատմությունը 6
- Сейран Григорян* – История приписания Даниэлю Варужану авторства стихотворения «Золотая мать богиня» Арташеса Арутюняна
- Sevran Grigoryan* – The History of Attribution to Daniel Varuzhan of the Authorship of the Poem “Golden-mother Goddess” by Artashes Harutyunyan
- Վազգեն Գաբրիելյան* – Չարենցի դիմանկարը ետչարենցյան հայ բանաստեղծության մեջ 19
- Вазген Габриелян* – Портрет Чаренца в постчаренцевской армянской поэзии
- Vazgen Gabrielyan* – Portrait of Charents in post-Charents Armenian Poetry
- Աշխեն Զրբաշյան* – Վեպից դրամա անցումներում (Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին»)..... 36
- Ашкен Джрбашян* – В переходах от романа к драме («Убитый голубь» Нар-Доса)
- Ashkhen Jrbashyan* – In the Transitions from Novel to Drama (“Killed Dove” by Nar-Dos)
- Արմենուհի Արզումանյան* – Ծառապատկերի խորհրդարանության հիմաստային հոսքերը (Հր. Մաթևոսյան – Մ. Գալշոյան – Վ. Պետրոսյան) 45
- Арменуи Арзуманян* – Смысловые потоки символики образа дерева (Г. Матевосян - М. Галшоян - В. Петросян)
- Armenuhi Arzumanyan* – Semantic Flows of Tree Symbolism (H. Matevosyan - M. Galshoyan - V. Petrosyan)
- Ամալյա Սոգոմոնյան* – Լեզուն իբրև ինքնություն Վլադիմիր Նաբոկովի «Գունատ կրակ» վեպում 61
- Амалия Согомонян* – Язык как идентичность в романе Владимира Набокова «Бледный огонь»
- Amalya Soghomonyan* – Language as Identity in Vladimir Nabokov’s “Pale Fire”

- Անի Համբարձումյան* – Ավանդականի ու արդիականի համադրումը
Էտտորե Պետրոլինիի թատերգությունում 70
- Ани Амбарцумян* – Сочетание традиционного и современного в
драматургии Этторе Петролини
- Ani Hambardzumyan* – A Combination of Traditional and Modern in the
Dramaturgy of Ettore Petrolini

ԼԵՉՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ЯЗЫКОЗНАНИЕ
LINGUISTICS

- Յուրի Ավետիսյան* – Ձևաբանության հարցեր (նմանաձայնությունը
ձայնարկության տեսակ, ժխտումը որպես քերականական-
ձևաբանական կարգ) 79
- Юрий Аветисян* – Вопросы морфологии (непроизводные междометия,
отрицание как грамматико-морфологическая категория)
- Yuri Avetisyan* – Questions of Morphology (non-Derivative interjections,
Negation as a Grammatical and Morphological Category)
- Աշոտ Տեր-Մինասյան* – Ռեմարկի ոճական առանձնահատկությունները
Վիլյամ Սարոյանի դրամաներում 89
- Ашот Тер-Минасян* – *Стилистические особенности ремарок в драмах Вильяма Сарояна.*
- Ashot Ter-Minasyan* – The Stylistic Characteristics of Remarks in William Saroyan’s
Dramas

ԺՈՒՌՆԱԼԻՍՏԻԿԱ
ЖУРНАЛИСТИКА
JOURNALISM


- Հասմիկ Երիցյան* – «Ժանր» հասկացության առանձնահատկությունները. լրագրության ժանրերն արվեստի և գրականության մեջ ժանրերի գործառության պրիզմայով (համեմատական վերլուծություն) (ռուս.) 105
- Асмик Ерицян* – Специфические особенности понятия «жанр»: жанры журналистики сквозь призму функционирования жанров в искусстве и литературе (сравнительный анализ)
- Hasmik Eritsyan* – Specific Features of the Concept of “Genre”: Genres of Journalism through the Prism of the Functioning of Genres in Art and Literature (Comparative Analysis) (in Russian language)

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
БИБЛИОГРАФИЯ
BIBLIOGRAPHY

- Մաթենիկ Գրիգորյան* – Գեղարքունիքի մարզի Վարդաձոր գյուղի նորահայտ հնատիպ հմայիլը (1698 թ.)..... 115
- Сатеник Григорян* – Новоявленный первопечатный амулет в виде свитка обнаруженный в селе Вардадзор Гегаркуникской области
- Satenik Grigoryan* – The Newly Discovered Old Printed Charms of Vardadzor Village of Gegharkunik Province

**ԱՐՏԱՇԵՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ «ՈՍԿԻԱՄԱՅՐ ԴԻՑՈՒԿԻՆ»
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆԻՆ ՎԵՐԱԳՐԵԼՈՒ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

*Երևանի պետական համալսարան** 

Հոդվածում քննվում է Դանիել Վարուժանի երկերի ակադեմիական հրատարակության մեջ տեղ գտած «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության հեղինակային պատկանելության խնդիրը: Այն առաջին անգամ որպես Դ. Վարուժանի ստեղծագործություն է ներկայացվել 1946 թ. Փարիզում լույս տեսած «Արարատ նոր երգարան» ժողովածուում: 1984 թվականից սկսած՝ «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը որպես Դ. Վարուժանի գրվածք զետեղվել է մի քանի հեղինակավոր հրատարակություններում: Քանի որ այդ քերթվածը գրված է արևմտահայ հեթանոսական գրական շարժմանը բնորոշ ոճով, երբևէ կասկած չի հարուցել նրա պատկանելությունը Դ. Վարուժանի գրչին: Սակայն գրական փաստերը, մատենագիտական ու բնագրագիտական դիտարկումները ցույց են տալիս, որ «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության հեղինակը Դ. Վարուժանը չէ:

Աղբյուրները աներկբայորեն վկայում են, որ «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության իրական հեղինակը արևմտահայ նշանավոր բանաստեղծ, արձակագիր, թարգմանիչ և քննադատ Արտաշես Հարությունյանն է: Մեծ եղեռնի նահատակ, Կ. Պոլսում Դ. Վարուժանի հետ միաժամանակ ստեղծագործած, նրա հետ գրական ու անձնական սերտ հարաբերություններ ունեցած, մեծ հեղինակության տեր այդ գրողը մի քանի անգամ տպագրել է «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը: Հետագայում այն տեղ է գտել նաև Ա. Հարությունյանի հետմահու առնվազն մեկ հրատարակության մեջ:

* **Սեյրան Գրիգորյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոնի վարիչ

Сейран Григорян – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории современной армянской литературы и литературной критики ЕГУ

Seyran Grigoryan – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of YSU Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism

Էլ. փոստ՝ sgrigoryan@ysu.am, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0950-1896>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Մտացվել է՝ 14.02.2024

Գրախոսվել է՝ 22.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

Հողվածում քննվում են բանասիրական և բնագրագիտական մի շարք հարցեր: Պարզաբանվում է խնդրո առարկա բանաստեղծության հեղինակային պատկանելությունը: Վերլուծվում են բնագրի պատմությունը, երկու հեղինակների տարբեր հրատարակությունների տվյալները, «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության տեղը Արտաշես Հարությունյանի գրական ժառանգության և հայ գրականության մեջ:

Բանալի բառեր – *վերագրված բանաստեղծություն, Դանիել Վարուժան, «Ոսկիամայր դիցուհին», Արտաշես Հարությունյան, հեթանոսություն, «Նոր քնար», հեղինակային պատկանելություն, գողթան երգեր, բնագրագիտություն, Ջապել Եսայան*

1984 թ. հանդիսավորությամբ նշվեց Դանիել Վարուժանի ծննդյան հարյուրամյակը: Հոբելյանը առիթ դարձավ, որ տպագրվեն մեծ բանաստեղծի գործերն ամփոփող նոր գրքեր: 1986-1987 թթ. Երևանում լույս տեսավ Դ. Վարուժանի երկերի լիակատար ժողովածուն, որը պատրաստել էր ՀՄՄՀ գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը: Այդ եռահատորյակը մինչև այժմ էլ Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունների առավել ամբողջական և միակ ակադեմիական հրատարակությունն է:

Երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորի «Այլ բանաստեղծություններ» բաժնում տեղ է գտել «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը: Այն բաղկացած է տասնչորս տողից և տաղաչափական ձևով սոնետ է.

Ո՛վ ինձ կու տար Ամանորի հրճվանքն հին
Նավասարդի մարգարտավառ ջինջ առտուն,
Մույրն եղջերվոց, վագելն ազատ եզներուն.
Ո՛վ ինձ կու տար հանդարտ ծուխը ծրխանին,

Գինով հոգիս՝ անլուռ բամբիռ՝ ցրնձագին
Կը հագներգե հուշն հինօրյա տոներուն՝
Եվ կը փորձե հրնչել քնարն իմ թրթռուն՝
Վաղնջուց փառքն Աստվածուհվույն ոսկեծին:

Ըզզաստության, իմաստության մա՛յր, թույլ տուր
Ոգել պարծանքդ՝ հոգվույս խանդովն երկնաստուր,
Եվ քընարիս բյուր լարերը թող թընդա՛ն:

Հետամնաց վիպասանն եմ շվարուն...
Իցիվ շունչըս ձուլվեր երկնից հովերուն
Եվ հավիտյա՛ն հրնչեր նոր երգն այս Գողթան¹:

Հատորի բնագրերը հրատարակության են պատրաստել բանասիրական

¹ Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., Հայկ. ՄՄՀ ԳԱ հր., 1986, հ. 2, էջ 245:

գիտությունների թեկնածու Ջ. Միրզաբեկյանը և Ի. Վարժապետյանը: Խմբագիրն է Բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ալբերտ Շարուրյանը: Ծանոթագրությունները գրել է Ջանի Միրզաբեկյանը: Ահա «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության ծանոթագրությունն ամբողջությամբ. «Ինքնագիրը հայտնի չէ:

Հայտնի չէ նաև, թե երբ է առաջին անգամ տպագրվել: Ձեռագրվել է՝ Մկրտիչ Պարսամյան, «Արարատ նոր երգարան», Փարիզ, 1946, էջ 242: Դ. Վարուժանի արխիվում (№ 37) պահվում է ընդօրինակություն սույն հրատարակությունից:

Տպագրվում է «Արարատ նոր երգարանից»²:

Իրականում «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը գրել է դարակզբին Մավկարայում և Կ. Պոլսում ստեղծագործող արևմտահայ հայտնի բանաստեղծ, արձակագիր, թարգմանիչ և գրաքննադատ Արտաշես Հարությունյանը: Եվ շատ լավ հայտնի է, «թե երբ է առաջին անգամ տպագրվել» այդ բանաստեղծությունը: «Ոսկեմայր դիցուհին» վերնագրով այն առաջին անգամ տպագրվել է 1908 թ. Ջմյուռնիայի «Արեւելյան մամուլ» պարբերականում: Այդ անդրանիկ հրատարակության մեջ կան բնագրային տարբեր, որոնք հետագայում փոփոխության են ենթարկվել հեղինակի ձեռքով: Դրանք զգալի են բանաստեղծության հատկապես առաջին տան մեջ.

Ո՞վ ինձ կուտար ամանորի արբշռանքն հին.
Նուսասարդի մարգարտափայլ ջինջ առտուն,
Սոյրն եղջերուաց եւ ծոյլ արշավն եզներուն.
Ո՞վ ինձ կուտար հանդարտ ծուխը ծխանին³:

Երեք տարի հետո Անահիտ դիցուհուն օրհներգող այդ գործը խորհրդանշական զուգադիպությամբ լույս է տեսել «Անահիտ» հանդեսում: 1911 թվականի համարներից մեկում հանդեսը «Նոր քնար» խորագրի ներքո տպագրել է Ա. Հարությունյանի մի քանի նոր բանաստեղծություններ՝ տեղեկացնելով, որ դրանք վերցված են նրա նոր տպագրվելիք ժողովածուից. «Հետեւեալ քանի մը բանաստեղծութիւնները քաղուած են մեր տաղանդաւոր աշխատակից Արտաշես Յարութիւնեանի մէկ նոր հատորէն, որ ի մոտոյ լոյս պիտի տեսնէ՝ «Նոր քնար» տիտղոսով»⁴: Այս ծանուցումից անմիջապես հետո՝ նույն էջում, առաջինը հրապարակվել է հենց մեզ հետաքրքրող քերթվածը, բայց արդեն «Ոսկիամայր դիցուհին» վերնագրով:

Հաջորդ տարի՝ 1912 թ., լույս տեսավ Արտաշես Հարությունյանի «Նոր

² Նույն տեղում, էջ 439:

³ «Արեւելեան մամուլ», Իզմիր, 1908, թիւ 2, էջ 154:

⁴ «Անահիտ», Փարիզ, 1911, թիւ 7-8, էջ 173:

քնար» գիրքը: Այն հեղինակի կենդանության օրոք տպագրված երրորդ և վերջին բանաստեղծական ժողովածուն էր: Ժողովածուի «Պատկերներ եւ տեսիլներ» շարքում տեղ է գտել նաև «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը: Որքան հայտնի է, սա հեղինակի կենդանության օրոք կատարված երրորդ և վերջին հրատարակությունն է: Հեղինակային վերջին կամքի բնագրագիտական սկզբունքով «Նոր քնար» ժողովածուում զետեղվածը վերջնական և անփոփոխելի բնագիր է: Այդ առումով աչքի են զարնում հիմնական բնագրի և հետագայում որպես Դանիել Վարուժանի գրվածք տպագրված բնագրի մի շարք տարբերություններ:

Ամենակարևորն այն է, որ Արտաշես Հարությունյանը «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը վերնագրին հաջորդող հատուկ նվիրումով ձևնել է «Տիկին Ջապել Եսայեանին»: Ընծայականը, ի դեպ, առկա էր նաև «Արեւելյան մամուլի» առաջին և «Անահիտ» հանդեսի երկրորդ հրատարակումների մեջ, միայն թե դրանցում նշանավոր գրագիտուհու ազգանունը տպագրված էր զլխատառերով: «Տիկին Ջապել Եսայեանին» նվիրումը բացակայում է Դ. Վարուժանի երկերի 2-րդ հատորում: Վերջինս հեղինակային բնագրից տարբերվում է նաև գրաֆիկորեն: Այդտեղ սոնետի տները տպագրված են անհավասար շարվածքով. երկրորդ և չորրորդ տները շարված են խորքից: Առկա են նաև ուղղագրական և կետադրական տարբերություններ:

Առաջին տողում «ամանոր» բառը տպագրված է մեծատառով: Ա. Հարությունյանի բնագրում այն փոքրատառով է («Ո՞վ ինձ կուտար ամանորի հրճուանքն հին»): Տողի սկզբում, ինչպես նաև չորրորդ տողի սկզբում «Ո՞վ» դերանվան հարցական նշանը Դ. Վարուժանի 2-րդ հատորում փոխարինված է շեշտով: Երրորդ տողում առկա է բառային երեք աղավաղում: Ա. Հարությունյանը գրել է.

Սույրն եղջերուաց, վազելն՝ ազատ եղներուն,

Վարուժանի հրատարակիչները մեր ընդգծած բառերը տպագրել են «եղջերվոց», «վազելն» և «եզներուն» ձևերով, միաժամանակ հանել են «վազելն» բառի բույր, իսկ տողավերջի ստորակետը դարձրել են միջակետ: Արդյունքում կատարելապես աղավաղված տողը ստացել է հետևյալ տեսքը.

Սույրն եղջերվոց, վազելն ազատ եզներուն.

6-րդ տողի «յուշքն» բառաձևը դարձել է «հուշն», իսկ 8-րդ տողի սկզբի «Վաղրնչուց» անսովոր ձևը՝ «Վաղնջուց»: 9-րդ տողի «խմաստութեան Մա յր» բառակապակցության «Մա յր» մեծատառով բառը փոխարինվել է փոքրատառով: Այն նաև կորցրել է բացականչական նշանը, իսկ «թոյլ տո իր» հրամայական բայը՝ շեշտը: 13-րդ տողի սկզբում «Բցի ի» բառը տպագրվել է առանց բացականչական նշանի: Այդ և վերջին տողերում կատարվել է մեկական քերականական փոփոխություն. «ձուլուի» և «հընչէ» ըղձական ապառնի բայաձևերը վերածվել են ըղձական անցյալի («ձուլվեր» և «հընչեր»): Վերջապես, բանաստեղծության վերջին բառը, որ Ա. Հարությունյանը գրել է փոքրատառով («գողթան»), Դ. Վարուժանի 2-րդ հատորում տպագրված է մեծատառով («Գողթան»):

Դ. Վարուժանի ակադեմիական հրատարակության մեջ տեղ գտած բնագրագիտական գրեթե բոլոր լուծումները մեխանիկորեն փոխանցվել են Մկրտիչ Պարսամյանի կազմած այն ժողովածուից, որտեղ Արտաշես Հարությունյանի բանաստեղծությունը առաջին անգամ թյուրիմացաբար վերագրվել է Դանիել Վարուժանին⁵:

Համենայն դեպս, իրականում Արտաշես Հարությունյանին պատկանող բանաստեղծության ճիշտ բնագիրն այն է, որ տեղ է գտել նրա «Նոր քնար» բանաստեղծական ժողովածուում.

ՈՄԿԻԱՄՍՅՐ ԴԻՅՈՒՀԻՆ

Տիկին Զապել Եսայեանին

Ո՞վ ինձ կուտար ամանորի հրճուանքն հին,
Նաւասարդի մարգարտավառ ջինջ առտուն,
Մոյրն եղջերուաց, վագելն՝ ազատ եղներուն,
Ո՞վ ինձ կուտար հանդարտ ծուխը ծըխանին:

Գինով հոգիս՝ անլուռ բամբին՝ ցընծագին
Կը հագներգէ յուշքն հինօրեայ տօներուն,
Եւ կը փորձէ հընչել քնարն իմ թրթռուն՝
Վաղընչուց փառքն Աստուածուհւոյն ոսկեծին:

Ըզգաստութեան, իմաստութեան մա՛յր, թոյլ տո՛ւր
Ոգել պարծանքդ՝ հոգւոյս խանդովն երկնատուր,
Եւ քընարիս բիւր լարերը թող թընդա՛ն:

Յետամընաց վիպասանն եմ շարուն...
Իցի՛ւ շունչըս ձուլուի երկնից հովերուն,
Եւ յաւիտեա՛ն հընչէ նոր երգն այս գողթան⁶:

«Ոսկիամայր դիցուհին» Դ. Վարուժանին վերագրելու պատճառներից մեկը կարող էր լինել այն, որ այդ բանաստեղծությունը շատ քիչ է տպագրվել Ա. Հարությունյանի հետմահու հրատարակություններում: Մասնավորապես այն ընդգրկված չէ ո՛չ 1937 թ. Փարիզում լույս տեսած «Արձակ էջեր եւ քերթուածներ» գրքում, ո՛չ էլ Արտաշես Հարությունյանի երկերի երևանյան հատորում («Գիշերվան ճամփորդը», 1968): Փոխարենը 1980-ական թվականներից մինչ օրս «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը Հայաստանի և սփյուռքի հեղինակավոր հրատարակություններում քանիցս տպագրվել է որպես Դանիել

⁵ Տե՛ս Արարատ նոր երգարան, Փարիզ, Մ. Պարսամեան գրատան հրատ. , 1946, էջ 242:

⁶ Ա. **Յարութիւնեան**, Նոր քնար, Ղալաթիա, Տպարան «Շանթ», 1912, էջ 122-123:

Վարուժանի գրվածք:

Ակադեմիական հրատարակությունից դեռևս երկու տարի առաջ խնդրո առարկա բանաստեղծությունը «Ոսկեմայր դիցուհին» վերնագրով տեղ է գտել Դանիել Վարուժանի «Երկեր (բանաստեղծություններ, արձակ էջեր)» մեկհատորյակում (էջ 442-443): Կազմողը՝ Վազգեն Գաբրիելյանը, որ մեր լավագույն վարուժանագետներից մեկն է, ծանոթագրության մեջ որպես սկզբնաղբյուր նշում է Մկրտիչ Պարսամյանի ժողովածուն. «15. **Ոսկեմայր դիցուհին** – տպվել է Մ. Պարսամյանի «Արարատ Նոր երգարանում » (1946)»⁷: Իրոք, բացի վերնագրից և մեկ-երկու ուրիշ տարբերություններից, բնագիրը կրկնում է հիշյալ «երգարանում» տպագրվածը: Նույն բնագիրը, բայց արդեն «Ոսկեմայր դիցուհին» խորագրով, քսան տարի անց լույս է տեսել Վ. Գաբրիելյանի կազմած նոր մեկհատորյակում⁸:

1984 թ. է տպագրվել նաև մեկ ուրիշ հմուտ վարուժանագետի՝ Ալբերտ Շարուրյանի «Դանիել Վարուժանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն» գիրքը: Այնտեղ չկա «Ոսկեմայր դիցուհին» բանաստեղծության որևէ հիշատակություն (այդպիսին, ի դեպ, չկար նաև Վ. Գաբրիելյանի «Դանիել Վարուժան» մենագրության մեջ, որը հրատարակվել է 1978 թ.): Իսկ ահա երկու տարի անց, խմբագրելով Դ. Վարուժանի երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորը, Ա. Շարուրյանը որևէ կասկածելի բան չի նկատում «Ոսկեմայր դիցուհին» բանաստեղծության՝ Դ. Վարուժանի գրչին պատկանելու առումով:

Տրամաբանական կլիներ, եթե սփյուռքահայ գրականագետները ավելի շուտ նկատեին վերագրումը: Կրթական և գրական ավանդույթների առումով նրանք բնականաբար շատ ավելի լավ գիտեն Արտաշես Հարությունյանի ստեղծագործությունը: Սակայն Արևմտյան Հայաստանում ծնված, պոլսահայ գրական կյանքին անմիջականորեն մասնակցած Մկրտիչ Պարսամյանի ցավալի վրիպումը ոչ ոք չի նկատել: Ավելին՝ նույն 1986 թ. Դ. Վարուժանի ակադեմիական եռահատորյակի 2-րդ հատորին զուգահեռ և կարծես թե անկախաբար, նույն վերագրումը կատարվել է Բեյրութում, այս անգամ՝ խորագիտակ և փորձառու գրող, խմբագիր և գրականագետ Պողոս Սնապյանի ձեռքով: Դանիել Վարուժանի «Բանաստեղծական երկեր» սովոր հատորի 469-րդ էջում զետեղված «Ոսկեմայր դիցուհին» բանաստեղծությունը նույնությամբ արտատպված է 1984-ի երևանյան «Երկեր» հատորից: Խմբագրական բացատրություններում Պ. Սնապյանը խոստովանում է, որ հետմահու լույս տեսած վարուժանյան քերթվածները վերցրել է այդ գրքից: Ապա գրում է. «Ներկայ հատորը պետք է համարել Դ. Վարուժանի չափածոյ գործերուն առաջին լիակատար հաւաքածոն»⁹: Սակայն այդ

⁷ Դ. Վարուժան, Երկեր (բանաստեղծություններ, արձակ էջեր), Եր., «Սովետ. գրող», 1984, էջ 544:

⁸ Տե՛ս Դ. Վարուժան, Երկերի ժողովածու, Եր., «Գասպրինտ», 2004, էջ 446:

⁹ Դ. Վարուժան, Բանաստեղծական երկեր, Անթիլիաս, Տպարան Կիլիկիոյ կաթողիկոսութեան, 1986, էջ 16:

գրքում ամենաքիչը մեկ գործ Դ. Վարուժանինը չէ, այլ նրան վերագրված բանաստեղծություն է:

Փաստորեն ավելի քան յոթանասուն տարվա ընթացքում Հայաստանում և արտերկրում Արտաշես Հարությունյանի բանաստեղծությունը առնվազն հինգ անգամ տպագրվել է որպես Դանիել Վարուժանի բանաստեղծություն: Բարեբախտաբար, գոնե մեկ հրատարակության մեջ, թեկուզ և առանց շփոթությունը արձանագրելու, «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը վերահրատարակվել է հեղինակային ճիշտ պատկանելությամբ: 2016 թ. Երևանում Արքմենիկ Նիկողոսյանի աշխատասիրությամբ լույս է տեսել Ա. Հարությունյանի «Ընտրանի» ժողովածուն, որում ընդգրկվել է «Նոր քնար» ժողովածուի գործերի մեծ մասը, այդ թվում՝ «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը: Բնագիրը (ի դեպ, դասական ուղղագրությամբ) ճշգրտորեն վերարտադրում է 1912 թ. հեղինակային բնագիրը՝ մեկ հատիկ բացառությամբ: Երրորդ տողի վերջին բառը դարձյալ տպագրված է *«եզներուն»*:

Սոյրն եղջերուաց, վագելն՝ ազատ եզներուն¹⁰:

Մինչդեռ «Նոր քնար» (1912) ժողովածուում այդ դիրքում տպագրված է *«եղներուն»*: Ինչպես հիշում ենք, 1908 թ. «Արեւելյան մամուլ» պարբերականում առաջին անգամ լույս տեսած բանաստեղծության մեջ նույնպես տպագրված էր *«եզներուն»*: Կա՛մ դա վրիպակ է եղել, կա՛մ Ա. Հարությունյանը հետագայում բնագիրը խմբագրելիս նախընտրել է այն տարբերակը, որ ճշտորեն համապատասխանում է «Ո տայր ինձ զծուխ ծխանի» սկսվածքով գողթան երգին: «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության ընդհանուր ոգին, իսկ բնագրային արտահայտությամբ՝ հատկապես առաջին տունը սերտորեն կապված են հեթանոսական շրջանի այդ վաղնջական բնագրին: Մասնավորապես հենց այդ երգում է տեղ գտել *«եղանց»* («եղնիկների») հոգնակի բառաձևը, այն էլ՝ «վարգիլ» բառի *«զվագելն»* ձևին առընթեր, որ նույնպես կիրառվել է այդ նշանավոր գողթան երգում. «Ո՛ տայր ինձ, ասէր, զծուխ ծխանի և զառաւօտն նաւասարդի, զվագելն եղանց և զվագելն եղջերուաց»¹¹:

Հայ դիցաբանությունը և բանավոր հնագույն խոսքարվեստը Ա. Հարությունյանի բանաստեղծության և՛ գեղագիտական հիմքն են, և՛ բնագրային ատաղձը: Այդ առնչությունը սկսվում է արդեն վերնագրից, որը Ազաթանգեղոսի պատմության միջոցով նույնպես քաղված է մեր հեթանոսական մշակույթից: Բանաստեղծը նախապես օգտագործել է սկզբնաղբյուրի «Ոսկեմայր» ձևը. «Ոսկեմօր Ոսկեծին դից եւ բագինն իսկ յայս անուն անուանեալ Ոսկեհատ Ոսկեմօր դից»¹²: Հետագայում նա նախընտրել է *«Ոսկիամայր»* տարբերակը, որը,

¹⁰ Ա. Յարութինեան, Ընտրանի, Եր., «Անտարես», 2016, էջ 79:

¹¹ Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, Աղեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87:

¹² Ազաթանգեղայ Պատմութիւն հայոց, Տիդիս, Արագատիպ Մնացական Մարտիրոսեանցի, 1909, էջ 422:

թվում է, ավելի նախնական, անհնչունափոխ ձևն է: Այն իրենց գրվածքներում և բառարաններում շատ հաճախ են օգտագործել հատկապես Վենետիկի Մխիթարյանները: Բանաստեղծության նյութին շատ մոտ «Տօնք Նաւասարդի» աշխատության մեջ Ղևոնդ Ալիշանը գրում է. «Ի՛նչ զարմանալի փոփոխություն է և անման յարմարություն, Աստղկան եւ Անահտայ ոսկեծղի ոսկեձոյլ ոսկիամայր անդրեաց տեղ, փայտեայ խոշոր անշուք պատկեր մը...»¹³: «Ոսկիամայր» ձևը երբեմն հանդիպում է նաև գեղարվեստական գործերում: Այն օգտագործել են նաև արևելահայ հեղինակները, օրինակ՝ Լևոն Մանվելյանը «Տիգրանուհի» չափածո դրամայում.

...Բայց երդում եմ ես,
Որ արժանի է,
Նա պըսակազարդ խընկարկի բոլոր
Մեհեանների մեջ՝ մեր ոսկիամայր
Անահիտի հետ հաւասարապէս¹⁴:

Վերնագրից բացի՝ Ազաթանգեղոսով միջնորդավորված հայ դիցաբանության և հնագույն բանահյուսության էտապրերով է հյուսված նաև ամբողջ բանաստեղծության բնագիրը: Հայոց գլխավոր դիցուհու՝ որպես զգաստության և իմաստության մոր կերպարով, նավասարդյան տոնի՝ ամանորի ծիսական նկարագրությամբ, բամբիռ նվագող և ոգող վիպասանի կերպարով այն Անահիտ դիցուհու ոճավորված օրհներգություն է:

Հայոց իրական և մտավոր պատմությանը հայտնի ամենահին կանացի կերպարի՝ Անահիտ դիցուհու փառաբանությամբ Արտաշես Հարությունյանի բանաստեղծությունը հարազատություն և սերտ առնչություններ ունի նաև իր օրերի հայ գրականության հետ: «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը նվիրելով տիկին Ջապել Եսայանին՝ բանաստեղծը արդիական իմաստ է հաղորդում ազգի մոր և տիկնոջ փառաբանությանը: Ըստ հեղինակի՝ Ջ. Եսայանը իր գրողական և մտավորական նկարագրով, գործունեությամբ ու գրականությամբ Անահիտ դիցուհու միջանկյալ կերպարի ժամանակակից մարմնավորումն է: Այդ առումով, ինչպես նաև Ա. Հարությունյան-Ջ. Եսայան առնչությունների տեսակետից հետաքրքրական է, որ սա նման միակ նվիրումը չէ: «Արեւելյան մամուլ» պարբերականի նույն համարում, որտեղ առաջին անգամ տպագրվել է խնդրո առարկա բանաստեղծությունը, տեղադրվել է նաև Ա. Հարությունյանի «Մոխիր եւ մախր» արձակ գործը, որ դարձյալ ձևավորված է «Տիկին Ջապել Եսայեանին»¹⁵: Այսինքն՝ հանդեսի նույն համարում Արտաշես Հարությունյանն ունի Ջապել Եսայանին ընծայված միանգամից երկու ստեղծագործություն՝ չափածո և արձակ:

¹³ «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1862, թիւ 8, էջ 229:

¹⁴ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1892, թիւ 3, էջ 357:

¹⁵ «Արեւելեան մամուլ», Իզմիր, 1908, թիւ 2, էջ 221:

Շատ ավելի բացահայտ և արդեն ուղղակի բնագրային են առնչությունները դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի հետ: Հատկապես «Նոր քնար» ժողովածուում առկա են մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք թեմատիկայով և պատկերային համակարգով հեթանոսական են: Դրանք տեղ են գտել նույն «Պատկերներ եւ տեսիլներ» շարքում, որտեղ զետեղված է «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը: «Կարմիր երկունք» բանաստեղծությունը գրված է «Վահագնի ծնունդի» մոտիվներով ու ոճերով: Գերակշռողը, սակայն, հայոց աստվածուհիների պաշտամունքն է: Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյանին ձոնված «Ոգեկոչում» բանաստեղծությունը գովք ու երկրպագություն է Նանեին, Աստղիկին, բայց մանավանդ՝ Անահիտին, որի ոգեկոչումը տրամադրությամբ և պատկերներով շատ նման է «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությանը.

Ոսկի դաստակդ երկարէ, ո՛վ Անահիտ,
 Ոսկիամայր, ոսկիածին դիցուհի.
 Առաջնորդէ՛ խօլ քերթողը բոցամիտ՝
 Ըզգաստութեան կածաններէն աշխարհի¹⁶:

20-րդ դարի սկզբի արևմտահայ հեթանոսական գրական շարժման հետ Արտաշես Հարությունյանի պոեզիան ամենաշատը կապված է Անահիտ դիցուհու կերպավորմամբ: Այն էական տեղ է գրավում հատկապես Դանիել Վարուժանի և Սիամանթոյի քնարերգության մեջ: Անահիտ դիցուհու հետաքրքիր հիշատակություն կա Դ. Վարուժանի «Մեռած աստվածներուն» բանաստեղծության մեջ.

Անտառին մեջ, Անահի՛տ,
 Ալ չեմ լըսեր շանդ հայուններն՝ ետևեն
 Նախընտրած գեր երեհդ.
 Կապարճդ հողին տակ կը փրտի. լիճերեն
 Ջուրն իր խըմել կ'երթա եղնիկը անվախ¹⁷:

Այս բանաստեղծությունը առաջին անգամ տպագրվել է Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում 1911 թ.: Նույն տեղում և նույն տարում, ինչպես գիտենք, լույս է տեսել նաև Ա. Հարությունյանի բանաստեղծությունը՝ նվիրված Անահիտ աստվածուհուն: Նույն «Հեթանոս երգեր» ժողովածուում Դ. Վարուժանն ունի նաև «Անահիտ» վերնագրով բանաստեղծություն, որ բովանդակությամբ ավելի մոտ է «Մեռած աստվածներուն» քերթվածին, քան «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությանը: Այն ավելի շատ ողբ է Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի անհետացման, նրա բազմի մոռացման և լքման: Այս գործերը ստեղծվել են 1910-ական թթ.:

Բայց «բանաստեղծական հեթանոսությանը» անցնելու մասին Դ. Վարուժանը մտածում և խոսում էր առնվազն 1908 թվականին՝ այն ժամանակ, երբ

¹⁶ Ա. Յարությունյան, Նոր քնար, էջ 110:

¹⁷ Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 53:

ստեղծվել և առաջին անգամ հրատարակվել է հետագայում իրեն վերագրված «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը: Այդ առումով Արտաշես Հարությունյանը հեթանոսական շարժման ոչ թե մասնակիցը կամ առավել ևս հետևորդն է, այլ նրա նախակարապետը: Դրա գլխավոր առհավատյալն «Ոսկիամայր դիցուհին» է: Բնորոշ է, որ նույն շրջանում Դ. Վարուժանի «հեթանոսացող» քերթությունը նկատում և արձանագրում է գրաքննադատ Արտաշես Հարությունյանը: 1910 թ. նա գրախոսում է նոր լույս տեսած «Ցեղին սիրտը» ժողովածուն և ընդգծում գրքի հասկապես հեթանոսական նշանները. «Դանիել Վարուժան՝ հին դարերէն ու հին ասանդութիւններէն կուգայ մեզի: Պիտի ըսէի թէ՛ ծովերու սրտէն դուրս եկող հրեղէն եղեգի մը փողէն ծնունդ առած առասպելական պատանեկիկ մըն է ան, բոցեղէն մազերով ու արեգակէ աչքերով, որ մեզի կուգայ պատգամել՝ հեթանոս Հայութեան հինաւորց բնագոյներէն, որ տաղերգէ՛լ կուգա մեզի՝ **Ցեղին Սիրտը**: Ողջո՛յն ուրեմն նորաստեղծեալ հեթանոսական ծիրանի հանճարին»¹⁸: «Դանիել Վարուժան եւ իր նոր գիրքը» գրախոսության հեղինակը գրքի գլուխգործոց քերթվածներից առանձնացնում է «**Վահագն** հեթանոս գինովութեամբ հզօր բանաստեղծութիւնը»¹⁹:

Երկու տարի անց հրատարակված «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն լիապես հաստատում է բանաստեղծ ու տեսաբան Արտաշես Հարությունյանի կանխատեսումները: Ավելին՝ 1914 թ. հայտնվում են «Նաւասարդ» և «Մեհեան» հանդեսները: Հեթանոսական շարժման զագաթնակետին ստեղծվում և նույն «Նաւասարդ» տարեգրքում միաժամանակ լույս են տեսնում Նավասարդյան տոներին նվիրված երկու գլուխգործոցներ՝ Սիամանթոյի «Նաւասարդեան աղօթք առ Դիցուհին Անահիտ» և Դ. Վարուժանի «Նաւասարդեան» բանաստեղծությունները: Դրանք ստեղծվել են 1913-1914 թթ., այսինքն՝ մոտ հինգ տարի ուշ, քան Ա. Հարությունյանի «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծությունը, որի հետ երկուսն էլ ունեն գաղափարական, պատկերային և ոճական որոշակի աղերսներ: Ելակետայինը Նավասարդի կամ Ամանորի՝ որպես նոր կյանքի, գոյության կենսական թարմացման խորհրդանիշի ստեղծումն է: Երեք գործերն էլ գրված են հայոց ոգուն ուղղված երկխոսային դիմումի կամ աղոթքի ոճով: Ինչպես և «Հեթանոս երգերում», «Հայկյան հանճարին» հղված բանաստեղծական աղերսանքի կենտրոնում Դ. Վարուժանը դարձյալ դնում է հին աստվածներին՝ անվանապես առանձնացնելով միայն Անահիտին.

Եվ բարձրացուր Անահիտի ծիծերն ի վեր
Բաժակըդ նուռ,
Հետո՛ գոհվող քերթողներուն սիրտին վրա
Լեցո՛ւր, լեցո՛ւր²⁰:

¹⁸ «Չայն Հայրենեաց», Պոլիս, 1910, թիւ 21, մարտի 12-25:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 219:

Ա. Հարությունյանի բանաստեղծությանը շատ ավելի մոտ է Միամանթոյի «Նաւասարդեան աղօթք...»-ը: Երկու քերթվածներն էլ հղացված և ձևավորված են իբրև Անահիտին հղված աղոթքներ: Երկուսն էլ վերնագրում պարունակում են «*ղիցուհի*» բառը («Ոսկիամայր ղիցուհին» և «առ Դիցուհին Անահիտ»): Ա. Հարությունյանի բանաստեղծության առաջին հրատարակության մեջ օգտագործված ազգայնագեղոսյան «Ոսկեմայր» մակդիրը նույնպես կա Միամանթոյի բնագրում.

Եւ ցնծա՛ դուն, ո՛վ Ոսկեմայր, Լուսաւորչի կողերէն,
Ժանտ ոսկոր մը Քեզ կը ծխեն²¹:

Դ. Վարուժանի «Նաւասարդեան» քերթվածում սուկ իբրև գաղափար արտահայտված մի մոտիվ Ա. Հարությունյանի և Միամանթոյի գործերում մարմնավորվել է գողթան երգերի օգնությամբ: Նորօրյա քերթողը ստեղծագործելու ուժ է հայցում Անահիտ ղիցուհուց: «Լսէ՛ ինձի, Հայկեան բամբիռս Գողթան հողէն է ծներ», – ոսկեղեն մայր աստվածուհուն աղերսում է Միամանթոյի հերոսը, իսկ Արտաշես Հարությունյանը վերջին տողով հասկացնում է, որ իր «հետամնաց վիպասան» հերոսի ստեղծածը մի նոր գողթան երգ է («Եւ յավիտեա՛ն հրնչէ նոր երգն այս գողթան»):

Այնուամենայնիվ, քննվող գործերը միանգամայն ինքնատիպ են: Միամանթոն գրել է ազատ բանաստեղծությամբ, երկարաշունչ տողերով ծավալուն ծիսական օրհներգ, իսկ Ա. Հարությունյանը հեթանոսական պոետիկան և ծիսական նյութը տեղավորել է սոնետի եվրոպական ձևի մեջ:

Այսպիսով՝ բանասիրական, բնագրագիտական և գրականագիտական քննությունը միանշանակ ցույց է տալիս, որ Դ. Վարուժանի ակադեմիական եռահատորյակի 2-րդ հատորում և վարուժանյան ուրիշ հրատարակություններում ընդգրկված «Ոսկիամայր ղիցուհին» բանաստեղծության հեղինակը ոչ թե Դանիել Վարուժանն է, այլ Արտաշես Հարությունյանը:

Հարցի պարզաբանումը արդիական նշանակություն ունի ոչ միայն գրահրատարակչական, այլև գրականագիտական առումով: Վերջին տասնամյակում մեծացել է հետաքրքրությունը Դ. Վարուժանի և Ա. Հարությունյանի ստեղծագործության նկատմամբ: Եվ ահա այդ ընթացքում հեղինակային պատկանելության շփոթը ներթափանցել է նաև գրականագիտական աշխատանքների մեջ: «Ոսկիամայր ղիցուհին» բանաստեղծությունը զուգահեռաբար դիտարկվում և վերլուծվում է մերթ որպես վարուժանյան, մերթ որպես հարությունյանական ժառանգություն: Բանաստեղծությունը որպես Դանիել Վարուժանի գործ վերլուծված է Արմինե Ադամյանի «Հին հայոց աստվածներ Վահագնը և Անահիտը Միամանթոյի և Դ. Վարուժանի բանաստեղծություններում» հոդվածում²², Սեյրան Գրիգորյանի «Վահագն Դավթյանի պոեմները» մենագրության

²¹ «Նաւասարդ»: Գրական եւ գեղարուեստական տարեգիրք, Ա, Կ. Պոլիս, Տպագրութիւն Օ. Արզուման, 1914, էջ 6:

²² Տե՛ս «Հայագիտական հանդես», Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան, Եր. , 2014, թիվ 4, էջ 161:

մեջ²³ և «Գողթան երգերը Վահագն Դավթյանի պոեմների պոետիկայում» հոդվածում²⁴:

Նույն բանաստեղծությունը որպես Արտաշես Հարությունյանի գրվածք է քննել Անահիտ Նահապետյանը «Ժողովրդական բանահյուսությունը Արտաշես Հարությունյանի չափածոյի ակունքներում» հոդվածում²⁵: 2023 թ. հունիսին Աննա Սարգսյանը պաշտպանել է «Մտավորականության գեղարվեստական քննության փորձը Ջապել Եսայանի վիպագրության մեջ» (2023) թեկնածուական ատենախոսությունը: Այդ աշխատանքում ևս բանաստեղծությունը մեկնաբանված է որպես Արտաշես Հարությունյանի գրվածք:

Այսուհետև պետք է բացատրել «Ոսկիամայր դիցուհին» բանաստեղծության տպագրությունը Դանիել Վարուժանի որևէ հրատարակության մեջ: Անհրաժեշտ է այն ուսումնասիրել միայն որպես Արտաշես Հարությունյանի ստեղծագործություն:

СЕЙРАН ГРИГОРЯН – История приписания Даниэлю Варужану авторства стихотворения «Золотая мать богиня» Арташеса Арутюняна. – Статья посвящена уточнению авторской принадлежности приписываемого Даниэлю Варужану стихотворения «Золотая мать богиня». В 1986-ом году она вошла во второй том академического трехтомника полного собрания сочинений Даниэля Варужана. Так как автограф этого стихотворения отсутствует, составители научного издания опирались на опубликованный в 1946-ом году в Париже сборник «Новый песенник Арарат». Однако литературные факты показывают, что стихотворение «Золотая мать богиня» принадлежит другому знаменитому западноармянскому писателю – Арташесу Арутюняну, так же убитого во время геноцида армянского народа в 1915-ом году. Арташес Арутюнян опубликовал это стихотворение в 1908-ом году в армянском журнале «Восточная пресса», а в 1911-ом году – в журнале «Анаит». Кстати, стихотворение «Золотая мать богиня» посвящено богине «Анаит». В 1912-ом году оно вошло в сборник Арташеса Арутюняна «Новая лира». Вследствие текстологической ошибки данное стихотворение в печатных и электронных изданиях, в литературоведческих книгах и статьях иногда представляется как произведение Д. Варужана, а иногда как произведение А. Арутюняна.

В статье разясняются возможные причины текстологической путаницы. Рассматриваются идейное содержание и поэтика стихотворения, ее связи с «языческим движением» западноармянской поэзии начала 20-го века. Путем исследования литературоведческих анализов, посвященных тексту стихотворения «Золотая мать богиня» рассматриваются методологические ориентиры дальнейшего научного понимания этого произведения в контексте творчества его подлинного автора – Арташеса Арутюняна. Научная новизна статьи заключается в том, что она показывает пути правильного издания и исследования приписываемого стихотворения.

Ключевые слова: *приписываемое стихотворение, Даниэл Варужан, «Золотая мать богиня», Арташес Арутюнян, язычество, «Новая лира», авторство, песни Гохтана, текстология, Забел Есаян*

²³ Տե՛ս **Ս. Գրիգորյան**, Վահագն Դավթյանի պոեմները, Եր., «Արմավ», 2021, էջ 128-129:


²⁴ Տե՛ս «Գրականագիտական հանդես», Եր., 2021, թիվ 2, էջ 142-143:

²⁵ Տե՛ս Միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու: ՀՀ կրթության, գիտության, մշակույթի և սպորտի նախարարություն, Վանաձորի պետական համալսարան, Եր., «Միսմա» ՍՊԸ, 2020, էջ 304:

SEYRAN GRIGORYAN – *The History of Attribution to Daniel Varuzhan of the Authorship of the Poem “Golden-mother Goddess” by Artashes Harutyunyan.* – The article is devoted to clarifying the authorship of the poem “Golden-mother Goddess” attributed to Daniel Varuzhan. In 1986, it was included in the second volume of the academic three-volume collection of the complete works of Daniel Varuzhan. Since there is no autograph of this poem, the compilers of the scientific publication relied on the collection “Ararat New Songbook”, published in 1946 in Paris. However, literary facts show that the poem “Golden-mother Goddess” belongs to another famous Western Armenian writer - Artashes Harutyunyan, who was also killed during the genocide of the Armenian people in 1915. Artashes Harutyunyan published this poem in 1908 in the Armenian magazine “Eastern Press” and in 1911 in the magazine “Anahit”. By the way, the poem “Golden-mother Goddess” is dedicated to the goddess “Anahit”. In 1912, it was included in Artashes Harutyunyan’s collection “New Lyre”. Due to a textual error, this poem in printed and electronic publications, in literary books, and articles is sometimes presented as the work of D. Varuzhan, and sometimes as the work of A. Harutyunyan. The article explains the possible reasons for the textual confusion. The ideological content and poetics of the poem, its connections with the “pagan movement” of Western Armenian poetry in the early 20th century, are considered. By studying literary analyses devoted to the text of the poem “Golden-mother Goddess”, methodological guidelines for further scientific understanding of this work are considered in the context of the work of its original author, Artashes Harutyunyan. The scientific novelty of the article lies in the fact that it shows the ways of correct publication and research of the attributed poem.

Key words: *attributed poem, Daniel Varuzhan, “Golden-mother Goddess”, Artashes Harutyunyan, paganism, “New Lyre”, authorship, Gokhtan’s songs, textual criticism, Zabel Yesayan*

ՉԱՐԵՆՑԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ ԵՏՉԱՐԵՆՑՅԱՆ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՎԱԶԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ* 
Երևանի պետական համալսարան

Աներկբա է, որ Չարենցի պոեզիան խոր հետք է թողել ինչպես իր օրերի, այնպես էլ հետագա տարիների հայ բանաստեղծության վրա: Չարենցի մահվանից հետո՝ անգամ նրա անվան ու ստեղծագործության արգելանքի տարիներին, հայ բանաստեղծների նոր սերունդը իր գրական ճանապարհին անցավ «Չարենցի հոգևոր հովանու տակ» (Ս. Կապուտիկյան): Այդ և հատկապես հետագա տարիներին, երբ Չարենցի ստեղծագործությունը հասու դարձավ ողջ հանրությանը, ետչարենցյան շրջանի գրականագետների հետ մեր բանաստեղծները նույնպես իրենց էություններում, հոգևածներում բազմիցս մեկնաբանել, արժևորել են մեծ բանաստեղծի ստեղծագործությունը, նրա տեղն ու դերը մեր պոեզիայում: Այդ մասին չէ, սակայն, այս հոդվածը, այլ միայն Չարենցի հետ նրանց բանաստեղծական գրույցի, նրանց բանաստեղծությունների մեջ Չարենցի կերպարին անդրադարձի մասին է, թե ինչպես է Չարենց մարդը և բանաստեղծը կերպավորվել նրանց պոետական խոսքի մեջ, որքանով է տեսանելի որպես կերպար, որպես պատկեր-դիմանկար, ինչպես կերպարվեստի, գեղանկարչության մեջ, արտաքինով ու ներքինով, նաև գործողության մեջ:

Չարենցի մասին, նրան նվիրված բազմաթիվ բանաստեղծություններ են գրվել թե՛ Հայաստանում, թե՛ Միջուրբում: Հոդվածի սահմաններում բնականորեն դրանց անդրադարձը սահմանափակ շրջանակում է: Դիտարկվել են Գևորգ Էմինի «Տեսիլ» (1937, դեկտեմբեր), Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Մեռած պոետին» (1940), Վահագն Դավթյանի «Եղիշե Չարենցի հետ» (1977) և «Պոետական խրախճանք» (1977) բանաստեղծությունները, Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Չարենցի լրատերը» (1988) պոեմը, Դավիթ Հովհաննեսի «REQUIEM AETERNAM Եղիշե Չարենցի հիշատակին» (1997) ությակներով պոեմը և Էդվարդ Միլիտոնյանի «Հրեղեն ասքի մոզր» (2022) ժողովածուն, որոնցում առավել տեսանելի են մեծ բանաստեղծի դիմանկարը, կերպարը, նրա ժամանակի ու ողբերգական կյանքի պատկերը:

* **Վազգեն Գաբրիելյան** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոնի պատվավոր վարիչ **Vazgen Gabrielyan** – доктор филологических наук, профессор, почетный заведующий кафедрой истории и литературной критики современной армянской литературы ЕГУ

Vazgen Gabrielyan - Doctor of Philology, Professor, Honorary Head of the Department of History and Literary Criticism of Modern Armenian Literature at YSU

Էլ. փոստ՝ vazgengabrielyan@ysu.am. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1344-5852>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 20.02.2024

Գրախոսվել է՝ 26.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

Բանաստեղծական այս կերպավորումները, անշուշտ, յուրովի լրացնում են Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության գրականագիտական ուսումնասիրությունների այն պատկառելի ամբողջությունը, որ ստեղծվել է առ այսօր:

Բանալի բառեր – *բանաստեղծություն, շարք-պոեմ, պատկեր, կերպարվեստ, ներկայանակ, դիմանկար, կերպար, խորհուրդ, հեղափոխություն, դրամա, ողբերգություն, բռնապետություն, ռահվիրա, ոճավորում, ինտերտեքստ*

Միանգամայն հասկանալի է, որ ետչարենցյան շուրջ երկու տասնամյակում՝ Չարենցի «բանադրման» ու արգելանքի տարիներին, նրան նվիրված բանաստեղծություններ չէին կարող հրապարակվել: Այն տարիներին, երբ արգելված էր անգամ նրա անվան հիշատակումը: Բայց գիտենք, որ մտավորականների շրջանում, հատկապես գրական նեղ միջավայրում Չարենցը շարունակում էր իր ոգեղեն ներկայությունը, և նոր գրական ասպարեզ իջնող երիտասարդ բանաստեղծների սերունդը ինքն իր մեջ, թաքուն, երբեմն մտերիմների հետ գրույցներում հիացումով, ակնածանքով ու ցավով էր խոսում նրա մասին, ոմանք նույնիսկ բանաստեղծություններ են նվիրել նրան¹, որոնք, սակայն, միայն վաթսունական թվականներից հետո հասու եղան ընթերցողին:

Առաջինը, ըստ գրության ժամանակի, ինձ հայտնի այդ գործերից Գևորգ Էմինի «Տեսիլ» փոքրիկ բանաստեղծությունն է («Ե. Չարենցի թարմ հիշատակին» նվիրումով, թվագրված՝ 1937, դեկտեմբեր): Հուշագրությունից հայտնի է, որ երիտասարդ բանաստեղծ Էմինը վայելել է Չարենցի հետ գրուցելու կամ այլոց հետ Չարենցի ունեցած գրույցները լսելու երջանկությունը, ավելին՝ Չարենցի մահից հետո նրա շատ անտիպների տնօրինումը: Ահա, Չարենցի երրորդ «Մահվան տեսիլ»-ի (Թամանյանի հիշատակին), «Գանգրահեր տղան» չափածո նովել-տեսիլի և «Դեպի լյառն Մասիս» պոեմի հուշումով ու ներշնչանքով Էմինը հղացել է այս փոքրիկ բանաստեղծությունը հենց «Տեսիլ» վերնագրով, որի մեջ իրավ կարելի է տեսնել Չարենցի կերպարը՝ նրա մեծության, հավերժության և նրա նկատմամբ նոր սերնդի վերաբերմունքի դրսևորումը:

*Չգտած վսեմ շիմաքարը այն,
Որ պոետն ինքն էր երազել կյանքում,
Մի երազ տեսավ գանգրահեր տղան,
Եվ երազի մեջ՝ Մասիսը կանգուն,-
Գրված էր վրան՝ «Եղիշե Չարենց,
Բանաստեղծ՝ ծնված Մակու քաղաքում»²:*

¹ «Չարենցի «ներկայությունը» 1937 - 1954 թթ.» հոդվածում ես փորձել եմ տեսնել այդ «ներկայությունը» (տե՛ս «Չարենցյան ընթերցումներ», գիրք 6, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1998, էջ 60 - 81):

² Գևորգ Էմին, Երկերի ժող. երեք հատորով, հ. 2, Եր., 1985, էջ 109:

Մասիսը՝ շիրմաքար: Անշուշտ, լավ պատկեր է, թեև հուշումները չարենցյան են. Աբովյանը նույնպես շիրիմ ու շիրմաքար չունի, բայց Չարենցի պոեմում նա գնում է «դեպի լյառը անհաս ու վեհանիստ»՝ գտնելու այնտեղ «հավերժական հանգիստ»: Շիրիմ ու շիրմաքար ունենալու բանաստեղծի երազանքն ու չունենալու տազնապը փաստագրելով՝ Էմինը հաստատագրում է նրա անմահությունը՝ «մեր լավ գալիքի ոսկեհեռ մանկան» երագ-տեսիլի մեջ նրա շիրմաքարը հենց Մասիսն է՝ վեհանիստ ու հավերժական և «անհաս փառքի ճամփա»:

Չարենցի մասին 1940 թ. գրած իր բանաստեղծությունը **Հրայրա Հովհաննիսյանը** վերնագրել է «Մեռած պոետին», գուցե հենց Չարենցի Վահան Տերյանին նվիրված «Մեռած պոետին» բանաստեղծության վերնագրի հուշումով, որի մեջ Տերյանի անունը նույնպես չկա: Չհիշատակելով Չարենցի անունը բանաստեղծության որևէ տողում՝ Հովհաննիսյանը թերևս «խորամանկել» է՝ խուսափել գրաքննիչների ուշադրությունից. դե, ինքը գրել է ընդհանրապես մահացած պոետի մասին (և ոչ թե բանտում սպանված, անգերեզման նահատակի): Բայց գրաքննիչներն այդքան միամիտ չէին: Հովհաննիսյանի վկայությամբ՝ այդ բանաստեղծությունը չթույլատրվեց տպագրության: Ընթերցողը չէր կարող չհասկանալ, որ այն հենց Չարենցի մասին է, քանի որ Մեծ բանաստեղծի մասին էր, իսկ Չարենցը հալածյալներից ամենամեծն էր: Հովհաննիսյանի վկայությամբ՝ այդ օրերին Հայաստանի խորհրդայնացման 20-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսում, որտեղ մեր երկրի նվաճումների շարքում ներկայացված էր նաև այդ տարիների հայ գրականությունը՝ ամեն տեսակի երկրորդական գրողների լուսանկարներով ու գրքերով, բացակայում էր ամենամեծի վաստակի ցուցադրությունը: Չկար, կարծես չէր եղել: Մա էր եղել երիտասարդ բանաստեղծի հուզումի ու զայրույթի պատճառը, ու ծնվել է ահա այս ձևերգը առ մեծն Չարենց.

*Այնտեղ խրախճանք էր. դռներն էին փակել,
Որ ներս չմտներ քո ստվերն հանկարծ,
Ահեղ շառաչելով քո աստղն էր ընկել,
Հանգել ոտքերի մոտ չնչին մարդկանց³:*

Խրախճանում էին, «ցնծում էին նրանք, իրար բարձր երգում», իսկ նա վտարված էր: Գիտենք՝ այդպես հալածում էին նրան անգամ կենդանության օրերին (միաձայն հեռացրին գրողների միությունից): Հիմա նրանք ցնծում են, հիմա իրենք են տերուտնօրենը հայոց պառնասի: Բայց իզուր: Նա՝ Մեծը, որ հեռացված, «ստվեր դարձած», «շրջում է անտուն», կրկին վերադառնալու է, ավելի մեծ ու հզոր, որովհետև՝

³ **Հրայրա Հովհաննիսյան**, Բանաստեղծություններ երկու գրքով, գիրք առաջին, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1971, էջ 60:

*Նրանք մտել էին այն սրահները ճոխ,
Բսկ քո դիմաց լո՛ւյս էր շուշանաթույր:
Բսկ քո դիմաց փայլով արևոտ ու չքնաղ
Ճանապարհներն էին ո՞ղջ աշխարհի.
Դու գնդանից ելած՝ քայլում էիր դանդաղ
Դեպի գագաթնե՛րը քո մեծ դարի:*

Հավելենք նաև նախորդիվ մի տող՝ նա քայլում էր «Էպիկական դեմքով, ճակատով պերճ» պատկերը, և ամբողջական կդառնա մի տպավորիչ դիմանկար՝ ներքին ու արտաքին հայտանիշներով, արժանի գունային պատկերագրման: Ահա. ետևում «սրահները ճոխ», «գնդանը» (բանտը), դիմացը՝ «լույսը շուշանաթույր», «արևոտ ու չքնաղ ճանապարհներ» և «դեպի գագաթները» (ըստ նկարիչի ընկալման) դանդաղ քայլող բանաստեղծը՝ «Էպիկական դեմքով ու ճակատով պերճ»:

Չարենցի «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելի հուշումով՝ երիտասարդ բանաստեղծ **Վահագն Դավթյանը** 1943 թ. գրում է.

*Սրբում եմ փոշին բոլոր քարերի,
Բայց ոչ մի քարի անունդ չկա...
Այս տիեզերքում դու շիրիմ չունես,
Դու մի տիեզերք՝ շոայլ ու հսկա:*

Բանաստեղծությունը չի պահպանվել, բայց այս քառատողը տասնամյակներ հետո անգիր հիշում էր (նաև տպագրել է) Դավթյանի համակուրսեցի Հրանտ Թամրազյանը: Ասում էր՝ հենց լսարանում այն կարդացել է Վահագնի տետրում, նույնիսկ թանաքի գույնն էր հիշում՝ կարմիր (1943 թվականն էր, Դավթյանը նոր էր վերադարձել ռազմաճակատից և ուսանող էր համալսարանում)⁴:

Այն, որ Դավթյանը տիեզերական չափանիշներով է գնահատում Չարենցին, իր հիացումի առաջին դրսևորումն է: Հետագայում՝ տասնամյակներ անց, նա բազմիցս լրջորեն, գիտնական-գրականագետի հայացքով վերլուծել, մեկնաբանել, գնահատել, արժեքավորել է Չարենցի ստեղծագործությունները («Ոգի ու տարերք», «Վերջին մատյանը» և այլ հոդվածներ), բայց իր հոդվածներում ու զանազան ելույթներում Չարենցի գնահատությունների մասին չէ, որ ուզում եմ խոսել, այլ **բանաստեղծ Դավթյանի՝ Չարենցի հետ բանաստեղծական** գրույցի, Չարենցի կերպարի, դիմանկարի կերտման, Չարենցի հետ իր հոգեկան առնչակցության: Հիշված քառատողում արդեն իսկ երիտասարդ բանաստեղծի փնտրտուքի, չգտնելու տագնապի, գտնելու հույսի հուզական հուշումներ կան,

⁴ Տե՛ս **Հրանտ Թամրազյան**, Հուշերիս հետ, Եր., «Նաիրի» հրատ., 2002, էջ 227:

մեղադրանք անհայտ հասցեով և ելքի իր լուծումը՝ «Դու մի տիեզերք՝ շոայլ ու հսկա»: Այն թվականներին այս բանաստեղծությունը, իհարկե, չէին տպագրի: Բայց հետագա տասնամյակներում էլ Դավթյանն այն չի տպագրել (կորցրել է, թե՛ այն իրեն չի բավարարել), սակայն այդ հղացումը ինչ-որ առումով հիմք է ծառայել, որ 1977-ին գրի «**Եղիշե Չարենցի հետ**» բանաստեղծությունը⁵:

*Եվ քեզ ոտից գլուխ անգիր ու գոց արած
Թափառել է անքուն պատանությունն իմ որք
Ու որոնել է քեզ, կոպերի տակ առած
Մահվան մի սև տեսիլ ու արեգակ մի բորբ:
... Մի գանգրահեր տղա շիրիմների մեջ հին
Քո շիրիմն է փնտրում ու չի գտնում սակայն...
Ու կանչում է նրան հարդագողի ուղին,
Ու կանչում է, կանչում կապույտն անեզրական...*

Խորացումները, ինչպես նկատելի են, Չարենցին «ոտից գլուխ անգիր» անելը, նրանով ամբողջովին լցվելն է, Չարենցի մահով՝ «պատանությունն իմ որք» որակումը, նրա (եությունը, մեծությունը) և ոչ հատկապես շիրիմի որոնումը («Որոնել է քեզ»), «հորը» որոնող «որբի» աչքերով, որի մեջ Չարենցի և՛ մահվան տեսիլն է, և՛ բորբ արեգակը, և՛ երագանքը՝ «հարդագողի ուղին», անեզր կապույտը երկնքի:

Կա նաև փոխհատուցումը իր անգտնում որոնումի. կա Չարենցի տեսիլ-դիմանկարը, որը պատկերանում է բանաստեղծի մտքերի պաստառին.

*Առասպել էս ահա ու անսկիզբ լեզենդ,
Նաիրեցի մի բիրտ ու բարբարոս մի խալդ,
Հազարամյա թախիծ, հազարամյա մի տենդ
Եվ արշալույս էս հիր, և արշալույս էս ալ:*

Եվ ողբերգական ավարտը կյանքի՝ կրկին լեզենդ դառնալուց առաջ.

*Վերջին երգը գրած պատին քո սև խուղի,
Նորից լեզենդ դարձար ու առասպել դարձար
Ու բռնեցիր նորից Հարդագողի ուղին:*

Բնութագրումները՝ որպես դիմանկարի գույներ, վավերական են, չարենցյան վկայումներ. հիշենք՝ «Մեր լեզուն բիրտ է ու բարբարոս» («Մեր լեզուն»), «Գրկեց ինձ թախիծն հնամյա» («Չարենց-Նամե»), «Քո բոլոր գալիք արշալույսներում» («Մումա»), «Որ կարդային խուղիս որմին» («Ավ. Իսահակյանին»), «Ու

⁵ Վ. Դավթյան, Կապույտ գիրք, Եր., 1978, էջ 100:

կնայենք Հարդագողի ճանապարհին» («Հարդագողի ճամփորդները») և այլն:

Նույն՝ 1977 թվականին Դավթյանը չարենցյան մեկ այլ տեսիլ էլ է պատկերագրել, բանաստեղծի մի ուրիշ՝ խմբային դիմանկար, որ վերնագրել է «**Պոետական խրախճանք**»⁶: Բնաբանը Չարենցի «Ars poetica» շարքի 6-րդ՝ («Ես վախենում եմ...») բանաստեղծության մի տողն է՝ «...Ահա կգա Բողիկերը, կերևա Էդգար Պոն...»: Չարենցի տագնապը, «սարսափով» սպասումը, թե նրանք (ու դեռ՝ Վեռլենը) կեսգիշերային ժամին կրկին կայցելեն իրեն, «աշնան ու թախիծի» երգերով կպարուրեն իրեն, Դավթյանի տեսիլում այլ շարունակություն է ստանում:

Երբ իր (Չարենցի) «անքնության մուժը» դառնում է «դեղին մորմոք», «դեղին թախիծ», ու «Բողիկերը չեկավ, չերևաց Պոն...», «Չարենցն ինքը ելավ մթնաշաղից»:

Ապա՝

*Ֆայտոն նստեց,
Անցավ Երևանով խաղաղ,
Հետո՝ Նորքի այգում՝ դուդուկի տակ,
Ամենամեծ աստղը իբրև բաժակ առավ
Ու գինու պես խմեց թախիծը տաք:*

(Այս պատկերները վավերական հիմքեր ունեն՝ ըստ հուշագրողների և Չարենցի բանաստեղծությունների):

Իր «տաք թախիծը» փարատելը՝, թե՞ լիարժեք դարձնելու ցանկությամբ Չարենցն ինքն է ձայնում, «հեռու-հեռվից» կանչում Վարուժանին, Եսենինին ու Լորկային՝ իրեն հարազատ բանաստեղծների հոգիներին: Երեք հոգեկից ու ճակատագրով նման բանաստեղծների՝ երեսունմեկամյա Դանիել Վարուժանին, որ սպանվեց 1915-ին արքորի ճանապարհին, ու անհայտ է նրա գերեզմանը, երեսունամյա Սերգեյ Եսենինին, որ ինքնասպան եղավ՝ չհաշտվելով իրականության հետ, երեսունութամյա Գարսիա Լորկային, որ 1936-ին գնդակահարվեց բռնապետ Ֆրանկոյի հանձնարարությամբ, ու անհայտ է նրա գերեզմանը: «Եկան նրանք, եկան գունատ ու լուռ»: Ու երբ հնչում է թառի երգը, Լորկան վերցնում է իր կիթառը (բանաստեղծ ու դրամատուրգ Լորկան նաև երգահան էր ու երաժիշտ):

*Եվ մեղեդին ծորաց նման արտասուքի,
- Երբ մահանամ, թաղեք կիթառիս հետ...
Վարուժանը շոյեց սպիներն իր քունքի,
Ու խենթացավ նորից Չարենցը խենթ...
... Եսենինը թեքել շեկ գլուխը ուսին
Ու թախծում էր, ինչպես հասկը արտում...*

⁶ Նույն տեղում, էջ 87:

Եվ «խենթացած» Չարենցը Բուդդայի պես չոքել, հայացքը երկնքին հառած՝ քարքարում է. «Ուրիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան...»:

Վերջին գոհ լինելու նրա խնդրանքը երկնքից ներքնինները պիտի կատարեն շուտով, իսկ մինչ այդ՝ երկինքը՝ «պատասխանում է» խորհրդանշաններով, որ բանաստեղծության վերջին երկու տողի պատկերն է.

*Բարձրանում էր դանդաղ մի վիրավոր լուսին,
Որ տրտմորեն թառի Նորքի բարդուն...*

Լորկայից մեկ տարի հետո Չարենցը մի ուրիշ բռապետի գոհն էր դառնալու բանտի հիվանդանոցում: Եվ Վարուժանի ու Լորկայի նման անհայտ էր մնալու նրա գերեզմանատեղին:

Չորս մեծանուն նահատակների այս յուրօրինակ «պոետական խրախճանքը» բովանդակային վերլուծության բազմաշերտ խորքեր ունի, բայց այն ես դիտարկում եմ որպես Չարենցի տպավորիչ մի դիմանկար՝ գործողության մեջ՝ տեսանելի ու զգայական, «հպարտ ու լուռ» նահատակների խմբային մի գեղանկար, նկարիչի ու ռեժիսորի համար անթերի, պատրաստի մի տեքստ՝ բոլոր հուշումներով: Ահա՛ Լորկան կիթառի լարերն է շոյում, մեղեդին ծորում է արտասուքի նման, իսկ Վարուժանը՝ քունքի սպինները (հրացանի՛, թե՛ սրի հետքը), Եսենինը՝ շեկ գլուխը ուսին թեքած, իսկ Չարենցը՝ Բուդդայի պես չոքած՝ առ երկինք խոսքեր է հղում: Եվ Նորքի այգի, Նորքի բարդի, երկնքում դանդաղ բարձրացող վիրավոր լուսին: Եվ Թախիծը՝ մեծատառով, նրանց դեմքին ու շուրջը: Եվ լուռ բողոքը հանճարասպան բռնապետությունների դեմ:

1960 - 80-ական և հետագա թվականներին, երբ Չարենցը կրկին լիաբուռն մտնում է մեր կյանք՝ իր բազմահատոր գրքերով ու անտիպներով, իր մասին գրված բազմաթիվ ուսումնասիրություններով և հուշերով, բնական է՝ բանաստեղծական անդրադարձները նրա կերպարին դառնում են հաճախակի, նրա դիմանկարը հարստանում է նոր գույներով:

1988-ին լույս է տեսնում **Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Չարենցի լապտերը»** քննարկական պոեմը: Այն կեսգիշերային մի գրույց է բանաստեղծի «ոգու հետ» նրա շնչով ու ներշնչումով, նրա ժամանակի ու ողբերգական ճակատագրի, նրա վիթխարի մեծության նկատմամբ Հովհաննիսյանի ու իր սերնդի սիրո ու խոնարհումի մասին: Հնգամաս այս պոեմի բոլոր մասերը սկսվում են «Օ՛, ռահվիրա մեր մեծ...» տողով, և սա պոեմի ատաղձն է ու ընդհանրացումը: Ռահվիրա և մեծ: Բառարանային հստակ բացատրությամբ՝ ռահվիրան ճանապարհի բացող, հարթողն է, սկզբնավորող, հիմնադրողը, ինչո՞ւ չէ՛ նաև առաջնորդը: (Մեկ տասնամյակ հետո Չարենցի մասին Հրանտ Մաթևոսյանը պիտի գրեր. «Երանի այն գորագնդին, որի հետախույզն ինքն էր», «Երանի այն գորագնդին, որի գլուխն ինքն էր», «Բախտավորություն է աշխատել այս լեզվի մեջ, որ Չարենցն է արթնացրել»)⁷:

⁷ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Սպիտակ թղթի առաջ, Եր., 2004, էջ 88-89:

Հովհաննիսյանի այս գրույցը Չարենցի ոգու հետ, պարզ է, երկխոսություն չէ, այլ դիմումնային մենախոսություն, որի մեջ, սակայն, Չարենցի կյանքի ողբերգական ավարտի ու ետջարենցյան մեր կյանքի արձանագրումը դառնում է պատասխանը այն ենթադրյալ հարցերի, որոնք կան այդ մենախոսություն-խոստովանության մեջ, որը ոչ միայն իրենն է, այլև չարենցապաշտ իր սերնդինը: Ասում է՝ **մեզ** համար «դու միշտ կայիր իբրև սրբապատկեր», դու մեզ հետ էիր գիշերները, իսկ

*Ցերեկները միշտ լուռ հանգչելով
Մեր բարձի տակ իբրև կենաց մատյան,
Որի սուրբ էջերից հառնում էիր
Փշե պսակի տակ աղավաղված
Քո ճակատի գրով անագորույն,
Քո ճակատով գունատ, մագաղաթյա⁸:*

Համեմատությունը հստակ հասցե ունի («սրբապատկեր», «փշե պսակ», «գունատ ճակատ»), պատկերը խորիմաստ է ու նկարելի, իսկ պատմությունը հստակ ցուցում ունի՝ ետջարենցյան տարիների խստագույն բռնությունները. վախի ու սարսափի «մռայլ ու թեն» օրեր, գրադարաններից հանված են Չարենցի գրքերը, սակայն չարենցապաշտ ընթերցողը նրա գրքերը խնամքով թաքցնում է ցերեկները «իբրև կենաց մատյան»՝ գիշերները վայելելու սպասումով: Իսկ ընդհանրական գեղարվեստական պատկերով՝ այն օրերում՝ «Ինչպես մեռնող աստղի ուղին դժվար // Հեռանում էր շողը քո լապտերի», բայց և՛ «Լույսի շառավիղն այդ կանչում էր մեզ», և կար հավատը, թե նորից «Քո աշխարհն է փովելու մեր դեմ»⁹: Պոեմի վերջին հինգերորդ մասը ներկայում ու ապագայում Չարենցի արդիականության ու առաջնորդության հաստատագրումն է: Քանի որ, ասում է հեղինակը, «Քո հերկը խոր // սև ցելերի վրա հայոց երգի // դեռ մնում է բերրի» և «հունդերը քո // ուռճանում են գալիք բերքի տենչով»: Չարենցի ստեղծագործություններից մեզ ծանոթ խոհերի, բառապատկերների, դարձվածների վարպետորեն ներմուծումը պոեմի տեքստում առավել տեսանելի են դարձնում բանաստեղծի կերպարը, անձը, դիմապատկերը: Հիշենք՝ անցյալի ու ապագայի գուգահեռումները «Գիրք ճանապարհի»-ում, խոհերն ու պատգամները ներկաներին «Էպիկական լուսաբաց»-ում, ապագայի պարմանիների ու երգասանների հետ՝ «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքում և գրեթե ինտերտեքստային արտահայտությունները այս պոեմում, ինչպես «մռայլ ու թեն» օրեր, «մեռնող աստղի» ուղի, «բայց նա կգա, պոետն այն մեծ», «որ կարոտներ ուներ, երազ ու վիշտ», «Երևանում ահա կրկին գարուն», «զամանակի աշուն», «չնչին քար է նետված արեգակին», «լեզուն քո բար-

⁸ Հրաչյա Հովհաննիսյան, Ընտիր երկեր, հ.1, Եր., 1989, էջ 580:

⁹ Նույն տեղում:

բարոս, բիրտ ու ճկուն», «գագաթը այն վեհանիստ», «ճաշակելու ես այնտեղ հանգիստ հավերժական» և այլն: Եվ թերևս որպես ամփոփում փորձենք տեսնել երևակայական պատկերը որպես պոեմի գաղափարի ընդհանրացում. մեծ բանաստեղծը որպես Ռահվիրա՝ ճանապարհի բացող ու առաջնորդ, քայլում է՝ ձեռքին «անշեշ լապտեր», որ «վառվում է անյուղ ու անպատրույզ», որ լույս է հեղում օր ցերեկով, որովհետև վառվել է բոցից արեգական: Ետևում հայոց անցյալն է լուսավորում, առջևում՝ ապագան: «Այքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույզը հեծած», - այդպես էր տեսնում իր սլացքի պատկերը ինքը՝ Չարենցը, «Գիրք ճանապարհի»-ում:

Չգիտեմ՝ Չարենցի տեսլապատկերում իր շիրիմին այցի եկած չարենցապաշտ «գանգրահեր տղայի» ժամանակը երբ է գալու, բայց ահա Չարենցի մահվանից ուղիղ վաթսուն տարի հետո արդեն «բանաստեղծ դարձած» մի գանգրահեր տղա՝ **Դավիթ Հովհաննեսը**, փնտրում ու «գտնում է» նրա «անհայտ շիրիմը»:

Քո գերեզմանը եղավ - մի անհայտ շիրիմ,
Բայց բանաստեղծ դարձած քո գանգրահեր տղան
այս տողերում իր համբույրն է դրոշմում
ամեն հայի սրտին, ուր քո շիրիմն եղավ...¹⁰

Նաև՝ Չարենցի «հոգուն մտերիմ» մյուս բոլոր նահատակ - անշիրիմների: «Պետք չէ ցանկալ նրանց այլ շիրիմ, քանզի մեր սրտերում գտան հավերժական հանգիստ»: Չարենցի մեծության ու անմահության իր մեկնությունն է՝ մեր սրտերում է նա և հավերժ: Եվ այս **մեր** - ի սահմաններն են՝ «մի ո՞ղջ Երկիր Հայաստան»: Դավիթ Հովհաննեսի՝ Չարենցի հետ ու նրա մասին գրույց-մտորումների ութատող բանաստեղծությունների ընդարձակ շարքը, որ հեղինակն իրավամբ պոեմ է անվանել, գրվեց և լույս տեսավ 1997 թվականին:

Պոեմի խորագիրը՝ «REQUIEM AETERNAM ՉԱՐԵՆՑԻ ՀԻՇՄԱՍՄԻՆ (պոեմ ութատողերով)», արդեն հուշում է հղացման սկզբնաղբյուրի մասին: Ընդհանուր հենց այդ վերնագիրն ունի Չարենցի՝ Կոմիտասին նվիրված ընդարձակ պոեմը՝ գրված Երևանում նրա հուղարկավորման և հաջորդ օրերին: Չարենցը Կոմիտասին, Հովհաննեսը Չարենցին հղած իրենց ռեքվիեմներում երկու մեծ հանճարների ողբերգական կյանքի ու գործի դրվագներով, նրանց վրթխարի մեծության ընդգծումներով, «վերադարձի մահերգ» են հնչեցնում: Ութատողերից մեկում Չարենցի՝ Կոմիտասին բնութագրող՝ «Հայրենի երգն էս դու մեր // Վերադարձած հայրենիք»¹¹ երկտողը նույնությամբ, առանց չակերտների, որպես ինտերտեքստ, Հովհաննեսն ուղղում է հենց Չարենցին (635)՝ կարծես ասելով՝ «Չքոյսդ ի քոյոց քեզ մատուցանեմ» և ընդգծելով մեծերի գուգակշիռն ու «վերա-

¹⁰ **Դավիթ Հովհաննես**, Բանաստեղծություններ (1964-2015), Եր., «Արևիկ» հրատ., 2015, էջ 633: Այս գրքից հաջորդ մեջբերումների հղումները կտրվեն անմիջաբար, միայն էջը:

¹¹ **Ե. Չարենց**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 30:

դարձի» իմաստը: Չարենցի՝ վերադարձի: «Հայրենիք, ուր տառապեց» նրա «Ուզին, - ու եղավ միշտ միայնակ, // Ուր հալածվեց նա ձեռամբ մեր «փառապանձ» հայրերի՝ որպես վսեմ աքսորյալ...» (635): Հուշումը Չարենցի «Զվարթ գիտություն» բանաստեղծության սկզբում եղած գրառումն է. «...և այսպես, ահա, ես...-մենակ ու հալածական՝ պոետ աքսորյալ սեփական հայրենիքում՝ հերկի եզերքին հայրենական երգի՝ ամայացած դաժանագույն եռանդով սեփական նախարարների և պետերի...»¹²:

Հիրավի, պոետ է բանաստեղծությունների այս շարքը, որովհետև ունի սկիզբ, ընթացք ու ավարտ և իր կյանքի ընթացքով կերպավորված հերոս՝ որոշակի միջավայրում: Դրվագ առ դրվագ, կյանքի ընթացքին հետամուտ, Չարենցին ուղղված թե՛ նրա մասին իր բնութագրության ութատողի սահմանում Դ. Հովհաննեսը բացում է պոետի հերոսի կերպարի մի հատկանիշ, նրա կյանքի մի հատված, նրա էության մի բնորոշ հայտանիշ: Պոետը սկսում է «Բանաստեղծի ծնունդը» ութատողով, որտեղ ընդգծվում է հանճարի ծննդյան աստվածային միջամտության («քմայք աստվածային խաղի») և ցեղային գեների դարավոր նախապատրաստության պայմանը, «մինչև Աբգար աղա» («Եվ դարեր հետո Պոետ արարել»): Ապա մանկության, պատանեկության, դեգերումի՝ Կարսից Երևան ու մեծ աշխարհ անցած օրերի, ստեղծագործական սևեռումի պահերի, հոգեկան տագնապների, հալածանքի ու կյանքի ողբերգական ավարտի ընթացքն է և վերջում, որպես ընդհանրացում, երկու էպիտաֆիա՝ տապանագիր, որն ավարտում է այն նույն խոսքով, որ դրել է պոետի սկզբում որպես բնաբան «Նա մեծ էր ավելի, քան եղավ...» (Թումանյանի մասին Չարենցի հայտնի քառատողից): Եվ ամբողջ պոետը (68 ութատող) այս բնութագրության հաստատումն է: Թումանյանի մասին Չարենցի խոսքը նույնությամբ Հովհաննեսը կրկին վերաուղղում է Չարենցին: Երկու հանճարներ, որ արդեն իսկ մեծ էին իրենց տվածով, բայց ավելի մեծ էին, որովհետև չհասցրին տալ այն ամենը, որ կարող էին, եթե... «Դեռ ի՛նչ գանձեր – անհուն, անծիր – պիտի հանես դու աշխարհ, // Եթե անդու կյանքիդ վրա անդուտ գիշեր չչոքի»¹³, - գրում էր Չարենցը դեռ 1933-ին իր մի ռուբայինում: Երկու հանճարների մասին իր մի ութատողում Հովհաննեսը մի նրբերանգ է հավելում: Սկսելով Չարենցի՝ դարձյալ Թումանյանին բնութագրող մի դիստիքոսով՝ որոշ փոփոխություն է կատարում ինտերտեքստում.

*Կա Մեծարենց, կա Տերյան և բազում ուրիշ պոետներ կան,
և՛ Թումանյանն է գուցե Արարատը մեր նոր քերթության... (596)*

Չարենցի՝ «Բայց Թումանյանն է անհաս Արարատը» հաստատական, աներկբա բնութագրմանը Դավիթ Հովհաննեսը համամիտ է, բայց հավելման ցանկություն ունի.

¹² Նույն տեղում, էջ 236 :

¹³ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1968, էջ 412:

*Բայց դարիս ճակատին պիտի Չարենց անունը դրոշմվի
որպես թե՛ հզոր և թե՛ զոհ – զի ուրիշ բանաստեղծ ոչ մի
չգորեց կրքով ամեհի - այդքան ամբոխներ խելագար,
և ոչ ոք չգոհեց ամեն ինչ - հենց նույն ամբոխին, էլած գահ:
- Կարծես թե նշեց իր կյանքով սկիզբն ու վախճանը դարի,
և գրեց տողն իր արյունով... - Սրանով է նա վիթխարի (596):*

Կրկին Չարենցը բնութագրվում է իր իսկ խոսքով: «Սրանով է ահա նա վիթխարի»¹⁴, -ասում է Չարենցը մի ուրիշ հանճարի՝ Պուշկինի մասին «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծության մեջ: Չարենցի տեքստերից հիշատակված օրինակները բացառիկ չեն այս պոետում: Բազմաթիվ են նրա բանաստեղծություններից ու պոեմներից քաղված բնաբանները, տողեր ու արտահայտություններ, որոնք ինքնին ինքնաբնութագրիչներ են և, անշուշտ, նպաստում են Չարենցի կերպարի ամբողջացմանը: Հիշենք միայն մի քանի օրինակ. «զոհ եղերական ու անբասիր» («Մահվան տեսիլ»), «գորշ մանկություն» («Մանկություն»), «Ետևում թողած Կարսը, Կարսի այգին ու հայրենական երկինքը մով» («Տաղ անձնական»), «Ու չդավեցիր թեև քո քնարին» («Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս...»), «հանգիստ հավերժական» («Դեպի լյառն Մասիս») և այլն:

Պոեմի կառուցվածքի, ոճի, պատկերային համակարգի քննությունը չէ իմ ինդիքը, այլ միայն Չարենցի դիմանկարի, մարդու և բանաստեղծի կերպարի բնութագրիչների դիտարկումը: Չարենցի կերպարն այս պոետում ամբողջանում է նրա դրամատիկ կյանքի բազմաթիվ դրվագների վերհիշումներով, առանձին ստեղծագործությունների մեկնություններով, որ ընդարձակ քննության նյութ է, ուստի պիտի բավարարվեմ միայն մի քանի ութատողերի դիտարկումով:

Այսպես, Չարենցի ընտանեկան մի հին լուսանկարի մեջ Դ. Հովհաննեսը տեսնում է (թե՛ զգում) «դեռ գիմնագիստի համագգեստով» բանաստեղծին՝ «հայացքն ըմբոստ, կուրծքը դուրս ցցած: - // Պատրաստ մեծ գործի, արձձե գնդակի, // խաչ էլնելու և խաչից իջնելու ցած...», իսկ «Նրա կողքին ծնողներն են, եղբայրներ, քույրեր, // որ չգիտեն, թե՛ այդ վտիտ մարմնում - // աշխարհին անտես – ի՛նչ հուր է վառվում, // և ի՛նչ աստված է ճակատն իր համբուրել» (596): Եվ խորհում է նաև՝ իսկ ինքը՝ «այս դեռահասը գիտե՞ արդյոք, - // որ մեզ պիտի տա կարոտախոտ ու լաց, և՛ ողբերգություն, և՛ սրտի դող...» (597):

Ահա մի ուրիշ տեսիլային պատկեր՝ «Homo Sapiens»-ի հուշումներով. «Ես տեսնում եմ պարզ: - Մի գյուղաքաղաք և մի ճանապարհ, // որ քաղաքային այգի է տանում, // ուր սպասում է մի Արա մանուկ // յուր Նուարդին, - որ չի՛ իմանում դեռ, // թե՛ ո՛ւմ է մերժում այդպես անտարբեր՝ նվիրել սիրտն իր...» (599): Ահա նաև՝ «Գավառական քնեած հարահորանջ քաղաք: // Գավառական

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 119:

արև: Գավառական փոշի: // ... Եվ հանկարծ մեկը, ձայնով մոռելանդ, // զիշատիչ քիթը խրած օդի մեջ - // նետում է ոսկյա իր տողերը պերճ,- // և ոգեկոչում՝ Պուշկին, Գյոթե, Դա՛նտ» (600): Չարենց բանաստեղծի ու մարդու մի այլ բնութագիր. «Քանի՞ պոետ կար իր մեջ: -Ինչպե՞ս էին մեկտեղվում որպես տարբեր գետերից առաջացած մի տարերք... // Եվ քանի՞ մարդ կար իր մեջ: -Ըստ պատկերի ու տեղվույն // մերթ՝ Մոհանդաս մի Գանդի, և մերթ՝ անմիտ մի Չարենց, // որ ընկնում էր պղտորված - մինչ աստիճանն ըստորին, // և ծառանում նույն պահին - ընդդեմ Ոգու մահացման...» (607): Եվ այս բազմադիմությանը որպես լրացում ահա մի ուրիշ ութատող.

*Ապրեց իր կյանքը որպես տրագիկոմիկ մի պիես,
Որպես էպոս ինքնարար, որպես մի ֆարս, մի արկած... - Մերթ՝
պատանի մի դևիկ, ձեռքին «Homo Sapiens»,
մերթ՝ Սոմայի տրուբադուր, մերթ՝ մի ասպետ սիրարքած,
մերթ՝ կամավոր հայրենյաց - Մեռած Քաղաքը մտած,
մերթ՝ մի դենդի տեղական, հագին մի գորշ մակինտոշ, մերթ՝
խոհուն այր պետական, մերթ՝ բանաստեղծ մի կինտո:
- Եվ մնացին միշտ անհաշտ՝ նրա մեջ Դև ու Աստված (620):*

Որպես ամփոփում հիշենք ռեքվիեմի մյուս էպիտաֆիան, որ հեղինակը գրում է բանաստեղծի չունեցած գերեզմանին («Եվ չունեցավ նա գերեզման»), պարզապես Հայոց հողին, որն ամփոփում է նրա սիրտը: Ասում է՝ «Անցորդ, սիրիր այս հողը» (երկիրը, հայրենիքը), ասում է անցորդներին՝ ներկա ու գալիք, ասում է՝ սիրի՛ր, որովհետև՝

*Այն սիրուն է թաղված այստեղ,
որ եղավ իր վառվող օրերում - թմրկահար, մարտիկ և բանաստեղծ,
որ իր խենթ օրերի նման - եղավ փոթորիկ ու սամու...
... իսկ երբ հրդեհը հանդարտվեց,- և այրված մեր երկրի վրա
նստեց մոխի ըր սուկումի - չմարե՛ց կրակը նրա, -
և Ոգին, մոխրի տակ անթեղված - հրդեհեց առանց մնացորդ
ի՛ր իսկ մարմինը ողջակեզ... - Միրիր այս հողը, անցո՛րդ (636):*

Էդվարդ Միլիտոնյանի «Հրեղեն ասքի մոզր» խորագրով բանաստեղծություններն ժողովածուն, որ լույս տեսավ 2022 թ., իր չորս շարքերով ըստ էության նույնպես քնարական մի պոետ է, Չարենցի կյանքի ողբերգական պատմությունը՝ այն օրերի, միջավայրի դրվագային, բնորոշ կողմերի համադրությամբ: Այդ բանաստեղծությունները, առանձին կամ շարքերով, գրվել են տարիների ընթացքում, տեղ են գտել նրա գրեթե բոլոր գրքերում և այսօր նորերի հետ հավաք-

վել են այս ժողովածուի մեջ: Դրանք, հեղինակի խոսքով, իր «տուրքն են աշխարհի մեծագույն բանաստեղծներից մեկին»: Դրանք Չարենցի նկատմամբ Միլիտոնյանի հիացումի, սիրո, ցավի դրսևորումներն են՝ գնահատանքի զուգահեռով: Այդ ամենի մասին ես չեմ խոսելու, իմ խնդիրը, կրկնում եմ, միայն դրանց մեջ Չարենցի կերպարի դիտարկումն է, որը, ինձ թվում է, նաև հեղինակի առաջադիր նպատակն է եղել: Դեռ տարիներ առաջ (1979 թ.) գրած բանաստեղծություններից մեկում Միլիտոնյանն ասում է.

*Քո երգերը կուռ ու նվիրական
Պատմեցին ոգու և ցեղի մասին,
Եվ ինչպես կյանքդ՝ պատմությունն էլ մեր՝
Թվում է տեսիլք ու անիրական¹⁵:*

Ահա այդ «տեսիլք ու անիրական» թվացող կյանքի առանձին էջերի ու դրվագների ցուցադրությամբ ու մեկնությամբ՝ այս գրքում Միլիտոնյանը յուրովի կերպավորում է Չարենցին ու նրա ժամանակը՝ սևեռելով իր հայացքը հատկապես 1930-ական թվականների վրա, երբ «սիրտ էին խոցում «հակա» և «հանուն» բառերի տեգով», երբ «Մպանդ էր վերուստ լուռ կանխորոշված և դահիճն՝ անտես, // Որ կույր խաղի մեջ կասկածեն իրար որդի ու ծնող, // Եվ ահը տանի նրանց մատնության շեմերը այնպես, / Որ չտարբերվեն Հիսուս ու Հուդա, մատնիչ ու խաչվող» («Ապրեց նկարը», էջ 11), «Վախը մարդկային ծնում է դահիճ, ծնում է տիրան» («Երեսնական թվեր», էջ 18), «Ի կատար ածված հրամաններից, // Մահ է լերդացել և արյան ցատում, // Հարցաքննության ճիզվիտ ձևերից // Ահա սարսում են մարդ ու անասուն» («Բանաստեղծություն», էջ 25): Չարենցի կյանքի այս տարիների, նրա կրած տառապանքների և ողբերգական վախճանի վրա է Միլիտոնյանի սևեռումը գրքի հատկապես «Բանաստեղծի վերջին աշունը» և «Չարենցի վերջին գիշերը» շարքերում: Մի ինքնատիպ գրական հնարանք է գտել Միլիտոնյանը Չարենցի ժամանակը ներկայացնելու համար: «Բանաստեղծի վերջին աշունը» շարքի բանաստեղծությունների տակ, ինչպես այսօր սոցցանցերում, զետեղում է, ինչպես ինքն է ասում, «սոցցանցային մեկնաբանությունների նմանակություններ՝ մեջբերված երեսնական թվականների մատնագիրներից, բանաստեղծի մասին կարծիքներից և ասված ու չասված խոսքերից», որոնք այնքա՛ն իրական ու տպավորիչ են դարձնում ժամանակի պատկերը: Եվ այդ արձագանքողները, ինչպես հենց այսօր, առավելապես տգետ–ֆանատներ են, կա՛մ ծախս–քծնողներ, կամ վախկոտ ու նախանձոտ գրող–քննադատներ: Կան, իհարկե, նաև բանաստեղծին պաշտպանող, արժևորող հայտնի դեմքեր: Այսպես, օրինակ՝ «Աստղը» բանաստեղծության տակ Չապել Եսայանի խոսքն է. «Թերևս մեզանից ոմանց անունները անցնեն գալիք սերունդներին միայն այն պատճառով, որ Չարենցի արժեքով մեկի հանդեպ եղած են արդար կամ

¹⁵ **Էդվարդ Միլիտոնյան**, Հրեղեն ասքի մոզը, Եր., 2022, էջ 9 (այսուհետ հղումները անմիջաբար):

անարդար» (39): Իսկ ինչ-որ բանվոր Պողոս հենց Եսայանի խոսքին է պատասխանում. «Դու էիր պակաս մեզ դաս տաս, արևմուտքի շպիտն, դու էլ կբռնես նրա ճամփեն»: Կամ՝ «Պետությունն ու բանաստեղծը» բանաստեղծության տակ Հրաչյա Քոչարի «մեկնաբանությունն» է. «Չարենցը մի քար է, ընկած խորհրդային պոեզիայի ճանապարհին» (36): Կամ՝ Ազատ Վշտունու արձագանքը. «Մակայն ինչպես է, որ նա այժմ ազատ նստել է իր տանը և աշխատում է: Չարենցը նացիոնալիստ գրող է» (56): Եվ, ավա՛ր, իրական է (ինչպես այսօր), որ այդ «ֆեյքոդները», «կարծիք» հայտնողները առավելապես տգետ ու ծախու մարդիկ են կամ կեղծ անուններ՝ Հրձիգ Արամ, Հեքիմ Ասո, Քյաբարչի Մխո, Սև Մկո, Աթեիստ Սադայել, Մարքսիստ Հակո, Աշուղ Դարչո և այլն:

«Բանաստեղծի վերջին աշունը» և «Չարենցի վերջին գիշերը» շարքերում պատկերված կյանքը իրապես մի մղձավանջ է, «միստերիա գեհենական» (33): Ահա «Լուկա» բանաստեղծությունը.

*Ջարդուխուրդ մարմին,
Հիշոց ջղաձիգ,
Կտա լոկ մորֆին
Մի պահ մոռացիկ:
Ձառանցանքն էլ չի
Փրկում քեզ քեզնից,
Ցավ է հիշել ճիշտ
Ո՞վ էս, որտեղի՞ց:
Երազ իրական՝
Չարքի զույգ ականջ,*

*Իրար ի՛նչ նման՝
Մի գեշ մղձավանջ:
Պրկվում է, զարկվում
Մարմինը պատին,
Թող թափվի արյուն,
Հոգին թող պայթի:
Ո՞վ կհորինի
Շեշտակի մի մահ,
Կամ մի քիչ մորֆին
Ցնդելու համար (40):*

Այս շարքում Չարենցի կերպարն ամբողջանում է «Բանաստեղծն ու պաշտոնյաները», «Պետությունն ու բանաստեղծը», «Բանաստեղծն ու ընթերցողը», «Պոետն ու առաջնորդը» և այլ կերպ վերնագրված հարաբերությունների գուգահեռում՝ ոգեշունչ կյանքի օրերից մինչև հալածանքի ու բանտի օրեր: Մի ամբողջ կյանք՝ վերջին աշնան մղձավանջի համապատկերում: Իսկ «Չարենցի վերջին գիշերը» շարքը այդ մղձավանջի թանձրացումն է, բանաստեղծի ցավի ու ըմբոստացման վերջին ճիչն ու հանգչելը և «զարմանալի» հարությունը:

*Նրա հայհոյանքը՝ թունդ հայերեն,
Պատռում է գիշերվա կտավը կոշտ,
Պատերին գրված արյան բառերով
Դուրս է հորդում ցավը որոտընդոստ:
... Ջարդոտվում, ծովում են ոսկորները,
Մորֆի : Ճիչն է նրա՝ մինչև առաստաղը հասնող... (74)*

Տառապանքը ծանր է ավելի, երբ մտածում է, որ խաբված է, որ «Հեղափոխությունը խժժում է իր որդիներին», և հավատն է ոտնատակ ու ցեխ, որովհետև «երգել է, փառաբանել վայրի ուժը ամբոխների և կամքը ղեկավարի, նախրյան բախտը կապել օրերին կարմիր», իսկ ընկերները բանտում են կամ արդեն գնդակահարված... Եվ հիմա՝

... Ընկերներին հասած գնդակներից
Ծակոտկեն է հոգին և մարմինը՝ ծվատ:
... «Հեյ նեղճակատ կինտո», - գոչում է նա նորից...
... Եվ չի պաղատում խիղճ, և չի պաղատում գուլթ... (75)

Եվ ահա տառապանքների վերջին ակորդը՝ խոնջացած մարմին և մահ: Այնուհետև հավերժությունն է....

Բանտախուց:
Ճնդոված կավի մի կտոր,
որ մարմին է դեռ:
Ամեն ինչի վրա քրքջացող
սարկաստիկ, մեծադորդ քիթ,
որի ստվերը խոնավ պատին
գիյոտինի տապար է հիշեցնում:
Հայհոյանքից չորացած բերան,
որից երբևէ ոսկեդրամի պես հատած
շողշողուն բառեր են ընկել ուխտատեղի ջրավազանի մեջ:
Շապիկ:
Ասես ցանկության ծառին ագուցած ծվեն:
Ձեռք՝ ջղաձիգ, վերից թափահարվող,
ներքևում պղտոր ջուր (շնաձկներով լի):
Նան մի կղզյակ՝
վրան երկաթագիր «հայրենիք» գրած,
ուր ինչ-որ նախրցիք (գիրկապ անող)
գաղտնագողի մատնագրեր են շարում շամփուրին,
որպես խոզի արյունոտ մսակտոր:
Ձիասայլակով հաց էին բերել Երևանի բանտ:
Ձիասայլակով նրա դին տարան
հավերժության հացի խանութ (72):

Ավելի քան տեսանելի պատկեր: Դիմանկար՝ հետնապատկերի բնութագրիչ մանրամասներով, բովանդակային լրացումներով: Բոլոր բառերն ու պատկերները, խորհրդանշային թե ոչ, որոշակի պատմություն են հուշում, մեկնության

խորքային հնարավորություն են տալիս: Չարենցի դին տարան անհայտ ուղղությամբ: Առ այսօր նրա անհայտ գերեզմանի խնդիրը Միլիտոնյանը «լուծում» է յուրովի՝ «... նրա դին տարան հավերժության հացի խանութ»: Որպես «հա՞ց հանապազոր», թե՛ «այս է մարմին իմ, առեք և կերեք» հուշումներով: Եվ որպես «հավերժության հաց»: Եռակի խորհրդանշային այս վերջնատողին հավելենք 2021 թվակիր «Պոետ» վերնագրով բանաստեղծության մեջ հեղինակի այն համոզումը, թե «...նա է տերն այս խանութի // Ով անվարձ է իր հոգին մատուցում, // Հրաշք հանգի հետ անկշիռ նյութի // Եվ բույրով հացի...» (81): Նաև «Էպիտաֆիա» (անգերեզման Չարենցին և Մանդելշտամին) բանաստեղծության այն եզրահանգումը, թե «Նրանց պետք չէ տապանաքար, // Երկրագունդն է վայել նրանց» (80): Այն իրողությամբ, որ Եղիշե Չարենցի հիշատակին նվիրված առաջին բանաստեղծությունը գրվել է 1937, վերջինները՝ 2022 թթ., միանգամայն համոզիչ է հնչում Միլիտոնյանի այն հավաստիացումը, թե «Սրանով չի ավարտվում Չարենցապատումը»: Անշուշտ՝ ոչ միայն իր: Դեռ գալու են նոր բանաստեղծներ՝ «ապագայի երգասանները», և Չարենցը նրանց հետ է լինելու՝ որպես հոգևոր առաջնորդ, և նրանք նոր երգեր են նվիրելու «ընդմիջ տ մեծ ու սիրելի» բանաստեղծին, որ կրում է «պսակը // դափնե // և // փշե // միաժամանակ»...

ВАЗГЕН ГАБРИЕЛЯН – Портрет Чаренца в постчаренцевской армянской поэзии. –

Бесспорно, поэзия Чаренца оставила глубокий след как в армянской поэзии его времени, так и в последующие годы. После смерти Чаренца, даже во время запрета его имени и произведений, новое поколение армянских поэтов проходило свой литературный путь «под духовным покровительством Чаренца» (С. Капутикян). И в те и особенно в последующие годы, когда творчество Чаренца стало достоянием широкой публики, в своих выступлениях и статьях наши поэты совместно с литературоведами постчаренцевского периода неоднократно комментировали и оценивали творчество великого поэта, его место и роль в нашей поэзии. Однако эта статья не об этом, а только об их поэтической беседе с Чаренцем, обращении к образу Чаренца в стихах, о том, как преобразовывался Чаренц-человек и поэт в их поэтической речи, как характер, как образ-портрет, как картина в живописи - внешне и внутренне, а также в действии.

Как в Армении, так и в Диаспоре были написаны многие стихи посвященные Чаренцу. В рамках статьи их упоминание, естественно, ограничено. Были наблюдаемы стихи Геворга Эмина «Видение» (1937, декабрь), Рачия Ованнисяна «Мертвый поэт» (1940), Ваагна Давтяна «С Егише Чаренцем» (1977) и «Поэтический пир» (1977), поэма Рачия Ованнисяна «Фонарь Чаренца» (1988 г.), поэма с триолетами Давида Ованнеса «REQUIEM AETERNAM памяти Егише Чаренца» (1997 г.) и сборник Эдуарда Милитоняна «Кудесник огненного сказания» (2022 г.), в которых более видны портрет великого поэта, его образ, образ его времени и трагической жизни.

Эти поэтические образы, безусловно, по-своему дополняют созданный к настоящему времени серьезную литературоведческую совокупность про творчество.

Ключевые слова: стихотворение, цикл стихов, образ, изобразительное искусство, палитра, портрет, персонаж, смысл, революция, драма, трагедия, диктатура, основоположник, стилизация, интертекст

VAZGEN GABRIELIAN – *Portrait of Charents in post-Charents Armenian poetry.* – It is undeniable that the poetry of Charents left a deep mark both on the Armenian poetry of his day and the following years. After the death of Charents, even during the period of ban on his name and works, the new generation of Armenian poets passed their literary path “under the spiritual auspices of Charents” (S. Kaputikyan). In those and especially in the following years, when Charents’ work became accessible to the public at large, in their speeches and articles our poets, together with literary critics of the post-Charents era, repeatedly commented and valued the great poet’s work, his place and role in our poetry. The article is not about that portrayal in general, it focuses on their poetic conversations with Charents, references to the image of Charents in their poems, how Charents-the man and the poet was transformed in their poetic speech, to what extent it is visible as a character, as character-portrait, as if as a painting in fine art - both externally and internally, also in action.

Many poems dedicated to Charents were written both in Armenia and in the Diaspora.

Within the limits of the article, their reference is naturally limited. The poems of Gevorg Emin “Vision” (1937, December), Hrachya Hovhannisyan’s “To the Dead Poet” (1940), Vahagn Davtyan’s “With Yeghishe Charents” (1977) and “Poetic Feast” (1977), Hrachya Hovhannisyan’s “Charents’ Lantern” (1988), are considered, as well as Davit Hovhannes’s triolet poem “REQUIEM AETERNAM In Memory of Yeghishe Charents” (1997), and Edward Militonyan’s collection “The Wizard of Fiery Legend” (2022), in which the great poet’s portrait, image, and the image of his time and tragic life are most visible.

These poetic images certainly complement, in their own way, the respectable set of literary studies of Yeghishe Charents work that has been created up to now.

Key words: *poem, series-poem, image, fine art, palette, portrait, character, meaning, revolution, drama, tragedy, dictatorship, pioneer, stylization, intertext*

«Մպանված աղավնին» վիպակը լույս է տեսել 1998 թ., բայց նրա մտահղացումը շուրջ տասը տարի զբաղեցրել է վիպասանին: 1906-ին Նար-Դոսն այդ վիպակը վերածեց դրամայի, և երբ 1908 թ. այն բեմադրվեց, քննադատությունն ակնհայտ նմանություններ նկատեց «Մպանված աղավնին» և Ա. Չեխովի «Ճայր» դրամաների միջև: Հեղինակը ստիպված եղավ «Тифлисский листок» թերթի խմբագրությանը գրած մի նամակում անդրադառնալու այս խնդրին՝ արձանագրելով, որ իր պիեսի նյութն ինքը վերցրել է ոչ թե Չեխովից, այլ հենց իր իսկ վիպակից¹: Ինչ խոսք, ուղղակի փաստեր չկան՝ անվերապահորեն հաստատելու այս երկու գործերի ծագումնաբանական կապը, սակայն, մյուս կողմից, դրանց սյուժետային և գաղափարական ակնհայտ նմանությունները, խորհրդանշական վերնագրերի առնչակցությունը վկայում են որոշակի ազդեցության մասին, որը միանգամայն օրինաչափ երեվոյթ է գրական գործընթացում: Բավական է նաև նշել, որ Չեխովի «Ճայր» առաջին անգամ բեմադրվել է 1896-ին, այսինքն՝ Նար-Դոսի վիպակի տպագրությունից տասներկու տարի առաջ, և չեխովյան պիեսը չէր կարող ուղղակի կամ միջնորդավորված ազդեցություն չունենալ ինչպես վերնագրի ընտրության, այնպես էլ նախնական մտահղացման վրա: Մյուս կողմից, վիպակը թատերական երկի վերածելը նույնպես տուրք էր չեխովյան դրամային՝ հասարակական կարծիքի և գաղափարների ձևավորման վրա թատրոնի մեծագույն ներգործության հաշվառմամբ: Այս իմաստով բոլորովին անհիմն է թվում Գ. Հովհաննիսյանի այն պնդումը, թե «նուրբություն կլինեք խոսել Չեխովի դրամայի անմիջական ազդեցության մասին», և իբր այդ երկու երկերի «գաղափարա-գեղարվեստական ընդհանրության գաղտնիքը ժամանակի ամենացավոտ հարցերից մեկի հանդեպ Չեխովի և Նար-Դոսի ցուցաբերած վերաբերմունքի մեջ է»² միայն:

Վեպը պիեսի վերածելու փորձերը հաճախ բացասաբար են ընդունվել գրողների և քննադատության կողմից. դա վերաբերում է հատկապես 19-րդ դարի առաջին տասնամյակներին, երբ դրամատիկական խաղացանկի սակավության պատճառով թատերական գործիչները ստիպված էին ձեռնամուխ լինել արձակ նշանավոր երկերի բեմականացմանը: «Վիպակը դրամայի կամ դրաման վիպակի վերածնելը հակառակ է ստեղծագործության օրենքների մասին բոլոր հասկացություններին...»³, - գրում էր Վ. Բելինսկին՝ նկատի ունենալով գրական սեռերի կառուցվածքային լրջագույն տարբերությունները և այդպիսի փոխանցումներում հեղինակային մտահղացման անխուսափելի աղճատումները: Պատմողական տեքստի դրամատիզացումը («թարգմանությունը» մի սեռից մյուսին), «դրա հակառակորդների կարծիքով, հղի է բնօրինակ

¹ Տե՛ս ԳԱԹ, Նար-Դոսի ֆոնդ:

² Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 4, Եր., 1972, էջ 272:

³ Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге // Собр. соч. в 13 т., т. 6, М., 1955, с. 76.

գրքի այս կամ այն տիպի պարզեցմամբ՝ ֆաբուլայի հարթեցմամբ, երկրորդական գծերի և գործող անձանց դուրսնումամբ: Ավելին, դրամատիզացումը անհաղորդ է պատմողական աղբյուրի ձայնին՝ նկարագրություններին, հեղինակի դատողություններին, գործող անձանց ներքին մենախոսություններին, կամ էլ կոպտորեն և միագծորեն դրանք «խցկում է» երկխոսությունների մեջ, այսինքն՝ անտեսում է հեղինակային տեքստի ոճական առանձնահատկությունները»⁴:

Սակայն ժամանակի հետ վեպից դրամա փոխանցումները դարձան սովորական և ընդունելի, 19-րդ դարի վերջին քառորդում՝ նույնիսկ խրախուսելի ու մոդայիկ, և արձակի «բեմականացումը, որին թերահավատորեն էին վերաբերվում Վ. Բելինսկին և Մ. Գորկին, ազդեցություն և հեղինակություն ձեռք բերեց»⁵:

Դրամատիզացման այդպիսի փորձեր արվեցին ոչ միայն թատերական գործիչների, այլև հենց իրենց՝ վեպերի հեղինակների կողմից: Սեփական արձակը պիեսի վերածեցին Ալեքսանդր Դյումա որդին («Կամելիազարդ տիկինը»), Էմիլ Զոլան («Թերեզ Ռաքեն»), Միխայիլ Բուլգակովը («Տուրքինների օրերը»՝ «Սպիտակ գվարդիա» վեպի հիման վրա), Վ. Ռասպուտինը («Ապրիլ և հիշիլ») և այլք: Ընդունված է կարծել, որ բնօրինակ տեքստի հեղինակի կողմից կատարված սեռային փոխաձևումները պակաս խնդրահարույց են, և դրանք «կարելի է համարել կանոնիկ, սկզբնական տեքստում առկա հեղինակային մտահղացումն առավել ամբողջականորեն արտացոլող»⁶, այնինչ մեկ այլ գրողի կողմից կատարված փոխակերպման դեպքում հաճախ տեղի են ունենում նաև գաղափարական և բնագրային լուրջ տեղաշարժեր: Այս պնդումը կարելի է ճիշտ համարել թերևս միայն երկի գաղափարական շեշտադրումների փոփոխության առումով, քանի որ սեփական երկը դրամայի վերածելիս հեղինակը, անշուշտ, պետք է փորձի պահպանել երկի հիմնական գաղափարը: Սակայն միջսեռային փոխակերպումը անպայմանորեն ենթադրում է նաև ստեղծագործության այլ շերտերի ձևափոխումներ, որոնցից չի կարող զերծ մնալ անգամ միևնույն հեղինակը: Բացի գաղափարական հնարավոր տեղաշարժերից՝ փոփոխություններ են տեղի ունենում նաև տեքստի կառուցվածքային տարբեր մակարդակներում՝ ֆաբուլային, կոմպոզիցիոն-սյուժետային, նարատիվ, լեզվական և այլն: Ֆրանսիացի գրականագետ Ժ. Ժենետը նկատում է, որ «միմեսիսը բնութագրվում է առավելագույն տեղեկատվությամբ և տեղեկություն հաղորդողի նվազագույն ներկայությամբ, իսկ դիեգեսիսը՝ հակառակ հարաբերությամբ»⁷:

⁴ Скореход Н. Как инсценировать прозу, СПб., 2010, с. 145.

⁵ Хализев В. Е. Инсценировка // Литературный энциклопедический словарь, М., 1987, с. 127.

⁶ Лантух М. С., Селютин Е. А. Специфика трансфера художественного текста из эпоса в драму (на примере пьесы В. Сигарева «Алексей Каренин») // Вестник Челябинского государственного университета, 2023, №2 (472), с. 110.

⁷ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры, в 2-х томах, Том 1-2, М., 1998, с. 185.

նկատի ունենալով դրամայի և վեպի կառուցվածքային լրջագույն տարբերությունները⁸: Ըստ Ռ. Ուելլեքի և Օ. Ուորրենի՝ դրամատիկական խոսույթը ենթադրում է երկխոսություն, գործողություն և վարքագիծ, այն դեպքում, երբ վիպական ժանրերը հենվում են մտքի և զգացմունքի ներքին աշխարհի բացահայտման վրա⁹:

Բնութագրելով թատերական ներկայացումը՝ Ռ. Բարտը գրում է. «Ի՞նչ է թատրոնը: Դա յուրօրինակ կիբեռնետիկ մեքենա է: Ոչ աշխատանքային վիճակում մեքենան թաքցված է վարագույրի հետևում, բայց հենց որ վարագույրը բացվում է, այն սկսում է հաղորդագրությունների մի ամբողջ շարք ուղարկել մեր հասցեին: ...Յուրաքանչյուր պահի դուք տեղեկատվություն եք ստանում միաժամանակ վեց-յոթ աղբյուրից (դեկորացիաներ, կոստյումներ, լուսավորություն, դերասանների դասավորություն, նրանց ժեստերը, շարժումները): Մեր առջև, այսպիսով, իսկական տեղեկատվական բազմաձայնություն է, որում էլ հենց թատերականության ֆենոմենն է...»¹⁰: Այդ բազմաձայնությունը դրսևորվում է նաև պատումի տեսանկյան փոփոխությամբ, և վեպը դրամայի վերածողը պետք է հաշվի առնի այս բոլոր առանձնահատկությունները:

Այս առումով հետաքրքիր է դիտարկել, թե տեքստային ինչ տեղաշարժեր են տեղի ունեցել Նար-Դոսի երկի ժանրասեռային ձևափոխման արդյունքում:

«Նար-Դոսի ամբողջ ուժը երկխոսությունների մեջ է և դյուրավ կարելի է նրա երկերը դրամայի վերածել»¹¹, - գրում է Ա. Տերտերյանը: Մակայն վիպական կառույցում երկխոսությունների առատությունն ինքնին դրամատիկականի փոխակերպման հաջողության գրավական չէ, քանի որ միջսեռային անցումը բավական բարդ գործընթաց է, և նմանատիպ փոխակերպման ժամանակ, ինչպես պնդում է դրամայի տեսաբան Բ. Կոստեյանեցը, տեղի են ունենում բնօրինակ տեքստի ոչ միայն ձևական, այլև բովանդակային փոփոխություններ¹²:

Դիտարկենք այդ փոփոխություններից կարևորագույնները:

Տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) փոփոխություններ: «Սպանված աղավինին» վիպակի ժամանակային ընդգրկումը շատ ավելի լայն է՝ գրեթե մեկ տարի, այնինչ պիեսում գործողությունները զգալիորեն խտացված են և տեղի են ունենում ընդամենը երկու շաբաթվա ընթացքում, հետևաբար՝ շատ ավելի արագ ընթացք ունեն: Տարածական ընդգրկումը նույնպես լուրջ փոփոխություններ է կրել, ինչը պայմանավորված է բեմի հնարավորություններով և դրա-

⁸ Դեռևս Պլատոնը և Արիստոտելը *միմեսիս* էին անվանում ուղղակի նմանակումը, որը բնորոշ է դրամատիկական երկերին, և *դիեգեսիս* պատումը, որի միջոցով ձևավորվում է էպիկական պոեզիան:

⁹ Տե՛ս Ռ. Ուելլեք, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 331:

¹⁰ **Բարտ Ք.** Литература и значение // **Барт Р.**, Избранные работы, М., 1974, с. 276.

¹¹ **Ա. Տերտերյան**, Երկեր, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1980, էջ 119:

¹² Տե՛ս **Костелянец Б. О.** Драматическая активность // Театр, 1979, № 5, էջ 59-64:

մատիկական ժամանակի սղությանը: Այսպես, վիպակի դեպքերը տեղի են ունենում ամենատարբեր վայրերում՝ Մարգարյանի տանը կամ պաշտոնավայրում, ճաշարանում, փողոցում, Սաղումյանի բնակարանում, Սիսակյանի վարձու կացարանում և այլուր: Պիեսում դեպքերը կենտրոնացված են ընդամենը երեք վայրում՝ Մարգարյանի տանը, որտեղ տեղի է ունենում գործողությունների զգալի մասը, Սաղումյանի տանը և զբոսայգում: Ժամանակի կրճատման նպատակով նույն տեղում և ժամանակում են կատարվում հաճախ այնպիսի դեպքեր, որոնք վիպակում ցրված են տարբեր վայրերում: Տարածաժամանակային նման խտացումների արդյունքում վիպակի համեմատ շատ ավելի թերի է ներկայացված հերոսների գործողությունների հոգեբանական շարժառիթների զարգացման տրամաբանությունը:

Էական փոփոխություններ են կատարվել նաև *կոմպոզիցիոն-սյուժետային* մակարդակում, որը ենթադրում է դրվագների որոշակի դասավորություն, դրանց ձևավորում: Վիպակի շատ դրվագներ պիեսից դուրս են մղվել, երբեմն ներմուծվել են նորերը: Այսպես, վիպակում Սիսակյանի պատմությունը հասարակական այգում իր և Մառայի հանդիպման մասին պիեսում փոխարինվել է առանձին արարվածով (երրորդ արարված), որտեղ հանդիսատեսը հնարավորություն է ստանում սեփական աչքով տեսնելու այդ հանդիպման մանրամասները, սակայն Սիսակյանի կրած տագնապները Մառայի վարքագծի պատճառով բոլորովին դուրս են մնացել տեքստից: Հանդիսատեսը չի կարող որսալ հոգեբանական այն վիճակը, որի մեջ գտնվում են հերոսներն այդ դրվագում: Բոլորովին նոր, վիպակում լիովին բացակայող սյուժետային գիծ է Բադինյանի տանը Թուսյանի և Մառայի պատահական հանդիպման տեսարանը, որը, մեր կարծիքով, արհեստականություն է հաղորդում գործողություններին: Վերջին չորրորդ արարվածում, որտեղ պատկերված են բացառապես Մարգարյանի տանը տեղի ունեցող դեպքեր, խտացված են վիպակի մի շարք դրվագներ՝ Գարեգինի խոստովանությունը Միքայելին, որ կինն իրեն մղում է սպանության, Թուսյանի կրկին հայտնվելը Մարգարյանի տանը և փախուստի պատրաստվելը, Մառայի ներխուժելը Մարգարյանի տուն վրեժխնդրության նպատակով, Միքայելի գրույցը Մառային հետ և, վերջապես, տխուր հանգուցալուծումը: Սյուժետային լրջագույն փոփոխություն է նաև Մառայի մահվան փոխարեն նրա խելագարության տեսարանով պիեսն ավարտելը, որը լիովին նոր լուծում է հաղորդում գեղարվեստական կառույցին:

Սակայն վեպ-դրամա անցումներում ամենալուրջ կորուստը թերևս կրում է *պատմողական (նարատիվ) մակարդակը*, որն արձակ երկի կառուցվածքային գլխավոր բաղադրիչն է: Ըստ Ռ. Բարտի՝ պատմողական երկի սյուժետային կաղապարը կարելի է առանց լրջագույն վնասների «թարգմանել» մեկ այլ արվեստի լեզվի, ասենք՝ կինոնկարի կամ թատերական ներկայացման, սակայն «նրանում անթարգմանելի է մնում միայն այն, ինչը պատկանում է վերջին»

բուն պատմողական մակարդակին. այսպես, պատումի նշանները վեպից փոխադրել կինոֆիլմ հնարավոր է միայն մեծ դժվարությամբ, քանի որ կինոն միայն բացառիկ դեպքերում է ճանաչում անձնական ձևաչափ»¹³: Միայն է կարծել, թե դրամատիկական ռեմարկները որոշ չափով իրենց վրա են վերցնում այդ գործառնությունը, քանի որ դրանք զուտ տեղեկատվական արժեք ունեն և գուրկ են հուզական-հոգեբանական լիցքից:

Պատումի մակարդակի «փոխանցման» այդպիսի փորձեր կատարվում են՝ դրամա ներմուծելով պատմողին՝ իբրև գործող անձի, որն էլ իր վրա է վերցնում հեղինակային ձայնի «հնչեցման» գործառնությունը: Սակայն այս հնարքը, որը երբեմն կիրառվում է ժանրային նման փոխաձևումներում, կարելի է համարել խիստ հնացած (դրա ակունքները գտնվում են հին հունական թատրոնի երգչախմբի դերում) և ոչ այնքան ընդունելի: Պատճառն այն է, որ այս դեպքում պատմողը մյուս բոլոր գործող անձանց նկատմամբ գտնվում է գոյաբանական այլ հարթությունում, և դրանք գործնականում գրեթե երբեք չեն հատվում. պատմողը իրականում լիարժեք գործող անձ էլ չէ և մուտք չունի դրամայի տարածաժամանակային տիրույթ: Մա ներկայացման մեջ առաջացնում է երկշերտություն, որն ըստ էության հակասում է դրամատուրգիայի օրենքներին: «Մպանված աղավնին» պիեսի դեպքում այս խնդիրը, կարելի է ասել, չէր կարող ծագել անգամ, քանի որ վիպակի պատումը տարվում է ոչ թե գործողություններից դուրս գտնվող դիտող հեղինակի, այլ գլխավոր հերոսներից մեկի կողմից, որը պիեսում հեշտությամբ վերածվել է գործող անձի:

Սակայն հենց այն հանգամանքը, որ պատմողը դարձել է մյուս կերպարներին ինչ-որ առումով համարժեք գործող անձ և կորցրել իր արտոնյալ դիրքը, հանգեցրել է բնօրինակ տեքստի *գաղափարական տեսանկյան փոփոխության*: Ինչպես նկատում է Բ. Ուսպենսկին, պատմողական երկերի մեծ մասում «գաղափարական գնահատականը ստեղծագործության մեջ տրվում է որևէ **մեկ** (գերիշխող) տեսանկյունից: Այդ միակ տեսակյունը իրեն է ենթարկում մնացած բոլորը... այն իմաստով, որ եթե այդ երկում առկա է որևէ այլ տեսանկյուն, որը չի համընկնում դրան, օրինակ, այս կամ այն երևույթի գնահատականը որևէ գործող անձի տեսանկյունից, ապա այդպիսի գնահատականի բուն փաստն իր հերթին գնահատվում է այդ հիմնական տեսանկյունից»¹⁴: «Մպանված աղավնին» վիպակում դիտողը, գնահատողը և միաժամանակ պատմողը Մարգարյանն է, և նրա գաղափարական տեսանկյունը առաջնային է, իսկ մյուս բոլոր կերպարների պատմությունները գալիս հատվում են դրան: Եվ բնական է, որ այս տիպի երկերում գերիշխող տեսանկյունը որոշակի ուղենիշ է ընթերցողական ընկալման համար, այնինչ այլ է իրավիճակը դրամայում, որտեղ առկա է տեսանկյունների բազմաձայնություն, և դիտողը (ընթերցողը) պետք է փորձի

¹³ **Барт Р.** Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму, М., 2000, с. 229.

¹⁴ **Успенский Б. А.** Семиотика искусства, М., 1995, с. 19.

որսալ այն գլխավոր «ձայնը», որն առավել համահունչ է հեղինակի գաղափարական տեսանկյանը, պետք է որոշի՝ որ հերոսին վստահի: Ըստ էության, սա խնդիր է, որը կրկին պետք է լուծի ինքը՝ հեղինակը՝ մեկնաբանման մեծ ընտրություն չթողնելով ընթերցողին:

Լեզվական մակարդակում նույնպես գրողը կատարել է էական փոփոխություններ՝ ձգտելով անհատականացնել գործող անձանց խոսքը, դինամիզմ և արագություն հաղորդել դրանց, սեղմել ծավալուն երկխոսությունները: Տեքստ են մուտք գործել խոսակցական, բարբառային տարրեր՝ հավանաբար երկխոսություններն ավելի կենդանի ու աշխույժ դարձնելու նպատակով: Ահա պիեսի սկիզբը.

«ԹՈՒՍՅԱՆ.– Ադա, մի ճրագ վառի, է՛, գատ չեմ տեսնում:

ԹԱԹՈՍ.– Էսա վառում եմ:

ԹՈՒՍՅԱՆ.– Գիդում չեմ, հմի սհաթի քա՞նին ա:

ԹԱԹՈՍ.– Սըհաթ չունեմ: Տասը կըլի»¹⁵:

Նման խոսակցական ոճը, որը լիովին խորթ է վիպակին, մերթընդմերթ ներխուժում է դրամայի հյուսվածք՝ տարբերակելով նաև հերոսների սոցիալական կարգավիճակը: Ավելին, Թուսյանը պիեսում նաև տեսականորեն հիմնավորում է, թե ինչու է այդ լեզվով խոսում Մարգարյանի սպասավորի հետ.

«ԹՈՒՍՅԱՆ.– Ծառայի հետ չպետք է խոսես այդպես: Ա՛յ, ես, տեսնում ես. նրա հետ խոսում եմ մինչև անգամ իրենց գյուղական լեզվով»¹⁶:

Լեզվական մակարդակի մյուս կարևոր փոփոխությունն այն է, որ պատմողի գործառույթը բաշխվում է հաճախ այլ հերոսների վրա և ձեռք բերում տարբեր նրբերանգներ: Կարելի է համեմատել հետևյալ հատվածները.

Վիպակում՝ «Գարեգինը անուշեղենի փաթեթը դրեց պատի երկայնքով զինվորների պես շարված աթոռներից մեկի վրա, վերարկուն ու գլխարկը հանեց դրեց հարևան աթոռի վրա, մեքենայաբար շտկեց մազերն ու փողկապը և հրավիրեց ինձ, որ հետևեմ իր օրինակին»¹⁷:

Պիեսում՝ «ՄԻՍԱԿՅԱՆ.– Վերարկուդ հանիր և դիր այստեղ: Եկ նստիր այստեղ»¹⁸:

Հաճախ պատմողի խոսքը կտրատվում և վերածվում է հարց ու պատասխանի, երկխոսության, կարճառոտ ռեպլիկների կամ հեղինակային ռեմարկների: Պիեսում բացակայում են նաև ներքին մենախոսությունները, հերոսների հոգեբանական վիճակի պատկերները, որոնք բավական մեծ տեղ են զբաղեցնում վիպակում, իսկ միջավայրի, բնակարանի նկարագրությունները տրված

¹⁵ *Նար-Ղոս*, Երկերի ժողովածու հինգ հատորով, հ. 5, Եր., 1970, էջ 155:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 218:

¹⁷ *Նար-Ղոս*, հ. 2, Եր., 1968, էջ 151:

¹⁸ *Նար-Ղոս*, հ. 5, էջ 174:

են շատ հակիրճ, ընդամենը կարճառոտ ռեմարկների միջոցով:

Ինչպես արդեն նշել ենք, պիեսում զգալիորեն թուլացած է վիպակի հոգեբանական ներգործությունը, գլխավոր հերոսների Թուսյանի, Սառայի, Միսսայանի, Միքայելի կերպարները էապես աղքատացած են, նրանց արարքների ներքին դրդապատճառները խորությամբ չեն բացահայտվում: Մարգարյանի և Սառայի լուռ հակամարտությունը, որը վիպակում բավական վարպետորեն հաղորդվում է պատմողի նուրբ դիտարկումների միջոցով, պիեսում խիստ պարզունակացված է, իսկ Թուսյանի պատմվածքի փոխարեն հերոսի բանավոր պատմության ներմուծումը անդառնալի կորուստ է հասցրել երկի գաղափարական բովանդակությանն ու հոգեբանական խորությանը: Առնվազն տարակուսանք է առաջացնում վիպակի առանցքային դրվագներից մեկի դուրսմղումը, որտեղ Մարգարյանն անզուշաբար հիշեցնում է Սառային, որ ամուսինը ներել է նրան: Այստեղ բացահայտվում է ոչ միայն Սառայի կերպարն իր ողջ խորությամբ, այլև վիպակի գաղափարական հիմնական միտումը: Այդ դրվագն ըստ էության վիպակի այուժեի գագաթնակետն է, որին էլ հաջորդում է լուծումը.

«Սառան ցնցվեց, կարծես օձից խայթված, և կարճ ժամանակ նայում էր ինձ ծայր աստիճան ապշած, հետո գլուխը հպարտորեն ետ զցեց, միշտ սևեռած պահելով ինձ վրա իր խոշոր աչքերը, որոնք կամաց-կամաց սկսեցին լցվել մի կատաղի ցասումով.

– Այդպես հա՞, – ձգեց նա:– Ներե՛լ... ի՛նձ... ի՛նձ... Այդ լա՛վ է, այդ հիանալի՛ է, այդ սքանչելի՛ է, այդ աննմա՛ն է... Ես հանցավո՛ր, ե՛ս և ոչ այն սրիկան, որ խորտակեց իմ մատաղ կյանքը...»¹⁹:

Այսպիսով, ակնհայտ է, որ Նար-Դոսի՝ վիպակը դրամայի փոխադրելու այս փորձը հաջողված չէ, և թերևս սա է պատճառը, որ «Սպանված աղավնին» պիեսն այդպես էլ անձանոթ մնաց ընթերցողական լայն շրջանակներին և չունեցավ նաև լիարժեք թատերական կյանք:

АШХЕН ДЖРБАШЯН – В переходах от романа к драме («Убитый голубь» Нар-Доса). – Цель данной статьи – на примере романа Нар-Доса «Убитый голубь» и одноименной драмы показать трансформацию повествовательного дискурса в драматический дискурс, представить изменения исходного текста в разных формально-содержательных уровнях – событийном, композиционно-сюжетном, нарративном и т. п. Обсуждаемый материал интересен и тем, что переход от романа к драме осуществлен одним и тем же автором, в этой связи, изменение нарративной фокализации вытекает исключительно из особенностей драматического дискурса. Трансформация от жанра романа к драме предполагает переход, другими словами, «перевод» от одной текстовой системы к другой, в результате которого изменения идейно-тематических акцентов, удаление «непереводимых» элементов, сюжетные искажения и некоторое ослабление воздействия исходного текста становятся закономерными.

Трансформация романа «Убитый голубь» в драму вызвала хронотопические изменения,

¹⁹ Նար-Դոս, հ. 2, էջ 232-233:


действия значительно нажаты, пространственная инклюзия также претерпела серьезные изменения, связанные с возможностями сцены и ограничениями драматического времени. Расстановка эпизодов на композиционно-сюжетном уровне также существенно изменилась. Однако самая серьезная потеря, пожалуй, наблюдается на повествовательном уровне, где доминирующая точка зрения сменилась полифонией. На языковом уровне также внесены существенные изменения, в частности, в текст вошли диалектизмы и разговорные элементы. На наш взгляд, в результате такой межжанровой смены художественный текст существенно ослаб и утратил свою психологическую глубину.

Ключевые слова: *Нар-Дос, «Убитый голубь», жанровая трансформация, роман, драма, фабула, композиция, повествовательный дискурс, точка зрения, драматические реплики*

ASHKHEN JRBASHYAN – In the Transitions from Novel to Drama (“Killed Dove” by Nar-Dos). – The purpose of this article is to use the example of Nar-Dos’ novel and drama “The Killed Dove” to show the transformation of narrative discourse into dramatic discourse, to present the changes in the source text at different formal and content levels - event, composition, plot, narrative, etc. Discussed material is also interesting, because the transition from novel to drama was carried out by the same author; in this regard, the change in narrative focalization follows exclusively from the characteristics of dramatic discourse. Transformation from the genre of novel to drama involves a transition, in other words, a “translation” from one text system to another, as a result of which changes in ideological and thematic accents, the removal of “untranslatable” elements, plot distortions and some weakening of the impact of the source text become regular. The transformation of the novel “The Killed Dove” into drama has occurred chronotopic changes, the actions are significantly pressed, spatial coverage also underwent serious changes caused by the possibilities of the stage and the limitations of dramatic time. The arrangement of episodes at the compositional and plot level has also changed significantly. However, the most serious loss is perhaps at the narrative level, where the dominant point of view has been replaced by polyphonism. At the linguistic level dialectisms and colloquial elements are included in the text. In our opinion, as a result of such a genre change, the literary text has significantly weakened and lost its psychological depth.

Key words: *Nar-Dos, "The Killed Dove", genre transformation, novel, drama, fable, composition, narrative discourse, point of view, dramatic remarks*

ԾԱՌԱՊԱՏԿԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ՀՈՍՔԵՐՈՒ
(Հր. Մաթևոսյան – Մ. Գալշոյան – Վ. Պետրոսյան)

ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ * 
Երևանի պետական համալսարան

Ծառապատկերը՝ կյանքի ծառը՝ որպես լինելիության ճանապարհի խորհրդանիշ, պահպանվել է տարբեր ժողովուրդների ավանդազրույցներում՝ դառնալով բանահյուսական մտածողության ինքնատիպ դրսևորումներից մեկը: Տարբեր ազգերի մոտ տարբեր են եղել կենաց ծառի խորհրդանշային շերտերը, սակայն առանցքային խորհրդաբանությունը ենթագիտակցորեն նույնն է եղել: Այն խորհրդանշում է կյանքի աստիճանական զարգացումը, որը բացատրվում է ծառի արմատակալման, ճյուղավորման և պտղավորման խորհրդով:

Հետագայում ծառի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերը թափանցեցին գեղարվեստական մտածողության դաշտ՝ դառնալով պատկերակերտման հետաքրքիր միավոր: Գեղարվեստական գրականության մեջ ծառապատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերը հիմնականում եռաշերտ են՝ ծառը՝ որպես ինքնության հոգևոր սկիզբ, ծառը՝ որպես գոյատևումի ընթացք՝ իր տարաբևեռ ուղղություններով, ծառը՝ որպես լինելիության ճանապարհի ավարտ՝ դեպի նախակետը ձգողականության ուժի խորհրդով:

Ծառապատկերի իմաստային այս հոսքերի հետաքրքիր գեղարվեստական լուծումներով առանձնանում են Հր. Մաթևոսյանի «Սկիզբը», Մ. Գալշոյանի «Միայնակ ծառը», Վ. Պետրոսյանի «Մենավոր ընկուզենին» ստեղծագործությունները, որոնցում կերտված պատկերակառույցները՝ հագեցած ծառապատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերի ինքնատիպ տարրալուծումներով, ամբողջացնում են տեսակի, ազգի լինելիության ճանապարհի կենսափոխակերպությունը:

Բանալի բառեր – ծառապատկեր, խորհրդանիշ, իմաստային հոսքեր, կենսափոխակերպություն, գաղափարական հարցադրումներ, պատկերակերտման միջոցներ

* **Արմենուհի Արզումանյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոնի դոցենտ

Арменуи Арзуманян – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории современной армянской литературы и литературной критики ЕГУ

Armenuhi Arzumanyan – Candidate of Philology, Associate Professor of YSU Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism

Էլ. փոստ՝ armenuhi.arzumanyan@ysu.am. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8482-7683>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 23.09.2023

Գրախոսվել է՝ 13.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

Դեռ նախնադարում մարդը ունեցել է ծառի հանդեպ պաշտամունքային վերաբերմունք: Այնուհետև այն նոր իմաստային տարրալուծումներ է ստացել և ավելի է ընդգրկվել նրա աշխարհընկալման պատկերային ոլորտում: Կենաց ծառը, ըստ առասպելաբանության, խորհրդանշում է աշխարհի կենտրոնը, որը կապում է վերին ու ստորին տարածությունները: Կենաց ծառի խորհրդաբանության դրսևորումները տեսանելի են դեռևս հնագույն մի շարք ավանդազրույցներում, որտեղ կենաց ծառի օգնությամբ տարանջատվում են տիեզերքի երեք գոտիները՝ վերին՝ երկնային թագավորություն, միջին՝ երկրային թագավորություն, ստորին՝ անդրշիրիան թագավորություն:

Կենաց ծառի եռամիասնությունը խորհրդանշական է: Ըստ եռաշերտ ընկալման՝ ծառի արմատները գտնվում են երկրի ընդերքում, ծառի բունը՝ երկրի վրա, իսկ ճյուղերը՝ երկնքում: Ծառապատկերը իր եռաշերտ տարրալուծումներով ընկալվում է որպես մարդկային կյանքի ճանապարհի (սկիզբ, ընթացք, ավարտ) ամբողջացման խորհրդանիշ: Ըստ Յուրի Լոտմանի՝ «Խորհրդանիշը և՛ արտահայտման, և՛ բովանդակության պլաններում միշտ որոշակի տեքստ է ներկայացնում, այսինքն՝ օժտված է որոշակի միասնական-ներփակ նշանակությամբ... Խորհրդանիշի մեջ միշտ ինչ-որ հնամենի բան կա: Ցանկացած մշակույթ հնության գործառույթ կատարող տեքստերի շերտի կարիք ունի: Խորհրդանիշերի այսպիսի ընկալումը պատահական չէ. դրանց առանցքային խումբը, իրոք, խորապես հնավանդ բնույթ ունի և հասնում է մինչև նախագրային դարաշրջան, երբ որոշակի նշաններ իրենցից ներկայացնում էին տեքստերի ու սյուժեների սեղմ հուշամարզական ծրագրեր, որոնք պահպանվել են կոլեկտիվի բանավոր հիշողության մեջ»¹:

Տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր են եղել կենաց ծառի խորհրդանշային շերտերը, սակայն առանցքային խորհրդաբանությունը ենթագիտակցորեն նույնն է: Այն խորհրդանշում է կյանքի աստիճանական զարգացումը, որը բացատրվում է ծառի արմատակալման, ճյուղավորման և պտղավորման խորհրդով: Հնագույն որոշ ավանդություններում կենաց ծառը ընկալվում է իբրև կյանքի սկիզբ: Կենաց ծառը արտացոլում է կյանքը կրող էակների՝ մարդիկ, կենդանիներ, բույսեր, աստիճանական աճը և տարածումը՝ խորհրդանշելով տեսակի լինելիության հարընթաց պտույտը տիեզերքի անձայրության մեջ: Դիցաբանական, աստվածաշնչյան պատկերացումների մեջ կենաց ծառը խորհրդանշում է կյանքի շրջածիրը՝ ծնունդ, պտղավորում և երկրային կյանքի ավարտ: Կենաց ծառի բարձրագույն խորհրդանշային շերտը անմահության գաղափարն է՝ ունենալով տիեզերքին սպառնացող Քատսը կանխելու նպատակ:

Հետագայում ծառի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերը թափանցեցին գեղարվեստական մտածողության դաշտ՝ դառնալով պատկերակերտման հետաքրքիր միավոր: Գեղարվեստական գրականության մեջ ծառապատկերը,

¹ Յուրի Լոտման, Միֆ, Անուն, Մշակույթ, Ստեփանակերտ, 2012, էջ 110:

պահպանելով բանահյուսական մտածողության մեջ ընկալված իմաստային շերտերը, շատ դեպքերում ձեռք է բերել իմաստային նոր հանգրվաններ:

Գեղարվեստական գրականության մեջ ծառայատկերի խոհական իմաստավորումների գեղագիտական տարածությունը ընդգրկում է մարդկային ճանապարհի տարբեր շերտեր՝ լինելիության նախակետից մինչև երկրային կյանքի ավարտ: Ծառայատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերը հիմնականում եռաշերտ են՝ ծառը՝ որպես ինքնության հոգևոր սկիզբ, ծառը՝ որպես գոյատևումի ընթացք՝ իր տարաբևեռ ուղղություններով, ծառը՝ որպես լինելիության ճանապարհի ավարտ՝ դեպի նախակետը ձգողականության ուժի խորհրդով: Եռաշերտ խոհական այս տարածությունը ունի նաև իր ենթաշերտերը, որոնց տրոհումը կապված է կեցության ճանապարհին մարդկային հոգեկառույցի ներքին փոփոխությունների հետ:

Գրական երկում ծառայատկերը՝ որպես իմաստային գաղափարների նախակետ, տրոհվում է՝ բացելով պատկերի խորհրդաբանության հիմնական մոտիվները՝ ազգային հոգեկառույցի ամրապնդման համար պետք է պահպանել ներքին ձգողականությունը՝ դեպի արմատները, դեպի ինքնության ներքին զարկերակները, ազգային կենսամտածողության հոգևոր ակունքները:

Ծառայատկերի իմաստային հոսքերը հյուսվում են մարդկային բարդ ճակատագրերի, ազգի քաղաքական բախտի, դրանով պայմանավորված պատմական իրադարձությունների, կենսական խնդիրների գերխտացումների միջոցով:

Գեղարվեստական խոսքում տարակերպ ծառայատկերները իմաստային աճ են ստանում՝ պարզ պատկերաձևից դառնալով խորհրդապատկեր: Գաղափարական խտացումների շնորհիվ պատկերը ներքին շարժ է ստանում՝ ծավալումի յուրօրինակ բևեռացումներով: Իմաստային հոսքերի նախակետում ծառայատկերի խորհրդանշային ընկալումը մնում է ազգային կենսամիլիտոֆայության ավանդույթի ակունքներում: Հոգևոր հուզապրումների խտացումով այն բազմաձայն է և բազմաձև՝ գերապատկեր և դրանից ածանցվող ենթապատկերներ:

Ծառայատկերի ներիմաստային տարածության մեջ ծառ-սկիզբ, ծառ-ընթացք, ծառ-ավարտ պատկերների խոհային իմաստավորումների եռաշերտ տրոհումները հետաքրքիր լուծումներ են ստանում Հր. Մաթևոսյանի «Սկիզբը», Մ. Գալշոյանի «Միայնակ ծառը», Վ. Պետրոսյանի «Մենավոր ընկուզենին» ստեղծագործություններում: Երեք հեղինակների գրական երկերում գաղափարական հարցադրումների դաշտում կենտրոնաձիգ միջուկ է դառնում ծառայատկերը, այն գերակա դիրք է գրավում իմաստային հոսքերի տարրալուծումների ճանապարհին:

Ծառայատկերը խորհրդանշային իմաստավորումների հետաքրքիր զարգացումներ ունի Հ. Մաթևոսյանի «Սկիզբը» պատմվածքում (Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում շատ են ծառայատկերի դրսևորումները՝ իմաստային տարակերպ ընդհանրացումներով, սակայն մենք Մաթևոսյան-Գալշոյան-Պետրոսյան գեղագիտական լուծումների համատեքստում կդիտարկենք

միայն «Սկիզբը» պատմվածքը): Մեծ աշխարհի և Ծմակուտի փոքր աշխարհի կեցության ճանապարհների խաչաձևումներում Մաթևոսյանը ստեղծում է իր կենսափիլիսոփայությունը՝ մարդու, տեսակի, ազգի լինելիության խորհրդի ինքնատիպ արժևորումներով: Հեղինակը իր պատանի հերոսի աշխարհաճանաչման ընթացքը զարգացնում է խոհափիլիսոփայական հետաքրքիր պատկերակառույցներով: Մաթևոսյանական պատումում պատանի հերոսի աշխարհատեսումների կենտրոնում գեղագիտական միավոր է դառնում ծառապատկերը, որն իր իմաստային հոսքերով յուրօրինակ տրոհումներ է ունենում: Այդ տրոհումների սկիզբը դառնում է հետևյալ պատկերը. «Տղան նստեց բնի մոտ ծառի տակ, ձեռքը քսեց ու պահեց բնին և նայեց ծառի հասակն ի վեր: Բունը գնում ու գնում էր, տղայի շունչը կտրվեց, իսկ բունը դեռ գնում էր, մինչև որ երկուսվեց, դարձավ երկու բուն. գլուխը ետ նետած, ցավագին տնքալով՝ տղան շունչ առավ, մի քիչ սպասեց և բներն ի վեր ելավ մինչև կատարները, և վերևն այլևս սպիտակ երկինքն էր, բռնելու տեղ չկար: Կատարները ճոճվում էին: Գնում ու գալիս էին: Կատարները գնում էին, գնում էին դանդաղ ու համառ, կարող էին գնալ ու գնալ, բայց մի պահի անշարժանում էին, ծառը տնքում էր, տղան ծառի հետ տնքում էր, կատարներն սկսում էին գալ: Գալիս էին ակամա ու հենց որ կանգնում էին բնի ուղիղ գլխին՝ ծառը ինքն իրեն թոթափում ու ելնում էր վեր, մի քիչ էլ վեր: Ծառը բարձրացել էր այդպես ճոճվելով, ճոճվելով: Դանակի կոթը պինդ բռնած, պարանոցը ցավելու չափ գլուխը ետ գցած, տղան սկսեց իջնել գույգ բներն ի վար, իջավ ու խցվեց գույգ բների արանքը: Մնացալը, մինչև գետին, լրիվ ողորկ էր ու հաստ: Տղան հասկացավ, որ գույգ բները միասին չեն ճոճվում, այլ մոտենում, սեղմվում ու հեռանում են, ու ծառը տնքում է այն ժամանակ՝ երբ հեռանում են, և տնքում է՝ երբ սեղմվում են»²:

«Տղան նայեց ծառի հասակն ի վեր» պատկերակառույցը բացում է ծառապատկերի խորհրդանշային իմաստավորումների շրջածիրը. ծառի հասակ բառահյուսվածքը խորհրդաբանության լայն ընդգրկում ունի՝ մարդու կյանքի ողջ ընթացքը, ազգային լինելիության հարապտույտ ճանապարհը, տոհմի, տեսակի գոյապատումի ուղին: Մաթևոսյանական պատումում հերոս-ծառ ներթափանցումների տարրալուծումները ամբողջացնում են ազգային հոգեկառույցի շերտերը: «Տղան ձեռքը դրեց ծառի բնին, հետո նայեց ծառի հասակն ի վեր» պատկերը բերում է մաթևոսյանական կենսափիլիսոփայության գլխավոր շեշտադրումը. տեսակի, տոհմի, ազգի ճանաչողության նախակետը ինքնության արմատներն են. միայն նրա կենսական ուժի ազդեցությամբ, ազգային ոգու շնչառության առկայության դեպքում կարող ենք զգալ տոհմի, ազգի ներաշխարհային ընդգրկումների խորհուրդը: Տղան տեսակի որոնման, տոհմի հավաքական նկարագրի, ազգային ոգու հայտնատեսումների ընթացքը սկսում է «ձեռքը ծառի

² Հր. Մաթևոսյան, Երկեր, 1-ին հ., Եր., 1985, էջ 242 (այսուհետ բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից, էջերը կնշվեն անմիջապես):

բնին դրած»․ այսինքն՝ արմատների ներքին կանչի, տոհմի արյան շիթերի շնչառության, ազգային հոգևոր արժեքների, էության հոգևոր ակունքների մոտ հանգրվանը դառնում է ինքնաճանաչման, ինքնաարժևորման, ինքնահաստատման հայտնատեսումների կենարար ավազանը:

Ծառի հասակ պատկերը ունի կառուցվածքային տրոհում՝ **ծառի բուն-ծառի կատար** համահունչ մարդկային կյանքի ճանապարհի, ազգի լինելիության խորհրդի: **Ծառի բուն՝ սկիզբ, ծառի կատար՝ ավարտ, իսկ միջանկյալ տարածությունը՝ կյանքի հարահոս գետի խենթ գալարումներ՝ ժամանակի լայն ընդգրկումներով:** Տղան, ներկայի մեջ գնալով անցյալ, կերտում է իր տոհմի պատմությունը, անցած ճանապարհը՝ այն արժևորելով «**ծառային ժամանակների մեջ**»... «Ծառային ժամանակների» մեջ սկսվում է ազգային կեցության հայտնատեսումների ընթացքը. տղան, ձեռքը ծառի բնին դրած, ժամանակի ու տարածության խաչաձևումների հարընթաց պտույտի մեջ լինելիության խորհուրդն է փնտրում: Տղայի երևակայության մեջ հյուսվում է տոհմի պատմությունը. ծառի բունը երկար գնում էր... այդ շարժը տեսանելի է տղային, նա զգում է ներքին էության, տեսակի ակունքներից եկող կանչի խորհուրդը... Թեև տղայի շունչը կտրվում էր ժամանակատարածական լայն ընդգրկումներից, միևնույնն է, բունը գնում էր, իսկ նրա ընթացքը դեպի ազգային կեցության խորախորհուրդ ծախքերն էին, նախնիների կենսափիլիսոփայության հոգևոր դաշտը, որտեղ բունը երկուսվում է՝ դառնալով երկու բուն, իսկ գույգ բները միասին չեն ճոճվում, «**այլ մտտենում, սեղմվում ու հեռանում են, և ծառը տնքում է այն ժամանակ՝ երբ հեռանում են, և տնքում է՝ երբ սեղմվում են**» (էջ 242): Պատկերը շատ խոր գաղափարական շերտեր ունի. հյուսվում է կեցության ճանապարհի խորհուրդը, երկփեղկված հայության պատկերը՝ Հայաստան-Մփյուռք տարածական ընդգրկումներով. երբ ազգային հոգեկառույցի ներքին արմատները ամուր են կառչած հողին, ազգային ինքնության ոգեղեն տեսակը չի կարող խարխլվել... Ջույգ բները միասին չեն ճոճվում. միասնության գաղափարը դառնում է լինելիության ճանապարհի հարատևության գլխավոր առիավատչյան, միասնական ուժը անկոտրում է, ոգին՝ անսասան, կամքը՝ ամրակուռ... Ծառապատկերի մեջ շարունակվում է գաղափարական շեշտադրումը. ծառը տնքում է այն ժամանակ, երբ բները սեղմվում են, երբ բները հեռանում են... Այո՛, երբ վտանգվում է լինելիության ընթացքը, երբ թշնամու անօրինություններից դժվարին կացության մեջ է հայտնվում հայրենիքը, ազգային ցավից ծառի բները գալարվում են, տառապանքից սեղմվում, իսկ ծառը տնքում է՝ զգալով հայրենի հողի տխուր շառաչը, արյան ծովերից կարծրացած հողի հևոցը, ու ծառի տնքոցը շարունակվում է, երբ բները հեռանում են...

Ծառապատկերի իմաստային տարրալուծումները նոր հանգրվաններ են բացում... Իսկ **երբ ծառը տնքում էր, տղան էլ էր տնքում, իսկ կատարները, զգալով ծառի բնից ելնող խուլ տնքոցը, ծանր շնչառությունը, սկսում էին ետ գալ**... Ծա-

ռապատկերը իմաստային ընդգրկուն շեշտադրումներ ունի. կյանքի ճանապարհները, պայմանավորված պատմական իրողություններով, ժամանակի գետի հարընթաց գալարումների մեջ տարբեր ուղղություններ են ստանում, որոնք կարող են հեռացնել հայրենի եզերքից, հարազատ բնօրրանից: Մակայն երբ հայրենի հողը վտանգված է, աշխարհի տարբեր անկյուններ հասած զավակները, լսելով հարազատ հողի կանչը, արյան հիշողության արթնացմամբ ետ են գալիս՝ պաշտպանելու սրբազան հողը... **«գալիս էին ակամա և հենց որ կանգնում էին բնի ուղիղ գլխին՝ ծառը ինքն իրեն թոթափում ու ելնում էր վեր, մի քիչ էլ վեր: Ծառը բարձրացել էր այդպես ճոճվելով, ճոճվելով»**(էջ 242): Եվ այդպես դարերի հավերժական պտույտի մեջ ծառը լինելիության իր խորհուրդն է հաստատել... Ծառի բունը ինքնության խարխսին է: Բուն-կատար գոյաբանական հանգուցակետերը որքան ամուր են, այնքան ծառ-ազգ պատկերակառույցը անսասան է: Պետք է բնից կատար, կատարից բուն կենսահոսքերի պտույտը անընդհատ սնուցվի ազգային ինքնության գոյափիլիսոփայությամբ: Ծառապատկերը բերում է ինքնության և տեսակի սկզբի հիմնախնդիրը, որովհետև այդ սկզբից կենսական հիմքեր ստացողն է ճանապարհի տերը:

Ծառապատկերի խոհական տարաշերտ բացվածքների մեջ երևում է մաթնոսյանական կենսափիլիսոփայության հաջորդ շեշտադրումը: **«Կատարներից դենը գլխապտույտ երկինքն էր, բռնելու բան չկար, ճյուղերը բարակ էին, թանձր ամպի տակ արծիվն ազա՛տ ճախրում էր»** (էջ 242). միայն ծառի բնից՝ ինքնության խարխսից կենսական ուժ ստացած կատարները՝ ապագան կերտող սերունդները, ազատ ճախրանք կարող են ունենալ՝ պահելով տեսակի շարունակական ընթացքի ճիշտ բանաձևը՝ միասնություն, անկոտրում կամք, աննկուն ոգի, ազգային արժեքների և հոգեկառույցի ամրապնդում: **Տղան տեսավ, որ «ծառի բունն ու իր ձեռքը միասին են» և «ծառն ապրում է ինքն իր մեջ և տնքում է ինքն իր ներսում, և ծառի հետ ապրում է հորեղբոր անունը»** (էջ 242): Կյանքի ճանաչողության այս դիրքից տղան մտապատկերների հյուսումներով իր և իր տոհմի պատմության շրջածիրն է ամբողջացնում՝ կարևորելով իր ներսում իր ծառային կենսահայեցողությունը. սեփական աշխարհագրացողությունը պետք է սնուցվի ազգային կենսամտածողությունից, աշխարհընկալման կերպը պետք է կենսական ազդակներ ստանա իր արմատներից, պետք է առաջնորդվել իր արմատներում հունդավորված կենսափիլիսոփայությամբ, որովհետև ազգային հոգեկառույցը, արժեհամակարգը, աշխարհաճանաչողությունը խարխսվում են ազգի, ժողովրդի, տեսակի անցած ճանապարհի խորհրդի, հայրենաստեղծ տեսակի գոյաձևումների վրա...

Ներկայից անցյալ գնալով, ինքնության ներքին շնչառությունը հայտնատեսելու ճանապարհով ապագան կերտելու լինելիության բանաձևը, արմատներին, կեցության ակունքներին հասնելու և ազգի գոյապատումի կենսառաք խարխսիսը գտնելու մաթնոսյանական այս նույն մղումը նաև գալշոյանական

պատումի գեղագիտական առանցքն է: Իսկ գաղափարական այս շեշտադրման նկարագրական կենտրոնը գալշոյանական խոսքում դարձյալ դառնում է ծառայատկերը՝ ներկա-անցյալ-ապագա-Արևմտյան Հայաստան-Արևելյան Հայաստան ժամանակատարածական հետաքրքիր խաչաձևումներով: Գաղափարական հարցադրման արժևորումը ծառայատկերի խորհրդանշային տիրույթում միտված է ազգային ինքնության ակունքները կարևորելուն...

Գալշոյանական պատումում ծառայատկերի մեջ խտացված պատմական ժամանակը ստանում է հետաքրքիր շարժ՝ իր պատկերային և իմաստային տրոհումներով՝ մարդ-ժամանակ-հայրենիք արժեքների գնահատումներով: Ծառայատկերի ժամանակային և հոգեբանական շերտավորումները գալշոյանական խոսքում դարձյալ եռաշերտ են՝ սկիզբ-ընթացք-ավարտ, որն ունի հետաքրքիր հետադարձ պտույտ. ծառայատկերի խոհական տարածության մեջ հերոսը հայտնվում է իր անցած ճանապարհի սկզբում, իսկ այդ սկիզբը և՛ ընթացք է, և՛ վաղվա օր, և՛ կեցության ավարտ... Անցյալի, արմատների, հոգևոր ակունքների հիման վրա պետք է ամրապնդվի ներկան՝ բացելով վաղվա կեցության ուղիները: Ըստ գալշոյանական կենսափիլիսոփայության՝ մեր կորսված հիմքերի վրա պիտի կառուցվի նորօրյա ճանապարհը:

Ծառայատկերի խորհրդանշային իմաստների հոսքը հասնում է նոր հանգրվանների՝ բացելով հայոց գոյապատումի հավերժական ընթացքի խորհուրդը. հայրենի հողի կանչով, արմատների ներքին ձգողական ուժի խորհրդով, նախնայաց հոգևոր արժեքների պահպանման հրամայականով Գալշոյանի հերոսը գնում է հոգևոր մաքուր ավեր՝ ինքնամաքրման, ինքնահաշտեցման գիտակցումով: Մեծանում է պատկերի ընդգրկման սահմանները... հերոսը գտնում է հոգևոր վերելքի, իր սկզբի կենարար ակունքը...

Ծառայատկերի խորհրդանշային կառուցվածքը ամբողջանում է մարդկային հոգեկառույցի, կյանքի հոգեբանական տարբեր շերտերի բացվածքներով, ներկայի մեջ անվերջ գոյավորվող անցյալով: Ծառայատկերը գեղարվեստական ինքնատիպ բառակերտումների շնորհիվ հայտնաբերում է մարդկային հոգու անտեսանելի տարածքները՝ դառնալով հոգեբանական բարդ անցումների պատկերավորման յուրօրինակ հանգրվանների բացահայտում: Դա հերոսի մաքառող էության, իր կորցրած հայրենիքը գտնելու, ինքն իրեն գտնելու հոգևոր վերելքն է: Իսկ այդ հոգեվիճակի անցումային ընթացքը պատմվածքում հետաքրքիր պատկերային լուծումներ է ստանում՝ խտացնելով հուզապրումների զարմանալի նրբերանգներ ու իրավիճակներ: Հերոսի ներքին դրաման առավել լարվում է այն պահին, երբ կատարված հրաշքը անէանում է: «Հրաշք էր. կտուրի չափ հացատան կտուրի պես կլոր մի լույս վազում էր կիրճով: Լույսը մեկեն բռնկվեց կիրճի ափին. ծաղկեց ստվերոտ-մութ ժայռերի վրա, հետո ափից թռավ կիրճը, սահելով կտրեց կիրճի ստվերոտ հատվածը, անհայտացավ լուսավոր շերտում: Հագրոն շունչը պահեց. լույսի միջից բոլորուն լույսը դուրս թռավ, ցուլաց ստվերի վրայով, ապա մի պահ անհայտացավ ձորում՝ մշուշի մեջ, հետո

պոկվեց-գարկվեց կիրճի մյուս ափի մոտ ժայռերին և թռավ կիրճից դուրս... Թվաց, թե լույսը երկինք թռավ»³: Եվ Հազրոն նկատեց, որ ծառն էլ տեսավ այդ հրաշքը, և հասկացավ, որ « ծառն ապրել է այդ հրաշքը տեսնելու համար»:

Բնության հոգեհմա գույների, առեղծվածային բույրերի, հրաշագեղ ձևերի լուռ ելևէջումները Հազրոյի մեջ արթնացնում են ցավոտ ճշմարտության գիտակցումը... «Այս ինչ արեց Հազրոն. դժվար ապրած ծառը ինչ հանգիստ կտրեց Հազրոն: Սա, այս համառ ու միայնակ ծառը անտառի ծառերից մեկը չէր, սա ջրերի հետ խաղացող գետափի ծառերից մեկը չէր, այգիներում գուրգուրվող ծառերից մեկը չէր: Ինչ արեց Հազրոն: Միայն այսօր, հենց այսօր, հենց Հազրոյից ստացած կացնի դողը չէր, որ բռնել էր ծառին. նոր չէր կացնի ահը՝ ծնված օրից էր բուն դրել մենակության հետ, ի ծնե, և մենակության հետ ու աճի հետ աճել էր: -Սա գուրգուրանքը անցուդարձողների անտարբեր հայացքներում որոնող հավատավոր ծառ էր, գետը քարե ընդերքում որոնող համառ ծառ էր, անտառից վտարված-վիրավորված ծառ էր, սա հրաշքներով ապրող երազկոտ ծառ էր» (էջ 176):

Գալշոյանական պատումում ծառապատկերը, դառնալով հերոսի հուզական ապրումների պատկերակերման ատաղձ, դիտարկվում է որպես հայի և հայոց աշխարհի հավիտենական ընթացքը ընդհանրացնող պատկերակառույց՝ մեծացնելով ծառապատկերի խոհական տարածությունը: Հերոսի ներքին դրաման զարգանում է ծառապատկերի խորհրդանշային անցումների խտացումներով: Հերոսի հույզերի ներքին լարումների շղթան դառնում է ազգային հոգեկառույցի նկարագիր:

Ծառապատկերը դառնում է պատումի գաղափարական հարցադրումների բացահայտման պատկեր-բանալի՝ դառնալով հայի ցավի ու տառապանքի խոհափիլիսոփայական զգացողությունների կենտրոն: Ծառապատկերը այստեղ ստանում է իմաստային հոսքերի երկշերտ տրոհում՝ հայրենիք-անհատ, հայրենիք-աշխարհի հարաբերությունների ընդհանրացված մեկնաբանություններով: Ծառապատկերի խորհրդանշային առաջին հանգրվանը՝ հայրենիք-անհատ, բացում է պատմության քառուղիներում յուրաքանչյուր հայի թե՛ առաջնորդի, թե՛ շարքային քաղաքացու սխալների, բացթողումների, սեփական շահը հայրենիքի շահից ավելի բարձր գնահատելու անընդունելի քայլերի պատճառով հայրենակորստի անամոք ցավը: Ծառապատկերի խորհրդանշանային մյուս հանգրվանը՝ հայրենիք-աշխարհի հարաբերությունների արժևորումների ընդգրկումով, բացում է փոքր Հայաստանի և մեծ աշխարհի դարավոր հարաբերություններում երևույթների և իրողությունների ընդհանրական գծերը՝ գերտերությունների լուռ անտարբերություն պատմական ճշմարտության, անարդարության, ոճրագործության հանդեպ: Իսկ ծառապատկերի այս երկու

³ Մուշեղ Գալշոյան, Մարտի սարի ամպերը, Եր., «Սովետ. գրող», 1981, էջ 174: (Այսուհետ բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից, էջերը կնշվեն անմիջաբար):

հանգրվաններում կերտվում է Հայաստանի նկարագիր-դիմանկարը: Այս համառ միայնակ ծառը՝ Հայաստանը, սովորական ծառ չէր, սովորական երկիր չէր, որտեղ կյանքը ընթացել է հարթ ու խաղաղ, առանց ներքին և արտաքին ցնցումների: Սա ջրերի հետ խաղացող ու քամիներից գուրգուրվող ծառ չէ, այլ օտար ու նենգ փոթորիկներից ու խորշակներից անվերջ հալածվող ու ծվատվող երկիր է, որը հավերժող այդ անարդարությունների և ասպատակությունների դեմ պայքարել է, կենաց ու մահու կռիվ տվել՝ պահելով իր սրբազան հողը: Այս հավատավոր ծառի ցավի ներքին դողը նոր չէ, այն ստեղծման ակունքներից է, որը օրերի, տարիների, դարերի խենթ պտույտի մեջ տեղատվություններ և մակընթացություններ է ունեցել, բայց մնացել է կանգուն, որովհետև **«այն հրաշքներով ապրող երազկոտ ծառ է»**, որովհետև Հայաստան աշխարհը, ամեն անգամ այնքան մոտ զգալով մահվան ուրվականի ծանր շնչառությունը, զարմանալի ոգեղեն ուժով վեր է հանուն, ճղակոտոր, արմատախիլ, բայց հավատավոր բարուն, լավին, հաղթանակին, նվիրյալ երազանքին, հրաշքի կրկնվելուն՝ նորից հավերժի ճամփան է բացել... «Ե՛վ այս ճանապարհին, և՛ տժժացող կիրճին ծառը վաղուց հրաժեշտ տված կլիներ, եթե չլինեին երկրի ու երկնքի հրաշքները: Եվ նա զսպել է իր մեջ բուն դրած կացնի սարսափը ու որոնել հրաշքներ, օրն ի բուն էր որոնել. օրը կարող էր վերջինը լինել, և ծառն օրն ի բուն էր որոնել և գտել հրաշքներ, գտել ու որոնել և օրն ու կացնի ահը խեղդել հրաշքների մեջ» (էջ176):

Գալձոյանական պատումում կան երկու ընկուզենիների պատկերային շերտեր՝ մեկը՝ տխուր իրականության, մյուսը՝ կորցրած եզերքի խորհրդանիշ: Գալձոյանական նույն ծառապատկերի տարակերպ հյուսվածքները բացում են հույզերի տարբեր շերտեր՝ առաջինը՝ մեծ ցավի, երկրորդը՝ մեծ հույսի. որքան խորն է ցավը, այնքան այն փարատելու ձգտումը ուժգնանում է, և հույզերից զալարվող հոգում արթնացող հույսի, սպասման թրթիռներն ավելի են փոթորկվում: Մեծ ցավից ծնված ներաշխարհային հուզատարափը էլ ավելի է խորացնում հայրենի հողին փարվելու փափագը... Երկու ընկուզենիների խորհրդանշային միջանկյալ տարածության մեջ ներկան է՝ հոգու տազնապներով աղավաղված: Ցավից աղարտված, ներքին հույզերի բախումներից դառնացած կեցության այս ասիլ փլուզվում է ... կործանումի այդ կետում փրկության եզերք է դառնում երազ-տեսիլքը, որի ընդհանրական չափերը գնալով խորանում են՝ բացելով հայրենակորույս մարդու հոգու դրաման: Երազ-տեսիլի մեջ խտացված հուզապրումի ուժգնությունը դառնում է հայ մարդու ընդհանրական կենսակերպ՝ տարբեր տարածական հանգրվաններում... Մաթևոսյանի հերոսի նման, որը տեսիլի թևերին ծառապատկերի ներքին իմաստավորումների տիրություն գտնում է իր տեսակի, իր տոհմի հոգևոր ակունքներից դեպի վերհանումի ճանապարհը, այդպես էլ երազ-տեսիլի հոգեհմա ալիքներում Հազրոն հասնում է իր կեցության նախնական հանգրվանին, իր տեսակի ձևա-

վորման սկզբնական ակունքներին, ապա այդ կետից կրկին վերադառնում լինելիության այս նոր կերպը, որտեղից էլ դեպի երագ-անսահմանություն... Եվ գոյապատումի այս տարբեր հանգրվանները ժամանակային եռաշերտ տարբալուծումներով՝ ներկա-անցյալ-ապագա, հարստացվում են իրարով... Հագրոն, ծառը գրկած, ինքն իրեն գտած ու ինքնահաշտեցման փիլիսոփայությանը հասած, գնում է դեպի տիեզերական հավերժություն...

Վերջում Հագրոն գնում է իր հին կենսակերպի նոր սկիզբը, որը հավերժության սկիզբն է նաև: Երկրային կյանքի այդ կետում նա դնում է նոր ժամանակների սկիզբը՝ իբրև մի յուրօրինակ ճանապարհի սկիզբ, որն անվերջանալի է լինելու... Եվ այդ նոր օրը, որը հազար թելերով կապված է անցած օրերի հետ, բերում է նոր ժամանակների սկիզբը, ուր անպայման լինելու է հոգու հրաշքը... Անցյալի ու ներկայի բախումներից ծնվում է վաղվա սկզբի տեսակը. նա, ձուլվելով իր հին ու նոր էությանը, հայտնատեսում է նոր սկզբի ոգեղեն զարթոնքը՝ հաստատելով հայոց կեցության իր ցանկալի կենսակերպը, որովհետև նա «...գիտեր երկրի օրենքը՝ երկրում ծնվածը որքան էլ երկինք թռչի, երկիր է վերադառնալու» (էջ 182): Եվ վերջին վերադարձի գիտակցումը նոր ճանապարհի հիմնաքարն է. սա է գալշոյանական կենսափիլիսոփայության ատաղձը... Գալշոյանի հերոսը Մաթնոսյանի հերոսի նման, թեև սյուժետային տարբեր զարգացումներով, գտնում է իր լինելիության ճանապարհի հոգևոր սկիզբը...

Ծառապատկերի իմաստային համանման տրոհումներ կան նաև Վ. Պետրոսյանի «Մենավոր ընկուզենին» վեպում: **Միայնակ ծառ-մենավոր ընկուզենի** ծառապատկերների մեջ մենակ լինելու փիլիսոփայությունը դարձյալ կենսական լիցքեր է ստանում հայ կյանքի, քաղաքական բախտի ու ճակատագրի, Հայաստան աշխարհի պատմական ճանապարհի գնահատումներից ու արժևորումներից: Պետրոսյանական պատումն սկսվում է հնագույն ավանդազրույցի մեջ խտացված խորհրդավոր գաղափարների շեշտադրումով: «Լեռան լանջերին աղբյուրներ չկային, ծաղիկներ կամ, թեկուզ թփուտներ՝ ոչ ոք չէր հիշում, և աշխարհ եկող ամեն սերունդ, բնականաբար, ապշում էր մենավոր ընկուզենու հրաշքի վրա»⁴:

Եթե գալշոյանական պատումում հրաշքներին հավատացող միայնակ ծառապատկերային տարածությունն էր գաղափարական հարցադրումների նկարագրական ատաղձը, ապա պետրոսյանական խոսքում՝ մենավոր ընկուզենու հրաշապատում հյուսվածքների զարգացումները: Հերոսուհու՝ Սոնայի կողմից կենդանություն ստացած հնագույն ավանդազրույցը «...տարիների հետ հղկվում-բյուրեղանում էր՝ նրա մենության խեցու լուռ գաղտնարաններում» (էջ 437): Ընկուզենի-իմաստուն ծերունի պատկերային զարգացումների հենքի վրա հյուսվում է մարդկային կյանքի՝ վայրէջքներով ու վերելքներով ճանա-

⁴ Վ. Պետրոսյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, Եր., 1983, էջ 437 (Սյուուհետ բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից, էջերը կնշվեն անմիջաբար):

պարհի արժևորումը, որտեղ ընդգծվում են Վ. Պետրոսյանի կենսափոխափայտության յուրօրինակ շերտերը: Քաղցր ու թովիչ վայելքից կուրացած մարդկանց այլևս ցանկալի չէր դառնում ճշմարտությունը, և ընկուզենու վրայի խորհրդավոր իմաստուն ծերունին, գայրացած մարդկանց վրա, որոնք այլևս ականջալուր չէղան իր խորհուրդներին, լքում է մարդ արարածին... Բայց կույր վայելքներից մոլորված մարդկանց ճանապարհը աղարտվում է. «Վայելքները կռիվ ու խժոժություն ծնեցին նրանց մեջ. եղբայրը շնացավ եղբոր կողակցի հետ, հարևանը սպանեց հարևանին, գավակները ապստամբեցին հայրերի դեմ: Մթափվեցին մարդիկ, և նրանց մեջ կրկին արթնացավ ճշմարտության քաղցր: Թեկուզ՝ դա որ ճշմարտության» (էջ 438): Եվ մարդիկ նորից փորձեցին ականջալուր լինել ընկուզենու վրայի անտեսանելի իմաստուն ծերունուն, սակայն լեռան վրա ցամաքել էին բոլոր աղբյուրները, և ծիլ ու ծաղիկ չկար. միայն ընկուզենին կար...

Մենավոր ընկուզենու խորհրդանշային պատկերային տարածությունը Պետրոսյանի խոսքում դարձյալ եռաշերտ է՝ կյանքի սկիզբ, ընթացք, ավարտ: Ծառապատկերի իմաստային առաջին հանգրվանը, որն ընդգրկում է մարդկային ճանապարհի նախաստեղծ վիճակը, որտեղ մարդն ու բնությունը, մարդն ու աշխարհը, մարդը և իր ներաշխարհը ներդաշն ու խաղաղ էին, երեք հեղինակների մոտ էլ գնահատումների նույն շեշտադրումն է ստանում: Այո՛, երանելի այդ հանգրվանը յուրաքանչյուր մարդու, ժողովրդի անցած ճանապարհի ամենաթանկ ու ցանկալի եզերքն է, որովհետև հոգևոր ակունքների մաքրամաքուր ալիքները լցնում են մարդկային հոգու սափորը տաք ու ջերմ զգացողություններով, որովհետև այդտեղ չկան կեղծ ու նենգ հարաբերություններ: Հետո ժամանակի գետի գալարումների մեջ՝ ծառապատկերի իմաստային երկրորդ հանգրվանում, որտեղ իշխում են խաբեությունն ու ազահությունը, անազնվությունն ու ընչաքաղցությունը, ճահճանման գարշահոտությամբ հագեցած իրականությունը դառնում է անտանելի: Եվ կյանքի աշնանամուտին՝ վերջին հանգրվանում, անհանդուրժելի իրականության ծանր շնչառությունը բերում է գոյության ճանապարհի երազային ակունքները վերադառնալու գիտակցումը՝ բացելով ծառապատկերի իմաստային երրորդ հանգրվանի խոհական տարածությունը: Ծառապատկերի իմաստային եռաշերտ այս հոսքերը ևս երեք հեղինակների մոտ գնահատումների նույն տիրույթում են: Մաթևոսյանի հերոսը, ներկայի մեջ գտնելով իր հոգևոր ակունքների հզոր ուժի խորհուրդը, հյուսում է կյանքի շրջածիրի իր բանաձևը: Գալշոյանի հերոսը ներկայի աններելի գոյավիճակի մեջ գտնում է ինքնամաքրման իր կերպը. անցյալի հոգևոր ակունքներին վերադարձը բացում է նոր ճանապարհի՝ տիեզերական հավերժության սկիզբը...

Վ. Պետրոսյանի հերոսը՝ ուսուցիչ Կամսարյանը, որդու մոլորություններին հակադրվելով, բացատրում է լինելիության ճանապարհի՝ հազարամյակների փոշուց թրծված խորհուրդը. «-Ժամանակակի՞ց, այսինքն, ժամանակին

կցված: Ո՞ր ժամանակին, ա՞յն ժամանակին, ա՞յն տարվան: Հազար տարի առաջ ապրած Գրիգոր Նարեկացին երևի հին է, հետամնաց, և դու նրանից նոր ես, որովհետև օդանավ ես նստում, գիտես ատոմային ռումբի մասին: Օդանավը հրաշք չէ, որդիս, հրաշքը ընկույզն է, փշատը, ծիրանը, մարդը, որ ինը ամսում երկու կաթիլից դառնում է կենդանի արարած: Քո նորագույն հաստոցների վրա, քո հաշվիչ մեքենաներով կարո՞ղ ես մի ծիրան ստանալ, մի ընկույզ: Հրաշքը փշատն է» (էջ 590): Ի պատասխան որդու այն խոսքին, որ ինքը սխալ բաներ է ասում, մտախոհ հայրը հաստատում է իր միտքը, որ իր «սխալն ուզում է փրկել աշխարհը», որ լավ է, որ «միայն ինքը չէ սխալ»:

Այո՛, աշխարհը փրկելու միակ ճանապարհը կեցության մաքրամաքուր ակունքներից եկող արժեքների պահպանումն է, բնության բազմախորհուրդ ուժի գիտակցումը, դրանից բխող հոգևոր վերելքի ճիշտ դրսևորումը: Պետրոսյանական կենսափիլիսոփայության առանցքային դրույթը՝ աշխարհին նայել ազգային ինքնության, տեսակի ոգեղեն սկիզբը որպես կայացման ճանապարհի կենսառաք ակունք գիտակցումով, դարձյալ ամբողջանում է ծառապատկերի խորհրդանշային տիրույթում: «Իսկ քեզ, որդիս, սհա թե ինչ կասեմ, դու ապրում ես իբրև գնացքի ուղևոր, անիվների վրա: Իջիր որևէ կայարանում, ապրիր իբրև ծառ, արմատներ գցիր, ճյուղեր տուր:

-Ես ուզում եմ տեսնել աշխարհը:

-Ճյուղերով պետի տեսնես աշխարհը, իսկ ճյուղերը արմատով են կենդանի: Եթե արմատ չունես, ոչինչ չես տեսնի, եթե անգամ ողջ կյանքդ անիվների վրա ապրես» (էջ 591):

Հետաքրքիր պատկերային ընդհանրություններ կան պետրոսյանական և մաթևոսյանական ծառապատկերների արմատ-ճյուղեր պատկերակառույցների խոհական ընկալումների տիրույթում: Մաթևոսյանը պատանի հերոսի՝ իր տոհմի, իր տեսակի կայացման ճանապարհի խորհուրդն ամբողջացնում է հերոսի՝ տեսիլի թևերին հյուսված ծառապատկերի ընկալումների տիրույթում. տղան, ծառի բունը գրկած, հասնում է ծառի ճյուղերին, այնուհետև ծառի կատարին, այդտեղից տեսնում տիեզերքի անսահմանությունն ու երկրային կյանքի հարահոս ընթացքը, և նորից իջնում վար՝ դեպի ծառի ամուր բունը, հողին անսասան մխրճված արմատները, որոնցից են կենսառաք զգացողությունները հագուրդ ստանում: Պետրոսյանի հերոսն էլ նույն կենսափիլիսոփայության կրողն է. պետք է **ապրել իբրև ծառ**, **«ճյուղերով պետք է տեսնել աշխարհը»**. այո՛, աշխարհի անսահման շրջածիրը տեսանելի կլինի միայն բարձրից, քո միջավայրից և էությունից դուրս տրոփող կյանքի զարկերը քեզ լսելի կլինեն միայն արմատից դեպի վեր թռիչքի ճանապարհին, որովհետև օտար հոգուց բխած կյանքի ռիթմերը քոնը չեն, միայն քո հոգեկառույցից վեր աշխարհում այն տեսանելի և ընկալելի կլինի: Բայց եթե ուզում ես, որ սրտիդ ու մտքիդ թռիչքը նոր հոգևոր հանգրվանում ափ գտնի, դու պետք է քո միջի մարդկային տեսակի արժևորումն ու ճանաչումը այնքան խոր գիտակցես, ամուր կառչես

արմատներից եկող հոգևոր ձայներին, որ չկորչես, չնույնանաս, չհանգչես որպես քոնը կրող անհատականություն: Այո, «**Ճյուղերը արմատով են կենդանի**», որովհետև որքան էլ թռիչքդ բարձր լինի, որքան էլ աշխարհի խորհրդավոր անկյունները քեզ գերեն, միննույնն է, սեփական հողից, ազգային ինքնագիտակցումից և հոգևոր արժեքներից են քո արյան բջիջները կենսական լիցքեր ստանում... Ուրեմն՝ ըստ Մաթևոսյանի՝ «**Ճառային ժամանակներում**» պետք է ամուր կառչել քո ծառի բնին, նրանից ուժ ու զորություն ստանալ, հետո սլանալ դեպի վեր, դեպի աշխարհի խորհրդավոր ավեր ու ետ գալ, կրկին էլ՝ ավելի զորությամբ կառչել արմատներիդ, ըստ Պետրոսյանի՝ պետք է ապրել իբրև ծառ, արմատներ գցել և ճյուղեր տալ, որ տիեզերքի այս անձայրության մեջ քո բաժին հողի, քո բաժին երազի ու հոգու թռիչքի տերը դու լինես, որովհետև եթե արմատներդ ամուր մխրճված չլինեն հողիդ մեջ, օտար քամիների ու հողմերի վայրաբարո ալիքները արմատախիլ ու ճղակոտոր կանեն քո ծառը... կսպանեն քո ճառային ժամանակի զգացողությունը, ուր հոգու ստեղծներից հյուսված մեղեդին անլսելի կլինի...

Երբ հայրը Եվրոպայում շրջագայած որդուն հարցնում է իր երկրի գեղեցկությունների, հայրենի եզերքի անգնահատելի արժեքների մասին. «Մի բույսի անուն գիտե՞ս: Մի ծառը մի ուրիշ ծառից տարբերո՞ւմ ես: Նշենին ի՞նչ գույնի է ծաղկում, գիտե՞ս...» (էջ 499), որդին լռում է՝ կատակով պատասխանելով, որ բուսաբանություն առարկայի քննությունից կտրվեց: Ի պատասխան որդու՝ հնչում է հոր դառնացած խոսքը. «-Հայրենիքից կտրվեցիր,-անսպասելիորեն լրջացավ Կամսարյանը,-առարկան, որից քեզ քննում են, Հայրենիք է անունը»(էջ 499): Իսկ հաջորդ օրը որդին ընկերներին իր ուղևորության մասին պատմելիս կլսի իր հոգում ու մտքում անընդհատ հնչող հոր սթափեցնող հարցը՝ «Ի՞նչ գույնի է նշենին», ու պիտի փնտրի ու գտնի հարցի պատասխանը, որպեսզի գտնի իրեն և երբեք չկորցնի իր հոգու հրաշքը...

Պետրոսյանական պատումում ճառապատկերի խոհական ընկալումների ենթաշերտերում երևում է հեղինակի կենսափիլիսոփայության մեկնակետը՝ ճանաչել արմատներդ, սեփական էությունդ, ազգային ինքնության հոգևոր ավազանը, զգալ քո հոգու գույնն ու բույրը, լսել քո հոգու ստեղծներից հյուսված մեղեդին, հետո նոր տեսնել աշխարհը, զարմանալ աշխարհի գեղեցկություններով՝ հասկանալով, որ ամենագեղեցիկը ծաղկում է քո նշենին, քո հայրենիքը...

Մենավոր ընկուզենին, մենավոր զանգակատունը, խորհրդավոր երեք դարբինները, երեք ընկուզենիները, նշենին, ճառապատկերն ընդհանրության մեջ՝ որպես լինելիության ճանապարհի խորհրդանիշ, սյուժետային զարգացումներին գուգահեռ, բացում են իմաստային այլ հանգրվաններ: Պատումում խորհրդանիշերի ներիմաստային զարգացումների հենքի վրա ամբողջանում է պետրոսյանական կենսամտածողության բանաձևումների հանրագումարը, որի հիմքում երեք թիվն է՝ անցյալ-ներկա-ապագա ժամանակային խաչաձևումներ

րով: Լինելիության ճանապարհի ժամանակային այս ծիրը հեղինակային գնահատումների դաշտում տարբեր խորհրդանիշերի միջոցով համակարգվում է՝ որպես պատգամ օտար քամիների մեջ թևածող հոգիների: Երեք դարբիններ պապ, տղա, թոռ, երեք տարբեր ժամանակներ՝ ներկա, անցյալ, ապագա, և յուրօրինակ փիլիսոփայությամբ ու մտածողությամբ ամբողջացած ժամանակահատված, որտեղ կյանքի բանաձևն էր՝ ապրել ազնիվ, արարել անխոնջ, կառչել արմատներին հավատարիմ, օտար կանչերին ականջալուր չլինել, անսալ հոգու ձայնին և ստեղծել սեփական հոգու մեղեդին՝ պահելով ազգային մտածողության կենսական ուժերը... Երեք ընկուզենիներ՝ երեք ժամանակային տարբեր տարածությունների նույն իմաստավորումներով՝ որպես ճիշտ ապրված կյանքի, անցած ընդօրինակելի ճանապարհի, բարձր արժեքների գնահատումների և դրանցով առաջնորդվելու և միշտ բարդ ու դժնի ժամանակներում իր տեսակը, ազգը, հողը, հայրենիքը, ինքը իրեն պահելու ուժ ու կորով ունենալու կարևորագույն խորհուրդներ...

Պետրոսյանական գեղագիտական համակարգում ևս պատկերակերտման հետաքրքիր միավոր են դառնում երազը, տեսիլը, պատրանքը, որոնց խորհրդանշական իմաստավորումների մեջ բացվում են հեղինակի կենսափիլիսոփայության մյուս շերտերը: Գալշոյանական մտածողության մեջ ընդգծված հույսի մոտիվը Պետրոսյանի խոսքում դարձյալ երևում է երազի ու տեսիլի թևերին հյուսված պատկերակառույցների շնորհիվ, իսկ դրա պատկերավորման կենտրոնը դառնում է Մենավոր զանգակատունը, որը խորհրդանշում է հայի՝ դարերի պտույտի մեջ հավերժացած ցավը, մեծագույն կորուստը, բայց մեծ, շատ մեծ հույսը: Հերոսուհուն թվացած տեսլապատկերը դառնում է գաղափարական հարցադրումների գերխտացումների կենտրոն, լինելիության ճանապարհի արժևորման յուրօրինակ ձև, ցավն ու տառապանքը հաղթելու և դեպի հավերժություն գնալու ուղին հայտնատեսելու գեղագիտական հավատամբ: «Մենավոր զանգակատունը հեծկլտում էր իր չեղած զանգերով»: «Ոչխարները երկինք էին մագլցում օձե սանդուղքներով: Նրանցից առաջինն, ահա, հասավ գմբեթին, ահա, ահա, դունչը մեկնեց արծաթե խաչին և սկսեց ծամել խաչը՝ իբրև խոտ, իբրև դարման, իբրև գարի: Ծամեց, հետո թքեց ներքև՝ զանգակատան բարձունքից: Բայց, ո՞վ զարմանք, գմբեթի ծայրին վայրկենաբար աճեց խաչը: Եվ նորածիլ խաչը նորից ծամեց ու թքեց հաջորդ ոչխարը: Խաչը նորից, նույն վայրկյանին աճեց, նորից, նորից... Եվ ոչխարները նորից կերան, նորից, նորից... Բայց խաչը շարունակում էր կրկնվել: Եվ օձերի պարանները գնալով թուլացան, և ոչխարները հերթով ցած թափվեցին վերնից՝ դատարկ պարկերի պես, և զանգակատունը մնաց՝ հպարտ ու անմատչելի: Եվ խաչը մնաց: Եվ սև թանաքագույն ամպերը հեռացան երկնքի խորքերը» (Էջ 497): Խորհրդանշական այս պատկերը ընդհանրացնում է Հայաստան աշխարհի պատմական ճանապարհը, ազգային ճակատագիրը, հոգեփլուզումից

մինչև հոգեւալացում բարդ ու դժվարին ճանապարհը... Մենավոր զանգակատուն՝ մենավոր Հայաստան՝ աշխարհի անտարբերությունից, պատմական անարդարությունից, հայրենի հողի անդուլ տնքոցից հեծկլտացող, իր չեղած զանգերով, իր չեղած հնարավորություններով, մենակ ու անօգնական իր ցավի ու ողբերգության հետ տառատող ու անվերջ կռիվ տվող ... Բայց ամեն անգամ օրհասական այդ պահերին, երբ խեղել են հայոց խաչը, զարմանալի ոգեղեն մի ուժով, վերհանում մի անհնարին պոռթկումով, վերընձյուղվելու խելահեղ մղումով նորից ամրակուռ է դարձել հայոց խաչը... և այդպես ամեն անգամ... և մնաց անսասան Հայաստան աշխարհը, և կմնա անսասան Հայաստան աշխարհը... «**Չանգակատունը մնաց հայարտ ու անմատչելի**»: Կարևորը պատմական դասերից իմաստանալ, զգոն լինել և չկորցնել հրաշքի հույսը... Ուրեմն հայի՝ զանգերը կորցրած Մենավոր զանգակատունը պիտի գտնի իր զանգերը... Եվ երեք մուրճ՝ երեք սերունդ, երեք պատմական ժամանակ, «մի զարկի մեջ բռունցք դարձած», իջնում էին զնդանին. կառուցվում էին հայոց լինելիության զանգերը. «Ինչի՞ց, երազի մեջ հարցրեց Կամսարյանը, ինչի՞ց կհյուսեք այդ զանգը: «Հույսերից»,-ասացին դարբինները» (էջ 531): Իսկ որտեղ պետք է կախելին երկաթակուռ հույսերից ձուլված այդ զանգը. «Խուլ լեռան ականջի մեջ ենք կախելու էս զանգը,- բացատրեց դարբին Սանասարը,- էս զանգը նա պիտի որ լսի» (էջ 531): Խուլ լեռ խորհրդանշական պատկերակառույցը բազմաշերտ է ներիմաստային տարածքներում: Խուլ աշխարհ՝ ներքին դիվանագիտական շահերից կուրացած, քաղաքական նենգ խաղերից կամագուրկ դարձած, պատմական ճշմարտությանը առերեսվելուց վախվորած, մարդկային ազնիվ ու արդար հարաբերությունները խեղած... Խուլ աշխարհ՝ յուրաքանչյուրիս ներսում նստած անտարբեր տեսակ, մեր քաղաքական բախտին ու ճակատագրին անտարբեր տեսակ, մեր ազգային ինքնությունը կորցրած տեսակ, մեր միջի մարտնչող ոգին լռեցնող տեսակ: Հայի երկաթակուռ հույսերից ձուլված զանգի դողանջները պետք է առաջինը սթափեցնեն մեզ, հետո՝ աշխարհին, եթե մենք այդ զանգերը չենք լսում, աշխարհը երբե՛ք չի լսի... Միայն այդ դեպքում կկատարվի հոգու հրաշքը, որը հայտնատեսում են մեր երեք հեղինակների հերոսները. արմատներից, ազգային ինքնության ակունքներից, տեսակի հոգեկառույցի հոգևոր ավազանից պետք է ստանալ այն կենսական լիցքերը, որոնք կամրապնդեն ազգի, տեսակի լինելիության ոգեղեն ծառը...

Այսպիսով՝ ծառապատկերը կենաց ծառը՝ որպես տիեզերքի ներդաշնակությունը խորհրդանշող համաշխարհային ծառ, այս կամ այն ձևով գոյություն ունեւ գրեթե բոլոր հնագույն հավատալիքներում: Այն, լինելով տիեզերքի կենտրոնական առանցք՝ ստորգետնյա, երկրային և երկնային աշխարհները միավորող միջուկ, գրեթե բոլոր ազգերի ավանդազրույցներում խորհրդանշել է լինելիության ճանապարհի շրջածիրը՝ կյանքի սկիզբ, ընթացք, ավարտ: Հետագայում ծառապատկերի խորհրդարանության իմաստային այդ հոսքերը

թափանցեցին գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ դառնալով գրողի գեղագիտական համակարգի պատկերային կենտրոնական առանցք:

Ծառապատկերի իմաստային այս հոսքերի հետաքրքիր գեղարվեստական լուծումներով առանձնանում են Հր. Մաթևոսյանի, Մ. Գալշոյանի, Վ. Պետրոսյանի վերոնշյալ ստեղծագործությունները, որոնցում կերտված պատկերակառույցները՝ հազեցած ծառապատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերի ինքնատիպ տարրալուծումներով, ամբողջացնում են տեսակի, ազգի լինելիության ճանապարհի կենսափիլիսոփայությունը:

АРМЕНИИ АРЗУМАНИЯН – *Смысловые потоки символики образа дерева (Г. Матевосян - М. Галшоян - В. Петросян)*. – Образ дерева, древо жизни как символ пути к существованию, сохранился в традициях различных народов, став одним из самобытных проявлений фольклорного мышления. У разных народов были разные символические слои древа жизни, но основная символика подсознательно была одинаковой. Оно символизирует постепенное развитие жизни, что объясняется советом укоренения, ветвления и плодоношения дерева. Позже смысловые потоки символики дерева проникли в область художественного мышления, став интересной единицей создания образа. Смысловые потоки создания символики образа дерева в художественной литературе в основном трехслойны: дерево как духовное начало идентичности, дерево как процесс выживания с его полярно противоположными направлениями, дерево как конец пути бытия, к исходной точке с учетом силы тяжести. «Начало» Г. Матевосяна, «Одинокое дерево» М. Галшояна и «Одинокая орешина» В. Петросяна выделяются интересными художественными решениями этих смысловых потоков образа дерева, в которых созданные образные структуры, оснащенные оригинальными декомпозициями смысловых потоков символики образа дерева, обобщают биофилософию пути существования вида, нации.

Ключевые слова: *символ, смысловые потоки, биофилософия, идеологические вопросы, средства создания образа*

ARMENUHI ARZUMANYAN – *Semantic Flows of Tree Symbolism (H. Matevosyan - M. Galshoyan - V. Petrosyan)*. – The image of a tree, the tree of life as a symbol of the path to existence, has been preserved in the traditions of various peoples, becoming one of the original manifestations of folklore thinking. Different peoples had different symbolic layers of the tree of life, but the main symbolism was subconsciously the same. It symbolizes the gradual development of life, which is explained by the sense of the rooting, branching and fruiting of the tree. Later on, the semantic flows of tree symbolism penetrated into the field of creative thinking, becoming an interesting unit for creating images. The semantic flows of creating the symbolism of the image of a tree in fiction are mainly three-layered: the tree as the spiritual beginning of identity, the tree as a process of survival with its divergent directions, the tree as the end of the path of life striving for the starting point, taking into account gravity. "The Beginning" by G. Matevosyan, "The Lonely Tree" by M. Galshoyan and "The Lonely Walnut Tree" by V. Petrosyan are distinguished by interesting artistic solutions of these semantic flows of the image of a tree, in which the created figurative structures, equipped with original decompositions of the semantic flows of the symbolism of the image of a tree, generalize the biophilosophy of the path the existence of a species, a nation.

Key words: *symbol, semantic flows, biophilosophy, ideological issues, means of creating images*

ԼԵԶՈՒՆ ԻԲՐԵՎ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆ ՎԼԱՂԻՄԻՐ ՆԱԲՈԿՈՎԻ «ԳՈՒՆԱՏ ԿՐԱԿ» ՎԵՊՈՒՄ

ԱՄԱԼՅԱ ՍՈԳՈՄՈՆՅԱՆ * 
Երևանի պետական համալսարան

Հոդվածի նպատակն է Վլադիմիր Նաբոկովի «Գունատ կրակ» վեպի գլխավոր հերոս Քինբոտի օգնությամբ լեզուն ներկայացնել իբրև ինքնության մի մաս: «Ռուսաստանն ու ռուսերենը ամբողջ կյանքում չլքեցին Նաբոկովին»¹: Ռուսաց լեզուն նրա որպես գրողի ինքնության անբաժանելի մասն է: Այնուամենայնիվ, շատերն ընդունում են, որ Նաբոկովը «մերժեց լեզվական դետերմինիզմի այն նախադրյալը, որ մեր լեզուն սահմանում է մեր աշխարհը» և պնդեց, որ «մենք մտածում ենք ցանկացած լեզվից դուրս»²: Հարցազրույցներից մեկում Նաբոկովն այսպես է մեկնաբանել լեզվի թեման. «Ես ոչ մի լեզվով չեմ մտածում: Ես պատկերներով եմ մտածում»³: Այբուբենի յուրաքանչյուր տառ ունի որոշակի գույն և երանգ այն բաղադրիչները, որոնք օգնում են պատկերներ ստեղծելու մտքում: Այս երևույթը կրկնում է ֆրանսիական սիմվոլիզմի գաղափարները, մասնավորապես Շառլ Բոդլերի սինեստեզիայի պոետիկան: Լեզվի և երևակայության այս կապը Նաբոկովի ստեղծագործության հիմնական հասկացությունն է, որն օգնում է մեզ վերագնահատելու Նաբոկովի ստեղծած հերոսների կյանքի անհանգիստ պահերը՝ նախքան նրանց ճանապարհ ընկնելը, որտեղ նրանք պետք է հասնեն անցյալ՝ ներկան իմաստավորելու համար:

Բանալի բառեր - Նաբոկով, Քինբոտ, գեմբլաներեն, ինքնություն, Ջեմբլա, Ջոն Շեյդ, կոտրված անգլերեն, BIC լեզու, վերաթարգմանություն, Շեքսպիր, Տիմոն Աթենացի

Իր «A Bolt from the Blue» քննադատական էսսեում ՄրքՔարթին Վլադիմիր Նաբոկովի «Գունատ կրակ» վեպը նկարագրում է այսպես. «Տուփով Ջեք, Ֆաբերժեի մարգարիտ, լարովի խաղալիք, շախմատային խնդիր, դժոխային մեքենա, գրախոսողներին բռնելու թակարդ, կատվի ու մկան խաղ, «սարքի ինքը»

* **Ամալյա Սոգոմոնյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի ասիստենտ

Амалия Согомонян – кандидат филологических наук, ассистент кафедры иностранной литературы ЕГУ

Amalya Soghomonyan – Candidate of Philological Sciences, Assistant at YSU Chair of Foreign Literature
Էլ. փոստ՝ a.soghomonyan@ysu.am. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8819-1102>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 14.08.2023

Գրախոսվել է՝ 14.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

¹ Beaujour Elizabeth Klosty, *Alien Tongues*, Cornell, 1989, p. 93.

² Kellman Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, 2000, p. 70.

³ “Strong Opinions”, New York: Vintage Books, 1990, p. 14.

հավաքածու»⁴: Գիրքը ներկայացնում է ամերիկյան գրականության ամենաանվտանգելի, վրդովվեցուցիչ և առեղծվածային պատմողներից մեկին, որի ինքնությունը գրեթե կես դար անց դեռևս բուռն գիտական բանավեճերի առիթ է դառնում: Նաբոկովի «Գունատ կրակ» վեպի գլխավոր հերոս Չարլզ Քինբոտն առանձնահատուկ աքսորյալ է, այնքան նվիրված իր անձնական երևակայություններին, որ դրանք գալիս են փոխարինելու չբավարարող իրականությունը: Քինբոտի ամբարտավանության արդյունքում ծնվում է Ջեմբլայի հետաքրքրաշարժ հեքիաթը, որը պետք է պատմվի աշխարհին Ամերիկայի ամենահայտնի բանաստեղծի խոսքերով: Այն փաստը, որ բանաստեղծը մահացել է, և որ նրա վերջին բանաստեղծությունը ոչ մի կապ չունի Ջեմբլայի հետ, աննշան անհարմարություն է, որը պետք է հաղթահարի այս նախկին թագավորը: Վայելելով իր արտագաղթի հաջողությունը և որպես ամերիկացի հեղինակի հաստատված ինքնությունը՝ Նաբոկովն անում է ամեն ինչ՝ ապակայունացնելու Քինբոտի աշխարհը՝ փորձարկելով նրա անսահմանափակ ուժը և ստիպելով նրան ինքնառնչանալ: Քինբոտի գյուտը դառնում փախուստի մտավոր ձև, որը նրա համար սկզբունքորեն օտար է մնում: Բոլոր ենթադրում է, որ Քինբոտը «կառուցել է իր Ջեմբլան՝ հաղթահարելու կորստի ճնշող զգացումը (Ռուսաստանի կորստի)»⁵: Քինբոտը գոյություն չունեցող Ջեմբլայի ինքնակոչ նախկին թագավորն է, ով իրական աշխարհում հայտնի է որպես «Վ. Բոտկին», ռուսաց լեզվի պրոֆեսոր Նոր Ուայ, Ապալաչիա նահանգի Ուորդսմիթ համալսարանում:

Քինբոտի կողմից «Ջեմբլաներենի»՝ «հայելու լեզվի» օգտագործումը ցույց է տալիս, որ վտարանդին պետք է հաստատի իր ինքնությունը մայրենի լեզվի միջոցով: Լեզվաբանական տեսանկյունից Ջեմբլաներենը «սլավոնական և գերմանական արմատների սինթեզ է», որը թույլ է տալիս Նաբոկովին միաձուլել «իր ռուսական և անգլիական մանկությունը, իր ռուսական և անգլո-ամերիկյան մշակութային շտամները թագավորական երևակայության ոլորտում»⁶: Նաբոկովի համար «լեզուն ոչ միայն իր սեփականությունն է, այլև մարմինը, ի վերջո, ես-ը», և «լքելով իր լեզուն՝ Նաբոկովը զգում է, որ վտանգում է իր ֆիզիկական և հոգևոր ամբողջականությունը»⁷: Նույնը վերաբերում է Քինբոտին: Նա ստեղծում է լեզու, որը պատկանում է բացառապես իրեն: Քինբոտը խոստովանում է, որ ծանոթ է ռուսաց լեզվին. «Ես, իհարկե, խոսում եմ ռուսերեն: Հասկանում եմ, դա գերազանցապես մոդայիկ լեզուն էր, շատ ավելին, քան ֆրանսերենը, առնվազն Ջեմբլայի ազնվականների մեջ և նրա արքունիքում: Այսօր, իհարկե, այս ամենը փոխվել է: Հիմա ցածր խավերին են բռնի ուժով սովորեցնում ռուսերեն խոսել»⁸:

⁴ Barabtarlo Gennady, *Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*, Bern, 1993, p. 15.

⁵ Nabokov Vladimir, *The American Years*, Princeton, 1993, p. 434.

⁶ Meyer Priscilla, *Find What the Sailor Has Hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire*. Middletown, 1988, p. 88.

⁷ Beaujour Elizabeth Klosty, *Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Cornell, 1989, p. 42.

⁸ Nabokov Vladimir, *Pale Fire*, New York, 1989, p. 268.

Ռուս խելագարը, այսպիսով, հորինում է լեզու, որը թույլ կտա իրեն առանձնանալ մյուս ներգաղթյալներից:

Քինբոտի գիտական ֆասադը նույնքան կեղծ է, որքան նրա պատմությունը ամերիկյան հողում օդապարուկով տպավորիչ վայրէջքի մասին կամ Ջոն Շեյդի բանաստեղծության մեկնաբանությունը, որը վերածվում է Ջեմբլայից Քինբոտի փախուստի պատմության: Նա վկայակոչում է իր իշխանական կրթությունը, անգլերենի ուսուցչին և քեռուն՝ Ուիլյամ Շեքսպիրի գործերի հայտնի թարգմանչին, և այդ ամենն անում է ինքնագովեստով: Ամերիկայի մասին խոսքերը և իր կարծիքը չկիսողների հասցեին քննադատությունը բացահայտում են խիստ եսամոլ և եսակենտրոն անհատի, ում շքեղ նախադասությունները միայն վերահաստատում են նրա ամբարտավանությունը. «Ես դեռ սովոր չէի բավականին հոգնեցնող ծաղրին և կատակներին, որոնք հնչում էին համախոհ ամերիկացի մտավորականների շրջապատում, և այդպես ձեռնպահ էի մնում այդ քննադատող ծերերի առջև Ջոն Շեյդին պատմելուց, թե որքան եմ հիանում նրա աշխատանքով, որպեսզի գրականության լուրջ քննարկումը չայլաւերվի և չվերածվի ուղղակի ծաղրի»⁹:

Կույր համառությունը, որով Քինբոտը ցանկանում է կապված մնալ իր զեմբլանյան անցյալին, նրան առաջարկում է կախարդական փախուստ դեպի աշխարհ, որտեղ նա պաշտելի միապետ է: Ընդհանրապես, գեղարվեստական կերպարների մասին խոսելիս Նաբոկովը նշում է, որ «որքան ավելի օժտված և խոսուն լինեն կերպարները, այնքան մեծ են նրանց՝ տոնով կամ մտքի երանգով հեղինակին նմանվելու հնարավորությունները»¹⁰: Քինբոտն այդպիսի նմանության հիանալի օրինակ է: Նա իր ստեղծողից ժառանգում է անգուսպ երևակայություն և ջերմեռանդ կիրք՝ պատմելու ուրիշներին կյանքի մասին, որն իբր խլել են իրենից՝ կանգ առնելով կորստի նույն զգացողության վրա, որին բախվել է նաև Նաբոկովը:

Ամերիկյան մշակույթից Քինբոտի անստեղյակությունը բազմաթիվ թերություններից մեկն է, որը խոչընդոտում է նրա ձուլումը: «Անկեղծ սասած, ես նույնպես երբեք հաջողություններ չեմ գրանցել ֆուտբոլում և կրիկետում»¹¹: Բանաստեղծի ակնարկը բասկետբոլի և բեյսբոլի մասին Քինբոտի տարբերակում դառնում է ֆուտբոլ և կրիկետ՝ եվրոպական երկու մարզաձևեր, որոնք իրեն ծանոթ են: Քինբոտը հաճախ հիմնվում է իր թերի հիշողության վրա: Այսպես է նա ներկայացնում Ռոբերտ Ֆրոստի կյանքի և ստեղծագործությունների համառոտ ամփոփումը. «Ֆրոստն անգլերենի մեծագույն կարճ բանաստեղծություններից մեկի հեղինակն է, մի բանաստեղծություն, որը յուրաքանչյուր ամերիկացի տղա անգիր գիտի. այն մեկը՝ ձմեռային անտառների և մռայլ մթնշաղի

⁹ Նույն տեղում, էջ 21:

¹⁰ “Strong Opinions”, p. 120.

¹¹ Nabokov Vladimir, Pale Fire, p. 117.

ու ձանձրալի մթնշաղի մեջ մեղմ արձագանքող փոքրիկ ձիու զանգերի մասին»¹²: Ի լրումն այս ենթադրյալ ակադեմիկոսի ոչ գիտական տոնի՝ Քինբոտը Ֆրոստի «Harness bells»-ը ներկայացնում է որպես «ձիու զանգեր»: Չեմբլայի թագավորը նման սխալ է թույլ տալիս, երբ մի երեկո հիշում է իր ու Շեյդի այն խոսակցությունը, որի ընթացքում Քինբոտը Շեյդին զվարճացրել է «Չեմբլայի և harebreath-ի (նապաստակի շնչի) մասին հեքիաթներով»¹³: Այս դեպքում Քինբոտը պարծենում է իր խոսքի սրությամբ, բայց «hair's breadth - չնչին հեռավորություն» արտահայտությունը թարգմանում է մալապրոպիզմով՝ «harebreath»: Քիննադատները, ովքեր ենթադրում են, որ Նաբոկովը «փոխանցում է մեկ այլ լեզվով ապրած անցյալը վերականգնելու սեփական ցանկությունը», կարող են համաձայնել, որ նույն ցանկությունը շարժիչ ուժն է Քինբոտի՝ իրեն կարևոր կարգավիճակ շնորհելու խիստ անհրաժեշտության ետևում¹⁴: Քինբոտի դեպքում, սակայն, այն ամենը, ինչ կարող է վերականգնել հիշողությունները նրա կորցրած աշխարհի մասին, ինչպես Շեյդի բանաստեղծությունը, չափից դուրս չափազանցած է, ու թեև Քինբոտի անզլերենն արդյունավետ փոխանցում է նրա վշտի խորքերը, այն նաև արդյունավետ վարկաբեկում է նրան որպես վստահելի գիտնականի և թարգմանչի:

Քինբոտի անորոշ թարգմանություններն անզլերենից զեմբլաներեն և հակառակը ցույց են տալիս նրա անփութությունը իր սովորած լեզվի նկատմամբ: Չեմբլաներեն բառերին հաճախ հաջորդում են անզլերեն թարգմանությունները, որոնք կցվում են փակագծերում: Վեպի վերլուծության մեջ Բոյդը թվարկում է բազմաթիվ պատճառներ, որոնք ցույց են տալիս պատմողի ապշեցուցիչ անվստահելիությունը, և Քինբոտին նույնացնում է որպես մեկի, ով «իրեն սկզբնաղբյուրներ փնտրելու նեղություն չի տալիս, չի կարողանում ճանաչել բնական առարկաները և սխալ է ընկալում իր բանաստեղծական բարքերը և միջավայրը, քանի որ չափազանց զբաղված է սեփական Չեմբլայով»¹⁵: Եվ իսկապես, Քինբոտի ստեղծած աշխարհը դառնում է նրա գոյության միակ նպատակը, որի ընթացքում խելագարի միտքը հորինում է ամենաանհավանական ֆանտազիաները: Շեյդի վերջին բանաստեղծության նախաբանում Քինբոտը հարձակվում է իր նախկին գործընկերների և Սիբիլ Շեյդի վրա իրեն գողության մեջ մեղադրելու համար: Այնուամենայնիվ, մինչ մյուսներն աստիճանաբար կասկածում են սպանված բանաստեղծի ձեռագիրն աշխարհին պատշաճ ձևով ներկայացնելու նրա կարողությանը, Քինբոտը վճռական է թույլ չտալու, որ այս հրեաները կարողանան նորից տիրանալ իր գանձին: Եթե հրաժարվի ձեռագրից, ապա կարող է նաև հույսը կտրել, որ աշխարհը կիմանա իր Չեմբ-

¹² Նույն տեղում, էջ 203:

¹³ Նույն տեղում, էջ 185:

¹⁴ Տե՛ս **Besemeres Mary**, Self-Translation in Vladimir Nabokov's Pnin, Russian Review 59, 2000, էջ 396:

¹⁵ **Boyd Brian**, Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery, Princeton, 2001, p. 69.

լայի մասին. «Ես վերընթերցել եմ, ոչ առանց հաճույքի, Շեյդի տողերի իմ մեկնաբանությունները և շատ դեպքերում զգացել եմ, որ ինքս մի տեսակ լույս եմ վերցրել իմ բանաստեղծի հրեղեն գնդից և անգիտակցաբար յուրացրել նրա քննադատական էսսեների արձակ ոճը»¹⁶:

Քինբոտի զեմբլաներենը շատ առումներով անսահմանափակ տարածք է: Այս նոր լեզուն նշանակում է ազատություն, ավելի շատ գլուխկոտրուկներ և բառախաղեր, որոնք կարող են հեշտությամբ վրիպել նույնիսկ ամենաուշադիր ընթերցողի աչքից: Որքանով է այս լեզուն իսկական: Քելմանի «Տրանսլեզվային երևակայություն»-ում նշվում է, որ Նաբոկովը «զեմբլաներենի բավականաչափ ընդարձակ նմուշներ չի տրամադրում, որպեսզի լեզվաբանին հնարավորություն ընձեռվի անել ավելին, քան ձևային նույնականացումը և ենթադրությունները համանման միավորների մասին»¹⁷: Որքան էլ մեծ է Քինբոտի բառապաշարը, Քելմանը ճիշտ է իր գնահատականում. զեմբլաներեն բառերի և արտահայտությունների հավաքածուն կարելի է համարել ընդունելի նոր լեզվի և դրա հիմնական հնչյունների նախնական կողմնորոշման համար, բայց բավարար չէ լուրջ ուսումնասիրություն ծավալելու:

Մեյերը գրում է, որ լեզուն կարելի է և պետք է դիտարկել Նաբոկովի կողմից նպատակաուղղված մշակված մի շարք կապերի համար: Այս տեսությունը հաստատելու համար նա մատնանշում է զեմբլանական բառերը, ինչպիսիք են գրադը/grad («քաղաք»՝ հին ռուսերենով), որոնք ակնարկում են վիկինգների մշակույթի հետ կապի մասին¹⁸:

Մյուսները, ինչպես Քելմանը, պնդում են, որ Ջեմբլանն այլևս ոչ այլ ինչ է, քան «ֆանտազիան ճշմարտությունից տարբերելու Քինբոտի պայթյունգիական անկարողության ախտանիշը», և որ «նրանք, ովքեր զարգացնում են զեմբլաներեն միտքը՝ վերլուծելով լեզվի դերանունների բաշխումը, սուրբեկտ-օրբեկտ գործառույթները կամ ժամանակների կառուցվածքը, ևս դրսևորում են խանգարման պես մի բան»¹⁹:

Մի անգամ՝ իր բազմաթիվ երկարատև մենախոսություններից մեկում, Քինբոտն անսպասելիորեն անցնում է ռուսերենի կամ ռուսերենի նման մի լեզվի. «Մի թե նրանք միանգամից կկրակեին ինձ վրա, թե՞ քլորոֆորմացված գիտնականին մաքսանենգ ճանապարհով կվերադարձնեին Ջեմբլա՝ Ռոդնայա Ջեմբլա, որպեսզի կանգնի շլացուցիչ գրաֆինի և դատավորների շարքի առաջ, որոնք ցնծում են իրենց ինկվիզիտորական աթոռներին»²⁰: Անհասկանալի է մնում այն՝ արդյո՞ք «Ռոդնայա Ջեմբլա»-ն այն դեպքերից է, երբ զեմբլաներենն ու ռուսերենը կիսում են նույն բառապաշարը. zemlya (առանց «b») ռուսերեն

¹⁶ Nabokov Vladimir, Pale Fire, p. 81.

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 66:

¹⁸ See Meyer Priscilla, Find What the Sailor Has Hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire. Wesleyan, 1988, էջ 90:

¹⁹ Nabokov Vladimir, Pale Fire, p. 66-67.

²⁰ Նույն տեղում, էջ 96-97:

«հողն» է, իսկ *rodnaya*-ն՝ «հայրենի»: Այն ձևը, որով Քինբոտն աղաղակում է իր հայրենիքի մասին, բացահայտում է իր անձնական ցավը, իսկ օգտագործած արտահայտությունը կասկածելիորեն ռուսերեն է հնչում: Արդյո՞ք իսկական հայրենասերը չի բղավի իր սիրելի տան, իր թագի, իր կորցրած թագավորության մասին զեմբլաներենով: Կամ գոնե մի արտահայտությամբ, որը բնորոշ է միայն իր լեզվին, այլ ոչ թե նրա գահընկեցմանը աջակցողների լեզվին:

Չեմբլաներենի գյուտը բավարար չէր ընթերցողներին ապակողմնորոշելու համար, և Քինբոտը նշում է երկու այլ «լեզուների» առկայությունը՝ «BIC լեզու» և «կոտրված անգլերեն»-ի հատուկ տարբերակը, որն օգտագործում են լրտեսները²¹: BIC հապավումը չի պարզաբանվում, բայց Վերա Նաբոկովայի՝ «Գունատ կրակ»-ի ռուսերեն թարգմանության մեջ BIC նշանակում է «Երկաթե վարագույրի ետևում/Behind the Iron Curtain», թեև անհասկանալի է մնում՝ Խորհրդային Միության²², թե՞ Խորհրդային Միության որևէ երկրի լեզու: Ինչ վերաբերում է «կոտրված անգլերեն»-ին, Քինբոտը մանրակրկիտ ուրվագծում է լեզվով հաղորդակցության բարդ համակարգը Գրադուսի և լրտեսների միջև զեմբլանական գործակալության ներսում. «Ենթադրելով, որ այն ավելի քիչ ուշադրություն կգրավի, քան BIC լեզուն, դավադիրները հեռախոսային խոսակցություններ էին վարում անգլերենով, ավելի ճիշտ՝ կոտրված անգլերենով, մեկ ժամանակաձևով, առանց հոդերի և երկու արտասանությամբ, երկուսն էլ սխալ, օգտագործելով ծածկագրերի երկու տարբեր խմբեր՝ շտաբը, օրինակ, «թագավոր»-ի փոխարեն ասում էր «բյուրո», իսկ Գրադուսն ասում էր «նամակ», և այդ պատճառով մեծանում էր հաղորդակցության դժվարությունը: Ի վերջո, կողմերից յուրաքանչյուրը մոռացել էր մյուսի բառապաշարին վերաբերող որոշ արտահայտությունների իմաստը, այնպես որ արդյունքում նրանց խճճված և թանկարժեք խոսակցությունները նմանվում էին մթության մեջ վանկախաղերի՝ խոչընդոտների հաղթահարման»²²:

Նախկին թագավորի՝ որպես մեծ թարգմանչի ինքնահռչակ կարողությունները ոչնչացնում են ամեն տեսակի հավատ նրա պատմածի ճշմարտացիության հանդեպ: Նրա եսակենտրոն դրդապատճառներն ու թարգմանությունները (ավելի ճիշտ՝ վերաթարգմանությունները) ոչ միայն ճիշտ չեն, այլև անիմաստ են: Քելմանը պնդում է, որ «լեզվական փոխադրման անկատարությունը հիշեցնում է հաղորդակցության թերությունների և «Ես-ի և ուրիշի» անհամեմատելիության մասին»²³: Ամենամեծ սխալը, որ անում է Քինբոտը, Շեքսպիրի «Տիմոն Աթենացի» գրքից հատվածը ճշգրիտ թարգմանելու ձախողումն է, որտեղից Շեյդը, ենթադրաբար, փոխառել է իր բանաստեղծության վերնագիրը: Եթե ծույլ ընթերցողը կարող է անտեսել բազմաթիվ զուգահեռներ և ակնարկ-

²¹ Տես նույն տեղը, էջ 215:

²² Նույն տեղում, էջ 215:

²³ Նույն տեղում, էջ 68:

ներ Շեքսպիրի վերջին ու անավարտ պիեսի և Շեյդի վերջին բանաստեղծության միջև, գրականագետի ու քննադատի ուշադրությունից չի կարող վրիպել այդ կապը: «Տիմոն Աթենացի»-ի գեմբլաներն տարբերակը Քինբոտի կյանքի կարևորագույն պահերից է պալատից փախչելու և մեկնաբանության վրա աշխատելիս: Այդուհանդերձ, Քինբոտը գաղափար չունի Շեյդի բանաստեղծության և Շեքսպիրի պիեսի միջև կապի մասին: Չունենալով գրադարան, որպեսզի առանձնանա «ամայի փայտե տնակում», նա ունի միայն Շեքսպիրի պիեսի իր օրինակը գեմբլաներենով և իրեն նեղություն չի տալիս պատասխաններ փնտրելու: «Այն ամենը, ինչ ունեմ ինձ հետ, «Տիմոն Աթենացու» մի փոքրիկ գրպանային հրատարակություն է, այն էլ՝ գեմբլաներենով: Այն, անշուշտ, չի պարունակում որևէ բան, որը կարող է համարվել «Գունատ կրակ»-ի համարժեքը: Այսպիսով Քինբոտի անվստահելի հիշողությունը դառնում է նրա գրադարանը: «Ես ստիպված եմ արագ մեջբերման նպատակով այս հատվածը վերաթարգմանել անգլերեն արձակի՝ Տիմոնի գեմբլաներեն բանաստեղծական տարբերակից, որը, հուսով եմ, բավականաչափ մոտ է տեքստին կամ գոնե հավատարիմ է դրա ոգուն»²⁴: Սա դասական տեքստի բավարար մոտարկում է, և այն հանգեցնում է Շեյդի վերջին ստեղծագործության իբր գիտական հրատարակությանը, այն հատվածը, որը անգլերենից գեմբլաներեն է թարգմանել Քինբոտի քեռին՝ Կոնմալը, այժմ գեմբլաներենից անգլերեն է թարգմանվում նրա անխոնջ զարմիկի կողմից: Քինբոտի տարբերակի անճշտությունները ստուգելու լավագույն միջոցը երկու բանաստեղծություններն էլ կարդալն է՝ Շեքսպիրի բնօրինակը և Քինբոտի կողմից Կոնմալի թարգմանության վերաթարգմանությունը, ճիշտ այնպես, ինչպես Քինբոտը լիահույս է, որ ընթերցողը կկարդա Շեյդի բանաստեղծությունը և նրա մեկնաբանությունը՝ կողք կողքի: Ստորև Քինբոտի վերաթարգմանված տարբերակն է.

«Արևը գող է. գայթակղում է ծովին և թալանում այն:

Լուսինը գող է. գողանում է իր արծաթափայլ լույսը արևից:

Ծովը գող է. լուծարում է լուսինը»²⁵:

Սա Շեքսպիրի բնագրային տեքստն է «Տիմոն Աթենացու» չորրորդ ակտից:

«Արևը գող է և իր գրավչությամբ

Թալանում է հսկայական ծովը, լուսինը հանճարեղ գող է,

Եվ իր գունատ կրակը նա խլում է արևից.

Ծովը գող է, որի հեղուկի հոսքը լուծում է

Լուսինը և դարձնում աղի արցունքներ»²⁶:

Այսպիսով, «գողը» գերազանցում է իրեն՝ «ձգտելով վերահղել Շեյդի հանճարի ճառագայթները՝ լուսավորելու իր սեփական գեմբլանյան իդիլիան»²⁷:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 79-80:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 80:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 439-443:

²⁷ **Glynn Michael**, Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels, New

Որոշ քննադատներ նշում են, որ «Նաբոկովի դեպքում, որի բոլոր պշխատանքներում կա արտոբի և պատկանելության խնդիրը, թե՛ թեմատիկ և թե՛ ռազմավարական առումով, հումորը մոդեռնիստական դեր է խաղում»²⁸: Քիմբոտի անճշտությունները շեքսպիրյան ոտանավորները թարգմանելիս չեն խանգարում նրան ծաղրելու մյուսներին, ովքեր սխալ են թարգմանել թագուհի Դիզայի անգլերեն նամակը՝ գրված իր բանտարկված ամուսնուն: Այս թարգմանությունները հետաքրքիր կերպով հիշեցնում են Նաբոկովի հիշողությունները սեփական հուշագրությունների զանազան տարբերակները կազմելու մասին. գրելով իր կենսագրությունը անգլերեն *Conclusive Evidence* (1951), այնուհետև այն ռուսերեն թարգմանելով («Այլ ավեր», 1954)՝ նորից թարգմանում է այն ռուսերենից անգլերեն *Speak Memory* (1967): Նաբոկովը նկարագրում է այն դժվարությունները, որոնց հանդիպել է վերջնական տարբերակը կազմելիս. «Պարզվեց, որ ռուսական վերափոխման այս վերասանգլերենացումը, ինչն էլ սկզբանե ռուսերեն հիշողությունների անգլերեն վերապատմումն էր, դիվային խնդիր էր, բայց որոշ չափով մխիթարեց ինձ այն միտքը, որ նման բազմակի կերպարանափոխությունը, որը ծանոթ է թիթեռներին, նախկինում ոչ մի մարդու կողմից չէր փորձարկվել»²⁹: Նաբոկովը գրում է, որ «սպազմատիկ ցատկերի միջոցով մի լեզվից մյուսին անցնելու գործընթացը առաջացնում է մի տեսակ հոգեկան ասթմա»³⁰:

Իրենց շրջապատում մշտապես կորած և հաղորդակցման անհրաժեշտ հմտություններ չունեցող կերպարների միջոցով Նաբոկովն անդրադառնում է անհաջող և անցանկալի արտագաղթի խնդրին: Ռուս գրողը կարեկցում է իր հայրենակիցներին՝ պատկերելով նրանց ներքին պայքարը, նույն պայքարը, որն առեղծված է մնում նրանց համար, ովքեր երբեք չեն զգում մշտական տուն չունենալու անորոշությունը: Նաբոկովի անձնական նամակագրությունը որոշակի լույս է սփռում այն բանի վրա, թե որքան հակասական և անվստահ էր նա իրեն զգում որպես ամերիկացի գրող, և սրանք նույն անապահովություններն են՝ գուցե ինչ-որ չափով չափազանցած, որոնք նա փոխանցում է իր հերոսներին: Լեզուն դառնում է մոլուցք, որը Նաբոկովը որպես պոլիգլոտ փոխանցում է իր կերպարներից շատերին, այդ թվում՝ Պնինին և Քիմբոտին: Աքսորված գրողների մասին իր ուսումնասիրության մեջ Թաքերը խոսում է այդ մասին. «Երբ գրողն սկսում է գրել իր նոր երկրի որդեգրած լեզվով, նա կարող է ասել, որ հասել է իր արտոբի ավարտին, որ այժմ իրեն կապում է նոր ինքնության հետ, մի բառի, որն այլևս օտար չէ իրեն: Այս առումով գրողը դուրս է գալիս արտոբի սահմաններից, երբ ընդունում է նոր լեզվի տունը»³¹:

York, 2007, p. 83.

²⁸ **English James F.** *Modernist Joke-Work: Pale Fire and the Mock Transcendence of Mockery*, *Contemporary Literature* 33, 1992, p. 77.

²⁹ “Speak Memory”: *An Autobiography Revisited*, New York, 1999, p. 12-13.

³⁰ **Nabokov Vladimir**, *Selected Letters 1940-1977*, Harvest Books, 1990, p. 42.

³¹ **Tucker Martin**, *Literary Exile in the Twentieth Century: an Analysis and Biographical Dictionary*, New York, 1991, p. 23.

Մակայն պրոֆեսիոնալ անգլերենով գրելուց հետո Նաբոկովը ոչ միայն չի դադարում ռուսերեն գրել, այլև ընդունում է այն փաստը, որ իր պարտականությունները կրկնապատկվել են: Իր ողջ կարիերայի ընթացքում նա շարունակում էր մտածել, թե ինչպես կընկալվեն իր վեպերը ռուս ընթերցողի կողմից, ինչպես նաև այն մասին, թե ինչպես իր անգլախոս լսարանը կմեկնաբանի Ռուսաստանի մասին բազմաթիվ ակնարկները և հղումներն իր գործերում: Բոժուրը գրում է. «Նաբոկովի համար բավարար չէր ռուսերենից և Ռուսաստանից հրաժարվելու ցանկությունը՝ հիմնավորելով իր հավատարացությունը այն պատճառաբանությամբ, որ առաջինը ռուսերենն է դավաճանել իրեն»³²:

АМАЛИЯ СОГОМОНЯН – Язык как идентичность в романе Владимира Набокова «Бледный огонь». – Цель статьи – представить язык как часть идентичности с помощью главного героя Кинбота в романе Владимира Набокова «Бледный огонь». Россия и русский язык не покидали Набокова на протяжении всей его жизни. Русский язык является неотъемлемой частью его личности как писателя. Однако многие согласны с тем, что Набоков «отвергал посыл лингвистического детерминизма о том, что наш язык определяет наш мир» и утверждал, что «мы мыслим вне всякого языка». В одном из интервью Набоков прокомментировал тему языка: «Я не думаю ни на каком языке. Я мыслю образами». Каждая буква алфавита имеет определенный цвет и оттенок, компоненты, которые помогают создавать образы в сознании. Это явление переключается с идеями французского символизма, в частности с поэтикой синестезии Шарля Бодлера. Эта связь между языком и воображением является ключевой концепцией в творчестве Набокова, которая помогает нам по-новому оценить беспокойные моменты жизни набокловских персонажей, прежде чем они отправятся в путешествие, во время которого они должны проникнуть в прошлое, чтобы понять настоящее.

Ключевые слова: *Набоков, Кинбот, зембланский язык, идентичность, Зембла, Джон Шейд, ломаный английский, язык ВИС, ретрансляция, Шекспир, Тимон Афинский*

AMALYA SOGHOMONYAN – Language as Identity in Vladimir Nabokov's "Pale Fire". – The aim of the article is to present language as a part of identity with the help of Kinbot, the main character Kinbot in Vladimir Nabokov's novel "Pale Fire". Russia and the Russian language did not leave Nabokov throughout his life. The Russian language is an integral part of his identity as a writer. However, many agree that Nabokov "rejected the premise of linguistic determinism that our language defines our world" and asserted that "we think outside of any language". In one of the interviews, Nabokov commented on the topic of language: "I do not think in any language. I think in images." Each letter of the alphabet has a specific colour and hue, as well as the components that help to create images in the mind. This phenomenon echoes the ideas of French symbolism, particularly Charles Baudelaire's poetics of synaesthesia. This connection between language and imagination is a key concept in Nabokov's work that helps us re-evaluate the troubled moments in the lives of Nabokov's characters before they embark on a journey where they must get to the past to make sense of the present.

Keywords: *Nabokov, Kinbote, Zemblan language, identity, Zembla, John Shade, broken English, BIC language, retranslation, Shakespeare, Timon of Athens*

³² Beaujour Elizabeth Klosty, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Cornell, 1989, p. 42.

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆԻ ՈՒ ԱՐԴԻԱԿԱՆԻ ՀԱՄԱԴՐՈՒՄԸ ԷՏՈՐԵ ՊԵՏՐՈՒԼԻՆԻ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

ԱՆԻ ՀԱՄԲԱՐԶՈՒՄՅԱՆ* 

Հոդվածում քննության են առնվում XX դարի առաջին կեսի իտալացի անվանի թատերագիր, բեմադրիչ և դերասան Էտտորե Պետրոլինիի գործունեության մի շարք առանձնահատկություններ: Նա այն հեղինակն էր, որը նոր շունչ տվեց ավանդապաշտ իտալական թատրոնին: Պետրոլինին՝ որպես հմուտ դրամատուրգ և միաժամանակ դերասան, կարողացավ կոմեդիա դել արտեի՝ իտալական ուշ միջնադարյան ժողովրդական թատրոնի ավանդույթը միախառնել ավանգարդիստական թատրոնի հնարքներին՝ ստեղծելով անցյալի և ներկայի յուրատեսակ համադրություն: Դրամատուրգը, հենվելով դել արտեի ավանդույթի վրա, ստեղծեց իր ժամանակին բնորոշ և՛ իրական դիմակ-կերպարներ, և՛ թատերական նոր մտածողություն: Պետրոլինիի դրամատուրգիայում նորություն էր պիեսների կառուցվածքը: Նա զերծ էր մնում հոգեբանական խորը ներստուգումներից, նախապատվություն էր տալիս պարզ դիպաշարին, գործողությունները կառուցում կատակերգական տեսարանների վրա: Այս առումով նրա համար գրական տեքստը ներկայացման մեջ երկրորդական գործոն էր. կարևորը արտիստի կատարողական հմտությունն էր, որը ներառում էր նաև իմպրովիզի վարպետությունը: XX դարում հայ գրականությունն ու թատրոնը տվել են բազմաթիվ տաղանդավոր դրամատուրգներ, դերասաններ և բեմադրիչներ, սակայն հայկական բեմում ներկայացումները բեմադրվել են հիմնականում դասական ավանդույթի հիման վրա: Հոդվածում ներկայացվող սկզբունքներն ու հնարքները, որոնք կիրառում էր իտալացի դրամատուրգը, կարող են օգտակար լինել նաև հայ թատրոնին՝ թարմություն ու արդիականություն հաղորդելով նրան:

Բանալի բառեր – *Պետրոլինի, կոմեդիա դել արտե, իմպրովիզ, դասական ավանդույթ, դիմակ, սլիտամենտո, կերպար, զաննի, գրոտեսկ, Ներոն*

Ներածություն: XX դարի իտալական դրամատուրգիան ծնունդ տվեց արվեստագետների, որոնք ոչ միայն խորապես ազգային գիտակցության կրողն էին, այլև կարողացան հիմնադրել թատերական նոր ուղղություններ և դրանք

* **Անի Համբարձումյան** – ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի ասպիրանտ

Ани Амбарцумян – аспирантка кафедры иностранной литературы ЕГУ

Ani Hambarzumyan – PhD student at YSU Chair of Foreign Literature

Էլ. փոստ՝ aniham17@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2688-0434>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Մտացվել է՝ 22.01.2024

Գրախոսվել է՝ 13.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

սիմբիոզի ենթարկել՝ ստեղծելով պարադոքսալ, հետաքրքիր և միևնույն ժամանակ բազմաբովանդակ վերլուծությունների դաշտ բացող թատրոն ու կերպարներ: Նրանք կարողացան նոր շունչ հաղորդել ավանդապաշտ իտալական թատրոնին XX դարում: Այդ հեղինակներից էր Էտտորե Պետրոլինին (1884-1936):

Ավանդական իտալական թատրոնի ակունքներում ընկած էր կոմեդիա դել արտեն^{*}: Ժամանակին թատերական այս տեսակը բնականորեն զարգացել է, մշակվել դերասանների կողմից, սակայն այդ փուլում և հետագայում գրի չառնվելու հետևանքով սկզբնաղբյուրները չեն պահպանվել, և դրա թատերական ձևներն ու սկզբունքները մեզ են հասել միայն դերասանական ավանդույթի, մասնակի պահպանված գրական տեքստերի լացցիների շնորհիվ:

Հետագա դարերում կոմեդիա դել արտեի տեխնիկական հնարքների վերաբերյալ բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են կատարվել: Մասնավորապես, ֆիզիկական արտահայտչամիջոցները, դիմակը՝ որպես թատերակերտման և կերպարակերտման միջոց, գրամելոտը (դել արտեի լեզվական համակարգ) արժանացել են XX դարի դրամատուրգներ Լուիջի Պիրանդելլոյի, Էտտորե Պետրոլինիի, Էդուարդո դե Ֆիլիպոյի, Դարիո Ֆոյի և այլոց ուշադրությանը: Շատ հեղինակներ ներշնչվել են դել արտեի կերպարներից և դերակատարման բնույթից, որոնք այս թատերաձևի գաղափարի հիմքում են, և դրանով էլ պայմանավորված է դել արտեի վերակենդանացումը XX դարում: Ժեստերի, դերասանի աճաբարական ունակությունների զարգացումը, հռետորական տաղանդի նրբությունները նոր դարաշրջանում տեղ գտան դերասաններին ուսուցանվող գլխավոր տեսությունների և դերասանական վարպետությունը վկայող գլխավոր հմտությունների շարքում:

Դել արտեն՝ որպես թատերական տեսություն: Դել արտեն XX դարում սկսում է ընկալվել որպես տեսություն, առաջին պլանում են հայտնվում հնարքների գաղափարական և փորձարարական նշանակությունները, կերպարակերտման և թատերաստեղծման սկզբունքները: XX դարի իտալական թատրոնի նոր խաղաոճին բնորոշ էր երկխոսությունը հանդիսատեսի հետ, որի ժամանակ մեծ կարևորություն ուներ իմպրովիզը: Առհասարակ, ինչպես նշում է ռեժիսոր Ռ. Բաբայանը, ժամանակակից թատրոնում իմպրովիզացիան նշանակում է ամեն անգամ գտնել նոր ձև և ստեղծել նոր ներկայացում, իսկ իմպրովիզին տիրապետելը դերասանական տաղանդի ամենաբարձր

^{*} Կոմեդիա դել արտեն (իտ. Commedia dell'arte)՝ կատակերգության արվեստը, որը ընկալվում էր նաև *դիմակների կատակերգություն* իմաստով, իտալական ուշ միջնադարյան ժողովրդական թատրոն է, բնույթով ստեղծաբանական (բանավոր-իմպրովիզացիոն) արվեստ, որի գործունեության սկիզբը համարվում է XVI դարը (տե՛ս **Rudlin J.** Commedia Dell'Arte an Actor's Handbook, Rutledge, London and New York, 1994, էջ 48):

նշաձողն է. «Այս տեսանկյունից դեյ արտեն ամենաթատերական ձևն է, որը ենթադրում է հանդիսատեսի պարտադիր մասնակցությունը»¹:

Պետրոլինին՝ որպես հմուտ դրամատուրգ, բեմադրիչ և միաժամանակ դերասան, կարողացավ մեկտեղել կոմեդիա դեյ արտեի ավանդույթը և ավանգարդիստական թատրոնի հնարքները՝ ստեղծելով անցյալի և ներկայի յուրատեսակ համադրություն, իր ժամանակին բնորոշ իրական դիմակ-կերպարներ և թատերական նոր մտածողություն: Իմպրովիզը կամ հանպատրաստից խաղը նրա հայեցակերպում դիտարկվում է որպես արտիստական տաղանդը պայմանավորող և թատրոնում դերասանական խաղի նոր տեսության հիմքը դնող գործոն, դիմակը՝ ինքնության և «Ես»-ի հարաբերությունն ու երկփեղկումը ցուցադրելու միջոց:

1928 թ. «Կոմեդիա» պարբերականում հրատարակված «Կատակերգական արվեստի շուրջ» հոդվածում Պետրոլինին ներկայացնում է թատրոնի վերաբերյալ իր տեսլականը: Հեղինակը նախ և առաջ քննում է գրավոր թատրոնը և պիեսների դերը բեմական գործընթացում: Ըստ Պետրոլինիի՝ թատերական պիեսները անշարժ գոյություններ են՝ ի տարբերություն դեյ արտեի բեմադրությունների. «Ճշմարտությունն այն է, որ կոմեդիա դեյ արտեից հետո գրի առնված թատրոնը ամբողջովին ձանձրալի է և հակաթատերական»²: Նրա կարծիքով՝ սցենարը, գրական տեքստը ընդամենը կմախքն են այն ամենի, ինչ տեղի է ունենում բեմում: Կերպարը նախ և առաջ ըմբռնելի է դառնում պատկերման միջոցով, քանզի բեմի վրա է միայն, որ ձայնի, հնչողության, ժեստայնության միջոցով կերպարը դառնում է ամբողջական: Պետրոլինին ժեստերի և տեսողական արտահայտչականությունը համարում է առաջնային թատերական գործընթացում և գլխավոր գործոններից մեկը կերպարակերտման հաջող ընթացքի համար:

Այսպես, դրամատուրգը բերում է իր «Քեզ դուր եկա՞վ» պիեսի օրինակը: Այն հավանել էր միայն ներկայացումն անձամբ դիտած հանդիսատեսը, իսկ ով միայն ընթերցել էր պիեսը՝ համարել էր չափազանց ձանձրալի: Պատճառը, ըստ հեղինակի, մեկն է. նրանք չեն տեսել այն ժեստային վիրտուոզ կատարումը բեմում, որը նա համարում է ներկայացման հաջողության գլխավոր գրավականը:

Պետրոլինին արտահայտչական կատարման հիմքում դնում է դեյ արտեից եկող ներշնչումը: Ինչպես նշում է թատերագետ Սիմոնե Սորիանին, հենց Պետրոլինիի կատարողական «արտահայտչականությունը և կառնավալային դինամիզմն են» դարձնում նրան դեյ արտեի իրավահաջորդը³: Դերասան, բե-

¹ Հարցազրույց Ռ. Բաբայանի հետ, հեղինակ՝ Անի Համբարձումյան, 09.01.2024, չհրատարակված:

² Petrolini E. Modestia a parte, Cappelli editore, Bologna, 1932, p. 196-197.

³ Տե՛ս Soriani S. Petrolini drammaturgo. Logica antilogica e relativismo dal Varietà alle commedie, Forum Italicum, Stony Brook University press, New York, 2010, էջ 4:

մադրիչ էղվարդ Քրեյգը իր հերթին Պետրոլինին համարում է այն վերջին հեղինակներից, ով պահպանում է դեղ արտեի ավանդույթը հատկապես արտահայտչականության տեսանկյունից⁴:

Դեղ արտեի մյուս, թերևս գլխավոր ազդեցություններից մեկը, որը բնորոշ է 1900-ականների Պետրոլինիի թատերգությանը, և որը միանգամից գրավում է քննադատների ուշադրությունը, նրա պիեսների կառուցվածքն է: Պետրոլինին, ներշնչվելով դեղ արտեի ներկայացումների կառուցվածքից, մի կողմ է դնում ներկայացումների հոգեբանական կողմը և դրանք կառուցում է կատակերգական տեսարանների վրա:

Գրական տեքստը, այսպիսով, Պետրոլինիի համար ներկայացման երկրորդական գործոն էր: Պետրոլինին ինքն իրեն ընկալում էր առավելապես իբրև կատարող-դրամատուրգ. «Իմ կատակերգությունները գրի են առնվում այնպես, ինչպես ես և իմ թատերախումբը այն խաղում ենք բեմում»⁵:

Կերպարակերտման սկզբունքները: Պետրոլինին ծնվել է մահացել է Հռոմում, ուստի իր կերպարներն անժխտելիորեն կրում են միջավայրի հատկանիշներն ու նախասիրությունները: Թե՛ առօրյա կյանքում, թե՛ իր գրած պիեսի կամ այլ հեղինակների գործերի հիման վրա բեմադրված ներկայացումներում նա սկսում է ավելի ու ավելի մերձենալ իր հանդիսատեսին՝ ճանաչելով նրա թե՛ նախասիրությունները, թե՛ թույլ կողմերը: Բեմը որպես այդպիսին դադարում է գոյություն ունենալ Պետրոլինիի համար:

Այդ որակները նա սկսում է օգտագործել իր կերպար-տիպերը կերտելու համար: Բացի իր կերպարներին կայուն հատկանիշներով օժտելուց՝ նա դարձնում է նրանց զավեշտական, իսկ պատրաստի կերպարներին ենթարկում պարտադիր ապակառուցման ու երգիծանքի: Այդ տիպերը պատկանում են սոցիալական որևէ շերտի: Այստեղ գերիշխում է գրոտեսկը, իսկ հերոսների հույզերը հանդիսատեսին ստիպում են առավելապես զվարճանալ, քան ապրումակցել կերպարներին:

Սոցիալական խավերից ներշնչվածությունը դրսևորվում է հատկապես երկու տիպի կերպարներում՝ հարստահարված զաննիի⁶ կերպարներում (Պուլչինելլա) և հրեշների դիմակներում (Ներոն), որոնց ստեղծողն է համարվում հենց ինքը⁷: Երկու պարագայում էլ հեղինակի գերնպատակը կերպարների անսահման հիմարության և հասարակության գիտակցության նահանջի

⁴ Տե՛ս **Craig E. G.** Zelauto and Italian Comedy: A study in Sources, Modern Language Quarterly, Duke University press, Durham, North Carolina, 1968, էջ 25:

⁵ **Petrolini E.** Benedetto fra le donne. In Il teatro, Cappelli, Bologna, 1975, p. 206

⁶ Չաննի (Zanni) ծառայողների ընդհանրական անվանումն է: Այն առաջացել է Ջիովաննի (Giovanni) անվանումից, որը հասարակ ժողովրդի միջավայրում տարածվելու շնորհիվ դարձել է սպասավորների ընդհանրական անվանումը: Չաննիին բնութագրող հատկանիշներն են անհագ քաղցի զգացումը, անքաղաքավարությունն ու անկրթությունը:

⁷ Տե՛ս **Predel L.** Ettore Petrolini: La Maschera e La Sofferenza, Pubblicato il 21 Settembre 2018 nel sitio, <https://www.latinacittaaperta.info/> (l'ultimo accesso 12.11.2022):

պատկերումն է: Այսպես օրինակ՝ Պետրոլինին ընտրում է Ներոն կայսեր կերպարը և դրա միջոցով ծաղրում ոչ միայն նրան, այլև հասարակության գիտակցությունը: Ներկայացման կառուցվածքի հիմքում դնելով հին հռոմեական կայսեր կերպարը՝ հեղինակը իրոնիայի միջոցով լայնացնում է կերպարի իմաստաբանական դաշտը՝ տեղափոխելով այն ծաղրանկարի հարթակ: «Ներոնը» (1930) ներկայացման մեջ կեսարի կերպարը դառնում է է՛լ ավելի գրոտեսկային և սատիրիկ:

Առաջին երեք արարներում անխնա ծաղրում և քննադատում է Ներոնի ամբողջ արքունիքը՝ կոռումպացված վարք ու բարքով և դաստիարակությամբ, իսկ հետո արդեն անցնում Ներոնին: Ժողովրդի առջև հերթական ելույթի ժամանակ Ներոնը գոչում է. «Եվ վաղը Հռոմը կվերակենդանանա՝ դառնալով ավելի չքնաղ և հոյակերտ, քան մինչ այդ էր, բրավո՛ »: Այնուհետև գոհունակությամբ դառնում է համախոհներին և ասում. «Նրանց (ժողովրդին) դուր եկավ այդ խոսքը, ժողովուրդը երբ լսում է բարդ բառեր, զմայլվում է»⁸: Ապա սկսում է նորից կրկնել, թե ինչ գեղեցիկ և հոյակերտ է Հռոմը:

Այս հատվածների և «բրավոների» անդադար կրկնությունը սյուրռեալ մակարդակի է հասցնում գլխավոր հերոսի մենախոսությունը՝ ի ցույց դնելով ոչ միայն իշխանությունների սին հռետորաբանությունը, այլև ժողովրդի դյուրահավատությունը: Մարդիկ հիացմունքով են լսում Ներոնին, քանզի նա վստահ է իր ասելիքում. «Երբ մարդիկ մտածում են, որ դու կեցցես, դու կարող ես բան էլ չանել, բայց իրենք մտածելու են, որ դու ամեն դեպքում իրավացի ես»⁹: Ժողովրդին շոյելը կայսրը համարում է լավագույն միջոցը նրան վերահսկելու համար և կարծում է, որ զվարճանքն արդեն բավական է, որ ժողովուրդը հնազանդվի կայսերը:

Պետրոլինիի քննադատության թիրախում ոչ միայն Ներոնի կերպարն է (– Ներոնի կերպարի հիմքում ֆաշիզմի և Մուսոլինիի քննադատությունն է), որն արդեն դարձել է մետաֆոր ժամանակի ծիրում և արդիական է հաջորդող բոլոր ժամանակներում, այլև այն մարդիկ, որոնք տալիս են նրան ուժ և հնարավորություն իշխելու իրենց: Միաժամանակ, Պետրոլինիի երգիծանքն ուղղված է հռոմեական իրականությունը իդեալականացնող նորօրյա մոտեցմանը: Դա հատկապես երևում է իտալական կինոարտադրության մեջ, որտեղ հռոմեական իրականությունը ներկայացվում է միայն դրական կողմից, և շեշտադրվում է հռոմեական կայսրերի փառահեղ անցյալը, այնինչ իրականությունը հենց Ներոնի պարագայում բոլորովին այլ էր:

Ինչ վերաբերում է բեմադրությունները և կերպարները նպատակադրված գերարտահայտիչ դարձնելուն ու ապակառուցելուն, ապա դրա նպատակը թերևս 1900-ականների իտալական բեմադրության մեթոդներին հակադրվելն

⁸ **Petrolini E.** Nerone, 1935, (<https://www.youtube.com/watch?v=uTgWLe66meM>, l'ultimo accesso 12.11.2022)□

⁹ Նույն տեղում:

էր: Պետրոլինիի նպատակը XIX-XX դարերի դերասանական մեթոդին ընդդիմանալն էր, որը նախ և առաջ գնահատում էր «խաղը, երբ այն փառահեղ և գերարտահայտիչ էր, էքսպրեսիվ, տխուր և շեշտադրող»¹⁰: Այսպես օրինակ՝ Պետրոլինին ապամոնտաժում է շեքսպիրյան «Համլետը», որը գրում և ներկայացնում է Լ. Բովիայի հետ 1912 թ.¹¹:

Շեքսպիրյան էքզիստենցիալ հերոսին, ով զանգը ձեռքին խորհրդածում է կյանքի իմաստի մասին, փոխարինելու է գալիս այուռեալ մի կերպար՝ «դանիացի գունատ իշխանը», որը վերածվում է մի թշվառականի, ով միայնակ քարշ է տալիս իր գոյությունը գերեզմանոցներում: Անգամ Համլետի մելանխոլիան, որը հերոսի գլխավոր հատկանիշներից է, Պետրոլինիի թատրոնում իջեցվում է պարզունակ և տաղտկալի մի վիճակի, հասցվում առօրեականության մակարդակի:

Պետրոլինիի Համլետը առօրյա ձանձրության մեջ տառապող անհաջողակ ծաղրածու է, որի միջոցով Պետրոլինին ծաղրում է այն մշակույթը, որը դարեր շարունակ համարվել է անձեռնմխելի, սրբազան, վեհ ու բարձր:

Երկխոսություն, իմպրովիզացիա, սլիտամենտո: Պետրոլինիի համար հանդիսատեսը ստեղծագործական գործընթացի մաս էր, որը, շարժվելով ներկայացմանը համընթաց, մշտական սպառնալիք է ներկայացման ներդաշնակ ընթացքին: Հանդիսատեսի ձանձրությունը կամ շեղումն արդեն զգում է ներկայացումն իր ընթացքից: Այդ իսկ պատճառով, ըստ Պետրոլինիի, բավարար չէ ներկայացումը խաղալ լավ, արտիստը պետք է ունենա ճշգրիտ զգացողություն՝ ներկայացումներում ինչպես կառավարել առկա «բաց տարածությունները»¹² և ուղղորդել դրանք իմպրովիզի օգնությամբ:

Պետրոլինին ասում է. «Իմ բեմադրությունը վերածվում է հարցազրույցի»¹³: Հեղինակի համար չնչին առիթն արդեն բավական է, որ նա դուրս գա իր դերից, իսկ նմանատիպ առիթ կարող է լինել ամեն ինչ՝ ծանոթի հայտնվելը դահլիճում, երեխայի լացը, եկեղեցու զանգերի դողանջը և այլն:

Հետագայում այս տեսլականը, Պետրոլինիի թատրոնում ավելի զարգանալով, վերածվում է իմպրովիզի և սլիտամենտոյի օգտագործման: Պետրոլինին նախապատվությունը տալիս էր իմպրովիզային ժանրերին՝ համարելով դա ճշմարտության երաշխիք. «Պետք է խաղալ այնպես, ասես բեմի վրա դու ապրում ես ամենախիրական կյանքով <...> Անգամ իմ ծաղրանկարներում, անգամ իմ հիմար պարադոքսներում, ամենուր կյանքն է: Թատրոնը ինձ համար հենց այդ է: Ես բերում եմ բեմ այն, ինչը տեսել և գողացել եմ կյանքից: Իսկ գողանում

¹⁰ **Petrolini E., Bovio L.** Amleto. In Teatro di Varietà, Italiano, 1912, p. 59-61.

¹¹ Տե՛ս նույն տեղը:

¹² Տե՛ս **Petrolini E.** Modestia a parte, էջ 197:

¹³ **Mario C.** Vita di Petrolini, Mondadori, Milano, 1944, p. 170.

եմ ես միշտ, ամենփից և ամեն տեղից»¹⁴: «Նա դերից դեր փոխում է իր լինելիությունը բեմի վրա»¹⁵, և այս համապատկերում սցենարը այլևս «հավաստի փաստաթուղթ» չի համարվում բեմահարթակում, այլ խաղի մաս, որը անընդհատ ենթարկվում է հեղինակի «քմահաճույքին»:

Պետրոլինին իմպրովիզում գնահատում է նրա նախնական արարչական գործառույթը. չէ՞ որ բեմական իմպրովիզի ժամանակ է, որ դերասանի մեջ ակտիվանում է դեռ հնավանդ արարչական ստեղծարար ոգին, որը թույլ է տալիս նրան դուրս գալ պահից և համատեքստից՝ դառնալով արարիչ բեմում: Այսպես, 1933-ին բեմադրված «Կանանց մեջ օրհնվածը» պիեսն իրականում բաղկացած էր իմպրովիզների շարքից: Ինչպես դեյ արտեի պարագայում, այստեղ ևս հանդիսատեսը ներկայացման ժամանակ մշտական կապի մեջ էր դերասանական անձնակազմի հետ: Հանդիսատեսի նախապատվություններն ու արձագանքներն իրենց հերթին ձևավորում էին ներկայացման ընթացքը. «Կատակերգությունը կարող էր ավարտվել նաև այստեղ՝ պաթետիկի և ողբերգականի միջակայքում, բայց քանի որ ունենք մտավախություն, բոլոր հանդիսականներին չէ, որ դուր կգա նման վերջաբանը, ես կկերտեմ տարբեր փոքր վերջաբաններ՝ բոլորի ճաշակի և քիմքի հանգույն»¹⁶:

Այսուհանդերձ, ուշագրավ է, որ Պետրոլինիի թատրոնում իմպրովիզի օգտագործումը հասանելի չէր մնացյալ դերասաններին: Բացի հեղինակից՝ մյուս դերասանների տեքստերը հաստատուն էին: Միայն Պետրոլինին իրավունք ուներ դիմելու իմպրովիզի, այնինչ դեյ արտեում հիմնականում այուժեն էր հաստատուն, իսկ երկխոսությունները խստորեն ձևակերպված չէին, իմպրովիզի դիմում էին և՛ առաջնային, և՛ երկրորդական կերպարները:

Հաջորդ հնարքը, որով Պետրոլինին վերահաստատում է կոմեդիա դեյ արտեի ավանդույթների օգտագործումը, պիտամենտոն է: Այն դեյ արտեի հայտնի հնարքներից է, որը մինչ այդ տարածված էր նաև Արիստոֆանեսի թատրոնում: Իր բնույթով նման լինելով իմպրովիզին՝ պիտամենտոյի գլխավոր գործառույթն էր «թողնել բեմական հնարովի հարթությունը և ակնթարթորեն հայտնվել իրականության տիրություն»¹⁷: Բառացի այն նշանակում է «կողմնակի քայլ», բայց որպես թատերական եզրույթ վերաբերում է իրավիճակի հանկարծակի փոփոխությանը՝ թատերական գործողության կամ որևէ իրավիճակի վերաբերյալ հանկարծակի մեկնաբանություն անելուն, որից հետո կատարողը վերստին մտնում էր նախորդ իրավիճակի մեջ: Սլիտամենտոյի մասին խոսելիս հեղինակը այն ներկայացնում է այսպես. «Դուրս գալ բեմի

¹⁴ Chiara D. C., նշվ. աշխ., էջ 62:

¹⁵ Pasqualetto G. Il teatro di Ettore Petrolini, 1996, http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/materiali_conferenze/petrolini.pdf (l'ultimo accesso 21.11.2022)□

¹⁶ Petrolini E. Benedetto fra le donne. In Il teatro, p. 246□

¹⁷ Walter B. Che cos 'e il teatro epico? In L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilita tecnica, Einaudi, Torino, 1966, p. 128-130.

հնարվածքի սահմանից՝ հայտնվելով իրականության տիրույթում»¹⁸: Ըստ հեղինակի՝ սա միջոց էր լցնելու դատարկ տարածությունը:

Սլիտամենտոն դառնում է Պետրոլինիի ամենաբնորոշ, անկասկած ամենահայտնի տեխնիկական հնարքը: Հեղինակն այն օգտագործում է հասարակության հետ ուղիղ երկխոսություն հաստատելու համար: Օրինակ՝ նա ստեղծում է «scemenze»-ներ (կարճ, անիմաստ ելույթների շարք), որոնք միշտ ավարտվում են «Ti ha piacciato» արտահայտությամբ (Ձեզ դուր եկա՞վ այդ մեկը)»¹⁹: Ներկայացման ժամանակ դադար տալով՝ այս արտահայտությամբ Պետրոլինին կապ է հաստատում հանդիսատեսի հետ՝ ներգրավելով նրան խաղացվող տեսարանում և ապահովելով ներկայացման կենդանի ընթացքը:

«Կանանց մեջ օրհնվածը» պիեսի ներկայացման ընթացքը, բացի իմպրովիզներից, լի էր նաև սլիտամենտոներով: Պետրոլինին, խոսքը ուղղելով հանդիսատեսին, փորձում էր նրան ևս ներգրավվել՝ ճշտումներ կատարելով՝ ինչն է դուր գալիս, և ինչը՝ ոչ. «Ինչպե՞ս է, Ձեզ դուր չի՞ գալիս: ... Վերջաբանը ինչպե՞ս է, լավ, մի՛ մտահոգվեք, կփոխենք»²⁰:

Սլիտամենտոն՝ որպես իմպրովիզի դրսևորում, նոր շունչ է հաղորդում իտալական դասական թատրոնին: Տեքստը՝ որպես կառույց, այլևս մեռած էր Պետրոլինիի համար, իսկ կոմեդիա դել արտեն դեռ կենդանի էր: Վերջինիս նպատակն էր կյանք տալ բեմին, և նա դա անում է պարադոքսալ կերպով՝ «վերակենդանացնելով» հին թատրոնը: Պետրոլինին իր գործունեությամբ ապակառուցում է թատրոնը, դիմակները, սցենարները. այն, ինչ նա արեց Հռոմի հասարակության համար, հավասարագոր էր նրան, ինչ արեց Մոլիերը XVII դարի արիստոկրատական Փարիզի համար²¹: Նա նպաստում է հասարակության ճաշակի երիտասարդացմանը, թատերական ավանգարդների արտահայտիչ ձևերի ընդունմանը և տարածմանը՝ դրանք դարձնելով անսահմանորեն հանրաճանաչ:

Եզրակացություն: Պետրոլինին վառ երևույթ էր իտալական թատրոնի պատմության մեջ: Որպես հեղինակ և դերասան՝ նա հեղաշրջում է ժամանակակից իտալական թատրոնն ու դրամատուրգիան: Նա այն արտիստն էր, ով XX դարում ներկայացրեց դել արտեն նախ և առաջ բեմական և դրամատուրգիական փորձարարության ճանապարհով՝ ներշնչվելով արտիստական խաղի տեսականից և դիմակների նկարագրից: Նա դա չի անում ուսումնասիրությունների կամ գիտական դեգերումների օգնությամբ, այլ շնորհիվ իր՝ բեմի և հանդիսականի վերաբերյալ յուրօրինակ տեսլականի՝ ստեղծում հռոմեական դիմակների իր պատկերասրահը, որով նոր շունչ է տալիս իտալական թատրոնին: Պետրո-

¹⁸ Petrolini E. Modestia a parte, p. 198.

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 378:

²⁰ Petrolini E. Benedetto fra le donne. In Il teatro, p. 219:

²¹ Տե՛ս Walter B., նշվ. աշխ., էջ 128:

լինին, դիտարկելով դեղ արտեն որպես բեմական արտահայտչամիջոց, ներշնչվում և վերակենդանացնում է ինպրովիզի ու սիտամենտոյի ավանդույթը և միևնույն հմտությամբ հարաբերություն կառուցում հանդիսատեսի հետ՝ համադրելով ավանդականն ու արդիականը:

АНИ АМБАРЦУМЯН – Сочетание традиционного и современного в драматургии Этторе Петролини. – В статье рассматривается ряд особенностей деятельности Этторе Петролини, известного представителя итальянской драматургии и театра первой половины XX века. Он был автором, вдохнувшим новую жизнь в традиционный итальянский театр. Будучи опытным драматургом и актером, Петролини смог соединить традицию комедии дель арте, итальянского народного театра позднего средневековья, с приемами авангардного театра, создав уникальное сочетание прошлого и настоящего. Драматург, опираясь на традицию дель арте, создал как настоящие персонажи-маски, так и новое театральное мышление, характерное для его времени.

Структура пьес была новой в драматургии Петролини. Он воздерживался от глубоких психологических погружений, отдавал предпочтение простому сюжету, строил действие на комических сценах. В этом смысле для него литературный текст был второстепенным фактором спектакля, важным было исполнительское мастерство артиста, включающее в себя и мастерство импровизации.

В XX веке в армянской литературе и театральной сфере известно немало талантливых драматургов, актеров и режиссеров, но спектакли на армянской сцене ставились преимущественно на основе классической традиции. Представленные в статье принципы и приемы, которые использовал итальянский драматург, могут быть полезны и армянскому театру, придавая ему свежесть и современность.

Ключевые слова: *Петролини, комедия дель арте, импровизация, классическая традиция, маска, слитаменто, персонаж, дзанны, гротеск, Нерон*


ANI HAMBARDZUMYAN – A Combination of Traditional and Modern in the Dramaturgy of Ettore Petrolini. – The article examines a number of features of the activities of Ettore Petrolini, a famous figure in Italian drama and theater of the first half of the 20th century. He was the author who breathed new life into traditional Italian theater. An accomplished playwright and actor, Petrolini was able to combine the tradition of commedia dell'arte, the Italian folk theater of the late Middle Ages, with the techniques of avant-garde theater, creating a unique combination of past and present. The playwright, drawing on the tradition of dell'arte, created both real masked characters and new theatrical thinking characteristic of his time.

The structure of the plays was new in Petrolini's dramaturgy. He refrained from deep psychological immersions, preferred a simple plot, and based the action on comic scenes. In this sense, for him, the literary text was a secondary factor in the performance; what was important was the artist's performing skills, which included the skill of improvisation.

In the 20th century, many talented playwrights, actors and directors were known in Armenian literature and theater, but performances on the Armenian stage were staged primarily on the basis of the classical tradition. The principles and techniques presented in the article, which were used by the Italian playwright, can also be useful to the Armenian theater, giving it freshness and modernity.

Key words: *Petrolini, commedia dell'arte, improvisation, classical tradition, mask, slitamento, character, zanni, grotesque, Nero*

ՉԵՎԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ (նմանաձայնությունը ձայնարկության տեսակ, ժխտումը որպես քերականական-ձևաբանական կարգ)

ՅՈՒՐԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ * 
Երևանի պետական համալսարան

Հողվածում քննվող հարցերը (նմանաձայնությունը որպես ձայնարկության տեսակ և ժխտման քերականական-ձևաբանական կարգը) արդի հայերենի ձևաբանության տեսության մեջ ոչ բավարար չափով քննարկված կամ տարակարծությունների ենթակա հարցերից են: Կատարված վերլուծությունը բերում է այն համոզման, որ **1.** նմանաձայնությունները, չնայած ձայնարկության մյուս երկու տեսակներից (զգացական և կոչական) ունեցած իմաստային, ձևային-հնչյունական և մասամբ նաև բառակազմական-գործառական տարբերություններին, այնուամենայնիվ ընդհանուր խոսքիմասային հատկանիշներով զգալի ընդհանրություններ ունեն այդ երկու տեսակների հետ, ուստի թեկուզ պայմանականորեն կարող են զետեղվել ձայնարկություն կոչված խոսքի մասի համակարգում որպես առանձին՝ երրորդ տեսակ: **2.** Ժխտման քերականական կարգը հայերենի ձևաբանական մակարդակում ունի իրեն բնորոշ իմաստային (քերականական իմաստ) և ձևային (արտահայտության քերականական միջոցներ) խմբային հատկանիշներ և հետևաբար կարող է մտածվել և ընդունվել որպես բային ներհատուկ քերականական կարգերից մեկը:

Բանալի բառեր — նմանաձայնություն, ձայնարկություն, խոսքի մաս, տեսակ, կամային, զգացական, բնաձայնական, ժխտում, ձևաբանական կարգ, քերականական իմաստ, քերականական ցուցիչ, չ և **և** ժխտական մասնիկներ

Հայոց լեզվի տեսության մեջ կան հարցեր, որոնք միզուցե և չունեն ընդհանրական նշանակություն, այս կամ այն իրողության մասնակի արտահայտությո-

* **Յուրի Ավետիսյան** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ հայոց լեզվի ամբիոնի վարիչ

Юрий Аветисян – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой армянского языка ЕГУ

Yuri Avetisyan – Sc. D. in Philology, Professor, Head of YSU Chair of Armenian Language

Էլ. փոստ՝ yuriavetisyan@ysu.am. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7475-8161>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 20.02.2024

Գրախոսվել է՝ 27.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

յուններից են, բայց և այնպես բավարար չափով չեն քննարկվել, և որոնց վերաբերյալ ձևակերպումները կարծես հստակ չեն: Այդպիսիք են, օրինակ, **նմանաձայնությունների խոսքիմասային պատկանելության հարցը** և **ժխտումը որպես քերականական-ձևաբանական կարգ համարելը:**

Նմանաձայնությունը ձայնարկության տեսակ: Ձայնարկությունները բառային միավորներ են և որպես այդպիսին՝ նաև խոսքիմասային միավորներ, քանի որ «խոսքի մասերը ոչ թե նեղ իմաստով ձևաբանական կամ քերականական, այլ բառական կարգեր են, ուստի և լեզվի մեջ եղած բոլոր բառերը մտնում են խոսքի մասերի մեջ, կազմում են խոսքի մասերի համակարգը»¹: Ձայնարկությունները չթեքվող խոսքի մասերի կարգին դասվող բառերի քերականական խումբ են: Վերջին տասնամյակներին հայերենի քերականության ձևարկներում ձայնարկությունները դասակարգվում են մեկ առանձին, ինքնուրույն խոսքի մասի մեջ: Մեր օրերում այս հարցում տարաձայնություններ չկան: Բայց որոշակի անհամաձայնություն կա նմանաձայնությունը ձայնարկության տեսակ համարելու հարցում:

Մ. Պալասանյանը նմանաձայնությունները համարում է ձայնարկության տեսակ. «Նմանաձայն ձայնարկութիւններով մենք արտահայտում ենք անշունչ առարկաների եւ կենդանիների հնչիւնները»²: **Մ. Աբեղյանը** նույնպես դրանք համարում է ձայնարկության երեք տեսակներից մեկը. «Ձայնարկությունների մեջ դրվում է նաև նմանաձայնություն կամ բնաձայնություն ասածը, - գրում է նա, - որը արտասանում ենք բնության որևէ երևույթի, կենդանիների կամ անշունչ առարկաների հնչումների նմանողությամբ նրանց մեզ վրա թողած առաջին հանկարծական տպավորության տակ»³: **Մ. Աբրահամյանն** առանձնացնում է ձայնարկությունների երկու տեսակ՝ **1. զգացում արտահայտող ձայնարկություններ** (*վա՛յ, օ՛յ, ա՛հ, ջա՛ն, օ՛հ* ևն) և **2. կամային վերաբերմունք արտահայտող ձայնարկություններ** (*ա՛, ա՛յ, հե՛յ, հարա՛յ, տո՛, օ՛ն*): Նա նմանաձայնությունները առանձին տեսակ չի համարում և ակնհայտ վերապահությամբ՝ «մեկ էջով» զետեղում է ձայնարկությունների շարքում որպես դրանց հարող բառեր, որոնք «նույնպես անվանումներ չեն հանդիսանում»: «Այս բառերը, - գրում է նա, - ձայնարկություններին նման են հատկապես իրենց ձևային հատկանիշներով՝ այդ թվում հնչյունային և առոգանական, իսկ իմաստային տեսակետից սրանք ձայնարկություններին հարում են իրենց դատողական, վերացության հատկանիշի զգալի պակասով»⁴: Յուրահատուկ է **Է. Աղայանի** տեսակետը. ըստ լեզվաբանի՝ նմանաձայնությունը ոչ թե ձայնարկության՝ որպես առանձին խոսքի մասի տեսակ է, այլ առանձին՝ ինքնուրույն

¹ **Մ. Աբրահամյան**, Չթեքվող խոսքի մասերը և նրանց բառական ու քերականական հատկանիշների փոխհարաբերությունը ժամանակակից հայերենում, Եր., 1965, էջ 536:

² **Մ. Պալասանյան**, Քերականութիւն մայրենի լեզուի, Թիֆլիս, 1884, էջ 103:

³ **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, Եր., 1965, էջ 128:

⁴ **Մ. Աբրահամյան**, նշվ. աշխ., էջ 553-555:

խոսքի մաս: Է. Աղայանը ժամանակակից հայերենում ընդունում է 11 խոսքի մաս: Նմանաձայնությունները, ըստ նրա, ձայնարկությունների պես մտնում են ոչ նյութական իմաստ ունեցող բառախմբերի մեջ՝ դրանով հակադրվելով նյութական կամ հասկացական իմաստ ունեցող բառախմբերին: Մյուս կողմից, սակայն, շարունակում է լեզվաբանը, այդ նույն՝ ոչ հասկացական/ոչ նյութական նշանակությամբ միավորվելով վերաբերականներին (իմաստային ընդհանուր տիպի խոսքի մասեր են)՝ հակադրվում է դրանց՝ արտահայտելով զգացական/կամային վերաբերմունք. վերաբերականները՝ մտածական կամ դատողական վերաբերմունք են արտահայտում, իսկ նմանաձայնությունները՝ «ոչ հասկացական տարբերակված արտահայտչական բնաձայնության իմաստ»⁵: **Մ. Ասատրյանը** առանձնացնում է ձայնարկությունների երկու խումբ՝ «**բացականչական ձայնարկություններ**, որոնցով արտահայտում ենք մեր զգացմունքները»՝ ուրախություն, հիացմունք, զարմանք ևն, և «**կոչական ձայնարկություններ**, որոնցով ուզում ենք ուրիշների ուշադրությունը հրավիրել, մղել մի բանի, խրախուսել կամ կենդանիներին կանչել, քշել, վանել և այլն...»: Սկզբնապես ոչինչ չի ասում նմանաձայնությունների մասին, սակայն հետագա շարադրանքում, կոչական ձայնարկությունները և նմանաձայնությունները լռելյայն գետեղելով մեկ ընդհանուր ենթավերնագրի տակ («Կոչական ձայնարկություններ և բնաձայնական բառեր»), շատ հակիրճ նկարագրում է նաև նմանաձայնությունները⁶: **Ա. Մարգարյանը** նմանաձայնությունները քննության է առել և բնութագրել իբրև ձայնարկությունների առանձին տեսակ. ձայնարկության տեսակները, ըստ նրա, երեքն են՝ **ա)** զգացական կամ բացականչական, **բ)** կամային կամ կոչական, **գ)** նմանաձայնական կամ բնաձայնական⁷:

Այն հանգամանքը, որ Է. Աղայանը բնաձայնությունը համարում է առանձին խոսքի մաս, իսկ առանձին լեզվաբաններ շատ զգուշավորությամբ են բնաձայնությունը տեղադրում ձայնարկությունների մեջ, հարցի մասին մտածելու տեղիք է տալիս:

Իրականում իսկապես այդ երկու խումբ բառերը ունեն ձևային-հնչյունական, իմաստային և մասամբ նաև գործառական շատ որոշակի տարբերություններ: Այսպես.

1. Զգացական և կոչական ձայնարկությունները կազմված են հնչյունից (է՛, օ՛, ա՛, ի՛, ո՛ւ, ը՛) կամ հնչյուններից (վա՛յ, է՛յ, էհե՛յ, ա՛մա ն, հո՛ւ ևն). գերակշռում են միաձևույթ կազմությունները: Հայերենի բոլոր ձայնավորները կարող են հանդես գալ որպես զգացական ձայնարկություն: Մինչդեռ բնաձայնական բառերը միահնչյուն լինել չեն կարող, ավելի ճշգրիտ՝ միահնչյուն չեն: Ձայնարկությունները բնորոշվում են բացականչական հաստուկ հնչերանգով, որը նրանց օժտում է բառային յուրահատուկ իմաստով (երբեմն՝ բազմիմաստությամբ), և որը

⁵ Տե՛ս Է. Աղայան, Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը, Եր. 1967, էջ 135:

⁶ Տե՛ս Մ. Ասատրյան, Ժամանակակից հայոց լեզվի ձևաբանության հարցեր, Գ, Եր., 1979, էջ 370-371:

⁷ Տե՛ս Ա. Մարգարյան, Հայոց լեզվի քերականություն. ձևաբանություն, Եր., 2004, էջ 602:

գրավոր խոսքում արտահայտվում է առողջանության նշաններով (բացականչական կամ շեշտ): **Սա ձայնարկությունների ձևային-հնչունական կողմն է:**

2. Իմաստային կողմն այն է, որ ձայնարկությունները, չունենալով նյութական իմաստ (հասկացություն չեն արտահայտում), ունեն վերաբերմունքային նշանակություն. դրանց արտահայտած իմաստը մնում է զգացումի, հույզի դրսևորման մակարդակում: Դրանք սուբյեկտիվ վերաբերմունք արտահայտող լեզվական միավորներ են՝ զգացական, կամային բառեր: Բնաձայնությունները բնության և մարդկային ձայների, իրերի, առարկաների ձայների վերարտադրություններ են: Չունեն զգացական, հուզական նշանակություն, ինչպես ձայնարկությունների զգացական տեսակը, չեն արտահայտում կոչ, ինչպես ձայնարկությունների կոչական տեսակը: Ավելին, ունեն նյութական զգալի բովանդակություն ու թեև, իհարկե, քերականական իմաստով անվանումներ չեն, բայց դրանց վերարտադրությամբ անվանվում են բնության ձայներ: Դրա ապացույցներից է նաև այն, որ ի տարբերություն ձայնարկությունների մյուս երկու տեսակների՝ դրանք ունեն բառակազմական շատ որոշակի արժեք (տե՛ս ստորև): Նմանաձայնությունները բնական ձայների ընդօրինակումներ են՝ ըստ դրանց հնչական առանձնահատկությունների յուրահատուկ ընկալման:

Իմաստային տարբերություն է նաև այն, որ ձայնարկությունների զգացական տեսակը սովորաբար բնորոշվում է բազմիմաստությամբ. արտահայտում են տարատեսակ զգացումներ: Օրինակ՝ **վա՛յ** ձայնարկությունը կարող է արտահայտել մերթ **ցավ** (**Վա՛յ**, ոտքս, անհաջող ընկա, անտանելի ցավում է), մերթ **վախ** (**Վա՛յ**, ձեռք մի՛ տուր, հանկարծ քեզ կվնասես), մերթ **զարմանք** (**Վա՛յ**, արդեն Երևանում ես, ե՛րբ ես վերադարձել), մերթ **դժգոհություն** (**Վա՛յ**, այս ի՞նչ արիք, ամեն ինչ փչացրիք), մերթ **հանդիմանություն** (**Վա՛յ** քո ինչն ասեմ, էդ ինչե՛ր ես խոսում), մերթ **ուրախություն** (**Վա՛յ**, ինչ լավ է, որ մենք հայերս, այդպիսի ֆիլմ ենք նկարել): Ըստ բացատրական բառարանների՝ այս ձայնարկությունը գործածվում է **12-13** նշանակությամբ:

Է՛ ձայնարկությունը գործածվում է **19**-ը իմաստներով՝ «**1. Կոչական բառ, որով դիմում՝ ուշադրություն են հրավիրում. ու՛վ դու, հե՛յ: Է՛, մնաք բարով (ՊԴ): 2. Արտահայտում է անբավականություն՝ դժգոհություն: Է՛, դե ասում ես էլի (ՀԹ): 3. Արտահայտում է անցած տառապանք, ընդհանրապես վիշտ, նեղություն: Է՛, ինչ չարչարանք քաշեց գյուղը (ԱԲ): 4. Արտահայտում է թեթև հանդիմանություն՝ դրվելով նախադասության սկզբում և վերջում: Է՛, մարդիկ, մարդիկ, ինչպես հեշտ եք խաբվում (Ն): Մի մտածիր է՛, ախր դու հասարակ մարդու կին չես դառնում (Մ): 5. Արտահայտում է եզրափակում՝ ավարտ. թող, լավ է: Է՛, աստված հաջողի... գիշեր բարի (ԴԴ): 6. Նույն ձևով արտահայտում է խոսքի սկիզբը՝ խոսակցություն սկսելու ցանկություն: Է՛, խեղ ըլի, քեռի Խեչան, ի՞նչ կա (ՀԹ):...18. Արտահայտում է անհամբերություն, սրտնեղություն: Մի ասա տեսնեմ երբ ես նշանելու, է (Մ): 19. Հապա, բա: Երեկ-մեկել օրվա քելելի ուտող տիրացու էր, է (Ն)» (տե՛ս ԺՀԲԲ):**

Մինչդեռ բնաձայնական բառերը մեծ մասամբ միանշանակ են: Օրինակ՝ **հա՛ ֆ–հա՛ ֆ** (շան համար), **միա՛ ու** (կատվի համար), **տը՛ զզ** (ճանճի համար), **բը՛ զզ** (մեղվի համար), **կը՛ ռռ** (ագռավի համար), **ծի՛ վծի՛ վ** (ճնճողուկի համար), **կղա՛ – կղա՛** (թռչունների՝ առավել կաքավի ձայն արձակել), **ծուղրուղո՛ւ** (աքաղաղի համար), **ֆը՛ 22** (օձի համար), **ճը՛ ռռ** (դռան համար), **շըր՛ խկ** (առարկայի հարվածելու՝ շրխկալու ձայնը), **խը՛ 22** (ծառի սաղարթի համար), **բը՛ ռռ** (մրսելու՝ սարսուռի զգացում արտահայտող բացականչություն), **չը՛ ռռ** (թափվող ջրի համար):

3. Զգացական և կոչական ձայնարկությունները մասամբ ունեն ինքնուրույն գործածություն. կարող են հանդես գալ պատասխանական բառերի կամ բառնախաղասությունների նշանակությամբ (« - **Վա՛ յ...**,- ծնկներին խփեց պառավ նանը», «**Ա՛ խ**, մայրի կ», « - **Ա՛ ... ա ... ա ...** - գլուխս բռնեցի ու սարսռեցի»), որը սովորաբար ուղեկցվում է շարժումով և կամ դիմախաղով, որոնք ավելի են շեշտում ձայնարկության իմաստային այս կամ այն նրբերանգր: Եվ այս ամբողջության մեջ ձայնարկությունը հաճախ մի ամբողջ նախադասության արժեք է առնում: «**Միջարկութիւնը** (ձայնարկությունը – Յու. Ա.) մեկ բառով ամբողջ խօսքի զորութիւն ունի», — գրում է Ա. Այտընյանը⁸: Մինչդեռ բնաձայնություններին կիրառական այս յուրահատկությունը բնորոշ չէ:

4. Բնաձայնական բառերը ձայնարկության մյուս երկու տեսակներից տարբերվում են իրենց բառակազմական դերով ու արժեքով: Զգացական որոշ ձայնարկություններ մասնակցում են բառաստեղծմանը (վայել, ափսոսալ, ախու՜ վախել են): Բայց դա նրանց համար բնութագրական հատկանիշ չէ: Մինչդեռ նմանաձայնությունները ունեն բառակազմական և ձևակազմական շատ որոշակի արժեք. դրանցից ածանցմամբ կամ բառաբարդմամբ կարող են կազմվել մեծ թվով բառեր՝ տարբեր խոսքի մասերի պատկանող՝ բայեր, գոյականներ, ածականներ՝ **տը՛ զզ** – *տզգալ, տզզոց, տզզան, տզտզոց, տըռ՛ փ* – *տրոփել, տրոփյուն, տրոփուն, գըր՛ նգ* – *գրնգալ, գրնգոց, գրնգան, գրնգուն, գրնգալեն, գրնգացնել, գրնգրնգոց, տը՛ ժ–վը՛ ժ* – *տժվժալ, տժվժոց, տժվժիկ, տժվժան, թը՛ խկ*– *թխկալ, թխկթխկալ, թխկոց, թխկթխկոց:*

Այս տարբերությունները կարող էին հիմք դառնալ նմանաձայնությունները ձայնարկություններից դուրս դնելու կամ որոշ վերապահումով համարելու ձայնարկության տեսակ, եթե, իհարկե, չլիներ երկու շատ կարևոր հանգամանք:

Նախ նշված տարբերություններով հանդերձ՝ բնաձայնությունները ձայնարկության մյուս երկու տեսակների հետ ունեն խոսքիմասային շատ որոշակի ընդհանրություններ. իմաստաբանորեն ունեն վերաբերմունքային նշանակություն, չունեն բառակազմական միօրինակություն. հիմնականում միաձևույթ են, ձևաբանորեն չթեքվող բառեր են (չեն հոլովվում, չեն խոնարհվում, հող չեն առնում են), շարահյուսորեն նախադասության անդամ չեն դառնում:

⁸ Ա. Այտընյան, Քննական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի, վերաբրատ., Եր., 1987, էջ 136:

Երկրորդը, որն առավել ընդհանրական՝ տեսական համակարգային փաստարկում է, հետևյալն է. ակնհայտ է, որ խոսքի մասեր կոչվող համակարգի մեջ դասակարգված տարբեր բառախմբերը հավասարաթիվ չեն իրենց խոսքիմասային հատկանիշներով. ունեն իմաստային, գործառական, ձևավորման ու արտահայտչականության ընդհանուր էական տարբերություններ: Նույն համակարգի մեջ են դասակարգված բառախմբեր, որոնց մի մասը ունի հասկացական նշանակություն (գոյական, ածական, դերանուն են), մյուս մասը՝ գուրկ է դրանից (կապ, վերաբերական են), մի մասը ունի ընդգծված քերականական հատկանիշներ (գոյական, բայ), մյուսները ընդամենը քերականական հարաբերության արտահայտիչներ են (կապ, շաղկապ), որ կատարում են սոսկ կապակցական դեր, կամ ունեն թույլ արտահայտված քերականական հատկանիշներ (ածական, թվական, մակբայ) և կամ վերաբերմունք արտահայտող բառեր են (ձայնարկություն, վերաբերական): Բայց այստեղ չկա արտառոց ոչինչ: Դրանց բնութագրման համար ընտրված տերմիններն ու տարբերակումները (կյութական/ոչ կյութական, լիմաստ/թերիմաստ, հիմնական/երկրորդական են) հենց այդ զանազանությունները անվանելու համար են: Ի վերջո, և՛ կատարված դասակարգումը, և՛ ընտրված անվանումները լայն առումով «պայմանական են» և կոչված են ընդամենը «կառուցելու» այնպիսի համակարգ, որը հնարավոր չափով կնպաստի լեզվի ուսումնասիրությանը և մանավանդ ուսուցմանը: Եվ ի վերջո, մեր հիմնական նպատակը հայոց լեզվի՝ որպես հաղորդակցման հիմնական միջոցի գործադրելիությունը և ազդեցիկ նշանակությունը զարգացնելն է: Այս պայմանական համակարգը տակավին բավարարում է պահանջները: Իհարկե, ժամանակի ընթացքում նոր ու նորագույն ուսմունքներ ու մեթոդաբանություններ կգան փոխելու պատկերացումները և համակարգի կառուցվածքային տեսությունը, այն կդարձնեն ավելի արդյունավետ, բայց, միևնույն է, հիմքում նպատակը մնալու է նույնը:

Նմանաձայնությունները ձայնարկությունների մեջ ներառելը և այդպես ուսուցանելը միանգամայն արդարացվում են և՛ իմաստային-գործառական առումով, և՛ խոսքի մասերի համակարգի կառուցվածքային ամբողջականության տեսանկյունից, և՛, իհարկե, նաև մեթոդաբանորեն: Հետևաբար ձայնարկություն խոսքի մասի իմացաբանական սահմանումը ամբողջական է, եթե ընդգրկում է ձայնարկության բոլոր տեսակները՝ ներառած նմանաձայնությունները: **Գ. Զահուկյանի** տված սահմանումը այդպիսին է. «Այսպիսով, ձայնարկություններն արտահայտում են անմիջական զգացմունք ու կամք կամ **հանդես են գալիս որպես ձայնական տպավորության անմիջական արտահայտություն**»⁹ (ընդգծումը - Յու. Ա.): Ամբողջական է նաև հետևյալ սահմանումը. «**Ձայնարկություն են զգացմունք, կոչ կամ նմանաձայնություն արտահայտող բառերը**»¹⁰:

Ժխտումը որպես քերականական-ձևաբանական կարգ: Ժխտումը շարահյուսական կարգ է: Այն կարող է ձևավորվել բառային (ածանցմամբ՝ **ան-, տ-, դժ, -չ,**

⁹ **Գ. Զահուկյան**, Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները, Եր., 1974, էջ 364:

¹⁰ **Յու. Ավետիսյան, Հ. Զաքարյան**, Ձևաբանություն, Եր., 2015, էջ 191:

հակա-, «ժխտական բառերի»՝ **ո՛չ, բնավ, բոլորովին, հազիվ թե, երբեք, ոչինչ, ոչ ոք**), ձևաբանական (ժխտական մասնիկներ, ժխտական դերբայ), զուտ շարահյուսական կառույցների (հարցական-ժխտական նախադասություններ *Իմ գնալը հարմա՞ր է որ=Իմ գնալը հարմար չէ; Հա, բա ոնց, նրանք էլ հավատացին քեզ=Նրանք քեզ չեն հավատա*) և այլ միջոցներով: Բայց այս բոլորը ի վերջո լիարժեք արտահայտություն են ստանում շարահյուսական մակարդակում¹¹:

Երբեմն ժխտման արտահայտության ձևաբանական միջոցներ են նշվում բառախմբեր, որոնք պատկանում են տարբեր խոսքի մասերի՝ ժխտական դերանուններ (ոչինչ, ոչ ոք, ոչ մի, ոչ մեկը), ժխտական մակբայներ (բնավ, երբեք, բոլորովին, այլևս, ամենևին), ժխտական կապեր, շաղկապներ և վերաբերականներ (առանց, բացի, զատ; այլ, այլ ոչ թե, բայց, ոչ...ոչ; ոչ, չե, բնավ, չինի, ոչինչ, քալ լիցի) ևն¹²: Բայց իրականում սրանք ժխտման արտահայտության բառային-բառական միջոցներ են, քանի որ սրանց խոսքիմասային պատկանելությունը չի պայմանավորում ժխտման որևէ քիչ թե շատ էական քերականական յուրահատկություն: Կամ՝ ժխտման շարահյուսական միջոցներից է համարվում ժխտական բառ-նախադասությունը («Սոված չէ՞ս: - **Չէ**»), որի առանցքում ի վերջո բառն է՝ բացասական՝ ժխտական նշանակությամբ, այնպես, ինչպես բայական ժխտական միակազմ նախադասության մեջ գերադաս անդամը ձևաբանական միավոր է՝ անորոշի ժտական ձևը *Չ+աղմկել; Չ+ծխել*: Այլ ինդիք է, որ, ինչպես ասվեց, այս բոլոր միջոցները իրենց ամբողջական արտահայտությունն են ստանում միայն խոսքային միջավայրում, միայն հաղորդակցական մակարդակում:

Հայ քերականագիտության մեջ այս կամ այն առիթով արձանագրվում է քերականական այդ կարգի գոյությունը ձևաբանական մակարդակում, բայց դա, որպես կանոն, ավարտվում է բայի ժխտական խոնարհման հարացույցի նկարագրությամբ: Խ. Բաղիկյանը, օրինակ, բայի քերականական կարգերի շարքում թվարկում է նաև ժխտման կարգը: «Բայի ձևաբանական առանձնահատկությունն այն է, որ խոնարհվում է, - գրում է նա, - այսինքն ունի **եղանակի, ժամանակի, դեմքի, թվի** և **ժխտման** քերականական կարգեր, որոնք ներհատուկ են բային և ունեն իրենց բնորոշիչ առանձնահատկությունները»¹³: Բայց հետագա շարադրանքում լեզվաբանը բավարարվում է բայի ժխտական խոնարհումը հանգամանալից նկարագրելով¹⁴, առանց անդրադառնալու ժխտման՝ որպես ձևաբանական կարգի, այսպես կոչված՝ իմաստակառուցվածքային նկարագրությանը:

¹¹ Տե՛ս **Ա. Սարգսյան**, Ժխտման կարգով պայմանավորված համաձայնությունը հայերենում // «Լեզու և լեզվաբանություն», Եր., 2016, թիվ 2, էջ 40-53:

¹² Տե՛ս **Լ. Մանթոյան**, Ժխտման արտահայտությունը հայերենում, Եր., 2011, էջ 41-102:

¹³ **Խ. Բաղիկյան**, Ժամանակակից հայոց լեզվի ձևաբանություն, Եր., 2010, էջ 126:

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 197-198:

Ձևաբանական ժխտումը ժխտման շարահյուսական կարգի դրսևորումն էրից մեկն է, որը ամբողջությամբ իրացվում է խոսքային մակարդակում՝ «հաղորդակցման պրոցեսում»¹⁵: Ձևաբանական մակարդակում ժխտման քերականական կարգը հատուկ է բային: Ինչպես ցանկացած ձևաբանական կարգ՝ այն ունի իր քերականական իմաստը և արտահայտության քերականական միջոց(ներ)ը: Իմաստային կողմն այն է, որ ցույց է տալիս բացասվող, ժխտվող գործողություն, կամ՝ որ դրական ձև(եր)ով արտահայտված գործողությունը բացասվում, ժխտվում է, օրինակ՝ *դրական՝ գնալ, գնում է, գնա՛, ժխտական՝ չգնալ, չի գնում, մի՛ գնա*: Այսինքն՝ առկա է իմաստայի հակադրություն՝ դրական և ժխտական խոնարհման տեսքով, և առանց մեկի մյուսը գոյություն ունենալ չի կարող: Առկա է նաև ձևային հակադրություն. դրականը կազմվում է գրո կամ բացասական ձևով, իսկ ժխտականը՝ հիմնականում մասնիկավորմամբ: Ձևաբանական այդ կարգի արտահայտության հիմնական միջոցը քերականական ժխտական մասնիկներն են՝ *չ-ն և մի-ն*: **Չ** մասնիկ են ստանում անկախ դերբայները՝ *գրել-չգրել, գրած-չգրած, գրող-չգրող, գրելիս-չգրելիս* (կախյալ դերբայները չեն ստանում) և դրական խոնարհման ժամանակաձևերը. վերլուծական ձևերում *չ-ն* ավելանում է օժանդակ բայի դրական խոնարհման ձևերին՝ *գնում եմ-չեմ գնում, գրել եմ-չեմ գրել*, համադրական կազմություններում՝ դրական բայաձևերի վրա սկզբից՝ *գնացի-չգնացի, գրեմ-չգրեմ*: **Մի** ժխտական մասնիկ են ստանում արգելական հրամայականի եզակի և հոգնակի ձևերը՝ *գրի՛ր-մի՛ գրիր, գրե՛ք-մի՛ գրեք*:

Ժխտման կարգը յուրահատուկ արտահայտություն ունի ենթադրական եղանակի կազմության մեջ. այս դեպքում քերականական կարգի արտահայտությանը մասնակցում է նաև **Ժխտական դերբայը**՝ օժանդակ բայի **Ժխտական (չեմ) + Ժխտական դերբայ** կառուցվածքում՝ *կգնա-չի գնա, կխոսի-չի խոսի*:

Ժխտման քերականական կարգերը հատուկ են միայն բայերին, ինչպիսին բայասեռի քերականական կարգն է: Քերականական այդ հատկանիշով է նաև, որ բայերը տարբերակվում են բայանուն գոյականներից. առաջինները կարող են ստանալ *չ* մասնիկ, երկրորդները՝ ոչ. չունենք՝ *չ+վազք, չ+ընթացք, չ+շարժում*, բայց՝ *վազել-չվազել, ընթացող-չընթացող, շարժելիս-չշարժելիս, ասված-չասված, ասելիք-չասելիք* ևն: Կամ՝ բայ-գոյական սահմանագծում հայտնված ապակատար (ապառնի) երկրորդ դերբայի մի շարք ձևեր, ըստ բայական կամ անվանական նշանակության պարունակության «չափաբաժնի», կարող են ստանալ կամ չստանալ *չ* մասնիկ: Այսպես. **վիճարկելիք, վճարելիք, վարելիք, գործադրելիք, հարկվելիք** ձևերում ավելի զգալի է բայական, քան գոյականական իմաստը, հետևաբար դրանց՝ ժխտականով ձևերը (**չգործադրելիք, չվիճարկելիք, չվճարելիք, չվարելիք, չհարկվելիք**) գրեթե սովորական են ու թեև հազվա-

¹⁵ Տե՛ս **Գ. Ջահուկյան**, Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները, էջ 350-351:

դեպ, բայց գործածվում են, մինչդեռ **զալիք, վառելիք, խաղալիք, ակնկալիք** ձևերում զգալի է գոյականական իմաստը, հետևաբար դրանց ժխտականով ձևերը (**չզալիք, չվառելիք, չխաղալիք, չակնկալիք**) անսովոր են և գրեթե անգործածական: Մա մեկ անգամ ևս վկայում է, որ ժխտումը նաև ձևաբանական կարգ է, և հայերենում ժխտման ձևաբանական կարգը բային ներհատուկ է:

Այսպիսով. հոդվածում քննարկվող հարցերը (նմանաձայնությունը որպես ձայնարկության տեսակ և ժխտման քերականական-ձևաբանական կարգը) արդի հայերենի ձևաբանության տեսության մեջ ոչ բավարար չափով քննարկված կամ տարակարծությունների ենթակա հարցերից են: Կատարված վերլուծությունը հանգեցնում է այն համոզման, որ **1.** նմանաձայնությունները, չնայած ձայնարկության մյուս երկու տեսակներից (զգացական և կոչական) ունեցած իմաստային, ձևային-հնչյունական և մասամբ նաև բառակազմական-գործառական տարբերություններին, այնուամենայնիվ ընդհանուր խոսքիմասային հատկանիշներով զգալի ընդհանրություններ ունեն այդ երկու տեսակների հետ, ուստի թեկուզ պայմանականորեն կարող են զետեղվել ձայնարկություն կոչված խոսքի մասի համակարգում որպես առանձին՝ երրորդ տեսակ: **2.** ժխտման քերականական կարգը հայերենի ձևաբանական մակարդակում ունի իրեն բնորոշ իմաստային (քերականական իմաստ) և ձևային (արտահայտության քերականական միջոցներ) խմբային հատկանիշներ և հետևաբար կարող է մտածվել և ընդունվել որպես բային ներհատուկ քերականական կարգերից մեկը:

ЮРИЙ АВЕТИСЯН – Вопросы морфологии (непроизводные междометия, отрицание как грамматико-морфологическая категория). – Рассматриваемые в статье вопросы (непроизводные междометия и грамматико-морфологическая категория отрицания) являются недостаточно обсужденными или подлежащими разногласиям в теоретической морфологии современного армянского языка.

Проведенный анализ приводит к следующим убеждениям. Во-первых, звукоподражания, несмотря на семантические, морфемно-фонетические, а также частично словообразовательно-функциональные различия в сравнении с другими типами междометий (аффективные и вокативные), тем не менее по общим частеречным признакам имеют значительное сходство с вышеуказанными двумя типами междометий, поэтому хотя бы условно могут быть помещены в систему части речи, называемой междометием, как отдельный, третий тип. Во-вторых, грамматическая категория отрицания на морфологическом уровне армянского языка имеет присущие ему смысловые (грамматическое значение) и формальные (грамматические средства выражения) групповые признаки и, следовательно, может быть задуман и воспринят как одна из присущих глаголу грамматических категорий.


Ключевые слова – *непроизводные междометие, часть речи, вид, волевой, чувственный, звукоподражание, отрицание, морфологическая категория, грамматическое значение, грамматический индекс, отрицательные частицы «չ» и «մի»*

YURI AVETISYAN – *Questions of Morphology (non-derivative interjections, negation as a grammatical and morphological category)*. – The issues considered in this article (non-derivative elements as a type of interjections and grammatical-morphological category of negation) are insufficiently discussed or staying as a subject of disagreement in the theoretical morphology of the modern Armenian language.

The analysis leads to the following beliefs. Firstly, onomatopoeia, despite semantic, morphemic-phonetic, as well as partially word-formation-functional differences in comparison with other types of interjections (affective and vocative), nevertheless have significant similarities with the above two types of interjections by common partial features, therefore, at least conditionally can be placed in the system of parts of speech, called an interjection, as a separate, third type of this. Secondly, the grammatical category of negation at the morphological level of the Armenian language has its inherent semantic (grammatical meaning) and formal (grammatical means of expression) group features and, therefore, can be conceived and perceived as one of the grammatical categories inherent in the verb.

Key words – *non-derivative interjection, part of speech, type, volitional, sensual, onomatopoeia, negation, morphological category, grammatical meaning, grammatical index, negative particles "չ" and "ի՛հ"*

ՌԵՄԱՐԿԻ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՎԻՋՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐՈՒՄ

ԱՇՈՏ ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ* 
Երևանի պետական համալսարան

20-րդ դարի երեսունական թվականներից և հատկապես դարակեսից ֆրանսիական արտուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների և ամերիկահայ արձակագիր-դրամատուրգ Վիլյամ Սարոյանի կողմից մեծ փոփոխություններ կատարվեցին դրամատիկական երկերում. հատկապես ընդլայնվեցին ռեմարկների դերն ու բովանդակությունը: Որոշ նմանություններով հանդերձ, այնուամենայնիվ, էապես տարբեր են արտուրդի թատրոնի և Սարոյանի դրամաների ռեմարկները: Եթե առաջիններում գործող հերոսներ են դարձել ժամանակը, ժամացույցը, փողոցը, սենյակի պատերը, ապա սարոյանական պիեսների ռեմարկներում շեշտը դրված է հերոսների հոգեբանության ու նրանց ներաշխարհի բացահայտման վրա: Նրա պիեսների ռեմարկները աչքի են ընկնում կերպարաստեղծման ու պատկերաստեղծման յուրահատկություններով, փիլիսոփայական խորքով ու քնարականությամբ, դրանց շնորհիվ դրամատիկական երկը գեղարվեստական արձակին մերձեցնելու վարպետությամբ: Սարոյանի պիեսների ռեմարկները լեցուն են աստիճանավորման, անձնավորման, փոխաբերության, համեմատության և այլ արտահայտչամիջոցների նրբին կիրառություններով: Նրա պիեսների ռեմարկ-նախաբանները և հերոսների բնութագրումները, նույնիսկ նրանց դիմանկարները յուրօրինակ նախասյուժեի դեր են կատարում՝ ընթերցողին նախապատրաստելով բուն գործողությունների առավել խորքային ընկալմանը: Սարոյանի խոսքարվեստը, մասնավորապես դրամաների ռեմարկների բովանդակային և ոճական առանձնահատկությունները 20-րդ դարակեսից սկսած մեծ արձագանք են գտել նաև հայ հեղինակների՝ Հրանտ Մաթևոսյանի, Ջորայր Խալափյանի, Պերճ Ջեյթունցյանի, Կարինե Խոդիկյանի և այլոց թատերգություններում:

Բանալի բառեր - *դրամատուրգիա, թատրոն, արձակ, արտուրդի թատրոն, Վիլյամ Սարոյան, Արթուր Ադամով, Սամուել Բեքթ, ռեմարկ, ոճ, համեմատություն, փոխաբերություն, աստիճանավորում, բարձրություն, քնարականություն*

* **Աշոտ Տեր-Մինասյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայոց լեզվի ամբիոնի դոցենտ

Ашот Тер-Минасян – кандидат филологических наук, доцент кафедры армянского языка ЕГУ

Ashot Ter-Minasyan – Ph.D. in philology. Associate professor at the Department of Armenian Language at YSU.

Էլ. փոստ՝ ashotterminasyan@ysu.am. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3270-7702>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 13.02.2024

Գրախոսվել է՝ 22.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

Արդի համաշխարհային դրամատուրգիայի զարգացման հիմքում ի թիվս այլ առանձնահատկությունների առկա են երկու կարևորագույն ուղղություններ, որոնք, սաղմնավորվելով 20-րդ դարի 30-ական թվականներին, հատկապես մեծ տարածում ունեցան 50-60-ական թվականներից՝ էապես ընդլայնելով դասական դրամատուրգիայի կառուցվածքային և բովանդակային շրջանակները: Առաջինը, որի ակնառու ներկայացուցիչներից էին Սամուել Բեքթըրը, Էժեն Իոնեսկոն, Ալբեր Կամյուն և մեր հայրենակից Արթուր Ադամովը, ստացավ **աբսուրդի թատրոն**, երկրորդը՝ **սարոյանական դրամատուրգիա** անվանումները: Նոր դրամատուրգիայի այս երկու ճյուղերի բերած նորություններին, դրանց նմանություններին ու տարբերություններին մանրամասն անդրադառնալը դուրս է այս հոդվածի նպատակադրումներից: Նշենք միայն, որ երբեմն Սարոյանին ևս փորձել են ներկայացնել որպես աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչ: Այսպես՝ ամերիկացի հայտնի տեսաբան Ա. Ռոմմը կարծում է, որ Սարոյանի «...վառ, լուսավոր լավատեսությունը և անզուսպ պլտրոփստական պաթոսը, միաձուլված «կարմիր դեկադայի» հումանիստական ըմբռումների խմորումներին, ուժեղացան պատերազմական ժամանակների հերոսականությամբ: Արդյունքում ծնվեցին բոլորովին այլ կառուցվածքներով աչքի ընկնող պիեսներ, որոնք իրավացիորեն կարող են կոչվել անտիպիեսներ»¹: 1975 թ. Կարիկ Պասմաձյանին տված հարցազրույցում Սարոյանն ինքը, բարձր գնահատելով Սամուել Բեքթերի արվեստը, նշում է, որ նրա «Սպասելով Գողոթին» դրաման «թատրոնի պատմության մեջ բացառիկ գործերից է: Անկյունաքար է»², և խոստովանում է, որ իր «Կյանքը վաբաշի»³ վրա» դրաման գրելիս կրել է այդ գործի ազդեցությունը: Բայց երկու օր հետո Պասմաձյանին գրած նամակում հերքում է իր ասածը. «Ո՛չ, պարոն Բեքթերի գրականությունը ոչ մի ձևով չի ազդել իմ ոչ մի գործին, ներառյալ այն պիեսը, որ ստիպեցի ինքս ինձ երևակայել, թե կարող է գոհ լինել այդպիսի ազդեցության» (Վ.Ս., հ. 4, էջ 402): Ինչ խոսք, Սարոյանի որոշ դրամաներում առկա են գրոտեսկի, ճակատագրապաշտության ու կյանքի ունայնության դրվագներ («Սովյալները», «Տարեկանի արտում», «Հերսոտած մի՛ գնա», «Քարանձավարնակները»), որոնք բնորոշ են

¹ **Ромм А.** Американская драматургия первой половины XX века, Ленинград, 1978, с. 82 (մեջբերումը Ա. Ավանեսյանի «Արդի հայ դրամատուրգիան (1991-2008 թթ.)» գրքից, Եր. , 2011, էջ 67):

² **Վիլյամ Սարոյան**, Հատընտիր երկեր չորս հատորով, հ. 4, Եր. 1991, էջ 401: Այս քառհատորյակի գրքերից հետագա մեջբերումները կնշվեն տեղում՝ (Վ. Ս. , հ. . . . , էջ. . .) ձևով:

³ **Վաբաշ** բառը այս գրքում տպագրվել է **Վորաշ**, որը վրիպակ է: Ճիշտ ձևն է **Վաբաշ** (անգլ.՝ **Wabash**), որը ԱՄՆ-ի Ինդիանա նահանգում գտնվող գետի անունն է: Սարոյանը 1961-ին դասախոսություններ է վարել այս գետի ափին գտնվող Փուրդյու (անգլ.՝ **Purdue**) համալսարանում և այնտեղ էլ գրել և ուսանողների հետ մեկ շաբաթվա ընթացքում հինգ անգամ բեմադրել է նշված՝ «High Time Along the Wabash» դրաման (տե՛ս <https://www.foreversaroyan.com/high-time-along-the-wabash-1961>): **Վաբաշ** բառը առաջին անգամ վրիպակով է գրվել այս հարցազրույցը «Սովետական գրականություն» ամսագրի 1976 թ. առաջին համարում տպագրվելիս (էջ 166) և նույն սխալով արտատպվել է այս գրքում (էջ 401):

նան ֆրանսիական արտուրդի թատրոնի դրամաներին: Բայց Մարոյանի արվեստը միայն դրանցով չի բնորոշվում: Ինչպես նրա արձակի, այնպես էլ թատերգության կարևոր հատկանիշներից մեկը ազնվության, բարու, մի խոսքով՝ մարդկային վաստեմ առաքինությունների փառաբանումն է, որն արժանիորեն ստացել է **սարոյանական հումանիզմ** անվանումը:

Մինչև վերջին տասնամյակները մեզանում ոչ միայն ոճագիտական, այլև գրականագիտական ու թատերագիտական ուսումնասիրություններում սովորաբար չէր խոսվում ռեմարկի մասին՝ համարելով կամ ենթադրելով, որ այն զուտ հերոսների գործողությունները և նրանց խոսքի երանգը նշող, ոճականորեն չեզոք հատված է՝ զուրկ ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությանը և կերպարների տիպականացմանը նպաստելու գործառույթից: Եղած ոչ մեծաքանակ և բավականին հակիրճ անդրադարձումներում էլ որպես կանոն թերագնահատվել, երբեմն պարզապես մերժվել է ռեմարկի անհրաժեշտությունը: Օրինակ՝ Ալ. Շիրվանզադեի կարծիքով՝ «Դրամատուրգը պետք է լինի հոգեբան, բայց նրա հոգեբանությունը պետք է արտահայտվի գործող անձանց գործով և ոչ սեփական խոսքերով: Այն պետք է լինի օբյեկտիվ և միանգամայն ազատ հեղինակի բնությունից»⁴: Մ. Գորկին ևս կարծում է, որ «...պիեսը պահանջում է, որ դրանում գործող յուրաքանչյուր միավոր թե՛ խոսքով, թե՛ գործով բնութագրվի սեփական միջոցներով՝ առանց հեղինակի հուշման»⁵: Նույն միտքը գրեթե բառացի արտահայտվել է նաև նախորդ տասնամյակների որոշ բանասիրական ուսումնասիրություններում⁶:

Ռեմարկի մասին այս ձևակերպումները, անշուշտ, հիմնականում վերաբերում են նախորդ դարաշրջանների դրամատուրգիային: Սակայն վերջին տասնամյակներում գրվել են նույնիսկ դասական դրամատուրգիայի ռեմարկների խոսքարվեստը արժևորող ուսումնասիրություններ: Համացանցում տեղադրված են ռուս և արտասահմանյան հեղինակների թատերգությունների ռեմարկների մասին տասնյակ հոդվածներ, ինչպես նաև Մարատովի համալսարանի պրոֆեսոր Արտյոմ Ջորինի 2010 թ. պաշտպանած դոկտորական թեզը, որում մանրակրկիտ վերլուծվում են ռուս դասական գրողների՝ Գրիբոյեդովի, Գոգոլի, Տուրգենևի, Չեխովի և ուրիշների թատերգությունների ռեմարկների խոսքարվեստը⁷: Դասական և նոր թատերգությունների ռեմարկների վերաբերյալ համեմատաբար ծավալուն մեկնություն է պարունակում Արմեն Ավանեսյանի վերը նշված աշխատությունը (էջ 144-148), իսկ մեկ այլ հետազոտող՝ Էլֆիք Ջոհրաբյանը նշում է. «Եթե 20-րդ դարի բազում թատերագիրներ գրել են, այսպես ասած,

⁴ Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Եր., 1962, էջ 353:

⁵ Русские писатели о языке, Ленинград, 1955, с. 360.

⁶ Տե՛ս Էդ. Ջրբաջյան, Գրականության տեսություն, Եր., 1967, էջ 303-304, Մ. Ավագյան, Նաիրի Ջարյանի ստեղծագործության լեզուն և ոճը, Եր., 1961, էջ 142, Պ. Պողոսյան, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք առաջին, Եր., 1990, էջ 89:

⁷ Տե՛ս **Артем Зорин**, Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков, DisserCat-Электронная библиотека диссертации.

«ընդունված» ռեմարկներով, ապա Սարոյանը դրանք ներկայացրեց պոետիկ, քնարա-էպիկական կամ խոհափիլիսոփայական երանգներով...»⁸: Սակայն վերոնշյալ ոչ մի ուսումնասիրությունում ռեմարկների ոճական առանձնահատկությունները բացահայտելու հատուկ նպատակադրումներ չկան:

Ճիշտ է՝ Վ. Սարոյանի և աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների բերած կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկը երկի գաղափարական և սյուժետային զարգացման գործում ռեմարկի դերի ընդլայնումն էր, սակայն աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների և Սարոյանի դրամաների ռեմարկները էապես տարբերվում են հատկապես ոճական առումով: Եթե առաջինները «սառը տողերով», առանց այդ «կերպարների» բնութագրման, որպես «գործող անձ» հանդես են բերել, օրինակ, ժամացույցը, սենյակի պատերը, ժամանակը և այլ առարկաներ ու երևույթներ⁹, Սարոյանի թատերգությունները աչքի են ընկնում կերպարների և իրողությունների բնութագրման նուրբ քնարականությամբ, բանի և արտահայտության փիլիսոփայական խորքով, պատկերավորման միջոցների յուրօրինակ կիրառություններով, որոնք նրա դրամաներին հաղորդում են նաև արձակ ստեղծագործությանը բնորոշ առանձնահատկություններ:

Էդ. Ջրբաշյանը նշում է, որ հասարակական տարբեր երևույթների, այդ թվում գրականության, նրա սեռերի, ժանրերի, մեթոդների վերաբերյալ հանրահայտ ըմբռնումները ժամանակի ընթացքում կարող են ենթարկվել տարբեր փոփոխությունների: «Սեռերի այդ փոխադարձ ներթափանցումը հարստացնում է նրանց գեղարվեստական հնարավորությունները, նպաստում կյանքի ավելի բազմակողմանի արտացոլմանը»¹⁰:

Այժմ բուն թեմայի՝ Սարոյանի թատերգությունների ռեմարկների ոճական մի քանի կարևոր առանձնահատկությունների մասին:

Վերապարի բնութագրում: Սարոյանը սովորաբար նախընտրում է իր հերոսների բնութագրել դրամայի սկզբում կամ նրանց բեմական առաջին մուտքից առաջ: Նրա երկերի քառահատորյակի խմբագիր Նատալյա Գոնչարը «Վիլյամ Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը» հոդվածում գրում է. «Որպես օրենք, իր պիեսների համար Սարոյանը գրում էր հեղինակային նախաբաններ, որոնց խնդիրն էր օգնել այդ պիեսների ըմբռնմանը, մասնագույց անել այն «բանաստեղծական» և «փիլիսոփայական» պլանը, որն առկա էր իրադարձությունների նկարագրության մեջ» (Վ.Ս., հ. 4, էջ 426):

Սարոյանական արվեստի այս յուրօրինակությամբ հատկապես աչքի է ընկնում «Քո կյանքի ժամանակը» դրաման: Հենց սկզբում՝ գործող անձանց անվանացանկում, Սարոյանը այսպես է բնութագրում դրամայի հերոսներից մի քանիսին:

⁸ Էլ. Ջոհրաբյան, Վիլյամ Սարոյանի կարճ պիեսները՝ «սարոյանականը» // Նարցիս, 2008, № 6, էջ 20-21:

⁹ Տե՛ս Արծրուն Ավագյան, Ֆրանսիական աբսուրդի թատրոնը և Արթուր Ադամովի հայերեն թարգմանված պիեսները, Հայագիտության հարցեր, 2019, № 1 (16), էջ 138-150:

¹⁰ Էդ. Ջրբաշյան, նշվ. աշխ., էջ 307:

ՋՈ — պարայ երիտասարդ, որ փողի տեր է, ու սիրտն էլ՝ բարի:

ՄԵՐԻ Լ — արտակարգ գեղեցիկ ու արժեքավոր, թեև դժբախտ կին:

Իսկ **Բլիքին** ներկայացնում է մեկ բառով՝ **սրիկա** (Վ.Ս., հ. 2, էջ 44):

Սակայն հենց առաջին գործողության սկզբից՝ մինչև երկխոսությունների անցնելը, սկսում է առավել հանգամանակից ներկայացնել Ջոյին.

«Մեղաններից մեկի մոտ նստած է Ջոն՝ սովորականի պես հանգիստ, սովորականի պես խաղաղ, սովորականի պես խոկուն, սովորականի պես տոչոր, սովորականի պես ձանձրությին գերի, սովորականի պես ինքնավստահությամբ լի...» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 46):

Բլիքի կերպարը ևս սկսում է բացահայտվել նրա մուտքի պահին գրված բավականին ծավալուն ռեմարկում. «Մա մարդ արարածների այն տեսակից է, որ հենց առաջին հայացքից հակակրանք են առաջացնում: Արտաքուստ նա ուրիշներից բնավ չի տարբերվում: Տեսքը սովորական է, մի ակնբախ պակասություն չունի, բայց համոզված ես, որ ամենաներողամիտ վերաբերմունքի դեպքում էլ անհնար է նրան մարդ էակ համարել: Նա ուժեղ տղամարդ է՝ առանց իսկական ուժի, ուժեղ միայն թույլերի մեջ. թույլուժ մեկը, որ սովոր է ճնշել իրենից թույլին» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 67):

Գեղարվեստական արձակյին բնորոշ այսպիսի ռեմարկները, որոնցով հագեցած են Սարոյանի դրամաների գրեթե բոլոր հատվածները, ոչ միայն կերպարների բնութագրման դիպուկ ձևակերպումներ են, այլև, կարծես, հերոսների երկխոսություններին զուգընթաց զարգացող ինքնուրույն ստեղծագործություններ:

Բառընտրություն: Սկսենք չեզոք բառերի ոճական կիրառություններից: «Իմ սիրտը լեռներում է» դրամայում Բեն Ալեքսանդրը, որն իրեն համարում է «աշխարհի ամենամեծ, բայց չճանաչված բանաստեղծներից մեկը», Մեք-Գրեգորի ներկայությամբ իր անձը կարևորելու համար որդուն՝ Ջոնիին, հրամայում է գնալ և նպարավաճառի կրպակից ապառիկով մի քիչ ուտելիք բերել: Այդ հրամանի հանդիսավոր և ազդու ոճը բնութագրելու համար Սարոյանը ռեմարկում գրում է միայն մեկ բառ՝ **Նապոլեոն:**

ՋՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — (**Նապոլեոն**): Ջոնի, վազի՛ր նպարավաճառի մոտ և մի ֆրանսիական հաց ու մի ֆունտ պանիր բե՛ր (Վ.Ս., հ. 2, էջ 11):

Բայց որդին սկզբում վարանում, հրաժարվում է կատարել այդ հրամանը, որովհետև առանց այն էլ պարտքով գնած ուտելիքների գումարը չէին վճարել և վճարելու հեռանկար էլ չունեին: Սկսվում է բանավեճ-երկխոսություն հոր և որդու միջև, որի ընթացքում Բեն Ալեքսանդրի խոսելաոճը ևս մեկ անգամ ռեմարկում բացատրվում է նույն բառով՝ **Նապոլեոն:**

ՋՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — (**Նապոլեոն**): Գնա՛ մոտը և համոզի՛ր, որ հաց տա ու մի ֆունտ պանիր: (**Քնքշորեն, խնդրանքով, փաղաքշական**): Էդ գործը գլուխ բեր, Ջոնի: Դու կարող ես (Վ.Ս., հ. 2, էջ 12):

Հոր և որդու երկխոսությունը շարունակվում է: Ջոնին ասում է, որ նպարավաճառը այլևս ոչինչ չի տա, որովհետև կարծում է, թե «մենք նրան հիմարի տեղ

ենք դրել: Նա ուզում է իմանալ, թե դու ինչ աշխատանք ես անում»¹¹: Նպարավաճառի ասած վերջին բառերը կատաղեցնում են Ջոնիի հորը ոչ թե այն պատճառով, որ կարող է մի կտոր հաց ճարելու վերջին հույսը մարել, այլ որովհետև ինչ-որ մեկը չի հասկանում, թե ինչ արժեքավոր ու հերոսական աշխատանք է բանաստեղծություն գրելը: Այս անգամ արդեն Մարոյանը Բեն Ալեքսանդրի խոսքը բնութագրում է մեկ այլ մեկբանի ռեմարկով՝ **Հերոս**:

ՋՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — (Մոլեգին): Դու էլ գնա՛ ն պատմի՛ր: (**Հերոս**): Ես թաքցնելու ոչինչ չունեմ: Ես բանաստեղծություն եմ գրում զօր ու գիշեր: ... (Վ.Ս., հ. 2, էջ 12):

Դասական դրամատուրգիայում գործող անձանց խոսքը բնութագրող ռեմարկը սովորաբար բայական կառույց է՝ արտահայտված անորոշ դերբայի գործիական հոլովով, կամ ձևի մակբայ է՝ «շրջվելով դեպի պատուհանը», «նստելով բազմոցին», «արագ-արագ» ևն: Բայց գործողության կամ խոսքի բնութագրումը մատուցել մեկ բառով, այն էլ գոյականի ուղղական հոլովով, իրոք յուրօրինակ ոճ է, սարոյանական ոճ:

Ճիշտ չի լինի կարծել, թե փոխաբերացման միջոցով համագործածական բառերի իմաստային դաշտն ընդլայնելու սովորույթը Մարոյանի համար ընդամենը խոսքի հակիրճության հասնելու նպատակ է: Նա սիրում է պայթեցնել բառը և նրա միջուկից նոր ու անսպասելի ծալքեր մատուցել ընթերցողին: Այսպիսի հրաշալի դրվագ կա «Հեյ, ո՞վ կա» դրամայում՝ գրեթե բախտակից հերոսների՝ թյուրիմացաբար բանտում հայտնված պատանու և այդ բանտում աշխատող աղջկա երկխոսության մեջ:

ԱՂՋԻԿ — Ո՞վ է ինձ այստեղ բանի տեղ դնում: Օրական տալիս են հիսուն սենթ և վերջ: Երբեմն աշխատում եմ տասներկու ժամ: Ո՞վ է ինձ բանի տեղ դնում:

ՏՂԱՆ — Քեզ որքա՞ն են վճարում:

ԱՂՋԻԿ — Հիսուն սենթ:

ՏՂԱՆ — (**Խոսքն աշխարհին ուղղելով**): Լսեցի՞ք: Այդ նրանք պարտավոր են վճարել՝ քեզ նայելու համար: Քո շնչած օդը շնչելու համար: Չեմ հասկանում: Ես երբեմն չեմ կարողանում հավատալ, թե երբևիցե վերջ կլինի այս անստույթյանը... (Բ.Ս.Լ., էջ 130):

Թվում է՝ առանձնապես մեծ գյուտ չկա: Պարզապես Մարոյանի հերոսը ոչ թե մենախոսում է կամ խոսքն ուղղում է դահլիճին, այլ դիմում է **աշխարհին**: Բայց այդ մեկ հատիկ բառով ինչպիսի՞ խորք է ստացել պատանի հերոսի խոսքը, ինչպիսի՞ բարդ խնդիրներ են դրվել դերասանի ու բեմադրիչի առջև... Ռուս նշանավոր գրականագետ և գեղագետ Յուրի Բորևը կարծում է, որ գրականությունը արվեստի մյուս բոլոր ձևերի համեմատ ամենաընդգրկունն է, որովհետև «...Բառի ճկունության և նրա արտահայտչականության անսահման հնարավորությունների շնորհիվ գրականությունը ընդունակ է ներառել նաև

¹¹ Վիլյամ Մարոյան, Իմ սիրտը լեռներում է, Եր., 1963, էջ 11: Այս ժողովածուից հետագա քաղվածքները կնշվեն տեղում՝ (Բ.Ս.Լ., էջ. . . , ձևով):

արվեստի բոլոր տեսակների գեղարվեստական բովանդակության տարրերը: Գրականությանը հասու է այն ամենը, ինչը հասու է բառին, իսկ բառին հասու է այն ամենը, ինչը հասու է մարդկային մտքին և զգացմունքին»¹²:

Մարոյանական խոսքարվեստի շքեղությունը իր ողջ հմայքով տեսանելի է հատկապես տարբեր արտահայտչամիջոցներով կերտված քնարափիլիսոփայական պատկերներում, որոնցով առկեցուն են ոչ միայն նրա արձակն ու պիեսների երկխոսությունները, այլև ռեմարկները: Նախ անդրադառնանք խոսքի պատկերավորման համակարգում առաջին հայացքից համեմատաբար քիչ տեսանելի, բաց հատկապես սյուժեի տրամաբանական զարգացումներին էապես նպաստող մի կարևոր արտահայտչամիջոցի:

Աստիճանավորում: Մարոյանը ոչ միայն հերոսների երկխոսությունների մեջ, այլև ռեմարկներում հաճախ է դիմում աստիճանավորման հնարանքին: Օրինակ՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» դրամայի նշված հատվածում Բեն Ալեքսանդրի և որդու երկխոսությունների միջև առկա ռեմարկները մի ուրույն աստիճանավորում են կազմում՝ մեկ բարձրացող, մեկ իջնող ելևէջումներով: Սկզբում Ջոնիի հայրը Մեք-Գրեգորի ներկայությամբ որդու համար իր աներկբա հեղինակությունը ցուցադրելու նպատակով կարգադրում է (ինչպես) **Նապոլեոն, Բանաստեղծորեն, հպարտությամբ:** Հետո որդու դիմադրությունը կոտրելու համար՝ **զրգոված, անհամբեր ու դարձյալ՝** (ինչպես) **Նոպոլեոն, հաղթական:** Հաջողության չհասնելով՝ այս անգամ փոխում է խոսելաոճը՝ **քնքշորեն, խնդրելով, փաղաքշական:** Իսկ այստեղ էլ հաջողության չհասնելով՝ ի վերջո նորից դիմում է պարտադրող ոճի՝ **մոլեգին և հերոս(աբար)** (Գ.Ս., հ. 2, էջ 11-12):

Աստիճանավորումը շարունակվում և առավել ինքնատիպ դրսևորում է ստանում, երբ նշված հրաման-հորդորներից հետո հորը հաջողվում է Ջոնիին ուղարկել նպարավաճառից ևս մեկ անգամ պարտքով ուտելիք խնդրելու: Իր հաղթանակից ոգևորված և փոքր-ինչ թեթևացած՝ բանաստեղծը որոշում է նույնիսկ կատակել:

ՋՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — Գնա՛, Ջոնի: ...Տասը բոպե ժամանակ եմ տալիս: Կվերադառնաս արքայավայել ուտելիքով: (*Իր զվարճության համար*) (for his own amusement)¹³: Կամ առնվազն դուքսին վայել... (նույն տեղում) :

Իսկ երբ Ջոնին խոստանում է վազելով գնալ և շուտ վերադառնալ, զվարճանալու ցանկությունը կրկնապատկվում է, և այնպիսի կատակ է անում, որից կարող է նույնիսկ Աստծո ծիծաղը շարժել...

ՋՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — (*Ի զվարճություն Աստծուն*) (for the amusement of the Good Lord): Թե ճանապարհին հանկարծ փող գտնես, հիշիր՝ հավասար կբաժանենք (նույն տեղում):

Ճիշտ է նկատել Մարոյանի գործերի թարգմանիչներից Ջավեն Բոյաջյանը,

¹² Юри́й Боре́в, Эстетика, М., 1975, с. 366.

¹³ William Saroyan, Plays, М., Высшая школа, 1983, с. 11.

թե «Իմ սիրտը լեռներում է» կամ «Քո կյանքի ժամերը» պիեսներում անհնարինության չափ սքանչելի ռեմարկներ կան. ոչ մի կերպ չես հաշտվում այն մտքի հետ, որ դրանք հնչող խոսքի մաս չեն կազմում և, ըստ էության, ցուցումներ են դերակատարին կամ ռեժիսորին»¹⁴: Իսկ Սարոյանի գործերի մեկ այլ թարգմանիչ, գրող, դրամատուրգ էլ. Զոհրաբյանը նկատում է. «Վ. Սարոյանի թատերգությունների մեջ հաճախ հանդիպում են արտահայտություններ կամ բառակապակցություններ, որոնք թարգմանելի են սոսկ համատեքստային-գաղափարական ընդհանրացումների դեպքում՝ ըստ իմաստի»¹⁵: Իրոք, նկատելի է, որ վերոբերյալ ռեմարկների թարգմանությունները այնքան էլ հաջողված չեն: Առաջին արտահայտությունը Դաշտենցը թարգմանել է «իր զվարճության համար», որը պահպանել են նաև քառահատորյակի խմբագիրները: Երկրորդ արտահայտությունը թարգմանելիս Դաշտենցը բավականին հեռացել է բնագրից՝ «Այդ ազնիվ պարոնին (Մեք-Գրեգորին- Ա.Տ.Մ.) զվարճացնելու համար» (Ի.Ս.Լ., էջ 13): Քառահատորյակում այդ վրիպումը ողորկված է՝ «Ի զվարճություն Աստծուն» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 12): Ճիշտ է՝ Good Lord-ը բառացի նշանակում է լավ, բարի, ազնիվ, պատվական պարոն, սակայն այս բառակապակցությունը նշանակում է նաև **Տեր Աստված**: Հավանաբար Դաշտենցը ծանոթ չի եղել այս իմաստին և Տեր Աստծու փոխարեն գրել է «այդ ազնիվ պարոնին»: Կարծում ենք՝ «ի զվարճություն» արտահայտության փոխարեն էլ ավելի հարմար կլիներ գրել «զվարճության համար»: Պիեսը ռուսերեն թարգմանելիս էլ հավանաբար նույն դժվարության առջև է հայտնվել Արամ Սաղաթեյանը, որը, այս ռեմարկը ռուսերենով հնչեցնելու որևէ արտահայտություն չգտնելով, այն թարգմանել է մեկ բառով՝ **дурная**¹⁶, որը խոսակցական բառաշերտից է և ունի մոտավորապես **լկասովել** իմաստը, որը բավականին թույլ աղերս ունի բնագրի հետ: Իսկ ամենակարևորը՝ արդյունքում անհետացել է հեղինակի գլխավոր նպատակադրումը՝ հերոսի տրագիկոմիկ հոգեվիճակի նրբին աստիճանավորումը, ըստ որի Բեն Ալեքսանդրը ցանկանում է նախ ինքն իրեն, ապա նույնիսկ Աստծուն զվարճացնել:

Ընդհանրապես այնքան բազմաբնույթ են Սարոյանի դրամաների ռեմարկները, որ երբեմն նույնիսկ դժվար է ճշգրտորեն որոշել, թե նրա անսովոր ձևակերպումները ոճական ո՞ր հնարանքի արգասիք են: Օրինակ՝ ոճական ի՞նչ հարաբերություն ունեն հետևյալ երկխոսության ռեմարկային արտահայտությունները:

ՉՈՆԻՆ ՀԱՅՐԸ — (Ուրախացած, որ սայրում է): Մենք (ինքը և որդին - Ա.Տ.Մ.) մինևնույն մարդն ենք: Նա իմ շունչն ու հոգին է: Նկատեցի ք՝ ինչ ժիրն է:

¹⁴ **Զավեն Բոյաջյան**, Սարոյանը լեռան կամ ծառի պես բնական հրաշք է, Art-Collage.com, 31. 08. 2020:

¹⁵ **Էլ. Զոհրաբյան**, Վիլիամ Սարոյանի պիեսների թարգմանության որոշ խնդիրներ, Թատերակետեր, 01. 07. 2022:

¹⁶ <https://armeniangc.com/biblioteka/william-saroyan/v-gorax-moyo-serdce/>.

ՄԵՔ - ԳՐԵԳՈՐ – (Ուրախացած, որ տակավին ողջ է): Նկատեցի (Վ.Ս., հ. 2, էջ 1):

Առաջին հայացքից այս երկու ռեմարկների նախադասությունները հոմանիշային կառույցներ են: Բայց եթե փորձենք ավելի ուշադիր զննել սարոյանական փիլիսոփայության արտաքուստ պարզ, իրականում՝ բազմաշերտ ծալքերը, թերևս նկատենք, որ սրանց միջև կա նաև թաքնված աստիճանավորում: Միջին տարիքի Բեն Ալեքսանդրը, չնայած կյանքի անողոք հարվածներին, ուրախ է, **որ ապրում է**: Իսկ արդեն զառամած, մահամերձ ծերունին ուրախ է, որ **տակավին ն ողջ է**: Ավելին՝ այս երկու հերոսների ուրախության հիմքերը՝ ապրելը և տակավին ողջ լինելը, հակադրված են իրար, այսինքն՝ առկա է նաև մեկ այլ թաքնված արտահայտչամիջոց՝ **հակադրություն**:

Հերոսների ներաշխարհը բացահայտելու համար Մարոյանը հաճախ է կերտում հատկապես խոսքային հոմանիշներով և հականիշներով աստիճանավորված կամ հակադրություն պարունակող ռեմարկային պատկերներ, որոնք մեծապես նպաստում են հերոսների կերպարների առավել խորքային բացահայտումներին: Մեջբերենք նման խոսույն դրվագներից մեկը: Բեն Ալեքսանդրը, ամսագրերին ուղարկած իր բանաստեղծությունների տպագրության մերժումն ստանալով, սեփական քաղցր մոռացած, տառապում է, որ որդին ևս երկար ժամանակ ոչինչ չի կերել:

Ձոնիի հայրը, գավթի աստիճաններին կանգնած, ժպտում է անսխտ, անսխիթար, ողբերգական ժպիտով:

ՁՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — (Գլուխը անմտորեն տարուբերելով, անկարող հաշտվելու իրողությանը): Ձոնի: (Դադար, փոքր-ինչ բարձրաձայն): Ձոնի: (Դադար: Այս անգամ ավելի մեղմ): Ձոնի: (Նորից գոռալով) Ձոնի: (Տղան մոտենում է և երկչոտ կանգնում նրա առաջ: Հայրը վեր է նայում կրակվող աչքերով, կեցվածքը՝ հանդուգն, դառը, համառ, գորավոր):

ՁՈՆԻԻ ՀԱՅՐԸ — (Գորովալից, բայց սուսկալի ուժով): Նախաճաշե՞լ ես, Ձոնի (Վ.Ս., հ. 2, էջ 28):

Գեղարվեստական պատկեր: Մարոյանի հեղինակային խոսքին թերևս ամենից շատ բնորոշ են քնարական շնչով հագեցած գեղարվեստական պատկերները: Ներկայացնենք նույն դրամայից մի պատկեր-գործողություն, այն էլ արտաքուստ ընդամենը դիրքային ու անշարժ պատկեր, որը, սակայն, կերպարների հոգեկերտվածքների ներքին, ասես շարժուն բնութագիր է՝ հյուսված լեզվական ու խոսքային հոմանիշների և հականիշների նրբին գործածությամբ: Տան վարձը վճարել չկարողանալու պատճառով ընտանիքով քաղաքից հեռանալուց առաջ Բեն Ալեքսանդրը որոշում է ծանոթանալ, շնորհակալություն հայտնել և հրաժեշտ տալ բարի նպարավաճառ Կոսակին, որից ապառիկով «գնած» և այդպես էլ չվճարած մթերքով են հաճախ իր ընտանիքի անդամները հագեցրել իրենց քաղցը: Նպարավաճառի կյանքը ևս դյուրին չէ. նա էլ սնանկացման եզրին է: Եվ ահա թե ինչպես է հեղինակը ներկայացնում այդ հանդիպման և հրաժեշտի պահը:

«Երկուսն էլ կանգնած մի պահ նայում են իրար. նրանցից ամեն մեկը և՛ ուրախ է, և՛ շփոթված, և՛ զգացված, և՛ գոհացած, և՛ զայրացած աշխարհի միևնույն բաների՝ ազահության, նենգության, անազնվության, անհավասարության վրա: Նրանք սկսում են ժպտալ և ապա ջերմորեն ձեռք են թողնում» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 32):

Նմանատիպ, այսինքն՝ դիրքային, անշարժ պատկեր-գործողության հրաշալի դրվագ է «Քո կյանքի ժամերը» դրամայում Թումի և Քիթի Դյուվալի հանդիպումը, որը կարելի է բնութագրել «սեր՝ առաջին հայացքից» հանրահայտ արտահայտությամբ:

«Թումը շրջվում է, տեսնում աղջկան: Ամեն ինչ աշխարհում, աղջկանից բացի, դադարում է նրա համար գոյություն ունենալ: Արձանի նման մեխվում է տեղում՝ ասես կախարդված, աղջկա նկատմամբ գրեթե աստվածային պաշտամունքով լի» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 51):

Սարոյանի պիեսների ռեմարկները պարզապես հեղեղված են այդպիսի պատկերներով, որոնք գեղարվեստական խոսքի գլուխգործոցներ են և դրամատիկական սեռի ստեղծագործությանը հաղորդում են քնարական արձակին բնորոշ գծեր: Նկատենք նաև, որ Սարոյանի երկերում պատկերները երբեմն այնքան բազմաշերտ են, որ առաջին հայացքից դժվար է զգալ, թե երբ է ավարտվում պատկերի մի տեսակը և սկսվում մյուսը: «Քո կյանքի ժամերը...» դրամայում բավականին ծավալուն նկարագրվում է Քիթի Դյուվալի մուտքը, որը սկզբում իրոք չեզոք, զուտ միզանսցենային հասված է, բայց աստիճանաբար վերածվում է խոհափիլիսոփայական շեշտադրումներով և քնարական շնչով հագեցած երկու տարբեր պատկերների՝ **պատկեր-կերպարի** և **պատկեր-դիմանկարի** յուրօրինակ միահյուսության:

«Լսվում են երաժշտության առաջին հնչյունները: ...Ճոճադրոններից հուշիկ ներս է սահում Քիթի Դյուվալը... Նրա տեսքն ու շարժումներ, ողջ էությունը լիովին ներդաշնակում են ամերիկյան այդ տրտմանուշ մեղեդուն: Դա նրա մեղեդին է, ինչպես որ Թումինն է, մեղեդի, որ կյանքը իսկ է նրանից, դրա փոխարեն սիրտը փշրելով ու հոգուն անթիվ վերքեր հասցնելով: Նա կարծես թե հասկանում է սա ու չարացած է, ինքն իր վրա չարացած: Ատելությամբ է լցված ողորմելի աշխարհի նկատմամբ և խղճահարությամբ ու քամահրանքով՝ նրա ողբերգական, աներևակայելի, մոլորյալ զավակների հանդեպ: Փոքրամարմին, ամուր աղջիկ է՝ օժտված նուրբ ու անսասան գեղեցկությամբ, որը չարադավ ու պիղծ իրականության որոգայթներից ոչ մեկը չի կարող խորտակել: **Այդ գեղեցկությունը անմահության այն հատիկն է, որ անթեղված է բարի ու հասարակ մարդկանց մեջ և գոյատևում է մարդկային ցեղի որոշ կին ներկայացուցիչների շնորհիվ՝ ով էլ լինեն նրանք, ինչքան էլ պատահաբար կամ աննպատակ աշխարհ եկած լինեն:** Քիթի Դյուվալն անհատ է: Նրան հատուկ են ցասկոտ անարատությունն ու մոլեգին հպարտությունը» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 51):

Գեղարվեստական պատկերի յուրօրինակություններից մեկն էլ այն է, որ այս արտահայտչամիջոցը սովորաբար ներառում է նաև այլ արտահայտչամիջոցներ: Օրինակ՝ այս պատկեր-դիմանկարն ամբողջությամբ մի բազմաձայլ

փոխաբերույթ է, բայց խոսքին հատկապես առանձնահատուկ հմայք է հաղորդում ընդգծված նախադասությամբ արտահայտված սքանչելի փոխաբերությունը: Այս պատկերում կան նաև տարողունակ ու խոսուն մակդիրական կառույցներ՝ **տրտմաշուք մեղեղի, ողորմելի աշխարհ**, նրա (աշխարհի - Ա.Տ.Մ.) **ողբերգական, աներևակայելի, մոլորյալ** զավակներ, **անասան գեղեցկություն, չարադավ ու պիղծ իրականություն, ցավոտ անարատություն, մոլեգին հպարտություն**: Պատկերի վերջին հատվածներում առկա են նաև անձնավորումներ: **Ցասկոտ** և **մոլեգին** մակդիրների միջոցով անձնավորված են **անարատություն** և **հպարտություն** վերացական գոյականները:

Անձնավորում: Թեպետ անձնավորումը հաճախակի գործածվող հնարանք է, սակայն միշտ չէ, որ այն էական լիցքեր է հաղորդում գեղարվեստական խոսքին: Այդ լիցքերի ուժն ու հմայքը պայմանավորված են հեղինակի տաղանդի և լեզվամտածողության մակարդակով: Սարոյանի խոսքում անձնավորումները իրոք պատկերաստեղծ են և կերպարաստեղծ՝ հագեցած խոհափիլիսոփայական ու քնարական հզոր լիցքերով:

Անձնավորման միջոցով կերպարաստեղծման խոսուն օրինակներից է «Քո կյանքի ժամերը» դրամայում հետևյալ ռեմարկը, որտեղ «մենամարտում են» Ուփլին, որը կյանքից հալածված իր նման հազարավոր անհատների խորհրդանիշն է, և Բախտախաղի մեքենան, որը անհատի հանդեպ հասարակության անտարբերության, անողորմության ու նենգության խորհրդանիշն է:

«Ուփլին... պիտի կռիվ տա մեքենայի դեմ: Պիտի մենամարտի կանչի ճակատագրին: Նրա քաջությունն ու ճարպկությունը չափվելու են Ամերիկայի նորթաթուխ հրաշքների արդյունաբերության նենգ ու խորամանկ աճպարարության հետ, նրան մարտահրավերներ նետած ողջ աշխարհի հետ: Ուփլին Ամերիկյան պիոներների վերջին մոհիկան է, որ կռվելու էլ ոչ մի թշնամի չունի, բացի խաղամեքենայից...» (Վ.Մ., հ. 2, էջ 48):

Շեղինակային խոսքի ինքնատիպ դրսևորում է նաև նույն դրամայի առաջաբանը, որն իր փիլիսոփայական խորքով և քնարականությամբ լավագույնն է Սարոյանի դրամաների հյուսեղ պակերաշարում, որի նրբակերտ հյուսվածքը գրեթե ամբողջովին կազմված է անձնավորում պարունակող նախադասություններից, այն էլ վերացական գոյականների անձնավորումներից. մի հատկանիշ, որ բնորոշ է միայն բարձրարվեստ գրողների գրչին:

*«Կյանքիդ ժամերն ապրիր այնպես, որ այդ քաղցր ժամերին ոչ քեզ, ոչ էլ կողքիդ ապրողներին չդիպչեն **ապակեանությունն ու մահը**: Ամենուրեք փնտրիր **բարին** ու հենց հայտնաբերես, հանիր լույս աշխարհ իր թաքստոցից, թող **բարությունը** լինի անկաշկանդ ու չամաչի ինքն իրենից...: ... Եթե մեկնումեկի սրտում **առաքի-նությունը** պահ է մտել ահով ու կսկիծով՝ արար աշխարհի ծաղր ու ծանակից մազապուրծ եղած, քաջալերիր նրան:... Կյանքիդ ժամերն ապրիր այնպես, որ քեզ բաժին ընկած ժամերին չավելացնես աշխարհի վիշտն ու տառապանքը, այլ ժպիտով ընդունես նրա անսահման լույսն ու խորհուրդը»* (Վ.Մ., հ. 2, էջ 43):

Համեմատություն: Դժվար չէ նկատել, որ մեջբերված գրեթե բոլոր ռեմարկներում առկա են երբեմն տեսանելի, երբեմն էլ այլ արտահայտչամիջոցների տիրույթում թաքնված համեմատություններ, որովհետև գեղարվեստական խոսքում պատկերավորման միջոցներից ամենահաճախ գործածվողը համեմատությունն է: Գիտական գրականության մեջ ընդունված է այն նմանեցնել փոխաբերությանը: Նույնիսկ «...պատահական չէ, որ փոխաբերությունը հաճախ անվանում են նաև **կրճատ կամ թաքնված համեմատություն**»¹⁷:

Ընդունված է նաև, համեմատության եզրերի՝ համեմատելիի և համեմատյալի զանազան առնչությունները հիմք ընդունելով, համեմատությունը բաժանել շուրջ երկու տասնյակ ենթատեսակների՝ հավասարական, նույնական, պարզ, բարդ ևն¹⁸: Մակայն համեմատության միջոցով խոսքին գեղարվեստականություն հաղորդելու գլխավոր պայմանը գրողի անհատական հատկանիշներն են, որովհետև «միմյանցից հեռու և անմիատեղելի առարկաների ու երևույթների մեջ ընդհանրություն գտնելը և դրանք զուգակշռելի դարձնելը ոչ միայն նուրբ ճաշակի, սրամտության և բանաստեղծական շնորհքի, այլև իմացության արտահայտություն է»¹⁹: Հենց անվիճելի շնորհքի և իմացության արգասիքներ են Մարոյանի պիեսների ռեմարկների համեմատությունները, որոնք ոչ միայն քնարականություն են հաղորդում խոսքին, այլև էապես նպաստում են հեղինակի կերպարաստեղծման և պատկերաստեղծման մտահղացումների իրագործմանը:

Նրա դրամաների ռեմարկներում հերոսների խոսքը բնութագրող համեմատության օրինակներ են նույնիսկ արդեն նշված մեկբառանի ռեմարկները, որոնցում խտացված են Բեն Ալեքսանդրի բնավորության գծերն ու ապրումները. **Նապոլեոն**, այսինքն՝ Նապոլեոնի պես, **հեռու**, այսինքն՝ հերոսի պես: Նշենք, որ հաճախ համեմատությունների միջոցով Մարոյանը ընդգծում է նաև հերոսների մտածողության և մարդկանց հետ շփվելու ձևերը, մտավոր մակարդակը, մասնագիտությունը ևն: Օրինակ՝ երբ Ջոնին հարցնում է Մեք-Գրեգորին. «Ինչպե՞ս է, որ Ձեր ընտանիքի անդամները իրենց սրտերը միշտ լեռներում են թողնում» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 9), Մարոյանը ծերունու արվեստագետ լինելու փաստը ընդգծելու, ասել է թե՛ կերպարաստեղծման նպատակով ռեմարկում նշում է այդ խոսքերի արտաբերման ոճը:

Մեք-Գրեգոր — (**Շքսպիրյան ոճով**): Մենք այդպես ենք: Այսօր այստեղ ենք, վաղը՝ չկանք: ...(**Փիլիսոփայորեն**): Այս րոպեին ողջ ենք, հաջորդին՝ մեռած (նույն տեղում):

Մեք-Գրեգոր արվեստագետի կերպարը առավել ամբողջական ու տեսանելի

¹⁷ **Լևոն Եզեկյան**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2007, էջ 339:

¹⁸ Տե՛ս **Պողոս Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք երկրորդ, Եր., 1991, էջ 12:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 10:

է դառնում հյուրընկալ ընտանիքին հրաժեշտ տալիս արտասանած նրա երախտիքի խոսքերը բնութագրող ռեմարկ-համեմատության մեջ:

ՄԵՔ-ԳՐԵԳՈՐ — (Որպես բեմի կանչն առած դերասան): Մնաք բարով, իմ թանկագին բարեկամներ: Կյանքիս և ոչ մի պահին, այցելածս ոչ մի վայրում երբեք և ոչ մի տեղ ես պատիվ ու հաճույք չեմ ունեցել հաղորդակից լինելու ձեզ նման վսեմ, անարատ և բերկրալի հոգիների հետ (Վ.Ս., հ. 2, էջ 19):

«Քո կյանքի ժամերը» դրամայում, որի գործողությունները կատարվում են Առաջին աշխարհամարտի սկզբին, կյանքից հալածված երկու թշվառ սիրահարներ՝ Դադլին և Էսլին, վաղվա հույսը կորցրած, որոշում են հյուրանոցում մի էժանագին սենյակ վարձել և գեթ մի գիշեր, քանի դեռ չեն հասցրել Դադլիի «ձեռքը հրացան խոթել և ուղարկել սպանելու կամ սպանվելու», երևակայել, «թե աշխարհը գեղեցիկ է, և կյանքը լի է սիրով ու վեհությամբ» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 104): Իրենց նպատակն իրագործելու համար Նիքի պանդոկից նրանց դուրս գալու նկարագիրը ընդամենը երկու նախադասությամբ կերտված պատկեր-գործողություն է, որի առանցքում բանաստեղծական շնչով մտահղացված համեմատություններ են:

«Դադլին այնպիսի երկյուղածությամբ է գրկում աղջկան, կարծես վախենում է նրան ցավ պատճառել: Գնում են, ասես իրար փարված աստծո գառներ լինեն» (նույն տեղում):

Կարճ, բայց խոսուն համեմատությամբ ստեղծված մի հիանալի դիմանկար կա «Կոտորածն անմեղաց» դրամայում: Արհեստական «դատավարությամբ» մահապատժի ենթարկվողներից մեկը, որի «մեղքը» գործազուրկ և մուրացիկ լինելն է, մի պառավ կին է: Թեև պիեսն ամբողջությամբ բաղկացած է ողբերգական դրվագներից, սակայն հատկապես ցնցող է միամիտ կամ գուցե ապրել-չապրելու իմաստը արդեն կորցրած և ամեն ինչին համակերպված այս ծեր կնոջ «դատավարության», նրա «մեղավորության» հիմնավորման ու մահապատժի վճիռ կայացնելու տեսարանը: Ընդամենը մի քանի տողով պատկերված նրա դատավարությունը սկսվում է համեմատությամբ արտահայտված փոքրիկ դիմանկար- ռեմարկով.

«Հաջորդ ամբաստանյալը մի պառավ կին է, որ ժպտադեմ աղջնակի տեսք ունի»:

ԾԵՐ ԿԻՆ — Հանցավոր եմ: Գնա՛մ:

ԿՍՏԱՐԱԾՈՒ — Ձեր խոսելու հերթը կգա, սպասե՛ք:

ԺՈՂՈՎՐԴԻՎԱՆ ԴՍԱԽԱԶ — Էլինըր Մորիարթի: Յոթանասուներկու տարեկան: Գործազուրկ: Մուրացիկ: Այսքանը:

ԴՍԱՎՈՐ — Այ, դա լավ էր: (Դատապաշտպանին) Դո՛ւք:

ԴՍԱՊԱՇՏՊԱՆ — Այդքանը:

ԴՍԱՎՈՐ — Հիանալի է: (Էլինըրին) Որևէ ասելիք ունե՞ք:

ԷԼԻՆԸՐ — Կարելի՞ է գնալ:

ԴՍԱՎՈՐ — Հանցավոր ե: Պահակախո՞ւմբ: (...պահակախումբը նրան դուրս է բերում. ամեն ինչ (գնդակահարությունը-Ա.Տ.Ս.) տեղի է ունենում ըստ սահմանված ռիթմի) (Վ.Ս., հ. 2, էջ 213):

Հաճախ է Մարոյանը ընդամենը մի քանի բառից կազմված կարճ և խոսուն համեմատությամբ մեծ նկարիչներին բնորոշ գունեղ դիմանկարներ կերտում: Նմանօրինակ ռեմարկներից է «Սովյալները» դրամայում երիտասարդ աղջկա՝ Դուրբեսի արտաքինի նկարագրությունը.

«...Ներս է մտնում մի երիտասարդ թխադեմ մեքսիկացի աղջիկ: Աղջիկը դեմքով նման է սրբապատկերի» (Վ.Ս., հ. 2, էջ 151):

Թվում է՝ Մարոյանը «պարտադրում է» ընթերցողին մի պահ դադար առնել և մտովի ըմբռնել մի քանի պարզ բառերով «վրձնած» այդ գեղապատկերը, որն անմիջապես ասոցացվում է հատկապես Աստվածամորը նվիրված կտավների հետ՝ հիշեցնելով նրա՝ լուսավոր թախծով ու վեհությամբ օծուն հայացքը: Աղջկա դիմանկարը ասես այս փոքրիկ թատերգական նովելի նախապայուսթեն է, որի ավարտին նույնիսկ ամենակարող **ՄԱՀԸ**, որը հեղինակի կամոք **«բարի դեմքով մի մարդուկ է»**, երբ ներս է մտնում՝ մեռնող կամ արդեն մեռած աղջկան տանելու, տեսնելով նրան սիրած տղամարդու գրկում հատակին ընկած՝ մի պահ կարծես մոռանում է իր «պարտականությունը», և ինքն էլ է պառկում նրանց կողքին...

ՄԱՀԸ — Մի քիչ երաժշտություն լսեմ: (**Դնում է ձայնապնակը: Լույսը խավարում է, Մահը պառկում է հատակին...**): (Վ.Ս., հ. 2, էջ 161):

Արդեն նշել ենք, որ սարոյանական արվեստը նկատելի ազդեցություն է ունեցել համաշխարհային գրականության զարգացման գործում: Ավելացնենք, որ 20-րդ դարակեսից սկսած՝ հայ հեղինակների՝ Հ. Մաթևոսյանի Պ. Ջեյթունցյանի, Ջ. Խալափյանի, Կ. Խոդիկյանի և այլոց գործերում ևս լայն տարածում են ստացել թատերգությունների, հատկապես ռեմարկների կերտման սարոյանական ոճին հետևելու դրսևորումները: Ներկայացնենք այդպիսի թատերգությունների ռեմարկներից երկու դրվագ:

Չորայր Խալափյանի «Հայրական տուն» դրամայի ռեմարկներից մեկում նկարագրվում է Երկրորդ աշխարհամարտ մեկնող զինվորներին կայարանից ճանապարհելու պահը: Հեղինակին հաջողվել է կերտել ամուսնուն ճանապարհող մի կնոջ խորունկ ու ամբողջական կերպար, որը միայն այս դրվագում և միայն մի պահ է ներկայացված բեմում, այն էլ՝ լուռ ու անշարժ կանգնած:

«Ճակատ մեկնողներն անհետանում են: ... Մեկուսի կանգնած դեռատի կինը, ամուսնու գլխարկը ձեռքին, նայում է նրա ետևից: Այդպես նա պիտի նայի տասն ու ավելի տարի, կդառնա երեսունն անց, կրկին կդառնա կին՝ ուրիշի կինը, և կծնի մի տեսակ օտար, պատահական երեխաներ»²⁰:

Մարոյանական խոսքարվեստին բնորոշ դրվագներից է Կարինե Խոդիկյանի «Բանտախուց» դրամայի հետևյալ ռեմարկը, որտեղ պատկերվում է, թե ինչպես ամուսնուն կամ սիրած տղամարդուն սպանելու պատճառով բանտում

²⁰ **Սովետական արվեստ**, Եր. , 1975, № 7, էջ 26:

հայտնված կանայք, որոնք, թվում է, հուսահատությունից ու չարությունից կուրացած, պատրաստ են հռչակել իրար, այնուամենայնիվ իրենց մեջ ուժ են գտնում վերականգնելու կորցրած բարությունը և հատկապես կանացի ջերմությունն ու քնքշանքը:

«Նեղան ու Միան նայում են իրար: Մյս պահից նրանց վարքագիծը փոխվում է՝ երկու վիուկներն սկսում են վերածվել... գթության քրոջ, մոր... ինչ ուզում էք, բայց նրանք հիմա կին են՝ կարեկցող կանայք»²¹:

Ինքնատիպ է հատկապես այս դրամայի նովելային ավարտը պատկերող ռեմարկը. *«Բացվում է պատուհանիկը, ներս թափանցող շողը լուսավորում է բանտախցի կենտրոնը: Հատակին նստած է Նեղան: Անետը, գլուխը դրած նրա ծնկներին, աչքերը բաց ինչ-որ բան է մրմնջում: Միանն հենվել է Նեղային: Նա քնել է: Նեղան օրորոցային է երգում, որը, երևի, երգել է քարանձավում ապրող կինը»* (նույն տեղում):

Ամփոփելով նշենք, որ մեկ, անգամ մի քանի հողվածների սահմանում անհնար է ամբողջովին ներկայացնել Սարոյանի պիեսների ռեմարկների ոճական առանձնահատկությունների բազմաբնույթ շերտերը, խոհափիլիսոփայական խորքերն ու քնարական պատկերների անկրկնելի նրբաձևումները, որոնք կարիք ունեն առավել ծավալուն և համակողմանի ուսումնասիրությունների, քանզի Սարոյանը թեև քսաներորդ դարի հեղինակ է, բայց նրա երկերը համաշխարհային գրականության տակավին ամենաթարմ, ամենաժամանակակից նմուշներից են:

АШОТ ТЕР-МИНАСЯН – *Стилистические особенности ремарок в драмах Вильяма Сарояна.* – С 30-х гг. XX века и особенно с его середины со стороны представителей французского антитеатра, или театра абсурда и американского прозаика и драматурга армянского происхождения Вильяма Сарояна были осуществлены большие преобразования в строении драматических произведений. Особенно усилилась роль и содержание ремарок. При наличии определенных сходств все же ремарки театра абсурда и ремарки В. Сарояна значительно отличаются друг от друга. Если в театре абсурда действующие лица сами становятся временем, часами, улицей, стенами комнат и т.д., акцент в ремарках пьес Сарояна на психологии героев и раскрытии их внутреннего мира. Его ремарки бросаются в глаза особенностями создания образов и картин, философской глубиной и лиричностью, в чем проявляется мастерство автора по сближению драматического произведения с прозаическим. Ремарки Сарояна в полную силу содержат метафоры, метонимии, сравнения, олицетворения и прочие приемы художественного выражения. Его ремарки-предисловия и характеристики героев, даже их портреты играют особую предсюжетную роль, готовя зрителя к более глубокому восприятию основных действий. Искусство художественного слова Сарояна, в особенности стиль и содержание ремарок, с середины XX века нашли широкое отражение и в произведениях армянских авторов Гранта Матевосяна, Зорайра Халапяна, Перча Зейтунцяна.

Ключевые слова: *драматургия, театр, ремарка, театр абсурда, Вильям Сароян, Артур Адамов, стиль, образ, сравнение, олицетворение, градация, лиричность, проза, выбор слов*

²¹ <https://granish.org/indz-spasogh-spanogh-vaxery/>

ASHOT TER-MINASYAN – *The Stylistic Characteristics of Remarks in William Saroyan's Dramas.* – From the thirties of the 20th century and especially from the middle of the 20th century, great changes were made in dramatic works by the representatives of the French anti-theatre or the theater of the absurd and the American-Armenian writer-playwright William Saroyan, especially the role and content of remarks were expanded. Despite some similarities, the remarks of the theater of the absurd and Saroyan's dramas are essentially different. If time, the clock, the street, the walls of the room became the acting heroes in the first ones, then in the remarks of Saroyan's plays, the emphasis is on the psychology of the heroes and the discovery of their inner world.

His remarks stand out for the peculiarities of character creation and image creation, for their philosophical depth and lyricism, thanks to their mastery of bringing the dramatic poem closer to the artistic prose. Saroyan's play notes are replete with subtle uses of gradation, personification, metaphor, comparison, and other means of expression.

The remarks-prologues of his plays and the descriptions of the heroes, even their portraits, play the role of a unique pre-plot, preparing the reader for a deeper understanding of the actions themselves. Saroyan's speech art, in particular the content and style features of the remarks of dramas, from the middle of the 20th century, also found a great response in the plays of Armenian authors Hrant Matevosyan, Zorayr Khalapyan, Perch Zeytuntsyan, Karine Khodikyan and others.

Key words: *dramaturgy, theater, prose, theater of the Absurd, Arthur Adamov, Samuel Beckett, William Saroyan, remark, style, word choice, image, comparison, metaphor, gradation, lyricism*

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОНЯТИЯ «ЖАНР»: ЖАНРЫ ЖУРНАЛИСТИКИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЖАНРОВ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)*

АСМИК ЕРИЦЯН

Российско-Армянский университет

Данное исследование посвящено особенностям функционирования жанров в журналистике. Для того чтобы понять специфику жанрового разнообразия и жанровых систем в журналистской деятельности, мы в первой части нашего исследования попытались дать характеристику понятию «жанр» в целом и рассмотрели особенности функционирования жанров в искусстве, в частности, в литературе. Во второй части нашего исследования мы рассмотрели понятие «жанр» и его характеристики в контексте журналистской деятельности, где выявили корреляцию между спецификой самой деятельности (ее функциями, трансформациями и многогранностью определений), технологическим прогрессом и функционированием жанров (становление, популяризация, трансформации, угасание, возрождение). Итогом сравнительного анализа стала таблица частоты проявления основных жанровых характеристик в литературоведении и в журналистике. Так, посредством описания жанровых характеристик и сравнительного анализа мы можем лучше понять специфические особенности функционирования жанров в журналистике, в том числе – в современной мультимедийной журналистике.

Ключевые слова: мультимедийная журналистика, литературоведение, жанр, формат, трансформация

Часть 1. Понятие «жанр»: жанры в искусстве и литературоведении

Для жанров характерна общность структурных и композиционных признаков; благодаря им мы можем различить конкретный жанр в жанровом многообразии того или иного вида искусства. Каждый вид искусства закрепляет за собой определенную систему жанров, которые наделяют то или иное произведение конкретными специфическими особенностями, придают ему художественную форму.

* Հասմիկ Երիցյան – Հայ-ռուսական համալսարանի ժուռնալիստիկայի սմբիոնի դասախոս, գիտաշխատող

Асмик Ерицян – Преподаватель, научный сотрудник кафедры журналистики Российско-Армянского университета

Hasmik Eritsyanyan – Lecturer, researcher at the Department of Journalism of the Russian-Armenian University

Էլ. փոստ՝ asyaeritsyan@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7102-3563>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Մտացվել է՝ 17.10.2023

Գրախոսվել է՝ 14.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

Понятие «жанр» достаточно многогранное и сложное; оно имеет множество определений. Выделим наиболее, на наш взгляд, информативное и лаконичное из них:

«ЖАНР (франц. genre) (в искусстве) – исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Понятие жанр обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще. В каждом виде искусства система жанров складывается по-своему»¹.

Так, жанр, в положительном смысле, ограничивает, задает определенные рамки произведению, систематизирует его. Жанры приносят определенный порядок в безграничное пространство искусства. Таким образом, одной из особенностей жанра является единство художественной формы.

Другой особенностью жанров является их существование в более широкой систематизированной «родовой» системе. Для более ясного понимания обратимся, в первую очередь, к определению самого понятия «система»:

«Система (греч. Systema – составленное из частей, соединенное) – составленное из частей, соединенное – совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях между собой и образующих определенную целостность, единство <...> Любая система может быть рассмотрена как элемент системы более высокого порядка, в то время как ее элементы могут выступать в качестве систем более низкого порядка. Иерархичность, многоуровневость характеризуют строение, морфологию системы и ее поведение, функционирование: отдельные уровни системы обуславливают определенные аспекты ее поведения, а целостное функционирование оказывается результатом взаимодействия всех ее сторон, уровней».²

Например, роды литературы – эпос, лирика и драма – закрепляют за собой определенные жанры, которые могут и далее подразделяться на виды. Эти процессы позволяют нам выделить, другую, не менее важную особенность жанров – системность и, соответственно иерархичность.

Несмотря на то что жанры подразумевают единство художественной формы, что говорит о четких закономерностях структурного и композиционного построения, жанры не статичны: им свойственны структурные и стилистические трансформации со временем. Ведь исторические обстоятельства зачастую определяют те явления, которые отражены в творчестве писателей, композиторов, художников и других деятелей искусства, что отражается и на структуре самого произведения искусства, а, следовательно, на его жанр. Так, историчность – это еще одна специфическая особенность жанров в искусстве, в герменевтике и в журналистике.

Особого внимания заслуживает и тот факт, что жанры с течением времени могут как исчерпать себя (процесс угасания), так и возродиться, если того требуют обстоятельства и время. Более подробно рассмотрим это явление в литературе, так как основой литературного творчества (так же как и основой журналистской

¹ Новейший словарь иностранных слов и выражений, 2001. С.311.

² Фролов И.Т., 1991. С. 408-409.

деятельности) является текст. Возрождение литературных жанров, повторение тех или иных структурных и композиционных особенностей произведения в совершенно разные эпохи иногда связано со схожестью исторической обстановки. Но иногда это явление выходит за рамки каких-либо научных объяснений.

При изучении жанров нельзя ограничиться лишь структуралистским подходом, игнорируя содержательные аспекты. Л.И. Тимофеев в своем учебном пособии «Основы теории литературы»³ употребляет понятие «жанр» для обозначения двух терминов: в первом случае жанр равносильно понятию род (в переводе с французского, жанр, собственно и означает «род»), во втором жанр как жанровая форма (в смысле вид). Так, согласно Тимофееву, в лирическом произведении, независимо от эпохи и времени, мы имеем дело с одним изображением человека, а в эпосе и драме – совершенно другим. Если в эпосе герой изображается как целостный характер в процессе его развития и с охватом определенного и сюжетно законченного периода его жизни, то в лирических произведениях герой изображается в отдельном его переживании. Так, ученый берет за жанрообразующую основу определенный тип изображения литературного героя – содержательный аспект, который статичен, несмотря на исторические и иные изменения в композиции, структуре, стилистике литературного произведения.

Таким образом, в литературоведении понятие «род» (или жанр в широком понимании) тесно связано с содержательным аспектом и в какой-то степени статично. Конечно, и в истории литературы мы сталкиваемся с лиро-эпическими и другими пограничными системами. Но так называемый архетип и метод изображения действительности (лирика, эпос или драма) остается относительно неизменным. В журналистике вопрос статичности родовой системы усложняется разнообразием подходов к классификации жанровых систем. Но и в журналистике, с содержательной точки зрения, мы имеем дело с фактами и мнениями, что может стать основой для более широкой родовой классификации журналистских жанров.

Говоря о жанрах, следует обратить внимание на диалог, который устанавливается между автором произведения искусства, например, литературным произведением и его читателем. Так, литературовед Виктор Шкловский определяет жанр как «установленный обычай, этикет порядка осмотра мира, негласный договор между авторами и читателями о том, в какой системе расположены те явления, которые подвергнуты анализу».⁴

Говоря о жанрах в герменевтике (наука о текстах) и об особенностях речевых жанров нельзя не упомянуть выдающегося русского философа и культуролога М.М. Бахтина. В своей жанровой концепции он выделял проблему жанров и внутренней диалогичности произведения: и автор-творец, и созданный им герой, а также читатель («слушатель») – все это живые силы, определяющие форму и стиль.

В своей работе Бахтин также указывал на соотнесенность каждого жанра с определенной сферой человеческой деятельности:

³ Тимофеев, 1966. С. 328-329

⁴ Колесниченко, 2013. С.6

«В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили. Определенная функция (научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая) и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний»⁵.

Анализируя особенности понятия «жанр», нужно обратить внимание и на различия между стилем и жанром в искусстве, в литературе и в журналистике. Эти понятия не тождественны. Однако они тесно взаимосвязаны. В «Проблемах речевых жанров» Бахтин затрагивает и этот вопрос:

«Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых или функциональных стилей. По существу языковые или функциональные стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили».⁶

Важно также упомянуть о различиях понятий «направление» (или «течение») от понятия «жанр».

Литературное направление подразумевает совокупность литературных, эстетических, идеологических принципов, сохраняющихся и реализующихся в творчестве определенной группы писателей на протяжении некоторого исторического периода. В направлениях и течениях могут преобладать и популяризоваться определенные жанры, но это не значит, что с вытеснением одного течения другим, уйдут в тень и жанры.

«Так, модернизм — общее название разных группировок в искусстве и литературе XX века, которое отличает отход от классических традиций, поиск новых эстетических принципов, новый подход к изображению бытия, — включает в себя такие течения, как импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм, акмеизм, футуризм, имажинизм и др.»⁷

Нам принципиально важно было отметить, различия между данными понятиями, так как и в журналистике некорректно отождествлять жанры с направлениями (например, расследовательская журналистика, деловая журналистика, военная журналистика).

Таким образом, изучив специфику жанров в искусстве, в литературе, а также специфику речевых жанров, мы можем кратко изложить следующие выводы;

1. Основной характерной чертой жанров является единство художественной формы;
2. Несмотря на единство художественной формы, жанры с течением времени подвергаются трансформациям (иначе бы они стали архаизмами);
3. На трансформации и изменения жанров и жанровых систем вплоть до возрождения одних и исчезновения других чаще всего влияют исторические обстоятельства и эпоха;

⁵ Бахтин, 1986. С. 432

⁶ Бахтин, 1986. С. 432.

⁷ Крупчанова, 2005. С 343.

4. Жанры неотделимы от жанровой «родовой» системы, поэтому для них характерна системность и иерархичность;
5. Содержательные аспекты играют важную роль при изучении жанров и жанровых систем, следовательно, жанры характеризуются единством (гармонией) формы и содержания;
6. Понятие «жанр» не тождественно понятиям «направление», «течение», «стиль»;
7. Специфика той или иной деятельности непосредственно влияет на структуру жанров и жанрообразующие факторы;
8. Жанры являются своеобразным мостом между адресатом и адресантом.

Часть 2. Специфические особенности жанров в журналистике

В данной части нашего исследования попытаемся применить представленные выше 8 тезисов к жанрам журналистики, чтобы выявить, насколько они актуальны и целесообразны в контексте журналистской деятельности.

В классических жанрах журналистики (новостная заметка, интервью, репортаж, очерк) мы наблюдаем четкие композиционные и структурные закономерности при построении текста. Так, классическое интервью представляет собой вопросно-ответную (диалогическую) структуру, практически любая современная «новостная заметка» строится по определенным канонам: заголовок, лид, детали, бэкграунд. Отличительные структурные элементы во многих современных мультимедийных жанрах интернет-журналистики еще окончательно не сформировались, однако и здесь мы имеем определенные композиционные принципы (например, наличие заголовка, лида/ подводки, основной части и заключения/развязки), которые строго соблюдаются журналистами, независимо от платформы.

Что касается второго тезиса, то именно гибкость и изменчивость является основной отличительной чертой жанров журналистики. Здесь мы имеем дело с наиболее частыми и динамичными трансформациями жанровых форм. Это связано в основном с особенностями самой журналистской деятельности, которая отличается особым динамизмом, сложностью ее определений, многообразием функций. И таким образом, мы подтверждаем наш тезис о влиянии специфики той или иной деятельности на жанровые изменения.

Тему многообразия человеческой деятельности и ее влияния на речевые жанры не обошел стороной и Бахтин:

«Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности вырабатывается целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы».⁸

Неудивительно, что эта многогранная, обширная и многофункциональная деятельность (журналистика) напрямую зависит от технического прогресса, развития цифровых платформ, потребностей аудитории, общественно-исторического контекста и даже от таких деталей как настроения в обществе и канал распространения информации. Более специфическое толкование понятия

⁸ Бахтин, 1986. С 428

«жанр» в журналистике дается в учебном пособии Л. Киракосяна «Формула журналистики, или журналистика для всех»:

«Жанр объединяет в себе, гармонически соединяя, два компонента: содержание как первичный фактор и форму как вторичный. И поэтому жанром в журналистике можно назвать содержательную форму, обладающую устойчивыми признаками»⁹.

Так, автор не просто делает акцент на единстве форме журналистского жанра, он выводит на первый план содержательную составляющую материала, что, по нашему мнению, является важнейшим фактором классификации журналистских материалов. В этом плане тезис о «единстве формы и содержания» обретает новый смысл, так как в журналистике мы делаем акцент именно на содержательной части материала, но при этом не забывая о его структурных особенностях.

Автор в своем пособии выделяет следующие признаки, по которым различаются жанры в журналистике, и здесь также мы наблюдаем сдвиг в пользу содержательной стороны:

1. характер предмета отображения
2. назначение журналистского произведения
3. литературно-художественная форма произведения (стиль, язык).

Эти признаки также можно назвать жанрообразующими факторами в журналистике. Так, предмет отображения подразумевает событие или проблему; сам информационный повод. Он отвечает на вопрос «что отображается?». Назначение журналистского произведения, другими словами его цель, напрямую связана с первоначальной задачей журналиста.

«Для определения жанровой формы освещения события или проблемы необходим учет назначения журналистского произведения, его целевой установки. А это связано с уровнем и методом осмысления событий, проблем и ситуаций, с различными способами отражения реалий жизни. Если задача журналиста в том, чтобы сообщить о них, проинформировать общественность, то он, естественно выберет один из информационных жанров, заметку или репортаж. Если же в его задачу входит исследование проблемы, критической ситуации или человеческой судьбы, то он обратится к жанрам статьи, очерка, фельетона».¹⁰

Однако, сколько бы мы ни говорили о важности содержательных особенностей журналистского материала, то без соответствующих стилистико-композиционных форм данный текст будет представлять собой нечто размытое в плане жанровых границ. Поэтому для жанров журналистики, как и жанров вообще, характерно единство формы и содержания.

Существование жанров в журналистике облегчает работу автора, а также делает текст более понятным для самого читателя.

«Можно обойтись без жанров? Наверное, да. Только в этом случае автору статьи каждый раз пришлось бы выдумывать форму для своего произведения, а читатель затем должен был бы эту форму разгадывать, чтобы понять смысл текста <...> Жанры необходимы и для удобства журналиста, которому достаточно всего лишь выбрать наиболее подходящую форму для своего материала, и для удобства

⁹ Киракосян, 2009. С. 136

¹⁰ Киракосян, 2009. С.137

читателя, который идентифицировав жанр, сможет сразу же понять, что за информация ему будет предложена».¹¹

Так, жанр в журналистике также является связующим звеном между автором и читателем, в данном случае – аудиторией. И формула Шкловского, трактующая жанр как «негласный договор между авторами и читателями» проявляется в журналистике наиболее отчетливо. Отметим, что сама задача, стоящая перед автором еще до создания журналистского материала, может также повлиять на выбор жанра. Сам жанр уже носит в себе определенный код, который настраивает аудиторию на нужный лад. Очень часто важная и срочная новость, представленная, допустим, в жанре эссе или очерка, может оттолкнуть читателя и вызвать недоверие – «негласный договор» в данном случае не установится. Отметим также, что четкая рубрикация в большинстве интернет-СМИ – рубрики «интервью», «аналитика», «новости», «публицистика» уже несет в себе определенный код. Этот код и настраивает читателя на восприятие конкретной информации.

«Если это новость, значит, суть события окажется в начале, затем пойдут подробности, а завершат статью мнения обеих сторон конфликта и прогнозы экспертов. Если это репортаж, то журналист как очевидец события предоставит возможность читателю пережить это событие вместе с ним. Если это комментарий, то в нем не будет новых фактов, но зато будут разъяснение и оценка уже известных».¹²

С помощью жанров можно проследить отношение той или иной редакции к определенной новости или событию. Это является наиболее специфической особенностью жанра, характерной именно для СМИ.

«Например, одно и то же событие может быть представлено в один и тот же день в разных СМИ в разных жанрах: в одной газете - маленькой заметкой на последней полосе, в другой - большим иллюстрированным репортажем на первой. Таким жанровым решением вкупе с размещением материала редакции выражают, в частности, свое отношение к описываемому событию»¹³.

Что касается жанровых (родовых) систем в журналистике, то здесь мы сталкиваемся с трудностями классификации, так как единой, общепринятой классификации для жанров журналистики нет. По традиционной российской классификации жанры журналистики (в прессе) принято разделять на информационные, аналитические, художественно-публицистические. Согласно Л. Киракосяну, они «соответствуют существующим в журналистике трем главным способам отражения действительности: фактографическому, исследовательскому, наглядно-образному».

В Западной традиции жанры подразделяют на событийные и комментирующие (комментарийные или «фичерс»). Основополагающим компонентом в подобной системе является, прежде всего, соотношение фактов и мнений. Колесниченко в своем учебном пособии «Практическая журналистика» отталкивается от системы жанров, предложенной директором исследовательских и информационных

¹¹ Колесниченко, 2013. С.6

¹² Колесниченко, 2013. С.6

¹³ Черникова, 2012. С. 57

проектов Всемирной газетной ассоциации Татьяны Репковой. Она предлагает следующую систему жанров: новостные (короткая новость, расширенная новость, «песочные часы», информационное интервью), рациональная публицистика (нюс-фиче, комментарий, аналитическая статья, экспертное интервью), эмоциональная публицистика (репортаж, фиче, личностное интервью, портрет).

Однако какими бы ни были подходы к родовой классификации жанров журналистики, их авторы отталкиваются от содержательной основы – метода описания действительности. И в данном контексте тип классификации не так уж и важен – важна специфика воспроизведения действительности. И природа этой специфики либо информативная (новости, информационные жанры), либо комментарийная (аналитические жанры), либо наглядно-образная (художественно-публицистические жанры), что делает возможным системную классификацию жанров журналистики. При этом некоторые жанры журналистики являются пограничными и в зависимости от темы (содержание) могут быть причислены к разным группам жанров системы.

Выводы

Подведя итоги нашего сравнительного анализа жанров в искусстве и жанров в журналистике, наглядно представим их основные сходства, различия и специфические особенности в таблице:

Таблица 1

Жанры в искусстве и жанры в журналистике

Специфические черты, характеризующие понятие «жанр»	Степень их проявления:	
	в искусстве (в литературе)	в журналистике
Строгость и единство художественной формы	Проявляется отчетливо	Проявляется слабее. На первый план выходит содержание, а не форма.
Историчность (способность отражать веяния эпохи и изменяться с течением времени)	Проявляется	Проявляется намного сильнее
Системность и иерархичность	Проявляется	Проявляется слабее
Статичность родовой системы	Проявляется	Не проявляется, существуют различные варианты родовой классификации
Диалог между адресатом и адресантом	Проявляется	Проявляется сильнее

Таким образом, одни свойства, характерные для жанров в искусстве, могут быть выражены достаточно слабо в журналистике, но другие, наоборот, - наиболее ярко проявляются именно в журналистской деятельности. Данный факт еще раз доказывает, что журналистика – это специфическая деятельность, которая требует отдельного изучения и анализа присущих ей жанров, но в то же время она не отрицает все те традиционные, базовые характеристики понятия «жанр», которые характерны для жанров в искусстве и в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи – М.: Художественная литература, 1986. – 542 с.
2. Введение в литературоведение, под ред. Л.М. Крупчанова – М: МПГУ, 2005. – 479 с.
3. Ворошилов В.В. Журналистика – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2000. – 174с.
4. Грабельников А. А. Работа журналиста в прессе – М.: РИП-холдинг, 2005. – 265
5. Качкаева А.Г., С.А. Шомова Мультимедийная журналистика: учебник для вузов — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 413 с.
6. Киракосян Л. М. Формулы журналистики или журналистика для всех – Ереван: Изд-во РАУ, 2009. – 354 с.
7. Колесниченко А.В. Практическая журналистика – М.: МГУ, 2013. – 191 с.
8. Лазутина Г.В. Основы творческой деятельности журналиста – М.: Аспект Пресс, 2000. – 240с.
9. Новейший словарь иностранных слов и выражений – Мн.: Харвест, М.: ООО Издательство АСТ, 2001. – 976 с.
10. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М. Институт русского языка им. Виноградова, 2009. – 939 с.
11. Тертычный А.А. Жанры периодической печати – М.: Изд-во Аспект Пресс, 2017. – 320 с.
12. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы – М.: Просвещение, 1966. – 449 с.
13. Тимофеев Л. И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. – 509с.
14. Фролов И. Т. Философский словарь – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.
15. Черникова Е.В. Основы творческой деятельности журналиста – М.; Школа издательского и медиа бизнеса, 2012.– 414 с.


ՀԱՍՏԻՎ ԵՐԻՑՅԱՆ – «Ժանր» հասկացության առանձնահատկությունները. լրագրության ժանրերն արվեստի և գրականության մեջ ժանրերի գործառնության պրիզմայով (համեմատական վերլուծություն) – Հետազոտությունը նվիրված է լրագրության մեջ ժանրերի գործառնության բնութագրական գծերին: Լրագրողական գործունեության ժանրային բազմազանության և ժանրային համակարգերի առանձնահատկությունները հասկանալու համար ուսումնասիրության առաջին մասում փորձել ենք, ընդհանուր առմամբ, տալ «ժանր» հասկացության բնութագիրը: Ուսումնասիրել ենք ժանրերի գործառնության առանձնահատկություններն արվեստում, մասնավորապես, գրականության մեջ: Հետազոտության երկրորդ մասում դիտարկել ենք «ժանր» հասկացությունն ու դրա բնութագրիչները լրագրողական գործունեության համատեքստում, որտեղ վեր ենք հանել բուն գործունեության առանձնահատկությունների (դրա գործառնությունների, փոխակերպումների և բազմակողմանի սահմանումների), տեխնոլոգիական առաջընթացի և ժանրերի գործառնության (ձևավորում, հանրահռչակում, փոխակերպում, վերացում (մարում), վերածնունդ) միջև առկա հարաբերակցությունը: Այսպիսով՝ ժանրային բնութագրիչների նկարագրության և համեմատական վերլուծության միջոցով կարող ենք ավելի լավ հասկանալ լրագրության, այդ թվում՝ ժամանակակից մուլտիմեդիա լրագրության մեջ ժանրերի գործառնման առանձնահատկությունները:

Բանալի բառեր – մուլտիմեդիա լրագրություն, գրականագիտություն, ժանր, ֆորմատ, փոխակերպում

HASMIK ERITSYAN – *Specific Features of the Concept of “Genre”: Genres of Journalism through the Prism of the Functioning of Genres in Art and Literature (Comparative Analysis)* – This research is devoted to the peculiarities of the functioning of genres in journalism. To understand the specifics of genre diversity and genre systems in journalistic activity, in the first part of our study, we have tried to characterize the concept of "genre" in general and have examined the features of the functioning of genres in art, in particular, in literature. In the second part of our study, we have studied the concept of "genre" and its characteristics in the context of journalistic activity, where we have identified a correlation between the specifics of the activity itself (its functions, alterations, and multilateralism of definitions), technological progress and the functioning of genres (formation, popularization, transformation, extinction, revival). The result of the comparative analysis is a table of the frequency of manifestation of the main genre characteristics in literary studies and journalism. So, through the description of genre characteristics and comparative analysis, we can better understand the specific features of the functioning of genres in journalism, including in modern multimedia journalism.

Keywords: *multimedia journalism, literary criticism, genre, format, transformation*

ԳԵՂԱՐՔՈՒՆԻՔԻ ՄԱՐԶԻ ՎԱՐԴԱՁՈՐ ԳՅՈՒՂԻ ՆՈՐԱՀԱՅՑ ՀՆԱՏԻՊ ՀՄԱՅԻԼԸ (1698 Թ.)

ՍԱԹԵՆԻԿ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ * 

Մերոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Արևմտյան Հայաստանի Մշո գավառից Վարդաձոր գյուղում հանգրվանած Մարգարյանների ընտանիքին է պատկանում նորահայտ հնատիպ Հմայիլը: Չնայած առկա որոշ ձևափոխություններին և վնասվածությանը՝ հնարավոր եղավ պարզել, որ սույն միավորը դասվում է Կոստանդնուպոլսում, Գրիգոր Մարզվանեցու տպարանում 1698 թ. լույս տեսած հմայիլների շարքին: Այս հնատիպ Հմայիլը առանձնանում է հարուստ պատկերագրությամբ և աղոթքների բազմաբովանդակությամբ: Հստակ տարբերվում է նեցող (1698 թ.) Հմայիլը գրեթե ամբողջովին կրկնօրինակում է 17-րդ դարում Կ. Պոլսում տպագրված հնատիպերի մշակութային առանձնահատկություններն ու դրանց բնորոշ գեղարվեստական հարդարանքը:

Այն դասվում է գալարաձև հմայիլների շարքին (դրանցից գատ, կան նաև գրքաձև, եգալի օրինակներ): Ցավոք, Հմայիլը ամբողջովին վնասված է և բաժանված մանր կտորների, որի հետևանքով բովանդակությունը փոփոխության է ենթարկվել: Այլ միավորների հետ համեմատելով հնարավոր է եղել վերականգնել աղոթքներում և փորագրապատկերներում առկա ետևառաջությունները: Չնայած մասնատվածությանը՝ Հմայիլը բովանդակում է 18 աղոթք: Այն սկսվում է Ներսես Շնորհալու «Հավատով խոստովանիմ» հայտնի ստեղծագործությամբ և ավարտվում «Աղոթք կապանաց և դիվաց»-ով:

Ձեռագիր հմայիլներից ազդված՝ տպագիր Հմայիլը նույնպես ժառանգել է մանրանկարչությանը բնորոշ գեղարվեստական հորինվածքը: Մանրանկարչությունը փոխարինվել է պատկերագրությամբ, սակայն թեմատիկ առումով մնացել է անփոփոխ: Պատկերների առկայությունը ցուցիչ է այն կարևոր համոզման, որ այս կերպ հմայիլները ձեռք են բերում ավելի մեծ հզորություն, և ազդելու կարողությունը կրկնապատկվում է: Հմայիլում առկա նկարագրողումները մեծամասամբ նախորդում են աղոթքներին: Հնատիպում կան 13 փորագրապատկերներ:

* **Սաթենիկ Գրիգորյան** – մշակութաբան, ձեռագրագետ, Մերոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի կրտսեր գիտաշխատող

Сатеник Григорян – культуролог, рукописовед, младший научный сотрудник Матенадарана имени Месропа Маштоца

Satenik Grigoryan - culturologist, calligrapher, junior researcher of Matenadarana after Mesrop Mashtots
Էլ. փոստ՝ saten.2012@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4302-9163>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Մտացվել է՝ 17.02.2024

Գրախոսվել է՝ 23.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

Բանալի բառեր – Գեղարքունիքի մարզ, Վարդաձոր գյուղ, Արևմտյան Հայաստան, Մշո գավառ, Ջալիբեկ Մարգարյանի ընտանիք, Հմայիլ, հնատիպ, հիշատակարան տպագրության ժամանակի, փորագրապատկերներ

Միջնադարյան հայ գրավոր մշակույթում առանձնակի տեղ են գրավում թե՛ ձեռագիր և թե՛ տպագիր հուշարձանները: Տպագրության գյուտից հետո, ձեռագրերին զուգահեռ, սկսեցին երևան գալ տպագիր գրքերը, այդ թվում նաև՝ հմայիլները: Ուսումնասիրության խնդրո առարկան ՀՀ Գեղարքունիքի մարզի Վարդաձոր¹ գյուղում պահվող նորահայտ հնատիպ Հմայիլն է: Գյուղը, որը հայտնի է իր հոգևոր ու կոթողային հուշարձաններով, ունի նաև ձեռագրական և տպագրական ժառանգություն՝ բաղկացած ձեռագիր հմայիլներից, հնատիպ ավետարաններից, ժամագրքերից, շարակնոցներից և այլն: Նշված միավորը ևս վերոնշյալ ժառանգության մասն է:

Ըստ Հրաչյա Աճառյանի՝ հմայիլ բառը ծագում է պահլավերեն humay ձևից և նշանակում է «օրհնեալ, օրհնութեամբ լի»²: Այդ կերպ է բացատրում նաև Ստեփան Մալխասյանը՝ բառի ծագումնաբանությունը կապելով պահլավերեն humav-օրհնեալ բառի հետ³: «Աղոթած՝ կախարդական աղոթքներով պատրաստված մի առարկա, որը կրողին պահպանում է այլևայլ փորձանքներից»⁴, այսինքն՝ «Հմայիլն աղոթքների, աղերսների, մաղթանքների ժողովածու է, որն ունի պահպանիչ-բուժիչ նշանակություն»⁵: Դրանց ծագումնաբանությունը շատ հին է. առաջին օրինակները երևան են եկել դեռևս Հին Եգիպտոսում, որոնք պատրաստվել են եգիպտացիների համար սրբազան համարվող կոյաբզեզի ձևով, որի կրողները, տեղական հավատալիքների համաձայն, անմահություն են ստացել⁶: Ինչ վերաբերում է հմայիլներին բնորոշ փաթեթ-գալարին, ապա այն հմայագիր ժողովածուների համար հնագույն ձև է համարվում և արմատներով հարում է հնագույն մոզական փորձին, երբ ընդունված էր, որ այդ կերպ փաթեթված աղոթքը կամ անեծքն արտաքին անբարեպատեհ ազդեցությունների

¹ Թ. Հակոբյան, Ստ. Մելիք-Բախչյան, Հ. Բարսեղյան, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հտ. 4 (Ն-Վ), Եր., 1998, էջ 775:

² Հր. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հտ. Գ (Հ-Չ), Եր., 1977, էջ 103:

³ Տե՛ս Ս. Մալխասեանց, Հայերեն բացատրական բառարան, հտ. 3 (Հ-Ո), Եր., 1944, էջ 113:

⁴ Դ. Ղազարյան, 16-րդ դարի ժապավենաձև հմայիլները, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան, նվիրվում է Տիգրան Զուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին (19-21 հոկտեմբերի, 2012), նստաշրջանի նյութեր, Եր., 2013, էջ 292-309: Ծնորհակալությունս եմ հայտնում Մաշտոցյան Մատենադարանի ավագ գիտաշխատող, ա.գ.թ. Դավիթ Ղազարյանին՝ մասնագիտական խորհուրդների և համապատասխան գրականության տրամադրման համար:

⁵ Դ. Ղազարյան, Ժապավենաձև հմայիլներ, Եր., 2013, էջ 3:

⁶ Տե՛ս Դ. Ղազարյան, 15-րդ դարի ժապավենաձև հմայիլները, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջան, Արզական, 26-27 նոյեմբերի, 2011, նստաշրջանի նյութեր, Եր., 2012, էջ 147-150, Брокгаузъ Ф., Ефронъ И., Энциклопедический словарь, т. 42, С.-Петербургъ, 1897, էջ 500:

չի ենթարկվում և դրանով իսկ մեծ ուժ է ձեռք բերում⁷: Նշենք, որ գալարածն հմայիլներից գատ, կան նաև գրքածն հմայիլների եզակի օրինակներ, որոնք ավելի ուշ շրջանի են. Մատենադարանում հաշվվում են շուրջ ինը տասնյակ⁸:

16-րդ դարում երևան եկած տպագիր հմայիլները գրեթե բոլոր առումներով կրկնում են ձեռագիր միավորներին ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ բովանդակային առումով. մանրանկարչությունը փոխարինվեց փորագրապատկերով, աղոթքների բովանդակությունը որոշ փոփոխություններով փոխառվեց ձեռագիր հմայիլներից, ձեռագիր հիշատակարանները դարձան տպագրի և այլն: Հմայիլների (ձեռագիր, թե տպագիր) հայտնաբերման աշխատանքները շարունակական են: Մինչ օրս էլ ի հայտ են գալիս նորանոր հնատիպ հմայիլների օրինակներ, որոնց զգալի մասը այսօր պահվում է տարատեսակ հաստատություններում, որոշ մասը՝ անհատների մոտ, ընտանիքներում:

Մեր ինդրո առարկա 1698 թվակիր տպագիր Հմայիլը մասնավոր հավաքածուից է: Այն Վարդաձոր գյուղի բնակիչ Ջալիբեկ Մարգարյանի ընտանիքի սեփականությունն է: Հնատիպ Հմայիլի ծագման վերաբերյալ տեղեկությունները սակավ են: Ըստ տանտիկնոջ՝ Մայրանուշ Մարգարյանի⁹, ընտանիքն այն ժառանգել է իր ամուսնու՝ Ջալիբեկ Մարգարյանի նախնիներից, ովքեր հավանաբար գաղթել են Մշո գավառից (հստակ տեղեկություններ չունեն այս մասին): Հնատիպը Արևմտյան Հայաստանից Վարդաձոր է տեղափոխել ամուսնու նախապապը Հովե Մարգարյանը: Ընտանիքի անդամների նախաձեռնությամբ, Ջալիբեկ Մարգարյանի երկու որդիների՝ Էդգար և Կարեն Մարգարյանների, ինչպես նաև եղբորորդու՝ Գուրգեն Մարգարյանի կողմից 2019 թվականին տան հարակից մասում կառուցվել է բազալտե գմբեթավոր մատուռ՝ ի նշան ակնածանքի նախնիներից ավանդված հնատիպ Հմայիլի նկատմամբ: Եկեղեցին անվանվել է «Հովե Համաիլ»՝ ի պատիվ նախապապի՝ Հովեի: Նախքան եկեղեցու կառուցումը Հմայիլը պահվել է տան երկրորդ հարկում՝ դրա համար նախատեսված մասում:

Հնատիպ¹⁰ Հմայիլը դասվում է Կոստանդնուպոլսում 1698 թ. Գրիգոր Մարգվանեցու տպարանում¹¹ լույս տեսած հմայիլների շարքին: Չափսերն են՝ 208x9,5

⁷ Անեծքի և օրհնանքի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Ս. Հարությունյան**, Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ, Եր., 1975:

⁸ Տե՛ս **Դ. Ղազարյան**, Ժապավենածն հմայիլներ..., էջ 8-9:

⁹ Իմ խորին երախտագիտությունը Մայրանուշ Մարգարյանին՝ հնատիպ Հմայիլի մասին ունեցած տեղեկությունները ինձ սիրով հայտնելու համար:

¹⁰ Ընդունված է 1512-ից ընդհուպ 1800-ական թթ. տպված գրքերը անվանել հնատիպ:

¹¹ Գրիգոր Մարգվանեցին տպարանը հիմնել է Կ. Պոլսում: Այն բեղուն գործունեություն ծավալած հայկական տպարաններից մեկն է, որը շարունակել է գոյատևել 40 տարի: Քանի որ Գրիգոր Մարգվանեցին իր տպագրած գրքերում, այդ թվում՝ հմայիլներում, փորագրել է իր անվան տառերը՝ «ԳՐ-ԳՐԻԳՈՐ», «ԳՄ-ԳՐԻԳՈՐ ՄԱՐԳՎԱՆԵՑԻ», ապա վստահաբար կարող ենք Հմայիլի տպագրության վայրը նշել Կ. Պոլիսը, որովհետև սույն Հմայիլում առկա են «Ծնունդն Յիսուսի Քրիստոսի», «Յերկոտասան Նահապետաց շառափղեալ մայրն կենաց» փորագրապատկերների՝ «ԳՐ-ԳՐԻԳՈՐ» և «Խաչելություն» պատկերի «ԳՄ-ԳՐԻԳՈՐ ՄԱՐԳՎԱՆԵՑԻ» կնիքները: Տե՛ս **Ք. Կորկոտյան**, Հայ տպագիր գիրքը Կոստանդնուպոլսում (1567-1850 թթ.), Եր., 1964, էջ 31-45:

սմ, գրադաշտը երկու կողմերից եզերված է սև զարդանախշով՝ 8 սմ, շարվածքի համար օգտագործված է Հմայիլի միայն առաջին երեսը, դարձերեսը բաց է թողնված, ինչը, բացառությամբ որոշ միավորների, հմայիլներին բնորոշ է: Շարադրանքը ամբողջովին տպագրված է բոլորգրով¹²: Հմայիլի պատրաստման համար օգտագործված հիմնական նյութը թուղթն է: Ցավոք, Հմայիլը ամբողջովին վնասված և բաժանված է մանր կտորների, որի հետևանքով կտորների մի մասը եզրերում բամբակակալած է, մյուս մասը՝ պատռված: Աղոթքներում և փորագրապատկերներում կան ետևառաջություններ, որոնք այլ միավորների նմանողությամբ կարելի եղավ վերականգնել: Բովանդակությունը սկսվում է Ներսես Շնորհալու «Հավատով խոստովանիմ» հայտնի ստեղծագործությամբ և ավարտվում «Աղոթք կապանաց և դիվաց»-ով: Չնայած մասնատվածությանը՝ հնարավոր եղավ պարզել, որ Հմայիլը բովանդակում է տասնութ աղոթք՝ Ներսես Շնորհալու «Տեառն Ներսեսի հայրապետի Հայկազունյաց աղոթք», «Աղոթք չար աչքից, չար լեզվից և չար խորհրդից, որ չմտենա», «Սուրբ Հովհաննես Մկրտչի աղոթք», «Սուրբ Ստեփաննոս Նախավկայի աղոթք», «Սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի աղոթք», «Պահպանության աղոթք», «Զավակ ծնելու աղոթք», «Պահպանության աղոթք», «Մաղթանք Քրիստոսի սուրբ նշաններին», «Հրեշտակապետի և մեզ պահպանության աղոթք», «Այս են անունները հրեշտակների», «Ճանապարհորդության աղոթք», «Չար աչքի և չար լեզվի աղոթք», «Գլխացավի և աչքացավի աղոթք», «Մաղթանք սուրբ Գևորգի», «Պահպանության աղոթք», «Աղոթք սուրբ Սարգիս զորավարին և նրա որդուն՝ Մարտիրոսին», «Դներին և սատանաներին կապելու աղոթք»: Աղոթքներից զատ, սկզբում պահպանվել են որոշ սուրբգրային հատվածներ՝ Մարկոսի (գլուխ Է. 33-37) և Ղուկասի (գլուխ Թ. 37-44) ավետարաններից:

Ձեռագիր հմայիլներից ազդված՝ տպագիր հմայիլները նույնպես ժառանգել են մանրանկարչությանը բնորոշ գեղարվեստական հորինվածքները: Մանրանկարչությունը փոխարինվել է պատկերագրությամբ, սակայն թեմատիկան մնացել է անփոփոխ: Պատկերների առկայությունը ցուցիչ է կարևոր մի համոզման, որ այս կերպ Հմայիլները ձեռք են բերում ավելի մեծ հզորություն, և ազդելու կարողությունը կրկնապատկվում է: Հմայիլում առկա նկարագրողումները մեծամասամբ նախորդում են աղոթքներին: Հնատիպում փորագրապատկերները տասներկուսն են՝ Ներսես Շնորհալի, Սուրբ Երրորդություն, Խաչելություն, Սուրբ Ստեփանոս Նախավկա, Գրիգոր Լուսավորիչ, Սուրբ Երրորդություն, Տասներկու առաքյալներ, Աբրահամի զոհաբերություն, Գաբրիել հրեշտակապետ, Սուրբ Գևորգը՝ վիշապին խոցելիս, Ձիավոր սուրբ Սարգիսը և որդին՝ Մարտիրոսը, Սողոմոն Իմաստունը սաստում է սատանային, և երկու բուսական զլխագարդեր: Նշվածներից զատ՝ կան նաև զարդագրեր: Զարդագրերից

¹² Բոլորգիրը հայ մատենագրության ասպարեզում իշխող (խոսքը, իհարկե, համատարած գործածության մասին է) գրի տեսակ է դարձել սկսած 13-րդ դարից և գործածվել է մինչև 16-րդ դարի կեսը ներառյալ, որից հետո աստիճանաբար ասպարեզը զիջել է նոտրգրին: Տե՛ս **Ա. Աբրահամյան**, Հայոց գիր և գրչություն, Եր., 1973, էջ 70-77:

հիմնականում առանձնանում է թռչնագիրը, բացառություն են «Աղոթք գլխացավի և աչքացավի»-ն, որը սկսվում է մարդադեմ-թռչուն գլխագրով, և սուրբ Սարգսին վերաբերվող աղոթքը, որտեղ զարդագիրը պատկերված է թռչուն-ձուկ-վիշապ զուգադրմամբ: Ինչպես բովանդակության դեպքում է, նկարագարողումները ևս սկսվում են Ներսես Շնորհալու պատկերով և ավարտվում «Սողոմոն Իմաստունը սատանային սաստելիս» փորագրապատկերով:

Հնատիպ Հմայիլը ավարտվում է հիշատակարանով¹³ «Էզրի երկաթագրոյս ընկալ քաղցրութեամբիս անկատարն աստ կատարեցաւ... Ի թուականիս Հայոց ՌՃԽԷ. (1698), աւարտեցաւ Կիպրանոսս, Ոգոստոսի ամսու», որը հնարավորություն է ընձեռում հստակ փաստելու, որ այն տպագրվել է 1698 թ. (ՌՃԽԷ.) օգոստոսին¹⁴:

Այսպիսով, հիմք ընդունելով վերոբերյալ ուսումնասիրությունը, կարող ենք փաստել, որ առկա միավորի մանրակրկիտ քննությամբ շրջանառության մեջ է դրվում 17-րդ դարին պատկանող ևս մեկ հնատիպ Հմայիլի օրինակ: Ներկայացված հնատիպ միավորը հայտնաբերվել և հետազոտվել է առաջին անգամ: Հնատիպ Հմայիլի վերականգնումը հնարավորություն ընձեռեց պարզելու, որ այն բովանդակում է տասնութ աղոթք-խնդրանք և պարունակում է տասներկու փորագիր պատկերներ և երկու բուսական գլխագրեր: Հմայիլում տեղ գտած աղոթքներն ու փորագրապատկերները լիովին ամփոփում են 17-րդ դարի հնատիպերին բնորոշ գեղարվեստական հարդարանքն ու տպագրական առանձնահատկությունները:

Սույն հնատիպ Հմայիլի ընդարձակ նկարագրությունը՝ ստորև.

ՀՆԱՏԻՊ ՀՄԱՅԻԼ

ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՎԱՅՐ՝ Կ. Պոլիս, ՌՃԽԷ. – 1698

ՄՍՍՑՈՂ՝ Մելիք:

ԹԵՐԹ՝ 1 (Ժապավենաձև): ՆՅՈՒԹ՝ թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 208x9,5 սմ: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն, սև զարդաեզրերով սահմանագծված (6,2 սմ): ԳԻՐ՝ բոլորգիր:

Զարդագիր՝ թռչնագիր, թռչուն-ձուկ, մարդադեմ, թռչուն-ձուկ-վիշապ:

ՎԻՃԱԿ՝ բավարար: Սկզբից, մեջտեղից՝ պակասավոր, բաղկացած է իրարից անջատ մի շարք վնասված, գրադաշտի նկատելի կորուստներով կտորներից, թուղթը՝ խոնավությունից խունացած, գունափոխված, որոշ մասերում՝ բամբակակալած, եզրամաշ, խոշոր պատռվածքներով: Հնատիպ հմայիլը ենթակա է նորոգման:

¹³ Հիշատակարանը համարվում է ձեռագրի ծննդյան վկայականը, նրա ստեղծմանն առնչվող հանգամանքների գլխավոր տեղեկատուն՝ անկախ ձեռագրական ավանդույթից և գրչության լեզվից: Հիշարակարանն է ձեռագրի ընթրինակման վայրի ու ժամանակի, գրչի ու պատվիրատուի, ստացողի կամ փրկողի մասին կարևոր տեղեկությունների ստացման գլխավոր աղբյուրներից մեկը: Տե՛ս **Խ. Հարությունյան**, Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարանները, Եր., 2019, էջ 46:

¹⁴ Նմանատիպ հնատիպ օրինակից պահվում է Հայաստանի ազգային գրադարանում: Տե՛ս <http://greenstone.flib.sci.am/gsd/collect/hmayilne/index/assoc/HASH01dc.dir/9AH-1.pdf>

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՆԿԱՐՆԵՐ

Ա. [Աւետարան Մարկոսի] – *(սկիզբը թափուած) /// [Եւ Յիսուս առեալ մեկուսի] յամբողջ անտի՝ էարկ ըզմատունս իւր յականջս նորա եւ եթուք անդր, եւ կալաւ ըզլեզուէ նորա... եւ ասէին՝ Չամենայն ինչ բարուք գործեաց սայ, զի իւրից լսել տայ եւ համերց խօսել (զլուիս Է. 33-37, վերջում՝ «Մել[ի]քն՝ ծառայիս Աստուծոյ»):*

Բ. Աւետարան Ղուկասու – *[Եւ եղև ի վաղիւն մինչ իջանէին նորա ի [լեռնէ] անտի, ընդ յա[ռաջ] ժողովուրդ բա[զում]... Եւ զարմանային ամենեքեան ի վերա մեծամեծացն Աստուծոյ (զլուիս Թ. 37-44):*

1. Ներսես Շնորհալի

Գ. [Ա]ղօթք Տեառն Ներսեսի հայրապետի Հայկազունեաց – *Հաւատով խոստովանիմ եւ երկիր պագանեմ քեզ՝ Հայր եւ Որդի եւ Սուրբ Հոգի, անեղ եւ անմահ բնութիւն... (Բ-ԺԱ, ԻԴ. տունք թափված):*

2. Բուսական գլխազարդ

3. Սուրբ Երրորդություն

Դ. Աղօթք չար աչից եւ չար լեզուի [եւ չար] խորհուրդ, որ ոչ մերձենայ ի [ծառայիս] յԱստուծոյ – *[Տէր Աստուած մեր, որ ընդ Սոսկ/սէսի խօսեցաւ]... դու եւ ապաւէն իմ եւ առ ի քէնէ օգնութիւն իմ յամենայն ժամ:*

4. Խաչելություն (Քրիստոսի գլխավերևում՝ «ՅԻՍՈՒՍ ՆԱԶՈՎՐԵՅԻ ԹԱԳԱՒՈՐ ՀՐԷԻՑ»):

Ե. [Աղօթք սրբոյն Յովհաննու Մկրտչին] – *Այլ եւ բարեխօսութեամբ ս]րբոյն Յոհաննու Կարա[պետին]... Եւ սոցին բարեխօսութեամբն Քրիստոս Աստուած որդրմեա՛յ ամենայն հ[աւատացելոց] եւ ծառայիս:*

5. Սուրբ Ստեփաննոս Նախավկա

Զ. Աղօթք սրբոյն Ստեփաննոսի Նախավկայի – *Այլ եւ բարեխօսութեամբ սրբոյն Ստեփաննոսի Նախավքկային... եւ սոցին բարեխօսութեամբն պահպանեա՛յ զծառայս քո:*

6. Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ

Է. Բարեխօս ունիմք գտորբն Գրիգորիոս Լուսավորիչն Հայկազու[ն]եայց եւ այլ սրբոց Գրիգորիսեանց – *Եւ ընդ բարեխօսութեամբ սրբոյն Գրիգորի Լուսավորչին... եւ այլ ամենայն սրբոց բարեխօսութեամբն պահեա՛ զմեզ Քրիստոս Աստուած, զծառայս քո:*

7. Սուրբ Երրորդություն

8. Քրիստոսի 12 աշակերտները

Ը. Աղօթք պահպանութեան – *Տէ՛ր Յիսուս, դու եւ օգնական իմ, եւ ի ձեռն քո եմ յամենայն ժամ (արտաքին եզրում՝ «Ծառայս Աստուծոյ Մէլիքին»)... եւ քո են փառք եւ զօրութիւն եւ այժմ եւ անվաղճան յաւիտեանս. ամէն:*

Թ. Աղօթք զաւակ ծնանելոյ – *Նայեա՛ Տէր, զաղաչանս ծառայիս քո եւ աղախնոյս, որպէս հաճեցար աղախնոյ... եւ որպէս բժշկեցեր զջուրն առ Եղիսէ մարգարէիւ, նոյնպէս տուր զաւակ ծառայիս քո:*

9. Իսահակի Զոհաբերությունը (հրեշտակը ամպերի վրա)

Ժ. [Աղօթք պահպանութեան] – *Անկիզբն Աստուած, անպատմելի Աստուած... զարմանք Աստուած, Է Աստուած Տէր Յիսուս Քրիստոս:*

10. Բուսական գլխագարդ

ԺԱ. Մաղթանք առ սքանչելագործ սուրբ նշանսն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ – *Բարեխօսութեամբ եւ աստուածային սուրբ նշանացս Քրիստոսի, անբարբառ բարեխօսացս սուրբ խաչափայտըն Քրիստոսի... նշանացն, որ ընդհանիր տիեզերս իցեն, որ ի յերկինս եւ ի յաստեղս խաչաձեւ: Ամենեցուն բարեխօսութեամբն պահեա՛ Տէր Աստուած զճառայս քո:*

11. Գաբրիել հրեշտակապետը՝ վիշապին նիզակով խոցելիս

ԺԲ. Աղօթք հրեշտակապետի ընդ մեզ պահպանութեան – *Գաբրիէլ, Միքայէլ, Ռաբայէլ, Դակուէլ... որ ունիք իշխանութիւն ի վերայ ամենայն ցեղ սրի, որ ոչ մերձեցի ի ճառայիս Աստուծոյ:*

ԺԳ. Այս են անունք հրեշտակաց – *Սարսիէլ, Սարաքմիէլ, Սուրիէլ, Գանձիէլ... ուր այս անուանքս լինի, ոչ մերձեանայ կախարդութիւն ճառայիս Աստուծոյ:*

ԺԴ. Աղօթք վասն ճանապարհորդաց – *Կենդանամայէլ, կենդանամայէլ, որ էք սպասաւորք Աստուծոյ, դուք ճանապարհորդակից լերո՛ւք ճառայիս Աստուծոյ եւ խաղաղութեամբ տա[րէ՛ք զնա] ի բարի վաճառս եւ շահաւոր արարէ՛ք սնայ անուամբ Հօր եւ Որդոյ եւ Սրբոյ Հոգւոյն այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամէն:*

ԺԵ. Աղօթք չար աչից եւ չար լեզվի – *Հրանիթ, Հրափայէլ... կապք եւ կախարդութիւնք ընդդէմ ճառայիս:*

ԺԶ. Աղօթք գլխացաւի, աչացաւի – *Գայր գետն Յորդանան եւ բերեր ծառ մի գեղեցիկ եւ պատուական... եւ ամենայն ցեղ ցաւոց ազատեալ եղիցի ի ճառայիս Աստուծոյ:*

12. Սուրբ Գևորգը՝ վիշապին սպանելիս

ԺԷ. Մաղթանք սրբոյն Գևորգայ – *(սկիզբը թափուած) /// [Սուրբ զօրավարացն եւ սրբոյն Գևորգայ զօրավարին]... եւ աստուածաւեր իշխանացն եւ սոցին բարեխօսութեամբն պահեա՛ զճառայս քո:*

ԺԸ. Աղօթք պահպանութեան – *Տէ՛ր Աստուած, մարդասէր, մարդասիրի Հօր Որդի... եւ ամենայն պատահմանցն պահեա՛ Տէր Աստուած զճառայս քո:*

13. Զիավոր սուրբ Սարգիսը եւ որդին՝ Մարտիրոսը

ԺԹ. Աղօթք սրբոյն Սարգսի զօրավարին եւ որդոյ նորա՝ Մարտիրոսին – *Երջանիկ մեծ զօրական, / Եւ Քրիստոսի յաղթող վկայն... Եւ մեծ գերեհան սուրբդ Սարգիս: Հօրն փառք, Որդոյն պատիւ եւ Սուրբ Հոգւոյն այժմ եւ յաւիտեանս. ամէն: Ծառայիս (անունը՝ չլրացված):*

14. Սողոմոն Իսաստունն սատանային սաստելիս

Ի. Աղօթք կապանաց դիւաց եւ սատանային – *Սողոմոն Իսաստուն ետե զիշխանն դիւաց... եւ հեռացեալ եղիցիս ի ճառայէս Աստուծոյ: Զճանապարհս քո Տէր ցո՛յց ինձ եւ զշաւիղս քո ուսո՛յ ինձ:*

ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀԻՇԱՏԱԿԱՐԱՆ

Ի թուականիս Հայոց ՌՃԽԷ. (1698), արտատեցաւ Կիպրանոսս, Ուզոստոսի ամսու:

ՀԵՏԱԳԱՅԻ ՀԻՇԱՏԱԿԱՐԱՆ

Արտաքին լուսանցում՝ «Աղօթք պահպանութեան» բնագրին զուգահեռ՝ Ծանայիս Աստուծոյ Մէլիքսէք:

Վերջում՝ (տարգրով)՝ Մէլիք ի թվին Բ. հարիւր Ե. (756) Մայիսի ԺԴ.ին (14):

САТЕНИК ГРИГОРЯН – Новоявленный первопечатный амулет в виде свитка обнаруженный в селе Вардадзор Гегаркуникской области. – Новоявленный (недавно обнаруженный) первопечатный Амулет в виде свитка, принадлежит семье Маргарян, поселившейся в селе Вардадзор, провинции Мшо из Западной Армении. Несмотря на некоторые изменения и повреждения, удалось выяснить, что эта единица относится к ряду амулет-свитков изданных в 1698 году, в типографии Григора Марзванца, в Константинополе. Он отличается богатой иконографией и многоплановостью молитв. Амулет-свиток с точной датой (1698 г.) почти полностью копирует культурные особенности первопечатания и характерное для них художественное оформление, изданное в Константинополе в XVII веке. Он относится к серии-свиткообразный в виде амулетов (кроме свиткообразных амулетов существуют также амулеты книжной формы, которые являются уникальным примером). К сожалению, Амулет полностью поврежден и разделен на мелкие части. По причине повреждения было изменено содержание. По сравнению с другими единицами в молитвах и на гравюре удалось восстановить имеющиеся недостатки. Несмотря на свою фрагментированность, амулет в виде свитка содержит около восемнадцати молитв. Содержание начинается с известного произведения Нерсеса Шнорали «Исповедую свою веру» и заканчивается молитвой «Молитва связующая демонов». Под воздействием рукописных амулетов, печатный Амулет в виде свитка унаследовал и типичную для миниатюры художественную композицию. Миниатюрная живопись была заменена иконографией, но тематический характер остался неизменным. Наличие изображений свидетельствует о важном убеждении, что таким образом обереги приобретают большую силу и способность воздействия усиливается. Иллюстрации к заклинаниям в основном предшествуют последующим молитвам. Число доступных гравюр на архетипе достигает тринадцати.

Ключевые слова: Гегаркуникская область, село Вардадзор, Западная Армения, провинция Мшо, семья Залибека Маргаряна, Амулет в виде свитка, первопечатный, мемориалы о временах книгопечатания, гравюры

SATENIK GRIGORYAN – The Newly Discovered Old Printed Charms of Vardadzor Village of Gegharkunik Province. – The newly discovered (recently discovered) first-printed Amulet in the form of a scroll belongs to the Margaryan family, who settled in the village of Vardadzor, Msho province from Western Armenia. Despite some changes and damage, it was possible to find out that this unit belongs to a series of amulet-scrolls published in 1698, in the printing house of Grigor Marzvanets, in Constantinople. It is distinguished by rich iconography and diversity of prayers. The scroll amulet with the exact date (1698) almost completely copies the cultural features of the first printing and its characteristic artistic design, published in Constantinople in the 17th century. It belongs to the series of scroll-shaped amulets (in addition to scroll-shaped amulets, there are also book-shaped amulets, which are a unique example). Unfortunately, the Amulet is completely damaged and divided into small parts. Due to damage, the content has been changed. Compared to other units, the prayers and the engraving managed to restore the existing shortcomings. Despite its

fragmentation, the amulet in the form of a scroll contains about eighteen prayers. The content begins with the famous work of Nerses Shnorali “I confess my faith” and ends with the prayer “Prayer to bind demons.” Under the influence of handwritten Conspiracies, the printed Conspiracy also inherited the artistic composition typical of miniatures. Miniature painting was replaced by iconography, but the thematic character remained unchanged. The presence of images indicates an important belief that in this way the amulets acquire greater power and the ability to influence is enhanced. Illustrations for incantations generally precede subsequent prayers. The number of available engravings on the archetype reaches 13.

Key words: *Gegharkunik province, Vardadzor village, Western Armenia, Mush district, family of Zalibek Margaryan, Charm, old printed, prints, a colophon of the time of printing, engravings*

Խմբագրության հասցեն. Երևան, Ալեք Մանուկյան փող., 1
Адрес редакции: Ереван, ул. Алека Манукяна 1
Address: 1, Alex Manoogian str., Yerevan

Կայք՝ journals.ysu.am
Էլ. փոստ՝ ephbanber@ysu.am

Հեռ. 060 710 218, 060 710 219

Հրատարակչական խմբագիր՝
Издательский редактор
Publishing Editor

Արմեն Հովակիմյան
Армен Овакимян
Armen Hovakimyan

Վերստուգող սրբագրիչ՝
Контрольный корректор
Proofreader

Գայանե Գրիգորյան
Гаяне Григорян
Gayane Grigoryan

Թողարկման պատասխանատու՝
Ответственный выпуска
Issued by

Հասմիկ Եսայան
Асмик Есаян
Hasmik Yesayan

Ստորագրված է տպագրության 28. 02. 2024: