

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ
ԻՆՁՆՕՐԻՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1.

Գրական ժանրերի զարգացման գործընթացը հավիտենական է, և ժանրերի հիմնախնդիրն էլ գրականության պատմության ու տեսության նույնքան մշտագո հարցերից է: Թե՛ գրականության պատմաբանի (ժանրի առանձնահատկություններին նա բախվում է ամեն մի հանգամանալի քննության առիթով) և թե՛ տեսաբանի համար միանգամայն բնականորեն ծագում են գրական տեսակների տիպաբանորեն կայուն և պատմականորեն փոփոխվող գծերի, եզրերի ճշգրտության հարցերը: Գրականության տեսությունը մի շարք ժանրերի բնութագրումների հարցում վաղուց հասել է գրեթե անվիճելի արդյունքների: Սակայն կան ժանրեր, որոնք համադրական բնույթով, ենթաշերտային տարաբնույթ բևեռացումներով ու «ազգակից» ժանրերին անակնկալ մերձենալու միտվածությամբ հեռանում են իրենց ավանդական սահմաններից, ձեռք բերում կողմնակի հատկանիշներ և դժվարացնում բուն տիրույթի չափորոշիչները: Այդպիսի ժանրերից է դիմանկարը:

Մինչև այժմ էլ գրականագիտությունը վերջնականապես չի հստակեցրել «գրական դիմանկար» հասկացության եզրերը. այդպես են անվանվում և՛ խիստ վավերականության վրա խարսխված հուշագրական-կենսագրական ակնարկը, և՛ փաստերի ու իրականության սահմաններով իրեն բնավ չկաշկանդող էսսեն, և՛ որևէ կոնկրետ գրողի բնութագրի որոշ կողմերին անդրադարձող գրական-քննադատական հոդվածը... «Գրական դիմանկարի ժանրային հատկանիշները գիտության կողմից դեռևս այնքան հստակորեն չեն

կանոնակարգված, որպեսզի դրանք անշեղորեն պահպանվեն»¹,- խոստովանում է ռուս տեսաբան Ա. Կուդրյաշովան: Իսկ Ալ. Դիմշիցը, խոսելով Իլյա Սադոֆնին, Նիկոլայ Ասենին, Նիկոլայ Օլեյնիկովին, Նիկոլայ Չուկովսկուն և ուրիշներին նվիրված իր գրական դիմանկարների մասին, ևս շեշտում է դրանց ժանրային անորոշությունը և գերադասում է տալ «Դիմանկարների ստվերագծեր» ("Штудии к портретам") վերնագիրը: «Ժողովածուի չորրորդ բաժինն ամբողջությամբ դիմանկարային է,-գրում է նա:- Ինձ համար միանգամայն պարզ է, որ այնտեղ գետեղված ոչ բոլոր ակնարկներն են, որ դիմանկարներ են՝ ներկայացված բոլորապես, այսպես ասած, և խորքով, և լայնքով: Որոշ դեպքերում խոսվում է միայն այս կամ այն արվեստագետի անցած ճանապարհի մի հատվածի մասին, որոշ դեպքերում պարզվում է, որ շարադրանքի ոճը էսքիզային է, ուրվագծային»: Գրականագետը, սակայն, համոզված է, որ «դիմանկարչության մեջ կարևորը պատկերվող անձի բնավորության գծերի վերհանումն է»²:

Գրական դիմանկարի ժանրային սահմանների ճշգրտման ու մեկնաբանման բարդությունների մասին է խոսում նաև Վ. Բարախովը. «Գրական որոշ ժանրերի ճակատագրեր միանգամից չէ, որ ենթարկվում են վերծանման ու մեկնաբանման, որովհետև դրանց ակունքները կապվում են մարդկության պատմության հնագույն ժամանակների, իսկ բուն երևան գալը՝ ավելի ուշ դարաշրջանի հետ, ինչը, բնականաբար, դժվարացնում է դրանց ձևավորման ու զարգացման ուսումնասիրությունը, ստիպում հետազոտողներին վերադառնալու դեպի հեռավոր անցյալը՝ օգտագործելով պատմական-գրական լայնածավալ նյութեր: Այդպիսի ժանրերի թվին է պատկանում և գրական դիմանկարը»³:

Գրականության տեսաբաններն ու պատմաբանները բերում են բազմաթիվ օրինակներ, երբ անհարկի շահարկվում է գրական դիմանկարի

¹ Кудряшова А. Жанр литературной биографии, "Вопросы литературы", журнал, М., 1972, № 9, с. 191.

² Дымшиц А., Проблемы и портреты, М., изд-во "Современник", 1972, с. 4.

³ Барахов В., Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр), Л., изд-во "Наука", 1985, с. 8.

Ժանրը, շատերը թերի են համարում նաև «Գրականության համառոտ հանրագիտարանի» գրական դիմանկարի ժանրային սահմանումը. «Գրական դիմանկարը վավերական ակնարկ է գրողի, նկարչի, հասարակական նշանավոր գործչի և այլոց մասին՝ ստեղծված «հերոսի» հետ զրուցելու հիման վրա, կամ համառոտ հուշագրական ակնարկ է այդպիսի «հերոսի» մասին»⁴: Վ. Բարախովը, Ա. Սիվոգրիվովան⁵ և ուրիշները իրավացիորեն վիճարկում են վերոհիշյալ բնութագրումը ընդգծելով, որ բնորոշման մեջ նեղացված են գրական դիմանկարի ժանրային հնարավորությունները՝ այն հավասարեցնելով ակնարկին, և հաշվի չեն առնված ժանրի գեղարվեստական կառուցվածքային յուրահատկությունները: Դիմանկարը ներկայացված է իբրև բնորոշ ուրվանկար, բայց չէ՞ որ գրականության պատմությանը հայտնի են բազմաթիվ գրողների դիմանկարներ, որոնք կերտվել են զանազան փաստաթղթերի և նրանց ստեղծագործությունների հիման վրա (ասենք՝ Ա. Մորուայի գրական դիմանկարները Բալզակի, Ստենդալի, Ֆլոբերի, Ֆրանսի և այլոց մասին)⁶:

Գրականության մերազնյա տեսաբաններն ու պատմաբանները ևս վաղուց նկատել են գրական դիմանկարի ժանրի սահմանների անորոշությունը. այն հիմնականում քննելով հուշագրական ժանրի տարատեսակների համակարգում՝ հատուկ շեշտել են նրա «անձնությունը», ուրիշ խոսքով՝ միջժանրային բնույթը: «... այս ժանրը «ամորֆ է», որոշակիորեն արտահայտված չափանիշներ չունի, առնչվում է մեծուարային գրականության մյուս ձևերի հետ, «ապրում է» նրանց մեջ»⁷, - նկատում է Դ. Սարգունին: Իր ուսումնասիրության ոլորտներում գրական դիմանկարը դիտելով իբրև գրական քննադատության կենսունակ ժանրերից մեկը՝ Ժ. Քալամբարյանի հայացքից ևս չեն վրիպել ժանրի երկվության հատկանիշները. «Դիմանկարի այս կրկնակի անվանումները (դիմանկարի էսքիզ, դիմանկար-եսսե) ցույց են տալիս, որ փոքր

⁴ Краткая литературная энциклопедия, т. 5, изд-во "Советская энциклопедия", 1968, с. 895.

⁵ Ст'ю Сивогривова А., Литературный портрет.-В кн.: Основы литературной критики, Ростов н/Д, 1975, с. 55.

⁶ Ст'ю Барахов В. Նշվ. աշխատությունը, էջ 9-10:

⁷ Սարգունի Դ. Աննարկային գրականության ժանրերը, «Գրական ժանրեր. պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը», Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 487:

ծավալի սահմաններում դժվար է լուծել ժանրին առաջադրվող պահանջները և ահա երկրորդ հավելյալ անվանումները, հուշում են, որ դիմանկարը շեղվել է բուն ժանրային գծերից և ձեռք բերել կողմնակի ուրիշ հատկանիշներ: Հավելյալ անվանումը, կարծես, ընթերցողին միաժամանակ նախապատրաստում է, որ նա դիմանկարում կարող է նաև չգտնել գրողի ստեղծագործության ամբողջական պատկերը, որ դիմանկար կոչվածը ընդամենը էսքիզ է կամ ազատ խոհ ընդհանրապես գրողի ստեղծագործության մասին»⁸: Իսկ Լ. Մնացականյանը, 19-րդ դարի վերջի և 20-րդի սկզբի արևմտահայ գրական քննադատության պատմության հարցերին նվիրված իր մեմագրության մեջ քննելով Գրիգոր Զոհրապի «Ծանոթ դեմքերը», այն համարում է «եսեստիպ հոգվածներ»⁹:

2.

Դիմանկարը (բառն առաջացել է ֆրանսերեն *portrait*-ից և նշանակում է պատկեր, հին ֆրանսերենում *pour-trait*¹⁰՝ դիմագիծ) լայն իմաստով իրական մարդու կերպարն է, որն օգտագործվում է ոչ միայն գրականության, այլև գեղանկարչության, քանդակագործության, գրաֆիկայի, լուսանկարչության մեջ: Հայտնի է, որ դիմանկարի ակունքներն ամենից առաջ կապվում են հազարամյակների պատմությունն ունեցող գեղանկարչության հետ, ուր այն հասել է բացառիկ հաջողությունների¹⁰:

Գրականության մեջ «դիմանկար» հասկացությունն օգտագործվում է հիմնականում երկու դեպքում՝ իրական, կոնկրետ մարդու և երևակայական, հնարովի կերպարների արտաքինի, բնավորության, վարքուբարքի, հոգեբանության և այլ հատկանիշների բնութագրումների դրսևորման առիթով: Եթե վավերականությունն իրական մարդու կերպարի, ուրիշ խոսքով՝ դիմանկարային կերպարի ստեղծման համար այս կամ այն չափով պարտադիր

⁸ Քալանթարյան Ժ., Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1982, էջ 177:

⁹ Տես Մնացականյան Լ., Արևմտահայ քննադատական մտքի պատմությունից, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1982, էջ 209:

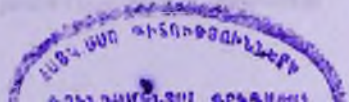
¹⁰ Մանրամասն տես Յանգեր Ա., О портрете, М., изд-во "Советский художник", 1969, 469 с.

պայման է, ապա նույնը չի կարելի ասել գրական երկի երևակայական հերոսի կերպարի մասին. «դիմանկար» բառի կիրառումն այստեղ, թերևս, ունի մի տեսակ ձևական բնույթ. այս դեպքում, ինչպես պնդում է Մ. Անդրոնիկովան, պետք է խոսել ոչ թե դիմանկարի, այլ գործող անձերի արտաքինի ու պահվածքի, բնավորությունների, գեղարվեստական ընդհանրացված տիպերի և այլնի մասին. «Դրա համար էլ «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում Նատաշա Ռոստովայի կերպարը չարժե համարել դիմանկար, բայց ահա Կուտուզովի և Նապոլեոնի կերպարները նույն վեպում կարելի է անվանել դիմանկար»¹¹: Գրականագետի կատարած այդ տարանջատումը, սակայն, չի դիմանում քննության, քանի որ նեղացվում է դիմանկարի կիրարկման ոլորտը. թեկուզև ավանդույթի ուժով, բայց «դիմանկար» բառն այսօր էլ օգտագործվում է նաև գեղարվեստական բազմաթիվ պատումներում պատկերվող երևակայական մարդկանց ու զանազան երևույթների ընդհանրացված նկարագրերի՝ առիթներով: Ի վերջո, կարող են լինել նատուրալիստական, իրապաշտական, հոգեբանական և շատ ուրիշ դիմանկարներ: Նման պարագաներում պարզապես պետք է տարրորշվեն ժանրային ընդգրկումներն ու դիմանկարի կերպավորման զանազան եղանակները: «Բոլոր արձակագիրներն էլ «կենդանագրում» են իրենց հերոսներին և արտաքինի նկարագրության ու նրանց բնավորության, տրամադրության, մտածողության ու հոգեբանության միջև կապ ստեղծելը բոլորին է հատուկ,- գրում է Ս. Սուրադյանը:- Բայց դիմանկարը՝ իբրև ժանր կամ գրական տեսակ, քչերն են գործածել»¹²:

Հիմքում ունենալով փաստագրականն ու վավերականը, ամբողջովին կենտրոնացած լինելով մարդու՝ որպես օբյեկտի էական ու կենդանի հատկանիշների պատկերման վրա և այդ ընթացքում արտահայտելով նաև հեղինակային սուբյեկտիվ մոտեցումները՝ դիմանկարի ժանրը ժամանակի

¹¹ Андроникова М., От прототипа к образу (К проблеме портрета в литературе и в кино), М., изд-во "Наука", 1974, с. 8.

¹² Սուրադյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը և գործը, Երևան, «Հայագիտակ» հրատ., 1996, էջ 202:



ընթացքում ձեռք է բերել ինքնօրինակություններ ու լայն դրսևորում ստացել մաս գրականության մեջ, որտեղ ևս ունի հին պատմություն:

Ի՞նչ համգամաքներում է ծնվել գրական դիմանկարը, պատմական ի՞նչ ճանապարհ է անցել, զարգացման ի՞նչ առանձնահատկություններ է ունեցել:

Թվում է՝ այն ամենից առաջ «ծնվել է» հունա-հռոմեական «կենսագրական» ժանրից, ուր երկար հարյուրամյակներ «ապրել է» համաձույլ (սինկրետիկ)՝ չտարբերակված վիճակում: Ամտիկ գրականության մեջ սկզբնապես հանդես է եկել մարդկային բնավորությունների պատկերների բնութագրումների տեսքով: Դեռևս Արիստոտելի աշակերտներից մեկը՝ «աստվածային խոսքով օժտված» Թեոֆրաստոսը (մ. թ. ա. 370-288), գրել է մի ուշագրավ ժողովածու՝ «Նկարագրեր»¹³ խորագրով, որը պարունակում է մարդկային 30 գլխավոր, բնութագրական բնավորությունների զանազան գծերի՝ ձևապաշտության, կեղծավորության, դատարկաբանության, պոռոտախոսության և այլնի նկարագրություններ: Հունա-հռոմեական գրականության մեջ (Կոռնելիոս Նեպոս, Փայոս Սվետոնիոս, Տակիտոս, Վիկտոր Ավրելիոս, Պլուտարքոս...) գնալով ավելի է աշխուժանում հետաքրքրությունը շատ հաճախ մի ամբողջ ժողովրդի կամ ժողովուրդների բախտը տնօրինող զորավարների, կայսրերի, պետական նշանավոր այրերի ու համբավավոր հերոսների (հայտնի դարձած ոչ միայն իրենց սխրանքներով, այլև դաժանություններով ու անզուսպ կրքերով) անհատականությունների նկատմամբ: Ամտիկ գրականության նշանավոր ուսումնասիրողներից մեկը՝ Ս. Ավերինցևը, նկատում է, որ մինչև Պլուտարքոս էլ գրվել են կենսագրություններ, որոնց բնագրերը, ցավոք, գրեթե ամբողջովին կորսված են: Հելլենիստական կենսագրական վիթխարի գրականությունը հայտնի է միայն վերնագրերով և կամ առանձին բեկորներով, ընդ որում այնքան չնչին, որ դրանց մասին կարելի է դատել միայն թեմատիկայի, բայց ոչ երբեք կառուցվածքային կամ խոսքարվեստային համակարգի յուրահատկություններով: Հունական

¹³ Այդ աշխատությունը Արսեն Բագրատունու թարգմանությամբ «Նկարագիրք» վերնագրով 1830-ին լույս է տեսել Վենետիկում:

«կենսագրական ժանրի» անցած ճանապարհը սկսած Արիստոքսենոս Տարենացուց (մ.թ.ա. 4-րդ դար) մինչև Եվմապիոսը (մ.թ. 4-րդ դար) կամ Մարինոսը (մ.թ. 5-րդ դար), թույլ է տվել ուսումնասիրողին առանձնացնել կենսագրության երկու տեսակ հիպոմնեմատիկ տեղեկատվական (հնարավորինս շատ տեղեկություններ տալ հերոսի ծագումնաբանության, մարմնակազմության ու առողջության, առաքինությունների ու արատների, համակրանքների ու հակակրանքների և այլ հանգամանքների մասին), և հռետորական (դա մեծավ մասամբ «գովաբանական խոսք» է կամ դրա հակադրությունը, այսինքն «պարսավանքը») ¹⁴:

Ալեքսանդրյան դարաշրջանից եկող կենսագրության ժանրի բարձրագույն արտահայտությունը անտիկ գրականության մեջ, սակայն, Պլուտարքոսի (մ.թ. 46-127) «Համեմատական կենսագրություններն» («Ձուգակշիռները», մոտ. 105-115 թթ.) է, որը չի պատկանում վերոհիշյալ տեսակներին. այն կենսագրության նոր որակ է՝ «բարոյահոգեբանական էտյուդ»։ «Հանրամատչելի փիլիսոփայական գրականության համար նա (Պլուտարքոսը - Ալ. Մ.) նվաճեց կենսագրությունը, և դա ժանրային նորարարություն էր» ¹⁵, - եզրակացնում է Ավերինցը։ Հետագայում այդ կենսագրականները պիտի փոխանցվեին բյուզանդական գրականությանն ու իրենց արտահայտությունը գտնեին 6-8-րդ դարերի սրբախոսության մեջ։

Պլուտարքոսը գրել է 50 կենսագրություն, որոնք, բացառությամբ 4-ի, հույն և հռոմեացի գործիչների ձուգակշիռներն են։ Հույն նշանավոր մտածողի այս երկը և՛ գաղափարագեղարվեստական, և՛ ռճական, և՛ կառուցվածքային առումներով խիստ ուշաբժան է։ Այն ներառում է պատմական ճշգրիտ տվյալներ ու ֆանտաստիկ երանգներ, փիլիսոփայության ու վիպագրության բազմաթիվ տարրեր, նաև դիմապատկերի արվեստի բացառիկ ուժի գեղեցկություններ։ Գեղարվեստական հերոսներ դարձած իրական-պատմական երևելի գործիչները՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացին թե՛ Հուլիոս Կեսարը, Ագեսիլայոսը թե՛

¹⁴ Այդ մասին մանրամասն տե՛ս *Аверинцев С., Плутарх и античная биография (К вопросу о месте классика жанра в истории жанра)*, М., изд-во "Наука", 1973, с. 119-132.

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 126։

Պոմպեոսը, Դեմոսթենեսը թե Ցիցերոնը, Մարկոս Անտոնիոսը, Բրուտոսը կամ մյուսները, օժտված են խորապես մարդկային, կենդանի հատկանիշներով, անհատականությամբ, դրամատիզմով: Այնքան անկողմնակալ են Պլուտարքոսի մոտեցումները, արդար՝ դիտումները, որ դժվար է ասել, թե նա ի վերջո այդ գործիչներից ում է նախապատվում՝ հույների՞ն, թե՝ հռոմեացիներին: Լինելով հույն ու անսահման սիրելով իր հայրենի եզերքը՝ Պլուտարքոսը միևնույն ժամանակ իրեն համարում էր Հռոմեական Կայսրության լիիրավ քաղաքացին, և նրա սրտին հավասարապես մոտ ու զնահատելի էին ինչպես Հունաստանի, այնպես էլ Հռոմի նշանավոր այրերը: Այդ երկը շատ են սիրել Ռաբլեն ու Մոլիերը, Մոմտենն ու Ռուսսոն, այն հանդիսացել է Շեքսպիրի «Կորիոլանի», «Հուլիոս Կեսարի», «Անտոնիոս և Կլոպատրայի» ստեղծման ակունքը: «Ձուգակշիռները» նաև հայերիս համար դարձել է սեղանի գիրք և այս ու այն կերպ խթանել հետագա ստեղծագործողներին¹⁶:

«Համեմատական կենսագրությունների» հեղինակը հենց սկզբից սահմանազատում է իր՝ կենսագիր-դիմանկարչի նպատակները պատմաբանի խնդիրներից: «Մենք ոչ թե պատմություն ենք գրում, - ընդգծում է Պլուտարքոսը, - այլ՝ կենսագրություններ, և միշտ չէ, որ ամենափառավոր գործերում է տեսանելի լինում առաքինությունը կամ արատը, այլ հաճախ որևէ աննշան արարք, բառ կամ կատակ ավելի լավ են ի հայտ բերում մարդու բնավորությունը, քան ճակատամարտերը, որոնցում կործանվում են տասնյակ հազարներ, վիթխարի բանակների ղեկավարելը և քաղաքներ պաշարելը: Ինչպես որ նկարիչները, քիչ ուշադրություն դարձնելով մարմնի այլ մասերի վրա, նմանության են հասնում դեմքի ու աչքերի արտահայտության ճշգրիտ պատկերման շնորհիվ, որոնցով դրսևորվում է մարդու բնավորությունը, այդպես էլ թող մեզ թույլատրվի խորանալ այն հատկանիշների ուսումնասիրման մեջ, որոնք արտացոլում են մարդու հոգին, և դրա հիման վրա կազմել յուրաքանչյուր կենսագրություն՝ ուրիշներին թողնելով գովերգելու մեծամեծ

¹⁶ Հայ առաքին վիպասանուհի Սրբուհի Տյուսաթի պատանեկան տարիների սիրված գրքերից մեկը Պլուտարքոսի աշխատությունն էր, իսկ Հ. Պարոնյանը «Ազգային ջոջերն» ստեղծելիս նրանից ստացել է ստեղծագործական ազդակներ:

գործերն ու ճակատամարտերը»¹⁷: Ինչպես տեսնում ենք, հեղինակը չի թաքցնում իր երկի կարևորագույն առանձնահատկությունը՝ բարոյահոգեբանական մոտեցումները, որոնք լայնածավալ պատումում շատ հաճախ հանդես են գալիս դիմանկար-պատկերների տեսքով: Եվ անտիկ գրականության բարձրարվեստ հուշարձանին մի առանձնահատուկ հմայք ու կենդանություն հաղորդող դիմապատկերային այդ համակարգն էլ իր խճանկարային բազմերանգությամբ աստիճանաբար մախսապատրաստում է մի նոր ժանրի ծնունդը, որը բազմաթիվ ճյուղավորումներով սկսում է հանդես գալ աշխարհի տարբեր գրականությունների մեջ՝ հասնելով մինչև նոր ժամանակները: Ավերինցևը նկատում է, որ «նշանավոր այրերի հոյակերտ «դիմանկարային պատկերասրահի» գաղափարն իսկ շնորհիվ անթիվ ընդօրինակումների՝ բոլոր այդ «գերմանական պլուտարքոսների» , «ֆրանսիական պլուտարքոսների»... , որոնք մեծ մասամբ հանդես եկան 18-րդ դարում, մեզ համար դարձել է այնքան սովորական, այնքան «ինքնընտանծ» , որ արդեն դրանց մեջ չենք տեսնում հատուկ ուշադրության արժանի պատմագրական փաստը»¹⁸:

Պլուտարքոսյան «կենսագրություններից» (և ոչ միայն դրանցից) «պոկված» պատկեր-դիմանկարներն իրենց գեղարվեստական զանազան անդրադարձներն ստացան արձակագրության մեջ՝ դրսևորվելով որպես վեպ-դիմանկար, նովել-դիմանկար և այլն, կամ հենց գեղարվեստական կերպար-դիմանկարներ տարբեր պատումներում: Դրանց նկատմամբ շատ զգայուն գտնվեց նաև գրական քննադատությունը՝ աստիճանաբար յուրացնելով ու այլևայլ նրբերանգներով հարստացնելով ժանրի ավանդները: Եվ բնավ պատահական չէ, որ եվրոպական գրական դիմանկարի նշանավոր հիմնադիր Շառլ Սենտ-Բյովի (1804-1869) քննադատական մեթոդն անվերապահորեն անվանվում է «կենսագրական»: Ինքը՝ ֆրանսիացի նշանավոր գրականագետն ու քննադատը, որ չորս տասնամյակի ընթացքում (1829-1869) գրեց ահռելի քանակությամբ գրական դիմանկարներ և հոդվածներ՝ նվիրված ֆրանսիական

¹⁷ Պլուտարքոս, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1987, էջ 44:

¹⁸ Аверинцев С., Плутарх и античная биография... , с. 160.

միջնադարյան գրականությանն ու Պլեադայի քնարերգականներին (Ռոմսար, Դյու Բելլ...), կլասիցիզմի բանաստեղծներին ու արձակագիրներին (Կոռնել, Ռասին, Սուլիեր, Լաֆոնտեն, Պասկալ...), 18-րդ դարի հեղինակներին (Վոլտեր, Դիդրո, Լեսաժ, Բոմարշե, Ռուսսո...) և իր ժամանակակիցներին (Շատոբրիան, Տիկին դը Ստալ, Դյուգո, Մյուսե, Սանդ, Ֆլորեր...), բազմիցս խոսել է իր քննադատական այդ մեթոդի առանձնահատկության մասին, հիմնավորել կենսագրության կարևոր դերը հեղինակի ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքները բացահայտելու և հոգեբանական խորքերը թափանցելու առումով: Սենտ-Բյովի համար, սակայն, էականն այն է, որ գրական դիմանկարիչը կարողանա կենսագրության միջոցով թափանցել գրողի ներաշխարհի, հոգու գաղտնարանների, ստեղծագործության ենթաշերտերի մեջ: «Քննադատության և գրականության պատմության բնագավառում չկա թերևս ավելի հետաքրքրաշարժ, ավելի հաճելի և միաժամանակ ավելի ուսանելի ընթերցանության նյութ, քան նշանավոր մարդկանց մասին գրված կենսագրությունները: Հասկանալի է, ոչ այն չոր ու ցամաք, ժլատ կենսագրությունները, ոչ այն պաճուճագեղ-սեթևեթ ուրվագրերը, որոնց մեջ հեղինակը, ձգտելով առավելագույնս փայլել, յուրաքանչյուր պարբերություն վերածում է հղկված սրամիտ էպիգրամի, այլ լայնածավալ, խնամքով կազմված, գրողի անձնավորության ու երկերի մասին երբեմն նույնիսկ մի քանի շատախոս պատմությունները, որոնց նպատակն է թափանցել նրա հոգու մեջ, ընտելանալ նրան, տարբեր կողմերով լուսաբանել, ստիպել այդ մարդուն շարժվել, խոսել այնպես, ինչպես դա պետք է լիներ իրականում»¹⁹, - նկատում է ֆրանսիացի քննադատը «Պիեռ Կոռնել» դիմանկարում: Ի դեպ, ժամանակակից գրականագետները ևս նույնն են պնդում: «Հեղինակի կենսագրության ուսումնասիրությունը գրականագիտական ամենահին և ամենափորձված մեթոդներից է,- գրում է Ջ. Ավետիսյանը:- Մոտեցման այս եղանակը հնարավորություն է տալիս գեղարվեստական երկը դիտել հեղինակի պրիզմայի միջով՝ հաշվի առնելով այն ժամանակաշրջանն ու հասարակական միջավայրը, որի ընթացքում և որի մեջ ապրում ու ստեղծագործում է հեղինակը: ... Գրական

¹⁹ Сент-Бев П., Литературны портреты. Критические очерки, М., изд-во "Худ. лит.", 1970, с. 47.

երկը գրողի կենսագրության, նրա հոգևոր փորձի արդյունքն է: Առանց այս մանրամասների ճշտման հնարավոր չէ վերջնական կարծիք հայտնել գրողի ստեղծագործության մասին, չափել վերջինիս բովանդակային տարողությունը»²⁰:

Եվս մի ուշագրավ պարագա. կենսագրության ժանրը ներքուստ միշտ էլ ձգտում է դիմանկարին, իսկ դիմանկարը՝ գեղարվեստական հանդերձավորման հատկապես, երբ դիմանկարիչը գրող է: Իսկ Սենտ-Բյովը նաև գրող էր (հեղինակն էր «Չեշտասիրություն» վեպի, «Սիրո գիրք» բանաստեղծական ժողովածուի...) և լինելով ռոմանտիկ՝ օժտված էր վառ երևակայությամբ, պատկերավոր մտածողությամբ, արտահայտիչ խոսքարվեստով: Գրականության բնագավառում նա թեև չի հասավ իր երազած բարձունքներին²¹, բայց գրական քննադատությունը վերածեց արվեստի: Յվայզը 1923-ին գրած «Սենտ-Բյով» հոդվածում հատկապես ուշադրություն է դարձնում քննադատության ասպարեզում նրա բերած նորություններին, գրական դիմանկարի ժանրի մի նոր ծլարձակման երևույթին. «...գանազան տարրերից, անդուլ պայքարի ու անընդմեջ կատարելագործման ընթացքում զարգանում է մի ժանր, որը մինչ այժմ էլ մեզ համար մնում է չգերազանցված օրինակ. դա գեղարվեստական էսսեն է, որը ձևին տվել է կայունություն, փորձին՝ պատկերավոր մարմնավորում՝ ձեռք բերված պատահականից ու հրատապից. նրա զարգացմամբ գնահատումը վերածվեց ինքնուրույն արժեքի, իսկ քննադատությունը՝ արվեստի»²²:

Դիմանկարային պատկերասրահում Սենտ-Բյովն ամենից առաջ աշխատում է բացահայտել գրողի անհատական ու անկրկնելի գծերը և ձգտում վրձնահարվածել նրա կենդանի կերպարը դարաշրջանի լույսի տակ՝ բարոյահոգեբանական յուրահատկություններով: Գրական դիմանկարչի

²⁰ Ավետիսյան Զ., Գրականության տեսություն, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 1998, էջ 77, 79:

²¹ Ս. Յվայզը նրա թողած գրական ժառանգությունը համեմատում է մի կեղծ մարգարտի հետ, որը «նույնպես կլոր է ու ողորկ, փայլփլում է, ինչպես հարկն է, ճիշտ ու ճիշտ իսկականի պես, միայն թե նրա մեջ չկա ներսից ճառագող այն առեղծվածայինը, այն կախարդական կրակը, որը բորբոքվել է ծովի անհուններից» (Տե՛ս Աթեֆ Ը., Собрание сочинений в семи томах, т. 7, М., изд-во "Правда", 1963, с. 389.):

²² Աթեֆ Ը., տ. 7, с. 386-387.

արվեստի այդ ուրույնությունը մա հրաշալի ու պատկերավոր է բացատրել Ղիդրոյին նվիրված դիմանկարում. ծանր, բայց միևնույն ժամանակ բերկրալից է գրական դիմանկարի երկունքը. աստիճանաբար մի ջերմ ու անբացատրելի մտերմություն է ծնվում դիմանկարչի ու բնորդի միջև, ստեղծագործական պահին անտեսանելիորեն շնչավորվում է դիմանկարը, իսկ վավերականն ու փաստագրականը՝ վերածվում գեղարվեստի: Թե ինչպես են ծնվել Բայրոնի, Սքոթի ու Գյոթեի դիմանկարները, պատմում է ինքը՝ քննադատը: Նրա խոստովանությունն այնքան անկեղծ է ու պատկերավոր, որ չենք կարող չդիմանալ գայթակղությանը և ընդարձակորեն մեջբերել այն. «Ինձ միշտ գրավել է նամակների, զրույցների, մտքերի, բնավորությունների զանազան առանձնահատկությունների, բարոյական նկարագրությունների ուսումնասիրությունը, մի խոսքով՝ մեծ գրողների կենսագրությունը, հատկապես, եթե ինձնից առաջ ոչ մեկը դեռ չի զբաղվել համեմատական կենսագրությունների մեծ տեսակով, և ինձ է վիճակվել առաջինն ուրվագծելու նրա նախագիծը, երկյուղած համարձակությամբ կերտելու այն: Այնժամ ահա երկու շաբաթով առանձնանում են՝ շրջապատված այդ համբավավոր հանգուցյալի՝ բանաստեղծի կամ փիլիսոփայի գրքերով. խնամքով ուսումնասիրում են նրան, կշռադատում և՛ այսպես, և՛ այնպես, առաջադրում հնարավոր բոլոր հարցերը, ջանում հարություն տալու նրա կենդանի նկարագրին. դա գրեթե մույն է, թե երկու շաբաթ անցկացնես քաղաքից դուրս՝ աշխատելով Բայրոնի, Վալտեր Սքոթի կամ Գյոթեի դիմանկարի կամ կիսանդրու վրա. միայն այդ պահին, մենակ մնալով քո բնորդի հետ, քեզ մի տեսակ թեթև են գգում, ու թեպետ նրա հետ չփունջ քեզանից ուժերի փոքր-ինչ ավելի լարում է պահանջում, բայց ձեր միջև ծնունդ առած մտերմությունը շատ ավելին է: Մեկը մյուսի հետևից՝ նորանոր շտրիխներ են ծնվում, ու դրանցից յուրաքանչյուրը տեղավորվում է այն նկարագրի մեջ, որ դու ջանում ես վերարտադրել՝ նման այն աստղերին, որոնք մեկը մյուսի հետևից՝ յուրաքանչյուրն իրեն հատկացված տեղում, մեր աչքի առջև բռնկվում են ու կայծկլտում պարզկա երկնքում: Մշուշոտ, ընդհանուր, վերացական նկարագրին, որը հաջողվում է ընկալել առաջին հայացքից, խառնվում, հետզհետե միախլուսվում են անկրկնելի, խորապես անհատական, ճշմարտորեն գտնված բնորոշ գծերը, որոնք գնալով դառնում են ավելի հստակ

և կենդանի. դուք զգում եք, թե ինչպես ծեր աչքի առջև ծնունդ է առնում իսկական նմանությունը. իսկ այն պահին, այն ակնթարթին, երբ ձեզ հաջողվում է որսալ նրա մեջ որևէ անկրկնելի բան յուրահատուկ ժպիտ, ինչ-որ քերծվածք, թախծոտ խորշոմ ճակատին՝ թաքնված արդեն ճերմակող մազափնջի տակ, վերլուծությունը տեղը զիջում է ստեղծագործությանը, դիմանկարն սկսում է շնչել ու ապրել. կերպարը գտնված է: Նմանատիպ հանելուկային հետազոտությունները իսկայական հաճույք են պատճառում, իսկ պտուղները, որ դրանցից քաղում է մաքուր ու աշխույժ զգացողությունը, միշտ էլ կգտնի իր կիրառումը»²³:

Այսպես, ահա, ֆրանսիացի գեղագետի գրչի տակ կենսագրության ժանրից մի դեպքում ծնվում է գրական-քննադատական դիմանկարը՝ շաղախված էսսեի ազատ խորհրդածությունների տարրերով. մյուս դեպքում ուրվագրվում է «հանելուկային հետազոտությունը»՝ գրական-գեղարվեստական դիմանկարը՝ հոգեբանական հարստությամբ ու կենսական հզոր տարրերով:

Ֆրանսիական գրականության մեջ դիմանկարը՝ իբրև գրական քննադատության ժանր, լայն տարածում գտավ նաև Պոլ Բուրժեի (1852-1935) և Ժյուլ Լըմեթրի (1853-1914) ուսումնասիրություններում: Նրանցից առաջինը ճանաչված գրող էր, ինչպես և Սենտ-Բյուվը՝ Ակադեմիայի անդամ, որը գրում էր նաև գրական-քննադատական հոդվածներ՝ հետևելով Իպոլիտ Տենի տեսությանն ու էմիլ Զոլայի մատուրալիզմին: Բուրժեի ստեղծած գրական դիմանկարները՝ նվիրված Բողիերին ու Ֆլոբերին, Տենին ու Ստենդալին, Գոնկուր եղբայրներին, Տուրգենևին և այլոց, աչքի են ընկնում հոգեբանական վերլուծությունների խորքով, տիպականացման տարրերի հարստությամբ: Իսկ Ժյուլ Լըմեթրը տաղանդավոր քննադատ էր ու թատերագետ, որի «Ժամանակակիցներ» ժողովածուում Զյուգոյի, Ֆլոբերի, Զոլայի ու Դոդեի մասին պատմող էսսե-դիմանկարները հակվում են արդեն դեպի իմպրեսիոնիզմ, որի ավանդներն իրենց էսսեներում հետագայում պիտի զարգացնեին Գուրմոնը, Սյուարեսը, Վալերին:

²³ Сент-Бев Ш., Литературные портреты..., с. 109-110.

Անտո-Բյովի ավանդների յուրօրինակ շարունակությունն էին Անատոլ Ֆրանսի (1844-1924) և Անդրե Մորուայի (1885-1967) «կենսագրականները»: Ֆրանսն աշխարհահռչակ գրող է, նրա գրական դիմանկարները («Լ. Բեթհոլմեն», «Միքելանջելոյի կյանքը», «Տոլստոյի կյանքը» և այլն) փայլում են հոգեբանական նրբին դիտումներով ու պատկերավոր մտածողությամբ, պատմական - կենսագրական փաստերի խոր վերլուծություններով: Ինչպես նախորդների, նրա մոտ ևս, սակայն, դժվար է որոշել, թե որտեղ է վերջանում կենսագրությունը, և որտեղ է սկսվում դիմանկարը: Դա, թերևս, գալիս է Ֆրանսի հետապնդած նպատակից՝ նշանավոր մարդկանց կենսագրությունների միջոցով բացահայտել հասարակական-քաղաքական ներքին տեղաշարժերն ու հեղաբեկումները: Շատ հաճախ կենսագրական բազմաթիվ փաստերը, գրողների երկերից մեջբերվող քաղվածքները գեղարվեստի աստիճանի բարձրացած դիմանկարը մոտեցնում են գրական քննադատությանը: Գրեթե նույնն է նաև Մորուայի պարագայում. Վոլտերի կենսագրականն, օրինակ, թվում է՝ ծավալված գրական դիմանկար է, մինչդեռ Դիքենսի կամ Պրուստի մասին գրվածները թողնում են քննադատական հետազոտության տպավորություն, իսկ Շատոբրիանին և Սյուսեին նվիրվածները, այսպես կոչված, «կենսագրական քննադատության» նմուշներ են:

Ուրեմն, գրական դիմանկարը միջժամրային երևույթ է. շատ դժվար է հստակ տարրորոշել նրա սահմանները. այն կարող է հանդես գալ և՛ գեղարվեստական գրականության մեջ, և՛ ինքնորոշվել դեպի քննադատությունը՝ ելնելով նորմատիվ պահանջներից, ու ժամրային այդ անորոշության մեջ է, թերևս, նրա ինքնատիպության հիմնական հատկանիշը:

3.

Հայ գրականության մեջ ևս կենսագրական ժանրն ունի հին պատմություն: Սկզբնապես այն հանդես է եկել սրբախոսության հիմնական տարատեսակների՝ վարք-վկայաբանությունների տեսքով, որոնց «ընդերքում են սաղմնավորվել փոքր ծավալի գեղարվեստական արձակի ժամանակակից

այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք են նորավեպը, պատմվածքը և այլն»²⁴։ Դրանց մեջ առաջին տեղերից մեկում պետք է դնել նաև գրական դիմանկարը։

Վարքագրությունները թեև սրբագործված, «գովասանական կենսագրություններ» էին, որոնց հիմքում ընկած էր հերոսների իդեալականացման, սրբացման սկզբունքը, այնուամենայնիվ դրանցից մի քանիսը պարունակում էին փաստագրական, վավերական պատկանելի նյութեր, ժամանակակիցների ու հեղինակի հիշողություններ իրական մարդկանց մասին։ Դրա դասական օրինակը Կորյունի «Վարք Մաշտոցի» գիրքն է՝ հետագա կենսագրությունների նախաշավիղը մեր գրականության մեջ։ Քրիստոնեական ավանդություններն ու լեգենդները, որոնք վարքագրության հիմնական թեմաներն էին, այստեղ իրենց տեղը մեծ չափով զիջել են պատմական եղելություններին, պետական ու եկեղեցական իրական գործիչներին, և ընդհանուր համապատկերում ուրվագծվել է հայոց գրերի գյուտի հեղինակի Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկարը։

Այսպիսով, գրական դիմանկարի ծագումնաբանությունը հայ գրականության մեջ ևս կապվում է հեռավոր անցյալի հետ։ Սաղմնավորվելով, զարգանալով ու շարունակ ձեռք բերելով նորանոր հատկանիշներ՝ ժանրը, ինչպես նկատում է Մ. Բախտինը, միշտ իր մեջ պահպանում է «պատմական հիշողությունը»՝ «հնամենիության չմարող տարրերը», «ժանրն ապրում է ներկայով, սակայն միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը»²⁵։ Իսկ գրական դիմանկարի պարագայում այդ սկիզբն ու «պատմական հիշողությունը» կենսագրության ժանրն է։ Ժանրի բախտինյան սահմանման մեթոդաբանության հիմքում ընկած ծագումնաբանական մոտեցմանն առնչվում է նաև, այսպես կոչված, կոմվենցիոնալ՝ պայմանական սկզբունքը, որը «ենթադրում է հատկանիշների այնպիսի համակարգ, որտեղ առկա է որոշակի պայմնավորվածությունների մի համակցություն գրողի և ընթերցողի հարաբերություններում, որը հնարավորություն է ընձեռում ընկալել ու ընդունել

²⁴ Տե՛ս Տեր-Դավթյան Բ., Վկայաբանություն և վարք, «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Երևան, ԴՍՄ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 38։

²⁵ Տե՛ս Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, М., изд-во "Худ. лит.", 1972, с. 178-179.

որևէ գեղարվեստական ստեղծագործություն իբրև այս կամ այն ժանրի արտահայտություն: Ուրեմն ժանրի հիշողության գեներտիկական առաջադրույթը մի կողմից և գրող-ընթերցող հարաբերության փոխադամանավորվածությունը մյուս կողմից (ստեղծագործական գիտակցության տիրույթների սահմաններում) ամրագրում են ունիվերսալ և ընդունելի մի իրողություն, որը բավարարում է ժանրի ընկալման և ընթերցման բոլոր չափանիշները»²⁶: Գրականագետ Գր. Հակոբյանի այս նկատումը՝ արված նորավեպի ժանրային հատկանիշների առիթով, լիովին կիրառելի է նաև գրական դիմանկարի պարագայում:

Ինչպես տեսնում ենք, բնութագրվող իրական մարդու պատկերման յուրաքանչյուր դրսևորում աստիճանաբար մոտեցնում է հուշագրական-կենսագրական, ակնարկային կամ գրական-քննադատական նյութի դիմանկարայնացման: Դիմանկարիչը մի դեպքում կարող է օգտագործել իր կամ այլոց հուշերը, մյուս դեպքում՝ վավերական աղբյուրներ՝ տալով տվյալ «բնորոշի» ամբողջական կամ մասնակի բնութագիրը՝ այդ ճանապարհին (նայած հետապնդած նպատակի) ստեղծելով գեղարվեստական կամ գիտական դիմանկար: Կենսագրությունից դիմանկար և դիմանկարից կենսագրություն ծիրում դիմանկարը, բնականաբար, ձեռք է բերում նորանոր, երբեմն ժանրին «խորթ» հատկանիշներ, մերձանում այլ ժանրերի՝ որպես միջուկ, սակայն, իր մեջ միշտ պահպանելով «ժանրի հիշողությունը»՝ կենսագրության ավել կամ սակավ արտահայտված տարրը: Իսկ դա բոլոր դեպքերում տքնաջան արարում է, ստեղծագործական երկունքի արգասիք: Ուր միշտ շոշափելիորեն իրենց զգացնել են տալիս հեղինակային երևակայությունը, ձիրքը, ընդհանրացումներ կատարելու կարողությունը: Վ. Բելինսկին, խոսելով գեղանկարչության մեջ ճշմարիտ դիմանկարի կերտման արվեստի՝ իբրև մարդու ներաշխարհի արտացոլքի արգասիքի մասին (իսկ դա հավասարապես կարող է վերաբերել նաև գրական դիմանկարին) գրում է. «Թվում է, թե ավելի հեշտ բան չկա, քան արտանկարել մարդու դիմանկարը: Եվ կան մարդիկ, որոնք իրենց ամբողջ կյանքում վարժվում են այդ տեսակի գեղանկարչության մեջ, բայց չեն

²⁶ Տե՛ս Հակոբյան Գր., Արևմտահայ նորավեպը (1880-1910 թվականներ. ժանրի պատմություն և տեսություն), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, էջ 7:

կարողանում իրենց ծանոթ դեմքն արտանկարել այնպես, որ ուրիշները ճանաչեն, թե դա ում դիմանկարն է: Դիմանկարը ճիշտ արտանկարելու հմտությունը արդեն յուրատեսակ տաղանդ է, բայց դրանով ամեն բան չի վերջանում: Սովորական նկարիչը մեծ մամուլայմբ պատրաստել է ձեր ծանոթի դիմանկարը: Նմանությունը ամենափոքր կասկածի չի ենթարկվում այն իմաստով, որ դուք չեք կարող անմիջապես չճանաչել, թե դա ում դիմանկարն է, բայց և այնպես կարծես թե դժգոհ եք այդ նկարից, ձեզ թվում է, թե դա և նման է իր իսկականին, և նման չէ նրան... Բայց թող նրա դիմանկարը վրձնեն Տիրանովը կամ Բրյուլլովը, և ձեզ կթվա, որ հայելին ամենակին էլ այնպես ճիշտ չի կրկնում ձեր ծանոթի կերպարը, ինչպես այդ դիմանկարը, որովհետև դա արդեն միայն դիմանկար չէ, այլև գեղարվեստական երկ, որի մեջ արտացոլված է ո՛չ միայն արտաքին նմանությունը, այլև իսկականի ամբողջ հոգին»²⁷:

4.

Հայ գրականությունը, լինելով համաշխարհային մշակույթի մի բաղադրիչը, բնականաբար, չէր կարող չներառել նաև գրական դիմանկարի ժանրային այլակերպությունները. չէ՞ որ պատմական զարգացման օրինաչափություններն ու կենսական տարերքն են ի վերջո թելադրում նոր ժանրերի ծնունդն ու «հանդերձանքը», որի միջոցով էլ դրսևորվում են ստեղծագործական զանազան հղացումներն ու գեղարվեստական կերպավորումը: Եվ այս ճանապարհին գրեթե անխուսափելիորեն ծագում է նաև ժանրային ինքնության խնդիրը:

Գրական դիմանկարը հայ գրականության երկու հատվածներում ունեցավ զարգացման տարբեր միտումներ. արևելահայոց մեջ այն գերազանցապես դրսևորվեց ինքնակենսագրական ձևերի (Պերճ Պոռչյանի «Հուշիկները», Ղազարոս Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը», Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Կյանքի բովիցը...»), էսքիզային բնույթի դիմանկար-հիշողությունների (Ավետիք Իսահակյանի «Իմ հուշերիցը», Ստեփան Չորյանի «Հուշերի գիրքը...») և գրական-քննադատության (Միքայել

²⁷ Белинский В., Собрание сочинений в девяти томах, т. 8, М., изд-во "Худ. лит.", 1982, с. 360.

Նալբանդյանի «Հիշատակարանի...» որոշ էջեր, Կարապետ Կուսիկյանի «Գրական դեմքերը», Պողոս Սակինցյանի «Դիմագծերը», Հրանտ Թամրազյանի «Գրական դիմանկարներ, հոդվածները», Վազգեն Գաբրիելյանի «Դիմանկարները...») մեջ։ Այլ էր մոտեցումն արևմտահայ գրագետների մոտ. նրանց վրա շատ մեծ էր եվրոպական, ի մասնավորի ֆրանսիական գրականության մեջ լայն տարածում գտած գրական դիմանկարի ազդեցությունը։ Արևմտահայ գրական դիմանկարը, սակայն, ֆրանսիականի մեխանիկական կրկնությունը չէր, որտեղ դիմանկարը, ճիշտ է, բազում այլ նրբերանգներով, բայց հիմնականում դիտվում էր որպես գրական քննադատության ժանր։ Գրական-քննադատական և հուշագրային-կենսագրական դիմանկարների կողքին արևմտահայոց մոտ, իբրև ինքնուրույն ժանր, աստիճանաբար ծնավորվում է գրական դիմանկարի միանգամայն նոր ու անօրինակ տեսակ՝ գրական-գեղարվեստական դիմանկարը։ Արևմտահայ հատվածում վիթխարի էին ոչ միայն գրական դիմանկարի ընդգրկման սահմանները, այլև ինքնօրինակ էր գեղարվեստական, գաղափարական ու իմաստային տարողունակությունը։

Այսպես, ահա, արևմտահայ գրականության մեջ գրական դիմանկարը զարգացավ երեք ուղղություններով՝ գրական-քննադատական, հուշագրային-կենսագրական և գրական-գեղարվեստական։ Այս բաժանումներն, իհարկե, ինչ-որ չափով պայմանական են, քանի որ գրական-քննադատական դիմանկարներին շատ հաճախ կարող են պատվաստվել հուշագրային-կենսագրականի տարրերը՝ որոշ դեպքերում ձգտելով գեղարվեստական հանդերձանքի, իսկ գրական-գեղարվեստական դիմանկարներն էլ, ելնելով ժանրային պահանջներից, այս կամ այն չափով կրում են առաջին երկուսի հատկանիշները։ Մեզ համար այդ բաժանումների մեջ ելակետայինը յուրաքանչյուր տեսակի մեջ արտահայտված բնորոշ հատկանիշների գերակայության խնդիրն է։

Ժամանակի ամենամտացի քննադատներից մեկը՝ Արտաշես Հարությունյանը (1873-1915), մտադրվելով պատրաստել «Գրական դիմաստվերներու» (այս եզրը մեզանում առաջինը օգտագործել է նա) հատոր

կամ «ալպոմ»²⁸, այդ ժամրի հատկանիշ է համարել այն, որ «ուսումնասիրված դեմքին ամենեն մտահար ու կարկառուն գիծերը իրենց բնորոշ նկարագիրով ցցվեին՝ երկրորդական կարևորությունները խորհրդապահ ստվերակությամբ մը ծածկող տարտամության մեջն»²⁹: Այս նուրբ նկատողությունն ըստ էության բացահայտում է դիմանկարի ընդհանրական առանձնահատկություններից մեկը՝ գրական այդ տեսակն իր ամենատարբեր դրսևորումներով չի հավակնում ամբողջականության: Դիմանկարիչը խնդիր չի դնում կերպարը ներկայացնել բոլորապես, այլ ընտրում է այն, ինչը իր կարծիքով էական է ու կարևոր: Հարկ է դիտել, որ արևմտահայ հեղինակները լիովին գիտակցում էին ժամրային այդ յուրակերպությունը և իրենց դիմաստվերներին հաճախ տալիս էին ուրվագծեր, վայրկենական, կիսադեմքեր անվանումները: Իսկ եթե անվանումը «չեզոք» էր, ապա առանձին դեպքերում անհրաժեշտ էին համարում բացատրություն տալ: Հիշենք, օրինակ, Միսաք Մեծարենցի «Գ. Ջոհրապ» «Գրական կենդանագրի» ծանոթագրությունը. «Կարգ մը թյուրիմացություններ ուղղելու և ուրիշներու ալ տեղի չտալու համար պետք կըզգամ հայտարարելու թե այս «Դեմքեր»-ը (նկատի ունի նաև «Եղիշե եպիսկ. Դուրյան»-ը - Ալ. Մ.) կենդանագրած եմ լուկ բանաստեղծական տեսակետով»³⁰:

Ամբողջականության չհավակնելու այդ սկզբունքը, ի դեպ, պահպանում էին գրեթե բոլոր դիմանկարիչները և հաճախ խոսում դրա մասին: Հրանտ Ասատուրն, օրինակ, իր «Դիմաստվերների» ներածական խոսքում հատուկ հիշեցնում է. «Նպատակս եղած չէ մանրամասնորեն կենսագրել այդ հեղինակները, ոչ ալ իբր քննադատ վերլուծել ու գնահատել իրենց բոլոր գործերը, այլ պարզապես ուրվագծել ներքին մարդը և գրագետը...»³¹: Իրավացի է Ս. Հայրապետյանը՝ գրելով, որ արևմտահայ իրականության մեջ գրական դիմանկարը, «ի տարբերություն եվրոպական դասական

²⁸ Տե՛ս «Մասիս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1901, 20 հունվարի, ք. 3, էջ 33, Սատթոս Մամուրյանի դիմաստվերի ծանոթագրությունը: 1904-ին հեղինակն այս դիմաստվերը փոփոխված տարբերակով հրատարակել է «Արևելյան մամուլում»:

²⁹ Հարությունյան Ա., Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1968, էջ 212:

³⁰ Մեծարենց Մ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Բնագր. պատր. և ծանոթագր. Ալ. Շարուրյանը, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 229:

³¹ Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, Փարիզ, հրատ. և տպագր. Կ. Քեշիշյան որդի, 1921, էջ ԺԴ-ԺԵ:

դիմանկարիչների կիրառած սկզբունքների, չունեն նման լայն ընդգրկում, այն չէր արտացոլում գրական երկերի մանրագծին վերլուծություններ, գրական-պատմական իրողությունների խորահմուտ ուսումնասիրություններ: Դեմքն այստեղ պատկերվում էր բավական սեղմ, բայց տպավորիչ բնութագրումներով. գրողի կամ հասարակական գործչի կյանքի ուղուն զուգընթաց ներկայացվում էր միջավայրը, գրական մթնոլորտը, տրվում դիմանկարի գրական կամ հասարակական գործունեության զննատականը, որը ենթադրում էր յուրահատուկ մոտեցում և ինքնուրույն արժեքավորում»³²: Տարօրինակ է, սակայն, որ սկզբունքային այս ճիշտ նկատումով հանդերձ բանասերը ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային գրականության գլուխգործոցներից մեկը՝ «Ազգային ջոջերը», համարում է գրական դիմանկարի ժանրի ստեղծման նախատիպ միայն և գրական դիմանկարի ժանրային իր բաժանումների մեջ (գրական-քննադատական և հուշագրային-կենսագրական) չի առանձնացնում գրական-գեղարվեստական դիմանկարը³³: Մինչդեռ անվիճելի է, որ «Ազգային ջոջերը», պարունակելով հանդերձ և՛ հուշագրային-կենսագրական, և՛ գրական քննադատության տարրեր, ամենից առաջ գեղարվեստական խոշոր երևույթ է, գրական դիմանկարի դասական ամենափայլուն օրինակներից մեկը, ուր վրձնվել են վաղուց հասարակ անուններ դարձած ընդհանրական տիպեր, ստեղծել է անկրկնելի դպրոց, և որի շառավիղը հասել է մինչև չարենցյան «Երկիր Նաիրի»...

Գրական դիմանկարի մեր կատարած դասակարգումը հստակեցնելու առումով, կարծում ենք, շահեկան կլինի ընդհանուր գծերով հանդիպադրել արևմտահայ գրագետ Եղիա Տեմիրճիպաշյանին (1851-1908) նվիրված մի քանի դիմանկարներ:

Արտաշես Հարությունյանի դիմաստվերում (1902) որքան էլ խախտված լինեն գրաքննադատության սահմանները, և շարադրանքի ուժը մերձենա գեղարվեստականին («Շատ կոհավատա՞ք, թե բան մը, լուրջ ու հավերժագեղ բան մը պիտի մնա իր բանաստեղծութենեն: Նախ, իր արծակը փոխնիփոխ

³² Հայրապետյան Ս., Գրանտ Ասատուր, կյանքը և գործը, Լոս Անջելես, հրատ. «Գրամատիկ», 1979, էջ 170:

³³ Տե՛ս Հայրապետյան Ս., Գրանտ Ասատուր..., էջ 168, 170:

հեզասահ առուի մը քնքուշ ու նագոտ հեծկլտանքը. արաբական նժույգի մը ջլապիրկ ճկունությունը կամ գահավեժ գետի մը շվարուն ու հորդ գնացն ունի, իր տաղաչափությունը կաղ մուրացկանի մը ողորմելի կոտրատումներով կհատկանշվի: Տեմիրծիպաշյան այն տաղանդն է, որ գրած է ժամանակիս ամենեն դժվարընթեռնելի ոտանավորներեն, միշտ աղտոտված գրաբարի ցեխացայտերով, ու միշտ ավելի ռամիկ և արծակունակ,- մինչդեռ իր արծակը մերթ կշռական արծակ մըն է»³⁴), այնուամենայնիվ, ի վերջո մնում է գրական քննադատության ոլորտում, քանի որ հեղինակին ամենից առաջ զբաղեցնում են Տեմիրծիպաշյանի այլազան ու տարափոխիկ հայացքների համակարգի քննությունը, նրա ստեղծագործության արժևորումը. «մեր ամենեն իսկատիպ գրողներեն մեկն է», բայց անուղղելի հոռետես է, որի «ախտավարակ ու վնասակար գրականությունը» «մեր մեջ ամբողջ գրական թարմ սերունդ մը գերեզմանական խոնավ ցանկություններով վառեց»: Ի դեպ, եղիայի հոռետեսության նույն գաղափարը վաղուց գեղարվեստական հանդերձանք էր ստացել Ջոհրապի մոտ. «Տղաքնե՛ր, որ գերեզմաններու շուրջը կը դեգերին, փոխանակ կանանց շուրջը պտղտելու. որ չարագուշակ բուերու պես կուլան, կը կոծեն, երբ պարտեին զվարթության ու ժպիտի կենդանությունը բերել մեզի...»³⁵:

Տեմիրծիպաշյանի մասին գրած Դրանտ Ասատուրի (1921) և Մինաս Զերազի (1929) դիմանկարներն ըստ էության պատկանում են հուշագրային-կենսագրական տեսակին: Դրանց մեջ արդեն գերակայողը հուշապատումն է՝ չաղախված կենսագրական տպավորիչ դրվագների ու ենթատեքստում երբեմն հայտնվող գրադատության հետ:

Ասատուրն իր հուշապատումն սկսում է Պոլսի Դասգյուղ թաղի այն տան նկարագրությամբ, ուր ծնվել ու հասակ է առել ապագա գրագետը. «Այն տունը, ուր ծնած է,- հիշում է կենսագիրը,- ընդարձակ պարտեզ մը ուներ ուր

³⁴ Դարությունյան Ա., Գիշերվան ճամփորդը, էջ 166:

³⁵ Ջոհրապ Գր., Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. Ա, Աշխատասիրությամբ Ալ. Շարուրյանի (այդ հատորում զետեղված դիմանկարների բնագրերը պատրաստել ենք մենք), Երևան, Գրակ. և արվեստի թանգարանի հրատ., 2001, էջ 457:

տոսախներ կային, վարդի թուփեր, թավուտքներ, թռչուններու բույներ ալ անոնց մեջ: Մեծ հայրը, որ քահանա էր, հաճախ հետը եկեղեցի կը տանի եղեր զինքը»³⁶: Այսպես ծայր է առնում Եղիայի կյանքի պատմությունը, և հուշագիրը ջանք չի խնայում կանգ առնելու իրեն էական թվացող մանրամասների առջև. պատմում է իրենց առաջին հանդիպման, նրա ուսումնառության, ընկերների, գրական նախասիրած հեղինակների (Շեքսպիր, Բայրոն, Շելլի, Գյոթե...), իմաստասերներից (Շոպենհաուեր, Կոնտ, Լիտլե...) կրած ազդեցությունների, հոգեկան երկվության, անձնական դրամայի մասին, որոնք աստիճանաբար հասկանալի են դարձնում Տեմիրճիպաշյանի բնութագրի հակասական ու տարօրինակ գծերը: Ասատուրն այդ ամենը պատմում է սիրով ու անաչառ՝ այդ ճանապարհին ականա բացահայտելով նաև իր՝ հուշագիր-ժամանակակցի գրական նախասիրություններն ու մեծ կենսափորձը: Նրա մոտ վերհուշը երբեմն դառնում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոց, ոճը ձեռք է բերում պատկերավորություն, և հուշագրային-կենսագրական դիմանկարի բեկորներից ամբողջանում է «հե՛ք Եղիան, տարաբախտ երգիչը Նիրվանային»:

Մինաս Զերազը դարձյալ հուշագրային - կենսագրական բնույթի իր դիմանկարում առանձին սիրով ու ջերմությամբ է գրել մանկության ու պատանեկության ընկերոջ՝ Տեմիրճիպաշյանի մասին: Ասատուրի պես նա էլ է պատմում Եղիայի հայրենական տան ընդարձակ պարտեզի մասին, «որո շատրվանը շրջապատված էր երփներանգ ծաղիկներու ծիածաններով»³⁷: Դիշում է նրա ճարտարապետական զարդանկարների գծագրիչ գեղարվեստասեր հորը, «նիհար ու դժգույն, խուճկի պես» խարտյաշ մորը... Զերազը Եղիայի հետ շատ ավելի մտերիմ էր, քան Ասատուրը, և այդտեղից էլ հուշագրության մեջ տեղ են գտնում, գուցեև սպրդում են անձնական բնույթի որոշ մանրամասներ (Եղիայի փախուստը Ժնև, Լոզան, Եղիայի առաջարկը Զերազին՝ միասին ջրասույզ լինել կապուտաշյա Լեմանում...): Այստեղ ևս հուշագրի խոսքի հուզական կառուցվածքն ու ոճը երբեմն դիմանկարը

³⁶ Ասատուր Դր., Դիմաստվերներ, էջ 199:

³⁷ Զերազ Մ., Կենսագրական մյուսոմներ, Փարիզ, հրատ. «Օշական», 1929, էջ 27:

հանդերձավորում են գեղարվեստական տարրերով, բայց և այնպես տիրակալողը բոլոր դեպքերում մնում են կենսագրականն ու հուշագրայինը:

Իսկ ահա **Ձոհրապի** («Ծանոթ դեմքեր», 1892) և դրան հաջորդած **Ալփիարի** («Օրվան դեմքեր», 1892), **Սիպիլի** («Կիսադեմքերը քողին ետևեն», 1898) և **Օմնիկ Չիֆթե-Սարաֆի** («Պոլիսի դեմքեր», 1901) դիմանկարներն արդեն ըստ էության գեղարվեստական գործեր են:

Ձոհրապի «Ծանոթ դեմքերի» ոչ միայն «Եղիա Տեմիրճիպաշյան», այլև մյուս դիմանկարներն էության մեջ համադրական են. առկա են և՛ հրապարակախոսական ու քննադատական, և՛ ակնարկային, և՛ հուշագրական ու կենսագրական տարրերը, սակայն այդ բաղկացուցիչներից և ոչ մեկը գերակայող չէ. դրանք ուղղակի միակցվում են դառնալով հեղինակի անձնական տպավորությունները վերարտադրելու սոսկական միջոց: **Ձոհրապը** քաջածանոթ էր **Տեմիրճիպաշյանի** կենսագրությանը, նրան ճանաչում էր մոտիկից, բայց դիմանկարում կենսագրականն ու հուշագրականը նվազագույնի են հասցվում: Գրողն այստեղ պարզապես կերտում է գեղարվեստական կերպար՝ ուրույն հոգեբանությամբ, բնավորության բնորոշ գծերով, արտաքինի բավականաչափ հանգամանալի նկարագրություններով... Սիւս Եղիայի արտաքինի նկարագիրը. «...մազերը՝ զորս ժամանակը փութացրել արծաթել, երկաշն, հողմածածա՛ն, ուսերուն վրա. ոտքերը բոպիկ, ցեխին մեջ անփութորեն կոխելով, սպիտակ *քյուլահ* (թաղիքե զլխարկ - Ալ. Ս.) մը զլուխը ու ձործե վերարկու մը կռնակը, կուրծքը բաց, անպատսպար՝ ծյունին, անծրևին դեմ և ձեռքը երկաթե գավազանիկ մը, *մուխը*, որուն ծայրը օծերու զլուխներ իրար կը փաթթվին. քսաներորդ դարու *ֆաթիլը* (թափառական իմաստուն - Ալ. Ս.) որ անշուշտ Եղիա Տեմիրճիպաշյանեն զատ ոչ ոք կրնա ըլլալ»³⁸: Ուշագրավ է, որ արտաքինի նկարագրությունը **Ձոհրապի** մոտ ինքնանպատակ չէ. այն չի դառնում հարդարանք կամ պատկերը գեղագարդելու միջոց, այլ օգնում է թափանցել կերպարի ներաշխարհ ու ի հայտ բերել էությունը: Արտաքինի թվացյալ այդ անփութության տակ թաքնված է «վաղնջական ազնվականի մը գեղեցկագիտական ոճն ու տարազը» կրող մի բարձր արվեստագետ, որը թեև

³⁸ **Ձոհրապ Գր.**, նշված հատորը, էջ 460:

հոռետես իմաստասեր է, բայց «ճերելի» ընթերցելի համար որոշ, անանցանելի» սահմանը, այսինքն արվեստի քարացած կանոնները քամահորդ գեղագետ է: Ջոիրայան պատկերավոր խոսքն ու համեմատությունները, «հանկարծահայտ» փոխաբերությունները աստիճանաբար կենդանացնում ու շունչ են հաղորդում դիմանկարին: «Իր հմտությունը՝ վանականի ընդարձակ աղոթատեղվոյն պես վեհ ու շքեղ խստությամբ մը կահավորած է, ուրկե մարդ երկյուղած կը մտնե ներս, դուրսը թողլով ամեն աշխարհիկ կապերը. ոչ հիմակվան գրողներն շատերուն գիտությամբ պես որոնք ցույցի համար զարդարված պչրասեր տղոց սրահիկներ են ուր խաղալիկներն ի զատ ոչինչ կա, ցուցամուլ և հարևանցի կահավորում»: Անշուշտ, ջանադիր լինելու դեպքում կարող ենք զոիրայան սեղմ ու դիպուկ բնորոշումների տակ «պեղել» ու երևան հանել գրական-քննադատական կարևոր եզրահանգումներ, ասենք, գրողի ինքնատիպության, ոճի, գեղեցիկի նրբին զգացողության, գրական անբասիր ճաշակի և այլնի մասին, սակայն ամբողջության մեջ դա գեղարվեստական դիմանկար է, ուր պատկերավոր խոսքարվեստով բարձրանում է հավասարակշռությունը կորցրած օդապարիկի պես «խուլ, անբևեռ ուղևորության մը մեջ» դեգերող հակասական ու տանջահար հոգու՝ «աշխարհաբարի այս Նարեկացիին» կերպարը:

Գրեթե մույնն ենք տեսնում նաև Սիպիլի՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված դիմանկարում: Կիսադեմքերը քողավորած գրագիտուհին իրեն հատուկ զգայնիկ, նուրբ քնարականությամբ վրձնահարվածում է «տարօրինակ գրական անձնավորության» գեղարվեստական կերպարը: Նա ևս անմիջապես որսում է ամենաբնորոշը՝ ներհակությունը, շրջապատի կողմից չհասկացվածությունը, որի պատճառն է «քիչ մը կանուխ աշխարհ եկած ըլլալը»: «Իր փիլիսոփայի դեգերումներուն, և վերացականի մոլորումներուն շնորհիվ բարձրանալով մեր սահմաններն վեր, ականատես եղած է տեսիլքներու, որոնք հիմարություններ են մեր տափակ միտքերուն համար: Իր համաշխարհիկ հմտությամբ պաշարին նախանձախնդիր և ագահ՝ շատ անխնամ եղած է իր կյանքին համար, մամնելով քիչ մը այն աստղաբաշխին, որ երկինքին համաստեղությունները համրելու զբաղած ուղքին տակի հողը չի տեսներ:

Նշանաբանն է... Նիրվանան»³⁹, - եզրակացնում է գրագիտուհին տեղ չթողնելով, ասես, գրական-քննադատական դիմանկարի որևէ պատրանքի:

Հակոբ Պարոնյանի երգիծական դիմանկարի ավանդները, թեև անհամեմատելի ուժով, շարունակեց Հարություն Ալիիարը: Երգիծաբանի համարում ունեցող այս գրագետը իրապես զավեշտագիր էր, որի ստեղծագործական տարերքը հիմնականում կենցաղային երևույթներն էին: Նա, իհարկե, պահպանում է գրական դիմանկարի ժանրային պահանջները (չի ձգտում ամբողջականության, կերպարը ներկայացնում է հպանցիկ ուրվագծումներով, իսկ երգիծելու ծիրքն առավելություն էր), բայց Տեմիրճիպաշյանի գործունեության մասին խոսում է խիստ թեթևակի, կիսաբերան պարփակվելով կենցաղային շրջանակներում: «Նիհար, բարակ, դալկադեմ. սև, խիտ և խնամյալ մորուքով. կանացի ձեռքերով, փոքր ոտներով, աղջկան քալվածով, երբեմն 20 և երբեմն 60 տարեկան է Եղիա»⁴⁰, - կատակում է Ալիիարն ու ամբողջ ընթացքում պահպանում զվարթ ոճը: Նա երգիծական լուծում է տալիս Եղիայի հոռետեսությամբ («Հոռետես է քեզ և ինձ պես լավատես չըլլալու համար: Ուրիշ պատճառ չունի») և տրամաբանական անսպասելի շրջադարձերով ու սրամտություններով («Շատ հմտություն, շատ գիտակցություն, և ամեզր երևակայություն ունի: Ինք իսկ չի հասկնալու չափ մութ ու խորունկ հայերեն մը կը գործածե») ստեղծում երգիծական կերպար:

Օճնիկ Չիֆթե-Սարաֆը նույնպես ստեղծում է գեղարվեստական կերպար. գծագրում է բնորդի արտաքինը («Եղիան՝ նիհար, մանրուկ, վատուժ ու երերուն, շարժումը շատ չսիրող, անկյուն մը քաշված, ժամերով կոտրած գերեզմանաքարի մը վրա հակած խոկալու կամ Դուրյանի լճակի՝ ընթերցումին ունկնդրելով արտասվելու տրամադիր»⁴¹), չի մոռանում նրա անձը, նույնպես խոսում է բնավորության, հակումների մասին, բայց նրա դիմանկարում կերպարը չի տարրալուծվում մանրուքների մեջ, չի կորցնում իր դիմագիծը: Իբրև դիմանկարիչ՝ Չիֆթե-Սարաֆն ունի պրպտող միտք. նա զուգահեռման հնարք է կիրառում «Եղիան ու Սրմրը» դիմանկարում

³⁹ «Մասիս» օրաթերթ. Կ. Պոլիս, 1898, ք. 70, 25/7 մայիսի:

⁴⁰ «Հայրենիք» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1892, ք. 176, 11 հուլիսի:

⁴¹ «Արևելյան մամուլ» հանդես, Իզմիր, 1901, ք. 20, 15 հոկտեմբերի, էջ 840:

անվանելով այն «Ձուգակշիռ», ինչը նորություն էր արևմտահայ գրական դիմանկարչության պատմության մեջ: «Սա՝ (Տեմիրճիպաշյանը- Ալ. Մ.), իմացականներու սերունդի վերջին ուժատու գործելագուրկ մեկ շառավիղը, ան (Մրմրյանը - Ալ. Մ.) գործող ու հողին հետ ապրած գեղջուկներու հզոր ծնունդ, համակ ջիղ ու դնդեր: Մեկը գերեզմաննոցի մը մեջ տեսա օր մը, քարի մը վրա նստած, մտմտուն, արմունկը՝ ծունկին, թուշը՝ ափին մեջ, աչքերը՝ բաց, այտերը՝ քաց: Մյուսը Ալեմտաղի տեսնելու է, գեղին մեջը, հրապարակին մեջտեղը, արծանի մը պես ոտնքաց կանգնած, հողի մարդոց, գեղջուկներուն հետ խոսվողտելու գբադած, ու անոնց հոգեբանությունովը հանկուցված: «Չորպաճիին քրոջ աղջիկը ի՞նչ եղավ:» «Ըրկատ պաշիին եղբոր տղան որի՞ն աղջիկը առավ.» «Դրացներուն կովը ե՞րբ ծնավ»⁴².- այսպիսի զուգահեռների մեջ, ահա, ավելի լիարյուն են դառնում կերպարները, ստեղծվում են կենդանի մթնոլորտ ու շարժում:

Վերն արված թռուցիկ դիտարկումները թույլ են տալիս պնդելու, որ գրական դիմանկարի ժանրն արևմտահայ գրականության մեջ, իրոք, ինքնահատուկ երևույթ էր և չուներ իր նախօրինակն արևելահայ, ինչու չէ, նաև ռուս ու եվրոպական գրականության մեջ: Ժանրի բարձրակետն անշուշտ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերն» ու Ջոհրապի «Ծանոթ դեմքերն» էին, որոնք ուղղորդեցին գրական այդ տեսակի ճակատագիրը, ունեցան հետևորդներ: «Ջոջերի» և «Դեմքերի», ինչպես և դիմանկարի պարոնյանական ու զոհրապյան դպրոցների քննությունն այլ, ավելի հանգամանալի վերլուծության նյութ է:

⁴² Նույն տեղում, էջ 841: