

ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՂՐԱՊԸ ԵՎ ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆԸ
(Նովելային ճամակարգի բնութագրման շուրջը)

Ա. Ժ. ԱՎԻՅԱՆ

Գրիգոր Զոհրապի ստեղծագործությունը նշանավորեց հայկական նովելի պատմության ամենից արդյունավետ փուլը՝ դառնալով այդ ժանրի դասական ձևի ամփոփումը և բարձրակետը հայ նոր գրականության մեջ։ Սակայն Զոհրապից հետո նովելի նոր ձևերի որոնումները չընդհատվեցին։ XX դարի սկզբին նովելը ձեռք էր բերել բացառիկ շարժունություն, ընդարձակվել էին նրա սահմանները և խնդիրները, որոնք էլ հիմք դարձան լուրջ տեղաշարժերի համար։ Ժանրի զարգացման նոր միտումները առավել տեսանելի ձևով դրսևորվեցին արևելահայ գրականության մեջ, և այս իմաստով խորապես բնութագրական էր Ստեփան Զորյանի գրական մուտքը։ Նովելի այն տեսակը, որ աստիճանաբար ձևավորվեց Զորյանի ստեղծագործության մեջ, արդեն հատկանշվում էր որակական այլ բնութագրով։ Այդ առումով Զոհրապի և Զորյանի ստեղծագործական փորձի համադրական քննությունը որոշակի կարևորություն է ձեռք բերում։ Այն ոչ միայն հնարավորություն է տալիս անդրադառնալու նշված հեղինակների ստեղծագործության որոշ ընդհանուր կողմերի, այլև մատնանշում է հայկական նովելի տարբեր ճամակարգերի գոյությունը։

Միաժամանակ պետք է նկատի ունենալ, որ նշված խնդիրը որոշակիորեն առնչվում է արևելահայ և արևմտահայ գրական պրոցեսի, ինչպես նաև հայկական ռեալիզմի տարբեր փուլերի որոշ էական առանձնահատկությունների հետ։ Ըթն Զոհրապի ստեղծագործությամբ հայ դասական գրականությունը թեւակոխեց վերջնական, շատ կողմերով ամփոփիչ փուլը, ապա Զորյանի ստեղծագործական որոնումներն արդեն վերաբերում են սովետահայ գրականության ձևավորման նախնական շրջանին։ Բացի այդ, նշված հեղինակների ռեալիստական նախասիրությունները լավագույն դրսևորում գտան նովելի ժանրում, և նրանց էլ վիճակված էր դառնալու այդ ժանրի խոշորագույն վարպետները։ Հայ գրականության մեջ, Այն զուգադիպությունները և տարբերակիչ առանձնահատկությունները, որոնք բնութագրում են Զոհրապի և Զորյանի նովելային ճամակարգերը, որոշակի արժեք ունեն ժանրի հայկական տարատեսակի ընդհանուր պատկերի ամբողջացման տեսանկյունից։

1

Ժամանակի իմաստով Զորյանն ուղղակի հաջորդեց Զոհրապին։ Վերջինիս ողբերգական մահից ընդամենը երեք տարի անց լույս տեսավ Զորյանի առաջին գիրքը, իսկ շատ պատմվածքներ տպագրվել էին մամուլում դեռևս Զոհրապի կենդանության օրոք։ Բնական է, որ Զորյանը լավ ծանոթ էր Զոհրապի արվեստին, նույնիսկ կարելի է խոսել նաև որոշ հետաքրքրության մասին, քանի որ երիտասարդ Զորյանն իր գրական մուտքն սկսում էր մի ժանրով, որն աննախընթաց բարձրության և կատարելության էր հասել հենց Զոհրապի ստեղծագործության մեջ։ Բայց ուշադրություն դարձնենք հետևյալ հանգամանքի վրա։ Իր հուշերում Ս. Աղաբաբյանը բերում է Զորյանի դիտողություններից մեկը, որը վերաբերում է Զոհրապին. «Գիտե՞ք, Զոհրապը ինձ չի գրավում, թեև նուրբ ոճի տեր է։ Ծրուխանն ավելի հարազատ է, ավելի տաք, ավելի մարդ-

կային, իր ջրկիրները, բեռնակիրները, լվացարարուհիները»¹։ Այս գնահատականը, սակայն, հասկանալի կդառնա, եթե հաշվի առնենք, որ խոսքը գնում է հայկական նովելի երկու տարբեր ուղիների և համակարգերի մասին։

Որքան էլ տարբեր, այդ ուղիները նաև խորապես ընդհանուր էին, որը պայմանավորված էր ռեալիստական ուղղության զարգացման նոր պահանջներով, ինչպես նաև համեմատվող հեղինակների ստեղծագործական անհատականության մի շարք առանձնահատկություններով։ Ընդհանրություններ են նկատվում նաև Զոհրապի և Զորյանի գեղագիտական հայացքներում, հատկապես ռեալիզմի նոր միտումների ըմբռնման ու մեկնաբանման հարցում։ Նման որոշ գույադիպությունների էլ անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ, հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ գրական հայացքների ընդհանրությունը լմնաց սոսկ, այսպես կոչված, «տեսական» մակարդակում, այլ դարձավ այն հիմքը, որի վրա ձևավորվեցին նովելի ժանրի տիպաբանորեն նման տարբերակներ։

1893 թ. դրված «Տարի մը» հոդվածում, հաշվետվություն տալով իր խմբագրությունում լույս տեսնող «Մասիս» շաբաթաթերթի վերաբերյալ, Զոհրապը միաժամանակ նշում էր իր խմբագրական սկզբունքները. «Հանրային խնդիրներու մեջ երբեք սնոտի վեճերով չզբաղեցանք. սկիզբեն մինչև վերջը մեր մատնանիշ ըրած նյութերը միշտ ուշի ուշով քննելի վերջը կարծիք հայտնեցինք, երբեմն խստությամբ, երբեք կիրքի տապալուրով»²։ «Մեր համոզումն այն է,—շարունակում է Զոհրապը,—որ ամեն գաղափար պետք է արտահայտվի ու մտիկ ըլլի իր ապացույցներուն ու բացատրություններուն հետ, առանց ֆեհի, առանց նախապաշարումների» (II, 342, ընդգծումները մերն են—Ա. Ա.)։

Ճշմարտությանը հասնելու միակ ուղին անալոգ վերլուծությունն է, որը նաև, ըստ Զոհրապի, պարտադիր պայման է ցանկացած արվեստագետի համար։ «Քար դնել իր սրտին վրա,—գրում է Զոհրապը,—այս է գրագետին առաջին պարտքը, անզգա գործիք որ պիտի ջանա ոչ թե իր զգացումը բացատրելու, այլ Ձգացումը, այնպես որ ամենքը ինքզինքնին ճանչնան հոն, իրենց սրտին բարախումները կարդան ու արտասվեն»³։

Տարիներ անց նույն գեղագիտական սկզբունքն առաջադրեց նաև Ստեփան Զորյանը։ «Բայց ինչ էլ մտածում էի,—գրում է Զորյանը «Ինքնակենսագրություն» մեջ,—գալիս էի այն եզրակացության, որ գրողի գլխավոր խնդիրը պետք է լինի—կյանքը նկարագրել ճշմարտացի և համոզիչ, հարցերը դնել ճիշտ... Դրանից արդեն ինքնին հասկանալի կդառնա ամեն բան... Կարիք չկա ընդգծելու ինչ—որ թեզ ու տենդենց։ Թող ընթերցողն ինքը ջոկի լավն ու վատը... Կարիք չկա, որ գրողն ինքը բացատրի իր երկը, ինչպես անում էին այդ հին առակներում, տակին գրելով նրա «բարոյականը» ...Թող բացատրեն ուրիշները, եթե դրա կարիքը լինի»⁴։

Նկատենք, որ նշված ընդհանրությունը պատկանում է այն «նմանություններին» թվին, որոնք պարունակում են նաև տարբերությունների զգալի պաշար (որին էլ կանգրադառնանք հետագա շարադրանքի ընթացքում), բայց պետք է ասել, որ երկու դեպքում էլ մենք գործ ունենք գեղագիտական այնպիսի ծրագրերի հետ, որոնք մատնանշում են ռեալիզմի բուն էությունը՝ իրականության ճշմարտացի ու բազմակողմանի արտացոլումը։ Այդ ծրագրերն ուղղված էին հեղինակային կողմնակալ վերաբերմունքի դրսևորումների դեմ և հաստատում էին «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը։ Պատահական չէ, որ Զոհրապն ու Զոր-

1 Ս. Աղաբաբյան. Հոգվածներ, դիմանկարներ, հուշեր. Երևան, 1982, էջ 203։

2 Գ. Զոհրապ. Երկերի ժողովածու երկու հատորով. հ. 2, Երևան, 1962, էջ 342 (այսուհետև տեքստում հատորը կնշվի հստակապես, էջը՝ արաբական թվանշանով)։

3 Գր. Զոհրապ. Գրականության մասին. Երևան, 1973, էջ 110։

4 Ստ. Զորյան. Երկերի ժողովածու 12 հատորով. հ. 1, Երևան, 1977, էջ 18 (այսուհետև հատորը և էջը կնշվեն տեքստում արաբական թվանշաններով)։

յանը հավասարապես հետաքրքրվել են ուսմանտիզմի պոետիկայի հարցերով, նրա մեջ առանձնացնելով ու մերժելով ուսմանտիկական կանխակալ միտումը:

Զորյանի հակաուսմանտիկական դիրքորոշումը թեև ուշացած, բայց ինչ-որ չափով նաև անհրաժեշտ էր գրական նոր խնդիրների լուծման տեսանկյունից: Գրողն առաջադրում էր «անխառն ունակիզմի» պահանջը, հակադրվում ուսմանտիզմին, որի տարրերը դեռևս գործունե էին դարասկզբին: Նա ուսանելի քիչ բան էր տեսնում ուսմանտիկ հեղինակների ստեղծագործության մեջ, այդտեղ նշատելով ճշմարտացի արտացոլման և հոգեբանության հիմնավոր ու պատճառաբանված ներկայացման պակաս:

Այս հարցի վերաբերյալ Զոհրապի հայացքների պարզաբանման իմաստով արժեքավոր է նրա «Սիպիլ (Զապել Ասատուր)» հոդվածը (1892): «Գրող մը որ հոգիին հետ կը զբաղի, երբեք մարմինին. ու կը վախճամ ըսելու, որ սիրտը վեր կը դասե միտքին, և ըստվերի մը տարտամ մթնոթյունը՝ որոշ գծի մը հըստակ ու անխարդախ սևութենեն» (II, 415),—այսպես է բնութագրում Սիպիլին Զոհրապը:

Մայրաքեռների սիպիլյան ընկալումները, Զոհրապի կարծիքով, շատ են հեռու իրական կյանքից. «...իր երևակայած երիտասարդի հոգին ալ հրեշտակի և ճիվաղի հոգիներու մեջ կը տարուբերի... Պատճառն այն է որ քերթող մ'է վիպասանը ու իր մտքին թռիչքովը ու աշխույժովը կոգնվորե վնասին անձինքը այնքան՝ որ կը դադրին մեզի նմանելե, անձանալ էականեր կըլլան որոնց ուրախության ու կսկիծին անտարբեր կը մնանք» (II, 415—416):

Սիպիլը հավատ ունի ամեն բանի վրա, նրա «շեշտը անկեղծության շեշտն է նույնիսկ հոն՝ ուր գերազանցը գտնելու ջանքով կը վրիպի»: Եվ հենց այն պատճառով, որ հակված է դեպի «գերազանցը», «կատարելության հրաշակները», Սիպիլը դառնում է անհամողիչ: «Երբ կը հաճի կյանքը բացատրել այդ էականերու կյանքով,—շարունակում է Զոհրապը,—կը զմայլեցնե, բայց չի համոզեր զմեզ, իր ըմբռնումը, շքեղ, խստապահանջ, բայց եթե կարելի է ըսել, անձուկ կը թվի» (II, 416):

Այս ըմբռնմանը Զոհրապը հակադրում է ունակիզմի գեղագիտական սկզբունքները՝ «ենդ ու ցեխոտ փողոցներուն, խարխուլ տուններուն, ծուռ ու մուռ սանդուխներուն վրա ապրողներուն գոյությունը շուրանալ ու շարժամարհել...»:

Պայմանավորված գրական-գեղագիտական նշված ըմբռնումներով, Զոհրապի և Զորյանի նովելները ձեռք են բերում մի շարք ընդհանուր հատկանիշներ, որոնք վերաբերում են ժանրի թեմատիկ առանձնահատկություններին, կերպարի ստեղծման սկզբունքներին և այլն: Ստեղծվեց ունակիզմի նովելի մի տարատեսակ, որ հատկանշվում է պատումի օբյեկտիվ բնույթով: Սոցիալական երևույթների գեղարվեստական պատկերները տրվում են առանց «նախապաշարումների» և հատուկ «բարոյականի», օբյեկտիվ գնահատականի հայտարարվում է գլխավոր ստեղծագործական սկզբունք: Բացակայում է նաև կերպարների միակողմանի բաժանումը «ճիվաղների և հրեշտակների», ունակիզմի նովելը վերստին ընդարձակում է իր սահմանները՝ դիմելով դեպի «ենդ փողոցների բնակիչների» առօրյան: Այս ընդհանրություններն, անշուշտ, հիմք չեն տալիս խոսելու ժառանգորդական կապի մասին, սակայն փաստ է նաև, որ շտապելով «ժառանգորդ» և մի շարք հարցերում էլ հեռանալով «նախորդից», Զորյանն, այնուամենայնիվ, շարունակում էր նրա գործը:

Զորյանի ստեղծագործության մեջ յուրօրինակ շարունակություն գտալ առաջին հերթին Զոհրապի նովելների գեղարվեստական աշխարհը: «Ճիտին պարտքը» նովելի հերոսի՝ Հուսեփի աղայի կյանքի ղոհրապի պատկերն արդեն մատնանշում է այն ծալքերը, որոնք հետագայում տարրեր կողմերով պետք է բացվեին, շարունակվեին Զորյանի «տխուր մարդկանց» ճակատագրում:

«Սև կաշի մեծակալ պայուսակը» Հուսեփի աղայի անբաժան «ընկերն» էր և տիրոջ պես հարափոփոխ ճակատագիր ուներ: Սակայն դա անհավասար թրեկներություն էր: Նովելի հենց սկզբում Զոհրապը հարց է տալիս. «Ո՞վ էր տերը

այս երկուքին մեջ. երեսուն տարի վերջը, երբ ձախորդությունը իր երկաթի շրջապատույտ օղակներով զինքը կը պաշարեր, այս մարգը կը հասկնար որ այդ անզգա տոպրակը իր տերը եղած էր միշտ» (I, 81):

Սյուժեի զարգացմանը զուգընթաց Զոհրապը սրում է հակադրությունը՝ պայուսական այլևս ընկեր չէ, այլ «հավիտենական թշնամի ու հավիտենական անկուշտ», որ չէր հագնում, ու հիմա Հուսեփ աղան թևի տակ խեղդելու պես սեզմում էր իր թշնամուն:

Սոցիալական նման իրավիճակի պատկեր է նաև Զորյանի «Բարեկամներ» նովելը: Սեր ամուրի Պողոսը գծովում է իր կատվի հետ, որ տիրոջից թաքուն կերել է նրա ընթրիքը: Սա աննշան մի միջադեպ է, որին մասնակցում են միայն երկու «բարեկամները»: Սակայն Զորյանը հրապարակ է հանում նաև երրորդ մասնակցին՝ դա կարիքն է, «բարեկամների» լիիրավ տերը:

Կարիքի ծանր բեռի տակ էր ճնշվում Զոհրապի Հուսեփ աղան: Պայուսակից աղատվելու հնար չկար, ամեն անգամ նա ինքն էր հիշեցնում իր գոյությունը: Կարիքը չէր հեռանում Հուսեփ աղայից, անպատասխան հարցի պես հետապնդում էր նրան, «ի՞ր դեմը կ'ելլեր, խոշոր, հսկա տառերով կը գրվեր օդին մեջ, ու իր առջևն կը քալեր իր նայվածքին փակելով ամեն տեղ»:

Տարիներ շարունակ հալածական էր Հուսեփ աղան, «նյութական դրամագլխին պես» պակասեց կորովը, սպառվեց սրտի քաշությունը: Վաճառականներին հետ մի գծի վրա չէր քայլում, չէր համարձակվում խառնվել նրանց խոսքին, եթե կարծիք էլ էր հայտնում, ապա «միշտ խոսողին նպաստավոր կարծիք մը»: Ուրիշներին զվարճացնում էր, բայց աներես չէր, «առաջարկված ամեն ղեղձի գլուխ կը ծոեր»:

Խեղճության ու անզորության այս հոգեվիճակը ծավալվեց, ընդհանրացվեց Զորյանի ստեղծագործության մեջ, դրվելով «Տխուր մարդիկ» նշանավոր շարքի հիմքում: Հուսեփ աղան թեև անզոր, բայց դեռ պայքարում էր, Զորյանի «տխուր մարդիկ» արդեն համակերպվել են երկար ու ծանր ճնշման տակ, Այդ համակերպության մեջ գրողը բացահայտեց մեծ մարդկային ոգեբերություն, մատնանշեց նրա իրական արմատները, տվեց այդ աշխարհի ընդհանրացնող բնութագիրը:

Զոհրապի և Զորյանի ստեղծագործական աշխատանքը նման է գեղարվեստական հետազոտության: Երկու գրողն էլ քննում էին հանրային ցավոտ կողմերը, աչքաթող լանելով անգամ աննշան երևույթները: Պատկերելով «տխուր մարդկանց» մանր հոգսերի մեջ, Զորյանը դատավճիռ էր կարդում նրանց աղճատված կենցաղին, դատապարտում մարդկային խեղճություն ու մանրություն ծնող հիմքերը: Զորյանից առաջ նույն գեղարվեստական խնդրի իրագործման նպատակ էր հետապնդում Զոհրապը: «Մեծ պատահարները զիս անտարբեր կը թողուն,— զրում էր նա «Անհավատարիմը» նովելում,— բայց մանր դեպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդածություններու նյութ են ինձի համար: Անոնք կուգան հաստատել այն բարոյականը որ իմս է, ճիշտ ներհակը և գլխավարը հանրության մեջ ընդունվածին. իմ բարոյականս որ կը կայանա Իրականը՝ Սուտին, ճշմարիտը Կեղծին վերադասելուն մեջ ամեն տեղ և ամեն ժամանակ» (I, 389—390):

Աննշանի մեջ հայտնաբերել էականը, սովորականի առօրյա ընթացքում ու միապաղաղ կենցաղում տեսնել ազդեցիկ պատկերներ՝ ահա Զոհրապի և Զորյանի գեղագիտական հավատամքը: Նաև դրանով պետք է բացատրել այն, որ նրանք առանձնապես հակված էին դեպի հասարակ մարդու պատկերումը: Հասարակ մարդկանց մեծ ողբերգությունը, նրանց հոգեկան կորովն ու թուլությունը, բարոյական հատկանիշները դառնում են լուրջ քննության առարկա:

Զոհրապի «պարզ» մարդիկ հակադրվում են «մտքերնին պարապ, քսակնին հայրական առատածնունդով լեցուն, պաճուճանքի ու նորածնությանց սիրահար», մայրենի լեզվով խոսելու անկարող, օտարն ու օտար լեզուն գերադասող պճնամուղներին, որոնք ընդունակ են միայն կապկելու Ծվրոպայի բարքերը, մնալով «անօգուտ էական իրենց ազգին ու համայն մարդկության հա-

մար»։ Մի կողմ թողնելով գրական ամեն մի պայմանականություն, Զոհրապը բացահայտ նախապատվությունը տալիս է հասարակ մարդուն, գերադասում «գեղացիի աննենգ աչքերը», «բանվորության մաքուր ու թարմ հոտը, պարզությունը»։ Զոհրապի այդ կարգի հերոսները «համեստ, գրեթե ամչկոտ», «պարզուկ բայց ազնիվ սրտի տեր», աշխատասեր ու խնայող մարդիկ են։ Բուրժուական այլասերված բարբերին գրողը հակադրում է «պարզամիտ՝ բայց խելացի գեղջուկի բարոյականը»։

Այս հարցում Զորյանի դիրքորոշումը չունի, անշուշտ, զոհրապյան սրությունը, բայց իր հիմնական շատ գծերով համընկնում է նրա հետ։ Զորյանը բացահայտեց «պարզ» մարդու և՛ ողբերգությունը, և՛ հոգեկան բարձր առաքինությունները, հենց առաջին՝ «Տխուր մարդիկ» գրքում իր ստեղծագործական ուժերը կենտրոնացնելով այդ խնդրի վրա։ Հետագայում ևս գրողը հավատարիմ մնաց իր սկզբունքին, ստեղծելով «Պարզ հոգիներ» շարքը։

Զոհրապը գտնում էր, որ «գրողները պարտին տակավ մոտենալ ժողովրդին և անոր համեստ ըմբռնումին, եթե չեն ուզեր, որ իրենք ըլլան միայն իրենց գործերուն ընթերցողները»։ Նա գնահատում էր անգամ պարզունակ ձևը, եթե այն «սեթևեթի թշնամին է»։ Խորհուրդ տալով և հանձնարարելով «մեկդի ձգել գրականության մեջ վսեմ երևալու փառասիրությունը», Զոհրապն առաջադրում է նաև իր գեղագիտական հավատամքը՝ «պարզ, միշտ ավելի պարզ, հոն է հաշողությունը»⁵։ Ընդգծելով կյանքի ու գրականության կապի ամրապնդման խնդիրը, նա ուղղակի պնդում էր, որ գրական երկի «սիրելագույն առարկաները» պետք է որոնել «ժողովրդային բարբերու և զգացմանց մեջ», «գրականությունը ժողովրդյան կյանքին պիտի քաղվի՝ ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար» (II, 295)։ Սովետահայ գրականության մեջ պարզության այս պահանջի դրոշակակիրը դարձավ Ստեփան Զորյանը՝ պաշտպանելով ու շարունակելով «ժողովրդական» գրականության ավանդույթները։

Զոհրապի և Զորյանի նովելային համակարգերի տիպաբանական ընդհանրությունների շարքում առանձնանում է ևս մեկ կողմ, կապված նրանց մեթոդի՝ ռեալիզմի որոշ էական առանձնահատկությունների հետ։ Քննադատության սլաքը, որ ուղղված էր հասարակական լճացման ու այլակերպությունների դեմ, վերաբերում էր նաև հասարակ մարդկանց կենցաղին, ուր Զորյանն, օրինակ, հայտնաբերում էր խեղճության ու համակերպության վտանգավոր հետևանքները։ Սակայն դա մերկ ու միակողմանի քննադատություն չէր։ Զորյանը քննադատում էր «տխուր մարդկանց», միաժամանակ շանտեսելով այն օբյեկտիվ պատճառները, որոնք հասցրել են նրանց այդ վիճակին։ Այստեղից էլ այն կարեկցող շեշտը, վերաբերմունքը, որ ուղեկցում է «տխուր» հերոսներին։ Զորյանը տեսնում էր չարիքի բուն արմատները, իրավացիորեն կապում դրանք հասարակական կյանքի ու հանգամանքների հետ, որոնց ճնշող օղակում հաճախ է հայտնվում նրա հերոսը։ «Տխուր մարդիկ» թույլ են ու անզոր, դրանով իսկ նաև զավեշտական։ Անգամ նրանք, ովքեր փորձում են «դեմք» ունենալ, կրկին հայտնվում են անզորության ցանցում։ Այդպիսի ճակատագիր ունեցավ «Ջերմաչափը» նովելի հերոսը՝ պարոն Կարապետը, որը ձգտելով հաստատուն կարգ ու կանոն, ինքն ընկավ զավեշտական իրավիճակի մեջ և ի վերջո արձակվեց պաշտոնից։ «Նրա գնալուց հետո, դպրոցի «կարգ ու կանոն» խախտվեց նրանով, որ փոքրիկ աշակերտներն ազատ շրջում էին բակում, ծիծաղում էին առանց վախի, իսկ մենք՝ գիշերօթիկներս, երբեմն երգ էինք ասում մեր տխուր ննջարանում։

«Խեղճ «Ջերմաչափ».... Արդյոք որտե՞ղ ես հիմա։ Ըս այժմ պատրաստ եմ ամեն ինչ ներել քեզ...» (I, 105)։

Կարեկցանքի նույն շեշտն առկա է նաև Զոհրապի նովելներում, որոնց հերոսների մասին Ա. Արփիարյանը դիպուկ նկատել է. «Բայց այդ խեղճ արարածներուն ատելու փորձությունը չես ունենար։ Հեղինակը իր բոլոր զգայնու-

⁵ Գ. Զոհրապ. Գրականության մասին, ԼՂ 142։

թյան ու ցասման մեջ միշտ սկեպտիկ մը կը մնա: Ավելի կարեկցող մըն է, քան թէ ատող մը՝:

Զոհրապը և Զորյանը հաստատեցին ռեալիզմի այնպիսի որակ, որը ձգտում է դեպի համակոչման իդեոլոգիան, իրականության լիարժեք ու բազմակողմանի արտացոլում՝ օրինաչափ ու պատահական, մանր ու մեծ դեպքերով: Սա նաև հետևողական ռեալիզմ էր, ողջ էությունը անհարիր ու հակադիր գրական կեղծիքին: Սակայն այս միտումը շահամանտիակվեց միայն «քամելեռնի այլակերպությունների» քննադատությամբ: «Լավագույն կյանքի» բուռն ձգտումը, որով համակված են Զոհրապի ու Զորյանի ստեղծագործությունները, հիմք դարձավ նովելի բովանդակության իսկական բանաստեղծականացման համար: Մարդոց և իրերուն վերին նայվածքով, որպեսզի ամեն ինչ ընդգրկես նրա մեջ, ոչ թե անձուկ ու հաշտվողտ ակնարկով մը որով պզտիկությունները ու տգեղությունները միայն կտեսնես միշտ. իսկ մեծություններն ու գեղեցկությունները՝ երբեք՝:

Նուսափել կեղծ ու արհեստական ըմբռնումներից, պատկերել կյանքը ողջ բազմազանությամբ, որքան էլ դա երբեմն ծանր հետևությունների հասցնի, բայց և շանտեսել կյանքի պոեզիան ու գեղեցկությունը՝ ահա այն գեղագիտական կողմնորոշումը, որ խորությամբ արտահայտվելով Զոհրապի նովելներում, այնուհետև մի վառ փայլատակում ևս ունեցավ Զորյանի ստեղծագործության մեջ: Զոհրապին, ինչպես նաև Զորյանին, խորթ է կյանքի նեղ ըմբռնումը, և որքան էլ նրանց ստեղծագործության մեջ ցույց տանք այս կամ այն թեմայի գերակշռությունը, մշտապես առկա է մեկ այլ միտում ևս՝ կյանքի ջերմ ու բանաստեղծական ընկալումը, որն ուղեկցում է նրանց հերոսներին անգամ «նեղ փողոցներում»: Իրավացի էր, անշուշտ, Ա. Տերտերյանը, երբ Զոհրապի մասին գրում էր. «Նա շնչավորում է ամեն ինչ, և նրա համար չկա անկենդան ոչինչ: Զոհրապը հայ պրոզայի բանաստեղծն է»⁶:

2

Զոհրապի և Զորյանի նովելային համակարգերի ընդհանրությունները, անշուշտ, չեն սպառվում նշված կողմերով: Դրանցից շատերը պայմանավորված են ժանրի առանձնահատկություններով, մի շարք դեպքերում էլ հիմք են տալիս խոսելու համեմատվող հեղինակների գեղարվեստական մտածողության որոշ ընդհանրության մասին: Սակայն առկա են նաև էական տարբերություններ, որոնք, ըստ էության, մատնանշում են ժանրի ինքնատիպ, տիպաբանորեն անկախ ու առանձին ձևեր: Դա հատկապես վերաբերում է նովելի կառուցվածքին, ուր Զորյանի և Զոհրապի ուղիները բաժանվեցին:

Նախ՝ նկատվում է մի էական տարբերություն. Զորյանը ձգտում է կարճ, համառոտ բնութագրումների, չի փորձում ծավալվել, առավել ևս ներկայացնել հերոսի հոգեվիճակի հանգամանալից պատկերը: Գրողն, անշուշտ, չէր խուսափում հոգեբանական քննությունից, սակայն, կրկնում ենք, դա Զորյանի նպատակը չէր, այլ միջոց՝ առավել խոր բնութագրումների համար: Ի տարբերություն Զորյանի, Զոհրապն ամբողջովին հակված է դեպի այդ եղանակը, նրան չի բավարարում համառոտ ու թուղցիկ պատկերը, նա ձգտում է վերլուծել, մեկնաբանել, տալ երևույթի հոգեբանական մանրազնին նկարագիրը: Նա որոնում է փաստեր, կապակցում իրար, վերակազմում դրանց օգնությամբ հերոսի կյանքն իր ողջ բարդությամբ: «Այս կյանքին բոլոր հորինվածքները կը քայքայեմ մեկիկ մեկիկ, — նկատում է Զոհրապը «Հակոբիկ» նովելում, — չիղերը կը

⁶ Բանբեր պրականության և արվեստի. Բ գիրք. Ս. Պետերբուրգ, 1904, էջ 171:

⁷ Գր. Զոհրապ. Գականության մասին, էջ 177:

⁸ Ա. Տերտերյան. Երկեր. Երևան, 1980, էջ 249:

զննեմ, երակները կը բանամ ու, ինչ որ անհնար կը թվի ձեզի, իր հոգին կը գտնեմ ու կը վերլուծեմ: Տեսակ մը հետադարձիկ վիրահատություն անգույնն որ զիս կը հետաքրքրե, կյանքի ու մահվան հարց՝ իրարու խառնված որ քուն չի քնացներ ինձի մինչև որ լուծումը չգտնեմ ու ճիշտ եզրակացություն մը չհասնիմ՝ տխուր, ամեն ճշտությունը պես» (I, 178):

Զոհրապը օժտված է հոգեբան արվեստագետի բացառիկ կարողություններով: Նրան հետաքրքրում են սիրո ու դավաճանության, հավատարմության ու կարեկցանքի բոլոր նրբերանգները, որ կարևոր են, իր կարծիքով, ու անհրաժեշտ՝ լիարժեք գեղարվեստականության համար: Նա տարրալուծում է զգացմունքը, հայտնաբերում ճեղքվածքներ, պարզում ճշմարտությունը: Ուշադիր վերլուծության դեպքում հավատարմությունը հանկարծ թվաբանական հաշվի տեսք է ստանում («Մառա»), անկման հասած կինը երևում է իր ողջ բարոյական մաքրությամբ («Մազդադին»), տարուբերվում է կրքերի անիմանալի աշխարհում («Մյուսը»), և վերջապես հոգեկանը վերածվում է զսպված, ճնշված զգացմունքների մի հորձանքի, որի կերպարանափոխություններին հավերժ անհաղորդ է մնալու արտաքին աշխարհը («Անհավատարիմը»): Զոհրապը բացառիկ տեղ է գրավում հոգեբանական արձակի պատմության մեջ և, թերևս, այդ ուղղության ամենից նշանավոր դեմքն է մեզանում:

Զոհրապը ձգտում է ամբողջացնել իր նովելը, տալ նրան ավելի հավաք կառուցվածք, առավել որոշակի գաղափարական ուղղվածություն: Դա պարբերվեմ նովելի տարատեսակն է, ինչպես իրավացիորեն նկատել է դեռևս Ա. Տերտերյանը⁹: Ասվածը, սակայն, չպետք է հասկանալ նեղ իմաստով: Զոհրապը սահմանափակումներ չէր ճանաչում իր գեղարվեստական որոնումներում, և նրա նովելներում ընթերցողը չի հանդիպի ո՛չ խնդրի միակողմանի լուծման, ո՛չ էլ միանշանակ պատասխանի: Ամբողջ հարցն այն է, որ ասոցիատիվ բոլոր ընկալումները խմբավորվում են մեկ խնդրի շուրջ, երևույթը ներկայացնելով բազմակողմանիորեն, բայց միասնական դիրքից ու ելակետից: Այդպիսին է, օրինակ, «Մյուսը» նովելը. կինը վերադառնում է նախկին ամուսնու մոտ՝ ահա մի պրոբլեմ, որը գեղարվեստորեն հետազոտում է հոգեբան Զոհրապը, հասկանալի է, բոլորովին էլ շահմանափակվելով սոսկ դրանով: Զոհրապի յուրաքանչյուր նովել ունի իր գլխավոր հարցը, խնդիրը, պրոբլեմը: Բարոյական ընդունելով իբրև ելակետ, նա քննում ու մերժում է հաշվենկատությամբ առաջնորդվող զգացումը, առաջադրում երջանկության ի՞նչ ըմբռնումը՝ հոգեկան ուժերի անմնացորդ նվիրման, շոյվ, լիարժեք կյանքի ձգտումը, վերլուծում սիրո առաջին բաբախումի, վրեժի ու մեծահոգության, զգացմունքների բարդ կապի և փոխանցման հարցերը:

Նման նպատակ Զորյանն իր առջև չէր դնում: Անշուշտ, Զորյանի նովելները ևս ունեն կենտրոն, բայց դա ոչ թե պրոբլեմ է, այլ որևէ միջադեպ կամ պատահար: Այդ աննշան պատահարներին գրողն արտաքուստ առանձին նշանակություն չի տալիս, նա ներկայացնում է պատկերներ, հատվածներ հերոսների կյանքից, երբեմն նույնիսկ կարծես շտապագովելով նրանով, թե որքանով են դրանք առնչվում իր հիմնական նպատակին:

Զոհրապի նովելը ունի հատուկ սկիզբ, դեպքերի որոշակի տրամաբանական հաջորդականությամբ օժտված սյուժե, ինչպես նաև ավարտ, որը յուրօրինակ ամփոփման դեր է կատարում: Նովելային գործողության վախճանը միաժամանակ հատկանշվում է անսպասելիության ակնհայտ միտումով. անկեղծ սիրուց ծագած անձնվիրության զգացումը հասցնում է ողբերգական կացության («Թեֆարիկ»), իր նպատակին ձգտող մարդը հանկարծ ետ է կանգնում նրանից («Մառա»), երիտասարդը մի ողջ գիշեր է անց կացնում սիրած աղջկա պատուհանի տակ, և միայն առավոտյան պարզվում է, որ զմայլանքի առարկան... ընդամենը ռեհանի մի թուփ է եղել («Ռեհան»):

⁹ Նույն տեղում, էջ 248:

Անսպասելի վերջաբանը որոշակիորեն կապվում է գործողության զարգացման այն սուր, արագ ընթացքի հետ, որով հատկանշվում են Զոհրապի գրեթե բոլոր նովելները: Զոհրապը նախընտրում է կտրուկ շրջադարձեր, որ լուսավորում են հերոսի ողջ կյանքը, բացահայտում անսպասելի մի նորություն: Հոգեկան պայծառացման կամ անկումի այդպիսի պահերը հերոսին դնում են արտառոց իրավիճակի մեջ, որ կարող է լինել նաև ճակատագրական: Բայց դա, ըստ Զոհրապի, անհրաժեշտ է, քանի որ միօրինակ, չափավոր ընթացքի մեջ մեղմանում, հաճախ էլ անհետ կորչում են մարդկային անհատականության կենդանի գծերը: Գիտակցելով այդ, Զոհրապի հերոսն ինքն է որոնում անսովոր, վառ իրավիճակներ, անձնազոհ խիզախությամբ մղվում դեպի կյանքի հորձանուտը: «Երջանիկ մահը» նովելի հերոսուհին մահանում է պարի ընթացքում, սիրած երիտասարդի թևերի մեջ: Հետաքրքիր է ոչ միայն այս ավարտը, այլև հեղինակի մեկնաբանությունը: Այս նովելում է Զոհրապը հայտնում իր նշանավոր աֆորիզմը՝ «Կինը ծիծաղ մըն է, պետք չէ որ լացի փոխվի», և հենց հերոսուհու ճակատագրով էլ ներկայացնում «անխառն երանության» մի դրվագ: Նա «հիվանդություններու, ցավերու մեջ շտառապեցավ», ծերությունը չպակասեցրեց նրա կանացի շնորհները, և պաշտելի ու պաշտված այդ կինը մնաց իբրև ընդհանուր զմայլանքի առարկա: Նա անհետացավ իբրև զարմանալի տեսիլ, «գերագույն երջանկությունը զդացած ու պարզեած ժամուն»:

Երբեմն էլ Զոհրապը միտումնավոր կերպով անորոշության երանգով է պատում նովելի ավարտը: «Դիմակը» նովելի հերոսը պարահանդեսում հանդիպում է մի դիմակով տիկնոջ և ընկնում մտատանջության մեջ. տիկինը նման էր իր սիրած կնոջը: Նովելն ավարտվում է տիկնոջ հանդիմանությամբ. «Այսպես եք դուք՝ էրիկ մարդիկ ամենքդ ալ, ըսավ, դիմակի կտոր մը և ահա սիրածնիդ ու չսիրածնիդ զանազանելու անկարող կըլլաք. դիմակ մը ու անոր մեջ ամեն դեմքերը կը տեսնեք. բայց կիները այնպես չեն. ամեն ծպտումի տակ միշտ կը ճանչնան իրենց սիրած անձը, որովհետև սիրտով կը սիրեն անոնք, մինչդեռ դուք աչքով կը սիրեք միայն, և աչքը խաբելի դուրին բան չկա» (I, 111): Այս մեկնախոսությանը հետևում է հեղինակի խոսքը՝ «Խոստովանություն մըն էր այս թե հերքում մը»:

Զորյանի նովելի սկիզբն ու ավարտը սուր իրադարձության նախապատրաստման կամ բացատրության դեր չեն կատարում: Դրանցից գրողը, որպես կանոն, խուսափում է և, ըստ այդմ էլ, նովելն ավարտում առավել իրադադ, հանդարտ եղանակով: Երբեմն էլ գործողությունների զարգացումը գրողը թողնում է անկատար, այսպես ասած, կես ճանապարհին: Անակնկալ, սուր պահեր հերոսների կյանքում ստեղծում է և Զորյանը, բայց դա նույնպիսի շարունակություն չի գտնում, գրողը կարծես այդ իրավիճակներին առանձին նշանակություն չի տալիս: Նման իրավիճակների առջև են կանգնում «Շաքարաման», «Վճռական մարդը» նովելների հերոսները, սակայն ամեն ինչ ավարտվում է համակերպությամբ: Դա «տխուր մարդկանց» աշխարհի օրենքն է, պարզում է գրողը և մատնանշում այդ կարգից շեղվելու նրանց անկարողությունը: Այս նովելները համապատասխանաբար շունեն և ընդգծված, խոսուն ավարտ: Զորյանը ոչ թե փակում է նովելային գործողության զարգացումը, ինչպես Զոհրապը, այլ հուշում նրա միօրինակ ու միակերպ շարունակելիության գաղափարը:

Ասվածից արդեն պարզ է, որ Զորյանի նովելում ժանրին հատուկ գործողությունների սուր զարգացումը հանդես է գալիս առավել մեղմ ձևերով և շատ կողմերով վերափոխված: Զոհրապի նովելը կառուցվում է սուր, գրավիչ որևէ պրոբլեմի կամ միջադեպի հիմքի վրա, Զորյանը նման միջադեպեր չի որոնում, նրա հերոսը ապրում է իր սովորական աուրյայով, ուր շատ քիչ է տեղաշարժի հավանականությունը:

Նովելի փոքր տարածքում Զոհրապն իր միտքը առաջ է տանում մեծ, ընդգրկուն հասկացությունների միջոցով: Նա վեր է իր հերոսների հաճախ մանր կենցաղից, և անդամ այն պահին, երբ «փոքր» հերոսն ամբողջովին ընկղմված է կենցաղային մանրուքների մեջ, հեղինակն այդ պատկերը դիտում է բարո-

յական բարձր չափանիշներից ելնելով, Զոհրապը դեմ է մարդկային նկարագրի մանրացմանն ու աղճատմանը և դրան հակադրում է միայն ու միայն վեհ ընդունումները: «Անկեղծությունը կը մեծարեմ նույնիսկ եթե հանցանքի մը մեջ ի հանդես կուգա,—գրում է Զոհրապը «Մյուսը» նովելում:—Չեմ սիրեր մանվածապատ ձևերը որոնց տակ Մեղքը կը պահվի ու կը շարունակե Առաքինության հատուկ մրցանակները քաղել: Լսողներ կան որ բարոյականի կեղծիքն ալ բարոյական մըն է. ես այս բանաձևը գարշելի կը համարեմ» (I, 230):

Ուշադրություն դարձնենք Զոհրապի մտածողության մի էական առանձնատարրին: Նա հակադրում է Մեղքն ու Առաքինությունը, որոնք պատահաբար չէ, որ գրված են մեծատառով: Դրանք որևէ իրական միջադեպի արտացոլումն ու նշանը չեն, այլ վեր են փաստից ու եղելությունից: Զոհրապը գեղագետ փիլիսոփա է և համապատասխանաբար այդ հասկացություններն ընկալում է հոգեբանական ողջ տարածքով ու լայնությամբ: Հեղինակը տարրալուծման ու մանրազնին քննության է ենթարկում հոգեբանական բարդ երևույթները, բացահայտում անցումներն ու կապերը: Զոհրապի յուրաքանչյուր նովել նման մեծ խնդիրների առաջադրման ու լուծման բացառիկ արժեքավոր փորձ է:

Ի տարբերություն Զոհրապի, Զորյանը այդպիսի հարց իր առջև չէր դնում: Աննշան փաստից գնալ ընդհանրացման՝ ահա Զորյանի ստեղծագործական դավանանքը, որը տարբեր է Զոհրապի դիրքորոշումից, որի փիլիսոփայական դրույթները նովելային արտահայտման հարմար ձև են որոնում և չենց նովելի մեջ էլ գտնում իրենց գեղարվեստական հաստատումը:

Արդեն առիթ ենք ունեցել նկատելու, որ ռեալիստական արտացոլման բուն նպատակի, խնդիրների ու ձևերի հարցում շատ կողմերով ընդհանուր էին Զոհրապի և Զորյանի ուղիները: Երկու հեղինակներն էլ ձգտում էին հավատարիմ մնալ իրականությանը, սակայն իր սկզբունքներով Զորյանն զգալի չափով առաջ անցավ. նա լուրջ սահմանափակումներ մտցրեց հեղինակային ձայնի դրսևորման ձևերի մեջ:

Մնալով օբյեկտիվության սահմաններում, Զոհրապը, այնուամենայնիվ, չէր ձգտում թաքցնել իր հեղինակային դիրքորոշումը: Նա հանգամանորեն վերլուծում էր հերոսի հոգեվիճակը, իրեն իրավունք վերապահելով մասնակցելու նրա դատին (ինչից կամովին հրաժարվեց Զորյանը): Նախապատրաստելով «Զաբուղուն» նովելում Վասիլիկի դավաճանության տեսարանը, Զոհրապը հենց առաջին էջերում գրում է. «Ինքը մանավանդ, ցուցամուլ էակ, չէր կրնար գոհանալ կյանքի այն ներքին ու լուին ներդաշնակությամբ որ ահա իր ձեռքին տակն էր և որ դուրսը արձագանք չէր ձգեր. մարդիկ կան: որ դերասաններ են աշխարհիս վրա. իրենց սեփական կյանք ու գոյություն չունին և ուրիշներուն համար կ'ապրին միայն. հանդիսատեսներ պետք է ասոնցներուն, ու կյանքը հրապույր չունի եթե զիրենք դիտողներ պակսին. դերասաններ՝ որ հանձն չեն կրնար առնել թափուր սրահի մը առջև ներկայացում տալու» (I, 236):

Սակայն նշանակում է արդյոք սա, որ Զոհրապը հրաժարվեց կամ նահանջեց օբյեկտիվ վերարտադրության սկզբունքից: Բնավ ո՛չ: Զոհրապի հայտնի բնութագրումները, հեղինակային ազդեցիկ ձայնը ոչ միայն չեն հակասում օբյեկտիվության զոհրապյան պահանջներին, այլև յուրովի լրացնում են նրանց: Այստեղ արտահայտվել է վերը նշված առանձնահատկությունը. հեղինակը մտածում է լայն հասկացություններով, որոնք մշտական կարիք ունեն մեկնաբանության ու բացատրության: Այդ է պատճառը, որ Զոհրապի նովելները պահանջում են ակտիվ ընթերցող, նրանք պատրաստի մտքեր չեն հայտնում, այլ միշտ հուշում են, մղում ընթերցողին ինքնուրույն վերլուծության:

Նշված առանձնահատկություններն արդեն որոշակիորեն մատնանշում են այն ինքնատիպ գծերը, որոնք Զոհրապի և Զորյանի նովելներին հաղորդում են սկզբունքորեն տարբերվող ժանրային ձևերի բնույթ: Բնականաբար, հարց է ծագում՝ ինչպե՞ս կարող է նույն ժանրը նման տարբեր ու հակասական դրսևորումներ գտնել, այն էլ ժամանակային ոչ մեծ հեռավորության վրա: Նովելի

ժանրային սահմանների դասական ըմբռնումը բառացիորեն համապատասխանում է Զոհրապի նովելային համակարգին։ Այդ դեպքում ճիշտ է արդյոք նույն ժանրային անվանումը տալ նաև Զորյանի երկերին։

Նովելը, ինչպես հայտնի է, իր առաջին դասական ձևը գտավ ու հաստատեց Վերածննդի շրջանում, սահմանվեց ժանրի որոշակի կառուցվածք, որը հետագայում հիմնականում անփոփոխ մնաց։ Ժանրային այդ ձևը հատկանշվում էր փոքր ծավալով, գործողության սուր զարգացմամբ, անպասելի ավարտով։ Պատահական չէ, որ ռոմանտիկական գրականության մեջ այս ժանրին բացահայտ նախապատվություն էր տրվում։ Նովելը, որ շատ կողմերով ուղղակի խորթ էր կլասիցիզմի գեղագիտությանը, ռոմանտիզմի «անփոխարինելի» ժանրային ձևերից մեկը դարձավ, առավել ամրապնդվելով իբրև տարերային, դերերական, անպասելի գծերով հատկանշվող ժանր։ Ռեալիստական գրականության մեջ նովելի ժանրային սահմանները, ինչպես նաև ընդհանուր ժանրային համակարգում նրա զբաղեցրած տեղը, էական վերափոխման ենթարկվեցին։ Որոշ դեպքերում նովելը միտում էր հանդես բերում պահպանելու իր, այսպես ասած, դասական ձևը։ Սակայն ռեալիստական գրականության մեջ նկատելի է նաև նովելի դերի որոշակի նվազեցում։ ավելին, ինչպես նշում է Ն. Գուլյանը, նովելը որոշ չափով դուրս է մղվում պատմվածքի կողմից¹⁰։ Բնորոշ միտումներից էր նաև ժանրային լուրջ ներթափանցումների ուղին, որից նովելը դուրս եկավ էապես վերափոխված։

Ժանրի զարգացման նշված միտումները, որոնք, հասկանալի է, ընդհանուր բնույթ էին կրում և շատ կողմերով պայմանավորված էին ռեալիստական ուղղության նոր պահանջներով, վառ արտահայտություն գտան Զոհրապի և Զորյանի ստեղծագործության մեջ։ Եթե Զոհրապի գրչի տակ նովելը կրկին հանդես եկավ իր դասական վիճակով, ապա Զորյանի նովելը հայ գրականության մեջ նշանավորեց այդ ժանրի պատմվածքայնացման փուլը։

Իբրև ժանրային նոր տիպ կամ տարատեսակ, Զորյանի նովելն իր նախօրինակներն ունի նաև այլ գրականությունների մեջ։ Նովելի պատմվածքայնացման միտումը որոշակիորեն արտահայտվեց Զեխովի և Մոպասանի ստեղծագործության մեջ, որոնցից վերջինի մասին Ն. Բերկովսկին նկատում է. «Մոպասանը խորտակեց նովելի դասական և ռոմանտիկական ձևը։ Մոպասանի նովելներն, ըստ էության, հականովելներ են, շրջված նովելներ։ Նրանք ոչ թե նորության են մեզ նախապատրաստում, այլ այն բանին, որ նորություն չի լինելու»¹¹։

Այս կապակցությամբ տեղին է անդրադառնալ նաև այն բնութագրումներին, որ տվել են Զոհրապն ու Զորյանը նովելի ժանրին։ Մասնակցելով դարասկզբին արևմտահայ մամուլում ծագած բանավեճին, որ վերաբերում էր «նորավեպ» տերմինին, Զոհրապը տվել է ժանրի հետևյալ սահմանումը. «Nouvelle՝ ֆրանսերենի մեջ, և այն առումով որով նորավեպ թարգմանված է մեր մեջ, կը նշանակե պզտիկ պատմություն մը որ միանգամայն իր ձևովը նորություն մըն է. աս է իր բուն իմաստը» (II, 448)։ Մինչդեռ Զորյանի հոդվածներում «նովել» տերմինը հազվադեպ է գործածվում։ 1952 թ. գրված «Պատմվածքի մասին» հոդվածում Զորյանն անդրադառնում է միայն պատմվածքի հարցերին և Մոպասանի ու Զեխովի այդ կարգի երկերն էլ բնութագրում իբրև պատմվածք¹²։ Հանդիպում են նաև տերմինների զուգահեռ գործածության օրինակներ։ Նար-Դոսի մասին իր հուշերում նա գրում է. «Ես ինձ լարեցի նրա քննադատությունն ընկալելու, մտածելով, որ նրա սուր աչքը, ով գիտի, ինչ ահավոր թերություն է տեսել իմ նովելներում» (II, 103, ընդգծումը մերն է—Ա. Ա.)։ Ավելացնենք, որ քիչ հետո գրողը կրկին գործածում է «պատմվածք» տերմինը։

¹⁰ Н. Гуляев. Теория литературы. М., 1985, с. 138.

¹¹ Н. Берковский. О русской литературе. Л., 1985, с. 225.

¹² Տե՛ս «Սովետական գրականություն», 1976, № 2, էջ 119—122։

Վերն ասվածից, անշուշտ, չպետք է եզրակացնել, թե Զորյանը բացահայտ-նախապատվությունը տալիս էր պատմվածքին, բայց փաստ է նաև, որ նա գլխավորապես հետաքրքրվում էր պատմվածքի հարցերով: Այս հանգամանքը իմք է տալիս ենթադրելու, որ դասական նովելի «ոսկեդարը» նա տեսնում էր անցյալում, ժանրի կանոնիկ կառուցվածքը անհարիր համարելով XX դարի-ռեալիզմի նոր միտումներին: Ի դեպ, հենց ռեալիզմի գորյանական ըմբռնումը կարող է բանալի հանդիսանալ բացատրելու և նրա գնահատականը՝ տրված Զոհրայի նովելներին: Զոհրայի նովելները, հակառակ նրանց հեղինակի «հակառոմանտիկական» միտումների, դեռևս պահպանում են ոռոմանտիզմի զգալի տարրեր (խորհրդավոր, անհավանական իրադարձություններ և այլն): Կարելի է, անշուշտ, այդ երևույթի հիմքերը տեսնել Զոհրայ արվեստագետի ստեղծագործական խառնվածքի և անհատականության մեջ, որը շատ կողմերով հիմնավորվում է: Սակայն մյուս կողմից՝ չպետք է բացառել նաև այն, որ գրողն ուղղակիորեն ձգտում էր հավատարիմ մնալ նորավեպի ավանդական կառուցվածքին, քանի որ նոր գրականության մեջ ժանրի դասական ձևը կապվում էր հենց նրա ոռոմանտիկական տարրերակի հետ: Կարող էր Զորյանը ընդունելի համարել և շարունակել Զոհրայի նովելի ավանդույթները: Պատասխանն ինքնին հասկանալի կդառնա, եթե հաշվի առնենք, որ Զորյանը խուսափում էր անսովոր ու անհավանական, նաև միստիկական իրավիճակների պատկերումից, իսկ նշված գծերով հաճախ հատկանշվում է հենց Զոհրայի նովելը:

Այժմ փորձենք պատասխանել մեր իսկ առաջադրած այն հարցին, թե որոնք են Զորյանի նովելների ժանրային առանձնահատկությունները և որքանով է տեղին նրանց «նովել» անվանումը: Կառուցվածքային հիմնական գծերով Զոհրայի և Զորյանի նովելները, ինչպես տեսանք, հակադրվում են միմյանց: Զոհրայի նախընտրած բացառիկ, անսովոր, երբեմն էլ անհավանական հերոսներին ու իրադարձություններին Զորյանը հակադրեց «տխուր մարդկանց» սովորական ու պարզ առօրյան: Այնուամենայնիվ, այս հակադրությունը սուր, ընդգծված եզրեր չընդունեց: Այս միտքը հաստատվում է նրանով, որ անսովորի տարրը լիովին չվտարվեց Զորյանի նովելից. ի վերջո, համակերպության, մարդկային անգործության ու խեղճության այն բազմաթիվ դրսևորումները, որ պատկերված են «Տխուր մարդիկ» շարքում, անսովոր երանգով են պատվում հենց այն բանի շնորհիվ, որ ներկայացված են իբրև սովորական երևույթներ: Բացի այդ, պետք է հաշվի առնել նաև այն, որ Զորյանի կարճ պատմվածքն ու նովելը որոշակի փոփոխություններ կրեցին հեղինակի ստեղծագործական զարգացմանը զուգընթաց: Եթե ուշ շրջանի Զորյանը առավել հակված էր դեպի պատմվածքը, ապա նրա ստեղծագործական առաջին շրջանի երկերը և հատկապես գրական վաղ փորձերը նովելային ակնհայտ գծերով են օժտված: Վաղ շրջանի Զորյանն առանձնապես չէր խորշում միստիկայից, և նրա երկերը հենց նովելներ են, առավել սեղմ ու հակիրճ, քան պատմվածքը, հաճախ էլ զուրկ վերջինիս բնորոշ սյուժետային դիպաշարի հազնեցվածությունից: Զորյանը պահպանում է նաև, ինչպես արդեն ասվեց, նովելային կենտրոնի սկզբունքը, ուշադրությունը կենտրոնացնելով առանձին պահերի կամ միջադեպերի վրա: Իսկ դա նշանակում է, որ «նովել» տերմինի գործածությունը Զորյանի ստեղծագործության կապակցությամբ ոչ միայն տեղին է, այլև անհրաժեշտ: 1910-ական թթ. Զորյանը գլխավորապես նովելագիր է՝ հատուկ սեղմ ու հակիրճ ոճով, սովորականի պատկերման եղանակի սրությամբ, գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության նովելային պատկերներով: Հետագայում այս հատկանիշները զգալի փոփոխությունների ենթարկվեցին, և գերակշռող դարձավ պատմվածքի պոետիկան: Թերևս, այսպես կարելի է բացատրել այն, որ Զորյանի արձակի փոքր ձևերը հաճախ են զուգահեռաբար կոչվել և՛ պատմվածք, և՛ նովել: Այնուամենայնիվ, դրանց զանազանումը անհրաժեշտ է, իսկ գիտականորեն՝ նաև պարտադիր: Միայն այդ ճանապարհով կարելի է պատկերացում կազմել այն տեղաշարժերի մասին, որ կատարվեցին Զորյանի նովելի պոետիկայի համակարգում:

Մենք անդրադարձանք հայկական նովելի երկու ինքնատիպ ձևերի՝ Զոգրապի և Զորյանի նովելներին, որոնց համեմատությունը ցույց է տալիս, որ XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին հայկական նովելը զարգանում էր հասաշխարհին գրականության անդաշտների ղուգընթաց, Կլանքի հետ կերպարանափոխվեց նաև նրա ուշադիր դիտորդը՝ նովելը, և թեպետ Զորյանից հետո այս արվեստական փալատակումներ չունեցավ հայ գրականության մեջ, այնուամենայնիվ, ժանրի հնարավորությունների ստատոսան մասին խոսք լինել չի կարող: Հենց ժանրային այն տարբերակները և համակարգերը, որոնց անդրադարձանք, հասաատում են նովելի շարժուն բնույթը, ամեն անգամ փոխվելու, նորովի ու նոր տեսքով հայանվելու նրա ընդունակությունը:

ГРИГОР ЗОГРАБ И СТЕФАН ЗОРЬЯН
(К характеристике новеллистической системы)

А. Ж. АПИНЯН

Р е з ю м е

В различные периоды развития армянской новеллы были разработаны самобытные жанровые структуры. Подобные этапы анаменуют собой Г. Зограб и С. Зорьян. Сопоставительный анализ новелл этих авторов не только дает представление об особенностях западноармянского и восточноармянского литературного процесса, но и указывает на существование различных систем в армянской новеллистике. Новелла Зорьяна, имея много общего с новеллой Зограба, одновременно отличается от неё направленностью изображения обычного, изменением центра новеллы и другими признаками, которые явились результатом новых тенденций реализма. Все это дает основание утверждать, что с новелл Зорьяна начинается активный период проникновения в жанр новеллы элементов рассказа. Отмеченные новеллистические системы взаимно дополняют друг друга, очерчивая один из своеобразных путей развития армянской новеллы.