

**«ԳՐԱԿԱՆ ՍԿԱՆԴԱԼԻՑ» ՄԻՆՉԵՎ «ՍԻՐՈ ՀԱՇՎԵՓԱԿ»
ԸՍՏ ԶԱՊԵԼ ԵՍԱՅԱՆԻ***

Գ.

«Կեղծ հանճարներ»-ն այն ստեղծագործությունների հարացույցում է, որոնց սովորաբար բնորոշում են իբրեւ գեղարվեստական-գեղագիտական, տեսական, հանգանակային խնդիրներ, մոտեցումներ եւ ըմբռնումներ արծարծող-առաջադրող անխառն (մաքուր, բացարձակ) բնագրեր: Հետեւաբար Ձապելի այս գործը կարելի է բնութագրել իբրեւ «վեպ-հանգանակ»: «Վեպ-հանգանակ»՝ հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի մասին:

Հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի բովանդակային դաշտն այս ստեղծագործության մեջ բավականին ընդարձակ է: Այն ներառում է եւ արվեստագետի մատնանշած եռանդամ երեւույթ՝ հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի բացարձակ-կատարյալ որակի ստեղծագործական որոնում-հայտնաբերման հորինման ակտի հարակայությունը, եւ Ձապել/Արտաշես համաերկի ու արտագրական գերազանցապես «վիրտուալ» (նամակի, զանազան հողվածների ու երկերի ծելով) հարաբերությունների (մտերմության, սիրո) գեղարվեստական «տեքստայնացումը», եւ հանճար/ստեղծում/արվեստ-ը նվաճելու ծգտումն ու կարողականությունը: Այս եռանդամի բացարձակ, հետեւաբար նաեւ էտալոնային որակի ստեղծաբանական շոշափելիացումը: Պատահական չէ, որ երկի շրջարկում էտալոնայինի ստեղծաբանական շոշափելիացումն ընդգրկում է ոչ միայն գրականությունը, այլ նաեւ նկարչությունն ու երաժշտությունը:

Բնականաբար, այսօրինակ «հանգանակային» ստեղծագործությունը չէր կարող անմասն մնալ իր ժամանակի գրական-գեղարվեստական

* Այս ուսումնասիրության առաջին եւ երկրորդ բաժինների, այսպես կոչված, ամսագրային տարբերակը լույս է տեսել ակադեմիկոս Էդվարդ Ջրբաշյանի հիշատակին նվիրված «Գրականագիտություն եւ բանասիրություն» հետազոտությունների ժողովածուում:

Ստորեւ տպագրվում է ուսումնասիրության երրորդ եւ չորրորդ բաժինների ամսագրային տարբերակը:

գործընթացի հանդեպ անթաքույց գնահատականային հակազդեցությունից: Նկատի ունենալով առարկայական ու ենթակայական տարբեր պատճառներով պայմանավորված 1896-1907/1908 թվականների պոլսական գրական-մշակութային «պարապոթյունը»՝ Ջապելի վերաբերմունքն ու գնահատականն ավելի քան ակնհայտ է: Տաճատ Չարըքյանը Պոլսի գրական հանդեսները թերթելուց հետո ամփոփում եւ գնահատում է այդ պարապոթյունը. «-Մարդ չկայ, եղբայր մեկը չկայ... մեղք տպագրութեան համար եղած ծախքին, մեղք թուղթին... բոլոր ասոնք մեկ բանի մը կը ծառայեն, քիչ մը բոց հայթայթելու. ու ոտքովը զանոնք դէպ ի վառարանը հրեց. այս գաղափարը ժպտեցաւ ամենուն, եւ դեռ ուրիշ դիզուած թուղթեր հաւաքելով սկսան վառել...»¹:

Միջանկյալ նկատեն, որ «Կեղծ հանճարներ»-ի ուղղակի, ճակատալին ծաղր-երգիծանքը միայն ու միայն գրական-մշակութային «պարապոթյան» հակազդեցությունն է, բովանդակային պլանում այն պարսավ/խարազանագրության շերտն է, որն ամսքող է: Ահա այս բացառությունն է, կարծում եմ, որ չի նկատվել ստեղծագործության գրականագիտական անդրադարձումներում եւ երգիծանք-ծաղր-պարսավ-խարազանագրությունը համարվել է վեպի «պաթոսի դոմինանտ»²:

Հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի նվաճումը «Կեղծ հանճարներ» վեպի մեջ վկայվում է հանճարի, ստեղծման եւ արվեստի ներբողյանով: Մեր գրականության մեջ եզակի ստեղծաբանական սկզբունքով՝ խարազան/պարսավագրությամբ, հանճարի, ստեղծման, արվեստի բացարձակին (էտալոնին) հասնել-միավորվելու գրողական անհնարինության հստակ գիտակցությամբ, այս անհնարինությունը «հերքել/հեզնել-ծանակելու» ձեռով: Անշուշտ, նման կերպն ու եղանակը ծայրահեղ մաքսիմալիստական էր: Ջապելի մաքսիմալիզմն անշուշտ ներառում էր նաեւ ստեղծագործական, գեղագիտական, գրապատմական ազդակներ:

Արվեստը, ստեղծումը բացարձակ գոյակերպությունն է. ահավասիկ հանճարի տարողությունն ու էությունը: Ո՛չ մի շեղում այդ բացարձակությունից. «Ահա թե ինչու,— գրում է Ջապելն իր տակավին անտիպ ինքնակենսագրականում,— իմ ներքին էությունես իսկ բխող պատճառներով խորապես հանդգլած էի, որ գրականությունը պերճանք մը չէ»³ (ընդգծումն իմն է՝ Գր. Հ.): «Պերճանք» չլինելու հանգամանքը մատնանշած գոյակերպության բացարձակությունն է, «մաքուր», «էտալոնային» արտահայտության ձգտումը, լուրեմն եւ «...ճշգրիտ մանրամասնութեամբ, անկեղծօրէն եւ անվերապահ կերպով...»⁴ հորինման մաքսիմալիզմը: Ցանկացած շեղում, «պերճանքի» փոքր իսկ արտահայտություն առաջ է բերում անհանդուրժողականության հասած հակազդեցություն:

Ահա «Կեղծ հանճարներ»-ի գրապատմական կարեւորագույն ազդակներից եւս մեկը:

Մաքսիմալիզմը թելադրում է հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի ներբողյանը սքողել «չարության մոտեցող հեգնությամբ»⁵ ընդ որում ներառելով իր ես-ը, հորինման սեփական «պերճանքը»: Ահա թե ինչու վեպի շրջարկում պարբերաբար, անգամ «լռության ոլորտում»՝ առանց բացել-մանրամասնելու Սուրենը, Անտոնն ու Տաճատն առանձնանում էին «գրականութեան եւ արուեստներու վրայ» (65) խոսելու համար: Ջապելլը չի ասում, թե ինչի մասին էին խոսում այդ պարբերաբար կրկնվող զրույցների ժամանակ, դրանց բովանդակությունը գիտակցաբար թողնում է «լռության ոլորտում»: Սա բացարձակին, էտալոնայինին վերադառնալու բնագրային իրացումներից մեկն է:

Մաքսիմալիզմն ազդակում է հորինման հանդուգն եղանակ, հանդգնության կենսոլորտ, սա է հանճար/ստեղծում/արվեստ-ին ներդաշնակվելու, միանալ-անտրոհելի դառնալու կարելիությունը: Հանգամանք, որ Ջապելին համահավասար բոլոր չափորոշիչներով ուներ Արտաշես Հարությունյանը: Իսկ վերջինս դա տեսնում էր Ջապելի կենսոլորտում. «Յանդգնիլ մինչեւ վերջը: Ահա իմացական առաքինութիւն մը՝ որուն առջեւ կը դողան ամենէն խիզախ մտքերը»⁶: Ահա գրական սկանդալի, համաերկի սկզբունքային ազդակներից եւս մեկը:

Այսպիսով՝ «Կեղծ հանճարներ»-ի բնագրային կերպը գրական սկանդալն էր՝ իբրեւ «հակակրանքի ցույց-պարսավագություն»՝ հանուն հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի եւ արվեստագետի ներբողյանի: Ժամանակի գրական գործընթացի ամենանշանակալի գրական սկանդալը բնական է, որ ճղճիմ, անապատացած գրական միջավայրում պիտի սահմանափակվեր միայն գրականության մեջ Ջապելի կողմից տեղի «անեքսիայի» բացատրությամբ: Անշուշտ ի՞ր տեղը նվաճելու հանգամանքը կար, սակայն դա չէր այս երկով ստեղծաբանական հրամայականի լուծմունքը, անտեսվում էր ներբողյանի բնագրաստեղծ առաջնությունը: Պատահական չէ, որ վեպի՝ Արտաշեսին ծոնված փոքրիկ ներածականում նա գրում է. «Դուք, վստահ եմ, պիտի հասկնաք այս գրածներս, թերեւս ընթերցող հասարակութիւնը տարբեր կերպով դատել եւ կամ քննադատելու հոգէն բռնուած մարդիկ բոլորովին ուրիշ զգացումներ, ուրիշ երանգներ գտնան գիրքիս մէջ, ինչ որ ալ ըլլայ, ահաւասիկ, այս գիրքը ձեզի նուիրելով ձեզի աստիճան մը հաղորդակից կ'ընեն անոր լաւ կամ գէշ բաղդին» (6):

Հերոսների եւ պատումային ընթացքի գերբեռնված սքողվածությունը գրական միջավայրին փաստորեն անջրպետում էր բնույթով պարադոքսալ պանեգիրիկների նմանվող ներբողյանից, Տաճատ-Տիրան

Զրաքյանի «Արուեստագետին եւ աշխարհի անհաշտութիւն»-ից⁷: Որ «Կեղծ հանճարներ»-ի սքողում/ապասքողում բնագրաստեղծ սկզբունքը պարզապէս աննկատ կամ անկռահելի էր մնում գրական-մշակութային միջավայրի կողմից երկի ստեղծման եւ իրենթաց տպագրութեան շրջանում, նկատում եւ արծանագրում էր նաեւ վեպի յուրօրինակ համահեղինակ Արտաշես Զարութիւնյանն իր՝ վեպի կայացմանն ուղեկցող համբավավոր նամակներում. «Իսկ «Կեղծ Զանճարներ»-ը: Նորեմ անհաջողութեան հանդիպեցան: Ահա՛ թե ինչպէս Մամուրյան ինծի կը գրէ, թե շնորհիվ Առաջնորդ սրբազանին, իր թերթին մեջ այլեւս չպիտի կարենա pole'mique-ի վերաբերող հոդվածներ հրատարակել»⁸: Ակնհայտ է, որ սքողած ««հակակրանքի» ցույց» գրական սկանդալի ապասքողված մասն անհաղորդ էր մնում: Ի տարբերութիւն Զապելի նման գրական սկանդալիստ մյուս հեղինակի՝ Արամ Անտոնյանի ««հակակրանքի» ցույց» հոդվածների, դիմանկարների, մանրապատումների եւ փոքրիկ խոհագրութիւնների ու պատումների: Արամ Անտոնյանը հայտնի էր իր սկանդալային գրութիւններով, նրա «պարսավագրութիւնից» գրեթէ ոչ մեկն անմասն չէր մնացել՝ Ենովք Արմեն ու Տիգրան Արփիարյան, Մերուժան Պարսամյան ու Արտաշես Զարութիւնյան, Զիֆթե-Սարաֆ ու Զրաքյան, այլ: Անտոնյանի սկանդալային ուրացումների խորքին սակայն ակնհայտորեն երեւում էր ներքոյանի շերտը⁹: Հատկապէս բարձրարժեք դեմքերի ու գործերի պարագային: Եւ ահա «Կեղծ հանճարներ»-ով հրապարակ է գալիս գրական սկանդալի, ««հակակրանքի» ցույցի» նրբավարտ, արվեստական որակը: Բնականաբար սկանդալիստի մենաշնորհի կորուստը պետք է բախում առաջացներ: Անտոնյանն իր «խարագանագրութիւնը» կենտրոնացնում է Զապել/Արտաշես տանդեմի վրա: Անշուշտ, ուժեղ զգացողութիւն ունեցող, գրական-գեղարվեստական կենսոլորտի հմուտ փորձագետ Արամ Անտոնյանը նկատում է ոչ միայն «Կեղծ հանճարներ»-ի շրջարկում սքողում/ապասքողումը, այլեւ Զապել/Արտաշես յուրօրինակ համահեղինակութեան ողջ շրջագիծը՝ հորինման ակտից մինչեւ գրականութեամբ մարդկային, կնոջ եւ տղամարդու մտերմութեան հաճախանք, եւ, ի պատասխան Զիֆթե-Սարաֆի՝ «Կեղծ հանճարներ»-ի գոհաբանական գրախոսութեան, գրում «Տյուլսիներն» խոսուն վերնագրով երկն ու հեղինակը մերժող հոդվածը¹⁰: Թեեւ շրջանցիկ, ակնարկն ավելի քան ակնհայտ էր: Եւ Արտաշեսը որեւորդ անգամ, հանրահայտ հիդալգոյի նման, հանդես է գալիս իր մտքի եւ սրտի տիրուհու ջատագովականով՝ այս անգամ գրելով «Վիճաբանութիւն մը» հոդվածը: Այս ջատագովականն ըստ էութեան «համախոսութիւն-ինքնադատական» էր, որտեղ Արտաշեսը մեկ անգամ եւս տարփո-

ղում է Ջապելի գրական տիրուհի լինելու նվաճած իրավունքը, այս անգամ վերլուծական պլանով ապաստողում հեղինակի եւ «Կեղծ հանճարներ»-ի «ճոխ, բարդ, նուրբ», «անհունորեն դյուրագգած» զգացողություններն ու դրանց բնագրային համարժեքները¹¹:

«Կեղծ հանճարներ» վեպի շրջարկում սքողում/ապաստողում բնագրաստեղծ սկզբունքը բյուրեղացավ, ձեռք բերեց ստեղծագործական հանգրվանային համարժեք: Անշուշտ այս երեւոյթը պայմանավորված էր նաեւ Ջապելի անհատական եւ գրողական նկարագրի ուրույնութիւններով: Հարկ է արձանագրել, որ տակավին մանուկ հասակից տպավորվող ու ներհուն արվեստագետին բնորոշ էին հերքելու, բացասելու, մերժելու ընդգծված հակումները¹², որոնք հասունացմանը զուգընթաց դարձան գոյության եւ ստեղծումի արժեվորման ելակետային միջոցներ հատկապէս գոյության աններդաշնակության պարագային. «Այդ շրջանին,— գրում է «Ինքնակենսագրության» մեջ,— ատելւթյան զգացումը ուժեղ էր իմ մեջ, ամեն տեղ եւ ամենուր մեջ կը տեսնեի հակասութիւններ, աններդաշնակութիւն խոսքի եւ գործի մեջ եւ խորապէս կը տառապեի»¹³: Սրանք արդեն իբրեւ անհատականութիւն եւ արվեստագետ կայացման շրջանում հավելվեցին բացարձակ ինքնուրույնութամբ եւ հիպերտրոֆիկ անկախութամբ, պայմանավորեցին նրա գրականութեան եւ առհասարակ գոյակերպութեան հանդուգն կերպը: Հասուն արվեստագետի համար այդ «տառապանքից» ազատագրումը արվեստ/ստեղծում/հանճար-ի պարբերական ներբողյանացումն էր՝ ստեղծաբանական ամենատարբեր սկզբունքներով եւ միջոցներով, ներառյալ պարսավ/զավեշտի սքողումներով: Հորինման այդօրինակ կերպը նույն արվեստ/ստեղծում/հանճար-ի բացարձակին մոտենալու ջանք էր, այդ բացարձակ/մաքուր/էտալոնայինի անկարելիութիւնը մեղմելու յուրօրինակ միստերիա, ինչը վիպվում էր արվեստագետի ես-ի դարձդարձումների, փոխաձեւութիւնների սրընթաց տարուբերումների դաշտում՝ առկայելով արվեստագետ/հանճարի՝ օշականյան բնութագրմամբ «հոգեշրջության պատմության»¹⁴ ողջ համածիրը: Իսկ այս, թո՛ղ որ ամբիցիոզ, ստեղծաբանական նպատակը միշտ Ջապելի ստեղծագործական գերակայութիւնն է եղել: Պատահական չէ, որ «Հոգիս քստոյալ»-ի արվեստագետը բանաձեւում է. «Գտնել մարդոց հոգիներուն ճամբան, դառնալ հաղորդական, իմ երագիս եւ յուզումիս կշռոյթը տալ իրենց անձեւ եւ անգոյն զգացումներուն, դառնալ ղեկավարը ցրուած եւ առանձին ինչոդ երգերուն, ձեռք առնել անտեսանելի եւ ամենագոր տիրապետութիւնը արուեստագետին, դառնալ գագաթներէն մէկը, որ կը բարձրանան մարդկային մակարդակէն վեր եւ որ կը համարեն իրենց մէջ ոչ միայն ամբող-

շութիւնը ներկայ կարելիութեանց, այլ եւ այն ինչ որ պիտի գայ, այն որ գալիք սերունդներուն կը պատկանի եւ որ տակաւին տարտամ, անծեւ ու անկարելի երազ է բազմութեան համար»¹⁵:

Այս նույն ամբիցիոզ ծրագրի վիպումն ենք գտնում «Կեղծ հանճարներ»-ի շրջարկում, հատկապէս Տաճատ/Տիրանի պլանով: Վեպի «հանճարեղ մենագար»-ները¹⁶ զբաղված են դրանով, ինչը կառույցում սքողված խարազան/զավեշտը ապասքողում է հանճարի, արվեստագետի եւ ստեղծման ներքողանով:

Հարկ է արձանագրել, որ «Կեղծ հանճարներ»-ի շրջարկում սքողում/ապասքողում բնագրաստեղծ սկզբունքը բնորոշվում է այս զուգաբանության ընդգծված անհամամասնությամբ: Սքողող շերտը տիրապետող է, սա է ««հակակրանքի» ցույցի», խարազան/պարսավ-ի ոչ միայն ծեւական, այլ նաեւ բովանդակային պլանը դիմորոշողն ու պայմանավորողը: Ի դեպ, այս իրողությունն է տեսական-վերլուծական մտքին թակարդել՝ ստեղծագործությունը բացառապէս երգիծանքի, խարազանագրության տիրույթներում մեկնաբանելու համար: Ապասքողող շերտը, ասել է թե ներքողանային մակարդակը սակավ արտահայտված է, կիսատոնային, թաքնված, բայց իմաստային-բովանդակային պլանում սկզբունքային եւ գերհագեցած է: Բնագրաստեղծ սկզբունքը մանրամասնելուց առաջ՝ իրել ընդհանուր դիտողություն, պետք է արձանագրել, որ վեպի կառույցում այն հանդէս է գալիս երկու հիմնական եղանակով. առանձին, այսպէս կոչված, ներփակ (սքողող շերտ, ապասքողող շերտ) եւ միմյանց կցված:

Իր բնույթով «ճակատային» սքողման առումով ստեղծագործության շրջարկում ելակետային է երկրորդ գլխի այն հատվածը (8-րդ պարբերությունից մինչեւ 11-րդը), որտեղ Ջապելը զուգահեռում եւ միմյանց հակադրում է կեղծ/իրավ հանճարների տիպերը՝ Տաճատ/Բարսեղ զույգի միջոցով: Տաճատը դառնում է միջոց ագրեսիվ միջակությունը, մշակութային-ստեղծագործական միջավայրի անապատացումը կանխարգելելու համար: Ահա այսպէս է երկում սկսվում ««հակակրանքի» ցույցը», գրական սկանդալ/խարազանը: Տաճատին զետեղելով հանճարի զուգահեռի «կեղծ» շերտում՝ ստեղծագործության շրջարկում տեղի է ունենում «զաղտնիացումը», սքողումը, ինչին հաջորդում է ապասքողող շերտը՝ հանճարի ան-կեղծացումը, հանճարին համարժեք ստեղծումը պարզապէս թելադրական է դարձնում ստեղծումի եւ ստեղծման կերպի ծայրագնա որոնումներն ու անցումները, «ուրացումները»: Ահա թե ինչու է Տաճատը ոչնչացնում իր նկարները, անցնում գրականության: Սա հանճարի ստեղծման հարակա անբավականության նշագրությունն է,

«ուրացումների» հանգամանքը: Պատահական չէ, որ «Հոգիս աքսորյալ» երկում ծայրագնա որոնումների գերակայությունը՝ իբրեւ ստեղծումի բացարձակի համարժեք, ստեղծման եղանակների անբավականությունը դարձնում է տիրապետող-հանկերգային¹⁷: Ըստ էության «Հոգիս աքսորյալ»-ի արվեստագետը նույն «Կեղծ հանճարներ»-ի Տաճատն է, նա եւս արտահայտման եղանակի անընդհատ «ուրացում-փոփոխություններով» փորձում է դուրս գալ մատնանշված անբավականությունից, գտնել բացարձակ/մաքուրի համարժեքը: Հանճարի ներբողյանը միջգրային տիրույթներում նույնպես ապաստողվում է: «Կեղծ հանճարներ»-ի ողջ կառույցում Տաճատ/Բարսեղ զույգի միջոցով ընթանում է բնագրաստեղծ սքոլում/ապասքոլումը: Անշուշտ, իրողության ծանրության կենտրոնը Տաճատն է: Պատահական չէ, որ Ձապելը գերազանցապես կենտրոնանում է նրա պլանին: Անշուշտ նա նկատի ուներ Տաճատ Չարըքյան/Տիրան Չրաքյան երեւոյթի, ինչպես ասում են անսպառ հնարավորությունների հանգամանքը՝ հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի գեղարվեստական վկայության պարագային: Իր ժամանակակից այս անհատականություն-առասպելը, որի գոյակերպությունը տարուբերվում էր իրականի եւ միջականի տիրույթներում, այս հայկական բոհեմում ամենակատարյալ միջշեականը՝ «գերարվեստագետի» իր տարերքով, հավակնությամբ եւ այդ հավակնության վավերացումներով, իր կենսակերպի մարտահրավերային միաժամանակ եւ էությամբ, եւ կեցվածքով, հիանալի մոդել էր թե՛ հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի սքոլված կերպը ծանակել/խարազանելու եւ թե՛ նույն հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի ներբողյանն առարկայացնելու համար: Տաճատ-Տիրանն իր կենսոլորտով այն մոդելն էր, որի շուրջ համախմբվում եւ դրսևորվում են բոլոր կեղծ եւ իրավ հանճարները: Ահա թե ինչու ստեղծագործության շրջարկում Տաճատն առանցքային դերակատարություն եւ նշանակություն ունի:

Հանճարի բացարձակ էության նվաճումը, հանճարի ներբողյանը՝ զավեշտագրությամբ հայկական միջավայրում գրական-գեղարվեստական սկանդալ էր:

Վեպի առաջին իսկ հատվածների տպագրությանը զուգահեռ չուլացավ Չրաքյանի անդրադարձը, որտեղ ուղղակիորեն արձանագրվում է սքոլման երեւոյթը. «Ձապել Եսայեան, «Արեւելեան Մամուլ»ին մէջ «Կեղծ Հանճարներ» վերնագրով գրուած մը հրատարակելու վրայ է. (կարծեմ Յուլիս 20 եւ Յուլիս 27 թիւերով. դեռ գոնէ երրորդ թիւով մըն ալ պիտի շարունակուած ըլլայ կը յուսամ) որուն մէջ հոգեբանութիւնը ըրած է մտացածին տիպարի մը՝ Տաճատ Չարըքեան, որ ինծմէ զատ ուրիշ մէկը չի կրնար ըլլալ, ա՛յնքան նման է ինծի, եւ որ սակայն իմ խեղա-

թիրույն, իմ այլանդակույն, իմ ստույթինս է...»¹⁸ (ընդգծումներն իմն են՝ Գր. Դ.): Այս «խեղաթյուրում-այլանդակում-ստույթուն»-ը վեպի շրջարկում ապաստողմամբ հերքվում է, ինչի ակնարկն ի դեպ գտնում ենք Չրաքյանի՝ Միքայել Կյուրճյանին հասցեագրած այդ նույն նամակում. «...որ մը Ներաշխարհէն էջ մը կարդացած են իրեն եւ ապշած է...»¹⁹: Ահա ստեղծագործական այսօրինակ հակադարձումից մեկնելով՝ Չրաքյանը նախ արձանագրում է «կասկածելի» հանդգնությունը, ապա եւ՝ դրա ստեղծագործական իրացումը. «... գիտե՞՞ք ինչ է հանճարը. որպէսզի կարենայ զանազանել կեղծ հանճարը ճշմարիտ հանճարէն...»²⁰: Այս նամակում Ջապելի այլակերպում-սքողումներն այնքան են սաստկացնում Չրաքյանի հակազդեցությունը, որ գրական սկանդալի հեղինակն արժանանում է սկանդալի հիմնական սուբյեկտի ո՛չ նորմատիվ բնութագրումներին ու արտահայտություններին: Այս հանգամանքը շրջանցիկ կերպով Ջապելի սքողման վարպետության վկայություններից է: Եւ իրապէս, հանդուգն սքողման է ենթարկված ամեն ինչ: Տաճատ-Տիրանի մանկությունից սկսյալ: Օրինակ՝ Չրաքյանի ժամանակակիցները վկայում են, որ փոքր հասակում Տիրանն առանձնանում էր նաեւ զարմանալի ախորժալուր, հրապուրիչ ծայնով, իսկ վեպում այն սքողվել, դարձել է վանող, կատարյալ «կակաֆոնիա»: Սակայն հատկանշականն այն է, որ հանճարի սքողող հոսքը Տաճատի վարքագրական միջավայրում հատկապէս բովանդակային-իմաստային հարացույցի ամենահանգուցային դրսեւորումներում լրացվում-ամբողջանում է ապաստողող ընդգծումներով (հիմնականում նույնն է պարագան նաեւ մյուսների պլաններում): Ահավասիկ, բազմաթիվ օրինակներից մեկը. «Տաճատ իր ճակատին վրայ հանճարի կնիքը կը կրէր եւ այդ կնիքը զինքը ընկճած էր բոլորովին: Անուններ կան որ դժուար է կրելը ըսած է մէկը, դէմքեր կան որ աւելի դժուար է կրելը ապահովաբար: Ձեռով մը, Տաճատ իր երեւոյթին արժանապատուութիւնը ունէր, եւ կարելի է ըսել թէ իր երեւոյթը պարտաւորած էր զինքը մեծ մարդ ըլլալու: Ասկէ զատ սակայն Տաճատ Չարըքեան իրաւամբ օժտուած երիտասարդ էր» (9): Այս «իրավ օժտվածությունը», շնորհների բազմադիմությունն ու տարասփռվածությունը անընդհատ զուգադրվում է ֆիզիկական անհամամասնության (այս իմաստով բնորոշ է Տաճատի գլխի եւ մարմնի չափերի ճչացող անհամապատասխանությունը՝ չափից ավելի մեծ գլուխը՝ փոքրիկ մարմնի վրա), վանող ինքնասեւեռման, անընդհատ խաղալու, այլամերժության, անհաղորդության սքողող շերտերով: Սակայն, այս սքողող շերտերը մեկ Տաճատ-Բարսեղ զուգաբանությամբ, մեկ ներփակ մշտատեւ ապաստողվում են՝ ցուցանելով թե՛ հանճարի՝ ձգողականությունը (նավում

նույն Տաճատի ճեպանկարների դրվագում, Սուրենի, Անտոնի, Յրանտի, մյուսների հետ ամենատարբեր հարաբերակցություններում՝ զրույցից մինչև իր ստեղծագործության ընթերցում), մեկ ստեղծման բացարձակին հետամուտ լինելուց չչեղվելու, մեկ հանճարի հանդեպ հիացմունք եւ անհասանելիի ակնածանք տաժելու կենտրոնացումներում. «Այդ հատուածներուն Յրանդ րոպէ մը վազն ի վազ կը հետեւէր հեղինակին մտքի ընթացքին, բայց շուտով յուսահատած կանգ կ'առնէր ականայ յարգանքի եւ տարտամ հիացումի զգայնութիւն մը ունենալով այն խաբուսիկ զօրութենէն որ ամէն անծանօթ եւ չհասկցուած բաներ կը ներշնչեն» (104-105):

Ահա եւ սքողում/ապասքողում բնագրաստեղծ սկզբունքով «Կեղծ հանճարներ»-ի շրջարկում ամբողջանում են եւ հանճարի բնույթը, եւ հանճարեղություն կրող ստեղծում/արվեստի բացարձակը հետապնդող անհատականությունները:

Ուշագրավ են «Կեղծ հանճարներ»-ի որոշ գործող անձանց/հերոսների ազգանունների իմաստային նշանակությունները. Զարըքյան-«չարըք»-ը թուրքերեն հողաթափ է, Պալըքճյան-«պալըքճ»-ը՝ ձկնորս, Սապահյան-«սապահ»-ը՝ առավոտ, Յարայան-«յարա»-ն՝ վերք: Յեղինակի այս հնարանքն ուղղակիորեն հուշում է սքողման զավեշտային իրողությունը: Անշուշտ սքողման ընթացքն իր շրջապատույտի մեջ է ներառում ստեղծագործության բովանդակային պլանի այնպիսի հանգուցային խնդիր, ինչպիսին է հանճարի բնույթի վկայությունը: Դանճարի բնույթի վիպումը ստեղծագործության մեջ նույնպես զավեշտ/խարազանագրություն սքողմամբ ապասքողվում է՝ բնագրում առկայացնելով հանճարի ներբողյանը: Այս պարագային սքողող կարեւոր դերակատարություն ունեն հանճարի «վարժուած ծուլութեան եւ անհոգութեան» (13), իրականության հանդեպ քամահրանքի, «ամէն նկատողութիւններու վրայէն կոխոտելով իր պատուանդանին հասնելու» (47), սեփական եզակիությունն ու առանձնաշնորհյալությունը ամեն պարագայում սաստկացնելու, մահկանացուներին կամ «վերից նայելու», կամ չնկատելու, մեծախոսության եւ նարցիսականության եւ այլ պատումային դրվագումները:

Դանճարի բնույթի վիպման առանցքը Տաճատ Զարըքյանն է: Վեպի շրջարկում մյուս գործող անձանց «կեղծ/իրավ հանճարեղության» բնագրային հոսքը զուտ լրացական-սատարող գործառություններ ունեն: Դրանք ըստ էության դիմավորվում են Տաճատ Զարըքյանի պլանում: Զարըքյան-Զրաքյանի առաջնայնությունը ստեղծագործության կառույցում միանգամայն արդարացված էր: Զապելն առարկայորեն ար-

ծանազրում էր իր ժամանակի գրական-մշակութային կյանքում հանճարի ֆենոմենի համապատասխանությունը: Չարըքյան-Չրաքյանը հանճարի «էութեության» ամենամբողջական, լիարժեք արտահայտությունն ու դրսևորումն էր: Ստեղծագործության մեջ Տաճատ-Տիրանի կերպարով է տեղի ունենում անցումը կեղծից իրավին, զավեշտ-պարսավից ներբողյալին: Ավելին, նրա միջոցով է վեպի կառույցում իրականացվում, կանվանելի հանճար երեւոյթի «անդրանցումը», այսինքն՝ այն, ինչ ամրակայում է խելահեղության եւ հանճարեղության, հանդգնության եւ վեհերոտության, անկարության եւ կամքի միասնականությունը: Տակավին առաջին իսկ էջերից Ջապելը արժանագրում է հանճարի առեղծվածայնությունը. «Տաճատ Չարըքեան ուրիշ մարդ էր, անսովոր, հազուագիւտ, անթափանցելի: Անիկա մեծ մարդ էր» (9): Գոյակերպության բնական դրսևորումներից դուրս այլությունն ուրվագրվում է անգամ հանճարի գանգի անտրոպոլոգիական ներկայացման հեզնական/սքողող դրվագումներում, բացառիկ ընդունակությունների կանխահաս արտահայտություններում²¹:

Տաճատ Չարըքյանի պլանով Ջապելը ստեղծագործության մեջ կենտրոնացնում է հանճարի բնույթը որոշադրող հիմնական հատկանիշներին: Հանճարի թափանցողականության հատկանիշը լայն համածիրով՝ մարդկանց անմիջապես ճանաչելուց, նրանց էությունը միանգամից ըմբռնելուց մինչեւ ցանկացած լրատվության պարզապես «կայծակնային» ընկալումը: Հանճարի պայծառատեսությունը. «Ինչ որ ինք տեսած էր եւ ինչ բան ամենէն չնչիններն ալ, որ իր ուշադրությունը գրաւած էին նոյն իսկ անգիտակցաբար, նուիրական կը դառնային իրեն համար եւ չէր ուզեր անոնցմէ ալ մէկը կորսնցնել. այդ ժամուն իրեն կը թուէր թէ ոչ ոք իրեն պէս նայած էր արտաքին աշխարհին վրայ եւ իր կրած տպաւորութիւնները իր հանճարին ամենակարողութեամբը բոլորովին ինքնատիպ, անօրինակ եւ նոյն իսկ գերմարդկային կը թուէին» (89-90): Հանճարի ըմբոստությանն ու կենսակերպի եւ ստեղծման հանդգնությանը²²: Հանճարի գոյակերպային միայնությանն ու եզակիությանը եւ վերջապես՝ հանճարի բնույթին բնորոշ մահանցմամբ, հավերժ/անվերջավորի թանձրացականացմանը: Ահա եւ ստեղծագործության շրջարկում, մեկնելով Չարըքյանի՝ իբրեւ հանճարի բնույթի խտացում լինելու համարժեքից, պարբերաբար կրկնվում է նրա տիպար լինելու հանգամանքը. «...Չարըքեան տիպար մը կ'ըլլար հետզհետէ Բարիզի հայ ուսանողութեան մէջ...» (76), կամ «Տաճատը այլ եւս թիփ (ընդգծումը հեղինակինն է) մը եղած էր, կարելոր անհատականութիւն մը, յարգանքով եւ պատկառանքով կը վարուէին իրեն հետ» (124):

Հանճարի բնույթի սքողում/ապասքողում բնագրաստեղծ սկզբունքի կիրարկման պարագային, ինչպես արդեն նշել եմ, ստեղծագործության մեջ առաջնային է Տաճատ-Բարսեղ զուգաբանության հակադրականությունն ու միասնականացումը: Այս զուգաբանությունը, ինչը վեպի կառույցում միասնականանում է, արվեստագետի, ստեղծման տիպի, հանճարի երկու նախաձեւերի ուշագրավ վերաթարծում է՝ ապոլոնյան եւ դիոնիսյան սկիզբների տրոհությամբ: Տաճատը դիոնիսյան սկզբի կրողն է, Բարսեղը՝ ապոլոնյան: Սրանց հանդիպադրումը վեպում կանխագծում է միասնականացման հանգրվանը: Հանդիպումը ճակատում/բախմամբ է: Տաճատի հանդեպ ծաղկման, պարսավի կիրքը (սքողող հոսքը) նախ բախվում է Բարսեղի հանդեպ տածած անթաքույց ներքոյանի կրքին (ապասքողող հոսքը), սրանց բաժանարար վիճը, ընդհուպ զուգաբանության միավորների դիրքային փոփոխություններով, ստեղծագործության մեջ վերացման հետեւողական ընթացք է ունենում: Այս զուգաբանությունը վերանում է միավորում/միասնականացումով: Այս միասնականացմամբ է ստեղծագործության կառույցում հանճարը նվաճում «արուեստներու եւ գրականութեան» տաճարը (Փարիզը), ընդառաջ գնում իր նախասահմանվածությամբ՝ «տիեզերական փառքին» (20): Հետեւաբար, ժամանակն է փոքր-ինչ մանրամասնել «հանճարների պատկերասրահի» ներփակ արտահայտությունները:

Վեպի հերոսները, ինչպես արդեն քանիցս արձանագրել եմ, նախատիպի կիրարկման բոլորովին նոր կերպ էին, ուստի ընթերցման դաշտում, բնականաբար, անբավելի հետաքրքրություն էին հարուցում: Ընթերցման դաշտի կողմից անմիջապես ճանաչելու, հանճարի «կեղծացման» զուգորդությունների հանգամանքը, նրանց, անվանենք «վարքագրության ո՛չ գեղարվեստական հոսքի» հետ, առարկայաբար այդ նույն ընթերցման դաշտում ձեւավորում էր սքողման շրջանակ, ինչը նույն ընթերցման տիրույթներում զուգահեռաբար ապասքողվում էր՝ մոտենալու կամ հանդիպադրվելու հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի բացարձակին: Ահա այս զուգահեռ արդյունավետ ստեղծագործական աշխատանքը, «հորինման մասնակցությունը» «Կեղծ հանճարներ»-ի ընթերցումը հասցնում էր առավելագույնին: Հարկ է միշտ նկատի ունենալ նաեւ գրական սկանդալի երեւույթը: Սկանդալը միշտ էլ, թո՛ղ որ առտնին-կենցաղային մակարդակում անգամ, ամենատարբեր անդրադարձումների ավանգարդում է, մանավանդ հայկական միջավայրում: Պատահական չէ, որ Արտաշես Հարությունյանը պարբերաբար հորդորում է իր համահեղինակուհուն ընդլայնել կեղծ/իրավ հանճարների տիպարները, վիպական կառույցի մեջ ընդգրկել նորերին²³:

Հանճարների այս պատկերասրահի առանցքն անշուշտ Տաճատ Չարըքյան/Տիրան Չրաքյանն է (կրկնեմ իր զուգաբանական (տանդեմային) գործառնություն ունեցող միավորի՝ նկարիչ Բարսեղ Սարգիսյանի հետ): Հանճարեղության սքոլում/ապասքոլում բնագրաստեղծ ընթացքն ըստ ամենայնի իրականացվում է նրա միջոցով:

Արդեն Տաճատ/Տիրանի առիթով սույն ուսումնասիրության մեջ բավականաչափ խնդիրներ անդրադարձվել են, սակայն հարկ են համարում որոշ հավելումներ անել: Ձապելը ստեղծագործության մեջ կենտրոնացել է Չարըքյան/Չրաքյանի հանճարեղությունը կանխագուշակող եւ արտահայտող մանկությանը եւ ծավալել փարիզյան շրջանը (Չրաքյանի կենսագրությունից հայտնի է, որ 1897-1898 թվականներին նա եղել է Փարիզում)²⁴ վեպն ավարտելով հանճարի վերադարձի (Պոլիս դառնալու) դրվագով: Հատկանշական է, որ վեպի շրջարկում ելքային վիճակն ապահովվում է անվավեր/վավերական հանճարի արթնացումով: Այս արթնացումը կենտրոն-հանճարի ներկայացումն է: Ի շարս բազմաթիվ մանրամասնումների՝ բազմաշնորհություն, ամենկնեւի խարիզմա եւ այլն, նաեւ «հանճարեղ ծուլություն կամ հանճարային ծուլություն»: Այս պարագան, ի դեպ, հանճարի սքոլման հիմնական միջոցներից մեկն է ստեղծագործության մեջ: «Հանճարային ծուլությունը» ընդամենը գերարագ ըմբռնման, էության մեջ թափանցելու, ճանաչման եւ ընկալման սովորական սահմաններից անդին լինելու արժանագրությունն է²⁴: Հատկանշական է, որ Տաճատի դիմանկարման մեջ լոմբոզոյական հայեցությունը, նկատի ունեմ նրա գանգի «մանրախնդրության» հասցված նկարագրությունը, ագուցված է հանճարի ամենկնեւի, լռության ոլորտում միայն տեղակայելի գաղտնիքի հետ: Տաճատի արարման, ստեղծումի բացարձակ, ծայրագնա հանդգնությունը առկայացնում է հանճարի բացառիկության հանգամանքը: Ձապելը այս բացառիկությունը արձանագրում է ե՛ւ նկարչության, ե՛ւ գրականության, ե՛ւ երաժշտության տիրույթներում: Այս ունիվերսալ շնորհը վեպի շրջարկում սքոլվում է հեզմանք/զավեշտով, ինչը միաժամանակ առաջադրում է հանճարի բնույթին բնորոշ ստեղծման, արտահայտման, արարումի անբավականության հանգամանքը: Այդ անբավականությունը երբեմն մոմու է իբրեւ «չգրված կոթողային գործ»-ի առաջադրած հանճարային կենսոլորտին բնորոշ դրամա, ինչն, ի դեպ, Ձապելը ստեղծագործության մեջ հանկերգի պես պարբերաբար կրկնում է:

Հանճարային այս պատկերասրահում Չարըքյան/Չրաքյանից հետո երկում ունեցած դերակատարությամբ հանգուցային են Սուրեն Սահակյան/Սուրեն Պարթևյանը, Հրանդ Սարտիկյան/Արշակ Չոպանյանը եւ

Անտոն Յարայան/Ատոն Յարճանյան-Սիամանթոն: Կարծում եմ ավելորդ է այս երեք նախատիպ-հերոսների անհատականության, նկարագրի եւ գրական, հոգեւոր-մշակութային կենսոլորտում բացառիկության համ-գամանքները մանրամասնել: Հայտնի, հռչակավոր անուններ են եւ, բնականաբար, նրանց ներառումը ստեղծագործության կառույցում հանճարի սքողված ներբողյանն ըստ ամենայնի ահագնացնում է:

Արեւմտահայ մեծագույն պարսավագիր (Հակոբ Օշականի բնութագրումն է) Սուրեն Պարթեւյան/Սուրեն Սահակյանն ինքնին վիպական դեմք է, պատահական չէ, որ նա դարձել է Հակոբ Օշականի նշանավոր վեպի առանցքը: Նրա փարիզյան կյանքն առկայում է գրական ու ազգային-հանրային կիզակետային իրողություններով՝ կրքոտ բանավեճ ու պայքար, կուռքերի կործանում եւ նոր կուռքերի ստեղծում ու փառաբանում, պարթեւականի հիմնադրում ու խմբագրում, բոհեմական կյանք ու շեքսպիրյան գործերի հանգույն կիրք, սեր, պայքար, ատելություն, հավելելք նաեւ, որ նա Փարիզում ապաստանած արվեստագետների եւ մշակութային ոլորտի իսկական «իմիջմեյքերն» էր, նա, ով կարող էր աստվածացնել, կարող էր նաեւ կործանել: Ահա այսօրինակ լիդերը «Կեղծ հանճարներ»-ում բովանդակային պլանի ամբողջականացման հիմնական «օջախներից», կենտրոններից մեկն է, որը, նույնպես առավելագույնս, հնարավորություն է ընծեռում գրական սկանդալի համար, երկում ապահովում հանճարի, ստեղծման, արվեստի բացարձակի շեղում, տխեղությունից հասնել մինչեւ դրանց բացարձակի ներբողյանին: Իսկ այնպիսի սկանդալային անհատականություն, որպիսին Սուրենն էր, բնական է, որ պիտի արժանանար երկում Ձապելի «հեշտագին» վերաբերմունքին:

Ըստ էության Սուրեն Սահակյան/Պարթեւյանի «լիդերային» զուգահեռն է Հրանդ Մարտիրոսյան/Արշակ Զոպանյանը, որը սակայն ի տարբերություն առաջինի՝ «լիդերի» «հավասարակշռված», ավելի հանդարտ տեսակն է: Եթե ստեղծագործության կառույցում Սուրենի «հանճարեղությունը» ինքնակենտրոն-ինքնապաշտ է, ցինիկ, հեգմոդ, ապա Հրանդի «հանճարեղությունը» ունի ամանձնական/ալտրուիստական որակներ: Գործունեության տարասփռվածությամբ բնորոշվող այս անհատականությունը հանդես է գալիս «Ես ըրի» մականունով²⁵, ինչը նրա հիպերտրոֆիկ ամենահաստության պերճախոս բնութագրությունն է: Հիրավի, ուրիշներին համբավավոր դարձնելու, շնորհն ու տաղանդն իրականացնելու հարակա մարմաջն ու ջանքը, այդ աշխատանքի արդյունքով դրսևորվելու Հրանդի գոյակերպությունը ստեղծագործության մեջ վկայում է հանճարի կեղծ/իրավ շրջապտույտի մի արտահայտություն եւս:

Անտոն Յարայան/Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի պարագային անխառն գործում է հանճարեղության եւ խելահեղության միասնականության հիմնադրույթի (ըստ երեւութին կրկին լոմբրոզոյական-ռիթոյական ակունքներով պայմանավորված) գեղարվեստական անդրադարձը. «Անտոն Եարաեան ամէն պարագային տաղանդաւոր խեմք մըն էր որ երբեմն իր մտքին անհաւասարակշռութեան շնորհիւ իսկ հանճարի ցլօքեր կ'ունենար արագ եւ վաղանցիկ...» (63):

«Հանճարային» աստիճանակարգության մեջ հաջորդը Վահե Սպախյան/Վահրամ Սվաճյանն²⁶ ու Գաբրիել Պալըքճյանն են: Վերջինս ստեղծագործության շրջարկում, ըստ իս, թերեւս միակ առանցքային դեմքն է, ում կերպարը որոշակի նախատիպի ուղղակի փոխանցումը չէ, հավաքական արտահայտություն է: Հարկ է շեշտել, որ վեպի սքոլոդ, պարսավ/խարագանային շերտն այս դեմքերի պարագային է բարձրակետին հասել:

Մանուկ Միհրանյանը²⁷ վեպի շրջարկում «հանճարների գործունեության շրջանակում» հանդես է գալիս հավաքագրող, մյուսներին ըստ ամենայնի բացահայտվելու հնարավորություն պայմանավորող գործառնություններով: Մանուկը հանճարներին կապող օղակ է (տե՛ս է. գլխի յուրօրինակ «վալպուրգյան խրախճանք/բաքոսացման» հատվածը, որտեղ Մանուկի միջոցով է իրականացվում մահանցման սեւեռումը), փարիզներում անփող ու դժբախտ քաշ եկող տեսակի վկայությունը. մի քիչ անճարակ, մի քիչ ժպիրի, եղկելի ու թշվառ, բոլորի կողմից քամահարված, բայց եւ առանց նրա հանճարների շքահանդեսն անհնարին է: Սա է պատճառը, որ մյուսները, նրանից խուսափելով, այդուհանդերձ ձգվում են դեպի Մանուկը: Այս երիտասարդը հանճարներին մեկտեղողն ու միավորողն է, նրանց նկարագրի բարոմետրը, ինչի սանդղակի վերիվարումների միջոցով էլ Ձապելը պարսավից անցնում է ներքոյանի:

Հանճարներին ներկայացնելու լրացական գործառնություններով են հանդես գալիս վեպի մյուս գործող անձինք՝ տիկին Ջանոթին, Սոֆի Կաժվաքան, Լյուսին, բժիշկ Քոլոյանը²⁸:

«Կեղծ հանճարներ»-ի շրջարկում Ձապելը թեւ ո՛չ «ճակատային», ակնհայտ, այնուամենայնիվ, երկի լեյտմոտիվային հոսքերից մեկն է դարձրել արվեստագետի պարտադրված աստանդական գոյության ողբերգությունը²⁹: Գոյություն, որ թելադրական էր դարձնում զանազան պարտադրված մարտահրավերների դիմադարձություններում չկորցնել ստեղծման, արվեստի բացարձակին հասնելու կարողականությունը: Սա է հանճարի տարօրինակ ճակատագիրը եւ այդ ճակատագրին ընդառաջ հարկ է հասնել արվեստի առբերած բացարձակ ազատությամբ:

Տաճատը հասնում է դրան. «Գրականութիւնը այդ ազատութիւնը ինքն իր մէջ կը պարունակէր... խօսքին աստուածային եւ ճկուն յատկութեանը շնորհիւ թոյլ պիտի տար որ ճանչցնէ մարդկութեան համայն տիեզերքին այն գերագոյն, անհասանելի, անթափանցելի աշխարհը որ իր հոգին էր, իր Եւը...» (20): Ահա այս «գերգոյություն»/գոյակերպության համար երկուն հանճար/ստեղծում/արվեստ-ի ներբողյանը պարբերաբար ագուցվում է վասն արվեստի զոհագործման նշագրություններով, հանճարի սրբազան խենթացյալության ամենատարբեր արձանագրություններով (հատկապես Տաճատի, Անտոնի եւ Մանուկի պլաններով): Հատկապես ստեղծագործության տասնմեկերորդ գլխում³⁰ հանճարի գոյութեանկան ողբերգականությունը (անշուշտ, նաեւ վերելում մատնանշված աստանդական գոյության ողբերգության համակցումով) հասնում է բարձրակետին: Տաճատի պլանով հանճարի մենությունը խտացվում է: Սա նախապատրաստում է Մանուկի հոգեվարքի եւ մահվան դրվագը, ինչն, ըստ էության, այն միստերիան է, որը բեմադրում են հանճարները մահվան սպասելիս, նույն մահով ավարտն ու վերջը դիմագրավելու, արվեստով մահանցումը բրտացնելու, անդենականին հասնելու համար:

Մահը միավորում եւ բաժանում է, մահը հասցնում է մեկտեղման, մահը կեղծն անկեղծացնում է, մահը պարսավը դարձնում է ներբողյան:

Ահավասիկ «բեմադրված» միստերիայի իմաստային խորհուրդը: Գրական սկանդալը հասնում է իր վախճանակետին՝ սկանդալի սուրյեկտների հանդեպ տածած սիրո եւ գոհաբանության ցույցով:

Դ.

«Կեղծ հանճարներ»-ը ըստ էության սկզբնադրեց Ջապել Եսայան-Արտաշես Հարությունյան մարդկային եւ ստեղծագործական մտերմությունը, ինչը, ինչպես արդեն սույն ուսումնասիրության մեջ փորձեցի ցույց տալ եւ փաստարկել, փոխակերպվեց սիրո, ինչպես նաեւ ստեղծաբանական նույնականության, գոյավորեց մեր գրականության պատմության համապատկերում իր տեսակի մեջ եզակի համաերկ: Ջապել/Արտաշես սիրո պատմությունը կենսագրական փաստից ու հանգամանքից առավել ստեղծաբանական-գեղագիտական երեւոյթ է: Այսինքն՝ առավելաբար «տեքստային արտահայտություն»: Հետաքրքրական է, որ երկուսն էլ, կարծես թե գիտակցաբար մղվում էին սիրո այդ, անշուշտ, ինչ-որ առումով վիրտուալ, «տեքստային արտահայտությա-

ընդ: Համեմայն դեպս, այս կերպն են դարձրել իրենց փոխհարաբերությունների, կարող եմ կտրական լինել եւ ասել՝ բացարձակ դրսեւորման ձեւը: Ինչո՞ւ: Բացի երկուսին էլ բնորոշ արվեստի եւ արվեստագետի բացարձակ, «մաքուր» արտահայտության ստեղծաբանական, գեղագիտական ու փիլիսոփայական ջատագովականից, կարծում եմ՝ կարելու են Արտաշեսի եւ Ջապելի անձնական կյանքի դարձոյարձումները: Արտաշեսի՝ հանգամանքների բերումով բաժանումն առաջին սիրուց, Ջապելի՝ ըստ էության բաժանումը Տիգրան եսայանից: Այս պատճառներն ու հանգամանքները որոշակիորեն երկուսի նախապատվությունը դարձրել էին սիրո այդ «տեքստային արտահայտությունը»:

Իրապես, Ջապելի՝ 1900-ականների վիպագրության հոսքի մետահղացքն ու ստեղծագործական իրացումները գերազանցապես, եթե չասեմ միայն, խարսխված են սիրո «տեքստային արտահայտության» տիրույթներում, նույնն է Արտաշեսի բանաստեղծությունների, ինձ հայտնի (ըստ երեւոյթին միակ) նորավեպի, Ջապելին ուղղած նամակ-ստեղծագործությունների պարագային: Ահա եւ սիրո «տեքստային արտահայտությունը», ինչը «Կեղծ հանճարներ»-ից հետո դարձավ Ջապել/Արտաշեսի համաերկի հիմնական արտահայտությունը, բնականաբար, պետք է հանգրվանի հասներ յուրաքանչյուր սիրային (սիրո) պատմության պես, այսինքն՝ ունենար իր հաշվեփակը: Կրկնե՞մ՝ այս դեպքում զուտ, միայն ու միայն ստեղծագործական հաշվեփակը: Մանավանդ որ Արտաշեսի եղեռնամահ լինելը, Ջապելի 1915-ի գողգոթան շատ զորավոր խթան էին նույն «տեքստային հաշվեփակի» համար:

Սիրո «տեքստային արտահայտության» փոխաձեւությունը Ջապել/Արտաշես զույգի համար գոյության եւ ստեղծումի լինելիության միակ հնարավորությունն էր. «Մեզի պէս գրողներ, — գրում է Արտաշեսը Ջապելին 1906-ի ապրիլ 15/28-ի նամակում, — որ միակ գերազանց նպատակ մը ունին — ձգտիլ իրագործելու իրենց Արուեստի եւ Գեղեցկութեան երազը, չունին լաւագոյն բան մը ընելու եթէ ոչ հետզհետէ աւելի սերտ փարիլ իրենց իտեալին, հետզհետէ աւելի լաւագոյն Ջանք մը փնտռելով իրեաց հոգւոյն խորը, ի սպաս Աստուածներու մեծագոյնին»³¹: Այդ իդեալի շոշափելիացումը հենց այն ջանք-ստեղծումն է, ինչը սիրո «տեքստային արտահայտությամբ» «անթափանցելի մտերմության հեշտալի տվայտանքի մեջ»³² «ունայնության հեշտանքը»³³ փոխակերպում է արվեստի եւ ստեղծման վայելքի: Այս վայելքն է դիմավորում սիրո «տեքստային արտահայտությունը», հնարավորություն ընձեռում մոտենալու դրա հանգրվանին՝ «հմտական ու գրական»³⁴ եղանակով:

Սիրո «տեքստային արտահայտությունը» դիմավորվում է վերադարձման հրամայականով:

Վերադարձումը սիրո անվախճանության ստեղծագործական համարժեքումն էր, Ձապել/Արտաշես համաերկի ամբողջականացումը: Սիրո անվախճանության հանգրվանումը վերադարձման գեղագիտական ու փիլիսոփայական հայեցությամբ Ձապել/Արտաշես գոյակերպության եւ ստեղծումի հաշվեփական էր, նրանց սիրո «տեքստային արտահայտության», համաերկի հաշվեփակը: Այս իրողության «նախերգը» Արտաշես Հարությունյանի «Վերադարձը» նորավեպն էր, «հանգույցը»՝ Ձապելի «Հոգիս աքսորյալ»-ը, «ավարտը»՝ վերջինիս «Վերջին բաժակը»: Հիրավի, մատնանշված ստեղծագործություններում աներկբա է հավիտենական/հավերժական վերադարձի ստեղծագործական նախածեւի եւ փիլիսոփայական հիմնադրույթի (որոշակիորեն միջշեական վերադարձման հայեցության ազդեցությամբ) գեղարվեստական փորձնկալումն ու իրացումը:

Արտաշես Հարությունյանի, ինչպես արդեն ասացի, որքանով որ տեղյակ եմ, միակ նորավեպը՝ «Վերադարձը», Ձապել/Արտաշես համաերկում սիրո հաշվեփակի ներկայացման սկիզբն էր:

Բանաստեղծը, որ իր կենսոլորտով արվեստի տիրույթներում էր, հանդիպում է մի աղջկա, որը նրա էության մեջ առաջացնում է միեւնոյն զգացումները, ապրումները եւ մտածումները, ինչ արվեստը: Այդ աղջիկը արվեստի բացարձակի դիմավորումն էր, բնականաբար, բանաստեղծի համար արվեստն ու այդ աղջիկը միավորվում-մեկտեղվում են, սակայն «...բանաստեղծը ժիր մեղուին նման, որ ծաղկէ ծաղիկ կը թռչտի, կը ծոծ իւրաքանչիւրի հոգին, ու անով անուշ մեղր կը պատրաստէ ուրիշներուն համար...»³⁵, հեռանում է նրանից՝ ուրիշներին արվեստի վայելքին հաղորդակից անելով, կարծես թե կրկին որոնելով ստեղծումի բացարձակը, սիրո եւ ստեղծագործության բացարձակ մեկտեղումը: Ժամանակ է անցնում, եւ բանաստեղծ-արվեստագետն անդրադառնում է, որ իր սիրո եւ ստեղծման բացարձակ նույնականությունը այն աղջիկն էր: Այս վերադարձման իմաստությունը տառապանքով գտած արվեստագետը հասնում է սիրո եւ ստեղծման հաշվեփակին, սակայն կորցնում նույն վերադարձման խորհուրդը շոշափելիացրած աղջկան: Ահա թե ինչու է նա Ձապելին ուղղած մամակներից մեկում գրում, թե իր գրականությունը «բացարձակօրէն անհատական» է, թե գրիւմ է միայն իր համար եւ «մէկ կամ երկու բարեկամներուս»³⁶, իսկ իմաստասիրական բնույթի գրառումներում մատնանշում, որ երջանկության ճանապարհը

գտնելը «տեսակ մը պարծանք է մարդկային իմացականութեան համար»³⁷:

Սիրո հաշվեփակի վերադարձման ստեղծագործական ամբողջականացման համար վերաներկայացնող (ռեպրեզենտատիվ) գործառնություն ունի «Վերջին բաժակը»: Այս ստեղծագործությունից տարիներ անց Ջապելը Հակոբ Օշականին 1935-ի մարտի 27-ին հասցեագրած նամակում գրում է. «Ձեր նամակը ստացա երեկ եւ մեծ ուրախություն ունեցա զգալով, որ տարիներե ի վեր խզված կապ մը կը վերահաստատվի: Այդ կապը բարեկամական եւ գրչի եղբայրակցության, երբեք չէր խզված ինձ համար, բայց այնքան բաներ անցեր են այն օրեն ի վեր, երբ կհիշե՞ք, Գատըգյուղի վերնահարկի սենյակի մը մեջ, մեր սիրելի եւ ամուռնալի (ընդօժուներն իմն են՝ Գր. Հ.) Արտաշեսին հետ վերջին անգամ մը Ձեզ տեսա...»³⁸: Սիրելի եւ ամուռնալի բնորոշումները, անշուշտ, Ջապել/Արտաշես ստեղծագործական ու մարդկային մտերմության, նրանց համաերկի եւ սիրո հաշվեփակի վերանդարձումն էին իրենց գրչեղբոր ու մտերիմ մարդու համար, ինչն արդեն ստացել էր վիպական արտահայտություն:

«Վերջին բաժակ»-ի մեջ Ջապելը բացառապես կենտրոնացել է սիրո հաշվեփակի տիրույթներում, ինչն իրականացնում է իր վիպական խառնվածքին ու տարերքին բնորոշ դրվագումների միջոցով: Դրվագային հոսքերով են արտահայտվում ստեղծագործության հերոսուհի/հեղինակի ապրումները, զգացումները, գիտակցության եւ ենթաշխարհի բոլոր հոսքերը: Արդեն Միքայելի հետ ընտանեկան կյանքում չէր էլ կանխատեսում, որ իր համար այլեւս անհնարին սիրո վերադարձումը կիրականանա Արշակ Սերոբյանի միջոցով: Արշակ Սերոբյանն Արտաշեսի ստեղծագործական տարբերակն էր, ինչը հնարավորություն էր ընձեռնում իրենց սիրո հաշվեփակն իրականացնել, սիրո վերջին բաժակը, որը «...ամենէն զգլխիչն էր ու ամենէն աւելի լիուլի յուզումով, կեանքով եւ սքանչացումով»³⁹:

Այս ստեղծագործությունը նույնպես ունի ընծայական, որի հասցեատերը անորոշ «քեզ» ձեւով է հիշատակվում, թեւ ուղղակիորեն հուշում եւ ակնարկում է «Վեղծ հանճարներ»-ի ընծայականի հասցեատիրոջը, հասցեատեր, որ իբրեւ համահեղինակ անցավ գրական սկանդալից մինչեւ հանճարի, ստեղծման եւ արվեստի ներբողյան եւ իրենց սիրո «տեքստային արտահայտության» հաշվեփակն ապահովեց:

Այսպես է ամբողջանում եւ ավարտվում Ջապելի եւ Արտաշեսի համաերկը՝ «Վերջին բաժակ»-ում հասնելով ներգրութենական անկապտելիության:

ԾԱՆՈԹԱՎՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Տե՛ս Ձապե՛լ Եսայեան, Կեղծ հանճարներ (վէպ տեղական կեանքէ), Կ. Պոլիս, Հրատարակութիւն Բիւզանդեան գրատան, Տպարան եւ կազմատուն Օ. Արզուման, 1909, էջ 157: Վեպից բոլոր հղումներն այս հրատարակութիւնից են տեքստում փակագծերի մեջ նշելով համապատասխան էջը:

2. Թե՛ս պետք է արծանագրել, որ Ձապե՛լն ընթերցման դաշտը սքողումներով «թակարդման» մեջ պահելու վարպետ է (անշուշտ սա պրոֆեսիոնալիզմի վկայութիւն է): Այսպէս օրինակ՝ Տաճատը «Իրմէ դուրս ամեն բան արհամարհող մէկու մը ծաղրական ժպիտովը եւ ուսի շարժումովը ոչինչի կը վերածէր ամբողջ թրջահայ գրականութիւնը. հակառակ Պօլսոյ ամենէն աւելի թրջահայ գրողներ արտադրող թաղի մը մէջ ծնած, մեծցած, դաստիարակուած ըլլալուն...» (21): Այս մաքուր սքողող արծանագրութիւնը՝ Զարըքյան/ Զրաքյանի «բացառիկ մեծամտութիւն-նարգիզականութեան» մասին, Սկյուտարի մեծերի, ներառյալ Ձապե՛լի «անտեսումը» բնագրի ապասքողող, ներբողյանային շերտն անտեսել է՝ չնկատելով ո՛չ ժամանակի գեղարվեստական-գրական գործընթացի պարապը, ո՛չ հանճարի բացառիկութեան, եզակիութեան տարերքի հանգամանքը, ո՛չ «Ներաշխարհի»-ի ստեղծագործական-գեղագիտական գործառական շրջանակը հոգեւոր-մշակութային համապատկերում:

3. Տե՛ս ԳԱԹ, Ձապե՛լ Եսայանի ֆոնդ, N 6, էջ 372: Ինքնակենսագրականը գրված է Հայաստանում, ժամանակի տխւոծ ուղղագրութեամբ: Այս եւ հետագա բոլոր մեջբերումների ուղղագրութիւնը «Ինքնակենսագրութիւն»-ից փոփոխել են:

4. Տե՛ս Ձապե՛լ Եսայեան, Վերջին բաժակը, երկեր, Բ. հատոր, Հրատարակութիւն Դանիէլ Վարուժան գրական հիմնադրամի-4, Անթիլիաս, 1987թ., էջ 56:

5. Օշականի բնութագրումն է «Կեղծ հանճարներ»-ի առիթով: Տե՛ս 3. Օշական, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հատոր 6-րդ, Պէյրութ, Տպարան Համազգային, 1968թ., էջ 268:

6. Արտաշէս Յարութիւնեան, Իմաստասիրական, Արծակ էջեր եւ քերթուածներ, «Նահատակ գրագէտներու բարեկամներ» մատենաշար-10, Փարիզ, 1937թ., էջ 153: Ձապե՛լն «Ինքնակենսագրականում» հետեւյալ «ըղծավոր» հպակնարկն ունի. «Այնքա՛ն պիտի ուզեի որ վերջապէս գտնեի մարդիկ, որոնց գործը եւ կյանքը համապատասխան ըլլար իրենց գեղեցիկ խոսքերուն» (ԳԱԹ, 2. Եսայանի ֆոնդ, N 6, էջ 372), սա արծանագրած ներդաշնութեան, միանալ-անորոհելի դաժնալու վերաբարձումներից է:

7. 3. Օշական, Տիրան Զրաքեան (Ինտրա), Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հտ. 8-րդ, Անթիլիաս, 1980թ., էջ 15:

8. Տե՛ս Արեւմտահայ գրողների մամականի, էջ 214:

9. Այս իրողությունը հիմնալի կերպով նկատել է Հակոբ Օշականը. «Արամ Անտոնեան անդուլ ու անխնայ հարուածած է Չրաքեանը, բայց գլխովին հակառակ արդիւնքի մը հասնելով» (Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, Անթիլիաս, 1980թ., հտ. 9-րդ, էջ 251:

10. Տե՛ս Սուրհանդակ, Կ. Պոլիս, 1906թ., N 2176, էջ 1-2:

11. Տե՛ս Արտաշես Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, Երեւան, «Հայաստան» հրատարակչություն, 1968թ., էջ 300-305: Գրությունն առաջին անգամ լույս է տեսել «Արեւելյան մամուլ»-ում, 1906-ին (N 18):

12. Խիստ հետաքրքրական ու բնութագրական նկատում ունի «Սիլիհտարի պարտեզները» ինքնակենսագրական երկում՝ իր մանկական բնավորությունը եւ հոգեխառնությունը բնութագրելիս. «Ո՛չ իմ տարեկիցները եւ ո՛չ ալ մեծերը կը հասկնային իմ հոգեկան խռովքները եւ ընդհանուր կարծիքն այն էր որ բուռն եւ անգութ երեխայ եմ: Բայց ուրիշներու կարծիքը կշիռ չունէր ինձ համար, ոչ թէ որովհետեւ այնքան դատողութիւն ունէի որ արհամարհէի այդ կարծիքը, այլ որովհետեւ շատ ամբողջական կերպով ենթակայ էի իմ ներքին, յաճախ անգիտակից մղումներուս» (տե՛ս Ջապէլ Եսայեան, Երկեր, Ա. հատոր, էջ 283):

13. Տե՛ս ՊԱԹ, Ջապէլ Եսայանի ֆոնդ, N 6, էջ 371:

14. Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հտ. 6-րդ, էջ 254:

15. Տե՛ս Ջապէլ Եսայեան, Երկեր, Բ. հատոր, էջ 41:

16. Օշականն է Ինտրա-Տիրան Չրաքյանին բնութագրում իբրեւ հանճարեղ մենագար: Տե՛ս Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հատոր 8-րդ, էջ 14:

17. «Հոգիս աքսորյալ»-ի արվեստագետ-հերոսուհու համար նույնպէս արվեստի որոշակի եղանակն անբավական է, նրա նկարչությունն ըստ էության երաժշտություն է, գրականություն, իսկ ստեղծման բացարձակը թելադրում է անցնել արտահայտման բոլոր սահմանները, իսկ արվեստագետին պահում հարակա անբավականության եւ «ուրացումների» մեջ. «Այսպէս է որ իմ հոգիիս երաժշտութիւնը, իմ ներքին փոթորիկներս ու ներքին խաղաղութիւններս տակաւին չեմ յաջողած արտայայտել եւ սեւեռել կտաւին վրայ: Պիտի յաջողի՞մ երբեք վերցնել խորհրդաւոր քօղին մէկ անկիւնը...» (Ջ. Եսայեան, Երկեր, Բ. հատոր, էջ 25):

18. Տե՛ս ՊԱԹ, Միքայել Կյուրճյանի ֆոնդ, Տիրան Չրաքյանի 1905թ. օգոստոս 8/21-ի նամակը՝ ուղղած Միք. Կյուրճյանին, էջ 2: Սքողման անթաքույց ակնարկն ենք գտնում Ինտրայի՝ 1908-ին գրած «Կարծիքներ եւ կարծողներ» հոդվածում, ուր ակնհայտ է «Կեղծ հանճարներ»-ի Տաճատի կերպարումի հերքումը: Այսպէս, Չրաքյանը մասնավորապէս գրում է. «Արդ Ինտրա ո՛չ հպարտ է, ո՛չ համեստ. ինքզինքին գիտակից է միայն, այսինքն իր կարողության սահմաններն ու տեսակը լավ կճանչնա, ինքզինքը կտեսնե այնպէս, ինչպէս է իրոք, եւ

գիտն թե չպիտի ըլլա երբեք այնպես ինչպես պիտի ուզեր ըլլալ՝ եթե ֆիզիկական ու հոգեկան իրերն անտեղյակ, տեսողութենէ ու ճանաչողութենէ զուրկ մեկը, ցնորամիտ մ'ըլլար: Իր չկրցածն ընելու համար տխմարաբար չի ճգնիր եւ իր պակասութիւններն առավելութիւն կարծելու եւ առավելութիւններն ալ խոշորցնելու հրեշացնելու չափ բլշակ ու շիւ կույր չէ անոնց պէս, որոց ողորմելի աչքերն ասոր-անոր հատկութիւնները թերութիւն կկարծեն եւ թերութիւններն ալ կմեծցնեն կայլանդակեն» (Տիրան Զրաքյան, Երկեր, Երեւան, «Սովետական գրող» հրատարակչութիւն, 1981թ., էջ 367-368):

19. Նույն տեղում, էջ 3:

20. Նույն տեղում:

21. Տե՛ս ստեղծագործության առաջին գլխի վերջին հատվածները, հատկապէս 9-րդ էջի վերջին պարբերությունից մինչեւ գլխի ավարտը (12-րդ էջ): Զապելը մանուկ Տաճատի բացառիկ ընդունակություններին անդրադառնալիս, դժվար է կտրական ասել գիտակցված, թե՞ պատահականորեն, հետաքրքրական համանունություն է կիրառել Զակար Պարոնյանի հետ: Զանրահայտ իրողություն է, որ Պարոնյանն անբավելիորեն չի սիրել թվաբանությունը, անգամ իր ծիծաղի շքահանդեսի առաջին արտահայտություններն ուղղակիորեն կապված են այս իրողության հետ: Նկատի ունեմ նրա կողմից «Հրաժարիմքի» բանաձեւի փոխակերպումը՝ «հրաժարիմք դիվաբանութեն եւ համենայն չար կոտորակաց նորա»: Բացառիկ ընդունակ, բազմաշնորհ փոքրիկ Տաճատ/Տիրանը նույնպէս ասում է թվաբանությունը:

22. Ընդ որում հանճարի բնույթի այս արտահայտությունը նույնպէս ստեղծագործության կառույցում ընդգրկու՞մ դաշտ է ներփակու՞մ կենցաղային իրադրություններից մինչեւ միջանձնային հարաբերություններ: Զիրավի «Զրաքեանը պատժուած է իր յանդգնութեան մէջ...» (3. Օշական, Զամապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հատոր 6-րդ, էջ 267):

23. Մասնավորապէս 1906-ի 8/21 նոյեմբերի նամակում, ըստ Պարսամյանի շարադրանքի, նշում է. «Կեղծ հանճարներ»ու շարունակութեան մէջ նոր տիպարներ կը ճանչնայ եւ կը սքանչանայ այն տաղանդին վրայ՝ որով անոնց իւրաքանչիւրը խտացուած է պատշաճագոյն կաղապարին մէջ: Շարունակելու եւ երկարելու մասին թելադրութիւն: Զարցում գրքի ձեւով հրատարակելու մտադրութեան մասին» («Բագին», 1962թ., հոկտեմբեր, էջ 34):

24. Օշականը, օրինակ, Ինտրայի «լծընկեց ծուլությունը» բացատրում է մտքի «արտակարգորեն արագ թափանցումով» («Զամապատկեր...», հտ. 8-րդ, էջ 13):

25. Նախատիպին բնութագրական մականունով բնորոշելու եսայանական կերպը հետագայում կիրառել է նաեւ Նշան Պեշկեպաշյանը. «...իր ընկերները մակդիր մը փակցուցած էին իրեն... Այդ անունն էր,— Դէքեաթ... Արտակարգ ա-

շակերտ մը ըլլալուն իրականութիւնը հեքեթացուցա՞ծ էին, թէ «հեքեթ»ի պէս այդ տղայէն իրականացում մը կը սպասէին» (Ն. Պէշկիթաշլեան, Յակոբ Օշական, էջ 5):

26. Վահրամ Սվաճյանը (1868-1949) նորավիպագիր, բանաստեղծ, երաժիշտ է, արծակագիր Մարի Սվաճյանի որդին: Հատկապէս 1890-1900-ական թվականներին գրական-մշակութային որոշ շրջանակներ տարփողում էին նրա տաղանդը՝ շատ հաճախ չափազանցելով նրա ստեղծման արժեքը:

27. Ինձ թույլ եմ տալիս ենթադրելու, որ Մանուկի նախատիպը Տիգրան Երկաթն է: Գրող, հրապարակախոս, հասարակական գործիչ, որ քսանինը տարեկան հասակում վախճանվել է թըքախտից:

28. Վեպի բժիշկ Քոլոյանը նշանավոր բժիշկ, հոգեբան, հասարակական գործիչ Պողոս Քոլոյանն է (1870-1956):

29. Այն, ինչ Օշականը «Կեղծ հանճարներ»-ի առիթով անվանում է «վերջալույսային հոգեբանություն» եւ հավելում, որ այդ արվեստագետները «արեւմտեան ոստաններու ահաւոր անստուգութեան մէջ, իրենց հացը որսալու չափ, իրենց ցեղը փրկագործելու անպատմելի դիւցազնութեամբ մըն ալ պսակաւոր» էին (3. Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 6-րդ, էջ 248):

30. Ի դեպ, այստեղ հանդիպում ենք Ջապելի «մոռացկոտության» պատճառով հեղինակային վրիպակի՝ Զրանդ Մարտիկյանը դարձել է Արամ Չամբչյան: Սա, կարծում եմ, նախատիպին անթաքույց մատնանշելու «մոռացկոտություն» է՝ Արշակ Չոպանյանին ակնարկելու համար արված:

31. Տե՛ս Բագին, 1962թ., յունիս, էջ 25:

32. Արտաշեսի բնորոշումն է Ջապելին հասցեագրած 1906-ի նամակներից մեկում (տե՛ս Բագին, 1962թ., յունիս, էջ 22):

33. Տե՛ս նույն տեղում, հոկտեմբեր, էջ 34:

34. Տե՛ս Արտաշես Յարութիւնեան, «Իմաստասիրական», Արծակ էջեր եւ քերթուածներ, էջ 150-151:

35. Տե՛ս Կարօ, Վերադարձը, Արեւելք, Կոստանդնուպոլիս, 1899թ., N 3986:

36. Տե՛ս Բագին, 1962թ., սեպտեմբեր, էջ 31:

37. Տե՛ս Արտաշես Յարութիւնեան, Արծակ էջեր եւ քերթուածներ, էջ 147:

38. Տե՛ս Ջ. Եսայան, Նամակներ, էջ 305:

39. Տե՛ս Ջապել Եսայեան, Վերջին բաժակը, Երկեր, Բ. հատոր, էջ 92: