

ԳՐՈՂԻ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

(ՆՈՐԱՅՐ ԱԴԱԼՅԱՆԻ վիպագրության առթիվ)

Ազգային նորագույն վեպում Նորայր Ադալյանն իրապես ձգտում է նորահայտնությունների և նորահաստատումների՝ ամեն մի նոր ստեղծագործությունը միջոց դարձնելով մշակելու ժամանակակից վեպի գեղարվեստական սկզբունքները, գեղագիտական-արտահայտչական միտումներն ու ընդգրկումները, հասնելու ուշագրավ կերպարանափոխումների, որոնք մի տևական ընթացք արևմտյան վեպում արդեն իրենց ժամանակն են գոյավորել և վստահորեն գնում են դեպի ինքնահաստատումը: Այս նոր արևմտյան վեպում, որի հետնորդներից է դարձել նաև Ն. Ադալյանը՝ հրապարակ հանելով «Դավայաթաղ», «Ապոկալիպսիս», «Մրջնանոց» վեպերը, միախուսվում են ավանգարդն ու մոդեռնը, պայմանականն ու ռեալը՝ այսպես ստեղծելով իրականության գեղարվեստական արտացոլման նոր մոդելը, որում արտորահարվում է կենցաղը, ի հայտ են գալիս իռեալ-մշամային դրսևորումներ՝ դառնալով վեպի նկարագիրն ամբողջացնող բաղկացուցիչներ: Ն. Ադալյանը, ինչպես վեպի ժանրում այսօր ստեղծագործող շատ անհատականություններ, փնտրում է հերոսի և հերոսականի մասին նոր պատկերացումներ, էպիկական կերպարին միատեղում դրամատիկական-բանաստեղծական կերպարի յուրօրինակ սիմբիոզը և ստեղծում հաճախ դեպի ցայտուն մետաֆորայինը միտող, սուբլիմացիան որպես ուշագրավ հոգեբանական դրսևորում համարող գրական կերպարը:

Նորայր Ադալյանը գրական-գեղարվեստական այն հզոր սերնդի ներկայացուցիչն է, որին կոչում ենք «վաթսուևականների սերունդ»: Ամշուշտ, շատ վաղուց ուղղումներ են պետք այս հասկացության մեջ, քանզի այս սերունդն իր ակունքներն աղերսեց հիսունական թվականներին, հենց այդ տարիներին անցավ ինքնահաստատման ու ինքնադրսևորումի դժվարին ժանապարհով և արդեն վաթսուևականներին սկիզբ դրեց վերագարթոնքին, որն իր արտացոլումներն ունեցավ Ոգու իրականության բոլոր հանգրվաններում՝ ներառելով բանաստեղծությունը, արձակը, երաժշտությունը, կերպարվեստը, թատրոնը,

կինեմատոգրաֆը... Սերնդի գերխնդիրն ինքնահատուկ հեղափոխականության հաստատումն էր, իրենց գոյությունը հաստատած ձևերի ու մտածողության վերանայումը, մասնավորապես նոր մտածողության հաստատումը, ինչը ժամանակի հրամայականն էր, քանզի խորհրդային պետությունը, որը տասնամյակներ շարունակ վարել էր «փակ դռների» քաղաքականություն, մղվել էր դեպի կադապարները, գաղափարաբանական կաշկանդումները, որոնք տակավին կապակցվում էին 1930-ականների գաղափարախոսական «մոդելներին»՝ գրեթե չհեռանալով։ Հենց վաթսուականների սկզբներից ձանաչվեց ու հայտնի դարձավ Ադալյան ազգանունը՝ անձնագիր ու անցաթուղթ դառնալով Ռաֆֆի, Ռուբեն, Նորայր եղբայրներին, որոնք կերպարվեստ ու գրականություն եկան՝ իրենց ներաշխարհի յուրատիպ-ինքնահատուկ արտացոլումները հաստատելու, հնի ու հնացածի դեմ կռվելու և նորարարության շունչը հաստատելու՝ երբեք չհեռանալով դասական-ավանդականի հզոր ներազդեցություններից։ Նորայր Ադալյանի առաջին պատմվածքները, որոնք հրապարակ եկան գրական մամուլում և առանձին գրքերով, գեղարվեստական ձևի ու ֆարսուլայի առումով արդեն իսկ նոր էին, ինքնատիպ, ազգային արձակի ավանդույթների ներկայությունը չէր խանգարել դրանցում մղվելու դեպի փորձարարությունը, այսպես կոչված՝ դեպի եվրոպական մոդեռնը, որը հատկապես արձակում ձևավորում էր նոր միտումներ, նկատելի դարձնում բարձր ինտելեկտուալիզմը, որով էլ աչքի ընկավ և առանձնացավ Նորայր Ադալյանի ստեղծագործությունը, որի առաջին և հզոր բարձրակետը «Խաղաղ զորանոցներ» վիպը եղավ՝ տպագրված «Գարուն» հանդեսում։ Ժամանակի գրականագիտական միտքն, իհարկե, իր գնահատականները հնչեցրեց, փորձեց դիտարկել այս ստեղծագործությունը ձևավորվող նոր միտումների խորապատկերին, ընթերցողները շտապեցին այս վիպակում տեսնել անսովորի ու սովորի ներդաշնակ միաձուլումը, նկարագրական արձակի ավանդույթների ժխտումը։ Եվ, այնուամենայնիվ, երկի ժշմարիտ արժեքները մնացին չհետազոտված և չուսումնասիրված. տակավին առկա էին գրականագիտական և ընթերցողական կարծրատիպերը, դեռ շատերը ազահությանը էին կլանում պատմավեպերն ու սենտիմենտալ-մելոդրամատիկական պատմություններով լեցուն, նաև՝ կոլխոզ-սովխոզային անցուղարձերը մանրամասն-ակնայրկային ոճաձևերով ներկայացվող ստեղծագործությունները։ Ավելին, ոմանք մեր գրականության մեջ «պեղել-հայտնաբերել» էին այսպես կոչված «գյուղագրության» վերագարթոնքի ֆենոմենը՝ մոռացության մատնելով նոր և հետաքրքիր քաղաքային արձակի ձևավորումը։ Իսկ Նորայր Ադալյանը հենց այդ քաղաքային արձակի միտումների կրողն էր, նրա տեսադրության և ժանրաոճային առանձնահատկությունների հիմնավորողներից մեկը։ Նորայր Ադալյանի անունը տեղավորվեց Վարդգես Պետրոսյանի, Հովհաննես

Մեղքոյանի, Մանուկ Մնացականյանի, Ռուբեն Հովսեփյանի, մյուս ներկայացուցիչների անունների կողքից՝ հենց այս սերնդի միջոցով գրականության մեջ հաստատելով նոր հերոսի ժամանակը: Բացառիկ հերոսի, որն էապես տարբերվում էր «սոցիալիստական ռեալիզմի» հաստատած ընդգծումներից ու չափումներից, յուրատեսակ սխեմատիզմից:

Նորայր Աղայանն ի սկզբանե ուղենիշային էր համարում նյութի խորքային թափանցումը, ենթաշերտերի ձևավորումը, մալ՝ պատկերային համակարգերի ընդլայնումը, որոնք էլ ստեղծում էին արձակում նոր մտածողություն, ստեղծում անհատի մասին նոր պատկերացումներ, անհատի ու նրա ժամանակի միջև կապը պայմանավորում ոչ միայն զգացական-հուզական ներազդումներով, այլև փիլիսոփայական հոսքերի թափանցումներով: Նորայր Աղայանի համար թանկ ու սիրելի կապույտ երգնկայից զատ առաջնային ու գլխավոր դարձան կին-տղամարդ փոխհարաբերությունների խնդիրները, ամենից շատ հետազոտված խնդիրները, որոնք պահպանելով իրենց սոցիալիզմաբանական միջուկը, ելակետային դրույթները՝ փոփոխվում են ժամանակների հոլովությամբ, տարբեր անձնային-հանրային փոխազդեցությունների ներքո, սուբյեկտիվ համադրում-հակադրումների դրդապատճառներով: Նորայր Աղայանը զարմանալի-ուշագրավ թափանցումներով է մոտենում այս թեմային, մերթ քնարական-զեղումնային, մերթ՝ կրքոտ-բանական վերաբերմունքով, գրողական դիրքավորմամբ հյուսում իր պատումները՝ ստեղծելով ոչ միայն գործողությունների բազմազանություն և բազմաշերտություն, այլև՝ նոր և ուշագրավ կերպարներ, որոնք փշրում-ավերում են բոլոր սխեմաները, մերթ մղվում դեպի վիճակի ու զգացողության արտահայտումը, մերթ գալիս դեպի կոնկրետ-ռեալ՝ այսպես բացահայտելով-պարզելով կյանքի և իրականության, անհատի հոգեկերտվածքի պարադոքսալիզմը: Թեմայի ամենաբարձր, գեղարվեստորեն ցայտուն և նշանակալի արտահայտությունը «Դավայաթադ» վեպն է, որը մեր արձակում հաստատում է պոստմոդեռնիզմի գեղարվեստական դրույթները, ազգային արձակում հիմնավորում գեղարվեստականության նոր սկզբունքներ, ձևավորում այսպես կոչված քաղաքային դիմանկարի գեղարվեստական արտացոլումը՝ էքստրավագանտ ու իրոնիկ: «Դավայաթադն» իրապես մեր արձակի թռիչքներից մեկն է՝ իր հերոսների բազմակերպությամբ ու բազմազանությամբ, կենցաղային ու բանաստեղծականի յուրատիպ ներհյուսումներով, վիպական-էպիկական ավանդույթների վերանայումներով: Այս վեպն ասես հեռավոր աղերսներ էր ձևավորում չարենցյան «Երկիր Նաիրիի» հետ, գրեթե կատակերգական-բանախոսական պատումնի մեջ բերում սիրո թեման՝ քաղաքային-կենցաղային ըմբռնումից հասնելով սիրո շեքսպիրյան ըմբռնումի տիրույթները: Այս վեպը ոճի նորահայտության իրողությունն էր, կերպարաստեղծման նոր միտումների հայ-

տածման իրողությունը, երբ ամեն ինչ ենթարկվում էր սովորականի ու պարադոքսալի միատեղման գաղափարին՝ առաջ մղելով ֆարսի ու դրամայի միահյուսումը: Նորայր Աղայանի այս վեպը մեծ թվով համակիրներ ունեցավ, ունեցավ նաև հակառակորդներ, ովքեր չխորանալով վեպի միջուկի, նրա հոգեբանական արտասովոր կառուցումների և շերտավորումների մեջ՝ սկսեցին հարձակումներ գործել գրողի վրա, նրան մեղադրելով ազգային գրականության մեջ էրոտիզմի գաղափարների քարոզման մեջ: Մինչդեռ վեպի գլխավոր արժանիքներից մեկն այն էր, որ Աղայանը սերը դիտարկել էր նրա ամենատարբեր արտացոլումներով՝ ձգտելով բարեբանել զգացմունքի վեհությունը, մաքրագործող ուժը: Այս վեպի «հերոսը» առաջին հերթին երևան է՝ Դավայաթաղ կոչվող տարածքի տեսչով ու նկարագրով, իսկ Դավայաթաղը սոսկ քաղաքի պատառիկը չէ. այն մի ինքնատիպ-ինքնավար աշխարհ է, հոգեբանական ուրույն նկարագրերով ամբողջացող աշխարհ: «Դավայաթաղը» փշրում-ավերում էր ազգային միջավայրի պատկերման շատ կարծրատիպեր, ստեղծում քաղաքային կենցաղի «մոդեմնի» աղայանական տեսությունը, որն, ինքնին, հայտնություն է մեր վիպագրության մեջ:

Արտաքուստ այն տպավորությունն է ձևավորվել, թե Նորայր Աղայանի գրական ժանապարհը չափազանց հարթ է եղել, չի ունեցել հակառակորդներ և թշնամիներ, չարախոսներ կամ չարականներ: Իրականությունը բոլորովին այլ է. լինելով «Գրական թերթի» գլխավոր խմբագիր, ապա Գրողների միության քարտուղար, նա, բնականաբար, չէր կարող զերծ մնալ հակառակորդներ ունենալու «հիվանդությունից», իսկ հակառակորդները կամ էլ գրական նախանձն իբրև գոյության ու ինքնահաստատման ժանապարհ ընտրածները չներեցին նրա ոչ մի հաջողությունն ու ձեռքբերումը: Լուս-Անջելեսում լույս տեսավ «Ապոկալիպսիս» վեպը՝ 20-րդ դարի վերջին տասնամյակի հայոց պատմության գրոտեսկացված-սիմվոլացված պատմությունը՝ մատուցված այլաբանության ու այլասացության հրաշալի արտացոլումներով, խորհրդանշանների ու մետաֆորների տեղին-ձշգրիտ կառուցումներով, ներքին մեծ ողբերգական ուժի դրսևորմամբ: Իբրև ահեղ զգուշացում՝ գրողը ներկայացնում էր ոչ թե լոկ իրականությունը, այլ՝ բարոյական այն հետևանքները, որոնք ձևավորվել էին որպես նոր իրականության դիմագիծ ու գոյության ժանապարհ: Նորայր Աղայանի միջոցով, ով վերջին տարիներին ընթերցողների սեղանին դրեց «Դավայաթաղ», «Համաժարակ», «Մրջնամոց», «Սև քառակուսի կարմիր անապատում», «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպերը, որոնք ազգային գրականության խոշորագույն երևույթներից են, իրապես աղայանական դպրոցի անկյունաքարերը, որոնք մի նոր ընթացք և գեղարվեստական շարժում են բերում մեր գրականության, ձևավորում մեծ թռիչքների ժամանակը: Այս ամենը շատ լավ են զգում նաև դրսում, ուստի Նորայր Աղայանը մեր այն հազվագյուտ գրողներից է, ում

ստեղծագործությունները հենց այս օրերին թարգմանվում և տպագրվում են աշխարհի այլ լեզուներով, իսկ 2010-ի սեպտեմբերին Սլովենիայում տեղի ունեցավ հենց այդ երկրում տպագրված նրա գրքի շնորհանդեսը: Ոչ թե մենք ենք մատուցում, այլ օտարներն ընտրում և թարգմանում են, իսկ սա նշանակում է, որ Ադալյանն իր գրական հաստատումներով և հայտածումներով արդեն դարձել է ազգային ու եվրոպական երևույթ:

Ազգայինի ու եվրոպականի ներթափանցումներն առկա են նաև Նորայր Ադալյանի թատերգության մեջ, որն իր տեսակով և բնույթով իրապես նորություն էր, նորարարական, որը պարտադրում էր ու պարտադրում է բեմարվեստին վերանայել բեմազգացության ու բեմական գործողության շատ կանոններ, շոշափելիորեն ընկալել բեմի ու բեմական կյանքի բնագանգական բնույթը, խաղի մշտական ներկայությունը, քանզի բեմը խաղի «հանգրվանն» է, մարդկային երևակայության ու ներշնչանքի հանգրվանը, որը ծնում է ստեղծագործությունը: Խաղը Նորայր Ադալյանի տարերքն է, նրա թատերգության ճշմարիտ առանցքը, հետևաբար նա ամեն ինչ հենում-կառուցում է խաղային դրսևորումների վրա՝ այսպես հասնելով հոգեբանական ինքնաստեղծումին: Նորայր Ադալյանը վերանայեց նաև դրամատուրգիական ավանդույթները և «Ներկաներ և բացականեր», «Սպանության վկաները», «Կինը և տղամարդը», «Բորենու ժամանակը», «Բեմական փորձ», «Մարկոս» և այլ պիեսներում բնավորեց խաղային իրականության և հոգեբանական-զգայական արտահայտման սինթեզն ու մեթոդը: Ազգային թատերգության մեջ Նորայր Ադալյանը ճշմարիտ հեղափոխական դարձավ, ելավ կարծրատիպերի դեմ և ստեղծեց այնպիսի դրամատիկական երկեր, որոնք առաջին հերթին հաստատեցին ձևի նորույթը, որն էլ իշխեց բովանդակությամբ, ձևավորեց գրականի ու թատերայինի չափազանց ինքնատիպ համադրություն:

Ն. Ադալյանի «Դավայաթաղ» վեպի կառուցվածքային-արխիտեկտոնիկ սկզբունքն արդեն իսկ հակադրության մեջ է մտնում վեպի կառուցվածքի ավանդական ընկալումների և ավանդույթների հետ. այստեղ շարադրանքը, որը չափազանց լակոնիկ է, ոչ տարողունակ, չի տրոհված գլուխների և մասերի՝ ինչպես ընդունված է վեպի ժանրով ստեղծված շատ երկերում, չկան պատումային և տեսարանային բաժանումներ. այստեղ ողջ նյութը դիտարկված է որոշակի շարունակականության և կապակցվածության մեջ՝ առիթ չտալով մասնատումների: Արտաքուստ, սա վիպական կառուցվածքի խաթարումն է, ինչն անգամ ստեղծում է որոշակի դժվարություններ շարադրանքի ընկալման առումով, սակայն սա գրողի ոճն է, կառուցվածքի նորույթը, որն էլ ստեղծում

է չափազանց շարժուն, իրար մեջ ներհյուսված տեսարանների կապակցված հաջորդայնություն. ամեն ինչ դիտարկում անընդմեջ շարունակականության մեջ: Նման սկզբունքն իր արդարացումն ու հիմնավորումն ունի. գրողը անընդհատ շարժման յուրատեսակ մոդելն է կառուցում իր վեպում՝ դիմելով կինեմատոգրաֆիական հաջորդայնության սկզբունքին, հակամիասնության մեթոդին, որն էլ այստեղ իր ինքնահատուկ արտացոլումն է գտել: Սա ձևավորում է նորօրյա ասքը, որում խլրտում, ամբողջություն են կազմում կիսաքանահյուսականն ու կիսակենցաղայինը՝ ներհյուսված զարմանալի-առնչմունդ քնարականությամբ: «Անկախության հռչակումից հետո քաղաքի հին թաղում էլ կյանքը փոխվեց՝ շատերի համար դեպի վատն ու վատթարը, իսկ ոմանց՝ դեպի պայծառ ապագան: Վարսավիր Իգնատը երկրորդների թվում էր, որոնք ազատություն տվին իրենց շնորհքներին, երևակայությանն ու հնարավորություններին և կարճ ժամանակում ծառայից դարձան տերեր: Մի օր Իգնատը լքեց քաղաքի կենտրոնում գտնվող նշանավոր վարսավիրամոց-սրահը, որտեղ աշակերտից հասել էր ընտիր վարպետի մակարդակին, հարևան-բարեկամներից պարտք առավ, կաշառեց շրջխորհրդին և իրենց թաղի ամենաերևալի հատվածում ծառախիտ բլրակի վրա, նախապես մի քանի ժառքջահան անելով, սկսեց սրբատաշ կարմիր տուֆից պատեր բարձրացնել», - այսպես էպիկական ընթացքով, սակայն զարմանալի էքսպրեսիայով է սկսում իր պատումը Նորայր Աղայանը՝ միանգամից ձևավորելով ֆաբուլայի ընթացքն ու ստեղծելով նախապատմությունը, որից սկզբնավորվող դիպաշարն ամբողջապես հենվում է նախադրության առանձնատիպությանը:

Ճայրահեղ համառոտության հասցված նախադրությունը չափազանց մեծ ենթատեքստ և ենթիմաստ, նաև՝ ընդգրկում ունի. գրողը ներկայացնում է մի ողջ ժամանակաշրջանի սոցիալական վերասերումների պատկերը՝ յուրովսան «լուծելով» հեղափոխության մատուցման գեղարվեստական խնդիրը: Եվ հենց այս նախադրությունն էլ ծնում է դիպաշարը, որը վերադարձնում է մեզ դեպի իտալական նեոռեալիզմի ավանդույթները՝ զարմանալի-ինքնատիպ ներդաշնության մեջ ստեղծելով ազգային նեոռեալիզմի և մոդեռնիզմի համադրությունը: Սա է առաջին հերթին դիպաշարի նորույթը, որն էլ ուշագորավ է դարձնում Նորայր Աղայանի վեպը, այն տարանջատում վիպական այն հարուստ ժառանգությունից, որը ձևավորվեց հայ գրականության մեջ 20-րդ դարի մասնավորաբար երկրորդ կեսին: Դիպաշարը հիմնավորում է քաղաքային վեպը՝ իբրև քաղաքային կենցաղի և մտածողության արտահայտություն:

Իսկ «Սև քառակուսի կարմիր անապատում» (Ե., «Լուսարաց», 2008, 287 էջ) վեպում Նորայր Աղայանը և՛ հարազատ է մնացել վեպի սեփական մոդելին ու գեղագիտական առանձնատիպություններին, և՛ հեռացել է նրանից՝ այժմ առաջ մղելով պատմողական-նկարագրական սկզբունքը, դասական

վեպին հատուկ շարադրանքի ընդգծումները, արխիտեկտոնիկ-կառուցված-
քային նորահայտ-նորաձև համամասնությունները, հուզական-զգացականի
և պատմողական-նկարագրականի ներդաշնակումները, ուր «ֆիզիկական
գործողություններից» կազմված դիպաշարն անսպասելիորեն հայտածում է
նաև «հոգեբանական գործողությունների» ակտիվ ընթացքը՝ այսպես առա-
վելապես սևեմվելով դեպի իրադարձությունների և զգացողությունների հոգե-
բանական-զգայական արտացոլումները, դրանց ենթաշերտերի համապար-
փակ և խորքային հայտածումները: Այս վեպն իր թեմատիկ ընդգրկումներով
և թափանցումներով յուրատեսակորեն կարող է շարունակությունը դառնալ
«Եփրատ» և «Կապույտ Երզնկա» գրքերի և նրանց հետ միասին կազմել մեկ
ամբողջություն, քանզի այստեղ ևս անցյալ-կորուսյալ հայրենիքի կերպարն է
հառնում՝ գրողին տանելով դեպի իր ակունքները, դեպի սկզբնավորման այն
հանգրվանը, որը խլտում-շարժվում է նրա հիշողության և արյան բաղադ-
րության մեջ: Երզնկան այս վեպում ոչ թե տեղավայր է, աշխարհագրական
կամ զգացմունքային տարածք, այլ՝ ինքնահատուկ կերպար՝ գրեթե շնչա-
վորված, օժտված սեփական բնավորությամբ, նկարագրով, բնությամբ:
Քաղաքի կերպարն ստեղծելիս Ն. Ադալյանը մոտեցել է չարենցյան «Երկիր
Նաիրիում» կիրառված դիտումին՝ էքսպրեսիվ, գրեթե ձեպագծային, սակայն
խորքային ուշագրավ բեռ կրող վրձնումներով հասնելով շեշտված տիպա-
կանացումների, բազմադեմ-բազմաշերտ կերպարաշարքի ստեղծման: Ապա
գրողը ավերել-քանդել է այս խիստ մոնոլիտ կերպարաշարքն ու անհատա-
կանացման սկզբունքին փոխարինել ընդհանրացման սկզբունքը՝ Երզնկան
ներկայացնող մարդկանց «տեղավորելով» քարավան հասկացության մեջ,
որը նույն Երզնկան է՝ այժմ արդեն ողբերգական ընթացքի ու յուրատեսակ
շարժման մեջ, տառապանքի ծանապարհին հայտնված, բեկվող, ծվեն-ծվեն
դարձող, հոգեկլկունի դատապարտվող... Ի տարբերություն գրողի նախկին
վեպերի, այստեղ առկա է իրադարձությունների և դեմքերի վավերական հիմ-
քը, հիշվում-ներկայացվում են պատմականորեն իրական կերպարներ և իրա-
դարձություններ՝ Անդրանիկ, Աղբյուր Սերոբ, Սոսե, Քեռի, ուրիշներ, որոնք
հարստացնում են վիպական նյութը, այն դարձնում արդեն կատարված-տեղի
ունեցածի գեղարվեստական արտացոլումը՝ գրողին առիթ տալով պատմա-
կան խորապատկերին զարգացնելու այնպիսի դիպաշարային զարգացում-
ներ, որոնք բնորոշ են ապրված ժամանակաշրջանին, այն մարդկանց, ովքեր
անցել են ցեղասպանության գեհենի միջով: Ուրեմն, պատմական փաստը
Նորայր Ադալյանի համար այստեղ դարձել է գեղարվեստական փաստ՝ այս-
պես նրա գրականություն բերելով վավերականության սկզբունքը, այսպես
նրան հարկադրելով պատմական շրջանակի մեջ ոչ թե մղվել դեպի իրադար-
ձությունների ինքնակամ զարգացումները, այլ՝ կերպարների հոգեբանական

ծավալները՝ պատկերելով անհատի և պատմության ինքնօրինակ փոխառն-
չությունները, ժամանակի ազդեցությունները անհատների ներաշխարհների
կազմալուծումների վրա:

Նորայր Ադալյանի «Ան քառակուսի կարմիր անապատում» վեպի թեման
ցեղասպանությունն է, հայոց մեծ սպանողը, վեպում նկարագրված իրադար-
ձությունների ժամանակը՝ 1915-1918 թվականները, կենտրոնական գործո-
ղությունը՝ տեղահանությունը: Սա այս թեմայի համար կարծես ավանդական
դարձող կաղապար է ընտրել գրողը, սակայն թեման, որը մերթ մերկայանում
է պրկված հրապարակախոսական լիցքով, մերթ՝ հուզական բազմաշերտ
դրստրումներով, միջոց է դարձել պատկերելու մարդուն «սահմանային իրա-
վիժակում», պեղելու նրա ներաշխարհում պարփակված զգացողությունները,
ցույց տալու մարդու ու նրա ժամանակի միջև ծավալվող կռիվը, գոտնաբա-
րտը, պայքարը: Վեպի առաջին մասում արդեն գրողը ստեղծում է ժամանակի
ծիրում հայտնված մարդկանց, որոնք ոչ թե նույն այդ ժամանակի գերիներն
են, այլ՝ նրա ուրույն հակառակորդներն ու ընդդիմադիրները, որոնք ամեն ինչ
անում են «սահմանային իրավիժակը» բեռնավորելու, ապրելու սեփական
տենչով, ուշագրավ մարտահրավերով: Եվ այս հարցում գրողը գնացել է դե-
պի հակադրությունների սկզբունքը՝ մարդկային ըմբռումների և կենսադիր-
քավորումների տարբեր հայտածումներով ստեղծելով անհատի և ժամանակի
հակադրությունը: Այստեղ՝ վիպական նյութի սկզբում, գրողն ստեղծել է Իսմա-
յիլի կերպարը. արտաքուստ չափազանց հպանցիկ թվացող, դրվագային հա-
մարվող կերպարը, որն ընդամենը մի քանի բառ է արտաբերում, սակայն տեղ
է գտնում հիշվող-կենտրոնական ֆիգուրների շարքում, քանզի նա թշնամու
առաջին կոնկրետ-նյութականացված ներկայացուցիչն է, ում հանդիպում են
քարավանով գնացողները: Այս կերպարը ձեռք է բերում սիմվոլային արժեք,
երբ ներկայացնում է իր բոլոր իսմայիլներին. միայն հափրանալու պատ-
րաստ, արտաքուստ խեղճուկրակ ու հյուրընկալ ներկայացող, սակայն դարա-
նակալ ու խորամանկ իր մեծան իսմայիլներին: Այս Իսմայիլի համար հրաշա-
լի ժամանակ է՝ հայերի ունեցվածքին տեր կանգնելու, նրանց կողոպտելու
և սպանելու ժամանակը: Ուրեմն, ժամանակն ու Իսմայիլը ներկայացված են
առաջինի համար ընդունելի-ըմբռնելի ներդաշնակության մեջ: Ժամանակի
մասին պատկերացումներն յայտափոխվում են արդեն Սուսանի ու նրա նորած-
նի համար, այն մարդկանց համար, ովքեր գաղթի ճամփին գոյավորված նոր
կյանքի հանդեպ ունեն խանդաղատանք ու անպարագիծ սեր, ովքեր իրենց
երևակայությանը տրված՝ երեխայի ապագա մասնագիտությունն են ընտրում՝
այսպես նաև արտահայտելով իրենց կարոտն առ խաղաղություն, առ հան-
գիստ կյանք: Միայն Սուսանն է, ով իրատեսաբար, իր մեջ կուտակված վրեժի
ու ցավի դիրքերից գնահատելով ժամանակը՝ ցանկանում է, որ որդին ֆիդայի

դառնա, իր ժողովրդի պաշտպան՝ ինչպես իր հայրն էր: Գրողական հրաշալի հայտնություններ են այս տարբեր ընկալումները, որոնք նրբորեն ներհյուսվելով վեպի դիպաշարային բանվածքին ու հոգեբանական նյութին՝ առավել ցայտուն են դարձնում նույն ժամանակի տարբեր արտացոլումները, մարդկային տարբեր դիրքավորումները, որոնք Ն. Ադալյանի համար դառնում են անձնայինից դեպի հասարակական-ընդհանրականը ձգտող փիլիսոփայական սևեռումներ, անձի ու ժողովրդի հավատամք: Որքան էլ վեպում ակնբախ է «գործողության միասնության» սկզբունքի մասնակի արտահայտությունը, այսուհանդերձ Ադալյանը ձգտել է ստեղծել գործողությունների և թեմաների բազմաշերտայնություն՝ գաղթի ու ավերի, համապազակոծ տրամադրությունների կողքին զարգացնելով-հասունացնելով սիրո թեման, որն այստեղ հնչում է որպես ուրույն պարադոքս, որպես հակադրություն դարձյալ ժամանակի և իրավիճակի մասին ձևավորված պատկերացումներին: Սուսանի սերը մի տեսակ երևութական է, հուշի անդրադարձ, որը երբեք չի լքում նրան, չի հեռանում նրանից, այլ պոռթկում-ցայտում է զգացմունքի հեղեղի մամլ՝ իր անդրադարձը գտնելով Մարտիրոսին թելադրվող մամական: Իր «Մրջնանոց» և «Ապոկալիպսիս» վեպերում դեպի ռացիոնալիզմը, հույզերի բացասումը և հոգեբանական իրավիճակի բացասումը ձգտող գրողն այստեղ ներկայացել է արտակարգ ու բացառիկ սիրապատար զգացումների կողմնակից: Ադալյանը վեպի առաջին մասում, որում էքսպոզիցիոն նկարագրականությունն աստիճանաբար իր տեղը զիջում է բուն գործողությանն ու հարաբերությունների ձևավորումին, երկուսի սերը պատկերում է որպես հոգեբանական դիմակայությունների վկայություն, երբ Նանեի երբեմն ակնհայտ-անթաքույց ակնարկները ընկալելով՝ Ներսեսը գնում է դեպի զգացմունքի պարտականն ու զսպումը՝ այսպես իր և Նանեի միջև ձևավորելով չափազանց ակտիվ «հոգեբանական դաշտ», առավել մղվելով դեպի ինքնահատուկ խոստովանությունը: Նանե-Ներսես երկխոսությունը, որում ամեն ինչ կառուցված է ենթատեքստի արտածման, վիճակի ուշագրավ արստրափարման վրա, դառնում է սիրո խոստովանության հրաշալի-բացառիկ օրինակ, երբ խուսաճվումն ու մերժումը շատ ավելի ցայտուն են դարձնում խոստովանության ներկայությունը: Սա ողբերգության մեծագույն արտահայտությունն է, որի պատկերմանը գրողը հասել է առանց խոր ընդգծումների, սակայն զարմանալի ուժով, պարզ ու գրավիչ արտահայտչականությամբ, հուզական այնպիսի լիցքերով, որոնք ունեն կենսական-հոգեբանական հավաստիություն, որոնց շնորհիվ վեպում տիրող դարձող թեմաներից մեկը՝ սիրո թեման, ձեռք է բերում և արտակարգ գրավչություն, հուզական մեծ բեռնվածություն, առաջ մղում ռոմանտիկական վեպին բնորոշ երկվության խնդիրը, երբ անձնայինը ստորադասվում է պարտքի գիտակցությամբ. իր մեջ խլացնելով սիրո պոռթկումը, անընդհատ

խոյս տալով ճշմարտությունից՝ Ներսես Աթուրնը բոլորեցյան նվիրված է իր հայրենակիցների փրկությանը: Թե՛ Ներսեսը, թե՛ Նանեն դառնում են տառապալից ընթացքի զոհերը, սակայն ոչ թե մեռնում են քաղցից ու անօգնակամությունից, այլ՝ պայքարի մեջ, մյուսների փրկության համար ծավալվող կռվի մեջ՝ ուրույն հերոսացմամբ ավարտելով իրենց ճանապարհը:

Վեպի երկրորդ մասը, որը կարող է դիտարկվել որպես ինքնուրույն, սեփական կառուցվածքային և իմաստային ավարտունությունն ունեցող ստեղծագործություն, տրամաբանորեն միավորվում է մյուս մասերին, քարավանի հավերժական թվացող ընթացքը մի պահ ընդհատում և ընթերցողին տանում դեպի նոր հերոսներն ու նոր իրադարձությունները՝ այսպես մի քեկոր պարզելով այն ահեղ ոճրագործությունից, որն իր արտացոլումն է գտել վեպում: Մռթոն ու Մարիամը մինչ այդ վեպում հանդես չեկող, վեպի սյուժետային գծին արտաքուստ չմերվող կերպարներ են, որոնցից ամեն մեկն ունի իր ձակատագիրը, իր կենսագրությունը, «սահմանային իրավիճակում» գործելու իր փիլիսոփայությունը: Այս վեպում Նորայր Աղայանի ոճը չափազանց էքսպրեսիվ է, տեղ-տեղ՝ անհամգիստ, կտրուկ: Այս մասում գրողը հասել է հոգեբանական վիճակների պատկերման արտասովոր արտահայտչականության, առիմքնող ողբերգական ուժի, երբ դեմ առ դեմ կանգնեցրել է իր զավակի փրկության, իր հողը պաշտպանելու համար զենք բարձրացնող Մարիամին և վախկոտ ու շաղիքոտ Մռթոյին, որն ընդամենը հարյուր ոսկու համար պատրաստ է մատնել Մուրադին, սինըժորաբար դավաճանել այն ժողովրդին, որի զավակն է եղել մի ժամանակ:

Աղայանի վեպի գլխավոր հերոսը քարավանն է՝ մարդկային տեսակների հավաքականությունը, սակայն Ներսես Աթուրնն այստեղ հառնում է որպես կենտրոնական ֆիգուր, որպես առաջնորդ, ով պիտի ղեկավարեր մարդկանց ընթացքը դեպի փրկություն: Դակատագրի դեմ ելած գլադիատոր է Ներսես Աթուրնը, ուստի գլադիատորի պես էլ նա ընկնում է՝ իր մահով ավարտելով մեծ տառապանքների ճանապարհը, իր մահով փրկելով մյուսներին: Ողբերգական ու հերոսական է նաև նրա վերջը. ինքնահրկիզվող Ներսեսը գրկում է թուրք զինվորին, «ուժգնաբար սեղմեց-ձգմեց թուրքին, որն Իսմայիլը չէր, և իր բոցերով վերջնականապես վառեց-մոխրացրեց նրան: Նա փվեց թուրքի ածխացած մարմնին և դեռ երկար այրվում էր՝ լույս տալով»: Ներսեսի ձակատագիրը ևս վճռված էր, որովհետև նա Նանեի վախճանից հետո չէր կարող ապրել այլևս, չէր կարող իր երջանկությունն ունենալ: Մեծ ուժով, հոգեբանական-գեղարվեստական համոզչականությամբ է գրողը պատկերել Ներսեսի տվյալաճանաչումը, Նանեի գերեզմանի որոնումները: Այս պատկերումներում գրողն արտահայտել է հոգու սարսափելիորեն մեծ ցավն ու պրկումները, սիրո խոստովանությունն ու անպարփակ կարոտը: Ներսես Աթուրնը Աղալ-

յանի վեպի ամենաբարդ կերպարն է՝ Երեքին հակադրություններով լի, սեփական էության դեմ կռիվ տվող, արտաքուստ չոր ու կարգադրող՝ Երեքուստ փխրուն, սիրառատ, երբեմն նաև՝ անօգնական: Աղայյանն այս կերպարի միջոցով ժխտում է հերոսականի «գրքային» ընկալումները, գնում դեպի հոգեբանական պարադոքսների վրա կառուցված կերպարի ստեղծումը՝ այսպես մեր գրականություն բերելով հզոր անհատին, Երեքին բարդագույն նկարագրի մարդուն: Հենց Ներսեսի կերպարի միջոցով է տեղի ունեցել գեղարվեստական այն մետամորֆոզը, որին ձգտել է հեղինակը, որի անդրադարձները բազմաթիվ են վիպական նյութում:

«Ան քառակուսի կարմիր անապատում» վեպում Նորայր Աղայյանը չի դիմել կերպարաստեղծման ավանդական եղանակներին, այլ գնացել է դեպի ակնարկայինը, ֆրագմենտալը՝ այսպես շատ հաճախ ոչ թե սևեղվելով կոնկրետ մարդկային կերպարների, այլ՝ իրավիճակների, ժողովրդի հավաքական կերպարի ստեղծման միտումի վրա, ձևավորելով հարուստ պատկերաշարք, որում տեղ են գտել Մարտիրոսը, Մամբրեն, Մելքոն Տեր-Պերպերյանը, Մուրադը, տիկին Սիրունյանը, Վահրամը, Քեշիշյանը, Սգրոն, Շողակաթը, ուրիշներ: Գրողն ամեն մեկի համար գտել է համապատասխան բնութագրիչներ, թեթև շտրիխավորումներով հասել ավարտուն բնութագրականության: Բոլոր կերպարներն այս վեպում պոտովում են մի առանցքի շուրջ, որը «սպասման հնչեցումն» է. պրկված զգացումներով, պրկված սպասումներով և պրկված տառապանքներով նրանք գնում են դեպի վաղվա օր, դեպի փրկություն, դեպի նոր հայրենիք: «Սպասման հնչեցումն» արտացոլանքը քարավանն է, վեպի ծշմարիտ գլխավոր հերոսը՝ բազմադեմ, բազմազգացում հերոսը, որը փշուր-փշուր է լինում, որի մասնիկներից շատերը զոհվում են, սակայն մնում է միջուկը, մարդկանց այն խումբը, որը պիտի ապրեր՝ ապրեցնելու համար կարոտ-երազանքը երգնկայի մասին: Մի ուրիշ «հերոս» էլ է ներկայանում այս վեպում՝ Արաքսը, որի նկարագիրը մեր գրականության մեջ ոչ ոք չի ստեղծել այնպիսի գեղարվեստական ուժով և արտահայտչականությամբ, ինչպես ստեղծել է Նորայր Աղայյանը՝ ձևավորելով իր վեպի լավագույն էջերից շատերը: «Ան քառակուսու» մետաֆորն այստեղ անելանելիության արտացոլումն է դառնում, և բոլորը կռվում-պայքարում են այդ «սև քառակուսու» դեմ՝ այսպես հաղթելով մահվանը, որը մշտապես նրանց կողքին էր, որի ներկայությունը ոչ թե դեպի սարսափն էր տանում, այլ՝ ինքնահատուկ խիզախումը, դեպի «սահմանային վիճակը», որն Աղայյանի վեպում ձեռք է բերում ուրույն իմաստավորում, բոլոր գործող անձերին կենտրոնացնում, կենտրոնացումը տեղափոխում նրանց հոգեբանական ծալքերի մեջ: Ն. Աղայյանն իր վեպում խույս է տվել սարսափի տեսարանների առատությունից, կոտորածների մատուրալիստական պատկերումներից. նրան հետաքրքրել է մարդը՝ հայտնված ժամանակի կերպարանափոխությունների

մեջ, նրան հետաքրքրել է բեկկետյան տեսադրույթի ժխտումը. եթե Ս. Բեկկետն իր «անտիվեպերում» սպասումը միջոց էր դարձնում հոգեբանական փլուզումների և դեգրադացիաների պատկերման համար, ապա Ադալյանի հերոսների մոտ սպասումը շատ հաճախ հույս ու լավատեսություն է ծնում, ապրումի հավատ, տանում է դեպի ինքնաձանաչում և յուրօրինակ կայացում: Հիշենք հերոսներից մեկի երազանքը ծիրանի կորիզները նոր հողում տնկելու մասին. արտաքուստ սակավ կարևոր մի մանրամասն, որը վեպի համար դառնում է գաղափարական և հուզական խտացումներից մեկը, ժողովրդի կենսունակության ու հավերժական լավատեսության արտահայտություններից մեկը: Այսպես է նաև գրողը հասել ասքի արտահայտչականությանն ու փիլիսոփայական իմաստավորումին, իր վեպը դիտարկել որպես պաթետիկ ողբերգություն: Այսկերպ փոխվել է հայացքը վաղուց ծանոթ թեմային, այսկերպ գրողը ցեղասպանության պատկերման նոր գեղարվեստական սկզբունք է առաջարկել՝ միավորելով ասքն ու վավերական վեպը: Եվ հենց վեպի ավարտին հեղինակը հասել է իր ասելիքի ամբողջական հայտածումին, դատապարտել բռնությունը, չար ուժը և բարեբանել կենսունակությունն ու բարությունը: Այս բարության ամենավառ արտահայտությունն այն դրվագն է, երբ քարավանի մարդիկ շրջապատել թուրք կանանց և ցանկանում էին սպանել՝ վրեժխնդիր լինելու համար իրենց միլիոնավոր զոհերի, իրենց անլուր տառապանքների համար, սակայն Ներսես Աթուրը չարությանը բարի կամքի դրսևորմամբ է արձագանքում՝ ազատ արձակելով կանանց... Այս դրվագն ուշագրավ է դառնում նաև իր մեջ պարունակող կոնտրաստով. եթե Նազիմը չի սպանում Մարիամին՝ նորից ետ դառնալու, Մուրադի հետքը Մարիամի միջոցով գտնելու համար, ապա Ներսեսն ազատ է արձակում թուրք կանանց՝ անգոր լինելով բռնության ու դաժանության:

«Սև քառակուսի կարմիր անապատում» վեպում չափազանց գրավիչ ու հարուստ է Նորայր Ադալյանի լեզուն, անգամ հուզաթաթափ, ինչը բոլորովին նոր իրողություն է՝ նրա գրականության մեջ: Մեզանում սկզբնավորողներից մեկը լինելով «ինտելեկտուալ վեպի», Ադալյանը մշտապես ձգտել է «մտալին պլանների» ընդգծումներին, լեզվական «ֆակտուրայի ռացիոնալիզմին», մինչդեռ այստեղ, ուր էպիկականությունը հասցված է իր բարձրագույն արտահայտությանը, ուր սիմվոլների ընդգծումները տանում են դեպի պատկերային հարստությունները, գրողը տիպականացրել է լեզուն, գտել նրա կերպարային և բնութագրական, նկարագրական-տեսողական արտահայտչաձևերը, որոնք էլ նպաստել են շարադրանքի ոյուրընկալմանը, արտակարգ ռիթմական նկարագրի ակտիվացմանը:

Այս վեպն իր գեղարվեստաարտահայտչական ընդգծումներով, կառուցվածքային առանձնահատկություններով և նյութի մատուցման նորարարությամբ իրապես խոշոր երևույթ է մեր վիպական գրականության մեջ, այն պար-

տադրում է նոր վերաբերմունք մշակել թե՛ թեմայի, թե՛ վեպի մասին ձևավորված պատկերացումների հանդեպ:

Նազարի ու նազարականության թեման ազգային գրականության մեջ դարձել է ամենից շատ շոշափվածներից մեկը՝ իր արտացոլումները գտնելով Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Համաստեղի, Դերենիկ Դեմիրժյանի, Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանի, Մկրտիչ Սարգսյանի և այլոց ստեղծագործություններում: Հավերժական ու ֆենոմենալ այս թեման երբեք չի կորցնում իր հանդեպ հետաքրքրությունը, չի հնանում, որովհետև Նազարը վերածվել է յուրատեսակ արքեստիպի, բանահյուսական-գրական այն նախատիպի, որը, Դոն-ժուանի նման, մշտապես նոր մեկնաբանություններ և նոր մոտեցումներ է ծնում իր կերպարի միջոցով բացահայտելով-պարզելով մարդկության նորանոր պարադոքսները, քաղաքական ու բարոյական ավերումները, այն կործանարար գահավիժումները, որոնք օրավուր նոր ծավալներ են ընդգրկում այսպես մարդկությանը կանգնեցնելով նորանոր փորձությունների առջև: Նազարականությունը որպես համաշխարհային երևույթ, որպես պատմական ու քաղաքական «ֆենոմեն», հատուկ է ոչ միայն մեզ, սակայն հատկապես հայ գրականության մեջ է ընդգծվել-կարևորվել այս երևույթն ու նրա խորհրդանիշ հանդիսացող կերպարը, որովհետև մասնավորաբար փոքր ժողովուրդների համար ձևակառուցական են նման անհատները, նրանք հաստատում են գորշության տիրապետությունը, խարխափումները դարձնում են անհաղթահարելի, արմատավորում բարոյական վերաձևումներն ու ապաստումները, որոնք խորանալով դառնում են կործանարար ցանկացած ազգի ու ժողովրդի համար: Հենց այս ամենի գիտակցումն էլ ստիպել է Հովհաննես Թումանյանին, իբրև զգուշացում ու ահազանգ, գրել. «Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհքի վրա»: Այս տողերը Ամենայն հայոց բանաստեղծը գրել է 1912-ին՝ առաջին աշխարհամարտի նախաշեմին՝ հանձարեղ խորաթափանցությամբ զգալով ու կռահելով, որ հատկապես XX դարում են ծնվելու ու գործելու այն նազարները, որոնք իրենց վախով ու խելահեղություններով, իրենց բնէության ու նկարագրի կատակերգականությամբ՝ ողբերգություններ են բերելու աշխարհին...

Նազարի ու նազարականության թեմայի նոր արտացոլումն է Նորայր Ադալյանի «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպը, որում գրողը ոչ թե հենվում է արդեն ծանոթ դիպաշարերի վրա, ոչ թե հետևում է դեմիրժյանական հղացմանը կամ զբաղվում հեքիաթի մշակմամբ՝ ինչպես վարվել են շատերը, այլ ստեղծում է նոր դիպաշար, ձևավորում կերպարաստեղծման միանգամայն նոր սկզբունքներ և մեթոդներ՝ կատակերգական վառ ու ցայտուն հնարքներով, կոմպոզիցիոն ուշագրավ լուծումներով և նոր ու հետաքրքիր տիպարներով ստեղծելով

վիպականի ինքնատիպ արտացոլումը մեր գրականության մեջ, ձևավորելով վեպ-ֆարսի ավանդույթը, ինչն, իրապես, նոր իրողություն է և նոր գեղարվեստական փաստ: Նորայր Աղայանն իր նոր վեպն ստեղծելիս՝ առաջին հերթին հենվում է վեպի չարենցյան ըմբռնումների վրա՝ դրանց զուգադրելով-միաբանելով արևմտյան պոստմոդեռնիզմի դրույթները, որոնք այստեղ արտացոլվում են թե՛ ավանգարդիստական նկատելի շեշտավորումներով, թե՛ «անտիվեպին» բնորոշ բովանդակային ու կառուցվածքային ընդգծումներով, թե՛ մասնավորաբար «pop art»-ին հիմնորոշ կոլաժային-աբստրակտարված կոմպոզիցիոն լուծումներով, որոնք ստեղծում են ֆաբուլայի և դիպաշարի համադրման միանգամայն նոր տեսադրույթներ: Ֆաբուլան այս վեպում սերտակցված է դիպաշարի շարժուն-ներսույզ զարգացումներին, ֆարսային-երգիծական արծարծումներին, հաճախ պարադոքսալ, սակայն ներքին բացատրությունն ու հիմնավորումն ունեցող վճիռներին, որոնք առավել ցայտուն և ամբողջական են դարձնում ժանրի ու ոճի ներդաշնակ-համարձակ բացահայտումները, ավանդական վիպական կոմպոզիցիայից հրաժարումը բացատրում ոճի դիմամիկայով, նրա ինքնահատուկ գեղագիտական դրսևորումներով: Գրողի համար առաջնային է դարձել ոճի խնդիրը, որը սովորաբար, հատկապես վիպական ստեղծագործության քննության մեջ, անկարևորվում է՝ գլխավոր ուշադրությունը սևեռելով ժանրի ու նրա արտացոլման սկզբունքներին: «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպում Նորայր Աղայանը երգիծավեպի ժանրային տիրույթներն է ընդարձակել, ստեղծել վեպ-ֆարս, ուր երգիծանքն իր տեղը հաճախ զիջել է ֆարսին՝ ի վերջո սևեռվելով *ողբերգական ֆարսի* գաղափարին, քանզի կատակերգական-երգիծական թվացող պատկերումներն ու պատումային ընթացքն իրենց մեջ ողբերգական մեծ բեռ են կրում՝ այս ողբերգականը դիտարկելով որպես «արտապատումային» արդյունք և ընդհանրացում: Ժանրային հաստատումն առավել դիպուկ ու ավարտուն դարձնելու համար Նորայր Աղայանը դիմում է հեքիաթին բնորոշ որոշ հղացումների՝ ողջ վեպը դիտարկելով իբրև Հեքիաթասացի ու Վիպասանի մտասևեռումների և երևակայության արգասիք, նրանց երկխոսությունների միջոցով ձևավորում իրականության ու մտացածինի համադրությունը՝ պատում-տեսիլի մեջ ներառելով ողջ XX դարի պատմությունը, որից վիպական երկի տարածք են փոխադրված հիբրալի ողբերգական իրադարձությունների ձեպագծերը՝ որպես մեկ անհատի (անհատների) կենսափոփոխության և գործունեության արգասիքներ... Հենց դրանց բացառիկ-հեզմական պատկերումներն ու հիշատակումներն էլ ծնում են ողբերգականի զգացողությունը, ձևավորում շերտ-ենթաշերտ ուշագրավ համադրությունը, երբ արտաքին շերտի կատակերգական-երգիծական ընթացքն ու պատումային զարգացումները բեռնավորվում են միանգամայն այլ՝ դրամատիկական երանգներով, պարտադրում տեսնել տրամագծորեն հակադարձ,

սակայն ներքնապես համադրվող երկու դիպաշարի զուգադրություն, ինչում էլ պարփակված է ժանրի նորույթը: Նազարի գործողությունների ու վարքագծի պատկերումները խիստ ցայտուն ու տպավորիչ դարձնելու համար գրողը դիմում է վավերականությանը, հայացք հառում ստալինյան բռնությունների, 1988-1990-ականների հայաստանյան իրադարձություններին ու արմատավորված երևույթներին, կերպար-խորհրդանշի մեջ կենտրոնացնում տարբեր իրական-պատմական կերպար-հերոսների համահավաքը՝ այսպես տիպականացնելով թե՛ դիպաշարը, թե՛ վեպի հերոսին:

Նորայր Աղայանն իր վեպը սկսում է մի պատմությամբ, որն ունենալով այլաբանական բովանդակություն, կարծես իրադարձությունները տեղափոխում է դարերի խորքը, հետևելով աստվածաշնչյան պատումի ոճին ու սկզբունքին. «<Նազարամյակներ շարունակ մարդիկ տեսնում էին միայն այն, ինչ կար մակերեսի վրա՝ գետերը, ծովերը, դաշտ, լեռներ ու ամրամներ, իրենց կառուցած առարկայական աշխարհը: Տեսնում էին իրար՝ կինը կնոջը, տղամարդը տղամարդուն, կինը տղամարդուն, տղամարդը կնոջը: Կային ընտանի ու վայրի կենդանիներ, դրանք էլ էին նրանց աչքի առջև: Հապա բազմատեսակ սողուններն ու թռչունները, բվեժներ, մրջյուններ, թիթեռներ, որոնց հետ նրանք շփվում էին՝ այնկողմնային, անիմանալի, և նրանց խորհրդավոր վախ ու սարսուռներ էին պատճառում: Նրանք երջանիկ էին, թե՛ դժբախտ: Սա մի հարց է, որին ոչ ոք չի կարող գտնե մոտավոր ճշտությամբ պատասխանել, նույնիսկ՝ ամենախորաթափանց իմաստասերը, որովհետև երջանկությունն ու դժբախտությունը սահմաններ չունեն և գտնվում են միմյանց գրկում, ինչպես գույնը՝ գույնը»: Երջանկության խնդիրն է առաջադրում գրողն ու վեպի շրջանակներում ստեղծում այդ երջանկության պարողիկ-հեզմական կերպարը՝ այդ կերպարը պայմանավորելով Նազարի գոյությամբ, այն «անհատի», ով հաստատում է «հակահերոսի» ֆենոմենը, գրական ստեղծագործությունը կառուցում այսպես կոչված «բացասական» հերոսի «ինտելեկտուալ» և հոգեբանական շերտերի բացահայտումների վրա՝ յուրատիպ կապ ստեղծելով նախադրություն-այլաբանության և վիպական գործողությունների շղթայի միջև, նախադրության փոխտոփայական ենթաշերտը և գլխավոր հարցը պարզաբանում յուրովի, անցյալի պեղման մեջ տեսնում ներկան, գուցեն՝ ապագան: Անցյալի, ներկայի ու ապագայի փոխադարձության խնդիրը գրողը լուծել է երգիծանքի սուր դրսևորումներով՝ հասնելով ոճի բացառիկ միասնության: Սոցիալական գրոտեսկին մեկտեղվել է այստեղ երգիծական գրոտեսկը, որը տեղ-տեղ հասնում է ֆանտասմագորիայի, արտակարգ-պոռթկուն դրսևորման, որի հիմքում հեզմանքն է՝ միախառնված սուր ծաղրին: Բայց սա ամբողջը չէ. գրողը ծաղրելով ու հեզմելով վեպում հանդես եկող բոլոր հերոսներին՝ Նազարին, Ուստիան-Շամիրամին, Ճարտարապետ Միքայելին, Առա-

ջին նախարարին, Նավասարդին և մյուսներին, անսպասելի-զարմանալի՝
 հայտածում է «երրորդ դեմքի» ցավի արտահայտությունը, մտահոգությունն
 ու անհանգստությունը. որքան էլ «թատրոն» է կոչել իր վեպը գրողը, որքան էլ
 այստեղ ամեն ինչ զարգանում է թատերային պայմանականության օրենքնե-
 րին համահունչ, այնուհանդերձ, մասնավորապար <եքիաթասաց-վիպասան
 երկխոսություններում, որոնք այստեղ ծավալվորվում են իրենց փիլիսոփայա-
 կան-մտային թափանցումներով, իր տազնապն է արտահայտում աշխարհի
 համար, այն բանի համար, որ մազարականությունն առաջ է գնում չունե-
 նալով հակադիր ուժեր, չձևավորելով կոնֆլիկտային առանցքներ: Նորայր
 Աղալյանի վեպում կոնֆլիկտող ուժի դերում համդես է գալիս ինքը՝ գրողը,
 ով դառնում է մի նոր «գործող անձ», իր վերաբերմունքով ձևավորում հակադ-
 րությունն ու հակազդեցությունը: Վեպի առավելություններից մեկն էլ հենց այն
 է, որ գրողը ստեղծել է «անկոնֆլիկտ հասարակության» ամբողջական-լիար-
 ժեք կերպարը՝ այս հպատակվող մեծամասնության գոյությամբ պայմանա-
 վորելով մազարականության գոյությունն ու ընթացքը: «Երկրի ներսում նրա
 անձնական ու համակ-ազգային մվաժումներն այնքան ակնհայտ էին, որ ան-
 գամ փարախ մտած, լեզուները կուլ տված, մախկին թագավորացու ընդդիմա-
 դիրներն էին դրանք սրտի ցավով ու մախանձությամբ ընդունում, հույս չունե-
 նալով, թե իրենց համար մի օր կգան նոր ժամանակներ: Նազարին ֆիզիկա-
 պես չտեսնելով, մարդիկ նրան սիրում էին ու հարգում: Նրա ամուսնով երգվում
 էին՝ «Նազարի արև»: Խիստ բացասական կերպարները նրանից ամաչում էին
 ու վախենում հանկարծ Նազարը չիմանա իրենց գողության, կաշառակերու-
 յան, խաբեության, պոռնկացումի, նրան մի կաթիլ դավաժանելու մասին, որ
 հավասարազոր էր հայրենիքի դավաժանությանը և պիտակավորվում էր Նա-
 զարի ստեղծած «ծողովորդի թշնամի» սպանիչ մեղադրանքով, որը դամոկլյան
 սրի նման կախված էր շատերի, մինչև իսկ բացարձակորեն անմեղսունակնե-
 րի գլխին...»,- ծաղրալից-հեզմական գրում է Աղալյանը՝ հիշեցնելով և մեր
 երկրի պատմության մի շրջանը, և պատկերելով համաձայնող-լռող ամբոխի
 վերաբերմունքն ու «զնահատականը» Նազարի: Ի սկզբանե այն տպավորու-
 յունն է ստեղծվում, թե ծարտարապետ Միքայելը պիտի լիներ ստամբակող-
 չհամաձայնող ուժը, մա պիտի ելներ մի մարդու դեմ, ով իբրև ծնող է ընդու-
 նում աքաղաղ Գարսոյին և իր ցանկությունները հասցնում խելացնորության
 աստիճանի, սակայն շուտով ծարտարապետը, ով այստեղ մտավորականութ-
 յան ներկայացուցիչն է, բանականության կրողը՝ նույնպես հայտնվում է անա-
 մոթ-ծիծաղելի շրջապատույթի մեջ և դառնում մեկը բոլորից: Մեկը բոլորից.
 ահա գաղափարական սևեռումներից մեկը, որը նույնպես արժևորում է վեպը,
 մեծացնում նրա գաղափարական ծավալները: ԲՈԼՈՐՆ այստեղ դառնում են
 մեկ կերպար, մեկ մարդ՝ երբեմն-երբեմն առանձնանալով կերպարային-բնու-

թագրական որոշ մանրամասներով, մինչդեռ ամբողջության մեջ՝ նրանք իսկապես մեկն են, որովհետև բոլորն էլ ենթարկվում են Նազարին, նրա թելադրած պայմաններին, աշխարհի նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքին, իսկ աշխարհը Նազարի համար մի գլոբուս է լուկ, որին թամբում է այնպես, ինչպես ավանակին, որը նաև ֆուտբոլի գնդակ է դառնում... Նազարը վեպում «ամմահության միթոլոգիական խորհրդանշիչ» է, նման խորհրդանշիչ է դառնում նաև ժողովուրդը, որովհետև, ըստ Նորայր Աղայանի, միջավայրն է ծնել այս Նազարին, ով անթագավոր երկրում մի օր վեր է կացել իր Հռոմ-Հռոմ գյուղից, հասել մայրաքաղաք, դարձել թագավոր ու վերադարձել հայրենի գյուղ՝ գյուղը հռչակելով թագավորության կենտրոն: Ինչպե՞ս հաջողվեց դա նրան անել, ինչպե՞ս դարձավ թագավոր. այս հարցի պատասխանն ինքը վեպն է, որը բացահայտում-պարզում է հասարակության դեմքն ու նկարագիրը, ցույց տալիս անսկզբունք ու հաճկատար ամբոխին, ով ծնուն է թագավորին, մենակյացին ու մարդատյացին, ով այստեղ ոչ միայն վախի գործոնն է դարձնում առաջնային՝ ինչպես ժողովրդական հեքիաթում և նրա մշակումներում, այլև՝ դատարկամտությունն ու պոռոտախոսությունը, անսահման իշխանասիրությունը: Նաև՝ էքսցենտրիկը, որը նույնպես փոխառնված է հավաքական դարձած մի շարք կերպարներից և ամբողջապես-լիովին բացահայտում է մի շարք իշխողների էությունը: Պատմագրությունն ու գեղարվեստագրությունը տարբեր կերպ են անդրադարձել իշխողների ու միապետների կերպարներին, նրանց ու ժողովրդի միջև ձևավորված հարաբերություններին, իր կերպն է առաջադրել նաև Նորայր Աղայանը՝ զանգվածին ու ամբոխին դիտարկելով որպես բռնակալություն և իշխանատենչություն ծնող շարժիչ ուժ: Նազարի ու ամբոխի միջոցով Նորայր Աղայանը զարգացնում է միթոլոգիական պայմանաձևերն ու կերպարային կարծրատիպերը, դրանք դնում էվոլյուցիոն-շարունակական ընթացքի մեջ և քննարկում դրանց «նորագոյացությունները»՝ այսպես ձգտելով բարձր գեղարվեստականության և հրաշալի տիպականացման:

Ի հակադրություն Նազարի՝ գրողը վիպական ընթացքի մեջ է առնում Նավասարդին, այն ուժին, ով գալիս է փոխարինելու Նազար թագավորին, ով հաջորդում է իշխանությունը «պատահականորեն» զավթածին: Թվում է, թե գրողը փրկության լույսն է բերել իր ստեղծագործության տարածք, Նազարին հակադրել հզոր անհատին, այն կերպարին, որն այստեղ լրացնելու է «դրական» պատկերացումների շրջանակը: Սակայն վախկոտին ու մարդատյացին, իր էությամբ ծաղրածուին փոխարինում է մասնագիտությամբ ծաղրածուն՝ այստեղ «թատրոնը» դարձնելով առավել կատարյալ: Նազարը սիրում է Ուստիանին՝ չնայած վախենում է նրանից, իսկ ահա Նավասարդը դառնում է Ուստիանի սիրեկանը, «պալատական» կանանց սրտերի գերողը, այն ինքնատիպ

տրուբադուրը, որը կոչված էր զվարճացնելու մարդկանց. ուրեմն, խեղկատակին փոխարինում է ծաղրածուն՝ կատակաբանը՝ այսպես առավել ողբերգական դարձնելով երգիծական-կատակերգական դիպաշարի ենթաշերտը:

Նորայր Աղայանի «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպն ունի նաև մի հերոս, որը նույնպես ենթաշերտերում է, որի մասին գրեթե չի խոսվում, սակայն նա մշտապես ներկա է, մշտապես թելադրող: ԺԱՄԱՆԱԿ-ն է այդ կերպարը, և վեպում առկա գեղարվեստական ժամանակը, և վեպի ստեղծման ժամանակը, որոնք նույնանում և միատեղվում են, որոնք էլ տալիս են այն բոլոր հարցականների պատասխանները, որոնք հնչում են վեպն ընթերցելիս և ընթերցումն ավարտելուց հետո: Վեպի արժեքը մեծանում է հենց երևութական-աներևոյթ կերպարի գոյությամբ, նրա նկատմամբ գրողի ունեցած հստակ վերաբերմունքով. սա հավերժական-ընթացող ժամանակն է, որը գտել ու այսօրվա իրականություն էր բերել հնագետը, սա այն ժամանակն է, որը ոչ թե «իր շավղից դուրս է սայթաքել», այլ ընթանում է իր շավղով, քանզի այդ «շավիղն» սկիզբ է առնում անհիշելի ժամանակներից, գալիս մինչև Արիստոփանես ու Շեքսպիր, «կանգ առնում» Ֆրանսուա Ռաբլեի ու Սերվանտեսի երկերի տարածքներում, իսկ հետո «ազգային նկարագիր» ձևավորելով Եդիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում և հասնում մինչև Նորայր Աղայան, ում կառուցած «աշխարհ-թատրոնում» բեմն ու «ռամպան» չեն մթնում ինչպես Դերենիկ Դեմիրձյանի հանձարեղ կատակերգության մեջ, այլ առավել են լուսավորվում հուշելով և աղմկելով, որ քաղաքում ու պատմության քառուղիներում հայտնվել են խեղկատակներն ու ծաղրածուները...