

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԶՈՆՐԱԲՅԱՆ

**ԱԶԳԱՅԻՆ ՏՐԱՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՐՏԱՅՈՒՈՒՄԸ
Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԵՒ ԱՅԼ
ՆԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

Արվեստի սրելոճագործությունը՝ իբրև նյութ և ձև, որոշ կեցվածքի արտահայտություն է. հետևաբար այն պետք է դիտվի և դասավորվի ըստ իրեն ծնունդ տվող պայմանների: Իսկ այս վերջինները, իրենց հերթին, անհարի և իրականության հետևանքներն են: Այս պարագան է, որ անհրաժեշտ է դարձնում արվեստը դիտել որպես ապրված իրականության հետ արվեստագետի ունեցած փոխհարաբերություն:

Նայ նկարիչների մի մասը պարմական դեպքերի պարկերում աշխատել է արտահայտել իր վերաբերմունքը դեպի հայ ժողովրդի ներկան, որի ճակարագիրը շարունակ եղել է նրանց մտածողության առարկան: Արևելքում ծնված, բայց հայրենիքից հեռու սրելոճագործող հայ արվեստագետներն ապրել են օտարության հոգեխռով ծանրությունն իրենց մեջ կրողների հայի կյանքով, մեռելության, թախծի, կարտի, երազի զգացումներով: Սակայն նրանց սրելոճագործության զգացական խորքի, շոշափած գաղափարների ու բովանդակության ներքին շերտերում անհնար է չդիտել ազգային խառնվածքից բխող առանձնահատկություններ: Լուսավոր գալիքի կարտուն անցնում է նրանց ողջ սրելոճագործության միջով: Ինչպես նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցը, որն ապրելով Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, հոգով մնաց հայ՝ իր ներդրումը բերելով հայ մշակույթին որպես փառանդավոր անձնավորություն: 1890 - ական թթ. հայկական կոտորածներն արդեն հիմնովին փոխել էին նկարչի հետաքրքրությունների շրջանակը, և արդի ունեցածից ընտրելով համապատասխան թեմաներ, նա գեղարվեստական մարմնավորում էր տալիս դեպքերին: Սուրենյանցի խորհրդանշական մրաճողությունն արտահայտվեց մի շարք կրավներում, որոնցից մեկն էլ «Անի. Կանանց ելքը եկեղեցուց» (1905 թ.-տես նկ. 1) պարկերն է: Նկարիչը, թեպետ, հեռավոր անցյալն է նկարի ունեցել՝ մասնավորապես ԺԲ դարը, բայց նույնպիսի դրություն գոյություն ուներ և Ի դարի սկզբին: Անհայտ է, որ նկարի թեման այնքան այժմեական է եղել, որ միաժամանակ պարկերացում է տալիս և Ի դարի սկզբների հայ ժողովրդի վիճակի մասին:

Որքան դրամատիկական երանգով է պարտրված տեսարանը, նույնքան և բնարական շունչ կա գեղարվեստական շեշտադրումներ ունեցող այս երկում, որը դիտողին հաղորդակից է դարձնում հայ ժողովրդի մի հատվածի ողբերգական ճակարագրին: Պարկերում առկա որոշակի դրամատիկ երանգը՝ թափանցված խորհրդավոր լռությամբ, վերածում է ազգային մեծ ողբերգության խորհրդանիշի՝ կանանց համակերպ խորին տրտմությամբ: Թերևս, Ս. Ծննդյանը կամ Ս. Նարոթյանը նախորդող օրն է, երբ կանայք, հաղորդակից լինելով ճրագալույցի Պարարագին, սպիտակ ծածկոցների մեջ պարտրված, գլխիկոր, լոկի, յուրաքանչյուրն իր մարմնի մեջ խորասուզված, կանթեղները վառած տուն են վերադառնում՝ իրենց

հեղափոխական պայքարի լուրջ փուլի օրհնությունը: Եւ ժամանակին ժողովրդական սովորությամբ ընդունված երեկոյան խումբ - խումբ փոխարինելու գնում եւ փոխարինում եւ «ավերիս» կանչում: Կրավի դարձնագույն երանգներն ավելի են ուժեղացնում իրիկնային լույսի պայծառությունը՝ ձայնակցելով թեմայի քրտնալի քրտնալիությանը: Գավթի համեմատաբար սառը երանգների հեղափոխական երանգներն են ներդաշնակվում կանանց կարմրավուն գգեսները եւ սպիտակ ծածկոցները: Ասես, մթնոլորտային մեղմ ու շղարշային թափանցիկության մեջ են խորասուզված նաեւ ճարպարապետական հորինվածքի շրջագծային կարծրությունները: Հիանալի կերպով մարմնավորված պարկերի կառուցվածքը լավ է իմաստավորում նկարչի մարտնչությունը: Մեղմնավորված երանգները մասը՝ Սուրենյանցը կանանց է դարձրել նկարի թե՛ գաղափարի, թե՛ հորինվածքի գլխավոր առանցքը: Վարդգես Սուրենյանցի այս աշխատանքն իր բնարական, դրամատիկ քրտնալիությանը, ինչպես նաեւ բովանդակային որոշակի քաղաքական ու միջավայրի ու գործողության ներդաշնակությամբ, ասես, ձայնակցում է Մ. Նեստրովի¹ «Մեծ ձեռնադրություն» (1897 – 1898) (տես նկ. 2) եւ Վ. Վերեշագինի «Երուսաղեմում. Արքայական դամբարաններ»² (1884 – 1885 թթ.) (տես նկ. 3) սքեչագործություններին:

Աստիճան ապավինելու հայ ժողովրդի հավատի մասին է պատմում նաեւ Փանոս Թերլեմեզյանի «Սանահինի վանքի գավիթը» (1904 թ.) նկարը (տես նկ. 4): Այս սքեչագործության մեջ հեղինակը ներկայացնում է վանական համալիրի մի գեղեցիկ մասը՝ գավիթը, որը ԺԺ դարի հայ միջնադարյան ճարպարապետության մեկ այլ կոթող է:

Այսպիսի նույնպես, ինչպես նախորդ նկարում ցուցադրված է նույն իրիկնային ժամերգությունը եւ գավիթը սկսել է շղարշվել մթնշաղմով: Կիսախավար, լիկ գավթում խորին հավատով ներշնչված, գլխիկոր աղոթող սպիտակ ծածկոցներով կանանց եւ ծնկաչոք փղամարդու ներկայությունը պարկերին կենդանի շունչ եւ խորհրդավորություն է հաղորդում: Նավարքի երկյուղածությամբ համակված կանանց ծածկոցների սպիտակ գույնը, հակադրվելով միջավայրի փայլ երանգներին, ներկայանում է մեղմորեն եւ այդ ամենը՝ ներդաշնակված համաչափությունների, հեռանկարի, գունաշարի բացարձակ կարարությամբ: Միայն նկարչի որոշակի իմացություններն ու ձիրքն են հնարավորություն ընձեռել այդքան նրբին կերպով զգալու համաչափություններն ու մանրամասները եւ ճարպարապետական միջավայրը դարձնել նկարի գաղափարական բովանդակությունն արտահայտելու գործունե միջոցներից մեկը: Թերլեմեզյանը, ճարպարապետական փայլուն հորինվածքային կենտրոն ընդգրկելով գավթի մեկ սյունը՝ իր լայնաթիչք, երկթե կամարներով, սքեչել է դեպի եկեղեցու մուտքը ձգվող փայլուն կամարները, որը շագանակագույն երանգների փոխանցումներով ընկղմված է սպիտակ մեջ:

1 Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության եւ ճարպարապետության ուսումնարանում Վարդգես Սուրենյանցի ուսումնառության փափներին (1875-1878) է սովորել նաեւ Մ. Նեստրովը (1877-1881)՝ աշակերտելով Պ.Մորոկինին, Վ. Պերովին եւ Ա. Սավրասովին:

2 Մերձավոր Արեւելքի պատմական հուշարձաններին եւ ճարպարապետական համալիրներին նվիրված Վերեշագինի այս եւ ավերարանական թեմաներով նկարները երեսն են եկել 1883-1884 թթ. Սիրիա եւ Պաղեստին կարապաճ այցելությունից հետո: Գլխավորապես փաստագրական-ազգագրական բնույթի այդ պարկերները գուրկ են բանաստեղծականացումից, ոճավորումից, փոխարենը դրոշմված են բացարձակ ճշտությամբ:

Ասես, իր հոգու և հիշողության նույն հոգեբանական վնասվածքի մասին է խոսում թիֆլիսահայ նկարիչ Գևորգ Գրիգորյանը կամ Զուրաբոն իր «Անցյալում. Վերադարձ եկեղեցուց» (1960) (տես նկ. 5) աշխատանքում:

Նույն ճրագալույցի Պապարագից վերադարձող կանայք են, որի ապացույցը նաև երեք լուսարձանների առակայությունն է պարկերում:

Խորհրդային իշխանության օրոք բացարձակապես մերժված ու անընդունելի էր որևէ ազգային գաղափարախոսություն և պարտադրված լուծության էր մարմնավորվում նաև Տալոյ Յեղասպանության հիշարարկումն ու գոհերի հիշարարկի ոգեկոչումը: Կայուն ու փնտրելի սակերի գարգացման անախտակ բարենպաստ ժամանակահատված էր 1954 – 1988 թթ.: Կրավը սրելով ժողովրդի միայն երկու փառքի հետք է Զուրաբոն փողովափում Երևան, իսկ 1965 թ. անհատական ցուցահանդես ունենում Նկարչի փառք: Ասես, կանանց կերպարների հագուստների երկրաչափականացված ծալքերի մեջ արտացոլված են Ծիծեռնակաբերդի հուշահամալիրի կառույցի պարզ ուրվագծերը՝ փոխանցելով բնաջնջումից վերապրած ազգի ոգին:

Զարմանալի խոր է ընկալում երևույթների էությունը նաև թիֆլիսաբնակ մեկ այլ նկարիչ Նովսեփ Կարալյանը, որի սրելածագործությունները ևս հագեցած են դրամատիզմով, և այդ դրամատիզմը բացահայտվում է ոչ այնքան մոտիվների, որքան մոտիվների մեկնաբանման միջոցով: Ահավասիկ «Ռեքվիեմ» (1970) (տես նկ. 7) և «Ռեքվիեմ կարմիր եկեղեցիով» (1972) (տես նկ. 8) սրելածագործությունների մեջ անհատական վիշտը վեր է ածվում քրեական դրամայի:

Այսպես ներկայացված են մի խումբ համեստ հագնված կանայք, մութ, թուխ գույներ, մասամբ լուսավորված դեմքեր, հանգիստ և լուրջ, խորհրդավոր, հոգեկան խոր մթնոլորտով շրջապարված, անասելի, երաժշտական: Կանանց դեմքերի վրա կենտրոնացած լուծումներ, մարմինների սառած անշարժությունը, ասես ամեն ինչ համակ սպասում է: Պարկերը միանգամայն ազատ է արտաքին էքսպրեսիայից, ավելին՝ սպարիկ է, և այդ անշարժությունը երկին մի առանձին կշիռ, նշանակելիություն է հաղորդում: Մթագգեստ կանանց կողք-կողքի կանգնած, մրափոխված խմբավորումը, հստակ գունահարաբերումները, հորինվածքային խստությունը, ձևերի երկրաչափայնացումը նկարին կոթողային հնչողություն են հաղորդում: Խոսում կոմպոզիցիան սրելով լուծված է կանանց մարմինների ռիթմի միջոցով: Այդ կանայք ներկայացված են քիսոր գունային գույն ու միաժամանակ արտահայտիչ ձևով: Եկեղեցու, բնության և կանանց միաձուլումը մեկ պարկերի մեջ Նովսեփ Կարալյանը կարարում է գունային ժողովրդ լուծումներով, նույն ճաշակով՝ հասնելով հնչողության և ամենակարևորը՝ քրեականության ճշմարտագիտության: Ես, ասես, կանացից մեկը սպասում է դիպողի ճանաչող ու վերապրող հայացքի, իրենց կյանքից մի բան փանելու, հաղորդելու դիպողին, որ նկարչի փնտրում է և վերհանում բովանդակությունը: Այսպես յուրահատուկ դրսևորում է գրել նկարչի հայացքը՝ ուղղված անցյալին, իր հուշերին, որոնք ևս մարմնավորում է ցավով ու միշտ սեփական մեկնաբանությամբ:

Մեռության ու կարգի հեռավոր ու սրագին հնչյուններն են քրեական նաև Զարեհ Մուրաֆյանի «Ելք եկեղեցուց» (1965 թ.) նկարում (տես նկ. 9): 1915 թ. գաղթի ճանապարհ

ներված ու բոլոր հարազատներին կորցրած ութամյա Ջարեհ Մութաֆյանը վաթսուն տարեկան էր, երբ վերջապես իր մեջ ուժ գտավ պարկերեւու իր մանկական տարիների փխուր տապալմանը:

Նայ կերպարվեստագետների մի սովոր խումբ Մեծ Եղեռնից առաջ էր հեղուկ հանգրվան գտավ օտար երկրներում ու հարկապես Ֆրանսիայում: Յեղասպանության ծանրագույն հետևանքներից մեկն էր ժողովրդին հասցված հոգեբանական վնասը, որ հայերին օտարացրեց էր անցյալից իրենց կենսապարածքից: Ոչնչացվեցին ոչ թե սոսկ մարդկային զանգվածներ, այլ ժողովուրդ, որը համախմբված էր կազմակերպված էր իր դարավոր կառույցների շուրջը: Հոգեբանական առումով կենսապարածքի կորուստը հայերին գրկեց բնական ու ձեռակերպ ազգային խորհրդանիշների հետ ամենօրյա շփումից՝ դրանով իսկ խաթարելով հայ ազգի բնական հոգեւոր զարգացման հնարավորությունը: Թերևս, այդ պարտադրվ էր Ջարեհ Մութաֆյանի այս նկարում բացակայում էր եղեցու պարկերը, իսկ վերջինիս գմբեթի ուրվագծերը, թերևս, կարելի է տեսնել կանանց ծածկոցների ուրվագծերում, որոնք իրենց հերթին ներդաշնակվում են լեռների գագաթների հետ: Ինչպես Կոստան Ջարյանն է ասում. «Նայկական տաճարը այն տունը չէ, ուր ապրում է Աստված, եւ ուր ժողովում է համայնքը, այսինքն գմբեթն ինքն իրեն նպատակ է՝ ինչպես լեռան գագաթը, այն լեռան խորհրդանշանն է, անհունի հետ կանգնած աստվածների բարձրաբերձ հայրենիքը»:³

Մութաֆյանի այս նկարը որոշ չափով, թերևս, աղերսվում է Յեղասպանության հետ, բանի որ այն ստեղծվել է 1965 թ., մի ժամանակաշրջանում, երբ հայությունը բազմաթիվ երկրներում կազմակերպված ձեռով նշում էր Մեծ Եղեռնի 50-ամյակը: Մութաֆյանի հիշյալ նկարում կարմիր, դեղին, կանաչ տարբեր գույների գույքերում են կանանց շարժումը եւ բացահայտում նկարչի քնարական ներաշխարհը: Նկարին հատուկ է կառուցվածքի պարզությունը, որտեղ գծանկարն ու գույնը հանդես են գալիս սերտորեն շաղկապված: Իսկ պարկերի աշխարհագրորդական հարում է իմպրեսիոնիզմին, որտեղ վրձնահարվածների ազար խաղը, ջերմ, հնչող գույների շաղկապումը միջավայրին տալիս են ներքին ալեկոծում, կրավի հարթության վրա ստեղծում արտահայտիչ կշռույթ, ներքին շարժում, եւ ակամայից հաղորդվում եւ պատանի տարիքից նկարչի սրտում բուն դրած ողբերգական հնչերանգներին:

1960-ական թվականներին կյանք մտած արվեստագետներից շատերը գիտակցաբար դիմագրավված էին սպառնազին համեմատություններ ստացած խնդիրներով: Սրանք հարցեր էին, որոնք ծագում էին սփյուռքահայ գոյության բնույթից՝ կոնոտորած եղերական անցյալով եւ անորոշ ապագայի մթնոլորտով: Սփյուռքահայ նկարչին հատուկ է գոյաբանական կամ էսթետական հանգույցը, այսինքն՝ ինքնության տաճարապետ, պարկանելության շփոթը: Այն անհատի իմացական եւ հոգեկան երկրորդականն է, թե ինչպիսի իրականության՝ անցյալ, ներկա եւ ապագա, առնչված պետք է տեսնի ինքնիքն, ուր պետք է ներքին իր անկայուն գոյության խաբիսները կամ թե ինչով պետք է պայմանավորվի իր աշխարհայացքը, համապատասխան գործունեությունն ու նույն գծով՝ արվեստը: Պարկանելության այս տաճարապետ, սեփական ինքնության ու գոյության կապված անհաղթահարելի անորոշությունը

3 Կոստան Ջարյան, Նավարումար, Երևան, 1999, էջ 229:

դրված է նաև լիբանանահայ նկարիչ Գիրգոր Նորիկյանի արվեստում: Այդ փագնապի անձնական լուծումը նկարչին անխուսափելիորեն առաջնորդել է որդեգրելու որոշ կեցվածքներ, լայն խմաստով՝ զարգացնելու գեղարվեստական անհատականություն: Ներկայումս, այդ դիրքորոշումի հետագա գործունեությունը հանգեցրել է բնական և փրամաբանական արդյունքի:

Գիրգոր Նորիկյանի ողբերգական կանայք ու երեխաներն ունեն կիսով ստվերված դեմքեր, նրանց աչքերի սևեռումն խռոչները, գրեթե անշնչաբեր շրթունքները, ասես, ճնշված բողոքի արտահայտություններ են: Նկարչի կրավերում պարկերված կանայք ու երեխաները փրկական պայքարի հավերժական գոհերն են: Վերջիններիս մոայլ ու փառք հայացքներում՝ հաճախ դեպի ներս ուղղված, նկարելի է անհուն փխրության, վիսպության և անորոշության զգացում: Նույն կերպարները բազմաթիվ փառքերակներով, դիրքերի չնչին փոփոխություններով վերադառնում են դիպողին կարմիրների, մանուշակագույնների, դեղինների և սևերի միջից: Գույնն է նկարչի սրելոծագործությունների կենսական ազդակը, գույներով է, որ փորձում է բախումներ ու վեճեր հարուցել, այլապես իր կերպարները երկխոսություն չեն առաջարկում, թեև արժանանում են կարեկցանքի: Սրելոծագործական այս յուրահատկություններով Գ. Նորիկյանն արտացոլում է բազմազան ապրումներ, խռիւր, որոնց մարմնավորումը նա հաճախ իրականացնում է կանացի կերպարի միջոցով: Իզուր չէ, որ «Ռեյտու մագազինը» նրան բնութագրում է որպես «փառք կանանց նկարիչ»⁴:

Նմանօրինակ թեմաների կարելի է հանդիպել նաև Մինաս Ավերիսյանի արվեստում: Այդպեղ նույնպես հուզումը, ապրումը դուրս են պտղեցնում և խռիւր արթնացնում: Այդ միտքումներն են արտացոլված Մինաս Ավերիսյանի 1970 - ական թթ. գծանկարներում, որոնք յուրարեսակ հուշ-օրագրեր են, լրիկ, թարմացված հիշողություններ: Նկարիչը հաճախ վերադառնում է միևնույն թեմային՝ իր համար ճշտելով դրանց հուզական կառուցվածքն ու ներդաշնակությունը: Եւ ամենուր գործողությունը ծավալվում, զարգանում է նույն մոտիվի ռիթմիկ հաջորդականությամբ: Ինչպես «Վիշր»⁵ (1972 թ.) նկարը (տես նկ. 12), որպեղ գծի լարվածության

համաչափ կոորդինացումը, գծերի ռիթմիկությունը և ճարտարապետությունը՝ հեռվում նշարվող եկեղեցու անխռով ուրվանկարով յուրօրինակ բնանկարի հետ հուզական որոշակի լարվածություն են սրելոծում: Իսկ կանանց կերպարները, որոնք մեղմ ուրվագծված են, ամփոփում են ազգային, «մրախոս», համաչափ ռիթմերի դիպուկ բնութագիր: Նկարչի արվեստում ողբերգականությունը ուրախության, բերկրանքի, կենսահաստատման հույս է կրում, որը թախծի հաղթահարմամբ յուրաքանչյուրը գրնում է հոգևոր ընդհանրության մեջ: Նկարիչը, թերեւ, իր կերպարների երջանկությունը փրկում է նրանց հպվելու, միմյանց նեցուկ լինելու մեջ: Նրանք, ասես, գրկում, ջերմացնում են միմյանց, որով նկարիչը հետապնդում է նաև մարդկային սիրո, միավորման, իրար սիրք փառք գաղափար, սրելոծում մարդկային զգացումների, ապրումների ընդհանրացում, յուրօրինակ գեղեցկություն և խիստ լա-

4 Տե՛ս Օնիկ Խորդաշյան, Տաք, գունագեղ աշխարհ. «Նայրենիքի ձայն», 1973, մարտի 14, էջ 8:

5 1972 թ. հունվարի 2-ին հրդեհվել էր Մինաս Ավերիսյանի արվեստանոցը, այրվել էին այնպեղ գրնվող բոլոր աշխատանքները:

կոնիզմ ամփոփող կերպարներում: Այսպես առկա է խոր փխրության անփոփոխ մի վիճակ, նույնիսկ մի քանակ վախ, անվստահություն, անապատելի այց:

Կանանց առեղծվածային, լուռ հավաքներ են արագացված նաև Ռոբերտ Էլիբեկյանի մեղմ ու թախծոք խոհափիլիսոփայական կերպվածքում՝ «Կանայք եկեղեցու ավերակների մոտ» (սուս. 13): Եթե նկարչի կերպարներն ինքնակերպում խաղի և թարերայնության որոշակի փառքերով էին հագեցած, ապա այդ նույն գործող անձինք բնության գրկում, պլեներում (1980 - ական թթ. սկսած) ձուլվում են ճարարապետական վեհաշուք ուրվագծերի հետ, ձեռք բերում ժամանակադարձական ընդգրկում, իմաստային և գեղանկարչական մասշտաբայնություն: Նկարիչը հրաժարվում է սյուժեային-պարմոդական «բեմավիճակներից», «գործող անձանց» հոգեբանական փոխհարաբերություններից և հոգ փանում ամենից առաջ գունանկարային և կոմպոզիցիոն լարման, ֆոնի հետ կերպարների համապարասխանության մասին, որը և, ամբողջությամբ առած, սրելով ինքն և հոգեբանական մթնոլորտ: Գունային բիծն այսպես ունի և՛ ֆիզիկական գոյի արժեք, և՛ նույն վրձնահարվածը ծառայում է ծավալներ կառուցելուն, և՛ թե հեռանկարի գեղանկարչական բովանդակությունը բացահայտելուն:

«Կանայք եկեղեցու ավերակների մոտ» կրավում էլիբեկյանը եկեղեցու ավերակներն ազգայում է Լմայիքի վիճակից ու հողեղեն ծանրությունից, և ծավալները, ասես, ուղղակի թրթռում են կրավի գունաշարում, նկարի փառածության և դիպողի միջև, երկչափ ու եռաչափ փառածությունների արանքում: Այսպես դիպողի ուշադրությունը կենտրոնանում է ոչ թե յուրաքանչյուր առանձին մանրամասնի կամ իրի, այլ փառվորից ամբողջականության վրա, որը դրսևորվում է այդ առարկաների ու իրերի միջոցով: Կրավի թախծոք փառածությունը միահյուսվում է ազնիվ հնչողության հետ, որ հրապուրում է մաքրությամբ և նրբագեղությամբ:

Վերոհիշյալ սրելծագործություններում հեղաբրբիր է հայ կնոջ ցավը կրելու և արքա-հայրելու եղանակը: Այս վերջին հանգամանքն արժանի է առանձին ուշադրության՝ իբրև ազգագրական նյութ և հայ կնոջ կենցաղի անպակաս ու կարևոր դրվագ: Լույս պարմության մեջ կարելի է գտնել իրական հայ հին կնոջը, որ դարերով մնացել է ինքն իր նման, յուր կյանքի բոլոր պայմաններում, թե՛ ցնծության, թե՛ ցավի օրերում:

Այս բոլոր նկարիչների հիշյալ աշխատանքներում սրելծագործական աշխատանքը ապրված սարսափն արքահայրելու, անարդարության դեմ բողոքելու միջոց է և արվեստի ճանապարհով դառնությունները մեղմացնելու փորձ: Նայելը, եղբայրներ ու ամուսիններ կորցրած կանանց՝ խմբակների ապրումների գունաթափ այս պարկերներում չկան ճշգրտ

6 «Կինը շար կրօնասեր է, որովհետև շար կը հաւարայ, շար կը յուսայ, շար կը սիրէ: Կինը դեռ կը հաւարայ անոր համար, որ շար կը սիրէ, և հոգոյն անմահութիւնը անոր սրտին համար պէտք մըն է, անվիճելի դաւանանք մըն է: Իրեն համար շար անգութ է հաւարայ թէ գերեզմանէն անդին ա՛յ չպիտի քննուի իր սիրելիները, հայրը, մայրը, երիկը, զաւակները, այն արարածները, որոնց հետ և որոնց համար ապրեցաւ: Եւ ասոր համար է, որ կինը բանիւ և գործով եկեղեցիին ծեսերուն չհետեւած արեւն ալ աստուածասէր է, կը ճանչնայ Էն և կը հաւարայ հոգոյ անմահութեան: Կը հաւարայ Աստուծոյ ինչպէս սկիզբ և աղբիւր ամէն սիրոյ, իբր գերագոյն վրիժառու երկրային կեանքի ցաւերու և անարդարութեանց, իբր քովից ամէն կերպ բարիքի, իբր ներկայացուցիչ քրեզերական նախախնամութեան»: (**Արշակ Ֆէյվաճեան**, Կրօնային զգացումը կնոջ մէջ, (Մոնթէկապցայի նոր գրքէն, թարգմանութիւն իւրաքանչէր), «Նայրեմիք» լրագիր, Կ.Պոլս, 1893, ապրիլ 4, թիվ 436, էջ 2):

զգացումներ, զգայացունց պատումներ. ամեն ինչ կատարվում է ներքուստ, «ցածր ձայնով», պարկերի խորքում, ջինջ, մաքուր լարերի վրա: Այսպիսի դրամատիզմն աչք ծակող չէ, մի քրեակ թաքուն է, զուսպ, նման մեղմ երգասացության:

Յուրաքանչյուր նկար, ասես, ներկայացնում է մի կանգառ ճանապարհի խաչմերուկի վրա, ուր պարահարներն ու կացությունները կառուցված են հոգեբանական հեռավորություններով: Մղձավանջային իրենց ենթաշխարհի արձագանքներին հասցեագրված դեզերող, վշտացած, օտարացած կանանց այս պարկերներում նույն «պարմություններն» են, որոնք կրկնվում են փարբեր եւ հավելյալ մանրամասնություններով, ապրումի ներանձնականությամբ: