

ԱՆՆԱ ՄԻԿՈՅԱՆ, ասպիրանտ
ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության ամբիոն

ԱՐՁԱՆՆԵՐԸ, ԳՐՔԵՐԸ ԵՎ ՆԿԱՐՆԵՐԸ ՉԱՐԵՀ ՈՐԲՈՒՆՈՒ ԱՐՁԱԿՈՒՄ՝ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՏԵՓԱՍԵՐ*

Բանալի բառեր - 2. Որբունի, ֆրանսահայ գրականություն, պոետիկա, արտեփաստ, արծան, գիրք, կտավ, լուսանկար, խորհրդանիշ, միջտեքստայնություն

Արտեփաստը (artefact) մշակութաբանական եզրույթ է, որն առհասարակ նշանակում է մարդու կողմից ստեղծված առարկա: Գիտության մեջ այն ներմուծվել է հնագիտության միջոցով: Իսկ գեղագիտության մեջ արտեփաստն ունի երկու մեկնաբանություն՝ արվեստի նմուշ, գեղարվեստական ստեղծագործություն կամ առարկա, որը հատուկ ստեղծվել է արվեստում կիրառվելու համար²: Գրական երկերում պատկերվող իրերը գեղարվեստական արտեփաստ են համարվում, եթե տվյալ համատեքստում ունեն ոչ թե սոսկ կենցաղագրական, այլ՝ նշանաստեղծման գործառույթ: Ինչպես Ի. Սուդոսկան է նշում իր «Մեյսենյան ծաղկամանը որպես գեղարվեստական արտեփաստ և դրա գործառույթները Իեն Մաքյունի «Քավություն» վեպում» վերտառությամբ հոդվածում, գեղարվեստական արտեփաստերը սովորաբար գաղափարապես ծանրաբեռնված առարկաներ են, որոնք դառնում են կարևոր «գործիքներ»՝ գեղարվեստականորեն իրացնելու ամբողջ ստեղծագործության գաղափարը³:

Ֆրանսահայ գրող Չարեհ Որբունու գեղարվեստական երկերում հաճախ հղումներ են կատարվում համաշխարհային մշակույթից

* Հոդվածն ընդունված է տպագրության 18.09.2020 թ.:

2 Տե՛ս Культурология. XX век, т. 1. Санкт-Петербург, 1998 // http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology20century2volumes1998sl.htm#_Toc299571725

3 Տե՛ս Судосева И., Мейсенская ваза как художественный артефакт и ее функции в романе Иэна Макьюэна «Искушение», Новый филологический вестник, Москва, 2015. №4(35), с. 27 // http://slovorggu.ru/2015_4/35_nvfv.pdf: Գեղարվեստական արտեփաստի մասին տե՛ս նաև հետևյալ ուսումնասիրությունը. Шамина В., Функции художественных артефактов в романе культуры Грегори Норминтона «Чудеса и диковины», Филология и культура, Казань, 2016, №2(44), с.303-307:

հայտնի **գրքերի, երգերի, կտավների, արձանների ու ֆիլմերի**: Այդ արտեփաստերի թվարկումները շատ ընթերցողների կարող են թվալ ինքնանպատակ կամ հեղինակի կողմից սեփական ինտելեկտի արհեստական ցուցադրում, սակայն իրականում դրանք Որբունու գեղարվեստական աշխարհի խորհրդանշանային համակարգի տարրերն են՝ **Նշաններ, որոնցով հեղինակը գաղտնագրում է իր ասելիքը՝ միջոտքստային կապեր ստեղծելով իր երկերի և համաշխարհային արվեստի գործերի միջև**:

Որբունին բազմիցս նշել է իր կարծիքը այն մասին, որ գրողը ուղղակիորեն չպետք է փոխանցի իր ասելիքը, այլ պետք է ստիպի, որ **ընթերցողը գլուխ կոտրելով այն դուրս բերի**: Մի առիթով հեղինակը խոստովանում է, որ փոշմանում է իր վեպի ասելիքը ընթերցողին հուշելու համար և ասում. «....ես այսպեսով արհամարհած չեղա՞յ՝ ընթերցողը, օգնականի դերը ստանձնած ըլլալու հաճոյքն ալ ինձի վերապահելով ամեն մեղքիս վրայ»¹: Ասելիքը գաղտնագրելու անհրաժեշտությունից բացի՝ գրողը կարծում է, որ ինքը պետք է խառը պատկերներ տա՝ խախտելով այուժեի միագիծ վիպումը, իսկ ընթերցողը պետք է փազլ խաղի օրինաչափությամբ ամբողջացնի ստեղծագործությունը²:

Դիտարկենք մի օրինակ. Որբունու օրագրից իմանում ենք, որ ֆրանսահայ բանաստեղծ Խաչիկ Ջուլֆայանը եղել է Նրա մտերիմ ընկերներից, որ բարբարոսաբար սպանվել է կոշկակարի իր կրպակում, և որ Որբունին շատ ծանր է տարել այդ կորուստը³: Նախքան իր «Հալածուածները» վիպաշարի երրորդ վեպում Խաչիկի կերպարը և սպանությունը պատկերելը («Հալածուածները. Ասֆալթը, էջ 164»), վիպաշարի երկրորդ վեպում տրվում է կոշկակարի կրպակի պատկերը, որի ապակե փեղկին անհասկանալիորեն դրված է **Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն**, որը տեսնելով՝ հերոսը անօրինակ կսկիծ է զգում⁴: Իմանալով կրպակի դիպվածը՝ կարելի է հասկանալ,

1 **Որբունի 2..**, Ամառային Նամակ Գրիգոր Պըլտեանին // Միտքն արուեստ. 1976-1987, երևան, «Սարգիս Խաչենց. Փրինթինֆո. Անտարես», 2018, էջ 86 :

2 Տե՛ս **Որբունի 2..**, Հալածուածները. Ասֆալթը, Իսթանպուլ, «Մարմարա», 1972, էջ 18-20: Այսուհետև սույն հրատարակությունից հղումները կտրվեն շարադրանքում փակագծերի մեջ նշելով վերնագիրն ու էջը:

3 Տե՛ս **Որբունի 2..**, Օրագիր // «Սփիւռք», Պեյրուպ, 1959, թ. 33, էջ 4:

4 Տե՛ս **Որբունի 2..**, Հալածուածները. Թեկնածուն, Պեյրուպ, «Սեւան», 1967, էջ 130, 40: Այսուհետև սույն հրատարակությունից հղումները կտրվեն շարադրանքում փակագծերի մեջ նշելով երկի վերնագիրն ու էջը:

որ այդ գիրքը խորհրդանշում է հաջիկի դաժան սպանությունը: Սակայն եթե ընթերցողը չի կարդացել գրողի օրագիրը, բնականաբար ոչինչ չի կռահի, և վիպաշարի երկրորդ հատորում կրպակի պատկերը նրան անիմաստ կթվա: Բայց եթե հաշվի առնի գրողի պատկերաստեղծման վերոնշյալ սկզբունքը, կհասկանա, որ վարուժանյան գիրքը դիտարկելով որպես հուշում-ակնարկ՝ պետք է ինքնուրույն գաղտնագերծելով կռահի կրպակի առեղծվածը:

Որբունու երկերում **երգերին, ֆիլմերին** կատարած անդրադարձները մի քանիսն են: Սովորաբար դրանք նշվում են **հերոսների տրամադրության, ապրումների հետ զուգորդվելու միտումով**: Օրինակ՝ «Հալածուածները» վիպաշարի առաջին վեպում երազկոտ Մինասի հոգեբանությանը համահունչ են փողոցում հնչող երգերը՝ **«Ալիամայրայի պարտեզները», «Չինական գիշերը», «Սիրո ծաղիկները», «Ցայգաթիթեռները»**¹: Իսկ երրորդ հատորում Մինասը, տառապելով այն մտքից, որ իր մահացած կնոջ և երեխայի դիակները այրել են, գնում է կինոթատրոն՝ դիտելու **Ժաննա դ' Արկի մասին պատմող ֆիլմը** և վերապրելու իր անձնական վիշտը («Հալածուածները. Ասֆալթ, էջ 188»):

Որբունին բազմիցս խոսել է երիտասարդ տարիքում **կինեմատոգրաֆիայի հանդեպ իր ունեցած մեծ հետաքրքրության մասին**, որը արտացոլել է իր անձի հետ նույնացող հերոսներից Մինասի («Հալածուածները. Փորձ») և Պետրոսի («Մարդը՝ որ անցեալ չունի») նախասիրություններում: Մինասի երազանքը դերասան դառնալն է, ուստի նա ներկայանում է իտալացի կինոբեմադրիչի գրասենյակ և ամեն գնով փորձում դեր ստանալ նկարահանվող ֆիլմում²: Մինասն ինքն իրենից, իր իրականությունից անընդհատ խույս տվող կերպար է, և ֆիլմում հայտնվելու նրա տենչանքը ունի ինքնափախուստի նշանակություն: Կինոյի հանդեպ սերը լուսանկարիչ Պետրոսի պարագայում ևս հոգեբանական հիմքեր ունի: Հերոսի ինքնությունն ասես բեկորված լինի, իսկ հիշողության մեջ անցյալը ներկայանում է առանձին դրվագներով, պատամիկներով, որոնք ինքն անկարող է ամբողջացնել և հասնել կատարյալ ինքնագիտակցության: Պատմվածքում թվարկվում են կինոարտադրության մեջ հեղափոխիչ դեր խաղացած

1 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Եվ եղև մարդ, Երևան, «Հայաստան», 1967, էջ 20:

2 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 41:

մի շարք կինոռեժիսորների անուններ¹, ինչպիսիք են **Ա.Այզենշթայնը, Վ. Փոլոդկինը**, որոնք կինոարվեստ են բերել մոնտաժը: Հերոսը զարմանալիորեն հափշտակված է այդ արվեստով. դա միակ թեման է, որի շուրջ նա կարողանում է մտասանեովել, քանի որ ներքուստ զգում է իր կյանքը ֆիլմի պես հավաքելու, ամբողջացնելու կարիք:

Արվեստի ստեղծագործություններին կատարած հղումներում գերակշիռ թիվ են կազմում հատկապես **արձանները, գրքերը, կտավներն ու լուսանկարները**: Որբունու արձակում դրանք կրկնվող խորհրդանիշ-պատկերներ են, որոցով հեղինակը ոչ միայն գեղարվեստական միջավայր է ստեղծում, այլև առանցքային գաղափարներ առաջադրում: Ուստի սույն հոդվածում մասնավորապես անդրադառնալու ենք Որբունու արձակում տեղ գտած արտեփաստերից գրքերի, արձանների, կտավների և լուսանկարների պոետիկայի առանձնահատկություններին:

ԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ: Համաշխարհային գրականության մեջ կան երկեր, որոնցում հանդիպում են արձանների կերպարներ: Ամենահայտնի օրինակը թերևս Ժ. Բ.Մոլիերի «Դոն ժուան կամ Քարե հյուրը» պիեսն է: Իսկ Ա. Պուշկինի երկերում անձնավորված և գործող դերերում հանդես եկող արձաններն այնքան շատ են և ուշագրավ, որ Ռ. Յակոբսոնը առանձին քննությամբ անդրադարձել է դրանց միֆապոետիկային²:

Գեղարվեստական երկերում արձանները օժտված են **վերերկրային զորությամբ, ամենատես աչքով, ունեն մահվան և կյանքի սահմանը ջնջող գործառույթ**: Օրինակ՝ Յակոբսոնի ընդհանրացմամբ Պուշկինի երկերում արձանները հիմնականում ունեն կործանարար նշանակություն: Սակայն Որբունու արձակում պատկերը մի փոքր այլ է: Նախ՝ նրա երկերում արձանները **գործող չեն, ներկայացվում են սոսկ որպես քրոնոտոպային միավորներ, որոնք ունեն խորհրդանշական արժեք**: Բացի այդ՝ միմիայն բարեբեր դերակատարում ունեն, քանի որ հանդես են բերվում որպես դարերի կարծրացած իմաստության կրողներ և ամեն քայլափոխի հանդիպելով հերոսներին՝ հուշում են կարևոր ճշմարտություններ և ելքեր: Օրինակ՝ «Փորձ» վեպի կոնֆ-

1 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Պատմուածքներ, Պեյրուք, «Սեւան» տպարան, 1966, էջ 50:

2 Տե՛ս **Якобсон Р.**, Статуя в поэтической мифологии Пушкина // <http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/212-r-o-yakobson-statuya-v-poeticheskoi-mifologii-pushkina>(այց՝ 30.04.2020)

լիկտի դրական լուծումը առաջադրվում է մի **խորախորհուրդ արձանով. կույրը, անդամալուծին գրկած, քայլում է, իսկ վերջինս կույրին հուշում է ճանապարհը**¹: Եվ քանի որ հացի խնդիրը վեպի հիմնական կոնֆլիկտն է, գլխավոր հերոսը, արձանի արտահայտած **խորհուրդը ընկալելով**, հասկանում է, որ աղքատները պետք է միավորվեն և փոխօգնության միջոցով դուրս գան իրենց թշվառությունից:

Դանայան կույսերի արձանը Որբունու վիպաշարում ամենից շատ հանդիպող արձանն է, որը տարբեր իրադրություններում տարբեր խորհուրդներ է արտահայտում: Օրինակ՝ վիպաշարի «Փորձ» վեպում, որում արձարծվում է մարդու բնական կարիքների, սովի խնդիրը, արձանի պատկերում ընդգծվում է **դանայան տակառի ծակ լինելը**²: Իսկ, օրինակ, «Սովորական օր մը» վեպում Դանայան կույսերի արձանի մատնանշմամբ հեղինակը անուղղակիորեն ակնարկում է վեպի չամուսնացած օրիորդներին³:

Որբունու արձակում հատկապես **սիրային հանդիպումներն** են տեղի ունենում արձանների հարևանությամբ: Օրինակ՝ Մինասը իր ապագա կնոջը մշտապես հանդիպում է **Լյուքսեմբուրգի այգում՝ Պ. Վեռլենի արձանի մոտ**: Սակայն ինքնագոհ ֆրանսուհին սկզբում ամեն կերպ փորձում է իրենից հեռու պահել Մինասին: Վերջինիս գիտակցության մեջ սիրելի կինը սկսում է նույնանալ այդ վայրի հետ, քանի որ նախքան ամուսնությունը պատկերվում է միմիայն Լյուքսեմբուրգի պարտեզի վերոնշյալ հատվածում իր քույր Մոնիքի հետ տափօրինակորեն ծիծաղելիս (Հալածուածները. Թեկնածուն, էջ 86): Իսկ ամուսնությունից հետո տեղափոխվում է սենյակ, բայց ամուսինը, իրեն անվանելով «Լյուքսեմբուրգի բանտարկեալ», անընդհատ մոտվի վերադառնում է պարտեզ և վերապրում մերժման դառնությունը (Հալածուածները. Ասֆալթը, էջ 95):

Ինչպես Կ. Չարյանն է բնորոշել իր վեպերից մեկում, Լյուքսեմբուրգի պարտեզը Վեռլենի հեծկլտանքի պես հուսահատ է և երաժշտական⁴: Շատ հնարավոր է, որ Վեռլենի արձանը Մինասի վիշտն է

1 Տե՛ս **Որբունի 2.**, եվ եղև մարդ, էջ 68:

2 Նույն տեղում, էջ 21:

3 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Հալածուածները. Սովորական օր մը, Պեյուր, «Սեան» տպարան, 1974, էջ 115, 136: Այսուհետև սույն հրատարակությունից հղումները կտրվեն շարադրանքում փակագծերի մեջ նշելով վերնագիրն ու էջը:

4 Տե՛ս **Չարյան Կ. Զ.**, Բանկոռայր և Մամուլի ոսկորները, Անթիլիաս, Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1987, էջ 534:

խորհրդանշում կապված պարտեզում կատարված իրողությունների հետ: Սակայն մեկ այլ տարբերակ էլ կարելի է դիտարկել: Մեր կարծիքով քույր Մոնիքը Նիքոլի երկրորդ ես-ն է, իսկ Վեռլենի կիսանդրու տակ քանդակված են երեք մերկանդամ կանայք, ընդ որում նրանցից մեկը ասես իր մարմնում կրում է մյուս երկուսին, որոնք ունեն երկվորյակային կերպարանք: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ հեղինակը, Վեռլենի արձանը դարձնելով խորհրդանշ, փորձել է ընդգծել այն փաստը, որ իր հերոսուհու հոգում երկու ես է բնակվում:

Ճակատագրական մեկ այլ հանդիպում է տեղի ունենում **«Տիտղոսի արձանը» պատմվածքի համանուն արձանի մոտ**¹(Անձրեւոտ օրեր, էջ 64): Ֆրանսուիի ժանեթը, հորից փախչելով, արձանի մոտ հանդիպում և սիրահարվում է հայ գաղթական Մելքոնին, որն իր հոր տարիքին է: Ժանեթը համարձակորեն հայտարարում է, որ ինքը երիտասարդ տղաների չի սիրում, մինչդեռ Մելքոնը մեղք է համարում դստեր տարիքի աղջկա սիրելը: Չնայած դրան՝ աղջիկը պատմվածքի վերջում համարձակորեն սողոսկում է տղամարդու տուն և մտնում նրա անկողին: Կա մի դրվագ, որում, Դիդրոյի արձանի առջև կանգնած, Մելքոնը մեղքի զգացումից կեղեքվում է, իսկ իմաստասեր Դիդրոն ասես լուռ ակնարկներ է անում, սակայն տղամարդը դրանք չի ըմբռնում: Բանն այն է, որ ժանեթը դեռ չէր հաղթահարել հոր հանդեպ ունեցած **Էդիպան կապվածությունը** և Մելքոնի մեջ տեսնում էր հոր փոխանորդին: Իսկ Դ.Դիդրոն իր հանրահռչակ **«Ռամոյի ազգականը»** վեպում² դեռևս հոգեվերլուծաբան Չ. Ֆրոյդից առաջ կատարել է Էդիպան բարոյության մասին բավականին համարձակ դիտարկում, որը հոգեվերլուծաբանը մեջբերել է իր աշխատության մեջ. «Եթե փոքրիկ վայրենին ազատ թողնվեր, որպեսզի պահպաներ իր ողջ մտավոր թուլությունը՝ օրորոցի չնչին բանականությունը միացնելով 30-ամյա տղամարդու կրքերին, ապա նա կոլորեր իր հոր պարանոցը և անկողին կմտներ մոր հետ»³: Պատմվածքը հենց այդպես էլ հանգուցալուծվում է. ժանեթը, տուրք տալով իր բնագղներին, սողոսկում է հոր տարիքի տղամարդու անկողին: Այսպիսով՝ հեղինակը միտումնա-

1 Տե՛ս Որբունի Չ., Անձրեւոտ օրեր, Փարիզ, «Ամսօրեակ», 1958, էջ 29-31: Այսուհետև սույն հրատարակությունից հղումները կտրվեն շարադրանքում փակագծերի մեջ:

2 Տե՛ս **Дидро Д.**, Племянник Рамо, «Книга», Москва, 1980:

3 **Ֆրոյդ Չ.**, Հոգեվերլուծության ներածություն, Երևան, «Չանգակ», 2002, էջ 228:

վոր է արձանացած Դիդրոյին դարձնում Էդիպյան հանգույց ունեցող սիրավեպի վկա և պատմվածքը վերնագրում «Տիտղոսի արձանը»: Փաստորեն այդ արձանը հանդես է գալիս որպես քարացած իմաստություն, որը հուշում է Էդիպյան բարոյյթի մասին հավերժական ճշմարտություններ:

Այսպիսով՝ արձանները իրենց քարե աչքերով հիմնականում դառնում են հերոսների կյանքի լուռ ու ամենատես վկաներ, բայց ինչպես տեսանք, այդ լռությամբ ու խորհրդավորությամբ հանդերձ՝ Որբունու գեղարվեստական տիրույթում դրանք հանդես են գալիս որպես բավականին խոսուն խորհրդանիշներ:

ԳՐԶԵՐԻ ՊՈՆՏԻԿԱՆ: Հայտնի է, որ իր կյանքի ընթացքում Որբունին բացառիկ ընթերցասիրություն է դրսևորել, քաջածանոթ է եղել հայ և համաշխարհային գրականությանը, խորապես ուսումնասիրել է փիլիսոփայական, հոգեբանական և գրականագիտական ժամանակակից տեսությունները: Եվ քանի որ Որբունու հերոսներից շատերը նույնանում են իր անձի հետ, առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ նրա երկերում տարբեր գրքերի և դրանց հեղինակների կատարած հղումները սոսկ միտված են ընդգծելու հեղինակի և նրա հերոսների իմացական կարողությունն ու գրական նախասիրությունները: Սակայն ուսումնասիրության արդյունքում համոզվել ենք, որ այդ անդրադարձները ավելի շատ խորհրդանշական-այլաբանական նշանակություն ունեն: Սովորաբար Որբունու արձակում մատնանշվող գրքերի բովանդակությունը և դրանց հեղինակների կենսագրությունը զուգորդվում են հերոսների կյանքի հետ՝ **դառնալով նրանց ապագայի կանխատեսում:**

Օրինակ՝ «Աղուոր մարդ մը» պատմվածքում (Անձրեւոտ օրեր, էջ 61-79) ներկայացվում է գրող հերոսի ներքին, հոգեբանական կոնֆլիկտը իր ընկեր Խաչիկ Աթանեսյանի հետ, որին բոլորը «աղվոր մարդ» էին անվանում իր մարդասիրության համար: Մի անգամ վերջինս հայտնում է, որ ուզում է իր գրող ընկերոջ վերջին գրքից մեկ օրինակ ունենալ, սակայն հինգ անգամ շատ գումար է դնում սեղանին և հիշեցնում ընկերոջը, որ գրողներին էլ գոյատևելու համար նյութական միջոցներ են պետք: Բայց գրող ընկերը սաստիկ վիրավորվում է, քանի որ պատրաստվում էր իր կողմից Խաչիկին նվիրել այդ գիրքը: Խաչիկի այդ քայլի պատճառով գրողը իրեն զգում է մոլրացկա-

նի կարգավիճակում: Ուշագրավ է, որ նախքան Խաչիկին հանդիպելը հերոսն արդեն անտրամադիր ու ճնշված էր իր կարգավիճակից, ուստի որոշում է գրոսնել Դոֆին հրապարակում և լիցքաթափվել: Նրա ուշադրությունը գրավում են **Հենրի Չորրորդի արձանն** ու դրա դիմաց գտնվող **Բողերի տունը**: Հերոսը մտաբերում է Բողերի կյանքից մի դիպված՝ կապված խորոված գետնախնձորների հետ: Այնուհետև հիշում է **Ժիրար դը Ներվալի «Հմայված ձեռքը»** պատմվածքը¹, քանի որ դրա գործողությունները կատարվում են Դոֆին հրապարակում: Որբունու հերոսը մտածում է, որ մի բարերար հոգի է սարդել իր մեջ, և անցյալի դեմքերի միջոցով փորձում է իր գիտակցությունից վտարել անցանկալի ներկան: Սակայն պատմվածքի սկիզբը Խաչիկի հետ կապված հետագա դիպվածի հետ համադրելով՝ կարելի է ասել, որ **անցյալի դեմքերը հառնում են հերոսի գիտակցության մեջ ոչ թե ներկան վտարելու, այլ դեպքերի հետագա զարգացումը ակնարկելու համար**:

Այսպիսով՝ Հենրի Չորրորդը հայտնի է իր բարեգործություններով, և նրան ժողովուրդը նույնիսկ անվանել է «Բարի»: Պատմվածքում բարեպաշտ արքայի արձանը խորհրդանշում է բարեգործ Խաչիկին, որն ունի «աղվոր մարդու» համարում և գիրքը գնելով՝ ուզում է լավություն անել ընկերոջը: Իսկ Շ.Բողերը, որ ողջ կյանքում աղքատության մեջ է ապրել, նույնանում է գրող հերոսի հետ: Մի օր Բողերը, հանդիպելով մի փափկասուն տիկնոջ, ամաչում է իր թշվառությունից և իր ամենօրյա համեստ ճաշը հյուրասիրելու նպատակով նրան է պարզում իր ձեռքի խորոված գետնախնձորները (Անձրեւտ օրեր, էջ 64), ինչպես Որբունու հերոսը իր չվաճառված գիրքը՝ Նյութապես ապահով ընկերոջը՝ Խաչիկին: Իսկ Ներվալի պատմվածքը, որի հերոսը իր ուզածը ձեռք բերելու համար սեփական ձեռքը գնչու կախարդի է վաճառում և կախարդված ձեռքի պատճառով ի վերջո կործանվում, խորհրդանշում է Որբունու հերոսի ձեռքը, որով նա գրքի գումարը ստիպված ընկերոջից վերցնում է և իրեն ստորացած ու բարոյալքված զգում:

Երբեմն Որբունու արձակում մատնանշվող գրքերը ոչ թե հուշում են **հերոսների ապագան, այլ՝ այլաբանորեն ընդգծում նրանց էությունը**: Օրինակ՝ «Հալածուածները» վիպաշարի «Փորձ» վեպի հերոսը՝ Մինաս Երազյանը, ուսումնաստենչ և բավականին ազնիվ սփյուռ-

¹ Стів Нерваль Ж., Заколдованная рука // https://royallib.com/book/nerval_gerar/zakoldovannaya_ruka.html (այց՝ 02.05.2020):

քահայ երիտասարդ է, որը գիտակցում է, որ պետք է հրաժարվի իր վեհ երագանքներից և հաշվի նստի ընտանիքի կարիքների հետ: Սակայն նրա հոգում հակասություններ են առաջ գալիս, քանի որ երիտասարդը բնավ ճարպիկ չէր և ունակ չէր սև աշխատանք կատարելու: Այնուամենայնիվ, հանգամանքների բերումով ստիպված է լինում դիմել յուրաքանչյուր աշխատանքի, անգամ գողության: Սակայն չլինելով ճարպիկ՝ մշտապես հայտնվում է վտանգավոր արկածների մեջ և ձախողվելով բարոյալքվում: Բայց մինչ հերոսի հոգեկան հակասությունների պատկերումը թվարկվում են **Նրա սիրելի գրքերը՝ Պետրոնիուսի, Գիքենսի, Գարվինի, Լ.Գոթիեի, Մ.Ֆրանսեի, Ֆ.Վիյոնի հեղինակությամբ**¹: Բանաստեղծուհի Մ. Ֆրանսեն **ասպետական գրականության** ներկայացուցիչ է, Լ.Գոթիեն՝ **միջնադարյան դուցազներգության ուսումնասիրող**: Իսկ մյուս գրողները **արկածային գրականության ներկայացուցիչներ են**: Պետրոնիուսը հայտնի է իր «Սատիրիկոն» արկածային երկով², Դիքենսը՝ պիկարոյական գրականությամբ: Նշյալ գրականության գլխավոր հերոսները՝ **պիկարոնները** (խապաներեն «պիկարո» նշանակում է խարդախ, սրիկա), սովորաբար Մինասի պես անօթևան որբեր են և չկարողանալով աշխատանք գտնել՝ դիմում են խարդախությունների, դառնում արկածախնդիր³: Սակայն այս շարքում առավել հատկանշական է **ավազակ Վիյոնի** անվան մատնանշումը, քանի որ գողերի հետ կյանքը կապած այս բանաստեղծը իր երկերում փառաբանել է կյանքի զգայական վայելքները, մարդկային արկածախնդրությունն ու անօրենսությունները⁴:

Որբունին մի առիթով «Փորձ» վեպը բնորոշել է «շառլոյական», այսինքն՝ ավազակային⁵: Վիյոնին հղում է կատարվում նաև վիպաշարի երկրորդ հատորում Մինասի ընկերոջ՝ Վահագնի կողմից, **որը Նրա բացասական, ավազակային ես-ի մարմնացումն է**: Մի դիպվածով Վահագնը քարոզում է գողությունը՝ անվանելով այն մարդկային հանճար, և հորդորում կարդալ **«հերոսական գողության» բանաս-**

1 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Եվ եղև մարդ, էջ, 19:

2 Տե՛ս **Petronius A.**, The Satyricon // <http://www.gutenberg.org/files/5225/5225-h/5225-h.htm> (այց՝ 20.04.2020):

3 Պիկարոյական գրականության առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Tomoiağā L.**, Elements of the Picaresque in Contemporary British Fiction, Cambridge Scholars publishing, 2012, p.25-29 // <https://www.cambridge.org/core>

4 Տե՛ս **Վիյոն Ֆ.**, Բալլադներ, Երևան, «Հայաստան», 1965:

5 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Միաձայն գրոյց Չարեհ Որբունիի հետ // «Բագին», Պեյրուք, 1980, թ.11, էջ 51:

տեղծ Վիյոնին: Իսկ «Փորձ» վեպի համատեքստում Չարլզ Դարվինի «Բնական և արվեստական ընտրություն», «Տեսակներու ծնունդը» աշխատությունների հիշատակումը խորհրդանշում է հերոս Մինասի բնագղական քայլերը: **Այսպիսով՝ ասպետական և ավագակային բովանդակությամբ երկերի թվարկումը միտված է ընդգծելու Մինասի հակասական հոգին և իրարամերժ ես-երը:**

Թեև Վահագնը Մինասի ավագակային ես-ն է, սակայն նրան խորթ չէ նաև հայրենասիրությունը, քանի որ նա դառնում է հայ ազգային վրեժի ու քննի մարմնացում սպանելով թուրք ընկերոջը: Իր ինքնասպանությունից առաջ Մինասին գրված նամակում Վահագնը ներկայացնում է իր «կյանքի վեպը»՝ սկսած Եղեռնի և որբության տարիներից մինչև թրջասպանություն (Հալածուածները. Թեկնածուն, էջ 55-95): Դրանում Մինասին պատգամում է չնահանջել ազգային արժեքներից և հեռու մնալ Սեն Միշելի «վերի սրճարանների» խմբակներից, որոնցից ոգեշնչվելով՝ սկսնակ բանաստեղծ Մինասը սկսել էր կարդալ **Տ.Կորբիեր, Կ.Լոթբեամոն, Ա.Բերգսոն, Հ.Քեյգելիլնսկ և Օ.Շփենզլեր:** Վերջին երեքը 20-րդ դարի Եվրոպայի մեծագույն մտածողներից են: Մինասի հետ նույնացող Որբունին իրապես **Բերգսոնի՝ Ժամանակի հարաբերականության տեսության ջատագովներից** ¹: Նորոյա գրականության մեջ վիպական Ժամանակի և ոչ միագիծ պլուստի մասին խոսելիս հեղինակը հղում է կատարել Բերգսոնի տեսությանը (Հալածուածները. Ասֆալթ. էջ 21): Այդուհանդերձ, Որբունին մշտապես զգուշացել է արևմտյան արվեստով և գաղափարախոսությամբ կուրորեն տարվելուց: Եվ Վահագնի նախազգուշացումն այն մասին, որ այդ գաղափարների հետևորդները երկար կյանք չեն ունենալու (Հալածուածները. Թեկնածուն, էջ 59-60), հեղինակի վերոնշյալ վախի արտահայտությունն է: Այս առումով խորհրդանշական է հատկապես **Շփենզլերի** անվան մատնանշումը, քանի որ վերջինս հայտնի է իր «**Արևմուտքի մայրամուտը**» գրքով², որում ևս կանխատեսվում է արևմտյան քաղաքակրթության ոչնչացումը: Իսկ **Կորբիերը և Լոթբեամոնը** մոդեռնիստական պոեզիայի նախակարապետներից են:

¹ Տե՛ս **BergsonA.**, Time and Free Will: An Essay on Immediate Data of Consciousness // <https://chilonas.files.wordpress.com/2018/11/time-and-free-will-bergson.pdf> (այց՝ 01.05.2020):

² Տե՛ս **Spengler O.**, The Decline of the West, Oxford University Press; Abridged edition, 1991:

վեպում այդ բանաստեղծներին կատարած անդրադարձը հուշում է Որբունու հակվածությունը մոդեռնիստական արվեստին:

Եվ չնայած Վահագնի վերոնշյալ դիրքորոշմանը՝ նա իր «կյանքի վեպը» թաքցնում է հենց **Կորբիերի «Դեղին սերեր»** գրքում¹: Կարծում ենք՝ այդ լուծումը կապված է բանաստեղծ Կորբիերի և հերոս Վահագնի կենսագրական ընդհանրությունների հետ: Երկուսն էլ ունեցել են տառապալից կյանք՝ վախճանվելով երիտասարդ տարիքում: Բանաստեղծի «Դեղին սերեր» գիրքը լի է դառը ապրումներով, մահվան և սարսափի տրամադրություններով, ինչպես որ Վահագնի կյանքը: Եվ քանի որ «Դեղին սերեր» գիրքը խիստ հատկանշական է Վահագնի կյանքին, նա իր կյանքի վեպը թաքցրել է հենց այդ գրքի էջերում դարձնելով Կորբիերին իր կերպարի խորհրդանիշ:

Որբունու արձակում կան նաև այնպիսի օրինակներ, որոնցում ոչ թե գրողն է անուղղակիորեն դառնում **հերոսի անձի խորհրդանիշ, այլ՝ որևէ գրական հերոս**: Ամենից ուշագրավ օրինակը թերևս «Բենդեզիլեա, Բենդեզիլեա» պատմվածքում² ռազմագերիների գերմանական ճամբարի **հսկիչ Ֆրաու Ֆրիդայի և ամազոնուհի Պենտեսիլեայի անուղղակի զուգորդումն է**: Առասպելական Պենտեսիլեան Արեսի դուստրն է և ամազոնուհիների թագուհին, որը տրոյացիների կողմից կռվել է աքայացիների դեմ և սպանվել Աքիլլեսի նետից: Տարբեր ավանդությունների համաձայն՝ Աքիլլեսը սպանելուց հետո սիրահարվում է Պենտեսիլեային, իսկ 19-րդ դարի գերմանացի գրող **Հայնրիխ ֆոն Զլայսթի «Պենտեսիլեա» ողբերգության** մեջ համանուն հերոսուհին նույնպես սիրահարված է Աքիլլեսին, և նրա հոգին կեղեքվում է թշնամու հանդեպ ունեցած պատերազմական դիմ և քնքուշ սիրո անհամատեղելիությունից³: Նույն կարգավիճակում է նաև Որբունու հերոսուհին՝ գերմանուհի հսկիչ Ֆրիդան, որը, լինելով, ամազոնուհու պես ռազմատենչ ու անդրդվելի, անսպասելիորեն սիրահարվում է ազգությամբ հայ ռազմագերու, և ի վերջո «Ֆրաու Ֆրիտա» պատմվածքում⁴ սպանվում նրա կողմից, ինչպես ամազոնուհին՝ Աքիլլեսի: Մի անգամ Ֆրիդայի հետ գերմանական գրականության մասին խոսելիս

1 Տե՛ս **Corbière T.**, Les Amours Jaunes // <http://www.gutenberg.org/files/16883/16883-h/16883-h.htm> (այց՝ 30.04.2020):

2 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Պատմվածքներ, էջ 81-94:

3 Տե՛ս **Kleist H.**, Penthesilea: A Tragic Drama, New York, HarperCollins Publishers, 2000:

4 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Պատմվածքներ, էջ 98-108:

հայ հերոսը բազմանշանակ ակնարկ է անում՝ ասելով, որ Ֆրիդայի սիրելի գրողը ըստ ամենայնի Զլայստն է՝ «Պենտեսիլեան» ողբերգության հեղինակը: Բացի այդ՝ տղամարդը գերմանական գրականության իր սիրելի դեմքերին առանձնացնելիս ոչ պատահականորեն նշում է **Նովալիսի, Ժան Պոլի, Աշիմ Ֆոն Արնիմի և Ֆրիդրիխ Հյոլդեբրնի** անունները, որոնք գերմանական ռոմանտիզմի կարկառուն ներկայացուցիչներ են: Ռոմանտիկ գրողների ակնարկով տղամարդն ասես ակնարկում է գերմանոփոխ սիրառատ լինելը, գուցե նաև իր փոխադարձ համակրանքը այդ կնոջ հանդեպ, որը փորձում էր ամեն կերպ քողարկել, քանի որ այս սերը ճամբարում խստորեն արգելված էր: Բայց լռությունը կատաղեցնում է Ֆրիդային, և նա դառնում է Պենտեսիլեայի պես մերթ չափից դուրս սիրալիր, մերթ՝ դաժան ու անզիջող:

Հետաքրքիր է, որ 20-րդ դարում գերիրապաշտներին (սյուրռեալիստներին) հետաքրքրել է Պենտեսիլեան՝ որպես անձի երկվություն դրսևորող կերպար, իսկ Որբունու կերտած գրեթե բոլոր հերոսներին հատկանշական է անձի երկվությունը: 1930-ականներին գերիրապաշտ լուսանկարիչ Ռաուլ Ուբակը Զլայսթի գրքի տպավորությունների ներքո անդրադառնում է Պենտեսիլեայի կերպարին՝ ստեղծելով «Պենտեսիլեայի կռիվը» լուսանկարը, որում մթության մեջ ուրվագծվում են տասից ավելի կիսամարդկային կերպարանքներ: Գերիրապաշտական այս լուսանկարը, որում հրաշալիորեն ընդգծվում է Պենտեսիլեայի ներքին բազմակերպությունը, արժանացել է Նույնիսկ գերիրապաշտության ռահվիրա Անդրե Բրետոնի ուշադրությանը: «Մինոտավոս» գերիրապաշտական ամսագրում տպագրված իր հոդվածներից մեկում նա անդրադարձել է Ուբակի վերոնշյալ լուսանկարին¹: 1930-ականներին Որբունին էլ է հետևել արվեստի այս հոսանքին՝ անդամակցելով Ֆրանսիայի գերիրապաշտ գրողների խմբակին²: Շատ հնարավոր է, որ հենց այս տարիներին է ձևավորվել Որբունու հետաքրքրությունը Պենտեսիլեայի հակասական կերպարի հանդեպ:

ԿՏԱՎՆԵՐԻ ԵՎ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՊՈՆԵՏԻԿԱՆ: Որբունու գեղարվեստական և հրապարակախոսական գրվածքներից կարելի է կռահել, թե որքան է գրողը հետաքրքրված եղել **գեղանկարչությամբ և լու-**

1 Տե՛ս **Breton A.**, Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste, Minotaure, 1939, nos. 12-13:

2 Տե՛ս Չարեհ Որբունիի հետ. հարցազրույց, «Սփիւռք», Պեյրուպ, 1966, N 40, էջ 3:

սանկարչությամբ: Առաջինի հանդեպ իր սևեռվածությունը երևում է «Նկարը» պատմվածքում¹, որի հերոսը, խանութի ապակե փեղկերից այն կողմ տեսնելով **Զոկոնդայի Նկարը**, ողջ գիշեր հմայված նայում է, իսկ այգաբացին, Նկարի համար նախատեսված չնչին գումարը վճարելով, տիրանում «կյանքի գաղտնիքը» պարունակող այդ գործին, որով, ինչպես ինքն է հայտարարում, դարերի փորձառությունն ու գիտությունն է հաստատվում իր մեջ:

Որբունու արձակում Նկարագրվող բոլոր **կտավները ունեն մոգական ուժ**. այնքան խոսում են, որ **կախարդական հայելու պես կարող են այլաբանորեն վերարտացուել վիպական իրականությունը**: Օրինակ՝ վիպաշարի հերոս Մինասը, հակառակ իր կամքին՝ ձեռքից բաց թողնելով հարսնացու Աշխենին, նայում է փողոցին, և այն իրեն թվում է «դրախտային պեյզաժ»:² Ապա վերհիշելով անցյալում տեսած մի կտավ, որում Աղամը, հրեշտակի կողմից հրվելով, դուրս է նետվում դրախտից, հասկանում է, որ սխալ է վարվել աղքատ հանդեպ. ինքն ասես իր ձեռքով իրեն հեռացրել է Աշխենի դրախտից (Հալածուածները. Սովորական օր մը, էջ 142):

Կան Նկարագրվող կտավներ, որոնք վերոնշյալ օրինակի պես ոչ թե ներկան են այլաբանորեն արձանագրում, այլ **տալիս են ապագայի խորհրդապատկերը**: Օրինակ՝ «Ասֆալթը» վեպում պատից կախված Նատյուրմորտի Նկարագրության (Հալածուածները. Ասֆալթը, էջ 174-175) վերլուծությամբ կարելի է կռահել, որ հերոս Մինասը հետագայում սեռային կապ է հաստատելու իր մահացած կնոջ քրոջ՝ Մոնիքի հետ, քանի որ դրանում պատկերված բոլոր առարկաները Որբունու պաշտելի հոգեվերլուծաբան 2. Ֆրոյդի տեսության մեջ առանձնացված են որպես սեռային խորհրդանիշներ²: Այսպես՝ Նատյուրմորտում պատկերված կողովը՝ լցված խնձորով և նարնջով, ինչպես նաև ծաղկամանն ու գինու սրվակը, որպես գոգավորություն ունեցող պարագաներ, խորհրդանշում են կանացի սկիզբ և արգանդ, իսկ խնձորը, նարինջը և ծաղկեփունջը՝ սեռական մերձեցում: Թվարկված պարագաները դրված են սպիտակ սփռոցով սեղանին, որի հետևում պատկերված է վարագուրված պատուհան: Սպիտակ սփռոցն ու գոց պատուհանն էլ խորհրդանշում են կնոջ անմատչելիությունը:

Որբունու արձակում կա **Նկարչի** մի քանի կերպար: Դրանցից մեկը

1 Տե՛ս **Որբունի 2.**, Վարձու սենեակ, Փարիզ, «Աթմաճեան», 1939, էջ 125-131:

2 Տե՛ս **Ֆրոյդ 2.**, Հոգեվերլուծության ներածություն, էջ 100-113:

«Գործազուրկ մը» պատմվածքի հերոս Աշոտ Նշանյանն է, որի համոզմամբ **մարդկային հոգու ճշմարտությունները գերիրապաշտական «անճոռնի» նկարների և մարդային երազների մեջ պետք է որոնել¹**, որովհետև դրանք ենթագիտակցության տրվածքներ են և երևան են բերում մարդու հոգու ճնշված մղումները: Այս սփյուռքահայ արվեստագետը այդ արվեստի շնորհիվ կարողանում է «ապրելու իրավունք» տալ ազգային կյանքի ծախողման պատճառով խեղդամահ արած իղծերին: Նա բանավեճի մեջ է մտնում իր գաղափարակից ըկերոջ՝ հունգարացի նկարիչ Մանուկեսըրյի հետ, որը, հրաժարվելով գերիրապաշտությունից, հակվել էր Նոր՝ ծայրահեղ պարզության ձգտող մի ուղղության, որի անունը պատմվածքում չի նշվում: Սակայն կարծում ենք, որ հեղինակը, պատմվածքի մուտքում պատկերելով Աշոտին՝ պուրիստական կուբիզմի մասին Ա. Օզանֆանի և Պ. Ժաններեի գիրքը թեև տակ դրած, տալիս է ակնարկ, որ Մանուկեսըն հակվել էր հենց այդ ուղղությանը, որը ենթադրում է պարզ գծերով և բնական գույներով պատկերաստեղծում: Հունգարացին կարծում է, որ իր գեղագիտական Նոր հայացքը բխում է լավատեսական աշխարհայացքից: Դրանով Աշոտը հասկանում է, որ իր և հունգարացու գեղագիտական կողմնորոշման տարբերությունը պայմանավորված է ազգային հոգեբանությամբ: Այսինքն՝ այս պատմվածքում Որբունիս **գերիրապաշտական արվեստի և պուրիստական կուբիզմի հակադրության միջոցով ընդգծում է հայ և եվրոպացի մարդու հոգեկերտվածքային տարբերությունները:**

Գերիրապաշտական արվեստի միջոցով հեղինակը փորձել է նաև «Ասֆալթը» վեպի հերոսուհուն՝ մանեկենուհի Նիքոլին, բացահայտելու գեղարվեստական բանալիները տալ: Նիքոլը ունի սեռային անբռնազրուս վարքագիծ, որի առիթով էլ վեպում արծարծվում են բնախոսական մի շարք իրողություններ: Սակայն նախքան հեղինակի կողմից հերոսուհու սեռային կյանքի գաղտնիքները բացահայտելը, վեպի գլխավոր հերոս Միլասը Նիքոլի տանը նկատում է սեղանի տակ թաքցրած գերիրապաշտական կտավներ՝ **Հ. Արփի, Ֆ. Փիկաբիայի, Խ. Գրիսի, Ի.Թանգիի հեղինակությամբ** (Հավածուածները. Ասֆալթը, էջ 98): Օրինակ՝ Փիկաբիան և Թանգին ունեն բնախոսական-երոտիկ բնույթի պատկերագրություններ, իսկ Արփը հայտնի է իր բիոմորֆիկ արձաններով, որոնց մի մասը կանանց մերկ մարմիններ կամ կա-

¹ Տե՛ս **Որբունի 2.**, Վարձու սենեակ, էջ 75:

Նացի մանեկեններ է հիշեցնում: Որբունին, գերիրապաշտ արվեստագետների անունները տալով, ասես ցանկացել է հողնախապատրաստել մանեկենուհի Նիքոլի կյանքի մոլթ ու անհասկանալի դրվագները քողագերծելու համար, քանի որ շարունակության մեջ հերոսուհու միասեռական հակումներն են բացահայտվում, և նույնիսկ տրվում է Նիքոլի և Նրա զուգընկերուհու մերկ մարմինների մանրամասն նկարագրությունը:

Մերկության խորհրդաբանությունը այլ իմաստավորմամբ արտացոլվում է «Եսինչ ընեմ մարմնով» պատմվածքում¹, որում **Ֆրանսիացի Նկարիչ Ռենուարի կտավներն են դառնում գեղարվեստական բանալիներ**: Պատմվածքը Որբունու՝ ժամանակին տեսած շատ արտասովոր երազի գեղարվեստականացումն է: Հեղինակի մեկնաբանությամբ երազը հղացվել է Ֆրանսիական հրատարակչության կողմից իր գրքի մերժման պատճառով²: Որբունու մեկնաբանությամբ իր գիրքն իր մերկությունն է. ձեռագրի մերժումն է, որ մերկացրել է գրողին ուրիշների աչքում ու դարձրել խոցելի:

Այսպես՝ երազում տղամարդ հերոսը հանկարծակի հայտնաբերում է, որ ինքը մորեմերկ կանգնած է փողոցում: Սարսափած վազելով և փորձելով թաքնվել՝ Նա գիտակցում է, թե որքան գեղեցիկ է իր մարմինը, և որոշում այն նվիրիլ մի արժանի կնոջ: Եվ այդ կնոջը՝ Էմմային, հերոսը հանդիպում է Գուտենբերգի հրապարակում: Իսկ Գուտենբերգը, ինչպես գիտենք, գրքի տպագրության ժամանակակից տեխնիկայի հայտնագործողն է: Գուտենբերգի հրապարակում հանդիպած կինը մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերում մերկ տղամարդու հանդեպ և թաքուն խոստովանում **Փարիզում Նկարիչ Ռենուարի կտավների ցուցահանդեսին իր մասնակցության մասին**: Դրանով հուշում է, որ իր աչքերը արդեն սովոր են մերկության, քանի որ **Ռենուարը ունի մորեմերկ մարդկանց բազում կտավներ**: Չնայած այդ ամենին՝ կինը չի կարողանում տղամարդու մարմինը ընդունել որպես ընծա և հայտնում է իր ցավը Նրա գրքի մերժման կապակցությամբ, այսինքն՝ կինը նույնանում է գիրքը մերժող հրատարակչությանը: Եվ իսկապես, ժամանակին հրատարակչության խմբագիրը, կարդա-

¹ Տե՛ս **Որբունի 2.**, Ես ինչ ընեմ մարմնով // «Շիրակ», Պեյրուք, 1966, թ. 9-10, էջ 396-399:

² Տե՛ս **Որբունի 2.**, Երազներու կենսագութին // «Մշակոյթ», Փարիզ, թ. 3-4, էջ 117-120:

լովՈրբունու յուրատիպ գրվածքները, բարձր է գնահատել դրանք, սակայն մերժումը պայմանավորված է եղել սոցիալական հանգամանքներով¹:

Անդրադառնալով Որբունու արձակում արտահայտված **լուսանկարի պոետիկային**²՝ հարկ է նախ խոսել ժամանակի և մահվան որբունիական ըմբռնման մասին: Նրա բնորոշմամբ ժամանակը մարդկային կյանքի մեծագույն թշնամին է, քանի որ մարդկային աշխարհում ամեն բան ժամանակային շարժման մեջ է և հոսում է դեպի ոչնչացում: Օրինակ՝ Որբունին գրելով արձանագրում է իր կյանքի պատմությունը, որպեսզի մահվան և մոռացման ճիրաններից փրկի այն (Հալածուածները. Թեկնածուն): Այս մտայնության համաձայն՝ յուրաքանչյուր բան կարելի է մոռացման փոշուց փրկել՝ այն արվեստի վերածելով: Սակայն Որբունին արվեստի տեսակներից **հատկապես լուսանկարչությունն է համարում ժամանակի դեմ պայքարի ամենաարդյունավետ «գեներ»**, քանի որ դրանում կենդանի պահը, ակնթարթը արձանացվում է: Իսկ ժամանակը հենց ակնթարթների ամբողջությունն է, բայց ժամանակային հոսքում կենդանի ակնթարթը կարող է և չնկատվելով կորսվել. «Լուսանկարն այն է որ կը տեւէ անփոփոխ, որ չմեռնիր, որովհետեւ հոն շարժում չկայ: Եթէ շարժումը կեանքն է, անոր ծայրը միշտ կը սպասէ մահը դարանակալ: Ուրեմն՝ չիք շարժում, չիք մահ: Կեցցե՛ անշարժութիւնը» (Հալածուածները, Սովորական օր մը, էջ 22-23):

Վիպաշարի չորրորդ հատորը՝ «Սովորական օր մը» վեպը, գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է տարբեր լուսանկարների մեկնության վրա: Վիպաշարի հերոս Մինաս Երազյանը, իր մայրական հարկ վերադառնալով, ընտանեկան լուսանկարների «հետաքննությամբ» վեր է հանում իրենց ընտանիքի անցյալը, ընտանիքի անդամների միջանձնային հարաբերությունները նախքան հոր սպանությունը: Առհասարակ, հեղինակը վիպաշարի առաջին երեք հատորներում ընտանիքի եղեռնագարկ հոր մասին ոչ մի տեղեկություն չի տալիս, և միայն չորրորդ հատորում են լուսանկարների մեկնությամբ ամբողջանում Երազյանների ընտանիքի պատմությունը, հոր ինքնությունն ու անցյալը՝ այն ամենը, ինչի մասին անգամ ընտանիքի մայրն էր նախկինում լռում: **Այսինքն՝ այս վեպում լուսանկարի գործառույթը կորուսյալ ժամանակի վերականգնումն է:** Բացի այդ՝ լուսանկարի միջոցով

¹ Տե՛ս Զարեհ Որբունիի հետ. հարցազրույց, «Սփիւռք», Պեյրուզ, 1966, N 40, էջ 3:

հերոսը կարողանում է դուրս բերել մարդկանց իրական ապրումները, վերաբերմունքը, մտադրությունները, որոնք ժամանակի շարժման մեջ անսկաւ են մնում կամ հեշտությամբ կեղծվում: Օրինակ՝ Երազյանների և Ամիրյանների ընթրիքի ժամանակ արված լուսանկարով Մինասը շատ բան է հասկանում ընթրիքի մասնակիցներից յուրաքանչյուրի մասին, այնպիսի նրբություններ, որոնք կենդանի շփման մեջ նկատելի չեն եղել: Հերոսին անգամ հաջողվում է լուսանկարից դուրս մնացած մարդկանց վերաբերյալ կռահումներ կատարել՝ դատելով լուսանկարում դուրս եկած մարդկանց հայացքներից (Հալա-ծուածները, Սովորական օր մը, էջ 24, 108-109):

Ի վերջո վիպաշարում լուսանկարների՝ մահվան հակոտնյա լինելը հիմնավորվում է նաև նրանով, որ Մինասի և նրա կնոջ մահացած հայրերը շարունակում են մասնակցել իրենց զավակների կյանքին՝ իրենց՝ պատից կախված նկարներից նշաններ տալով: Օրինակ՝ իր ազգի և ընտանիքի ճակատագրական օրերին նկարում Մինասի մահացած հոր աչքը սկսում է փայլել: Մարկ Նշանյանը ունի ծավալուն անդրադարձ թե՛ հոր՝ կենդանության նշաններ ցույց տվող նկարին, թե՛ շաղված աչքով լուսանկարին¹, որը որդին այնպես ջանադրաբար է փորձում վերականգնել, ասես դրանով պետք է հոր կյանքը փրկի:

Ինչպես տեսանք, արվեստը Որբունու ընկալմամբ ժամանակի դեմ գործածած միակ սուրն է, անցյալի փրկօղակը: Սակայն արվեստի համաշխարհային կոթողներում խտացված խորհուրդը, ըստ հեղինակի, այնքան ծանրակշիռ է ու համաժամանակյա, որ դրանցով կարելի է այլաբանորեն հուշել ներկան և նույնիսկ կանխատեսել ապագան: Բացի այս՝ միջտեքստային կապերով հեղինակը ասես խաղում է իր ընթերցողների, հաճախ նաև հերոսների հետ: Խաղի համանման օրինակ է նաև պոստմոդեռնիստ Միլան Կունդերայի «Կեցության անտանելի թեթևությունը» վեպի² միջտեքստային կապը Լ. Տոլստոյի «Անևա Կարենինա» վեպի հետ: Եվ առհասարակ պոստմոդեռնիստական արվեստում խաղը անկյունաքարային նշանակություն ունի: Որբունին հատկապես գրքերի, արձանների, կտավների, լուսանկարների, կարկառուն մտավորականների և արվեստագետների, հազվադեպ նաև

1 Տե՛ս **Նշանեան Մ.**, Պատկեր, պատում, պատմություն, Երեւան, «Ակտուալ արվեստ», 2016, հտ.2, էջ 448-468:

2 Տե՛ս **Կունդերա Մ.**, Կեցության անտանելի թեթևությունը, Երևան, «Անտարես», 2015:

ֆիլմերի, երգերի, ռեժիսորների ու դերասանների անունների մատնանշմամբ խաղային-ինտելեկտուալ դաշտ-լաբիրինթոս է ստեղծում և ստիպում, որ ընթերցողը, հաղթահարելով ճանապարհին հանդիպող գլոբալիզացիոնալ և փորձությունները, ձեռք բերի հեղինակի գեղարվեստական աշխարհի հերթական դուռը բացելու բանալին:

ԱՆՆԱ ՄԻԿՈՅԱՆ – ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի հայ նորագույն գրականության ամբիոնի ասպիրանտ, «Չանգակ» հրատարակչության մեթոդիստ: Չբաղվում է ֆրանսահայ գրականության պատմության և տեսության հարցերով: Հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ նորագույն գրականություն, հայ գրականության դասավանդման մեթոդիկա:

АННА МИКОЯН - СТАТУИ, КНИГИ, КАРТИНЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АРТЕФАКТЫ В ПРОЗЕ З. ВОРБУНИ: По мнению французско-армянского писателя З. Ворбуни, произведения искусства подсказывают человечеству вечные истины. В своих литературных произведениях он часто ссылается на книги, песни, картины, статуи и фильмы, известных художников и ученых признанные в мировой культуре. Эти художественные ссылки имеют символическое значение, с помощью которого автор шифрует свои идеи, создавая межтекстовые связи между его произведениями и произведениями мирового искусства. Таким образом, автор, словно играет со своими читателями, заставляя их проходить интеллектуальные испытания и давая им ключ, чтобы открыть очередную дверь своего литературного мира. В этой статье мы сконцентрировались на проблемы, которые касаются поэтики статуй, книг, картин и фотографий, упоминаемые в прозе З. Ворбуни, поскольку они представляют собой повторяющиеся символические предметы, с помощью которых автор представляет свои ключевые идеи.

Ключевые слова: Заре Ворбуни, Французско-Армянская литература, поэтика, артефакт, статуя, книга, картина, фотография, символ, интертекст.

ANNA MIKOYAN - STATUES, BOOKS AND PICTURES AS LITERARY ARTIFACTS IN ZAREH VORBOUNI'S PROSE: According to French – Armenian writer Z. Vorbouni, artworks tell the humanity eternal truths. So, in his literary works he often refers books, songs, paintings, statues and films, famous artists

and scholars known from the world culture. These art references have symbolic meaning, through which the author encrypts his ideas creating intertextual ties between his works and artworks from all over the world. Thus, the author seems to play with his readers making pass them through intellectual challenges and giving them the key to open the sequential door of his literary world. In this research we have particularly concentrated on the issues concerning to the poetics of statues, books, paintings and photos referred in Z. Vorbouni's prose, as they are repetitive symbolic subjects by which the author argues his key ideas.

Key words: Zareh Vorbouni, French-Armenian literature, poetics, artefact, statue, book, painting, photo, symbol, intertext.

REFERENCES

- Bergson A., Time and Free Will: An Essay on Immediate Data of Consciousness // <https://chilonas.files.wordpress.com/2018/11/time-and-free-will-bergson.pdf> (in English)
- Breton A., Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste, Minotaure, 1939, nos. 12-13:
- Corbière T., Les Amours Jaunes // <http://www.gutenberg.org/files/16883/16883-h/16883-h.htm> (In French)
- Didro D., Plemmyannik Ramo, Moskva, «Kniga», 1980. (In Russian)
- Froyd Z., Hogevelutsutyun neratsutyun, Yerevan, «Zangak», 2002. (In Armenian)
- Kleist H., Penthesilea: A Tragic Drama, New York, HarperCollins Publishers, 2000. (In English)
- Kulturologiya. XX vek, t. 1., Sankt Peterburg, 1998 // http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology20century2volumes1998sl.htm#_Toc299571725. (in Russian)
- Kundera M., Ketsutyun antaneli tetevutyuny, Yerevan, «Antares», 2015. (In Armenian)
- Nerval J., Zakaldovannaya ruka // https://royallib.com/book/nerval_gerar/zakoldovannaya_ruka.html. (In Russian)
- Nshanyan M., Patker, patum, patmutyun, Yerevan, «Aktual Arvest», hator 2, 2016 (in Armenian).
- Petronius A., The Satyricon // <http://www.gutenberg.org/files/5225/5225-h/5225-h.htm>. (In English)
- Shamina V., Funkcii khudojestvennikh artefaktov v romane kulturi Gregori Normintona «Chudesa I dikovini», Filologiya I kultura, Kazan, 2016, №2(44), s. 303-307. (in Russian)

- Spengler O., The Decline of the West, Oxford University Press; Abridged edition, 1991. (In English)
- Sudosyeva I., Meysenskaya vaza kak khudojestvenni artefakt I yeye funkci v romane lena Makyuena «Iskupleniye», Noviy filologicheskiy vestnik, Moskva, 2015. №4(35),s. 26-31 // http://slovorggu.ru/2015_4/35_nv.pdf. (in Russian)
- **Tomoiağă L.**, Elements of the Picaresque in Contemporary British Fiction, Cabridge Scholars publishing, 2012, p.25-29 // https://books.google.am/EzhusXanRa6uoG0A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiGho_Q6AEwAuoECAoQAQ#v=onepage&q&f=false
- Viyon F., Balladner, Yerevan, «Hayastan», 1965. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Amarayin namak Grigor Pityanin, Mitq ev arvest.1976-1987, Yerevan, «SargisKhachents.Printinfo.Antares», 2018. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Andzrevot orer, Pariz, «Amsoryak»,1958. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Halatsvatsnery. Asphalt, Istanbul, «Marmara», 1972. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Halatsvatsnery.Sovorakan or my, Peyrut, «Sevan», 1974. (In Armenian)
- Vorbuni Z.,Halatsvatsnery. Teknatsun, Peyrut, «Sevan» 1967.(In Armenian)
- Vorbuni Z., Miadzayn zruyts Zareh Vorbunii het, Peyrut, «Bagin», 1980, tiv11. (In Armenian)
- Vorbuni Z.,Patmvatsqner, Peyrut, «Sevan», 1966. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Yerazneru kensagrutyun, Pariz, «Mshakuyt»,tiv 3-4. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Yes inch ynem marmnov, Peyrut, «Shirak», 1966, tiv 9-10. (In Armenian)
- Vorbuni Z., Yev yeghev mard, Yerevan, «Hayastan», 1967.(In Armenian)
- Vorbuni Z., Oragir, Peyrut, «Spyurq», 1959,tiv 33.
- Vorbuni Z., Vardzu senyak,Pariz, «Atmatchyan» , 1939.(In Armenian)
- Yakobson R., Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina// <http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/212-r-o-yakobson-statuya-v-poeticheskoy-mifologii-pushkina> (in Russian).
- Zareh Vorbunii het. hartsazruyts, Peyrut, «Spyurq», 1966, tiv 40. (In Armenian)
- Zaryan K.,Bankoopy yev Mamuti voskornery, , Antilias, Katoxikosutyan Hayots Metsi Tann Kilikio, 1987 (in Armenian).