

ԹՈՒԶՔԻ ԱՌԵՂԾՈՒԱԾԸ՝ «ՎԵՐ, ԱԻԵԼԻ ՎԵՐ» (Զօհրապի Ստեղծագործությունը)

ՍՈՒՐԵՆ ԴԱՆԻԷԼԵԱՆ
spyurksd1948@gmail.com

ՄՈՒՏՔ

Ինչ է գրականությունը. անծանծիր գրողի աչքի «...առջեւ քրքրուող յիշատակներու ահագին ծրարը»¹: Եւ ճշմարիտ ոչ մի գրող չի կարող ամբողջութեան մէջ քակել իր մէջ եռեւեփող յոյզերի այդ «ահագին ծրարը»։ Նա սլանում է երազի ետեւից՝ «վեր, անելի վեր», մարդն ու իրերը՝ իր ետեւից։ Անելի լայն յետագծով՝ իր ստեղծած գրական աշխարհը՝ միջավայրն ու կերպարները, մտատիպար գաղափարները, շուրջպար կազմած, սլանում են գրողի ու նրա երազի ետեւից՝ «վեր, անելի վեր»։ Ու այդպէս գրականությունը՝ վեր, միշտ վեր։

Իրականում ծանր եւ աշխատատար յանձնառութիւն է հայ մեծանուն արծակագիր, դեռ կենդանութեան օրօք «նորավէպի իշխան» պատուանունին արժանացած, լրագրական կեանքին իր առօրեան եւ իմացական խոհը ամբողջութեամբ նուիրած, օսմանեան խորհրդարանի անդամ, փաստաբան ու հրապարակախօս Գրիգոր Զօհրապի (Գրիգոր Խաչիկի Զօհրապեան, 1861–1915) գրական դիմանկարի կազմումը։ Հրապարակի վրայ կուտակուած ու մշակուած է ազգային գործչի մասին գրապատմական, վաւերական, ինչպէս նաեւ գիտական-մեկնական վիթխարի նիւթ։ Յիշենք Ալբերտ Շարուրեանի, Ստեփան Շահպազի, Մինաս Հիւսեանի, Ստեփան Թոփչեանի, Գրիգոր Յակոբեանի եւ այլոց արժէքատու աշխատութիւնները։

Զօհրապի ճանաչողութեան պարագային մենք անխուսափելիօրէն առնչուում ենք «ենթակայական» գործօնին։ Սակայն, տրուելով միայն զգացումների յորդումին, տեսադաշտից փախչում է մարդը, կորչում են նաեւ մեկնութեան շատ բանալիները. եւ գրողն ու ընթերցողը ակամայ նաեւ քո ընթերցողը, դառնում են ժողովրդի պատմութեան ողբերգական շրջանի իրատեսակ «պատանդը»։ այլեւ իրադարձութիւններն են գլորում պատումն ու նաեւ գիտական առաջադրութիւնը։ Իսկ անցեալ ժամանակից վեր կանգնելու խնդիր կայ, ճիշտ այնպէս, ինչպէս վեր կանգնելու անհրաժեշտութիւնը խորութեամբ գիտակցել էր մեծանուն գրագէտը։ Գիտակցել էր եւ փորձել վեր կանգնել։

Ընդ որում՝ ե՛ւ ուղիղ, ե՛ւ իմացական իմաստներով։ Եթէ ստորոտն ես, ոչինչ զանազանել չես կարող։ Դա այդպէս է բնութեան մէջ. ուրեմն պիտի յաղթահարես «դժնդակ եւ անհնարին վերելքը»՝ «անդունդներու եզերքներէն կախուած» հասնես «մինչեւ անմատչելի բարձրութիւնները»²։

Դա առաւել դժուար է կեանքում եւ գրականութեան մէջ, ուր, ինչպէս սովորեցնում է Զօհրապը, «Մարդոց եւ Իրերուն վերէն նայելու է միշտ. նայիլ գիտնալու է. լա՛յն, ազա՛ր, մաքուր նայուածքով, որպէսզի ամէն ինչ

ընդգրկես անոր մէջ. ոչ թէ անծուկ եւ յաջողկուր ակնարկով մը, որով պզդիկութիւնները ու տգեղութիւնները միայն կը տեսնես միշտ, իսկ մեծութիւններն ու գեղեցկութիւնները՝ երբե՛ք»³: Ահա՛ իր գրական ընկալման պահանջը՝ ազգային մշակոյթի մէջ բացել «մեծութիւններու» եւ «գեղեցկութիւններու» դարպասները: Արծանն այստե՛ղ է պէտք կանգնեցնել:

Զօհրապը մօտեցրեց գրականութիւնը փիլիսոփայական հայեացքին խորքային ազատ «նայումաճքով»՝ եւրոպական անկաշկանդ զօրութեամբ: Գրականութեան լեռնաշունչ ալպիական բարձունքը նուաճելու յանդգնութիւնն է սա, հարցադրում, որի մէջ **ինչը** միախառնուած է **ինչպէսին**՝ «վերէն» նուաճելու, «վերէն» ընդգրկելու տեսողութեամբ:

ԼՐԱԳՐԱԿԱՆ ԵՒ ԳՐԱԿԱՆ ՅՈՐՁԱՆՔ

1878ից Զօհրապը նետուեց արեւմտահայ մամուլի թոհուրոհի մէջ: Երիտասարդ լրագրողի քննադատական սուր թիրախի տակ յայտնուեցին մտատրական երեւելիները՝ Ներսէս Վարժապետեան Պատրիարքը (1837-84), Մինաս Չերազը (1852-1929), *Քիզանդիոնի* խմբագիր Քիզանդ Քէչեանը (1859-1927), Ռեթէոս Պէրպէրեանը (1848-1907), Սրբուհի Տիւսաբը (Վահանեան, 1840-1901), Արփիար Արփիարեանը (1851-1908), Եղիա Տէմիրճիպաշեանը (1851-1908) եւ շատ ուրիշներ, որոնց հետ հիացումից մինչեւ ժխտումի ճանապարհ էր անցնում ինքը՝ յօդուածից յօդուած, «ծանօթ դէմքեր»ից մինչեւ դիմաստուեր:

Լրագրական գործունէութիւնն սկսելով *Լրագիրից*՝ Զօհրապն աշխատակցել է *Երկրագունդին* (1883), *Արեւելքին* (1884), *Հայրենիքին* (1891): Նրան առանձին անուն եւ հոչակ ապահովեց *Մասիսը*, որը 1892ին խմբագրում էր Հրանդ Ասատուրի (1862-1928) հետ, բայց արդէն 1893ի Յունուարից՝ միայնակ: Չորսուկէս տարուայ հարկադրուած ընդմիջումից յետոյ Զօհրապն տեսնում ենք նոր *Մասիսի* գլուխ՝ միքանի ամսուայ համար: *Մասիս* վերադառնում է միայն դասընկերոջ՝ Տիգրան Արփիարեանի (1854-1915) խմբագրութեան շրջանին, 1900-6: Համիդի տապալումից յետոյ Զօհրապն աշխատակցում էր Ռուբէն Զարդարեանի (1874-1915) *Ազատամարտին*, ուր եւ տպագրում է իր եւրոպական տպատրութիւնների նօթերը՝ «Էջեր Ուղեւորի Մը Օրագրէն» ընդհանուր խորագրով:

Զօհրապի գործունէութեան ամենից փայլուն էջը գեղարուեստական ժառանգութիւնն է: Նրա արծակը հայ դասական գրականութեան բարձրակէտերից է: Իր կեանքի գլխատր գործը արծակագիրը համարեց գեղամրոտեստական աշխարհ կառուցելու բարձրագոյն շնորհը, թէւ իրեն գրական միջավայրում առանց յաւակնութեան նշոյլի համարում էր սիրողական՝ «ամաթէօր մը», ինչպէս յիշում է արեւելահայ վիպասան Ալեքսանդր Շիրվանզադէն (1858-1935) *Կեանքի Բովից* յուշագրականում⁴:

Իհարկէ, Զօհրապը քաջ գիտակցում էր ստեղծագործական իր ուժը, տեսնում այն աղերսները, որոնք իրեն ուղղակիօրէն շղթայում էին

երոպական իմաստասիրական եւ գրական ընկալումների մայրուղուն՝ առնուազն Գի դը Մոպասանին (1850—93) եւ Էմիլ Զոլային (1840—1902): Նորավէպերից մէկում սիրոյ տառապանքի ու դարանակալ մահուան խորհուրդը միատրել փորձող օտարազգի գինուորական բժիշկ հերոսի շուրթերով նա խոստովանում է. «Ես իմաստասիրութիւնը կը սիրեմ իբրեւ գերագոյն բանաստեղծութիւնը. այն չոր ու ցամքած գիտնականներէն չեմ, որոնց բոլոր հոգին ու զգայնութիւնը կաշկանդուած են ֆորմիւլներու մէջ ու թոյլ չունին»⁵: Մեր համոզումով՝ գրականութեան մէջ ազդեցութիւնների չարչրկուած խնդիրները Զօհրայի պարագային կապուած են առաջին հերթին ուղղութեան եւ ժանրային նախընտրութեան գործոնների հետ: Այս երկու ճակատներում նա խաղաց բացառիկ դերակատարութիւն:

Եթէ անվիճելի է նորավէպի սեռի զարգացման մէջ իր առաջնայնութիւնը, ապա գրական հոսանքի շուրջ բանավեճերը մնում են շարունակական՝ մերթ մարում են, մերթ ուժգնանում՝ նայած ուղղութիւնների մասին մեր ականդական պատկերացումները ինչ փոփոխութիւններ են կրում պատմութեան բերած փոփոխութիւնների ընդհանուր համաքննագրում: Իսկ դրանք, խոստովանենք, խիստ «ծանրաշարժ» ընթացքներ ունեն, պարզ աչքի համար՝ յաճախ անտեսանելի:

Նորավէպի ժանրակազմութեան կարեւոր յատկանիշներից է փոքր, աննշան դէպքերի իմաստատրումը, որի լաւագոյն հիմնատրումները քանիցս վկայակոչել են ռուս եւ ֆրանսիացի ճանաչուած դէմքերը՝ Միխայիլ Պետրովսկի (1887—1937), Ալբերտ Դաւիթ-Սովաժօ (1856—99) եւ ուրիշներ: Զօհրայը նորավէպի իշխանութեան հանգրուաններին տեսաբանական զարմանահրաշ վարժանքի է դիմում՝ «Անհաւատարիմ» ստեղծագործութեան մէջ բանաձեւելով, թէ «Մեծ պատահարները զիս անտարբեր կը թողուն, բայց մանր դէպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդածութիւններու նիւթ են ինծի: Դասերը որ կը քաղեմ անոնցմէ՝ վրդովիչ, պայմանադրական կարգ ու սարքի կուսակիցներուն, թանկագին են ինծի համար: Անոնք կու գան հաստատել այն բարոյականը, որ իմս է, ճիշդ ներհակը եւ գլխավարը հանրութեան մէջ ընդունուածին, իմ բարոյականս, որ կը կայանայ Իրականը՝ Սուրին, Ճշմարիտը՝ Կեղծին վերադասելու մէջ ամէն տեղ եւ ամէն ժամանակ»⁶: Նման գրական խթանի մասին մեզանում Զօհրայից յետոյ արտայայտուել են նաեւ Դերենիկ Դեմիրճեանը (1877—1956) եւ Ստեփան Զօրեանը (1890—1968):

Գրական երախայրիքը Անհետացած Սերունդ Մը վէպն էր, որը Պոլսում առանձին գրքով լոյս տեսաւ 1887ին, թէւ առաջին մէկ հատուածը տպագրուել էր շատ անելի վաղ՝ Ե. Տեմիրճիպաշեանի Երկրագունքի էջերում, 1885ին, իսկ մնացեալը՝ Մասիսում, 1886ին: Ի հարկէ, «շտապել էր» հեղինակը, ինքն էլ գիտակցել էր դա ու «ողորմելի վէպ մը»⁷ համարել, բայց եւ ակնբախ էր՝ չէր ցանկացել ետ մնալ ութսունականների սերնդի արծակի «շքերթից», իսկ նրանք էլ՝

ուֆստնականները, սրտանց ողջունեցին իրենց շարքերում նոր արձակագրի մուտքը. Լեւոն Բաշալեանը (1868–1943) անմիջապէս, տաք հետքերով, արդէն 1887ին, եւ Արփիար Արփիարեանը, որը վէպի թողած քսան տարիների ներգործուն ներկայութիւնը հաստատում է 1904ին:

Զօհրապի վէպը առաջին գնահատողների թում էին Օշականը⁸ եւ Թէքեանը: Վերջինիս յախուռն տպատրութեամբ՝ «*Զօհրապ անի վեր է իրքեւ վիպագիր Արփիարէն եւ շար անի վեր՝ Բաշալեանէն ու Կամսարականէն*», նոյն կերպ «*Զօհրապ վեր է*» Ջապէլ Եսայեանից (Յովհաննէսեան, 1878–1943), որի «...*արունսպը չունի փորականութիւնը Զօհրապի արունսպին*»⁹:

Գրականագէտ Մինաս Հիւսեանը (1903–94) դեռ 1940ականներին քարծր էր գնահատում Զօհրապի ուժը յատկապէս «...*վէպի մի քանի նկարագրութիւնների մէջ [որտեղ] երիտասարդ հեղինակը վարպետ գրողների նման կարողացել է տեղին օգտագործել բնութեան եւ իրերի նկարագրութիւնը՝ կապելով դրանք հերոսների հոգեկան ապրումների հետ*»¹⁰: Դրական գնահատականի ակնկալութեան որեւէ նշոյլ չի թողնում Ստեփան Շահպազը, որ այլեւս ծանօթ էր ու մերժել էր Հիւսեանի թեթեւ վերապահումներով արժեւորումը. «*Ըստ իս, այս վիպակը (գրում է նա Ժանրային աննշան թուացող, բայց նպատակային միտումի մօտեցող «սահանցումով» - Ս. Դ.) շար գէշ տեսակէն, ինքնատրութեան ո՛չ մէկ արտայայտութեամբ, ո՛չ մէկ խոստումով, դպրոցական գոգնոց մալոնող վիպապաշտ, ճապաղ, իսկապէս «ողորմելի» (այստեղ գրականութեան պատմաբանը կրկնում է Զօհրապի՝ իր իսկ հասցէին նետած ծայրայեղ գնահատականը - Ս. Դ.) շարադրութիւն մըն է, եւ երբեք թոյլ չի տար, հետուէն իսկ, երեւակայել, թէ անոր երիտասարդ հեղինակը պիտի կրնար ըլլալ օրին մէկը արտակարգ նորավիպագիր մը, արունսպագէտ սրեղծագործող մը, ու պիտի տար մեր գրականութեան զուխգործոց պատմաւածքներ ու դիմանկարներ*»¹¹: Եւ չի սխալում:

Կարելոյն այն է, որ փաստն արձանագրուած էր այլեւս. հեղինակը գրական ասպարէզ իջւաւ ԺԹ. դարի զգացումների բեռնացման եւ ընկերային խորը հիասթափութիւնների հետ, որի՝ գրականագէտների մի զգալի մասի փնտռած սեւեռուն «իրապաշտական» յատկանիշները միաշերտ լինել չէին կարող, քանի որ իրենց հոսքերում եւ յորձանքներում ընդգրկում էին վիպապաշտ ընկալման շերտերի, նատուրալիզմի առանձնայատկութիւնների ոճատրման, հոգեբանութիւնների ու զգայութիւնների զուգակից քննութիւնների տարրերը:

*Իդէպ, տեղում եւ ընդգծենք, որ 90ականների սկզբին գրուած եւ «*այրենիք* օրաթերթի «տարածքներում» 1891ի Յուլիսի 21 թուագրութեամբ ճամփայ բռնած *Նարդիկ* վէպը այդպէս էլ հեղինակը աւարտի չհասցրեց, մեր համոզմամբ, ստեղծագործական մշակումից անբաւարարութեան եւ վիպական սեռի սահմանների հանդէպ արդէն ձեւատրուած խորթութեան հետեւանքով: Մինչդեռ Շահպազը գտնում է, թէ «*Իր (Զօհրապի -*

Ա.Դ.) գործակիցներէն եւ կենսագիրներէն ոչ որ բացաւորեց պատճառը. ոչ ալ ինքը՝ հեղինակը, բացաւորած է: Ամէն պարագայի .. պատմական տեղեկութիւն չկրցայ քաղել այս մասին»¹²:

Մինչեւ դարասկիզբ մամուլում սփռուած իր լաւագոյն նորավէպերը ձօնաբայր ամփոփեց երեք ժողովածուներում՝ *Խղճմտանքի Ձայներ* (Պոլիս, 1909)¹³, *Կեանքը Ինչպէս Որ է* (Պոլիս, 1911) եւ *Լուռ Ցաւեր* (Պոլիս, 1911), որոնց խորագրերը մատնում էին նոյն ուղղութիւնը, անշփոթելի հայեացքի նոյն ձեռագիրը:

ՀԱՄԱՅԻԿ ՀԱՅԵԱՅՔ ԶՕՀՐԱՊԻ ՆՈՐԱՎԷՊԵՐԻ «ԳՈՅՆԶԳՈՅՆ»,
ԲԱՅՑ «ՅԻՐՈՒՅԱՆ» ԱՇԽԱՐՀԻՆ

Նորավէպերը ընթերցողին ուղղորդում են ներաշխարհի, առօրեայի, միջավայրի ամէնօրեայ շփումը ներքին աշխարհատեսութեան տարրերի հետ: Հերոսների արքետիպը հարստացնում է, նախ, իրենց՝ «դուրսէն» ու «ներսէն», ապա ազգային միջավայրին հաղորդում է հարստացուցիչ «գոյն», դարձնում գորշ օրերի հոսքը «գոյնզգոյն», որը «ցիրուցան» տաւածում է իբրեւ զգացումի խորք:

ձօնաբայն ունէր համոզում, որ սէրը, անգամ սիրոյ մէջ մարմնականի հիացումը համամարդկային զօրեղ զգացումներից է եւ երջանկութեան նախադուռ: Նա հաւատում էր կնոջ հրայրքների զօրութեանը: Գատըգիւղի 1894ի փետրուարեան գրական երեկոյի ընթացքում գրողը հրաշալի ծեաւերպում է գտնում «էթրիկ» պարունակող «Ի՛նչ է կինը առանձին. ի՛նչ է կինը սիրոյ մէջ» հարցումին եւ այն անցկացնում Վահան Մալէզեանի (1871–1966) յուշագիր ալբոմում. «Ի՛նչ է գէրօն առանց թուանշանի, բաժակը՝ առանց ըմպելիքի. երաժշտութեան գործիքը՝ առանց արունստագէտին:

Կինը սէրէն դու՛րս. գոյութիւն չունի, եւ կը կարծես որ ինքն ալ չի փափաքիր ունենալ. սէրը իր տարրն է ուրեմն. է՛ն մենծ դիւցազներգութիւնները իրեններն են ու է՛ն մենծ անկումները՝ դարձեալ իրենները»¹⁴:

Արդէն իր գրականութիւնը ընթերցողական լսարանին թում էր անվերջանալի «խօսարշաւ զբօսանք» դէպի կինը¹⁵, ուր ինքը՝ հեղինակը, անելի շատ ներկայանում է իբրեւ «հետաքրքիր ուղետուր», քան «ճշմարիտ վայելքի»¹⁶ որոնման ճիգի գրական ասանդական հետետուրը, գրեթէ ճիշտ այնպէս, ինչպէս Վահան Տէրեանի (1885–1920) պարագային, որը մահից մէկ տարի առաջ, 1919ին, փորձում էր կարծես իմի բերել ստեղծագործական որակների իր տարողունակ յայտարարը՝

Թեթեւ էր արունստը իմ՝ խնդում,

Իսկ կեանքըս այնպէս դժուարին էր...¹⁷:

«Ուղետուր»-արունստագէտ բառախաղի մէջ ձօնաբայր պահում է գեղարունստական նիւթի ճանաչողական ուշագրաւ ենթախորք, որը շօշափում է արունստի ընկալութեան խնդիր, ուր «կնոջական զբօսանքը» գրականու-

թեան թեթեւ թուացող մատուցման շնորհին է, իսկ գրողը այդ «թեթեւութեան» սահման մէջ «հետաքրքրասէր», այսինքն՝ շրջանցող «ուղեւորը»¹⁸, որը թթաւփում է տքնանքի բեռը, եւ դա, նկատենք, Տէրեանից շատ տարիներ առաջ: Խօսքը ըստ էութեան՝ վերաբերում է Զօհրապ-Տէրեան ստեղծագործական այսօրինակ մօտեցման եղանակին, որի մեկնութեան ճանապարհները քննական ոլորտներում առ այսօր այդպէս էլ մնում են անկոխ:

Փոքր արձակում արուեստագէտի՝ գրական նիւթին տառապանքով կամ թեթեւութեամբ տիրապետելու խնդիրը նոր-նոր է բարձրանում՝ ի տարբերութիւն քերթութեան եւ լայն կտաւի յայտնի նուաճումների՝ դեռ ժԹ. դարավերջի ու Ի. դարասկզբի համեմատական բոլոր զարգացումների խորքի վրայ: Գրական-ստեղծագործական շահագրգռութիւնների կենտրոնում նոր մարդու կենսական դրաման է՝ բախումը ընկերային յորձանքներին, երբ անհատի մենութեան յարաճուն «դիմանկարը» լցնում է գրական տարածքները՝ ցցուն դարձնելով սիրոյ «մերկութիւն» ու նրա անպաշտպան վեհութեան դիմաց գրողի անել վիճակները:

Եթէ նկատի ունենանք նիւթի տիրապետման «թեթեւութիւնը», ապա պիտի այստեղ ներառել, յիշաւի, նորավիպագրի՝ կնոջական հակոտնեայ հոգէաշխարհին սիրով եւ յաճախ դիմելու նախասիրութիւնը: Իսկ վիպական տարածքի մէջ կնոջ ձեռք բերած հմայքը, նրա առեղծոածի տարբեր անկիւնների քննութեան հարուստ փորձը կազմում են զօհրապեան բնութագրումով՝ «ցանուցիր» ու «գոյնզգոյն» բազմապիստութիւն, ինչը գրական վարպետութեան բարձր նշան է:

Զօհրապի գրչի տակ կինը բնատուր շքեղութեան, կրքի տաքուկ վկայութիւնների գեղարուեստական մարմնատրումն է, ձգտումի անմար լոյսը: Տարբեր են նրա կանայք յուզաշխարհի, զգայնութեան, նուիրումի սահմաններում, բայց պատկերման մէջ նրանք բացում են նաեւ կրքի յորդաբովս ընկալումը¹⁹:

«Ռոմանտիկական» տարրը ներանձնական ապրումի առումով «Առջի Սէր, Առջի Բարի» նորավէպում երեսուն տարիների վերոյումն է, որը երեսան պիտի հանէր առաջին պատրանքի անաղարտ էութիւնը: Այստեղ գեղեցիկը նորից բացում է «առատ մագերի» պաշտամունքով, որ սրբօրէն պահում-պահպանում է Թագուկ տուտուն հնամաշ շորերի կողքին, սնտուկի մէջ: Բայց այդ «ռոմանտիկականը» ինչպէ՛ս է ապրեցնում ծերացող կնոջը, ինչպէ՛ս է լցնում միայնակ օրերի տաղտուկը. «Արիկա մարդու չեմ Կար. ինձի հեղ գերեզման պիտի դրուի»²⁰:

«Ապա «Մարապետը» նորավէպի գերմանուհի՞ն, որի «ճերմակ ծիւնաթոյր գլխանոցը լուսատու պսակ մը կ'երեսար աչքիս, եւ մարջուկս կը Կրեսնէի անոր Կրակ ոսկի մագերուն ճաճանչները»²¹:

Կնոջ հմայքը անգամ նրա մահից յետոյ դիպիչ է թում արձակագրին. «Անդրշիրմի Սէր» նորավէպում կաթնաթոյր մորթով յոյն Սերաֆիթայից

բխած կապոյտ արդուգարդը մահուան սնարի մէջ իսկ պահում է կրքի գօրութիւնը՝ իբրեւ կեանքի անցագիր²²:

Արդէն «Կարծեն Թէ» նշանատր նորավէպում հերոսը ապրած հմայումից ու հրապոյրից առաւել խոնարհւում է սիրած աղջկայ արժանապատիւ կեցուածքի առաջ, երբ իրար «հրմշտում են» անթելում սէրն ու կնոջական արդար վիրատրանքը: Իրեն պարտադրուած «մոռացութեան» խաղի դիմաց Աննիկը հանում է դիմակների ճնշիչ ներկայութիւնը. նա պատժում է տղային, այլեւս ոչ աղջկական պարզ²³, այլ հատու, իր համար էլ անսպասելի նախադասութեամբ՝ «Կարծեն թէ Կոնդ մը Կոնսած ըլլալու եմ էֆէնդին»²⁴: Կնոջական աշխարհի նոր տարերքն էր նման ըմբռնումը:

Զօհրապը սիրում էր նորավէպերում ներառել միջնորդատրուած պատմողի, ասել է թէ՝ «կողմնակի» աչքի կրկնեցնոյթը, ընդ որում՝ կարելու էլ չէ, թէ պատմութիւնը վարողը հայ է թէ օտար: Այսպէս, «Զմարադտա»-յի պատկերային դրուագը վերաշարադրելու պատիւը տրուում է Բերայի լուվե-լաս էլմասեանին²⁵, իսկ ահա «Երջանիկ Մահը» եւ «Տալիլա» նորավէպերը գործողութեան յար եւ նման հիստուածքներ ունեն. ճակատագրով անբուժելի, բայց սիրոյ դարպասները մտած երջանիկ աղջիկները մեռնում են իրենց «տոբթօր»ների ներքին տեսողութեան ու կարեկցութեան առջեւ, որոնք ներկայացնում են ե՛ւ գործողութիւնը, ե՛ւ ծաւալում են ներքին ծալքերի քննութեան մէջ. աղջիկները մեռնում են՝ հաստատելով սիրելու իրաւունքը եւ սիրոյ առաջնութիւնը: Երկու պարագայում էլ բժիշկների յետագայ ճակատագրի վրայ այս կանանց մահերը թողնում են տեսական ներգործութիւն, վերափոխում են նրանց ներքնապէս: Սա գեղարուեստական կառոյցի որոշարկուած յետագիծ է՝ իւրատեսակ «զօհրապեան» ոճայւրման արտայայտութիւն:

Կարելի է ասել, որ դրանով հեղինակը ցանկանում է իրեն ընդհանրապէս զատել գործողութեան առարկայական ներգործութիւնից, թէւ ինքը՝ այդ «երկրորդ աչքը», բոլորովին էլ «երկրորդական» չէ. գորղական մտքի յայտարար բաղադրիչն է: Գրողը նրա հետ հաշուի է նստում, համերաշխ է եզրայանգումներում, որովհետեւ հեղինակը նրա հետ համահասար «լուտ ցանրի» զգացողն է, «խղճմտանքի ծայներ» արծակողը: Այդ «երկրորդ աչքն» է, որ թոյլատրելի սահմաններ է բացում գործողութիւնների խորքում, վիպապաշտ, *նպտորալիստ*ական եւ իրապաշտ նշմարելի խաչմերուկներում բուն հեղինակի հետ երես առ երես հանդիպման համար:

Մենք չենք կարող որոշ իմաստով չհամաձայնել Շահպագի հետ, երբ փորձում է իր համար «ամէնէն բիւրեղ իրապաշտ» Զօհրապի գեղարուեստական կառոյցներում շրջանցել ռոմանտիկական յետագիծը: Ընդ որում՝ գրագէտը երկուութեամբ է բացում հարցադրումը. չի ընդգծում «թերացումը»՝ «չկրցաւ սակայն բոլորովին թօթափել ի՛նք ալ կամ (եւ սա՛) է հարցադրման բուն մեխը – Ս.Դ.) չուզեց բոլորովին թօթափել իր երկերուն մէջէն վիպապաշտ շունչը, վիպապաշտ երանգը»²⁶: Եւ առանց ժամանակ

կորցնելու՝ նա սկզբունքային բժախնդրությամբ ներկայացնում է զօհրապեան տարածք վիպային, ասել է թե՛ ռոմանտիկական²⁷ տարրերի ներխուժման բնութագրիչ օրինակներ՝ չմտածելով անգամ, թե դրանք կարող էին պատահականորեն սպրդած լինել՝ բացորոշ յայտարարելով, որ «... *Հմարադրային «ճառերը», ելոյթները, «Սառա»ին վերջաւորութիւնը, տեղ տեղ «Ներսէս»էն եւ «Մագդաղիներ»էն մասեր, «Առջի սէր, առջի բարի»ն, «Երջանիկ մահը»էն եւ «Դիմակը»էն ու «Հարստըն»էն ալ որոշ կտորներ՝ իրենց ձեւին եւ խորքին մէջ վիպապաշար ներկայութիւններ կը պարունակեն»²⁸:*

Գրողի կիզակէտում յայտնուած կանանց նախատիպերը հիմնականում Պոլիս գալիս են գաւառից՝ բերելով քաղաք իրենց բարքը, իրենց անպաշտպան շլացքը, իրենց կանխաւ սահմանուած անկումը: Բայց նրանց հետ է, եւ ընդմիջտ, նորավիպագրի կարեկցանքը, իր իսկ բառով՝ «խղճմտանքի ծայնը»: Ինք քաջ գիտի, որ իր հերոսուհիները թախծի եւ թաքնուած ողբերգութեան տարր ունեն իրենց լռիկ-մնջիկ, թող որ օտարոտի վարքագծի մէջ²⁹ (բաւական է յիշել թէկուզ «Այրին», «Փօստալ», «ԸԹՖարիկ», «Փոթորւլըն», «Ճէյրան» եւ այլ նորավէպեր): Նրանք ամէնուրեք փորձում են վերակազմել յոյսի շողը, դեռ ծգտում են հաւատալ, որ կեանքի ելեւէջը իրենց չի շրջանցելու: Ընդ որում, ըստ գրողի, Պոլսում թէ գաւառում կնոջական ներանձնական երազները «յամառութեան», «յանդգնութեան» բնոյթով միմեանցից այնքան էլ չեն տարբերում: Զօհրապը այս կանանց, հիմնականում սպասուհիների՝ «մարիամների»³⁰ մէջ փորձում է սրուած տեսնել գաւառից բերած պատկերացումների փլուզումը, նոր կեցութեան հետ թոյլ կամ ուժեղ դիմակայութիւնը, բարոյականի դարձդարձիկ հետեւանքները: Այստեղ է գրողական ուժը:

Վաղուց նկատուել է, որ Զօհրապի նորավէպերում գաւառը տիրական ներկայութիւն չէ, սակայն նրա ճնշիչ մթնոլորտը, առթած հոգէապրումների տաղտկալի ընթացքը յաճախ են ստիպում գրողին բացել գիտաշխարհի թշուառութեան դարպասները կրնկի վրայ՝ հենց գեղջկական մոայլ ենթախորքով, կերպարների ապրումների ծանրագնայ, բայց հեղինակային արագ սահող վրձնախաղով:

Այդպիսին է հենց «Փոթորւլըն» նորավէպի միջավայրի ընտրութիւնը, ուր տեսնում ենք գաւառի պատկերները, որտեղ ընկերային «*դժգոհութեան մշտնջենական աղաղակը՝ աղքատիկ տան ճշմարիտ ծայնը ըլլալ կը թուէր*»³¹: Ինչպէս «Այրին» գործում, այստեղ եւս Պոլիսը կայ, բայց իր ստուերախաղով, հրապոյրի խաբուսիկ կանչով: Վարժուիու համար իրականում «պատիժ էր» գիտը, եւ «Պոլիսը, ի՛ր Պոլիսը յիշելու առիթը չէր փախցնէր»³²: Այդ խաբկանքն է, որ ստիպել է գիտում ուսեալի համբաւ ձեռք բերած, բարձր կարգի դասարաններում գիրքն իբրեւ մրցանակ շահած Զարուկին՝ պոլսեցի վարժուիու սանին, մերժել հողագործ «փոթորւլը» Օհանճանի առնաթոյր սէրը եւ հովերով տարուած՝ ամուսնանալ տնօրէնի

հանգամանքով Պոլսից գիտլ եկած մարդու հետ, որը, անհաշտ իր այս խեղճութեան հետ, տարիներ անց մեռնում է՝ կնոջը ձգելով երկու զաւակ:

Լայն կարկինով բացուած ընկերային սուր հակումաւորութիւնը Զօհրապի համար, ի հա՛րկէ, նախասիրութիւն եւ նպատակ լինել չէր կարող անգամ այս կարգի խորը մեկնութեամբ առանձնացող պատմութեանը: Գլխաւորը կնոջ՝ Զարուկի քայլն է. նա հաշտուած է, օշականեան բնութագրմամբ՝ «խոնարհուած» գիտական միջավայրում շարունակել ապրելու հեռանկարին, բայց ինքն իրենից իւրատեսակ «վրէժ» լուծելով՝ ամուսնանում է նոյն Օհանճանի հետ: Ինչ է սա՝ կնոջական խաղի, քմահաճոյքի վկայութիւն. գուցէ Զարուկի արարքի մէջ կայ նաեւ գրողի հեգնա՛նքը, որը բարձրացել է մինչեւ խորագրի իմաստները: Պարզուել է՝ սկզբում մերժել է, որովհետեւ չէր հաւանել Օհանճանի՝ լայն փողքերով, դաշտերի մէջ գործածական, «վիռ» շալվարը. «ուսումնական» հակումներ ունէր մանկամարդուին՝ «ես փոթորւող մարդու հեղ չեմ կարգուիր»³³:

Կնո՛ջ աչք:

Անցած տարիները, ամուսնու մահը եւ ամենակարեւորը՝ կնոջական բնագոյնը ստիպում են շտկել իրեն պարուրած երբեմնի հովերը, գնալ դէպի Օհանճանը: Դիշտ եւ ճիշտ «պոլսական» վարքագծի տէր կնոջ քայլ: Կինը կին է՝ գաւառական յետին գիւղում թէ՛ Պոլսում:

Գեղեցիկին ու կնոջ ներաշխարհին հետամուտ Զօհրապը, բնականաբար, չէր կարող չուրուագծել ընկերային թշուառութեան համապատկերը, որ արեւմտահայ իրականութիւնից յորդում էր գեղարուեստական աշխարհ: Ժամանակին, երբ դեռեւս առանձին գրքերով նրա նորավէպերը լոյս չէին տեսել, Արփիարեանը մեղադրական էր կարդում, թէ հարուստների «հարուստ» աշխարհի գեղարուեստական քննութեան ծալքերում կորստւում է ընկերային մեկնութեան բանալին, մինչդեռ «...իր մասնագիտութիւնն է (ասել է թէ՛ պա՛րտքն է – Ս.Դ.) այդ դասակարգին յաւակնութեան, ամբարտաւանութեան, կեղծատրութեան ու այլանդակօրէն եւրոպականացման ուսումնասիրութիւնը»³⁴:

Ընկերային տեսողութիւնը հայեացքի ենթահող է, որը երեւան է գալիս տարաբնոյթ ծալքերում՝ մե՛րթ իբրեւ գաւառի հպանցիկ պատկեր («Ալ-րին»), մե՛րթ «մեծ քաղաքի» մէջ փոքր մարդու սրտմաշուք ողբերգութիւն («Դիտին Պարտըն», «Փօստալ», «Փոթորիկը»), մե՛րթ հոգեւորական անբարոյ վարքագծի դիմաց «խղճմտանքի ծայն» («Ժամին Բակը»), մե՛րթ էլ սիրային արբշիռ, ներհակ զուգահեռների քննութիւն, որ երեւան է հանում կանանց սարսռագին անկումը, դրա դիմաց գեղագէտի խորագոյն ու անվերապահ կարեկցանքը, ցաւը կնոջական ճակատագրի համար: Հարցադրումներ, որոնք միշտ աշխուժ, գուցէ յաճախ ենթակայական, բայց գեղագէտի մօտեցման վկայութիւն են:

Ընկերային նիւթի մատուցման քիչ հանդիպող օրինակներից առանձնանում են տրամագծօրէն երկու տարբեր նորավէպերի հերոսուհիներ:

Նրանցից մեկը հանրաճանաչ Մագդաղինէն է՝ կարիքից մարմնավաճառի ուղին բռնած դեռահաս աղջնակի յախուռն վարքով ու իբրեւ դրա հետեւանք՝ անակնկալ սպանութեան ելքով («Մագդաղինէ»), երկրորդը՝ Մաքրութիւն, որը զգացումի ու քնազդի զսպուածութեան բացառիկ օրինակ է («Վերադարձը»)։ Հեղինակը բոլորովին էլ չի թաքցնում իր յուզառատ ջերմութիւնը նրանց հանդէպ, անուանում «աղուոր աղջիկ» կամ Մաքրութիւն, անունները դնում աստուածաշնչեան խորհրդով՝ իբրեւ զոչոյմի կամ զսպուածութեան խորհուրդ։ Ընդ որում՝ Մագդաղինէի կրծքից յորդած արիւնն անգամ գծագրուել է հեղինակի համակրանքի զօրութեամբ՝ վարդի տեսքով։ Անակնկալ ողբերգական աւարտը տակնուվրայ է արել վերջինիս ներաշխարհը։

Իսկ ահա երկրորդ նորավէպում հոգեբանական պատկեր է՝ երկու ժամանակային գօտիների քննական լոյսով։ Սիրող տղային տարիները փոխել են, դարձրել գուցէ անելի զուպ։ Բայց առանել զուպ է Մաքրութիւն, որը, ճիշտ է, սրտի խորքերում անթելել է զգացումը, այդուհանդերձ ուժ է գտել հեռանալու իր տղայից (իդէպ, արտաքնապէս զարմանալի է, որ այս անգամ հեղինակը կարիք չի զգացել «թաքնուելու» միջնորդատրուած «դիտողի» դերում. «տղան» ինքն է՝ հեղինակ-Գրիգորը՝ երիտասարդական շրջանի պոռթկուն սիրով)։ Իսկապէս, Մաքրութիւն հապճեպ ընտրութիւն է կատարել՝ ամուսնանալով կեսարացի մեծահարուստի հետ, տասներկու տարի շարունակ ապրել Մանչեսթըրում, սակայն ապրել է մաքուր է։

Պոլիս առժամեայ վերադարձի մէջ, թուում է, այնքան էլ չէինք մեղադրի Մաքրիկին, եթէ «քայլ մը եւս ընէր», բայց նման քայլի անկարելիութիւնը վեհացնում է կնոջը, ինչը նրա անուան իրովի հաստատումն է։ Իբրեւ միակ «մեղք»՝ Զօհրապը բերում է ներքին տառապանքի չերեացող մէկ օրինակը՝ տղամարդու հարցապնդումի մէջ, թէ շարունակու՞մ է արդեօք իր սէրը յիշել, ամուսնուց աննկատ սիրելիի ձեռքը սեղմելու համարձակութիւն է ցուցաբերում։ Սա խորքի մէջ «վերադարձ է» կնոջ մաքրութեան արժէքին։ Թուում է՝ այստեղ ընկերային անարդարութեան թեման պիտի շրջանցուէր, սակայն այն կայ, բայց կայ վաճառականի՝ խաբէութեամբ հարստանալու սնապարծ յիշողութեան մէջ։ Հեղինակի տպաւորութեամբ՝ դրանք միայն առեւտրական հնարքներ էին, «...որոնց մէջ ես ներսէս՝ գողութենէ զար քան մը չեմ գտներ»³⁵։ Իրականում անազնիւ հարստացման նիւթը շրջանցուած է Մաքրութիւն հաշտարկներում. ամուսինը իրեն դիրք է ապահովել, հոգեաշխարհ՝ երբեք։

՝ Անսովոր է «Փոթորիկը» (1889) նորավէպի բերած նիւթի քննութեան եղանակը, որը շարքերից դուրս է եւ կարծես ժանրային կառոյցի տեսակէտից մօտենում է պատմուածքի տիրոյթին։ Այն հեղինակի լաւագոյն գործերից է³⁶ եւ մատուցման սկզբունքով առանձնանում է արդէն նրանով, որ հեղինակի ուշադրութիւնը հաւասարապէս բաշխուել է երկու ճակատագրերի վրայ, որոնք ենթարկուում են փոթորկի բերած

հոգեբանական ներգործության անակնկալներին: Կնոջ ներաշխարհի քննական հոգաձուլության փոխարեն, ինչը միշտ բնութագրել է հեղինակին, այստեղ կարեկցանքի քողը նետուած է նաեւ եւ առաջին հերթին տասնետթամեայ պիյիլստերեցի մակուկավար Սահակի վրայ, որ բնութեան խելահեղ տարերքը յաղթահարում է՝ գոռ ալիքներից գերմարդկային ուժերի պրկումով փրկելով իրեն եւ տիրուհուն, բայց ընկրկում է հոգեբանական փոթորկի՝ իր դէմ բացուած խաղից: Հայրական տուն վերադարձած երիտասարդ այրու կիրքը «խօսում է» խիստ անյարմար պահին՝ փոթորկայոյզ ալիքների յաճախանքից անմիջապէս առաջ. «Ծովուն այս առանձնութեանը մէջ իր (իմա՝ Տիւրիւկի – Ս.Դ.) համարձակութիւնը կ'աւելնար... գաղտնի ու անբացատրելի բան մը կը զգար..., աւելի կը յառաջանար՝ պրպտելով այս պատանի սիրտն ու հեղաքրքիր բժշկի մը պէս փնտրելով զայն թունդ հանող քիղը»³⁷: Դէպի Պէթրոգի ընդջրեայ խորքերը մխրճուելու յանդուգն քայլին նաաւարին դրդել էին Տիւրիւկի կրակոտ, թափանցիկ հարցումները:

Մնացեալ տարերքի «բաժինն» է, երբ երկուսով մահուան պարի ջղածիզ ու սարսափելի դրուագներում «...այսպէս հայաժական ու հնազանդ կը մղուէին ալեաց կապարներուն ու խորութեանց մէջ»³⁸: Կեանքի եւ մահուան շիկացած հրաշալի պահերն էին սրանք, գոռ ալիքների գահավիժումը, որ դեռ 1850ին կտափ վրայ անշարժացրել է ծովանկարիչ Յովհաննէս Այվազովսկին (1817–1900): «Իններորդ ալիք»ի ստեղծագործական պատմութեանը քաջածանօթ Ջօիրապէս ակամայ մրցման է ելնում հանճարի հետ եւ նիւթը խորացնում ներքին դրամատիզմի զուգահեռ կառոյցով՝ կնոջ եւ տղամարդու բնութեան յաւերժական առճակատումի տարրով, ուր դէմ առ դէմ ծառանում են բանականութեան ու զգացմունքի ներթաքոյց «փոթորիկները»: Հոդմագնայ ծովի վրայ նաաւբեկութիւնից դեռ կարելի է փրկուել, բայց սրտերի առճակատումը լուծման ելքեր չի թողնում: Հիացնում է նիւթի համամասն կազմութեան գրողական շնորհը: Իվերջոյ, երբ իբրեւ երկնային պարգեւ՝ փրկարար ալիքը կնոջը ու նաաւարին ափ է շարտում, նրանք այլեւս ապրում են հոգեպարար փոթորկի աղթած տառապանքը, որը անելի զօրեղ է նրանց ներաշխարհում, քան կարելի էր սպասել «լեռնածեւ» ալիքների յորձանուտում: Ահա՛ այն, ինչ ընդգծում է հեղինակը:

Հաատա՛նք արդեօք յայտարար նախադասութեանը. «Յեկոյ փոթորկին յիշարակը մնաց»³⁹: Բայց արդեօ՞ք մնաց: Ետփոթորկային տառապանքի աներետյօ յաղթահարումը հերոսուհու մօտ եւ դրա անկարողութիւնը Սահակի ներաշխարհում Ջօիրապէս տալիս է առանձին-առանձին, «ալիքածեւ» նկարագրերով՝ կարծես ընդգծելու համար նրանց քննութեան մէջ հոգեբանական տարանջատ մատուցման անհրաժեշտութիւնը: Այլեւս եւ մէկընդմիշտ նրանք տարբեր միջօրէականներում են՝ հոգեբանօրէն եւ ընկերային ենթահողով, ինչպէս

Լեւոն Շանթի (1869–1951) <ին Աստուածների դէպքում է. ալիքները մօտեցրին, շղթայեցին, ալիքների յիշողութեան արծազանգների նոյն յորձանքը սակայն եւ հեռացրեց իրարից: Կինը հաշտում է իրերի խաղի այս ընթացքին, մինչդեռ սեղի արթնութեան պատանդ տղան խոնարհում է միայն զգայութեան կանչին:

Բնութեան տարերքի ժամանակ նրանք բնութեան զաւակներն էին՝ հոգեպէս սերտաճած զգացումին, մարդկայինի անսովոր թրթիռին: Նրանց ձգում էր հոգեհարազատութեան անբառ շունչը, անձանօթը, մարմնի ենթագիտակից խաղը: Այժմ արդէն փոթորկին յաջորդել են առօրեան, դասակարգային սթափ բաժանարար գծերը:

Գիշերային մթութեան մէջ տղան, բազուկներով գրկած մանկամարդ կնոջ «վեցուն ու հրաշագեղ մարմինը», այն հասցնում է քարափ: Այնքա՛ն իրական էր կինը ալիքների վրայ: Փոթորկից յետոյ վերջինս նոյն ներփակում, անմատչելի էակն է. Սահակի առջեւ մէկընդմիշտ փակ է նրան հասնելու երազային յանդգնութիւնը: Նա մոլորում է կանգնած է խենթութեան դարպասների առջեւ: Նոյն ճանապարհը ճիշտ քսան տարի պիտի անցնի Շանթի Աբեղան՝ ողբերգականութեան նոյն խաղարկումով, նոյն արդիւնքով, ալիքների եւ յոյգերի գրեթէ զուգահիշ հանդիպողորումով: Կարծես Զօհրապի նախանշած ուրուագծումով է առանձնանում թատերագրի գեղարուեստական նշանառու թիրախ Աբեղան, մինչդեռ Սեղան մնում է իբրեւ անհասելի ուրուանկար:

Բայց արի ու տես՝ կնոջ ներաշխարհի հարուստ, պարզ աչքի համար անտես, անմատչելի անկիւնները Զօհրապը շրջանցել չէր կարող, որոնք բացում է նատուրալիզմի դասերի բարձր իւրացումով: Երբ մակոյկից տղան իջեցնում էր փրկում Տիւրիւկին, վերջինիս նուաղած մարմինն արդէն արթնացել էր. «Մանկամարդ կինն այս հպումով, այս ջերմութեամբ սթափեցաւ. չգարմացաւ սակայն ինքզինքն այս բազկաց մէջ տեսնելով. կիսովին փարափրող նուաղմանը մէջ, երազի մը, երջանիկ ու փափաքուած երազի մը տպատրոպութիւնը ունեցաւ, ...ուզեց որ այդ երազը շուրջով չվերջանայ ու երկարի»⁴⁰: Ահա թէ ինչու «...ամպրոպին ահարկու ձայներուն մէջ, չգարթօվ ծեաջուց՝ ...մինչեւ որ այս երազն որ այնքան կը նմանէր իրականութեան, շարունակուէր ու ամբողջանար»⁴¹:

Այստեղ, երազի ու իրականութեան հակոտնեայի տարաբնոյթ բանաձեւերի մէջ, պիտի որոնել ու վերակազմել սիմվոլիստ խորհրդապաշտ Շանթի եւ բնապաշտ, նապոտրալիստ Զօհրապի գեղագիտական ընկալումների տիպաբանական ընդհանրութիւնն ու կառուցողական տարբերութիւնները:

Գրողը ճանաչում է ընկերային իրականութեան գորշութիւնը: Նա փորձում է մխիթարել տառապանքի մէջ հեծող մարդկանց, չի խորանում պատճառների մէջ, չի էլ փորձում ընկերութեան ապաքինման սին դեղատոմսեր առաջարկել: Արձանագրում է տեսանելին. հերոսների

քննական ոսպնեակը վերցնում է կեանքի բուն խորքերից, այսինքն՝ փորձում է ուրուագծել իր կարգախօսը՝ պատկերել «կեանքը՝ ինչպես որ է»: Նրա տեսադաշտում հանդիպում ենք անհոգի եւ խղճամիտ հարուստների, տարակուսելի բարքի տէր, բայց եւ հաւատի ծառայութեան մէջ անսակարկ հոգեւորականների, հոգեբանութիւն սերտած, բայց անակնկալ տառապանքների դիմաց անկարող բժիշկների: Ընկերային խառնիճադանջ բազմութեան մէջ գրողը զանազանում է մանր շահերի մէջ տանուլ տուած, գահավիժած տիպարների ողբերգութիւնը, որոնց ուղեկցում է «ճիտին պարտքը»: Մի կողմում՝ «հացագործութեամբ հարստացած» մեծ հայրը, որը Պեշիկթաշի կողմերը ձգել էր «*քսան սենեակով, ընդարձակ պարտէզով փուն մը*», ուր «...Յակոբիկ իր փղայութեան արեւնէն ճանչցաւ Ձանձրոյթը, յագուրդէ եկող Ձանձրոյթ...»⁴², ինչին յաջորդեց ոսկի երիտասարդի գետ կեանքը գիշերային Բերայում («Յակոբիկ»), միա կողմում, ինչպէս նկատում է Տիգրան Զեկիրեանը (1884–1915)՝ «մարդկային փխուր կեանքերու վերլուծում», «*ուժգին դիպողութիւններ...*»⁴³:

Որքան էլ բնութագրիչ նկարագրերով տրամագծօրէն ծայրաթեւեր լինեն Յուսէփ աղան («Ճիտին Պարտքը») եւ Յակոբիկը՝ համանուն նորավէպից, նրանց միջեւ հասարակաց գիծը կեանքի լուսանցքում յայտնուելու ողբերգական, բայց տրամաբանական ընթացքն է, ուր «ողբերգականը» անձնական խնդիր է, «տրամաբանականը»՝ ընկերային: Ծոյլ ու անբան Յակոբիկին ոչ մէկը չհոգաց. նա գնում էր կոյր ճակատագրին ընդառաջ, ծախել էր բոլոր տները, շարունակաբար կորցրել շրջապատը, ընկերներին, որոնք խուսափում էին, չէին բարեւում, ճիշտ ինչպէս Յուսէփ աղայի պարագային: Խաղաղ ընտանեկան յարկն անգամ իրեն փրկարար չեղաւ, երբ բախտը ժպտաց. ամուսնացաւ առանց սիրելու, աներհայրը աշխատանքի տեղաւորեց: Միեւնոյնն է, միակ հաւատարիմ «բարեկամը» Ձանձրոյթի ընկճախտն էր: Պատմուածքն աւարտում է հեղինակի քննադատական սուր պաթոսով. «*Ճիշտ անկէ մեռաւ, ուրկէ շափ մը մարդիկ այնքան հանգիստ կ'ապրին աշուղնու առջեւ: Յաւր որ զինքը փարաւ, ...այդ հիւանդութիւնը կը կոչուի՝ պայմանադրական կեղծիքը ընկերութեան*»⁴⁴:

Խոնարհ դասի քննութեան փայլուն փորձ էր «Ճիտին Պարտքը» պատմուածքը, ուր անել վիճակի մէջ յայտնուած մանկամարդ աղջիկների հայրը վճռում է կեցութեան անհեռանկարայնութիւնը լուծել ինքնասպանութեամբ՝ ոչ մի կերպ չկարողանալով հոգալ նրանց նուազագոյն ապրուստը: Աղջիկները, անհաղորդ ողորմելի հօր ծախսողութիւններին, բազմապատկում էին նրա ամէնօրեայ տառապանքը:

Սահմնկեցուցիչ է երկի աւարտը, անսպասելի՝ առաջին հայեացքից, բայց թշուառութեան տեսակէտից՝ խորապէս նափուրայիսփական՝

«ինչպես որ է»։ «Ծովուն վրայ կը ծփար, կ'օրօրուէր, կը տատանէր, կռնակին վրայ պատկած ...լամառ նայուածքով մը դէպի երկինք՝ ուր լուսինը, իր տասնըհինգին մէջ, արծաթէ կլոր ու հսկայ դրամի մը պէս կը փայլէր»⁴⁵։ Իսկ քարերով լցուած պայուսակը հիմա իր տեղում էր՝ ինչպէս «ճիտին պարտք», ճիտից կախ՝ «...վարարածի մը նման՝ որ առջի անգամ իր բուն տեղը գտնելուն ու բազմելուն համար կ'ուրախանայ, քէյֆ կ'ընէ»⁴⁶։

Սա՛ է կեանքը։ Զարուհի Գալէմքեարեանը (1875–1971) պատմում է, որ նման մի դէպքի իսկութիւնը կարող է վկայել ինքը՝ «...իբրեւ դպրոցական դասընկեր ունենալով «Ճիտին պարտք»ի» հերոսին երկու առջիկները. ողբերգութիւնը պատահեցաւ իմ նստարանիս կից քով քովի ու սիրտ սրտի երկու դասընկերուսինքրուս»⁴⁷։

«Ճիտին Պարտքը» նորավէպը, որը լոյս էր տեսել 1892ի աշնանը, տասներկու տարի անց տպագրում է գրաբարով, եւ անակնկալ զուգահէյտութեամբ՝ նոյն Մասիսի էջերում⁴⁸ Տիգրան Ելքենճեանի (1866–1908) նախաձեռնութեամբ։ Մէկ ամիս անց *Բիւզանդիոնը* վատ թաքնուած հեգնանքով խայթում է. «Պէտք է որ Զօհրապ գտնուի հրապարակին վրայ (այսինքն՝ յաճախ գրի – Ս.Դ.), եթէ իրականը չըլլայ, գոնէ թարգմանութիւնը։ Պէտք է փութայ նոր բաներ գրելու, ապա թէ ոչ հետզհետէ պիտի թարգմանուի մինչեւ իսկ ռուսերէնի ու ճաթօսերէնի»⁴⁹։ Ասել է թէ՛ էլ ո՛վ պիտի նրան կարդայ, եթէ մեր նորավիպագիրը այդպէս «ցանուցիր», դէպքից դէպք գրի։

ԶՕՐԱՊԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԵԱՅՔԻ ՀԱՅԵԼԱՊԱՏ ՊԱՏՈՒՀԱՆՆԵՐԻՅ ԱՅՆ ԿՈՂՄ

Յիրաւի, Զօհրապն անցել է գրական ուղղութիւնների ու սեռերի ընտրութեան ճիւղատրուած լայն ճանապարհով՝ բնական ազդեցութիւններ, հետաքրքրութիւններ, շահագրգռութիւններ, նորի փնտռտուք, բնագրի անվերջանալի թուացող մշակումներ ու «զտումներ», եւ վերջապէս՝ նիւթի եւ ձեւի, գեղարուեստական խօսքի կառուցիկ, մնայուն նախընտրութիւն։

Առաջին հերթին դա վերաբերում է «միջնորդատրուած» վիպապաշտութեան տիրոյթներում առժամեայ հրապոյրի տարտամ, չգիտակցուած ոճերի խաղերին, ուր ակնբախ է բանաստեղծութեան եւ վէպի ժանրային որոնումների ապարդիւն բեռնացումը։ Յետագայում մենք տեսնում ենք 1880ականների արեւմտահայ իրապաշտական գրական շարժման մէջ զօհրապեան ձեռագրի առաջնորդող ուժը, որը հեղինակին, սակայն, բաւարարել չէր կարող։ Ինքն արդէն այն կարծիքին էր, որ հարցը գեղարուեստական հարթութեան կամ զօրութեան շերտում չպիտի որոնել, այլ հայեացքի սրութեան եւ ուղղութեան ծալքերում։ Եւ խնդիրը իրապաշտութեան շեփոորումը չէ. որոնումները արձակագրին տանում են իրապաշտութեան «հայելանման» հարթակ, որն աւելի մօտ է

նատուրալիզմի պատկերաւորման համակարգին, որին ինքը ընդհուպ մօտեցել էր *Անհեւրացած Սերունդ Մը* վէպը գրելու շրջանին: Այդ հարթակին իրար շաղկապուած գեղարուեստական եղանակների իւրատեսակ մի շքահանդէս կար, ուր դասական վիպապաշտութիւնը, ֆրանսիական ազդեցութիւններով պայմանաւորուած, նատուրալիստական մտածողութեան համակարգի հետ կազմաւորում էր գեղարուեստական ճանաչողութեան լայն ընդգրկում, գրականութեան դերի բացարձակ ենթագիտակցութեան ձեւ, որի տակ «ի-րապաշտութիւնը» յարահոս տարողունակ հասկացութիւն է: Իսկապէս՝ յարահոս: Այսպէս, մարքսիստ տեսաբան Արտաշէս Կարինեանը (Գաբրիէլեան, 1896–1982) նորավիպագրի ստեղծագործական շերտերում նոյնիսկ տեսնում էր բնորոշ արտայայտուած «քաղքենի ինտելիգենտին» ու դրա կողքին՝ «րէալիստ նկարչին», «ուժեղ» նկարագրեր ու դրանց կողքին՝ «միմիայն հեկեկեանքներ, յուսահալ երգեր եւ ծայներ», սոցիալիզմի հովերով ապրող անարխիստին, որը, պարզունակ է դարձնում ընկերվարութիւնը, յաւակնում է քարոզել սոցիալիզմ՝ այն մերձեցնելով փրփող փարերի հեպ, հաշտեցնելով բուրժուային աշխատատեղի հեպ, տեսնելով «պարզ», «արդար» մարդկանց եւ ամէնից առաջ քաղքենիների աւելի ներդաշնակ մի հասարակութիւն»⁵⁰:

Մինչդեռ երեք դէպքերում էլ՝ վիպապաշտութիւն, իրապաշտութիւն եւ նատուրալիզմ, որը, իդէպ, հայերէնում ունի նաեւ թարգմանական գտուած ուղղակի, բայց իրականում պայմանական անուն՝ «բնապաշտութիւն» եւ «բնանմանութիւն», ակներեւ է ֆրանսիական որոշակի գրական ազդեցութեան գերիշխանութիւնը: Թւում է՝ այնքան էլ սխալ չի լինի աւելի խիստ ձեւակերպումի անգամ գնալ՝ յայտարարելով, թէ ԺԹ. դարավերջի ու Ի. դարասկզբի արեւմտահայ աշխարհաբար գրականութեան մէջ ցոլացում է ֆրանսիական գեղարուեստական համակարգի խայտաբղէտ մանրակերտը՝ ե՛ւ վիպապաշտական դեգերումը, ե՛ւ ճշմարիտ կեանքի ընդհանրացման ներուժը, ե՛ւ, ի հա՛րկէ, հայելանման, լուսանկարչական զօլայական «տեսողութիւնը», ուր կիրքը, հոգեբանական վարքագծի սրուածութիւնը խաղում են աւելի վճռորոշ դեր, քան օրինաչափութիւնների հաստատագրման համակարգը:

Ելնելով վիպապաշտական հայեցակէտից՝ Զօհրապն անցաւ «անափ ուշալիզմի»⁵¹ մերձակայ ափերով, բայց հասաւ լուսանկարչական կատարեալ ճշգրտութեան, ընդ որում՝ տպաւորապաշտ ընկալումի, «չնչինի», մանրամասնի ընդգրկումով: Այստեղ նա տեսաւ գրականութեան նշանակութեան ի՛ր ըմբռնումը, ուր արդէն ութսունականների աւանդոյթի հետ աղերսները նկատելիօրէն «թուլցած էին»: Վստահաբար կարելի է հաստատել, որ գրողի ենթագիտակցութեան մէջ անցեալ դարասկզբին խմորում էր իրեն տրուող այդ «խզումի» ուրուագիծը. նա զինուորագրում է նատուրալիզմի բանաձեւումներին:

Հայ գրողի համար այս գրական հոսանքը գիտութեան եւ արուեստի իրատեսակ դաշինքի վկայութիւն էր, որ աննկատ, «յամբ ու դանդաղ բարեշրջումներովը» *«ամէն վայրկեան կը նորոգեն ու կը վերաշինեն այս աշխարհը»* (1898)⁵²: Փոփոխութիւնները սկիզբ են առնում մարդու ենթակայական ծգտումներից, իսկ գրականութիւնը արձանագրում է այդ ամէնը նուրբ զգայաչափի պէս: Ինչպէս իրապաշտութեան կամ վիպապաշտութեան որոնումների մէջ, այստեղ եւա Զօհրապը որսում է աշխարհաճանաչողութիւնը բացասող երկու հաստատուն ծայրաթեւ, որոնց բանդիչ բացարձակ ներուժը կոչում է «աստուածային» եւագիծ. *«Երկու Աստուածներ՝ մէկը ժամանակը, միւսը՝ պէտքը* (այս դրոյթը մենք հասկանում ենք առօրեան տարրալուծող «հոգը» իմաստով, որ եւրոպական փիլիսոփայութեան կենսափորձը մի-փոքր արեւի ուշ պիտի վերբերէր իբրեւ «գոյութեան ծանծրոյթ» – Ս.Դ.)՝ որոնցմով քաղաքակրթութիւնը շինուած է, ձեռք ձեռքի րուած շարունակ կ'աշխատին նորութիւնները փճացնելու: Նորութիւնները նորութիւններով կը փոխանակուին» (1913)⁵³:

Այստեղ թաքնուած է զօհրապեան գեղագիտութեան մէջ ժամանակի ու պատմութեան քաջորդականութեան ընկալման մէկ կարեւոր բանաձեւը. գրական ուղղութիւնները եւ հոսանքները թէեւ հակադրում են մէկը միւսին, բայց եւ ներկայանում են շարժման, առաջադիմութեան կենսական լծակ ժամանակի մատուցած յարափոփոխութիւններում: Նշանակում է՝ նատուրալիզմը, ըստ գեղագէտի, «նորութեան», ասել է թէ՛ «նորարարութեան» առողջ հատիկ է:

Զօհրապի *նպտուրալիստական* հայեացքի հաստատումի ճանապարհը հայ գրականագիտութեան մէջ եղել եւ մնում է առ այսօր դժուարին: Յիրափ, կարելի է ընդունել, որ այսօր էլ այն յաղթահարուած չէ ամբողջապէս, յաճախ կարծես յամառ «ընդդիմութեամբ» այն *բումերանգի* պէս ետ է շարտում գրական եւ գիտական շերտերում: Այս առումով բնութագրական է անցեալ դարի յիսունականների գրականագէտ Հիսեանի ընկերաբանական ծանրաբեռ մէկ մտայնութիւնը, թէ Զօհրապի ստեղծագործական շերտերում սխալ կը լինէր *նպտուրալիստական* հետքեր որսալու ջանքը: Անկեղծ լինենք, գրականագէտը այլ կերպ վարուել չէր էլ կարող խորհրդային գաղափարախօսութեան «թունը» շրջանում, երբ ամէն ինչ պարտաւոր էր յանգեցնել իրապաշտական գերակայ յայտարարի: Անտեսելով, իսկ արեւի ճիշտ շրջանցելով արեւմտահայ գրագէտի յայտնի կարծիքը՝ նա պարտաւոր էր կեղծել անգամ փաստական իրողութիւնը՝ «բռնի կերպով» իրապաշտութեան ճամբար բերելով գրողին. *«Զօհրապի մասին արտայայտուել է այն կարծիքը, որ իբր թէ նրա ստեղծագործութեան մէջ երեսում է Զոլայի ազդեցութիւնը, նոյնիսկ նրան անուանել են «Պոլսոյ Զոլա»* (ակնբախ է, որ գրականագէտի ակնարկը սահում անցնում է նախընթաց դար, ըստ էութեան կրկնելով Տէմիրճիպա-

շեանի⁵⁴ ըմբռնումների համակարգը – Ս.Դ.): Այս պնդումը զուրկ է ամեն հիմքից. ո՛չ գեղագիտական ըմբռնումների, ո՛չ էլ ստեղծագործական եղանակների տեսակետից Զօհրապը իր նորավեպերում տուրջ չի տուել նապոլեոնիզմին: Նոյնիսկ այն դեպքում, երբ նապոլեոնիստական նկարագրական եղանակին կարող էր կարծես տուրջ տրուել, Զօհրապը, մեծ արուեստագէտի փափկանկալութեամբ, խուսափել է դրանից»⁵⁵: Մի փոքր անց եզրայնագումը ամրագրում է կտրուկ հակադարձութեամբ՝ «...Եւ որ կարեւորն է, ամէնեփն տուրջ չտալով նապոլեոնիզմին, այլ մնալով ճշմարիտ արուեստագէտի սահմաններում»⁵⁶, որտեղ «ճշմարիտը» իրապաշտական ներծծումաժութիւնն է:

Նապոլեոնիզմի մերժումի ուղին Զօհրապի ստեղծագործութեան մէջ բռնում է նաեւ Շահպազը. «Զօհրապին ամէնէն յեղեղուկ կարծուած հերոսուիին անգամ Մալամ Պովարի մը չէ ...Անոնք չունին ...Կի վը Մոփասանի թիփերուն ցայտուն բնութիւններէն ոեւէ մէկը: Ո՛չ ալ էմիլ Զոլայի հերոսներուն կը նմանին: Այս վերջինին Նանայէն ո՛չ մէկ գիծ կայ հայ նորավիպագիրին հերոսներուն ոեւէ մէկուն մօտը: Այս վերջիններուն մէջ՝ բոլորովին ինկածը չկայ ...Ֆլուպէո ու Մոփասան ֆիզիքական ախտեր ժառանգած էին»⁵⁷: Այս վերջին նախադասութիւնը նապոլեոնիզմը շեմից վնդդելու «գեռնիկ սոցիոլոգիական» յայտնի քայլն է, որով հպարտանում էին ժամանակին խորհրդային գրաքննիչ տեսաբանները: Շահպազը ճիշտ եւ ճիշտ նրանց հագուստով զգեստներ է փորձում Զօհրապի մեծութիւնը «նապոլեոն» փոշուց ազատելու համար:

Բայց արդեօ՞ք նորագոյն գիտական շարժման մէջ ուղղութեան դիմորոշ հարցերը պիտի մնային այդպէս «լճացած», ըստ ժամանակի թելադրութեան՝ պատանդ գաղափարախօսական կարծրատիպերին: Բարեբախտաբար, ո՛չ այդ աստիճանի: Առաջին քայլերից մէկը կատարում է Կրթանէս Փափագեանը, որը փորձում է պաշտպանութեան տակ առնել Զօհրապին՝ Մոպասանի հետ ընդհանրական տեսողութեան լոյսով: Պապմութիւն Հայոց Գրականութեան Սկզբից Մինչեւ Մեր Օրերը ուսումնասիրութեան մէջ նա ուղղակի յայտարարում է. «Զօհրապին կարելի է համարել թիրքահայերի Մոպասանը: Նրա նման այս հայ գրողն էլ գիտէ դնել իր պապմուածքների մէջ սրամտութիւն եւ գրաւիչ հեզնաբանութիւն, նրա նման Զօհրապի պապմելու ծեսն եւս հմայիչ է, սեղմ, անստեղծ եւ լեզուն կենդանի ու պարկերատոր»⁵⁸: Հայ արձակագրի բնագրի խորը ճանաչումը, թէկուզ երեք-չորս էջում արտայայտուած, ժամանակակիցների մէջ հաճելիօրէն առանձնացնում է Փափագեանին:

Հիւսեանի գրքի հրատարակումից յետոյ ճիշտ երեսուն տարի պիտի պահանջուէր, որ խորհրդային շրջանի գրականագէտ Թոփչեանը (ծն. 1937) բերէր ուղղութիւնների ու հոսանքների տարբերակման իր փորձարար նոր մօտեցումը՝ նապոլեոնիստական հոսանքի հայկական

դրսեւորումների հիմնատրաման արդար ճանապարհին (արեւելահայերից՝ Նար-Դոս (Միքայէլ Յովհաննիսեան, 1867–1929), արեւմտահայերից՝ Զօհրապ եւ նկատելի չափով՝ Երուխան՝ (Երուանդ Սրմաքէշխանլեան, 1870–1915): Ու թէւ նապոտրալիզմի ճանաչողական սահմանից Տիսաբը հեռու քաշուած գրագիտուի էր, խրուած ֆեմինիզմի դրօշների փողփողէջի՝ ազգային առաջնորդի իր կլանիչ դերի մէջ, հենց նա՝ դարձաւ այն առանցքային դրդիչ, ասել է թէ՛ առաջմիջ ուժը, «որի շնորհիւ» միմեանց դէմ գրական ուղղութիւնների գնահատութեան սուսեր ճօնեցին Զօհրապն ու արուեստաբան, թարգմանիչ Ռեթէոս Պէրպէրեանը՝ «Հրա-չեան», որոնց «քննական» սենեակում իրապաշտութեան ճշգրտման առաւել ընդհանրական քայլերով, ինչպէս նշեցինք, առանձնացել է Տէմիր-ճիպաշեանը⁵⁹: Իդէպ, անտեսելու չէ, որ զօհրապագէտ Շարուրեանը փորձում էր մեղմել նապոտրալիզմի եւ իրապաշտութեան եզրերի ընկալումների առթած հնարաւոր շփոթը՝ գտնելով, թէ դրանք ԺԹ. դարավերջին եւ Ի.Ի սկզբին արդէն յաճախ էին մէկը միասին գալիս «փոխարինելու». «Արեւմտահայ գործիչներից շարքերը «բնապաշտութիւն» ասելով հասկանում էին նապոտրալիզմը եւ յաճախ էին այն նոյնացնում իրապաշտութեան հետ»⁶⁰: Արփիարեանը, օրինակ, «Իրապաշտութիւն» յօդուածում գրում էր. «Բնապաշտական կամ իրապաշտական դպրոցը ունի բարձր նպատակ մը եւ իր ուղղութիւնն է ծառայել ընդհանուր մարդկութեան»⁶¹:

Ահա թէ ինչու Շահպազը, օրինակ, մեր կարծիքով, Զօհրապի իրապաշտութեան թէ «բնապաշտութեան» երկընտրանքի կամ «եղընտրանքի» միջեւ առանձնապէս զանազանութեան խնդիր չէր դնում, ուղղութեան ճանաչողութեան յստակութեան հարցի ետեւից չէր ընկնում, այլ պաշտպանում էր արձակագրի միայն ինքնատիպութեան գեղագիտական «իրաւունքը». «Եւ սակայն Զօհրապ,- գրում է նա,- ինքնաւրիպ է: Իրմէ առաջ՝ Զօհրապ մը գոյութիւն չունէր մեր մէջ. ո՛չ իսկ իր լեզուն, իր ոճը, իր կարգ մը գաղափարները ունեցած չէ՝ իրմէ առաջ հայ գրող մը: Եւ իր պարզութեանը մէջ՝ ձեւի եւ նոյնիսկ խորքի, որ յստակութիւնն է, «Արմենիստ»ին հեղինակը ճապաղութեան մէջ չի նկատու երբեք: Կի զը Մոփասսանն անգամ չէ կրցած այս գրական մեղքէն զերծ մնալ, հակառակ իր քրեանջան պատրաստութեան, հակառակ իր մեծ վարպետին՝ Ֆլօպետին փարիներու խորհուրդին: Զօհրապ ինչքան ալ ազդուած նկատուի Զոլայէն, Մոփասսանէն եւ մեր Արփիար Արփիարեանէն, ճշմարտութիւնը այն է որ ինք եղաւ, ամէնէն առաջ, իր վարպետը. ինքզինք պատրաստած է»⁶²:

Մեր համոզմամբ, հարցին անհամեմատ մօտ կանգնածը եղաւ Թովիչեանը, որը դեռ տասնեակ տարիներ առաջ պահանջում էր դասական իրապաշտութիւնից հնարաւորինս տարանջատել նրա նորայայտ «ազգականին»՝ նապոտրալիստական հոսանքը կամ

ուղղութիւնը: Դա ըստ էութեան անցեալ դարասկզբի հայ գրողների «վերաբնակեցման» կառուցածքային փորձ էր, գրական հայեացքի վերատեսութիւն, ինչի նախահիմքերը վաղուց օրակարգի վրայ էին: Ընդ որում՝ Նար-Դոսի նաւորարայիզմը մեզանում հիմնատրեւու համար նա հրաւնցիկ դիմում էր ֆրանսիացի տեսաբան Ալբերտ Դաւիթ-Սովաժոյի ժԹ. դարավերջին մեծ աղմուկ հանած *La Réalisme et le Naturalisme dans la Littérature et dans l'Art*, (Փարիզ, 1890) աշխատութեան հիմնադրոյթներին՝ յընթացս մասնատրեւով նաւորարայիզմի («անտարբեր ռէալիզմ» տարագի տակ) գիտական եզրի տարաբնոյթ մեկնութիւնները՝ կապուած աւելի ընկալման իրայատկութիւնների, քան շարժման բովանդակութեան հետ: Ինչ վերաբերում է մեկնութիւնների տարընթերցման փաստերին, Թոփչեանն ընդգծում է Դաւիթ-Սովաժոյից ածանցուած ճանաչուած այն դրոյթը, թէ «...դասական (քննադատական) ռէալիզմը եւ նաւորարայիզմը աւելի յաճախ կորցնում են որոշակիութիւնը, քան հակառակը. մէկը միախի հետք ամփոփում են միեւնոյն ռէալիզմում, կամ մէկը համարում է միախի ուղիղ-օրգանական շարունակութիւնը, կամ նաւորարայիզմը դիտում է որպէս դասական ռէալիզմի հոսանք»⁶³: Տարակուսելով նման համահարթեցման արդիւնատրութեան վրայ, որից նկատելիօրէն տուժել է յատկապէս ազգային գրականութիւնը, հայ տեսաբանը հակուած է նատուրալիզմի մէջ ինքնուրոյն գրական հոսանքի ճանաչման տեսական որոնումներին՝ այն անհանգստութեամբ, բայց յուսալիօրէն ամրագրելով ազգային գրական ամենդոյթի միջանցքներում:

Նա Տէմիրճիպաշեանի՝ Զօհրապի հետ ունեցած անակնկալ բախումից բացում է հայ նորավէպի իշխանի գրական ուղղութեան վարագոյրները: Ամենաառաջինը մեր գրականութեան մէջ եւ ամէնից դիպուկը արձակագրի ուղղութեան բնութագրման սահմանում եղիայի գնահատականն է, որը, բանավէճի մէջ սուր անկիւններից չփախչելով, ընդդիմանալով գրական նոր շարժման սկզբունքներին, անփորձ վիպագրին տեսնում է հենց այդտեղ, այն, «...ինչը Զօհրապի բերած նորութիւնն էր հայ գրականութեան մէջ»⁶⁴: Ընդունելով Տէմիրճիպաշեանի տեսակէտի ինքնութեան բարձր իրատունքը՝ Թոփչեանը, այնուամենայնիւ, սրութեամբ ու բացորոշ պաշտպանում էր Զօհրապի ստեղծագործական նորարար ընտրութիւնը. «Սրանից անկախ, Տէմիրճիպաշեանը միանգամայն ճիշդ է լուծում Զօհրապի ստեղծագործական ուղղութեան հարցը, որը ժամանակակից գրականագիտութեան մէջ անտեսուեց (փաստացի առ այսօր էլ, Թոփչեանի դիտարկումից երեսուն եւ աւելի տարիներ անց, այն շարունակում է մնալ «անտեսուած» – Ս.Դ.), արձակագիրն արհեստականօրէն յարմարեցուեց դասական ռէալիզմի ուղղութեանը: Այն Զօհրապը, որ Զոլայի գրական դպրոցի հետետորդն էր եւ իրօք պարկերում էր կեանքն «ինչպէս որ է», մարդկային հոգեբանութեան, արարքների թաքուն կողմերը, մէկդի նետում կեղծ ու

սեթեսեթ պարզաճուգիներ... «խղճմարութեամբ» (Տէմիրճիպաշեանի գտած արտայայտութիւնն է - Ս.Դ.) նկարագրում մերկութիւնը...»⁶⁵:

Նկատենք, որ այսօր էլ Հայաստանի կրթական համակարգում ուսուցչութիւնը եւ շատ դէպքերում գրականագիտական աւագանին, հին ծրագրերին «հաւատարիմ», վարժուած են խոշորագոյն գրողի մէջ «ոճալիզմի նուաճում» մշտադիտարկմանը, վկայ՝ մեր հանրակրթական եւ համալսարանական դասագրքերը:

Դա այդպէս է նաեւ արեւմտահայ գրագէտների մի մասի մօտ: Բանաստեղծ Մուշեղ Իշխանը (Ճենտերէճեան, 1913–1990), օրինակ, իր *Արդի Հայ Գրականութիւն* եռահատոր դասագրքում Զօհրապի գրական հասունացման ճանապարհին տեսնում է պատանեկան շրջանից ածանցում եւ տեղական կրթութեամբ պայմանատրուած ազգային ռոմանտիզմի «նստուածքներ»: Այդ յետոյ միայն պիտի ուրուագծուի փոփոխող հայեացքը դէպի նոր, իրապաշտ շարժումի յայտնութիւնը. «*Բայց Զօհրապ շուրով կ'իյնայ ֆրանսական գրականութեան իրապաշտ շարժումի ազդեցութեան ներքեւ* (Կի տը Մովասան, Ալֆոնս Տոտէ՝ 1840–1897 – Ս.Դ.), *Զոլա, Եւայն*) եւ այդ շարժումին լաւագոյն ներկայացուցիչը կը հանդիսանայ մեր մէջ»⁶⁶: Իսկ քիչ վերջ՝ «*Զօհրապ արեւմտահայ գրականութեան իրապաշտ սերունդի գազաթն է...*»⁶⁷: Նախ, լիբանանահայ ուսուցիչ-բանաստեղծի մօտ նկատելի է ռոմանտիզմից «այն կողմ» գրական ուղղութիւնների՝ իրապաշտութիւն եւ *նապոտրալիզմ*, միասնական հոսանքի ճանաչում, ուր հին «տարանջատումի» փորձերը մերժելի են: Սակայն հարկ է ուշադրութիւն դարձնել բանաստեղծի բնութագրման առիթով կռահումի զարմանալի փաստին. իր թուարկած բոլոր ֆրանսիական դէմքերը ճանաչուած են առաջին հերթին իբրեւ *նապոտրալիստներ*: Փաստօրէն, դասագրքի մէջ լռելեայն միահիւստւած են գրական երկու ուղղութիւնները՝ յատկապէս աշակերտների եւ ուսուցիչների շրջանում հաւանական խճողումներից խուսափելու համար: Անհնար է շրջանցել Մ. Իշխանի՝ արեւմտահայ նորավէպի իշխանի մէջ *նապոտրալիստական* հայեացքի տեսողութեան մէկ արտայայտութիւնը, թէ վերջինս «...*իր նորավէպերը գրած է քանդակագործի մը եւ նկարիչի մը նման, առանց բարոյախօսելու: Տուած է կեանքը «այնպէս ինչպէս որ է»*»⁶⁸: Դա մօտաւորապէս նոյնն է, եթէ անելացնէր, թէ լուսանկարչական ճշգրտութիւնն է բոլորագծում նկարիչ կամ քանդակագործի արուեստը:

Այսքանից յետոյ հարկ է թերեւս «ծայնը տալ» իրեն՝ հայ գրական *նապոտրալիզմի* երեւելի ներկայացուցիչին՝ Զօհրապին: Վերջինս բազմաթիւ անգամներ անդրադարձել է անկիւնադարձային հարցին եւ այն էլ՝ առանձնայատուկ շահագրգռութիւնով, նիւթի խորագնայ մատուցումով, հայ եւ ֆրանսիական գրական զարգացումների տրամաբանութեան խորատեսութեամբ:

Մի կողմ ձգելով կանանց ազատականութեան խնդիրների վիպական եւ լրագրական քննութեան շուրջ Զօհրապի՝ 1880ականների անշուշտ ենթակայական, իր սիրած մէկ բառով՝ «երկսայրաբանութեան»⁶⁹ դատողութիւնների շարքը («Մայտա», «Խարոյկի Սը Պէտը Կայ», «Ինչո՞ւ էրիկ Մարդիկ Ձեռն Ամուսնանար Շան Ուսեալ Աղջիկներու Հետ» եւ ուրիշներ), հարկ է թերեւս խմբատրել *նապոտրալիստական* մտայնութեան շահագրգռութիւնների շուրջ նրա ծրագրային նշանառութեամբ յօդուածները՝ «Մեր Պատկերը. Էմիլ Զոլա», «Մեր Պատկերը. Ֆրանսուա Գօքթէ»⁷⁰, «Անբարոյական Գրականութիւն», «Արուեստի ու Բարոյականի խնդիրը», «Բարոյականի Կոիւր», «Նամակ «Մասիս»ին» եւն.:

Այս վերջին շարքում առանձնանում է «Ութ Տարի Ետը» յօդուածը, որը վերաբերում է «*քնապաշտ դպրոցին գլուխը*»⁷¹ կանգնած Զոլայի եւ իր գրական-տեսաբանական առնչութիւններին: Երկրորդ անգամ է Զօհրապը *Մասիս*ում անդրադառնում Զոլայի ստեղծագործական կողմերին, այս անգամ, սակայն, ութ տարի անց, նրա մահուան ծանր տպաւորութեան տակ, այդուհանդերձ սթափ ու բնութագրիչ ոճով: Նախ, նրա հոգում շարունակում է միայլ զայրոյթը, որ «... մէկ քանի հոգի՝ այս մեծ մարտնագրին (իմա՝ վիպագրին - Ա.Դ.) *անբարոյական հեղինակի համբաւ շինեցին մեր մէջ եւ մեր հասարակութիւնը անկէ գզուացնելու ելան*»⁷²: Չի էլ թաքցնում, որ «*հայերուն մէջ իբրեւ մերկապարանոց բաներ գրող՝ ինծի կ'իյնար այս մեղադրանքներուն ենթարկուելու պատիւը*»⁷³, ինչով ուղղակիօրէն հաստատում է իր ստեղծագործական ժառանգական ուղիղ կապը նոր-նոր մահացած խոշորագոյն գրագէտի հետ: Նման այլ բնութագրիչ խոստովանութիւն, թւում է, դժուար է գտնել Զօհրապի տողերում, երբ վերջինս հասցնում է հսկայի հանդէպ «ազգականութեան» հասարակաց գիծը ընդգծել՝ միաժամանակ չմոռանալով գրական մշակի իր «խոնարի անծի» համեստութիւնը՝ «*արժանիքի տեսակէտով երկրպնտաւ մէջ եղած մեծ անցրալեւրը*»⁷⁴:

Եզրակացնենք. պատահակա՞ն համարել արդեօք, որ գրական հետաքրքրութիւնների *նապոտրալիստական* հակուածութեան նոյն տեսական, «կեանքի» հետ ստեղծագործական յարաբերութեան կառոյցն է աչքի ընկնում նորավէպերի շարքերի վերնագրերում՝ ստանալով ուղղութեան գտումը դիմագիծ (Արփիարեան՝ *Կեանքի Պարկերներ*, 1885, Երովսան՝ *Կեանքին Մէջ*, 1911, Զօհրապ, *Կեանքը Ինչպէս Որ է*, 1911):

Պատահակա՞ն համարել, որ գրագէտի նահատակութիւնից երեք տասնեակ տարի անց, 1945ին, Գահիրէում արծակագրի նոր ժողովածուի խորագիրը ունէր նոյնայանգ խորհրդանշական վերտառութիւնը՝ *Մեր Կեանքէն...*, որը կազմել եւ տպագրութեան էր ներկայացրել ծննդով կեսարացի Հայկ Ժամկոչեանը (1911–1999)՝ նիւթերի մէջ գետնեղելով, ինչպէս յուշում է ենթավերնագիրը, «*Քրոնիկներ, նշմարներ, հրապարակագրական էջեր եւ ուղեւորի նօթեր*», ինչպէս նաեւ

Ազատամարտի մեջ 1911ի վերջատրութեան լոյս տեսած Թուրքիայի վարչապետ Սայիտ փաշային (1830—1914) ուղղուած «Յիշատակագիր»-տեղեկագիրը, որն ունէր Անատոլիոյ հայաբնակ նահանգների աղէտալի կեցութեան մասին ճանաչողական խորաթափանց վաւերագրի արժէք: Ժամկոչեանը ժողովածուին կցել էր հմտալի առաջաբան՝ «Հրապարակագիր Զօհրապը» խորագրով⁷⁵, ուր նոր, սփիւռքեան շրջանում արժեւորում էր գրագէտի՝ առաջին հերթին ընկերային աշխարհըմբռնումը եւ գեղագիտականի բացարձակ որոնումը: «Սփիւռքի մտատրականութիւնը,- գրում է նա,- դժբախտ կացութեան մը ենթարկուած է: Ազգապահպանումի տեսակէտ մը իրեն համար գերագոյն ու նուիրական նպատակ դարձուցած՝ անորակեղի զիջումներ կ'ընէ գեղեցիկի եւ ճշմարիտի մարզին մէջ: Զօհրապ եւ իրենները, ապրելով մայր հողին վրայ կամ անոր կից, առանելութիւն ունէին ապահովուած ըլլալու մեր օրերու չարիքներուն դէմ: Անոնք կ'անգիտանային այս չարիքները: Ասկէ՝ իրենց կատարեալ նուիրումը ճաշակի եւ մարդկային գիտակցութեան, վայելչութեան եւ ցեղային բարձրացումի յանդուգն արշաններուն»⁷⁶:

Գրքի խմբագիրը խոնարհուած է Զօհրապի գրական վարպետութեան առջեւ եւ այն համարում արեւմտահայ միջավայրի զօրութեան անկաշկանդ այն կնիքը, որը մէկընդմիշտ կորցրել է Սփիւռքի կղզիների վրայ անհանգիստ դարձած գրագէտը, որն ամէն քայլափոխի ստիպողաբար տալիս է ստեղծագործական ասպարէզում իր աններելի «զիջումները»:

Այսօր անհրաժեշտ է կրնկի վրայ բացել ազգային գրականութեան դարպասները, ընդունել յամառօրէն մեր դէմքերը բախող «անկոչ հիւրի»՝ նապոտրայիստական խորախորհուրդ համակարգի էատարրերը, թափանցել նոր աշխարհի ու մեր հինատուրց աւանդոյթի առնչութիւնների մէջ գրական դրօշ պարզած Զօհրապին, նորովի փորձարկել նրա գեղագիտական իրայատկութիւնների, տարրերի ներթաքոյց բանալին:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Գրիգոր Զօհրապ, *Երկերի ժողովածու Չորս Հատորով, Բ. Հատոր (Գեղարուեստական Երկեր)*, աշխ.՝ Ալբերտ Շարուրեան, Երեւան, Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի հրատ., 2001, էջ 303:

² Գրիգոր Զօհրապ, «Բարձր Սավուայի Մէջ.- Վե՛ր, Աւելի՛ Վեր... Միշտ Վերէ՛ն Նայեցէք (Սէն Ժերվէլէյէն, 18 Օգոստոս, 1912)», *Ազատամարտ Օրաթերթ*, Պոլիս, 26 Օգոստոս/8 Սեպտեմբեր, 1912:

Բանաստեղծական սուր զգացողութեամբ ուղեգրողը բացում է Թիրուլի անկրկնելի գեղեցկութիւնը, էջըլուայսների հրաշք աշխարհը կիզիչ ամռանը: «Դրսում» դեռ 1912ն է. Առաջին Համաշխարհայինը դեռ չի սկսուել, դեռ հայ ժողովուրդը

«անդունդների եզերքներից» կախումա՞ծ չէ: Յեղասպանութիւնից երեք տարի առաջ ալպեան գագաթները Ջօհրապը նուաճում է՝ հասցնելով նաեւ հեգնել իր կատարած խենթութիւնը. «Իմ վերելքիս համար անտարակոյս ոչ ոք միջքէն կ'անցընէ արծան մը կանգնել ինծի» (նոյն): Գալու էր նաեւ ա'յդ ժամանակը: Գալու էր Աղէտին վերէն՝ նայելու ժամանակը: Սա՛ է իմաստաւորման բանաձեւը:

³ Նոյն:

⁴ Նրանց Փարիզում ծանօթացրել էր Արշակ Չօպանեանը (1872–1954): Տարբեր նկարագրեր ունէին Շիրվանզադէն և Ջօհրապը: Սակայն նրանք գնահատում էին մէկը միաի ստեղծագործութիւնը. Ջօհրապը բարձր կարծիք էր յայտնել Պապրոյի Համար դրամայի մէջ երկխօսութիւնների հոգեբանական լարումութեան, նպատակային շեշտադրումի իրայատկութեան մասին, իսկ թատերագիրը տալիս էր ընդհանրական իր տպաւորութիւնը. «Ես Գրիգոր Ջօհրապի ճանաչում էի հեռուէն, կարդացել էի նրա գեղեցիկ պատմածքները Կ.Պոլսի կեանքից: Ուղղութեամբ ուշալիս էր, ուներ շապ սիրուն ոճ, միանգամայն զերծ պոլսական սեթեւեթանքից և անելորդ ու հակագեղարուեստական պչրանքից: ...Երբ փորձեցի խօսել իր երկերի մասին, նա ամենայն պարզութեամբ և առանց շինծու համեստութեան ասաց. «Ես ամաթէօր մըն եմ, ուրիշ ոչինչ» (Ալ. Շիրվանզադէ, *Երկերի ժողովածու 10 Հատորով, Հրք. 8*, Երեւան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 427-8: Ընդգծումը իմն է - Ս.Դ.): Այսինքն՝ միջնորդարարումա՞ծ տպաւորութեամբ, «ուշալիստ» Ջօհրապը «սիրողականի» տիրոյթներում է: Հաատաւ'նք արդեօք նորավէպի իշխանի «համեստութեանը»: Ապա ու՛ր մնաց Շիրվանզադէին անելի հաւանական թուացող «Ջօհրապի ըմբոսք և համարձակ քնատրութիւնը» (նոյն, էջ 428): Իհա՛րկէ, ո՛չ, ինչպէս չի կարելի հաատալ արեւելահայ գրողի այն թիւր տպաւորութեանը, թէ՛ «...արդէն աղմկալի մթնոլորտը շապ էր արբեցրել ա-մէնքին, որոնց թում ևս Գրիգոր Ջօհրապի նման լրջամիտ և խոհուն մարդկանց» (նոյն):

⁵ Գրիգոր Ջօհրապ, *Խղճութանքի ձայներ*, Կ.Պոլիս, 1909, էջ 94:

⁶ Գրիգոր Ջօհրապ, *Երկերի ժողովածու Չորս Հատորով, Ա. Հրք. (Գեղարուեստական Երկեր)*, աշխ.՝ Ա. Շարուրեան, Երեւան, ԳԱԹ Հրատ., 2001, էջ 436:

⁷ Տե՛ս՝ «Գրական Ասուլիսներ, Կ. Պոլիս, 1913, Ա.-Ձ.», Երեւան, «Անտարես», 2013, էջ 63:

⁸ Վէպի և գրական շարժման դասակարգման մէջ, *Համապարկերի...* շրջանի անցեալ դարի 30ականների սկզբի ուղեծրում, Ջօհրապի լայն կտափ այս գործը նա դիտում է իբրեւ «առաջին իրագործումը իրապաշտ սերունդին» և անելացնում. «Ջօհրապի տաղանդին կարելիութիւնները լուսատր կերպով մը թելադրող այդ վիպակը անելի է, քան փայլուն մուտք մը: Երկու սերունդներուն (այս անգամ բառը գործածելով իր ընդարձակ առումին մէջ) միջև բարձրացող քանդակի մը կը նմանի ան» (Յակոբ Օշական, *Համապարկեր Արեւմտահայ Գրականութեան, Հինգերորդ Հատոր, Իրապաշտները*, Երուսաղէմ, Տպ. Ս. Յակոբեանց, էջ 141):

⁹ Գրիգոր Ջօհրապը *Ժամանակակիցների Յուշերում*, աշխ.՝ Ալբերտ Շարուրեան, Երեւան, Երեւանի Համալսարանի Հրատ., 2006, էջ 257:

¹⁰ Մինաս Հիսեան, *Գրիգոր Զօհրապ. Կեանքը եւ Սրբեղծագործութիւնը*, Երեւան, Հայպետհրատ, 1957, էջ 88:

¹¹ Ստեփան Շահապազ, *Գրիգոր Զօհրապ*, Պէյրուֆ, Տպ. Սեւան, էջ 149:

¹² Նոյն, էջ 146:

¹³ Օտարոտի եւ հիմնատրուած չէ խմբագիր Շաարշ Միսաքեանի (1884–1956) այն տպատրութիւնը, թէ արժեքատուր միայն մէկն է. «...եթէ իբրեւ ժողովածու քննենք, թերեւ իբրեւ «Խղճմարանի ծայներ»ը: Միա երկու հապորները կարելի էր ցնցել կէս առ կէս,- եւ Զօհրապ ոչինչ պիտի կորսնցնէ» («Գրական Աստիպներ», Ա.-Ձ., էջ 69-70):

¹⁴ Զօհրապ, *Երկերի ժողովածու Չորս Հապորով*, Բ. Հոր., էջ 395-6:

¹⁵ Ուշագրաւ է, որ կանանց «դերակատարութիւնից» հեռու թուացող «Ճէյրան» նորավէպում ողբերգական գործողութիւնների նախահիմքը հեղինակը համարում է դարձեալ կնոջ հանդէպ սէրը, որն ականայն ուղղորդում է արարքներ, սպանութիւններ, սակայն կինը՝ Ճէյրանը, իբրեւ կերպար, ամենեւին չկայ. կայ նրա առեղծածային ներգործութեան՝ ցափ, մահուան գեղարուեստական արձագանգը իզմիթեան պատմութեան մէջ, չերքէզ տղամարդկանց վարքագծում: Եւ այնուհանդերձ, նորավէպը Զօհրապը խորագրում է կնոջ «դատակնիքով»՝ չթաքցնելով կնոջ «պատուհանի» մեծութիւնը, չթաքցնելով իր «ապուքաթի»՝ փաստաբանի պաշտպանութեան սուր, ենթակայական մօտեցումը, ինչը փաստացի փրկում է ոճրագործ Քրանտիփի կեանքը: Գրողը չի թաքցնում, որ վճռի վրայ իր ազդեցութիւնը ելնում է սիրոյ առաջնայնութեան ընկալումից՝ «Սէրը՝ լեռներու վայրենութեան ու սրբութեան մէջ. հովիւն ու կալարդի կիրքը՝ քաղքին (ասել է թէ՛ մեծ քաղաքի՝ Պոլսի – Ս.Դ.) ռամիկ, փափակ ու կանացի ցանկութիւններուն հանդէպ, հողի այն ահագին զանգուածներուն ու կոյրերուն պէս, որոնք իրենց արհամարհանքին տակ քաղաքին հարթ ցածով միօրինակութիւնը կ'ընկճեն, կը ճնշեն» (նոյն, *Խղճմարանի Ծայներ*, էջ 28): Հեռատր գաառներում սիրոյ տիրակալ արձագանգը Զօհրապի համար անելի՛ նախընտրելի է, անելի՛ արժանի հիացում-«կոչումքի», քանի որ բնական է, զօրեղ, պահանջում է անգամ վրէժխնդրութեան օրինակով խոնարհումի քայլը: Աշխարհներն են միայն տարբեր՝ Դադստան, Իզմիթ, Պոլիս...: Մարդը նոյնն է:

¹⁶ «Կարծեմ Թէ» նորավէպի մէջ առաջին դէմքով հանդէս եկող «ունայնասէր» հերոսը մշակում է գրականութեան ու կանանց նկատմամբ գրողական «թեթեւ» վերաբերմունք՝ ի սէր հաճոյքի ու գեղեցիկի (*Կեանքը Ինչպէս Որ է*, Կ. Պոլիս, Տպ. Արզուման, 1911, էջ 178-9):

¹⁷ Վ. Տէրեան, *Երկերի ժողովածու Չորս Հապորով*, Հոր. 2, խմբ.՝ Վաչէ Պարտիզոնի, Երեւան, «Հայաստան» Հրատ., 1973, էջ 55:

¹⁸ Արուեստագէտի նման «ուղետր», այսինքն՝ «հարետանցի» քննյթը առաջիններից մէկը նկատել է Միսաքեանը, որը Զօհրապին նուիրուած գրական աստիպին ակնարկում է ոճային այդ իւրայատկութիւնը. «Կը պարմէ ու կ'անցնի: Չի խորասուզուիր կեանքի յորձանքին մէջ: Ուղետր մըն է որ տարօրինակ պարմութիւններ կը զուցէ, անցքեր կը նկարագրէ...: Չունի հորիզոն, չունի որոնումներ» («Գրական Աստիպներ», Ա.-Ձ., էջ 65): Արտայայտութիւնը նա

վերցնում է գրողի ուղեգրութիւնից, բայց մտքին փաթաթում է ենթակայական արժէք՝ «թերթութիւնը» գրողի «թուլութեան» նշանն է:

¹⁹ Միայն պատկերակառոյց հպանցիկ անցումները բաարար են՝ ցոյց տալու երկնային, թում է՝ երբեմն իրապէս ոչ-աւանդական հայտնու թուլանքի անանց գծերը: Այսպէս, «Լուսահողմի» նորավէպի «լուսահողմի» հերոսը՝ Նիկողոսը, որ հնազանդ հոր խստավարժ կամքին, տուն չի բերել «խնդումներ» Սոֆիկին, որ հիացրել էր իրեն, երկու զաւակ պարգեւել, եւ ինչու չէ, հիացրել էր առաջին հերթին հեղինակին՝ երկու անգամ մայրութիւնը յանդգնաբար ու համարձակ կրելու համար: Հեշտ է ասել դա հայտնու համար, որը պոլսահայ միջավայրի մէջ «տեղաւորում է» կարծես պատուի, բայց եւ բնաբուխ սիրոյ նեղիկ արանքում: Համակերպութեան փա՛ստը՝ «...որ վերջապէս իր ճշմարիտ էրիկն էր Աստուծոյ առջեւ» (Լուս Յանք, Պոլիս, 1911, էջ 35): Սա դեռ «սկիզբն» է՝ նո՛ր հայրուհին:

Մի ամբողջ պատմութեամբ նուիրում է առատ մազերի շացքին ու հիացումին («Ռեհան»), ուր ռեհանի թմբի եւ աղջկական գլխի գծագրումի շփոթը իրականի ու երազականի ենթագիտակից սահմանի ընդգծումն է արուեստի մէջ՝ իբրեւ «պապանութեան անուրջներուն մէջ երազուած, ըղձացուած էակ...», իբրեւ «խորհրդանշանը իմ բոլոր փափաքներուս ...իր անվերլուծելի ծգողութեանը մէջ» (նոյն, էջ 110): Պատկերի խաբկանքը ուղեկցում է հեղինակին դեռ տարիներ՝ «Հիմա, որ փարիսներ անցան անկէ ի վեր, հիմա կ'օրհնեմ քեզի, ո՛վ ռեհանի պզտիկ փունջ, որ ամէն սրտի մօտ բարեկամէ աւելի երջանիկ ըրիր զիս գիշեր մը ողջոյն:

Աղջկան մը դէմք առիր պապրելու համար զիս. այն բոլոր խանդակաթ գորովին համար՝ զոր թափեցի պզտիկ թերթերուդ վրայ, չեմ զոջար:

Առաւօտը թող գայ ուզածին չափ իր հոսած լոյսին անողոր սպուգութիւնը թօթափելու չորս դիս: Դուն իմ աչքիս՝ առաւր գեղեցիկ մազերն ես միշտ անոր» (նոյն, էջ 116-7):

Թէքէեանական «լուութիւն» է կարծես իշխում այս պատկերներում, որի միջով սահում է սիրոյ եթերային մեծութիւնը՝ «Լաւագոյն սէրը ա՛ն է որ լըութեան մէջ կ'անցնէ», երբ գալիս է երազի յաճախանքը՝ «Ահաասի՛կ...: Կ'ուզէի երազիս մէջ փայփայել / Գողգորդ գլուխ մը քումայթ եւ հասակ մը արքենի, / Մենատրիկ պղղպղի բաղձանքներու մէջ անել / եւ դառնալ երբ եւ գլոնել սէրըս միշտ գաղտնի» (Վ. Թէքէեան, Գաղտնի Պարտէզ, Պէյրութ-Երեւան, 2003, էջ 40): Թում է՝ Թէքէեանից ընդամենը երկու տարի անց «մենատրիկ» նոյն պտոյտը կատարում է Զօհրապը արձակի կալումածում, բանաստեղծական նոյն շնորհով: Կայուն է վիպապաշտ բանաստեղծական զօրութեամբ հիւսումնաւոր պատկերի նախասիրութիւնը՝ սեւ առատ մազերը՝ «ծիւնսպիտակ ծոծրակին վրայ» (Լուս Յանք, էջ 108): Տեղին է իշխել նաեւ նշանատր Մագդաղինէի «...առաւր ու շքեղ, դեղինի ներկուած..., արծակուած, թափուած այսպէս ուսին վրայ» (Խղճմարանքի Ձայներ, էջ 55) մազերը, որոնց յարդարման համար մարմնավաճառ աղջիկը գրեթէ ժամանակ չէր գտնում, իսկ հեղինակը զմայլունելու միշտ «ժամանակ» ունի: Իսկ Թարգմանչաց վարժարանի երբեմնի ուսուցչուհի Սերվինազը՝ «Մամայիդ Բարեւ Ըրէ՛» նորավէպի պատանեկան աչքի համար առնուազն հմայիչ հերոսուհին, առաջուայ պէս շարունակում է գրաւել՝ շաղելով «...իր սեւ

սաթի մազերը՝ առապր ու գեղեցիկ» (Լուս Յաներ, էջ 60), դիպելով շուրջինները, ինչպես ժամանակին՝ վարժարանի Դ. Կարգի 13-14 տարեկան տղաների «պաշտոնեցեալ հոգին եղաւ միշտ» (Նոյն, էջ 50), որոնց «...բանաստեղծական առջի փորձերուն մէջ ինքը եղած էր խոռովիչ մարտիրոսարեւի» (Նոյն, էջ 49): Նրանք, եւ նրանց մէջ առաջինը Ջարեհը, պատրաստ էին մէկէն ամուսնանալ իրենցից ընդամենը 8-10 տարով մեծ այս օրիորդի հետ: Վերջինս ամուսնացաւ, իհարկէ, կոտորելով դեռահասի անսակարկ սէրը, բայց ինչ էր կազմածը, որ անմիջապէս փշուռաց «դժբախտ միութիւն մը եղած էր. հիւանդութեան, չքատրութեան շրջան մը» (Նոյն, էջ 57): Կորցրեց իր հմայքը, եւ հիմա՝ 35 տարեկանում, պահպանել է միայն երիտասարդութեան իր գրաականը՝ մազերը: Իսկ կեանք մտնող պատանիները կորցրին ոչ միայն անձկալի ուսուցչուհուն՝ իբրեւ սիրոյ ու գեղեցիկի խաբուսիկ պատրանք, այլեւ Թարգմանչացը՝ իբրեւ օրրան կրթութեան, լոյսի:

Գրեթէ Նոյն քառամբերով չէ՛ր առանձնանում օտար կինը. ահա՛ խնդրեմ, Ձմարաղտան, որի խաժ աչքերին գումարտում էր «...ոսկի մազերուն հարուստ խորձը, [որ] հրդեհի մը պէս իր պարանոցին ճերմակութիւնը կ'այրէր ու երկու կողմէն վար կը թափէր» (Նոյն, էջ 206):

²⁰ Նոյն, էջ 126:

²¹ Նոյն, էջ 221:

²² Նոյն, էջ 11:

²³ Իսկ առաջ պարզ էր եւ ընտանի. «Ինծի թափած սիրոյ լեզուն գեղցուկ, գրեթէ շինական (իմա՛ պարզ - Ս.Դ.) բան մըն էր» (Կեանքը Ինչպէս Որ է, էջ 176): Պատկերի արժեւորման ճանապարհին, կարծես անակնկալ, օգնութեան կարող է գալ Նոյն Տէրեանը՝ «Սիրում եմ պարզկալ քո լեզուն» նայիրեան տողով (Վ. Տէրեան, *Երկերի ժողովածու Չորս Հատորով, Հտոր. 1*, Երեւան, Հայպետհրատ, 1972, էջ 245):

Իդէպ, «Տալիլա» նորավէպում Զօհրապը Տէրեանի գեղարուեստական յայտնի խոստովանութիւն-ընկալումից առաջ («Գուցէ ես ինքքս ստեղծել եմ թեզ, / Աստուածացրել եմ, որ թեզ աղօթեմ, / Հրամայել եմ, որ վրաս իշխես...») (Նոյն, էջ 96) հոսեցնում է հոգեբանական «տէրեանական» մի երակ եւս՝ «Ես՝ իմ մարքիս մէջ՝ զինքը ամէն կապարելութիւններով օժտեր էի» (Խղճմարանքի, էջ 94): Տէրեանի մօտ «բարակիրան» էր նայիրուհին՝ հերոսին ժպտացողը, իսկ դրանից քիչ առաջ՝ Զօհրապի գովերգած մարոնի Տալիլան՝ «բարակիրան» գրեթէ նոյնայանգ ոճատրումով՝ «...արքենի հասակով, բարակամէջք աղջիկ մըն էր», «...իր թաղցր նայուածքը՝ արեւուն ճառագայթին պէս՝ խրիոր չէր դնէր իրմով ապրողներուն մէջ ու ամէնքն ալ հաւասարապէս իր լոյսովը կ'ողողէր...» (Նոյն, էջ 94-5):

²⁴ Զօհրապ, *Կեանքը*, էջ 185:

²⁵ Ուշագրաւ է, որ այս պատմութեան նիւթը բացելու եղանակի մէջ Զօհրապը թեթեւօրէն «օգտում է» Զիովանի Բոկաչչոյի (1313–1375) յայտնի նորավիպաշարի կառուցիկ ոճային հմտութիւնից. «Երբոր կարգը իրեն եկաւ բան մը պատմելու, բարեկամս էլմասեան ...այսպէս խօսեցաւ» (Լուս, էջ 205), ինչը, կարծում ենք, այնքան էլ երկրորդական հանգամանք չէ եւ մտնում է նորավէպի ժանրային ընկալումների սահմանի մէջ:

²⁶ Շահպագ, էջ 120:

²⁷ Այստեղ «վիպայինը» անելի տարրողունակ է, քան գրական ուղղութեան մասնակի նկատառումը. այն ե՛ւ վիպապաշտական, ե՛ւ բնապաշտական ընկալումն է:

²⁸ Շահպագ, էջ 120-1:

²⁹ Զօհրապի գրչի տակ նրանք ընդհանրական գծեր են ձեռք բերում. կորցրել են գաառում իրենց ամուսիններին կամ կարիքի տակ հիանդ ձգել նրանց եւ անգամ երեխաներին: Ահա՛, օրինակ, Պոլսում ծուարած, մշտական թախիծը դէմքին, գաառական սպասուիու ընդհանրական տիպի՝ ուրիշներին բնաւ չերեւացող ուրուագծումը արծակագրի գրչի տակ. «Չէր խնդար, չէր ծիծաղեր ու գիշերը ճաշէն վերջը իսկոյն կ'առանձնանար իր խուցը, մերկ, անզարդ, խսկականաց ճգնատրի մենաստանին պէս, ու հոն կը նստէր ժամերով, ժամերով, գիւղը ձգած զանկին համար հիանելով անհապնում գուլպաներու զոյգեր» (Խղճմարանքի, էջ 35):

³⁰ Նոյն, էջ 36-7 (տե՛ս՝ «Թէֆարիկ» նորավէպը):

³¹ Գրիգոր Զօհրապ, *Կեանքը Ինչպէս Որ է*, Կ. Պոլիս, Արզուման, 1911, էջ 96:

³² Նոյն, էջ 98:

³³ Նոյն, էջ 103:

³⁴ *Բանբեր Գրականութեան Եւ Արուեստի, Գիրք Բ.*, Ս. Պետերբուրգ, 1904, էջ 174:

³⁵ Զօհրապ, *Կեանքը*, էջ 133:

³⁶ Ստեղծագործութեան հանդէպ նոյն Արփիարեանի արծագանգ-հիացումը կարծես այնքան էլ չի ուշացել: 1904ին *Արեւմտեան Հայոց Արդի Գրականութիւնը* աշխատութեան մէջ նա *Մասիսի* էջերում լոյս տեսած «Փոթորիկը» իրատնքով նկատում է ոչ միայն հոգեբանական, «...այլեւ բանաստեղծական: Անոր մէջ վայրագ, վսեմ, կենդանի, յուզող, փրեցնող բան մը կայ: Եւրոպական մաս-տենագրութեան (իմա՝ գրականութեան – Ս.Դ.) մէջ իսկ պզտիկ գլուխ գործոց մը պիտի կրնար սեպուիլ» (*Բանբեր Գրականութեան Եւ Արուեստի, Գիրք Բ.*, էջ 172՝ ** ծանկանունով):

³⁷ Զօհրապ, *Երկերի Ժողովածու Չորս Հատորով, Ա. Հտոր.*, էջ 427:

³⁸ Նոյն, էջ 430:

³⁹ Նոյն, էջ 432:

⁴⁰ Նոյն, էջ 431:

⁴¹ Նոյն, էջ 432:

⁴² Զօհրապ, *Կեանքը*, էջ 190:

⁴³ «Հայ Գրական եւ Գեղարուեստական Կեանք», ... *Ոսրան (Նոամսեայ Մեծ Պարբերագիր Արուեստներու, Գրականութեանց եւ Գիտութեանց)*, Պոլիս, 1911, Ա. տարի, թիւ 2, 1 Ապրիլ, էջ 446:

⁴⁴ Զօհրապ, *Կեանքը*, էջ 200:

⁴⁵ Նոյն, էջ 19:

⁴⁶ Նոյն, էջ 21:

⁴⁷ Զարուի Գալէմբարեան, *Օրեր եւ Դէմքեր*, Երուաղէմ, Տպ. Ս. Յակոբեանց, 1965, էջ 264:

⁴⁸ «Պարտիք Պարանոցին» *Մասիս*, Պոլիս, 1904, թիւ 12, 20 Մարտ, էջ 179-83:

⁴⁹ Շարուբեան, *Գրիգոր Զօհրապի Կեանքի եւ Ստեղծագործութեան Տարեգրութիւն*, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի Տպարան, 1996, էջ 122:

- ⁵⁰ «Էջեր Արեւմտահայ Գրականութիւնից (Զօրապ.- Պարթեւեան.- Շահան Լաթափ)», *Նոր Խօսք* (Գրական-Հասարակական եւ Քաղաքական երկշաքաթաթերթ), Բաքու, 1912, թիւ 3-4, 20 Յունուարի, Ուրբաթ, էջ 86, 89-90:
- ⁵¹ Ի. դարի ֆրանսիական յայտնի տեսաբան Ռոժէ Գարոդիի (1913–2012) փիլիսոփայական եզրն է:
- ⁵² «Գերմաներէնը Մեր Վարժարաններուն Մէջ»՝ Զօրապ, *Երկերի ժողովածու Չորս Հափորով, Հափոր Գ. (Յօդածներ եւ Ուսումնասիրութիւններ)*, Երեւան, ԳԱԹ Հրատ., 2002, էջ 350:
- ⁵³ «Հայ Գիրի եւ Տպագրութեան Յորելեանների Առթիւ», Զօրապ, *Երկերի ժողովածու Չորս Հափորով, Յանելեալ Հափոր (Զ.), Գիրք երկրորդ (Ելոյթներ, Օրինագծեր, Յիշատակագրեր, Զեկոյցներ, Բանախօսութիւններ, Հարցազրոյցներ, Առաջարկներ, Յանելուածներ)*, Երեւան, ԳԱԹ Հրատ., 2004, էջ 262:
- ⁵⁴ Այս ողջ պատմութեան մէջ եղիւն իր կանխահաս դատողութեամբ փորձում է «ետ բերել» *Անհեղափայտ Սերունդ Մը* վէպի հեղինակին Ջոլայի «քաշող» հրապոյրից՝ ընկնելով ուրիշ մէկ ծայրայեղութեան մէջ, թէ իբր Տիաաթի Մայրա կամ Սիրանուշ վէպերը կարող են իբրեւ ստեղծագործական ակունք պատանութեան հովերով տարուած Զօրապին կենսականօրէն անելի նիւթ ու գաղափար սնուցել, քան զուլայական անպտուղ թուացող գայթակրութիւնները: Տէմիրճիպաշեանի իմացական ըմբռնումների ճանապարհին Ջոլան երեւութական հակառակորդ է, գուցէ նաեւ անյաղթահարելի ուժ, որից իր, մեղմ ասած, դժգոհանքը խմբագիրը «պիտի թափէր» առաջին հերթին Զօրապի վրայ՝ առ ի չգոյէ լուսագոյնս օրինակելի դիտելով Տիաաթի գրական հարցադրումները:
- ⁵⁵ Հիւսեան, էջ 151:
- ⁵⁶ Նոյն, էջ 152:
- ⁵⁷ Շահպազ, էջ 245:
- ⁵⁸ Վրթ. Փափագեան, *Պատմութիւն Հայոց Գրականութեան Սկզբից Մինչեւ Մեր Օրերը*, Թիֆլիս, 1910, էջ 710-1:
- ⁵⁹ *Անհեղափայտ Սերունդ Մը* վէպի առիթով եղիւն ունէր իր տարակարծ վերաբերմունքը, որի պատճառով առաջացաւ երկու գրագէտների բախումը. «Պարոն Զօրապ կոչուած է թերեւս հայոց Ջոլան ըլլալ,- հեզնում է Տէմիրճիպաշեանը,- լուսանկարել կեանքն, իրերն իրենց անուամբ կոչել, առ ոչինչ գրել պարզաճոխութիւնն յամենայնի, ռամիկ փարրին յաղթահարել փալ ..., մերկութիւնն նկարագրել այնքան խղճամտութեամբ որքան այլք փոյթ ունին քօղարկելու զայն, այս է Պարոն Զօրապին ալ յարկանիշն: Մեր ազգին համար այդ վաղաժաման բնապաշտութիւնն (naturalisme), աա՛ղ, երկրասարդ վիպասանին յաճախ փաղտուկներ պիտի՝ աղթէ» (Գրական եւ Իմաստասիրական Շարժում, Կ. Պոլիս, 1885, Գ. տարի, տետր եօթերորդ, էջ 119 – ընդգծումը հեղինակինն է – Ս.Դ.):
- Տէմիրճիպաշեանն աագ ընկերոջ իրատմբով ուզում է, անշուշտ, թելադրութիւններ կարդալ եւ 24ամեայ անփորձ վիպասանին դուրս բերել *նապոյրալիզմի* «խոտոր» ճանապարհից, բայց անակնկալ հանդիպում է սուր դիմակայութեան: «Պարոն Զօրապ յոյժ նեղացաւ», - գրում է նա Տիաաթի Սիրանուշ վէպի իր գրախօսականում (նոյն): Ըստ էութեան՝ դա առաջին հերթին

իր սրտնեղությունն էր գրականության մեջ զուլայական ազդեցությունների յարաճուն «վտանգից», որոնց խորքում Տիսաբը և առաւել եւս Զօհրապը միայն «տեղական նշանակութեան» թիրախներ են:

⁶⁰ Ա. Շարոյրեան, «Գրական և Քաղաքական Մարդոս» Նախասիրութիւնների Գոյներն ու Ճոխութիւնները՝ Զօհրապ, *Երկերի Ժողովածու Զորս Հալորոյ, Հալոր Բ.*, էջ 11:

Իսկ ապացոյցի «խորհուրդները» կապում էին ծառայապաշտ «կեանք» բառի հնարատր բոլոր խոնարհումների հետ՝ որքան շատ, այնքան իր խորն է ունիւթմի յաղթարշաւը: Հետաքրքիր է՝ ո՛վ է ասել, որ թուացեալ շփոթ յարուցող «կեանք» բառը իրապաշտութեան մենաշնորհ կարող է լինել:

⁶¹ Հայրենիք օրագիր ազգային, գրական և քաղաքական, Պոլիս, 1892, 28 Յուլիս, Երեքշաբթի:

⁶² Շահապ, էջ 114-5:

⁶³ Ստ. Թովքեան, *Կերպ և Իսկություն*, Երեւան, «Սովետական Գրող», 1987, էջ 221:

⁶⁴ Նոյն, էջ 100-1:

⁶⁵ Նոյն, էջ 101:

⁶⁶ Մ. Իշխան, *Արդի Հայ Գրականություն, Բ. գիրք (Իրապաշտ Շրջան 1885-1900)*, Պէյրութ, Համազգայինի Տպ., 1982, էջ 62:

⁶⁷ Նոյն, էջ 63:

Ճիշտ Նոյն բառամթերքով է արտայայտում խորհրդահայ շրջանի գրականագէտ Հիւսեանը, երբ պաշտօնական ընկալումներին համահունչ՝ Զօհրապին ամրագրում է իրեն «գրական մի ամբողջ շարժման՝ ութսունականների արեւմտահայ ունիւթ սերնդի ամենախոշոր արուեստագէտը և տեսաբաններից մէկը» (Հայ Նոր Գրականութեան Պատմություն, Հտր. 4, Երեւան, ԳԱԱ Հրատ., 1972, էջ 430):

⁶⁸ Մ. Իշխան, էջ 63: Յայտնի է, որ Զօհրապը մի շրջան (դա «Յակոբիկ» նորաւիւթի առաջին հրատարակութեան ժամանակն էր՝ 1904ին) ոգետրոած էր իր ծրագրային ժողովածուն անուանելու «Կեանքի Դրուագներ», որը սակայն յետոյ պիտի ստանար անելի յստակ նապոտրայիստական ուրուագծում՝ «Կեանքը Ինչպէս Որ Է»:

⁶⁹ «Երկայարաբանութիւն» նորաբանութիւնը նա գործածում է «Պարպոած Օդապարիկ» (1893) յօդուածում, ուր սլաքներ էին ուղղուած Հայրենիքի վարած «քարոյական երաշխատրութեան» (Զօհրապ, *Երկերի Ժողովածու Զորս Հալորոյ, Հալոր Գ.*, էջ 193) քաղաքականութեան դէմ, որը նրան դարձրել էր «քաղէի թեւերով զարդարուած... ոամիկ սազ»՝ ձգուած «...իր ճահիճի կեանքին» (Նոյն, էջ 194):

⁷⁰ Francois Edouard Joachim Coppée, բանաստեղծ և թատերագիր, Ֆրանսիական Ակադեմիայի անդամ, 1842–1908:

⁷¹ Նոյն, էջ 415:

⁷² Նոյն, էջ 413:

⁷³ Նոյն, էջ 414:

⁷⁴ Նոյն:

⁷⁵ Ուշադրության արժանի է նրա մօտեցման իրայատկությունը. արդեն նիւթերի նպատակային ընտրությունը կազմողին տանում է Զօհրապին իրապաշտների փաղանգում տեսնելու անհրաժեշտութեան, այն անվերապահ յայտարարութեան, թէ «Գրիգոր Զօհրապի իրապարակագրությունը – ինչպես եւ ամբողջ իրապաշտ փաղանգին մշակածը» (Զօհրապ, Մեր Կեանքէն..., Գահիրէ, 1945, էջ Ե) գրական սեռերի բոլորագիծ ընդգրկումով՝ «վէպ, նորավէպ, քերթուած, քննադատութիւն եւ լրագրութիւն» (նոյն, էջ Ե-Գ) արդէն իրապաշտական հանդերձի տակ են: Հարկ է ընդգծել, որ իր «Յառաջաբան»ում ժամկոչեանը չի շրջանցում Զօհրապի ոճերի համակարգումությունը, որը դիտում է իբրեւ «հայ ժողովուրդին փոխմային արժանիքներէն» բխած, «ողջմտութենէն» «բնագդ դարձած» (նոյն, էջ 2) համադրական փորձ, ասել է թէ՛ նախորդալիզմի ենթահող, որը պիտի որ յետագային մերժուի հենց լրագրութեան մարզում, հենց «զօհրապեան ներուժով»: Այստեղ ժամկոչեանի տեսական զինանոցի փայլն է, միաժամանակ եւ՝ նրա ընկրկումը, նախորդալիզմի անյաղթահարելիութեան դիմաց:

⁷⁶ Նոյն, էջ Է:

THE ENIGMA OF THE FLIGHT: "UP AND FURTHER UP" (Zohrab's Literature) (Summary)

Souren Tanianian

spyurksd1948@gmail.com

The paper is an attempt to reintroduce the literature of the best Western Armenian author and short story writer, Krikor Zohrab, with a different interpretation. The author argues that Zohrab's literature comes close to European naturalist literature, though literary critics have tried to avoid observing such a feature in his writings.

Using the theoretical and the historico-comparative method, the author tries to substantiate his argument by drawing parallels between past and contemporary Armenian and European literature and authors like Serpouhi Dusap, Nar Dos, Guy de Maupassant and, particularly, Emile Zola.

The author focuses on and interprets the rich heritage of Zohrab's literature and essays and highlights the conflicting issues of realism and naturalism, which have been developed in the assessment of Armenian literature critiques, like those of Yeghia Demirdjibashian, Arpiar Arpiarian, Vertanes Papazian and others who have expressed diverse views on Zohrab's literary legacy. The discourse is intertwined with the rich and diverse Armenian literary criticism baggage of Hagop Oshagan, Vahan Tekeyan, Sdepan Shahbaz, Minas Husian, Haig Jamgotchian, Albert Sharurian, Sdepat Topchian and others.