



ԱՍՏՂԻԿ ՍՈՂՈՅԱՆ

Քանասիրական գիտ. թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ ԳԻ

ՊԱՏՄՈՂԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ «ՎԵՐՔ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ» ՎԵՊԻ ԿԱՌՈՒՅՑՈՒՄ

Խաչատուր Աբովյանի գրականությունը խարսխված է երեք հենակետային գամերի վրա՝ երեք միջավայրի, որ, թելագրելով համապատասխան աշխարհայացք ու գեղագիտական ըմբռնումներ, անմիջական ազդեցություն են ունենում գեղարվեստական երկերի առանձնահատկությունների ու բնույթի վրա:

Էջմիածին—Երեւան, Թիֆլիս, Դորպատ. աբովյանական ճանապարհի այս հետագիծը եւ նրա կյանքում դրանց ժամանակատարածական փոթորկում-հեղաբեկումները պայմանավորում են հեղինակի գրականության որակական, գաղափարական եւ ձեւաբովանդակային բազմազանությունը. գրողի կյանքի քարտեզն իր արտացոլումն է գտնում վերջինիս ստեղծագործության համապատկերում¹:

Թրծվելով այդ երեք միջավայրերի գաղափարական, քաղաքական եւ աշխարհայացքային հնոցներում՝ Աբովյանի գեղարվեստական ժառանգությունն աստիճանաբար ներկվում է դրանց երանգներով՝ կանգնելով արեւելյան եւ արեւմտյան ավանդույթների սահմանագծին ու սնվելով մի կողմից հայկականից, մյուս կողմից՝ եւրոպականից:

Տարակարծությունները «Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի» վեպի ժանրային ձեւի եւ վիպական ավանդույթի շուրջ սկիզբ են առել երկի լույսընծայումից ընդամենն ամիսներ անց: Առկա է վեպի գնահատման երկու հիմնական մոտեցում. խնդրով զբաղվող մտավորականներն սկզբից եւեթ ստեղծագործությանը նայել են տարբեր դիտանկյուններից:

¹ Մանրամասն տե՛ս Ա. ԱՎԱԳՅԱՆ, *Խաչատուր Աբովյան. կյանքի երեք շրջան, երեք միջավայր*, «Հայագիտության հարցեր», Երեւան, 2014, թ. 2, էջ 3—22:

Ս. Ոսկանը վեպը կապել է ասիական ավանդույթներին՝ նշելով, թե «անհնարին է այս գիրքը դատել եւրոպական կանոնով, վասն զի, ինչպէս ըսինք, ռամիկներու համար եւ ռամիկ ոճով գրուած է այն....»²։ Հակառակ մոտեցումն է ցուցաբերել Մ. Նալբանդյանը՝ «Վերք....»-ի արժեւորման բանալին փնտրելով «միմիայն եւրոպական կանոն»³-ի սահմաններում։

Ս. Ոսկանն ու Մ. Նալբանդյանը, այսպիսով, սկիզբ են դրել վեպի ընթերցման եւ գնահատման երկու տարբերակի՝ ըստ ասիական եւ եւրոպական չափանիշների, ինչն էլ մեծ ազդեցություն է թողել արժեքային գիտության հետագա զարգացման վրա եւ դարձել կարծիքների բախման ու երկի տարաբնույթ գնահատականների հիմք⁴։ Ամբողջացնելով այդ տեսակետները՝ կարելի է նշել, որ ուսումնասիրողները մեծ մասամբ վեպը յուրօրինակ կամուրջ են համարում վիպական այդ երկու ավանդույթների միջեւ, որ միաժամանակ կրում է եւ եւրոպական, եւ ասիական կանոնների օրինաչափությունները. «Վերք Հայաստանի»-ի ողնաշարը արեւելյան վիպասանությունն է, որի կառուցվածքի ու բովանդակության մեջ մտել են եւրոպական ուժմանի էլեմենտներ»⁵, «Վերք Հայաստանի»-ն հանդիսացավ արեւելյան եւ արեւմտյան կուլտուրաների մի հետաքրքիր եւ յուրօրինակ խաչաձեւման արդյունք»⁶, «Արժեքային գերմանագետ բանասերի եւ տեղական վիպագրի երկակի խաղում այդպես էլ ընտրություն չի կարողանում կատարել»⁷։

² «Արեւմուտք», Փարիզ, 1859, թ. 7, էջ 55։

³ Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ, Երկերի լրակատար ժողովածու վեց հատորով, հտ. 1, Երեւան, 1979, էջ 312։

⁴ Լեոն, օրինակ, «Վերք Հայաստանի»-ն քննում է ժողովրդական ստեղծագործության չափանիշներով եւ Արժեքային համարում աշուղ, որ մի կողմ է դրել «եւրոպականը, գեղարուեստի կանոններն ու չափերը» եւ դարձել «ժողովրդի հարազատ զաւակ, գիւղացու որդի» (ԼԵՕ, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչեւ մեր օրերը, Վենետիկ — Ս. Ղազար, 1904, էջ 171), նման տեսակետ են հայտնում նաեւ Վ. Փափազյանը, «Ամբողջ գրվածքը աշուղական կրակոտ մի պատմածքի նմանություն ունի», «Ճիշտ արեւելեան պատմածքներին նման» (Վ. ՓԱՓԱԶՅԱՆ, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910, էջ 349), Ա. ՉՈՊԱՆՅԱՆԸ. «Արժեքային իր վեպին մեջ կմնա գեղջուկ մը, որուն արձակը ուրիշ բան մը չէ, բայց եթէ կուտակումն ու խտացումը հայ հողին բոլոր աշուղի երգերուն, ու նույնիսկ հողին բոլոր աղաղակներուն ու մրմունջներուն» (Ա. ՉՈՊԱՆՅԱՆ, Երկեր, Երեւան, էջ 392) եւ այլք։

⁵ Դ. ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ, Խաչատուր Արժեքային գրական ժանրերը, «Սովետական գրականություն», Երեւան, 1941, թ. 2, էջ 195։

⁶ Հ. ՄՈՒՐԱԳՅԱՆ, Խաչատուր Արժեքային, Երեւան, 1963, էջ 127։

⁷ Վ. ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ, Ինչու եւ ինչպես վերընթերցել Խաչատուր Արժեքային «Վերք Հայաստանի» վեպը, «Րնքնագիր», 2017։ էլ. հղումը՝ <https://inknagir.org/?p=4770> (29.10.2019)։

Եւ իրոք, «Վերք Հայաստանի»-ն կանգնած է վիպական երկու ավանդույթների խաչմերուկում, որոնք հատվում են եւ ձեւի, եւ բովանդակության կառուցներում. երկի ձեւաբովանդակային ամբողջության երկու բաղադրիչներում էլ ակնհայտ է թե՛ եւրոպական, թե՛ ասիական կնիքը, որ տիպական է դառնում հատկապես պատումի մակարդակում: Որպես պատումի ձեւ ընտրելով եւրոպական ընդունված կանոնը՝ գրողը դրան տվել է ազգային բովանդակություն. «Նա ընտրել է հայկական նյութ, հայկական հերոս եւ էպիկական պատումի հայկական եղանակ»⁸:

Պատումի քննության դիտանկյունից ուշարժան է հատկապես պատմողի կերպարի ուսումնասիրությունը՝ վերջինիս ձայնի փոփոխությունը եւ դրանով պայմանավորված՝ հյուսվածքի որակական զանազանությունը:

Վեպում գործողություններն առաջ տանող ձայնը մեծ մասամբ պատմողինն է. կերպարների երկխոսություններն այդ դիտանկյունից երկրորդական դեր են ստանձնում: Նրանց մտքերն ու դատումները հիմնականում տրվում են հեղինակի խոսքի կառուցում, եւ այս առումով տեղի է ունենում պատմողի ու կերպարի դատումների, գաղափարների եւ դիտանկյան միաձուլում, երբ առաջինի մտքերը զուտ ձեւական առումով հնչում են երկրորդի շուրթերից: Պատմողի մտքերի ձեւական խոսափողն են դառնում, օրինակ, Աղասին, Տանուտեր Օհանեսը, Հարությունը եւ այլք: Տանուտեր Օհանեսի մտորումները ներկայացնելիս հեղինակը դեպքերին նայում է ամենատես պատմողի դիտանկյունից՝ տեսնելով եւ ներկայացնելով վերջինիս մտքերը. «էս տեսակ մտածմունք էին մեր խեղճ հալեւորի ուշ ու միտքը բռնել, գրավել»⁹, կամ գզիր Կոտանի պարագայում. «էնպես կարծեց, թե....» (էջ 80):

Ամենատես հեղինակի դիտանկյունն արտահայտվում է նաեւ ամենիմացությամբ պարագայում, երբ նրան հայտնի է դեպքերի հետագա ընթացքը. «Բայց երանի, թե ձեռքը կոտրվել էր, չէր բաց արել» (էջ 78), գիտի ավելին, քան հաղորդում է. «Կարծեմ, որ մինչեւ շապեմ, դու էլ չես իմանալ» (էջ 146), որոշ դեպքերում էլ՝ հաղորդում է ավելին, քան պետք է պատումի այդ պահին՝ խոսքի ընթացքում առաջ ընկնելով դիպաշարի բնականոն ընթացքից ու ականարկելով ապագան: Նման օրինակներ են

⁸ Հր. ԹԱՄՐԱՋՅԱՆ, Երկեր, հտ. Ա., Երեւան, 2006, էջ 774:

⁹ «Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի» վեպից արվող մեջբերումները բերվում են Պ. Հակոբյանի կազմած բնագրից, նույն աղբյուրից հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում (Խ. ԱՔՈՎՅԱՆ, Վերք Հայաստանի, Երեւան, 1981, էջ 106):

Ռուսաց կայսրության հաղթանակի ու պարսկական լծից հայերի փրկության մասին հուշում-հիշատակումները վեպի ընթացքում. «Քանզվի՛ հսպես տերությունը, հաստատ մնա՛ Ռսի թագավորությունը, որ մեր ազգն ու աշխարքը գերությունից ազատեց....» (էջ 126):

Վեպի որոշ կետերում իրական (կոնկրետ) եւ կեղծ (ֆիկտիվ)¹⁰ հեղինակ հասկացությունները հատվում են, եւ պատմողի ձայնի մեջ լսելի է դառնում նաեւ Աբովյան անձի ձայնը: Գործողություններին ոչ մասնակից, բայց արտահայտված անհատականությամբ պատմողն ինչ-ինչ հատվածներում նույնանում է խաչատուր Աբովյան գրողին, եւ ակնհայտ են դառնում վերջինիս կենսագրության որոշ կողմերը. «Երեխա եմ էլել, որ էն տեղանց դուս եմ էկել, ամա էսօր էլ, որ մտածում եմ, թե Զանգվի կամրջի վրովը յա բազարի մեյդանովն անց կենալիս ինչպես էր իմ լուսահոգի հերը ինձ ոտով-ձեռով անում, չունքի լեզվով խոսալն էլ դազաբի էր բերում....» (էջ 119), «Դո՛ւ էլ սրանց հետ գնացիր, սի՛րելի եղբայր իմ Մոսի, իմ գառնուկ ախպեր» (էջ 160), «էն ժամանակը ես ինքս էջմիածին էի, որ Հասան խանը էնպես փախած՝ էկավ, անց կացավ» (էջ 275) եւ այլն:

Ներկայից ապագա անցումները եւ անձնական կյանքից տարաբնույթ հիշատակումները պետք է դիտել երկու հարթությանմբ՝ հոգեբանական եւ գործառական: Աբովյանը բնավորությանմբ անհամբեր էր¹¹. ինչպես կյանքում, նույնպես եւ գեղարվեստական արձակում նա տեղ-տեղ չի կարողանում սպասել դեպքերի բնականոն շարադրանքի զարգացմանը եւ առաջ ընկնելով ներկայացվող իրադարձություններից՝ ուզում է ընթերցողին վայրկյան առաջ ծանոթացնել ավարտին ու իրեն հուզող խնդիրներին: Ցավոտ դեպքերի շարադրանքի ժամանակ նա ակնարկում է լավ ավարտը՝ պարսկական լծի վերացումը, իսկ իրեն անձնապես ծանոթ իրադարձությունների պարագայում դեպքերին է ներհյուսում նաեւ անձնական տպավորությունները կամ պատմում սեփական ցավից: Գաղթի մասին խոսելիս, օրինակ, հեղինակը հիշատակում է այդտեղ մահացած կրտսեր եղբորը՝ Մոսիին:

Աբովյանի անհամբեր բնավորության արդյունք հանդիսացող այս առանձնահատկությունները, սակայն, բնագրում ստանում են գործառական կարեւոր նշանակություն: Պատմողը հանդես է գալիս ամենա-

¹⁰ Տե՛ս «Գրականության տեսության արդի խնդիրներ», Երեւան, 2016, էջ 313:

¹¹ Աբովյանի բնավորության եւ խառնվածքի մանրամասն նկարագիրը տես Պ. ՀԱՅՈՒՅԱՆ, խաչատուր Աբովյանի կենսագրության առեղծվածները, էջմիածին, 1997, էջ 347—351:

տեսության դիտանկյունից, տիրապետում է դեպքերի մասին համակողմանի եւ ամբողջական տեղեկատվությանը. ծանոթ է պատմության ավարտին եւ չնայած նրան, որ վիպական գործողությունների կառուցում գործող անձ չէ, ականատես է եղել որոշ դեպքերին ու հարազատ կորցրել գաղթի ճանապարհին: Նշված հատկանիշներն ընթերցողի աչքին վստահություն են ներշնչում, եւ պատմողը հանդես է գալիս որպես վստահելի հեղինակ:

Ամենատես հեղինակը դեպքերը շարագրելիս դժվարություններ է ընտրություն կատարում նաեւ պատմության ընդհանուր իրադարձությունների եւ ներկայացվող պատումի միջեւ՝ ինչ-ինչ կողմեր թողնելով ստվերում: Հատկանշական է, որ պատմողը գիտի ավելին, քան ներկայացնում է վեպի կառուցում, եւ դեպքերի հում նյութից շատ կողմեր երկի էջերից դուրս են մնում: Վիպական պատումի որոշ կետերում հեղինակը կիրառում է խոսքի առկա թողնելու գեղարվեստական հնարք՝ շեշտագրելով դեպքերը բառերով նկարագրելու անհնարինությունը: Եւ լավ, եւ սարսափեցնող տեսարանները պատկերելիս դրանց տպավորությունն առավել սրելու նպատակով Աբովյանը միտքը կիսատ է թողնում՝ նշելով, որ անհնարին է դրանք մարմնավորել վիպական կառուցում:

Թագուհուն տանելու սրտաշարժ տեսարանը ներկայացնելիս, օրինակ, հեղինակը մանրամասների փոխարեն շեշտում է, որ հնարավոր չէ պատմել ամբողջ եղելությունը. «Ո՞ր մեկն ասեմ, ո՞ր մեկը թողամ. մարդի սիրտ կրակ ա ընկնում, երբ որ խեղճ մոր արածն ու ասածը միտքն ա բերում» (էջ 93), իսկ Երեւանի գաղթը պատկերելիս նկատում է, որ անհնար է թղթին հանձնել մարդկանց ապրումները. «Ա՛խ, ո՞վ կարա է՛ն ողբը, է՛ն կսկիծը, է՛ն սուգն ու արտասուները պատմիլ, է՛ն որ էս ողորմելի խալիսը վեր էին ածում ու քաշում...» (էջ 158): Սարսափելի տեսարանները պատումի շղթայում առկա թողնելու էլիպսիսի նման դեպքերը միտում ունեն ազդելու ընթերցողի երեակայության վրա եւ սրելու բնագրի թողած տպավորությունը: Նման օրինակի հանդիպում ենք նաեւ Ս. Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմում, երբ Զանգի ամիրայի կատարած ավերածությունները թվարկելով՝ պատմող Եդեսիան նկատում է շարունակելու անհնարինությունը. «Եւ այլ բազմաց, որ ոչ թուի // եւ է ասելն անկարելի...»¹²:

¹² Ն. ՇՆՈՐՀԱԼԻ, Երգեր, Երեւան, 1982, էջ 88:

Հեղինակը նույնաբնույթ խնդրի առջեւ է կանգնում նաեւ հերոսների դրական հատկանիշները թվարկելիս: Թագուհու գեղեցկությունը նկարագրելիս, օրինակ, պատմողը դժվարանում է ճիշտ խոսքեր ընտրել. «Ա՛խ, ո՞ր մեկն ասեմ. նրա (Թագուհու.— Ա. Ս.) ամեն մեկ շարժումները, ամեն մեկ խոսքը, ամեն մեկ մտիկ տալը, ամեն մեկ աչքի ու պոռոչի ժաժ գալը հրաշք էր» (էջ 96), «...ի՛նչ լեզու պետք է ըլի, որ նրա գովասանությունը պատմի, ի՛նչ աչք, որ նրա տեսքն ու կերպարանքը մեկ բանի նմանացնի» (էջ 94): Կնոջ գեղեցկության աննկարագրելիությունը կերպավորելու հիշյալ հնարքին Աբովյանը, ամենայն հավանականությամբ, ծանոթացել է հայ ժողովրդական հեքիաթներում: Վաղարշապատում գրի առնված «Գեղցու տղեն ու թագավորի աղջիկը» հեքիաթում, օրինակ, կիրառվում է աղջկա գեղեցկության նկարագրության նմանօրինակ բանաձև. «Ընենց մի սիրուն, հուրի-մալաք աղջիկ կդառնա, որ էլ չեմ կարա ասի»¹³:

Պատմողի խոսքն աչքի է ընկնում նաեւ ժողովրդախոսակցական բառերի առատությամբ. «Վերք Հայաստանի»-ում Աբովյանը կերպավորում է ժողովրդական պատմողի, որ իր վերաբերմունքն արտահայտելիս հենվում է ժողովրդի բառուբանի եւ դարձվածքների վրա: Օրինակ՝ «Մա՛շալա, տղեն սրան կասեմ, ա՛յ թե մարդ ա....» (էջ 86), «մյուս բաները չեմ ասում, ամոթ ա....» (էջ 88), կամ՝ Թագուհու նկարագրության ժամանակ՝ «Բլբլուլը նրա հոտն առնելիս իր վարդը մոռանում, նրան էր գովում, նրա վրեն էր իր սերը թափում, նրա հասրաթովն էր էրվում, խորովվում» (էջ 96) եւ այլն:

Վերադառնամք պատմողի դիտանկյան խնդրին: Քանիցս նշվեց, որ վեպի պատմողը ամենատես հեղինակ է, որ տիրապետում է ամբողջական եւ համակողմանի տեղեկատվությանը, գիտի պատմությունն ու բովանդակությունն իր բոլոր մանրամասնություններով: Ինչ-ինչ տեղերում, սակայն, կախված հատվածի առանձնահատկություններից ու հատկանիշներից, փոփոխվում է պատումի որակը, ըստ այդմ՝ պատմողի դերն ու դիտանկյունը: Ամենատես ու ամենագետ հեղինակն ինչ-որ կետում պատումն սկսում է վարել որոշակի վայրից ու որոշակի տեսադաշտից. «Հեռվանից երեւում էր (ընդգծ. մերն է.— Ա. Ս.), թե ի՛նչ ղիամաթ էր անում իգիթը» (էջ 90): Մի այլ կետում փոփոխվում է տարածական ընդգրկու-

¹³ «Հայ ժողովրդական հեքիաթներ», հտ. 2, Երևան, 1959, էջ 242:

մը, եւ պատմողն սկսում է դիտել անմիջական հեռավորությունից՝ մոտենալով, բայց չխառնվելով դեպքերի ընթացքին: Ասվածը փաստող օրինակներ բերելուց ու քննելուց առաջ հարկ ենք համարում անդրադառնալ ընթերցողի կերպար հասկացությունը, թե ինչ դեր ունի այն քննվող վեպի կառույցում, եւ որոնք են հեղինակ-ընթերցող երկխոսություն հարաբերության եզրերը:

Ինչպես նկատում է Ա. Զրբաշյանը, «Վերք Հայաստանի» վեպում ընթերցողի կերպարը բացահայտ (էքսպլիցիտ) է, Աբովյանը դիմում է ինչպես որոշակի ընթերցողների՝ («հայոց նորահաս երիտասարդք» (էջ 128), «մեր տղա» (էջ 134) եւ այլն), այնպես էլ ողջ ազգին՝ իբրեւ հավաքական ընթերցողի («հայոց ազգ» (էջ 115, 122), «սիրելի հայ» (էջ 160) եւ այլն)¹⁴: Կարդացողի բացահայտ կերպարների այս շարքին հարկ է ավելացնել նաեւ չորոշակիացված ընդհանրական ընթերցողին, երբ պատմողը երկրորդ դեմքով դիմում է բացահայտ ընթերցողին, բայց չի որոշակիացնում նրա ով լինելը, դիմումը ստանում է ընդհանուր ուղղվածություն («էս լսողն էնպես կիմանա» (էջ 59), «մեր կարդացողների լավ մտքին կըլի» (էջ 216), «թող կարդացողը ինքը միտք անի....» (էջ 265) եւ այլն):

Բերված օրինակները փաստում են, որ հեղինակը պարբերաբար դիմում է իր ընթերցողին՝ մի դեպքում՝ որոշակիացնելով վերջինիս ով լինելը, մյուս դեպքում՝ ընդհանրացնելով: Այդ դիմումները նախ եւ առաջ ունեն ուղարկություն գրավելու եւ այն լարված պահելու միտում, երբ պատումը վարողը կապ է ստեղծում կարդացողի հետ ու պահպանելով այդ կապն ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում՝ ազդում է վերջինիս ընկալման վրա¹⁵:

Հեղինակ-ընթերցող երկխոսության ես-դու ընդունված կադապարը վեպի կառույցում ստանում է նաեւ միասնական արտահայտություն (մեմֆ): Պատմողը, միահյուսելով հասցեագրողի ու հասցեատիրոջ կողմերը, նույնացնում է դրանք՝ կիրառելով ընդհանրական դիմելաձեւ. «Սաքի մենք էնպես չենք անում, կոպիտ գեղըցու վրա ինչ ենք զարմանում կամ ծիծաղում» (էջ 54), «Ամենս էլ լավ գիտենք» (էջ 55), «...հավատացիր ինձ, մեղավորը նրանք չեն, մենք ենք» (էջ 122) եւ այլն:

¹⁴ Տե՛ս «Գրականության տեսության արդի խնդիրներ», Երեւան, 2016, էջ 318–319:

¹⁵ Տե՛ս Ж. ЖЕХЕТТ, в 2-х томах, т. 1–2, Москва, 1998, էջ 425:

Վեպի պատումի մակարդակում ընթերցողը, հասցեագրվող եզր լինելուց բացի, ստանում է նաեւ կերպարային ներգրավվածություն. Աբովյանը նրա ես-ը տեղավորում է երկի կերպարային չափման մեջ՝ դարձնելով գործող անձ, ականատես: Այս նպատակով փոփոխություն են ենթարկվում դիտանկյան տարածական ու ժամանակային պլանները, եւ ընթերցողը բերվում է պատումից ներս՝ գործողությունների դաշտ: Գեղարվեստական այս հնարքը գործադրվում է վեպի երկու բնույթի հատվածներում՝ երգիծական ու ողբերգական պատումների կառուցներում (առաջինում, ի դեպ, այն առավել լայն կիրառություն է ստանում):

Սկզբում ընթերցողին վերագրվող գործողություններին փոքր դեր է հատկացվում, որ հնարավոր է «կատարել»՝ պահպանելով դիպաշարի դեպքերից որոշակի հեռավորություն. «Ուրեմն՝ լսողը թո՛ղ չբարկանա ու իսկույն ձեռք չբարձրացնի, որ Աղասու բերնին խփի» (էջ 60), «Նրանց կնանոցը, որ մտիկ տալիր, խելքդ կերթար....» (էջ 68): Քայլ առ քայլ, սակայն, հեղինակը մեծացնում է վերջինիս դերը՝ նրան տեղափոխելով նկարագրվող իրադարձություններին շատ մոտ՝ «գրքի էջերից ներս»: Այսպիսով՝ փոփոխվում է եւ պատմողի, եւ ընթերցողի դիտանկյան տարածական պլանը, եւ նրանք իրադարձություններին ծանոթանում են անմիջական հեռավորությունից թափմամբ. «Արի՛, հմիկ գոմի դռանը կանգնինք ու մեր քեղխուղեքանց քեֆին թամաշ անենք <....>. գնանք, ի՛նչ կա որ, հո մեզ չե՛ն ուտիլ» (էջ 77): Ընթերցողի՝ դեպքերի դաշտում ներգրավվածությունն ինքնանպատակ չէ. տարածական պլանի փոփոխությունից բացի՝ Աբովյանը փոփոխության է ենթարկում նաեւ ժամանակայինը՝ պատմելով ոչ թե ամենատես հեղինակի ամենիմացության կետից, այլ պահի պրիզմայից: Դեպքերին մոտ կանգնած հեղինակն ու ընթերցողը տեսնում են այն, ինչ կատարվում է այդ վայրկյանին. պատմության ժամանակ — պատումի ժամանակ եզրերը մոտենում են: «Լսեցի՞ր, նստեցի՞ր, չէ՞, կանգնի՞ր, իմացի՞ր բանը բանի նման չի՞ <....> թե ասածս չանես, պարտական ըլիս» (էջ 78): Եթե Բարեկենդանի նկարագրության ընթացքում հասցեագրողի ու հասցեատիրոջ կերպարներն առավել ազատ են, ապա Մհադլամի տոնակատարության տեսարանում ավելորդ ձայները կյանքի սպառնալիք կարող են դառնալ, եւ Աբովյանը հյուսում է իր պատումը՝ հատուկ շեշտադրում տալով այդ հանգամանքին. «Աչքդ սառչի ո՛չ, սրտիդ ու

բերնիդ հուպ տո՛ւր, որ չծիծաղիս, թե չէ գլուխդ կկտրեն, աղիքդ վեր կածեն (ընդգծ. մերն է.— Ա. Ս.) <....> Հլա համբերի՛ր մի քիչ, քո ցավը տանիմ, տոհաչուծյուն ի՞նչ հարկավոր ա, լոբի հո չե՞ս կերել. մի քիչ ձենըդ փորդ արա՛....» (էջ 135):

Ընթերցողը պատումում փաստորեն ստանում է ձայնի հնարավորություն, որին տրվում է դեպքերի ընթացքը փոխող գործառույթ, որը վեպի կառուցումն այդպես էլ չի իրացվում: Երկի որոշ հատվածներում ընթերցող կերպարի խոսքն անգամ լսելի է դառնում՝ իրացվելով որպես ուրիշի ուղղակի կամ անուղղակի խոսք. «—Հերի՛ք ա, հերի՛ք, նամազ հո չի՛ պիտի անենք» (էջ 135), «....դու չե՞ս անի քաշիլ, ողորմի տալ ու մտքումդ ասիլ. «Ի՞նչ կըլեր, ես էլ քո ընկերների մեկն էի էլել, իմ Հայրենիքը սիրել, իմ ազգին լավություն արել, որ ինձ էլ էսպես սիրեին, իմ անունն էլ էսպես աշխարքի միջումը փայլեր»» (էջ 310) եւ այլն:

Հետեւելով հեղինակին՝ կարդացողի կերպավորված ես-ը տեղափոխվում է տարածական տարբեր հարթություններ եւ նկարագրվող իրադարձությունները դիտում հեռու ու մոտ դիտանկյուններից. «Մեր տղա, հեռու կանգնիր. մեր ուխտավորը մուրազին հասավ....» (էջ 136), «....գնանք, էս թամաշեն ուրիշ օր էլ կտեսնինք <....> քո ի՞նչ բանդ ա, գնանք <....> պետք է մոտիկ տների կամ մոլլեքանց օթախների կտրներիցը, խալխի հետ խառնվիլ ու հեղրվանց թամաշ անել» (ընդգծ. մերն է.— Ա. Ս., էջ 137):

Ընթերցող-դիտորդը գործողությունների դաշտում է հայտնվում նաեւ Ապարանի դեպքերի նկարագրության ժամանակ: Այս պարագայում փոփոխվում է պատումը վարելու հիմնական եղանակը, եւ վերջինիս դիտանկյունը դառնում է մոտակա թաքստոցը, որից ներկա ժամանակի հատուկությամբ երեւում են սարսափազդու տեսարանները. «....մութը գետինն առել ա, էլ մեզ մարդ չի՛ տեսնի, որ եսիր անի....» (էջ 196), «Հս եկեղեցումը, Հս քարերի տակին ու աղբրի մոտին, քոլումը կուշ գանք, որ մեզ չբռնեն» (էջ 197), «....չե՞ս ուզում դու էլ մի աչքդ քցես, նայե՛ս» (էջ 201) եւ այլն:

Աբովյանը, ըստ էության, պատմողին եւ ընթերցողին հնարավորինս մոտեցնում է նկարագրվող դեպքերին, նրանց դարձնում ականատես դիտորդ, բայց ոչ մասնակից: Ինչքան էլ գրողը լարում է պահը՝ ընթերցողին սարսափեցնելով, թե վերջինիս արտաբերած ամեն մի շշուկը կարող է վտանգավոր լինել իրենց համար, նա չի հատում մտացածին իրականու-

թյան սահմանը, չի փանդում դրա «շորհորդ պատը»¹⁶, եւ եթե անգամ կարգացողը մոտենում է գործողության դաշտին, կերպարներն, այդպես էլ չեն իմանում այդ մասին ու շարունակում են գործել՝ չկասկածելով, որ «էն քարերի տակից» իրենց աչքեր են հետեւում:

Ընթերցողին գործողությունների դաշտին մոտեցնելու հիշյալ հնարքը հետագայում կիրառում է նաեւ աբովյանական դպրոցի հետեւորդ Պ. Պոռշյանը: «Հացի խնդիր» վեպում, օրինակ, իրացվում է այդ գործառույթը: Պատմողի քեռու աղջիկ Նանոյի օգնությամբ պատմողն ու ընթերցողը մոտենում են դեպքերին եւ հնարավորությունն ստանում դռան ճեղքից գաղտնի նայելու ու լսելու կանանց խոսակցությունները, ինչի իրավունքն անձանոթ տղամարդիկ չունեն¹⁷:

Վերոգրյալից ակնհայտ է դառնում, որ պատմվող հատվածի բովանդակությամբ պայմանավորված՝ փոփոխվում է նաեւ պատմողի ձայնը, վերջինիս պատմելու ձեւը եւ ըստ այդմ՝ պատումի որակը: «Վերք Հայաստանի» վեպի պատումը փաստորեն բազմաշերտ է՝ դրվագային, որ ներկայացնում է «ոչ թե պատմողի մի առանձին դեմք, այլ ձայների ու դիմակների բազմազանություն»¹⁸: Ստեղծագործության ամեն դրվագ կառուցված է իր օրինաչափությամբ. պատմողի ձայնը, պատմելու ընթացքը (տեմպ) ու ձեւը փոփոխվում են, եւ վեպը ստանում է հատվածական (ֆրագմենտալ) բնույթ:

«Վերք...»-ի բազմաշերտ եւ բազմապլան այդ բնույթը, ի դեպ, մատնանշել են տարբեր ուսումնասիրողներ. «Վերք»-ում կան եւ հրապարակախոսություն, եւ օչերկ (ակնարկ.— խմբ.), եւ մանկավարժություն, եւ պատմություն, եւ բանաստեղծություն, եւ երգիծաբանություն»¹⁹, «Վերքը» եւ էպոս է, եւ քնարերգություն, եւ պատմություն, եւ ազգագրություն,

¹⁶ «Չորհորդ պատի փանդումը» արվեստի հնարք է, որ կիրառվում է գրականության, թատրոնի ու կինեմատոգրաֆիայի ոլորտներում: Հեղինակը միտումնավոր քանդում է ստեղծագործության մեջ ներկայացվող մտացածին իրականության ու ընթերցողի կամ լսարանի միջեւ եղած չորրորդ պատը, եւ կերպարներն իմանում են իրենց մտացածին լինելու մասին. նրանք հաճախ ուղղակիորեն՝ առանց պատմողի միջնորդության, դիմում են իրենց նայող կամ կարդացող լսարանին: Այս մասին մանրամասն տես Յ. SCHROEDER, Breaking the Fourth Wall: The effects of Metareference and Direct Address in Fictional Narrative, Thesis, 2016, Yale University, էլ. հղումը՝ <https://cutt.ly/TjfrAD> (մուտք՝ 06.01.2021):

¹⁷ Տէս Պ. Պոռշյան, Երկեր, Երեւան, 1982, էջ 84—88:

¹⁸ Տէս Բ. Шмид, Нарратология, Москва, 2003, էջ 191:

¹⁹ Վ. ՊԱՐՏԻՋՈՒՆԻ, Խաչատուր Աբովյան, «Սովետական մանկավարժ», Երեւան, 1941, թ. 2, էջ 66:

եւ պատմափիլիսոփայություն է, եւ հրապարակախոսություն: Այս բոլոր տարրերը հավաքված են մի հանգույցի մեջ....»²⁰, «Մեր գրական ամեն տեսականների սկիզբն է նա, դյուցազնական է եւ լիրիկական, բոցավառ դիդակտիկա, ապոստոլիկ քարոզներ: // Սատիրա, հումոր, ֆոլկլորային անբավ նյութ՝ խառնված միմյանց հետ»²¹ եւ այն: Վեպի կառուցվածքային տարասեռ շերտեր է առանձնացնում նաեւ ակադ. Ս. Սարինյանը. «Վերք Հայաստանի» վեպում «հագեցված են պատմամիֆոլոգիական (պատմա-առասպելաբանական.— խմբ.), բնապաշտական, դիդակտիկ (ուսուցողական.— խմբ.) եւ բանահյուսական հոսքերը, որոնք գալիս հանգում են Մեծ Ընդհանրականի՝ Հայաստան աշխարհի եւ հայոց ազգի, որպես տիեզերական սուբյեկտի (ենթակայի.— խմբ.) հայտնության գաղափարին: Այդ մեծ ընդհանրականը վեպի հատվածները միացնում է սյուժեի (դիպաշարի.— խմբ.) եւ գործողության ներքին տրամաբանությամբ, պայմանավորում կերպարների ու պատկերների բնական դասավորությունը»²²:

Եւ իրոք, վեպում հերթագայում են պատմողական, քնարական, փիլիսոփայական, պատմական, միֆական, երգիծական ու ողբերգական պատումները, որոնցից յուրաքանչյուրում լսելի են պատումը վարողի տարբեր ձայներ: Պատմողը նույն անհատականությունն է, բայց ամեն թեմայի հետ փոփոխվում է պատմելու ձևը, եւ վեպի կառուցվածքն իր ընդհանրության մեջ կտրատված բնույթ է ստանում: Անդրադառնալով պատմողի խոսքին բնորոշ այդ տարբերություններին՝ Լ. Եզեկյանը նկատում է. «Վեպի առաջին հատվածները, ուր տրվում է բարեկենդանի նկարագրությունը, կառուցվում են պարզ, ոչ ծավալուն նախադասություններով. այստեղ հանգիստ ու դանդաղ է նաեւ խոսքի ուժը, ուժգնությունը, չկա վեպի ողջ հյուսվածքին յուրահատուկ լարվածությունը: Բայց ահա հաղորդվող նյութի բովանդակության հետ կապված՝ աստիճանաբար փոխվում են նաեւ խոսքի հնչերանգն ու ուժգնությունը, ուժեղանում է շարադրանքի լարվածությունը, եւ հեղինակային խոսքը դառնում է երկարաշունչ, մի տեսակ զսպանակված, հատկապես, երբ գրողը որոշ ակնարկներով թափանցում է մեր ժողովրդի պատմական անցյալի խորքերը եւ ապա՝ անդրադառնում ներկա իրավիճակին ու նրա քաղա-

²⁰ Հ. ԳՅՈՒԼԻ-ՔԵԻՍՅԱՆ, Հայրենասիրության գաղափարը խաչատուր Աբովյանի մոտ, «ՍՍՈՒՄ ԳԱ հայկական ֆիլիալ. տեղեկագիր», Երեւան, 1941, թ. 9 (14), էջ 8:

²¹ Ա.Վ. ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հտ. 5, Երեւան, 1977, էջ 178:

²² Ս. ՍԱՐԻՆՅԱՆ, «Վերք Հայաստանի» վեպի պոետիկան, ՊՐՀ, Երեւան, 2001, թ. 2, էջ 80:

քական կացությունը՝ զուգահեռաբար ներկայացնելով իր՝ հեղինակի հոգեվիճակն ու ներքին ծանր ապրումները՝ համապատասխան քնարական շեղումներով»²³։

Շարադրողի խոսքը փաստորեն առավել հանգիստ ու ոչ լարված է երգիծական պատումի պարագայում։ Առաջին գլխում նկարագրվող տոնակատարության տեսարանում, օրինակ, հեղինակն իր խոսքը կառուցում է՝ կենտրոնական դեր հատկացնելով խոսքի կոմիզմին։ Պարբերաբար կրկնվող համեմատությունները, ժողովրդախոսակցական արտահայտությունները թեթեւություն են տալիս բնագրին։ Ընթերցողին գործողությունների դաշտ բերելու գեղարվեստական հնարքն Աբովյանը կիրառում է նաեւ չափածո երգիծական հատվածում. «Հայ՛ դե, ջո՛ւր տո՛ւ, քշի՛, // Ձիդ ներս քաշի՛ // Մտնինք գոմը, // Տեսնինք համը, // Ուտենք փլավը, // Մարսենք չլավը, // Ամա աղլուխդ դիր քթիդ, // Որ հոտը չիլալի սրտիդ» (ըզգծումը.— Ա. Ս., էջ 77–78)։

Տոնակատարության տեսարանն ընթերցողի առջեւ բացելուց առաջ հեղինակը մատնանշում է դրա ընկալման կարեւոր կողմը՝ հոտի գործառույթը, որի դիտանկյունից պետք է ընկալել բնագիրը։ Միջավայրի պատկերավոր նկարագիրն ստանալու համար Աբովյանն ընդգծում է վատ հոտի հանգամանքը. «Աթարի կրակի մարմանդ գոլը մեկ կողմից, եզի, կովի, ձիու հոտը՝ մյուսիցը, մարդի քյալա էին ծակում» (էջ 78)։ Ընկալման կարեւոր միջոց է դառնում նաեւ լսողությունը. գոմի նկարագիրը համակողմանիորեն պատկերելու նպատակով գրողը տեղ է տալիս նաեւ ձայների ազդեցության գործառույթին՝ ձայնարկություններից կազմված բայերի կրկնությունների միջոցով լսելի դարձնելով կենդանիների ու մարդկանց աղմուկը. «էջը զուում էր, գոմեջը տրլնգում, էծը մկկում, կովը բառանշում, ֆորթը բղավում, որը ֆշտացնում, որը փստացնում, որը վզզացնում, որը բզզացնում։ Մյուս բաները չեմ ասում, ամոթ ա։ Գարի, դարման կերած տավար, հայտնի բան ա, որ ինչ ասես նրանցից դուս կգար։ Խուսալա, ի՛նչ գլուխ ցավացնեմ. էսպես նաղրախանի ու մուզիկի ձեն շահի դռանն էլ չէր լսված» (էջ 87–88)։

Միջավայրի բազմակողմ պատկերումը յուրօրինակ միջոց է դառնում ընթերցողի կերպարի ամբողջական ներգրավման համար։ Իր կարգացո-

²³ Լ. ԵՋԵԿՅԱՆ, «Վերք Հայաստանի» վեպի շարահյուսական մի քանի առանձնահատկությունները, ԲԵՀ, Երևան, 1990, թ. 1 (70), էջ 194։

դին դիպաշարի մակարդակում գոմի դռան մոտ կանգնեցնելով՝ Աբովյանը պատկերվող իրադարձությունները տարակերպ ընկալելու հնարավորություն է ստեղծում՝ որպես ընկալման օղակ ընտրելով էլ հոտառության, էլ լսողության զգայաբաններ:

Տոնակատարության տեսարանը գրված է հնարավորինս թեթեւ ոճով. այստեղ գերակայող է գործողության զավեշտը՝ համեմված խոսքի զավեշտի արտահայտություններով, ինչը հեշտացնում է երկի ընթերցանությունը. դեպքերը զարգանում են արագ ու անկանխատեսելիորեն, կերպարները հայտնվում են զավեշտալի տարբեր իրավիճակներում²⁴: Իրադրությունը, սակայն, փոխվում է Թագուհու առեւանգման լուրից հետո, եւ բովանդակության փոփոխությունը պայմանավորում է պատումի ոճի ու պատմողի ձայնի շրջում: Երգիծաբան հեղինակի խոսքը դառնում է մարդկանց հոգին ներթափանցող, նրանց ցավը տեսնող եւ ճշգրտորեն պատկերող պատում: Երգիծանքը կերպափոխվում է ողբի, եւ այդ անցումը տեղի է ունենում ոչ թե աստիճանաբար՝ ընթերցողին դիպաշարի շրջմանը տրամադրելով, այլ հանկարծակի ու միանգամից՝ անորոշության մեջ թողնելով մի քանի տող առաջ գոմի դռան մոտից ներս ծիկրակող կերպավորված ընթերցողին, որ վեպի այս հատվածում բացահայտ արտահայտություն չի ստանում:

Վեպի երկրորդ գլուխն սկսվում է առասպելական եւ պատմական պատումով²⁵: Այստեղ տեսնում ենք ոչ թե երգիծող կամ ողբացող հեղինակի, այլ պատմական փաստերը հմտորեն շարադրող, համադրող եւ վերլուծող պատմողի: Քնարական շեղումները եւ անհատական (սուբյեկտիվ) վերաբերմունքը հնարավորիս նվազեցված են, բայց հայոց փառավոր անցյալի հիշատակման հատվածներում նկատելի է հպարտության զգացողությունը, առկա են նաեւ զգացական («էս կույր ողորմելին (Հասան Ալի խանը.— Ա. Ս., էջ 116)») եւ ժողովրդական լեզվին բնորոշ արտահայտություններ («Նրա համար հո՛ մարդի, հո՛ սոխի գլուխը, բոլորը մեկ էր (Հա-

²⁴ Տոնակատարության եւ սեղանի նկարագրության այս երգիծական եղանակը տարիներ անց կիրառում է նաեւ Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանը «Տեր Սարգիս» վեպում՝ հարսանիքի տեսարանում երգիծական նման իրադրության կենտրոնում կանգնեցնելով Տեր Սարգսին (տես Գ. ՏԵՐ-ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Տեր Սարգիս, «Հիւսիսափայլ», 1861, թ. 12, էջ 435–437):

²⁵ Վեպի առաջին տարբերակում, ի դեպ, պատմական պատումն անհամեմատ ավելի փոքր է (Խ. ԱԲՈՎՅԱՆ, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, հտ. 3, Երեւան, 1948, էջ 238): Վեպի տարբերակների միջեւ եղած տարբերությունների մասին մանրամասն տես Ա.Լ. ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ, Խաչատուր Աբովյանը եւ աշխարհաբարը, Երեւան, 1958, էջ 184–189:

սան հսանի մասին.— Ա. Ս., էջ 119)»): Աբովյանի նմանությունամբ Ղ. Աղայանը նույնպես կարեւորում է հայոց պատմության եւ պատմական դեպքերի ու դեմքերի վկայակոչումը: «Արուսյուն եւ Մանվել» վեպում մեծ դեր ունեն Հայկ Նահապետի, Վարդան Մամիկոնյանի եւ այլ քաջերի սխրագործությունները՝ վերցված հորենացու եւ Նղիշի պատմություններից²⁶: Աղայանը, հետեւելով Աբովյանի օրինակին, որոշ դեպքերում ինքնուրույն, որոշ դեպքերում էլ հայ նոր գրականության հիմնադրի գրքից արված միջբնագրային վկայություններով²⁷ փորձում է ընթերցողի ուշադրությունը սեւեռել հայոց պատմական անցյալի սխրալի դեպքերի վրա: Երկու հեղինակներն էլ կարեւորում են այդ գաղափարական հարցադրումը, բայց դրա իրացման համար տարբեր ճանապարհներ ընտրում: Աբովյանի պարագայում այդպիսի դատումները տրվում են պատմողի խոսքի միջոցով, եւ որոշ դեպքերում դրանք առաջ են բերում բնագրի հատվածականություն, մինչդեռ Աղայանը խոսեցնում է իր հերոսներին: Արուսյունն անգրագետ եւ սնահավատ մարդկանց պատմում է հայոց փառավոր անցյալից տարբեր դրվագներ՝ փորձելով նրանց սրտում արթնացնել ազգային ինքնագիտակցումը:

Խնդրո առարկա վեպում պատումի բնույթը փոփոխվում է հատկապես Անի ֆաղափի նկարագրության պարագայում: «Արեւմտյան Հայաստանի չլուծված» եւ «Արեւելյան Հայաստանի հայության ֆիզիկապես չբնաջնջվելու մասամբ լուծված հարցի... ցուցիչը»²⁸ հանդիսացող քաղաքը վեպում ունի հենակետային նշանակություն: Մուտքն Անի նույն-

²⁶ Ղ. ԱՂԱՅԱՆ, նշ. աշխ., էջ 183–184, 209:

²⁷ Խոսելով «Վերջ Հայաստանի...» — «Արուսյուն եւ Մանվել» վեպերի հարաբերություններից՝ հարկ ենք համարում որպես դիտարկում նշել, որ Աղայանի վեպում Աբովյանի երկից որոշ հատվածներ հանդես են գալիս որպես միջբնագրային օրինակներ: Աղայանը նույնությամբ կրկնում է իր մեծ նախորդի խոսքերը: Այս վեպի իրականությունում Աբովյանի ստեղծագործությունը գոյություն ունեցող, իրական միավոր է. Արուսյունն ընթերցում է վեպը եւ բարձրաձայնում որոշ կտորներ: Այլ է «Վերջ...»-ի հարաբերությունը Վ. Փափազյանի «Սոխակի տղան» վիպակի հետ: Այս պարագայում երկրորդ գործն ինչ-որ առումով առաջինի շարունակությունն է դառնում: Դրանք նույն պատումի աշխարհն են ներկայացնում. «Սոխակի տղան» վիպակում «Վերջ...»-ի դեպքերը կերպավորվում են որպես իրականություն, եւ առաջին Աղայան կերպարից ազդված՝ իր անունն ստանում է նաեւ երկրորդ Աղայան (տես Վ. ՓԱՓԱԶՅԱՆ, Երկերի ժողովածու հինգ հատորով, հտ. 1, Երեւան, 1958, 234–245): Այսպիսով՝ եթե Աղայանի վեպում «Վերջ Հայաստանին» կերպավորվում է սոսկ որպես գիրք, ապա Փափազյանի երկի կառուցումը իրական են դրանում նկարագրվող դեպքերը:

²⁸ Ա. ՄԱՎԱՐՅԱՆ, «Վերջ Հայաստանի...» վեպի դասավանդման մի քանի հարցեր, «Մանկավարժական միտք», Երեւան, 2014, թ. 1–2, էջ 123:

պես կատարվում է կերպավորված ընթերցողի ընկերակցությամբ: Ներկա ժամանակի պատումով հեղինակն իր ընթերցողին է ներկայացնում հայոց ավերված տան պատկերը. «...մի՛ վախենալ, անշունչ քարերն ու եկեղեցիքը մարդակեր չեն» (էջ 260): Այս կետում գույները խտանում են, փաստերն ու դրանց արտածման զգացմունքային դաշտը՝ միաձուլվում, եւ քաղաքը կերպավորվում է պատմողականի ու քնարականի հարաբերակցությամբ:

Վեպում պատմողական եւ քնարական շերտերն առհասարակ հանդես են գալիս գիրկընդխառն՝ պարբերաբար հերթագայելով. դիպաշարից հեղինակը հաճախակի անցնում է քնարական շեղումների՝ մի կողմից՝ բարձրաձայնելով իրեն հուզող տարաբնույթ խնդիրները, մյուս կողմից՝ եղած դեպքերը ներկայացնելով զգացական ընկալման պրիզմայով²⁹: Չափածո կամ արձակ այդ հատվածները, որոնց ուսումնասիրողները եւ բացասական³⁰, եւ դրական³¹ գնահատական են տվել, իրականում ամբողջացնում են գործի կառույցը ու տալիս յուրօրինակ ոճավորում: Դրանք բխում են երկի հատվածական բնույթից եւ շատ դեպքերում պատումի թելով կապվում են ընդհանուր դիպաշարի գործողություններին: Ինչպես նկատում է գրականագետ Հ. Ղանալանյանը, «Աբովյանը, իհարկե, ինքն էլ շատ լավ զգացել է, որ այսօրինակ շեղումները խանգարում են վեպում պատմվող դեպքերի տրամաբանական զարգացման ընթացքին»³². «...ես ետ եմ դառնում էլի իմ պատմությունն

²⁹ «Վերք Հայաստանի...»-ի զգացմունքային դաշտի վերլուծություն է կատարել ԻՍ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԸ՝ վեպի համատեքստում առանձնացնելով սիրո 8 դրսևորում, որ պայմանավորում են զգացմունքային հարաբերությունները. «1. սէր դէպի իր աշակերտներն ու մանուկները, 2. ընկերական սէր, 3. ծնողական սէր, 4. ամուսնական սէր, 5. սէր դէպի բնութիւնը, 6. կրօնական զգացմունք, 7. սիրոյ զգացմունք, 8. հայրենեաց սէր» (տե՛ս ԻՍ. ՅԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, Չգացմունքների աշխարհ (Խ. Աբովեանի երկերի առթիւ), «Լումայ», Տփլիս, 1898, գիրք Ա., էջ 278):

³⁰ Հովհաննես Շահնազարյանը, օրինակ, այն տեսակետն է հայտնում, թե քնարական շեղումները «երբեմն իզուր երկարացնում են վէպը եւ ձանձրացնում ընթերցողին, երբեմն էլ խանգարում են վէպի ընդհանուր իդէայի ամբողջութեամբ» (Յ. ՇԱՀՆԱԶԱՐԵԱՆ, Խաչատուր Աբովեանի հասարակական եւ գրական գործունէութիւնը, Մոսկուա, 1899, էջ 20):

³¹ «Աբովյանի վեպի այսպես կոչված քնարական շեղումները ոչ թէ շեղումներ են երկի բուն էությունից, այլ այդ էության բացահայտման լավագույն եղանակը, վեպի ոգին ու շունչը մատնանշող կարեւորագույն մասերը <...>, խոհեմ հայրենիքի անցյալի, ներկայի եւ ապագայի մասին, մարդասիրության եւ արդարության, հայրենասիրության եւ ազատասիրության, հայ-ռուսական հավերժական բարեկամության պատվիրաններ» (էջ 4. ԶՐԲԱՇԵԱՆ, Գրողը եւ ժողովուրդը, Երեւան, 1989, էջ 23):

³² Հ. ՂԱՆԱԼԱՆՅԱՆ, Խաչատուր Աբովյան, Երեւան, 1948, էջ 50:

անեմ...» (էջ 115), «Լավ չի սկսած բանը թողալ ու էսպես քարոզ ասիլ, ես էլ գիտեմ, ամա սիրտս չի դիմանում, ի՞նչ անեմ» (էջ 122), «Բանը երկարացավ, լսողը չի նեղանա, էլի գնանք մեր դժոխքը» (էջ 124): Ասել է թե՛ պատմողը նկատում է այդ հատվածների շեղող ազդեցությունը, համեմատում դրանք ընթերցողին ուղղված «քարոզների» հետ, որոնք ավարտելը եւ բուն պատմությանն անցնելը, սակայն, հաջողվում է մի քանի փորձից միայն. Հայոց աշխարհի եւ հայերի ճակատագրի մասին դատումները նրա միտքը նորից թեքում են դեպի քնարավերլուծական մտածումները: Պատումի այդ որակից անցումը բուն պատմությանը տեղի է ունենում հետեւյալ բնագրով. «Ընչանք Նրեւան գնալը մեկ քանի ամիս ժամանակ ունեի, էնդուր համար էսպես ճամփես ծոցի: Ձմեռն անց ա կացել, ամառն էկել, վա՛յ նրան, որ էս շոգին գնա էնտեղ: Ես պետք է գնամ. ո՞վ կուզի՝ հետս գա» (էջ 128):

Առաջին եւ երկրորդ գլուխներում նկարագրվող դեպքերի միջեւ, ըստ էության, առկա է ժամանակային ընդհատվածություն, եւ դա ներկայացնելու համար հեղինակը խաղում է ընթերցողի ժամանակի հետ: Ձմռանից ամառ միջակայքում ամիսներ են անցել, որոնցում կատարված իրադարձությունները ներկայացված չեն: Ժամանակային այդ անցումն ընթերցողի աչքին սահուն իրացնելու նպատակով նա ոչ թե մի դեպքից է թռչում մյուսին, այլ բուն շարադրանքին կցելով պատմական, առասպելական եւ ֆնարական պատումներ՝ «ծռում է իր ճամփան»՝ ընթերցողին նույնպես հնարավորություն տալով ժամանակավորապես կտրվելու Աղասու ճակատագրից:

Դիպաշարի ընթացքում պատումի հիմնական թելին հետեւելու միջոց են դառնում նաեւ հայ ժողովրդական հեքիաթներից վերցված նմանօրինակ բանաձևերը. «Բայց Աղասու արածները թողանք ուրիշ ժամանակի ու գնանք մեր բանը» (էջ 184), «Հիմիկ էս թողանք, գնանք էլի մեր սիրելի Աղասու մոտ, տեսնի՞նք, ո՞ւր մնաց, ու ի՞նչպես պետքը նրա բանը վերջանա» (էջ 215) եւ այլն:

Գործողությունների բուն շղթայից թեքվելու եւ ընթերցողին դրա պատճառը մեկնելու մեթոդը նույնությամբ որդեգրում է նաեւ Մ. Նալբանդյանը: Իր վեպերում վերջինս տարանջատում է միջավայրի նկարագրությունը պատմության թելից. նա դիպաշարի ընթացքը որեւէ կետում թողնում է առկախ եւ անցնում շրջակա տարածքի նկարագրությանը՝ դրանից հետո միայն վերադառնալով դեպքերի պատումին: Գործողու-

թյուն—նկարագրությունն այդ անհարթ անցումները հեղինակն իր նախորդի նման փորձում է իրար կցել ընթերցողին ուղղված բացատրական խոսքի միջոցով. «Ես շատ զարմացած լինելով այս մարդոց խոսակցության սկզբի եւ բանի վերջավորության վերա, չհամբերեցի, որ ընթերցողներին ծանոթացնեմ այն տան հետ, ուր այս երկու մարդիկը խոսում էին, կամ նույնիսկ մարդերի հետ, վասն որո, սիրելի՛ ընթերցող, ներելով իմ այս անհամբերությունը, դո՛ւ գոնե ինձանից առավել համբերող գտանվիր, եթե ես կտրելով խոսակցության թելը, կարճ ծանոթություն տամ քեզ թյուրյունճի-Օղլուի, նորա տան եւ Շահումյանցի մասին»³³ («Միմին խոսք, մյուսին՝ հարսն»), կամ՝ «Մահտեսի Թովմասի տանը կային շատ հյուրեր, արք եւ կանայք, երբ ներս մտավ Կոմս էմանուելը: Մի փոքր հետո կծանոթացնեմ իմ ընթերցողը Մահտեսի Թովմասի տան հետ, այժմ թողե՛ք, որ չկտրեմ բանի թելը»³⁴ («Մեռելահարցուկ») եւ այլն:

Պատումի առանձնահատկություններից են նաեւ բնագրի կշռույթը (ռիթմ) ու ընթացքը (տեմպ). ամուսն տեսարանում շոգի պատկերման ժամանակ, օրինակ, շարժումները դադարում են. պատումը դանդաղում է, զգացական կողմը՝ նվազում, գործողությունը փոխվում է պատկեր-նկարագրությամբ, նկատելի են դառնում մանրուքները. «Դուշը տեղիցը չէր ուզում ժաժ գա, հավը բնիցը գլուխը հանի» (էջ 129), «էսպես մեռել, լուվել էր բնությունը, ու մեկ շփլթու էլա տեղիցը չէր լսվում» (էջ 131): Պատումի այս կտորում շեշտադրված է լռության գործոնը. անշարժությունն ու դանդաղությունը լռեցնում են բնագիրը, եւ բուն գործողություններին անցումը տեղի է ունենում մահմեդականների աղոթքի բարձր ձայնից հետո. «Ալլահն՝ալաֆրա՛-րո՛ւ...» (էջ 131): Աղմուկի այս պայթյունով բնագրում խառնվում են տարբեր ձայներն ու ձայնարկությունները, եւ լռության դանդաղությունը փոփոխվում է աղմուկի շարժումով, որ տիպական է դարձնում Մհաբաբի տոնակատարությունը: «էս ձենը դուս էկավ թե չէ, հենց իմանաս, մեկ ամպ տրաքեց, ու ձենի տուտը հազար կտոր ըլելով, գետինը ժաժ տալով, սար ու ձոր իրարոցով քցելով <....> Ինչպես մեկ բունը քանդված մեղրաճանճի թաբուն, էսպես դուս թափեցան ուղղափառ մահմեդականքը...» (էջ 131—132): Գործողության դաշտ են դուրս գալիս մարդիկ, որ ձայնի հետ շարժման բազմազանություն ու

³³ Մ. ՆԱԻԲԱՆԳՅԱՆ, նշ. աշխ., հտ. 1, էջ 162:

³⁴ Անդ, էջ 302:

արագության աստիճան են հաղորդում բնագրին. «...մեկը ուղտի վրա նստած՝ տմպտմբալով, մեկը իշի քամակին բազմած՝ շո՛շ, շո՛շ ասելով, մեկը յաբվի վրա ուռած դա՛հ, դա՛հ անելով, մեկը գոմշի մեջքին՝ հա՛ տպոու կանչելով, մեկը եզան պոչի տակին՝ հո՛, հո՛ ձեն տալով, մեկը դաթրի ուսին՝ բզելով, ը՛մ, ե՛րի գոռալով...» (ընդգծ. մերն են.—Ա. Ս., էջ 133): Աղմուկի եւ լռության այս ամբողջությունն էլ առաջ է տանում դիպաշարը եւ հնարավորություն տալիս դեպքերին ականատես դարձած ընթերցողին՝ «լսելու գործողություններ»:

Տեխտի ընթացքի ու կշռվթի խաղով եւ շարժման ու անշարժության, ձայնի եւ լռության հակադրամիասնությամբ է կառուցված «Զանգի» հավելվածը: Երկարաշունչ նախադասություններով հյուսված այդ հատվածում ձայնարկությունների եւ դրանցով կազմված բառերի կրկնություններով պատմողը փորձում է կերպավորել վիշապի նմանվող Զանգու գետի գիշերային կատաղությունը, որ գոռում-գոչություններով սարսափեցնում է մարդկանց: Գործողության կենտրոնում Զանգուն է՝ կերպավորված ձայնի եւ դրանով պայմանավորված՝ կատաղի շարժման զուգահեռում: Գետի աղմուկը կյանք է առնում շրջապատի խոր լռության հակադրության մեջ. Աբովյանը շնչավորում է նաեւ գիշերային շրջակայքի լռությունը՝ «Կոնգի չոր դարդուսը», «Երեւանի զարհուրելի բերդն ու թուրքի գյուղխանքը», «դնգերը, ջաղացները», «չանգը կոխած, կամարակերպ համամները», «Երեւանու Շհարը, տրտում, դառնահամ սգի քողն երեսին փռած» (էջ 305), որոնց մեջ կրկնությունամբ լսելի են դառնում շների հաչոցները, գալյերի ոռոցները եւ «բուք ու բոյագի» հատու սուլոցները: Աբովյանն այսպիսով ստեղծում է ձայնի ու լռության ամբողջական համանվագ, որի միջոցով կերպավորված դժոխային վախի կենտրոնում է դնում սարսափահար մարդուն. աղմուկի այդ թնջուկում ծայր են առնում մարդկային ամենախոր վախերը, եւ աչքի առջեւ է գալիս աշխարհի վերջի սարսափազդու տեսիլը. «...անդո՛նդ, դժոխք, արքայություն, տարտարոս, հրեշտակք, դիվանք, սերովբեք, քերովբեք, Սադայել, Սադանայել <...> կայծակով թոթափվում են, վեր ընկնում, որ աշխարհս վերջացնեն ու հետին դատաստանի տեղը պատրաստեն...» (էջ 307):

Գետի գիշերային պատկերին հաջորդում է ցեեկայինը, եւ փոխվում է լռության ու աղմուկի հարաբերակցությունը. նկարագրությունն սկսում է խտանալ գույների մեջ.

«Գնանք մեկ Զանգվի ղրաղն էլ, մեկ մեր սուրբ Զանգին էլ տեսնինք, մեկ նրա ձորն էլ օրով տեսնինք, չունքի գիշեր էր, որ վրովն անց կացանք, գիշերվան տեսածն ու ցերեկվանը մեկ չի՛ ըլիլ» (էջ 310–311):

Ցերեկային գետն ընթերցողի առջեւ է բացվում անշարժության լռությամբ, անշարժ գեղեցկությամբ: Գործողությունը սառչում է պահի մեջ, եւ գետը դառնում է հայոց փառավոր անցյալի պատմության խտացումը: Լույսի ներքո բացահայտվում են գիշերը գաղտնի մնացած տարաբնույթ հատկանիշներ, եւ մթության խավարում սարսափներ ծնող շրջակայքը կերպափոխվում է ջերմության ու հայրենասիրության խորհրդանշի. «Քարափների սոսկալի սֆաթները» (էջ 306) դառնում են «ծաղկազարդ ձորեր» (էջ 311), «քաջքի պես ճոլուկակ էլած, շանգըները դեռ ու դեն քցած, մազերը խճճված, ծամերը կախ ընկած, դոշ ու ծիծ ետ ճոթռած՝ բարձր ծառերը» (էջ 305)՝ «խնկահոտ ծառեր» (էջ 311), «Զանգվի բառաչոցը» (էջ 306)՝ «տխուր ձեն» (էջ 311) եւ այլն:

Գիշերային կատաղի ձայները եւ ամենակուլ շարժումը ցերեկը դառնում են լռություն ու հանդարտ անշարժություն, եւ շարժում (դինամիկ) պատումը փոխակերպվում է կայուն (ստատիկ) դրության: Պատումի կշռույթի ու ընթացքի վրա փաստորեն ազդում են ձայնի ու լույսի, արագության ու հանդարտության, շարժման ու անշարժության եւ գիշերվա ու ցերեկվա գործոնները, որ միանշանակորեն փոխում են պատումի բնույթը:

Բնության սարսափների շնչավորման, գետի գիշերային եւ ցերեկային դեմքերի, մարդկային քնած վախերի արթնացման եւ խենթացման մասին նմանօրինակ պատում է հյուսում նաեւ Հովհ. Թումանյանը «Լոռեցի Սաֆոն» պոեմում: Գիշերային ձորը շրջապատող միջավայրի՝ «աղոթող վանքի», «հսկող բերդի» եւ «հին խաչարձանի» լռության մեջ լսելի են դառնում բուրի շարագույժ «կըռինչը» եւ Գիծ Դեւ-Բեդի գոչունը, որին արձագանք են տալիս անհանգիստ շարքերը: Բանաստեղծը, կրկնելով Աբովյանի ստեղծած միջավայրը, կառուցում է գիշերային խավարի մեջ մենացած ձորի սարսափազդու շրջանը՝ դրա կենտրոնում դնելով չոբան Սաքոյին ու վերջինիս թաքնված վախերը. «Ոգի է առնում ամեն բան էնտեղ, // Շընչում է, ապրում եւ մութն եւ ահեղ»³⁵:

Այսպիսով՝ «Վերբ Հայաստանի» վեպի պատմողը ոչ գործող անձ, բայց արտահայտված անհատականություն է, որ, ունենալով ժողովրդա-

³⁵ Հովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 3, Երեւան, 1989, էջ 17:

կան պատմողի հատկանիշներ, տեղ-տեղ կրում է նաեւ իրական հեղինակի կնիքը: Զխառնելով պատումի ընդհանուր ընթացքին եւ հանդես չգալով որպես գործող անձ՝ Աբովյանը պատմողի խոսքին է հյուսում անձնական կյանքի հիշատակումներ ու պատմություններ՝ այդպիսով կարգացողի համար դառնալով վստահելի հեղինակ: Պատումն առաջ է տանում այն վարողի ձայնը, եւ դրա փոփոխությամբ էլ պայմանավորվում է բնագրի որակի զանազանությունը: Վեպն ունի հատվածական բնույթ. դրանում առկա են գեղարվեստական, պատմական, առասպելական, քնարական եւ փիլիսոփայական բնագրեր, որոնցից յուրաքանչյուրում լսելի է նույն պատմողի առանձին էության ձայնը, ըստ այդմ՝ պատումը գրվագային է:

Վեպի պատումի աշխարհում առանցքային դեր է հատկացվում ընթերցողին, որ ստանում է կերպարային արտահայտություն, կերպավորվում որպես գործող անձ-դիտորդ: Դիպաշարային բեկումնային ու վճռորոշ գրվագներում պատմողը կերպավորված ընթերցողի հետ դեպքերի ականատես է դառնում, հեռու եւ մոտ տարածություններից հետեւում իրադարձություններին: Աբովյանը նրան տալիս է ձայնի իրավունք, որ հնարավորություն ունի փոխելու դեպքերի ընթացքը: Այդ հնարավորությունը, սակայն, վեպի կառույցում այդպես էլ չի իրացվում, եւ ընթերցողի ու հերոսների իրականություններն անջատող «շորրորդ պատը» մնում է կայուն:

Գործի որոշ հատվածներում հեղինակը որպես ներկայացման եղանակ է ընտրում աղմուկի ու լռության եւ դրանցից բխող՝ շարժման ու անշարժության գործոնները: «Ձանգվի» հավելվածում որպես ժամանակային որոշիչներ են դառնում գիշերն ու ցերեկը, որոնց համաբանությամբ զարգանում են կատաղի շարժումն ու լուռ անշարժությունը, եւ դրանց հերթագայմամբ էլ հյուսվում է պատումը:

РЕЗЮМЕ

Нарратор романа «Раны Армении» — не действующая, но выраженная личность. В основном имея черты народного сказителя, он местами несет печать внетекстового, истинного автора. Голос нарратора предает движение повествованию, а его изменение определяет разнообразие качества текста. У романа ор-

наментарный сказ, он содержит художественные, исторические, мифические, лирические и философские тексты, в каждом из них слышен голос отдельной личности одного и того же рассказчика.

Автор местами, в качестве способа представления, применяет факторы шума и тишины. В «Зангу», например, динамика неистового движения и статика спокойной тишины развиваются в гармонии ночи и дня.

SUMMARY

The narrator of the novel “Wounds of Armenia” is not an active, but a pronounced personality. Basically, having the features of a folk storyteller, in some places he bears the stamp of a non-textual, true author. The voice of the narrator imparts movement to the narrative, and its change determines the diversity of the quality of the text. The novel has an ornamental character, it contains artistic, historical, mythical, lyrical and philosophical components; in each of them the voice of a separate personality of the same narrator is heard.

The author in some places, as a method of presentation, uses the factors of noise and silence. In “Zangu”, for instance, the dynamics of the frantic movement and the statics of peaceful silence develop in the harmony of the day and night.

