

**ԾԵՐԵՆՑԻ ՊԱՏՄԱՎԵՊԵՐԻ
ՖԱՐՈՒԼԱՆ, ՍՅՈՒԺԵՆ ԵՎ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՆ**

ԶԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Գեղարվեստական երկի բովանդակության շարժումը և կառուցվածքային ձևերի միասնությունը կազմակերպող միջոցները (սյուժեն, ֆարուլան, կոմպոզիցիան), ունենալով իրենց խնդիրը, դրսևորումների ոլորտն ու յուրահատկությունը, միաժամանակ փոխադարձանավորված են և, թերևս, դա է պատճառը, որ տեսական դրականության մեջ դիտվում են միասին:

Վերջին ժամանակներս գրականագիտության մեջ մեծ հետաքրքրություն է առաջացել հիշյալ հասկացությունների նկատմամբ¹։ Խնդրին նվիրված ուսումնասիրությունների մեջ տեսական իրարամերժ հետևությունների առկայությունը ցույց է տալիս, որ դժվար է մշակել օրինաչափությունները համակարգող տեսական այնպիսի սկզբունք, որը հնարավոր լինի տարածել ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործության վրա:

Յուրաքանչյուր գեղարվեստական երկ, ունենալով իր ֆարուլայի, սյուժեի և կոմպոզիցիոն կառուցվածքի յուրահատկությունը, որոշակիորեն նրբերանդում կամ վերակառուցում է տվյալ հասկացության «համընդհանուր մոդելը»:

Տեսական բնույթի աշխատությունների մեջ ժամանակ առ ժամանակ սրբվում կամ խլացվում է ֆարուլայի ինքնուրույնության իրավունքը: Ֆարուլան ձուլում են սյուժետային համընդհանուր կառուցվածքին կամ էլ անջրպետում նրանից, ջանալով տեսնել «մաքուր ֆարուլայի» սահմանագիծը, որն ըստ էության դժվար է, քանի որ ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ֆարուլայի ժամանակն այսպես թե այնպես տրոփում է սյուժեի մեջ:

Ընդունված է ասել, որ ֆարուլայի միջոցով իմանում ենք, սյուժեով՝ բացում: Ֆարուլան, մի տեսակ, դառնում է գրողի ասելիքի, պատմելիքի շարժումը պայմանավորող առաջնային ազդակն ու փուլը: Ֆարուլային միավորատարների շարակարգն ի սկզբանե կառուցված է կյանքի տրամաբանությամբ, իսկ սյուժետայիններ՝ արվեստի: Բայց, որպես օրենք, ֆարուլային համակարգի

¹ В. Кожин, Фабула, сюжет, композиция («Теория литературы», М., 1964); М. В. Теплинский, Почему в сюжете пять элементов? («Жанр и композиция литературного произведения», вып. 1, Калининградский государственный университет, 1974); Н. С. Травушкин, Нужен ли анализ элементам сюжета? («Жанр и композиция литературного произведения», вып. II, Калининградский государственный университет, 1976); К. П. Степанова, Функции описаний в сюжете повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» («Вопросы сюжетосложения», вып. 5, Рига, 1978); է. Դ. Զրաշչյան, Կոմպոզիցիա և սյուժե («Գրականության տեսություն», Երևան, 1980):

որոշակի տարրեր պարտադիր ներմուծվում են սյուժետային կառուցվածքի մեջ, Հենց այստեղ էլ զգացվում է, որ մեթոդոլոգիական իմաստով անհնար է կտրուկ անջրպետել այս հասկացությունների «տեքստուրիալ սահմանները» կամ ցույց տալ դրանց ճշգրտացիական իրավունքները: Յուրաքանչյուրը կոնկրետ հասկացություն լինելով հանդերձ՝ փոխադարձաբար հանդես են գալիս իրար մեջ: Այս հարաբերությամբ է պայմանավորվում և՛ դրանց գոյությունը, և՛ ինքնուրույնությունը: Ֆարուլայի և սյուժեի փոխադարձ պայմանավորվածությունն ու խնդրառական ներթափանցվածությունն այնքան խորքային երևույթներ են, որ դրանց սահմանազատման փորձերն ուսումնասիրողներին կարող են ծայրահեղության հասցնել: Թերևս պատմական թեմայով դրված ստեղծագործությունների մեջ՝ առավելապես պատմավիպերում, ֆարուլայի հենքը, այնուամենայնիվ, տեսանելի է, պատմության իրադարձային արմատը պատմագրությունը պահպանում է, որը և դառնալով գեղարվեստական սյուժեի «շինանյութ»՝ օգտագործվում է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ:

Ֆարուլա—սյուժե փոխհարաբերության իմաստով Մերենցի ստեղծագործություններում, որպես առանձնացող օրինաչափություն, ֆարուլան սյուժեի նկատմամբ գերակշռող է (դա հատկապես երևում է «Թորոս Լևոնի» վիպում): Պատմագիտական աղբյուրներից եկող ֆարուլային փաստերի ծանրաբեռնվածությունը ճնշում է սյուժեին: Ֆարուլային հանգույցների դասավորությունն այնքան խիտ է, որ սյուժեի ինքնուրույն ծավալման համար հնարավորություն չի ստեղծվում, այսինքն՝ կանխվում է հեղինակի գեղարվեստական երևակայության ազատ նախաձեռնությունը: Ավելացնենք նաև, որ ֆարուլային հանգույցների խտությունը հանգեցրել է սյուժետային միագծության: «Թորոս Լևոնի» վիպում հեղինակի սյուժետային մտածողությունը պարզապես գամված է գլխավոր հերոսի շարժմանը՝ գործողությունները սկսվում և զարգանում են հերոսով, ավարտվում այդ հերոսի մահով: Վիպը սկսվում է «Կոստանդնուպոլիս 1145-ին» գլխով, որն ազդարարում է գործողությունների սկիզբը և ավարտվում «Թորոսի մահը» գլխով: Վիպի առաջին և վերջին գլուխների մեջ ներկայացվող հատվածները ժամանակագրական կարգով վեր են հանում գլխավոր հերոսի կյանքի և գործունեության համընդհանուր շղթայի այս կամ այն փուլը: Կարելի է ասել, որ Մերենցի առաջին վիպը ֆարուլային է: Ֆարուլայի խնդրառական ծայրահեղ ակտիվությունն իրեն է ենթարկել ոչ միայն սյուժեի, այլև կոմպոզիցիայի կառուցվածքը: Այստեղ հավաստի փաստերի ներմուծման հաճախականությունը, հետագա շրջանի մեր մյուս պատմավիպասանների ստեղծագործությունների համեմատությամբ, շատ մեծ է: Մերենցի վիպերից հիշենք այն պատմագիտական փաստերը, որոնք վերաբերում են Թորոսին, Մլեհին, Ստեփանեին, Հովնանին, Թեոդորոսին և ուրիշների, որոնք առանձին խմբագրումներով ներմուծված են գեղարվեստական սյուժեի մեջ: Ֆարուլային այս հանգույցներն ինքնին արդեն գեղարվեստայնացված սյուժեներ են, որոնք առանձին դեպքերում վիպում հանդես են գալիս պատրաստի սյուժեի ձևով: Ընդունված է ասել, որ ֆարուլան, որպես կառուցվածքային կատեգորիա, գործնականորեն ներկայանում է վերապատմելու ձևով: Մենք այստեղ պիտի ընդունենք նաև, որ ֆարուլան սոսկ պատումը չէ, այլ այն, ինչը հնարավոր է պատմել: Հաճախ ստացվում է այնպես, որ ֆարուլային տարրերն անմիջականորեն և կտրուկ դուրս են գալիս տեքստից: Վերջին—

ներս հանդես են գալիս որպես սյուժետային ուղեցույց, որը կանխորոշում է սյուժեի շարժումը ժամանակի և տարածության մեջ: Այս օրինաչափությունը մեծ հաճախականությամբ դրսևորվում է Մերենցի ստեղծագործություններում: Օրինակ՝ «Քանի մը տարիներ անցան, Տորոսի հայր Թորոսի լավ խնամատարությամբ և իմաստուն կառավարությամբ երջանիկ վիճակի մեջ մտեր էր. քաղաք, գյուղ և խրճիթ ուրախության երգոց և նվագաբանաց արձագանքներով լեռները կզվարթացնեին»²: «Այս միջոցիս Գրիգոր և Սուրեն Դամասկոսի մոտերը իրենց գերության շղթաները կկրեին...» (էջ 559): «Այս մեր պատմության ժամանակները, Հայաստանի արևմտյան ծայրերը, Հունաց բաժնին ձորոխ գետի ափանց վրա, ուր Արտանուշի վտակը անոր կխառնվի, կուսանաց վանք մի կար Բագրատունի իշխանաց շինություն» (էջ 353) և այլն: Ֆարուլային այս հանգույցները ոչ միայն նպատակաուղղում են սյուժեի զարգացման հետագա ընթացքը, այլև, վիպական իրադարձությունները շաղկապելով, ստեղծում են իրենց կոմպոզիցիոն համակարգը: Բերված օրինակներում փոխադարձ համագործակցությամբ գոյակցում են ֆարուլան, սյուժեն և կոմպոզիցիան: Դա հատկապես լավ է դիտվում հետևյալ օրինակում: «Այս գրքիս սկիզբը կհիշեն ընթերցողք թե ինչպե՞ս Պրոկոպիոս Հունաց Սպարապետը յուր անհոգությանը կորուսեր էր պատերազմը ի Կոզովիտ և զոր ժամանակին պատմիչը անվանեցին Մարդոցեից պատերազմ, և թե ի՞նչ ավերակք, կոտորածք և գերությունք հետևանք եղան այդ պատերազմին: Պատմեցինք նաև Թեոդորոս Ռշտունի ինչպե՞ս կշանար այդ վիճակը դարմանել և նույնանման արաբացի արշավանաց առաջն առնուլ:

Երեք տարի անցան այն դժբախտ օրերուն վրա, հազիվ թե երկիրը քիչ մը ոգի առավ և սկսավ շնչել, աշնան վերջի օրերն հասան...» (էջ 582): Կոմպոզիցիան այս ժամանակային անցման մեջ, շաղկապելով վիպական դեպքերի ճյուղավորումները, ստեղծում է ասելիքի միասնական կենտրոնը՝ ընդգծելով գեղարվեստական երկի տրամաբանությունն ու գաղափարը:

Կոմպոզիցիայի մեջ դրսևորվում է նաև կենսափաստի նկատմամբ հեղինակի ունեցած վերաբերմունքը, կենսափաստը սյուժետային շղթայի մեջ ներմուծելու հիմնավորվածությունը: Ստեղծագործության մասշտաբայնությունը պայմանավորված է կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ճկունությամբ՝ գրողը ձգտում է գտնել պատումի այնպիսի մի ձև, որը հնարավորություն ընձեռի իր մեջ ներգրավել գաղափարական խնդիրը հաստատող բազում իրադարձություններ և ճակատագրեր: Ինչպես ցույց է տալիս հայ և համաշխարհային պատմավիպասանության փորձը (իսկ Մերենցին՝ առավել ևս), կոմպոզիցիոն կառուցվածքների տարատեսակություններից զրոգներն իրենց գրական գործունեության վաղ շրջանում ամենից շատ ընտրում են դեպքերի ժամանակագրական պատումի ձևը: Այսպիսի կոմպոզիցիան իր դռները բացում է փաստագրական տարերքի առաջ: Գեղարվեստական երկում փաստագրական ծանրաբեռնվածությունը, կենսափաստերի խտությունը սյուժեի մեջ քիչ տարածություն է թողնում գեղարվեստական իմաստավորման, վերացարկման համար: Գուցե դա հեղինակին հնարավորություն է տալիս ցուցադրելու դեպքերի պատմականության լիարժեք դինամիկան, դեպքերի ամբողջականությունն ու բազ-

² Մ Ե Բ Ե Ն Գ, Երկեր, Երևան, 1968, էջ 156: Այսուհետև նույն հրատարակությունից բերվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեքստում:

մազանությունը, իրադարձությունների պատճառահետևանքային կապերը, բայց այս դեպքում կորչում են դեպքերին մասնակից հերոսի ներաշխարհն ու հոգեբանական նրբերանգները: Հերոսը դառնում է ոչ անքան խորհող կենդանի մարդ, որքան միագիծ բնավորություն ունեցող, այս կամ այն բանը կատարող անձնավորություն: Մինչդեռ կերպարի կյանքը սյուժեում ոչ միայն նկարագրական պիտի լինի, այլև՝ վերլուծական: Խոստովանենք, որ «Թորոս Լևոնի» վեպում Մերենցի նախընտրած կոմպոզիցիան այս իմաստով ամենևին էլ նպատակահարմար չէ: Խնդրի այս գիտակցումն իր բարձրությանն է հասցըրել Մուրացանը «Գևորգ Մարզպետունի» վեպում: Մուրացանի հաշդությունը գաղտնիքը կոմպոզիցիայի ճիշտ ձևի ընտրության մեջ է: Մինչդեռ Մերենցի հիշյալ ստեղծագործության մեջ որոշակիորեն խախտված է կենսափաստի և գեղարվեստական հղացման փոխհարաբերության դիալեկտիկան: Այս թերացումը Մերենցը վերացնում է «Երկունքում», բայց ծայրահեղացնում է «Թեոդորոս Ռշտունու» մեջ: «Թորոս Լևոնի» վեպի կառուցվածքային պարզունակությունը, ինչ խոսք, դալիս է հեղինակի ստեղծագործական փորձի պակասից, թեև, ինչպես Մերենցի դասեր՝ Թագուկի մի նամակից երևում է, վիպասանը, իբր, կարևորություն չի տվել ձևին. «Հայրիկը կըսե. «Բավական է գործին իմաստը կատարյալ լինի, ձևը երկրորդական է»³: Մերենցն այս կարծիքը կարող էր պնդել ելնելով միայն իր գործնական խնդրից՝ ժամանակի հասարակական տրամադրություններին անհապաղ արձագանքելու պահանջից: Վիպասանը չէր կարող նշանակություն չտալ ձևի կատարելությանը: «Երկունքի» կոմպոզիցիայի կառուցվածքային ճկունությունը դրա վկայությունն է:

Ի տարբերություն «Թորոս Լևոնի» վեպի, «Երկունքի» սյուժեն միագիծ չէ, այստեղ ժամանակ առ ժամանակ, գեղարվեստական խնդրից բխելով այն վերաճում է հոգեբանական կոլիզիայի, փիլիսոփայական մտորումների կամ էլ բանաստեղծական զեղման: Հիշենք «Մոզական հայելի» գլուխը, ուրիշ հատվածներ, որոնցում բացահայտվում են Հովնանի և մյուս հերոսների հոգեկան ապրումները, նրանց մարդկային ու հասարակական դրաման:

Հերոսների հոգեբանական կոլիզիայի, փիլիսոփայական մտորումների միջոցով Մերենցը լուծում է նաև ներքին սյուժեի շատ կարևոր խնդիրը: Վիպասանը սյուժեի արտաքին շարժումը վարպետորեն զուգակցում է իր ասելիքի գաղափարական ենթատեքստին: Ներքին սյուժեի հարստացման համար նա օգտագործում է նաև ներդիր սյուժեներ, որոնք առաջին հայացքից կարող են ավելորդ թվալ: Դրա լավագույն օրինակը «Հովնանի երազն է», որը մի գողտրիկ պատմություն է Հայաստանի հեռավոր, հեթանոս անցյալի մասին: Այստեղ հեղինակը հեթանոս և հզոր Հայաստանի պետական ու ռազմական, հոգևոր ուժը հակադրում է ներկայի տրոհվածությանն ու անճարակությանը՝ խնդիր ունենալով նպատակադնել, տրամադրել հերոսին՝ իր հետագա անելիքների մասին ճիշտ մտածելու ու գործելու:

Հեթանոս նախնիների ձայնը Հովնանին հիշեցնում է ներկա Հայաստանի քաղաքական կացությունը. «Երբ արևելք երեսդ դարձնես՝ թշնամի պիտի գտնես, երբ արևմուտք դառնաս՝ թշնամի պիտի տեսնես. օգնություն պիտի խնդրես՝ նախատինք, արհամարհանք պիտի գտնես...» (էջ 247): Ուստի

³ Ե. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Մերենցի ֆոնդ, № II/2, էջ 210:

փրկության ելքը միասնությունն է, սեփական ուժերի կենտրոնացումը: Անցյալ ժամանակների խորհրդատու ձայնին հաղորդակից լինելու այս հնարանքը, թերևս, գալիս է «Սասունցի Դավիթ» էպոսից: Հիշենք այն դրվագը, ուր Դավիթը և Խանդուկը անդրաշխարհից հուշում են Մհերին իր հետագա անելիքները: Երազը որպես գաղափարական կոնցեպցիայի ընդհանրացման միջոց գրականության մեջ շատ է օգտագործվել: Րաֆֆու «Խենթում» այս հնարքը ճիշտ նույն նպատակին է ծառայում: Լալայի գերեզմանին հանգչող Խենթը երազում տեսնում է ապագա Հայաստանը: Սիմվոլիկ նշանակություն ունեցող այս սյուսենները գրողին հնարավորություն են տալիս ուժգնացնել գաղափարի մոլվածությունը՝ կոշտ ու խաթարված աշխարհից մաքուր ու երագային աշխարհներ վերանալու ճանապարհով: Ներքին սյուսենի հարստացման միջոցներից մեկն էլ հերոսին շրջապատող նյութական աշխարհի, բնության ու իրերի անձնավորումն է: Բնանկարն ու կենցաղի նկարագրությունները պատմավեպի ժանրային գեղանկարչության մեջ կարևոր դեր խաղացող տարրերից են, որոնց ուսումնասիրությունն առանձին հարց է: Միայն նկատենք, որ բնանկարն ու առարկայական աշխարհը պատմավեպի համար ոչ միայն ֆոն են կամ, ինչպես ասում են, պատումի արտասյուսեցության բաղադրիչներ, այլև՝ ներքին սյուսենի հարստացման միջոցներ: Մերենցի երկերում, բացառությամբ «Թորոս Լեոնիի», բնանկարի համատարած պակաս է զգացվում, փոխարենը ծայրահեղության է հասցվում խոհանոցային կենցաղի նկարագրությունը: Նկատենք, որ սյուսենի ծավալման բազմազանության իմաստով «Երկունքը» գերադասելի է: Ունենալով իր, այսպես կոչված, հիմնական պատումային սյուսեն, որի մեջ զարգացվում է Հովնան—Գուրգեն գիծը, վերջինիս զուգահեռվում են նաև սիրային սյուսենները (Գուրգեն—Հեղինե, Հովնան—Վասկանույշ, Աշոտ—Ջարդհի), որոնք ոչ միայն կոմպոզիցիոն միջոցներ են, այլև մի տեսակ կենդանություն են տալիս վեպի «պաշտոնական իրադարձությունների» ընթացքին: Վիպական իրադարձությունների մեջ նմանօրինակ հոսքային ճյուղավորումները ոչ թե տրոհում են հիմնական սյուսենի շարժումը, այլ, յուրահատուկ ինքնազարգացում ստանալով, հետագարձ պլանով օգնում են կոմպոզիցիոն համընդհանրությանը: Վիպական աշխարհը և՛ ձևով, և՛ բովանդակությամբ դարձնում են կենդանի, լիարժեք:

«Երկունքում» հիմնական իրադարձային սյուսենն ունի «երկփուլ» զարգացում. այն սկսվում է Հովնանի գործունեությամբ, որին գումարվում է վեպի մյուս գլխավոր հերոսի՝ Գուրգենի սյուսեն: Փաստորեն նախադրության մեջ և հանգուցում այս հերոսների գործունեությունը փոխադարձաբար զուգակցվում է: Շարունակության մեջ Հովնանի ճյուղը անջատվում, զարգանում է առանձին՝ մինչև նրա հերոսական և ողբերգական մահը: Թվում է, թե այստեղ Մերենցն իր վեպը պիտի ավարտեր, ինչպես «Թորոս Լեոնիում»՝ հերոսի մահով: Բայց քանի որ «Երկունքում» Գուրգենը սյուսեցության հիմնական պատումի շարժիչ ուժերից մեկն է, Հովնանի մահից հետո նա դառնում է գլխավոր իրադարձությունների կենտրոնը և վերջնականապես իրականացնում է այն, ինչ չհասցրեց անել Հովնանը: Մերենցը «Երկունքում» ստեղծում է այնպիսի մի նպատակահարմար կոմպոզիցիա, որը հնարավորություն է ընձեռում հիմնական և դրա կողքին զարգացող, օգնող սյուսենների ազատ ծա-

վալմանը: Այդ կոմպոզիցիան միաժամանակ հավաքագրում, մի հանգույցի մեջ է ձուլում սյուժետային բոլոր ճյուղավորումները՝ ապահովելով վիպական դեպքերի զարգացման համընդհանուր տրամաբանությունն ու մղվածությունը:

«Թեոդորոս Ռշտունի» վեպը այս տեսակետից հակառակ տպավորություն է թողնում: Վեպի աննպատակահարմար կոմպոզիցիոն կառուցվածքը նրան զրկել է գեղարվեստական կուռ համակարգ լինելու հնարավորությունից: Այստեղ սյուժետային բոլոր ճյուղավորումները, ենթասյուժեները, ներդիր սյուժեները, հեղինակի քնարական և հրապարակախոսական շեղումները, ինքնատիպ և ինքնուրույն միավորներ լինելով հանդերձ, վիպական միասնական համակարգ չեն կազմում, նկարագրվող դեպքերի գունագեղ խճանկարը չի տեղավորվում մի կտավի շրջանակի մեջ, ուստի և հնարավորություն չի տալիս տեսնելու կտավի բովանդակության միասնական ուղվագծեր: Ուշադրություն դարձնենք վեպի հիմնական և ենթասյուժետային հանգույցներին. Թեոդորոս Ռշտունի, Գրիգոր—Սուրեն Կամսարական, Զավեն—Արփենի, Թենի—Գրիգոր, Մարտինե կայսրուհի—Վաղենտինոս—Անկելինա—Թումա—Փիլակերիոս: Թերացումն այստեղ սյուժետային գծերի բաղմազանությունից չի գալիս, այլ նրանց միջև գոյություն ունեցող կապի պակասից: Մերենցի հղացմամբ վեպի դեպքերի զարգացման կենտրոնը Թեոդորոս Ռշտունին է: Բայց այս հիմնական սյուժետային գծի տրոհվածության պատճառով վիպական դեպքերի մյուս ճյուղավորումները չեն հավաքվում այս գծի շուրջ, չեն ձուլվում մեկ ընդհանուր հոսքի մեջ, Ընդհակառակը՝ լրացուցիչ, կամ օգնող սյուժեները այնքան են ծավալվում, ակտիվանում, որ դառնում են վիպական դեպքերի ինքնանպատակ կենտրոն՝ շրջանցելով հիմնական իրադարձությունները: Դա վերաբերում է հատկապես Գրիգորին և Սուրեն Կամսարականին: Այս հերոսների գերվելու և Դամասկոս ուղարկվելու պատմությունը գուցե առնչվում է վիպական իրադարձությունների ընդհանուր վիճակին, բայց նրանց արկածային կյանքի երկարաձիգ դրվագներն ընթերցողին տանում են բոլորովին այլ ուղղությամբ: Զգձգված է հատկապես Շեյխ Ալիի պալատից նրանց փախուստի նկարագրությունը, ճանապարհին իրարից բաժանվելը, Սուրենի՝ Ամանոսի լեռան բնակիչների իշխան կարգվելու, նրանց տիրուհի Քահինայի հետ ունեցած հարաբերությունների մանրամասները: Սուրենի և Գրիգորի բաժանումից հետո վերջինիս հայրենիք վերադառնալու պատմությունն այնքան է երկարում, որ Մերենցը ստիպված է լինում, վիպական դեպքերի ընդհանուր շղթայից հերոսին չկտրելու համար, դիմել բազմաթիվ լրացուցիչ կոմպոզիցիոն շրջանակների, ինչպես՝ «Մենք Սուրեն թողինք յուր փրփրերախ երիվարին վրա, որ կդիմեր սրբեթաց Ամանոսի լեռը...» (էջ 672). ապա վաղուց ընդհատված սյուժեն վերհիշելով՝ վիպասանը շարունակում է այն:

Լրացուցիչ սյուժեների ծայրահեղ ակտիվացման օրինակ է նաև Զավեն—Արփենի գիծը: Վարդանաբերդի ավերումից հետո սկսվում է մանկահասակ Արփենիին փնտրելու Զավեն հայրիկի ողբսականը՝ Կարինից մինչև Տրապիզոն ծանր ճանապարհորդությամբ: Այստեղ չենք կարող չհամաձայնվել Մերենցի ստեղծագործությունների գրախոսի հետ. «Հարգելի Մերենցը, մեր մեջ առաջինը ներմուծեց ուղղությունը՝ այո, բայց բոլորովին ազատ չէ դեռևս

ալիւորդութիւններէց, անցքերի և դեպքերի կուտակվածութիւններէց և խճողմունքէց...»⁴:

«Թեոգորոս Ուտունի» վեպում կոմպոզիցիոն և սյուժետային կառուցվածքների փոխհարաբերութիւնը միասնութեան չի բերված, որը և հանգեցնում է թեմայի ու կերպարի զարգացման տրամաբանութեան հակասութեան: Եթե սյուժեում վիպասանը կերպարի լիարժեք զարգացման տրամաբանութիւնը «ապահովելու» համար ձգտում է մանրամասն վերարտադրել հերոսի կյանքի խրոնիկան՝ անխտիր ուշադրութիւն դարձնելով նրա ամեն մի քայլին, ապա ուշադրութիւնից վրիպում է թեմայի համընդհանուր նպատակաուղղվածութիւնը, այսինքն՝ չի գտնում կոմպոզիցիայի այն ձևը, որը միաժամանակ ապահովի թեմայի զարգացման տրամաբանութիւնը: Սա, իր հերթին, բխում է վիպական դեպքերը շարժման մեջ դնող կոնֆլիկտից: Իսկ եթե դեպքերի մեջ ներքաշվող հերոսները դուրս են մնում այդ ընդհանուր կոնֆլիկտի ոլորտից և չեզոքանալով ստեղծում են իրենց լոկալ իրավիճակային կոնֆլիկտը և սրանից բխող նոր սյուժեն, ապա վերջինս օտարանում է, դառնում իր սեփական կյանքն ու աշխարհն ունեցող ստեղծագործութիւն: Կամ ներդիր ստեղծագործութիւն, որի մեջ գործող հերոսներն այնքանով են կապված հիմնական ստեղծագործութեանը, որքանով որ նրանք երկու տեղում էլ պարզապես նույն հերոսներն են: Եվ հենց սա է պատճառը, որ վիպասանի համար դեպքերի կոմպոզիցիոն շաղկապման միակ միջոցը դառնում է ընդհանուր իրադարձային ժամանակի մեջ ընդհատված սյուժեի տարածաժամանակային հիշեցումը: «Թեոգորոս Ուտունի» վեպում Մերենցն իր ընթերցողներին շարունակ հիշեցնում է ընդհատված դեպքերի կամ մոռացված դեպքերի մասին (նշելով նաև գործողութեան տեղը). «Մենք թողունք Զավեն Կարնո ճամփու վրա, և երթանք փնտրելու Գրիգոր և Սուրեն...» (էջ 517) կամ՝ «Թողունք Վահրիճ իր քունին, երթանք մեր երկու ընկերաց հետ, որ ուղղվեցան հետի դեպի Բազարան» (էջ 307) և այլն:

Ժամանակային այս կցորդումները Մերենցի ստեղծագործութիւնների մեջ մեծ թիվ են կազմում: Շաղկապումների հաճախականութիւնը «Թեոգորոս Ուտունու» մեջ հատկապես պայմանավորված է նրանով, որ սյուժետային ճյուղավորումները շատ են և սրանց հիմնական իրադարձութեանը մոտեցնելու համար միակ ելքը դառնում են նշված պարզունակ հիշեցումները: Մինչդեռ «Թորոս Լեոնի» վեպում հակառակ երևույթ ենք նկատում, որովհետև նրանում սյուժեի զարգացման միակ շտրիչ ուժը և վիպական դեպքերի ստեղծողը Թորոսն է: Դրա համար էլ ընդհանուր սյուժեի մեջ վեպի յուրաքանչյուր գլուխ ցույց է տալիս հերոսի անցած ճանապարհը, նրա ճակատագրի մի որոշակի փուլը:

Ուշադրութիւն դարձնենք մի օրինաչափութեան ևս: Ընթերցողը կարող է նկատել, որ Մերենցն իր վեպերում ժամանակ առ ժամանակ ընդհատում է դեպքերի զարգացման շղթան և համայնապատկերի ձևով ջանում է նույն պահի մեջ, կողք-կողքի ներկայացնել այն հերոսներին, որոնք ներքին թելքով կապված են իրար, թեև գործողութիւնների շղթայի մեջ արդեն բավական հեռացել են միմյանցից: Օրինակ՝ «Այն միջոցին, որ Բերկվո Աթորունյաց

⁴ «Փորձ», 1880, էջ 202:

ապարանից մեջ Հովհաննիսյան տիկին յուր ցաված սիրտը աստօժ առաջ կտարածեր, Աշոտ իշխան յուր զվարճությանց և յուր գինեբերվաց մեջ կհրճվեր, Հովհաննիսյան յուր լեռներուն ամրությունը բավական չի գտնելով կաշխատեր, Վանդեմ ուրախ զվարթ յուր կնոջ և զավակներու հետ կպագտվեր...» (էջ 282, ընդգծումները մերն են—Զ. Ա.):

Այսպիսի օրինակները շատ են. հիմնական իրադարձային սյուժեի պատումային կենտրոնները զուգահեռաբար միապահության մեջ դիտելու ճանապարհով Մերենցը ձգտել է տալ վիպական աշխարհի համայնապատկերը, որպեսզի այդ կենտրոններից մեկին անդրադառնալիս չկորցնի դեպքերի միասնության զգացողությունը: Կոմպոզիցիոն միասնության խնդիրը լուծելու համար Մերենցն օգտագործում է նաև արտասյուժեատային միջոցներ, որոնք այս կամ այն շափով նպաստում են ստեղծագործության բովանդակության խորացմանը: Դրանք շատ հաճախ պատմական կամ հրապարակախոսական բնույթի շեղումներ են, որոնցով վիպասանը ձգտում է ընթերցողներին պատկերացում տալ ներկայացվող ժամանակաշրջանի ազգային, քաղաքական, տնտեսական կացությունների և միջազգային փոխհարաբերությունների մասին:

Զի կարելի ասել, թե ժամանակաշրջանի տարբեր խնդիրներին վերաբերող բնութագրումները կարևոր չեն վեպի համար, բայց այն, որ Մերենցը չի գտել վիպական փաստերի մատուցման գեղարվեստական ձևը, անօխտելի է: Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նմանօրինակ արտասյուժեատային շեղումների չարաշահումը տրոհում է նրա գեղարվեստական աշխարհի միասնությունը, կանխում երկի գեղարվեստական գիտակցության շարժումը՝ փոխարինելով այն կանոնիկ դատողություններով:

Վիպական աշխարհի վիճակագրական փաստերի մատուցման ձևերից մեկը երկխոսությունն է: Վիճակների, եղելությունների, անելիքների մասին դատողություններ է անում ոչ թե հեղինակը՝ հեղինակային շեղումների ձևով, այլ գործողությունների մեջ ներքաշված հերոսները, որոնք ոչ միայն տիրապետում են փաստին, ոչ միայն այդ փաստը փոխանցում մեկ ուրիշի, այլև կողմնորոշվում են դրանով: Փաստը դառնում է նրանց շարժման ու մտածողության գործոնը՝ վերաճելով հերոսների գիտակցության: Երկխոսությունը, չնայած երկի մասին ամբողջական պատկերացում չի տալիս, բայց ակներև է դարձնում, որ իրավիճակային ինֆորմացիան առանց հեղինակային շեղումների հնարավոր է ներմուծել դեպքերի սյուժեատային հոսքի մեջ, որը ոչ միայն չի կանխում այդ հոսքը, այլև իմաստավորում ու ընթացք է տալիս նրա զարգացմանը:

Գեղարվեստական երկի սյուժեն սովորաբար ընդհատվում է մի այնպիսի կետում, երբ կոնկրետ նպատակ հետապնդող գաղափարը կամ էլ այդ գաղափարն իրականացնող հերոսները հասնում են իրենց խնդրի վերջնական լուծմանը կամ կործանվում են կես ճանապարհին: Սյուժեի այս երկորակ ավարտները պայմանավորում են երկի էպիլոգային ենթատեքստի գաղափարական եզրահանգումը, որը, որպես օրենք, թողնվում է ընթերցողին: Ինչը ինչպես եղավ սյուժեատային տրամաբանությունը հանգեցնում է ինչու և ինչ պիտի արվի ճեղագայում եզրակացությանը, որ հաճախ գրողները վերջերգի ձև-

վով, մի քանի էջի մեջ ամփոփելով, կցում են արդեն ավարտված ստեղծագործությանը:

«Թեոդորոս Ռշտունի» վեպն ավարտվում է գլխավոր հերոսի ողբերգական մահով, երկիրը վերջնականապես ենթարկվում է արաբներին: Մերենցը վերջերգում մի քանի նախադասությամբ հիշեցնում է պարտության պատճառները և ապա եղրակացնում. «Ժողովրդյան միաբանական ռզի և ուսումնասրան, այս երկու բան կարող են հայ ազգին կենդանության շունչ բերել:

Համերաշխություն (solidarité) բառին գաղափարը չի կար, նոր բառ է, հայ երիասարգությունը մտուց այս բառը լեզվին մեջ, ուստի գաղափարն էլ մտած է. վասնզի կոգնե յուր ազգի երկրին հավատարիմ եղբարց, յուր քիչ զիտությունը կուտա ձրիարար նոցա, որ ծարավի են ուսման, յուր լուման կուտա նոցա, որ նոթի են հացի» (էջ 697):

Մերենցի առաջադրած գաղափարական զգրահանգումն իր իսկ հայ գրականությունը բերած պատմավեպի ժանրի հետ միասին փոխանցվում է նրա մեծ հաջորդներին, որոնք, հլնելով նոր ժամանակների խնդիրներից, հաստատում կամ վերակառուցում են գաղափարը՝ դնելով այն պոետիկական նոր կառուցվածքների մեջ:

ФАБУЛА, СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ ЦЕРЕНЦА

ЗАВЕН АВЕТИСЯН

Резюме

Вопросы фабулы, сюжета и композиции в исторических романах Церенца разрешаются на совершенно различных уровнях. В «Торосе, сыне Левона» фабула преобладает над сюжетом. Насыщенность фабульными фактами, идущая от историко-научных источников, препятствовала свободному развитию художественного воображения автора, что привело к сюжетной однолинейности. В плане многообразия развития сюжета роман «В муках рождения» более предпочтителен. Имея свой основной повествовательный сюжет, автор использует также вставные сюжеты, которые не только не препятствуют движению основного сюжета, но и, своеобразно саморазвиваясь, в ретроспективном плане способствуют композиционному единству. Обратная картина наблюдается в «Теодоросе Рштуни». Нецелесообразная композиция романа обусловила невозможность создания целостной художественной системы.