

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԶՈՀՐԱՊՅԱՆ ԴՊՐՈՅԸ

Ա.Ա.ՄԱԿԱՐՅԱՆ

Գրականության պատմության փորձը հաստատում է, որ երբ ասպարեզ են մտնում վիթխարի անհատականություններ, նրանք հաճախ դառնում են ակամա ուսուցիչներ, ունենում հետևորդներ ու աշակերտներ, որոնք ջանում են շարունակել իրենց «դաստիարակի» գործը: Զոհրապ դիմանկարչին ևս վիճակվեց այդպիսի ճակատագիր. երևան եկան հետևորդներ, որոնք փորձում էին իրենց ունակություններն այդ մարզում և այլազան խորագրերի տակ հրապարակ էին հանում տասնյակ ու տասնյակ դիմանկարներ: Այս իրողությունը չի վրիպել հետազոտողների ուշադրությունից: Սակայն մեզ անպատեհ է թվում այն քամահրանքը, որ ցուցաբերել է Հակոբ Օշականը հետզհետապես շրջանի դիմանկարիչների հանդեպ: «Այդ ձև, – գրել է նա, – գրականություն մը դպրոց ալ կազմեց, մանավանդ 1900-են ետքը ուր դեմքեր տալու մոլությունը զանգան անպարարություններ արտոնեց (դիմանկար, դիմաստվեր, վայրկենականներ և շարունակելը ձեզմե) մեր բազմահամբավ փոքրություններուն»¹: Մեզ չի գոհացնում նաև Մինաս Հյուսյանի մոտեցումը. ընդամենը երկու էջ նվիրելով հետաքրքրող հարցին՝ նա պարզապես թվարկում է հետևորդների անունները, անում վկայակոչումներ և սահմանափակվում է՝ արձանագրելով. «Զոհրապի հետևորդներից ոչ մեկը չկարողացավ հասնել նրա գեղարվեստական բարձրությանը, չկարողացավ գրել այնպես, ինչպես գրում էր վարպետը»²:

Անվիճելի է, որ դիմանկարի «զոհրապյան դպրոցի» ներկայացուցիչները չստեղծեցին մնայուն արժեքներ, չդարձան անհատականություններ: Բայց անվիճելի է նաև հայտնի մի ճշմարտություն. գրականության պատմությունը միայն մեծերի կամ ընտրյալների պատմությունը չէ, գիտական ուսումնասիրությունը պահանջում է այսպես թե այնպես ներառել նաև «փոքրերին» ու «շարքայիններին», որովհետև, նախ՝ նրանք, ինչպես տեսնելու ենք Սիպիլի օրինակով, կարողանում էին նորոգվել գտնել, և ապա՝ վերջիններիս անտեսումն անխուսափելիորեն կհանգեցնի իրական պատկերի անավարտության ու աղճատմանը:

Արևմտահայ գրականության մեջ դիմանկարը, որքան էլ «հնաբնակ» լիներ, այնուամենայնիվ, փաստը մնում է փաստ, որ այն աննախադեպ տարածում գտավ XIX դ. վերջերից՝ Զոհրապի «դեմքերից» հետո միայն: Դիմանկարի որոշ տեսակներ, մասնավորաբար վերլուծականները, մոռացվածների և «անհետացածների» (վախճանվածների) մասին գրվածները գոյություն ունեին անկախաբար (1893-ին Տիգրան Կամսարականը տպագրել էր Ալֆոնս Գոդեին, իսկ Գրիգոր Զոհրապը՝ էմիլ Զոլային ու Ֆրանսուա Կոպեին նվիրված հոդվածներ): Կարելի է նույնիսկ պնդել, որ հետագայում

¹ Հակոբ Օշական, Իրապաշտները (Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, Երևան, 1952, էջ 173):

² Մինաս Հյուսյան, Գրիգոր Զոհրապ. կյանքը և ստեղծագործությունը, Ե., 1957, էջ 302:

այդ կարգի հոգվածների առատությունը՝ նպաստել է Զոհրապի դիմանկարների գտած ընդունելության գործունը: Ասվածը հաստատենք Տոմինոյի (Ռուստոլֆ Սամիկյան) «Պատկերապատկերություններ» շարքի «Քրիզանթեմ» ծավալուն հոգվածի վկայությամբ: Ընդհանուր խորագիրն իսկ արդեն ցույց է տալիս, որ «Քրիզանթեմ» գրական դիմանկարն է: Այդուհանդերձ, նրա հեղինակն ուղղակի աղերս է տեսնում իր «ուսումնասիրության» և Զոհրապի «դեմքերի» միջև: «Գր. Զոհրապի «Ծանոթ դեմքեր» ու gallerieին (ցուցասրահ - Ա.Մ.) մեջ կը պակսի այս դեմքը, - գրում է նա, - և ես, անարժանաբար կուգամ այսօր մտցնել զինքը այդ կալընիս ներս, եթե երբեք ատոր դուռը գոցած չ'ըլլա արդեն «Անհետացած սերունդ մը»ին (Զոհրապի անդրանիկ վեպը - Ա.Մ.) պատվական հեղինակը»³:

Բայց, կրկնում ենք, այս պարագայում խոսքը ազդեցության մասին չէ: Դիմանկարի «զոհրապյան դպրոց» ասելով՝ բացառաբար նկատի ունենք այն գործերը, որոնք իրենց հղացումներով, գեղարվեստական այլուայլ միտումներով այս ու այն կերպ առնչվում են «դեմքերին»:

«Մասիս» Հանդեսում և «Հայրենիք» օրաթերթում 1892-ի հունվարին Զոհրապը նոր էր հրատարակել իր «Ծանոթ դեմքերի» առաջին երկու դիմանկարները («Բյուզանդ Քեչյան» և «Եղիա Տեմիրճիպաշյան»), երբ տառացիորեն մի քանի օր հետո Հարություն Ալփիարը (1864 - 1919) «Հայրենիքում» սկսեց տպագրել «Օրվան դեմքեր. Վայրկենական» վերնագրով «Աղեքսանդր Գ. Փանոսյան» դիմանկարը, որին հաջորդեցին ևս յոթը (Գրիգոր Զոհրապ, «Տիգրան Կամսարական», «Արշակ Չոպանյան», «Սիպիլ», «Գառնիկ Ֆնտըլյան», «Եղիա Տեմիրճիպաշյան», «Մեսրոպ Նուպարյան»): Ծիշտ չի լինի «դեմքերի» գրեթե միաժամանակյա երևալը վերագրել պատահականության: Հենց «Օրվան դեմքեր» խորագրի ընտրությունը, որ փոխանակն է «Ծանոթ դեմքերի», ցույց է տալիս, որ Ալփիարի գաղափարը չի ծնվել ինքնաբերաբար, այլ խթանվել է Զոհրապի հետևություններով: Եվ միայն այսքանը: Այդ դիմանկարներին միավորում է լոկ ժանրային ընդհանրությունը, իսկ մնացած ամեն ինչում դրանք տրամագծորեն տարբեր գործեր են: Եվ դա գալիս էր նրանց դրական խառնվածքից:

Հարություն Ալփիարը, թեև երգիծաբանի համարում ուներ, բայց իրապես գավեչտագիր էր, որի ստեղծագործական տարերքը կենցաղային երևույթներն էին: Գիմանկարներում ևս նա չղավաճանեց այդ նախասիրու-

³ Այս մասին մասնավորապես տե՛ս Արտաշես Հարությունյան, Գրական դիմաստվերներ, Սիպիլ, (Մասիս, կիսամյա Հանդես, Կ. Պոլիս, 28. VIII. 1899, էջ 505 - 507), Եղիա Տեմիրճիպաշյան (Արևելյան մամուլ, Հանդես, Զմյուռնիա, 1. III. 1902, էջ 243 - 253), Հրանտ Ասատուր, Մոռցված դեմք մը, Գեորգ Գրիգորյան (Արևելք, լրագիր, Կ. Պոլիս, 28/10. XII. 1898), Անհետացած դեմքեր, Ոստանիկ Տեր Մարգարյանց (նույն տեղում, 16/28. I. 1899), Ռուբեն Որբերյան, Մոռցված դեմքեր, Ստեփան Ոսկան (նույն տեղում, 12/24. XII. 1898), Արամ Անտոնյան, Ժողովրդական դեմքեր, Սուճի Պողոս Աղան (նույն տեղում, 17/1. III. 1899), Սիպիլ, Բոլ Վեպեն (Մասիս, 5. XII. 1898, էջ 17 - 20), Մերուժան Պարսամյան, Գրական դեմքեր, Վահան Մալեղյան (նույն տեղում, 12. VI. 1904, էջ 370 - 374), Ռուստոլֆ Մամիկյան, Պատկերապատկերություններ, Գր. Մալխաս (նույն տեղում, 11. VI. 1905, էջ 243 - 247), Ենովք Արմեն, Դեմքեր, Մուշեղ վարդապետ (Արևելյան մամուլ, 22. XI. 1906, էջ 1185 - 1189), Արշակ Ա. Ալպոյաճյան, Անհետացող դեմքեր, Տիգրան Ծիվելեկյան, Համբարձում Ալաճաճյան, (Մասիս, 10. III. 1907, էջ 301 - 305, 24. III. 1907, էջ 341 - 344) և այլն:

⁴ Մասիս, 16. IV. 1905, էջ 116: Քրիզանթեմը Հարություն Ալփիարի կեղծանունն է:

թյանը: Զոհրապը միջամուկ էր լինում կերպարի էությունը, վեր էր հանում նրա հասարակական կշիռն ու վաստակը, մինչդեռ Ալփիարը, պահպանելով երգիծական երանգավորումը, սլարփակվում էր կենցաղային շրջանակներում: Նա մտավորականների գործունեությունը մասին խոսում է խիստ թեթևակի, կիսաբերան: «Վեպ մը գրած է, սկսողի մը համար բավական փայլուն... բայց կը խոստանա»⁵, - գրում է նա Կամսարականի մասին՝ ակնարկելով մեր իրապաշտական գրականության գլուխգործոցներից մեկը՝ «Վարժապետին աղջիկը»: Փոխարենը մանրակրկիտ պատմում է, թե գրողը նորաձևություն ո՞ր խանութներից է հայթայթում իր շապիկները, ո՞ւմ է պատվիրում հագուստներն ու կոշիկները, ինչպե՞ս է ամեն շաբաթ գնում Բերա՝ փողկապներ գնելու, և հանրագումարում է. «Կամսարական մեր գրագետներուն ամեննն վայելչապես հագվողն է»⁶: Նույնիսկ Սիպիլ բանաստեղծուհին, որի հանդեպ Ալփիարի վերաբերմունքն առավել քան բարեհաճ է («երբեք չի պիտի մոռցվի հայ բանաստեղծության մեջ»), մղվել է հետին պլան՝ տեղը զիջելով պչրուհուն. շրջապատել է իրեն գունավոր ժանյակների կույտերով, տեսակ-տեսակ օծանելիքների սրվակներով. «Մեկ կողմը գունավոր ժանյակներու կույտ մը, կարմիր, վարդերանգ, ճերմակ, կապույտ, մանիշագույն: Մյուս կողմը ժապավեններու, ասեղնագործություն, սնդուկի ու թավիչի խառնուրդ մը»⁷:

«Օրվան դեմքերը» հատկանշվում են կառուցվածքային ուրույնությամբ: Ալփիարը դիմանկարներն ավարտում է «Նշանաբան», «Մասնավոր նշան» և «Հասցե» բաժանումներով, որոնցում կատարում է ընդհանրացումներ: Իբրև նմուշ վկայակոչենք «Գրիգոր Զոհրապի» վերջը:

«Նշանաբան. «Աշխարհք հոգս չէ»:

Մասնավոր նշան. Ամեն բան ունի առանց մասնավոր բան մը ոնենալու:

Հասցե. Երբ երեք հոգի սեղանի մը կանանչ չուխային շուրջը չորրորդ մը կը փնտռեն, սպասեցեք, Զոհրապ հեռուն չէ»:

Մի առանձնահատկություն ևս. Ալփիարն իր դիմանկարների հիմնական խորագրումներից հետո մշտապես ավելացնում է Վալրկենական նշումը: Դրանով գրողը հասկացնել էր տալիս, թե հավատարիմ է մնում ժանրի բնութագրիչ առանձնահատկություններին. չի ձգտում ամբողջականություն և նպատակ ունի կերպարներին ներկայացնել հպանցիկ, հարեանցի ուրվագծումներով միայն: Հարկ է խոստովանել, որ բառի այսօրինակ գործածությունը մեր գրականության մեջ կապվում է Ալփիարի անվան հետ: Այգ բառը ընդունելություն գտավ, յուրացվեց այլոց կողմից և դարձավ ժանրը բնորոշող եզր:

Ինքնին վերցրած՝ թե՛ երգիծելու ձիրքը, թե՛ ժանրային կանոնների պահպանումը առավելություններ են, սակայն Ալփիարի դիմանկարներում դրանք ստվերվում են էական պակասություններով՝ կենցաղային վերադասումը, մանրուքներով գայթակղվելը, որոնք ի վերջո խաթարում են կերպարի դիմագիծը:

⁵ Հարություն Ալփիար, Օրվան դեմքեր. Վալրկենական, Տիգրան Կամսարական (Հայրենիք, լրագիր, Կ.Պոլիս, 11. II. 1892):

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում, 25. II. 1892:

⁸ Նույն տեղում, 4. II. 1892:

1894 - 1897 թվականները ճգնաժամային էին արևմտահայ գրականության համար: Սանձազերծված ռեակցիայի, հայահալածություն պայմաններում գեղարվեստական քիչ թե շատ նշանակալից որևէ երկ չստեղծվեց: Ազդեցիկ պարբերականները («Հայրենիք», «Մասիս», «Արևելք») փակվել կամ ընդհատել էին իրենց գործունեությունը: Եվ միայն չորս տարի անց՝ 1898-ի սկզբներին, երբ Զոհրապյան ստանձնեց «Մասիս» օրաթերթի խմբագրապետությունը, իրավիճակը փոխվեց (96-ի վերջերին հիմնադրված «Բյուզանդիոնը» լինելիության ընթացքում էր): Նա իր շուրջը խմբեց Պոլսում մնացած կարող ուժերին (Արփիար Արփիարյանը, Լևոն Բաշալյանը, Տիգրան Կամսարականը, Արշակ Չոպանյանը, Երվանդ Օտյանը, Երուխանը և այլք տարագրվել կամ հաստատվել էին արտասահմանում), որոնց ջանքերով վերակենդանացավ գրական կյանքը:

Կենսունակ գտնվեց նաև դիմանկարի ժանրը: Ինքը՝ Զոհրապյան, իր պարբերականում տպագրում էր միայն հրապարակախոսական հոդվածներ, նորավեպեր և փոքրածավալ գեղարվեստական այլաբնույթ երկեր (1898-ին դրած միակ դիմանկարը «Արևելքում»), իսկ օրաթերթի գլխավոր դիմանկարիչը դարձավ Սիպիլը (1863 - 1934), որին և վիճակվեց շարունակել զոհրապյան ավանդները: 1892-ին հրատարակած «Սիպիլ» դիմանկարում բանաստեղծուհու՝ Կեղծանվանը նախապատվություն տալու, «անծանոթ մնալու» փափազի առթիվ Զոհրապյան խորհրդածել էր. «Կը մեղանչեմ հարկավ, եթե անգաղտնապահ ձեռքով վեր առնեմ այն քոդը որուն ետին Սիպիլ ծածկված կ'ուզե մնալ... բայց ներքին է գեթ ուրվագրել իր պատկերը այնքան՝ որքան շղարչին թափանցկութենն կը մատնվի...»⁹: Ո՛չ այս տողերի հեղինակը, ո՛չ էլ թերևս Սիպիլը չէին կարող ենթադրել, որ մեր ընդգծած պատկեր-արտահայտությունը փոխ էր առնելու բանաստեղծուհին և դարձնելու էր դիմանկարի մի յուրօրինակ տեսակ ու Զոհրապյան խմբագրած «Մասիս» օրաթերթում մեկը մյուսի հետևից հրատարակելու էր «Կիսադեմքերը քողից ետևեն» Վայրկենական» շարքը: Այս խորագրի զոհրապյան ծագումն ակնբախ է:

Ներշնչվելով հանդերձ Զոհրապյան Սիպիլի չնմանվեց ո՛չ նրան, ո՛չ էլ իրեն նախորդած այլ դիմանկարիչներին: Նա կարողացավ գտնել դիմանկարի մատուցման նոր եղանակ, որը մինչ այդ հայ գրականությունն անծանոթ էր: Պարոնյանի «Չոջերն» ու Զոհրապյան «դեմքերը» հանդես էին գալիս բուն անուններով, Մամուլյանի «երևելի ազգայինք»՝ կեղծանուններով, մինչդեռ Սիպիլի «կիսադեմքերն» անանուն են: Հեղինակը կերպարներին քողավորում է, բայց ցուցադրում է գործունեության ու կենսագրության այնպիսի դրվագներ, որոնք գրողի համոզմամբ կարող էին օգնել շղարչի միջից ճանաչել նրանց: Ուշարժան է, որ յոթ կիսադեմքերից միայն մեկը՝ վերջինն է, որ ներկայացված է «առանց քողի» և նվիրված է Նեկտար Թաշյանին¹⁰: Այս անձնավորությունը Սիպիլի մտերիմ բարեկամուհիներից էր, 1879-ին իր իսկ հիմնած «Ազգանվեր հայուհյաց ընկերություն» (նպատակ ունեւր «հայ իգական սեռի դաստիարակությունն օգնել»)

⁹ Գրիգոր Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, չորս հատորով, հ. Ա, Ե., 2001, էջ 466:

¹⁰ Տե՛ս Մասիս, 23.VI - 5.VII.1898:

եռանդուն գործիչներին մեկը: Բայց գրողը գիտեր նաև, որ Թաշճյանը «Համեստ կիսադեմք» էր և նրան քողարկելու դեպքում կմնար անճանաչ (մանավանդ որ 1894-ին «Ազգանվերը...» դադարել էր գործելուց): Մնացած «կիսադեմքերի» ճանաչման հարցում նման մտահոգությունն անտեղի էր, քանի որ նրանք արևմտահայության համբավվոր մտավորականներից էին:

Աղբարև, անկարելի է չճանաչել Եղիա Տեմիրճիպալյանին՝ այն «տարօրինակ գրական անձնավորությունը», որի անունը «խորհրդանշան մըն է արցունքոտ՝ գործունեություն և վհատություն, եռանդի ու լքման, զմայլանքի ու արհամարհանքի, ազնիվ վերացումներու և խոլ տարօրինակությունց փոխն ի փոխ», որ «փիլիսոփայի դեգերումներ և վերացականի մոլորումներ» ունի, և որի «նշանաբանն է... Նիրվանան»¹¹: Դժվար չէ կռահել, որ «ինքը հանդուգն «Փեմինիսդ» մը իր երկերուն մեջ, անկեղծ արհամարհող մը կեղծավոր պատշաճությունց, քաջություն ունեցած է ըսելու ճշմարտություններ, որոնց առջևեն զարհուրած ետ ետ պիտի փախչեր մեր պչրասեր կիներուն ծփփուն առաքինությունը»¹² բնութագրությունը հասցեագրված է Սրբուհի Տյուսաբին: «Դաստիարակն ու բարոյախոսը», որ «հանդեսներու կամ լսարաններու բեմին վրայեն, ներշնչված, հափշտակված»՝ «դեմոսդենյան շեշտերով» քարոզում էր իր գաղափարները¹³, Ռեթեոս Պերպերյանն է: Իզմիրաբնակ հրապարակագիր ու թարգմանիչ Գրիգոր Զիլիկլիբյանին մատնում են «Պոլսեն դուրս ծնած և անկե հեռու ապրած ըլլալը», «դարուս ամենեն մեծ բանաստեղծին ամենեն մեծ գործը (Հյուսիսի «Թշվառները»... - Ա.Մ.) թարգմանած ըլլալուն» ակնարկումները¹⁴, Աղեքսանդր Փանոսյանին՝ խանութպան լինելու, հայերենին հավասար ֆրանսերենին տիրապետելու, բանաստեղծական նախասիրությունների («միշտ թեթև, ժպտուն, երբեմն խայթող, երբեք ձանձրալի, որուն մեջ ամեն բան է հանգը, և ամեն բան կը գերազանցե հանգը») հիշատակումները¹⁵: «Լեզվագետ մը, բանասեր մը, գրող մը, եկեղեցական մը» բնորոշումները վերաբերում են Նորայր Բյուզանդացուն, իսկ «իր գործը՝ ճոխ շտեմարան մը հմտություն և հրաշակերտ մը համբերության, Իլիականին ու Ենեականին քով կը հանգչի մեր գրադարականներուն մեջ պատվո տեղը խնամքով պահված» տողերով¹⁶ գնահատված է նշանավոր գիտնականի «Բառգիրք ի գաղղիերէն լեզուէ ի հայերէն» կոթողային աշխատությունը (Կ.Պոլիս, 1884): Սիպիլի «Կիսադեմքերում...» նույնպես աչքի է զարնում այն «բնորոշ կանացիությունը», որ, ինչպես նկատել է Վալերի Բրյուսովը, ներհատուկ է

¹¹ Սիպիլ. Զապել Ասատուր, Երկեր, կազմեց և առաջաբանը գրեց Լ.Գալստյանը, Ե., 1965, էջ 170 - 171: Վերջին տողը հիշեցնում է Ալիիարի «Եղիա Տեմիրճիպալյան» դիմանկարի (Հայրենիք, 11.VII. 1892) արտահայտությունը. «նշանաբան: Նիրվանա...»:

¹² Նույն տեղում, էջ 172:

¹³ Նույն տեղում, էջ 173 - 174:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 177, 178:

¹⁵ Սիպիլ, Կիսադեմքերը քողին ետևեն. Վայրկենական (Մասիս, 23.V - 4.VI. 1898): «Երկեր»-ում մեջբերված տողերի թեթև բառը տպագրվել է թեթևս:

¹⁶ Սիպիլ, Երկեր, էջ 176: «Երկերի» կազմողը ենթադրել է, թե դիմանկարը նվիրված է Ռուբեն Որբերյանին (էջ 450): Վրիպումը նկատել և ուղղել է գրականագետ Ա.Մինասյանը իր «Սիպիլ (Զապել Ասատուր)» աշխատության (Ե., 1980, էջ 169) մեջ: Ի դեպ, «Երկերում», չգիտես ինչու, դուրս է թողնվել «Տիկին Նեկտար Թաշճյան», «կիսադեմքը», իսկ մյուսների հրատարակության հերթականությունը խախտված է:

նրա քերթվածներին¹⁷:

Սիպիլի «Կիսադեմքերի...» հրապարակումից արդեն մեկ տարի հետո մամուլում հայտնվեցին բազմաթիվ «ուրվագծեր», որոնց հեղինակները, որպես կանոն, անհրաժեշտ էին համարում խորագրում ընդգծել վայրկյանական բառը: Այս կարգի դիմանկարներում ընդհանուրն այն է, որ հեղինակները զգուշանում էին դրսևորել իրենց անհատական վերաբերմունքը, արձանագրում էին լուր դրականը, ինչը, բնականաբար, ուրվագծումները դարձնում էին սխեմատիկ: Մեր ձեռքի տակ կա «Արևելք» օրաթերթի 1899-ի օգոստոս-սեպտեմբեր ամիսներին թվագրված 12 ուրվագիծ-վայրկյանական, որոնցից ութի տակ դրված է Սղագիր, իսկ մյուսների տակ՝ Ուրվագրող ստորագրությունը: Սղագիր-Ուրվագրողը ուշադրությունը բեռնում է կերպարների գործունեությունից վրա, տեսնում է միայն հանրային մարդուն՝ շրջանցելով նրա անհատական նկարագիրը: Թեև «Արևելքի» դիմանկարիչը չի հիշատակում Զոհրապի անունը, սակայն նրա «վայրկյանականներում» իրեն զգացնել է տալիս «Ծանոթ դեմքերի» հեղինակի անուղղակի ներկայությունը: «Ալփասլան» ուրվագծում, օրինակ, «իր արձակները ոտանավորներ են գրեթե» արտահայտությունը փաստորեն փոխ է առնված Զոհրապի «Սիպիլից» («Իր վեպերը՝ քերթվածներ են»), իսկ լեզվաբան և մանկավարժ Գաբրիել Մենեխյանի (1864 - 1936) մասին ասված «իբրե եկեղեցական, գացած է միշտ հոն ուր Մխիթարյան միաբանի պարտքը հրախրած է գինքը» տողերը¹⁸ բացահայտապես հիշեցնում են «Գեոր. Օրմանյան» դիմանկարի զոհրապյան բնութագրումը («Սիրահոժար գացած է հոն ուր կանչած են գինքը Ազդն ու Եկեղեցին»):

Ուրվագիծ-վայրկյանականների նոր, բավականաչափ հարուստ (թվով 24) շարքի ենք հանդիպում 1903 - 1904 տարիների «Մասիսի» էջերում: Դրանց հեղինակը խմբագիր ու հրապարակախոս Տիգրան Արփիարյանն է (1854 - 1915) էր, որ նախընտրել է թաքնվել Գամբեր ծածկանվան տակ:

Զոհրապի այս երեքմեկ աշակերտակիցը ոչ միայն նրա անձնական բարեկամն էր, այլև մոլի երկրպագուն, որից ստանում էր ստեղծագործական ազդեցություն: Հրանտ Ասատուրին գրած մի նմակում (1. III. 1899) նա անկեղծորեն ասում էր. «Զոհրապ կարդալի ի վեր անզուսպ տենչ մը եկած է վրաս՝ նորավեպի ճյուղը փորձելու»¹⁹: Դառնալով «Մասիսի» խմբագրապետ՝ նա իր հանդեսի դռները կրկին վրա բացեց Զոհրապի առաջ՝ հրապարակելով նրա նորավեպերը, քերթվածները, հոդվածները: Ինքը՝ Արփիարյանը, որ մեծավ մասամբ «Անհետացած դեմքեր», երեքմեկ էլ «Սիրված դեմքեր» վերնագրերի տակ բուն ստորագրություն կամ անվան ու ազգանվան սկզբնատառերով տպագրել էր մի քանի դիմանկարային հոդվածներ («Երեմիա արքեպիսկոպոս», «Աստվածատուր եպիսկոպոս», «Պառնաս Պողոս էֆենդի», «Երեցյան Սրբազան. Կիլիկիո նորընտիր կաթողիկոսը» և այլն)²⁰ Զոհրապի վերահիշյալ գործերի հրատարակումից հետո միայն սկսեց իր «վայրկյանականները» շարքը:

¹⁷ Վալերի Բրյուսով, Հայաստանի և Հայ կուլտուրայի մասին, Ե., 1967, էջ 129:

¹⁸ Տե՛ս Արևելք, 4/16. VIII, 26.VIII/71. X. 1899:

¹⁹ Թորոս Աղատյան, Մշակույթ, ազգագրական տարեգիրք, Իսթանպուլ, 1947, էջ 74:

²⁰ Տե՛ս Մասիս, 15.VI, 19.II. 1900, 8.XII. 1901, 11. V. 1902:

Տ.Արփիարյանը քաջ գիտեր, որ Զոհրապից հետո դյուրին չէր դիմանկարներ գրելը: «Թոփմաս Թերզյան» «Վայրկենականում» նա անկեղծությամբ խոստովանում էր. «Զոհրապի «Ծանոթ Դենքեր»-են ետքը, որուն վրա տասը տարի մը անցած է, դժվար է նոր բան մը գտնել ավելցնելու համար այդ գրական ճգնաժամի ուրվագծին վրա որ հաջող լուսանկարի մը պես իր մեջ կենդանի կը պահե մարդը»²¹: «Մասիսի» դիմանկարիչը ոչ միայն Թերզյանին կերպավորելիս, այլև մյուսներում էլ ի վերջո չգտավ այդ «նոր բանը», և նրա ուրվագծերում ևս նշմարելի են զոհրապյան հետքերը: Արփիարյանը նույնպես իր դպրոցական ուսուցիչ Թերզյանի, դասակիցների Զոհրապի և բանասեր ու թարգմանիչ Գրիգոր Մալխասի (1863 - 1925) ուրվագծերում տեղ չի տալիս անձնական հիշատակներին, չի ներկայացնում կանացի կերպարների (Զապել Նսայան, դերասանուհի Սիրանուշյ) արտաքինը (Զոհրապյան այդպես էր վարվել «Սիպիլում»):

«Արևելքի» դիմանկարչի նման Տ.Արփիարյանն էլ ուրվագծումների առիթ է դարձնում առօրեական դեպքերը. օրինակ՝ որովայնախոս Գուրպան Հուսեփի մահը, Արաբկիրի առաջնորդի՝ մայրաքաղաք ժամանելը, բժիշկ ու հանրային գործիչ Տիգրան Աճեմյանի (1853 - 1914) Ուսումնական խորհրդի անդամ դառնալը և այլն²²: Սրա հետ մեկտեղ Գամբրի «վայրկենականները» «Արևելքի» դիմանկարների համեմատությամբ ունեն շահեկան մի առավելություն: Վերջինս երբեմն-երբեմն ներկայացնում է կերպարների արտաքինը («Տոբթոր խորասանճյան», «Թոփմաս Թերզյան»)²³, բայց այդ նկարագրությունները մնում են ինքնակա, դառնում են սոսկ շրջանակ, ուր հեղինակը գետեղում էր գործչի դիմապատկերը՝ միմիայն հանրային կամ մասնագիտական դիմագծերով: Մինչդեռ արտաքինի նկարագրությունը Գամբրի նախասիրած միջոցն էր, ընդ որում նա ջանում էր շրջանակի մեջ տեղավորել ոչ միայն գործչին, այլև մարդուն: Կերպարը «իր ներքին կյանքի մեջ» (արտահայտությունը Տ.Արփիարյանինն է) ցուցադրելու միտումը, անշուշտ, դիմանկարի զոհրապյան դպրոցի «ուսումնառություն» արդյունք էր:

«Արևելքի» Սղազրողն ու Ուրվագրողը նոր էր ավարտել իր «Վայրկենականները, իսկ Գամբրը չէր ձեռնարկել դրանց, երբ հրապարակ մտավ Թեոդիկը (1873 - 1928)՝ ժամանակի ամենաբեղուն դիմանկարիչը: Սկսած 1901-ից՝ գրեթե հինգ տարի անընդմեջ «Մանգումեի էֆքյար» օրաթերթում նա հրապարակեց շուրջ վեց տասնյակ դիմանկարներ, որոնք բոլորն էլ ունեին «Ճանչվոր դեմքեր (Լուսանկար)» վերնագիրը (հեղինակը դրանք բաժանում էր «երկվեցյակներին») և գծագրում էին արևմտահայ մտավորականության, հոգևորականության հին ու նոր սերնդի ներկայացուցիչներին:

Դյուրին է նկատել, որ խորագրի առաջին մասը՝ «Ճանչվոր դեմքերը», «արյունակցական կապ» ունեն Զոհրապի «Ծանոթ դեմքերի» հետ («ձեննդաբանություն» ևս ծանոթը և ճանչվորը նույնն են): Երկրորդը՝ Լուսանկարը, օգտագործված է փոխաբերական առումով և հատկանշում է Թեոդիկի կերպավորման եղանակը: Մի առիթով նա իր դիմանկարները համարել է «ուրվագիծ պատկերահանություն»²⁴: Դիմանկարման այդ

²¹ Նույն տեղում, 10.IV.1904, էջ 233:

²² Տե՛ս նույն տեղում, 17.V. 5.VII. 1903, 24.XII. 1904:

²³ Տե՛ս Արևելք, 14/27.VIII, 25.IX./7.X. 1899:

²⁴ Մանգումեի էֆքյար, լրագիր, Կ.Պոլիս, 12/25. XII. 1903 (Ս.Անգեղյային դա՛ս մըն այլ):

տեսակի կամ եղանակի ելակետը հեղինակի համար անխտիր բոլոր անձնավորությունների, այդ թվում կանանց (ինչից խուսափում էին մյուսները) արտաքինը ըստ հնարավորին մանրամասն ներկայացնել է, որը պարտադիր նախապայման էր իր արտահայտությունները՝ «անձեն միտքին... գանկին» անցնելու համար²⁵ Դիմանկարներից մեկում նա խոստովանաբար բացահայտում է իր ստեղծագործական գաղտնիքներից մեկը: Հայտնելով, որ վաղուց է ցանկացել իր «ալպոմի մեջ գետեղելու» Ռուբեն Որբերյանին, բայց չի կարողացել «իրականացնել զայն», իսկ թե ինչու՝ բացատրում է հետոորական հարցմամբ. «Անձը չի տեսած ի՞նչպես»²⁶ (Որբերյանն ապրում էր Իգմիրում): Եվ դիմանկարիչը բանաստեղծի լուսանկարչական պատկերը հայթայթելուց հետո է միայն իրագործել մտադրությունը:

Թեոդիկի «Լուսանկարներում» արտաքինի նկարագրությունը իր կայուն տեղը չունի: Այն ի հայտ է գալիս առհարկի և ամենից առաջ կերպարի մարդկային անհատականությունը դրսևորելու գեղարվեստական միջոց է: Ահա, օրինակ, «Զապել Եսայանը»: Դիմանկարը սկսվում է արձակագրուհու կենսագրական տվյալների հիշատակմամբ, տպագրած երկերի գնահատանքներով, լեզվական դիտողություններով: Տեսնում ենք միայն գրողին: Բայց ահա հեղինակը հիշում է իր բացթողումը. «Պատկե՞րն ալ կ'ուզեք»: Եվ հետևում է նկարագրությունը. «Խարտյաչ, միջահասակ, կլոր դեմքով, մանկամարդ տիկին մը՝ զոր չի ճանչցողը օրիորդ պիտի նկատեր: Լեզուն այն թեթև ու փափուկ թերխաշույթունը ունի՝ որուն հոմանիշը «անուշ խոսիլ» է ժողովուրդին բերնին մեջ»²⁷:

«Հրանտ Ասատուր» «լուսանկարում» Թեոդիկը մատնանշում է, որ իրենից առաջ «Զոհրապ, այդ արտակարգ համբավ հանած գրանկարիչը» ուրվագծել է այդ կերպարը, և հասկացնել է տալիս, որ այդ հանգամանքը չի խանգարում իրեն²⁸: Ի տարբերություն «Արևելքի» ու «Մասիսի» դիմանկարիչներին՝ նա չի վերաձևում «Ծանոթ դեմքերի» հեղինակին, ջանում է լինել ինքնուրույն (Ասատուրի դիմանկարում վիճարկում է զարտուղություն մասին Զոհրապի դատողությունները): Եվ եթե երբեմն թույլ է տալիս ինչ-ինչ գայթակղություններ, թեև ուշացումով, բայց, այնուամենայնիվ, ազնվորեն խոստովանում է: Բերենք երկու բնորոշ օրինակ: Խմբագիր և հրապարակախոս Սիմոն Զյուլեքճյանի (առավել հայտնի էր Ժիրայր Շիրակացի կեղծանվամբ) դիմանկարը Թեոդիկն ավարտում է մեզ լավ հայտնի հարցումով. «Ի՞նչ պիտի ըլլա Սիմոն ապագային»²⁹: Նույն հարցումը կրկնվում է «Տոմինո» «լուսանկարում». «Իր ապագա՞ն»³⁰: Բայց եթե առաջին դիմանկարում մոռացվում է «աղբյուրը», ապա երկրորդում հեղինակն այն բարեխղճորեն մատնանշում է և հարում. «Թող ներե Զոհրապ՝ իր հարցական եղանակը փոխ առնելուս»:

Թեոդիկը չի անտեսել Զոհրապի դասերը և օգտվել է նրա ստեղծագործական փորձից: «Ճանչվոր դեմքեր» խորագրի ընտրությունը և

²⁵ Նույն տեղում, 13/26. VII. 1902 (Ենովք Արմեն):

²⁶ Նույն տեղում, 5/18. X. 1902:

²⁷ Նույն տեղում, 17/30. I. 1904:

²⁸ Նույն տեղում, 8/21. VI. 1902: Ի դեպ, Թեոդիկի ակնարկումից երևում է, որ Ասատուրը չի հավանել իր դիմանկարի՝ Զոհրապի մեկնաբանումը և հեղինակի՝ իրեն ուղարկած «թերթը («Մասիսը» - Ա.Մ.) ետ դարձույ կտրուկ ու կծու նամակով մը»:

²⁹ Նույն տեղում, 17/30. XI. 1901:

³⁰ Նույն տեղում, 26/8. XI. 1902:

արտաքինի ինքնանպատակ պատկերումից հրաժարվելը դրա ապացույցներն են: Եվ ոչ միայն դրանք: Թեոդիկին ևս խորթ է հայեցողականությունը: Նրա «լուսանկարներն» իսպառ ձեռքագատված են վախվորածություն հասնող այն զգուշավորությունից, որ «վայրկենականների» հեղինակները հանդես էին բերում կերպարները բնութագրելիս: «Անաչառ ըլլալը՝ չար ըլլալ է՝ բնավ»³¹, – հայտարարում է «Մանգումբի...» դիմանկարիչը և, հավատարիմ այս բանաձևին, գրեթե յուրաքանչյուր «լուսանկարում» մատնացույց է անում թերությունները, մեղանշումներն ու վրիպումները: Նրա դիտողությունները երբեմն խիստ են, ուղղագիծ, բայց սկզբունքորեն արդարացի են: Ադ.Փանոսյանը քանիցս գրավել էր դիմանկարիչների ուշադրությունը և արժանացել լուկ դրվատանքների: Իսկ Թեոդիկը նրանով խանդավառված չէ: Նրա կարծիքով, եթե չլինեին մի քանի քերթվածներ, Ալփասլանի «անունին չուրջ կառուցված համբավը» կարելի էր համարել կավե, իսկ «ատոնցմե դուրս գրած ոտանավորները մեծ մասամբ զվարթ շաղակրատություններ են»³²: Նույն կերպ էլ չի հանդուրժում Արտաշես Հարությունյանի «լեզվագետի ցուցամուլ ցանկությունը»³³, իսկ Ափսիլի արժանիքը գնահատելիս անուղղակիորեն «խայթում» է ուրիշներին. «Մեր աշխարհիկ էգ գրականության մեկ հատիկ դեմքը պիտի մնա Սիպիլ, վասնզի վարսախներով հեռու Գ.Զարուհիներ»³⁴ (նկատի ունի Զարուհի Գալեմքարյանին. – Ա.Ս):

Զոհրապի նման Թեոդիկն էլ է անկաշկանդ, ասելիքը պաճուճում է խորհրդածություններով, չի քաշվում «ցուցադրելու» իր անձը, դիմում է մանկական ու դպրոցական հուշերին, պատմում ինքնակենսագրական դրվագներ, վերարտադրում պատկերվող դեմքի հետ ունեցած իր զրույցները: Բայց նա ընդլայնում է դիմանկարի շրջանակները, ներառում այնպիսի բաղադրատարրեր, որոնք այլոց մոտ չենք հանդիպում. ոչ միայն մեջբերումներ է անում, այլև հրապարակում է իրեն հասցեագրված նամակները («Ռուբեն Որբերյան», «Տիրայր վրդ. Մարգարյան»³⁵), բացահայտում կեղծանուններ («Հակոբ Տեր-Հակոբյան»³⁶), կատարում լեզվական ստուգաբանություններ («Խաչիկ Ուղուրիկյան»³⁷), գրաքննադատական վերլուծումներ: Այս ամենը գուցե անհարիր չեն դիմանկարի նման տարողունակ մի ժանրին, բայց դրանք, ինչպես նաև կենսագրական մանրամասները (օրինակ՝ նշված են Հր.Ասատուրի և Հոգեորական ու կրթական գործիչ Մելքիսիդեկ Մուրատյանցի ծննդյան տարին, ամիսն ու օրը) ծանրաբեռնում են «լուսանկարները», դարձնում երկարապատում:

«Ճանչվոր դեմքերում» հաճախադեպ են սրամիտ բնութագրումները, բառախաղերը, ինչպես՝ «Ասեղին, ավելին տեղ Բերթություն կալարը՝ գիրգ մատներու տակ» («Սիպիլ»³⁸), «Գրանկարվեր էր զրահի պես Զոհրապեն»

³¹ Նույն տեղում, 17/30. III. 1903:

³² Նույն տեղում, 1/14. IX. 1901:

³³ Նույն տեղում, 8/21. XII. 1901:

³⁴ Նույն տեղում, 10/23. XI. 1901: Երևում է, որ այս զուգահեռումից վերափոխվել է Զ.Գալեմքարյանը [տե՛ս Մանգումբի էֆֆյար, 31. VIII./13.IX. 1902, (Գ.Զարուհի)]:

³⁵ Տե՛ս նույն տեղում, 1902, N450, 1903, N578:

³⁶ Տե՛ս նույն տեղում, 1903, N 583:

³⁷ Տե՛ս նույն տեղում, 1902, N 428: Խ.Ուղուրիկյանը քերականագետ էր:

³⁸ Նույն տեղում, 10/23. XI. 1901:

(«Հ.Գ.Մըրմըրյան»³⁹): Առանձնապես Հաջող են լեզվական ինքնատիպ միջոցները: «Բյուզանդ Քեչյան» դիմանկարում երգիծելու նպատակով Թեոդիկն ընտրում է հակադրության հնարքը. «Փողպատը նեղկըճուկ, իմացականությունը լայն. օձիքը պառկած, միտքը արթուն: ...Ճերմկոտիկ է մորթը, բայց չը գիտեմ ինչ մը կա իր նկարագրին վրա՝ որ թուխի կը դարնե»⁴⁰: Նկատելի է հեղինակի հակումը նույնահանգ բառերի հանդեպ՝ «Հուզա՞ծը ինչ է, գգա՞ծը ինչ է» («Հորո»)՝, «Հասակը պարթև, խրոխտ. քսակը բարդ և հորդ: Ու ինչպե՞ս չըլլա, երբ Արժանիքն է լեցունողը հոգ» («Տոբթոր Վահրամ Թորգոմյան»)՝: Հումորիկ շեշտադրումների առումով հետաքրքրական է Թատերական գործիչ և երգիծաբան Երվանդ Թուրյանի (1880 - 1954) փոքրիկ «լուսանկարը», որ ամբողջովին կառուցված է միահանգ (իտ) բառերով: Ահա մի փոքրիկ պարբերություն. «Քսակով դեռ վտիտը, սուր տաշած է սակայն մատիտը, գրելու ոչ թե ծաղկանց փթիթը, կապույտ գենիթը, հովիվներուն հովիտը, երգող ծղրիթը, կամ խայտիտը, այլ մարդիկներուն պարզամիտը, և կուրծքերուն... մերկատիտը»⁴¹:

Թեոդիկի «լուսանկարները» ճանաչում բերեցին հեղինակին: Իրավունք ունենալով դավաճանի մտավորական Սիմոն Քիզիլյանը, երբ «Ճանչվոր դեմքեր» վերնագրի տակ տպագրած Թեոդիկի «լուսանկարում» գրում էր. «Մինչև ցարդ Թեոդիկի գրվածոցը մեջ - ըստ իս - իր գլուխգործոցը պիտ ըլլա «Ճանչվոր դեմքեր» ու անման, հազվագյուտ Ալպոմը. գրական անձնավորությանց յուրաքանչյուրին իր արժանյացը մեջ պատկերացումը ապագային համար ալ մեծ օգուտներ կրնա ունենալ անշուշտ...»⁴²:

Գրականության մեջ նոր-նոր մուտք գործող Օննիկ Ջիֆթե-Սարաֆը (1874 - 1932) նույնպես հրապուրվեց դիմանկարով: Այս գրողը, որ ընդհանրապես սիրում էր իր երկերն ամփոփել որևէ ընդհանուր վերնագրի տակ («Գյուղական տեսարաններ», «Պոլսական տեսարաններ», «Պզտիկ պատկերներ», «Արևելքի պատկերներ», «Բարիի և չարի խուսքեր», «Մտքի կաթիլներ» և այլն) դիմանկարի ժանրում ևս չմոռացավ այդ նախասիրությունը: Դարասկզբին տպագրած հինգ գործերից երկուսը («Պատրիկ Կյուլպենկյան. վայրկենական», «Եղիան և Մըմըր. Զուգակշիռ») տպագրեց «Պոսի դեմքեր», իսկ մյուսները («Գրիգոր Զոհրապ. Լուսանկար», «Տիգրան Կամսարական» և «Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյան»)՝ «Սիրված դեմքեր» վերնագրերի տակ: Նման տարբերակումը բացատրվում է նրանով, որ «Պոսական դեմքերը» հրապարակվել էին մամուլում, իսկ «Սիրված դեմքերը»՝ «Մասիսում»: Դիտելի է նաև, որ զմյուռնահայ ընթերցողին առաջադրված դիմանկարները ստորագրել է քիչ հանդիպող Քոտաք, իսկ մյուս երեքը՝ հիմնական Ջիֆթե-Սարաֆ կեղծանուններով⁴³:

³⁹ Նույն տեղում, 24. XI. /7. XII. 1902:

⁴⁰ Նույն տեղում, 9/22. VII. 1902:

⁴¹ Նույն տեղում, 3/17. XI. 1902: Հորոն բանասեր և հրապարակագիր Նշան Ճիվանյանի (1851 - 1933) կեղծանունն է:

⁴² Նույն տեղում, 15/28. XII. 1902: Վ.Թորգոմյանը (1858 - 1942) բժիշկ հայագետ էր:

⁴³ Նույն տեղում, 10/23. VIII. 1902:

⁴⁴ Նույն տեղում, 29/12. XII. 1901:

⁴⁵ Որ երկու ծածկանուններն էլ պատկանում են նույն հեղինակին, երևում է ինչպես գրողի անուղղակի ակնարկումից (Գրիգոր Զոհրապ «լուսանկարում» նա իրեն համարում է «amateur» քրտաք, այսինքն՝ «փոքրահասակ», գրական համեստ ձիրքով օժտված

Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյան» դիմանկարում Ջիֆթե-Սարաֆը վկայակոչում է Ջոհրապի «Գեր. Օրմանյանը» և իրեն թույլ է տալիս օգտվել վերջինիս ոճական հնարքից. «Եպիսկոպոսներուն գրագետը և գրագետներուն եպիսկոպոսը»⁴⁶: Ջիֆթե-Սարաֆը նույնպես գծագրում է բնորոշների արտաքինը, նույնպես չի մոռանում նրանց անձը, նույնպես խոսում է բնավորության, հակումների մասին, բայց նրա դիմանկարներում կերպարը չի տարրալուծվում մանրուքների մեջ, չի կորցնում իր դիմագիծը: Սա է այն ստեղծագործական հիմնական դասը, որ գրողը քաղել է, իր բնորոշմամբ, «Մանոթ դեմքերու մեծանուն» հեղինակից:

Ասվածը կարելի է հաստատել Ջիֆթե-Սարաֆի ցանկացած դիմանկարով: Համեմատենք Ջոհրապին նվիրված նրա և այլոց դիմանկարները:

Տակավին 1889-ին ճարտարապետ և բանասեր Գասպար Նեմցեն (1859 - 1938) իր հրատարակելիք «Հայ գրական Պառնաս» «մատենախոսական գրքից» տպագրել էր Գրիգոր Ջոհրապին հատկացված հատվածը, որը, սակայն, գրականագիտական բնույթի հոդված էր⁴⁷: Առաջին գրական դիմանկարը Ալփիարի՝ մեզ արդեն ծանոթ վայրկենականն էր⁴⁸: Այստեղ Ալփիարը մնացել էր նույն հեզնաբանը և չէր կարողացել հաղթահարել երևութականը: «Փափկաճաշակ գրողը» նրա պատկերմամբ ներկայանում է կենցաղասեր մեկը, որ անտարբեր չէ սիգարի, գեղեցիկ սեռի և թղթախաղի հանդեպ: Վերջինը փաստելու համար դիմել էր էժանագին մի բառախաղի. նրա հավաստմամբ, Ջոհրապը անգլիական երկու նշանավոր համալսարաններից՝ Քեմբրիջը Օքսֆորդից բարձր է դասել, որովհետև «այն բանին ծայրը որ պրիմ (անգլիական թղթախաղի տեսակ. - Ա.Մ.) կա, աղեկ է կ'ըսես»: Ինչ վերաբերում է Ջիֆթե-Սարաֆի, Թեոդիկի և Տիգրան Արփիարյանի դիմանկարներին⁴⁹, ապա սրանք ըստ ամենայնի «լուրջ» գործեր են, քանի որ փորձ է արված տեսնել «իսկական» Ջոհրապին:

Հետաքրքիր է, որ երեք հեղինակներին էլ համակել է նույն մտավախությունը. հնարավոր է գծագրել Ջոհրապի դիմանկարը: «Ջոհրապին պատկերը վայրկենականներով ըլլալիք բան չէ: Ոչ ալ ինծի պես amateur քոտաքի մը գործը: Այլապես դժվարին բան մըն է ան», - համաստում է Ջիֆթե-Սարաֆը: «Ուշ ուշ հաճելի համեցումներով Մանոթ դեմքեր արտադրող այս անստույգ լուսանկարիչը՝ հուսա, քանի մը աղքատիկ տողով ցուցնել փորձած միջոցիս, վարանք մըն է կ'առնես զիս», - երկրորդում է Թեոդիկը: «Ծանոթ Դեմքերու տաղանդավոր հեղինակը ու նորավեպի աննման վարպետը՝ հակառակ շատ ծանոթ դեմք մը ըլլալուն՝ աննկարագրելի է այս հակիրճ ձևին տակ, և ընդարձակ ուսումնասիրության մը ու լայն պատկերացումի միայն նյութ կը մատակարարեն իր գրվածքները, իր նկարագիրը», - ձայնակցում է Գամբեր-Արփիարյանը:

Թեոդիկի «լուսանկարը» առավելապես հուշագրական է. մանրամասն պատմում է Ջոհրապի հետ իր ծանոթության, հանդիպումների, զրույցների

սիրողական դիմանկարիչ), այնպես էլ Թեոդիկի «Հ.Գ.Մըրմըրյան» դիմանկարում արված ուղղակի հիշատակումից (տե՛ս Մանգումեի էֆքլար, 24. X./7.XI. 1901:)

⁴⁶ Մասիս, 4.XII.1904, էջ 757:

⁴⁷ Տե՛ս Արևելք, 15/27.IV. 1889:

⁴⁸ Հայրենիք, 4.II. 1892:

⁴⁹ Տե՛ս Համապատասխանաբար Մասիս, 19.V.1901, էջ 307 - 309, Մանգումեի էֆքլար, 22.XII/4.I.1901 և Մասիս, 20.XII. 1903, էջ 802 - 803:

մասին և իբրև այդպիսին հետաքրքրական է: Տ.Արփիարյանը հիշատակում է ինչպես Զիֆթե-Սարաֆի, այնպես էլ ուրիշների գրածները և համոզված է, որ «originales այդ դեմքին՝ այնպես ինքնատիպ ու անթափանցելի է, որ ամեն մեկս մեյմիկ մասնիկ միայն պիտի կրնանք ընդօրինակել ու դեռ շատ բան պիտի մնա գրելու»: Խնդիր ունենալով «հեռաբնակ ընթերցողներին» օգնել գաղափար կազմելու Զոհրապի անձի մասին՝ Արփիարյանն ուշադրությունը բեռում է ոչ միայն նրա արտաքինի, այլև բնավորության գծերի վրա, նշում, որ «առաջնակարգ փաստաբան» է, «գերադանցապես աշխատող ու գործույա անձ», «գիտություն սիրահար», «չորս զավակների հայր և այլն: «Ու զինքը տեսնելով, իրիկունները, սեղանին վրա, իր խոսուն ու սիրուն զավկներեն շրջապատված, և հետո՝ *sieste* (հետճաշա հանգիստ. - Ա.Մ.) պահուն, արևելյան բազմոցին անկյունը՝ իր կլկակին հանդեպ... դժվարավ պիտի հավտայիր թե՛ դեմը ունիս հեղինակը իրապաշտ ու տարփայից այն նորավեպերուն...», - պատմում է Արփիարյանը:

Զիֆթե-Սարաֆն իր «լուսանկարն» սկսում է Զոհրապի արտաքինի պատկերումով. նկարագրում է նրա ճերմակող մազերն ու բեղերը, խոսվածքը, նայվածքը, քայլվածքը, նմանություններ է տեսնում հոր և ավագ որդու գեմքերի միջև և այլն: Այս գրեթե սովորական դարձած նախադասությունից հետո հեղինակն անցնում է գլխավորին՝ Զոհրապ գրողին դիմանկարելուն: Նա հիշողությամբ վերարտադրում է «Հրանտ Ասատուր» դիմանկարից Զոհրապի հայտնի ինքնաբնութագրումը՝ «Ես որ համակ բացառություն (բնագրում՝ զարտուղություն. - Ա.Մ.) եմ», և տալիս է միանգամայն ճշմարիտ գնահատականներ. «Ամբողջ Զոհրապը այդ երկու բառին մեջ կատարելապես կը գտնեմ ես»: Եվ ապա. «Զոհրապին ծուռ գիծը, ուրիշներուն ուղիղ գծեն շատ վեր կը դավանիմ»: Զոհրապի ոչ մի դիմանկարիչ չի կարողացել գրողին հասկանալ այնքան ճիշտ, նրա էություն մեջ ներթափանցել այնքան խորը, ինչպես այդ արել է Զիֆթե-Սարաֆը. «Իր գրականությունն ալ երկու բառի մեջ կարելի է ամփոփել իր էությունը պես: Խիզախ և սաստիկ»:

Իբրև դիմանկարիչ՝ Զիֆթե-Սարաֆն ունի պրպտող միտք: «Գրիգոր Զոհրապում» նա գրողին համեմատել է Տեմիրճիպաչյանի հետ. «Եղիան՝ հիվանդ ու ջղային. Զոհրապ՝ առողջ ու ջղուտ, ֆիզիքով ալ, գրականությունով ալ»: Զուգահեռման այդ հնարքը Զիֆթե-Սարաֆն ամբողջությամբ կիրառեց «Եղիան ու Մրմրը» դիմանկարում՝ անվանելով այն «Զուգակշիռ»⁵⁰, որը մատուցման այդ եղանակով նորություն էր արևմտահայ գրական դիմանկարչության պատմության մեջ:

Զիֆթե-Սարաֆի դիմանկարները գերծ են արհեստականությունից. չկա ինքնատիպ երևալու, «բառերու խաղով» տպավորություն գործելու այն ճիգը, որ այնքան նկատելի էր Արփիարի ու Թեոդիկի մոտ: Անշուշտ, նա էլ հակում ունի բառախաղերի հանդեպ («անօրինակ օրինակ մը» արտահայտությունն այնքան է դուր եկել գրողին, որ օգտագործել է թե՛ Ե.Դուրյանին և թե՛ Տ.Կամսարականին նվիրված դիմանկարներում), բայց դրանք ինքնաբերական են ու ճաշակավոր: Մի օրինակ միայն: Եթե Թեոդիկն ուղղակիորեն, որպես տեղեկատվություն թվարկում էր այս ու այն հրապարակագրի կեղծանունները, ապա Զիֆթե-Սարաֆը «Տիգրան Կամսարական» դիմանկարում այդ անում է՝ վարպետորեն զուգակցելով

⁵⁰ Տե՛ս Արևելյան մամուլ, 15.X.1901, էջ 839 - 842:

կերպարի բնութագրմանը. «Իր ոճն ալ, հա՞րկ է ըսել, էն նրբացածն է մեզի ծանոթ բոլոր ոճերուն մեջ. նուրբ ասեղի մը պես, և լուսածիր՝ անցորդ ասուպի մը պես»⁵¹ (հեղինակի ընդգծած բառերը Կամսարականի ծածկանուններն են): Զիֆթե-Սարաֆը գրում է անկաշկանդ, մտերմիկ շեշտերով, երբեմն խոսքը համեմում ժողովրդական բառ ու բանով, ինչպես «Պատրիկ Կյուլպենկյան» «վայրկենականում»։ «Արևը սիրեմ, աղա՛ մարդ, բարի, պարզ ու համակրելի»⁵²։

Գրական դիմանկարի զոհրապյան դպրոցի առավել ակնառու այս ներկայացուցիչներից բացի կային և այլ հետևորդներ, բայց ժանրի պատմության մեջ դրանց նշանակությունը սոսկ մատենագիտական է, իսկ դիմանկարն աստիճանաբար ապրեց տեղատվություն և վերացավ դրական ասպարեզից։

ЗОГРАБОВСКАЯ ШКОЛА ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

А.А.МАКАРЯН

Резюме

Статья посвящена неизученному в армянском литературоведении вопросу—зограбовской школе литературного портрета. Анализируются портретные описания и зарисовки наиболее видных представителей зограбовской школы — Алпиара, Сипила, неизвестного автора, выступающего под псевдонимами “Схагир” и “Урвагрох”; Т.Арпиаряна, Теодика, О. Чифте-Сарафа. Выявляются жанровые особенности и художественные достоинства этих портретных характеристик, прослеживается их связь с циклом Григора Зограба “Знакомые лица”. Большинство представленных в статье материалов вводится в научный оборот впервые.

⁵¹ Մշտիս, 1. XII. 1901, էջ 755:

⁵² Արևելյան մամուլ, 15. IV. 1901, էջ 335: