

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ԱՐԵՒՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԸ

**(1880-1910-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ
ԺԱՆՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՒ
ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ)**

ԵՐԵՒԱՆ 1996



891.381.09

3

ԱՅԵՐԵՏ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

Կարգաթուղ ընդր ձևով
առնելիս պահպանելով

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱԿՈԲՅԱՆ - Կ. Գ. Դավ
16. 05. 1996թ. Գրադատ

ԱՐԵՒՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԸ

(1880-1910-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ.

ԺԱՆՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՒ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ)

A II
83978



ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՒԱՆ 1996

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Ս.Ն.Սարինյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել
բանասիրական գիտությունների դոկտոր՝ Լ.Գ.Մուրադյանը
բանասիրական գիտությունների դոկտոր՝ Ն.Վ.Անանյանը

ՀԱՎՈՐՅԱՆ, ԳՐ. Զ.

Հ - 177

Արեւմտահայ նորավեպը (1880-1910-ական թթ. ժանրի
պատմությունը եւ տեսությունը).- Եր., «Գիտություն», 1996, 256
էջ:

Ուսումնասիրությունը նվիրված է արեւմտահայ նորավեպի
պատմությանն ու տեսությանը: 1880-1910-ական թվականների
ժանրի համակողմանի քննությամբ բացահայտվում են նորավե-
պագրության բանարվեստային, կառուցվածքային, ձեւաբանա-
կան, հղացքային առանձնահատկությունները, ժանրի ինքնու-
թյան գեղարվեստական, գեղագիտական հատկանիշները:

Նախատեսված է գրականագետների, բանասերների, մշա-
կութաբանների, հայ նոր գրականությամբ հետաքրքրվող ըն-
թերցողների համար:

4603010000

ԳՄԴ 83.3Հ1

Հ

96

703 (02) - 1996

ԽՄԲԱԳՐԻ ԽՈՍՔԸ

Վկայակոչելով Նոբելյոս Վիների ասույթը, մակրոօբյեկտների հետազոտությամբ առաջացած «վիճակագրական ֆիզիկան» ոչ պակաս, թերեւս ավելի կարեւոր գիտություն է, քան հարաբերականության տեսությունը կամ քվանտային տեսությունը, ակադեմիկ Դմիտրի Լիխաչովը իր հերթին կիրառելի է համարում «վիճակագրական գրականագիտություն» հասկացությունը, սահմանելով, թե ապագայի այդ գրականագիտությունը ամեն ինչ է, բայց ոչ երբեք փաստերի պարզունակ թվաբանությունն եւ գործ ունի մակրոբնութագրումների «մոտավոր նկարագրումները» համակարգող մեթոդաբանության հետ, այլ կերպ ասած բանականության ձգտումը «իրերի աշխարհից» դեպի «սիստեմների աշխարհը»:

Միշտ է, հայոց գրականագիտությունը տակաւին չի անցել այդ սահմանը, սակայն միտումները միանգամայն որոշակի են եւ այդ ուղղության արգասավոր փորձերից է Գրիգոր Հակոբյանի «Արեւմտահայ նորավեպը (1880-1910-ական. ժանրի պատմությունն եւ տեսությունն)» աշխատությունը եւ ուղղակի ասենք՝ միանգամայն ուսանելի փորձ: Իր բնույթով այն ժանրի մեջ արտացոլված գրականության պատմագրություն է՝ ժամանակագրության, ձևաւորման, ինքնակայացման ուրվագծերում, սակայն տեսականացված պատմագրություն, ուր հանդես ունեն ոչ թե անհատները (նորավիպագիր հեղինակները), այլ տիպաբանական համակարգերը ըստ ներժանրային ձեաբանության եւ բովանդակային հղացքների:

Այսպես, համակարգերի մեջ են առնվում նորավիպագիրները (գրեթե առանց բացառության), ժանրային տիրույթի միավորները (թերեւս լիակատար), տեղի է ունենում գրական շարժումը ժամանակի ու տարածության հատույթներում եւ սյուժեների հոսքը հերմենեւտիկ (մեկնաբանական) ու արքետոլոգիական (արժեքաբանական) ընթերցումներով, որոնք հարուցում են զարմանալի մի հանույ՝ արդյո՞ք դա հետազոտության ավարտ է, թե՞ սկիզբ մի նոր հետազոտության: Եւ այստեղ չէ՞ արդյոք յուրաքանչյուր գիտության բարձրագույն ձգտումը՝ փիլիսոփայական ինքնագիտակցման:

Ս.Սարինյան

Ն Ե Ր Ա Ծ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Պատմութեան էությունը (սուբստանցիոնալիզմը) պատմական գործընթացի անընդհատությունը պայմանավորողն է, իսկ պատմական գործընթացն անհնարին է ընդհատել, քանի որ. «... եթե մենք մոռանանք այն, ինչին հասել ենք, կամ եթե պատմութեան ընթացքում մեր ձեռքբերումները անհետանան»¹, մենք կկորցնենք մարդկային ինքնությունը կազմակերպող՝ ժառանգորդությունը, հատկապես, ավանդների հիմերը: Եթե միանշանակ է, վկայված ու վավերացված այս հանգամանքը իբրեւ պատմութեան խտացում, ապա հոգեւոր-մշակութային կենսությունի պարզապէս սա հ'ւ խտացում է, հ'ւ. գոյութեանություն: Գրականութեան պատմական գործընթացը քաղաքակրթութեան ստեղծարանությունն է, մարդու անհատականությունը դիմորոշող հանգույցը, որովհետեւ ժառանգորդությունն ու ավանդները բացարձակ, սրանց հիշողությունն ընդհանրապէս իբրեւ պատմություն, ներկայություն, վերջապէս՝ ստեղծումի, արարումի համարժեք, հարակա առթում են դրականություն պատմութեան անհրաժեշտությունը: Եվ, փաստորեն, յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, գեղարվեստական բնագործի գուղագործ ստեղծվում է ստեղծագործություն, գեղարվեստական երկի վավերագրությունը պատմութեամբ:

Գրականութեան կանգնումը պատմութեամբ՝ անկախ ալիքսանդրյան, ստիլ է թե պատմական մեկնություն, կամ անտիոքյան՝ խորհրդանշանական-ալիգորիկ մեկնություն նախահիմք դարձնելից, թե սրանց համագործությունից, ժամանակագրական խորապատկերում գոյավորել հւ ամրագրել են գրականութեան պատմութեան ուսումնասիրությունների համակարգում զանազան դարձներ, ուղղություններ, հոսանքներ, մեթոդաբանություններ: Բնականաբար հայ նոր գրականությունն անմասն չէր այս ընթացականությունից հւ XX դարասկզբից հայ նոր գրականութեան պատմագրությունը դարձավ հայ գրականութեան պատմությունների համակարգի անկապտելի բաղադրատարրերից: Հայ նոր գրականությունը, զբաղւորման մայր երակներով՝ արեւելահայ ու արեւմտահայ, աշտոն մեկընդմիջող ընդգծենք, որ մեր նոր գրականութեան զբաղւորման երկու հատվածների իրական միասնականությունը ցուցանում է Հայաստանյայց գրականություն հասկացությունը, որն անջրպետում է բոլոր թուրիմացություններն արհեստական բաժանման, սահմանների

առումներով, իր մեջ ներառում է մեկ ժողովուրդ, մեկ գրականություն, հանգանակը, միաժամանակ չի տարադնում երկու երանկերի, գրսեւորումների ներքին ու ներփակ յուրահատկությունները և առարկայրեն հեթաղորդ է պատմությունների բաց համակարգ՝ համեմատական, պատմաբանասիրական, գեղագիտական, կառուցվածքային, հոգեբանական, հոգեկերթածական, ժանրային և այլն: Այս խորքին ժանրերի պատմատեսական քննությունը անպայմանորեն սատարում է հայ նոր գրականության համընդհանուր պատմության տեղգծումին, ավելին՝ նոր գրականության պատմության պարագային, երբ գրականությունը հասարակական հոսանքների մի յուրօրինակ գեղարվեստական ալյատացություն էր, անշուշտ ինքնակայության բաղկացյալները զանց չաւենելով՝, ժանրերի պատմությունն ու տեսությունն են առավելագույնս փեր հանում գրականության ինքնորոշումը, ալյատացությունը:

Հայաստանյայց նոր գրականության պատմության ցանկացած գրսեւորում, շրջափուլ, ժամանակահատված, որ տեղգծողործական, տեղգծաբանական մտայնությունների, գեղարվեստական հայեցությունների, գեղագիտական հանգանակների մի ամբողջություն է, ներքերում է նաեւ ժանրային ինքնություն: Այսինքն՝ պատմության բաղադրատարրերը հանդերձվում են ժանրային պատկանելիությունը, ժանրի միջոցով և ձեւով են երեւան դալիս տեղգծողործական մտայնությունները, գեղարվեստական հայեցությունները, գեղագիտական հանգանակները: Արեւմտահայ գրականության պատմությունն անդրադառնալիս օրինակ «1. Ձարթունքին սերունդին բոլոր առաջագրությունները, 2. սահմանողրական սրայքարները, 3. Մխիթարյան աղագնականությունը, 4. իրադաշաներու գրական կիցվածքը, 5. հեղափոխական հետադուրությունը, 6. ժողովրդապաշտ ձգտումները մեր մեծ գրողներուն, 7. արվեստի հզոր հեղումներու հեշտանքը մեր կրթնտագետ սերունդին, անոր նրբամիտ ձգտումները, 8. դալտակ գրականությունը փառադանոց իմացական ճակատումը, 9. հայ հոգին աղատագրելու ավելի ձախ որոնումները»՝ գրմորոշվում են, գործնականացվում ժանրային երանգաղանակով, ցանկացած գրսեւորման, շրջափուլի, ժամանակահատվածի, ալյոդու կոշված «ներքին շրջանի» ժանրային համակարգով: Մյուս կողմից՝ գրականության պատմության կամ նրա որակից գրսեւորման, փալի ժանրային քննությունը, կոնկրետ ժանրի պատմատեսական ուսումնասիրությունն ինքնին, գրականության պատմություն է: Այսպիսով՝ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի ժանրային համակարգի կամ կոնկրետ ժանրի պատմության և տեսության ուսումնասիրությունը գրականության պատմության կանգնումի, կայացման անհրաժեշտ և պարսպոլի նախադալման է:

Արդի դրականագիտութեան Համար ժանրի բախտինյան սահմանումն իրավամբ դարձել է միթողաբանական ելակետ. «Գրական ժանրն իր բնույթով անդրադարձում է գրականութեան զարգացման առաւելագույն հաստատուն, «Համլիտոնական» միտումները: Ժանրում միշտ պահպանւում են արխաիկայի չմահացող տարրերը: Ճիշտ է, այդ արխաիկան նրա մեջ պահպանւում է միայն անընդհատ նորոգութեան շնորհիւ... Ժանրը միշտ նույնն է եւ նույնը չէ, միշտ եւ հին է, եւ նոր միաժամանակ: Ժանրը վերածնւում եւ նորոգանում է գրականութեան զարգացման յուրաքանչյուր նոր փուլում:... Ժանրի կյանքը սրա մեջ է: Այդ պատճառով ժանրի մեջ պահպանւող արխաիկան մեռած չէ, այլ համերժ կենդանի, այսինքն՝ նորոգութեան կարողութիւնն ունեցող արխաիկա է: Ժանրը ասլուծ է ներկայիս, սակայն միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը: Ժանրը գրականութեան զարգացման գործընթացում ստեղծագործական հիշողութեան ներկայացուցիչն է: Հենց այս պատճառով էլ ժանրը ի վիճակի է ապահովել այդ զարգացման միասնականութիւնն ու անընդհատութիւնը»: Ժանրի, իբրեւ գրականութեան հիշողութեան, բանաձեւման խորքը տարողում է եւ՝ գրական ժանրերի շուրջ զանազան առիթներով տեսութեան եւ գեղագիտութեան մեջ առկայիւմ բանավեճերը, եւ՝ կրօնքանքան զանազան, երբ փաստորեն ժանրն իրեւ գրականութեան կանգնում անստիպում էր, եւ՝ Անդրե Զոլլեսի «սարգ ձեւերի» եւ Կուրցիուսի, Աուգրափի «ամանդների ու տաղանների», եւ՝ Նոր չքննադատութեան գեղարվեստական կառուցվածքի զանազան «քերականութիւնները», քանի որ, ինչպէս նկատում ենք, բախտինյան սահմանման մեջ ցուցանւում է ժանրի՝ իբրեւ գրականութեան (ստեղծագործութեան) երեւոյթի, իրողութիւնը: Ահա այս առումով է, որ, անկախ տեսութիւններից, հետազոտական մեթոդից եւ պիտանկիւնից, ժանրի տեսութիւնը, ընդհանրապէս ժանրագիտութիւնն առարկայաբար գրականութեան պատմութեան (թե՛ Համաժամանակյա եւ թե՛ տարժամանակյա) դոյաւորման, լինելիութեան կիզակետն է, ցանկացած հետազոտութեան աւանդքը, հիմքը: Ժանրերի տեսութիւնը, ժանրագիտութիւնը միշտ էլ եղել է գրականագիտութեան սեւեռուն խնդիրը, թեպետ «միանգամայն բնական է, որ այդ պատմութեան առանձին փուլերում եւ նրա առանձին ներկայացուցիչների տեսական համակարգում ժանրերի ոլորտները կարող էր գտնվել առաջին պլանի վրա, իսկ մյուսների մոտ՝ զրաւել համեմատաբար երկրորդական, ստորադասուած տեղ»¹: Սակայն յուրաքանչյուր ուսումնասիրութեան տեսական համակարգում ժանրի խնդիրների առկայութիւնը հետադիմական համատեքստում անհրկա է, քանի որ այն գրականութեան կայացման վերջնական հանգրվանն է՝ անկախ իմաստաբանական եւ գեղագիտական գրադաջիւաններից:

Անտկանարար ժանրերի տեսությունների, ժանրագիտության համակարգերում ժանրի ըմբռնումն ու սահմանումը նույնպես գրականագիտության հիմնահարցերից է: Տեսության պատմական համադաստիկում համադրվել են այն հրեք հիմնական չափանիշները, որոնք ժամանակակից գրականագիտության համար ժանրը սահմանելիս մասնանշվում են.

1. «ժանրային բովանդակության» չափանիշը որպես իրականության նկատմամբ ունեցած գեղագիտական հարաբերակցության խնդիր,

2. գեղագիտական պատկերի կառուցման ընդհանրական սկզբունքներ,

3. կառուցվածքի սուսնձնահատկություններ⁶: Հայտնի է, որ ժանրի ըմբռնման, ընթերցման եւ մեկնաբանման երեք մոտեցումներ են տիրապետող-ընդհանրական՝ նորմատիվ, գեներտիկ եւ կոնվենցիոնալ: Նորմատիվն անհրաժեշտ, սակայն ոչ բավարար է, քանի որ այն չի որոշարկում ժանրի նախորդած եւ առկա համակարգերի կապերն ու առնչությունները, ժանրի նոր մասնահատկությունների գործառնությունները: Գեներտիկը, որ Բախտինի «ժանրի հիշողության» հիմնադրույթի արգասիքն է, սերտորեն առնչվում է կոնվենցիոնալին: Ժանրի ընկալման, ըմբռնման այս վերջին տեսությունը ենթադրում է հատկանիշների այնպիսի համակարգ, որտեղ առկա է սրտալի պայմանավորվածությունների մի համակցություն գրողի եւ ընթերցողի հարաբերություններում, որը հնարավորություն է ընձեռում ընկալել ու ընդունել որեւէ գեղարվեստական ստեղծագործություն իբրեւ այս կամ այն ժանրի արտահայտություն: Ուրեմն ժանրի հիշողության գեներտիկական առաջադրույթը մի կողմից եւ գրող-ընթերցող հարաբերության փոխադասանվորվածությունը մյուս կողմից (ստեղծագործական գիտակցության տիրույթների սահմաններում) ամբողջում են ունիվերսալ եւ ընդունելի մի իրողություն, որը բավարարում է ժանրի ընկալման եւ ընթերցման բոլոր չափանիշները: Նամանավանդ այնպիսի մի ժանրի, ինչպիսին նորավիպն է, որ, կիրառելով Սոսե Օրանյա-Ի-Գասեստի վիպի բնութագրման համանունությունը, կարելի է որակել իբրեւ ամենաշարժունակ, դուրաշարժ, դինամիկ, ժանր: Հարկ է չեղտել, որ հատկապես նորավիպի պարագային է, որ ժանրի կոնվենցիոնալ ըմբռնումը տիրապետող է եղել թե՛ պատմական վարդապետան բոլոր փուլերում եւ թե՛ նորավիպի տեսական ուսումնասիրություններում:

Նորավիպի ժանրը համաշխարհային գրականության պատմության ընթացքում անցել է վիթխարի ճանապարհ, բնականորեն, ժանրով ստեղծված գրականությանը զուգապես, տեսությունն ու քննադատությունը զբաղվել են ժանրի ուսումնասիրությամբ, ընդհանրացմամբ: Դարերի խորքին հսկայական ժառանգության հետ ստեղծվել է նորավի-

սլի տեսութիւնը՝ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում խորսփելով անցյալի եւ ընթացիկ ստեղծագործական փորձին: Այսօր էլ շարունակ-
վում է այդ գործընթացը՝ լրացնելով, ժանրի պատմական պոետիկան,
արդիական վիճակը: Իրողութեան, որ ինքնին հասկանալի է եւ բնական,
բանի որ ցանկացած ուսումնասիրութեան եւ հետազոտող, գրականագի-
տական դպրոց եւ ուղղութիւն փորձում է ընդհանրացնել եւ մեկնաբա-
նել Հայիկական ստեղծարանական հարթութեան պատմականորեն ամենա-
կենսունակ ժանրը, նամանավանդ որ նորավիպի պատմական ընթացա-
կանութիւնը առարկայաբար ընձեռում է տեսական գիտանկյունների,
հետազոտական մեկնակեանքի բազմակերպ խաչադրեալ շրջանակ՝ «նո-
րավիպը» (նովել) եւ՝ իբրեւ եզր՝ կիրարկելիս եւ թե՛ որպէս ժանր նկատի
ունենալիս: Ակնհայտ է, որ նորավիպի ժանրային կոնֆինցիոնալ ըմբռ-
նումը պայմանավորված է նրա բնույթային գինամփոփով, պատմական
կոնկրետ շրջաններին բնորոշ ժանրային հատկանշութեամբ՝ անշուշտ
զանց չառնելով նորավիպի կազմարանական հարսցույցի հիմքերը: «Նո-
րավիպը» գրականագիտութեան այն հատկացութեաններէն է, որտեղ ա-
ռարկայորեն ամբողջովն են բազմաշառնակ (մտաւոր) սահմանումնե-
րի (իբրեւ ժանր) բնորոշ մասնահատկութեանները: Փոքր արձակի փա-
շտնքի այս գրեւորումը յուրաքանչյուր գրականութեան պատմութեան
Հայիկական տարածքի, գրեւորումների գերակշռող արտահայտութեանն
է, այլ ձեւերի ու տեսակների ծագումնակիրը: Յանկացած գրականու-
թեան ինքնին պարունակում է փոքր արձակի եւ ի մասնավոր՝ նորավի-
պի, տեսութեան պատմական հետադիմ, ընդհանրական հատկանիշների
այնպիսի համակցութեամբ, որ Վերածննդի ոտսումից հետո գրականու-
թեանների համակարգ ներթափանցեց իբրեւ բնագրի (տեքստի) միանշա-
նակ կառուցվածք:

Ըստ էութեան Վերածննդի նորավիպին էր այն մեկնակեալը (բնականա-
բար չենք անտեսում նախափորձնական գոյավորման շրջանն իր բոլոր
գրեւորումներով), որ գործով նորավիպը ժանրի տեսութեան եւ սահ-
մանների ընթերցում-մեկնադրանութեան ուսումնասիրութեանների ա-
ռարկա: Բնականաբար նպատակ չունենալ տարբեր ամենայն մանրամաս-
նութեամբ ներկայացնել ժանրի պատմութեան եւ տեսութեան հիմնական
գրեւորումներն ու միտումները, սակայն հայ նորավիպի ընթերցողութե-
անի խորքին, կարծում ենք, տեղին է անդադառնալ մասնանշածին
սեղմ ուղիւղումով, քանի որ զա հնարափորութեան է ընձեռում, ճիշտ է
չառ ընդհանուր, սակայն ցուցանել նորավիպի ժանրի բնիկացականու-
թեանը համաշխարհային գրականութեան պարագրիութեան տիրույթնե-
րում, նկատենք նաեւ, որ այսօրինակ համառոտ տեսութիւնը¹⁰ ժանրի
պատմութեան եւ տեսութեան ցանկացած ուսումնասիրութեան համար

անհրաժեշտ է, որովհետև ընթերցողին առթում է խնդիրը համամարտնչության մարտկերացնելու հնարավորություն:

Արդի տեսական ուսումնասիրություններում նորավիպի սահմանուններից մտայնություն դարձածը եւ տարբեր աշխատություններում ըստ էության միեւնույն բանաձեւի կիրարկում ունեցողն այն կադապարն է, որ շրջանառության մեջ է դրել անգլիացի տեսաբան Բեննետը. «Նորավիպը արձակ ստեղծագործություն է, վիպից կարճ, մեկ բացառիկ իրադրություն, կոնֆլիկտ, իրադարձություն կամ բնավորության դիժ քննող. այն պատմում է ինչ-որ «նոր», այսինքն անսովոր, զարմանալի բանի մասին»¹¹: Այս եւ այսօրինակ սահմանում-բանաձեւումները հեղեղված են զանազան գրականագիտական հանրագիտարաններում, բառարաններում, տեղեկատուներում, տեսական գրություններում եւ դասագրքերում¹²: Ֆրանսիական նորավիպագրության հանրահայտ ուսումնասիրողներից Ռ. Գոգենն ըստ էության Բեննետի սահմանումը կրկնում է՝ խորացնելով անգլիացի տեսաբանի բանաձեւումը. «Նորավիպը փոքրիկ պատմություն է... որն անհրաժեշտ է որոշակի պատմության, կամ կյանքի պահի արտահայտման համար: Նրա հիմքում «սահմանափակ» սյուժետն է (մեկ դրվագ, մեկ արկած, մեկ իրադարձություն, կյանքի մեկ իրավիճակ): Նորավիպին բնորոշ է իրադարձությունների կուտակվածությունը, գործողությունների զարգացման սրընթացությունը, որն ուղիղ, առանց նահանջների տանում է նպատակին՝ անսպասելի հանգուցմամբ կամ բաց, ակնհայտ վերջաբանի»¹³: Միանշանակ է, որ ժանրի ժամանակակից անգլիական, ամերիկյան, ռուսական, ֆրանսիական տեսաբանները նորավիպի պատմական պոետիկաների եւ արդիական վիճակի քննության, ուսումնասիրության պարագային (ժանրի մատնանշած զրահությունները, հավելած իսպանականը, գրականության պատմությունների համակարգում նորավիպի՝ գեղարվեստական լիակատար կայացման հանգրվաններ են) նորավիպի սահմանում-բանաձեւումներում խարսխվում են նմանօրինակ կառույցներում, որն իր մեջ ներփակում է ինչպես ժանրի բնութագրին պատմական հանդերձը, այնպես էլ ժամանակակից վիճակը: Ինչպես նկատում ենք, ժանրի գիտական ընթերցման չափումները պատմական համապատկերում սահմանումներ-բանաձեւումներում ելակետում են Շեքսպիր¹⁴ եւ Գյոթեի քրեստոմատիկ բնորոշումները: Այսպիսով, ժանրի սահմանում-բանաձեւումներում բնութագրվիչ ելակետերն են (պոետիական, քրիստոնեական, ձեւարանական, ըստ այդմ նաեւ «բովանդակային» սլանի՝ հղացք, գրականացման շրջանակ) հետեւյալ հիմնային, նորավիպի «արգետիպային» հատկանիշները.

ա) փոքր ծավալ,

բ) մեկ իրադարձության գեղարվեստական սեւեռում, ըստ այսմ՝ «միաբանակ» դիպաչար, սյուժե.

դ) պատումային մակարդակների սրլնթացութլուն, գլխամիղմ,

դ) Հանգուցալուծում, վերջաբան՝ անսպասելի եւ ակնհայտ¹⁶ : Բնութագրիչ ելակետերից յուրաքանչյուրը ժանրի պատմական ընթացականութլան եւ պոետիկայի Համապատկերում կոնվենցիոնալ ընկալման եւ ըմբռնման շրջագծում, գեղարվեստական Ֆակտուրայի փոխաձեւութլունների Համապատասխանութլուններով, տարողել են որոշարկված Հանդերձ, այսինքն՝ վերածնական շրջանի նորավեպը միտում է բնութագրիչ Հատկանիշների որոշակի, կանոնակարգված մի խորք, որն ասենք ումանտիղմի, իրապաշտութլան կամ ասենք պոստիրապաշտական շրջանի նորավեպերի Համակարգերում իրենց կանոնակարգված խորքերով, տարողութլամբ Հեն կրկնվում, նույնական Հեն եւ սա այս ժանրի բնույթային թերեւս ամենաէական, ակնառու ընդհանրութլունն է, որովհետեւ նորավեպի գլխամիկ կենսոլորտը ենթադրում է ներփոխաձեւութլունների լիակատար ներքին աղատութլուն: Սա շոշափելի, ակնհայտ կտեսնենք սույն ուսումնասիրութլան նյութով: Ասել է թե յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ժանրի սահմանումների տիրույթները Համալրում է Համապատասխան տեսական փաստարկումներով եւ, այսպիսով, նորավեպի պատմական Համապատկերում գոյալորում օրինակ Վերածննդի, ռումանտիզմի, իրապաշտութլան դասական շրջանի ժանրի տեսական բնութագրերը, որտեղ ըստ էութլան մանրամասնվում են մատնանշած չորս Հիմերը՝ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի, շրջափուլի, Հոսանքի եւ ուղղութլան գեղարվեստական Համապատասխան լրատվութլան Համաձայն:

Այսպիսով, նորավեպի տեսութլան ու պատմութլան յուրաքանչյուր քննութլուն եւ ուսումնասիրութլուն լրացնում է ժանրի Հետադոտութլան առարկայական բացը, որ բնորոշ է ոչ միայն Հայ գրականագիտութլանը, այլեւ, վերլուծական Հսկայական ավանդներ ունեցող, ամերիկյան ու անգլիական, ռուսական եւ ֆրանսիական տեսութլանը: Թեպետ Հարկ է արձանագրել, որ նորավեպին զուգահեռ ստեղծվել է Հսկայական գրականութլուն նորավեպի մասին, Հատկապես գրողների կողմից, Հիշատակենք թեկուզ էդգար Պոյի, Հենրի Զեյմսի, Բորխեսի, Բենեետի, այլոց աշխատանքները, սակայն, ինչպես փոքր արձակի նորագույն շրջանի վարպետներից Սոմերսեթ Մոեմն է նշում. «Պատմվածքի մասին ավելի լավ է նա գրի, ով երբեք իր ուժերը Հի փորձել նորավիպագրութլան ասպարեզում: Նրան ոչ մի բան Հի իմանգարի լինել անկանխակալ դատալորի դերում»¹⁷: Իսկ ժամանակակից «անկանխակալ դատալորները» տեսաբանները, պատմութլունն ու տեսութլունը լայն առումով, ընդհանրացնելով ժանրի պատմական պոետիկան, նորավեպի բնույթը մատնանշելիս արձանագրում են, որ այն «արձակ շարագրված կարճ պատմու-

թյունն է»¹⁸, որը բնորոշվում է տպավորության միասնականությամբ եւ կոնստրուկցիայի (արխիտեկտոնիկայի) համաչափությամբ¹⁹: Նմանօրինակ բնության բնորոշումները խարսխվում են նորավեպի ոճաբանական ընկալում-սեւեռումներին, որոնք ըստ ամենայնի գիտական մշակվածությունն ստացան ռուսական ֆորմալիստների դպրոցի կողմից²⁰: Ժանրի բնության ընդհանրության պարագծում բոլոր տեսաբանները, սկզբունքային հետեւողականությամբ, մատնանշում են փոքր արձակի միասնականությունը, ուր պատմվածքի, նորավեպի, պատկերի միջեւ ըստ էության չեն դրվում ժանրային սահմանադատման, տարբերակման հատկականություններ²¹: Ընդ որում ոչ միայն 19-20-րդ դարերում, այլեւ, որ հատկանշական է եւ մեթոդաբանական առումով կարեւոր, ժանրի դասական շրջանում (Վերածննդի նորավեպը), այսպիսով ներառելով նորավեպի պատմական ողջ ուղին²²: Եվ դա ինքնին բնական է, քանի որ ռոմանտիկական նորավեպն արդեն լուսավորական եւ կլասիցիզմի նորավիպագրության սոսկական դրսեւորումը չէր, այնպես, ինչպես ամերիկյան 20-րդ դարասկզբին՝ ֆրանսիականը կամ ռուսականը: Ժանրի կոնվենցիոնալ ընկալումն ու ըմբռնումը պայմանավորել է նորավեպի բնության պայմանականությունը²³, այնպես որ արդի տեսական ուսումնասիրություններում, հար եւ նման վեպի, մասնագետները մեթոդաբանական առումով միշտ զանցառում են այսպես կոչված «մաքուր, անխառն նորավեպի» վերլուծական փնտրտուքը եւ տեսական-պատմական հաստատագրումը: Նորավեպի բնության պայմանականության (գինամիդի) իրողությամբ է մեկնաբանվում այն հանդամանքը, որ ի տարբերություն էպիկական, բանաստեղծական եւ սինկրետիկ շատ ժանրերի, բուն ժանրակազմության, պոետիկայի առումներով հույժ կարեւորվում է վերնադրի երեւույթը, վերնագրային կազմաբանությունը արդեն իրրեւ ժանրաշինիչ գոմինանս²⁴: Պատահական չէ, որ նորավեպի հիմերից մեկը՝ սեղմությունը, կարճությունը նույնպես պայմանական է ընկալվում, չկա հստակ տարբերակված սահման, հետադոստոյներից ոմանք մի քանի էջից մինչեւ 25-30 էջն են ընդունում, ոմանք ծավալը հասցնում են մինչեւ հարյուրի, այնպես որ «վեպից կարճ» կամ «կարճ արձակ ստեղծագործություն» բնույթային հատկանիշները նույնպես ընդգծված պայմանական են²⁵: Ժանրի բնության պայմանականությամբ է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ նորավեպի «իմաստային դաշտը» ըստ ժամանակաշրջանների գեղարվեստական համապատասխան ստեղծագործությունների, ունենում է իմաստի (ընկալման, ժանրային հանդերձի) լայնացումներ եւ նեղացումներ: Նորավեպի պատմական համապատկերում 19-20-րդ դարի սկզբի գրականությունը ժանրի որոշարկման տիրույթներում ներբերել էր իմաստի լայնացում՝ հա-

մեմատած Գյոթե-Կլեյստ-Հոֆման-Տրիկ-յան նորավիպագրությանը, իսկ ժամանակակից դրսեւորումները (սկսյալ Զոյսից ու Կաֆկայից մինչեւ Կորսաւսար, Բորխես, Զինգեր, ու Պաստրիկ Մոդիանո) ժանրի իմաստային դաշտի նեղացում են միտում²⁶:

Նորավիպի բնույթային հատկականության արդի ուսումնասիրությունների ծիրում ուշագրաւ հղրակացությունների է հանգել Ֆրանսիացի նշանավոր տեսաբան Ցիստան Թոդարովը, որը Հենրի Զեյմսի ստեղծագործությունների քննությամբ այն տեսակետն է հայտնում, թե ժանրի պոետիկան, ձեւաբանությունը հանգում է. «բացարձակ եւ բացակա պատճառի փնտրութիւն»²⁷, որը ժանրի դրսեւորման, նրա հատկականության շարժիչ ուժն է:

Այսուհանդերձ, ժանրի բնույթը արդի տեսական հետազոտություններում իր ավարտաբանությունը հանգուցում է՝ խարսխւիլով նորավիպի չորս հիմքերին. «... փոքր արձակի ամենաընդգծված հատկականություններն են՝ կարճությունը, սեղմությունը եւ միասնականությունը»²⁸: Փաստորեն նորավիպի «ժանրային բովանդակությունը» խարսխւիլում է «փոքր տեղամասի» գրականացմամբ²⁹, որը բնորոշ է ընդհանրապէս համաշխարհային նորավիպագրությանը: Այսպիսով, ժանրի կարճաբանությունը, կառուցվածքային միասնականությունը, գրականացման շրջանակի հադեցվածությունը եւ պարտադիր ավարտականությունը (անսպասելի եւ ենթադրելի) իրբեւ բնույթային հատկանիշներ, առանձնացվում են բոլոր ժամանակակից հետազոտողների կողմից:

Նորավիպի տեսության խնդրագիր երկրորդ կարեւոր բույլը, որ նույնպէս ժամանակակից հետազոտությունների կիզակետում է՝ ժանրի անվանումների (անվանման տարբերակների) եւ սահմանների հարցերն են: Այս պարագային կարեւորվում է նորավիպ-վեպ հարաբերակցության, միջժանրային դրսեւորումների, ինչպէս նաեւ նորավիպի բազմաթիւ անուն-տարբերակների խնդիրը: Իրողությունը բնական է, քանի որ ժանրի, ինչպիսի արդեն նկատեցինք, պայմանական բնույթը կոնվենցիոնալ ընկալումներում, ըմբռնումներում եւ իրացումներում անընդհատ առաջագրում է տեսական հիմնավորումների եւ փաստարկումների հոսք: Նախ՝ միանշանակ է, որ ժանրի տեսաբանների գերակշռող մեծամասնությունը նորավիպի անվանում-տարբերակների խնդրում ժանրակազմիչ-հատկանշային տարբերություններ չի նկատում, այս ելակետային իրողությունը միանգամայն ճիշտ է, քանի որ պատմվածք, պատկեր, մանրավեպ եւ այլ անվանումներն ըստ էության նորավիպի անվանական տարբերակներն են, որոնցից որեւիցե մեկը այս կամ այն գրականության պատմության մեջ ավանդությամբ առավել տարածակոնացված է եղել (օրինակ, պատմվածքը՝ ռուս գրականության, նովելը՝ ֆրանսիական,

գերմանական, իսպանական, կարճ պատմությունը՝ ամերիկյան զրափանություններում): 19-րդ դարի եւ 20-րդի տասական թվականների հայ գրականության պարագային մեզ համար եւս մեթոդաբանական առումով նորավեպի անվանական տարբերակները, ինչպես նաեւ «վիպակ» անունով ստեղծագործությունները ժանրակազմիչ-ընդլայնային-հատկանշական տարբերություններ չունեն, դրանք, ըստ էության, պարագլուխովում են նորավեպի ժանրի տիրույթներում³⁰: Այսպէ՛ ինչ վերաբերում է նորավեպ-վեպ հարաբերակցությանը, միջժանրային իրագործումներին, այստեղ տեսության ելակետը «ժանրային որոշադրության» կարգն է, որը սույն աշխատության մեջ նույնպես վերլուծական-մեթոդաբանական գերակայություն ունի: Իսկ «ժանրային որոշադրությունը» պայմանավորված է նորավեպի պատմական պոետիկայի, բնույթային հատկանիշների հանգույցի տիրապետությամբ, որոնց համառոտ արգեն անդրադարձանք:

Ժանրի պատմությանն ու տեսությանը վերաբերող բոլոր հետազոտություններում եւ ուսումնասիրություններում անխտիր նորավեպի պատմական պարբերացումը շրջանաբաժանվում է հետևյալ փուլերով. ժանրի սկզբնավորման շրջան, Վերածննդի եւ հտվերածնական շրջան, ռոմանտիզմի նորավիպագրություն, ռեալիզմի շրջանի նորավեպ, 19-րդ դարավերջի 20-րդ դարասկզբի նորավիպագրություն, գեղարվեստական փոքր արձակի նորագույն եւ ժամանակակից շրջափուլ: Հայ նորավեպի պարբերացումը, բնականաբար, համապատասխանում է ժանրի համաշխարհային պատմական ընթացակարգին (Վերածննդական եւ հետվերածննդի շրջափուլը մեղանում, իրավացիորեն, ընդունված է անվանել՝ միջնադարյան շրջան):

Ժանրի սկզբնավորման, գոյավորման շրջանը հելլենիզմի դարաշրջանն է, երբ ընձյուղվիլ են վեպն ու նորավեպը³¹: Նորավեպի գոյավորման գործընթացում կարեւորագույն ծագումնակիրներն են անտիկ առակն ու վաղ միջնադարյան լատինական կենդանական էպոսը, թափառիկ ավանդություններն ու սյուժեները, անեկդոտները, իրապատում հեքիաթները եւ այլն³²: Նորավեպի ամրագրման, իրեն ժանրի ինքնորոշման համար կարեւորագույն նշանակութիւն ունեցող Վաղ Վերածննդի հոգեւոր-հասարակական կենսոլորտը: Այս շրջանում է, որ սկսվեց ժանրի ինքնապայման գործընթացը՝ հատկապիս «Նովելինո» ժողովածուով, որը նորավեպի առաջին հավաքածուն էր (նիւրիակում է հարյուր ստեղծագործություն, կազմվել է 1281 թվականին), այստեղ առաջին անգամ խախտվեց արձակի գիտա-գեղարվեստական սինկրետիզմը, գոյավորվեց մաքուր գեղարվեստականը: «Նովելինոյի» հետ գուդադիր ժանրի ինքնապայման գործում էական նշանակություն ունեցան ֆրանսիական ֆաբ-

լիոնները, գերմանական շվանկները, Ջեֆֆրի Չոսերի «Քինսթրեյթյան պատմվածքները»: Ժանրը իր դասական լրումը ստացավ Վերածննդի խոշորագույն վարպետ Բոկաչչոյի «Դեկամերոնով» (գրել է 1348-1351 թվականներին³³), որը եվրոպական գրականության մեջ հաստատեց ժանրի դասական կառույցը եւ փաստորեն սլայմանավորեց նորավելպի կենսունակութունը մինչեւ ժամանակակից շրջան: Ժանրի վարդապետն, ամրագրման գործում կարեւորագույն նշանակութուն ունեն Բրաչչոլլինիի «Ֆայետաներ» հավաքածուն, Մարգարիտ Նավարացու, Սերվանտեսի նորավելպերը, Սակկետի «Հարյուր նոր նորավելպ» ժողովածուն, 17-րդ դարում ֆրանսիական գրականության մեջ մեծ տարածում գտած այսպես կոչված «գալանտ նորավելպերը»:

Նորավելպի հաջորդ հանգրվանը, որն ըստ էության իրապաշտության եւ հետիրապաշտական շրջանի ժանրի կենսագործունեությունը ապահովող ստեղծարանական հենքն էր, գերմանական ռոմանտիզմի նորավելպագրությունն ու գեղագիտությունն էր՝ Դյոթե, Տիկ, Հոֆման, Կլեյստ, Շլեգել եղբայրներ, Ժան-Պոլ Դյոթեի նշանավոր «Նորավելպ» ստեղծագործությունը (հղայել է 1797-ին, գրել է 1826-ին), ապա եւ էքսեմանի հետ զրույցներում ժանրի քրեստոմատիկ բանաձևումը. «Գիտե՞ք ինչ-ասաց Դյոթեն,- մենք այն պարզապես «նովել» կկոչենք, քանի որ նովելը դա հենց գեղեսւ չլաված եղելություն է»³⁴, Կլեյստի «Միխայել Կոհլ-հասը», Շամիսոյի «Պետեր Շլեմիշլի արտասովոր պատմությունը», մյուսների ժանրով գրված ստեղծագործությունները³⁵ նորավելպը հարըստացրեցին ձեւաբանական-ընդլայն, կառուցվածքային-թեմատիկ այնպիսի որակներով, որոնք ժանրի հետագա ընթացականությունը եւ պոետիկան սլայմանավորեցին:

Տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսի եւ 20-րդի դարասկզբի նորավելպագրության համար, հար եւ նման գերմանական ռոմանտիկների, հուլժ կարեւոր են էդգար Պոյի համապատասխան ստեղծագործությունները եւ ժանրի տեսությունը: Պոն իր նորավելպերով հաստատագրեց փաստորեն³⁶ ժանրի դրսեւորումների անսահմանությունը, իրողություն, որ շեշտել են ժանրի շատ կարկառուն ներկայացուցիչներ (Ջեյմս, Հարթ, Մոեմ, Բորխես եւ այլն): Ըստ էության, գերմանական ռոմանտիկներն ու էդգար Պոն խարսխեցին Պրոսպեր Մերիմեից, Մոպսսանից, Բուրժիայ եւ Դոդեից մինչեւ Ջեյմս եւ Օ'Հենրի ժանրի ոստումի ժամանակաշրջանը:

Իրապաշտության եւ բնապաշտության շրջանի դասական նորավելպագրությունը, ժանրի ամերիկյան դրսեւորումները (short story - Օ'Հենրի, Ֆրենսիս Բրետ Հարթ, Հենրի Ջեյմս, այլք) վերջնականապես ամրակայեցին ժանրի կազմաբանությունն ու բնույթը, ավելին՝ հատկապես դասական իրապաշտության, ամերիկյան նորավելպի հենքին խարսխվեց ռուսական ֆորմալիստների, նորավելպի տեսության առումով, դարա-

կազմիկ աշխատութիւնները³⁷, որոնք ցարդ ժանրին նվիրված ցանկացած ուսումնասիրութեան մեջ կիրարկվում են:

Բնականաբար, Հայ գրականութիւնը անմասն եւ անհաղորդակից չէր կարող մնալ Համաշխարհային գրականութեան Համապատկերի ամենադինամիկ, շարժունակ ժանրից: Հայ գրականութեան պատմութեան բոլոր փուլերում էլ նորավեպը (գեղարվեստական փոքր արձակը) եղել է գեղարվեստական դործընթացի անկապտելի բաղադրատարրն ու դրսեւորումը, սակայն ժանրն իր բարձրակետին Հասալ, քանակական-տիրապետող, գեղագիտական, պոետիկական առումներով, 19-րդ դարի ութսուն-քսաներորդ դարի տասական թվականներին: Նորավեպը սասնիններորդ դարի գրական ընթացի հիմնական դրսեւորումներից էր եւ, բնականաբար, ժանրը ռոմանտիզմի գեղագիտութեանց, ստեղծագործական կիրարկումներից անցնելով ու Հաստատագրվելով իրապաշտութեան գեղարվեստական-գեղագիտական-ստեղծարանական Համակարգ, դինամիկ ներփոխաձեւութիւններով «Հարմարվում» էր գրականութեան պատմութեան նոր ժամանակաշրջանին ու մտայնութիւններին: Այս առումով մեթոդաբանական տեսանկյունից անչափ կարեւոր է այն Հանգամանքը, որ արեւմտահայ գրականութեան պատմութեան ուսումնասիրութիւնների շրջանակում ժանրն իրավամբ Համարվում է, զաւկանյան տարողունակ ընթերցարմամբ՝ «օրվա, բախտավոր բառ», այսինքն՝ 1880-1910-ական թվականների գրականութեան տիրապետող դրսեւորում, գեղարվեստական կատարյալ ինքնարտահայտման Հասած իրողութիւն, որը Հայ գրականութեան պատմութիւնների եւ ժանրագիտութեան Համակարգում Հատկանշվում եւ առանձնահատկականում է ամբողջական-ընդհանրական, բարձրակետային-բլուրնիղացած Հանգամանքներով: Սա փաստարկվում է Հետեւյալ նկատառումներով.

արեւմտահայ գրականութեան շուրջ քառասունամյա ժամանակաշրջանի արձակը գեղարվեստական լրումի, ընդհանրական դրսեւորման Հասալ միմիայն նորավեպով, այս ժանրով էր, որ ըստ ամենայնի դրսեւորվեցին գրականութեան գերակա ձգտումները, զգայնութիւնները, Հոգեխառնութիւնները, գեղարվեստական-գեղագիտական Հանգանակներն ու մտայնութիւնները.

նորավեպով էր, որ Հայաստանյայց գրականութեան արեւմտյան հրակը, ընդհանուր օրինաչափութիւններով՝ Հանդերձ, պայմանավորեց ու Հայտանշեց իր ուրույնութիւնը.

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ գրական Հատվածում էր, որ ժանրն ունեցավ Հանգրվանայի (գաղական իմաստով՝ դրսեւորումներ, այստեղ է, որ ստեղծագործական իրացումներով նորավեպը ձեռք բերեց Հայ գրականութեան Համար այցեքարտային արժի, ու նշանակութիւնը³⁸,

Հատկապես նորավեպով էր, որ արեւմտահայ գրականությունն ըստ ամենայնի բացահայտեց իրականության եւ անհատի, մարդու, Հայ կյանքի ինքնութիւնը,

Ժանրն էր, որ փաստորին կանոնակարգեց եւ դաշնավորեց 1880-1910-ական թվականների գրական կյանքը, գեղարվեստական դործընթացի մասնահատկութիւնները,

Հատկապես այս շրջանում է ժանրը ցուցանւմ իր նորոգության, դինամիզմի, գրականության պատմության Համար Հանձնառու շարժման (կենսագործունեական) որակները,

Հատկապես այս ժանրով են ստեղծւում (խնդրո առարկա ժամանակաշրջանում) արեւմտահայ արձակի ամենանշանակալի ստեղծագործութիւնները,

Հար եւ նման Համաեվրոպական գրականության, նորավեպն է գեղագիտական, պոետիկական առումներով ամենաարգասալոր ժանրը, գրականության պատմութիւնը, գեղարվեստական ընթացը պայմանավորող հիմնական գրսեւորումներից մեկը,

19-րդ դարի 80-20-րդի տասական թվականների արեւմտահայ նորուիլիստգրութիւնը ժամանակաշրջանի գրականության պատմության լիակատար ընթերցման առկայութիւնը ապահովող ելակետային իրողութիւններից է:

Այսպիսով, գրական ժանրերի պարագծում «ամենահալիտենականի, անհունի»³⁹ պատմության եւ տեսության ուսումնասիրութիւնը գրականության պատմության Համակարգում փոարկայական անհրաժեշտութիւն է, նամանավանդ որ Հատկապես 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավեպն այն գեղարվեստական բլուրեղն է, որտեղ վերլուծւել է ժամանակաշրջանի իրականութիւնը՝ մշակութարանական սարածք ներբերելով մարդկանց եւ ժամանակի պատմութիւնը: Այս ուսումնասիրութիւնը, որն իր բնույթով եւ ուղղվածութիւնով առաջին փորձերից է Հայ նոր գրականության պատմության Համապատկերում Համակարգելու, մեկնաբանելու եւ ստեղծելու գրեթէ քառասնամյա պատմական շրջանի ժանրի պատմութիւնը, նպաստում, սատարում եւ պայմանավորում է ընդհանրական-լիակատար գրականության պատմության կայացմանը:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրության պատմութիւնը ստեղծելիս՝ մեզ Համար հետազոտական-մեթոդաբանական ելակետ է այն առաջադրութիւնը, ըստ որի պատմութիւնը ստորաբաժանւած է տեսութիւնից, այսինքն՝ պատմութիւնը եւ տեսութիւնը ընկալւում եւ դիտարկւում են իբրեւ ներդաշնակ Համադրութիւն: Սակամայական մոտեցում է, այլ խարսխւած է փաստերի, իրողութիւնների եւ երեւոյթների առարկայական հենքին: Շրջանի նորավիպագրու-

թյունը զուգահեռաբար գոյալորում ու ամրագրում էր իր տեսությունը՝ փոխկապակցված թե՛ տեքստային եւ թե՛ արտատեքստային մակարդակներում:

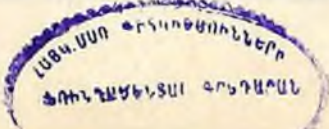
Մեկ նկատուում եւս. շրջանի նորալիսադրութեան քննությունը իրականացնում ենք ինչպիսի համաժամանակյա, այնպիսի էլ տարժամանակյա գիտանկյուններով, որովհետեւ նման մոտեցումն է ապահովում ամբողջական հնարալորութիւն՝ շարադրելու ժանրի պատմութեան դրսեւորումնրի եւ մտայնութիւնների լիակատար նկարագիրը, ողջ խորքը, արեւմտահայ նորավելի «մակրոկոսմոսն» ու «միկրոկոսմոսը»:

Այսպիսով, սուլյն ուսումնասիրութեան պարագծում արեւմտահայ նորավելի պատմութիւնը հետադոտովում է ժանրի պատմութեան եւ տեսութեան համադրութիւնում, շրջանառութեան մեջ գրված նյութի վերլուծութեան մեթոդաբանութիւնը եւ գերակա սկզբունքները գեղարվեստական ստեղծագործութեան հերմենեւտիկ (մեկնաբանական) վերլուծութիւնն է, որովհետեւ վերլուծութեան հերմենեւտիկ սկզբունքն է առարկայաբար աւթում նորավելի ամբողջական ընկալումն ու ըմբռնումը, ժանրի ստեղծարանական տարածքի ինքնաարտահայտման, ինքնադրսեւորման ավարտաբանութիւնը:

Սուլյն ուսումնասիրութիւնը ներփակող նորավելիքը (գրեթե քառասուն տարւա նյութ) վերլուծվում են հերմենեւտիկ այն ելակետայնութեամբ, որն առաջադրում է գեղարվեստական տեքստի (նորավելի) ոչ թե ինքնապարփակ դիտանկյուն, այլ՝ նույնանման տեքստերի (նորավելիքի) «փոխկապակցվածութեան» համադրութիւն, շարունակաբանութիւն, որտեղ ըստ ամենայնի քաղհյուսվում եւ նյութականացվում է պատմութիւնը⁴⁰: Այսպիսով, մեր ուսումնասիրութեան վերլուծութեան սկզբունքներն ու հայեցակետերը խարսխվում են գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանականութեան դերակայութեանը, որտեղ կիրարկվում են կառուցվածքային, իմաստարանական, ռեցեպտիւ, միֆոսքանական, հոգեվերլուծական, պատմաբանասիրական, նարրատիւ, այսպիսի կոչված «գեներտիկական պրոտիկայի»՝ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական-գեղարքիտական հայեցութիւններ, ուղղութիւններ, խորք, գեղարվեստական ընթաց, դրական կենսոլորտ եւ այլն, սկզբունքները համադրութեան մեջ, կոմպլեքս եղանակով:

* * *

Հայ նոր դրականութեան պատմութեան ցանկացած ժանրի պատմութեան եւ տեսութեան ուսումնասիրութիւնն անհրաժեշտաբար հնարագրում է ըստ համապատասխան ժամանակաշրջանի՝ հետադոտիւղ-ուսումնասիրվող ժանրի ողջ գեղարվեստական լրատւութեան, ստեղծա-



գործությունները ներառում: Միմիայն գեղարվեստական նյութի ամբողջական ընդգրկումն է պատմության կայացման, լիակատար առարկայական հնարավորություն ընձեռում: Որեւիցի ժամանակաշրջանի ժանրի (ժանրերի) պատմությունն ուսումնասիրելիս հետազոտության կիզակետում պիտք է լինեն բոլոր ստեղծագործությունները՝ թե՛ հանգրվանային, նշանակալի արժեքներն ու դրսևորումները, թե՛ այսպես կոչված ուղեկցային, երկրորդական գործերն ու հեղինակները: Այս սկզբունքի գիտական առաջնահերթությունն ու կարեւորությունը ըստ ամենայնի շեշտվում է հատկապես այն դեպքում, երբ ուսումնասիրության առարկա է մի այնպիսի ժամանակաշրջանի ժանր, որը հայ նոր գրականության համապատկերում հատկանշվում է գեղարվեստական-գեղագիտական ընդգծված արգյունավորությամբ, բաղմագանությամբ, գրական դպրոցների ու հոսանքների բյուրեղացած դրսևորումներով, գրականության դարակազմիկ հանձնառությամբ ու գործառնություններով: Արեւմտահայ գրականության 1880-1910-ական թվականները հայ նոր գրականության պատմության այգպիսի գերհագեցած եւ արգասավոր ժամանակաշրջաններից են: Ութսունականների շարժում (իրապաշտություն), բնապաշտություն, սիմվոլիզմ, նեոռոմանտիզմ, գեղագանս՝ մի կողմից, «Վաղվան գրականություն», «Հիթանոս շարժում», ազգային գեղարվեստական ինքնության կայացում եւ փերջնական ամրագրում՝ մյուս կողմից, վեպի եւ գեղարվեստական փոքր արձակի (նորավեպի), պոեզիայի ու դրամատուրգիայի բարձրակետեր, վերջապես՝ գրականության ազատագրություն, մշակութաբանական-հոգեւոր կենսոլորտի առկայություն, քննադատության եւ տեսական մտքի աշխուժացում, ահա 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ գրականության բնույթի եւ դրսևորման գերակա երանգապնակը: Հավելենք սրան, որ արեւմտահայ գրականության ժանրային համակարգն այս ժամանակաշրջանում դրսևորվեց վերջնական-կատարյալ հանգերձով, դասական բնույթով:

Բնականաբար, այսօրինակ բնույթային հատկանիշները ներհատուկ են չրջանի նորավիպագրությանը նաեւ, ուստի այս ժանրի խնդրո առարկա չրջանի պատմությունը պիտի ներփակի ողջ նյութը: Էսկան է գիտել, որ հայ գրականության համապատկերում 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրությունն է գերիշխող, բացարձակ բարձրակետը եւ՝ գեղարվեստական արժեքով, եւ՝ ժանրային կատարելությամբ, եւ՝ գրական ընթացում գերակա մտայնությամբ եւ թե՛ չրջանի գրականության կենսոլորտի բոլոր բաղկացուցիչների գեղարվեստական ներկայմամբ ու գեղագիտական հանգանակների, գրական դպրոցների եւ ուղղությունների հաստատագրմամբ: Այս ուսումնասիրության մեջ առաջին անգամ չրջանառության մեջ է գրվել զրեթե քառասնամյա ժամանակաշրջանի ժանրի ժառանգությունը: Անդրադառնում ենք 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ գրականության մեջ ստեղծված

նորավիպերի գերակշռող մեծամասնությանը: Նյութը, վերլուծվող-հետադուրս ստեղծագործությունները վերցված են ժամանակաշրջանի պարբերականներից, ներառվել են նաև առանձին գրքերով, ժողովածուներով հրատարակված նորավիպերը: Ինքնին հասկանալի է, որ շրջանի նորավիպագրության լիակատար ցանկն ունենալու համար կատարվել է աղբյուրագիտական-հավաքչական ծավալուն աշխատանք, ըստ այսմ. ա) 1880-1910-ական թվականների բոլոր արեւմտահայ պարբերականներից (օրաթերթեր, հոօրյաներ, շաբաթաթերթեր, ամսագրեր, հանդեսներ, տարեգրքեր, հավաքածուներ եւ այլն), բ) առանձին հրատարակություններ՝ գրքեր, ժողովածուներ, գ) շրջանի նորավիպի պատմությունն ու տեսությունը վերաբերող բոլոր նյութերը՝ քննադատականներ, ուսումնասիրություններ, թողոնային աղբյուրներ եւ այլն: Ընդհանուր առմամբ ավելի քան հարյուր հիսուն աղբյուրային միավոր է շրջանառության մեջ դրվել (նկատի ունենք պարբերականների տարեկան հավաքածուները, գրքերով եւ ժողովածուներով հրատարակությունները): Մեր ուսումնասիրության մեջ չի վերլուծվել եւ ոչ մի նորավիպագիր՝ չուրջ երկու հարյուր հեղինակ: Նշենք, որ ուսումնասիրությունից դուրս է մնացել Ատրպետի նորավիպագրությունը այն նկատառումներով, որ ժանրով նրա ստեղծագործությունների գերակշռող մասը բանավիճարկով, ձեւարանություն արեւելահայ դեղարվեստական փոքր արձակի արտահայտությունն է, հար եւ նման պատճառաբանություն դուրս ենք թողել Ալեքսանդր Մամիկոնյանի «Մերժվածները. Պոլսոց կյանքից» (Կ.Պոլիս, 1911) նորավիպը:

Բնականաբար հսկայածավալ նյութի առկայությունը հարուցում է բավականաչափ դժվարություններ եւ այս պարագային է, որ նորավիպագրության ցանկացած հետազոտող դիմում է նյութի պոետիկական, հղացքային եւ ձեւաբանական դասակարգմանը: Նմանօրինակ սկզբունքն, ինչպես կոեսենսք, առարկայական հնարավորություն է ընձեռում ժանրի պատմությունը ներկայացնել համապարփակությամբ եւ ընդգրկունությամբ, նամանավանդ որ, աղբյուրների լրատվությունից անհրաժեշտ, պոետիկագործություններով (նորավիպերով) պատմաառարանված, դրանցից պատմաառարանացրած՝ հետազոտական դասակարգումն ապահովում է նաեւ ժանրի պատմական բնույթի եւ տեսակի համամասնական վերլուծությունը:

19-րդ դարի 70-80-ական թվականներին հայ իրականությունը (ազգային, սոցիալական, մշակութաբանական, հասարակական-քաղաքական ողջ կենսոլորտը) թեւակոխեց մի նոր պատմաշրջան. «Դարերով սրբագործված նահապետական ապրելակերպի քայքայման եւ նորամուտ բարքերի արտասովոր ներխուժման մի յուրահատուկ ժամանակաշրջան էր

այդ Հասարակական փոխանցումներին բնորոշ Հակասական Հոգեբանութ-
 թյամբ, հնի ու նորի պայքարով, ազգային ոգու բուռն վերելքի մի պատ-
 մաշրջան՝ ազասագրության ռոմանտիկ ոգեւորությամբ ու հուլզերի փո-
 թորկմամբ, մարած հույսերի, չիրականացած բաղձանքների ողբերգու-
 թյամբ: Ազգային եւ սոցիալական այս տեղաշարժերն, ահա, Համապա-
 տասխան բովանդակություն ու ընթացք տվին ժամանակաշրջանի ամ-
 բողջ գաղափարախոսությանը, պայմանավորեցին Հայ Հասարակական
 մտքի, հրապարակախոսության, մամուլի, գրականության, արվեստի եւ
 մտավոր գործունեության այլ բնագավառների ուղղությունն ու առանձ-
 նահատկությունը»⁴¹: Հայ ժողովրդի հոգեւոր պատմության Համապատ-
 կերում 19-րդ դարի յոթանասունականների վերջերից եւ ութսունական-
 ներից, հար եւ նման Հասարակական-քաղաքական պատմության,
 սկսվեց վճռական եւ բախտորոշ մի ժամանակաշրջան, որը մինչեւ Առա-
 ջին աշխարհամարտի տվարտը հատկանշվեց պատմական-քաղաքական
 եւ մշակութաբանական վճռորոշ իրողություններով՝ 1877-1878-ի ռուս-
 թուրքական պատերազմից, Հայկական հարցից մինչեւ ազգային կու-
 սակցությունների ակտիվ գործունեություն, ազատամարտ եւ ազիտ,
 Եղեռն եւ Առաջին Հանրապետության ստեղծում⁴²: Արեւմտահայ գրա-
 կանություն խնդրո առարկա ժամանակաշրջանը անցավ այդ վիթխարի,
 բախտորոշ հորձանուտով, անցավ եւ իրեն վերապահված ստեղծաբանա-
 կան տարածքով դարձավ ժամանակաշրջանի գրական-գեղարվեստական
 տարեգրությունը, դրսևորումը: Արեւմտահայ իրականությունը 1877-
 1878 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմից հետո երեւան բերեց
 նոր մտայնություններ, բնականաբար, գրականությունը եւս անմասն
 չէր դրանցից, եւ հանդիս էին նոր անուններ, որոնք նախորդ սերնդի
 գրականության բարեշրջությամբ, «... բարգավաճմամբ, պիտի ստեղծի
 նորագույն գրականությունը»⁴³: Այս սերունդն էր, որ ապահովեց եւ
 պայմանավորեց արեւմտահայ գրականության ընթացականությունն ու
 զարգացումը մինչեւ այդ գրականության դարափակում (Մեծ Եղեռն),
 հանձնառու եղավ ուղղորդելու շրջանի գերակա փիլիսոփայական-իմա-
 ցաբանական, գոյաբանական-գեղադիրտական պատկերացումներն ու
 հանգանակները, 19-րդ դարավերջի եւ 20-րդ դարասկզբի մասնահատու-
 կությունների սարքավորմամբ գրականության մեջ: Ութսունականների
 դրական սերունդը արեւմտահայ գրականության պատմության մեջ ոչ
 միայն Հաստատագրեցին իրապաշտությունը գեղարվեստական ստեղծա-
 գործություններով, քննադատությունը եւ տեսական-գեղադիրտական ու-
 սումնասիրություններով, գրականությունը ուղղորդեցին պրոֆեսիոնալ
 հուն, ազատագրեցին գեղարվեստական ստեղծագործությունը արտա-
 դրական բաղկացուցիչներից (գիտություն, հրապարակագրություն), գո-
 յավորեցին գրական մթնոլորտ եւ կյանք (մամուլ, քննադատություն),
 ապահովեցին գրական աշխարհաբարի վերջնական Հաղթանակը, այլեւ,

լստ էության, դարձան գրական բազմաթիվ ժանրերի հիմնադիր եւ զարգացնող⁴⁵։ Մասնավորապես արձակի ժանրային համակարգում Ութսունականներով է սկսվում արեւմտահայ վեպի եւ նորավեպի, գեղարվեստական ակնարկի դասական արտահայտութեան, դրսևորման ժամանակաշրջանը։ 1880-ականներից հատկապես վեպն ու նորավեպը հանգրվանային ավարտուն հանդերձ ստացան։ Այս իրողությունները նկատի ունենալով էին արդեն 1910-ական թվականներին հատուկ արժեւորում Ութսունականների եւ հետագա գրականությունը. «Հայկական ոսկեդարին ասդին (Ե.դար), ազգային մատենագրությունը ոչ մեկ ատեն հասավ այն ծաղկման որպիսին վերջին քսան տարվան մեջ։ Ես չեմ ճանչնար ազգային ավելի կենդանի, հզոր, առողջ, գունեղ արվեստագիտական գրականություն մը ինչպես ան որ հայտնվեցավ ութսունական թվականներին ասդին», - ընդհանրացնում է Երուխանը⁴⁶։

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ գրականությունը հատկանշվում է գեղարվեստական արձակի աննախադեպ վերելքով⁴⁶, բազմազանությունը։ Հայ գրականության պատմական այս ժամանակաշրջանում ստեղծվեցին բազմաթիվ արձակ ստեղծագործություններ, որոնք, իրավամբ, դասական եւ կատարյալ արժեքներ են։ Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպով ժանրի դասական կառույցը սկսեց իր հաղթարշավը եւ հատկապես Երուխանի «Ամիրային աղջիկը» ստեղծագործությամբ բյուրեղացավ, հանգրվանային դարձավ. Արփիար Արփիարյանի, Լեւոն Բաշալյանի, Գրիգոր Ձոհրապի, Երուխանի, Թեոդիկի, Սիպիլի, Տիգրան Չոկյուրյանի, Զապել Եսայանի, Լեւոն Քրիշճյանի, բազմաթիվ այլ գրողների նորավեպերը ժանրի հաղթահանդես էին, Ասատուրի եւ Տիգրան Արփիարյանի, Արփիարի եւ Օտյանի, Արամ Անտոնյանի եւ Շավարշ Միսաքյանի գեղարվեստական ակնարկներն ու քրոնիկները՝ այս ժանրի ձևավորումն ու կայացումը ապահովողները։ Այնուհանդերձ, 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ գեղարվեստական արձակի համակարգում թանձրացական-չոշավելի է մի գերակա առանձնահատկություն՝ դա նորավեպի ժանրի բացարձակ տիրապետությունն է, ստեղծագործական հիմնական մտայնություն լինելը եւ արձակի համաբնագրում նշանակալի, դասական արժեքների ստեղծումը, ժանրի պատմական պոետիկայի առումով բյուրեղացված գոյությունը։ Ահա թե ինչու 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավեպի ուսումնասիրությունը խնդրադիր է եւ արդիական։ «Կազմված ու իր կատարելությունը գտած է մեր պատմվածքը, այն սրերու բառով նորավեպը, իրապաշտներու գործունեության ամենեն մաքուր հաղթանակը։ Եթե հայ (արեւմտա) վեպը պակասավոր է ցեղային ստորոգելիներե, կենցաղական կնիքե, կարճ՝ գրականություն մը արդարացնող քանի մը մեծ նմուշներե (ժողովրդական կյանքի պատկերացում, տիպարներ, մտայնու-

թյուններ տախտակող կերպընկալություն եւ ուրիշներ), արեւմտահայ նորավեպը, իր ծավալին փոքրություն հակառակ՝ մեր կյանքին որոշ գոտիները (zone) կրնանք նվաճած նկատել», - ամփոփադրում է ժանրի հետադիժը Հակոբ Օշականը³⁷: 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրության պատմության եւ տեսության ուսումնասիրության հրատապությունը եւ կարեւորությունը, այսպիսով, փաստարկվում է հետեւյալ նկատառումներով.

չրջանը հատկանշվում է նորավեպի բացարձակ տիրապետությունը՝ թե քանակական եւ թե որակական առումներով,

գրական կյանքի, գեղարվեստական բնթացի հիմնական, գերակա դրսևորումն է,

ընդգրկված ժամանակաշրջանի ստեղծագործական «ժամանակային ձեւը» է, տիրապետող մտայնությունը,

ժանրի պատմության համապատկերում նորավեպի դրսևորման բարձրակետն է եւ լիակատար արտահայտությունը եւ, սխիտ ասել, որ այս առումով իր բնույթային-ձեւաբանական հարացույցով, հզացքների շրջագծով առանձնանում է արեւելահայ նորավիպագրությունից³⁸, իւրեւ ժանրի «բացարձակ», գերիշխան դրսևորում՝ նորավիպին վերապահված էր դրսևորվիլ արեւմտահայ գրական-կրթում,

այս ժամանակաշրջանում է, որ հայկական նորավեպն ըստ տմենայնի դրսևորեց իր պոետիկական-ձեւաբանական բոլոր կառույցները, բնույթային հնարավորությունների լիակատար հարացույցը,

ինչպիսի համաշխարհային, այնպիս էլ մեր ազգային գրականության անցման շրջանում, դարանցումային ժամանակահատվածում առարկայաբար նորավեպի ժանրը առավելագույնս ակտիվանում է, որը մեկնաբանվում է, ի շարս մյուս հատկանիշների, նաեւ ստեղծագործական նոր ձեւերի փորձարարության, որոնումների, ոճական արտահայտչամիջոցների նոր ձեւերի հաստատագրման հսկումներով, որոնք մեր գրականության մեջ ընդհանրական տեսքով դրսևորվեցին արեւմտահայ նորավիպագրությունում,

չրջանը հատկանշվում է ժանրի կառույցի (պոետիկա, արխիտեկտոնիկա) ամրագրմամբ, յուրօրինակ ամրատարանությունով:

Արդ, երբ փաստարկիցինք ընտրված ժամանակաշրջանի նորավիպագրության պատմության եւ տեսության ուսումնասիրության խնդրադիր լինելը, անհրաժեշտություն ու հրատապությունը, անդրադառնալիք նաեւ 1880-1910 թվականների ժանրի պարբերացման խնդրին: Հայկական նորավիպագրության ծագումնակիրը հեքիաթները (իրապատում), պոակաները, վարքերը, վիպաբանությունները եւ միջնադարյան զրույցներն են, հին եւ միջնադարյան շրջանի գեղարվեստական արձակի (ինք-

նուրուշն եւ թարգմանական) դրսեւորումները: Նորավելի աշխույժ գոյություն չընթացող Հայ գրականություն մեջ սկսվեց 18-րդ դարավերջին եւ մասնավորապես 19-րդի սկզբին: Հայ գրականության մեջ եւս այս պարագային գործում էր համաշխարհային գրական գործընթացի օրինաչափությունը, երբ. «...նորավելի լայն տարածում է ստանում եւ դառնում գրական ընթացի բնութագրական մասնահատկությունը միայն տասնիններորդ դարում»⁵⁰: Ինչու: Բանն այն է, որ տասնիններորդ դարը հատկանշվում է յուրօրինակ «չարժեւակություն»⁵¹, դինամիզմով, որ «առաջընթացի արագացման» արդասիքն էր եւ, բնականաբար, սոցիալ-պատմական հոգեբանությունը պիտի տարածականացվեր մշակութաբանական-ստեղծարանական հարթությունում, գրականության մեջ, իսկ այստեղ իր բնույթային «չարժեւակություն», դուրաշարժություն», դինամիզմով առանձնանում էր նորավելի, ուստի եւ ժանրը պիտի նվաճեր դարաշրջանի գրական գործընթացի բնութագրական-տիրապետող դրսեւորման դերակատարությունը: Արեւմտահայ գրականության համապատկերում 1800-1850-ական թվականները եւ, նամանավանդ, 1850-1870 քսանամյակը ժանրի նորագույն շրջանի գոյակերպություն, կազմավորման, ամրակայման փուլ էին, իսկ 1880-ական թվականներին, երբ «Արեւելքի» հիմնադրումը (1884-ին) գրականությունը, իրավամբ, մտալ նոր հանդիման, փաստորեն սկսվեց արեւմտահայ նորավիպագրությունն յայտնությունը, որը շարունակվեց մինչեւ այդ գրականության հարափակումը՝ Մեծ Եղեռն, Առաջին աշխարհամարտի ավարտ: Ըստ այսմ, արեւմտահայ նորավիպագրության պատմության պարբերացումը ներառում է հինգ շրջափուլ.

1. 1800-1870-ական թվականներ՝ ժանրի գոյակերպության, ամրադրման, ամրակայման փուլ,
2. 1880-ական թվականներ՝ նորավելի հաստատումի շրջան,
3. 1890-ական թվականներ՝ կայացման, բյուրեղացման շրջան,
4. 1900-ական թվականներ՝ ոստումի շրջան,
5. 1910-ական թվականներ՝ ջրաժանի, անկատար շրջան:

Հայ նորավելի պատմության եւ տեսության խնդիրները տարբեր առիթներով եւ առումներով մեր նոր գրականության պատմագրության մեջ անդրադարձվել են, մի դեպքում այդ վերլուծական անդրադարձումները եղել են այս կամ այն հեղինակի ստեղծագործությանը նվիրված մենագրություններում⁵², մի այլ դեպքում՝ զանազան շրջանների պատմություններում⁵³, պատմական ակնարկներում, հոլովածներում եւ այլն:

Ժանրի պատմության ուսումնասիրության գործում կարեւոր եւ չահեկան նշանակություն ունի ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, պրոֆեսոր Սերգեյ Սարինյանի գիտական ղեկավարությամբ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում ստեղծված «Հայ նոր գրականության

պատմության» Հինգհատորյակը, մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանի պարագային երրորդ եւ հատկապես՝ չորրորդ եւ Հինգերորդ հատորների ինչպես ներածական եւ առանձին հեղինակների, այնպես էլ «Այլ արձակագիրներ» գլուխները⁵²։ Այստեղ, հայ նոր գրականության պատմական խորքին, վերլուծվել եւ ուսումնասիրվել են նաեւ 19-րդ դարի 80-ական 20-րդ դարի տասական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրության մի շարք հարցեր՝ հիմնական հեղինակներով եւ ստեղծագործություններով⁵³։ Ուշագրավ է, որ այս հիմնարար աշխատության մեջ, ընդհանրացնելով հայ նոր գրականության պատմության փորձը, միանգամայն իրավացիորեն հզրակացվում է, որ նորավեպն իր ժանրային հանդերձով եւ լիակատար դրսեւորումների շրջանակով հանդես եկավ արեւմտահայ գրականության պարագծում։ «Մեծ էին արձակի փոքր ձևերի նվաճումները, հատկապես արեւմտահայ գրականության մեջ։ Հաղթահարելով Արփիարյանի ռեալիստական դպրոցի ակնարկային-փաստագրական տարրերը, արեւմտահայ նովելագիրներն այդ շրջանում ստեղծեցին բարձր կատարելության գործեր, որոնք նշանավորում էին «փոքր ժանրի» մի յուրօրինակ «ոսկեդար»⁵⁴։

Արեւմտահայ նորավիպագրության պատմության ուսումնասիրության համար էական նշանակություն ունեն Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի, Արմենուհի Սրասյանի, Հասմիկ Մարգունիի, Քնարիկ Տեր-Դավթյանի⁵⁵ եւ այլոց այն ուսումնասիրությունները, բանասիրական աղբյուրագիտական աշխատություններն ու գիտական բնագրերի հրատարակությունները, որոնք քննարկվել եւ հետազոտվել են հայոց Հին եւ միջնադարյան տարրեր գրական հուշարձաններ, որոնք 19-20-րդ դարերի համապատասխան ժամանակաշրջանի նորավիպագրության ժանրային նախակարապետներն էին։

1800-1870-ական թվականներին արեւմտահայ գրականության համապատկերում ժանրի գոյակերպությունը եւ հաստատմանը նվիրված աշխատությունները, ուսումնասիրությունները բավականին քիչ են։ Այս շրջանի նորավեպի պատմության անդրադարձը, հպանցիկ-նկարագրական սկզբունքներով, շարադրված է Հրանտ Ասատուրի «Աշխարհաբար մատենագրության պատմություն» անտիպ ուսումնասիրության մեջ⁵⁶։ Ասատուրը ի շարս գրական աշխարհաբարի կազմավորման եւ զարգացման, պարբերականների հիմնադրման պատմության խնդիրների, արեւմտահայ բանաստեղծության հետագծի մատնանշման, անդրադառնում է նաեւ Մխիթարյանների, Կարապետ Ութունյանի, Խաչատուր Մխաբյանի, Հարություն Սվաճյանի, Ծանիկ Արամյանի, Մեսրոպ Նուպարյանի, Մատթեոս Մամուրյանի, Թարգմանական գեղարվեստական փոքր արձակ ստեղծագործություններին։ Հարկ է շեշտել, որ Ասատուրի այս աշխատությունը աղբյուրագիտական արժեքավոր գրություն է, սակայն, ինչ

վերաբերում է գրականության պատմության, այդ թվում՝ արևմտահայ նորավիպագրության լուսաբանությանը, այն թերի է, ցանուցիր: 1800-1870-ական թվականներին՝ ժանրի համակարգված պատմության ցարդ հյատիկ ուսումնասիրությունը պատկանում է Վահե Օջակյանին: Նրա «Արևմտահայ պատմվածքի ծագումը» ակնարկում⁵⁷ մեկտեղված են այն բոլոր գեղարվեստական ինքնուրույն լուսաբանական ստեղծագործությունները, որոնք 1850-1870-ական թվականներին ստեղծվել են արևմտահայ գրական ընթացում: Վահե Օջակյանը մանրամասն անդրադարձել է 1850-70-ականների գեղարվեստական փոքր արձակի պոետիկայի, փոխառնչություններին խնդիրներին, լուսաբանել ժանրի դոյալորման և ամրապրման հիմնական միտումները, ակնարկին կցված «Հավելվածում» ծագիաբարգով ընթերցողին են ներկայացվել այդ ժամանակահատվածում ստեղծված գրականությունները:

1880-ական թվականներից, երբ Ութնուկանների գրական սերունդը անկասկի թափ հաղորդեց նորավիպագրությանը, բնական է, որ գեղարվեստական ստեղծագործություններին զուգահեռ գրվում էին նաև քննադատական, տեսական, վերլուծական հոգվածներ, ուսումնասիրություններ, որտեղ հիմնականում անդրադարձվում էին կոնկրետ ստեղծագործություններին ու հեղինակները: Այս մտայնությունը արևմտահայ նորավիպագրության պատմության ասպարեզում շարունակվեց մինչև ժամանակակից փուլ: Հիշատակության են արժանի Արսեն Տերտերյանի «Զոհրապի արվեստը» ուսումնասիրությունը, Կարին Գանիկյանի «Գրական մշակներ» մեկնադրությունը, նորավիպագրության խնդիրներին նվիրված՝ Վլադիմիր Կիրակոսյանի «Արևմտահայ ութնուկանների ռեալիզմը» հետազոտությունը:

Հարցի պատմությանն անդրադառնալիս պետք է շեշտել մեկ օրինաչափություն: Հետազոտողները գերազանցապես անդրադարձել են հիմնական, նշանավոր հեղինակներին՝ Գրիգոր Զոհրապ, Արմիսար Արմիսարյան, Լևոն Բաշալյան, Երուխան, Զապիկ Եսայան, Սիպիկ և այլն: Հարկ է նշել մեկ իրողություն ևս՝ սկսած 1890-ական թվականներից մեր գրականագիտությունը, տեսական միտքը երբեմն-երբեմն փորձեր է կատարել ընդհանրացնելու 1880-1910-ական թվականների արևմտահայ նորավիպագրությունը, ստեղծելու դրա ամբողջական պատմություն ու տեսություն: Այս միտումը ի սիլուոտո ևս Հայաստան ցայտօր շարունակվում է: 1890-1910-ական թվականներին հայկական նորավիպի պատմության ամբողջական ընթերցման և տեսության ուսումնասիրության առաջին ծանրակշիռ նախաքայլերն արել է Նիկոլ Աղբալյանը⁵⁸: Ստեփան Զորյանի «Տխուր մարդիկ» պատմվածքների ժողովածուի առաջագանում նա գրում է. «Պատկերը, նորավիպը գրական մի ճյուղ է, որ շատ հարմար է դալիս մեր անհամբեր ու անպարաստ ժամանակին, երբ մեծ վե-

պեր կարգալու ոչ ոք անորոշակ ու հնար չունի...»⁶⁰, նույն միտքը կրկնում է Զոհրապի նորավեպերին նվիրված մատենախոսականներում նաեւ⁶¹: Այսպիսով, Աղբալյանն առաջիններից էր, որ նորավեպը դիտում էր իբրեւ 1880-1910-ական թվականների գրականության մեկնակետն առնակ-տիրապետող ձեւերից մեկը: Պատահական չէ նաեւ այն համոզմանքը, որ ժամանակաշրջանի դասագրքերում ժանրերի մասին նախագիտելիքներ հաղորդելիս անպայմանորեն ներառում էին նորավեպը⁶²:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավեպագրության ուսումնասիրությունների ծիրում մեծաքանակությամբ առանձնանում է Գրիգոր Զոհրապի ստեղծագործության քննությունը: Արդին ժամանակակիցների կողմից «Նորավեպի իշխան» տիտղոսը ստացած հեղինակի գործի քննությունը բնականաբար բնթերադրվում էին ժանրի պատմատեսություն մասնահատկությունները: Նրա նորավեպերին նվիրված գրական ասուլիսից⁶³ մինչեւ վերջին ուսումնասիրությունները փորձ է կատարվում ընդհանրացնելու նաեւ արեւմտահայ նորավեպագրությունը: Այս առումով ուշագրավ եւ կարեւոր ուսումնասիրություններից պիտի առանձնացնել Լեւոն Շանթի, Համաստեղի, իսկ ժամանակակից հետազոտողներից՝ Համիկ Մարգունիի աշխատությունները: Շանթն իր գրականության պատմության «Երկրորդ իրականասիր շրջանը» բաժնում Զոհրապի ստեղծագործության քննությունից հետո «Նորավեպի տարբեր գործածություններ» ենթագլխում անդրադառնում է շրջանի նորավեպագրության հիմնական դրսեւորումներին՝ Բաշալյան, Ռ.Սեւակ, Զարգարյան եւ այլոք⁶⁴: Համաստեղի տեսական-գեղագիտական դասումների, կարծիքների համապատկերում Ութուռականների գրական շարժումը, հետագա տասնամյակների (1890-1910թթ.) հայ արձակի խրնդիրները միշտ էլ եղել են նրա ուշադրության կենտրոնում⁶⁵: Գրականագիտությունը տարբեր առիթներով անդրադարձել է Համաստեղի տեսական-քննադատական ուսումնասիրություններին եւ վերլուծություններին, սակայն զարմանալիորեն անտեսել նրա «Գրիգոր Զոհրապ» ծավալուն հոդվածը⁶⁶: Այնպես, ոչ 1966-ին հրատարակված «Հիւսնամյակ Համաստեղի գրական գործունեության 1895-1965» գրքում եւ ոչ էլ գրողին նվիրված մեզ հայտնի միակ մենագրության՝ Գրիգոր Շահինյանի «Համաստեղ»-ում, հոդվածի մասին որեւէ ակնարկ չկա: Վաթսուհական թվականներին սփյուռքահայ գրականագիտական-վերլուծական միտքը առավել հաճախակի եւ շահախնդրությամբ է անդրադառնում արեւմտահայ նորավեպագրությանը, նամանակաշրջանի Գրիգոր Զոհրապի ստեղծագործություններին՝ Կարո Սասունի, Վահե Օշական, Էդուարդ Պոյադյան, Հրաչ Զարգարյան, Ստեփան Շահպազ, սրանցից քիչ ավելի վաղ՝ Հովհաննես Ավագյան, Գուրգեն Մխիթարյան. եւ շատերի պէս⁶⁷ Համաստեղը չէր կարող անմասն մնալ այս պարտադիր մտայնությունից, նա-

մանավանդ, ինչպես Ջոհրապի, այնպես էլ արեւմտահայ գաղտնիան նորավիպագրութեան փորձի ստեղծագործական ընկալման, յուրացման խնդիրը հրատապ էր: Համաստեղի հոգւածն առանձնանում է այն հանգամանքով, որ նա Ջոհրապի նորավիպագրութեանը քննում է հայ գրականութեան պատմական համապատկերում, անդրադառնում ոճի, պատկերաստեղծութեան խնդիրներին, ժանրի կառուցվածքային մասնահատկութիւններին: Այսպիսով, Համաստեղը Ջոհրապի խորքին փորձում է ուրվադրել արեւմտահայ նորավիպագրութեան ընդհանուր պատմութիւնն ու տեսութիւնը: Այս սկզբունքը հետագայում իրենց աշխատութիւններում կիրառեցին Նուպար Ջաթխաթյանն ու Գրիգոր Պրլտյանը⁶⁸:

Հայաստանում ժանրերի պատմատեսական քննութեան իսկական հանգրվան էր 1973 թվականը, երբ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականութեան ինստիտուտը հրատարակեց «Գրական ժանրեր: Պատմական դարգացումը եւ ժամանակակից վիճակը» ուսումնասիրութիւնների ժողովածուն: Ի շարք մյուս ժանրերի այսպեղ զետեղված էր նաեւ Համմիկ Մարգուլեի «Նովել եւ պատմվածք» ուսումնասիրութիւնը⁶⁹, որտեղ գրականագետը հերկայացնում է հայկական նորավիպագրութեան ընդհանրական պատմութեան ամփոփ շարադրանքը: Մարգուլեիի մյուս՝ «Գրական երկի սյուժեի եւ կոմպոզիցիայի վերլուծութիւնը»⁷⁰ հետազոտութիւնը, ինչպես նաեւ Ասողիկ Բեքմեղյանի վիպակին⁷¹ նվիրված մեկնադրութիւնը ժանրի պատմութեան եւ տեսութեան ստեղծման լուրջ աշխատանքներ են:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրութեան ուսումնասիրութիւնների համակարգում առանձնահատուկ պէտք է շեշտել Հակոբ Օշականի «Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան» գործակալմիկ-Հիմնարար տասնատորյակում ամբարված ժանրի ընթերցումը: Արեւմտահայ գրականութեան պատմութեան այս մատյանների մատչանում կարեւոր եւ ոկգրունքային են ժանրերի տեսութեան ինքնավար, ներփակ հոսքերը: Ինչու՞ կարեւոր եւ սկզբունքային: Գոյութիւն ունի ամբարված տեսակետ, բայց որի օշականյան սպաւորապաշտ գրականագիտութիւնը եւ յուրահատուկ «կրօնական» դեղագիտութիւնը գանցառում է հատկապէս ժանրերի իրողութիւնը, եւ ժանրային համակարգի մեկնութիւնները թողնում պատմութեան լուսանցքներին: Սակայն իրականում Օշականի «Համապատկերը» ներառել է ժանրային համակարգի ընթերցումներ, որոնք իրենց բնույթով ապակենտրոն են՝ սփռված ողջ «Համապատկերի» չրջանակում, եւ մյուս ժանրերի նման, այս գրականութեան պատմութեան մեջ առկա է նաեւ նորավեպի ապուկենտրոն պատմատեսութիւնը:

Օշականն էր, որ ժանրի արեւմտահայ գրասեորման եւ ֆրանսիական նորավիպագրութեան հարաբերակցութիւններն ուղեկնչեց այնպիսի կարվածքում, որտեղ «Հայ Մոպսսան», «Հայոց Բուրժե» տարտղնված

գնահատումները փոխարինվեցին առնչությունների, ազդեցություն-հակազդեցություն զուգադիր քննություն իրական և։ Հիմնավոր հիմքին. «Ըսել թե Զոհրապ կը մնա Հոստով Մորատանյան թեքնիքին, կը նշանակի ըսել թե կյանքին դեմ կենալու կերպերը իրարու նման են երկու զրոգներուն ալ մտքը: Կըլլամ կարճ սակայն, Հաստատելու Համար որ Արեւմտահայ գրականության խորքին վրա փրանտիական ազդեցություն մը գրեթե ճրի տարազ մըն է երբ դայն ուզենք սահմանել մեր իմացական ու զգայական ուժանքներին, մեր խանդին ու հրայրքին, մեզի շատ սիրելի քանի մը գիրքերու վրա:— Հայրենասիրություն, արդարություն ծարավ, պաշտամունք, Համամարդկային երազներ, բոլորն ալ առ ու առն չափով Հասկնալի, իրավ, փաստված՝ մեր պատմության քառուղիներուն»⁷⁰:

Առաջին հայացքից «Համապատկերի» կառուցվածքում նորավիպի տեսությունը կարծես թե բազմաթիվ կրկնություններ է անում ժանրի բնույթը որոշարկելիս, սակայն Համաբնագրի ուղադիր բնթեքյումը վկայում է, որ գրանք ոչ թե այսպես կոչված «նորմալով» կրկնություններ են (որեւէ գրույթի, սկզբունքի, սահմանման, նկարագրության տերնո-հաս առկայումներ՝ միտված ուսումնասիրության գիպակախի-գործառնական մտահոգություններից), այլ ժանրի պատմական կանխիկ Հաստատվածները պարագծում՝ նորավիպի բնույթային կենտրոնացման ամփոփագրություններ: Այս պարագային Օշականի տեսությունը հիմնովին տարբերակված է անխառն տեսական ուսումնասիրություններից, քանի որ ժանրի կազմության և կառուցվածքի, բանարվեստի և Հոսցքային Հարացույցի էությունը յուրաքանչյուր գրսեւորման մեջ ներառում են նաեւ այդ շարժման, մտայնության ստեղծարանական էությունը: Նորավիպի տեսությունը «Համապատկերի» կառուցվածքում անմասն չէ նաեւ վիպ-նորավիպ զուգադրության քննությունից: Օշականի տեսական Համակարգում առկա է մի կողմից այս ժանրերի Հասակ, բացարձակ ինքնուրույնություն իրողությունը, մյուս կողմից «կյանքին ամբողջական բոլորիտովը»⁷¹ պայմանավորված, ժանրակազմական մոտեցում-հեռացումը. «... գրողի երկու մեծապես տարբեր տիպարներ են վիպոյն ու նորավիպագիրը: Վիպ անդամ երկուքն ալ կը նուշանան մեկ անձի վրա: Անշուշտ ամեն նորավիպագիր potentiellement վիպոյ մըն է նույն տեսն: Բայց հակասակը ճիշտ չէ միշտ»⁷²:

Օշականի նորավիպի տեսության շրջանակում տերնո-հաս բնոյցմում է մի կարեւոր և բնութագրական իրողություն, որն բնո-հասարակ բնո-րոշ է արեւմտահայ նորավիպի պատմությանն ու տեսությանը: Դա «նորավիպ» եզրի Համանիշնրի կիրառությունն է: Վիպակ, պատմվածք, պատկեր անվանումները, հար և նման շատ քննադատների, Օշականի տեսական հայեցությունում նույնպես նույնական են,* տարբերակված

չեն իրրեւ առանձին ժանրեր. «Վիպակը, պատմվածքը, նոր ու բախտավոր բառով մը՝ նորավիպը...»⁷⁵ - նմանատարի պնդութազրուածներ արեւմտահայ «Համապատկերով» մեկ՝ Կամսարականին, Բաշալյանին, Ջոհրապին, Արփիար Արփիարյանին, Չոպանյանին, Երուխանին, Թլկատինցուն ընտելացրելիս: Նորավիպի տեսութեան կիզակետում Հանդուցվում է ժանրի քննութեան ասպարեզում կարեւոր «պատմութեան» հասկացութեան առաջադրումն ու հիմնավորումը, որը մանրամասնում է Երուխանի ստեղծագործութեամբ. «Մեր մեջ քիչեր պիտեն, թե վեպի այս հրկու կերպերը անջատ կաղապարներ են:... Պատմութեան ավելի նախնական, ավելի բանաստեղծական, ավելի կենդանի, պարզ, արագ, շարժուն, փոփոխուն, հին դուրեգականութեան արդիացած ձեւն է ավելի, քան թե Համառոտութեան այն պրկադին, մանավանդ, խորը լարվածքին, որով վիպասանը կը դնէ ինքզինքը իր աշխարհին դէմ»⁷⁶: Ընդհանրապէս, հետեւելով Օշականի նորավիպի տեսութեանը, նկատում են հասակորեն տարբերակված երկու բեւեռացում՝ պայմանականորեն անվանենք «Թլկատինցու հոսք» եւ «Երուխանի հոսք»: Առաջինում բլուրեղանում է ժանրի այսպէս կոչված «բնատոհմիկ դարտուղութեանը»՝ ընդհանրացնելով արեւմտահայ նորավիպի դրսեւորման դերակա երակներէն մեկը, երկրորդում՝ «Ջոհրապի տաղավարի» (Ջոհրապ, Բաշալյան, Կամսարական, Տիգրան Արփիարյան, Մերուշան Պարսամյան, Սիպիլ, Ջապել Եսայան, Լեւոն Շաթրյան, Թիոդիկ, Երվանդ Օտյան, Արտաշէս Յարճանյան, Արամ Անտոնյան, Վահան Մեչտուտեան, Հարություն Արփիար, Անայիս, այլք) համագործութեանը, տարբերքի ընդհանրականութեանը:

Ահա, երբ ներկայացրեցինք արեւմտահայ նորավիպագրութեան տեսութեան եւ պատմութեան հարցի պատմութեանը, առարկայաբար նկատում ենք, որ ըստ էութեան իրրեւ ամբողջական ժանրի պատմութեան, այն ցարդ ուսումնասիրված չէ եւ սույն աշխատանքն առաջինն է՝ արեւմտահայ նորավիպի պատմութեան եւ տեսութեան համակարգված ուսումնասիրութեան ընտելացում: Այսպիսով, ներկա մենագրութեանը, որտեղ ժանրի պատմութեանն ու տեսութեանը միմյանց համագործված են, արեւմտահայ նորավիպագրութեան առաջին ամբողջական պատմատեսութեանն է: 1880-1910-ական թվականներէ արեւմտահայ նորավիպագրութեան այս պատմատեսութեանը ներառում է ժանրի խնդրագրութեան ողջ պարագրիկութեանը, միայն առանձին չենք անդրադարձի նորավիպի փոխառնչութեաններէ շրջանակին, այսինքն այս ուսումնասիրութեանն իր ընտելութիւ կոմպարատիվիստական չէ, քանի որ Համեմատական քննութեանը (օրինակ՝ ֆրանսիական նորավիպի հետ փոխառնչութեանները) մի առանձին ծավալուն մենագրութեան նյութ են. թեպետ հարկ ենք համարում անմիջապէս նշել, որ աշխատութեան մեջ բազմիցս վերլուծական զուգորդութեաններ են կատարվել (ըստ անհրաժեշտութեան) համաշխարհային նորավիպագրութեան հետ:

Մենագրությունը բաղկացած է չորս մասից, ուր համապատասխանաբար ուսումնասիրվել են հետեւյալ խնդիրները.

ա) 1800-1870-ականների գեղարվեստական արձակն իբրեւ արեւմտահայ նորավիպագրութան նախաշավիղ,

բ) 1880-1910-ականների նորավեպի ընդհանրական բնույթը, պոետիկայի հարցեր, ժամանակաշրջանի տեսութիւնների պատմութիւնը,

գ) ժանրի ձեւաբանութիւնը՝ ներժանրային կառույցների հարացույցը, ժանրային փոխաձեւութիւնները եւ միջժանրային իրադործումները,

դ) արեւմտահայ նորավիպագրության հիմնական-գերակա հղացքները, ժանրի պատմության ակնարկ-ուրվագիրն ըստ տասնամյակների:

Գ Լ ու խ ա ո ա ջ ի ն

1880-1910-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ՆՈՐԱՎԻՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՆԱԽԱՇԱՎԻՂԸ

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրութեան պատմական նախաշաղկիղը գեղարվեստական փոքր արձակի գենալոգիան է՝ ծագումնաբանական ակունքների, արմատների եւ Հիմքերի, դոյալորման երկարատեւ ուղու այն հետագիծը, որը բյուրեղանալով հայ գրականութեան համապատկերում, ժանրային հանգրվանային կերպը ստացնելով խնդրո առարկա գրեթե քառասնամյա ժամանակաշրջանում: Եւ այս առումով, նորավիպի սլաւմական անցած ճանապարհի խորապատկերի անդրադարձն ու Հիմնական հայտանիշների ցուցանումը անհրաժեշտութեւն է: Անշուշտ, ինքնին նկատի է առնվում այն հանգամանքը, թե որեւիցե ժանրի կոնկրետ շրջափուլի պատմական նախաշաղկիղի քննութեւնն ու ուսումնասիրութեւնը առանձին ծավալուն մենագրութեան առարկա է, սակայն խնդրի Հիմնական դրսեւորումների տեսութեւնը այսօրինակ դեպքերում պարտադիր անհրաժեշտութեւն է, քանի որ սատարում է ժանրի կոնկրետ շրջափուլի հետազոտութեանը՝ միտելով ընթերցման-մեկնաբանութեան ամբողջականութեւն: Տվյալ դեպքում էական է դիտել, որ «պատմական նախաշաղկիղ» հասկացութեւնը սույն ուսումնասիրութեան մեջ կիրառվում է լայն եւ նեղ առումներով. առաջին դեպքում (լայն առումով) նկատի է առնվում ժանրի ողջ պատմական հետադիւր՝ Հին, միջնադարյան գրականութեւնից մինչեւ 19-րդ դարի յոթանասունական թվականները ներառյալ գեղարվեստական փոքր արձակի դրսեւորումները, մասնահատկութեւնները, նոր ժամանակաշրջանի նորավիպը սլաւմանավորող ժանրակազմիչ իրողութեւնները (մեզանում Հին եւ միջնադարյան շրջանը նամանավանդ բավականաչափ հրատարակված եւ ուսումնասիրված է), երկրորդ դեպքում (նեղ առումով) 1800-1870-ական թվականների արեւմտահայ փոքր արձակը, որ ժանրի ոստումի նախադուռն էր: Բնականաբար, ժանրի պատմական նախաշաղկիղն ուրվագրելիս փոքր-ինչ մանրամասնված ենք ներկայացնում 1800-1870-ական թվականների փոքր արձակը, քան Հին եւ միջնադարյան շրջանը, քանի որ տակաւին 13-րդ դարում «Նովելինո» ժողովածուով համաեվրոպական գրական ընթացում մուտք գործած ժանրը՝ իր ներքին

կազմակերպման եւ կանոնակարգման բուռն գործընթացով ու հանգրվանային արժեքներով (Բոկաչչո, Մաղաչիո, այլք) հատկապես փոխաձեւության (տրանսֆորմացիայի) ենթարկվեց եւ համապատասխանեց ժանրի նոր հանդերձին եվրոպական գրականութեան մեջ 18-րդ դարավերջին 19-րդի սկզբին¹, իսկ մեզանում՝ 1800-1870-ական թվականներին:

Նորավելյի նախահիմքերը պարփակված են հեքիաթների եւ զրույցների մեջ. «Ջհակառակն Վիպի նախնիք մեր ՋՐՈՅՅ կոչէին,- գրում է Մկրտիչ Էմինը,- որ էր պատմութիւն արձակ եւ ոչ չափաբերական, հին տւանդութիւնք, բերանացի զրուցեալք, յանցանել դարուց ժողովեալք եւ ի գիր արձանացուցեալք՝ ըստ Խորենացոյն, որ առէ «Այժմ առ մեզ գտանին անբան Ջրուցացի մատենաք», որ առ Եւրոպացիս Suge, Care, Cказание կոչի»²: Հինց այսօրինակ արձակ փոքր պատմութիւններում էին հայ նորավիպագրութեան գենալոգիական տարրերը, որոնք հայ բանասիրութեան կողմից զանազան առիթներով եւ բավականին հանդամանալի ուսումնասիրվել են՝ Մկրտիչ Էմին, Նիկողայոս Մառ, Ներսես Աղիւնյան, Մանուկ Աբեղյան, Ղեւոնդ Ալիշան, Գարեգին Զարուհանալյան, Սարգիս Հայկունի, Հակոբոս Տաշյան, Ստեփանոս Պալատանյան, Գրիգոր Խալաթյանց, Կարապետ Մելիք-Օհանջանյան, Մայիս Ավդալբեկյան, Արմենուհի Սրապյան, այլք: Հայկական զրույցը, որ «կարող է լինել եւ իրապատում, եւ առասպելախառն, եւ խրատական, եւ նկարագրական ու պատմողական, եւ զավեշտական՝ սուր ծագողով կամ կրթիծանքով»³ հար եւ նման ֆաբլիոնների, չվանկների, ֆաբլետոնների, ներփակում էր նոր շրջանի ժանրի բազմաթիւ մասնահատկութիւններ եւ վերընդվարումներով 7-8-ից մինչեւ 14-16-րդ դարերում հայ գեղարվեստական ընթացի անկապտելի դրսեւորումներից էին: Նորավելյի սկզնուփորման եւ պատմական զարգացման խորքում էական է եղել նաեւ հեքիաթը, որ հաճախ մեզանում նույնականացվել է զրույցի հետ: Գարեգին Սրվանձտյանցի իր «Հայրենայց Վեպք եւ զրույցք» ուսումնասիրութեան մեջ նշում է. «Վեպն ու զրույցը, որ ժողովրդական բերնով «հեքիաթ» է, հորինված կը լինի բարոյական խրատու համար. եւ իբր դյուցազներգութիւն քաջաց քաջութիւն հռչակելու կամ այլոց օրինակ տալու համար: Հեքիաթներու շարադրութեան մեջ միշտ կարգ մը կա, ուղեւորութիւն հեռավոր եւ անձանոթ աշխարհները, հրաշալի եւ ահուկի նկարագրութիւնք վայրաց եւ անձանց, դիպվածք, արկածք ի նենդութեան ընկերաց կամ եղբարաց, երբեմն եւս ի ծնողաց»⁴: Սրվանձտյանցի հեքիաթի բնորոշման եւ արխիտեկտոնիկայի բնութագրման խորքում դժվար չէ նկատել նորավելյի կազմակերպող բաղկացուցիչներէի մի քանիսի առկայութիւնը: Հարկ է հշտել, որ ժանրի ծագումնաբանութեանն անդրադառնալիս՝ տեսաբանների գերակշռող մեծամասնութիւնը ընդգծում են հեքիաթի (իրապատում, հրաշապատում) արքետիպների գոր-

ծառնությունները նորավեպում, սերման միագլիծ ուղղորդությունը⁵։ Ժանրի գոյակերպության առընթերագրումներում առկա են նաեւ «ա-վանդական վեպից», սրբախոսական եւ վկայաբանական գրվածքներից արտածված բաղկացուցիչներ, վարքերի պոետիկայից փոխանցումներ⁶։

Ժանրի նախաշաղկիւղում հույժ կարեւոր են միջնադարյան մանրապատումները, որոնք, ըստ Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի դատողաման, ներառում են դանադան պատմվածքներն ու պատմությունները (ինքնուրույն ու փոխառյալ), զրույցները, անեկդոտները եւ առակները⁷։ Հատկապես սրանց կոմպոզիցիոն շրջանակը (մուտք, պատումային բուն մակարդակ եւ վերջաբան)⁸, որ 13-14-րդ դարերում հանդուցվիլ էր նաեւ աշխարհիկ բովանդակութեամբ, ժանրի ընձուղման գործընթացում ան-չափ կարեւոր դեր ու նշանակութիւն ունեցան։ Ըստ էութեան հայկա-կան միջնադարյան մանրապատումներով⁹ եւ առակագրութեամբ է սկսվում նորավեպի ժանրի պատմութիւնը։ Առակները, որ «լինելով ամենից առաջ քաղաքացական գրականութիւն, բնականաբար, նույնիսկ Մխիթարի խմբագրութեամբ, իրենց նյութն առնում են նաեւ քաղաքացիների կյանքից»¹⁰։ Առակներն ընդհանրապես իրականութեան գրականացման ոլորտներն ընդլայնեցին, իսկ սա, ի շարս էպիկական մյուս ժանրերի, էէր կարող իր բարեբար սողեցութիւնը չթողնել գեղարվեստական ամենասովորաւոր սնդրագարձնողի՝ նորավեպի, գոյա-վորման գործընթացում։ Հարկ է նշել, որ 17-րդ դարից ընդհուպ մինչեւ 19-րդի սկիզբը հատկապես արձակ առակներն էին, որ գրական կյանքում տիրապետող մտայնութիւն էին. «եթե 17-18-րդ դարերում առա-վելապես տարածված էին Սողոմոնի առակները եւ կրոնա-բարոյախոսա-կան այլ առակներ, ապա 18-րդ դարի վերջերից հետզհետե սկսում են տպագրվել թարգմանական եւ ինքնուրույն այնպիսի առակներ, որոնք արտացոլում էին կենդանի իրականութիւնը, կենցաղն ու բարքերը, հա-սարակական հարաբերութիւնները, ժողովրդի խոհերը եւ ակնկալու-թիւնները»¹¹, որոնց 1830-1840-ական թվականներին հաջորդում են խրատաբարոյական փոքր արձակ ստեղծագործութիւնները (որպես կա-նոն փոխադրութիւններն ու թարգմանութիւններն՝ «Քրիստոնեոսին եւ Քրիստինին ճամբորդութիւնը...», «Հովսեփին պատմութիւնը» եւ այլն) հայոց պատմութեանը, հայ կյանքին վերաբերող ստեղծագործու-թիւններ (ինչպես օրինակ Ավետումյանի «Արամայիսը»), որոնք արդէն պայմանավորում էին վերջնական բուրեղացման շրջափուլը՝ 1850-1870-ական թվականներ, որից հետո նորավեպի ժանրը պիտի լիակատար գրեւորման իր շուրջ կիսադարյա ուղին սկսեր։

Հայ գրականութեան պատմութեան համապատկերում նոր շրջանը նշանավորվեց ինչպէս Աբովյանի «Օվսանայով», որն Արշակ Զո-ւպանյանը իրավացիորեն համարում է «առաջին Հայ «Նորավեպը», գյու-

ղական կյանքի պատկեր, եվրոպական արվեստի որոշ մեկ ճյուղին հայացման հաջող փորձ»¹², իսկ արեւմտահայ հատվածում նախ բողոքական միսիոներների աջակցությամբ հայերեն հրատարակված «Խաչնարածին աղջկանը Եղիաբեթին երջանիկ մահը» (1841թ.), «Մարիամ անուն պղտիկ աղջկան մը պատմությունը» (1841թ.) գործերի պես որոշ ստեղծագործությունների հրատարակությունները, ապա և բուն մշակութաբանական առօրյան նախապատրաստիցին 1850-1870-ական թվականների աշխույժ գործընթացները, ըստ էության ժանրի պատմության համար 1850-1870-ականները բուն նախաշավիղ էին, որտեղ կենտրոնացան նորավիպի կառուցողական բոլոր աղբակները. մշակութաբանական տարածքում աշխարհաբարի հաստատում, մամուլ, գրական-մշակութային ընկերակցություններ և, անշուշտ, գրականություն՝ թարգմանական և ինքնուրույն հոսքերով, ժանրի ինքնորոշմանը սատարող, նորավիպը նախապատրաստող հեղինակներով:

Զարթոնքի սերնդի առաքելությունն ու դերակատարությունը միտում էր մշակութաբանական-իմացական հեռանկարայնություն: 1850-1870-ականների այս իրադրծումը (Գրիգոր Օտյան, Նահապետ Ռուսինյան, Նիկողայոս Զորայան, Ստեփան Ոսկանյան, այլք), իրավամբ, զարկ տվեց հոգեւոր վերածնության, որը պիտի սլայմանավորեր Ռեթունականների սերնդին, իրապաշտական շարժմանը, 20-րդ դարասկզբի մշակույթը, ընդհանրապես արեւմտահայ գրականության նվաճումները բուլորեքյանությամբ: Նրիցս ճիշտ էր Արփիար Արփիարյանը. «Վերածնունդի սկզբնավորության այդ 1850-1880 թվականին ծնավ և մեծցավ գրականություն մը, որուն նպատակն է ժողովուրդին վրա անմիջական ներգործություն: Մաքառումի տարիներ էին, նոր զգացումներու փթթումի եղանակն էր: Պեռք էր շատ գրել, շուտ երգել և շատ»¹³: Իսկ անմիջական ներգործության, շատ և շուտ գրելու նախապայմաններից էր գրական աշխարհաբարի վերջնական ամրագրումը, ամրակայումը: Մտավորական շարժման դերակա մտայնությունը դառնում է աշխարհաբար գրելն ու դպրոցներում աշխարհաբար ուսուցանելը: Հիշենք Տերոյենցին, Պալտապարյանին, Փնշտմալճյանին, Անդրեաս Փափաղյանին, Ռեթուճյանին, Ռուսինյանին, Գրիգոր Օտյանին, Խաչատուր Մխաբյանին, Ստեփան Ոսկանյանին, Զարթոնքի սերնդի մյուս ներկայացուցիչներին: Վերհիշենք նաև, որ ուսումնական հաստատություններում աշխարհաբարը դառնում էր սլարտագիր ծրագրային առարկա (ինչպես օրինակ Ոսկանյանի ջանքերով 1864-ին Զմյուռնիայի Մեարոսյան վարժարանում): Գրիգոր Օտյանի նշանավոր «Դոհարներ» գրքում շեշտվում է. «Վեպն ինչու» է. որպեսզի մարդ մխիթարվի իրականությունն»¹⁴, իսկ այդ տիրապետող մտայնության միակ կարելիությունը աշխարհաբարի համատարած կիրարկումն էր:

1850-ականներին զուգահեռաբար երեւան էին գալիս զանազան սլար-
բերականներ, մամուլը դառնում էր արեւմտահայ հոգեւոր-իմացական
կենսոլորտի անկախակալի բազմաբնույթը եւ բնական էր, որ մի կողմից
աշխարհաբարի գերակայութիւնը, մյուս կողմից՝ հոգեւոր-մշակութա-
բանական ալլադան պահանջներին բաւարարումը, սեւեռ է ունե-
նար նաեւ փոքր արձակի զրոհւթումներ: Կոստանդնուպոլսում եւ
Զմյուռնիայում իրար էին հաջորդում ամենատարբեր սլարբերականների
ծնունդները՝ «Արշալույսը», «Ազգաբարը», «Մասիսը», «Արեւելյան մա-
մուլը», թիարիւումը կարելի է շարունակել: Այս հարցերին հայ գրա-
կանութեան պատմագրութիւնը, բանասիրութիւնը քանիցս անդրադար-
ձել են, ուստի ծաւալվելու նպատակ չկա: Ավիւրացնենք նաեւ, որ գրա-
կանութեան, մասնավորապէս գեղարվեստական փոքր արձակի, նորալե-
պի ժանրի գոյակերպութեան համար բարերար-կառուցողական էին նաեւ
զանազան գրական-մշակութային ընկերակցութիւնների գոյութիւնը:
«Ընթերցասիրաց ընկերութիւնը» (1852-1864), «Սլուշայաց ակումբը»
(1941), «Ուսումնական ընկերութիւնը» (1843-1857), «Լուսավորչական
ընկերութիւնը» (1863-1864) եւ շատ ուրիշներ իրենց գործունեութեան
կիզակետում պահում էին գրականութիւնը, նպաստում դրա հրատա-
րակութեանը եւ տարածմանը¹⁵:

Ինչպէս արեւմտահայ նորալեպի, այնպէս էլ ընդհանրապէս արձակի
(վիպագրութեան) եւ ծագումնաբանութիւնը, գոյալորման ընթացքը,
եւ ընթացականութիւնը եւ թե՛ բնույթը խորախուժ, բեւեռացվում է
հատկապէս երկու կազմակերպող կենտրոնների՝ Կոստանդնուպոլսի եւ
Զմյուռնիայի վրա: Իրողութիւնը պայմանավորվում է այն հանգաման-
քով, որ արձակը (տվյալ դեպքում գեղարվեստական փոքր արձակը) իր
ձեւաբանական-կառուցվածքային, թեմատիկ-նորմատիւ եւ գեղարվեստա-
կան-գեղարվեստական հարացույցի ամբողջականութիւնը արտածում է
այս երկու կենտրոններից, որոնք ըստ էութեան ժանրի զարգացի (չկոլա-
յի), մշակույթի կազմակերպողներն էին թե՛ իրենւ բնույթ, թե՛ իրրիւ ոճ՝
ապահովելով ինչպէս առանձին կենտրոնների ուրույնութիւնը, այնպէս
էլ ընդհանրականութիւնը:

Նոր գրականութեան պատմութեան խորքին Կոստանդնուպոլսի եւ
Զմյուռնիայի վիպաստեղծ եւ արձակամետ գործունեութեան, իրավամբ
կենտրոններ լինելու իրողութիւնն անբեկանելի է ու վաւերացված բազ-
մաթիւ գրութիւններում, պատմութեանը նվիրված զանազան ուսումնաս-
իրութիւններում: Վեպի, առհասարակ արձակի թարգմանութեան հա-
րուստ ավանդույթները 1850-1870 թվականներին, տակաւին 1840-ական
թվականներից սկսած ինքնուրույն ստեղծագործութիւնների առկայու-
թիւնը ոչ միայն հայ գրականութիւն էին ներմուծում համաշխարհա-
յին արձակի հանգրվանային արժեքներն ու մշակույթը, հարստացնում

Հայերին՝ զեղարվեստական գործունեություն դաշտը, այլև զուգահեռաբար կայացնում էին, ամրագրում այն անհրաժեշտ հիմքը, ուր պիտի խորսխվիր եւ ըստ ամենայնի դրսեւորվեր ազգային վեպն ու նորավեպը: Այս պարագային հարկ է շեշտել մի օրինաչափություն, որն առհասարակ բնորոշ է գեղարվեստական զարգացմանը, գրական ընթացքին, որպես կանոն որեւիցե ժանրի տիրապետությունը, գերակայությունը նախորդում է թարգմանական բուն գործունեություն, պատահական չէ, որ մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանից մեկ դար հետո էլ, արդեն զուտ անհատական ստեղծագործական առումով կրկնվում էր նույն հորդորակը: Հարուժ Վոստանդյանը 1957 թվականին խորհուրդ էր տալիս Բաբկեն Պոտոյանին. «Սակայն հիմա իսկ պետք է իմանաս, որ լեզուդ, Հայերենդ անբավական է՝ գրականություն անելու՝ գրող լինելու համար, եւ ստիպողաբար պետք է լծվես թարգմանական աշխատանքների, կարճ նորավեպ ու պատմվածքներ թարգմանելով շատ ավելի դյուրութեամբ կը վարժվես շարագրության, ու կը ծանոթանաս բառերի երանգներին»¹⁶: Այս քրեստոմատիկ օրինաչափությունը պատճառականացվում էր գրականության պատմության փորձով: 1850-1870-ականներին վեպի թարգմանությունը զուգահեռ արեւմտահայ գրականությունը ձեռնամուխ էր հղել գեղարվեստական փոքր արձակի արգասալնոր թարգմանական գործընթացի, նորավեպի ժանրը գրական համապատկերում հաստատագրելու, ամրագրելու, ժանրը Հայերենի փորձառութեամբ ամրակայելու մտահոգություն: Իսպաբեքնից թարգմանած փոքրիկ բարոյախրատական եւ արկածային պատմություններով սկսելով՝ 1850-1870-ական թվականների գրական ընթացը կենտրոնացավ լուրջ գրական արժեք ունեցող նորավեպերի թարգմանություններին ու փոխադրություններին: «Վիպասանությունը (նկատի է առնված եւ վեպը, եւ նորավեպը՝ Գր. Հ.) մեր մատենագրության մյուս բոլոր ճյուղերը գերադանցեց, իր պատմության մեջ նկատում է Արփիար Արփիարյանը, թե արտագրության հորդառատությամբ, թե բազմադիմ լուրջ հատկություններով: Ուրիշ որեւէ սեռեւ ավելի բախտավորություն ունեցավ լավագույն ապագայի մը: Բայց մինչ թատերգությունը մեր մեջ ազգային կյանքի հեղինակությամբ սկսավ ու գեպի թարգմանություն հեռզհետ մղվեցավ, վիպագրությունն ալ, ընդհակառակը, թարգմանությամբ երեւան դալով բարեշրջվեցավ հեղինակության»¹⁷, իսկ բարեշրջությունը սատարում էին Գրիգոր Մսերյանը, Մեսրոպ Նուպարյանը, Հովհաննես Շահումյանը, Գրիգոր Զրիկնիրյանը, Մատթեոս Մամուրյանը, Հովսեփ Թավոզճյանը, Տիգրան Սավալանյանը, Հովհաննես Պրեսպեցի Չամուռճյանը, Կարապետ Ութուռճյանը, այլոք, որոնք եվրոպական նորավիպագրության թարգմանություններով (սրանք պարբերաբար հրատարակվում էին մամուլում եւ առանձին գրքերով) բարերար հոյ էին նախապատրաստում ժանրի ազ-

դային դրսևորումների համար: Կոստանդնուպոլսի եւ Ջմյուռնիայի կենտրոնների թարգմանություններից թվարկինք մի քանիսը՝ Ֆրանսուա Խնե Շատոբրիանի «Աղալա կամ երկու վայրենիներուն սերը» Սալվադորյանի թարգմանությամբ (Ջմյուռնիա, 1843), «Պարոն Տրյուվալի աղջիկները կամ հաղթանակ բարեկրթությանը» Գրիգոր վարդապետ Կարապետյանի թարգմանությամբ (Կ.Պոլս, 1853), Արմենակ Ութուճյանի եւ Նորայր Վարժապետյանի համատեղ թարգմանությամբ՝ «Վարձակալին աղջիկը կամ որդիական սերը» (Կ.Պոլս, «Մեղու», 1858, թիվ 7-18), Ալֆոնս Լամարթինի «Կրացիելյան»՝ Կարապետ Լիզյանի թարգմանությամբ (Ջմյուռնիա, 1872), Վիկտոր Հյուգոյի «Գլուս-Կենոն» Խաչիկ Օսյանի թարգմանությամբ:

1850-1870-ականների գեղարվեստական փոքր արձակի ինքնուրույն հոսքը, շեշտված գիպակտիկ եւ երգիծական ուղղորդությամբ, ներքնադրային մակարդակում կանոնակարգում էր նորավելյի ժանրային կառույցի բաղմամբով մասնահատկություններ, սկզբունքային հետևողականությամբ բյուրեղանում եւ ազատազրկում օտար, խորթ տարրերից: Հայտնի է, որ հատկապես 1860-1870-ական թվականներին զարգանում է արեւմտահայ վկադրությունը, իսկ փոքր արձակի ինքնուրույն ստեղծագործությունները բավականին քիչ էին, սակայն դա ոչ թի «ամուլության, ժանրի արհամարհման» դրսևորում էր, ինչպես նշում են հետազոտողներից ոմանք¹⁸. այլ՝ նորավելյը նախապատրաստող շրջան, որն այնքան էլ սակավ չէր ինքնուրույն ստեղծագործություններով: Հիշատակենք թիկուց 1851-ին «Եւրոպա» հանդեսում լույս տեսած Կզմես Սիպիլյանի «Տրգատա առանձնանալը, վերջին օրերն ու վախճանը», 1864-ին Պոլսում հրատարակված Սահակ Գուրգենյանի «Պանդուխտ կամ կյանք աղվանցով», 1866-ին տպագրված Մկրտիչ Թողլյանցի «Արուսյակ կամ ուղիցույց երջանկության», 1871-ին «Արեւելյան մամուլում» լույս տեսած Գրիգոր Մսերյանի «Ճշմարտության վրա դրավ մը» եւ այլ ստեղծագործություններ: Նորավելյի տարրերով առեւելյուն են Սյամյանի «Մարկոս աղայի բաժակահառը», «Կեչը կեչով տեֆ կ'ըլլա», «Թուրքանտա տիկինը» երկերը¹⁹:

Հատկապես ճանիկ Արամյանը, Ստեփան Ոսկանյանը, Խաչատուր Մխաթյանը, Տիգրան Յուսուֆյանը, Գիորգ Այվադյանը եւ, իհարկե, Հակոբ Պարոնյանը այն հեղինակներն էին, որոնք իրենց համապատասխան ստեղծագործություններով ժանրի բուն նախաշավիղի իրականացնողներն էին եւ ունեին ստեղծարանական գերակա մի մտայնություն՝ հայ արվեստական մաքի ոլատուհան բացելը, ստեղծումի ազատազրկությունը, գրականության վերջնական ինքնորոշումը միայն իրեն հարազատ տարերքում: 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավի-

սլադրութեան կազմավորման գործում այս հեղինակների երախտիքն ահա հետեւանալի է: Կենտրոնանալով արտահայտման երկու դաշտերում՝ դիպակախիլ-քարոզարանային եւ երգիծական, նրանք ըստ ամենայնի փորձարկեցին ժանրը, ցուցանեցին նորավեպի գրասեւորման կարելիութիւնները, վերջապէս գրականութեան հոլովուլթում փաստարկեցին ժանրի անհրաժեշտութիւնը: Նկատենք նաեւ, որ ժանրի նախանշանների խորհուրդակերում երբեմն-երբեմն հայտնվում էին նաեւ անխառն նորավեպեր, որոնք բացառապէս օտար (գերախլշող մեծամասնութեամբ՝ ֆրանսիական, ամերիկյան գրականութեանից) ստեղծագործութիւնների թարգմանութիւն-փոխագրութիւններ էին, ինչպէս օրինակ Մարիամի ու Ժակի սիրո պատմութեան անակնկալ հանդուցմամբ հարքս Եոժ-ը²⁰:

Լուսավորական գաղափարաբանութիւնը, ազգային կյանքի նորոգութեան անհրաժեշտութիւնը եւ քաղաքական-ընկերային հանրահայտ դրդապատճառները որոնց «միահեծանութիւնը» պատճառականացնում են: Դիպակախիլ-քարոզարանային դաշտը ընթերցողին էր հրամցնում վարդապետարանային բացահայտ գործառնութիւններով ստեղծագործութիւններ՝ ազգային կյանքը ներգաշնակելուց մինչեւ քաղաքական գերխնդիրներ, լուսավորական ներքին գերակատարութիւններից մինչեւ ազգագայի ուղենիշները մատնանշելու սենտենցներ: Այս պարագային ընդգրկային մակարդակում գուցակցված հանգեւ էին դալիս արամախոսական, դիտական, հրապարակագրական շերտերը: Նմանօրինակ ստեղծագործութիւններում օգտապաշտական-աւտիլիտար առաջագրութիւնը ամենակարեւորը եւ հականն էր. «Լուսավոր գաղափարներն ու ճշմարտութիւնները ժողովրդայն մեջ ընդհանուր կերպով տարածելու միջոցներն են մին ալ՝ զանոնք հաճախ, բայց տարբեր ոճով կրկնելն է»²¹, շեշտում է Գեորգ Շիրինյանն իր «Երկու աշակերտք» նորավեպատիպ երկխոսութիւն-արամախոսութեան մեջ, որտեղ Սահակն ու Սմբատը փաստարկում են կրթութեան, ազգային լուսավորութեան կենսական անհրաժեշտութիւնը: Ստեփան Ոսկանյանի առաջին ստեղծագործութիւններից «Հայր Ագուլիկը», որ լույս տեսավ 1856-ին «Արեւիկքում», հակայական վերադարձումներով էր գեղարվեստական երկ, իսկ ահա չորս տարի անց հրատարակած «Հայ գյուցազնուհի մը»²² փոքր արձակ գործը ոչ միայն պարփակում էր նորավեպի կայունացած տարրեր, այլեւ ժանրի գերակա հղացքներից մեկի՝ Ազիտ-դիմադարձութեան, նախակարապետն էր: Դիպակախիլ-քարոզարանային գեղարվեստական փոքր արձակում ընդհանրվում էին նաեւ նորավեպի ձեւաբանական կառուցների նախատարրերը, ինչպէս ասանք Տիգրան Յուսուֆյանի «Տիկին Բեմպի Պայ-յան»²³ ստեղծագործութիւնը, ուր առկա են նորավեպ-գիմանկարի ազգականը:

1850-1870-ականների արձակի նորավիպաչինությունը եւ ժանրի գոյակերպությունը պարագրիումներում առանձնակի է խաչատուր Միսաքյանի 1860 թվականին գրած «Սուփա» ստեղծագործությունը, որն իր բնույթով անցումային է փոքր արձակ-վեպ հարաբերակցության առումով (բաղկացած է մոտավորապես 10000 բառից), սակայն գեղարվեստական ընթացում, արձակի մետաժանրային ընդգրկումներով, խիստ կարեւոր, քանի որ այդ երկը նոր շրջանի արեւմտահայ էպիկայի համար առհասարակ ելակետային էր, արձակը գեղարվեստական տիրույթներում հաստատագրող բնագիր էր: «Սուփան» ուշ հասավ ընթերցողին, մի փոքրիկ հատված Հրանտ Ասատուրը տպագրեց 1893-ին «Մասիսում» (էջ 341-342) եւ միայն 1904-ին Արշակ Չոպանյանը կարելիություն ունեցավ այն ամբողջությամբ հրատարակելու²⁴: Երիցս իրավացի էր Հակոբ Օշականը, երբ Միսաքյանի գրականությունը բնորոշելիս ընդհանրացնում էր. «Խաչատուր Միսաքյան անունով մարդ մը, Պոլիս, խոր իր հիացումին մեջն իսկ Բագրատունիին, պիտի գտնե կերպը Արեւմտահայ Գրական հղացքը ոչ թե լիակատար հանդամանքներով իրագործելու, այլ այդ հղացքը ազատագրելու Մխիթարյաններուն հմայքին: Անիկա չունի ոչ պատրաստությունը, ոչ տաղանդը, ոչ միջոցները Վենետիկի աբբաներուն: Բայց 1860-ին (Սոֆիան կ'ենթագրեմ այդ թվականներու ծնունդ) կը գրե լեզվով մը, ոգով մը որոնք 1880-ը կը թելադրին արդեն»²⁵:

Արեւմտահայ նորավիպագրությունը գոյակերպություն տիրույթներում առանձնահատուկ է 1850-1870-ականների երգիծական փոքր արձակի հոսքը՝ Ճանիկ Արամյանի, Գեորգ Այվազյանի եւ, նամանավանդ, Հակոբ Պարոնյանի գերակատարությունը: Մեր գրականության պատմության մեջ մի մտայնություն կա, ըստ որի նոր շրջանի երգիծական գրականության եւ ի մասնավորի՝ համապատասխան փոքր արձակի սկզբնավորությունը, մեկնակետը բաղկացուում են Հակոբ Պարոնյանին, «Մեղուի» եւ «Թատրոնի» (1872-1876թթ.) հրատարակության տարիներին, այնինչ իրականում երգիծական փոքր արձակի սկզբնավորման տարեթիվը 1856-ն է, այսինքն՝ Ճանիկ Արամյանի «Ընդունելություն ընծայի» ստեղծագործության լույս ընծայման ժամանակը: Նշանավոր տպագրիչ, «Արամյան տառերի» հեղինակ, փորագրող, վիմագրող, խմբագիր, հասարակական-մշակութային գործիչ, տպարանատեր Ճանիկ Արամյանը «Թ. Կրկուրյանին» կեղծանունով 1856 թվականին Փարիզում տպագրեց «Ընդունելություն ընծայի» փոքր արձակ գրությունը, որը նույն թվականին հրատարակված հայր Գրիգոր Գապարաճյանի «Ընծա» ստեղծագործության պարոդիան էր: Բանասիրության մեջ բավականին երկար ժամանակ տեսակետ կար, ըստ որի այս ստեղծագործությունը հեղինակել է ոչ թե Արամյանը, այլ խաչատուր Միսաքյանն ու Աստվածատուր Զունդը: Հըրանտ Ասատուրն իր անտիպ «Աշխարհաբար մատենագրության պատ-

մությունում» սուղացուցել է, որ երկը պատկանում է Արամյանի գրչին: Այս ստեղծագործությունը երգիծական փոքր արձակ բնույթ ունի, կառուցվածքային, պոետիկական բաղմամբով կիրառություններ՝ ներկայի մանրապատումներ, նամակ-նորամուտի տարրեր, որոնք արդեն Գիտության պալատի ու Հատկապես Հակոբ Պարոնյանը բյուրեղացրեցին, մշակեցին՝ նախապատրաստելով ժանրի համապատասխան դրսևորումները (նկատի ունենք Ալփիարի, Երվանդ Օտյանի նամականի-երգիծական նորամուտները): Գեորգ Ավագյանն իր «Լամուլ» (1869-1883) երգիծաթերթով՝ խթանեց ժանրի հաստատագրմանը, նրա կենցաղային մանրապատումները եւ հատկապես «Վհուկներու հրաշքը»²¹ երկը երգիծական նորավարագրության ընձյուղման գործում էական նշանակություն ունեցան: Վերջապես Հակոբ Պարոնյանի կենցաղային, քաղաքական մանրապատումները, ֆանթազիաներն ու ալլադացությունները, որոնք մի առանձին ուսումնասիրությանն ենթարկվեցին, բացառիկ նշանակություն ունեցան ժանրի համապատկերում, հատկապես «Խողովում», «Հոսհոսի ձուռտիս»-ը», «Կամիթներ» խորագրերի ներքո ամփոփված գործերը, եւ պատահական չէ, որ նրան ուսուցիչ էին համարում ոչ միայն Ութսուականները, այլև Սյուրուքի նորավարագիրները՝ Գրիգոր Զահրապից մինչև Համաստեղ:

Գ Լ Ու Խ Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

ՃԱՆՐԻ ԸՆԴՀԱՆՐԱԿԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ

Ա.

Ի ն ք ն ու թ յ ու ն ը

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրութիւնն, իբրեւ հայ գրականութեան պատմութեան շուրջ քառասնամյա ժամանակաշրջանի ժանրային համակարգ եւ «ենթակա գիրքերու օրինադրութեան մեծ ցուցմունքներուն»¹, ենթադրում է գեղարվեստական ինքնութիւնը պայմանավորող բաղադրատարրերի ներդաշնակ համակցութիւն: Միանշանակ է, որ նորավիպի ժանրը արեւմտահայ գրականութեան համապատկերում գեղարվեստական բարձրակետ էր, գրականութեան հանդրովան, որ պայմանավորված էր ժամանակաշրջանի մշակութաբանական, հասարակական-քաղաքական, պատմական-հոգեբանական առանձնահատկութիւններով: Վճռական եւ ճակատադրական իրողութիւնների ընդհանրական շրջանակը՝ մշակութաբանական-գեղարվեստական, պատմական-քաղաքական, հոգեբանական-սոցիալական, ըստ էութեան համագրվեց նորավիպում, այս ժանրով հանդերձեց իր գրական-գեղարվեստական լիակատար ընդհանրականութիւնը եւ ուրեմն, առանց դուշն-ինչ վերապահման, կարելի է եզրակացնել, թե արեւմտահայ նորավիպագրութիւնն է (անշուշտ բանաստեղծութեան հետ) առթում հայ գրականութեան այս դրսեւորման ամբողջական բնույթը: Արեւմտահայ նորավիպագրութեան ինքնութեան ցուցանումն ու մեկնաբանութիւնը համարժեք է ողջ գրականութեան բնույթատեսակային ընդհանրականութիւնը վերհանելուն: Այս պարագային ժանրի պատմութիւնը հանդես է բերում առարկայական եւ ենթակայական պատճառահետեւանքային հակադարձութեան հարաշարժ ընթացականութիւն. պատմա-քաղաքական իրողութիւնը, որ, ժանրի դրսեւորումների հարացուցցում ենթակայական պատճառ է, պայմանավորում է նորավիպագրութեան ինքնութեան մասնահատկութիւններ (օրինակ՝ այլասացութիւնների շրջանակ՝ արեւմտահայ իրականութեան արտադրական դրսեւորումները կանոնակարգելու համար), սա միեւնոյն ժամանակ հետեւանք է ժանրի առարկայական

մասնաՀատկությունների (օրինակ՝ շեշտված Հրապարակագրություն, կոնկրետ Հղացքի մտայնական սեւեռում) դրսեւորումների ընթացակա-
նության մեջ, սա էլ իր Հերթին՝ պատճառ է ձեւաբանական Հարապոյեցի
միավորների կիրարկումներում, որն, իրեն ժանրի ինքնին առարկայա-
կան Հատկականություն, պայմանավորված է արեւմտահայ իրականու-
թյան, երկրորդեք, ժանրի Համար ենթակայական առանձնահատկու-
թյամբ՝ պատմահոգեբանական Հետեւանքներ, եւ այսպես շարունակ: Նո-
րավեպի ինքնության խորքին նախ՝ անքնկանելի է այն Հանգամանքը,
որ արեւմտահայ գրականության Համապատկերում այս ժանրն էր, որի
գեղարվեստական ելակետը ժամանակակից կյանքի, իրականության Հե-
տեւողական-սկզբունքային զարգացումն էր, սա էր ժանրի գերակա գե-
րակատարությունը, ընդ որում, նորավեպն ընդգրկում էր իր ժամանու-
կաշրջանի բոլոր արտահայտություններն առանց խտրականության,
ստորագաստումների, խարսխվելով կյանքի եւ ազատ ստեղծագործության
երեւակայության, այսինքն՝ իրականության ստեղծարանական ազատու-
գրված եւ անկախ մեկնությանը: Ապա՝ նորավեպի ժանրը արեւմտահայ
գրականության մեջ մենախոռական բնույթայնությունից անցավ երկխո-
սական բնույթայնությանը՝ ստեղծագործության մեջ բազմաթիվ տեսան-
կյունների ամրագրմամբ, որոնք արդեն, բախտինյան բնորոշմամբ, Հաս-
կանշվում են՝ ոյուժետային եւ փիլիսոփայական-գեղագիտական լիակա-
տար ազատությամբ, բարոյական-Հոգեբանական փորձարարության ան-
կաշկանդվածությամբ: Վերջապես նորավեպն էր, որ առաջին անգամ
գրական ընթացում գեղարվեստականորեն Հիմնավորեց իրականության
գրականացման «Հերմենիվոթիկ (մեկնաբանական) շրջանակը»: Այս վեր-
ջինը Հնարավորություն ընձեռեց արձակի տարածքում, էպիկական Հար-
թության մեջ Հայտնաբերելու եւ պատկերագրելու ոչ միայն ժամանակի
սիրասպետող կենսաթրթիւններն ու մտայնությունները, ազգային եւ Հա-
մամարկային սեւեռում, խնդրադիր իրողությունները, դոյլի եւ կեցու-
թյան գեղարվեստական փիլիսոփայությունն ու բնագրանցությունը, այ-
լեւ՝ տնՀատին, մարդուն՝ հոգեխառնությունների շրջանակով, ազգային
մենթալիտետի պարագծում, ընդՀանրապես անՀատականությանը եւ
Հենց փերջինիս կենտրոնացումը, ըստ այսմ՝ արձակի սահմանների վերջ-
նական բացումը, նորավեպի կարեւորագույն գերակատարություններից
էր: Այն, ինչ չկարողացավ անել վեպը, Հաջողվեց իրագործել նորավե-
պին, եւ սա է ժանրի ինքնության էական Հայտանելը: Նորավեպի ժանրն
էր, որ 1880-1910-ական թվականներին գեղարվեստորեն Համարժեքից
իրականության եւ մարդկանց, ընդՀանրական դրսեւորումների (ազգա-
յին բարք, հոգեբանություն, Հասարակական Հարաբերություններ, պատ-
մական ճակատագիր եւ գործընթաց) եւ մասնավոր յուրահատկություն-

ների տիեզերքը: Նորավիպն էր, որ ներդաշնակ հարակցեց իրադրութ-
յունն ու բնավորությունը, եւ այս իրողությունը ժանրի ստեղծաբանա-
կան անսահման դրսեւորումների հնարավորությունն ընձեռեց, արեւ-
մասհայ էպիկական հարթությունում պայմանաւորեց տիրապիտող-գե-
րալիչուող հանձնառություն: Այս առումով զիտարկենք երկու ստեղծա-
գործություն՝ Ռուբեն Զարդարյանի «Տան սերը» եւ Տիգրան Չոկյուրյա-
նի «Տերտերին սճիրը» նորավեպերը, որոնք սոսկ արտաքուստ են դի-
տարկելի իբրեւ ժանրի ծայրաբեւեռային դրսեւորումներ, այնինչ, ստեղ-
ծարանական տարերքով ներկրում են ժանրի ինքնությունը որոշարկող
բաղադրատարրերը՝ եւ երկիրոսական բնույթայնությամբ, եւ «մեկնա-
բանական շրջանակով», դիտանկյունների լիակատար ազատագրու-
թյամբ եւ թե՛ իրադրության ու բնավորության հարակցված ներդաշնա-
կությամբ: Օրինակները հասկանալի են այն առումով, որ ներգրծում
են ժանրի ինքնության մեկ առանձնահատկությունն եւս. իրականության,
արեւմտահայ կյանքի եւ անհատի դրսեւորումների համապարփակու-
թյունը: Զարդարյանի եւ Չոկյուրյանի այս ստեղծագործություններում
ամբարված է ազգային մենթալիտետի, ժամանակաշրջանի պատմական
կենսոլորտի, մարդու եւ անհատի գեղարվեստական համագրության
վկայությունը:

Ռուբեն Զարդարյանի «Տան սերը»³ նորավեպի գեղարվեստական
մեկնության շրջանակը Կով Առաքելի անհատական դիտանկյունով (ամ-
բողջովին ուրույնացված) ազգային հոգեբանության ու մենթալիտետի
մեջ տուեն երեւութի բացահայտումն է: Խնարհուլ խղարկ Կով Առաքելի
միակ մտահոգությունն է: գործունեության շարժիչը: Նա եւ տան պա-
հակն է, եւ հոգսեր կրողը, ձմեռանը անընդհատ մաքրում է տանիքը, ամ-
ռանը՝ հսկում, որպեսզի փողոցի երեխաները զանազան «ոտնձգություն-
ներ» չանեն: Տան գերակա խորքին նրա համար կրավորական են կնոջ
հետ անընդհատ ձգվող վեճերը, որդու՝ Մարտիրոսի վաղաժամ մահը, եր-
կաթագործի հավերժական աշակերտ մնալը: Ոչ Մարտիրոսի վաղաժամ
մահը, ոչ կողակցի վախճանը եւ ոչ էլ, նույնիսկ, հեռավոր բարեկամների
կողմից եկեղեցու հետ կիսովի հյուղակին տեղ կանգնելը չեն սառնում
նրա նվիրվածությունը տան նկատմամբ: Մահանում է Կով Առաքելը եւ.
«Այդ օրը վերջին անգամն էր որ Առաքելը պիտի անցներ իր տան դիմա-
յեն... Եվ երբ դադարը փրթավ ժամուն անկյունն, ուրկե սովորաբար
կեցած ինք կնայեր դեպի տունը, վայրկյան մը ամենուն ալ նայվածքը՝
կարծես իրեն տեղ, որ ալ խավարած էր այդ պահուն՝ դարձավ հոն, դեպի
տունը...» (21): Սա է նորավեպի դիպաշարը: Միանշանակ է իրադրու-
թյան եւ բնավորության հարակցումը, որը ստեղծագործության մեջ այս
աննշան դեպքի բոլոր մասնակիցներին դարձնում է իրադարձության

վկա, յուրօրինակ փոխանցում տան սրբազնությունը: Պատահական չէ, որ զբաղեցրենք ու թաղեցրենք նրան հրամիշտ տալիս միաբերան ցանկություն են հայտնում հետ մեկ անգամ, այս դեպքում բոլորով, դարձվել դեպի տուն, որովհետեւ բոլորը կով առաքելներ են եւ իրենց ինքնությունը պայմանավորում են տան առկայությամբ: Կարելի է հաղթահարել որդու, կնոջ, մերձավորի կորուստը, ապրել ինքն ու թշվառ, սակայն տան կորուստը վախճան է, ա վ ա Ր Ս, կարելի է լինել լուռ, հանդուրժող, սակայն, երբ տունն է վտանգված՝ վերադարձնել, սկսել համառ, հսկայական աշխատանքը (ինչպես Առաքելը ձնամրրիկների եւ բքի ժամանակ), որովհետեւ տունը այն մեկնակեան է, որտեղ ուղղորդվում է «հոգածությունն ու աղապատանքը», «այս անգամ բոլորովին զատված աշխարհին, հոգիով փարած անոր» (18): Տունը տարու է, որի ոչնչացումն ավարտ է, իսկ սերը, նամանավանդ ինչպես Կով Առաքելի պարագային, փորձություններով անցածն ու փաստարկվածը, անհնար է անհայնել: Պատահական չէ, որ նորավիպում Առաքելի գիտանկյունը, որն հավասարազոր է նրա անհատականության ընդհանրական պատկերազրույթանը, փոխանցվում է բոլորին եւ վերջին անգամ հյուղակի մոտով անցնող այս մարդուն ճանապարհողները գիտակցում են, որ իրենք բուլորն, ըստ էության, Կով Առաքել են իրեն իրենց տունը անբավելի սիրողներ, քանի որ տունը փորձությունների պատնիշ է, առանց որի վերջ է, ավարտ: Սա է Զարդարյանի այս նորավիպի առարկայացրած ազգային հոգեբանական-մեթոդալիստային մասնահատկության գեղարվեստական արտահայտությունը:

«Տան սերը», ի շարս բազմաթիվ ստեղծագործությունների, մասնաանշում է արեւմտահայ նորավիպագրության ինքնության հետ մի կարեւոր դրսեւորում՝ փորձությունների անընդհատությունը: Փորձությունն առհասարակ նորավիպի ժանրի կուզմաբանական կարեւորագույն բաղադրատարրն է, որը պատմական պոետիկայի յուրաքանչյուր շրջափուլում էլ միշտ առկա է հղել նորավիպի արխիտեկտոնիկայում: Անտարակույս սրա սեւեռումը ժանրի պարագծում արքեալիպային գործառնություն ունի: Արեւմտահայ նորավիպի պատմության մեջ այս արքեալիպային իրողությունը առավելագույն տարածականացում էր ստացել, որը ոչ միայն ժանրի պատմական պոետիկայի ժառանգորդությամբ էր պայմանավորված, այլ նաեւ՝ ազգային իրականության մշակութաբանական, պատմաքաղաքական առանձնահատկություններով: արեւմտահայ կյանքի կենսոլորտը փորձությունների գերխտացում էր ինքնին, եւ ահա ժանրը, որն իր պոետիկական-գեներտիկ ինքնության մեջ փորձության պատկերազրույթների կատարյալ հնարավորություններ է ներառում, միակցվում է «արտաքին» համանունությանը եւ արդյունքում բացառիկ պատահու-

թյուն է սուղահավիլում սեւեռման եւ ներսուզման համար: Ժանրի այս հատկականութիւնը պատճառարանում է նորալիւպի դերակալութիւնը գրականութեան խնդրո առարկա ժամանակաշրջանի համակարգում:

Փորձութեան բյուրեղացումներից է Տիգրան Չոլիկոբջանի «Տերտերին ոճիրը» նորալիւպը: Տեր Բարթոլը, 1895-ի ավերի եւ թալանի փոքրինչ հանդարտման պահին, ջանում է ամեն ինչով սատարել իր հոտին: Նրա համար պարզապէս անհրեւեակայիլ է, որ կողոպտուի ու սպանուի է հիկեղեցին: Միակ բանը, որ ավարառուների աչքից վրիպել է, Տիրոջ պատկերի արծաթյա շրջանակն է, իսկ հոտը քաղցած է, վերահաս ձմռանը՝ մերկ: Տնհոտուն անցնելով եւ տեսնելով աղետի ահագնութիւնը՝ որոշում է հալել շրջանակը, վաճառել արծաթը եւ դռնի մասամբ հոգալ հոտի կարիքները, սակայն չի կարողանում դա իրագործել եւ կախվում է շրջանակից. «Բ-ի բոլոր սոված բերանները հրճվանքով ըսին այն օրը.

- Վերջին թալանչին... չքահանան...

Ու մահամերձներն իսկ Աստծո արգար դատաստանը երգեցին...» (456): Այս դիպաշարային կառուցում Չոլիկոբջանն առաջադրում է փորձութեան տեսանկյունների մի համակարգ, որը ինքնաբերական գործընթացով ստեղծագործութեան մեջ ընդհանրացնում է միատեսակ փորձութիւնը որպէս ինքնութեան բաղադրատարր: Այսպէս՝ փորձութիւն է առհասարակ բոլորի համար. կոտորած, թալան, կտտանք, փորձութիւն է Տեր Բարթոլի համար՝ սովերը եւ հոտին սատարելու հնարավորութիւնների սահմանափակութիւնը երեւան են բերում նախ ներքին բանավեճ Տիրոջ ու սպասավորի միջեւ, ապա՝ հակադրութիւն, որ յուրաքանչյուր շրջակայութիւնից հետո դառնում է մղձավանջային հաղթահարում: Նորալիւպում ուշագրավ են զբանց կենարտնացումները. «Փահանսան աղութին, սուրբերուն, մասունքներուն գորութեանը, բարեխոսութեանը, հրաշքին ապավինելով՝ Հանգիստ քնած էր մինչեւ այդ վերջին օրերը: Հիմա, սակայն, իր հիմարի, ցնորածի թափառումներուն մեջ վերջին անգամ կանգ կառնել իր անխորտակիլի հալատքին ամբարտակներուն մոտ ու կես մը մահացած կզգար ինքզինքը, անորակիլի ապշութիւնով լցված, երբ կտեսներ, թե իրողութիւն մը իր հալատքը կցնցեր: Այդ իրողութիւնը սեւ է կերպով էջը կրնար լուծել իր հալատքին ի նպաստ» (445): Պատեհչվում են Բարթոլի համար բոլոր խոչընդոտները, ծանրագույն մղձավանջներից, ներքին բանավեճներից հետո շաշափելի է դառնում փորձութեան հաղթահարումը՝ ձմռանը քաղցած եւ կոտորած տեսած մանուկների համար անպայմանորէն պիտի հանել Տիրոջ արծաթյա շրջանակը: Բարթոլի դիտանկյան ներքին ինքնաբերական, սակայն, հանդուցում է մի նոր փորձութիւն՝ քահանան չի կարող պղծել եկեղեցին: Սա եւ պարագործ է, եւ առեղծված, սակայն Բարթոլը հաղթահա-

րում է այս փորձությունը եւս: Կախման սերտերի դին արդեն ներդաշնակ է ինքնաբախման, ինքնառնչուած հարաբերակցութեան մեջ գտնուող անճարականացում փորձութեանը: Այստեղ արդեն ամբողջականում է նորավեպի միտում դիտանկյունների բախումը՝ մահ եւ ձմռանը սառնող ու քաղցած մանուկների սեր ժողովուրդը հաղթահարում է հիկ-դիցու թեկուզ աննշան իրը վաճառելու դաշմակցի փորձութեանը եւ իր «չքահանայի» մեղադրանքով կանոնակարգում սպրկու փորձութեանը: Այսպիսով, իրարամերժ դիտանկյունների բախումները, ավարտաբանութեան մեջ, վեր են հանում միասնականութեանը, ներդաշնակութեանը, ընդհանրացում են ինքնութեան պարագործակցութեան, հակադարձութեան մասնահատկութեանները:

Գրական ընթացում միմիայն նորավեպի ժանրն էր, որ հանձնառու եղավ այս իրողութեան ամբողջական երկնագրի վաւերացմանը: Անկախ այն հանգամանքից, թե ժանրն ինչին էր անգրադառնում եւ ինչը անգրադարձում՝ ազգային մենթալիտետին, պատմահասարակական բախտորոշ իրագործութեաններին, թե առանին, «փոքրիկ» ու մասնավոր իրողութեաններին, արեւմտահայ կյանքը զբաղեցնող գլխավոր իրագործութեաններին եւ դիրքերիններին թե ժամանակակցի ներփակ հոգեբանութեանն ու բնավորութեանը, անհատականութեան երկնագրին, նորավեպը միշտ համառոտ էր, պրկված եւ սլացիկ⁵, գերհագեցած, որովհետեւ, զուգահեռելով նորավեպի առիթով ասված չեխովյան նշանավոր բանաձեւումին. «Համառոտութեանը, կարճութեանը տաղանդի քույրն է»⁶, պետք է արձանագրենք, որ ժանրի ինքնութեանը կազմակերպող այս բաղադրատարրը արեւմտահայ նորավեպագրութեան մեջ առավելագույնս իրականացվեց:

Պրկվածութեանն ու գերհամառոտութեանը բնորոշ են առանին «թուրքմացութեանները չքահանգեսի» պատումներից մինչեւ ճակատագրի, կյանքի ընդհանրական ժանրային իրագործութեանները: Թ.Ե. ստորագրութեամբ հեղինակած «Մելինեն»⁷ նորավեպում երկտասարդ պատմողն առանձնահատուկ խորհուրդ է տեսնում անունների մեջ, որոնք, ըստ նրա, լավագույնս են բնութագրում թե՛ երեւույթները եւ թե՛ մարդկանց: Եթե Արիստոմենըն ու Իգնատիոսները չուկայի մարդիկ են, Տիրաններն ու Զարհհները բարեկիրթ մտավորականներ, ապա Բուբուլները, Տիրուհիները, Վերթիներն ու Սիրվարդները «տուտուներ եւ բուրժուաներ» են: Այլ է ընկերոջ՝ Արշակի մորաքրոջ աղջիկը՝ Մելինեն: Անուն, որ բանաստեղծութեան է, նրբութեան: Եվ Մելինեն աստվածանում է երկտասարդի երեւակայութեան մեջ, դառնում սեր եւ ստեղծագործութեան, մինչեւ մի բարեպաշտ հաղթող Արշակը նրան ծանոթացնում է երկու տգեղ, տձեւ, խոշորամարմին աղջիկների հետ. «Օրիորդնե-

րեն այն որ ահագին տակառի մը կը նմաներ՝ բարեկամիս այս խոսքին վրա ընդմիջեց իր անվերջանալի շաղակրատությունները: Ու Արշակ, ժպտուն, պզտիկ շարժուձեւով մը դայն մատնանիշ ընելով, շարունակեց. ««Օրիորդ Մելինե, գուզինա...»: Պատկեր»⁸: Դժվար չէ անմիջապէս նկատել թե՛ «անսպասելի ավարտի», թե՛ անսկզբութիւն իրադարձության ժանրային չափանիշները ըստ ամենայնի կիրարկուեմը, որ գերհամառոտությամբ եւ սլացիկությամբ պատկերադրուեմ է պարունակողի եւ պարունակալի խաթարուեմը, տեսլականի պարփակումներու մոլորականութիւնը երիտասարդի «խղիւղի փնտրութիւն» ձեռնարկությունը: Տեղին է հիշել ականաւոր տեսաբաններից գեղագետ, փիլիսոփայ Ժան Պոլի ասույթը. «Սեղմությունը, կարճությունը, համառոտությունը՝ պատմության հոգին են»⁹: Արեւմտահայ նորավիպագրության ինքնության պարագրիության մեջ հաճախակի է սեղմությունը, համառոտությունը, կարճաբանությունը գուցադրուեմ սրամտությանը: Եթե «Մելինե»-ի պարագային պատմեմ հանգուցիւմ է անսկզբութիւն-ժամանցային հանգերձով, ապա նորավիպերի մի այլ շարքում «թյուրիմացությունների շքահանդեսը» ժանր է ներքերում ճակատագրերի եւ իրականության, գոյաբանության փիլիսոփայական, իմաստաբանական առաջագրություններ, նորավիպով ընդհանրացնում մտայնություններ: Այսօրինակ ստեղծագործությունների հարացույցում լավագոյն խոացումներից է Երուստանի «Ջրհանկիրի մը պատմությունը»¹⁰: Երկաթագործ Օննիկի համար ուրհատը սոսկ սպորտստի հայթայթման միջոց էր եւ այդ պատճառով դժկամությամբ էր գնում վարպետի մոտ, որի տանը, երբ պատահաբար հանդիպում է նրա դստերը, ապա օրիորդը հրշեջության պէս դառնում է նրա գոյության իմաստը: Հրշեջություն եւ սիրած աղջիկ՝ ահա Օննիկի կյանքի հանդեսը, ուր նա պիտի հաստատեր իր անհատականությունը: Խիզախ երիտասարդը առաջինն էր նետուում կրակին դեմ հանդիման, առաջինն էր փորձում կանխարգելել աղետը: Խորհուրդ կար այդ պահ-վածքում, այդպէս ցանկանում էր գրավել օրիորդի ուշագրությունը, նամանավանդ, աղջկան փորձել էր ապացուցել հրշեջության առավելությունը երկաթագործությունից, խոստացել նրան ազատել, երբ աղջիկը չարաճճիւրեն հարցրել էր, թե իրենց տունը եթե վառվի, նա իրեն կապա-տի՞» արգոյք, եւ նաեւ վստահեցրել էր, որ անպայման կգառնա հրշեջները ավագ: Զակաւորութիւնը կարծես ընդառաջում է երիտասարդին: Վարպետի տունը հրդեհվել է եւ դուստրը մնացել է տանը. «... Օննիկ գեպի հոն վազեց ուրախության անպատմելի ճիչ մը բառնալով. բան մը, մարմին մը գրկեց իր կորովի բազուկներուն մեջ... Թանկագին բռնով մեկտեղ վար նետվեցաւ, միջոցին մեջ, ուր իրեն հետեւեցաւ բոցալիս գե-րաններու խուժան մը:

րում է այս փորձությունը եւս: Կախած տերտերի զին արդեն ներդաշնակ է ինքնաբախման, ինքնառոչնչացման հարաբերակցության մեջ գտնվող անճատականացրած փորձությանը: Այստեղ արդեն ամբողջապես է նորավեպի մյուս դիտանկյունների բախումը՝ մահ եւ ձմռանը սառչող ու քաղցած մանուկների տեր ժողովուրդը հաղթահարում է եկեղեցու թեկուզ աննշան իրը վաճառելու գայթակղիչ փորձությունը եւ իր «չքահանայի» մեղադրանքով կանոնակարգում ապրելու փորձությունը: Այսպիսով, իրարամերձ դիտանկյունների բախումները, ավարտաբանության մեջ, վեր են հանում միասնականությունը, ներդաշնակությունը, ընդհանրացնում են ինքնության պարագոքսալության, հակադարձության մասնահատկությունները:

Գրական ընթացում միմիայն նորավեպի ժանրն էր, որ հանձնառու եղավ այս իրողության ամբողջական երփնագրի վավերացմանը: Անկախ այն հանգամանքից, թե ժանրն ինչին էր անդրադառնում եւ ինչը անդրադարձում՝ ազգային մենթալիտետին, պատմահասարակական բախտորոշ իրադարձություններին, թե առանին, «փոքրիկ» ու մասնավոր իրողություններին, արեւմտահայ կյանքը զբաղեցնող գլխավոր իրադարձություններին եւ դիրքնդիրքներին թե ժամանակակցի ներփակ հոգեբանությանն ու բնավորությանը, անհատականության երփնագրին, նորավեպը միշտ համառոտ էր, պրկված եւ սլացիկ⁵, դերհագեցած, որովհետեւ, զուգահեռելով նորավեպի առիթով ասված չեխովյան Նշանավոր բանաձեւումին. «Համառոտությունը, կարճությունը տաղանդի քույրն է»⁶, պետք է արձանագրենք, որ ժանրի ինքնությունը կազմակերպող այս բաղադրատարրը արեւմտահայ նորավիպագրության մեջ առավելագույնս իրականացվեց:

Պրկվածությունն ու դերհամառոտությունը բնորոշ են առանին «թյուրիմացությունների շքահանգեսի» պատումներից մինչեւ ճակատագրի, կյանքի ընդհանրական ժանրային իրագործությունները: Թ.Ե. ստորագրությամբ հեղինակած «Մելինե»⁷ նորավեպում երիտասարդ պատմողն առանձնահատուկ խորհուրդ է տեսնում անունների մեջ, որոնք, ըստ նրա, լավագույնս են բնութագրում թե՛ երեւոյթները եւ թե՛ մարդկանց: Եթե Աբիսողոմներն ու Իգնատիոսները շուկայի մարդիկ են, Տիրաններն ու Զարհհները բարեկիրթ մտավորականներ, ապա Բուբուլները, Տիրուհիները, Վերթիներն ու Սիրվարդները «տուտուներ եւ բուրժուաներ» են: Այլ է ընկերոջ՝ Արշակի մորաքրոջ աղջիկը՝ Մելինեն: Անուն, որ բանաստեղծություն է, նրբություն: Եվ Մելինեն աստվածանում է երիտասարդի երեւակայության մեջ, դառնում սեր եւ ստեղծագործություն, մինչեւ մի բարեպատեհ առիթով Արշակը նրան ծանոթացնում է երկու տղեկ, տձեւ, խոշորամարմին աղջիկների հետ. «Օրիորդնե-

Հայրենի տնից եկել հասել է Կոստանդնուպոլիս: Ահա արդեն քսան տարի է չարքաջ աշխատում է: Առաջին հինգ տարին նրան հնարավորություն է բնօրինակ մարեկու պարտքերի մեկ մասը, հաջորդ հնգամյակում՝ մյուսը: Նա կարծում է, որ մի փոքր էլ կաշխատի եւ վերջապես տուն կվերադառնա, կտեսնի զավակին՝ Հակոբին, ում անասելիորեն սիրում էր: Նամակներից տեղեկանում է, որ որդին մեծանում է, հասունանում: Սակայն դանադան պատճառները հետաձգում էին Վարդանի վերադարձն ու երազանքի իրականացումը՝ վաստակած տուն վերադառնալ եւ փոքր-ինչ սուսհոլել Հակոբի կյանքը: Այսպես անցնում է եւս տասը տարի: Վերջապես գալիս է տունդարձի պատեհությունը, սակայն որդին, որն արդեն ամուսնացել էր, նույնպես բռնում է պանդխտության ճամփան: Եվ «թյուրիմացությունների ջբհանդեսի» օրենքով այն օրը, երբ Վարդանը շուգնալ է նստում տուն գառնալու, Հակոբը, որ նույնպես անասելի կարոտել էր նրան եւ ցանկանում էր տեսնել հօրը ու նրան փոխարինել, տնից դուրս է գալիս: Հայր եւ որդի չեն հանդիպում: Տասը տարի անց, երբ տղան տուն է վերադառնում, հայրն արդեն վախճանվել էր: Բավականին տարածված պատումային այս կառույցի առանձնահատկությունն այն է, որ ընդամենը երեք սյունակաւոց ստեղծագործութեան մեջ պարագրկված է երեսնամյա ժամանակաշրջան:

Ժամանակի եւ տարածութեան խտացումները բնորոշ են ժանրի այսպես կոչված «հիշատակարանային-խոստովանական» գրսեւորումներին: Այս յուրօրինակ նորափայ-հիշատակարանները, որոնք որպես կանոն ունեն շեշտված խոհադրական ուղղորդություն եւ կատիխեզիսային գործառնություններ, պարփակում են ամբողջական կյանքի գրականացումը՝ դադարաւոր-գերխնդրի բազմապլան կենտրոնացումներով: Հետեւաբար այսօրինակ գրսեւորումներում պետք է բավարարվին տարածութեան (գործունեութեան արեալի) եւ ժամանակի (գաղափարի ընձյուղման, հաստատման եւ կենտրոնակութեան) գերխա կառույցով: Անմիջապես նկատենք, որ ժանրի ընդհանրաւորութեանը որոշարկող կարեւորագույն նախապայմաններից մեկ իրադարձութեան պատկերադրումը բոլորովին էլ չի խաթարվում: Այսպես՝ Լեւոն Մարտիրոսյանի (Համալ) «Զղջումը»¹² ստեղծագործութեանը նախամահի եւ ազատամարտի առընթերադրումները հանդուցելով Սարգսի եւ Հովսեփի տեսանկյուններից, բացառապես կենտրոնանում է թշվառութեան եւ ոճիրից բարոյապես ազատագրվելու, հանուրին եւ ժողովրդին ծառայելու գերակա սենսիւցով: Նորափայլը ներառում է Հովսեփի ու Սարգսի կյանքի ողջ ճանապարհը: Անարխիստ ու կնատյաց Սարգիսը մահվան մահճում ամենայն մանրամասնութեամբ պատմում է, թե ինչպես է թունավորել իր զինակից ընկերոջ կնոջը (Հովսեփի հետ բոլոր կարելիութեաններով պայ-

քարել էին ատելի բռնակալության դեմ), որին նախորդել էր Հովսեփի ինքնասպանությունը: Սարգսի կնասայացության պատճառը մայրն էր, որի մահից հետո է նա միայն իմացել, որ ինքը դահիճ Հ-ի ապօրինի գավաղն էր, ում Հովսեփի հետ ահաբեկել էին: Սպանել էր նաեւ սիրած կնոջը՝ Աղավնուն (Հովսեփի քրոջը) սիրեկան պահելու պատճառով: Մահվան մահճում զղջում էր իր արարքների, նամանավանդ, մոր դին անարգելու համար: Այս ոճրագործը, ծնողասպանն ու վրիժառուն տարուբերվում է զղջումի եւ խղճի հանգուցներում. «Եւ պետք էր որ ատի ու սպանի կինը, եւ պետք էր ատի ու սպանի անոթությունը, չքափորությունը, զրկանքն ու շահագործումը, որոնք մայրերն են բողոթյան, մայրերը՝ մարդկային ամեն տգիղությանց»¹³: Նորավիպի կոլլեկտան ամբողջությամբ պայմանավորում է արտաքին եւ ներքին չարիքներն արմատախիլ անելու վարդապետությունը:

Ժամանակի եւ տարածության գերխտացումները հատկապէս բնորոշ են խոհադրական հանկերգ ունեցող նորավիպերին, ուր ընդգծվում են բարոյաբանական, ազգային, հասարակական այն արժեքները, որոնք 1880-1910-ական թվականների միտքը համարում էր առաջընթացը պայմանավորող կարեւորագույն հանգուցներ: Այս պարտադային արեւմտահայ նորավիպագրութիւնը հաճախ է անդրադառնում եղբայրավարության մեկնակետին: Երջանկութիւնը սիրուց, պարտականութիւնից, գութից ու կարեկցանքից անդին ամբողջականանում է բարեկամությամբ, հասարակության յուրաքանչյուր անդամի եղբայրավար հարսբերակցութիւնների հորձանուտում: Սա է Մերութան Պարսամյանի «Երջանկութիւնը» նորավիպի սեւեռումը, որտեղ ընդամենը վից ամսագրային սյունակում պարփակված է տիկին Տրդատյանի եւ վաղամեռիկ օրիորդ Ալիսի փորձութիւններ անցած բարեկամութիւնը¹⁴:

Ժանրի ինքնութիւնը որոշադրող համառոտութիւնն ու գերխտացվածութիւնը ածանցվում են ժանրի օպերատիվության, արագ արձագանքման, լրագրականության ժանրակազմիչ եւ, արեւմտահայ գրականութիւն պատմութիւն համակարգում առարկայորեն, գոյութեանական հանգամանքներից: Եթե օպերատիվութիւնն ու արագ արձագանքումը ժանրի ինքնութիւն պայմանավորողներից են, ապա լրագրականութիւնը՝ եւ պայմանավորողը, եւ կարգավորիչն է, որը հնարավորութիւն է ընձեռել նորավիպի ոտտումին եւ լիակատար դրսեւորմանը, քանի որ ույս ժանրն իր բնույթով, խառնվածքով, տարերքով լրագրական է: Արեւմտահայ գրականութիւն համապատկերում հետաքրքիր համակցում տեղի ունեցավ: Հանրահայտ փաստ է, որ թուրքական գրաքննութիւնը, զանազան արգելքներով եւ խոչընդոտներով, ըստ էութեան գրքի հրատարակութիւնը դարձրել էր անհնարին. «Երբ արեւմտահայ հայոց նո-

րադույն գրականություն» կ'ըսենք, պետք է, որ ընթերցողներուն մըտքին առջիւ անմիջապէս «գիրքը» դա ներկայանա: Քառորդ դարու մը ժամանակամիջոցին, գիրքը Պոլսում մտավորական հրապարակեն հետըզհետե նահանջիւով, հիմա գրեթե անբեւեռութեամբ մըն է: Գրողները իրենց ապաստարանը օրաթերթին եւ պարբերականին մեջ փնտրեցին»¹⁵: Արիւիւրայանը գրականութեան կայացման գործում արեւմտահայ մամուլի նշանակութիւնը առանձնահատուկ շեշտում է մի քանի առումներով. իբրեւ գրաքննութիւնը շրջանցող երեւուլթ, երկրորդ գրաքննութիւնից խուսափում (գիրք հրատարակելիս պարտադիր պետք է նոր գրաքննութեամբ անցնել), որպէս գրական վերածնունդը նախապատրաստող Ութսունականների շարժումը: Նորալեւան էր, որ օպերատիւորեն սկսեց իրապաշտութեան հաստատագրումը, այս ժանրն էր, որ անմիջապէս, արագորեն արձագանքում էր արեւմտահայ իրականութեան դրսեւորումներին, այնպէս որ «լրագրային, մամուլային գրականութեան» հանգամանքը նորաՎրացագրութեան համար ինքնութեան բաղադրատարր էր, քանի որ ժանրի կառուցվածքային, ձեւաբանական, բնույթային եւ պոետիկական հատկանիշներն ինքնին պարփակում են «մամուլամեծ» ազդակներ եւ ժանրի դրսեւորման առարկայական կերպն, այս պարագային, ցուցանում էր արտահայտման դաշտի հարմարվողականութիւնը:

Բնականաբար, երբ մամուլը դառնում է հոգեւոր-մշակութաբանական դրսեւորման կենտրոն (պատահական է, որ Ութսունականները համախորմվեցին պարբերականի շուրջ), ապա ենթադրում է այնպիսի ժանրերի կենտրոնացում, որոնք լավագոյնս «կիրացվեին» հանգեաներում, ամսագրերում, թերթերում: Նորալեւան իր ձեւաբանութեամբ եւ ինքնութեան շրջանակով ամենահարմարն ու կատարյալն էր: Հատկանշական է, որ հատկապէս մամուլի իրողութեամբ է պատճառաբանվում ժանրի ակտիւութիւնը 19-րդ դարում ֆրանսիական, անգլիական, ամերիկյան եւ ռուսական գրականութիւններում¹⁶: Արեւմտահայ գրականութեան պարագային, ինչպէս արդեն ասացինք, տեղի է ունեցիլ հետաքրքիր, առանձնահատուկ համակցում՝ մի կողմից գրականութեան պատմութեան առարկայական հանգամանքները, երբ գրականութիւնը հիմնականում կայանում էր մամուլում, մյուս կողմից՝ ժանրի բնույթի «մամուլամետութիւնը», նորալեւան դարձեցին ժամանակի ձեւը: Ըստ էութեան նորալեւան հանձնառու դարձաւ ապահովելու գրական-գեղարվեստական ընթացը արեւմտահայ իրականութեան մեջ, կայացնելու գրականութիւնը եւ փաստորեն, այսպիսով, արտագրական հակազդեցութիւնը սատարեց ժանրի լիակատար ինքնարտահայտմանը, այս առումով սա մեր գրականութեան պատմութեան ամենացոյցն է հակազդեցութիւններից է:

Ինքնութեան «մամուլամետութիւնը»՝ օպերատիւութեամբ եւ արագ

արձագանքմամբ, սրբնթացութեամբ եւ հազիցվածութեամբ, ծաղալային ժանրաշինիչ պարփակումներում պետք է գեղարվեստականացնեն ժամանակի եւ ժամանակակիցների կենսոլորտը՝ անկախ այն հանգամանքից՝ արվեստի գերխնդիրներն ու իրականութեանը զբաղեցնող բարոյաբանական եւ սոցիալական հարցերը, թե անհատի գոյութեանն է կենտրոնացված: Այս պարագային հուշժ Կարեւորվում էր հազիցվածութեանն ու սրբնթաց հանգուցալուծումը, որ ժանրի համակարգում դարձավ պարտագիր ամենից առաջ «լրացրականութեան» հատկականութեամբ: Օննիկի «Վերոնիկին մազերը»¹⁷ նորավեպում, որ 1880-ականների ժանրի պրակտիկական բնորոշ արտահայտություններից էր, սրբնթաց հանգուցալուծմամբ, ամբողջականացվում է եռանկյունու համարժեքական բախումը: Մարիամը տգիտ աղջիկ է, աշխատում է Պրուսայի գործանոցներից մեկում, նշանված է Գրիգորի հետ եւ անհամբեր սպասում է ամուսնութեանը: Նույն տեղում է աշխատում Վերոնիկը, որ խարայաչ, շենչող մազեր ունի եւ բոլորի ուշադրութեան կենտրոնում է: Մարիամն իմանում է, որ նշանածը սիրահետում է Վերոնիկին եւ իր դժբախտութեան պատճառը համարում է օրիորդի մազերը: Իսկ Վերոնիկը պարզապես հպարտանում է իր մազերով, այն համարում իր ինքնութեան այցեքարտը: Մարիամն անգործությունից եւ նախանձից ջլածվում է, հոգեպես տառապում, կանխազգալով, որ Գրիգորին կորցնելու է: Մեկ անգամ Վերոնիկը գործատուն չի գտել, Մարիամին թվում է, թե նա հիվանդացել է, այլևս անկողնուց վեր չի կենա, սակայն հաջորդ օրը Վերոնիկին ավելի գեղեցկացած աշխատանքի է դալի: Հայտնի է դառնում, որ տասն օրից Վերոնիկն ու Գրիգորը ամուսնանալու են: Մարիամը դիչերը քարյուղ է լցնում Վերոնիկի մազերին եւ այրում: Ամբողջ Վերոնիկին գտնում է աղեխարշ գողացների, Մարիամին՝ հրդեհած մազերը կատաղութեամբ փետելու մեջ: Մարիամին հինգ տարով բանտարկում են, իսկ խեղադարձված Վերոնիկը, հայելու դիմաց նստած, անընդհատ հարդարում, սանրում է իր խեղված ու լիքի գլուխը եւ հրդու: Այսպես է հանգուցալուծում Օննիկը հավերժական եռանկյունու բախումը: Սրբնթաց պատումը, մանրամասների հոգեբանական անցումների գերհամառոտումը, պիտաշարի արձանագրային ընթացականությունը պայամանավորված էր ժանրի մամուլամետությունը: Ստեղծագործությունն մեջ հաղթահարված է այն պատենչը, որ արձակագիրը, կերպարների լիարժեքությունն ապահովելու մահողությունից ելնելով, ծանրանում է նրանց ինքնութեան մանրամասն նկարագրություններին¹⁸, որովհետեւ լրագրի մի քանի սյունակը դրա հնարավորությունը պարզապես չէին տալիս, արդյունքում բյուրեղանում էր ժանրի օպերատիվության, արագ արձագանքման հատկականությունները:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրութունը, իբրեւ ժանրային համակարգ, գրական-գեղարվեստական ընթացի տիրապետող դրսեւորում, կայացավ, ինքնաարտահայտվեց ժամանակի պարբերականներում: Թեեւ ժանրը դրքերով ու ժողովածուներով էլ էր հանդես գալիս (հատկապես 1900-1910-ական թվականներին), այնուհանդերձ, նորավիպի տարերքը թերթն ու հանդեսն էին. ամսագիրն ու լրագիրը: «Մասիս», «Արեւելք», «Հայրենիք», «Սուրհանդակ», «Բյուզանդիոն», «Բյուրակն», «Հանրագիտակ», «Անահիտ», «Աղդակ», «Շիրակ», «Նոր կյանք», «Արեւելյան մամուլ», «Ծաղիկ», «Գրական եւ իմաստասիրական շարժում», «Շանթ», «Ոստան», «Հայ գրականութուն» եւ րազմաթիվ ուրիշ պարբերականներ, որոնցով առկեցուն էր արեւմտահայ իրականութունը եւ որտեղ, ի շարս գրական մյուս ժանրերի, իր պատմութիւնն էր կերտում նորավիպը, որն, ինչպես արդեն շեշտեցինք, այն բարեպաշտահոգութունն ունեցավ, որ իր ինքնութիւնը ներհատուկ օպերատիվութիւնը, արագ արձագանքումը ամբողջականացնող, լրագրականութիւնը, գրականութիւնն պատմութիւնն այս «խոչընդոտող» իրողութիւնը, փոխակերպեց ժանրի հաղթարշավի: Ինչը կորուստ էր վնաս համար, ձեռքբերում էր նորավիպի պարագային, որը գիտակցում էր ժամանակի քննադատութիւնն ու տեսական միտքը. «... շատ հեղ ըսված է, Թրքահայ գրականութիւնը տարիների ի վեր լրագիրներու մեջ միայն սահմանափակված կը մնա եւ մեր գրագետները թռուցիկ հոգւածներու մեջ իրենց ուժը կը վատեն, առանց տեսական եւ ճշմարտապես արժեքավոր գործեր մեջտեղ բերելու», - արձանագրում է 1903 թվականի գրականութիւնը նվիրված տարեկան տեսութիւնն մեջ Հովհաննէս Փազանճյանը¹⁰: Միանշանակ է, որ քննադատը, շեշտելով տեսողութիւնն ինդիքը, նկատի ունի վիպասանութիւնը եւ, իրոք, ամբողջութիւնն մեջ մամուլամետութիւնը հնարավորութիւնն էր ընձեռում հաստատագրելու, կայացնելու վնաս, այնպես, ինչպես նույն թերթային տարածքում, որ. «...անհաղ որիոր մը, գրական թեթեւ ուժերով չի հագնւար, հոն տեսնուած Զոհրապի նորավիպերը, երկարաշունչ գործերն շատ ավելի կ'արժեն, ամենին ակնախափող դարձը արդի գրականութիւն»²⁰: Իսկ ժամանակակից գրականութիւնն չափանիշները պայմանավորված էին այնպիսի ստեղծագործութիւններով, ինչպիսիք էին օրինակ Գրիգոր Զոհրապի «Ռեհան», «Մամայիկ բարեւ ըրե» եւ Երուսանի «Բարին նշան» նորավիպերը²¹. Գործեր, որոնք գրականութիւնն համապատկերում լրացնում էին վնասի պարապութիւնը, պահպանում արձակի մակարդակը եւ արվեստի տեսողութիւնն ինդիքը՝ ապահովում գեղարվեստական չափանիշով: «Ռեհան» դիպաշարը համաշխարհային նորավիպագրութիւնն բնորոշ կառույցներից է՝ վերագրում-վերագրման թանձրացականացում-մեկնութիւն-

վերագրման բացասում-հանդուցալուծում-մեկնությունների ամփոփագրում: Երիտասարդը զիմացի պատուհանի ուղիվադիրը վերագրում է օրիորդի եւ զգացմունքի, այնուհետեւ իրագարծությունները մեկնաբանում է զգացմունքի տիրությունում, վերջապես՝ բացասում օրիորդի փոխարեն ռեհանի թաղար էր եւ ամփոփագրություն: Կրկնվող պատմություն է՝ պատահական հայացքները ընձուղում են հետաքրքրություն, սովորական առօրյայում կանգնում է երեւակայությունը՝ հետաքրքրությունը փոխակերպելով անխոս մտերմության, սիրո. «Ազատ էր ան երեսս չնայելու ու չխնդալու ինձի. ինչ փուլթ-նորեն պիտի սիրի զինքը, պիտի հետեւի իրեն ու կապվի իր հիշատակին. իր Կուռքի անտարբերությունը՝ մաղի չափ չպիտի խախտի իմ հավատքս» (241): Հատկանշական է, որ մաղի մետաֆորը (փթիթ, չքեղ մաղերն էին դրավել երիտասարդի ուշադրությունը) տարածականացվում է, ընդլայնվում, դառնալով կուռքերի կործանման իրողություն, որտեղ արդեն Հայտնաբերվում եւ ամրագրվում է զգացմունքը, անհատականացրած սիրո սարերքը. որ փորձություն է թե՛ հյուրերի հետ անցկացրած ժամերին եւ թե՛ ողջ դիշերը՝ նույն դիրքով մնալիս: Երիտասարդի ամբողջ գիշերվա ընթացքում հարցումներն այդպես էլ մնում են անպատասխան նախ հենց իր համար, սակայն հարցումների անընդհատ շարանը հայտնաբերում է զգացմունքի հրաշագործությունն ու սրբազնությունը, բոլորովին պատահական չէ, երբ աքաղաղների վաղուրյան կանչերի հետ պարզվում է եղելությունը, ունայնությունը փոխակերպում է անցած կյանքի հորձանքով ասլաված զգացմունքի հրաշագործության ու սրբազնության. «Հիմա, որ տարիներ անցան անկե ի վեր, հիմա կ'օրհնեմ քեզի, ով ռեհանի փունջ, որ ամեն սրտի մոտ բարեկամն ավելի երջանիկ ըրիր զիտ դիշեր մը...» (244): Այս ստեղծագործությունը ժանրի բյուրեղացած ինքնություն ամբողջականություն է թե՛ ձեւաբանական, թե՛ հյացքային առումներով: Յուրաքանչյուր անհատ իր ռեհանի թաղարը պիտի գտնի որպես անհատականություն, փորձության համարժեք: Սա է ըստ էության Երուխանի «Քարին նշանը» ստեղծագործության հանկիրդը, միայն պատումը կինորոնացած է հակադարձության սկզբունքով. Սուրբիկն ու ամուսինը սառնը երեկոյան նստած են, կինը ձեռագործ է անում իրենց սիրասուն Հոսեփիկի համար, ամուսինը կնոջը տեղեկացնում է, որ իրենց փոքրիկը անտարբեր չէ գրկից պղտիկ սղջկա հանդեպ: Այս վաստից անցնում են ընդհանրացումների եւ երբ ամուսինը հարցնում է կնոջը, թե ինքը մանկության ժամանակ ունեցե՞լ է իր «Հոսեփիկը», Սուրբիկը հիշում է Օննիկին, որ միշտ ուշադիր էր իր հանդեպ եւ մեկ անգամ, օգտվելով այն հանգամանքից, որ մենակ էին մնացել, համբուրում է իրեն, վարանած արարքից եւ հուզված՝ քարով խփում է Օննիկին,

որի կսկծալի աղաղակը տակալվին հիշում է. «Այն ատեն ամուսինը, դեմ-քը երանազեղ ժպիտով մը զվարթացած, ելավ տեղին, կնոջ մոտեցավ, գլուխը ծռեց անոր առջեւ ու ծոծրակին մազերը բանալով հարցուց.

- Կճանչնաս սա ճերմակ նշանը:

Ու երբ կինը նայվածքը այդ կետին վրա սեւեռած էր անբացասորելի ապշուլթյամբ մը, ամուսինը ավելցուց.

- Նետած քարիդ նշանն է» (212): Սա նույն «Ռեհանի» վերադրումների շրջապատույտի վերադարձումն է՝ այս անգամ իրականություն հրաշապատումը առտնինացնելով: Այսպես էր արեւմտահայ նորավիպագրությունը մամուլային դրամորումներում հայտնաբերում կյանքի անկրկնելիությունն ու զգացումների անհատականությունը: Եվ հիմի այս ստեղծագործությունները «ռեհանի» մետաֆորը հարստացնում են անխոտոր դրականությամբ, սպա միեւնույն ժամանակ տեղի է ունենում «ռեհանի» մետաֆորիկ գործառնությունների քանդում՝ նկատի ունենք «Մամայիդ բարեւ ըրե» նորավիպը, որտեղ, սակայն, անհատականության դոմինանտը աներկբայելի է: Թարգմանչաց վարժարանի բոլոր շրջանավարտների համար իրենց դասընկեր Սերվինազն ըստ էության «ռեհանի» է, սակայն ավարտելուց հետո միմիայն Ջարեհն է ձեռնամուխ լինում սիրո, զգացմունքի շոշափելիացմանը, առարկայացմանը: Եվ եթե Սերվինայը՝ թեթեւաբար կնոջ բարքով, տարանջատվում է «ռեհանի» սրբազնությունից, սպա Ջարեհը՝ անմիացորդ նվիրումով եւ հավատարմությամբ փորձում է այն ներդաշնակել: Մոտեցում-հեռացման բախումն այլեւս անհնարին է կարգավորել, եւ Ջարեհը, երբ Սերվինազի որդուց տեղեկանում է, որ խմիչքն ու ուտեստեղենը Սերվինազի եւ նրա երկրպագուի համար է, «մամայիդ բարեւ ըրե» պատրանքների քայքայման նորավիպային այս հանգուցմամբ, վերադառնում է իր Սերվինազ-ռեհանի նախնականությանը:

Արեւմտահայ նորավիպագրությունն ինքնության պարագրիումներում ժանրի օպերատիվությունը, արտի արձագանքումը եւ լրագրականությունը պայմանավորում է հարմարվողականության բնույթային հատկականությունը, որը նորավիպի կազմաբանական-դեղագիտական համակարգում ունիվերսալ իրողություն է եւ ներառում է ինչպես թեմատիկ-հղացքային, գեղագիտական-գեղարվեստական, այնպես էլ կառուցվածքային-ձևաբանական մասնահատկություններ²²: Ժանրի հարմարվողականության բնույթային հատկականությունը պայմանավորված է նորավիպագրացման (նովելիզացիայի) բաց հոսքով: Չկա գեղարվեստականացման որեւիցե ասպարեզ, որ հասու էլինի նորավիպին: Նորավիպագրացման ենթարկվից արեւմտահայ կյանքը՝ դիալեկտիկ եւ բնագանցական կենսոլորտով, իրապաշտությունը այսպես վերջնականապես հաս-

տատազրվեց արեւմտահայ իրականութեան մեջ, նորավիպագրացման շնորհիվ կայացավ անհատի ամբողջական-լիակատար հայտնարկումը:

Այսպիսով դժվար էէ եղբակացնել, որ ժանրը 1880-1910-ական թվականներին իր վրա էր վերցրել գրական-գեղարվեստական ընթացի հանձնառութեանը, փաստորեն նորավիպն էր կանոնակարգում եւ ուղղորդում այն՝ թե՛ հայ գրականութեան ժառանգորդութեան ընթացականութեանը ապահովելով եւ թե՛ գրական-գեղարվեստական դպրոցների եւ ուղղութեանների հաջորդականութեանը առկայացնելով: Ութսունականների օգտաւաշտական գրականութեան եւ իրաւաշտութեան գեղագիտութեան ու տոնախմբի իրականացնողն այս ժանրն էր, 1890-1900-ականների արեւմտահայ գեղարվեստական-մշակութարանական ինքնութեանը որոշարկող բաղադրատարրերը (Գալուսի վերածնունդ, աղետ-դիմակայութեան, մարգոլ, անհատի, տիեզերքի գրականացում, ազգային ինքնութեան գեղարվեստական տարեգրութեան, «բարոյական գրականութեան» բանավիճ եւ այլն) բյուրեղացան նորավիպագրութեան մեջ, ժանրը պայմանավորեց 1920-1930 թվականների հայ փոքր արձակի (նամանակաւ Սիւսեանի «Կարոտի գրականութեան») գերակա հղացքները: Սա եւս ժանրի ինքնութեան գերակա բաղադրատարրերից է: Բանն այն է, որ այս սլարագային նորավիպի կառուցվածքային-ոճաբանական տվարտարանութեանը (ժանրը ենթադրում է ինքնին ավարտված իրողութեան), ինչպես նաեւ փոխանցման չափադրումները՝ տեմպը, կշռույթը, ծավալը, գեղարվեստական ընթացի հանձնառութեան համար բավարար կենսոլորտ էին: Ժանրը, որ Ֆրիդրիխ Շլեգելի բնորոշմամբ, լիակատար հնարավորութեան էր ընձեռում. «... անուղղակի եւ կարծես խորհրդանշանականորեն ենթակայական հայացք եւ ենթակայական տրամադրութեան»²¹ կենտրոնացնել՝ արեւմտահայ գրականութեան համապատկերում առավելագուցն կիրարկումներ ունեցում: Ենթակայական հայացքն ու արամագրութեանը համարժեքվում էր գրականութեան անհատականացմանը, որն իր հերթին հնարավորութեան էր ընձեռում ընթերցողին ներգրավելու յուրօրինակ ստեղծարանական «խաղի» մեջ, այսինքն ընթերցումը դարձնել ակտիւ, ակտիւ գոյի, իրականութեան «գաժանութեանների», կյանքի «անարգարացիութեանների» պատկերագրման խորքին, երբ վեր էին հանվում դրանց «հակադէպութեանները», ընթերցումը դառնում էր լիակատար: Ահա թե ինչու արեւմտահայ նորավիպագրութեանը գրական ընթացի դարգացման, շարժման սլարագային ամենահանձնառու եւ ամենապահպանաւոր ժանրն էր:

Արեւմտահայ նորավիպագրութեանը, հար եւ նման ժանրի համաշխարհային դասերումների, հատկանշվում է գինամիզմով: Ահատարակ գինամիզմը նորավիպի ինքնութեան կազմակերպող բաղադրատարրերից է, եւ սա ժանրի համար բնական է ու սլարագային: Ինչպես արդեն

նկատեցինք, նորավիպի բնույթային-տեսակային հատկանիշներն ու
 պոետիկական-ձեւաբանական հարույցը (կարճ ծավալ, սրընթաց պա-
 տում եւ հանգուցաւորւածում, իրականութեան գրականացման առավելա-
 դուէն օպերատիվութիւնն եւ այլն) պայմանաւորում են ժանրի դինամիզ-
 մը: Արեւմտահայ նորավիպագրութեան պարագային ժանրի ինքնութեան
 այս բաղադրատարրը սկզբունքային էր դրեթե քառասնամյա պատմու-
 թեան մեջ: Տվյալ դեպքում, ժանրի ներքին չափազրոււմները դինամիզմի
 առումով, կրկին ու կրկին համընկել էին գրականութեան պատմութեան
 առարկայական հանգուցներին: Գեղարվեստական ընթացքը անընդհատ
 խնդիրներ էր առաջադրում, նորից թվարկենք՝ գեղարվեստական նոր մե-
 թոդի՝ իրապաշտութեան ամրագրման իրողութիւնը, զրակսն աշխարհա-
 բարի հաղթարշավը, ազգային կյանքի գերիւնդիրների գեղարվեստակա-
 նացումը, արվեստի ազատագրումը, եւ նորավիպը, որ բնույթով դինա-
 միկ ժանր էր, դրանց անմիջապէս արագ արձագանքում էր: Պակաս կա-
 բեւոր չէր այն հանգամանքը, որ ժանրն իր բնույթով պարփակում էր
 յուրօրինակ «կենտրոնախույս սինկրետիզմ», ստեղծաբանական առումով
 ներառելով հակոսնյա դպրոցների մասնահատկութիւններ (օրինակ՝
 Մենիկի, Տեմիրճիպաշյանի նորավիպագրութիւնը ռոմանտիզմի եւ ռեա-
 լիզմի սինկրետիզմով, կամ՝ Երուսանինը ռեալիզմի եւ նատուրալիզմի),
 պատումի ընթացակարգի խայտաբղետ սկզբունքներ (Թեոդիկ, Կարա-
 պետ Ստեփանյան, այլոք), կենտրոնացման շրջանակի ծայրաբեւեռային
 կիրարկումներ (Լեւոն Մեսրոպ, Սիպիլ, Տիգրան Արփիարյան) եւ այլն:
 Այնուհանդերձ, ժանրի «կենտրոնախույս սինկրետիզմը» չէր սասանում
 նորավիպի ներքին հագեցիւթութիւնը եւ այս առումով արեւմտահայ
 նորավիպագրութիւնը միազիժ դնւում էր Մոպսսան-Զերուվան հար-
 թութեան վրա (Զահրադ, Երուսան, Զապել Ետայան, Ենուլք Արմեն, Լե-
 ւոն Բաշալյան, Միսաք Գոչուէյան, Վահան Հարութիւնյան, Ժափ Սա-
 յապալյան, Երվանդ Օտյան, Վահան Մեշտուածյան, այլք), երբ ժանրի
 ընտրութիւնը պայմանաւորւած էր ոչ թե վեպի առարկայական եւ են-
 թակայական դժվարութիւններով, այլ՝ իրականութեան գրականացման
 հայեցակետով եւ սկզբունքներով²⁰: Բնականաբար «կենտրոնախույս
 սինկրետիզմի» սկզբունքը ենթադրում էր իրականութեան գրեւորում-
 ների այնպիսի կոմբինացիաներ, որոնք բնագրում, հետեւաբար նաեւ ըն-
 թրոյողական մակարդակում, հանդես էին գալիս անսովորութեամբ, նո-
 րովորութեամբ: Այսպէս օրինակ, 1890-1900-ական թվականների արեւ-
 մտահայ նորավիպագրութեան ուրուէն ներկայացուցիչներից Ղուկաս
 Վարդիտյանն իր ստեղծագործութիւնները կառուցում էր գերազանցա-
 պիս այդ սկզբունքով՝ բնագիր ներքերիով գեղադիտական, կառուցված-
 քային, հղացքային-թեմատիկ բազմաթիւ կենտրոնախույս բաղադրու-

տարրեր: Նրա «Մերժված թե՛ ընդունված»²⁷ նորավիպը ասվածի պերճախոս վկայությունն է: «Կենտրոնախույս սինկրետիզմը» գինամիկ ընթացականություն ունի նորավիպի բոլոր մակարդակներում. ձևաբանական, ուր ներառում է գլմանկար, պարաֆանտաստիկա եւ նամականի նորավիպերի բաղադրիչներ, գեղագիտական՝ պատումի ռեալիստական ընթացակարգը եւ հանգուցման ռոմանտիկական սեւեռումը: Իգմիտում պարահանդեսի ժամանակ Ամերիկայից հինց նոր վերադարձած Հրանտ Տիրանյանին թույլում է օրիորդ Համիկյանը: Մի նամակով երիտասարդը խոստովանում է, որ սիրահարվել է աղջկան եւ նրա ձեռքն է խնդրում, սակայն, կրկին բացիկով, ստանում է սառն ու քաղաքավարի մերժում: Հրանտի տրամադրությունը խիստ ընկնում է, հին օգնում նաեւ ընկերոջ փաստարկներն ու հորդորները, որ ամուսնանալիս պետք է ավելի լըրջմիտ վերաբերմունք ցուցաբերել: Երիտասարդը ընկերոջ բոլոր պատճառաբանությունները հերքում է: Հրանտը Նահանգների վերադառնալուց առաջ պետք է Պոլիս մեկներ եւ նախահանգստում պատահաբար հանդիպում է օրիորդ Համիկյանին եւ խնդրում, որպեսզի աղջիկը բացատրի իր կտրական մերժման պատճառը: Պարզվում է, որ Համիկյանի քույրն է եղել (երկվորյակների էին) թե՛ նամակին պատասխանողը (որը նշանված էր եւ կարծել է, թե Հրանտը իրեն դարպասում է), թե՛ երիտասարդին կտրուկ մերժողը. «Հարկ կա՞ ավելցնել որ անցյալին օր. Համիկյանն երջանիկ տիկին Հ.Տիրանյան մ'եղած է այսօր...» (748).- ամփոփում է հեղինակը: «Երջանիկ ավարտի» նորավիպային կառույցը պատումային մակարդակում գերդիմամիկ հանգուցում ունի:

Դիմամիզմը, որ միտում է իրականություն պատկերագրման կոմբինացիաների այնպիսի հերթագայություն, որտեղ գոյավորվում է անսպասելին եւ նորը, ինչպես նաեւ իրադարձությունների հագեցվածությունը, ըստ ամենայնի կենտրոնանում էր նորավիպի տիրույթներում գրականացվող սուբյեկտի ֆրագմենտալիզացիայի: Երբ մեկ արարքը, պահվածքը, գործողությունը, հոգեվիճակը եւ գգայությունը ընդհանրացնում է գոյությունն ամբողջությամբ: Նորավիպի համար սա ինքնացման էական մասնահատկություն էր՝ հաստատագրված գերմանական ռոմանտիզմի գեղագիտության մեջ. «Ֆրագմենտը, հար եւ նման արվեստի փոքրիկ ստեղծագործություն, պետք է տարանջատվի աշխարհից եւ լինի առարկա ինքն իր մեջ՝ ողնու նման», - բանաձեւում է Ֆրիդրիխ Շլեգելը²⁸: Նորավիպն ահա իր ֆրագմենտալիզմ ինքնապարփակությունը նմանվում է շլեգելյան ողնուն: Այս առումով գիտարկենք նույն Ղուկաս Վարպետյանի «Գոհ եմ»²⁹ նորավիպը: Հուլյն սպասուհու կյանքի մեկ ֆրագմենտով՝ ընդհանրացվում է նրա գոյությունը: Երկրորդենք՝ իրադարձությունների ընթացականության այնպիսի կոմբինացիաներով,

որ ընթերցողական մակարդակում առկայացնում են անսպասելիություններ: Սոֆին իր շնորհներով, հմայքով եւ աշխատասիրութեամբ բացատրիկ գեմք է սպասուէրներին անդատանում: Իր պարտականութիւնները անթերի է կատարում, իսկ աշխարհային կյանքը՝ «ամենին անապատներին» (652) էր: Զերմեռանդ Հովատացյալ էր եւ միշտ սեւ էր հագնում: Նրա անմատչելիութիւնները անբեկանելի էր, հովատը՝ անխորտակելի: Տանեցիկները շատ ջանքեր թափեցին, մինչեւ Սոֆիից տեղեկացան նրա կյանքի մանրամասներին: Հայրենի գյուղում նրան սիրահարով էր համադրուողացի երիտասարդներից մեկը, խոստացել ամուսնանալ Սոֆիի հետ, սակայն դրժել էր խոսքը եւ ուրիշին առել: Սոֆին հեռացել էր գյուղից, սպասուէրի դարձել եւ մեկ նպատակ ունէր միայն՝ դրամ հավաքել, կուսանոց մտնել ու նվիրաբերել Տիրոջը: Երբ ակնկալելի դրամագլուխը հավաքել էր, վերադարձել էր Հայրենիք: Հանկարծ տեղեկանում են, որ Սոֆին նշանվել է, այս անհամատարի լուրը հաստատվում է, նամանավանդ երբ իմանում են, որ սպասուէրին նշանվել է իր երեւմանի սիրահարի հետ, սրի կինը մահացել էր: Սոֆիի անսպասելի դարձը նախ բոլորին դարձացրել էր, ապա ժամանակի հետ մոռացութեան մատնել, սակայն անախելալ պաշտոնով սպասուէրին փարատում է բոլոր տարակարծութիւնները: Նշանվելուց հետո, երբ պարտատու էին Հարսանիքի, Սոֆին հեռանում է իր երեւմանի սիրահարից՝ այդպես նրան պատժելով: Սա է ստեղծագործութեան դիպաչարը եւ հանդուցալուծումը. «Մեր իմացածը վիսային եղավ, ու որչափ սովորական պիտի նկատեինք զայն վկայի մը մեջ կարգալով, նուէնչափ ապշեցուցիչ երեւցավ մեզի երբ իբր հաստատ իրողութիւն մը, իբր աներկրայի ճշմարտութիւն մը Սոֆիի բերնին լսեցինք» (656),- եզրակացնում է նորավեպի պատմողը:

Կյանքը, իրականութիւնը առավել վիպային են, քան վեպը: Սա էր 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրութեան գեղագիտական հանգանակների խտացումը, որը ստեղծարանորեն ամրագրվեց իրադաշտութեան գեղարվեստական համակարգում (Զահրայ, Բաշալյան, Արփիար եւ Տիգրան Արփիարյաններ, Հրանդ, Թլիստոյնցի, Վահան Հարութիւնյան, Սիւլիլ, Արշակ Չոպանյան, Զապել Նսայան, Լեւոն Քիրիշճյան, այլք), տալա անդրադարձվեց նատուրալիզմում (Երուսան, Զիֆթի-Սարաֆ) եւ հետո գիտակցական հոսքի եւ հոգեվերլուծական նորավեպերում (Ղեւոնդ Մեղոյան, Կարապետ Ոսկյան, Ժաֆ Սոյապալյան եւ այլն): Իսկ իրականութիւնն իր խայտառղեւ զիգագուեմներով, երեւէջումներով, ճակատագրերի եւ անհատականութիւնների երփնադրով առկեցուն էին անսովոր եւ անսպասելի հանգուցներով, որոնք հարկ էր տեսնել արվեստագետի հայացքով եւ այնպես մակարելել գեղարվեստական բնագրում, որ արդուէքում կյանքը սրբագործվի (կայանա, փոխակերպվի) գրականութեամբ:

Արեւմտահայ դրականութեան համապատկերում սա ամբողջապես իրականացրեց նորավիպը եւ այդ պատճառով է, որ այս ժանրը դրականութեան պատմութեան մեջ համարժեքվում է իրապաշտութեան հետ: Ի սարբերութիւն ռոմանտիզմի պոետիկայի՝ քննարկվող ժամանակաշրջանի նորավիպի համակարգում հերոսը ազատագրվեց պարագայական, կանխակալ եւ աքսոյուտ գաղափարամետ գործառնութեաններէ, դեղատակիան իդեալի շրջանակումից, դարձաւ ինքնուրույն, դեղատակիան պատումը հաղթահարեց ռոմանտիզմի պոետիկային բնորոշ քնարա-խորհրդանշական տարիքը: Ստեղծագործութեան կենտրոնացման շրջանակը սեւեռվեց անհատի հոգեբանութեան «անկախ եւ ինքնավար» պատմութեանը, իրապաշտական նորավիպը, լինելով դեղատակիան բաց համակարգ, պայմանավորեց իմպրեսիոնիզմի, մոդեռնիզմի նորավիպային դրսեւորումները: Նորավիպն ընդգրկեց արեւմտահայ իրականութեան ամբողջական խորապատկերը՝ ազգային-քաղաքական, պատմական, սոցիալական-հասարակական բոլոր պլանները, մարդկանց եւ ժամանակի առօրյան, առտնին կշռութիւնները, այսպէս կոչված «փոքր մարդու» տրեքերը: Միով բանիւ, նորավիպն իրոք ռաւականյան բնութագրումը՝ «օրվա բախտավոր բառն» էր: «Համապատկերի» համարնագրում այսպէս է նա բնորոշում իրապաշտութեան շրջանի նորավիպագրութիւնը, իրավագիտութեան այստեղ տեսնելով ժանրի հանգրվայութիւնը. «Կազմված ու իր կատարելութիւնը դատւած է մեր պատմութեամբ, այն օրերու բառով նորավիպը, իրապաշտութեան գործունեութեան ամենին մաքուր հաղթանակը: Թե հայ (արեւմտա) վիպը պակասավոր է ցեղային ստորոգելներէ, կենցաղային կնիքի, կարճ գրականութիւն մը արդարացող քանի մը մեծ նմուշներ (ժողովրդական կյանքի պատկերացում, տիպարներ, մտայնութիւններ տախտակով կերպընկալութիւն եւ ուրիշներ) արեւմտահայ նորավիպը, իր ծավալին փոքրութեան հակառակ մեր կյանքին որոշ գոտիներ (zona) կրնանք նվաճած նկատել»³⁰: Հաւելենք սրան անհատի կյանքի եւ ճակատագրի լիակատար դեղատակիան պատկերագրումը եւ կոստիւմներ, որ արեւմտահայ նորավիպի համար չնվաճված գոտիներ չէին մնացել: Զոհրապի «Մագդաղինե» նորավիպում մի ուշադրաւ նշադրութիւն կա. «Եվ առանց սպասելու որ իմ պատմութիւնս ընեմ՝ ինքը իրենը կգրուցիր ինծի, հինգ բառով պատմը վիճիք սովորական ու խաւարային պատմութիւնը իրենպեսներուն»³¹: Զանցառենք կյանքի ետնաբեմում հայտնված «պզտիկ աղջկա» էլեգիկ պատմութիւնը, որ պոետիկութեան մեջ անգամ փնտրում եւ գտնում է դեղեցիկը եւ այդպէս անէանում: Տվյալ դեպքում-սովորական հինգ բառով պատմութիւնի իրողութիւնն է, անկախ խաւարային, ողբերգական, զավիշտական, դրամատիկական լինելուց, նամանակներ, ժանրը բոլոր

հնարավոր տարրերակներն ընձեռել է: Այս արձանագրությունը ընդհանրական է արեւմտահայ նորավիպագրություն ինքնության, մանավանդ զեղադիտական հանգանակների համար, որ իրավամբ «գերել լծորդելու աշխարհի մը խորություն»³² առարկայական կանգնում էր: Նշրակացնելով, կարող ենք արձանագրել, որ նորավիպի ժանրային ինքնությունը պարփակում էր ստեղծաբանական ավարտուն-կայացած տեսանողություն³³, որը նրան հնարավորություն ընձեռեց եւ իրապաշտություն եւ թե՛ հետագա գրական հոսանքների եւ ուղղությունների հորձանուսում լինել ամենակենսունակն ու կառուցողականը: Բնականաբար, այսօրինակ տեսանողությունն իր մեջ պետք է ներկրեր արվեստի սրբաշնություն հանկերգը եւ հատկանշական է, որ ժանրի զեղադիտական համակարգում այս պարագան ունեցել է իր անխառն, մաքուր եւ բացարձակ դրսևորումները, որն իր բնույթով գրականության ազատագրության հերթական քայլն էր: Ի դեպ, սա եւս խարսխված է ժանրի գեներատիվ կոդում. «Արվեստը պետք է կատարելություն հասնի, եթե չի ուղում բնությունից հտ մնալ»,- կարգախոսում է Գյոթեի հռչակավոր «Նորավիպ»³⁴ ստեղծագործության իշխանը: Արեւմտահայ նորավիպագրությունը մեթոդիկաբար ձեռնամուխ էր այս կատարելությանը, որ համարժեքվում է գրականության ազատագրության անբեկանելիությանը: Գրվում եւ տպագրվում էին այսպես կոչված «մաքուր զեղադիտական-հանդանակային» նորավիպեր, որտեղ կոլեկիան եւ հանգուցալուծումը սկզբունքայնորեն «միաբնակ» էին՝ հանուն արվեստի հետ ներգայնակվելու ամեն ինչի ստորակայում: Այս շարքի ստեղծագործություններից հիշատակելի է Մերուժան Պարսամյանի «Արվեստագետի սեր»³⁵ նորավիպը: Անդրեն Փարիզի բազմաթիվ նկարիչներից մեկն է, որ ինքնամոռաց աշխատում է: Այս արվեստագետը գերել է գեղեցկուհի Կլարային, որը բավականին ժամանակ բնակվում է Անդրեի արվեստանոցում: Օրերն հաջորդում են միմյանց, սակայն Կլարան այլեւս չի կարողանում գիմանալ Անդրեի միայն նկարչությանը սուեռած ուշադրությանը: Նկարիչը զբաղված է Կլարայի դիմանկարի ստեղծմամբ, որը, ըստ նրա, պետք է արվեստի ընտիր գործ լինի: Կինը օրերով նստած էր ներկադնակի առջեւ, թեեւ. «Մեքսիքացի սիրուհիի մը կը նմաներ Գլարան: Համբերել էր գիտեր, կ'ուզեր ամեն վայրկյան վայելել, ապրիլ» (235): Սակայն վայելքն ու ապրելը տարամետ էին արվեստագետի եւ կնոջ համար: Գլուխգործոցը համբերություն էր, տքնաջան աշխատանք, բաղում փորձեր ու տարբերակներ, այսպես պիտի մոտենար արվեստի սրբաշնությունը, կնոջ համար սպասումն ու համբերությունը վայելքի տարտղնում էր եւ, Կլարան որոշում է «մոտեցնել» Անդրեին հայտարարելով, թե այսպես այլեւս չի կարող, պետք է հեռանա: Անդրեի

Համար նա անչափ կարեւոր էր, սակայն նկարիչը բախումը Հանդուցա-
լուծում է միմիայն ստեղծագործութեան նախանձախնդրութեամբ՝ թա-
խանծում է Հետաճգիլ Հիւանսլը մինչեւ կտալի տվարտիլը: Բարսեղ
Շահպաղի «Ատրինեն»³⁶ նորավեպի Համանուն Հերոսուհին իրեն Համա-
կրող բազմաթիվ երիտասարդների, երկրպագուների, իր կողմից զգա-
յունք տաճած անհատների մեջ միմիայն փնտրում է սիրո ոգեղենիկ,
գեղարվեստական զրսեւորումներ: Այս փնտրութեւնը անընդհատ շարու-
նակվում է, փոխանցվում իրականութեան, կյանքի բոլոր զրսեւորումնե-
րին: Ատրինեն, սկզբունքային Հետեւողականութեամբ, գեղարվեստ էր
փնտրում ու գտնում յուրաքանչյուր պարագայում, նույնիսկ՝ Հյուսիս-
տի եւ մահվան մեջ. «Լոմի ծայրը որ աչքերնուս միակ լույս տվողը
եղած էր ան գիշերը, Հասնելու մոտ էր ալ: Անոր վերջին սլալումներն
ալ, թոքախտավոր մահամերձի մը վերջին նայվածքներուն պես, բանաս-
տեղծի մեկամաղձոտութեւնը մը տվին Ատրինենին:

– Նայե ինչ աղվոր կը մարի կոր մոմը, ըսալ: Ու մոմը մեռավ նույն
վայրկենին» (18): Այսպես էր սրբագործվում արվեստը նորավեպի տի-
րուլթներում:

Արեւմտահայ նորավիպագրութեան ինքնութեւնը պայմանավորվում
է նաեւ ժանրի գեղարվեստական անդրադարձումի, պայմանականորեն
անվանենք, «փիլիսոփայութեամբ», որը ստեղծաբանական-պոետիկական
բաղադրատարրերի միակցված ամբողջութեւն է, այն կենտրոնացման
շրջանակը, որը Հանդերձում է նորավեպի ձեւաբանական-կառուցված-
քային բնույթը՝ դոյլ կազմակերպող Հյուսիսաւթներով: Աշխարհի (ար-
տաշխարհ եւ ներաշխարհ), պահի (պահերի) եւ տեւողութեան անցումն
ու մեկնութեւնը գեղարվեստական բնագրում ժանրային անդրադարձ-
ման ելակետն են, որտեղ՝ «տիպարներու հարադատութեւնը եւ գործո-
ղութեան ճշգրտութեւնը»³⁷ կանոնակարգվում են ինքնահատուկ բաղա-
դրատարրերով: Իսկ աշխարհի պահերն ու դրանց տեւողութեւնը ժան-
րային Համակարգում անդրադարձվում էին բարքերի, կենսախառնու-
թեւնների, զգայնութեւնների, Հոգեբանութեան, Հոգեկիրլուծութեան
կենտրոնացումներով, դրամատիկական տարերքի կանգնումով, միթոսա-
ցում-ապամիթոսացում անընդհատ գործընթացով, այլ մասնահատկու-
թեւններով: Պահի եւ տեւողութեան անդրադարձումի «փիլիսոփայու-
թեւնը» զիտարկենք Լեւոն Բաշալյանի «Աղավինները»³⁸ նորավեպով,
որտեղ, ըստ իս, ժանրը բյուրեղացի է ըստ ամենայնի: Պահը երեք ծե-
րունիների իրականութեւնն է, որոնք «անհիշատակ ժամանակների ի
վեր կը բնակեն գյուղին մեկ ծայրը» (139): Ծերունին, երկու քույրերի
Հետ միասին, լուռ եւ արժանապատիվ ապրում էր եւ եթե քույրերի Հա-
մար խամբած Համակերպութեւնը կենսաբանական ժամանակը լրացնէին

էր, ապա՝ ծերունին իր աղալնին հերով, սկսեց հանդուցում էր ասորումով, թուշունների խնամքով եւ հողատարութեամբ, բրտացնում զուգահեռ կենսական կշռուլթ: Օրի մեջ օրվա նոր սրակ, կյանքի բովանդակութեան մեջ նոր՝ արտաքին շրջանակի համար «անբովանդակ» բովանդակութեան: Տան հրդեհէն հ'ւ փորձութեան է եւ թե՛ հիմնավորում, ու ծերունին, փտանգելով կյանքը, անհաղորդ մնալով ավերին եւ քույրերի սնդուկներին (ինչքի) կականին, հրից փրկում է աղալնիններին, որ սեփական տեւողութեան գտնելն էր վերջապես: Այնտից հետո նրան հաճախ էին տեսնում մոխրափուրջի մոտ. «- Թուշուններես մին չեմ գիտեր ինչպէս կորսուի է ան գիշերը, պատասխաններ էր միամտութեամբ. կը վերնուեմ որ թերեւ կը գտնամ մոխրներուն տակեն» (142):

Հատկապէս սկսի «Հարստացումը», փաստարկումը տեւողութեամբ, այս անցման գեղարվեստական անդրադարձումի կայացումը արեւմտահայ նորավիպագրութեան ստեղծարանական ինքնութեան այն մեկնակետն էր, որ ժանրին առարկայական հնարավորութեան ընձեռեց դրականութեան ներքերիկ մարդու եւ աշխարհի տիեզերքը լիակատարութեամբ: Այսօրինակ հետագծով է ամրակայվում ժանրային էֆեկտը՝ (գեղագիտական «ուսակցիան», ընթերցման տիրույթներում արձագանքման երդնագիրը), որն, ընդհանրապէս, նորավիպի արխիտեկտոնիկայի պարտագիր նախապայմաններից է:

Արեւմտահայ նորավիպի անդրադարձումների «փիլիսոփայութեան» ամբողջութեամբ պարագրիկում է 1880-1910-ական թվականների իրականութեան, մարդկանց բարքադրութեանը, կենսախոտնութեաններն ու զգայութեանները, ավելին՝ սա այն անհրաժեշտ հիմքն է, որին խորքսփում են ժանրի ինքնութեանը կազմող մշուս բաղկացուցիչները: Կոստանդնուպոլսի եւ Ջմրուսիայի, Բնաշխարհի (զաւսուի) հայկականութեան, մենթալիտետի, սոցիալական պատկանելութեան, հոգեբանական գաշտի, ազգային գաղափարաբանութեան, պանդխտութեան, հանուրի եւ անհատական ճակատագրերի, բարոյականութեան բազմազանութեամբ՝ Հարութեան Ալիիար, Հրանտ Ասատուր, Արամ Անտոնյան, Արփիար Արփիարյան, Վահան Արսլանյան, Գեղամ Բարսեղյան, Հովհաննես Գալանճյան, Երուստան, Գրիգոր Զոհրապ, Թլկատինցի, Ռուրեն Զարդարյան, Գրիգոր Շահինյան, Հակոբ Օշական, զգացմունքի եւ արարքի բազմապլան գեղաձեւումներով՝ Անայիւս, Զապել Ասատուր, Զապել Եսայան, Լիւոն Մեսրոպ, Գրիմեն, Լեւոն Խանտանյան, Կարապետ Ոսկան, Լեւոն Շաթրյան, Հայկանուշ Մառք, Հակոբ Տեր-Հակոբյան, Երվանդ Օտյան եւ ուրիշ բազմաթիւ անուններ, որոնք նորավիպագրեցին կյանքի կենսախոտնութեանները եւ զգայութեանները, ժանրը դարձրեցին հոգեւոր-հոգեբանական, բարքադրական-ազգաբանական, անհատի ոգեղենիկ պատմութեան համարժեք: Սուլն աշխատանքի ձեւա-

բանության եւ գերակա հղացքների բաժիններում դեռ կանդրադառնանք ժանրային հանդերձի մեջ պարփակված այս իրողությանը, այստեղ սոսկ մատնանշենք, որ նորավիպի ինքնության այս մակարդակն իր անդրադարձման «Հանրագիտարանայնությամբ» առանձնանում է ժանրի համաշխարհային պատմության գուգահեռներում: Միմիայն արեւմտահայ նորավիպագրությունը ունի «Հանրագիտարանային» գործառնության դերակատարություն (մասամբ հաեւ ամերիկյան փոքր արձակը) իրեւ իրականության եւ մարդկանց (անհատի) լիակատար գեղարվեստական անդրադարձում գրականության պատմության համակարգում: Այս առումով բնութագրական-ընդհանրական է 1880-1890-ականների նորավիպագրության վարպետներից Լեւոն Բաշլյանի «Սյուզենի վարպետ»⁴⁰ նորավեպը, ուր դեռահաս աղջկա դերձակ դառնալու պատումային-դիպաշարային սրբնթաց կառույցում «Հանրագիտացվել» է Պոլսի սովորական մարդկանց կյանքի եւ ճակատագրի կենսախառնությունները: Ստեղծագործությունը բավականին կարեւոր մուտք ունի, որ հարկ ենք համարում ամբողջությամբ մեջ բերել: «Պարզ պատմություն մըն է ընելիքս: Պատմություն (ընդգծումը հեղինակինն է) բուն բառը է: մտացածին ու երեւակայական դեպքերու այնպիսի ընկալյալ գաղափար մը կա այդ բառին մեջ, որ ճշգրիտ էի համապատասխաներ իմ ներկայացնելիք իրական պատկերին: Վերջ ու սկիզբ չունի. շատերուն ալ հետաքրքրություն չազդե գուցե: Մեր ընտանեկան խոնարհ հարկերու մեկ պարզ դրվագն է. ու եթե բանի մը չծառայե. գեթ գաղափար մը կուտա թե չքալոր ընտանիքի մը ինչ միջոցներով կ'աղբի Կ.Պոլիս մեր այլազան հայ ընկերության մեջ» (75): Կարինից Պոլիս գաղթած այս ընտանիքի միակ աղաթինը դառնում է Թագուհին, որը հաջողությամբ բռնում է «սյուզենի» քննությունը եւ հոգում մոր, եղբոր ու երկու քույրերի հոգսերը: «Վերջ եւ սկիզբ» չունեցող այս պատկերը ավարտաբանում է մի ամբողջ խափի բարքերն ու կենսական զգայնությունները, բնագրում ամբադրելով «խորունկ հուզումի, հոգեկան դուշնի, լրջության, տիպարային հղացքներու, տեղական գույնի, խոր համակրանքի, հայեցիւթյան»⁴¹ որակները: Միանշանակ է, որ այսօրինակ «անփերջափոր» պատմմանը ամփոփագրում են այն իրողությունը, որ բարքերի, կենսախառնությունների եւ զգայնությունների բյուրեղացումը նորավիպի արարողական գոյն է: Այս հանգամանքն էր հնարավորությունը ընձեռում ժանրին, որպեսզի կյանքի երկնագիրը լիակատար սեւեռի, վերահանի բոլոր դիմադարձություններն ու անսպասելի շրջադարձները, գաղտնագրծի արարքի, պահվածքի, ընտրության անակնկալայնությունը եւ կրկին ու կրկին վերադառնա բարքի կենսոլորտին: Եվ այս հսկայական շարժումը՝ գերխիտ, կարճաբան ու դինամիկ: Երուխանի «Հուռութքը»⁴² ասվածի վավերացումներից է: Հրանտի դիմադարձություննե-

րով եւ շրջագարձերով «անկումախույս» կենտրոնացումը՝ 1890-1900-ականների իրականութեան բարքերի գերխառցումներից է: Ապահով ու հարուստ Հրանտը, որ ֆիլանտրոպութեան մարմնացում էր դեռեւս զպրոցական տարիներից, դարձել է միզանտրոպ: Վաղեմի ընկերոջ համար սա կատարյալ անակնկալ էր եւ Ալեքսանդրիայի գարեջրատներից մեկում նա տրամադիր էր «գրպանին բոլոր դրամը ապսենդի հասկացնել, այդ կենդանի հանելուկին լուծումը ձեռք բերելու համար» (302): Ուշագրութեան դարձնենք «գաղտնագերծման» զուգադրութեանը: Սա ե՛ւ նորավեպի ժանրային կանգնումի կազմավոր է՝ հակադարձութեան սկզբունքով ե՛ւ բարքերի վայրիվիրումների հանգուցում: 1896-ի Աղետից հետո, երբ Հրանտն էր տնօրինում հոր հարստութեանը, աշխարհով մեկ ցան ու ցիր ընկերների ու բարեկամներին օգնում է, ոմանց հետ դառնում է գործընկեր: Ուրպես կանոն դրսևանում են դրամը եւ անհետանում: Ուրիշների խարդախութեանների պատճառով բանտ է ընկնում, վերջին կոպեկները տալիս ու մի կերպ դուրս գալիս, այստեղ ու այնտեղ անօգուտ թափառելուց հետո հանգրվանում է Եգիպտոսում, որտեղ նրա ապավինն են դառնում հմայելը, հաշիշն ու ալկոհոլը: Հուռութքը, որ Հրանտի տեսանկյամբ առաջ պատենշում էր արտաքին անկումներն ու կորուստները, այժմ իրեն սատարում է մարդկանցից տարանջատվելու համար. «- Իմ հուռութքս է աս,- ավելցուց երեսո նայելով ապսենտին շլմորած աչվրներովը, որոնց մեջ լրջութեան ահարկու կայծ մը տեսա. ասիկա քանի որ ունիմ, ալ չեմ վախնար, որ մարդիկները կրնան խաբել զիս...» (309): Ուծացած բարքերի համար հմայլ է հարկավոր՝ մի դեպքում տարանջատվելու, մի այլ դեպքում՝ շտկելու, երրորդ դեպքում՝ բալասանելու համար: Սա էր երուխանյան խորհրդանշիչի դաշտը, որ դանազան պատումային եւ կոլիզիոն կառույցներում ստեղծարանորեն մանրամասնվեց արեւմտահայ նորավիպագրութեան գեղարվեստական համակարգում:

Ուծացած բարքից տարանջատվելը հաճախ համադրվում է իրականութեան «սրբագրման» ձգտումին, որն ի վերջո խաբսխում է անհատականացրած-սեփականացրած գերիրականութեանը: Երվանդ Պիյադյանի «Վերջին տղիկտեսը»՝ նորավեպի կոլիզիան այդ ձևով է հանդուցալուծում գեղեցիկ, ուսյալ, բարեկիրթ Սիրանուշը, երբ վերջնականապես համոզվում է, որ իրեն պարզապես ցանկանում են գնել: Սիրանուշի կուսանոց գնալը անջրպետման առարկայացումն էր, ինքնանպատակ արարքի ստերեոտիպի հաղթահարումը:

Բարքագրութեան տարածքը, կենսախառնութեաններով եւ զգայնութեաններով, ժանրային համակարգում առաջադրում է -իորձութեանների ամբողջութեան - կանոնակարգված ստեղծարանական մեկնություն-

ներ (սա ժանրային հիշողությունից ավանդված բաղկացյալ է) եւ այս դեպքում արեւմտահայ նորավեպը հատկապես սեւեռվում է Ադիաթի հղացքային անդրադարձումներում: Միմեոն երեմյանի «Համրը»⁴⁴ ստեղծագործությունը ասվածի պերճախոս վիպություններից է: Լեռնային գյուղերից մեկում 1896-98-ի դեպքերից հետո մի տարօրինակ Համր է ապաստանել Շուշան դստեր հետ: Անտառի պոնտին արտ է հերկում, հոգում իր եւ աղջկա կարիքները: Օձը խայթում է Շուշանին եւ Հայրը նրան տանում է Սուրբ Կարապետ ուխտատեղի՝ դարձանելու մտադրությամբ: Իսկ այնտեղ բոլորի ուշադրությունը գամված էր մի երեսունչորսամյա մանկամարդ կնոջ, որը բուժում եւ խնամում էր բոլոր հիվանդներին ու կարոտյալներին: Համրին հանդիպելիս ուշաթափվում է (կինը Սուրբ Կարապետ էր եկել իր ամուսնությունը ընդունելի դարձնելու համար):

Համրը՝ Վրթանես երեցը, նրա ամուսինն էր, կինը կարծում էր, որ նրան ու դստերը քրդերը սպանել էին: Բնականաբար Աշխենի փեսացուն անմիջապես հրաժարվում է ամուսնության մտադրությունից: Չնայած միմյանց գտած ծնողների ջանքերին՝ աղջիկը վախճանվում է: Դիպաշարային այսպիսի կառույցում է երեմյանը տեղակայում փորձությունների ամբողջությունը՝ ստեղծագործությունն ընդմիջարկելով ուխտատեղիում սովորեցնելի, զանազան ծեսերի համառոտ նկարագրություններով, նոր-նոր սղբերգության բովով անցած մարդկանց զգայնություններով, հատկապես ընդգծելով՝ կարիկյելու, օգնելու որակները:

Բարքերի նորավիպային պատումի մի բավականին ընդգրկուն շերտ կենտրոնանում է գանազան դառածումներին, որտեղ հատկապես շեշտվում է ժառանգականության, տարրեր արտերի պատճառականությունը: Սա պատահական է, քանի որ ժանրի պոետիկայում բյուրեղանում էին նաեւ նատուրալիզմի որակները (Արշակ Չոպանյան, Երվանդ Օտյան, Օննիկ Ջիֆթե-Սարաֆ, Ղևոնդ Մելոյան, Գրիգոր Սարաֆյան, Երուխան, Վահրամ Բրուտյան): 1890-ականներից, հատկապես Արշակ Չոպանյանի նորավիպագրությամբ, ժառանգականության դրականացումները սկսեցին հաճախակի հարակցվել բարքագրության շրջանակին: Նրա «Գինով»⁴⁵ ստեղծագործությունում օրինակ հարեցող Թումիկ աղայի բոլոր բիրտ, վայրագ բնադրները փոխանցվում են որդուն՝ Գրիգորիկին: Նրանք իրենց կնոջ ու մոր դաժան ծեծից ու մահից միմիայն «մանյակային» հաճույք են ստանում: Հարկ է շեշտել, որ այս պարագային եւս, նորավեպը նպատակասլաց սկզբունքայնությամբ, ծանրության կենտրոնը բեւեռում է վերջաբանի տիրույթներում⁴⁶:

Արեւմտահայ նորավիպագրության զեղարվեստական համակարգում զգայնությունների եւ կենսախառնությունների պատկերադրման լիա-

կատարուեթյունը նախ ապահովվեց հայ արձակի տիրույթներում հոգե-
բանության, ապա եւ՝ հոգեվերլուծության (սլախտանալիզի), ներաշխար-
հայի տարածքի կանգնուծով, որը ժանրի ինքնության գերակշռող կազ-
մավորողներից է: Նորավեպն էր, որ հայ նոր գրականության պատմու-
թյան մեջ ստեղծարանորեն առկայացրեց հոգեբանության եւ հոգեվեր-
լուծության գեղարվեստական անդրադարձումը: Գրիգոր Զոհրապի, Լե-
ւոն Բաշալյանի, Տիգրան Արփիարյանի, Հրանտ Ասատուրի, Միպլիյի
սկզբնաղբիւր հոգեբանական նորովեպի (եւ այսպես կոչված հոգեբանա-
կան արձակի) ավանդները շարունակեցին Զապել Նսալանը, Ժագ Սայա-
պալյանը, Վահան Մալեգյանը, Տիրան Քելեկյանը, Հակոբ Օշականը,
Կարապետ Ոսկյանը, այլոք: Ըստ էութեան նորավիպագիրների ամբողջ
փաղանգը հաճույքով եւ հաճախակի էր դիմում հոգեբանութեանն ու
մասնակիորեն հոգեվերլուծութեանը՝ ժանրի ինքնութեան մեջ ներփակի-
լով ժամանակի եւ մարդկանց գեղարվեստական ոգեբերությունը: Փաս-
տորեն սրանք, զուգադրված գիտակցական հոսքի նախանշաններին,
դարձնելով ժանրի ելակետային հատկանիշներից, 1880-1910-ական թվա-
կաններին դոյալորեցին նորավեպի հղացքային-ձևաբանական դրսևո-
րումների հակայական հնարավորութուններ՝ օրիորդ Մենիկից մինչեւ
Զարիհ Գաղապան: Այս դեպքում եւս տրեւմտահայ նորավիպագրու-
թյունը կենտրոնանում էր գեղարվեստական մեկնութեան շրջանակում՝
վերհանելով, անդրադարձելով հոգեբանութեան, ներաշխարհի ամբողջա-
կան երփնագիրը իրիւ ստեղծարանական տրվածքի ելակետ, որովհետեւ
ոգու գեղարվեստական ընկալումը, ներաշխարհի «չարժման» հետագծի
գեղաձեւումն առանց հոգեբանութեան կենտրոնացման արկածախնդրու-
թյուն է⁴⁷: Ժանրը հոգեբանութեան պատկերագրումների կենտրոնացում-
ներում առաջին անգամ հայ գրականութեան պատմութեան մեջ րնա-
դրում միավորեց արտաքին արարքն ու ներաշխարհային վիճակը, այս-
ինքն հոգեբանությունը անդրադարձեց իրիւ անհատականացրած (ին-
դիվիդուալ) իրողություն՝ Զոհրապ, Բաշալյան, Երուխան, Մհարոպ,
Շաթրյան, Մեղաուտեյան, այլք: Մինչ այդ հոգեբանությունը, զգաց-
մունքներն ու կրքերը գրականութեան պարագծում սոսկ արտաքին մի-
ջամտությունների, գործոնների իրողություններ էին: Փաստորեն, արեւ-
մտահայ նորավիպագրութեան մեջ հոգեբանութեան «Հակադարձու-
թեան» ստեղծագործություն կազմակերպող այս սկզբունքը հնարավո-
րություն ընձեռեց նաեւ անհատականացնելու ինքնին զգացմունքներն
ու կրքերը, զդայնությունները, գիտակցականի, ենթագիտակցականի ու
անգիտակցականի հոսքերը, հոգեկան «ոգեբեր օնտոլոգիան» առհասա-
րակ: Արտաքին (դրսի) արարքների, հանգամանքների եւ ներաշխարհա-
յին (ներսի) ապրումների, զգացմունքների, կրքերի միակցումը, համա-

զրուծյունը հոգեբանական արձակի արարողության ստեղծաբանական նվաճումն էր ու հաստատագրումը հայ գրականության համակարգում: Ե.Փորթուկալի «Մեղքնալուս համար»⁴⁵ նորավեպում օրինակ միակցումը, համագրությունը շատ ցցուն է, որի միջոցով է փաստարկվում հոգեբանության կտրուկ, «անսպասելի» շրջադարձը, ապա եւ՝ գոյաբանությունն առհասարակ: Տներից մեկում հալածված հյուրերը զրուցում են ամենասարգի թեմաներով եւ երբ խոսք է գնում սիրո մասին, տանտիրուհին պատմում է (դասական նորավեպային մուտք՝ թեմատիկ-կոլիզիոն կենտրոնացումով), որ տարիներ առաջ այս նույն գյուղում էին ապրում Արամն ու Անժելին, որոնք բնավորությամբ ներհակներ էին: Սակայն, ինչպես հաճախ է պատահում նման դեպքերում, աղջիկը ամենացուրդ նվիրված էր երիտասարդին, որը պարզապես նրա հետ ֆլիրտ էր անում՝ արհամարհելով Անժելի զգացմունքները: Ի վերջո լքում է աղջկան եւ ամուսնանում կտրիկ դրամոփառով մեկի հետ: Անժելը ոչ մի կերպ չի կարողանում համակերպվել, նամակ է գրում երիտասարդին՝ բացատրության ակնկալիքով: «Բեռ մեղքնալուս համար էր» պատասխանը օրիորդի ներաշխարհում կտրուկ շրջադարձ է առաջացնում (ըստ էության Փորթուկալը ֆրիգիդացման հոգեբանական ուղին է մասնաանշում)։ զգացմունքն ու կիրքը, որով առկայում էր, «սառչում» են, դառնում է մայրապետ, նվիրվում՝ Տիրոջը: Արարքների եւ ապրումների (դրսի ու ներսի) համագրումն ու բախումը ժանրային գրսեւորումներում շատ հաճախ բնագիր է ներքերում վերապրման այնպիսի որակ, որի հակադեպությունը կրկին ու կրկին հանգրվանում է սկզբին, այն ելակետին, ինչի հակադրության մանրամասնումն է ստեղծագործության պատմումն ու դիպաշարը: Նմանատիպ պարագոքասկայությունը ժանրի համար բնորոշ մտայնություն էր: Նիրտայի «Նախանձը»⁴⁶ այս սկզբունքով է կառուցված: Արշամն ու Սիրանուշը, հաղթահարելով զանազան փորձություններ, վերջապես ամուսնանում են, նրանց բնատանկան հովվերգությունը փոքր-ինչ ստվերում է միայն ամուսնու խանդոտությունը, որը նա արդարացում էր կնոջ հանդիպ տածած բուռն սիրով: Այնուհանդերձ Արշամը խոստանում է կնոջը, որ այլեւս իր խանդը ցույց չի տա, քանի որ դա ավելորդ ու անտեղի լարվածություն էր ստեղծում: Արշամը ամբողջովին կերպարանափոխվում է, Սիրանուշը նախ ներքուստ ուրախանում է, այնուհետեւ, որոշ ժամանակից, տապալում, կրք տեսնում է, որ ամուսինը նույնիսկ մտապածին առիթների նկատմամբ անտարբեր է մնում: Արդեք Արշամի պահվածքը այլեւս իրեն չսիրելու վկայությունն էր: Վերջապես իրեն հուզող, տվյալտանքների պատճառ դարձած կասկածը ցանկանում է փարատել եւ ամուսնու տուն մտնելիս, փարվում է նրան, հեկեկում հարցնելով. «Ի՞նչու չես նախանձիր զիս»։

Հատկապես վերապրումների նորոգությունը թի՛ տեքստային եւ թի՛ (բնականաբար սրանից արտածված) ընթերցողական մակարդակներում արեւմտահայ նորավիպագրությունը հանդերձեցին այսպես կոչված հոգեբանական արձակի կենտրոնացման շրջանակի Հիմնական-տիրապետող դերակատարությունը: Ավելին՝ հանեցին բոլոր ավանդված ու ժամանակային տարուները, գեղարվեստականացման սուբյեկտ դարձնելով սեռայնությունից մինչեւ սկիզբ-վերջի հոգեբանական դրսեւորումները, անհատի ներքին բախման, «ինքնավիճարկելիություն» սկիզբները⁵⁰: Ինքնաբախման եւ «ինքնավիճարկելիություն» հոսքը հնարավորություն էր ընձեռում արձանագրելու ներաշխարհային «գոց դոտիները»: Արմենակ Զարիֆյանի «Ավերակ երջանկություն մը»⁵¹ ստեղծագործությունը (այս շարքի նորավիպերի համար խիստ բնութագրական) առթում է ինքնաբախման զուգահեռականությունը: Այրի Ռեբեկայի ու երիտասարդի սիրո եւ սեռական կապվածության դիպաշարային կառույցում թանձրացականացվում է բաժանման անխուսափելիությունը, որը երկուսն էլ դիտակցում եւ ապրում են: Բնականաբար զիտակցվում եւ վերապրվում է յուրաքանչյուրի համար ներփակ հեռացումը, սակայն այս զուգահեռ ինքնաբախման դրսեւորումը սոսկ մեկ շերտն է: Երկուստեք ապրում եւ զիտակցում են, որ հեռացումը երջանկություն, հանդարտություն կրերի, սակայն բաժանման պահից երկուսի մոտ էլ առկայանում է «կորսված երջանկություն» զգայնությունը՝ կրկին ինքնաբախում, անընդհատ «ինքնավիճարկելիություն» հոսք: Ականավոր տեսաբան Լեւ Վիգորսկին նմանօրինակ դրսեւորումների առիթով հիշում եւ կիրարկում է «Տրառուց» հասկացությունը, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ. «... միայն այն, որ եթե ինչ-որ հոգեբանական շարժում արգելքի է հանդիպադրվում, ապա մեր լարվածությունը սկսում է մեծանալ հատկապես այն տեղում, ուր հանդիպադրվել ենք արգելքին, եւ ահա մեր հետաքրքրության այդ լարվածությունը, որը պատմվածքի յուրաքանչյուր դրվագ պրկում եւ ուղղորդում է առ հետագա հանգուցալուծում, անշուշտ, կհարստացնի մեր ստեղծագործությունը»⁵²: Մերուժան Պարսամյանի «Վրիժա»⁵³ նորավիպում հոգեբանական արգելքների լարվածությունն ու ուղղորդությունը ոչ միայն ստեղծագործության ժանրային հանդերձումն են, այլեւ՝ բնագրում հոգեվերլուծական շերտի ներբերումը: Ստեղծագործության դիպաշարը զարգանում է հոգեբանական արգելքների գոյավորման շարունակականությամբ: Երիտասարդը, որ սիրաբանում է մի աղջկա հետ, յուրաքանչյուր տեսակցության ժամանակ հանդիպադրվում է զգացմունքի պատենչին, հասկանում է, որ այլեւս չի ցանկանում հաղորդակցվել նրա հետ: Նույնը աղջկա պլանում՝ դիտի պատենչի առկայությունը, սակայն այն կրկնապատենչում է հանդիպումների շարու-

նակումներով, եւ այսպիսի շարունակաբար, այնքան, որ տարտըղնւում է «վրեժի» իրողութիւնը, Հայտնի չէ, թե ով ումից է այդպիսով «վրեժխնդիր» լինում: Հենց «վրեժխնդրութեան» տարտըղնումն էլ նորա-վելսի Հագեցվածութեանն է, Վիգորսկու նկատի առած «Հարստացումը», որը բնագրում ընթանում է երիտասարդի եւ աղջկա «ինքնաբալ» հոգե-վերլուծութիւններով: Եթե օգտւենք Կարլ Գուստավ Յունզլի՝ ստեղծա-դործութիւնների դասդասման տիպարանութիւնից, ապա միանշանակ պետք է ընդգծենք, որ արեւմտահայ նորավիպագրութիւնը իր ուղղվա-ծութեամբ անխառն հոգեբանական է մեծաւ մասամբ (Յունզլը գրական-ութիւնը բաժանում է երկու խմբի՝ հոգեբանական եւ վիպիոներական (դիտարկային), որոշ քանակութիւն էլ՝ վիպիոներականի (դիտարկայինի) տարրերի բազմաբաժանում է եւ հատկապէս՝ ներապրումների կենտրոնա-ցումներով: Մկրտիչ Կ.Շահնազարի «Մարի»⁵² ստեղծագործութեան կա-ռուցվածքում ներապրումների «բախումը» իրականութեան հետ տեղի է ունենում վերագրման բացահայտումով, միաժամանակ թանձրացակա-նացում է եւ կոնկրետ հոգեբանութիւնը եւ թե՛ իրավիճակից ար-տածված ապրումների շրջանակը: Էդվարդն ու Մարին դառնկերներ էին եղել եւ դպրոցն ավարտելուց հետո ըստականին ժամանակ չէին հան-դիպել: Եկեղեցում պատահականորեն տեսակցելուց հետո, երբ Մարին բավականին ջերմ վերաբերմունք է ցույց տալիս, Էդվարդի մոտ օրիորդի նկատմամբ հետաքրքրութիւն է առաջանում: Մարին նրան տուն է հրավիրում: Նորոգված եւ նոր մտերմութիւնը երիտասարդին դարձնում են սիրահար: Հերթական հրաւերքի եւ սիրալիր վերաբերմունքի ժամա-նակ Էդվարդը սկսում է համոզվել, որ զգացմունքը փոխադարձ է, նա-մանապէս, երբ բազում հյուրերից հատկապէս իրեն եւ առաջարկում զիշերել: Գիշերն իր ննջասենյակում է մտնում օրիորդը: Էդվարդը հուզավառու-թեան մեջ արտասւլում եւ խոստովանում է. «Մարի բառ միակ չէր արտասաներ. կարեկցութեամբ միայն երես կը նայիր անքնթիթ. անխոս ու լռիկ դեմ կանգնած՝ կը փափագեր կարծես զիս չարչարել: Հուսկ հե-տո սա բառերը կ'իյնան իր շրթերին, բառեր որք կը հնչեն դեռ ունկանցս մեջ, իբր հեռավոր արձագանք մը, իբր մահվան չարաչուք ձայն մը. «խեղճ Էդվարդ, կը գթամ զրադ. ես որ կը սիրեի զքեզ իբր եղբայրս, ինչու աղքեցի այդ անակնկալ սերը. ավագ զի չես գիտեր թե այս երեկո իսկ տեղի կ'ունենա նշանախոսութեան հանգեսը...»:

Ներաշխարհի գեղարվեստական մեկնութիւնն ու ներաշխարհային շրջանակի (հոգեբանութիւն-հոգեվերլուծութիւն) կենտրոնացումը ա-րեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ, որպէս կանոն, ժամանակի եւ տա-րածութեան կարգերը կազմաբանական-կառուցվածքային ստեղծով կրա-

վորում է, քանի որ ներհոգեբանական, հատկապես վիճակի ներհոգեբանական կենտրոնացումը (խորքայնությունը, որ արդի գրականագիտություն մեջ կիրարկվում է «underground» եզրով), որը ժանրում «Հոգեբանական արձակի» հոգեբանական արձակի ամենազանգվածային գրսեւորումն է, պարփակվում է ներաշխարհային տիրույթներում, որտեղ ժամանակն ու տարածությունը սոսկական են: Այս պարագային, ուշագրավ է, որ գործում է արգելքի հաղթահարման բիրլիական արքետիպի մեկնությունների շրջանակը՝ հաղթահարման պարագրիություն մեջ վերհանելով հոգեբանության ամենատարբեր գրսեւորումներ: Զապել Ասատուրի նորավիպագրությունը, որ «... վիպություն մը՝ շրջանի հոգեվիճակին, չըսելու համար հոգեբանությունն»⁵³ է, վիճակների ներհոգեբանական կենտրոնացումների եւ հատկապես արգելքի հաղթահարման կիրարկումի ժանրային բնորոշ արտահայտություններից է: «Պոան»⁵⁴ նորավիպում, արգելքի «անցման» մանրամասնումը պատճառականացնում է արարքի հոգեխառնությունը: Մաքրիկի մանկիկը ջերմում է, երիտասարդ կինը գնում է բժիշկ կանչելու: Ծանապարհին զանազան հոգեվիճակներ եւ ապրումներ են «բախվում» նրա մտածումներում՝ զավակի վիճակը, նյութական պայմանները, իր գեղեցկությունը: Զարդեղենի խանութում սքանչելի վզնոց է տեսնում վիշապով (պոա՝ ֆրանսերեն վիշապ է), որը իր հմայքին առավել շուք կարող է հաղորդել: Նախ՝ ցանկանում է գնել, ապա՝ հրաժարվում է, քանի որ ունեցած գումարը պետք է բժշկին տա: Երկվության մեջ է ընկնում, հիշում է, որ երեխան մեկ անգամ էլ էր ջերմել եւ ինքն իրեն հորդորում է, թե մեկ օրը չի կարող տնկիկի համար էական նշանակություն ունենալ ու վզնոցը գնում է: Տուն է վերադառնում, հրեխայի վիճակը գնալով վատթարանում է: Հաջորդ օրը հրավիրված բժիշկը ասում է, որ հիմ երեկ եկած լինել, գուցե երեխային հաջողվեր փրկել: Մանկիկի մահվան ժամանակ վշտահար կինը սկսում է մոլագարություն բզկտել վզնոցը, իսկ ներկաները՝ որեւիցե ձեւով չեն կարողանում ըմբռնել նրա պահվածքը: Իսկ պահվածքի մեկնությունը՝ արգելքի հաղթահարման հոգեբանական թանձրացականացումն էր: Միանշանակ է, որ Միպիլը, բիրլիական միստերիայի (գրախափյ արտաքսման) համանունությունում, կենտրոնանում է կանացի հոգեբանության նորավիպագրացմանը:

Վիճակի ներհոգեբանական կենտրոնացումները Միպիլի նորավիպագրություն մեջ ընթերցողիւմ են արարքների հոգեբանական պատճառաբանվածության ցուցանունությունում: «Տղու հոգի» ստեղծագործության մեջ մոր եւ որդու միմյանցից դադանի պահվող արարքների դադանագերծումը ստեղծագործության կառուցվածքում գոյավորում է հոգեբանական անցման ուշագրավ որակ: Ամուսնու մահվանից հետո

Անիկն ամեն ինչ անում է, որ Վահրամը չզգա հոր բացակայությունը: Որդուց գաղտնի է պահում բաղմամբիւ հավելյալ աշխատանքներ, որպեսզի զավակը ե՛ւ դպրոց հաճախի, ե՛ւ կոլիկ հագնված լինի եւ թի՛ նախաճաշիկի ստակ ունենա: Վահրամը լուռ դիտում է մոր ամենօրյա չարչարանքները, նամանավանդ կարեւորում մոր համար կարի մեքենայի անհրաժեշտությունը: Դասից սկսում է ավելի ուշ տուն վերադառնալ եւ կաղանդին, խնայած նախաճաշիկի ու փոխադրականի գումարով, մորը մի կարի մեքենա է գնում: Ուշագրավ է այս նորավեպի եւ ժողովածուի վերնագրերի ընդհանրությունը՝ «Հոգի» լրատվության շեշտագրությունում, որ, հատկապես կանանց հոգեբանություն զուգորդություններում, անսպասելի դիմադարձությունների եւ հակադարձությունների գրականացման անվերջավոր հնարավորություններ են ընձեռում: Այս իմաստով, օրինակ, բյուրեղացում է նրա «Կնոջ վրեժներ» նորավեպը: Ընտանիքով նոր Պոլիս տեղափոխված կինը այցելում է իր մտերմուհուն, որպեսզի նա բարեխոսի իր ամուսնուն աշխատանք տալու համար: Ընկերուհին սիրահոժար համաձայնում է: Անցնում են օրեր եւ շաբաթներ, անհայտ բարեբարից որոշակի նպատակներ են ստանում, սակայն ընկերուհուց որեւիցե տեղեկություն չեն ստանում: Որոշում է վրեժխնդիր լինել եւ սկսում է քաղաքով մեկ քամբասել եւ հրք պատարագներից մեկի ժամանակ հանդիպում են, բարեկեցիկը ցանկանում է բացատրություն պահանջել, սակայն, երբ տեսնում է ընկերուհու ու նրա զավակների թշվառ վիճակը՝ որոշում է շարունակել իր թաքուն հոգածությունները՝ վրեժը գութով լուծելու ձեռով:

Արեւմտահայ նորավիպագրությունը դեղարվեստականորեն ընդհանրացրեց եւ պատկերադրեց ժամանակաշրջանի, մարդկանց ներաշխարհային ողջ երանգապնակը՝ հատկապես ստեղծաբանական անթաքույց այնպիսի ձգտումով, որտեղ հոգեբանության պատումը կրավորվում էր հոգեբանության ցուցանունությամբ⁵⁷, որտեղ հստակ էր այսպես կոչված «կենտրոնական» գործող անձի գործառնությունը, որը բնագրում պատումի եւ հոգեբանական վերլուծության հիմնական տանող ուժն է: Լեւոն Մեսրոպի «Սեոր Մատեն»⁵⁸ նորավեպում պատմող-երիտասարդը, մատնանշած «կենտրոնական» արարողականությամբ, կայացնում է քույր Մատենի ես-ի հոգեբանական զառաժուժմն ու զգացմունքի փոխաձեւությունն իբրեւ ներաշխարհի երկփեղկվածություն. Մատենը գթություն քույր է, ջերմեռանդ հավատացյալ, նրա ջանքերի շնորհիվ երիտասարդը ապաքինվում է, երկարատեւ բուժման ընթացքում Մատենի մոտ համակրանք է առաջանում երիտասարդի նկատմամբ, որը վերածվում է սիրո, երիտասարդը բոլոր կարելիություններով ջանում է Մատենի կրոնական հուղավառությունը փոփոխել, նրանք որոշում են միասին հեռա-

նալ Հիվանդանոցից, աղջիկը Հոգեբանական ահալոր անջրպետ է հաղթահարում՝ որոշելով դուրս գալ միանձնուհու. պատյանից, սակայն փախուստի նշանակված օրը հեղբորն է հետ էլ նա երիտասարդին էլ հանդիպում, վերջինիս անընդհատ հարցումներին մայրապետը պատասխանում է, թե Մատենը փոքր-ինչ նվազած է եւ ապաքինվում է, երբ վերջապես աղջիկը երիտասարդի հիվանդասեռյակ է դալիս, վերջինս նկատում է, որ նրա մոտ կրկին Հոգեմիտություն է կատարվել, վերադարձել է կրոնական հուզավառության պայմաններին ու այլեւս ոչինչ ի դորու է ներառվելու:

Ժանրի ինքնությունը պարագծում է թատերականի (դրամատիկականի) գոյությունական կանգնումը, որը նորավիպի կառուցվածքի, ընդլսթի անկապտելի բաղադրատարրերից է, ընդհանրապես բնորոշ համաշխարհային նորավիպագրության պատմությանը: Տվյալ դեպքում թատերական տարիքը ընդգրկում է ժանրի գործողության ցուցանունության իրողությունը: Այս պարագային հարկ է տարբերակել թատերական կանգնումը տակավին Օտտո Լյուդվիգի եւ Բորիս Էյսենբաումի կողմից մշակված պատմելի երկու՝ «պատմվածք որպես այգալիսին» եւ «բեմական» (տեսարանային) պատմվածք⁵⁹ գրսեւորումներից: Ե՛ւ Էյսենբաումը, ե՛ւ Լյուդվիգը նկատի ունենին ընդհանրապես պատմամային կառուցվածքը, երբ, մի դեպքում հեղինակը կամ ստեղծագործության մեջ հատուկ առանձնացրած պատմողն են իրականացնում պատումը, կամ երբ պատումն իրականացվում է բացառապես գործող անձանց երկխոսություններով: Իսկ նորավիպում թատերական կանգնումը առկայվում է երկու դեպքում էլ՝ առաջնային պլան մղելով, բյուրեղացնելով գործողության ցուցանունությունը, այս հանգամանքն է պայմանավորում այն իրողությունը, որ տեսությունը եզրակացնում է, թե «... նորավիպը ավելի մոտ է դրամային, քան վեպը, իսկ բազմաթիվ դրամաներ իրենց սյուժեները քաղում են նորավիպից, այլ ոչ թե վիպերից»⁶⁰: Գործողության ցուցանունությունը գրսեւորվում է թե՛ արխիտեկտոնիկ-կազմաբանական, թե՛ ոճական, թե՛ պատմամային մակարդակներում: «Նորավիպը, թատերական փոքրիկ կառույց մըն է որուն մեջ տիրական է արագությունը գործողության», - բանաձեւում է Հակոբ Օշականը⁶¹ եւ այս խորքում հայտնաբերում արեւմտահայ նորավիպագրության մեջ ամբարված բարքերի եւ զգայնությունների, հոգեբանության անդրադարձումների մասնահատկությունները: «Թատերական փոքր կառույցի» հանդամանքն է պայմանավորում գեղարվեստական անդրադարձումի դինամիզմը, ներքին մոբիլությունը: Գործողության ցուցանունությունը հատկանշում է հատկապես հոգեբանության եւ ներաշխարհային շրջանակի անսպասելիության շարժումը: Այս առումով բնութագրական

ստեղծագործություններին և Տիգրան Կամսարականի «Գողցված Հաճույքը»⁶²։ Նորավելը, որ ժանրին ներհատուկ ներհոգեբանական սեւեռումներից է, ամբողջականանում է գործողության ցուցանուեթյամբ։ Սիրավեպերը առթում են հետաքրքրաշարժ պատմություններ, անակնկալներ հեւանսպանի զիմադարծություններ, իսկ Արան սիրային բազմաթիվ հաղթանակներ տոնած մարդկանցից էր։ Շատ են հորդորում, օրպեսզի նա մի բան պատմի. «Հաղթանակ բարեկամ, Հինցած է եղանակը. շատ լսած ես հաղթանակներ չտարվածները մանավանդ...» (281),~ ասում է այս նորօրյա կանանց հոգեխուլը հեւեկնդիրներին «ձախողվածքի պատմություն» անում։ Իտալիայում ծանոթանում է չնաշխարհիկ տիկնոջ հետ, սկսում է նրան դարպասել։ Հատկապես այն բանից հետո, երբ անսպասելի նրա հորդորներին, տիկնոջ նրա հարկաբաժինն է մանում, Արան արգեն կարծում է, որ հեռու է մոտալուտ հաղթանակը։ Սակայն տիկնոջ պանդոկից անակնկալ հեռանում է։ Գործողության ցուցանուեթյունը սուկա է, սակայն հանգուցումը մի քանի օր անց ստացած նամակն էր տիկնոջից, ուր նա խոստովանում է, որ ծածուկ մտել էր նրա սենյակը եւ բեղերի համար յուզը օծանելիքի տեղ դրել ու իր հագուստի վրա ցանել։ Դա նա համարում է «գողցված Հաճույք», որն էլ պատճառ էր անակնկալ մեկնումի համար։ Ակնհայտ է խաղի դերակալության ընդգծումը, որ ժանրի համար կառուցողական ուղղորդություն ունի։ Թատերական տարերքը, զրամատիկական կանգնումը ենթադրում է գործողություն, արարք, իսկ դա խաղ է՝ համաձայնեցրած կամ ոչ, փոխադարձացրած կամ բացարձակ։ Գործողության ցուցանուեթյամբ է ամբողջականանում խաղի գերակայությունը Տիգրան Հիրամի «Սիրահար թե՛ Հիվանդ»⁶³ նորավելում, որտեղ Վառամի առ Ալիս տաժած զգացմունքը սոսկ անհաղորդակից խաղ է, միակողմանի ընդգծվածություն, որը նույնիսկ ընկերոջ՝ Վարդի բերած փաստարկներով եւ հորդորներով չի սասանվում. ամեն անգամ Վարդը փորձում է Վառամին հասկացնել, որ Ալիսը նրան ընդհանրապես չի նկատում եւ ամեն անգամ Վառամն օրիորդի անտարբերությունը մեկնաբանում է իր հանդեպ տաժած զգացմունքի դրսեւորումներով, միայն երբ նախահանգստում Ալիսին ամուսնու հետ նկատում է շոգենավ բարձրանալիս, նվաղում է եւ ընկնում Վարդի գիրկը։ Այստեղ վերջապես Ալիսը նկատում է նրան. «Խեղճն, Հիվանդ ըլլալ պետք է, ցավալի՞ է»։

Ժանրի ինքնության բաղկացյալների համակարգում յուրահատուկ է միթոսականացում-ապամիթոսականացում (առասպելականացում-ապասպելականացում) ընթացականությունը, որն ընդհանրապես, իրիւր գեղարվեստական-ստեղծարարական իրադրութում, հայ արձակի տարածքում ամբողջից նորավելով։ Հար եւ նման եվրոպական նորավելա-

գրութիւնը՝ ժանրի արեւմտահայ պարագրիւմներում նույնպէս 1870—
տական թվականներից, առանց կաշկանդումների բնագիր էր ներերկրում
հրատարակուող հեքիաթների կազմաբանական զանազան գործառնու-
թիւններ, հայոց բանահայտութեան եւ առասպելաբանութեան հոսքեր
(պատումային, դիպաշարային մակարդակներում), միթոսների այլաոս-
ցութիւններ, երբեմն-երբեմն՝ հետեւողական գետնումներ. Ալփիար,
Սիպիլ, Երուխան, Զոհրապ, Տիգրան Արփիարյան, Կարապետ Ոսկան,
Երվանդ Օտյան, Կարապետ Տողրամաճյան, Սիմեոն Երեմյան, այլք, այս-
պէս կոչված մոգական իրապաշտութեան բազմաբարձր եւ հենց այս
հանգամանքով է, որ արիւթաբանական շրջագրութեան մեջ արեւմտահայ
նորավիպագրութիւնը ինքնացվում է ժանրի համակարգական պարա-
գրիւմից: Բանն այն է, որ եվրոպական նորավիպագրութեան մեջ մաս-
նանշած իրողութիւնները բնորոշ էին ժանրի ռոմանտիկական արտա-
հայտութիւններին, ռոմանտիզմի նորավիպին (հասկապիս գերմանա-
կան՝ Լոֆման, Տիկ), իսկ մեզանում այս առումով ռոմանտիզմի դրակա-
նութիւնն ու գեղագիտութիւնը բնաւ չդարձան պատենչող ջրբաժան,
եւ միթոսականացում-ապամիթոսականացում ընթացականութիւնը ըստ
ամենայնի՝ զրոյսւորվեց իրապաշտական նորավիպագրութեան մեջ: Ի՞նչ
խնդիրներ է մասնանշում այս ընթացականութիւնը.

նախ՝ միթոսների մեկնութիւն-ընթերցումներ, այսպէս կոչված մշա-
կումներ, նույն միթոսների եւ առասպելների սպագիցաբանականացում
բնագրում (նորավիպում),

ապա՝ միթոսականացում-ապամիթոսականացում գործընթացն իբրեւ
բնագիր (նորավիպ), երբ բնագրային մակարդակում ընձուղվում է մի-
թոսը որպէս գեղարվեստական ներմակ գոյացում, այնուհետեւ անմիջա-
պէս «կազմաբանվում» ժանրի սահմաններում առթելով վերստեղծու-
մի (գոյամիտում-քանդում) բաւականին կայուն օրինաչափութիւն: Մի
քանի օրինակների օգնութեամբ դիտարկենք սրանք: Առաջին խնդրի
ընթերցութեանում (մեկնութիւն-ընթերցում եւ ապագիցաբանակա-
նացում բնագրում) արեւմտահայ նորավիպագրութեան գեղարվեստա-
կան համակարգում գործառնական դաշտի առաջնայնութեամբ առանձ-
նանում է այսպէս կոչված մոգական-հրաշապատում մոտիվի կիրարկու-
մը, որն ինքնին պարփակում է կամ բանահայտական-առասպելաբանա-
կան, կամ աստվածաշնչային-քրիստոնեական նախահիմքի կիրարկում-
ները եւ կամ՝ այլ երկուսի համագրութիւնը: Բենիամին Դերձակյանի
«Վկա կոչված օձը»⁶¹ նորավիպը այս իմաստով ընդհանրական-բնորոշ
օրինակ է: Նվ որպէսզի ցուցանենք ընթացականութեան շրջագիծը բոլո-
րեքայնութեամբ, սկզբից համառոտ ստեղծագործութեան դիպաշարը.
Հայկանուշը աղքատ աղջիկ է, ծեր մայր ունի, որը ուրիշների համար

վիայք է անում, որպեսզի մի կերպ պահպանի իր եւ դստեր գոյութիւնը: Աղջիկն ամեն օր միեւնուէն ժամին դնում է գլուղից դուրս գտնվող աղբյուրը ջուր բերելու: Երկար ժամանակ միշտ նույն երիտասարդը աղբյուրի հանդիպակաց ժայռից նայում էր, հետեւում Հայկանուշին: Երբ մեկ անգամ աղջիկը նրան չի տեսնում, շատ է տխրում: Վերջապես մի օր, երբ կրկին ջրի էր գնացել, աղբյուրին է մոտենում մի ձիավոր, սրը ժայռից նրան նայող երիտասարդն էր, սեր է խոստովանում, ամուսնութեան առաջարկութիւն անում: Հայկանուշը, որ համակրում էր Գալուստին, ասում է. ին ինքն աղքատ է, իսկ նա հարուստ եւ հազիւ թե իրենց կապը կայանա: Երիտասարդը հորդորում է աղջկան, թե ինչքը որեւէ նշանակութիւն չունի եւ համաձայնում է Հայկանուշի պահանջին, որպեսզի ինչ-որ վկայի ներկայութեամբ պնդի իր մտադրութիւնը: Այդ պահին օձ է երեւում, որն էլ դառնում է նրանց պայմանավորվածութեան վկան: Գլուղ են վերադառնում, նշանվում են: Մոտենում է հարսանիքը, սակայն Գալուստը չի երեւում, մայր ու աղջիկ սկսում են անհանգստանալ: Գալուստը բացակայում էր, քանի որ սիրահարվել էր մեծահարուստի դստեր ու նրան ամուսնանալու առաջարկութիւն արել: Ի վերջո Հայկանուշը այդ մասին տեղեկանում է եւ գնում նրանց հարսանյաց հանդիսին: Երբ քահանան երկու անգամ փորձում է կատարել ստակադրութեան կարգը՝ Գալուստի, Հայկանուշի ու տիրտերի աչքերին երեւում է առաստաղից կախված օձը, երրորդ փորձի ժամանակ՝ օձին նկատում են բոլորը: Գալուստը խղճահարութիւնից, խոստումնադանդութիւնից փրկվում է եւ փարվում Հայկանուշին: Քահանային ամեն ինչ պատմում են եւ հենց այդտեղ ամուսնանում: Բնագրային լրատվութիւնը անմիջապէս դիտելի է դարձնում, ինչպէս արդեն վերեւում նկատեցինք, առասպելաբանութեան եւ աստվածաշնչային նախահիմքերի համադրութեան գեղարվեստական մեկնութիւնը: Դրախտից արտաքսյալութեան բիրյիական միստերիան, ծննդոցի հլակետը նորավիպում օձի արիստեկտոնիկ գործառնութիւններով պատնշում է նորօրյա վերահաս փորձութիւնը, հիշեցնում, արդեն օձի արեգորիկ-խորհրդանշական կիրարկումով, նախնական մեղսագործութիւնից հրաժարվելու բարոյաբանական սենտենցը (խղճահարութեան եւ խոստումնադանդ վզայնութեան ու վիճակի ազատագրում): Այսպիսով, միթոսականացման գործընթացը հեղինակին հնարավորութիւն է ընձեռում ի յուր ուղղորդելու իր ժամանակում դրախտից չարտաքսվելու գեղարվեստական-գեղագիտական կարելիութիւնները: Ուշագրաւ է, որ նորավիպի անակրեւիալ եւ երջանիկ ավարտը խարսխված է կատարաբարային տիրութենքում հիկեդեցի, պատակադրութեան արարողակարգ, այսինքն մեղքի հաղթահարումը իրականանալի է նամանականք քրիստոնեական կենսոլորտում:

Երկրորդ խնդրի ընթերցարումներում (բնագրում միթոսի, առասպել-
 լաբանություն ընձյուղվում եւ ապա՝ «կազմաքանդում») արեւմտահայ
 նորավելպի գեղարվեստական համակարգում դասական դրսեւորում է
 Երվանդ Օտյանի «Իֆոտորա»⁶⁵ ստեղծագործությունը: Այս գերհամառոտ
 նորավելպը ուշագրավ է արխիտեկտոնիկ տրոհությունը եւ դիմանկարի
 միթոսաստեղծ ու «կազմաքանդող» գործառնություններով: «Իֆոտո-
 րան» բաղկացած է երեք կառուցվածքային միավորներից եւ անջրպետ-
 ված՝ էպիլոգից: Առաջին միավորում հույն սովորական աղջկա դիմա-
 նկարի տիրությունում աստվածաշնչյան ալյուղիայով ընդելուզվում է
 գեղեցկություն, կանաչի սկզբի, իդոլիան առասպելը: Պատահական չէ,
 որ միթոսաստեղծ դիմանկարի բնագրային ելակետում հեղինակը թա-
 փանցիկ ականարկություն է անում. «Ո՛վ է սա գեղանի հույն աղջիկը, որ
 մեղ կը դիտե իր երկնագույն ծավի աչքերով.~ նույն-ինքն մեր վիպակի
 դյուցազունհին» (ընդգծումն իմն է՝ Գր.Հ.) օրիորդ Իֆոտորան» (456):
 «Դյուցազունհին» հատկացուցիչը մատնանշում է միթոսի վերադարձումի
 ստեղծաբանությունը, եւ Օտյանը, մեթոդիկ հետեւողականությամբ,
 պարզապես իր բնագրում համատեղագրում է Երգ Երգոցի սողմոնյան
 ներբողյանը. «Ով Իֆոտորա, այտերդ քողիդ տակեն նուռի կտորներու կը
 նմանին: Իբրեւ զաշարակն Դավթի պարանոց ք՝ որ շինյալն է ի Թա-
 լիսովթ» (456)⁶⁶: Նորադոյացրած Սուլամիթը ենթադրում է համապա-
 տասխան Սողոմոնին, որ զբաղւր ու զբաղեւ հայագլի Տիրանն է եւ
 բնագրային հենց այս հատուկություն էլ, կառուցվածքային երկրորդ եւ
 երրորդ միավորներում, նախ՝ ամրագրվում է միթոսական շերտը եւ ապա՝
 կազմաքանդվում: Տիրանի թափառումներն ու վերթերական հեծեծանք-
 ները մի կողմից ընձյուղում են սիրո առասպելաբանությունը, մյուս
 կողմից՝ այն «ոչնչացնում» (Իֆոտորան նշանված էր մի հույն մեծահա-
 րուստի հետ եւ նախապատրաստվում էր Մարսեկ մեկնելու): Առասպելի
 կազմաքանդումն ըստ ամենայնի կիրարկված է ստեղծագործության
 վերջաբանում, ուր նորավելպի ժանրային մասնահատկությունը առա-
 վելագույնս թանձրացականացրած է. «Թողունք որ թող երթա (նկատի
 ունի Տիրանի անվերջանալի թափառումները՝ Գր.Հ.) եւ մենք վերադառ-
 նանք մեր գործին: Դեմն ելող աղջկան հետ սիրահարիլ՝ իմաստություն
 չէ կարծեմ... իսկ հուսահատ սիրահարի մը դողոջ քայլերուն հետեւիլ՝
 պարզապես տխմարություն է» (458): Բնականաբար հարց է ծագում. իսկ
 ի՞նչ էր ողջ նորավելպը եթե ոչ «քայլքին» հետեւելու ստեղծաբանական
 արարք: Հենց այս հատուկություն է պարփակված Օտյանի առասպելաշի-
 նություն ու դրա անմիջապես կազմաքանդման էությունությունը՝ սի-
 րո տարուրերիման պարագրոքը սրբազնությունից մինչեւ ձանձրալի
 առանինություն:

Օտյանի միթոսատեղծման եւ կազմաքանդման այս սկզբունքը հետագային արեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ բազմաթիւ կիրարկումներ ունեցաւ, քանի որ սիրո առասպելաբանութեան տարուբերման պարադոքսը այս ժանրի ձեւաքանութեանն ու բնութեային ընդհանրականութեանը առավելագոյնս հարկը էր եւ սեղմ ու հագեցած պատումով ու դիպաշարով, եւ հոգեխառնութեաններէ արծարծումների գետեղման եւ թե՛ դիմադարձութեանները ցուցանելու ու ըստ այսմ անակնկալ (անսպասելի) ավարտի ապահովութեան առումներով: Իրողութեան գեղարվեստական բլուրեղացումներից է Զապել Ասատուրի «Օրիորդը» նորավեպը (գրել է 1911-ին): Ստեղծագործութեանը կենտրոնացած է հարցումների շարունակական հոսքի, հետեւաբար համապատասխան պատասխանների նորավեպային գոյավորի լուծումներով: Ո՞վ էր այդ առանձնացրե՞ծ հովեկատեղիում բնակվող օրիորդը, ինչու՞ այս բարեսեւս եւ զարգացած երիտասարդուհին ընդգծված անտարբեր էր տղամարդկանց հանդեպ, ո՞րն էր սիրո եւ հավատարմութեան նկատմամբ տաժած նիհիլիզմի ակունքը: Եվ ահա Ասատուրը, այս խորհրդավոր կնոջ պարագլխումում, բրտացնում է սիրո առասպելը, ապա եւ կազմաքանդում այն՝ նորավեպի տարածք ներքերելով գեղարվեստական նոր շրջանի իրագործումներից: Վերջապես պատմողին⁶⁷, մեծ դժվարութեանների գնով, հաջողվում է օրիորդի հետ դույզն-ինչ մտերմանալ: Բնականաբար խորհրդավորութեանը սեռք է քողաղերծվել (մտերացանայն «Նորհրդավոր միանձնուհու» ալլապացութեանն է որոշակի իմաստով այս բնագիրը) եւ պատասխանվելին բոլոր հարցումները: Օրիորդը տարիներ առաջ ծանոթացել էր երիտասարդ փաստաբան Արամի հետ, որն իր արհեստավարժ ու աղգային գործունեութեան պատճառով թաքնվում էր իշխանութեաններից: Օրիորդը նրան սիրում էր, իսկ զգացմունքը փոխադարձ էր: Արամը գաղտնի Կ.Պոլիս է գալիս, որպեսզի ծնողներին արտասահման տեղափոխի եւ հենց այս հանգամանքներում էլ նրանք որոշում են ամուսնանալ: Հարսանիքից երկու օր առաջ, հարսնացուին հրաժեշտ տալուց հետո, Արամը տուն է գնում: Անբացատրելի մղումով օրիորդը հետեւում է նրան եւ ականատես լինում, թե ինչպես իր հարկաբաժինն անցնելիս երիտասարդը գրկում եւ համբուրում է սպասուհուն: Նշանը հետ է տալիս եւ մնում հավերժ օրիորդ: Արձանագրենք, որ Սիսիլլ ստեղծագործութեան կառուցվածքում օրիորդի սլանով նախ ամրագրում է զգացմունքի առասպելականացումը, ապա եւ՝ կործանում այն՝ այսպես փաստարկելով աղջկա ներամիտվածութեանը:

Միթոսականացում-ապամիթոսականացման բնագրային նմանատիպ ուղղորդվածութեանը արեւմտահայ նորավիպի ինքնութեան հաճախակի դրսեւորվող ընթացականութեանից է: Կարապետ Տողրամաճյանի (Վա-

Հան (Մանվելյան) «Մովակին վրա»⁶⁸ նորավեպը միթոսականացնում-ապամիթոսականացնում ընթացականությունը նույնպես պարփակել է ընադրային տիրույթների դիպաչարային Հանգույցում, սակայն այս պարագային կենտրոնանալով պոետիկական կոնկրետ դրսևորման գու-գորդություններում, այս դեպքում դա «լճակի պեյզաժի» գործառնու-թյունների դաշտն է: «Ծովակ մը ունինք մենք, որ ծովերու Հետ չեմ փո-խիր»:

Անհուն չէ ան, հեռուն չի խառնվիր ամպերու Հետ, ու իր ալիքները երբեք չեն դար փոփրուն կատարով փշրել ափին մոտ՝ ավազները քրքրելով: Մեծամեծ նավեր իրենց լայն առագաստները չեն ուռեցներ Հոն, Հսկա շոգենավեր անոր կապույտը չեն ակոսեր կաթնաթույր Հե-քերով, ու մեծակառույց տներու և ճոխ ասարանքներու խիտ շարքեր չեն նայիր անոր վրա:

Մեր ծովակին սահմանները՝ դալարաղվարճ դաշտերով եզերված՝ կրնաս չափել աչքովդ, ու անոր մանրիկ ու հեղասահ ալիքները ծագ-կատի կնոջ մը շրջադեհատին ծալքերուն նման կուզան փոթալի եզերքին մոտ: Լույժ անապատ մըն է ան, որուն վրա փոքրիկ նավակ մը տերեւի պես կը տատանի, և Հոն ուր վտակը կուգա խառնվիլ ծովակին՝ կը նշմարվի ձկնորսին խոնարհ խրճիթը մուխի սեւցած» (61-62): Այս ընդ-ղըծված պարփակ, ներսահմանային տարածքը, որ լճակն է, իր բարձրիկ և զգայնությունների, բնության և անհատների հորձանուտում, հե-տեւողական անընդհատությունը, կանոնակարգում է մոգական կենսո-լորտ, որը, միաժամանակ, կազմաքանդում է դոյութնություն Հանդեսի առտնին իրախճանքով: Նորավեպի կենտրոն որք Տատիկը լճակի էա-տարրն էր, յուրահասու է ջրածին միթոսի Հերոս, սակայն տեղի է ունե-նում առաջին դարձումը՝ առասպելաբանական տարերքի դեպի իրա-կանություն տարերք: Պատանի Տատիկին ապաստանում է մի որբեւայրի կին: Զօր ու գիշեր չարադատ աշխատում է Տատիկը և ողջ խնայողու-թյունը Հանձնում այդ կնոջը, որովհետեւ սիրում էր որբեւայրու դստե-րը, իսկ վերջինս դա գիտեր ու պատանուն սնելով պատրանքներով պար-զապես գրպանում էր նրա աշխատանքը: Վերջիվերջո աղջկան նշանում է ուրիշի Հետ: Իրականություն օրինագրություն այս բացահայտ տխր-ծուկությունը թշվառ պատանուն խնթացնում է և, Տատիկը Հեա է գալիս ձկնորսների մոտ, վերադառնում նախնականորեն անեղծ ջրի տարերքին, կրկին տարրալուծում դրան: Այսպես է նորոգում ներփակ «մոգականու-թյունը» Տողրամաճյանը:

Վերադարձումի միթոսականացում-ապամիթոսականացում ընթացա-կանությունը նորավեպի գեղարվեստական Համակարգում երբեմն դրսե-ւորվում է Հակադարձականություն կամ Հակադարձ կապի Հետադժով:

Այսօրինակ ստեղծագործություններին արժե առանձնացնել, ընդհանրապես Արտաշես Հարությունյանի գրական ժառանգություն մեջ ժանրային պատկանելիությունը հազվագյուտ, «Վերագործը»⁶⁵ նորավիպը: Ուրիշ եւ բանաստեղծության առասպելաարարման գուգադիրում Հարությունյանը գեղագիտական-բարոյաբանական այն սինտեսցին է առաջագրում, ըստ որի որեւէ բաղադրիչ գերակայությունը խաթարում է թե մեկը, թե մյուսը եւ գեղարվեստական մեկնությունը հաստատագրում սիրո ու բանաստեղծության համարժեքայնությունը: Հատկանշական է, որ նորավիպի ընթացականությունն այս դեպքում, ինչպես արդեն նշել ենք, հակադարձական է: Հանուն բանաստեղծության հրաժարումն սիրո «մոնիստականությունին»: Երիտասարդը հեռանում է սիրած աղջկանից եւ բազում կանանց սերերի մեջ ջանում պահպանել քերթվածի արարողականությունը, սակայն կյանքի եւ փորձառություն հանգրվանին ըմբռնում, որ այն նախնական սերն էր, առհասարակ սիրո ու բանաստեղծության հիմը եւ վերադառնում դրան: Այս վերադարձումի ամբողջությունը ժանրի «առասպելական պոետիկայի» մասնահատուկ որակն էր:

Միթոսականացում-ապամիթոսականացման ընթացականության մի ուրույն գրսեւորումը վերջապես, արեւմտահայ նորավիպագրության մեջ ընթերցողի մոտ է առաջացնում կոնֆլիկտ-արտաքսյալների ստեղծարարական կենտրոնացումներին, երբ այդ ավելորդ-արտաքսյալներն իրենց գոյություն գնով շատ հաճախ կանոնակարգում են ընդունելիներին գոյությունը: Այս իմաստով ժանրի պատմության մեջ առանձնահատուկ է Երուսիանի ստեղծագործությունը: «Եվնիկե» ստեղծագործությունում, Սամիկ աղբոր միստերիայով, համանուն հերոսուհին ավելորդ-արտաքսյալի գոյության գնով բախտանում է իր ջղերը: Եվնիկեն չի օգնում ոչ բարեբար կլիման, ոչ ծովը եւ միայն սկզբից Սամիկի հետ հարաբերակցությունը (նրան դրամ տալը, այդ կյանքի, իրականության արտաքսյալի պահվածքին հետեւելը), այնուհետեւ թշվառի վախճանը բերում են ակնկալելի ապաքինությունը: Ուրեմն կաղամբանդվում է արտաքսյալների ավելորդության առասպելը՝ բնագրային տիրույթներում ուղղորդելով գոյության պարագոքսի հանկերգը:

1880-1910-ական թվականների նորավիպագրության խորապատկերում երկու խոսքով հարկ է տնորադառնալ ժանրի այսպես կոչված տղամորապաշտական (իմպրեսիոնիստական) տարիքին: Այս դեպքում էլ պետք է արձանագրենք, որ ժանրի ինքնությունն սահմաններում, տիպաբանական առումով, արեւմտահայ նորավիպագրությունը⁶⁶ ի տարբերություն համաշխարհային, XX դարասկզբին չնահանջից այսպես կոչված «սյուժետային նորավիպից»՝ ժանրի նորմատիվ կառույցներին գրափոխվելով իմպրեսիոնիստական էսքիզի, էտյուդի, այլ սրանց ինչ-

ինչ բաղկացալոյն համադրեց ժանրի ձեւաբանութեանը: Մաքուր, անխառն տպավորապաշտական փոքր արձակ ստեղծագործութիւններ դըր-վում էին (օրինակ՝ Հակոբ Տեր-Հակոբյանի «Որ խեցիներ ժողովեցի», Ղեւոնդ Մելոյանի «Նկարներ» ժողովածուները, Հակոբ Սիրունիի, Միքայել Շաթրյանի, Հայկանուշ Մառքի, Զարուհի Գալեմքերյանի եւ այլոց մի շարք գործեր), սակայն դրանք դուրս էին նորափափ ժանրային հարա-ցույցից: Մատնանշեմը նաեւ, որ իմպրեսիոնիստական տարրերի ներկա-լուծմանը արեւմտահայ նորափափագութեան հմակարգում առաւել հա-ճախակի կիրարկւում էին այն ստեղծագործութիւններում, որտեղ ան-երկրա էին հրապարակագրական ենթահողն ու ջիլը: Այս իմաստով ան-խառն դրսեւորում է Հ.Արամյանցի (Մ.Տ.Շփոտ) «Մերձեցում»⁷¹ ստեղծա-գործութիւնը: Այստեղ միանշանակ բաղճշուսլած են գաղափարաբանա-կան հրապարակագրային վարդապետութիւնը՝ ի շահ ազգի բարօրու-թեան բոլոր խաւերի եւ դասակարգերի մերձեցումը: Այս գերխնդիրն իրականացնելու համար դիպաշարային հանգուցումը բեռնակրին ամուսնացնում է մեծահարուստի դստեր հետ⁷² եւ բեռնակրի ու Լուսին-յանի ներփակ հոսքերով՝ երազների միջոցով, ամբողջականացնում մատ-նանշած առաջադրութեան համադրութիւնը: Եւ հենց երազներ-անուրջ-ների բնագրային համարժեքումն ապահովելու համար է, որ Արամյանցը կիրարկում է իմպրեսիոնիզմի ոճական հանդերձ՝ ստեղծագործութեան մուտքում հռչակադրելով ժանրային պատկանելիութիւնը. «այդ պատ-ճառով նա գրպանին հանեց մի նոր լույս տեսած նորափափ՝ ու սկսեց ուշադիր հետաքրքրութեամբ կարդալ» (6):

Նովալիսի «Բանաստեղծը խոնարհւում է դիպածին»⁷³ բանաձեւումը արձակի տիրույթներում ստեղծարանորեն առաւելագոյնս պատշաճում է նորափափ ժանրին, քանի որ դիպածի սահմաններում պարփակված դոյաբանական-փիլիսոփայական ներուժը՝ հանգամանքներն ու իրողու-թիւնները կտրուկ փոփոխութեան ենթարկելու, ավարտաբանութեան ապահովումն արագացնելու իմաստներով, ամենաշատը հարմարվում է այս ժանրի բնույթային-գեներատիկական կոդին: Արեւմտահայ նորափափա-գրութեան պարագային, դիպածի ժանրակառուցողական հնարավորու-թիւնները սերտ միակցված են վերհուշային սեւեռումներին՝ պատու-մային մակարդակի եւ դիպաշարային շրջանակի գոյավորութեան գոր-ծընթացում, եւ սա ժանրի ինքնացման մասնահատուկ արտահայտու-թիւններից է: Որ վերհուշային սեւեռումներում է ամբողջութեան մեջ դրսեւորվում դիպածի գեղարվեստական մեկնութիւնը, վկայում են Գրիգոր Զոհրապի, Լեւոն Բաշալյանի, Երուխանի, Թեոդիկի, Վահան Մեչ-տուտեյանի, Լեւոն Շաթրյանի, այլոց բաղմաթիվ նորափափեր: Այս-պիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ արեւմտահայ նորափափագութեան

գեղարվեստական համակարգում դիպվածի ժանրաստեղծումը հանգուցված է վերհուշի պոետիկական գործառնություններով: Որպես կանոն այս դեպքում նորավեսի նախադրային հատվածը վերհուշային միջարկություն է, որին հաջորդում է նախ դիպվածի ընդհանրականության հեղինակային մեկնությունը, ինչպես Ա. Կյուլալենկյանի նորավեսում. «- Դիպվածը... ինչ անակնկալներ կը վերապահե քեզի, եւ որչափ միօրինակ պիտի ըլլար կյանքը իր հոլովումին մեջ եթե անիկա իրեն մերթ ուրախ, բայց հաճախ ահարկու եւ խրաչեցնող զրվագներով չի տարբերեր առօրյային տափակությունները»⁷⁴, ապա՝ դիպվածի պատճառով իրադարձության, դեպքի, ասլուծմի, զգայնության ու հոգեբանության կտրուկ շրջադարձն ու հանգուցալուծումը: Այս նորավեսում պատմողը, որ դիպվածով հաղորդակցվում է վաղամեռիկ զրագետի ողբերգական ճակատագրին (հերթական հոմանուհիներից մեկի տանը նրանից իմանում է, որ վաղամեռիկ, հիվանդ ու հուսալքված բանաստեղծը այս սամարացի սիրուհու տանն է վերջ տվել իր կյանքին՝ սենյակում կախվելով) հոգեբանորեն շրջադարձվում է՝ սկսելով կյանքում մնալուն արժեքների փնտրուկը: Արամ Անտոնյանի «Կառուփուլայ»⁷⁵ նորավեսում, վերհուշային պարագրիկությանմբ, կրկին ցուցանվում է դիպվածով գոյության արմատական փոխակերպության իրողությունը. երբ հույն գեղանի աղջիկը պատահաբար ղոհվում է, մոր՝ իրականության հետ միակ կապը մնում է նրա շիրիմին մեխակներ աճեցնելը (դասեր անունը Կառուփուլա էր, որ հունարեն նշանակում է մեխակ), այնուհետեւ տնամերձը ամբողջությամբ միայն այդ ծաղկին է վերապահում: Դրանով կարծես թե վերապրեցնում է իր աղջկան՝ անընդհատ շրջակա գյուղերի բնակիչներին մեխակի փնջեր նվիրելով: Հարեւան գյուղի մանուկների կատակն անգամ (սպիրտ մեկին աղջկա գերեզմանին փայտե կցաններով մեխակներ էին տնկել) չի սառնում կնոջը, ճիշտ է, այլեւս այդ գյուղում չի երեւում, սակայն հետեւողականորեն շարունակում է դասեր վերապրումի այդ ծեսը:

Ի շարս դիպվածի էլիգիկ-անդրատենչ կենտրոնացումների, անմասն էին նաեւ մարդկային գոյության հավիտենական ներկայությունների տարփոխումները, որտեղ դիպվածը ձեռք էր բերում փաստարկման ամրակայման գործառնություններ: Այս իմաստով բնորոշ է Կարապետ Տողրամաճյանի «Հին օրերու հիշատակ»⁷⁶ քնարական նորավեսը: Այս ստեղծագործության մեջ դիպվածը ամրագրում է սիրո սրբադեմությունը. անկախ այն հանգամանքից, որ երկու ընկերներ միեւնոյն աղջկան էին սիրում՝ նրանց մեջ չկար որեւէ ներհակություն, եղբայրավարական ներդաշնակություն էր, զգացմունքի անեղծության բանաստեղծականացում, բարեկենդանին որոշում են դիմակներ հագած իրենց սիրուն

այդիայի, աղջկա տանը խմանում են, որ այդ օրը նրա նշանագրություն չանդեռն է: Դիպվածի բերումով հոգեցունց բախումը դուրսն-ինչ չի փոխակերպում նրանց էություն միջ ապրված զգացմունքը եւ պատահական չէ, որ պատանիները դա հար վերհիշում են:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորափայագրություն ինքնությունը, բնականաբար, ներառել է ժանրի պոետիկական ամբողջական Հանդերձի վրա, պայմանավորել այն, գոյալորել ու ամրագրել ոճական այնպիսի կենտրոնացումներ, որտեղ հւստումնի, եւ թե՛ կերպարումի լիզվական, խոսքային տարբերակումներն ու միասնական արտահայտությունները նորափային Հնարավորություն են ընձեռել Հանդես զայու առավելագույն ամբողջականությունը: Բնագիրը կազմակերպող բոլոր պոետիկական միավորները սյուժե, կոմպոզիցիա, կերպար, պատկերային համակարգ եւ այլն մասնահատկացնելով խոտությունը, հագեցվածությունը, յուրատեսակ «խնայողական» կիրարկումներով: Այսպես օրինակ՝ Հարություն Ալվիարի «Գլխուս եկածներն» խորագրով հրատարակած «Զազա» նորափայում կենտրոն-հերոսների Զազայի եւ նրան սիրահետող երիտասարդի, խոսքերի ոճավորումները բոլորովին տարբերակված չեն, որը նպաստում է ոտեղծագործության կառուցվածքի միասնական ընկալմանը: Մի իրողություն, որ բնորոշ է ժանրի պոետիկական Հանդերձին, իսկ տարբերակումն ու բախումը փոխանցվել է դիպաշարային մակարդակ (երիտասարդը տիկին Զազային խոստովանում է իր սերը, որը մերժվում է, կինը հիշեցնում է մեկ տարի առաջ տեղի ունեցածը, երբ Զազայի ամուսինը խնդրում է երիտասարդին կնոջը առն ուղեկցել, կինը սգեւորված Հեռանկարից, անկալում է, որ նա ներս կմտնի, սակայն բախվում է քաղաքավարի Հրաժեշտին, Զազան սա վերապատմելով, բարոյախոսում է, թե՛ երկաթը տաք-տաք են ծնծում): Ժանրի քրոնոտիպում խարսխված ավարտաբանության կանգնումը, սրը ըստ ամենայնի բանաձեւել է Ֆրանց Կաֆկան. «Նորափայ սկսելը միշտ ծիծաղելի է: Անհնարին է թվում, որ այս նոր, դեռ չձեռնարված, հույժ զգացմունքային օրգանիկմը կարող է դիմակայել աշխարհի ձեռնարկված կազմությանը, որն, ինչպես ցանկացած ձեռնարկված կազմություն, ջանում է ներամիտվել», հար եւ նման Համաշխարհային, իր պոետիկական գործնականացումը ունեցավ արեւմտահայ նորափայի գեղարվեստական Համակարգում, երբ սկիզբն ու վերջը (դիպաշարային, պատումային, կոլիկոն, առհասարակ արխիտեկտոնի-

կային) չըջանակվում են, դառնում ավարտուն-կայացած համակցություն՝ միաժամանակ ապահովելով անակնկալն ու անսպասելիությունը: Միհրան Վարպետյանի «Ձէ»⁷⁹ նորավիպն այս առումով քրեատոմատիկ է: Լորի-Սիրոր Սահակյան զուգադրության մեջ նորավիպագիրը նախ տարանջատում, ապա՝ բախում եւ հետո՝ միաձուլականացնում է սիրո պատմությունը, ավարտաբանում այն: Լորին, որ որբ օրիորդ էր, իր կարիքները հոգալու համար հայերեն, ֆրանսերեն եւ դաշնամուր է սուրապում Սահակյանների աղջկա՝ Հայկանուշի հետ, որի եղբայր Սահակը սկզբից նրան գրեթե ուշադրության չի արժանացնում: Լորին սիրահարված է եւ հաճախ դասերը ընդմիջարկվում են արհեստով ու հոգոցներով: Պարապմունքներից մեկի ժամանակ երիտասարդն ականջալուր է լինում «Սահակ, Սահակ» օրիորդի մրմնջումներին եւ համոզվում, որ Լորին սիրահարված է, որը սկզբից նրան թվում է ծիծաղելի ու քամահրելի: Սա այս սիրո պատմության տարանջատումն է: Այնուհետեւ Վարպետյանը, ժանրին ներհատուկ դինամիզմով, փաստարկում է Սահակի ընձուգվող զգացմունքը, նամանավանդ, երբ օրիորդի թղթերի մեջ գտնում է մի բանաստեղծություն՝ ձոնված Սահակին: Նոստալիանում է, սակայն աղջկա կողմից մերժվում է՝ հասվաժողով ավարտաբանության բախումը: Լորին բացատրում է, որ իր հոգոցները, բանաստեղծությունները, սերը վերջապես, վերապահված են մի ուրիշ Սահակի, որի հետ չուտով նշանվելու է եւ մեկնելու քաղաքից: Այսպես անակնկալ, անսպասելի միաձուլականում է սիրո պատմությունը, ձեռք բերում ավարտաբանական մասնահատկություն:

Ինքնին ըմբռնելի է, որ նորավիպի պոետիկայի ամբողջական խնդրադրությունը, մի կողմից՝ պատում, կերպարում, ոճական բեւեռացումներ եւ անդրադարձներ, սյուժեի, կոմպոզիցիայի խնդիրներ, արխիտեկտոնիկայի ընդհանուր հարցեր⁸⁰, մյուս կողմից՝ զանազան մասնավոր, ներփակային իրողություններ, առանձին ուսումնասիրությունների, հետազոտությունների ու մենագրությունների նյութ են, իսկ մենք այս աշխատությունն մեջ անդրադառնում ենք ժանրի պոետիկական շրջանակի այն մասնահատկություններին, որոնք ամբողջականացնում են արեւմտահայ նորավիպագրությունն ինքնության բաղադրատարբերը:

Նորավիպագրությունը, ժանրի համակիրոպական դրսեւորումներինման, կենտրոնանում էր ստեղծագործությունն կոմպոզիցիոն շրջանակի բացարձակ («անխաթար») ներդաշնակություն վրա (պատահական չէ, որ արձակի մետաբնագրում, սա առավելագույնս հաջողվեց հատկապես նորավիպին) ժանրը հիրավի դարձել էր անխառն սյուժետային ստեղծագործություն, որտեղ «ֆարուլայի ձեւական մշակումը այն փոխաձեւում էր պոետական սյուժետի»⁸¹ եւ հենց մաքուր սյուժետային ստեղծագոր-

ծության կառուցում ֆարուլային (գիպաշարային) հոսքի փոխակերպությունը գեղարվեստական ժանրի ինքնացման պոետիկական դրսևորումներից է: Այս խորքին ուղարկում է Գրիգոր Զոհրապի «Կարծեմ թե» նորավեպը: Ստեղծագործության կոմպոզիցիոն շրջանակը (չորս մասերով) միանշանակորեն ուղղորդված է կանայքի հոգեխառնությունների սյուժետի գեղաձևմանը: Աննիկն իր սիրո գեղումներում անզուգական է. «Երբ պատկերս տալ ուզեցի իրեն»

- Ոչ, բայց ինձի, իմ աչքերում չեմ վստահիր քեզ, հոն չես դնել:

Եվ հարուստ ու շքեղ լանջքին վրա դնելով մատը,

- Հոս, հոս, սրտիս մեջն ես, գաղտնի, խորունկ, անհասկի աչքերե ծածուկ տեղն ես դուն, միս մինակդ ու բոլորովին իմս, հասկցար» (172): Եվ Ճամբյան Օննիկի հետ նշանագրության հանգուցումին Աննիկի տանը սիրո տեսլականը բախվում է «Կարծեմ թե տեղ մը տեսած ըլլալու եմ էֆինտին» (176) նշագրությանը: Ի՞նչ է սա, պարագոքս, անակնկալ ավարտ, բայց Աննիկը երիտասարդին վերադառնում է աչքերից ծածուկ, միայն նրան պատկանող տեղը, վերջիվերջո չի հրապարակայնացնում այն, ինչ իր համար դուրս էր «խոսքի եւ աչքի» հորձանքից: Ու հենց այս հակադարձությունը է անխառն գիպաշարային ստեղծագործությունը փոխակերպվում բանաստեղծական սյուժետի՝ որպես կնոջ հոգեխառնությունների, զգացմունքների գեղաձևում:

«Պապուկ»-«խամպուռ» հարաբերակցության մեջ հար եւ նման իրագործում է կայացրել Երուսանը «Պապուկը» նորավեպում: Տճեւ, մուրացիկ պառավի եւ «խամպուռ», կուզիկ ծերունու մեջ, ողորմության ծիսակարգությունը, դոյալորվել էր փոխադարձված համակրանքի պարագոքսայ դրսևորում. «Սրտաշարժ բան էր տեսնել այդ երկու խզուկ եւ թառամած էակներու միմյանց հանդիպումն առաջ եկած վայրկենական ուղեորությունն ու վաղանցուկ տառնալը» (21): Նորավեպն իրեն անխառն գիպաշարային ստեղծագործություն, եղբայրակից հատվածում փոխակերպվում է բանաստեղծական ասքի (ծերունին, չգանելով վախճանված պապուկին, պեղանտային հետեւողականությունը, շարունակում է նույն ծիսակարգությունը. «... ծնրադրեց, գլուխ երկնցուց եւ սկսավ տենչանոք պատը լզվառել» (23), որպես կապի, երկու արտաքսյայնների հավերժ հաղորդակցության այլագոյացում:

Ինքնացման պոետիկական հանդերձը պայմանավորում է կաղամբանական այն օրինաչափությունը, որ սահմանվեց ֆորմալիստների ուսումնասիրություններում: «Նորավեպը պետք է կառուցվի ինչ-որ հակասություն, անհամընկնումի, սխալի, կոնտրաստի հիմքին»⁸²: Այսպես էր նաեւ արեւմտահայ նորավիպագրության գեղարվեստական համակարգում: Սիպլիի «Սպասված նամակը»⁸³ նորավեպում օրինակ բնա-

գիրը խորսխոված է պարունակող-պարունակյալի հակադրականութեան, անհամապատասխանութեան սկզբունքով (սրբատիկական այս Հնարանքն առհասարակ ներհատուկ է արեւմտահայ նորավիպագրութեանը), որը ուղղորդում է անակնկալ հանգուցման ուժգնութեանը, հզորութեանը (ստեղծագործութեան հերոսուհին նշանածից վաղուց նամակ էր ստացել, վերջապէս ԱՄՆ-ից ալրո՞ւմ ու նամակ է ստանում եւ երբ ցանկանում է կարգաւ նամակը, այն ոչ մի կերպ չի գտնում, հանկարծ հիշում է, որ ավելորդ թղթերի հետ մեքենայորին նամակն էլ է նետել վառարան):

Արեւմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում ժանրակազմիչ-կազմակերպող բաղադրատարրերն, առհասարակ ժանրակազմութեան գործընթացը (պատում, կերպարում, ոճական բեւեռացումներ եւ այլն) նույնական է ժամանակի համաեվրոպական գրական ընթացում ժանրի պոետիկական զրսեւորումներին եւ սույն ուսումնասիրութեան մեջ, ինչպէս արդէն նկատվում է, առանձնակի չի անդրադարձվում, այլ ժանրակազմական գործընթացի մասնահատկութիւնները ներկայացվում են կոնկրետ խնդիրների ստընթերագրումներում: Տվյալ դեպքում, ցանկանում ենք ուշադրութեան բեւեռել ժանրակազմիչ-կազմակերպող բաղադրատարրերից մեկին միայն, որը արեւմտահայ նորավիպագրութեան ինքնացման պոետիկական արտահայտութիւններից է եւ լայնագույնս բնորոշվել ու բնութագրվել է Հակոբ Օշականի կողմից «պատմում» եզրով, հասկացութեամբ: Ի՞նչ է «պատմումը». «Մեր մեջ քիչեր գիտեն, թե վեպի այս երկու կերպերը (նկատի ունի պատմութեանը, պատմողին եւ պատմումը, վիպասանին ու նորավիպագրին՝ Գր.Հ.) անջատ կադապորներ են: Թե մեկուն համար պահանջելի առաքելութեանները աւելաւոր ավելորդ արժանիքներ կը դառնան, փոխադարձաբար: Թե ճշմարիտ պատմողը (conteur) միշտ մեծ արվեստագետ մըն է, կարելի չափով դերձ երրորդական, չորրորդական կարողութեաններ, որոնք վիպասանը կը պայմանավորեն, հաճախ արվեստի օտար նկատողութեաններու ցանց մը պարտադրելով անոր տաղանդին: Պատմումը ավելի նախնական, ավելի բանաստեղծական, ավելի կենդանի, պարզ, արագ, շարժուն, փոփոխուն (ընդգծումն իրենն է՝ Գր.Հ.), հին դուցազնավեպերուն արդիացած, արձակված ձեւն է ավելի, քան թե համառոտութեանը այն պրկադին, մանվածոտ, խոր լարվածքին, որով վիպասանը կը գնէ ինքզինքը աշխարհին դեմ»⁸: Այս տարբերակիչ հատկանիշները բնորոշ են ոչ միայն նորավիպագիր Ձոհրապին, Երուխանին, Կամսարականին, Սիպիլին, Գոչունյանին, Զապիլ Եսայանին, Միքայիլ Կյուրճյանին, Արփիար Արփիարյանին, Երվանդ Օտյանն, Մարի Սվաճյանին, Տիգրան Զոյկուրյանին, Կարապետ Փաշայանին (ի տարբերութեան սրանց վիպագրական տարբերքի), այլեւ՝ ստեղծարանական խառնվածքով մա-

քուր նորավիպագիրներին՝ Հարություն Ալիիար, Անայիս, Ենովք Արմեն, Գեղամ Բարսեղյան, Լեւոն Բաշալյան, Թեոդիկ, Վահան Հարությունյան, Վահան Մեչառուճյան, Միհրան Վարպետյան, Լեւոն Քիրիշճյան, Լեւոն Շաթրյան:

Նորավիպի արգասավոր հեղինակներն ու այսպես կոչված ուղեկիցները, հատկապես ժանրը կազմակերպող բազկաղյուսների շարժունությունը, փոփոխունությունը, նորավիպի ողջ արխիտեկտոնիկական համակարգը հարստացնում էին օջականյան «սլաւոմումրի» խորքով եւ այսպիսով ամրագրում ժանրի ազգային ինքնութեան հետաքրքրական օրինաչափությունները մեկը: Այսպես օրինակ՝ այնպիսի տարածված կաղապարում, ինչպիսին «թյուրքմայուցությունների շքահանգեսի կենտրոնացումներն» են «Խ.» կեղծանունով մեկի «Միրո համար»⁸⁵ ստեղծագործության մեջ ժանրը կազմակերպող բազադրատարրերը սեւեռվել են պատումային մակարդակի սրընթաց փոփոխության կիզակետում (գիմակահանգեսի ժամանակ Տիրանը անանկկալ հանդիպում է իր կողմից վաղուց սիրահետվող Վերժինին, որը երիտասարդի առաջարկություններին մշուշոտ-համաձայնողական պատասխաններ է տալիս, Տիրանին հար զգուշացնելով, որպեսզի կամաց խոսի, քանի որ մենակ չեն, երիտասարդը ոչինչ չի հասկանում՝ հատկապես Վերժինի անանկկալ անհայտանալուց, իսկ հանգուցումը առավել սրընթաց-փոփոխական ու անակընկալ էր, պարահանգեսի թեժ պահին Տիրանը հանդիպում է Գաբիկին՝ վաղեմի ընկերոջը, հ. վերջինս նրան ծանոթացնում է իր տիկնոջ՝ գիմակը հանած Վերժինի հետ): Հար եւ նման է Միրիճի «Երկաթուղվու թիվ 50, 091, արժեթուղթը»⁸⁶ նորավիպը, որտեղ կրկին, այս անգամ ժանրի «կտրուկ շրջադարձի» կաղապարով, օջականյան «սլաւոմումրի» ամբողջականում է դիպաշարի փոփոխունությունը, պատումի էլեգիկ-տրագիկական բանաստեղծականությունը (սլաւոմովը Տիրանի հետ մտերիմ էր դպրոցական տարիներից, որը հմայիչ, առինքնող երիտասարդ էր, օգնում էր բուրդին, վիճակախաղի տոմսն առիթ է դառնում ծանոթանալու ինչ-որ օրիորդի եւ նրա մոր հետ, այդ ծանոթությունը վերածվում է սիրո, նշանվում են, եւ Տիրանը աղջկան նվիրում է այդ տոմսակը, որը մեծ գումար է շահում, անանկկալ հարստության տեք դառնալով, աղջիկը ծնողների հորդորով աղայի նշանը հետ է տալիս, նրան արգելում են այցելել, երիտասարդը հիվանդանում է, մահանում):

Հարկ է շեշտել, որ «սլաւոմումրի» ինքնացնող՝ այսինքն ժանրի ազգային հատկականությունները պայմանավորող, գործառնությունները ներդաշնակ են նորավիպի այնպիսի հիմնային հատկանիշների, ինչպիսիք են գործողություն միասնությունն ու արագ հանգուցումը, հոգեբանության դրականացման շեշտադրումն ու կոլիզիաների լուծմունքի հո-

գերանական փաստարկումը, գործողության, իրադարձությունների, այսպես կոչված պատահարների հադեցվածությունը եւ. այլն: Ի շարս բազմաթիվ ստեղծագործությունների, Արգոմ Սիմոնի «Ամուրիի մը պատմությունը»⁵⁷ նորավիպը այս իրողությունները լավապես գրսեւորում է: Զատիկյան էֆենդու համուլված ամուրիություն փաստարկումը խաբսխված է ժանրի դասական պատումային ձևին (պարտադիր մուսթ⁵⁸ մեկ խնդրի, կոլլեկիայի կենտրոնացմամբ, ստեղծագործության մեջ ամուրի լինելու շուրջ բանավեճ ընկերական շրջապատում եւ այս խորքին՝ կենտրոն-հերոսի կողմից մեկ իրադարձությամբ հանդուցում), որը ենթադրում է եւ գործողության միասնությունը ու սրընթաց, անակնկալ հանդուցումը, եւ թե՛ հոգեբանական ենթահողի փաստարկումը (Զատիկյանը Մանչեստրից վերադառնում է Կոստանդնուպոլիս, նրան ծանոթացնում են մի արկնոջ ու նրա դստեր հետ, Սաթենիկի հետ սկսում է տեսակցել, սակայն, ցանկանալով սիրուն եւ հետագայ ամուսնությունը փոքր-ինչ վիպական բնույթ հաղորդել, հապաղում է օրիորդին առաջարկություն անելը, վերջիվերջո որոշում է դա անակնկալ մատուցել, առանց զգուշացնելու գնում է ազդկա տուն, դուռը բացում է Սաթենիկը, որն առանց դիմահարգարության այն գեղեցիկ օրիորդը չէր, այլ ազեղ մեկը, Սաթենիկը կարծես թե հասկանում է Զատիկյանի հիասթափությունը, անձեռոցիկով ծածկում է դեմքը ու նրան ներս հրավիրում, սակայն վերջինս հրաժարվում է, ասում, որ բերել է թատրոնում մոռացած օրիորդի հոգմահարը ու ընդմիջտ հեռանում): Արխիտեկտոնիկ-կառուցվածքային գրսեւորումներում նույնպես արեւմտահայ նորավիպագրությունը ներգաշնակ ապահովում էր ժանրի ինքնությունը հատկանշող պատմումի եւ մյուս բաղադրատարրերի հարաբերակցությունը: Այս պարագային եւս տիրապետող էին պատմումի նշված հատկանիշները՝ առավել հիմնականումային տեսքով⁵⁹: Նույնիսկ այսպես կոչված անխառն քարոզարանային ստեղծագործություններում (պայմանականորեն անվանենք՝ «նորավիպ-ադիտացիաներ») ակնառու է արեւմտահայ նորավիպագրության ինքնության այս գրսեւորման պահպանումը: Այսպես օրինակ՝ Արգամ Գնունու «Խորտակված սեր»⁶⁰ նորավիպում բարքերի կենտրոնացմամբ, կրթանիկ ընտանեկան հարաբերություններ վերաշինելիս, եւ դիպաշարը (անհամապատասխան ամուսնություն պատճառով մարդ ու կին անընդհատ տառապում են, ի վերջո ամուսինը զառնում է գործույնյա կուսակցական, լծվում գաղափարին եւ հորդորում կնոջը հանուն երեխաների, ընտանիքի հասարակական-ազդային դերակատարության, ամրացնել օջախի հիմերը եւ դա նրանց երջանիկ հանգուցման է բերում), եւ թե հնչական գաղափարարանության քարոզչությունը ստեղծագործության կառուցվածքի զանազան հոսքերով

(նամակտնի, առարկայական արձանագրություններ) կրկին ու կրկին բաղճյուսվում են օչականյան պատմութի տիրութիւններում: Պետք է շեշտել, որ այս դեպքում սրընթացութիւնը, փոփոխականութիւնը, անակնկալ շրջադարձները բնորոշ են ոչ միայն ծավալային իմաստով փոքր ու միջին, այլեւ՝ մեծ նորավեպերին (ինչպես օրինակ՝ Ռուբեն Որբերյանի «Յանին ու ես» ստեղծագործութիւնը): Նորավեպերի հանդուցալուծումները 1880-1910-ական թվականների ժանրի պարագրիւմներում եւս ուղղորդված էին «պատմականութիւնը» ընդգծելուն, հար եւ նման համաշխարհային նորավիպագրութեանը ցուցանելով երկու գերակա սկզբունքներ՝ դիպաշարային (ֆաբուլային) եւ անդիպաշար (անֆաբուլա) հանդուցալուծումներ, հղրափակումներ⁸⁰:

Ժանրի պոետիկայի ինքնացնող դրսեւորումներում հարկ է երկու խոսքով անդրադառնալ նաեւ վերնագրային լրատվութեանը: Ըստ այդմ օրինաչափելի է վերնագրային լրատվութեան երեք տիպ կամ ուղղվածութիւն.

ա) նուշանուն վերնագրեր,

բ) հոմանիշային վերնագրեր,

գ) օպոդիցիոն վերնագրեր, այսինքն այնպիսիները, որտեղ արդեն վերնագրային լրատվութեան կամ կաղմաբանութեան տեսանկյունից՝ մետաբնագրային տարածքում հակադրվում են տարբեր տեքստեր:

Ժամանակաշրջանի նորավիպագրութեան մեջ առաւել տարածականացվածը նուշանուն վերնագրերի տիպն է. Արտաշես Հարութիւնյան եւ Գրիգոր Զոհրապ՝ «Վերադարձը», Հասկանալի է, որ երկու գրողներն էլ նուշ վերնագրով ստեղծագործութիւններ են հեղինակել, Սարգիս Ծոցիկյան եւ Ժափ Սայապալյան՝ «Զոհողութիւն», Լեւոն Շաթրյան, Արփիար Արփիարյան ու Գրիգոր Զոհրապ՝ «Կատակ», Գրիգոր Զոհրապ եւ Հովհաննես Սեթյան՝ «Այրին», Լեւոն Մարտիրոսյան եւ Վահան Միշտուտճյան՝ «Զղում», Զապել Նսայան եւ Արփիար Արփիարյան՝ «Ապուշը», Տիրան Քելեկյան եւ Վահան Մալիկյան՝ «Շատ ուշ», Լեւոն Շանթ եւ Ենովք Արմեն՝ «Կինը» եւ այլն: Սրանց հաջորդում են հոմանիշայինները՝ վերնագրային լրատվութեան որեւէ միավորի միանշանակութեամբ. Լեւոն Բաշալյան, Տիգրան Զյոկյուրյան եւ Ռուբեն Զարգարյան՝ «տներտեր» միավորով՝ «Տներտերին ուխտը», «Տներտերին ոճիրը», «Տներտերին հարսը», Զապել Ասատուր եւ Ժափ Սայապալյան՝ «Տղու հոգին», «Տղու սեր» («սղա» միավորով), Հարութիւն Արփիար եւ Ռուբեն Որբերյան՝ «Յանի», «Յանին ու ես» («Ֆանի» միավորով): Հատկապես շատ են «առաջին» եւ «սեր» միավորների կիրառումները. Հարութիւն Արփիար՝ «Առաջին անգամը», Վ.Սողկյան՝ «Առաջին վիրտը», Հակոբ Օշական՝ «Առաջին արցունքը», Զեփյուռ՝ «Անոր սիրուն», Ռ.՝ «Սիրո համար»,

Հեռոն Շաթրյան՝ «Սիրո ընդհարումը» եւ այլն: Համեմատաբար սակավ են սպուլիցիոն վերնագրերը. Շահին եւ Հեռոն Շաթրյան՝ «Դաշնակով արժանիք մը»/«Դաշնակով դժբաղդ մը», Հարություն Ալիխար եւ Տիգրան Արփիարյան՝ «Առաջին եւ վերջին բառը» / «Վերջին նվագը», Տիգրան Հիրամ եւ Ղուկաս Վարսեւոյան՝ «Սիրահար թե՞ հիւանդ» / «Մերժված թե՞ ընդունված»:

Բ

Նորավելի տեսութայն անդրադարձները

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրությունը, բնականաբար, անմասն չէր կարող մնալ ժանրի տեսական անդրադարձումներից, ուր զուգահեռաբար առաջադրվում էր եւ ստեղծագործություններում՝ բնագրային մակարդակում եւ թե՛ քննադատության մեջ՝ տեսական մակարդակում: Արձակի համապատկերում ժանրի բացառիկ ակտիվությունը, յուրօրինակ միահեծանությունը, հասկանալի է, որ պետք է առարկայաբար անթերի նորավելի (ընդհանրապես փոքր արձակի, որ, երկրորդենք, արեւմտահայ գրականության մեջ բյուրեղացալ նորավելի) տեսական-քննադատական հիմնավորումը, նամանավանդ 1890-ականների վերջերից սկսած, քանի որ այդ ժամանակաշրջանում արդեն գրական-գեղարվեստական ընթացում միանշանակ էր ժանրի գերակա լինելու հանգամանքը, որը ենթադրում էր հրեւույթի տեսական գնահատականն ու փաստարկումը: Պատահական չէ, որ 1890-ականների կեսերին գրական ընթացքին անդրադարձող ցանկացած քննադատական ակնարկի, քրոնիկոնի եւ ուսումնասիրության մեջ ժանրի՝ իբրեւ գրական շարժման կարեւորագույն ձեռքբերման իրողությունը, առանձնահատուկ մատնանշվում էր. «Հետո նորավելիերու հոսանք մը սկսաւ. ոսկիդենիկ գրվածքներ կային անոնց մեջ, եվրոպական որեւէ նորավելի հետ մրցող, որոնք իրենց արժանաւոր տեղն ունեցան ու պիտի ունենան միշտ, ընթացիկ գրականության մեջ», - գրում է հրապարակախոս-քննադատ, նորավիպագիր Տիգրան Արփիարյանը⁹¹: Միաժամանակ քննադատական միտքը, սկզբունքային հետեւողականությամբ, ջանում էր պահպանել նորավիպագրության ստեղծարանական ուստումը գրական ընթացում՝ պատենշելով ժանրը զանազան զարտուղություններից ու զառաժոժմաներից, ստեղծագործական տեղապտույտից եւ սպեկուլյատիվ կիրարկումներից⁹²: Այս խորքին էր, որ 1895-1901 թվականներին, հատկապես ժանրի տեսութայն անդրադարձները, հայտնվեցին գրական ասուլիսների, քննադատական եւ տեսական մտքի կիզակետում, ունեցան ներքնադրային ինքնատիպ դրսեւորումներ:

Նախ զիտարկենք ժանրի տեսության անդրադարձները նորավեպերի ներքնագրային մակարդակում, երբ տեսական խնդիրները իրենց «ան-խառն» դրսևորումներն են ունեցել ստեղծագործությունների կառուց-վածքում: Այս խմաստով Հիշատակելի է 1900-ականների սկզբին պարբե-րականներում հարգի (Հատկապես «Մասիս» էջերում) «Ինչպե՞ս կը գրեմ» խորագրով տարբեր դրողների իրենց ստեղծագործական լաբորա-տորիայի, գրողական խոհանոցի մասին նշագրումները, որոնք զուգորդ-վում են խնդրո առարկա հարցին այն խմաստով, որ ժանրի տեսության բնագրային անդրադարձները կարծես ստեղծաբանական լաբորատորիա-յի յուրօրինակ շարունակականությունները լինեն: Ուշագրավ է, որ այս նորավիպագիրները (Արտաշես Հարությունյան, Ջապել Ասատուր, Ջա-պել Նսայան, Ժազ Սայապալյան, Վահան Մալիզյան, Թեոդիկ, Հարու-թյուն Ալիբար, Հովհաննես Սեթյան, այլք), որոնք «Ինչպե՞ս կը գրեմ» խորագրին մասնակցել են, գրեթե նույնությունը կրկնում են Ենովք Արմենի Հետեւյալ դատողությունը. «Գրելու նստած ատեն,- գրելիքս ըլ-լա ընդարձակ նորավեպ մը, կամ որեւէ տեսակ հոգւած,- ըսելիքներս ծայրն ծայր գիտեմ արդեն, ու անոր հատակագիծը նկարվածի պես պատ-րաստ է աչքիս առջեւը»⁹³: Պարզ ու մեկին է, որ դեղարվեստական ստեղ-ծագործություններից հատկապես նորավեպի ամբողջական կառուցված-քի ընկալումն է ստեղծագործական լաբորատորիայում առաջնային նշա-նակություն ստանում (նույնը կրկնում էին խորագրի մյուս մասնա-կիցներն էլ), որովհետեւ ժանրի արխիտեկտոնիկ-պոետիկական համա-կարգի մասնահատկությունները առավելագույնս պահանջում էին եւ ենթադրում տեսական նախապատրաստվածություն ու ընդհանրացում (նախապատրաստվածություն՝ գրողական գիտակցության, խառնվածքի մեջ արդեն): Պատահական չէ, որ ժամանակաշրջանի բոլոր պարբերա-կանները, գրական հանդեսները անվերապահ էին նորավեպի ներժան-րային փորձառությունների ողջ երփնագիրը զետեղելուն: Տպագրվում էին ոչ միայն ավարտուն, ամբողջականացված ստեղծագործություններ, այլեւ՝ զուտ կառուցվածքային որոնումների, ձեւաբանական տեղաշար-ժերի արգասիքներ, լաբորատոր-փորձնական փուլում գտնվող կառույց-ներ: Սա գիտակցված, գիտավորություն պարփակող կեցվածք էր, քանի որ պարբերականների եւ հանդեսների խմբագրական մարմինները ելնում էին այն առարկայական իրողությունից, թե ժամանակաշրջանը արեւ-մտահայ գրական ընթացում նորավեպին է (փոքր արձակին) եւ սոսկ պետք է ապահովել դրսևորման տարածքը (հրատարակել) առանց դուշման-ինչ միջամտությունների եւ խմբագրումների՝ այն թողնելով ժանրի տարածության սահմաններում բյուրեղանալու, կանոնակարգելու ներքին հնարավորություններին: Հենց ժանրի ներքին հնարավորու-

թյունների կանոնակարգմանն էր ուղղորդված նաեւ ներքնագրային տեսական ընդմիջարկումները:

Ամենից առաջ ակնբախ է այն Հանդամանքը, որ արեւմտահայ նորավիպագրութեան գեղարվեստական Համակարգում ժանրի տեսութեան ներքնագրային կենտրոնացումների մեջ շեշտւում է նորավիպի իբրեւ իրապաշտութեան ստեղծաբանական գերակայութիւնը լինելու հանդամանքը: Ս.Բաբելյանի «Հովանոցի մը պատմութիւնը»⁹¹ նորավիպը հատկանշւում է բնագրային մակարդակում ժանրի տեսութեան անբարդարձման սեւեռմամբ: Ստեղծագործութեան պատմմային ընթացականութիւնը տարածվածներից է. մտերիմներից մեկի տանը հալածութիւն է, գրական ժամանց, քվիարկութեամբ յուրաքանչյուրին որեւիցե ժանրով ստեղծագործութիւն գրել է հանձնարարւում, վերջիվերջո՝ նախապատվութիւնը տալիս են Լեւոնին, որը պետք է նորավիպ գրելու ու ներկայացնել: Արդեն երկի մոտեցում նորավիպի առանձնացումը մասնանշում է ժանրի գրական ընթացում տիրապետող լինելը, մտայնութիւնը դարձածը, սակայն ստեղծագործական այս նկատառումը գեղեւս պետք է փաստարկվի. «Նորավիպը կարծեմ չինծու կ'ըլլա ընդհանրապէս: Այդ տաղանդը կը պակսի ինձմէ: Հետեւաբար պատմելիքս իրական գեպք մըն է եւ զոր պիտի պատմեմ կետ առ կետ», - ասում է Լեւոնը: Եվ կենտրոնանալով այսպէս կոչված իրական գեպքի տիրույթներում (իրավաչափութեան գեղարվեստութեան ու պոետիկայի բացահայտ հռչակագրում) գոյալիւրում թյուրիմացութիւնների զիպաշարային անխառն նորավիպային հանդուցումը (Լեւոնը պատահաբար հանդիպում է մանկութեան ընկեր Կարպիսին, որը սուրբոյուն ջանում էր «Ջուրի» ընկերութիւնում պաշտոնավարել: Եղանակն անձրեւոտ էր ու Կարպիսը Լեւոնին է հանձնում իր Հովանոցը, որը փոխադրականում փոխս է ընկնում, հաջորդ օրը, երբ թյուրիմացութիւնը պարզվում է, Լեւոնը վարմանում է, որ անծանոթ պարտնը խանդավառութեամբ հետ վերցրեց իր բանեցրած ու հնամաշ Հովանոցը ու իրեն հանձնեց Կարպիսի օրերս գնած նորը, հետաքրքրվում է այդ արարքով, պարզվում է, որ այդ հին Հովանոցն է պարտնին երջանկութիւնը բերել, զրանով է հանգիպել իր կնոջը, Լեւոնը տեղեկանում է նաեւ, որ նա պատասխանատու է «Ջուրի» ընկերութիւնում եւ միջնորդում է ընկրոջ համար, վերջինս սիրահոժար Կարպիսին աշխատանքի է տեղափոխում): Իրականութեան մեջ առեցնուն են այսօրինակ սրընթաց եւ անակնկալային իրադարձութիւնները, որոնք ըստ ամենայնի գրսեւորվում են նորավիպի տիրութեան: Սա էր Բաբելյանի տեսական առաջագրութիւնը:

Իրականութիւնից արտածվածութիւնն իբրեւ ժանրի գերակա նախապայման շեշտում էր նաեւ Զապել Ասատուրը՝ տեսական ընդմիջար-

կումաների ձեւով. «Նազիկ Հանըմ մորս բարեկամուհին եղած էր, եւ շատ գուրգուրանք ուներ անոր ահմար, անգաւար անոր վրա կը խոսեր ինծի, շատ մը մանրամասներ պատմելով անոր կյանքին» (66),— նշում է «Վրիպանքը» նորավեպի պատմողը:

Ուշագրաւ է Տիգրան Արփիարյանի «Տանը բարեկամը» եւ «Ընդհատված կրպը» նորավեպերի⁶⁵ կառուցվածքներում ամրագրված տեսական ընդմիջարկութունները, որտեղ իրապաշտության գեղագիտության եւ պոետիկայի, եւ կառուցների ու սկզբունքների հիմքերը համադրված են: Ահապատիկ՝ «Տանը բարեկամը».

«Կ'ուզեի որ նորավեպ մը ըլլար պատմելիքս,— իրականություն մը ըլլալու տեղ. այնքան տխուր ու անհրապույժ պատկեր մըն է կյանքի, սովորական՝ Հասարակ դեպք մը, որուն նմանները կը տեսնենք կամ կը լսենք հաճախ մեր շուրջը, ու դուռնիս անդին կը դարձնենք. մինչդեռ նորավիպագիր մը պիտի պնդէր, հետաքրքրական դարձներ զայն, թերեւս պզտիկ գայթակղություն մը պատճառով դրվագներ ալ ավելցնելով անոր վրա»:

«Ընդհատված կրպը». «Ձեռ գիտեր ինչու, իրական կյանքի նորավեպ մը գրել ուզած պահուս, միտքս կ'երթա դեպի շատ դեռատի աղջիկները ու քսան տարիքը չթեւակոխած տղաքը որոնց սիրային պատմությունները իրենց միամիտ պարզությանը մեջ, անկեղծ ու բնական բան մը ունին,— հովվերգական թերեւս, շատերուն համար ու շահեկանութենէ գուրկ.— բայց ավելի տաք ու ավելի խորունկ կերպով զգացված զգացումներ, որոնց չպիտի կրնար հավասարիլ էն տարփոտ կնոջ ու էն խեղճ հեղ երիտասարդին սրտի հարաբերությունը, իր երանություններուն կամ դառնություններուն մեջ»:

Դժուար է նկատել ընդգծված նույնականությունը, իրականության գերակա ելակետայնությունը՝ նորավեպի բնագիրը շարակարգելիս: Ի դեպ թեոդիկը Տիգրան Արփիարյանի այս գիտարկումը յուրովսան շարունակում է իրական հովվերգությունների շրջանակում մատնանշելով կյանքի, իրականության դրաման ու ողբերգությունը⁶⁶: Այս իմաստով բնորոշ է Ռուբեն Որբերյանի «Ֆանին ու ես»⁶⁷ նորավեպը, որտեղ տեսական ընդմիջարկումը հաջորդել է ստեղծագործության հերթական հատվածին՝ իրեւ հեղինակային բացատրություն. «Բարեկամներես շատեր փափաքելով գիտնալ թի ֆանին ու եսը իրական դեպք է թի մտածին պատկեր, պարտաւոր կ'զգամ ինքզինքս երկտող բացատրություն մը տալ... Ֆանին ու եսը գրված է ասիկ երկուք ու կես տարի առաջ, բուն հուզման ու հոգեկան անմեկնելի գալարումներու տակ: Դեպքին պատմությունը հեռավոր անցյալի մը կը պատկանի, դեմքերին ոմանք կ'ապրին գուցէ, թեեւ բան մը էն գիտեր իրենց կյանքին, բայց

կան ալ որ մեռած են: Հրատարակութեան տփի դայն, տուանց որեւէ կանխակալ մտածման, միայն իբր մեկ նկար նախնական կյանքի տփուլն եւ աշունով ողողուն երեւոյթներու» (թիւ 44, էջ 778-779): Այս ծալալուն նորավեպը (բաղկացած է երեք մասերից ու վերջաբանից, երրորդ մասը խորագրված է՝ «Մոռացվածներուն») միանշանակորեն, հար եւ նման ժամանակաշրջանի նորավիպագրութեան տիրութեան հետ ամրագրված տեսական դատումներին, ընդգծում էր իրականութեան, կյանքի մանր, այսպէս կոչված «աննշան» դեպքերի, իրադարձութեաններին դեղաձեւման գերակայութիւնը:

Հարկ է շեշտել, որ նորավեպի տեսական արծարծումները բնագրային մակարդակում բնորոշվում էին նաեւ «հակաՆորավիպային» մտայնութեան գեղարվեստական ընդգիմութեամբ՝ մի կողմից ժանրի սպիկուլյատիվ կիրառութեաններին եւ մյուս կողմից՝ նորավեպի օրթոդոքս բացասողների դեմ: Տեսութեան այսօրինակ գուգահեռականութեանը վկայում էր ժանրի կենսունակութեանն ու այժմեականութեանն իբրեւ գրականութեան դրսեւորման կարեւորագույն հանգույց: Սրանով է պայմանավորվում այսպէս կոչված «նորվեպ-պարոդիաներին» առկայութեանը 1880-1910-ականների ժանրի գեղարվեստական համակարգում, որոնք զուտ տեսական, այսինքն՝ նորավեպի կառուցվածքի, բնութքի եւ կազմավորման ընթացի ու տիրապետող հաստիանիշների հենքին էին խարսխված: Այգօրինակ ստեղծագործութեանները կենտրոնացել էին ժանրի բուն ստեղծագործական եւ տեսական-մեկնաբանական կողիղիաների իրողութեաններին, միաժամանակ շրջանառութեան մեջ գնելով տեսական եւ կազմաբանական այն առաջադրութեանները, որոնց ստեղծաբանական, գեղարվեստական ապահովման անկատարութեանը, խաթարվածութեանը ստեղծել էին նորավեպին անհարկ արտահայտութեաններ: Այս իմաստով ուշադրով են Առանձարի «Նորավեպին նորավեպ», Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆի «Նորավեպի նյութ», Միսաք Գոչունյանի «Դարավերջիկ զրադետը» եւ Տիրան Քիլիկյանի «Շատ ուշ» ստեղծագործութեանները, որտեղ միանշանակ է ընդգիմութեանը ժանրի կառուցվածքի, կազմաբանների շահարկումների դեմ, նորավեպի պատումի գինամիզմի խաթարումների նկատմամբ: Առանձարի «Նորավեպին նորավեպը» պարոդիա էր Ֆրանսիական նորավիպագրութեան անհարկի կապկումների եւ ժանրի առաջադրութեանների (մասնավորապէս նորավեպի վերջաբանի) արհեստական գոյացումների դեմ. «Սակայն գինքը ամենեւի ավելի տանջողը նորավեպին վերջավորութեանն էր: Քանի մը տեսակ վերջաբան միեւնույն ժամանակ եկած պաշարած էին իր բազմաչափ երեւակայութեանը...»⁸⁸: Զիֆթե-Սարաֆի «Նորավեպի նյութ» ստեղծագործութեան տիկին էլիզ Փետուրյանը գրագետից պահանջելով, որ իր մասին

անալայման նորավեպ գրի, ասում է. «Պիտի ուզեի, որ նորավեպի մը նյութ ընելիք ինծի: Օհ, ինչ չափ Հաճուքով պիտի կարգայի զայն: Պիտի ուզեի ինքզինքն ցոլացած տեսնել քու գրիչիդ Հայելիին մեջ: Ինչ երջանկություն»⁹⁹: Ինչու՞ էր գրասեր աիկինը այդքան Համառորեն խնդրում, որպեսզի նա Հատկապես նորավեպ գրի, ոչ թե, ասեմք, վեպ կամ քերթված, բլուվհետեւ. «Նորավեպ մը, սիրային վիպակ մըն է Հաճախ, ուր ներքին փոթորիկներ, կիրքեր, բուռն զգացումներ երեւան կու գան, որոնք նկարագրի մեծություններ, հոգիի գեղեցկություններ, հուզման խորություններ կը նկարեն» (81): Դժար չէ նկատել ընթերցողի դիտակցութեան մեջ ամրագրված ժանրի ըմբռնումը եւ նորավեպի «կոնյուկտուրային» նպատակներով «չափադործումը», որն առարկայորեն առաջացնում էր ընդգիմություն¹⁰⁰ եւ Հենց ժանրի տեսութեան արտադրական գործնականութեան դեմ էին այսօրինակ ծաղրանմանությունները:

Արդ դիտարկենք ժանրի տեսութեան անդրադարձները քննադատութեան պարագրկումներում:

Տասնիններորդ դարի երեսնական թվականներէից փոքր արձակի հոսքը Հայ գրականութեան (այստեղ նկատի ունենք Համապատասխան թարգմանական արտահայտութեանները նաեւ) առարկայաբար առաջադրում էր նաեւ տեսութեան եւ Համապատասխան եղբարանութեան գոյավորման անհրաժեշտութեան: Մովսես Զոհրապյան Արցախեցու, Սահակ Թոռնյանի, Խաչատուր Աբովյանի, Խաչատուր Միսաքյանի, Զանիկ Արամյանի, Ստեփանոս Նաղարյանի, Ստեփան Ոսկանյանի ստեղծագործութեանները, թեւս պոետիկական եւ կառուցվածքային բազմազանութեաններ, գեղագիտական սկզբունքների եւ Հանգանակների տարբերութեան, արտադրական շերտի (նորմատիվ դիդակտիկա, Հրապարակախոսութեան եւ այլն) նոր շրջանի նորավեպի կանոնակարգմանը եւ ներդաշնակութեանն էին ուղղված: Այս Հեղինակների Համապատասխան ստեղծագործութեաններն ինքնին պարունակում էին փոքր արձակի բնագրի կազմակերպման սկզբունքների եւ միջոցների մի ամբողջութեան (անշուշտ Հպանցիկ, խաթարված), որ ստեղծում էր նորավեպի ժանրի նոր դիտակցութեան գրական ընթացում: Բնականաբար գեղարվեստական երկերի այդ տեսական «ներքին» ներուժը պետք է որ արտածվի իրիւս անխառն տեսութեան, Համապատասխան եղբարանութեան տանիք: Եղբարանութեան գործընթացն էլ իր Հերթին առարկայաբար ենթադրում էր տեսութեանը: Այս փոխալայմանավորված շարժումը, զուգակցված ստեղծագործական Համապատասխան ամրագրումներով, առաջ էր բերում եւ ժանրի նոր անվանում-տարբերակներ (պատկեր, դրվագ, մանրավեպ), եւ Հին անվանումների (վեպիկ, վիպակ, պատմը-

վածք) անհրաժեշտ ճշգրտումներ, ե՛ւ ընթերցումներ: Ավելի քան քառորդ դար՝ փոքր արձակի եզրերի առատութիւնը կամայական դործնականութեան ոլորտում էր, մինչեւ 1880-ական թվականները, երբ նախ՝ «Արեւելեան մամուլում», այնուհետեւ առանձին գրքով տպագրուեց Օրիորդ Մենիկի (Թագուհի Շիշմանյան) «Գարնան մի ատուպ» ստեղծագործութիւնը՝ «նորավեպ» վերատառութեամբ¹⁰¹: Տվյալ դեպքում մեր ուշագրութեան կենտրոնում է ստեղծագործութեան ժանրային անվանումը, քանի որ «Գարնան մի ատուպից» հետո էր, որ, փաստորեն, սկսվեց «նորավեպ» եզրի կիրառութիւնները եւ նորավեպի՝ իրրեւ ինքնորոշված ժանրի ստեղծագործական առաջխաղացումը:

Փոքր արձակի տիրույթներում «նորավեպ» դարձաւ գիտակցված մտայնութիւն, որը փաստարկվում եւ պատճառաբանվում էր ժանրի դրսեւորումների առարկայական ընուկթով: Ավելին, «նորավեպի» շրջանառութիւնը հստակութիւն ընձեռեց քննելու եւ իմաստավորելու հայ փոքր արձակի ողջ անցած ուղին, նախանշելու նրա հետագա ճանապարհը: Իրավացի է Վահե Օշականի այն նկատումը, թե արեւմտահայ պատմելիքը աննկարագիր, անկաղապար եւ անարհեստ էր «մինչեւ որ Զոհրապ ձեռք կ'առնէ զայն, ութսունական թվականներուն ու կու տա անոր գեղարվեստական ինքնութիւն մը, որ հակառակ իր մեծ թերութիւններուն՝ ոճի, կառուցիի ու իմաստի տեսակետին՝ լավագույն նմուշն է այդ սեռին մինչեւ Սիյուռք»¹⁰²: Հենց ութսունական թվականներն էին, որ ժանրի համար դարձան վիթխարի ոստումի հենակետ, ընդ որում թե՛ արեւելահայ, թե՛ արեւմտահայ հատվածներում:

Ժանրի անվանման համանուններից առավելագույն կենսունակն ու ամբողջականը դառնում էր «նորավեպը»: Այն ամրագրվում էր թե՛ օրվա, մեղանում արդեն հասկացութիւն դարձած «լրագրական գրականութեան» մեջ, թե՛ առանձին հրատարակութիւններում, գրքերում: «Նորավեպը, - գրում է Հակոբ Օշականը, - տառացի արտահայտութիւնն է փրանսիացիներուն nouvellé-ին, առաջին անգամ կարծեմ գործածած Մասիսի հին խմբագրապետին (Կ.Ութունյան): Զոհրապին առաջ անիկա ոտակ ու նանկ քանի մը էջնոց պատմութիւն մըն էր, սրտառու է հյուսքով, տխուր կամ զվարթ վախճանով մը, առավելապէս թարգմանած: Լրագրին ընդհանրացումը, ռոմանթիք մեծ գործերու հայացումը անոր ճամբա կը հարգարեն: 1885-ն քիչ առաջ են ինքնագիրները: Անկի հետո Ալֆոնս Տոտեով եւ Մորասանով անոր թափանցումը մեր մեջ կը զարգանա, հավանաբար նպաստ գտնելով քանի մը բացառիկ պայմանների - գրաքննութիւն՝ որ կ'արգիւն մեծ վաստակը. ասպարեզի պակաս՝ որ մեր գրողները կը պարտագրեն պատահական ճիգի եւ արդյունքի. գրականութեան հղացքին իսկ նկարագիրը՝ որ կը շփոթվի մեր մեջ իմա-

ցական բովանդակ գործունեութեանց հետ»¹⁰³։ Եղբի հայերեն տարեր-
րտին անմիջապես ամրագրվեց դրական ընթացում։ Բաղձաթիվ ստեղծա-
գործութեանն էին զրվում «նորավեպ» վերաառութեամբ։ Իրողու-
թյունն ավելի թանձրացականացավ 19-րդ դարավերջի եւ 20-ի սկզբի
գրականութեան մեջ՝ որպէս նոր ժամանակաշրջանում նորավեպի ձեւա-
յին ավարտաբանութեան ուսուում։ «Մասիսը», «Արեւելքը», «Հայրենի-
քը», «Բյուրակներ», «Հանրապետակը», «Ծաղիկը», «Ոստանը», «Շանթը»,
«Լույսը», «Հայ գրականութեանը», «Բյուզանդիոնը», «Արեւելյան մա-
մուլը» այն հիմնական հանգեաններն ու պարբերականներն էին, որտեղ
ըստ էութեան կոչացվեց նոր շրջանի հայ նորավիպագրութեանը։ Ստեղ-
ծագործական ընթացին զուգահեռ՝ գրականութեան համար անհրա-
ժեշտութեան էին դառնում նաեւ նորավիպագրութեան սեռութեան
ստեղծումն ու ուսումնասիրութեանը, որը պատճառաբանվում էր մի
քանի առարկայական նկատառումներով։ Նախ՝ արդեն ստեղծվել էր
հսկայական գրականութեան, որը առաջագրում էր դրա հիմնավորումը,
ապա՝ մտայնութեան դարձած փոքր արձակի տիրույթներում երեւան
էին պոլիս այնպիսի գործեր, որոնք եւ՛ զեղարվեստական արժեքով, եւ՛
ընդհանրապես կառուցվածքի թերացումներով ստեղծել էին անհաջող
նմանակութեաններին եւ սիրողական գրականութեանն էին հեղեղ՝ գրակա-
նութեան լինելու համակնութեամբ։ Բնականաբար այս պարագան պիտի
ստեղծեր հակընդդիմութեան, պարբերաբար շահարկվել, հաճախ ուղ-
ղվել նորավեպի եւ նորավիպագրութեան դեմ ընդհանրապես։ Աս թի՛
գրական եւ թի՛ արտագրական խոչընդոտներ էր հարուցում հատկապես
ժանրի կերպը համարելով անբարոյական գրականութեան։ Հանրահայտ
իրողութեան, գրականութեան պատմութեան մեջ վաղուց անտի վավի-
րացված։ Գեղագիտական; գաղափարաբանական ընդդիմութեան, գրա-
պայքարի հարացույցում կարեւորվում էր նաեւ ժանրի տեսական հիմ-
նավորվածութեան խնդիրները։ Ընդդիմախոսները, բարոյաբանական ար-
ժեքայնութեան տիրույթներում, բացառում էին նորավեպի լինելիութե-
անը։ Այս խորքին, իբրեւ ժանրի տեսական հիմնավորում-պաշտպանական,
լինքներն ուղարկւմ է Հարութեան Ալիիարի «Անոնց բարոյականը», որ
գրագիտը նվիրել էր Գրիգոր Զահրապին։ Հողվածի շարժառիթը դեռեւս
1893 թվականին Ալիիարի հեղինակած եւ «Մասիսում» հրատարակած
«Վերոնիկին ծնրակալը» հումորախառն նորավեպի շուրջ նորոգված
կրքերն էին։ Նորոգված, որովհետեւ ժամանակին ստեղծագործութեանը
տեղի էր տվել պայմանագրական քարացած սկզբունքներին հետամուտ
շրջանակների այսպիսի մանր եւ գրական նոր սերնդի պաշտպանականին
(մասնավորապես գեղարվեստից արտագեղարվեստական բաներ պահան-
ջող բարոյախոսների քարոզները քննադատել էր Ենավք Արմենը) եւ

ահա, ութ տարի անց, կրկին բարոյաբանական ծածկույթի ներքո, արշավ էր սկսվել նորավելի դեմ: Հենց սրանով էր պայմանավորված Ալիիարի գրությունը: Հիշելով «Վերոնիկին ծնրակապի» լացասական անդրադարձները, ծաղրելով գրականության նկատմամբ ունեցած բրածո կաղապարները, երգիծաբանը խտացնում է ընդգիծախոսների մտայնությունը. «Քանի որ, փառք Աստուծո, ասանկ գրելու հարմարություն ունիս, փոխանակ նորավելի է ինչ խտասխաթա է գրելու, փաճառականություն վրա գրի, աշխարհագրության վրա գրի, աստվածաբանության վրա գրի, տնտեսագիտության վրա գրի, ես ինչ դիտնամ, իշտե ասանկ բաներուն վրա գրի, որ կարգացողն ալ գոնե օգուտ մը տեսնա, բան սովորի, կը հասկընաս: «Թայմզ»ը նայի, ատանկ նորավելի մորավելի բաներ կը գնի: Մեղք ենք, մեղք:

Ջոհրապն է հղեր, Լեւոնն է եղեր (նկատի ունի Լեւոն Բաշալյանին՝ Գր.Հ.) դուն ես հղեր, գրիչը ձեռունիդ առնելուդ պիտ, հայտե պատսմ նորավելի, մուծլախ քորթեղանություն, սիրահարություն կը քարոզեք, հիւս-միւս բաներ, վազմնցիք ախպար, կարգացողները մենակ մենք չենք, անդին չօլուխ-չոճուխ կա, ալային կա, արյունին կը մանաք կոր, անոնց ալ մեղք է»¹⁰³: Հանգեսում Ալիիարի սուլյն գրություն սպաղորությունն արդեն հստակ արտահայտված դիրքորոշում էր, նամանավանդ եթե նկատի ունենանք այն հագամանքը, որ քսաներորդ դարասկզբից բազմաթիվ պարբերականների պես «Արեւելյան մամուլի» խմբագրությունը որպես կանոն առաջնորդվում էր նախ սպաղորվող նորավելիների գեղարվեստական արժանիքներով, ապա՝ նոր արծարծած գաղափարների համակարգով: Ավիլին՝ հրատարակվում էին ժանրային երանգալնակի բազմազան դրսևորումներ՝ բարերար հոգ տանողիով նորավելի կառուցվածքային բաղմաթիվ տարբերակների համար: Այսօրինակ մոտեցումը ժանրի նախանձախնդիր լինելու կեցվածք էր, տեսական-գործնական ինքնատիպ հաստատագրում:

Այնուհանդերձ, մի կողմից վերելում մատնանշածը, մյուս կողմից ժանրի կամայական կիրառությունները, կառուցվածքում քառո, խուս-ներամություն ստեղծելը, գոյավորել էին մի ընդգիծություն գրական ընթացի հատկական արտահայտության դե: Այնպես որ լիովին հրատապ էր դարձել նորավելի տեսական հիմնավորման անրաժեշտությունը: Հարկ է նշել մի հանգամանք, որ կարեւորվում է խնդրին անդրադառնալիս: Բանն այն է, որ այն գրագետները, ովքեր անդրադարձել են նորավելի պատմության հարցերին, եզրը տեղայնացրել են այն պարագծում, որ «նորավելին» իբրեւ փոքր արձակի ունիվերսալ անվանում, տեղաշարժեր է կրել իմաստի եւ ըմբռնման տիրույթներում՝ ներամիութվելով կամ որպես Ութուհականների գրական շարժման հատկականու-

թյուն, կամ վեպի ծագումնաբանությունը առնչվող իրողություն: Անշուշտ այս երկու հանգամանքներն էլ առկա են, նամանավանդ առաջինը, սակայն ոչ տիրապետող, գերիշխող: Ըստ իս՝ նման մոտեցումը փոքր-ինչ ծայրահեղ է: Այսպես Գրիգոր Պլւտյանն իր «Հակոբ Օշականի և արեւմտահայ նորավիպը» արձեքավոր ուսումնասիրություն մեջ գրում է. «Ով ալ ըլլա «նորավիպ» կառույցին առաջին կիրառողը, անկախ՝ այդ կառույցը իրապաշտութեան արատաւրութունն է, իրապաշտ քիչ թի շատ տարտամ հղացքին հարմարեցումը Պոլսո պայմաններուն ու տիրող հակավիպապաշտ ձգտումներուն: Ոչ միև հանգանակ, որ գրված ըլլա շարժումին շուկա հանած թերթերուն մեջ»¹⁰⁶: Որ նորավիպն իրեն վտար արձակի ըստ ամենայնի կայացված դրսեւորում արտահայտվեց իրապաշտութեան մեջ, անբեկանելի է: Սակայն ոչ իրեն վիպապաշտութեան (ուժանտիպի) կամ որեւէ այլ հոսանքի և ուղղութեան հակընդդիմութուն: Պարզապես նորավիպը իրապաշտութեան տարածութեան մեջ ստեղծեց ու ամրագրեց ժանրի ամբողջական կառույց և հղացք իր օրինաչափութիւններով և գործառնութիւններին հարադրելով: Այդ շրջանը ժանրի կերպի և բնույթի սինթեզում էր և ոչ թե հոսանքից կամ ուղղութիւնից արտածված իրողութիւն: Ինչ վերաբերում է նորավիպի հանդանակի բացակայութեանը, ապա մեր խորին համոզմամբ, և դա են վկայում փաստերը, այն գոյութիւն ունեն, նկատի ունենք 1901 թվականի «Նորավիպի շուրջ» բանավեճը, որ միտում էր թե ժանրի հանգանակը, թե տեսական հիմնավորումը: Հանգամանք, որ կիսրձինք փաստարկել: Մեկ նկատառում եւս: Բանն այն է, որ ե՛ւ իրապաշտութեան, ե՛ւ վիպ-նորավիպ հարաբերութեան առկայութիւնները բավարար չեն Հայ նորավիպի բնույթն ու տեսութիւնը որոշարկելիս, քանի որ այն գիտում են լծորդական առնչութիւններում, իրեն գրական բնթացի սատարողական արտահայտութիւն՝ մշուշելով և շատ բնդհանուր դարձնելով նորավիպի կերպը, նրա այսպես կոչված «բացարձակ», անխառն բնույթը:

«Նորավիպի շուրջ» բանավեճի ուսումնասիրութեան խնդրագրութիւնը ենթադրում է ինչպես մատնանշած, այնպես էլ մի շարք հարակից խնդիրներին լուսարանութիւն, որն անհրաժեշտ է առհասարակ ժանրի տեսութեան և պատմութեան մեկնաբանութեան համար»:

Հայ գրականութեան համար 1901 թվականը ուշադրաւ էր ոչ միայն նորանոր ստեղծագործութիւններին առկայութեամբ, հանդեսներին, պարբերականներին ու գրքերին հրատարակութեան աշխտժացմամբ՝ այլ նաև այն գեղարվեստական ու գեղագիտական կարգախոսների և խնդիրների արծարծմամբ, որոնք գոյալորում էին մշակութաբանական այն ելակետերը և համընդհանուր կենսոլորտը, որոնք պետք է ամրակայելին մեր գրականութիւնը, մշակույթը որպէս քոսներորդ դարին հարկը, ժամա-

նակակից: Այս ընդհանուր շարժման բնորոշ դրսևորումներից էր նաև «Մասիս», «Արեւելք», և ի մասնավորի, «Բյուրակն» հանդիսների էջերում սկսված բանավեճեր նորավեպի տեսություն խնդիրների վերաբերյալ, որ գրականության պատմության, բանասիրության մեջ հայտնի է «Նորավեպի շուրջ» ընդհանուր անունով: Պետք է ասել, որ ցարդ այս բանավեճեր որպես ժանրի տեսական առաջին լուրջ մշակման և ընդհանրացման արտահայտություն՝ ուղղորդության էի արժանացել, կամ անցրադարձվել է հպանցիկ: Բիշ թե շատ բանավեճեր իբրև տեսություն դիտել է Կարլեն Դանիելյանն իր «Գրական մշակներ» աշխատության մեջ, ուր պարզապես ակնարկել է բանավեճի փաստը: Գրականագետն անգրադառնալով խնդրին՝ գրում է, թե «... նորավեպ բառի ստուգաբանությունը տարված ընդգիծախոսները չէին էլ կռահում, թե արժարժվող խնդիրը գրական-ուսուցիչական շարժման բուն տիպոքների հետ է առնչվում: Ծիշտ է, միայն լիզվաբանական ճշգրտումները և փաստարկները չէին, որ զբաղեցնում էին բանավեճողներին, հոգվածից հոգված աճում ու թանձրանում էր նորավեպի բերած գրական ուղղության և գեղագիտական սկզբունքների որոշարկման, գնահատության և պաշտպանության միտքը: Բայց դա արվում էր չեղակի կամ հարանցիկ հարցադրումների օգնությամբ՝ տարամիտվող կարծիքների բախման ոլորտներում, այնպես որ հարցը դարձյալ քննարկվում էր բանասիրական առաջադրությունների շրջանակներում և ոչ սրանից անկախ և լայն գրականագիտական հոգի վրա»¹⁰⁷: Դժվար չէ նկատել բնութագրման հակասականությունը: Եթե բանավեճը չէր կռահում իրապաշտության և ժանրի սերտ փոխհարաբերությունները՝ ապա ինչպես էին այդ «բանասիրական ճշգրտումներով» աճում գրական ուղղության և գեղագիտական սկզբունքների տարբերակումն ու «պաշտպանությունը»: Եթե ուս առկա էր՝ ապա նախորդ միտքը էի համադատասխանում իրողությանը և չէր էլ կարող համադատասխանել, քանզի խնդրո առարկա նորավեպի շուրջ բանավեճը խարսխվում էր իրապաշտության պոետիկայի սկզբունքներին: Վերջապես, եթե գրականագետը մեկնաբաներ, ընթերցի բանավեճի «տարամետ կարծիքները» և «բախման ոլորտները», ապա անվերապահորեն կնկատեր, որ այն ոչ թե ինչ-որ կրավորական արտահայտություն էր, այլ հենց՝ «անկախ և լայն գրականագիտական հոգի վրա» կատարված իրողություն: Միով բանիմ՝ սա այն մտայնություն էր, որ նորավեպը էի ստեղծել թե՛ իր հանգանակը, թե՛ տեսությունը: Այնինչ «Նորավեպի շուրջ» բանավեճը գրականության պատմության մեջ հանդիպած ժանրի տեսություն էր, որտեղ ղուգակցվել է ե՛ւ ժանրի տնցած ստեղծագործական փորձը, ե՛ւ տեսական-վերլուծական ընդհանրացումները, և թե՛ նորավեպի պոետիկայի տեսական ամբողջականացումը:

«Նորավազ» եղրի առաջին կիրառությունը տառապի՛ն հանդիպում է Մեսրոպ Թաղլիադյանի «Եվրոպա (հայ) լրագիր» հոդվածում¹⁰⁸։ Սակայն այդ կիրառությունը դեռևս է՛ր ընկալվում իբրեւ ժանրային պատկանելությունը ցուցանող հասկացություն, եղրի նշանակություն չունենր, թույլիս այդ բառն ամրագրվել էր մշակութային հիշողության սահմաններում եւ տարիներ հետո «Մասիս» խմբագրատետ Կարապետ Ութուճյանի, այնուհետեւ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի շնորհիվ, պիտի վերակոչվեր, իսկ արդեն տասնիններորդ դարի ութսունականներից կիրառվեր իբրեւ «Նովել» ձեւի հայկական տարբերակ, որպես գրականագիտական եղր։

Ինչպիսի յուրաքանչյուր բանավեճ, այնպես էլ «Նորավազի շուրջը» առարկայաբար հասունացել էր։ Արդեն նշել ենք, որ եղրը չարչրվում էր հավակնոտ գրամուկների կողմից, դարձել էր պատեհապաշտ դրսևոտում՝ արտագրական անձանց եւ երեւոյթների համար գրականություն մուտք գործելու, մտնելու պարագային։ Գրականության սահմաններում եւս հանդիպում էին նորավազի կամայական կիրառություններ եւ վերջապիս ամենակարեւորը՝ հասունացել էր ժանրի տեսական ընդհանրացման, խմատաւորման անհրաժեշտությունը։ Բանավեճին նախորդած տարիներին, բնականաբար, գրական ընթացում գոյություն ուներ ընդգիմություն թե՛ մերձգրական սպեկուլյացիաների դեմ, թե՛ ջանք ու ճիգ՝ եղրի կանոնակարգման, ընդհանրացման համար։ Այս առումով բնութագրական էր դեռեւս 1898-ին գրված Գ.Անդրեասյանի «Բառերուն արժեքը որեւէ գրվածքի մեջ» հոդվածը. «Շատերը թերեւս ծայրահեղ գտնեն՝ եթե ըսեմ որ գրականությունն ալ պիտք է «տնտեսական հաշիվներու վրա հիմնված ըլլա։ Ամեն գրող պիտք է նախ հաշիւ առնել իր սպառած ժամանակը եւ հետո կարգացողներու ժամանակը։ Եթե գրողը շատ լայն ժամանակ ունի՝ պիտք է գոնե խորհի անոնց վրա՝ որ իր գործը պիտի կարգան»¹⁰⁹։ Գրականությունը «տնտեսական հաշիվներով» խարսխելը գրողի տեսական պատրաստակա՛նության, պրոֆեսիոնալիզմի առաջադրությունն էր, որ բնականաբար (նամանավանդ ժամանակի պարագայի շեշտագրմամբ) առնչվում էր նաեւ նորավազագրությունը. այնպիսի որ սոսկ առիթ էր պիտք, որպեսզի ասուլիս սկսվեր գրական ընթացի թերեւս ամենահրատապ խնդրի վերաբերյալ։ Եվ առիթը երկար սպասեցինէլ չափեց։ 1901 թվականին «Բյուրակն» հանգեսին ուղղած իր նամակում ամերիկուհի հայագետ Վիլիեն Լոփքինս կեղծանունով ենովք Արմենը (հետաքրքրական է, որ ե՛ւ «Նորավազի շուրջը» բանավեճի մասնակիցները եւ թե՛ տարիներ հետո քննադատությունը այդպիսի էլ չարձագանքեց այն հանգամանքը, որ Վիլիեն Լոփքինս կեղծանունով հանդես էր եկել ենովք Արմենը, «Բյուրակնի» խմբագրության հետ համատեղ չահագրգիռ խոսակցություն սկսելու ակնհայտ նախաձեռնությամբ,

նույնիսկ 1913-ին, երբ Արմենի «Հայ գրադեաներու ծածկանունները» շահեկան ցուցակում ինքը նշել էր, որ կիրառել է այդ ծածկանունը¹¹⁰) խնդրում էր ստուգաբանել «նորավիպ» եզրը: Հատկանշական է, որ ինչպես խմբագրութան ծանուցման եւ մեկնաբանութան, այնպես էլ նամակի մեջ, ի շարս զուտ լեզվաբանական խնդիրների, առկա էր նաեւ ժանրի կազմաբանութանը, սահմաններին (տեսութայնը) վերաբերող հարցերի արծարծումներ. «Ամերիկուհի օրիորդ մը հետեւյալ նամակը կը գրեն մեզ, զոր, իբրեւ հետաքրքրություն, նույնությամբ կը հրատարակենք, միեւնոյն ժամանակ սպասելով անոր ուղղվելիք պատասխաններուն, զորս սիրով պիտի հրատարակենք,- եթէ ըլլան անոնք լուրջ, հակիրճ ու մեկնիչ պատասխաններ,- ասով սկզբնավորությունը ընելով շատոնց ի վեր մտադրված «հարցում-պատասխանի» մը Բյուրակին ընթերցողներուն միջեւ, որ կը կարծենք թէ իր մասնավոր հրապույրը պիտի ունենա, իբր մտային գեղեցիկ ժամանց մը, եւ հեռավոր ընթերցողներու գրական փառախոսներուն հաղորդակցության միջոց մը:

«Սիրելի Տեր,

Հայերեն թերթերու մեջ շատ կը պատահէ «նորավիպ» բառի: Այդ բառը կարծեմ նշանակել կ'ուզեմ, ֆրանսերէն nouvelle եւ անգլերէն novelette: Իբր հայերէն լեզուն քիչ մը հասկցող մի քանի տարիի ի վեր, այդ իմաստի համար ինձ հուշժ անհիշող կը թվի այդ բառը, որ նորաշեն ըլլալու է: Ինձ կը պակսին միջոցներ գտնել ծագումնային բառի մեջ Հայ գրականության, եւ կարծեմ անոր ծագումնային պատմութիւնը կրնա օգտակար ըլլալ ամենու եւ մասնավոր անոր որոշակի ճիշդ ըլլալ, կամ երբ մուտ գտնել» մեջ Հայ գրականության, քանի որ շատ պարզութեամբ եւ արդարեւ չի կրցա գտնել այդ բառն ունէ Հայերէն բառարանի մեջ, ինչ-որ կ'ենթադրեմ թէ, նոր բառ մի է ան, որուն հեղինակ անծանոթ ըլլալ կը թվի, վստնդի անոր հիշատակութիւնը չի կա մի ունէ գրքի մեջ:

Ուրեմն, սիրելի Տեր, հաճեցեք եթէ կարենաք եւ եթէ շահեկան գտնեք այս հարցում, պարզաբանել ձեր թերթի մեջ այս «նորավիպ» բառի նշանակութիւնը, եւ որոշել անոր ծագման թիւական ու որոշակի ճիշդ ըլլալը՝

Ընդունեցեք հարգանքներս, Ձերդ ամերիկուհի օր. Վիվիեն Հոֆքինս Թարապիա»¹¹¹:

Արմեն-Հոֆքինսի հարցումն անմիջապէս աշխույժ ու տարամիտ արձագանքներ ունեցաւ, իբրեւ նորավիպի տեսութան խնդիրների բանալի: Հովհաննէս Գաղանճյանն անգրադատնալով հարցին՝ առաջարկում էր Կարապետ Ութուճյանին, որպէս ավագագույն խմբագիր, պարզաբանումներ անել. «Կ.Ութուճյան՝ իբրեւ Հայ խմբագրութան տարեցը՝ պիտք է գիտնա այդ բառին ծագումն ու առաջին անգամ որմէ գործածված ըլլալը...»¹¹²: Ութուճյանին առաջարկում են այս առթիւ

Հրապարակում հանդես գալ: 1901 թվականին «Նորավելային շուրջ» վեր-
տառությամբ խորագրի ներքո Կ.Ութուճյանը պատասխանում է «Բյու-
րակն» հանդեսի առաջագրած հարցերին, որն էլ հենց դառնում է բա-
նավիճի սկիզբը¹¹³: «Բյուրակնի վերջին թվով,- գրում է Ութուճյանը,-
հրավիր մ'ուզողած էր ինձ՝ հաճելի անակնկալ մ'ընելու. այն է Օրդ.Վի-
վլինի Հովսեփնա անուն հայապետ ամերիկուհիի մը կողմն նույն շաբաթա-
թերթին ուղղված հարցման մը պատասխանել: Ազնիվ օրիորդը խնդրեր է
«ստուգաբանել նորավելայ բառին նշանակությունն եւ որոշել անոր ծագ-
ման թվականն եւ որչափ ճիշդ ըլլալը»:

Արգարիւ նշանակութեան արժանի է տեսնել օտարագրի օրիորդ մը,
որ կը հետաքրքրվի այդ անիմաստ բառին ինչ տեսակ խեղապատկի
ծնունդը ըլլայն եւ ինչպէս եւ երբ հայ լեզվին մեջ մուտ գտած ըլլայն
իմանալ, մինչ մեր լրագրաց պատ. խմբագրութեաններն՝ առանց այդ
քննութեանը ընելու՝ անմիջապէս ընդունած են եւ զետեղած են իրենց
բառացանկին մեջ»¹¹⁴: Հակառակ Ութուճյանի կատեգորիկ բացասմանը՝
խնդրի առկայութեանը նկատելի է: Փաստորեն նորավելայ ստեղծագոր-
ծական հիմնավորումներին պետք է զուգահերձի տեսական հիմնավո-
րումները: Ութուճյանը նշում է, որ եղբը ընդամենը տասնհինգ տարվա
պատմութեան ունի, հանգամանք, որ շեշտում է նաեւ Տիգրան Արփիար-
յանը Ութուճյանի հոգիածից անմիջապէս հետո զետեղված խմբագրա-
կանում. «Շատ շատ վիտ մը կրնամ ըլլալ, տարտամ հիշողութեամբ վկա
մը, որ պիտի ըսեր թե, առանց որոշապէս կարենալ ճշգրտու նորավելայ
բառին ծագումը, Արեւելքի Հրատարակութեան թվականին (1884)
զուգընթաց կը համարի զայն: Իր խանձարուրը այդ օրաթերթին էջերուն
մեջ կատարվեցաւ, եթե չեմ սխալիր, բայց շաբաթաթերթ Մասիսի մեջ
էր, 1885-էն ի վեր իբր գրական հանդես Հրատարակվող այս թերթին մեջ,
որ առավ իր առույգ քայլերը եւ մեր այսօրվան գրականութեան մեջ
կարծիք կու տա շատ մը հին բառերու- եւ մանավանդ Գ.Զահրայ, Ե.Տե-
միրճիպաշան, Տ.Կամսարական եւ ուրիշ ծանոթ գրագետներ նախած-
նարութեան կ'ընծայեն անոր»¹¹⁵: Տիգրան Արփիարյանը շեշտում էր, թե
խնդրի մեկնաբանմանը լավագույնս կարող է օժանդակել Եղիա Տեմիր-
ճիպաշանը թե՛ իբրեւ ժանրի առաջին ստեղծագործական իրականաց-
նողներից եւ թե՛ եզրի կիրառողներից՝ մասնավորապէս իր ֆրանսերեն-
հայերեն բառարանում: Այսպիսով «մարտահրավերը» նեւովել էր: Կարա-
պետ Ութուճյանի, Տիգրան Արփիարյանի հոգիածներուն ուրվագծով էր
խնդրի նախապատմութեանը, եւ «Նորավելային շուրջ» բանավիճը պատ-
մական էքսկուրսիներից ստեղծափոխվում էր տեսութեան եւ մեկնաբանման
ընթերցումների ծիր:

Արդ ուրվագծինք նորավելայ տեսութեան «աղբյուրագիտական» ակ-

նարկը: Ինչպես արդեն նշել ենք, գաղափարը «Բյուրակին» Հանդեսինն էր, նյութերի գերակշռող մեծամասնությունը տալագրվում էին «Մասիս» Հանդեսում և «Արեւելքում»: «Նորավայրի շուրջ» բանավեճին մասնակցեցին ավելի քան մեկ տասնյակ գրագետներ, ընդ որում Կարապետ Ութուճյանը և Տիգրան Արփիարյանը Հանդես եկան երկուսական անգամ: Կարապետ Ութուճյանը «նորավայր» եզրի օգտագործման ընդդիմախոսներից էր, գերապատվությունը տալիս էր «վիպակ» եզրին: Տիգրան Արփիարյանը «նորավայր» թերեւս ամենաուղղափառ և սկզբունքային կողմնակիցն էր: Եզրի Տեմիրճիպաշյանը, որը եզրը կասում էր իրապաշտական և բնապաշտական շարժմանը, «նորավայր» դիտելով իրեն վիպապաշտական արձակի հակադեցություն՝ սկզբունքորեն կողմ էր եզրի գործածությանը: Հովհաննես Գաղանճյանը, բանավեճի Ռեթնոս Պերպերյանի հետ, պաշտպանում էր «նորավայր» քաղաքացիության իրավունքը: Եզրի ուղղափառ պաշտպաններն էին նաև Գրիգոր Զոհրապը, Ենովք Արմենը և Մկրտիչ Աճեմյանը, որն իր տեսակետները «Մասիսում» չափածո էր հայտնել: «Արեւելքի» էջերում Հանդես եկած գրագետներից եւս (Գ.Էդմիլյան, Հ.Տեր-Հակոբյան) բացառությամբ Գ.Շահինյանի, ընդունում էին «նորավայր» եզրը, իսկ Արտաշես Հարությունյանը, որի «Բյուրակնում» տալագրված հոդվածը «փակել է նորավայրի շուրջ հարուցված խնդիրը»¹¹⁶, երրորդում է «նորավայր» կիրառության իրավունքը:

Այսպիսով, բանավեճի մասնակիցների մեծամասնությունը (դեմ էին ընդամենը երեքը) «նորավայր» համոզված կողմնակիցներն էին և դա փաստարկում էին ամենատարբեր տեսանկյուններով: Սոսկ այս իրողության արձանագրումը վկայում է, որ գոյություն ունեւ եզրի ընկալման խորապես գիտակցված ու պատճառաբանված տեսություն: Իրողություն, որ արդեն հնարավորություն է ընձեռում պատմական խնդրո առարկա իրողությունը դիտել իբրեւ ժանրի տեսության ամբողջական դրսեւորումներից: Հար և նման յուրաքանչյուր գրական-գեղարվեստական մտայնության, հոսանքի, ժանրի քննաբանության, «Նորավայրին շուրջ» բանավեճը եւս հատկանշվում է ժանրի ուսումնասիրության տեսական գրությունների անհրաժեշտ համակցություններով. ուսումնասիրության առարկայի ընդհանրացված, ամբողջականացված պատկերացում, գիտակցություն, սահմանում, բազկացուցիչ կազմակերպիչների և հատկանիշների արձանագրություն (ժանրի գոյավորությունը բնութագրող), փոխալյանաստիճանություն և առնչություն հարակից և մերձավոր օբյեկտների հետ (տվյալ դեպքում՝ վեպի), կառուցվածքի (բանավեճի) ընդհանրական հատկանիշների առկայում: Թվարկվւմ ծրուր մասնահատկությունները (տեսությունը հարիր պահանջներ) «՝ որավե-

սլին շուրջ» բանավեճում գոյություն ունեն: Պատահական չէ, որ Հակոբ Օշականը, անդրադառնալով ութսուն-ինսուսականների փոքր արձակին, նշում է, թե «նորավեպը գրական կտոր մըն է եւ ատով իսկ ենթական գիրքերու օրենսդրության մեծ ցուցմունքներուն»¹¹⁷: Այս դիտողությունն ամանցվում էր փոքր արձակի պատմական ընթացի ընդհանուր մտահոգությունից, որ առկա էր նորավեպի ստեղծագործական ուսումնի տարիներին, գրեթե քառասուն տարի՝ 1880-ից մինչեւ 1910-ական թվականները, եւ դա ըստ ամենայնի դիտակցվում էր գրական-գեղարվեստական իրականության կողմից: Այնպես որ, հատկապես 20-րդ դարակցին, նորավեպի տեսության խնդիրներին անդրադառնալը, գրականության, ժանրի պատմության հասունության արգասիքն էր, եւ պայմանավորված էր գրականության պատմության առարկայական անհրաժեշտությամբ. մի կողմից՝ անցած շրջանի իմաստավորում, մյուս կողմից էլ՝ ժանրի հեռանկարների ու հնարավորությունների ցուցանում, ահա մտահոգությունների այն շրջանակը, որն, ինչպես տարբեր տեսությունների գոյության, այնպես էլ, այս պարագային, բանավեճի դրդապատճառն էր: Հանգամանք՝ որ բանավեճի մասնակիցներից ոմանք չէին պատկերացնում իւր եզրի բացասման փաստարկներ բերելիս հակադարձ շարժման սկզբունքով փաստորեն նորավեպի տեսությունը առաջադրում էին խնդիրներ, որոնք մեկնաբանման, ընթերցման անհրաժեշտություն ունեին: Այսպես, Կարապետ Ութուճյանն իր առաջին հոդվածում գրում է. «... Նոր բառը սովորաբար բայարմատներու հետ կը միանա կամ կը բարդվի, ինչպես՝ նորածին, նորահաս, նորահար, նորամուտ, նորաշեն, նորաստեղծ, նորատիպ, նորատունկ, նորեկ, նորուս եւ այլ բազում... Ամենին հավանականը վիպակ նշանակելը կրնա ըլլալ, ինչպես գուշակած է նաեւ պ. Լ. Գազանճյան»¹¹⁸: Դժվար չէ նկատել, որ այս պարագային լեզվական-լեզվաբանական հարթությունը կրավորական է գրական-գրականագիտականի հանդեպ¹¹⁹, քանի որ տեսության առարկայական հարցերից էր եզրի միանշանակացումը եւ գուգագիր ձևերից ամենաճշգրիտն ընտրելու հանգամանքը: Ութուճյանի հոդվածում, թեևս սոսկ ղեկավարաբար, առկա է վիպակ-նորավեպ գուգագիրն իբրեւ հոմանիշ դիտելը, այս մտայնությունը ընտրող էր արեւմտահայ նորավիպագրությանը (հատկապես «Արեւելյան մամուլի» նորավիպագիրներին), որը, ըստ էության, դրանց միջեւ որեւիցե տարբերություն չէր գնում թե՛ ծավալի, թե՛ կառուցվածքի եւ թե՛ ընագիրը կադմակերպող սկզբունքների առումներով¹²⁰: Եվ ահա այս փաստը բանավեճում տեսականացում է ստանում՝ ամբարկելով «նորավեպ» եզրի բացարձակ կիրառումը, որն արդեն ժանրի հարացույցի եւ կադմարանության ընդհանրացված մեկնություն եւ սահմանում էր: Պատահական չէ, որ Տիգրան Արփիար-

յանը նույն համարում, կռահելով, որ բանավիճը կայանալու է, հմտորեն այն ուղղում է ժանրի սահմանների և տեսության տիրույթների. «Մասիսի հարդելի արտոնատիրոջը համակարծիք եմ, հրը կը հայտարարի թի քսանըհինգեն պակաս ըլլալու է տարիքը այդ շփացած աղջկան իր էն թարմ հասակին մեջ կը գտնվի այսօր, տասնըվեցեն-տասնըյոթը տարեկան, դեղնեղկացած, զարգացած ու ամենուհի համակիր ուշադրությանը և ըղձանքին առարկա,- չի մոռնալով որ դրական նորավեպերու վրա է խոսքերնիս»¹²¹: Տեսության լինելիությունը, կայացվածությունը գիտակցում էին իրենք՝ մասնակիցները: Երբ բանավիճն ավարտվել էր, Տիգրան Արփիարյանը, հետահայաց ամփոփելով այն, գրում էր. «Այս տարվան մեջ ալ, ինչպես ամեն տարի պարբերաբար, շրջան մը ունեցանք - բարեբախտաբար կարճատև - որ առտուն արթնցողը քար մը ուներ արձակելիք նորավեպին դեմ, միևնույն ժամանակ ըղձալով, եթե լրագրագետ է կամ թերթի մը խմբագիր, նորավեպեր ունենալու և հրատարակելու: Եվ որովհետեւ մեր գրական սահմանափակ արտադրությանց մեջ ամենեն դժվարին բաներն են ալ զուտ գրական համով-հոտով նորավեպ մը ունենալ մեր կյանքին՝ նորավեպի հավաքիչները կը շատանային հնավեպեր դնել, և կամ վեպեր որոնք իրենց երկարությամբ կամ թարգմանված ըլլալովնին միայն կը տարբերեն նորավեպին: Եվ միամիտ ընթերցողը, օրաթերթի մը միևնույն էջին վերի մասին մեջ բուռն հարձակողական մը կարգալի ետքը նորավեպին դեմ, կ'իջնե թերթոնի բաժին, ուր կը շարունակե կարգալ իր առօրյա վիպասանությունը որուն մեջ տարփանք, առփանք, սիրային առեւանդություն, ցոփ կյանքերու նկարագրություն, լիառատ կը մատուցվին իրեն: Բայց չի դալժակվիր, որովհետեւ... պատմվածքին վերնագիրը «Նորավեպ» չէ»¹²²: Տիգրան Արփիարյանի պարագրքոսալ ամփոփումը խորսխվում էր նորավեպի, իրեն և տեսակի հասկականության հանգամանք և՛ զրա տեսական ու ստեղծագործական ամրագրումներով, և՛ փաստարկներով:

Նույն 1901 թվականին Նյու Յորքում լույս էր տեսել մի աշխատություն՝ «Փոքր արձակի փիլիսոփայությունը» վերատառությամբ, որի հեղինակ Բրանդեր Մեթյունը աշխատության եզրակացություններում նշում էր, թի փոքր արձակը (նորավեպը) առաժին ժանր է, առանձին տեսակ և վեպի հետ համեմատած՝ նրանց տարբերությունները սոսկ ծավալային չեն: Ընդգծվում է, որ short story-ն «կենսաբանական» տեսակ է՝ նկատի ունենալով նորավեպի ինքնորոշված գոյությունը, անկախությունը, հատկականությունը¹²³: Այնպես որ նորավեպի տեսության հայկական երակը «ուշացածներից» չէր, առաջողրում և լուծում էր տեսական այնպիսի խնդիրներ, որոնք առարկայաբար հասունացել էին ժանրի սահմանման և մեկնության համաշխարհային գուգահեռներում:

«Նորավելային շուրջ» բանավեճը որոշարկում էր եզրի սահմանները, մեկնաբանում ժանրի տեսությունը: Բնական է, որ նման տեսություններում առաջագրվում էին նաև ներփակ, մասնավոր խնդիրներ: Այս պարագային ներփակ բանավեճի արտահայտություն էր ժանրի անվանման, եզրի գույն լեզվական, լեզվաբանական հարցը. թե որքանով է «նորավել» հասկացությունը հայերենին հարկը բարդություն. մեր եզրաշինությունները բնորոշ իրողություն: Տեսություն մեջ այդպիսի հարցերի վրա ծանրանալը ընդունելի է, բնական, քանի որ զրված էր ընդհանրացիս եզրաշինության, եզրի կազմության, լեզվական կանոններից գոյալուծված հրեությունից ճշգրիտ եւ ավյալ լեզվին ներդաշնակ լինելու հանգամանքը: Պատահական չէ, որ բանավեճի մասնակիցների գերակշռող մեծամասնությունը անգրագետներում էր լեզվական խնդիրն: Հայոց լեզվին եզրի հարկը կամ անհարկը լինելու հարցը կենտրոնացել էր այն հանգույցում, ուր բանավիճողների մեծամասնությունը գտնում եւ փաստարկում էր, թե հայերենում «նոր» բառը կարող է ամեն տեսակ բառերի հետ անխտիր միանալ՝ բարդություն ստեղծելով եւ սրանով պաշտպանում էր «նորավել» գոյությունը, իսկ հակառակ կարծիքի կողմնակիցները՝ ելնելով այն դրույթից, թե «նոր» բառը կարող է միանալ միայն ու միայն բայարմատներին՝ մերժում էին եզրը: Կարապետ Ութունճյանն իր երկրորդ հոդվածում ամբողջականացնում է այդ կարծիքը. «Լճեր ընդգիմախոսներուն զլխավոր տարկությունն այս է թե այդ բառը մեր կարծածին չափ անխմատ չէ, ոչ ալ յուր կազմին մեջ անկանոն, թե «նոր» բառը կրնա ամեն տեսակ բառերուն հետ ձուլիլ անխտիր, մինչ մենք եւ մեզ հետ ուրիշ ծանոթ գրիչ մ'ալ ըսած էինք թե «սովորաբար բայարմատներու հետ կը միանան»: Մեր կարծիքը դարձյալ նույնն է եւ այս մասին հայ լեզվի բառգիրքներն ալ համամիտ են մեզ. «նոր» բառը հարյուրին իննսուն՝ բայարմատներուն հետ կը միանա. իսկ ուրիշ տեսակ բառերի հետ միացումը, զոր մենք ալ ճանչցած ենք՝ քանի մը տող վարի «նորատի» բառը գրելով, տեսակ մը բացառություն կամ զարառուցություն կրնա համարվիլ»¹²¹: Սա է եզրը վիճարկողների հիմնական կրուկները: Այս տեսակետը, սկզբունքային հետեւողականությամբ, պաշտպանում էր Ռեթեոս Պերպերյանը: Սակայն եզրի պաշտպանները բերում էին բազմաթիվ հակափաստարկներ, որոնք հակառակն էին սուպրադուկում ընդգծելով թե. «Նորավել» կազմավորվել է հայերենի բարդություններին բնորոշ օրինաչափություններով: Այս իմաստով անչափ կարեւոր էր Գ.Էյլմեյյանի հոդվածը, ուր նա նախ արձանագրում է բարդության կազմավորման հայերենին բնորոշ լինելն առհասարակ իրրեւ իսկական բարդություն (շեշտում է «եւ») հոդակապի գործառնությունը, ապա՝ չեզոքացնում ընդգիմախոսների հիմնական կրուկներ՝ ապացուցելով, որ

տվյալ գեալքում բարդութիւնը գոյալորովել, կազմվել է ածականից ու բայարմատից: «Հայտնի է թե նոր ածական մըն է եւ կը նշանակե նոր, նորիւնակ եւ մերթ նոր բան, նորութիւն,- գրում է նա.- իսկ վեպ բառը երկու առում ունի. մին կը գործածվի իբրեւ գոյական, որով կը նշանակի հին պատմութիւն, գրույց, ճառ, ասացված, եւ մյուսը՝ իբր բայարմատ վիպիլ բային, որովհետեւ կը նշանակի վիպում, վիպել, գրուցել, ճառել...»¹²⁶: Ընդգիծախոսների հիմնական կռիւնը վիճարկելով՝ Հովհաննես Գալանճյանն իր հոդվածում յուրօրինակ ամփոփում է եզրի լեզվաբանական բանալին՝ մեկ անգամ եւս ընդգծելով, թե «նորավեպն ըստ այնմ պետք է որ նշանակե կամ «նոր վիպված», կամ «նոր բաներ վիպող», ինչպես բաղմամբս որ «չատ բաներ վիպող պատմող» ըսել է: Կը հասկցվի ուրեմն թե վեպը հոս ամէլի բայարմատ կրնա ըլլալ քան գոյական, եւ նորավեպն ալ ինքնին՝ ածական մը որ գոյականի մը ընկերակցութեան կը կարտաւ ամբողջական իմաստ մը տալու համար...»¹²⁶: Այսպիսով, եզրի լեզվական-լեզվաբանական գոյութիւնը հաստատուած է. նրա կիրառական իրավունքը փաստարկված, սակայն դա սոսկ մեկ քայլն էր: Հարկավոր էր ամբողջել նաեւ ժանրի տեսութիւնը, հանդամանք, որ տարբեր շերտերով վիպված է բանավեճում: Մկրտիչ Աճեմյանը բանավեճի իր ինքնատիպ անդրադարձում հետեւյալ ձեւով է արտահայտել լեզվաբանական խնդիրների արծարծումները.

«Նորավեպին հեշտ ու համեստ պարտեզ

Բառամոլներու եղալ ասպարեզ

Ուր գրչի ջոջեր դեմ առ դեմ ելան՝

Հեղեղանքման թափեցին... մելան,

Տարբալուծելով այդ բառին իմաստ

Ամեն բանասեր գլտորեց իր փաստ

Աս գոյական է ու աս՝ բայարմատ,

Ըսով ու վճռեց խելքին համեմատ»¹²⁷: Աճեմյանի այս հեգնոտ տողերում ակնդէտ շեշտվում է լեզվաբանական խնդիրների կրավորականութիւնը:

«Նորավեպի շուրջ» բանավեճի տեսութեան հասկականութիւնը պայմանաւորող գործոնը եզրի փոխառութեան եւ սրանից ածանցված՝ ժանրի տիրույթների սահմանումներն էին: Պարզ ու մեկին էր, որ նորավեպը «nouvelle»-ի թարգմանութիւնն էր: Խնդիրը կենտրոնանում էր այն հանգամանքի վրա, թե որքանով է այդ թարգմանութիւնը համապատասխանում ժանրի բնույթային հատկանիշներին: Այս հարցադրման մեջ է բլուրեղանում փոքր արձակի տեսական խնդիրների մեկնաբանութիւնը եւ փաստորեն բանավեճում արծարծվող յուրաքանչյուր փաստարկ գոյալորում է նորավեպի հատկանիշների սահմանում-

ներ, որոնց ընդհանրությունն էլ ժանրի տեսական ամրագրումն էր գրական ընթացում: «Նորավեպ թե վիպակ, որն ալ ըլլա, մեղի համար nouvelle-ին իմաստը տառապես ցուցնելու անբավական եղող բառեր են, մին իր անսովոր կադմուլթամբ եւ իմաստի ընդարձակութամբ, իսկ մյուսը՝ ոչ հարապատ թարգմանութեամբ»¹²⁸: Այստեղ ուշադրութեան է արժանի այն հանգամանքը, որ եղբի ըմբռնման կիզակետում է հայտնու-վում ժանրի բնույթին համապատասխան գործոնը, որն անդրադարձվում է եղբի լինելութեան փաստարկողների կողմից. «... ուրեմն nouvelle բառը կը նշանակե՝ Ա. պարզապես լուր, նոր տուցած տեղեկություն - նորալուր եւ Բ. կարճ եւ պարզ պատմություն»:

Արդ՝ նորավեպ բառը իբրեւ նոր վեպ կամ պատմություն եւ կամ գրույց նշանակութեամբ եւ նույնիսկ նոր բան պատմող իմաստով ըստ ամենայնի կրնա համապատասխանել nouvelle ֆրանսիական բառին բաղադրյալ իմաստին, եւ տալ անոր վերագրված ընդհանուր դադա-վարը»¹²⁹: Այսպիսով՝ եղբի ընտրությունը համապատասխանում է ժան-րի տեսութեամբ սահմանված առանձնահատկություններին՝ ընթերցման եւ ընկալման ամբողջականութեամբ, պատումի հարաշարժութեամբ¹³⁰: Պատահական չէ Հակոբ Օշականի այն նկատումը, որ բնութագրելով իրապաշտների փոքր արձակը, գրում է. «արվեստը ազատություն է՝ ըսեր են: Կ'ալելացնեմ - արվեստը ամբողջություն է: Ու 1890-ին, 1900-ին մեր գրադետները հրկաթե պահպանակի մը մեջ գերի էին տված իրենց հոգիներուն ամեննեւ ցալոտ, վիրավորված, նվաստացած մա-սերը»¹³¹: Օշականը, միանգամայն ճիշտ նշելով այն հանգամանքը, որ մշակութաբանական տարածության մեջ քաղաքական հանգամանքների առարկայական պատճառներից (գրաքննություն, «լրագրային» գրակա-նություն եւ այլն) ելնելով՝ տեւողության խնդրի բացակայությունը խտացրից նորավեպի ծիրում, քանի որ ժանրի հնարավորությունները ընձեռում էին ընթերցման եւ ընկալման ամբողջականության լիովին բավարարումը, պատումի հարաշարժությունն ու գրականացման սուբ-յեկտի ընտրության արվեստագետի ազատութեամբ պայմանավորված իրողությունը: Այնպես որ Զոհրապի այն նկատառումը, թե «nouvelle ֆրանսերենի մեջ, եւ այն առումով որով նորավեպ թարգմանված է մեր մեջ, կը նշանակե պղտիկ պատմություն մը, որ միանգամայն իր ձեւովը նորություն մըն է սա է բուն իմաստը»¹³²: Ի՞նչով էր պայմանավորված այդ նորութիւնը: Ժանրի գենետիկական բնույթով, կազմաբանութեամբ, պոետիկայով եւ բնագիրը կազմակերպող սկզբունքների ու բաղկացու-ցիչների գործառնություններով: Այստեղ է, որ սրվում է նաեւ նորավեպ-վեպ հարաբերակցութիւնը, երբ առաջինը զիստում է որպէս վեպից ա-ծանցված եւ վեպով արտիմանավորվող իրողություն: Այս պարագային է,

որ անհրաժեշտ է դառնում ժանրի հայ տեսաբաններին, խորսխովելով գեղարվեստական ստեղծագործությունների և հետազոտական ավյալների վրա, ապացուցել և փաստարկել նորավեպի ինքնիշխան, անկախ գոյությունը: Երիցս ճիշտ էր Գրիգոր Զահրապը, երբ գրում էր, որ նվազումի գաղափարով եթե տունը կարող է տնակ դառնալ, ապա վեպը բնավ ոչ վեպիկ կամ վիպակ¹³³:

Այսպիսով խնդրո առարկա տեսությունը առաջագրում և հիմնավորում է նորավեպի բնույթի, սահմանման ևս մի կարեւորագույն խնդիր՝ փաստարկելով ժանրի անկյունքաբարային հատկանիշների այն խումբը, որ դիմորոշում և հատկանշում է նրան: Ժանրի տեսություն համապատկերում այս խնդիրը զբաղեցնում էր ոչ միայն հայ գրականությունը, տեսական մաքին: «Ինչքան ակնդեռ, ուշադիր ևնք զննում արձակի պատմությունը, այնքան ավելի հստակ ևնք գիտակցում, որ վեպը ու փոքր արձակը սկզբունքորեն տարբեր են, ընդ որում նրանց միջև ևղած տարբերությունները սոսկ ծավալային չեն, այլ՝ ֆունդամենտալ»,- 1901 թվականին գրում էր Բրանդեր Մեթյուզը¹³⁴: Եղիա Տեմիրճիպաշյանը բանավիճի անդրադարձումներում կենտրոնանում է վեպ-նորավեպ հարաբերակցությանը¹³⁵, իսկ իրրիւ ևզրակացություն արձանագրում. «Իմ փափաքս այն է որ Մասիսի մեջ թե այլուր նորավեպ ավելի գրվի, նորավեպ ամենին ավելի գրվի: Փսփաքս այս է, քանզի համողումս ալ այն է թե գրականության ծաղկման ու մտավոր զարգացման ամենին ավելի նպաստող սեռն է նորավեպը: Եվ նորավեպն ընթերցասիրության ամենին ավելի կը նպաստե»¹³⁶: Ժանրի տեսությունը ամրապրկւուն զուգընթաց մատնանշվում էր նաև նորավեպի գերակայությունը գրական ընթացում:

«Նորավեպին շուրջ» բանավիճը ամփոփում էր ժանրի ստեղծագործական գրեւորումների տեսական-հետազոտական հարցերը, փաստարկելով ժանրի ինքնությունը, իրապաշտությունը շարժումով պայմանավորող մասնահատկությունները (այս պարագային չեղտելով նաև ևզրի ունիվերսալիզմը), բնագիրը կազմակերպող տարրերի և բաղկացուցիչների բնութագրական, տիրապիտող հատկանիշները: Հովհաննես Գաղանճյանը, ամփոփելով իր հոգվածը, չեղտում է, թե նորավեպը հայ գեղարվեստական ընթացում այն աստիճան էր նվիրադրվել, որ անիմատս է այն փոփոխելը¹³⁷: Այդ նվիրագործությունը պայմանավորվում էր այն հանգամանքով, որ «նորավեպն» իրրիւ ևզր. «... մրցակիցներ չատ ունեցավ, վիպակ, վեպիկ, տարփավեպ ու զիւ չիմ գիտեր ինչավեպ, բայց ոչ մեկը դիմացավ ու նորավեպը՝ գրասեր հասարակութենին սիրված, փայլալավ՝ կը ծիծաղի զինքը դատափեսողներուն երեսին, ու չարաճճի տղու մը պիս իույս տալով զինքը կաշկանդել, չեզոքացնել

փորձող քերականական խստություններեն, մեկ օրին մյուսը երևան կու
գա նորին՝ գրական էջի մը ճակատը»¹³⁸։

Նորավելի տեսական ընդհանրացման այս պատմական անդրադար-
ձում երևան էր դալիս այն հանգամանքը, որ Շեքսպիրի կողմից քրեստո-
մատիկ սահմանում էր ստացել իսկական արձակում ամեն ինչ պետք է
ընդգծված լինի։ Իսկ ժանրն իր կառուցվածքային սահմաններով, կան-
խորշող հատկականություններով (կարճաբանություն, ինքնուրույնու-
թյուն, բաղկացուցիչների ներդաշնակություն) եւ ստեղծագործական
իրացումներով ստեղծեց հայ արձակի ներկայանալի արժեքներ։

Գ Լ ու խ ե Ր Ը Ս Ը Գ

ՆՈՐԱՎԵՊԻ ԶԵՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

I

Ա Ր Ե Լ Ե Մ Ո Վ Ն Ջ Վ Ն Ն Ո Ր Ո Վ Ի Խ Ա Վ Վ Ե Ր Ո Լ Թ Յ Ա Ն Ն Ե Ր Ժ Վ Ա Ն Բ Ո Վ Յ Ի Ն Կ Ո Ւ Մ Ո Լ Յ Ն Ե Ր Ը

Յանկապած ժանրի ձեւաբանությունն ենթադրում է պոետիկական եւ թեմա-մոտիվային համակարգերի հարաբերակցության, փոխներթափանցման միասնականության խնդրադրության ամբողջական պատկերը, հատկացյալների այն հանրագումարը, ըստ որի դիմառնվում են կոնկրետ ժանրի պատկանելիությունը որոշարկող հարացուցային միավորները: Այս պարագային ձեւաբանության մասնահատկությունները ներքնադրային մակարդակում ցուցանում են առարկայական օրինաչափությունների հոսքեր, որոնց քննությունը հնարավորություն է ընձեռում «ներսից» դիտարկելու ժանրի այսպես կոչված «ձեւույթային» ողջ պատկերը, որտեղ արդեն, ինչպես ասվեց, պոետիկական-արխիտեկտոնիկական ու թեմատիկ-մոտիվային բույլերը միասնականացվել են: Ըստ այսմ՝ արեւմտահայ նորավիպագրության ձեւաբանության խնդրադրությունը պարփակել ենք հրկուս գերակա-առաջնային արտահայտությունների քննությամբ.

ա) ներժանրային կառույցներ, այստեղ նսու՝ երգիծական նորավիպերն իրեն ձեւաբանական ուրույնություն,

բ) ժանրային փոխաձեւություններ՝ անցումային, «միջժանրային» իրադրժումներ:

Արանց քննությունը պատճառականացվում է հետեւյալ առարկայական նկատառումներով.

առաջին՝ ձեւաբանական հարացույցի միավորների միասնական պատկերը լավագույնս դրսևորվում է ներժանրային կառույցներով,

երկրորդ՝ ներժանրային կառույցներն առարկայաբար առթում են ժանրի «գրականացման ու գեղաձեւման» դաշտի սահմանները,

երրորդ՝ որեւիցի ժանրի պատմությունն անհնարին է դիտարկել առանց ինչպիսի ընդհանրական եւ ուրույն, այնպես էլ միջժանրային իրադրժումների համապատկերով,

չորրորդ՝ երգիծական գրականությունն, իր մետաժանրային ունիվերսալիզմով, յուրաքանչյուր ժանրի պարագծում գրասեպրում է ուրույնության առանձնահատուկ բուլլ,

Հինգերորդ՝ միջժանրային, «անցումային» իրադործումները ցույց են տալիս ժանրի սահմանային գործառնությունները, ժանրային համակարգերը կամրջող հատկանիշները:

Ինչպես մյուս ժանրերի, այնպես էլ նորավեպի ներժանրային կառույցները (երբեմն դրանց անվանում են «մոդելներ», «կաղապարներ») իրենց կառուցվածքում համադրում են պատումային միավորի (մոտիվի) եւ թեմայի (սյուժետի) այնպիսի ֆաբուլային-կոմպոզիցիոն ամբողջություն, որոնք իրենց ընդհանրություններով կազմում են մի առանձին ձեւաբանական հարադրույթի միավոր: Այս միավորներն էլ կոչվում են ներժանրային կառույցներ, որոնցից յուրաքանչյուրը հատկանշվում է պոետիկական եւ թեմատիկ-մոտիվային ընդհանուր, տիպաբանական-գեներատիվ օրինաչափություններով: Ըստ այդմ 1880-1910-ականների արիւմտաճայ նորավիպագրության ձեւաբանության մեջ առկա են հետեւյալ ներժանրային կառույցներ՝ «երկխոսություն նորավեպ» եւ «նորավեպ-մենախոսություն» կամ «գլխամիկ նորավեպ», «ժամանցային (արկածային-ավանդույթի) ստախ» (գետեկով) նորավեպ», «նորավեպ դիդակտիկա/քաղաքական», «գլխամիկ նորավեպ», «պատմական նորավեպ», «նորավեպ աշխարհագրական (խոհադրական տարրերով)», «նորավեպ նամականի», ««բժշկի պատմած» նորավեպ», «նորավեպ գաղտնիք», ««պարահանդեսային» նորավեպ», ««կաղանդային» նորավեպ», ««պարականոն» նորավեպ», եւ «երգիծական նորավեպ»: Բնականաբար ժանրի ձեւաբանության քննությանը ձեռնամուխ լինելիս նախ սկսում ենք մասնաշաղկապ ներժանրային կառույցներից, ավելորդ է նշել, որ յուրաքանչյուր գեպքում մանրամասն հանգուցիլիւ է ընագրային վերլուծություն-մեկնությունները սոսակաւ կոնկրետ առաջադրություններին:

II. «Երկխոսություն նորավեպ» եւ «Մենախոսություն (գլխամիկ) նորավեպ»

«Երկխոսություն» եւ «մենախոսություն» նորավեպերը ներժանրային կառույցների համապատկերում, արիւմտաճայ նորավիպագրության մեջ, հար ու նման ժանրի եվրոպական գրասեպրումներին, ձեւաբանական հարադրույթում ամենատարածվածներից էին, եւ դա ընական իրողություն էր, քանի որ արխիտեկտոնիկ կենտրոնացումը, բացարձակ բեւեռացումը դիալոգային ու մոնոլոգային հանգույցներում, երբ թե՛ պատումային միջուկը, թե՛ ստեղծարանական-հղացքային շրջանակը եւ թե՛ կոլիդիան

ու «գեղապետական ռեակցիան» դիմորոշվում են միայն ու միայն բնագրային մակարդակում մատնանշված դրսևերումներով, նորավեպն, այսպիսով դառնում է դրանց անխառն, «մաքուր» եւ գերակա արտահայտությունը: Այսպիսով, ստեղծագործության կառուցվածքում երկխոսային եւ մենախոսային հասկականություններն իրենց արտահայտման միաձայնություններով ու բազմաձայնություններով դառնում են ժանրը պայմանավորող: «Երկխոսությունն նորավեպերում» որպես կանոն գործում է հետևյալ կենտրոնացման շրջանակը՝ որեւիցե դրույթի, խնդրի, դեպքության, խոհի, ապրումի, դատումի հռչակագրում, սույն հավաստում կամ բացատրում պարտադիր դիալոգով: Այս պարագային երկխոսական նորավեպերը գրականացման բավականին լայն շառավիղ էին ներառում: Դիալոգը եւ ազգային կյանքի երփնագրի արտահայտությունների գերիշխող «նորավիպագրացում էր», եւ տիեզերական, համամարդկային խնդրաբան հեղինակության ուղղորդվածության ամբողջական խորքը: Հատկանշական է, որ երբեմն «երկխոսությունն նորավեպը» խարսխվում էր գրականությունից վիպած լրատվության նորաշինության բավիղներում՝ ինքնօրինակ մեկնությունն ստանալով: «Արեւելքի» նորավիպագիրներից մեկն, իր «Վարպետիս աղջիկը»² ստեղծագործությամբ, ստեղծաբանական կիզակետում, բացառապես երկխոսություններով, նախ հաստատագրում է Հակոբ Պարոնյանի թեւավոր արտահայտություններից մեկը եւ ապա յուրովսանն վերանայում այն: Արտակն իր վարպետի դասեր՝ Արշալույսին սիրո խոստովանությունն անելիս հետեւում է Պարոնյանի «Աղջկան մը սեր հայտնելու համար ծով մտնողներն օրինակ առնելու է» նշադրությամբ, որ այս երկուսի երկխոսություններով սկզբից հաստատվում է, իսկ եզրափակիչ հատվածում անակնկալ հանդուգվում, երբ Արշալույսն իր հերթական ռեմարկում հայտարարում է, որ ինքը շուտով ամուսնանալու է Նիկոմեդիայից ժամանող Հովակիմ էֆենդու հետ: Այսպիսով, պարոնյանական թեւավոր արտահայտությունը ձեռք է բերում ենթատեքստային նոր որակ՝ ծով մտնելը միայն լողալը է, այլեւ՝ ջրահեղձ չլինելը: Առհասարակ այսպես կոչված նորմատիվ ճշմարտությունների վերանայումները «երկխոսությունն նորավեպերի» հատկականության ամենաբնութագրական դրսևերումներից են: Միապ Գոչունյանը այսօրինակ նորավեպերի մի ամբողջ շարք ունի, որոնցից առավել բնութագրականը «Թե ինչու՞ ամեն վեցացու անկեղծ է»՝ ստեղծագործությունն է: Միմիայն երկխոսություններով նորավիպագիրը հաստատագրված-ընդհանուր ստերեոտիպի բախում է վերհանում սովորական առանին թնջուկը հանգրվանելով կյանքի անհեթեթության տիրույթներ (վաճառատան աշխատակից Արշակը հաճախորդ մոր ու դստերը համոզում է, թե ինքը Կոռնելիուս աղային (ամուսնուն, հորը) հրաշալի ճանաչում է, իսկ ինքը ամուսնանալու

բուռն մտադրութիւն ունի, արիւնջ Հրապարակը սիրահոգար ընդունում է, նրանց բաժակահին թանկ կերպասեղենի հակ է վաճառում, մոր ու դստեր սպասուսներն ապարդիւն են անցնում եւ երբ տասնհինգ օրից նույն խանութն են գնում նույնիսկ Արշակի հայացքին չեն արժանանում, որը այդ նույն հնարը կիրառում էր հերթական մոր եւ աղջիկ հաճախորդներին նկատմամբ), փեսացութիւնը խաղ է, սպասումը՝ խաբկանք, սա է «երկխոսութիւն նորալեզու» դիւրեղային հանգրվանայնութիւնը:

Ձորջ էլիթը (Մերի էն էլընս) իր «Պատումի արվեստը» փորձագրութեան մեջ մի ուշադրաւ դիտարկում է անում. «Դինամիկ պատմութեքը, որ գրեթէ չի ընդհատուում երկխոսութեամբ, կարող է սրտախարդ հետաքրքիր լինել եւ հատկապէս հարմար է նորալեզուն»⁴: Իսկ մենախոսային կառուցականութիւնը ժանրին առարկայական հնարաւորութիւններ է ընձեռում հատկապէս ներաշխարհային սուղումները եւ հոգեբանութիւնը պատկերագրելիս: Հնարաւորութիւններ, որոնք ըստ ամենայնի իրացվեցին արեւմտահայ նորալեզուագրութեան գեղարվեստական համակարգում: Վահան Մեշտուածյանի «Թոշնած տերեւներ»⁵ նորովնաւում, փոքրիկ Աննիկի մենախոսութեան արձանագրութեամբ, հայտնաբերվում է մահվան դիմառնութեան մանկական ըմբոսութեան մինչ այդ հայ դրականութեան մեջ չնվաճված որակ: Աննիկը մոր ցաւատանը հիվանդութեան լուռ վիան է, նրա պատկերացումներում եւ հերաշխարհում մեկը մյուսի ետեւից նյութականանում են մեծերի աշխարհից եկած խոսակցութիւնները, հոգսերը, իրենից պատնեշած տրամութիւնն ու ողբերգութիւնը: Աղջկա գիտակցութեան մեջ հատկապէս միավում է մորը աշնան ծառի տերեւների հետ համեմատելը, եւ նա ամեն օր հաւաքում է բակի ծառի դեղնած տերեւները, հատկապէս, երբ բոխկը մեկ անգամ տալիս է վերջնական դատաւիճիւր, ասելով, թե բակի կեռասենու վերջին տերեւի վայր ընկնելու չափ կյանք է մնացել: Այնուհետեւ ներքին մենախոսութիւնը կարուկ տեղափոխվում է այլ մակարդակ՝ կրկին Աննիկի հոսքն է, այս անգամ մոր մեկնումից հետո, նրա սենյակում, վշտահար հոր հետ մենակ, աղջնակը վերադարձում արարքն է իրականացրել: Հոր հայացքը դիպչում է «փոքրիկ կեռասենին վրա եւ ապշութեամբ տեսաւ որ բազմաթիւ թռչնալ տերեւներ, սպիտակ թիւերու վրա կախված մնացած էին գոսնացալ ոստերին»:⁶ Այս մենախոսական նորալեզուում սա Աննիկի պահվածքի միակ արձանագրութիւնն է, որ ներդաշնակվում է աղջնակի մահանցման սեւեռմանը: Հիրավի, ժանրի հանգերձին ու բնութիւն ամենահարմար հանգուցում, որ առթում է ներժանրային կառուցից այս տեսակը:

«Մենախոսությունն նորավեպերում» կա մի ուրույն հոսք, ուր կրկին ու կրկին, հոգեբանական ներսուզման առկայացմամբ, նորավիպացվում է զգացմունքներից որևէիցե մեկի ներփակ դրսևորումը: Այս պարագային ժանրի մեջ մեծաքանակ են «առաջին սիրո բախման» կենտրոնացումներն, ինչպես օրինակ, Վարսենիկ Սողիկյանի «Առաջին վիշտը»⁶ գերդիմամիկ նորավեպում: Անշուշտ ներքին մենախոսության հոգեբանական ներսուզումների նորավեպերի փաղանդի բյուրեղացումը Զուպել Եսայանի «Մոլորումը»⁷ ստեղծագործությունն է: Այսպես կոչված հոգեբանական արձակի այս անդուգական վարպետը «մենախոսությունն նորավեպի» կառույցում բաղճուսեց դիմամիկ նորավեպի բոլոր կարելիությունները՝ Արուսյակ-Արամ/Վահե Հարաբերակցությունների շրջապտույտով և բնազիր ներքերեց ներաշխարհային ապակենարոն փոխափոխության որակ: Գերազանցապես Արուսյակի մենախոսությամբ կառուցված նորավեպում ինքնակա հոգեվերլուծության է ենթարկվում սիրո արքետիպային եռանկյունու հերթական դրսևորումը: Վահեն ամուսնացել է, իսկ Արուսյակը ապրում է հոգեկան անվերջանալի տվայտանքներ, եւ որպեսզի զա դուշն-ինչ փարատի, Հանդիպում է Վահեի եղբոր՝ Արամի հետ, որը նրան ահալոր է թվում, սակայն նրա հետ չվիճելով փորձում է լրացնել Վահեի հանդեպ տածած բաղձանքը: Երկու եղբայրների հանդեպ տածած զգացումների երկվությունը ահադնանում է, և Արուսյակը, հոգին ազատաբեկու համար, նշանվում է Արամի հետ ու հանկարծ հասկանում, որ այսքան ժամանակ մոլորյալ էր, քանի որ իրականում սիրում է Արամին: Արուսյակի այսօրինակ շրջաստությունով է հանգուցալուծվում հոգեբանական կոլիզիան, որ նորավեպում մենախոսական հոսքերով սոսկ արձանագրվում է:

«Մենախոսությունն նորավեպի» մի ստվար քանակություն էլ կենտրոնանում է կյանքի ընթացականության պարագայական դրսևորումներին (առօրյական խնդիրներ, սոցիալական մասնավոր-տեղայնացված իրողություններ), որտեղ իրականությունը համարժեքվում է արվեստական սրբագործությամբ, ինչպես օրինակ Գեղամ Բարսեղյանի 1908-ին գրված «Դարձը»⁸ նորավեպում, որտեղ նկարչի մենախոսական հոսքով վերահաստատվում է կյանքի ստեղծաբանական առաջնայնությունը՝ իրականությունը դարձվում է իբրեւ արվեստ: Արեւմտահայ նորավեպի ներժանրային կառույցներում այսպիսով հարացուցային մատնանշած միավորը կենտրոնանում է թեմատիկ-արխիտեկտոնիկական բավականին տարածականացում ունեցող իրողությունների՝ «սիրո պատմությունների», նորավիպային զուգորդություններին:

Բ. «Ժամանցային (արկածային-ավանտյուրիստական, գետեկտիվ) նորավեպ»

Ներժանրային այս կառույցը արեւմտահայ նորավիպագրութեան դեղարվեստական համակարգում ամենատարածվածներից եւ զանգվածայիններից է: «Ժամանցային նորավեպը» դրսևորման երկու գերակշիռ ձևերով, արկածային-ավանտյուրիստական, գետեկտիվ (վերջինիս շատ հաճախ եւ իրավացիորեն կցում են նաեւ «ոստիկանական» հատկացյալը), իր դերակատարութեամբ եւ նշանակութեամբ առավել համամասնորեն պարփակում է ինչպես ժանրի համաշխարհային ընթացականութեան, այնպես էլ մեր նոր գրականութեան պատմութեան, առհասարակ հոգեւոր-մշակութաբանական կենսոլորտի առարկայական եւ ենթակայական հիմնական մասնահատկութունները: Մի կողմից ժանրի քրոնոտիպում ամրագրված ընթերցմամբ «զվարճացնելու, ուրախացնելու» աքսիոմատիկ դործառնությունը, այսինքն նորավեպի արխիտեկտոնիկայի գոյութենական նախասկիզբը, որ Վերածնունդի շրջանում բյուրեղացավ հատկապես Սիրվանտեսի «Խրատական նորավեպերով» (1613), ուր առկայվեցին արկածային-ավանտյուրիստական բնագիր կադմսկերպող տարրերը եւ ապա գերմանական ռոմանտիզմի, ֆրանսիական, անգլո-ամերիկյան (Հոթերն, Վ.Իրլինգ, Է.Պո) նորավեպերով ներբերեցին ժանրի բնույթին հարիր սլացիկություն եւ հանկարծակիութուն՝ գետեկտիվ հանդերձով, մյուս կողմից՝ արեւմտահայ գրականութեան պատմական մի շարք յուրահատկութուններ (լրագրականություն, գրաքննութեանը անընդհատ հակադդեմ ալյասացություն, գրականութեան հանդեպ ուշադրություն բեւեռելու օգտապաշտական առաքելություն եւ այլն) «ժամանցային նորավեպը» ժանրի երանգապնակում դարձրին հիմնական մտայնություն ունեցողներից: Անշուշտ, դույզն-ինչ պանց չառնելով նորավեպի այս դրսևորման տիպաբանական եւ գենետիկ համառնութեանները համաշխարհային գրականութեան համապատասխան արտահայտութեաններին, չպետք է անտեսել նաեւ արեւմտահայ նորավիպագրութեան ներքերած ուրույնութեանները, որոնց դեռ կանգրադառնանք: Առայժմ նշինք, որ արկածային-ավանտյուրիստական եւ գետեկտիվ նորավեպերը մեզանում այսօրինակ կառույցների ձևաբանական դաշտը հավելեցին ազգային լրատվութունից արտածված կռուցթիւներով եւ, այսպիսով, ներժանրային խնդրո առարկա կառույցին հաղորդեցին առանձնահատուկ նրբերանգներ:

Արկածային-ավանտյուրիստական նորավեպերի պարագրիումներում պահպանելով բնագիրը կադմսկերպող ուղենշային տարրերը՝ ճանապարհորդութուն եւ խոչընդոտների շարան, իրադարձութեանների կտրուկ

չըջաղարձ, զանազան խորհրդավորությունների պատուժային քողազեր-
ծումներ, համադրվում է՝ ազգային ըարքերի, սոլիսրուլթների ուրույն
երանգները, ավելին՝ մատնանշվում ու թանձրացականացվում ներքին
ըմբոստության որակներ, որոնք այնքան անհրաժեշտ էին գրականու-
թյան ազդարանական ընկալումների և պատկերացումների տիրուլթնե-
րում: Այսպես օրինակ՝ Թեոդոս Լապճընճյանի «Բարեկենդանի երկուլթ
մը»⁹ նորավիպը, խստորեն հետեւելով արկածային-ավանտյուրիստական
ներբնագրային կառույցի արխիտեկտոնկային, հանգուցալուծումը տե-
ղակայում է բարեկենդանի ծխակարգության տիրուլթներում ընդգծելով
սգիստական արքետիպի տեսակային պատկանելիության որակը: Գեղամն
ավարտել է ուսումը եւ հանգստանում է Ալեմտաղում, ուր ծանոթանում
է էկլանթին Սիրունյանի հետ, երիտասարդները հրապուրվում են, և
ինչպես ընտրոջ է այս կառույցի բոլոր նորավիպերին, սիրահարվում, նա-
խապատրաստվում ամուսնանալու, սակայն, որպես կանոն երջանիկ
հանգուցմանը, որ ժամանցային նորավիպագրության ամենասկզբուն-
քային պահանջն է, քանի որ ընթերցումն իրեն զվարճանք պարտա-
դրում է «թեթեւ» ստեղծագործություն, սկսվում է ճանապարհորդության
չըջապտույտը, այս պարագային Գեղամի հորեղբոր շնորհիվ, երիտա-
սարդը աշխատանք է գտնում իտալական շոգենավում, որը նավաբե-
կության է ենթարկվում, հուսահատ էկլանթին սփոփելու համար
սկսում է մանկանց կրթարանում գիշերային հսկիչ աշխատել, բարե-
կենդանի տոնակատարության ժամանակ օրիորդը, որ դաշնամուր էր
նվագում, ուշագրություն է դարձնում գիմակավոր երիտասարդներից
մեկին հատկապես, այնուհետեւ հանում է նրա դիմակը, տեղի է ունե-
նում քողազերծում և արկածը հանգուցվում է, Գեղամն էր, որ հրաշքով
նավաբեաի ու երկու նավաստու հետ փրկվել էր եւ երեք ամսվա փոր-
ձություններից, Օգեսայում ապաքինվելուց հետո վերադրձել էր Պոլիս:
Եվ հենց բարեկենդանի բարիքի կենտրոնացումն է, որ տարրոշում է
տեսակային պատկանելիությունը՝ արկածների չըջապտույտն անցնելի է
միմիայն հարադատ տարերքի թանձրացականացմամբ: Լեւոն Բաշալ-
յանը «Ժամանցային նորավիպի» կառույցում ամրագրեց ներքին ըմբոս-
տության հանգանակը, որ հայկական զուգահեռներում ընդգրկումթյուն
էր քաղքենի թմբիրի գոհությանը: «Տիրուրին ուխտը»¹⁰ միաժամանակ
«այինկաճինների» նորավիպագրացման վկայությունն էր արեւմտահայ
գրականության մեջ, որ բյուրեղացավ Զոհրապի հանրահայտ ստեղծա-
գործությամբ: Թորոսենց Ակորը, որ նշանավոր ծխախոտի մաքսանեղ
էր եւ. «Ավելի արվեստասեր քան գործնական մարդ, իր զրադումներուն
մեջ կը փնտռեր ոչ այնչափ շահավորը որքան փոսնգավորը» (105),
ստեղծագործության կառուցվածքում իր արկածների խորապատկերի

ցուցանումը համակցում է ոչ միայն ղեկքի կատարյալ տիրապետություն, զանազան սրտահարնեիրին ընդառաջ դնելու եւ դրանք հաղթահարելու արձանագրություններով, այլեւ, որը նորավիպում ամենաէականն է՝ ներքին պատահարը, վիժարը անցնելու իրողությունը: Այս հանգույցում է, որ Բաշալյանը արկածային-ալանայուրիստական նորավիպը տարույում է միանգամայն նոր հանկերգով (անցնելով «խաչախճի» նորմատիվ գործառնությունները): Ակտիւ տեր Մեսրոպ փոխակերպությունը, երգումով սրբաքրած արկածայինը ղեկողում է ներաշխարհային դաշտ. «Կնոջ ընկ չկրցածը՝ եկեղեցին ըրավ: Տեր Մեսրոպ քահանան հանդարտ մարդ մըն էր հիմակ, անձայն, անշշուկ» (108): Ներաշխարհային բախումներն ահագնանում են՝ մի կողմից ուխտը, մյուս կողմից ետ-բանտվածությունյան հարակա տազնապը եւ միայն ներքին ըմբոստությունը է, որ նախկին մաքսանենգը կարողանում է վերագտնել իրեն՝ Սրբազան առաջնորդին փաստելով կրկին հրացան առնելու արտոնություն իր իրավունքը:

Ինչպես արկածային-ալանայուրիստական, այնպես էլ ղեկավարիվ նորավիպերը միաժամանակ դրսեւորելով ներժանրային այս կառույցի տիպաբանական-կառուցվածքային ունիվերսիալաները, բնադիր էին ներքերում բացառապես արեւմտահայ նորավիպագրությունը մասնահատուկ տարրեր: Այս պրագային այսպես կոչված քրեական-ոստիկանական պատմունները ընթերցողիւմ, ընդհուլում էին բարքերի նորոգությունը ուղղորդած՝ «պրոպագանդիստական-օգտապաշտական» սենտենցներով: Եթե հիփոպական, ամերիկյան գետեկտիվ-ոստիկանական նորավիպագրության տիրույթներում զրականացման կիզակետում բացառապես ինքնին հանցագործությունն ու ոճիրն էին ամուր առեղծվածներով եւ դրանց բացահայտման հնարամտությունն ու անակնկալությունը, ապա ժանրային այս կառույցի արեւմտահայ իրացումներում ոճիրի, հանցանքի սոցիալական, բարոյաբանական ակունքների ցուցանությունը բնավ կրավորական չէին եւ, որպես կանոն, համասեղագրվում էին բուն գետեկտիվի կառուցողականությունը: Այսպես՝ Միհրան Տեփանյանի «Պատի գիշեր»¹¹ նորավիպում ամուսնալուծության բախանին խճողված պատմությունը հանգուցվում է գինեմոլության եւ խաղամոլության միադիւ հակաքարողությունը, իսկ Տիգրան Ահմայանի «Վերա»¹² ստեղծագործության մեջ առեղծվածային սպանության, ընտանեկան ողբերգության վերահանումը՝ այս անգամ արդեն գետեկտիվ նորավիպի կառույցին բնորոշ չրջաստությունը, երբ նախադրային մասում արձանագրվում է չբացահայտված սպանությունը, այնուհետեւ հանցագործի խոստովանությունը լուծվում է առեղծվածը, գիմակայությունն է գինեմոլության եւ խանդի ընկերային-բարոյական թնջուկներին (պատմողը

բանտում հանդիպում է Նիկո անունով մեկին, որ խոստովանում է, որ ինքն է սպանել իր կնոջը՝ Վերային, որը երեխաներին պահելու համար մի տիկնոջից ձեռել էր սովորել եւ երբեմն կատարում էր նրա ինտիմ խնդրանքները՝ դրանք նամակներով հավաստելով, եւ ամուսինը հարթած ժամանակ, տեսնելով այդ նամակները, սկսում է կատակածել կնոջը ու մեկ անգամ խանդի պահիւն սպանում է նրան): Այնպես որ դետեկտիվ նորափախերի դրսևորումների գերակշռող մեծամասնութիւնում պատկերացրվում է խանդի, խաղամոլութեան եւ գինեմոլութեան պատճառներով տեղի ունեցած հանցագործութիւնները: Այս տիպի նորափախերից հատկապես շատ էին հրապարակագրվում «Մասիս», «Արեւելյան մամուլ» պարբերականներում՝ այսպիսով համատեղելով ժամանցայինը օգոտուպաշտականի հետ¹³:

Դետեկտիվ նորափախերի մի խումբ ներժանրային կառույցն ուղղորդեց հոգեբանական ոլորտ, երբ կարեւորը ոչ թե ինքնին հանցագործութեան եւ դրա բացահայտման պատմութիւնն էր, այլ հոգեբանութեան, հոգեւոր արվածքի անալիզիւ գիմագարծութիւնները, երբ բուն դետեկտիվային տարերքը մանրամասնվում ու ամբողջանում էր ներաշխարհային հարթութիւնում: Կարապետ Ստեփանյանի «Տեսիլ մը սիրո թատրեն»¹⁴ նորափախում կոլլիզիան հանգուցալուծվում է մատնանշած ուղղորդվածութեամբ: Դասական դետեկտիվի համանունութեամբ՝ ստեղծագործութիւնը սկսվում է խորհրդավոր սպանութեամբ՝ ոմն երիտասարդ կրակում է մի պարոնի, իսկ Թորիկյանների տանը պատրաստվում են նշանադրութեան, նրանց միակ դուստր Յուլիանը պետք է ամուսնանա հիսուն տարեկան, հաջողակ վաճառական Պասմանյանցի հետ: Աղջիկը չի կարողանում չանալ ծնողների կամքին: Նորափախում թանձրացականացվում է փեսացուին սպասելու դրվագը, հիթ ծնողներն ու հյուրերը անհանդուրանում են նրա ուշացումից, ապա օրիորդը խիստ նյարդայանում է, որ նա, կարող է պատահել, այնուամենայնիւ դա: Այս հանգուցում է Ստեփանյանը լուծում դետեկտիւլը՝ Յուլիանի ընկեր Արփենն էր այն երիտասարդը, որը վստահ էր, թե սպանել էր իր սիրո անհամապատասխան փեսացուին, սակայն պատուձային մակարդակում անմիջապես ընձյուղվում է երկրորդ դետեկտիւլ հոսքը. Արփենը մարդասպան լինելու գիտակցութիւնից ողբերգութիւն է ապրում եւ Յուլիանից հրաժարվում, իսկ օրիորդը, զանաղան միջոցներով, իր համար վերջնականապես ճշգրտում է, թե երիտասարդը որքան է իրեն սիրում եւ նրա կեցվածքը միայն մարդասպան լինելու համոզված ներշնչանքն է: Դա միանշանակելով՝ Արփենին ազատապրում է սիրո փորձութիւնների հոգեբանորին ըստ ամենայնի փաստված շրջանակից՝ միաժամանակ լուծելով դետեկտիւլը: Պարզվում է, որ Յուլիանը սպասավորի օգնութեամբ ատրճանակը

լիցքավորել էր դատարկ պարկուճներով, շատ լավ գիտակցելով, որ միայն նմանօրինակ «ահարեկչությամբ» անմասն կմնա անհամապատասխան առուանությունից եւ Արփինի հետ կգնա երջանկության իր ճանապարհով: Օրիորդը երիտասարդին սա համոզելու համար մի նամակ է տալիս. «Կը փափաքեմ որ վաղվան հանդեսին պատրաստությունները չլթարվին, օրվան արժանավոր դյուցադն է պ.Արփին...»¹⁵, - գրել էր Պատմանյանը: Այնուհանդերձ, դետեկտիվ նորավիպի հոգեբանականներաշխարհային տարողունակությունը առավելագույնի հասցրեց Գրիգոր Զոհրապը, որն իր այսօրինակ ստեղծագործություններով միանշանակորեն անդակայելի է դետեկտիվ նորավիպի հայր, այս կառույցը համաշխարհային նորավիպագրության մեջ հաստատադրած է՝ գլխար Ալան Պոյի կողքին: Զոհրապի «Ճեյրան», «Այինկան», «Ջարուղոն» նորավիպերի ընթերցողական լարվածության պահպանիչը ոչ այնքան բուռն դետեկտիվ իրադարձության վավերացումն ու հանգուցալուծումն է, որքան հերոսների, գործող անձանց հոգեբանության եւ արարքների հույժ դետեկտիվային ցուցանունությունը, պատահական չէ, որ նրա տեսքերի ընթերցումն ավարտելուց հետո էլ, ընթերցողական մակարդակում շարունակվում է դետեկտիվի լուծմունքի մտածումները: Այս շարունակականությունը արեւմտահայ «ժամանցային նորավիպին» հաղորդել է գեղարվեստական բաց համակարգի, առհասարակ դետեկտիվ գրականության համար հաղվադյուռ, բացառիկ հանդիպող (սա բնորոշ է 20-րդ դարակեսի արձակին՝ Կորտասար, Ֆուենտես, Ունամունո, Ումբերտո Էկո, եւ այս իմաստով Զոհրապն ահամա նորարար էր) իրողությանը: Այս դեպքում գրսեւորվում է օրինաչափ մի հանգամանք, գրողն իր դետեկտիվ նորավիպերը գետեղել է երեք ժողովածուներում էլ. «Ճեյրանը»՝ «Խղճմտանքի ձայներում», «Այինկան»՝ «Կյանքը ինչպես որ է» շարքում եւ «Ջարուղոնը»՝ «Լուռ ցավերում»: «Ճեյրանի» համաբնագրում դետեկտիվ տարերքը ուղղորդված է —Քրանտյուք-Նյուք— կոլիզիայի այգսիս էլ չհանգուցալուծված զուգորդություններում, որտեղ Ճեյրանը, ում պատճառով տեղի էր ունեցել ոճիւրը, «ոստիկանական պատմումի» բաց համակարգ պայմանավորողն է, պատահական չէ, որ ընթերցման մակարդակում բեւեռվում է հենց հոգեբանական շրջաստության խորհրդին. «Խուլ պայքար մը կար այս երկու մարդոց միջեւ, դասակարգետին ու ավագակին, ատեն մը եղբոր չափ սիրով, հիմա մահու ատելությունը պինված: Այս փոսը որ կը բաժներ ղիրինք, հիմա անհատակ վիհ մը՝ որ իրենց ոտքերուն տակ կը բացվեր, կնոջ գործ մը էր» (26): Թվում է թե «բաժանումի» լուծմունքը կայացել է՝ Քրանտյուքը սպանել է Նյուքին, սակայն նրա «Ճեյրանը ի՞նչ պիտի ըլլա» նշագրությունը բեւեռացնում է հոգեբանական ալլափոխության առեղծվածը,

ուր արդեն անձնապաշտպանության փաստարկումով մահապատժից ազատագրվելն ընդամենը պարագայելի հրեւութ է: «Դետեկտիվ սկզբի» թոնձրականացումը էլ ավելի է սրված հոգեբանական «խորհրդավորառեղծվածային» շրջանակով «Այինկա» նորավիպում, որի շարույթային ավարտը առթում է շարունակելիության անընդհատ հոսք հւ, իրավամբ, դող-ոստիկան կոլիզիան այստեղ արդեն, Պերճուհու ուղղորդող գործառնությամբ, ծայրահեղորեն պրկում է հոգեբանության, ներաշխարհի, արարքների դետեկտիվությունը. «Ռեժին ամսական թոշակ հատկացուց Սահակի ընտանիքին, այլնկաճինհրու հետ կույի մեջ մեռնելու համար, թոշակ մը դոր Հակոբոս կը ստանա ստրիւ մը ի վեր, հորմհհտե մայրը մեռալ տղուն կակիծեն:

Պերճուհին սեւեր հագնող տղջիկ մըն է որ չամուսնանար. իր նշանը հո եղալ առանց պատճառը հասկցվելու» (104): Սա արդեն եղբայրասպան ոճիւրի սոսկ արտաքին ավարտաբանությունն է, որի հոգեբանական շարունակելիությունը անընդհատ տեսում է ընթերցումների ծիրում: «Զարուղոյի» պարագային հւ էականը Զարուղոն-Վասիլիկ բախումը եւ առաջինի ինքնակամ բանավելը է, այլ հոգեբանական ներփակ հոսքերի ավարտաբանությունը:

Գ. «Նորավեպ քարոզարան» կամ «Հրապարակադրական նորավեպ»

Այն հանգամանքը, որ նորավեպի ոստումի ժամանակաշրջանը սկզբից արեւմտահայ Ութսունականների գրական շարժման հրեւան դալու համընկնումով, բնական եւ օրինաչափ է դարձնում ներժանրային այս կառույցի՝ ձեւաբանական հարացույցում առանձին միավոր լինելը: Այս պարագային կրկին գուգորդվել են ժանրի քրոնոտիպային հատկանշությունները եւ դեղարվեստական դարպացման պատմական առարկայական նպատակահարմարությունը. նորավեպն իր ընձյուղման-հաստատագրման տարիներին (Վերածննդի դարաշրջան) դիդակտիկ-քարոզարանային հոսքով առկայուն էր եւ հրկարատես ընթացքից հետո էր, որ ժանրը դա տարրալուծեց գեղարվեստական լրատվության մեջ ու մինչեւ լուսավորական շրջանի նորավեպ այն չունեի գերադասություններ եւ ահա, 18-րդ դարում Վոլտերի ու հատկապես Մարմոնտելի այսպես կոչված խրատաբանական պատմվածքներով գոյավորվեց այս կառույցը՝ դիդակտիկ, քարոզարանային եւ լուսավորական գաղափարաբանության ներքնագրային ամրապնդումներով: Եվ ահա արեւմտահայ Ութսունականները իրենց շարժման վաղորդային, ելնելով գրականության պատմության առարկայական նպատակահարմարությունից, իրենց օգտապաշտական եւ իրապաշտական հայեցությունները գեղարվեստա-

կանացնելու համար, ժանրի պատմական համապատկերում ձեռնամուխ եղան «Նորավիպ քարոզարանի» կամ «Հրապարակագրական նորավիպի» վերակոչմանը (նկատի ունենք 1880-ականների Արփիսյալ Արփիարյանի, Գրիգոր Զոհրապի, Լեւոն Բաշալյանի, Հրանդի համապատասխան ստեղծագործությունները), որտեղ հիմնականը գեղարվեստական բնագրի նորոգող-վարդապետարանային-քարոզարանային դործառնություններն էին՝ ժողովրդի հոգեւոր-իմացական, մշակութային-լուսավորական, կենցաղային-ընկերարանական դրսեւորումներից մինչեւ քաղաքական կյանքի ուղղորդություն եւ անհատին հայտնաբերելու մտահոգություններ: Այս դեպքում նորավիպի ոճը ներառում էր հրապարակախոսություն պաթոսի եւ պոետիկայի բազմաթիվ տարրեր, որի պատճառով էլ «Նորավիպ քարոզարան» ունի «Հրապարակագրական նորավիպ» բացահայտող հոմանիշային տարրերակը: Հատկանշական է, որ Արփիարյան-Զոհրապյան կիրարկումը տարածվեց արեւմտահայ նորավիպագրության ողջ երեսնամյա շրջանում՝ 1880-ականներից մինչեւ 1910-ականները ներառյալ: «Նորավիպ քարոզարանների» տոտալ կատարսիսային ուղղորդվածությունը ելնում էր ազգային կյանքի նորոգության էությունը՝ բոլոր առումներով: Այսպես, օրինակ, Լեւոն Շաթրյանի «Սիրո ընդհարումը»¹⁶ նորավիպում բարոյական մաքրագործության սենտենցը հուշակագրվում է Նեմզարի «սառնությունը», «չկայացվածությունը»՝ փաստարկող դժբախտ սիրո պատումով (մահամերձ հիվանդ Նեմզարը խնդրում է, որ իր վախճանից հետո ընկերն ընթերցի օրագիրը, պարզվում է, որ պատանի հասակում բռն իրաւահարված է եղել Երվանդ անունով մեկին, ժամագրության ժամանակ Երվանդի փոխարեն դալիս է նրա կինը եւ օրիորդին տեղեկացնում, որ նա ամեն ինչի մասին ի սկզբանի գիտեր ու ալլելու նման դժարճանքներ չեն լինելու, որից հետո Նեմզարը դառնում է սառն ու անմատչելի): «Նորավիպ քարոզարանների» մի մեծ խմբում առկայվում է զթասրտության հանկերգի իրերեւազգային կյանքի նորոգության կարեւոր նախադրյալն: Այսօրինակ ստեղծագործություններից հիշատակենք Անայիսի (Եվփիմի Ավետիսյան) «Ոսկի մանյակը»՝ նորավիպը: Փոքրիկ Նվարդը, որ շատ էր պարծենում հոր նվիրած մանյակով, Հայտար փաշա իր դասընկերուհի Զապիլին այցելելուց եւ նրա հուսահատ ու ծայրագույն աղքատ վիճակը տեսնելուց հետո վաճառում է իր սիրելի նվիրն ու շարաթը մեկ այցելում ընկերուհու խրճիթը, նրա ընտանիքին դանազան նվիրներ բնծայում:

Ներժանրային այս կառույցի ստեղծագործությունների մի խմբում էլ, հրապարակախոսական անթաքույց միջարկություններով, քարոզվում է խառն ամուսնությունների բարոյական, հոգեբանական զարտուղություններն ու վնասները: Այս պարագային միանշանակ է ուժացումը պատնիշելու մտահոգությունը՝

«Բարողարան/Հրապարակագրային» նորավիպերի մի ուրույն շարք ստեղծեց Վահրամ Բրուսյանը, որի այգօրինակ ստեղծագործություններում հրապարակախոսական պաթոսով, որը բնագրերի կառուցվածքում շատ հաճախ բացահայտ-տիրապետող էր, հայ երիտասարդին պատահեցում էր գեներությունից, մոլի կրքերից, եվրոպական իրականություն կույր երկրպագությունից: «Սյանքի մեջ ամենամեծ հաճույքները ընդհանրապես ամենամեծ դժբախտություններու պատճառ կըլլան, եւ ինչ հաճույք որ այսօր աննշան աւ անմեղ կը համարվի, վաղը սովորություն կը դառնա եւ սովորությունն ալ կը փոխվի ունակություն՝ որմէ հրաժարիլ շատ դժվար եւ հաճախ անկարելի կ'ըլլա, ու մանավանդ, երբ ենթական օժտված է պողպատյա հաստատուն նկարագրով մը, այլ ունակություններ կ'առաջնորդի իր նախնական ձեւին - գերեզման...»,- վարդապետում-բախտամում է «Դագաղի մը առջիկ» նորավիպում, որտեղ մոլությունների պատկերագրումով՝ նպատակամիտում է երիտասարդներին եւ պարմանիներին ֆիզիկապես ու բարոյապես անխաթար ու առողջ պահելու խնդիրը (պատմումը պարմանի Գուրգենի թաղման արարողություն նկարագրությունն է, որը սալառվել էր հաշիշամոլությունից ու վեներական հիվանդությունից): «Խլված ծաղիկը»²⁰ նորավիպում գաղափարագրում է ազգային բարոյական արժեքների գերակայությունը, որից դուրս-ինչ չեղումը հանգեցնում է դատապարտվածության (հակառակ հոր կամքի՝ երիտասարդը եվրոպա ուսման է մեկնում եւ շվայտ կյանքի պատճառով հիվանդանում է թոքախտով, վերադառնում հայրենիք ու վախճանվում): Այնուհանդերձ երբեմն-երբեմն նորավիպի այս կառույցը հաղթահարում է միազիժ քարոզչականությունը՝ րնագիր ներքերելով ժանրի տնակնկալ-չրջագարձային բուն տարերքը ինչպես օրինակ Լեւոն Քիրիշճյանի (Լարենց) «Վահանը»²¹ նորավիպում: Արամը թաղի ամենաներկայանալի երիտասարդն էր, ում հասակակաիցները նախանձում էին, աղամարդիկ՝ օրովհետեւ նա գերել էր բոլոր կանանց, կանայք՝ քանի որ Արամը միայն անտարբեր էր թաղի ամենագեղեցիկ, չենչող օրիորդի՝ Սուրբիկի հանդեպ, որի հետ էլ ամուսնանում է եւ անակնկալ ու շատ արագ նրան լքում, Սուրբիկին բուռն սիրահատող Համբիկը, ամուսնու անհայտանալուց հետո, սկսում է կրկին նրան դարպասել եւ համոզում է միտաին պարահանդես դնալ, պարելուց հետո առանձնանում են, Համբիկը կրքոտ համբուրում է, Սուրբիկը փոխադարձում, սակայն հանկարծ հիշում հղի լինելը, Համբիկին իրենից կտրուկ հեռացնում եւ սուր վերադառնում, նույն օրը իր օրագրում նշում է, թե թող աստված իրեն ների, ների նաեւ Արամը, այսուհետեւ ինքը վահան ունի (նկատի ունի ծովիլիք երեսային), որ իրեն կպաշտպանի ցանկացած փորձությունից ու գայթակղությունից:

Արեւմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում ներժան-
րային այս կառույցը ամենատարածվածներից եւ հաճախակի կիրարկ-
վողներից է (սա բնորոշ է եվրոպական նորավիպագրութեանը): «Դիմա-
նկար նորավեպին» իր ձեւաբանական հատկականութեամբ առարկայու-
կան հնարավորութիւնն էր ընձեռում ոչ միայն նկարագրել կենտրոն-մի-
ջուկին՝ դիմանկարը պայմանափորոզ գանադան գործառնութիւններով,
այլեւ ցուցանել այն արարքով, գործողութեամբ, սակայն դրանք մակա-
բերելով բացառապէս ստեղծագործութեան կենտրոն-միջուկի դիմանկա-
րային լրատուութեանից: Ըստ այսմ «դիմանկար նորավեպը», որ ինքնին
պարփակված է արխիտեկտոնիկական խիստ պոլիտանական դաշտում
եւ կիրառում է միմիայն «պոլիտեմը» կազմակերպող բաղադրատարրեր,
բնականաբար պետք է դնար պոետիկական սեղմ միջոցների գերհագեց-
ման ճանապարհով, որին էլ ակոնատեսն ենք լինում արեւմտահայ նորա-
վեպի այս դրսեւորմաների մեջ: «Դիմանկար նորավեպերի» կանոնա-
կարգված տիպը մեկ կենտրոն-միջուկի կենտրոնացումն է, սակայն հան-
դիպում են մի քանի կենտրոն-միջուկներով ստեղծագործութեաններ,
որտեղ գուգահեռ դիմանկարաշինութեամբ պարագրկվում է ստեղծագոր-
ծութեան ուղղորդվածութեանը: Բազմակենտրոն-միջուկներով ստեղծա-
գործութեանները որպէս կանոն կենտրոնանում են բարքերի կոլիզիա-
ների ցուցանունութեամբ, ինչպէս օրինակ՝ Խոսրով Քելիշյանի «Կյանքի
պատկերներ»²² նորավեպում, որտեղ Սոնայի եւ Պայծառի ներփակ դիմա-
նկարներով պատկերվում են գյուղի կաղապարված մտայնութեանները,
որոնք խաթարում են այս քույրերի ճակատագրերը: Անխառն դիմանկա-
րային նորավեպերում հաճախ բարքերի կենտրոնացումը ընդելուզվում
է պանդիտութեան հոգեբանական-ենթապիտակցական հետեւանքների
գրականացմամբ, ինչպէս Մկրտիչ Թուրյանի «Մանկամարդ որեւեայ-
րին»²³ ստեղծագործութեան մեջ, ուր Աննայի դիմանկարով ընդգծվում է
սեռի էներգիան մոլեռանդ համատքի փոխաձեւվելը: Թուրյանը Աննայի
դիմանկարի պարագրկումներում ահագնացնում է ամուսնու՝ Հովհաննի-
սի, պանդիտութեանից վերադառնալու սպասումը, որ տասը տարի տե-
ղապտույտ տալուց հետո, այդպիսի էլ սիրո վայելքին անհաղորդ մնացած
եւ միայն երեւակայութեամբ պատկերացրած, նախ սփոփանք է դառնում
եկեղեցիով, որը հետո, կարծես էներգիայի վերադարձնում դառնալով,
փոխակերպվում է մոլեռանդութեան: Վաճան Ասլանն իր «դիմանկար
նորավեպերում» կենտրոնանում է կյանքի հանաբեմերում հայտնված,
օտարված, ապաստոյալականացած տարրերի արձանագրութեաններին²⁴:
Բարքերի ճեպագրումային «դիմանկար նորավեպերի» անդրադարձում-

ներում ուշագրավ է Մխաբ Գոչունյանի փորձը, որի այսօրինակ ստեղծագործություններում դիմանկարային լրատվության առարկայական հոսքը բաղկացված է դիալոգների այնպիսի շերտերին, որոնք միմյանց կենտրոն-միջուկի դիմանկարն ամբողջացնելու ստատորոդական գործառնություններով են հանգես դալիս: Նշենք նաև, որ նորավիպագրի «դիմանկար նորավիպերում» այս կամ այն առիթով Հիշատակվում է Հակոբ Պարոնյանի անունը, որը այս պարագային յուրօրինակ ներդրողային ցուցիչ է: Գոչունյանը գրանով շեշտում է պարոնյանական դիմանկարային ավանդների շարունակականություն՝ այս անգամ նորավիպի ժանրային հանդերձով: Ստեղծագործություններն առկեցուն են «Պարոնյանը ողջ է, որ գրեր» տիպի նշանագրություններով, ինչպես «Թե ինչու»²⁵ ամեն ժամասեր քրիստոնյա է»²⁶ նորավիպում է, որտեղ «բարեգործ» Մերկեր աղայի դիմանկարով, որն իրականում բլեֆի հանճարեղ վարպետ էր և գրպանում էր եկեղեցուն նվիրարելով գրամբ, մինչև թաղի երեւելիները դա պարզում են, ապառառսպելահանացնում է աղային բարերարի բնորոշ տիպը:

«Դիմանկար նորավիպերի» մի մեծ խումբ կենտրոն-միջուկի բացահայտումը խարսխել է նրանց եռաստեղծ լրատվության թանձրացականացմամբ, երբ համապատկերում դիմանկարը գոյավորվում է բացառապես կենտրոն-միջուկի ինքնագիմանկարի արձանագրությամբ: Ներժանրային կառուցյի այս տեսակը հատկապես բնորոշ է Գեղամ Բարսեղյանի, Արամ Մինասարյանի նորավիպագրությունը: Մասնավորապես առաջինի «Անդրադարձում»²⁷ նորավիպում ներհոգեբանական երկվությունը լուծում է վարդապետը, իր դիմանկարի մեկնությամբ՝ լիարժեք կյանքից դիտակցված անջրպետվածությունը (կուռաիրոնությունը) ընկալելով իրեն սեփական հո-ի ճանապարհի սեւեւում. «- Լուռ կաց, մի վիրավորեր դիս, ես իմ ճամբաս ունիմ. սիտք է որ ընթանամ Հոնկի - բեռս թող բարդվի ու կուտակվի. ան դիս անտարբեր կը թողու»²⁸: Արամ Մինասարյանի «Տերտերը»²⁹ նորավիպում հոգեբանական վերափոխություն տիրույթներում (Սիրականը, թաղային խորհրդի երեւելիներից Հակոբ Աղայի քմահաճույքով, արծաթագործից վերածվում է քահանայի, դառնում է տեր Պետրոս) ինքնագիմանկարով ցուցանվում է աշխարհիկ և բնագանցական տարբերքների բախումը: Այնուհանդերձ, արեւմտահայ նորավիպագրության գեղարվեստական համակարգում ներժանրային այս կառույցը ըստ ամենայնի դրսևորեց իր ներուժային ողջ կարողությունները պորտրետի շրջանակում ներհոգեբանական ապրումների և զգայնությունների կենտրոնացումներով: Մկրտիչ Շահնազարի «Մարի»³⁰ նորավիպում էգվարդի և Մարիի ներփակ դիմանկարներով, նամանավանդ ներհոգեբանական արձանագրություններով, հանգուցալուծ-

վում է բախումը: Սիպիլի աշտօրինակ ստեղծագործություններում դիմանկարով ընդհանրականացվում են Հոգեբանություն, ներաշխարհի եւ ենթաշխարհի այն դրսեւորումները, որոնք եսականորոն դերակատարություն ունեն, պայմանավորում են Հերոսի անհատականությունը, նրա պաշտօնը, խառնվածքի եւ բնույթի արտաքուստ ոչ «բնականոն» ուղղորդվածությունը: «Օլուեհադի անծանոթութեհիս» (1892 թ.) նորավիպում կանացի արժանապատվության նյութականացումն է ուրույն հակադարձականությունը: Հովեկատեղի անծանոթութեհին, որ «... ընդհանուր տափալուծյան մեջ՝ իրական մը նորություն...» (45) էր, թեպետ սգեղ էր եւ դա շատ լավ գիտեր, սակայն մի ներքին հմայք ուներ, ինչին Ռուբենը չափազանց ուշ է հաղորդակից լինում, իսկ նա անբավելի հպարտություն ուներ, որը չի փոխում անգամ հավերժ մենակ մնալու իրական վտանգի հետ եւ հեռանում է: «Ունայնություն ունայնություն» նորավիպում դիմանկարային շրջանակում նախ շեշտվում է Նազանի Հոգեխառնությունը, որ սիրո մահից հետո լիակատար անդրաշխարհային էր. «Եվ սակայն այդ ունայնություններեն հորինված չէ՞ մի թե կյանքը, եւ անոնք չեն՝ արդյոք միակ իրականությունը աշխարհի վրա» (120): Այնուհետեւ որքուկ Սոնայի հետ հանդիպագրվելը համաբնագրում այս հարցում-հաստատումները չեղոքացնում են ընձյուղելով կնոջ աշխարհային բնույթը՝ մայրական սկզբի բացարձակությունը, սգավոր կինը որդեգրում է որբուկին եւ դարձվում դեպի իրականություն: Սիպիլը այս գործընթացը գետեղել է դիմանկարի տիրույթներում՝ առարկայական արձանագրություններով մատնանշելով Նազանի շրջապատը: Հրանդի «դիմանկար նորավիպերում» նրա գրականության գերակա հղացքը՝ պանդխտության գեղարվեստական ուրվագրումը, արխիտեկտոնիկ մանրամասնում է ստանում առարկայական դիմանկարներով, ինչպես օրինակ «Ժպիտ կերպարանքը»³⁰ նորավիպում: Կեսարացի գործավորի ուշադրությունը միշտ գրավում է ժպտերես, բարեհամբույր Ակուր ապերը՝ ծրաջան, բարեխիղճ աշխատող, միեւնույն ժամանակ նուրբ ու զգայուն: Դիմանկարը հանգուցվում է այն պարզաբանությամբ, որ իրականում Ակուրը կին է, անունը Շուշան, որ ծաղված պանդխտել է, աշխատանք գտել՝ պարտքերը հոգալու համար: Կարապետ Տոլրամաճյանի «Հովեկատեությունը», որ Հակուր Օշականի գնահատությամբ արեւմտահայ նորավիպագրության գլուխգործոցներից է, «դիմանկար նորավիպի» պարագրիկումներում բյուրեղացնում է անեղծ նախնականության արտառնչչացման գեղաձեւումը: Մարտիկի սիրո միստերիան, Պանին հար եւ նման սրնգահար դառնալը, զգացմունքի նախնականության վերջնական կործանումն էր, որ Մարտիկ-Ջարուկ զուգադիր դիմանկարներով նորավիպի կառուցումը վկայվում է իրեն. գեղարվեստական

առարարականություն: Հովիվ Մարտիկը սիրահարված է Զարուհին, նրա մորը նշանախոսություն ժամանակ աղջկա ծնողները մերժում են: Զարուհի հարսանիքը միջնորդվում է Մարտիկի սրինգի եղերերգին, հովիվի միակ մխիթարանքը Զարուհենց հորթն է, որին մորթում են. «Իր վերջին մխիթարանքն անոնց հորթն էր, թըմպուլը, անկից կ'առնիր իր կարտուր. ան ալ շատ սեպիցին իրեն, մորթեցին»:

- Յա՛, առ ալ գնաց, ըսավ Մարտիկ անպար: Ու ան խելոք, բարի, հանգարտ աշխատող տղան եղավ չար, անհանգարտ ու նեղսիրտ մեկը...» (30), հեռացավ գյուղից. «Ամեն անգամ որ կը մոտենա գյուղին արոտավայրի սահմանին, անմիջապես հոտին գլուխը կը դարձունեն հարավ, սակայն չը կրնար բռնել զինքը որ կարոտակից նայվածք մը չը նետեն հյուսիսի զառիթափին վրա փռված դեղին եւ չը կրնա զտուիլ ներքին հառաչ մը որ իր միաձայն երգին վերջին հանգը կը կադմի հիմակ. Հո՛, հո՛, օ՛ֆ (31): Փաստորեն Տոգրամաճյանի այս անտիհոփոխությունը բյուրեղացնում է «գլխանկար նորավիպերին» բնորոշ ներքին հոգեբանական ինքնադաշնամաների, վթարների երփնագիրը:

«Դիմանկար նորավիպերի» մի խմբում էլ՝ իտալականի նախադրյալումի «անխառն» արտահայտություններին, պատկերազրվում են զանազան պատմադիվ տկարություններն ու հիփոթեզությունները: Այսպես՝ Զավիլ Եսայանի «Ապուլը»³¹ նորավիպը մտավոր անկարի մեթոդիկ նկարագրություններին է խորսված: Այսօրինակ նորավիպերի բարձրակետն անշուշտ երուխանի Միխայլն է «Զանգակահարը» ստեղծագործությունից, որի գլխանկարի ուղիղությունով (հիշենք սապատավորի բնավորությունն ու խանդը, երբ ագռավը խճճվել էր դանդաղների պարանների հանդուցներում եւ զողանջների փոխարեն կակաֆոնիա էր) խենթություն ողջ գործընթացը համարժեքվում է գոյություն անհիթիվություն:

Ե. «Պատմական նորավիպ»

Ինքնօրինակ պատմական ճակատագիր էր տնօրինվել ներժանրային այս կառույցի զրուեւորմանը արեւմտահայ նորավիպագրությունի մեջ, թերթիկով 1880-1910-ականների պարբերականները միայն անխառն մեկ օրինակի ենք հանդիպել (այս պարագային զանցառում ենք Ոսկանյանի ու Թյուրթյունջյանի այսպես կոչված պատմական միջժանրային իրացումները, որոնք պատմականություն չունեն անգամ չկա), սակայն այն հանդամանքը, որ հայոց նոր գրականությունի նորավիպի ժանրում կար պատմական նորավիպի նախադեպը, բնական էր, որ նորագույն շրջափուլում այն պիտի զարգանար: Միանգամայն ճիշտ է Հասմիկ Մարգուհին, երբ գրում է, թե «... պատմական նովելը, որը միանգամայն հատ-

կանչական է Հայկական արձակին: Բայցի դրանից, սա Հենց այն ոլորտն է, ուր վառ ձևով Հանդես են գալիս ժողովրդի պատմության ու նրա մշակույթի առանձնահատկություններով պայմանավորված ազգային ոճական սկզբունքները», սակայն այն միտքը, թե «Դեմիդյանի «Գիրք ծաղկանցն» է, որը եւ դրեց այդ ժանրի հիմքերը»³², պետք է վերանայվի, քանի որ ներթանրային այս կառույցի առաջին կիրարկումը Տիրան Քելեկյանի «Պայրաքտարի վերջին օրը»³³ պատմական նորավեպն է, որտեղ նկարագրվում է Օսմանյան կայսրությունում հնիչերիների լուծարման պատմությունը եւ այս գործում Մեծ Եպարքոս պայրաքտար Մուսթաֆա փաշայի ծառայությունները: Այս նորավեպի պատմական խորքը՝ Մահմուտ Բ, Մուհամադ Դ, Սելիմ Ա, այլ պատմական անձնավորություններ, Բարձր Դուռն առօրյայի ճեպագրեր, ժանրի պարագծում հաստատագրվում էր պատմության գեղարվեստական մեկնության որոշակի մշակույթ:

2. «Նորավեպի աշխարհություն»

Ներթանրային այս կառույցը արեւմտահայ նորավիպագրության պարագրվումներում որպես կանոն հանդես էր գալիս խոհադրական-փորձագրական տարրերի համակցությամբ՝ միտելով զաղափարաբանական զանազան հայեցությունների ամրագրում ընթերցման տիրույթներում: Այսպես՝ Լեւոն Մարտիրոսյանի (Համայն) «Թափառական ոգին»³⁴ նորավեպում, աշխարհական փորձագրության ճեպագրով, ամրագրվում է մտքի, իմացականության հարակայության հայեցությունը՝ իբրեւ կյանքի գերակա նպատակ եւ իմաստ: «Նորավեպի աշխարհություններին» հասկապես բնորոշ են բարոյական-ուսուցողական-գաստիարակիչ գործառնությունները: Այսօրինակ ստեղծագործություններով սուղեցուն է Վահան Ասլանի ժանրային ժառանգությունը: «Թուշունի անեծքում»³⁵ շեշտվում է Մ. քաղաքի շենչող գեղեցկությունը՝ վանքը, որի շուրջ արագիլների փառահեղ բուռն էր, սրբազանը որոշում է քանդել, որից հետո կուրանում է: Այստեղ միանշանակ է տարբեր պահպանման բարոյաբանական սենտենցը, որը «Քար կտրիս»³⁶ նորավեպում ընդելուզվում է հատուցման հանկերգով. քահանան դարպասում է մի ջերմեռանդ հավատացյալ կնոջ եւ փորձում նրան տիրել, երբ աղոթքից հետո ցանկանում է նրան գրկել՝ կինը «Քար կտրես» ասելով նրան անիծում է, այդ օրվանից վանքի գավիթում մի մեծ սեւ քար է հայտնվում:

ժանրի համաշխարհային փորձում «նորավեսլ նամականիները» ձև-
 ւարանական այն կառուցյաներից էին, որոնք առարկայական հարմարվո-
 ղական դաշտ ունեին իրադրության, արարքի եւ անհատի հոգեկերտ-
 վածքն առավել «մտերմիկ», ներհուն ուղղորդվածությամբ պատկերա-
 գրիլու եւ պատահական չէ, որ այսպես կոչված հոգեբանական արձակի
 ուսուցմի դարաշրջանում (Պրոսպեր Մերմեյից՝ Ստեյնպալ եւ Ֆլորեր,
 Մոպասանից՝ Բուրժե եւ Հենրի Ջեյմս) ներթանրային այս կառույցը
 առավելագույնս ակտիվացավ. էպիստոլյար կոմունիկացիան, ինքնար-
 տահայտվելու առաջնայնությունը բարերար ենթաճող էին հոգեբանու-
 թյան կենսոլորտի դրականացման համար, իսկ ներաշխարհային շրջա-
 նակը (գիտակցություն-ենթագիտակցություն-անգիտակցություն), սը-
 րանց բախումները, առհասարակ կենսաթրթիռների անակնկալ եւ սրըն-
 թաց գիմադարձություններն ու հակադարձությունները բնույթային
 պատշաճություն ունեին նորավեսլի գենետիկական կոդի հետ:

Արեւմտահայ նորավիպագրությունը, բնականաբար, անմասն չէր
 ներթանրային այս կառույցի ստեղծարանական կիրարկումներից, որը
 ըստ ամենայնի ուղղորդվեց երկու տիրապետող հասկանալիություննե-
 րով՝ անխառն հոգեբանական-հոգեվերլուծական, սա բարոյաբանական
 գուգորդություններով եւ պարողիկ-երգիծական չափումներում: Ընտիր
 բանաստեղծ եւ շնորհալի նորավիպագիր, վաղամեռիկ Կարապետ Ոսկ-
 յանն իր «Փորձը»՝ ստեղծագործությունում ընձյուղում է հոգեկան-
 հոգեբանական փորձությունների պատմումը, կոլիզիայի անակնկալային
 հանդուցալուծումը կենտրոնացնում ավելորդ փորձնականությունից
 զերծ մնալու պատվիրանի հաստատգրմանը (Ջարուհին ընկերուհուն՝
 Նվարդին հասցեագրած նամակում նախ շնորհավորում է նշանադրու-
 թյան կապակցությամբ, ապա իր երկարատեւ լուծությունը բացատրում
 ճակատագրի կտրուկ շրջադարձով, հանդիպել էր մի երիտասարդի, որի
 հետ մահերմացել էր, այնուհետեւ որոշել էին ամուսնանալ, սակայն
 Ջարուհին չգիտես ինչու ցանկանում է Տիրանին փորձությունների
 բովով անցկացնել, տուն է հրավիրում իրր կարեւոր խոսակցության
 համար եւ խոստովանում, թե իբր անցյալում իր կյանքում տղամարդ է
 եղել, երիտասարդը անցած-գնացածին կարեւորություն չի տալիս, ապա
 Ջարուհին նրան հաղորդում է, որ հայրը սնանկացել է, Տիրանը նրան
 գուրդուրում է եւ հորդորում՝ շեշտելով, որ դա ոչ մի նշանակություն չի
 կարող ունենալ իրենց ապագայի համար, վերջապես օրիորդը խոստովա-
 նում է, թե նա ընդամենը փորձում էր նրան, Տիրանը ցնցվում է, հաջորդ
 օրը, երիտասարդից մի երկտող է ստանում, որտեղ հայտնվում է, թե
 մեկնում է Եվրոպա եւ այդ ժամանակը երկուսի համար լավ փորձաշրջան
 կլինի, իսկ երկու նամակից հետո այլեւս Տիրանից լուր չի ստանում,

այնուհետեւ իմանում է, որ նա Համաճարակից լվախճանվել է): Օրիորդ Մենիկի փորձը (նրա «Գարնան մի ասուպը» էպիստոլյար ոճավորում ունի) արեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ շարունակում էր Անայիսը, որը հեղինակել է մի շարք «նորավեպ նամականիներ»³⁸, որտեղ մտերմիկ-խոստովանական պատմումներում բուրբիղացնում էր մայրականութեան առաքելութունը՝ իբրեւ բնառանկը (անկախ բոլոր թնջուկներից՝ անհամապատասխան ամուսնութեան, սեր ուրիշ սղամարդու հանդեպ, անհավատարմութեան) պահպանելու դերակատարութուն: Կենցաղադրական «նորավեպ նամականիների» շարքում անպայմանորեն պետք է առանձնացնել Հարություն Ալիիարի եւ հատկապես Երվանդ Օսյանի պարոդիատիկ համապատասխան ստեղծագործութունները: Ալիիարն իր «Կանացի խոստովանանք»³⁹ նորավեպում Մելինեի՝ Սոֆային եւ Սիրանուշի՝ Զարուհուն հասցեագրած ներփակ նամակներով հեգնում է քաղքենի մտայնութունները, Եվրոպային կուրորեն կապկելու ճիգերը:

1911 թվականին լույս տեսավ Երվանդ Օսյանի «Պատերազմ եւ... խաղաղութուն (բնառանկան նամականի)»⁴⁰ նորավեպը, որ պարոդիայի, կենցաղադրական ու քաղաքական երգիծանքի ներդաշնակ Համակցութուն էր: Թուրք-բուլղոսական պատերազմի ֆոնի կիրարկումով Օսյանը բացառիկ արդյունավորութեան է հասել՝ գոյավորելով առանին եւ քաղաքական ներքախուսների շրջաստութուն: Դիպաշարը պատերազմի խաղաղութուն դառնալու եւ խաղաղութեան՝ պատերազմ լինելու պարադոքսի ցուցանուսութունն է. «Մտերմական շրջանակի մը մեջ միայն կարգացվելու ուսհամանված այս նամակները հրատարակելով կը կարծեմ օգտակար ծառայութուն մը մատուցանել մեր այն բոլոր երիտասարդներուն՝ որոնք զինվորական ծառայութեան տարիքին մեջ գտնվելով՝ հաճախ փորձութունը կ'ունենան զորանոցն իրաւելելով ամուսնութեան առաքատին տակ ապաստանելու, եւ միտքերնին չեն բերեր այն ծանոթ առածը թի «մարդ երբ անձրեւեն կը փախչի» հաճախ կարկուտի կը հանդիպի», - շեշտում է պատմողը «Նախաբանի տեղում» եւ, երկու եղբայրների նամակագրութեամբ, մանրամասնում հիշատակած ասացվածքի ճշմարտացիութունը: Եղբայրներից Սիմոնը որոշում է ռազմաճակատ պատերազմելու մեկնել, իսկ Հովնանը՝ ամուսնանալ եւ այդպիսով խուսափել զինվորական ծառայութունից: Այսպիսով սրանց նամակները ըստ էութեան պատերազմի եւ խաղաղութեան գուգահեռականութեան մեկնութուններ են, Տոլստոյի եւ Ռեմարկի համապատասխան ստեղծագործութունների յուրօրինակ ռեմինիսցենցներ ծաղրամանութուններով, իբրեւ հանրահայտ երկերի պարոդիաներ: Պատերազմի եւ խաղաղութեան ալոգիզմը Օսյանի ստեղծագործութեան մեջ կայանում է այդ երեւույթների տեղափոխութեամբ (սա է պարոդիայի հենքը), Սիմոնը մարտադաշտում հովվերգական հանդարտութեան մեջ է, իսկ Հովնանը՝ կնոջ եւ զոքանչի հետ լարված եւ բախտորոշ ճակատամարտ է

տալիս: Պատահական չէ, որ Սիմոնի յուրաքանչյուր նամակին, ուր նկարագրվում են պատերազմական զոհնազան մանրամասներ (ղիլքափորվելուց մինչև մարտավարություն, մարտի պատկերներին մինչև ռազմաքաղաքական իրողություններ), որոնք նորավիպի կառուցում յուրօրինակ հարցումներ են, Հովնանի առտնին «Ֆրոնտի» պատասխանները համանունվում են ավելի ահեղ, սաստիկ կոլիվների, ընդհանրապես չիկացած պատերազմական տարեգրություն հետ եւ, ինչպես Սիմոնի պարագային, ռազմաճակատ մեկնածների ռեկորդությունը կամաց-կամաց տեղի է տալիս չարքաշ, դժվարություններով առկայուն առօրյային, այնպես էլ Հովնանի ամուսնությունը մեթոդիկորեն դառնում է լայնածավալ զինական գործողություն. «Ինչպես դու ես չափուշ Ահմետ ունիս որ արդեն սկսած է մոտատանջություն տալ քեզի, ես ալ, Հերմի-նիս քով ունիմ զոքանչս, Նեմդար հանըմը, որ ճիշդ քու տասնապետիդ պես թեեւ երեսանց տակալին մեզր ու կարագ է, սակայն մերթնդմերթ քացախի բարկ համ մը տալ կը սկսի» (15),- դրում է եղբորը Հովնանը եւ գուգահեռ կոլիզիան (պատերազմում եւ ընտանիքում) լուծվում է նույնականությունմբ, երկրորդենք՝ «ընտանեկան ֆրոնտում» առավել ահաբեկացած. առաջիկա վճռական ճակատամարտը ավելի «արյունալի» է լինելու Հովնանի ճակատում, վերջնադրերը նույնպես, զինադադարն ու դիվանագիտական խաղերը հար եւ նման. «Առայժմ զինադադարի շրջան մը կը բոլորենք, որուն միջոցին Մարկոս էֆենտի կը ջանա հաշտարար վեհաժողովի մը դերը կատարել՝ դաշնագրություն մը կնքել տալով մեզի: Ես շիտակը շատ հույս հունիմ վեհաժողովի արդյունքին վրա եւ կարծիմ Մարկոս էֆենտի բարեկամական միջամտությունը ուրիշ բանի չպիտի ծառայի այլ եթե խնդիրը ավելի կնճռոտելու եւ հաշտությունը բոլորովին անկարելի դարձնելու: Որովհետեւ աներեւակայելի բան է այս, Մարկոս էֆենտի աչք ունի զոքանչիս, հետեւաբար անկեղծ չեղոքություն մը կամ անկողմնակալություն մը չպահեր իր կատարած բանակցությանց մեջ» (32-33): Օտյանն, այսպիսով, հետեւողականորեն ցուցանում է խաղաղության պատերազմը, եւ, ի տարբերություն հաղթանակած տուն եկած Սիմոնի, Հովնանը պերմանենտ բախումների մեջ է. «... Հոս պիտի տեսնաս քու դժբախտ եղբայրդ, ընտանեկան անվերջա-նալի պատերազմի մը կրակներուն մեջ...» (37): Հավելենք նաեւ, որ այս «նորավեպ նամականին» կառուցվածքային առումով հատկանշում է եւս մի ուրույնություն՝ յուրաքանչյուր նամակ «միկրո» նորավեպ է (Ալիրամի, Ահմետ աղայի, Մարկոս էֆենդու պլանները հատկապես):

Ը. «Բժշկի պատմած» նորավեպ

Այսպես կոչված «բժշկի պատմած» նորավեպերը՝ 19-րդ դարի 50-ա-կան թվականների 20-րդի դարասկզբի համաշխարհային նորավեպա-

գրութեան բնորոշ ներժանրային կառուցներէն է: Պոլ Բուրժի, Գոնկուր-
 եղբայրների, Մուպասանի, Զոլայի, Զեյսովի համապատասխան գեղար-
 վեստական փորձը, դրապաշտական ընդհանուր մթնոլորտը՝ գիտակա-
 նութեան, ճշգրտութեան, բնախոսութեան եւ փորձարարական հոգեբա-
 նութեան կարգախոսներով, ժանրի կառուցվածքում հաստատուրում էին
 ««բժշկի պատմած» նորավեպի» կառուցը, որտեղ գրականացվող առար-
 կայի ընդհանրական դիտողականութիւնը, պատումի սկզբունքային
 առարկայականութիւնը, բացառիկ, պրկված իրադարձութեան կենտրո-
 նացումը եւ ըստ այդմ ոչ նորմատիվ հանգուցալուծումը (ընդգծենք, որ
 իրենց բնույթով կոլիզիաները նույնպէս ստանդարտ չեն) նորավեպային
 տարերքում բացառիկ արդունամլորութիւն էին ունենում: Ներժանրա-
 յին այս կառուցում որպէս կանոն կիրարկվում է հետեւյալ պատմումա-
 յին կադապարը՝ պատիվ դործող անձերից մեկը ծանոթանում, այնուհետեւ
 մտերմանում է բժշկի հետ, որից հետո արդեն բժիշկը ներկայացնում է
 սեղմ, իրադարձութիւնների սրընթաց հանգուցմամբ, որեւիցէ պատմու-
 թիւն: Ասել է թե պատմումը մակարելովում է արտաքին-միջնորդավոր-
 ված կերպով: Այս սկզբունքով են գրված Սիսակի «Անակնկալը», Մինաս
 Զերադի «Մեղքին պատիժը», Մերուժան Պարոմյանի «Տոքթ. Արամ
 Մակարյանը», կառուցի նորավեպերի մեծամասնութիւնը: «Անակնկա-
 ւում»⁴¹ շեշտվում է բժշկի հոգեկան ապրումները, որ իր պրոֆեսիոնալ
 պարտքը կատարելիս՝ ներաշխարհով հիվանդի պէս անցնում է նրա
 ֆիզիկական եւ բարոյական տառապանքներով: «Մեղքին պատիժը»⁴²
 նորավեպում բժիշկը ցուցանում է հանցանք-հատուցում զուգադիրի
 ներաշխարհային դրսեւորումներից (ծնրունին տարիններ առաջ լքել էր
 իր սիրած կնոջը, ամուսնացել ուրիշի հետ, դուստր ունեցել, այս կինը
 նրան շուտով դավաճանել էր, մնացել էր դստեր հետ, որը վաղաժամ
 մահացել էր): «Տոքթ. Արամ Մակարյանում»⁴³ բժիշկը հոգեբանորեն
 փաստարկում է կանացի ինքնութեան անկանխատեսելի դրսեւորումնե-
 րը. նրա կինը տան բարեկամներից մեկի հետ հերթական խանդի նոպա է
 ունենում, ամուսինը նրան հայանում է, որ պացիենտը վախժաւն տարե-
 կան կին էր եւ, որպէսզի կնոջը այդ վիճակից ընդհանրապէս դուրս հա-
 նի, անսում է կնոջ հորդորանքին եւ իր այցեքարտին նշում, որ բուժում
 է միմիայն հիսունն անց կանանց: ««Բժշկի պատմած» նորավեպի»
 պատումի ներքին-անմիջնորդավոր կիրարկման յուրահատուկ ոճավո-
 րումն է առկա Կարապետ Ոսկյանի «Հիվանդին ձայնը»⁴⁴ նորավեպում,
 որտեղ բժիշկ Գեղամի եւ մահամերձ տիկնոջ պլանների զուգորդութեամբ
 գոյավորվում է բավականին ինքնատիպ մահանցումային կենսոլորտ՝
 վախճանակետին հասած մարդը բժշկի հետ բրտացնում են ավարտն
 իրիւս շարունակելիութեան, սկզբի պայմանավորող: Գրիգոր Զոհրապի

«Երջանիկ մահը» նորավեպի տոքթոր Վահանյանը, կրկին վերլուծական-համադրական եղանակով, կենտրոնանում է այս սահմանային վիճակների հանգույցներում ամրագրելով սկիզբ-ավարտ/սկիզբ շարժման խորապատկերը: Վահանյանը, որ «սովորական բժիշկ մը չէ. մարմնի հիվանդություններուն չափ, ու թերեւս անոնցմէ ավելի, հոգիի ցավերուն հետամուտ... Իր ըմբռնումին ու դատողութեան չափ՝ իր ներողութեան սահմանը ընդարձակ է...» (90) կրկին յուրօրինակ մահվան դրքի ընթերցումներում (մտերմիկ շրջանակը բանավիճում էր «ամեննէն քաղցր» մահվան շուրջ) ցուցանում է ավարտի սկիզբնալուծութունը՝ պատմելով տիկնոջ վախճանը, որը ինքնին գիտնաբանական սկզբի (մեռնող-հառնողի) մարմնալուծումն էր. «Հիվանդություններու, ցավերու մեջ չտառապիցաւ. ծերությունը չփճացուց իր շնորհները. պաշտիկի եւ պաշտված կինը մնաց մինչեւ վերջի վայրկյանին եւ ընդհանուր գմայլումով մը ողջունված, իր սիրած տղուն թեւին վրային գնաց հեռացաւ անիկա» (96).- ամփոփում է նա, եւ այդ հեռացումը ստեղծագործութեան համարնադրում ընդգծում է գերակա «մոտեցում» որպէս ապրելու իմաստնութեան, սկզբի առաջնայնութուն:

1890-ականներից սկսած մինչեւ 1910-ականները ««բժշկի պատմած» նորավեպի» ներժանրային կառույցն արեւմտահայ գրականութեան մեջ անընդհատ հայտնվում էր ստեղծագործական կիզակետում՝ դրսևորելով հայեցակետերի եւ կենտրոնացման խայտառղիտ մոտեցումներ: Լեւոն Բաշալյանի «Վերջին համբույրը» այս տարբերակի այն կենտրոնն էր, որ ժանրի պատմութեան համապատկերում ունեցաւ ամենատարածված դեմինիստիցները: 1890-ականներին Բաշալյանի նորավեպի հղացքի ստեղծարանական մեկնություններն էին Գրիգոր Զոհրապի «Տալիլան», Զապել Ասատուրի «Վերականգն»: Բացառապէս նույն կողմիցայի եւ իրադրութեան ստեղծագործական տարմեկնությունները արեւմտահայ նորավեպագրութեան մեջ բյուրեղացրեցին «Տալիլայի» ոտուումը:⁴⁵ շրջանակելով աստվածաշնչյան միստերիայի ապամիթոսականացումից մինչեւ ժամանակաշրջանի անհատի կենսոլորտի խորաքննի արձանագրություն: Այս գործերում էր, որ առաջին անգամ ստեղծարանական լիարժեք մանրամասնման ենթարկվեց նախամահ/մահ գուգադրությունը (սրան դիւ թեղի կանգրադառնաք), որ պիտի բյուրեղանար Ռուբին Սեւակի նորավեպերում՝ իբրեւ անհատի անցումային գոյավիճակի սեւեռում: Թե՛ Զոհրապի, թե՛ Բաշալյանի եւ թե՛ Սիւլիի գիսաշարերը նույնական են: «Տալիլայում» բժիշկը պատմում է, որ Դամասկոսում սիրահարվել էր մի մարուն աղջկա, հինգ տարվա անջատումից հետո Հալեպում միկ անգամ նրան հիվանդի մոտ են կանչում: Պարզվում է, որ հիվանդն այն աղջիկն էր, ում նա սիրել էր եւ վիրահատական միջամտութեան ժամանակ էլ

աղջիկը վախճանվում է: «Վերիպանքում» նկարագրվում է, որ հանգստավայրում ընկերախումբ էր կազմվել, որի անդամներից մեկը բժիշկ էր: Նրանք երբեմն զբաղվում էին թղթախաղով: Մեկ անգամ երեկոյան բժշկին իմաց են տալիս, որ հիվանդ մի կին մերձիմահ է: Բնականաբար բժիշկին այցելում է հիվանդին, որից հետո անհետանում է եւ միայն տասնհինգ տարի անց ընկերախմբի անդամներից մեկը պատահաբար հանդիպում է նրան: Բժիշկին աներեւակայելիորեն ծերացել էր եւ անսալով հորդորանքներին վեր է հանում իր անհետացած գրգռապատճառները: Նրիտասարդ ժամանակ մտերիմ էր մի ընտանիքի հետ, ուր երկու օրիորդ էին ապրում՝ Մելանիան ու Նազիկը: Մելանիան տանտիրոջ դուստրն էր, իսկ Նազիկը՝ նրանց հեռավոր բարեկամուհին: Նազիկի եւ երիտասարդի հարաբերությունները դնալով ջերմանում են, տանտիրուհին ու Մելանիան, տեսնելով, որ բարետես Նազիկը կարող է իրենց ձեռքից հարուստ փեսացու խել, նախանձից ու չարամտությունից դրդված, սկսում են աղջկան ճնշել: Բժիշկը, որպեսզի օրիորդին չնեղեն, որոշում է դադարեցնել իր այցելությունները մինչեւ Մելանիայի ամուսնությունը, որից հետո, առանց մերժման վտանգի, կխնդրի Նազիկի ձեռքը: Անցնում է բավականին ժամանակ: Բժիշկը մի օր ծանուցում է ստանում, որ Նազիկը նշանվել է ոմն դառամյալ եւ հարուստ ծերունու հետ: Զի համակերպվում, սկսում է տեղից տեղ թափառել, որպեսզի մոռանա: Եվ ահա հանգստավայրում, երբ նրան հիվանդի մոտ են կանչում, պարզվում է, որ Նազիկն է: Տեսնելով բժշկին՝ Նազիկն ասում է, որ կանխազգասյով իր մոտալուտ վախճանը՝ հատուկ այստեղ է եկել, որպեսզի մի վերջին անգամ տեսնի նրան: Բժշկի ձեռնարկած միջոցները ոչ մի օգուտ չեն տալիս: «Վերջին համբույրը» ստեղծագործության տոբթոր Տրդատ Պարգեւյանը սիրահարված էր մի գեղանի աղջկա, որը սակայն ամուսնանում է հարուստ մեկի հետ: Պարգեւյանի համար սկսվում է տվայտանքների ու տառապանքների երկարատեւ շրջան: Մի երեկո նրան շտապ այցի են կանչում, պարզվում է, որ հիվանդը իրեն մերժած կինն է, այս կառույցին հարիւր ավանդական խոստովանությունից հետո, նա մահանում է բժշկի ձեռքերում: Այսպիսով, կարելի է ընդգծել, որ երեք հեղինակների (Զոհրապ, Սիպիլ, Բաշալյան) ստեղծագործություններում էլ կենտրոնացումը կատարվում է բժիշկների երկարատեւ բաժանումից հետո իրենց նախկին սերերի մոտ պրոֆեսիոնալ պարտականությունը կատարելիս: Երեք դեպքերում էլ հերոսներն ականատես են լինում իրենց համար չստացած մտերիմ մարդկանց մահվանը: Սիպիլի պարագային ընդգրծվում է հեռացումի, կորստի արտաքին հետեւանքները: Ըստ էության հերոսուհու վախճանը բժշկին կրկին ու կրկին հեռացման է դասապարտում: Բաշալյանը չեչտում է անհատի եւ շրջապատի հակադրությունը՝

այդ փորձության մեջ ընդդժիռով իր հերոսի ուժը, Պարպեյանը փաստորեն հաղթանակում է քաղքենի մտայնությանը: Զոհրապը (հակադարձ շարժումով՝ հետեւանքից դեպի պատճառ) է ընդհանրականացնում հոգեվիճակը: Ե՛ւ Բաշալյանի եւ թե՛ Զոհրապի նորավեպերի որոշ գեաւաներ նույնական են: Երկու գեաւում էլ առկա է կրճքի ծանր հիվանդութիւն: Այսպէս՝ «Տալիլա»։ «Մոտեցա ու քննեցի խոցը: Գրեթէ սրտին վրա ուտիչ վերք մըն էր որ գունդ ու կարմրած ցցունքովը՝ մարմնին անբիծ ճերմակությանը վրա խոյացող գիշատիչ թռչունի մը գլխուն կը նմաներ» (79): «Վերջին համուլըրը»։ «Կուրծքի հիվանդութիւն, տոքթոր: Երեք ամիս է անկողինն է» (84): Բաշալյանն ու Սիպիլը հոգեվիճակի սուրբնկտիւլ արձանագրութեամբ են առաջնորդուում, իսկ Զոհրապը, իրադարձության նկարագրութեամբ, դրամատիզութեան է ենթարկում աստվածաշնչյան միաստեղծան (ապառաւասպիլականացում՝ մարտն աղջկա (Տալիլայի) փոխարեն տոքթորն է (Սամսոնը) անջրպետում կյանքը), միաժամանակ, ներփակ վերլուծութիւն-համադրականութեամբ, կանոնակարգելով ես-արտաշխարհ փոխհարաբերութիւնը:

«Բժշկի պատմած» նորավեպերի խորքին հարկ է շեշտել մեկ կարեւոր նկատառում եւս: Գերադանցապէս նորավեպին էր վերապահւած 1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ գրականութեան կենսաթըրթիւներն ու ստեղծագնական ներուժը պահպանելն ու գրական ընթացը չզոյլութիւնից, դադարներից անջրպետելը, ժանրը գրականութեան կենսունակութեան նախապայման էր թե՛ գեղարվեստական, գրական ընթացի առարկայական տիրույթներում եւ թե՛ դրողների ստեղծագործական մղումների, տարիքի, զգայնութիւնների ներքին ամբարումներում: Ութսունականների սերնդից սկսյալ, մինչեւ արեւմտահայ գրականութեան դարափակումը շատ քիչ գրագետներ կային, որոնք չէին գրել ու հրատարակել նորավեպեր: Սովորաբար այսօրինակ արձանագրութիւնները գրականութեան պատմութիւնների ընթերցումների խորապատկերներում միմիայն բանաստեղծութեան մենաշնորհն են, սակայն պատմական նման հակադարձութիւնը փաստում է արեւմտահայ նորավեպի առանձնահատուկ կերպը: Հակադարձ շարժման պերճախոս վկայութիւն է նաեւ արեւմտահայ երգչոյալ բանաստեղծների նորավեպային դարձումները: Ժանրով հեղինակել են Ռուբեն Որբերյանը, Եփիմե Ալեքտիսյանը, Զարուհի Գալեմքերյանը (Եփեմեյան), Արտաշես Հարութիւնյանը (Մալկարացի Կարո), Կարապետ Ոսկյանը, Լեւոն Քիրիշճյանը, Էդուարդ Գոլանճյանը, Մերուժան Պարսամյանը, Հայկանուշ Մառքը, Հովհաննէս Սեթյանը, Զապել Ասատուրը, Վահան Թեքեյանը, Մաննիկ Պերպերյանը, Վահան Մալեղյանը, Հակոբ Տեր-Հակոբյանը, այլոք⁴⁶: Հարկ է շեշտել, որ այս հեղինակների համար նորավեպ գրելն ու

Հրատարակելը ստեղծագործական կյանքի, ժառանգության ոչ զարտուղությունն էր, ոչ էլ՝ մետաքնագրի այլասացությունն, առավել եւս՝ գրական ժամանց, կամ Հազվագյուտ գեղարվեստական վկայությունն: Նրանց համար նորավիպը ստեղծագործական կյանքի հարակա ներկայությունն էր եւ այս առումով դժվար թի գտնվի մի այլ գրականություն, որտեղ մի ամբողջ դարաշրջանի բանաստեղծների գերակշռող մեծամասնությունը, արգասավոր Հոտեռոդականությունը, ամրակայի նորավիպի ժանրը: Անշուշտ այս իրողությունը պատճառաբանվում է ինչպես նորավիպի ձեւարանական-բանարվեստային հատկականությունը, այնպես էլ արեւմտահայ գրականության առարկայական եւ ենթակայական պատմական, տեսական հարացույցի բազմադրատարրերով, որոնց արդեն անգրագարձել ենք: Լատինանշած հատկանիշներին սոսկ ավելացնենք այն հանգամանքը, որ ժամանակաշրջանի նորավիպը ներթանրային կառույցների մեծաքանակությունը՝ լիակատարացնում էր ցանկացած հղացքի գրասանույթումն ու գեղաձեւումը: Պատահական չէ, որ բանաստեղծների նորավիպային դարձումները ներգործեցին ժանրի ձեւաբանական անխնդիր բոլոր դրսեւորումներին եւ այստեղ է, որ Ռուբեն Սեւակը ընթերցողի մոտ է նորավիպի պատմական համապատկերին՝ ուրույն ներփակությունը, սկզբունքային «միաբնակությունը»: Ինչու՞ կիրարկվեց «միաբնակություն» արտահայտությունը: Ի տարբերություն մյուս բանաստեղծների նորավիպերի, Ռուբեն Սեւակի ստեղծագործությունները կենտրոնացան, սեւեռվեցին միայն ու միայն ««բժշկի պատմած» նորավիպերի» սահմաններում: Այս պարագային անշուշտ նրա մասնագիտությունը՝ արհեստավարժ բժիշկ լինելու հանգամանքը, որոշարկող-սատարող նշանակություն է ունեցել, սակայն սրան անպայմանորեն հանգուցվում է առհասարակ Սեւակի գրականությունը ընդորոշ գոյություն պրկված, սահմանային իրավիճակների, զգայնությունների, հոգեխառնությունների, ընկալումների գրականացումը: Նրա ժանրով գրված ստեղծագործություններում մի կողմից անհրկբա է «Կարմիր գիրքը» (1910 թ.) քերթվածների ժողովածուի ռեմինիսցենցները, մյուս կողմից՝ ««բժշկի պատմած» նորավիպերը» կաղմակերպող բաղկացուցիչների ըստ ամենայնի իմացությունն ու բնագրային գործնականացումը, որը հնարավորություն էր ընձեռում ներթանրային այս կառույցի թեմատիկոճական սահմանների ընդլայնմանը: Պակաս կարեւոր չէ նաեւ այն հանգամանքը, որ Սեւակի բնագրերում ներգաշնակվում էին Ֆլորեթի այն առաջագրությունները, թե «ամեն մեծ գրագետի համար, մասամբ մը պայման կը գնենք բժշկական պատրաստություն մը» եւ «մասնահատուկ նկարագիր»⁴⁷, որոնք արտահայտվում էին նյութի մատուցման նորությունով, գետալների վարպետ միասնականացմամբ: Ինքնին հասկանալի է.

որ Ռուբեն Սեւակի նորավիպագրութեան շուրջ ցանկացած խոսք կամ դատում խարսխւում է «Բժիշկին գիրքին փրկած էջեր» խորագրով մեկտեղված ստեղծագործութիւններին⁴⁸, սակայն այս պարագային անհրաժեշտ են մի քանի ճշգրտումներ: Նախ՝ 1913-1914 թվականներին գրված (առավելաբար Լոյսանում, մի փոքրիկ մասը Պոստում են ստեղծվել) այս ստեղծագործութիւնների ժանրային պատկանելիութեան խնդիրը: Այն հանգամանքը, որ սրանք մեկտեղվել են «Բժիշկին գիրքին փրկած էջեր» խորագրի ներքո՝ իբրեւ թեմատիկ միասնականութիւնը մասնաշնորհ գործեր, միանգամայն տեղին է եւ իրավացի, սակայն վերապահելի է բոլոր երկերը, կամ շարքն ամբողջութեամբ պատմվածքներ, կամ պատմվածքների ժողովածու անվանելը: Ռուբեն Սեւակի այս խորագրի տակ հավաքված գործերը արձակ քերթվածների, մանրապատումների, քրոնիկոնների, կարճ խոհադրութիւնների, գեղարվեստական ակնարկների, հրապարակագրութեան եւ նորավեպերի յուրօրինակ հավաքածու են՝ գիտված քոչկի տեսանկյունով, մասնագիտական գործունեութեան կիզակետում: Տվյալ դեպքում մեկ հետաքրքրում են «Բժիշկին գիրքին փրկած էջերի» նորավեպերը, որոնք յոթն են. «Կես խնկիր», «Մանչերուն գերեզմանը», «Հարսներուն գաղտնիքը», «Տեր ուղորմյա», «Գինովին աղջիկը», «Անիծված դանձը», «Մեղցնելու իրավունքը», որոնք ««Բժիշկի պատմած» նորավեպերի» անխառն գրսեւորումներ են: Այս ստեղծագործութիւնները ներժանրային կառույց ներբերեցին բոլորովին նոր սրտումային կառուցվածք: Իրողութիւն, որ ոչ միայն պատճառարանվում է մասնագիտական պատկանելիութեան մեծնորհուրով, այլ նաեւ գրականացվող առարկայի եւ ենթակայի ներքին-չմիջնորդավորված առաջագրմամբ⁴⁹, որն արդեն, ի տարբերութիւն մյուսների, նորավեպի բանարվեստում ընձյուղում էր նեոռոմանտիզմի գեղագիտութիւնը: Նրա նորավեպերում նախադրային մասը կարճված է, ամենամանհրաժեշտ, սեղմ միջոցներով անցնում է գործողութեան, արարքի էութեանը, քանի որ դրանք արդեն գերհագեցած են եւ ցուցանում են. «Ուրիշ ահալոր տադնալ ճամբան այսինքն դեպի մահ տանող այն բյուրավոր քովնոր անցքերը, հիվանդութենն առաջ, զայն պարտագրող խուռ ու խոր աղգակները, արշունհո, միսեն, ուղեղեն-ներսն ու. դուրսեն, որոնք բոլորը մեկ կը կազմեն աղետը, իր վերջին վարագուշրին համար դիմելու ստիպված դեպի ցալին տունը»⁵⁰: Ռուբեն Սեւակի ««Բժիշկի պատմած» նորավեպերը» համադրեցին ու ներգաշնակեցին ժանրի արեւմտահայ փաղանգի երկու տիրապետող հատկանիշները՝ ուսելիւտարն ու անխառն արվեստականը⁵¹ եւ այս իմաստով նրա արձակը որակական միեւնոյն հարթութեան վրա է ինչ քերթութիւնը: Հանգամանք, որ Սեւակի գրական ժառանգութեան հատկականութիւնը պայմանավորող երեւույթն-

րից է: Ընթերցողին մատուցանել (նորավեպ, խոհագրություն, թե քրոնիկոն՝ միշտ տալավորիչ իրադարձություններով) անհրաժեշտ նախադիտելիք դանադան ախտերի մասին, բնագրային մակարդակում աննկատելիացնելով «գիղակտիկ» հոսքը, անջրպետվելով ցանկացած բժշկին բնորոշ պատմումի շրջանակից, հիվանդությունների արձանագրություններին, եւ նյութը դարձնել ընտիր գեղարվեստական ստեղծագործություն միայն վարպետ արվեստագետի կարելիություն էր, որը Սեւակը ըստ ամենայնի առարկայացրեց: Այսպէս՝ «Կես խենթը», «Մանչերուն գերեզմանը», «Հարսներուն գաղտնիքը», «Տեր ողորմայ», «Գինովին աղջիկը» նորավեպերի ճակատագրական հիվանդությունների խորքը, ախտավորների վիճակների սուղումները ներդաշնակվում են ընդհանրապես մարդու նախամահ/մահվան հանգամանքի դեմ մենակ, օտարված հայտնության գրականացմանը: Այստեղ է նաեւ Սեւակի նորավեպերի առինքնողությունը, ներժանրային այս կառույցի ընդգրկունությունը գործնականացնելու հանգամանքը: Նրա ելակետը յուրահատուկ բանաձեւում է ստացել «Անիծված գանձը» նորավեպում. «Վա՛յ մարմնի բժշկին, որ հոգինն չի հասկնար: Ինչ հոգեկան ցավեր կան, որ հիվանդին ցավերը կըյուրապատկեն, մահացու կըարձենն, այլեւ կըացատրեն այդ ցավերը» (278): Սեւակի նորավեպերի հերոսների եւ գործողությունների աշխարհը սեւեւված էր հենց հիվանդների հոգու ընթերցումներում: Այս պարագային ծավալային եւ կառուցվածքային սեղմ միջոցները մի կողմից, սրընթաց եւ ծայրահեղորեն պրկված պատումը մյուս կողմից գրողին պարզապես ստիպում են ոճական, բառապատկերային համակարգի գյուտված կիրարկումների, եւ Սեւակը, յուրաքանչյուր կոնրեա դեպքում, հայտնաբերում է միակ անհրաժեշտ, պարտադիր բառը, փոխարեությունը, առհասարակ պատկերը: Սահմանային իրավիճակների կենտրոնացումը, նախամահվան եւ մահվան դեղարվեստական շրջապտույտը արեւմտահայ նորավիպագրության մեջ 1880-ականների վերջերին - 1900-ական թվականներին, հասկանալի պատճառներով, ստեղծարանական իրացումների հորձանքում էր (1894-1896-ի Ադիտը, «Եվրոպայի մայրամուտի» զգայնությունների եւ գիտակցության գոյավորումը եւ այլն) եւ բնական էին անդրատենչ խոկումների միագիծ ներխուժումները ժանրի ծիր: Այդօրինակ դրսեւորումները հռչակագրի արժեքայնություն ձեռք բերած յարճանյանական «Ես երգելով կուզիմ մեռնել»-ի ինքնաառիպ ալյուզիաներն էին, եւ ահա Սեւակը Կիլիկիայի արհավիրքից հետո, «Կարմիր գրքից» չորս տարի անց ծրագրային խմբագրում է մտցնում հղացքի գեղարվեստական իրագործումներում: «Մեռցնելու իրավունքը» նորավեպի բժիշկը շեշտում է. «Եթե դուք ազատվիլ կ'ուզեք,- կ'ըսեն,- ո՞վ կ'արգիլե զձեզ մեկնել. ես իր քով պիտի մնամ

մինչեւ իր վերջին շունչը. բայց ես չունիմ մեռնելու իրավունքը ես
կյանքին պաշտոնյան եմ...» (297): Այսպիսով, Սեւակը, որ անկումների
սարսափներում գիտարկում եւ ընթերցողին էր փոխանցում «թշվառու-
թյան տեսարանները», որոնք «այնքան արագ կ'հաջորդեն իրարու»
««Գինովին աղջիկը»») անակնկալներով սկսված եւ անակնկալներով ա-
վարտվող պատմվածներում (ինչպես նկատում է «Կես խենթը» նորավի-
պի եզրափակիչ հատվածում եւ միանշանակ թանձրացականացում
ստեղծագործություն ճիշդության մեջ միաված ժանրի բնույթային
էությունը) նախամահ/մահվան կենտրոնացումներում հակադարձ շարժ-
մամբ (վերջին տիրույթներում սկզբի նախանձախնդիր) ««բժշկի պատ-
մած»» նորավեպերի» մեջ հայտնաբերում է մի անկրկնելի աշխարհ եւ ոս
էր նրա, օշականյան բնութագրումով՝ «մինչեւ ոսկորներուն ծուծը դրս-
գետի», հավելումը արեւմտահայ նորավեպի համաստեղություն մեջ:

Թ. «Նորավեպ գաղտնիք»

Գեղարվեստական ստեղծագործության ներարարողականությունը
պայմանավորող երկու սկիզբները՝ գաղտնաբերությունն ու գաղտնա-
վերծությունը, գրականության այն նախակիցներն են, որոնց շուրջ
կազմակերպվում է ցանկացած բնագիր: Համաշխարհային գրականու-
թյան մեջ, նույնիսկ հայանցիկ վիճակագրությամբ, գաղտնազերծող
ստեղծագործությունների թիվը շատ մեծ է, սակայն ընթերցման զուգա-
հեռներում միշտ էլ առանձնակի ուշադրություն է բեւեռում Նովայիսի
այն դիտարկումը ներկրող գրականությունը, որտեղ առկա է «ինչ-որ
խորհրդավորն ու ինչ-որ անմեկինը»⁵², այսինքն գաղտնաբեր գրակա-
նությունը, ստեղծագործությունն իրեւ «գաղտնիք» լինելու հան-
գամանքը, որ արձակի տիրույթներում ըստ ամենայնի հաստատգրվեց
19-րդ դարի գաղտնական շրջանում եւ քսաներորդ դարում ունեցավ իր
ոստումը՝ Կաֆկայից ու Ջոյսից մինչեւ Հենրի Միլլեր եւ Ջոն Ծառուլզ,
Մուզիլից ու Էլիաս Կանետտից մինչեւ Կարպատներ եւ լատինամերիկյան
վիպագրություն, իսկ գաղտնական շրջանում գաղտնաբեր արձակը կայա-
ցավ եւ վավերացվեց նորավեպի ժանրում՝ Պո, Մոպսսան, Բուրժե եւ
հատկապես Հենրի Ջեյմսի նորավիպագրությամբ գոյավորեց ներժան-
րային կառույցներից «նորավեպ գաղտնիքը»՝ ժանրի պոետիկան
խառնախառն. «... գաղտնիքի տիրույթներում, որն ինքնին իր համար եւ
նորավեպի օբյեկտն է եւ թե՛ տիրապետող հենքը»⁵³: Բնականաբար,
արեւմտահայ նորավիպագրությունը, որ անմիջապես արձագանքում էր
ժանրի բոլոր դրսեւորումներին, չէր կարող անմասն մնալ ներժանրային
այս կառույցից: Արամ Անտոնյանի «Հոխորտանքն ետքը»⁵⁴ նորավե-

պոււմ, որն ունի «վախու պատմութիւն» խորագիրը, բնագրում գաղտնաբերվում է սարսափի ապրումնի անհնթիւթութիւնը՝ Վահրամի հւ չափի սրճարանային զրույցը (Վահրամը ընկերոջը պատմել էր, թե ինչպիսի ծովում մակուշկով զրոտնելիս քիչ էր մնում հայտնվել հսկա շոգենավի շարժիչի պտուտակների տակ եւ միայն սարսափի անմեկնելի հաղթահարմամբ՝ հրաշքով խույս է տալիս) եւ վերջինիս ընկերոջը փարատելու զանազան հնարները բախվում են Հակոբի տանը ապրած մղձավանջների հետ։ Վահրամի պատմութիւնից նրա քուներ ըլլորովին չի տանում, փաստորեն վերապրում է ընկերոջ վախն ու սարսափը, աչքերը փակելիս սենյակը ահռելիորեն կերպարանափոխված է տեսնում եւ այս մղձավանջների թանճրացականացմամբ Անտոնյանը ստեղծագործութեանը հաղորդում է «գաղտնաբեր» բաժնականին ուժեղ լիցքեր, համարնադիրը դառնում է հարցումների լիակատար շրջանակ. ինչու՞ Վահրամի հաղթահարած վախը փոխանցվեց Հակոբին, արդո՞ք սարսափի վերապրումը նրա անձնականութիւնը պայմանաւորող հատկացյալ էր, Հակոբի հոխորտանքը (սրճարանում ծիծաղում էր ընկերոջ ապրումների վրա) վերջիվերջո ի՞նչ էր՝ սարսափը սրտնեղելու եմթագիտակցական մղում, թե՞ այն ապրելու կարոտարագծութիւն։

«Նորավիպ գաղտնիքը» ոչ միայն ընթերցման շրջանակում վերհանում է հարցումների անընդհատութիւն, այլեւ, առարկայական արձանագրութիւններով, հանրահայտ իրողութիւնը, փաստը գաղտնիացնում է՝ ըստ էութեան հանգուցալուծումը տեղակայելով թեականութեան ոլորտներում։ Նմանատիպ նորավիպերից հիշատակենք Սիմոն Երեմյանի «Անծանոթ բարեկամուհին»⁵⁵։ Օտար երկրում, պանդոկներից մեկում հանդրախած հայ ուսանողը հիմանդ պառկած է, ոչ ոք նրան այցի չի գալիս եւ հանկարծ հայրենիքից անակնկալ մի նամակ է ստանում, որն էլ ստեղծագործութեան կառուցվածքում «գաղտնաբերութիւնն» ապահովող միջոցն է։ Նախ՝ նամակի ընթերցմանը զուգահեռ երիտասարդի հիշողութեան մեջ անծանոթութիւն վերականգնվում է հայ աղջկա տեսքով, ապա՝ օրիորդի իր հանգեպ տաժած զգացմունքի պատճառների «անհայտութիւնը» ներգործվում է սեփական ներաշխարհի անակնկալ փոփոխութիւններով եւ հետո՞ գոյալորվում է ապրումնի (տվյալ դեպքում ծանոթ-անծանոթի հանդեպ տաժած բուռն զգացմունք) երկվութիւն, թեականութիւն, որ իր խորհրդավորութեամբ համազորվում է տենդի պատճառով համակած լարվածութեանը՝ այսպիսով բնագրում ֆիզիկական ջերմը փոխակերպելով ներքին տենդի։ Այս հանգուցյնորում է Երեմյանը խարսխում «նորավիպ գաղտնիքի»՝ զրահորումը։ «Վ. Գ. Մ.» ծածկանունով հրապարակած «Գաղտնիքը»⁵⁶ նորավիպում ներթանրային այս կառուցյունը երեւան է գալիս նոր որակ, որը -արարք-

Հատուցում- նորավիպաստեղծ գուգորգության մեջ գաղտնարերում է ինքնին հարցման մեջ պարփակված արարքը: Այն հանգամանքը, որ Տիրանը ամուսնանում է տանը մնացած միաչքանի Անդինի հետ (սլարդ-վում է, որ փոքր Հասակում նա էր անդգուշորին քարով խփել եւ աղջկան հաշմե) Հատուցման փաստարկումն է, սակայն բնագրում Հիտ-Հատուցման շրջանակը (նրանց երջանիկ կյանքը, միմյանց անմնացորդ նվիրվելը) պարուրված է այս ածանցյալ արարքի գաղտնիությամբ, խորհրդավորությամբ, որը կրկին ու կրկին ընթերցման մակարդակում առթում է հարցումների անընդհատություն:

Այնուհանդերձ, պետք է անպայմանորեն շեշտել այս հանգամանքը, «նորավեպ գաղտնիքը» իր բարձրակիտն ու բյուրեղացումը ունեցավ Երուխանի եւ Գրիգոր Զոհրապի համապատասխան ստեղծագործությունների շնորհիվ: Սրանք էին, որ ներժանրային խնդրո առարկա կառուցյը ե՛ւ ձևական, ե՛ւ բովանդակային պլաններով ընդլայնեցին, գրականության մեջ ամրակայելով գաղտնարերության ստեղծումի հանգրվանային դրսևորումներ: Միանգամայն ճիշտ է Հակոբ Օշականը, երբ բնութագրելով Երուխանի նորավիպագործությունը, շեշտում է. «Երուխանի վիպակները, իբր հորինում, կը պարզեն երկու գլխավոր հանգամանքներ: Առոնցմի մին է իրապաշաներեն նախասիրված կառուցյը, ուր քիչ բան կը պատահի, մարդերը կը քալին, աղոտ հոգիներով ու հանգարտ լրջությամբ, դեպի սովորականեն քիչ վեր ճակատագիրը, կյանքին միջինեն հարդարված մեր բոլորին: Պահեր, երեսմ մոմենտներ, որոնք իրենց կը դրավեն ընթերցողը»⁵⁷: Այս նկատումն առավելաբար ներհատուկ է Երուխանի «գաղտնիք նորավեպերին», քանի որ հատկապես այդ ստեղծագործություններում ընթերցումը դրավող պահերը (մոմենտները) դործնականանում են գաղտնաբերության հոսքերով՝ արարքում, պահվածքում, հոգեբանական շրջանակում, տեսանկյունների բախումներում, առարկայական արձանագրություններում: «Հաճի Մանուել» նորավեպում վաթսուս տարեկան ծերունու ստերեոտիպային դործունեությամբ է առկայանում գաղտնիքը. «Ինչո՞վ կապեր. շիտակը չէինք գիտեր. շաբաթը մեկ քանի անգամ անհայտ կըլլար ու իրիկունները միայն երեսան կելլեր: Ավիւորդ է ըսել թի այդ ուժը մեկ քանի ժամվան մեջ քանի մը օրվան հացի փարա կրնար ճարել» (162): Օղին հաջորդում է քսանհինգ տարի առաջ Սկյուտարից Երուսաղիմ ոտքով գնալու պատմությանը, կամ նախորդում դրան եւ այսպես շարունակ: Իրոք հաճի Մանուելի հետ քիչ, գրեթե ոչ մի բան չի պատահում, միակ զարուղւղությունը ամեն երեկո դերեզմանատուն գնալն է, որի հանգուցներում էլ Երուխանը սովորաբարանում է ստեղծագործության գաղտնարերությունը, որտեղ արդեն ծերունու վաղամեռիկ

Վարդուհուհու հանդեպ տաժաժ սերը եւ ըստ այդմ նրա շիրիմին ամեն երկիր այցի գնալու ստիքեռտալային դոյութեան բաղադրատարրը կրավորվում է. քանի որ Մանուելի համար. «... աշխարհը մութ եղաւ ինձի... Տերտախ սիրման փնտռեցի... օրերով վազեցի լեռները... օվանները... փարա չըրաւ... ետ տառցա... ըռախին. օխաներով խմեցի, մեռելի պէս ինկա... իշտե ան տտենը ընհատածա... Գործ-մործ ձգեցի... ինչուս պետք... ալ վով կար աշխարհին մեջ ինձի համար... Որին, որ կնկանը էրեսը նային... Անկե պիրի էռտուն տարի է... Տերտախ էրթալով էվելցալ, պեթերցալ...» (166): Նորավայրի կառույցում թանձրացականանում է Վարդուհու խորհրդավոր-գաղտնիական երեւոյթը, ի՞նչ էր փնտրում Մանուելը, որ այդպէս էլ չգտաւ եւ իր իրականութիւնից կամավոր անջրպետութեանը դարձրեց գոյութեանը: Այս հանգույցում է «նորավայր գաղտնիքի» գեղագիտական ռեալիտան, որ կրկին ու կրկին ընթերցման տիրութեանը «բրտացնում» է գաղտնաբերութիւնը: Երուսաղիմի «նորավայր գաղտնիք» ներթանրային կառույցի իրացումներում արեւմտահայ նորավայրագրութեան մեջ վերջնականապէս հաստատագրվեց անհեթեթի կանգնումը, երբ գոյութեան անհեթեթութիւնը (արտերգը) իրականութեան, ճակատագրերի հանդէսի գաղտնաբեր հռեն էր: Այս խմտտով հիշատակելի են նրա «Թաշկինակը» եւ «Ծովափին աղջիկը» ստեղծագործութիւնները: «Թաշկինակում» Ատրինե-Գառնիկ պատահարի բախումով (Գառնիկը, որ Թովմաս աղայի նոր կառուցվող տան շինարարութեան կառավարիչն էր, անտարբեր էր նրա դստեր հանդեպ, Ատրինեն փոխադարձում էր երիտասարդի զգացումը. բնակարանամուտին աղջկա ձեռքից Թաշկինակը ընկնում է. թեեւ Գառնիկը այն բռնում է, սակայն երկրորդ հարկից վայր է ընկնում, որն էլ դառնում է նրա մահվան պատճառը) գոյութեան անհեթեթ դրսեւորումը դառնում է Ատրինեի հոգեխառնութեան «գաղտնիք», որը չըջանալով է նրա խենթայայլ, հիրավի միտտերիական գործառնութիւնների ներառող, ծիսակարգութեան մեջ. «Հիմակ ալ նոր տունը փոխադրված է Թովմաս աղա ընտանիքովը, բայց ցալ մը ունին:

Ամին օր օրիորդ Ատրինե, իր պաճուճագեղ արգուզարդը սպած, թեռացան կելլե, ձեռքն ունենալով ասեղնագործ Թաշկինակը, երկաթորմին կելլեին, վար կնայի, հանկարծ կթողու Թաշկինակը եւ,

- Գառնիկ, Թաշկինակս, կպոռա:

Եւ այն անուր անապարանքով, որով Գառնիկին փողոց ինկած օրը իջած էր սանդուխներէն, մանկամարդ օրիորդը կվագեր տունէն դուրս, կառնէր Թաշկինակը, նորեն վեր կելլեր, սոսկալի քրքիջ մը արձակելով, ու իր սենյակը կփակվեր, հաջորդ օրը նույն ժամուն նորէն թեռացան կելլու եւ պոռալու համար.

- Գառնիկ, թաշկինակ» (173): Գոյուլթյան անհիթեթի գաղտնիքը Համանման ստեղծարանական կիրարկումն է ստացել «Ծովափին աղջիկը» նորավեպում (այս ստեղծագործության կոլեկցիայի Հանգուցալուծումը նույնական է «Ջրհանկիրի մը պատմությանը», ինչին արդեն անդրադարձել ենք), որտեղ պատահարը կանոնավորվում է ձկնորս Հովակիմի հե նրա նշանած Վարդուկի հարաբերակցությունը: Հատկանշական է, որ Վարդուկը հար հե նման Ասրինեի, գաղտնարերությունը ընդգծում է խնթաղյալ ծիսակարգությամբ. «Եվ դարձյալ ձուկ մը կրունվի՝ Վարդուկ նորեն բերնին մոտ կտանի զայն ու կխախա»:

- Հովակը ու՞ր է:

Պատասխան չի կա: Ու անողորմ քարը կըզկտե ձուկը, արյունին տեսքովը հագեցնելով մոլեգին աղջիկը:

Ժամերով միեւնույն բանը կրկնվի, մինչեւ որ հուսահատություն ու ձանձրույթ զգա Վարդուկ, այն ատեն կժողովե կարթը, ոտքովը ջուրին մեջ կթափե ջախջախած ձուկերն ու ծովին դառնալով կը մրմնջե.

- Վաղը...» (201):

Գրիգոր Զոհրապի «նորավեպ գաղտնիքները» հատկանշվում են երկու առանձնահատկությամբ. նախ՝ որպես կանոն գաղտնարերությունը ձևավորվում, առկայանում է բնագրային մակարդակում ոչ որպես որեւիցե արարքի, պահվածքի, զգայնության հետեւանք, այլ բուն մատնանշած իրողությունները հե ապա՝ գաղտնիքը գերազանցապես կենտրոնանում է գործող անձանց հոգեկան կենսոլորտում. «Մեծ պատահարները զիս անտարբեր կը թողուն. բայց մանր դեպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդածություններու նյութ են ինծի» (388),- «Անհավատարիմը» նորավեպում հեղինակային միջարկությամբ հռչակագրում է նա: Իրավամբ Զոհրապի գաղտնարերության տարերքը «չնչին, աննշան» դեպքերն են, ուր նա տեսնում հե արձանագրում է իրականության, անհատի հե հոգեխառնությունների խորհրդավորությունները հե ինչպես մյուս պարագաներում, «նորավեպ գաղտնիքի» պարագրիումներում՝ ընդելուզում պարագոքան ու այն կաղմաքանդող խորքը: Այս նորավեպում՝ գաղտնիքը գոյավորվում է բավականին ավանդական կոլեկցիայի հանգուցալուծմամբ՝ ամուսնու կողմից անհարկի խանդ հե ապա զղջում (կնոջ ձեռքից ամուսինը ուժով խլում է երկտողը հե համոզվում, որ կինը ճանապարհից չի շեղվել), սակայն եզրափակիչ հատվածը, նամանավանդ տիկնոջ նշանագրությունը. «- Դուք իմ հավատարիմ ու պատվավոր կինս ես, ըստ ինծի, ճիշտ այն վայրկյանին որ գուցե պատվավոր բայց անհավատարիմ եղած էի իրոք» (396), խառնում է բոլոր խաղաթղթերը՝ հանգուցալուծմանը նախորդած հատվածներին հանգուցելով գաղտնիքի բաղմաթիվ շերտեր: Տիկնոջ երկրպագունին

կտրակահատպես մերժումը բաղձյուղում է այդ նույն հրկրագուռին մշտապես իր շառավիղում պահելու հոգեբանական պարադոքսով եւ այսպիսով բնագրային մակարդակում հավատարմություն-անհավատարմության սահմանները բաց պահում: «Անդրշիրիմի սեր» նորավիպում այս գործընթացը Զոհրապն ավելի է ահագնացնում. նախ փոխակերպելով ինքնին գաղտնիք՝ հրիտասարդ կնոջ, անծանոթ մարդու թաղման թափորին հետեւելը արդեն «շեղում» է, խրհրդավորություն, որ հրիտասարդը փաստարկում է Սերաֆիթայի հոր հետ ընձյուղված բարեկամություն, մտերմությունը. «Ինչ էր այն անսպառնելի բանը, որ այս ծերունիին մոտ գտնվելուս՝ զիս ցնծությամբ կը լեցներ, ամենին երջանիկ արարածը կ'ըներ զիս: Փոխադարձ համակրությունը, զոր այս մարդը ինձի ցույց կուտար, իր աղջիկեն եկածի պես տպավորություն կ'ըներ վրաս: Ինքը իր աղջկան հիշատակը կ'ապրեր. ես ալ» (190-191), ապա՝ Սերաֆիթայի հիշատակների վերակոչումով ցուցանում աշխարհային կապերից անդին երջանիկ վիճակը (հրիտասարդի մեթոդիկ հոգեհմայություններում վերստեղծելով սիրո գաղտնաբեր գոյություն) եւ հետո՝ ծերունու ֆիզիկական մեկնումով գաղտնիքն ըստ էության կրկին գաղտնիացնելով. «Ապրիլ ամսվան մեջ իր վիճակը ծանրացավ բոլորովին. բժիշկը ըսավ ինձի որ հագիվ քանի մը ժամվան կյանք մնացած էր:

Խեղքը գլուխն էր մինչեւ վերջը ու հոգեվարքի մեջ էր արդեն երբոր նշան ըրավ ինձի որպեսզի ավելի մոտենամ իրեն. երբոր քովը գացի, իրեն քաշեց զիս ու ճակատս համբուրելով մրմնջեց հագիվհագ լսելի ձայնով մը որ իր վերջին բառը ու վերջին օրհնանքը եղավ.

- Փեսա ս...» (194): «Թեֆարիկի» Մարիամ-Ալխենի անվան երկփեղկվածություն հանդույցներում (հավասարազոր ես-ի ներքին երկփեղկվածությունը, տրոհությունը) սպասուհիների իրականության գրամայում, որ Զոհրապի պոետիկայում ձգվում է մինչեւ տրագիկոմիզմի (հիշենք թեկուզ Տիգրանուհուն «Փոստալից») բնագրային գաղտնաբերությունը հանդույցում է իրականության եւ հոգեկերտվածքի անհեթեթությունը: Վերջիվերջո Մարիամ-Ալխենի սիրատենչիկ մետամորֆոզները նույնական էին հրիտասարդ էֆենդու ֆլիրտներին, իսկ գաղտնիքը համատեքստում վավերացվում է այն ժամանակ, երբ տարտղնվում են ֆլիրտն ու օծանելիքով հմայելու փորձնականության սահմանները: Երիտասարդի՝ բժշկին հայտնած մարիամամետ տագնապններ ավելի շատ սեփական պարբերակի (ալտեր-էգոյի) խորհրդավորությունից օժանցված տաղնապներ են. «Ու կը խորհիմ որ կյանքը լեցուն է այս կերպ աղետներով. իրար չհասկանալն առաջ եկած ցավեր որ անդամանելի կ'ըլլան. անսպառ գործեր հոս հոն թափված, անօգուտ ու ավելորդ գառվելով, եւ փճացնելով սերը զոր պետք էին ամուր ու տեւական դարձնել. նպատա-

կեն շեղած սպառուժաներ, իրարու չհամապատասխանող երթեւեկ մը զոհողությանց որոնք, փոխադարձ չըլլալնուն համար, կը վատնվին ու խղճի տառապանքներով լեցուն հիշատակները կը թողուն միայն» (39): Ընդհանրապես հոգեկերտվածքի խորհրդավոր փոխաձեւությունների բյուրեղացումը գոհրապյան «նորավիպ գաղտնիքի» կազմավորման հանկերգն է եւ այս իմաստով քրեստոմատիկ է նրա «խնդուքը» նորավիպը. «Այս դեմքին լրջությունը աղեկ կը ճանչընամ, արձանի անխուով լրջությունը դոր աշխարհքիս ամեն աղերսները ու պաղատանքները չեն կրցած երբեք այլայլել: Խնդալ ու ժպտիլ չէր դիտեր այս կինը...» (309) եւ հանկարծ. «Ինքը՝ կը շարունակեր խնդալ, երթալով ամբի շատ եւ ամբի ուժով, անվերջ քաճքաճ մը հիմակ, որով ձեղունը կը թնդար, մինչդեռ ես իր մեկ ժպտին ակնկալուն՝ ապշած դմայած կը դիտեի զինքը եւ այս գեղեցիկ ուրախությունը, այսքան չնչին պատճառով մը» (310): Բնագրային մակարդակում ուրվագրվում են արկնոջ փոխաձեւության նախապատճառները, իսկ ընթերցման տիրույթներում՝ հաստատագրում կրկին ու կրկին չընդհատվող հարցումների գաղտնաբեր շարանը՝ ի՞նչ էր դա, տարիների ընթացքին կուտակված արգելափակների թուլացում, էներգիայի փոխակերպություն, ճակատագրի հանդեպ տաժած բացահայտ-հրապարակավ ընդդիմություն, թե՞ բանականության վթար, խենթացալ գոյություն համարժեքում: Այսպես է հարստացում Զոհրապը ներժանրային այս կառույցի սլետիկան եւ ընկալման ենթահողը, իսկ «Մյուսը» նորավիպի էմմա-էմմայի ամուսին-երիտասարդ երեւակ շրջանակով ժանրի կառուցվածքում հաստատագրում «գաղտնաբերություն» ներդնագրային արգասավորության իր տեսակի մեջ բացառիկ վկայություն: Հատկանշականն այն է, որ համարնագրի մոտեցում/հեռացումների խորապատկերը խստագույնս կանոնիկացված է թե՛ ստեղծագործության կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային եւ թե՛ ոճական բեւեռացումների տեսանկյուններով: Այս նորավիպի կոլիզիայի հանգուցալուծումը (դավաճանում է ամուսնուն, այնուհետեւ՝ դավաճանում սիրելիանին ամուսնու հետ ինտիմ հարաբերություններ վերստեղծելով) սոսկ արտաքին մակարդակում է, դիպաշարային շրջանակում, իսկ ստեղծագործության անընդհատ գաղտնաբեր հոսքերը՝ իրականի եւ խորհրդավորի, անմեկնելի բախումն են ցուցանում: Գաղտնիքը գոյալուրված է անմիջապես. «Էմման հայ հոռմեական կին մըն էր, եվրոպացիի մը հետ ամուսնացած. գեղեցի՞կ, չեմ գիտեր շիտակը. ոչ գեղեցիկ չէր ան, գեթ արվեստագետներուն սահմանած գեղեցկությունը» (219): Եւ այսպես երիտասարդի սլանով «հզորացվում» է մոտեցում/հեռացումի երկրորդ բաղադրատարրը հավելված՝ ամուսին-էմմա տարանջատման առարկայական արձանագրություններին (քոլոր առուներով

անհամապատասխան զույգ, ֆիզիկապես հիվանդ եւ բարոյապես «մաշ-ված» տղամարդ): Այսինքն համարենագրում ներփակ գաղտնիքների հոս-քերով ենթադրելի է դառնում հեռացման, տարանջատման գերակայու-թյունը, ստեղծյալ Զոհրապը կտրուկ փոխակերպում է դրանք՝ ամրա-դրելով մոտեցումների շարունակականությունը. նախ՝ երիտասարդ-էմմա հարաբերակցությունը եւ այնուհետեւ. «Ապշեցա, էրիկը տանն էր այս ժամուկ. հետո սանդուխներեն վիր նետվեցա. սպասավորը հազիվ ետե-ւեւ կրնար հասնիլ, իլուր ջանալով խոսք հասկցնել ինձի, կեցնել զիս: Ոչ ոք կար տան մեջ. միայն, էն վերի հարկը ուր հասեր էի ահա, ննջասենյակի մը կիսաբաց դռնեն անուշ ձայն մը, էմմային ձայնը, տկանջիս գիպով, ու զգուշությամբ մոտենալով կրցա որոշ կերպով տես-նել զինքը իր ամուսնին թեւերուն մեջ մարմնակործան» (232): Այսպի-սով, նորավեպի կառուցվածքում գաղտնաբեր շարունակական հոսքերով մոտեցում/հեռացումների ինքնարախ փոխարկումներով (երբ մոտեցումը պարզվում է, որ ինքնին հեռացում է եւ ընդհակառակը) հաստատու-գրվում է այլություն, միշտ ուրիշին, մյուսին մղվելու հոգեկերտվածքի գաղտնիքը:

Ժ. «Պարահանդեսային նորավեպ»

Արեւմտահայ նորավիպագրություն ձեւաբանական հարացույցում ներժանրային այս կառույցը միագիծ ուղղորդությունների ունի գրական-նություն ծագումնաբանական դաշտի «պարահանդեսային-գիմականահան-դեսային» տարերքի հետ՝ կյանքը, իրականությունը ընդամենը պարա-հանդես է կամ գիմականահանդես, իսկ անհատը, մարդն առհասարակ այդ մեծ խաղի մասնակիցը, պոտուտակը, ու եթե նա կարողանում է ազատա-զրվել այդ խաղի ոստայններից, ուրեմն իր գոյությունը մասնակցից դառնում է հանդիսատես, որն արդեն եսը կենտրոնացնելու կարելորա-գույն նախապայմանն է, դիտելու եւ նկատելու նախնական ազատու-թյունը: Սա միշտ չէ, որ հաջողվում է եւ «պարահանդեսային նորավե-պը» թե՛ առաջին եւ թե՛, ավելի հաճախ, ցուցանելով երկրորդ հանգա-մանքը՝ շրջանակում է գոյություն դրամայի այս զրսեւորումը: Ներժան-րային խնդրո առարկա կառույցի մատնանշած տիրապետող կենտրոնա-ցումը ներհատուկ էր նաեւ արեւմտահայ նորավիպագրության համա-պատասխան արտահայտություններին: «Պարահանդեսային նորավեպե-րի» մի շարք կիրարկումներում անթաքույց է բալասանվելու բարոյա-րանական առաջնայնությունը⁵⁸, թեպետ արիապետող որակ թե՛ քանա-կական եւ թե՛ դիպրվեստական առումներով չի կազմում: Կառույցով զրված մի շարք ստեղծագործություններում գիմականահանդես-պարահան-

դեաների գործառնությունները շեշտված «ինքնաճանաչողական» հո-
 րանգներ ունեն, որտեղ միանշանակ է խաղի միջոցով ճանաչելու հան-
 կերդը: Միաստված օրերն ու իրականությունը կազմող միջանձնային
 հարաբերությունները պարզվում են, որ սպեկուլյատիվ էին, ներկայա-
 ցում էին, դիմականգնող, իսկ խաղը, ներկայացումը բացահայտում է
 բուն իրականությունը: Նմանօրինակ հակադարձության բյուրեղացումը
 «պարահանդեսային նորավիպերում» հնարավորություն էր բնօրում
 բացահայտելու անհատի, կյանքի թատերականացվածության ալոգիկ
 շրջապտույտը: Այսպես, Ալֆոյի «Տոմինո»⁵⁹ նորավիպում պարահանդեսը
 բացահայտում է օրերի եւ արարքների նորմատիվ ընթացականության
 ալոգիկմը (երիտասարդ ամուլը փոխադարձ սիրո եւ հավատարմության
 անվերջանալի խոստովանություններ է անում, միմյանցից դադարի
 դնում են պարահանդես եւ դիմակավորված գուգընկեր, գուգընկերուհի
 փնտրում, գտնում են, պարի ժամանակ որոշում են առանձնանալ,
 հանում են դիմակները՝ մարդ ու կինն էին): Ռուդոլֆ Սամիկյանն այս
 նույն կազապարում կենտրոնանում է իրականի եւ համարումի հոգեբա-
 նական բախմանը, որտեղ կրկին ու կրկին առօրյան պարզվում է որ դի-
 մականգնող է, իսկ դիմականգնողն է՝ էություն, գոյություն: «Մեծ
 համբավ փոքր հոգի»⁶⁰ նորավիպի տիկին Սոֆի Մեխակյանն իր անմատ-
 չելի, սակայն ժամանակակից, առաջադեմ լինելու համարումով գերել է
 բոլորին, նամանավանդ երիտասարդ Սալեմյանին, որը անհաջող սիրո-
 հետումներից հետո նրան պարզապես իդեալ կանացիություն համար
 խնկարկում է, անակնկալ տիկնոջից պարահանդեսի մասնակցելու հրա-
 վիր է ստանում, որի ժամանակ պարզվում է, որ Սոֆին սովորական
 քողարկված էգերից էր: Սալեմյանը ֆիզիկապես զգում է իր խնկարկման
 գահավեժ լինելը, իդեալի ալոգիկմը, որի տրամաբանությունն էր փա-
 խուստը, երիտասարդը աճապարանքով հեռանում է: «Պարահանդեսային
 նորավիպերի» մի ստվար մասում⁶¹ «արգելված պտուղի» արքետիպի
 ստեղծաբանական մեկնություններն են՝ երջանիկ ավարտի անթաքույց
 կիրարկումներով: Կառույցի ներքոհիշյալ տարրերակի նախադեպը
 Հրանտ Ասատուրինն է, որը «Պարահանդես» նորավիպում կենտրոնա-
 ցավ հանգրվանին մերձենալու գեղարվեստական իրացմանը, ուր, երրոր-
 դեմք, թատերական արտը կանոնակարգում է իրականության հան-
 դույցները (Տիրանն ու Սաթենիկը վաղուց միմյանց չէին հանդիպել,
 երիտասարդը մեկնել էր Փարիզ, բժշկություն ուսանել, վերադարձից
 հետո աշխատանքն ու առտնին հոգսերը մշուշել են աղջկա հանդեսով առ-
 ծած համակրանքը, մոմտում է ամուսնանալու մասին եւ փնտրում
 համապատասխան մեկին, իսկ Սաթենիկը հինգ տարի անձուկով նրան է
 ուպասել, սակայն Տիրանի անտարբերությունը նրան հուսահատեցնում է

ևւ ահա, պարահանգեսի ժամանակ, Տիրանը պարզապէս պոկ չի գալիս մի շնորհալի օրիորդից, որը պարզվում է Սաթնիկին էր, աղջիկը թողնում, դուրս է գալիս, երիտասարդ բժիշկը հետեւում է նրան, փաստորեն վերականգնվում է պատանեկան համակրանքը, Տիրանը որոշում է հաջորդ օրն իսկ ամուսնութեան առաջարկութեան անել: Դժվար չէ կռահել Ասատուրի գեղազիւտական առաջադրութիւնը, որ պարփակված է գիմացիներն մշտամնա նկատելու, հաղորդակցվելու արվեստական գոյակերպութեան տիրութենքում: Երջանիկ հանդուցալուծման ուրույն դրսեւորում է Հովհաննես Սեթյանի «Փոխարինութեանը», որտեղ Արամի տագնապների և անհանգստութեանների երփնագիրը հանդուցվում է գիմակահանգեսային կենսոլորտի իրականութեանը խմբագրելու, ճշգրտելու, սրբագրելու արարողականութեամբ (Արամը պարահանգեսում բացերից արտահայտվում է Պարզանի անազնիվ կեցվածքի մասին, որն իր գործատիրոջ՝ Վահանյանի կառավարիչն էր, ողջ գիշեր սաստիկ ապրումներ է ունենում, քանի որ կարծում է, թե իր խոսքերին ականջալուր Պարզանն ամեն ինչ կանի, որպիսով գործատերը նրան աշխատանքից հեռացնի, մղձավանջներն ավելի են սաստկանում, երբ ներշնչում է իրեն, որ բացի գործից, կզրկվի նաեւ հարսնացուից՝ Ատրինից, որը Վահանյանի զարմուհին էր, առաւոտյան գործատիրոջից նամակ է ստանում, սրդողած բացում է այն, պարզվում է, որ գիմակահանգեսին ծալոված մասնակցել է նաեւ Վահանյանը, լսել Արամի կարծիքը, հավաստիացել դրանց ճշմարտութեանը, իսկ երիտասարդին նոր պաշտոն է տվել): Ժագ Սայապալյանի «Կանացի վրեժ» նորավիպում, որ գրված է Արմեն Զրաքյանի համահեղինակութեամբ, «պարահանգեսային» գործառնութեանները փաստարկում են կանանց հոգեբանութեան կտրուկ շրջադարձները, իսկ Տիգրան Քելեկյանի «Արգիլյալ պտուղում» բյուրեղանում է մատնանշած արքեպիսկոպի ստեղծարանական իրացումը՝ էլիզան Լեւոնին ընտանիք վերադարձնելու համար ծալվում է ամուսնու ֆրանսուհի համառուհու պես ևւ գիմակահանգեսում մեթոդիկորեն Լեւոնի ուշագրութեանը դիրսասանուհուց բեւեռում իր անձին: Երկարատեւ դարպասումներից հետո, երբ Լեւոնը հերթական հանգիստան ժամանակ թախանձում է նրան հանել գիմակը ևւ տեսնում է իր կնոջը՝ զղջում ևւ միաժամանակ էլզայի հանգեպ նորոգված ևւ բուռն զգայմունքներ է տածում՝ արգիլված պտուղի շրջադարձութեանը դառնում է ընտանիքի պահպանման խթանիչ: «Պարահանգեսային նորավիպերի» զուգորդութեաններում առանձնակի է Գրիգոր Զոհրապի մատնանշած ուղեգիծը, որ արեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ ունեցալ մի շարք ստեղծարանական ալյուզիաներ⁶², «Դիմակ» ստեղծագործութեան մեջ Արշակ

Յաղըճյան-տիկին սլլանների Համադրմամբ (երիտասարդը դիմակահան-դեսի ժամանակ դարպասում է մի կնոջ եւ թախանձում, որպեսզի նա հանի իր դիմակը՝ առանց ճանաչելու, որ քողարկվածն իր սիրուհին է) հերոսուհին հոգեբանորեն փաստարկում է Համընդհանուր պարահանդեսից (լրբիւ իրականութեան Համարժեք) տարանջատվելու եւ անհատականութեանը մասնակցից՝ տեսնողի մակարդակում ամրակայելու եւ այսպիսով ազատագրվելու գոյութեան թատերականացված ալոգիզմից:

ԺԱ. «Կաղանդային նորավես»

Ինչպես ազգային մշակույթի բոլոր դրսևորումներում, այնպես էլ Հայ գրականութեան Համապատկերում քրիստոնեական վարդապետութեանը եւ դոյարանութեանը այս կամ այն կերպ պայմանավորել է նրա բնութիւնը, անդրադարձվել եւ դեղարվեստական-դեղագիտական մեկնութեան ենթարկվել, փլիլիսոփայութեամբ եւ գաղափարաբանութեամբ փոխաձեւվել իրրեւ արվեստ: Սակայն Հայ նոր եւ նորագույն գրականութեան պատմութեան զանազան խնդիրների ուսումնասիրութեան չրջագծում ազգային Հավատքի գեղարվեստական, ստեղծագործական Հղացքի առընթերագրումները Հաճախ տեղակայվել են կամ գրականութեան պատմութեան խնդրագրութեան լուսանցքներին, կամ տարբեր (գերազանցապես՝ Հասարակական կյանքի կոնյուկտուրայի) սլատճառներով անտեսվել:

«Կաղանդային նորավեսները», որ ներժանրային կառույցներից ամենամեծաքանակն են, առարկայական Հնարավորութեան են ընձեռում անդրագառնալ վերեւում նշված տարողունակ եւ բաղմապլան խնդիրներից մեկին՝ արեւմտահայ նորավեսի գեղարվեստական Համակարգում ազգային Հավատքի գրական առընթերագրումներին, կենտրոնանալով Ամանորի եւ Սուրբ Ծնունդի խորհրդի գեղարվեստական սեւեռումների վրա: Ինչո՞ւ՞ Հատկապես Կաղանդի եւ Սուրբ Ծնունդի պատմումներին: Բանն այն է, որ ժանրի ձեւաբանական Հարացույցում այդօրինակ գրսեւորումները շատ-շատ են, որը պայմանավորված է նորավեսի բնութիւնինչպիսի արտաքին, այնպիսի էլ ներքին Հատկութեաններով, ժանրային կառույցի ստեղծաբանական Հարմարվողականութեամբ, երբ ինքնին թեման, կենտրոնացումը առավելագույն ներգաշնակութեամբ եւ լիակատարութեամբ է Հանդերձվում ժանրային որեւիցե կերպով: Տեսական Հատուկութեւ փորձնք փոքր-ինչ մանրամասնել կիրարկվող «արտաքին» եւ «ներքին» Հատկութեաններ-եղրերը: Նորավեսն, առհասարակ գեղարվեստական փոքր արձակն, ինչպիսի արդեն արձանագրվել է, բնույթով օպերատիվ անդրագարձող ստեղծագործութեւն է, առավելաբար

ենթադրում է միանվագ, միասնական ընթերցում (ստեղծագործությունների գերակշռող մեծամասնությունը նախ տպագրվում էր պարբերականներում) եւ ներկրում է բացահայտ «պատմերայնություն» գործառնություն՝ իրականություն, կյանքի զանազան իրողություններին առնչվող գեղարվեստական անդրադարձումների, աշխարհիկ եւ մանավանդ հոգեւոր տոների առիթներով գրված երկեր եւ այլն, բնականաբար չէր կարող անմասն մնալ ազգային կյանքի թերեւս ամենասիրելի իրագործություններից, տոներից՝ Կաղանդին եւ Սուրբ Ծնունդին ու, հասկանալի է, որ ժանրի բնույթի «արտաքին» վերը թվարկած հատկությունները նպաստում էին «կաղանդային նորավելի» բազմաքանակությունը, իսկ ինքնին Կաղանդի եւ Ծնունդի խորհրդի մեջ պարփակված տոնի, նվիրաբերության էությունը նորավելի բնույթի «ներքին» հատկություններին առավելագույն տարածականացման հնարավորություններ էին ընձեռում՝ մեկնելու քրիստոնեական կենսոլորտի գերակա գաղափարներից մեկը: Հավելենք նաեւ ընթերցողական մակարդակի լիակատար պատրաստակամությունն ու սիրահոժարությունը կառույցի ընկալման պարագային: «Կաղանդային նորավելի» նոր ժամանակաշրջանի Ամանորի եւ Ծնունդի տոնացույցի, ձեսի անկապտելի բաղադրատարրերից էին, որը ներժանրային այս կառույցի դրսեւորման տարածվածության առարկայական սլաակերը եւս ընդգծում է: Ուստի բնական է, որ նորավելի ներժանրային կառույցների հարացույցում «կաղանդային նորավելի» 19-րդ դարի 80-ականներից մինչեւ 20-րդ դարի 10-ական թվականները արտահայտման կերպով եւ կենտրոնացումների երփնագրով տիրապետող դրսեւորումներից էին՝:

Տակավին 1880-ականներից արեւմտահայ գրականությունը, չնչին բացառություններով, յուրաքանչյուր նոր տարի սկսում էր «կաղանդային նորավելի»:⁶³ Առաջին գեղարվեստական ստեղծագործությունները, որ տպագրում էին ժամանակի օրաթերթերը, լրագրերը, ամսագրերն ու հանդեսները կամ Ամանորի, Ծնունդի թմաներով նորավելի էին եւ կամ՝ նորավելիներին ստեղծագործություններն իրեն Ամանորի նվեր, կաղանդէք: Ավելին, նորավելիի շատ ժողովածուներ, գրքեր, որոնց հրատարակությունը համընկնում էր Կաղանդին, ունենում էին համապատասխան ընծայականներ, ուր նշվում էր, թի գիրքը, ժողովածուն հեղինակն իբրեւ ամանորյա նվեր մատուցում է ընթերցողներին: Այսպես օրինակ՝ Վահրամ Բրուտյանն իր «Շարժապատկեր» ժողովածուին կցել է հետեւյալ ընծայականը (կրկին մատնանշենք, որ դրքի տպագրությունը համընկել է Ամանորի եւ Սուրբ Ծնունդի տոնակատարության օրերին). «Կաղանդէքս եղիպտահայ գաղութին»⁶⁴: Այս պարագային պարտադիր էր ժողովածուի կամ գրքի թմատիկ բացարձակ համապատասխանությունը խնդրո առարկա իրողությունը:

Տասնամյակների ընթացքին Ամանորին և Մնուռնդին առնչվող նորավեպերի ժամանակային համապատասխանությունը հրատարակությունը համաշխարհային գրականության մեջ ստեղծել էր որոշարկված մշակույթ, գեղարվեստական ընթացի մտայնություն, որը, բնականաբար, չէր կարող չըջանցել նաև հայ գրական կյանքը: Պարբերականների խմբագիրներն ու պատասխանատուները նախօրոք խնդրում, հորդորում, պատվիրում էին ժամանակի հանրահայտ նորավեպագիրներին իրենց թերթերի և հանդեսների ամանորյա համարներում Կաղանդի և Սուրբ Մնուռնդի թեմաներով ստեղծագործություններ տպագրելու համար: Վերջիններս, չնչին բացառությամբ, սիրահոժար համաձայնում էին, ոչ այնքան բարձր հոնորարի ակնկալիքով, որքան տոնին և ծեսին ստեղծագործական «վայելքն» ըմբռնելու գիտակցությամբ, խնդրանքով կամ հրավերքով արդեն արհեստավարժ, ճանաչված և ընդունելի գրողի կարգավիճակի հերթական հաստատմամբ, և, անշուշտ, Կաղանդի և Սուրբ Մնուռնդի գեղարվեստականացման հնարավորությունների փորձարկումով: Սկսնակների և ինքնահաստատման բովում դանդաղ գրագետների համար ստեղծագործական մասնակցությունն այդ ծեսին ու տոնին կատարյալ դարձող էր, լուրջ փորձություն, ճանաչում և համբավ ձեռք բերելու հստակ կարելիություն: Պատահական չէր, որ Կաղանդին և Մնուռնդին նախօրոգող օրերին խմբագրությունները հեղեղվում էին «կաղանդային նորավեպերի» հարյուրավոր նմուշներով⁶⁵: Հար և նման համաշխարհային նորավեպագրության այնպիսի վարպետների, ինչպիսիք էին Տիկը, Հոֆմանը, Չեխովը, Հարթը, Մոպսսանը «կաղանդային նորավեպեր» էին գրում նաև ժանրի արեւմտահայ փաղանդի նշանավոր ներկայացուցիչները՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Լեւոն Բաշալյան, Հրանդ, Երուխան, Զիֆթե-Սարաֆ (Հովհաննես Ասպետ), Երվանդ Օսյան, Տիգրան Զյոկյուրյան, Սուրեն Պարթևյան, Գեղամ Բարսեղյան, Սիմոն Երեմյան, Մարի Սվաճյան, Թեոդիկ, Սիպիլ, Տիգրան Արմիրայան, Լեւոն Շաթրյան և այլք:

Եթե 1880-ականներին Կաղանդի թեմաներով և Սուրբ Մնուռնդի խորհրդին առնչվող նորավեպերը հատվածական էին (Տեմիրճիպաշյան, Անայիո), ապա 1890-ականներից մինչև 20-րդ դարի տասական թվականները այդօրինակ ստեղծագործությունների քանակն աճում է պարզապես երկրաչափական համեմատով⁶⁶, լույս են տեսնում նորավեպագիրների գրքեր, ժողովածուներ բացառապես «կաղանդային նորավեպերից» բաղկացած⁶⁷, իսկ որոշ գրողներ իրենց նորավեպերի ժողովածուներում զետեղում են հստակագրող թեմայով գրված ստեղծագործություններ⁶⁸:

Կաղանդի և Սուրբ Մնուռնդի խորհրդի նորավեպային արտահայտ-

ման կերպն ու տիրապետող եղանակները որպես կանոն խարսխվում էին բարեգթության, կարեկցանքի, հղթարավարության, գթասրտության հանգանակների դրականացումներին, թշվառության շրջապատույթի մեջ պարփակված խնդհերի եւ օտարացածների քրիստոնեական ուղուց չխոտորվելու անդրադարձումներին, զղջումի եւ դարձի անհասական հասանելիության կենտրոնացումներին, հոգեւոր-ոգեղենիկ հանգրվանի դեղաձեւումներին: Կաղանդն ու Մնունդը նորավիպի ձեւաբանական կառույցում ենթադրում են սկիզբ, նորոգություն, կեցության եւ ճակատագրի, վարքի եւ պահվածքի նոր ժամանակագրություն՝ այս բեկվածքում է տեղայնացված ներժանրային սույն դրսեւորման տիրապետող եղանակները, բնագրային մակարդակում ծեսի ու տոնի խորհրդանշներն ու արքեպիսկոպիին միավորները զուգակցում են կառուցվածքային-խմսատարանական դործառնություններ, ավետարանական կոսմոսի հանգանակներն ու առաջադրությունները փոխանցվում են բնագրի որպես նորավիպի կառույցի անկապտելի միավոր, զանազան միատերիաների, կոլիզիաների, վարդապետության դրսեւորումների ստեղծաբանական տարրնթերյումները գոյավորում են ծեսի, տոնի միասնականացումը. «Կաղանդը... կաղանդները կանցնին ու ըստ հիման իրարու կնմանին», - ամփոփագրում է Եղիա Տնմիրճիպաշյանը նորավիպերի այս դրսեւորման «միաբնակությունը» «Հորեղորդ կաղանդէքը»⁶⁹ ստեղծագործության մեջ: Ներժանրային այս կառույցում իրենց նշանային-խմսատային, փիլիսոփայական-գեղագիտական դաշտերի ամբողջ հզորությամբ գործում են եւ ծեսին ու տոնին առնչվող խորհրդանշները⁷⁰ եւ թե՛ ընդհանրապես աստվածաշնչյան առարկաների ու գաղափարների գոյացումները (միթոսներ, սյուսներ, մոտիվներ, թեմաներ եւ այլն), աղավնու, Ղազարոսի, Իրեկոյի խորհրդի, ճրագալույցի ու այլ գործառնությունների կիրարկումը: Ավելացնենք նաեւ, որ այսօրինակ ստեղծագործությունների արտահայտման կերպում եւ տիրապետող եղանակներում ամրագրված է նաեւ խնդրո առարկա ծեսի, տոնակատարության սովորութիւնների, առանձնահատկությունների նկարագրությունները⁷¹:

Արեւմտահայ նորավիպի «կաղանդային-Աստվածահայտնության/Ծընընդի» կառույցի մշակութաբանական կենտրոնացումների լինելությունը պատճառականացվում է հետեւյալ առարկայական իրողություններով. ա) Մնունդն ու Կաղանդը (սրանք համապատասխան բնագրերում, ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, միասնական են ընկալվում, նորավիպի կառույցում նույնական են) ունեն միեւնույն գործառնություններն իրեն քրիստոնեական-ազգային կարեւորագույն ծեսի տոնակատարության գեղարվեստական մեկնարանություն-այլասացություն, բ) Մնունդի թեոսոֆիկ-գոյաբանական խորհուրդը, Տիրոջ հայտնության գործառ-

նական դաշտը պարտադիր՝ զանազան սլաններով անդրադարձվում է նորավիպերի գեղարվեստական համակարգում, գ) բնագրային մակարդակի վարդապետությունը՝ քրիստոնեական հանդանակների և գաղափարաբանության գեղարվեստական հանկերպն է, դ) տոնի և ծնոյ կարգավորությունը փոխաձևվում է գեղարվեստական բնագրում իբրև ծիսակարգության դրսեւորում՝ դրա խորհրդանշների, առարկաների և ընթացակարգի խստիվ պահպանությամբ:

Այսօրինակ ստեղծագործությունների հսկանքի գիտարկումն արդեն մատնանշում է մի օրինաչափություն. արդեն «կաղանդային նորավիպերի» վերնագրային լրատվության մեջ մատնանշած է Ամանորի, Սուրբ Ծնունդի պարագան, իսկ այն գեպքում, երբ վերնագիրը չի ներառում պատկանելիությունը, «կաղանդային նորավիպերը» անվերապահ ունենում են ենթավերնագրեր (խորագրեր) պատկանելիության ցուցումով: Ժանրի գեղարվեստական համակարգում առկա են «կաղանդային» հետևյալ ենթավերնագրերը (խորագրերը). «Կաղանդի պատմություն», «Կաղանդի պատկեր», «Կաղանդեք» (սա նաև -նվիրաբերության- գործառնակիր է), «Կաղանդի վիպակ», «Ծննդյան պատմություն», «Ծնունդի պատմություն», «Կաղանդի առթիվ»: Նշեցինք ամենատարածվածները:

«Կաղանդային նորավիպերի» խնդրագրությունը խարսխվում է անհատի, հանրության և ժողովրդի հոգեւոր ներդաշնակության հասնելու ներմուծողությունը, Տիրոջ հետ հոգսրդակից լինելու գերիրականությունը. «Եվ մեծ ձայն լսեցի երկնիցը, որ ասում էր. Ահա Աստուծո խորանը մարդկանց հետ, և նա կ'ընակե նրանց հետ, և նրանք կ'լինին ժողովուրդ, և ինքն Աստված նորանց հետ կ'լինի նորանց աստված: Եւ կ'ջնջե Աստված բոլոր արտասուքը նորանց աչքերիցը. և մահն այլևս չի լինիլ, ոչ սուգ և ոչ աղաղակ. և ոչ ցավ այլևս չի լինիլ, որովհետեւ առաջիններս անցան»⁷²: Եվ յուրաքանչյուր Ամանորի ու Ծննդյան ստեղծագործությունն սատարում է այս հանգրվանին հասնելու համար: Այս համատեքստում Կաղանդն այն ելակետն է, որ ստիպում է դարձի գալ ու պատահական չէ, որ Լիւեոն Բաշալյանի «Կաղանդ» նորավիպում այս մտայնությունն առհասարակ շեշտված է. «Մեծ դադարն է ասիկա, անհետացնելով հոգեւորություններն ու զրկանքները, գալիք օրերուն համար նոր ուժեր պատրաստելով, ամրապնդելով արի հավատքը որ դարերն ի վեր այդ հողին կը կապե զիրենք՝ վհատիլ չգիտցող վստահություն մը, տկարանալ՝ չգիտցող կորույթով մը»⁷³: Այս դադարին, եթե Բաշալյանը նորավիպում, Կաղանդի տոնակատարության բանահյուսական բառ ու բանի զուգահեռումներով, պատկերադրում է Հայրենիքի անեղծ, ներդաշնակ տեսլականը, ապա Վ.Բրուսյանի և նամանավանդ

Թեոդիկի Համապատասխան նորավիպերում ուրվագրվում է զրկյալների և կարոտյալների, «Հոգով աղքատների» իրականությունը, Տիրոջը ներդաշնակվելու գաղափարը կիզակետ ունենալով, որպես զերիրակա-նության Հանգրվանին Հասնելու գործնական և շոշափելի կերպ: Ման-կամարդ այրի Մարթան երեք զավակների Հետ դիմավորում է կաղանդը և միջոց չունի ոչ միայն ամանորյա միրգ ու անուշեղեն գնելու, այլև՝ Հիվանդ դասերը վաղուց խոստացած ամանորյա տիկնիկը: Զուր են ջանքերն ու հորդորները՝ ապահով պատվիրատուները (Մարթան լվացա-րարուհի էր) ժամանակ չունենին տոնին նախորդող եռուզեռի մեջ լսել նրան, կարեկցել: Միայն վանեցի Թումոն է ձեռք մեկնում, օգնում այ-րուն իր և երեխաների ամանորը գուլյն-խնջ տոնելու: Գնված են և՛ անուշեղեն, և՛ տիկնիկ, սակայն դրանք բավ չեն ամոքելու որբուկին: Սա է Բրուտյանի ստեղծագործության զրկյաշարը, կարեկցող ու գթա-սիրտ Հանրության տեսլականում է նա Հանգուցում ներդաշնակության Հանգրվանը: Ի դեպ այստեղ Հեղինակը մանրամասն շարադրում է Ամա-նորի ազգային սովորութիւններից՝ նպատակամիտելով նաեւ տոնակատա-րության, ծեսի ազգային առանձնահատկությունների պահպանումը: Ահափասիկ. «Հայաստանի սովորության Համեմատ, Կաղանդի առտուն ամեն տուն կանուխ կ'արթննա, և ծոմ բերնով կ'երթա փողոցին ան-կյունը կամ եկեղեցիի դրան կից Հաստատված աղբյուրն լվացվելու, ապա կը մանն եկեղեցի և երկու ծունկ աղոթք ընելով, կերթա ընտա-նիքին Հետ Նոր Տարվա բաղդի կաթան կտրելու...»⁷⁴:

Թեոդիկի «կաղանդային նորավիպերում» որոշակիորեն ընդհնար-ված է թշվառության, օտարվածության մեջ ճակատագրով Հայտնված մարդկանց, «Հոգով աղքատների» մաքրագործող, ներդաշնակության Հանգրվանին ներգրծող ուսուումը: Այս առումով բնորոշ են «Կաղանդ» ժողովածուի «Ապուրտ բերնով», «Չամիչները», «Նեղ օրիդ Համար» ստեղծագործությունները⁷⁵: Շրջմոլիկ դեռահասներն իրենց բարեկեցիկ Հասակակիցներին փոխադարձ ուշադրության, գորովանքի օրինակ են ցույց տալիս («Ապուրտ բերնով»), Միհրանը, որ կաղանդի առիթով Հնարավորություն ուներ ճաշակելու Հին տարվա մեջ առաջին և նոր տարում վերջին անուշեղենը, նվիրում է այն իր մեծ քրոջը: («Չամիչ-ները»), Տիրանը, որ ապրում էր խորթ մոր և եղբոր Հետ (մայրը չէր կարողանում նրան Հարազատ զավակի պես ընդունել, Տիրանը մահացած ամուսնու առաջին կնոջից էր) իր վերջին գրոշները տալիս է իր մայրա-ցունին՝ Հիվանդ եղբոր Համար ամանորի նվեր գնելու: Այս անտեսված-ներն ու կարոտյալները, «Հոգով աղքատները» նախանշում են դարձի, մաքրագործության և ներդաշնակության ճանապարհը, այս կիզակե-տում է Հանգուցվում Թեոդիկի «կաղանդային նորավիպերի» գեղագի-տական իրագործումը:

Արդեն ակնարկեցինք, որ «կաղանդային նորավիպերը» ներառում են նաև Սուրբ Ծնունդի խորհրդի, տոնի եւ ծիսակարգութեան անդրադարձները, ժանրի կառուցվածքում նույնական են եւ ուղղորդված վարդապետութեան հանդանակներին, նորմի տոեղծագործական մեկնաբանութեանը, կամ Ծնունդի խորհրդի գեղարվեստական ալլատացութեաններ են: Այս նորավիպերից շատերը (գերազանցապես տպագրվել են Ծնունդին նախորդող եւ հաջորդող օրերին՝ հունվարի 4-10) թե՛ վերնագրային լրատվութեամբ եւ թե՛ թեմատիկայով խաբսխված են Ծնունդի գեղարվեստական գործառնութեան տիրույթներում:

Ծնունդի խորհրդի հիմնական գործառնութեանը նորավիպում դարձն է գետի Տերը՝ վարքով, արարքով, գոյութեան կերպի քրիստոնեական համապատասխանացումով, փորձութեան խոչընդոտները հաղթահարելով: Տիրոջ ծնունդը սատարում է հոգեւոր-բարոյական մաքրագործութեանը, խթանում՝ ներդաշնակութեան հասնելուն, ուղենշում՝ ողու ինքնակատարելագործման մղումը, միմիայն այս պարագային է հասարակութեանը, ազգը վերելք ապրում, այս կարգախոսն էր «կաղանդային նորավիպերի» գեղագիտական հանկերգը: Անայիսի «Ծննդյան պատմութեան»⁷⁰ նորավիպում տոնի քնարական նկարագրութեանը հաջորդում է լքյալ կնոջ եւ երեխայի հոգեկան տվայտանքների արձանագրութեանը. ահա մեկ տարի է, ինչ Արամը հեռացել է տնից եւ Նվարդին ու արու գալիսին մենակ թողել: Ծննդյան երեկոն է՝ Նվարդը ջանում է տոկալ, մանկիկին զվարթ պահել, իսկ Արամը, հերթական թղթախաղից սպառված, որոշում է եկեղեցի մտնել: Ծնունդի խորհուրդը նրան սթափեցնում է եւ մոլորյալ ամուսինը դարձի է գալիս, տուն վերադառնում: Սա Սուրբ Ծնունդի հրաշքն է, որ պայմանավորված է թե՛ Նվարդի տոկալու բարոյաբանական վարքագծով եւ թե՛ Արամի կրկին եկեղեցի գնալու հանգամանքով պատճառաբանված մաքրագործութեան ցանկութեամբ: Աստվածահայտնութեան խորհուրդը վերընձյուղում է ընտանիքը:

Տիգրան Չոկյուրյանի «Ի մարդիկ հաճութեան»⁷¹ նորավիպի Օհանջանը գծովել է իր գրկից Գոգորի հետ: Օհանջանենց տանը բոլորը Սուրբ Ծնունդի տոնակատարութեանը նախապատրաստելու մեջ են: Ըստ ամենայնի պաշտպանվում են տոնի, ծիսակարգութեան բոլոր սովորութիւնները, սակայն տնեցիները լարված են. Աստվածահայտնութեան խորհուրդն անհնարին է դրացիների պրկված հարաբերութեաններով եւ երկուստեք հաշտութեան հորդորները համատեղվում են. «Անդգալի շարժումով երկու հարսեր հրեցին իրենց մարդիկը: Օհանջան ու Գոգոր դահալիթեցան իրարու: Լայնորին բացված հուժկու բազուկներ զիրար գրկեցին: Հեշտանքի, դոհութեան երջանիկ շունչ մը թրալ գսպված կուրծքներեք»: Տոնը միմյանց ներելով, հաշտութեամբ բերում է հոգու խաղաղութեան:

1890-ական թվականների երկրորդ կեսից, պատմական Հայտնի փաստերի պատճառով (Համիդյան ջարդերի եւ Հալածանքների քաղաքականութուն) «կաղանդային նորավիպերում» հստակորեն ընդշմարվում է հոգեւոր ներդաշնակութեան սրբազնութեան պատկերաբերումներում ազատամարտային զուգակցումները. Հայրենիքին նվիրաբերվելը Համահունչ է Ծնունդի խորհրդի մաքրագործութեանը: Սա է այդօրինակ նորավիպերի գեղադիտական առաջադրութիւնը: Այս առումով ուշադրով ստեղծագործութիւններից են ազգային-ազատագրական շարժման երախտավորներից Կարապետ Տողրամաճյանի «Կաղանդէքը»⁷⁶ եւ Երուխանի Համանուն նորավիպը⁷⁷: Եթե Տողրամաճյանի պաթետիկ-հերոսական պատումը «բոլոր Հայ տառապալներու» ալեգորիկ արթնացումի ինքնատիպ ուղեորն էր, ապա Երուխանի Գարեգին Սուրմալյանը անմահանալուց (իբրեւ Հայկական դատի նախանձախնդիր կախաղանի էր դատապարտված) ազգային պատվախնդրութեան ոգու հավերժութիւնն է տարփողում որպէս Ծնունդի աստվածահաճո նվեր:

Ներժանրային սույն կառուցյն ունի հստակ, անխոտոր ձեւաբանական կերպ՝ պատումային մակարդակի որոշարկված կառուցվածքային կաղապարով: Նորավիպերի այս փաղանգը պարտադիր ունենում է Ծնունդի եւ Կաղանդի տոնի ծիսակարգութիւնից փոխանցված արտահայտութիւններ, գործառնութիւնների կիրառութիւններ, կոլիզիաները գերազանցապէս Հանդուցալուծվում են Կաղանդի երեկոյին, Ծննդյան գիշերը: Բնականաբար քրիստոնեութեան ծիսակարգութեան, արքեպիսկոպիտների, խորհրդանիշների բազմաթիւ դրսեւորումներ բնագրային մակարդակում փոխաձեւվում են իբրեւ կառուցվածքային բաղադրատարրեր, առարկայացնում պատումը (օրինակ՝ Ղազարոսի միստիքիան արծարծված Նրվանդ Օտյանի «Կաղանդի վիպակ» ստեղծագործութիւնում, ճրագալուցյի խորհուրդը, նվիրաբերութեան Հանգանակը, աղավնու խորհրդանիշը եւ այլն):

Նվիրաբերութեան գեղարվեստական զանազան գործառնութիւնները հիմնականն են «կաղանդային նորավիպերի» պատումի ընթացականութեան, կինտրոնացման եւ հանդուցալուծման գործում: Լեւոն Բաշալյանի «Կաղանդէքը»⁸⁰ նորավիպում երիտասարդ Հակոբի երախտագիտութիւնը դարբին Գեւորգի ընանիքի հանդիպ (Գեւորգը տասնհինգ օր հիվանդ պառկած էր եւ կաղանդին տանը լամ չկար) փոխադարձվում է նվիրաբերութեան ալեգորիկ դրսեւորմամբ՝ ի պատասխան Հակոբի բերած նվերների Գեւորգի աղջիկն իր վարսերից մի փնջիկ իբրեւ կաղանդէք նվիրում է երիտասարդին: Գիմմենի «Կաղանդէքը»⁸¹ նորավիպում երիտասարդ Արսենի համար կաղանդի երեկոն եւ նվերը դառնում են փորձութեան, ինքնաճանաչման դրական ճանապարհ: Հարկ է նշել, որ

«կաղանդային նորավեպերում» առհասարակ նվիրաբերության կենտրոնացումը ստեղծագործությունների պարտադիր նախապայմանն է (Նրուխան, Լեւոն Շաթրյան, Օննիկ Ջիֆթե-Սարաֆ, Լեւոն Գիրիշճյան, այլք) անպայման գուգահեռված կաղանդի երեկոյի, գիրչերվա խորհրդին կամ ճրագալույցին: Եթե Ջիֆթե-Սարաֆի կուզիկը համանուն նորավեպից⁸² գոյություն իմաստը կենտրոնացնում է խնայած դրամով հայրենի գյուղ մարդկանց կաղանդչեք առնելու, այսինքն՝ օգնելով, սատարելով, ապա Տողրամաճյանի Տիգրան աղան իր տիկնոջը՝ Աննային, հիրավի ինքնատիպ կաղանդչեք է տալիս, որդեգրում է մի որբուկի՝ նրան պարգևելով ծնողներ, իսկ իրենց՝ զավակ՝:

Այսպիսով, միանշանակ է, որ «կաղանդային նորավեպերի» համակարգում թշվառություն, կարիքի, անտեսման տարուբերումների պատկերազրույց, «հուզով աղքատների», «ուգավորների», «քաղցածների եւ ծարավների», «ողորմածների», «խաղաղարարների», «արդարություն համար հալածյալների», Սուրբ Ծննդի եւ Ամանորի վիճակի, հոգեւանություն դրվագումը հավատքին ներդաշնակվելու, մաքրագործության գեղարվեստական ամբողջական իրագործություն էր:

ԺԲ. «Պարականոն» նորավեպեր»

Նոր շրջանի գրականությունը պատմության համապատկերում արձակի ժանրերի ձեւաբանությունն ու կառուցվածքը հանդիմանային-ավարտուն էին իրենց բնույթով, որ արդյունք է պատմական նախորդած հակայական ժամանակաշրջանի (միթոս-բանահյուսություն-Անտիկ դրականություն-Վերածնունդ-Միջնադար փուլերի) գրապատմական, մշակութաբանական, գեղագիտական, ստեղծաբանական, պոետիկական միջ-ժանրային փոխաձեւություններից, առնթերագրումներից, տեղաշարժերից ածանցված ինքնորոշման: Արդեն ռոմանտիզմի պոետիկայում արձակի ժանրերը, լիակատար ամբարված ծագումնաբանական դաշտի համադրային հայտանիշներով, գրական ընթացում ամբարբել էին վեպի եւ նորավեպի կառույցը, որի հետագա տեղաշարժերը (իրապաշտություն, տպավորապաշտություն, նեոռոմանտիզմի, 20-րդ դարի բնորոշ հոսանքներում եւ ուղղություններում՝ գերիրապաշտություն, «մոգական» ռեալիզմ եւ այլն) ժանրակազմության հարացույցի տիրույթներում, ըստ էության, չեն հավելել ձեւաբանական-կառուցվածքային գոյավորող էստետիկ:

Եթե արեւմտաեվրոպական եւ ռուսական նոր շրջանի գեղարվեստական փոքր արձակի, մանավանդ նորավեպի ծագումնաբանության մեջ վճռորոշ են ֆարսիոնները, չվանկները, ֆացիտաները, «СКОЗ»-ները (վեր-

ջրինս հայերին զուտ պայմանականորեն կարելի է անվանել «զրույց»),
 առաջ հայ գրականությունն պարագային ժանրի ծագումնաբանության
 գոյավորող գործառնություններում պետք է նշել, ինչպես արդեն արվել
 է սույն ուսումնասիրության մեջ, Հին եւ միջնադարյան գրականություն-
 նից պատմագրությունը, վարքերն ու վկայաբանությունները, ճառերը,
 քարոզները, թղթիւրը, առակներն ու խրատները, զրույցները, դանազան
 մանրապատումները եւ, անշուշտ, բանահյուսությունից արսածված
 հոսքը՝ առասպելներ, ավանդություններ, հեքիաթներ⁸⁴։ Ծագումնաբա-
 նական դաշտի խայտաբղետությանը եւ առատությանը հանդերձ՝ հան-
 րահայտ է, որ նոր շրջանի նորավեպի գոյավորման ընթացքում վճռո-
 րոշը ժամանակագրական տեսանկյունից 12-13-րդ դարերն էին, ժանրա-
 կազմության առումով՝ առակները եւ, մանավանդ, զրույցներն ու ման-
 րապատումները⁸⁵։ Մասնավորապես արեւմտահայ փոքր արձակում
 1880-ական թվականներից, երբ նորավեպը (փոքր արձակի զրսեւորման
 հիմնական կերպը) իր համանուն զուգադիրներով պատմվածք, իրավեպ,
 իրական պատմություն, վիպակ, «ֆանթեզի», իրեւ լիակատար հասու-
 նացած եւ վերջնականապես ձեւավորված ժանրային կառույց սկսեց
 դործել գրականության պատմության մեջ եւ դարձավ գեղարվեստական
 ընթացի տիրապետող արտահայտություններից՝ ժանրի հեղինակային
 ընկալման եւ մեկնաբանության, ստեղծագործական զրսեւորման ծա-
 գումնաբանային կիզակետում ամրագրված էին գերազանցապես միջնա-
 դարյան զրույցի եւ մանրապատմւի արխիտեկտոնիկ տարրերը։ Բնակա-
 նաբար այս իրողությունը արեւմտահայ նորավեպի գեղարվեստական
 համակարգում, երբ ժանրը բուռն վերելք էր ապրում, պետք է ցուցանե-
 նաեւ «Հիշողության» անխառն, մաքուր, բացարձակ արտահայտու-
 թյուններ, պատմական այսօրինակ հետահայացությանը՝ անմիջական
 «վերակենդանացման» շոշափելիության հասնելով, առավելագույնս
 մոտենալով կամ հանդիպադրվելով ծագումնաբանային իր հիմքին։
 Այսպիսով, «ժանրի հիշողության» առաջադրությունը մեկ անգամ եւս
 փաստվում է, այս անգամ՝ «Հակադարձ շարժման» մեթոդաբանությամբ։
 Երեւելիք նոր եւ նորագույն շրջանի արեւմտահայ նորավիպագրու-
 թյան համար, ժանրի նորմատիվ եւ համաձայնողական (կոնվենցիոնալ)
 ըմբռնումներում՝ ժամանակաշրջանի համաբնագրում «չեղում» էր,
 ժանրակազմության մեջ՝ «պարականոն» զրսեւորում։ Տվյալ դեպքում
 «պարականոն» եզրը կիրառում ենք այն զրույցների համանունությանը,
 որոնք Հին եւ Նոր կտակարանների, առհասարակ Սուրբ Գրոց կանոնիկ,
 օրինական բնագրերի սահմաններում չեն տեղակայվում, այստեղ՝
 դրանք «զուրս» են ժանրի նորմատիվ-համաձայնողական կառուցված-
 քից եւ ձեւաբանությունից։ Հայտնի է, որ «պարականոն» (ապոկրիֆ)

եզրը ունեցել է նաև «անկանոն», «անվավեր» նշանակութիւնը եւ այս դեպքում՝ նկատի է առնված ժանրային «անկանոն», չամբարդված («անվավեր») դրսևորումները, որոնք ծագումնաբանութեամբ ուղղագծորեն կապվում են Հայ միջնադարյան գրույցների տարատեսակներին: Զրույցները կամ մանրապատումները (իբրեւ պերճախոս օրինակ Հիշատակնք «Հայելի վարուց» ժողովածուն) նոր ժամանակների նորավելի նախակարապետն են, որոնք իրենց կառուցվածքում ներառում են առակի, հեքիաթի, անեկդոտի բաղադրատարրերը՝ մասամբ կամ գերակա: Պատահական է, որ տակալին 1850-ական թվականներից, երբ նոր շրջանի նորավելի ստեղծագործական նախաշաղկիւղում էր, ներժանրային կառույցներում տիրապետող էին զանազան մանրապատումները (առակագրական, իրապատում հեքիաթների հանկերգներով) եւ անեկդոտները՝ մանրավել, մանրադել անվանումներով: Այսպես Մովսէս Ձոհրապետնց Արցախեցու «Վեպը զվարճալի անցից» ժողովածուում, որ Հայ նոր գրականութեան պատմութեան մեջ նորավելի ժանրի առաջին դրսևորումներից է, մեծ տեղ է հատկացված մանրավելներին կամ մանրադելներին: Բազմաթիւ օրինակներից բավարարվենք մեկի մեղքերմամբ. «Շինական քահանայի մոտ բերին մի երեք տարեկան երեխա, որ հետ ծնվելուն սխալմամբ էէր գրված չափաբերական ցուցակի մեջ: Գիտնական քահանան (գուցե դժբախտաբար Հայոց ազգից էր), հետեւելով հավատարմապես սովորական ձեւուն՝ գրեց ցուցակի մեջ այսպես՝ այս ինչ տարւո, ամսո օրին եւ այլն, այս ինչ գեղականի... եւ նրա ամուսնուն... ծնվել է երեք տարեկան արու զավակ Պետրոս անվամբ»⁸⁶: Մանրավելի կամ մանրադելի կառույցն ու բնութիւնը առավելագոյնս կանխորոշում էր նորավելի ձեւաբանութեան եւ կառուցվածքի կերպը թե՛ ժանրակազմային բաղադրատարրերի եւ պահանջների (սրբնթաց պատում, կոմպոզիցիայի միագծութիւն, փոքր ծավալ, անսպասելի ավարտ) եւ թե՛ հղացքային իրագործումների առումներով: Օպերատիվութիւնը եւ արտահայտման կերպի հարմարվողականութիւնը արդեն յոթնասունական թվականներին (Հակոբ Պարոնյան, Գեորգ Այվազյան) մանրավելին կամ մանրադելին առարկայական հնարավորութիւն էին ընձեռում գրականացնելու ազգային կյանքի, հասարակական-քաղաքական իրողութիւնների, առունին հարաբերութիւնների, բարքերի, անհատի էութեան եւ հոգեբանութեան բացառապես բոլոր դրսևորումները: Բնականաբար այս գործընթացը նորավելի գեղարվեստական համակարգում 19-րդ դարի 80-ական թվականներից պետք է շարունակվեր՝ արդեն ժանրի ամբողջական, լիակատար չափագրումներով, դասական բնույթով: Հարութիւն Ալիբարի, Գիմմենի, Ղուկաս եւ Միհրան Վարպետյանների, Արամ Անտոնյանի եւ այլոց նորավելների գերակշռող մեծա-

մասնությունը փաստորեն մանրագեպի կամ մանրավեպի (անեկդոտի) ժանրային նոր հանդերձն էին:

Ժանրի «պարականոն» դրսևորումները, որոնք ուղղադժոքին ընթերցողովում էին մանրավեպի կամ մանրագեպի ծագումնաբանական ելքին եւ անխառն բանավիստին, 1890-ական թվականներից շրջանառության մեջ մտած «վայրկենավեպերն» էին: Դժվար է նկատել, որ «վայրկենավեպ» անվանումը ժանրի պատմական համապատկերում գոյավորվել էր «նորավեպի» համանունությունից: Սա, ի տարբերություն «իրավեպի», ժանրի զուգադիր անվանումներից է: Վերջինս մատնանշում էր նորավեպի ռեալիստական եւ նատուրալիստական ուղղություններին պատկանելիությունը, նամանավանդ պիտի հաշվի առնել, որ ժանրը հատկապես ռեալիզմի պոետիկայում հասավ իր բարձրակետին: Բնականաբար, արեւմտահայ նորավեպը, իր ոստումի ժամանակաշրջանում, ստավելագույնս դրսևորում էր ծագումնաբանական դաշտի ամբարումները: Գրիգոր Զոհրապի, Լեւոն Բաշալյանի, Սիպլիի, Զապել Նուայանի, Երուսանի, Վահան Հարությունյանի, Երվանդ Օսայանի, Ժապ Սայապալյանի, Արշակ Չոպանյանի, Թեոդիկի, Մարի եւ Վահրամ Սվաճյանների, Ռուբեն Զարդարյանի, Թլկատինցու, Լեւոն Շաթրյանի, այլոց նորավեպերի ծագումնաբանական դաշտը միջնադարյան զրույցների, մանրապատումների, միստերիաների, վիպաբանությունների, ներքույանների եւ, իհարկե, մանրավեպերի կամ մանրագեպերի քրոնոտոպային համադրությունը իր մեջ կրում էր եւ պատահական է, որ նորավեպի հեղինակություններից եւ տառաբաններից Ֆլաների Օ'Քոնորը կարճ պատմվածքը (նորավեպը) սահմանելիս մատնանշում է ժանրի էությունը համադրականությունը. «Լավագույն դեպքում կարող եմ ասել, թե ինչը կարճ պատմվածք է»:

1. այն կատակ է,

2. անեկդոտ է,

3. քնարական արձակ ռապսոդ է,

4. դեպքի նկարագրություն է,

5. կատարվածի մասին հաղորդում (գրառում) է:

Այն թվարկածից որեւիցե մեկը է, որովհետեւ կարճ պատմվածքը լրացուցիչ չափադրում ունի, որը, ես կարծում եմ, երեւան է գալիս այն ժամանակ, երբ հեղինակը մեղ տեղեկացնում է մարդու կողմից կատարված որեւէ արարքի կիզակեալ եւ ցուցադրում այն՝ գաղտնիքի սահմանների ուրվագրումով⁵⁷: Նորավեպի համակարգում գաղտնագերծումը ժանրի «պարականոն» դրսևորումների հիմնական գոյավորն է, երբ ծագումնաբանական բաղադրատարրերից մեկը, «ժանրի հիշողության» բաղկացյալներից յուրաքանչյուր դեպքում գերական, հանդես է

գալիս բացարձակ անկախ, տարանջատված մյուսներից, իր նախնական «մութուր» տեսքով: Տվյալ դեպքում «վայրկենավեպը» մանրագեպ-մանրավեպի (անեկդոտի) նախնական «մաքուր» ձևն է, արևմտահայ նորավիպագրության ներթանրային կառույցների հիմնական պարականոնությունը:

1890-ական թվականներից, ի շարս ներթանրային բաղմամբով տարբերակների, երեւան էին եկել ստեղծագործություններ, որոնք ունեին «վայրկենավեպ» ենթավերնագիրը կամ խորագիրը⁸⁸: Նմանօրինակ բնութագրեր մի կողմից մատնանշում էր նորավեպի «պարականոն» գրսեւորումների գերհամառոտությունը, պատումի եւ կոլիզիայի հանգուցալուծման գերարագությունը, որը փաստորեն ժանրի ձեւաբանական-կառուցվածքային չափանշումների ինքնահատուկ ամփոփագրությունն էր, մյուս կողմից մատնանշում անխտորելի, որոշարկված հղացք՝ մանրագեպ-մանրավեպի (անեկդոտի) հեղինակային մեկնաբանություն: Եվ իրոք, բոլոր «վայրկենավեպերն» անխտիր կամ այսպես կոչված թափառող անեկդոտների պատճենումների ոճականացրած գրականացումներն էին, կամ հեղինակային երեւակայության արգասիք:

Եթե Հարություն Ալփիարի «Առաջին եւ վերջին բառը» եւ Թեոդոսի «Խաչնոս» վայրկենավեպերի կոլիզիան հանգուցվում է սիրո եւ բարքերի ընկալումների ու իրականություն սրամիտ, երգիծական բախումներում, ապա Թեոդիկի եւ է. Խանտանյանի պարագային անխառն, մաքուր անեկդոտիկը խարսխված է «անսպասելի ավարտի» տիրույթներում: «Անգութ մղձավանջ» ստեղծագործությունում այն գոյալիորվում է երեւույթի ընկալման անհամապատասխանություն հղացքի արձանագրությամբ, «Դյուրախաբում»՝ Երվանդի եւ Երանիկի ներփակ պլանների բախումով: Տեղին է հիշատակել նաեւ այն հանգամանքը, որ «պարականոն նորավեպերն» ինչ-որ իմաստով նաեւ պարոդիայի գործառնություններ ունեին, ընդգիծություն էին պարբերականներում եւ հանդեսներում ոլողված գրչի ձախողումների: Այս առումով ուշագրավ է Ալփիարի «Ակնթարթավեպը»⁸⁹, որը ծեփծեփուն-տարտղնված կոլիզիաներ ունեցող նորավեպերի պերճախոս ծաղրանմանությունն էր:

ԺԳ. «Երգիծական նորավեպ»

1880-1910-ական թվականների երգիծական նորավեպը ժանրի գեղարվեստական համակարգում ձեւաբանական-հղացքային անկապտելիություն է եւ դրսեւորվել է անշուշտ վերեւում քննարկված ներթանրային կառույցներով, սակայն, միաժամանակ, արեւմտահայ նորավեպի պատմություն մեջ միտում է զուգահեռ ընթացականություն (չեչտենք կրկին,

որ դա տարրալուծված է ժանրի գեղարվեստական համակարգում եւ զուտ հետազոտական նպատակամիտութեամբ է տարանջատուում՝ ցուցանելու համար դրսեւորման ներփակ մասնահատկութեանները), որը ամենից առաջ պայմանավորված է գեղարվեստական ընկալման երգիծական կիրարկումի քրեատոմատիկ առանձնահատկութեաններով, մի կողմից՝ պոետիկական, սճական համապատասխանութեաններով եւ մյուս կողմից՝ ազգաբանական մենթալիտետի ուրույնութեամբ: Այս վերջինը հատկապէս կառուցողական նշանակութիւն ունեցաւ երգիծական նորավիպի գուգահեռ ընթացականութեան ամբողջման խորքին: Բանն այն է, որ ժանրը առարկայաբար իր մեջ ամբարելով արեւմտահայ պատմաքաղաքական, հոգեւոր-ստեղծաբանական իրականութեան, առհասարակ կենսոլորտի գեղարվեստականացման համարժեքութեանը, չէր կարող անմասն մնալ մենթալիտետային այն հատկականութեանից, որ ընդհանրապէս երգիծանքն է՝ գոյութեանութեան անչափ կարեւոր դրսեւորում, որ մեր ազգաբանական խառնվածքում անընդհատ ներկա եւ վավերական է հղել անկախ ուղղորդվածութեանից, քանի որ մեր պարտութեաններին, վթարներին, նահանջների պատմութեան համապատկերում երգիծանքը ոչ միայն պատմական, գենետիկ ու անձնական լարումներից պարբերաբար թոթափվելու պահանջ էր, այլեւ՝ արտատեսութեան եւ ինքնատեսութեան մղում, տիեզերքի եւ աշխարհի բանին հեղանքով եւ հումորով նայելու եւ ապրելու տրվածք, որոշակի իմաստով կենսունակութեան եւ հեռանկարայնութեան շոշափելիացում: Կարծում ենք այստեղ է Հակոբ Պարոնյանի ֆինտմենտով հաստատագրված այն «պարագոքը», որ թեեւ բոլոր պատենչումների, մեր մշակութաբանական կիրարկումը երբեք անմասն չի թողել երգիծանքից: Ահա եւ մշակութաբանական-մենթալիտետային նման ելակետայնութեամբ է պայմանավորված այն իրողութեանը, որ արեւմտահայ գրականութեան ամենաակտիւ, հանձնառու, զանգվածային (ստեղծաբանական առումով) ժանրը պետք է ունենար անկապտելի, սակայն գուգահեռ ընթացականութեամբ՝ երգիծական կիրարկումը: Այսպիսով կարելի է եզրակացնել, որ երգիծական նորավիպի գուգահեռ ընթացականութեանը արեւմտահայ նորավիպագրութեան գեղարվեստական համակարգում խարսխելով ավանդույթին (Ճանիկ Արամյան-Գիորգ Ալվադյան-Հակոբ Պարոնյան) պայմանավորված էր ստեղծաբանական եւ էթնոգոգեբանական, մենթալիտետային հատկականութեամբ, իբրեւ ազգային սկզբի, տեսակի գոյաբանութեան գեղարվեստական այլասացութեան: Այս պարագային երեւան է գալիս գերակա ընդհանրութեան՝ արեւմտահայ երգիծական նորավիպի կառուցը, բնագիրը կազմակերպող ելակետը շարժն է: Գրականացվող սուարկայի եւ ենթակայի միկրոտիեքերքը հարաբերվում է մակրոտիեքերքի հետ երգի-

ծական ընկալում-տեսանկյան զուգահեռականությունը, ուր համադրվում են գրոտեսկն ու չափազանցությունները, հեգնանքն ու ծաղրը իրականություն բոլոր գրսեւորումներին անխտիր՝ առունին իրողություններից մինչեւ աշխարհաքաղաքական հիմնահարցեր, հոգեբանական շրջանակից եւ եսակենտրոն մասնավորություններից մինչեւ հանրային-ընկերային-ազգային կյանքի մասնահատկությունները եւ ըստ այսմ, ժամանակաշրջանի արեւմտահայ երգիծական նորավիպագրությունը կենտրոնացավ թեմատիկ երկու հիմնական տիրույթներում՝ կենցաղագրական-բարքագրական եւ քաղաքական, ընդ որում երկու դեպքում էլ ցուցանելով թե՛ ազգային, համամարդկային ընդհանրականությունները եւ թե՛ անհատական, «անկրկնելի» մասնահատկությունները:

Կենցաղագրական-բարքագրական երգիծական նորավիպը ներառում է ինչպես ազգային կենսոլորտին ներհատուկ սովորությունների, սերունդների, բարոյական եւ ընկերային կյանքի, մարդկայն նկարագրի հուր գրսեւորումների հեգնանքն ու գեղարվեստական այսպանումը, այնպես էլ առհասարակ մարդու տրվածքին բնորոշ զարտուղությունները, իրականություն՝ իբրեւ ինքնին հեգնանքի, զավեշտականի գեղարվեստական դիտարկումները: Այս պարագային երգիծական նորավիպը համադրում էր ինչպես ազգային կյանքի բարենորոգությունը սատարելու, այնպես էլ երգիծանքի եւ հումորի ժամանցային, հոգսերը դուրսն-ինչ թեթեւացնելու եւ անշուշտ՝ հեգնանքով ու սատիրայով ճանաչողություն հայեցակարգը հաստատագրելու նպատակամիտությունները: Իրականություն հարուցած առարկայական եւ ենթակայական դժվարություններն ու թնջուկները հեգնելու, հումորախառն տանելու անթաքույց միտումը երգիծական նորավիպի համարնագրում առանց որեւիցի խոչընդոտների կենտրոնացնում էր ազգային կյանքի ցավի արժեքների բոլոր սուր գրսեւորումները, օրինակ՝ համատարած պանդխտությունը, որի ինքնաթիպ արտահայտություններից է Թոռնիկ-Աղզարի «Սպասող կինն ու զավակը»⁵⁰ ստեղծագործությունը: Այստեղ, մեկ դիշերվա հումորախառն արձանագրություններով, ներբերվում է օտար ավերից ընտանիք վերադառնալը անընդհատ սպասող հարազատների (տվյալ դեպքում՝ կնոջ եւ որդու) ներփակ աւրումները: Իրենց պանդխտներին սպասողների հոգեվիճակը հիմնովի թերսային էր, որ գիտակցված եւ լիարժեք էր ժամանակաշրջանի հասարակական-իմացական մտքի կողմից եւ ահա այսօրինակ նորավիպերը ստատորում էին սպասման լարվածությունը փոքր-ինչ մեղմացնելուն: Որոշու կանոն ազգային կյանքի հնչեղություն ունեցող ստեղծագործությունները գուգորդվում էին, ինչպես արդեն շեշտվեց, ինքնին կյանքի, իրականության մեջ պարփակված դժվարականով, որն հատկապես իրացվում է հակադրականություն

սկզբունքին խարսխված, անհիղոտային կառույցներում: Բացմաթիվ
 օրինակներից բերենք մեկը: Վահրամ Բրուտյանի «Հին անոթը»⁹¹ նորա-
 վիպի Ռուբինը նկարիչ է, արվեստի նվիրյալ, ժամանակի մեծ մասը
 անցկացնում է կամ նկարելով եւ կամ արվեստի գործեր ուսումնա-
 սիրելով: Նեղսրտում է, որ իր շրջապատը անմասն եւ անհաղորդակից է
 արվեստին, միակ մխիթարությունը Աննիկն է, որ հալիչտակությամբ ու
 համակ ուշադրությամբ ունենդրում է նրա վերջ չունեցող զրույցները
 նկարչության, առհասարակ արվեստի մասին, եւ, որպեսդի երախտա-
 պարտ լինի իր համախոհին, Աթենքից բերված անտիկ շրջանի անոթը
 նվիրում է Աննիկին: Հաջորդ օրը Ռուբինը նրան այցելության է գնում,
 ոչ ոք դուռը չի բացում, միայն Սեւուկն էր՝ աղջկա շունը, կատաղորեն
 հաչում, մոտենում է շանը, որպեսդի հանգստացնի, եւ հանկարծ տես-
 նում է, որ արվեստասեր աղջիկը իր նվիրած անոթը դարձրել է շան կե-
 րակրաման: Հակադրականության սկզբունքի անհիղոտային կառույց-
 ները արեւմտահայ երգիծական նորավեպում շրջանակում են անհամա-
 պատասխանության (բոլոր առումներով՝ առսենին-կենցաղային, բարո-
 յարանական, սոցիալական) պատճառով դրսեւորվող զավեշտական ու
 երգիծականը, քաղքենիական զանազան մտայնությունների, անհարկի
 էկզալտացիաների հասած հոգեվիճակների⁹² պատկերագրումներում:
 Նամանավանդ վերջին պարագան անհարկի էկզալտացիաների հասած
 հոգեվիճակների կենտրոնացումը, երգիծական նորավեպերի կիզակետում
 էր, քանի որ դա մենթալիտետային բնորոշ գաղաթումներից էր: Այս
 իմաստով ուշադրով են հատկապես երկու ստեղծագործություն, որոնք
 նույն տարվա մեջ, միեւնույն վերնագրով միմյանց հաջորդեցին
 «Մասիս» հանդեսում: Նկատի ունենք «Շատ ուշ» վերնագրով Տիրան
 Քեկեկյանի եւ Վահան Մալիզյանի նորավեպերը⁹³: Երկու ստեղծագոր-
 ծություններում էլ տառացիորեն նույնական դիպաշարերով (երիտա-
 սարգը սիրախաղերից հետո հեռանում է ընկերուհուց, այնուհետեւ ցան-
 կանում է կապը նորոգել, ամուսնանալ, սակայն օրիորդը չի համաձայ-
 նում, նամանավանդ, որ սիրում էր նշանածին. -Քեկեկյան, Մալիզյանի
 մոտ նույնն է, միայն երիտասարդն է մերժողի դերում), մեկոգրամայի
 հղացքով թանձրացականացում է սպեկուլյատիվ սեւեռումների, ներ-
 շընչվածությունների հեգնանքը, ժամանակի բարեբերին բնորոշ ընդ-
 գծված զգայացունցությունն ու սլաթետիկան, որ հայ երիտասարդներին
 ժամանակից շատ առաջ դարձնում են ձեր, «տանը մնացածի» հոգե-
 բանությամբ: Սա իրոք մենթալիտետային բնորոշ «գաղաթում» էր, եւ
 երգիծական նորավեպը, իր դրսից (կողքից) դիտելու եւ ողջ ծիծաղելիու-
 թի հաղթահարման գործընթացին:

Կենցաղային-բարքագրական հւ բարոյաբանական խնդիրներին առնչվող երգիծական նորավեպերի հոսքը ժամանակաշրջանի ժանրային համակարգում ասլահովեցին Տիրան Փափազյանը, Մելիք Պեյլիքճյանը, Միսաք Գոչունյանը, Հարություն Ալիխարը: Առաջին երեք նորավեպագիրների ստեղծագործությունները նամանավանդ գերազանցապես տեղակայվեցին այս տիրույթներում: Տիրան Փափազյանի «Օղափոխություն մը»⁹¹ նորավեպում ընդգծված է բարքերի զարտուղությունների հանդեպ հեգնանքը՝ կրկին մենթալիտետային հատկականությունից ածանցված: Երգիծվում է հայերին բնորոշ ծայրահեղություններից մեկը՝ մենք կամ չափազանց անտարբեր ենք, կամ էլ՝ չափազանց ուշադիր, որը հրեման անտարբերությունից առավել բացասական հետեւանքներ է թողնում: Այս վերջին հանգամանքն էլ Փափազյանի նորավեպի կենտրոնացումն է: Երիտասարդ ամուսինները օղափոխության էին գնացել (կնոջ ջղերը հանգստացնելու նպատակով), սակայն բարեկամների անվերջանալի այցելությունների հւ կարեկցական արշավների պատճառով պարզապես փախչում են այդ հովեկատեղից: Մելիք Պեյլիքճյանի «Ընկիցիկը» ժողովածուն, հւ հատկապես «Նըլվաղ կինը», «Հարսի լեզուն» նորավեպերը⁹⁵, Եղիս տուտուլի՝ համբավվոր միջնորդ կնոջ, արկածների ամբողջությունն է, որի միջոցով հեղինակը ծաղրում է թե՛ այդ ինստիտուտը եւ թե՛ ամուսնական բարքերի արխայիզմները («Հարսի լեզուն» նորավեպում անսպառնակ փոխացույցի ցանկությունը Եղիս տուտուն գտնում է մի անսովորաբար հակա՝ ընտիր, համեստ, չխոսկան, ամուսինը բավականին ժամանակ անցնելուց հետո մի կերպ կարողանում է կնոջից հրկուս բառ պոկել, պարզվում է, որ նա կակաղ էր եւ թլոր): Առաջիններից մեկը, որ անդրադարձավ Գոչունյանի կենցաղային երգիծական նորավեպերին, Նիկոլ Աղբալյանն էր. «Գրքից երեւում է (նկատի ունի «Կյանքի տեսարաններ» ժողովածուն՝ Գր.Հ.), որ հեղինակը մտած-դուրս եկած մարդ է. կարողանում է գիտել եւ շատ բան է գիտել. բայց կյանքը խորը չի ուսումնասիրել. նա տեսնում է երեւույթներ, բայց ոչ երեւույթները շողկապող ու գուգորդող իսկական պատճառները:

Նիստ տարտահայտած՝ նա ավելի աչք ունի, քան միտք, որ հւ կտեսնենք:

Որպես երգիծաբան Քասիմը մի քանի պակասություններ ունի. հիմնականն այն է՝ որ լուրջ չէ: Երգիծաբանին ծիծաղել ու ծաղրել ստիպող դրդիչները անկասկած լուրջ դրդիչներ են. մեկը ծաղրում է վշտից, մյուսը՝ չգահացած լինելուց, երրորդը՝ բարկությունից, չորրորդը՝ կյանքի թերությունները տեսնելուց. նրանցից ամեն մեկը ունի մի գրական իդեալ, որ զգացվում է ծաղրի ու ծիծաղի միջոց, բայց չի երեւում: Երեւալու դեպքում նա փչացնում է գրվածքը. երգիծանքը դրամի մի

մասն է, որ գուշակել է տալիս մյուս երեսի մասին: Այդպես չեն Քասիմի «տեսարանները», նրանք լուրջի ու ծաղրելիի խառնուրդ են, որ վատ տպավորություն է անում: Բացի այս հիմնական պակասը, նրա ծաղրը սուր չէ եւ լեզուն ծանր է: Դուք նկատում եք, որ նա ծաղրելու համար ջանք է գործ դրել, որ նրա ծաղրը չի գալիս սրընթաց զիպչում, այլ գալարվիլով դժվարություններ դուրս է ելնում նախադասության կամ պարբերության միջից: Պարոնյանի նման պարզ ու սրտաբաց հոգի չէ հեղինակը. նրա հոգին ավելի ծանրաշարժ է, ուստի եւ լեզուն ծանր է եւ ծաղրը մեծ ազդեցություն է անում: Բայց անկասկած է մի իրողություն, որ եւ արձանագրում ենք. Քասիմը գրելու շնորհք ունի, թեեւ ոչ մեծ եւ ոչ փայլուն»⁹⁶: Աղբյուրանի դիտարկումն առհասարակ բնորոշ է ժամանակաշրջանի երգիծական դրականությանը, իսկ Գոչունյանի պարագային «գլխող աչքն ու գրելու շնորհքը» հատկապես ցուցանվում են «Կյանքի տեսարաններ» ժողովածուում զետեղված «Խաբված մայր մը», «Վաճառականներուն ճանճը» եւ «Հարսի մը պատրանքը» երգիծական նորավիպերում⁹⁷: Այս ստեղծագործություններում է, որ կենցաղի, սովորությունների եւ բարքերի շրջանակում նորավիպագիրը նկատում եւ վկայում է ծիծաղելին, երգիծականը: Մի դեպքում («Խաբված մայր մը», «Հարսի պատրանքը») կենտրոնանում է ամուսնական կյանքի թնջուկներին, մի այլ դեպքում՝ Կանծիկ աղայի կերպարով, պատկերագրում («Վաճառականներու ճանճը») այսպես կոչված «միջին Հայի» տիպը: Այնուհանդերձ, բարքագրական-կենցաղագրական երգիծական նորավիպերի հոսքում հանդիպում են ստեղծագործություններ, որտեղ մենթալիստության իրողությունները ըստ ամենայնի գեղարվեստական ընդհանրացման են հասել: Այս պարագային առանձնանում են հատկապես Միքայել Կյուրճյանի «Անունին դիշերը» եւ Առանձարի «Հոս-հոսն ու ինտելիգենտը» ստեղծագործությունները: Կյուրճյանի նորավիպում նպարտվածառ Սարգսի անվանակոչության երեկոն (դիպաշարը խարսխված է Սարգսի հյուրերի հումորիստիկներով եւ իրավիճակի արձանագրությամբ) համարժեքվում է Հայկական նոր ծիսակատարության ստեղծարանական իրացմամբ՝ աղմուկ-աղաղակ, սղամարդկանց անվերջանալի բաժակաճառեր, կանանց բամբասանք, երկխոսների ծեծկռտուք, քաղցենիական թմրերի մթնոլորտ, իսկ Առանձարի նորավիպի Մելիք-Քյալլարաշյան-Սուրեն Շավարշ պլանների զուգակցումով երգիծվում է արեւելահայ-արեւմտահայ կենցաղային լավաման խորքը:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպի գեղարվեստական համակարգում ժանրի երգիծական կիրարկումները հանգրվանային արժեքայնություն ձեռք բերեցին Հարություն Ալփիար-Առանձար-Երվանդ Օտյան երրորդության շնորհիվ, որոնք ոչ միայն Հակոբ

Պարոնյանի ուղենշած ավանդները շարունակողներն էին, այլևս մշակութաբաժնական ստարածքի, ի մասնավորի գրականության պատմության համար այնքան կարեւոր միջավայր գոյատևողողները, որոնց զործի շնորհիվ, հետագային հանգիստ եկան Մալխասը, Լեւ Կամսարը եւ հատկապես Նշան Պեշիկթաշյանը: Եթե Ալիարը բյուրեղացրեց երգիծական նորավիպագրության կենցաղագրական-բարբադրական գրսեւորումները, ապա Առանձարը այդ նույնը իրականացրեց քաղաքական շրջագծում, իսկ Երվանդ Օտյանը այս երկու գրսեւորումների մետաժանրային համագործին էր՝ կենցաղային-բարբադրականը ավելի շատ զետեղելով վեպի տիրույթներում, իսկ քաղաքական երգիծանքը՝ թե՛ վեպի, թե՛ նորավեպի, թեեւ նրա ժառանգության մեջ կա մեկ ստեղծագործություն, որ միջանկյալ դիրք է գրավում կենցաղագրական-բարբադրական եւ քաղաքական երգիծական նորավեպերի դաշտում: Այդ ստեղծագործությունը մեզ հայտնի միակ օրինակն է հայ նոր գրականության համապատկերում, որ նվիրված է հայկական բռնիքին: Դա հայտնի նորավիպագիր, վիպասան, խմբագիր Լեւոն Շաթրյանի (Սիւլա-Մարիա) երգիծական «գլխանկար նորավեպին» է «Լեւոն Շաթրյան. խմուրը եւ խորհողը»⁹⁸ վերտառությամբ. «Իբրեւ գրագետ ծանոթ է իր նորավեպերով, որոնք երբեմն Ձոհրապական շունչ մը ունին:

Իր հերոսները միշտ նշանավոր խմողներ են եւ իր պատմած պատմությունները կ'անցնին գինեոտոսներուն մեջ» (12) եւ կամ՝ «Իրն է նաեւ հետեւյալ խորունկ մտածումը:

- Կարելի է շատ խմել, նույնիսկ չափազանց խմել, բայց երբեք կարելի չէ բավական խմել» (10): Նմանօրինակ բազմաթիվ ուրվագրումներով է Օտյանը գլխանկարում իր զրչեղբորը, հայկական բռնիքի երվնագիրը՝ մտերմիկ հումորախառն, հեգնանքով ու սրամտությունների անսպառ շարունակականությամբ:

Հարություն Ալիարի կենցաղագրական-բարբադրական երգիծական նորավեպերը, հատկապես 1900-ական թվականներին (առանձնացնենք 20-րդ դարասկզբին «Արեւելյան մամուլում» հրատարակվածները) բյուրեղացրին ժանրային այս գրսեւորման ինչպիսի սոսկ ժամանցային, այնպես էլ ուտիլիտար ուղղորդվածություն ունեցող կիրարկումները: «Քալիբաո»⁹⁹ նորավեպում, դասական պատումային ընթացականությամբ, անհամապատասխանության աննկղոտիկ հանգուցալուծումը գոյալուրում է կոմիկականի լիակատար կենսոլորտ (անհաջող թղթխաղից հետո ընկերախմբից մեկը ներկայացնում է Ալեքսանդրիայում տեղի ունեցած իր սիրո պատմությունը Քալիբո անունով մի հույն սպասուհու հետ, մի զպալի ծառայողի օգնությամբ, զիջերները անարգել հանդիպում է աղջկա հետ, որոշ ժամանակ անց Քալիբոն տեղեկացնում է, որ հղի է,

ստիպված երիտասարդը կահիրե է փախչում, սակայն զղջում է, որոշում հետ գալ, գրկել իր արու զավակին եւ ամուսնանալ սպասուհու հետ, ոգեւորված ու հուզավառ պատկերացնում է իր անդրանիկ հանգիպումը որդու հետ, վերջապես տեղ է հասնում, կաթողին ողջագործվում Քալիր-սոյի հետ եւ զգուշութեամբ բացում քնած մանկիկի վերմակը եւ տեսնում շոկոլադի գուլնի զպտի նորածինին): Նույն անհամապատասխանութեան անեկզոտիկ անակնկալ հանգուցումներն են ներհատուկ այնպիսի բնորոշ նորավեպերի, ինչպիսիք են «Ժամագրությունը», «Ակն ընդ ականը», «Սինկարուրեն փեսացուն»¹⁰⁰, որոնց դիպաշարերը խորսված են բարքերի քաղքենի դրսեւորումները հեղեղու, ծաղրելու տիրույթներում: Անտարակույս Ալփիարի երգիծական նորավեպերի պարագրիումներում առանձնանում է «Առաջին անգամը»¹⁰¹ ստեղծագործութունը: Այս նորավեպը ժանրի երգիծական դրսեւորումների տարածք է ներքերում անեկզոտիկ անհամապատասխանութեան այնպիսի հանգուցալուծում, որտեղ համադրված են «Ժամանցային նորավեպի», «նորավեպ դադտնիքի» բաղադրատարրերը ալոգիկի եւ անհեթեթի ստեղծարանական կանգնումին: Օրիորդ Նինիի ապրումների մենախոսական-երկխոսական արձանագրությունները ստեղծագործութեան կառույցում ամրագրում եւ թանձրացականացնում են ենթագրելի արարքի շղարշ. «Պիտի ջանամ, պարոն: Ձէ, չէ, որոշեցի. վաղը ձեր քովը պիտի գտնեք զիս, միայն պիտի խնդրեի որ զգուշութեամբ եւ փափկութեամբ շարժեք հետս, ինծի պես անփորձ աղջիկ մը...» (5): Նինիի վերջնական որոշմանը նախորդել է պարոնի պլանով աղջկան համոզելու շղարշային-թափանցիկ լրատվությունը, որն արգեն ընթերցումի զուգահեռներում կանխորոշում է հանգուցալուծման որոշարկված կապապար՝ դիպաշարը ավարտաբանվելու է աղջկա կին դառնալու եղբայրակամար, որը հեղեղախառն թանձրացականացնում է Ալփիարը, նամանավանդ վերնագրային կազմաբանությունն էլ իր հերթին նպաստում է դրան, հավելած՝ Նինիի ներքին մենախոսական հոսքը. «Մեկ օրեն մյուսը կորսնցնել լավագույնը իր ունեցածներուն, էրիկ մարդու մը կոչու հպումին ենթարկել իր մարմնույն ամենեն փափուկ մեկ մասը եւ թողուլ որ այդ դահիճը ձեռքովը խլել թանկագին գոհար մը, մարգարիտ մը, պաղարյունութեամբ մը եւ անտարբերութեամբ մը՝ որոնց սովորած են այդ անգութները, օ՛հ, այդ հեռապատկերը, այդ ենթագրությունը որ քանի մը ժամեն իրողություն մը պիտի ըլլար, տակն ու վրա կ'ընէր հեզ աղջիկը եւ ոտքի կը հաներ իր ամբողջ զգայնոտությունը» (6): Առանձնակի զուգվել-վարդարվելուն եւ նորին, անսովորին առաջին անգամ հանդիպադրվելու բնագրային կենտրոնացումները մեթոդիկ շղարշումներով ընթերցման տիրույթներում վերջնականացնում են հանգուցալուծման հնարավորու-

թյունը, որ ֆլիրտների խորքին Ալիիարը հեզնում է քաղքենիական էկզայտացիաները, սակայն նորավեպի վերջին երկու շարունջում չզար-
շագերծումը հաստատգրում է բացառիկ էֆեկտ. «Հանկարծ... քրա՛ք...
Սոսկալի ճիչ մը արձակեց Նինի եւ նվաղեցավ:

Վայրկյան մը ետքը երբ աչքերը բացավ, երիտասարդը գոհունակ
դեմքով մը իրեն հանձնեց... խոշոր փտտած ակուս մը» (12): Երգիծական
կիրարկումի նման դրսևորումը ժանրի համաշխարհային բարձրակետա-
յին փաստերից է (Լիկոկից մինչեւ Վուդի Ալեն), որ արեւմտահայ նորա-
վիպագրության գեղարվեստական արգասավորության խոսուեն վկայու-
թյուններից է:

Քաղաքական երգիծանքը շրջանակող արեւմտահայ նորավիպագրու-
թյունը ունի դրսևորման երկու հիմնական ուղղություն՝ երգիծական
նորավեպերի խումբ այսպես կոչված արտաքին կենտրոնացմամբ, որտեղ
բնադրերը խորախլում են արտաքին հարաբերությունների, աշխարհա-
քաղաքական խաղերի, թուրքական բռնակալության էություն, ծաղրան-
քի եւ հեղնանքի վրա եւ ստեղծագործություններ՝ այսպես կոչված ներ-
քին կենտրոնացմամբ, ուր գերակա է երգիծական հայացքը ազգային-
քաղաքական ինստիտուտներին՝ կուսակցություններ, հեղափոխական
շարժումներ, ազգային-քաղաքական գործիչներ եւ այս ամենը ներառող
ազգային շարժումների երևույթ: Եթե առաջին իրողությունը լավա-
զույնս արտացոլից Առանձարի նորավեպերում («Մուրուքի սանտրը»,
«Բուրդի վաճառականություն»), սույն երկրորդը հանդրվանային իրա-
ցումներ ունեցավ Երվանդ Օտյանի համապատասխան ստեղծագործու-
թյուններում:

Առանձարը քաղաքական երգիծական նորավեպերի արտաքին կենտ-
րոնացումներում յուրօրինակ մանրամասնում է թուրքական իրականու-
թյան Պարոնյանի «Բանտին մեջ բանտ» մետաֆորիկ-ստեղծարանական
արժեք ձեռք բերած գեղարվեստական հանգանակը: Նրա նորավեպերը
անթաքույց սատիրայով բնագրային մակարդակում «ոչնչացնում» են
կայսրության պետաան մեքենայի ահաբեկչական-տմարդի, անհիթիթ
գոյությունը (հիշենք դատավարության փառահեղ նկարագրությունը
«Մորուքի սանտրը» ստեղծագործության մեջ եւ կամ հայ գործարարի
ողիսականը «Բուրդի վաճառականություն» նորավեպում), սակայն,
այնուհանդերձ, նմանօրինակ ստեղծագործությունները, անկաս ժանրու-
յին կիրարկումների, նորություն չէին դրականության համապատկերում
(Պարոնյան, Սլաճյան), իսկ ահա ներքին կենտրոնացմամբ նորավեպերը,
Երվանդ Օտյանի շնորհիվ, գրականություն էին ներերում ինքնա-
դատական-քննական հայացք՝ սեփական քաղաքական ձախողություն-
ները, զարտուղությունները եւ թնջուկները նկատելու, դրանց մասին

բարձրաձայն խոսելու հայ մշակութաբանական կենսոլորտի համար բացառիկ իրադործում: Նկատի ունենք 1898-1899 թվականներին առաջին անգամ լույս տեսած «Հեղափոխության մակաբույծները» «գիմանկար նորավիպերի» շարքը: Այս ստեղծագործություններն էին, որ ոչ միայն պայմանավորեցին ֆնջունու ոստումը մեր քաղաքական երգիծանքում, այլև արեւմտահայ նորավիպագրության գեղարվեստական համակարգում ամրագրեցին համապատասխան նախադեպ՝ Վահան Թեքեյան, Տիգրան Զյոկյուրյան: Օտյանի պատահապաշտ, արկածախնդիր, շահարկող մակաբույծները («Արտասահմանի գործիչը», «Խմբագիրը», «Նախկին գործիչը», «Կեղծ լրատու», «Անվալիբ հերոսներ», «Հակահեղափոխականը») ըստ էության «Որ մենք հերոս...» նորավիպի Վարդհոգյանի տարրերակներն են, նորագույն ժամանակաշրջանի հայկականության դառածված դրսեւորումներից մեկի ընդհանրական տեսակը, որը հար եւ նման Բաջ Նաղարի, ազգային մենթալիտետի արքեպիսկոպից է: Սա էր Օտյան երգիծական նորավիպագրի բացառիկությունը եւ անգիտեղիկությունը: Պատահական չէ, որ Վահան Թեքեյանը իր նորավիպագրության մեջ անդրադարձեց օտյանական փորձը: Տակավի՛ն 1900-1910-ական թվականներին Թեքեյանը պարբերականներում հանդես էր գալիս երգիծական քրոնիկոններով եւ հոդվածներով («Պատրիարքին աշխարհականը», «Բառի մը առթիւ», «Շոգենավին մեջ» եւ այլն), ուր ծաղրում էր ազգային-քաղաքական կյանքի զարտուղությունները: Եւ ահա 1912 թվականին «Շանթի» 26-րդ համարում լույս է տեսնում 994 տողանոց «Մեկենասը» նորավիպը, որը պայմանավորված էր 1908-ի հայոցի իրադարձություններից հետո հայ կյանքը պարուրած հեղափոխական հեղձուկով, հեղափոխության մակաբույծների շահարկումներով: Երկրորդինք, որ «Մեկենասը» յուրովսանն այն համեստ համիլունն էր, որ Օտյանի անգերազանցելի եւ անկրկնելի Փանջունու, Վարդհոգյանի հետ ընդամենը երկու տասնամյակում հաստատագրեցին Նշան Պեչիկթաշլյանի Շահագարին, ընկեր Փարոսին, իսկ հետագայում նաեւ մերօրյա Փանջունուն՝ ընկեր Տոմպաղյանին: «Մեկենասում» ծաղրվում են եւ Հակոբ ադա Զինկեճյանի նման նորաթուխ ազգային բարերարները, եւ Հայկ Լափիկյանի նման հեղափոխականները եւ թե՛ Բերթիկյանի պես ապաշխուրհ մեծապատիվ մուրացկանները: Թեքեյանի այն նորավիպայլաստությունը պատահեւում էր տեսակի ուժացումը, որ նրա ժառանգության մեջ հետագային ավելի կենտրոնացավ:

Այն հանգամանքը, որ նորավելի ձեռաբանություն խնդրադրությունը եւ քննությունը սերտ առնչակցային հարաբերություններ ունին միջժանրային կամ այսպես կոչված «անցումային» ձեւերի հետ առարկայական եւ ինքնին պատճառականացված իրողություն է, քանի որ ժանրի ձեռաբանական-արխիտեկտոնիկ հարացույցի բեւեռները հարադրվում են ինչպես «փոքր արձակ» հորջորջվող դրսևորումների, այնպես էլ վելի տիրույթների հետ: Այս պարագային, ինչպես նորավելի եւ վելի ժանրերի ծագումնաբանական, գենալոգիական-քրոնոտիպային ընդհանրականությունն ու «մոնիդը», այնպես էլ դրանց սահմանների պայմանականությունները գեղարվեստական փորձում հաճախ հանդես են եկել եւ գալիս են զիրկընդհատն, փոխներթափանցված (վիպակի երևույթականությունը, եթե պայմանականորեն այն համարենք «ինքնորոշված» ժանր մեկնաբանելի է հենց նորավելի-վելի փոխաձեւություն կիզակետում) առթելով միջժանրային ձեւերի կերպը, որտեղ, ըստ կոնկրետ ստեղծագործության, տիրապետող են կամ նորավելի, կամ վելի պոետիկական սարբերակիչ բաղադրատարրերը եւ կամ դրանց համադրությունը: Այնպես որ դրապամական գործընթացում ժանրերի համակարգը, որն իբրեւ ամբողջություն. «... պետք է հասկանալ ոչ թե իբրեւ տարբեր դրական միավորների միասնիկական միավոր, այլ որպես ակտիվ փոխազդեցություն մեջ գտնվող տարրերի ամբողջություն...»¹⁰² ներառում են նաեւ «անցումային» ձեւերը:

Նորավելի-վելի միջժանրային իրագործումները հետազոտողներից ոմանք իրավացիորեն բաղճյուտում են այս ժանրերի, հատկապես վելի, պատմական պոետիկայի առարկայական առանձնահատկություններով եւ նորավելի եւ թե՛ վելի կենտրոնացան անձնական կյանքի գեղարվեստականացման սահմաններում եւ ըստ այսմ առավել փոքր ծավալով ժանրը՝ նորավելի, փաստորեն որոշ առումով նախադեպ են կամ միկրովելի¹⁰³: Բնականաբար այս պարագային հնարավոր են մեկ ստեղծագործության կառույցում փոխանցումները վելի շրջանակից նորավելի եւ հակառակը, պատահական չէ, որ ժանրի պատմության մեջ առանձնացվում են այսպես կոչված «ոռոմանական նորավելիներ», ուր տնվանումն արդեն ցույց է տալիս վելի հետ փոխպայմանավորվածությունը: Կամ այն հանրահայտ փաստը, որ «Հոգեբանական վելի» նախապատրաստվել է 17-րդ դարի ֆրանսիական «գալանս նորավելի-րի» ընդերքում, էլ չենք ծանրանում վելի կառուցվածքում բավականին աշխուժությունը դրսևորվող «ներդիր նորավելիներին», այսպես կոչված

«նորավիպային վեպերին» (նովելային վեպեր), որոնք նորավեպ-վեպ փոխանցման չզբաղում միջժամրային ձևերի էական պայմանավորող-ներին են: Այստեղ հարկ կա արձանագրել մեկ կարեւոր իրողութուն եւս. արդեն նշվել է, որ նորավեպը կենսորոնանում է մեկ իրադարձութան (ապրումի, արարքի, կոլիզիայի եւ այլն) սահմաններում, սակայն նորավեպ-վեպ միջժամրային ձևերում հաճախ հանդիպում են այնպիսի ստեղծագործություններ, որտեղ առկա է մեկից ավելի իրադարձութուն եւ ի համապատասխան հանգուցալուծում, որոնք իրենց ներփակ հոսքերով (նորավիպային տարերքի բնորոշ) ամբողջականանում են վեպին ներհատուկ բազմապլանայնությամբ: Հանդիպում են նաեւ հակընթաց շարժմամբ ստեղծագործություններ՝ վիպային բազմապլանայնությունը կառուցվածքում հանգեցնում է նորավիպային «միաբնակության»:

Միջժամրային ձևերի առարկայական այս իրողութուններն են հավանաբար պայմանավորել այն հանդամանքը, որ հայ գրականգիտությունը նմանօրինակ ստեղծագործությունները քննել է հատկապես վեպի սահմաններում¹⁰⁴: Խնդրի հետազոտական անդրադարձների վկայությունը արեւմտահայ գրականության համապատկիւրում մատնանշել է Լուսւյա Մուրադյանը Արփիար Արփիարյանի կյանքին եւ ստեղծագործությանը նվիրված մենագրության մեջ. «Արեւմտահայ իրականության առավել լայն ձգտումներն ի հայտ են եկել Արփիարյանի «Կյանքի պատկերներին» տարրեր գործերում: Այդպիսի միտումներով են հատկանշվում «Ապուշը», «Գառնապարտյալը» եւ հենց այդ է պատճառը, որ նրանց ժամրային որոշարկումը տատանվում է պատմվածք-վիպակ սահմաններում...

Սխալ կլինի կարծել, թե ժամրային սահմանների խախտումը թերի գեղարվեստականության չափանիշ կարող է լինել: Տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք նախ եւ առաջ գրողի անհատական ոճի, ստեղծագործական խառնվածքի ուրույն արտահայտության հետ, որ հանդես է գալիս որպես պատմական-հասարակական, զրական նախադրյալների անհրաժեշտ միասնության արդյունք»¹⁰⁵: Հիրավի, Արփիարյանն առաջինն էր արեւմտահայ գրականության մեջ, որ արձակի ժանրերի համակարգում ամրագրեց նորավեպ-վեպ անցումային, միջժամրային ձևը, նկատի ունենք «Ապուշը», «Հոգու դավակը»: Ստեղծագործություններ, ուր անհրկրա են վեպի եւ նորավեպի հատկանիշների համագրությունները, «ներդիր նորավեպերի» հոսքերը, անցումները նորավիպային միապլանայնությունից վեպի բազմապլանայնությանը: Հետաքրքրական է, որ ինքը՝ Արփիարյանը, «Ապուշի» Գարրիել Սունդուկյանին ձոնված ընծայականում, արձանագրում է ստեղծագործության միջժամրային պատկանելիության իրողությունը. «Ձեր այդ կատակերգությունները, ինչպես

դուք անվանած եք զայնս, անշուշտ այն համոզմամբ, թե ամեն ծիծաղ
կը վարագուրեի ցալ մը, ազդեցին իրենք եւս մտքիս ուղղութեան վրա.
քաղցր է ինձ ուրեմն ձեր անվան նվիրել այս փոքրիկ վեպս»¹⁰⁶: «Փոքրիկ
վեպ» բնորոշումը ցուցանում էր ստեղծագործութեան նորավիպային
կառուցվածքն ու վիպային թեմատիկ տարողութիւնը:

Նորավեպ-վեպ ստեղծարանական զուգորդումների միջժանրային ձե-
ւերի խնդրադրութիւնը արեւմտահայ մետաժանրային գրականութեան
ընդմիջումն էր տիպարանական հարթութեան վրա էր, ինչ արեւմտա-
եւրոպականը: Ստեղծագործութեան կառուցվածքում համադրվում էին
նորավեպի հարկի գործողութեան լարվածութիւնն ու սրբանշանա-
կութիւնը վեպին ներհատուկ «հանգարտ», լայնաբնգիւղուն հոսքին՝ այս-
պիսով պայմանավորում ստեղծագործութեան մի տարատեսակ, որ Շոլ-
կովսկին բնութագրում է «обрамление» հասկացութեամբ¹⁰⁷, որի քրիս-
տոմատիկ օրինակներից է Մկրտիչ Թյուքլունճիֆի «Հայաստանի
թշվառները»: Այս ստեղծագործութեան մեջ վիպային իրագործումը
կենտրոնացած է պանդխտութեան հղացքի շրջագծում. «Ներկա ժամա-
նակակից վեպիկս,- գրում է նա «Հառաջարանում», - թեպետեւ ճշմարիտ
գեպքեր կը պարունակեի, այսուամենայնիւ, ինչպէս որ հեղինակ մը
կստիպվի ընել, հարմար տեղերն ավելագործութիւնք չեն զլացված:
«Հայաստանի թշվառները» ըսի, որովհետեւ Հայաստանցիոց թշվառու-
թեան մեկ մեծ մասը կը ծնի պանդխտութենէն. պանդխտութեան մեջ
մաշվելով անդադար Հայաստանցիոց զգացումներն, հետզհետեւ անըն-
դունակ կը դառնան նոքա զգալու ալեւս ոչ երեխայի ժպիտը եւ ոչ կնոջ
արտասուքը»¹⁰⁸: Պանդխտութեան սոցիալ-քաղաքական, ազգային-հոգե-
բանական եւ անհատական ընդգրկունութիւնն էլ ստեղծագործութեան
միջուկն է, այսպիս կոչված վիպական հոսքը, Շկլովսկու բնութագրմամբ՝
հիմնական գործողութիւնը, որը ընդմիջարկվել է զանազան «ներգիր
նորավեպերով» (հերոսի Կ. Պոլիս գնալը, բեյի կանանցից մեկի հետ
սիրավեպի, Թիֆլիսյան արկածների, հայրենիք վերագործի, տղայի
դրամայի (սա էլ էր Պոլիս աշխատելու մեկնել եւ, չիմանալով քրոջ
գոյութեան մասին, պետք է ամուսնանար նրա հետ) պատմութիւնները,
հեղինակային տնխառն լուսավորական գաղափարները միտող «հրապա-
րակագրական» նորավեպերը եւ այլն): Կարապետ Փաշայանի «Աղջկան
մը հիշատակարանը»¹⁰⁹ հաստատագրում է Օրտեգա-Ի-Գասսետի այն
նկատումը, որ «Դոն Բիչոտից» հետո վեպը պարփակում է մթնոլորտի
գեղաձեւումը, իսկ այս պարագային գրողի գեղագիտական հայեցու-
թիւնը խարսխվում էր ազգային բարքերի մթնոլորտը նորոգելու՝ արծ-
րունիական «մտրակող» պաթոսով: Փաշայանը իր ստեղծագործութիւնը
որակել է իրրեւ «նորավեպ»՝ բարքերի վիպագործութիւնը մանրահատելով

Հերոսուհու կենսագրությունը պարփակող եղբոր արտասահման ուղևորովիլու, դժբախտ սիրո, երջանիկ ամուսնության եւ ծննդաբերության ժամանակ ողբերգական վախճանի «ներդիր նորավիպերում»:

Հատկանշական է, որ 1911 թվականին երևան եկան երկու ստեղծագործություններ, որոնք մեկ անգամ եւս փաստում են դաստիարակի նոր ժամանակի վեպի սահմանումը՝ Ղեւոնդ Մելոյանի «Մայրը», Լեւոն Շանթի «Կինը»: Սրանք, նորավեպ-վեպ միջժանրային իրացումներում առկայացրեցին նորագույն արձակին բնորոշ գործընթացը՝ տարտամեցրին «նորավիպային» հատկանիշները եւ «տարողնեցրեցին» դասական վեպի կառույցը: Այս հեղինակների հետ կին/էգի կառույցը հայ գրականություն ներբերեցին, սակայն մաքուր նորավեպով դա վավերացրին Ռեհն ու Ենուք Արմենը: Ղեւոնդ Մելոյանը, հար եւ նման Փաշայանի, իր ստեղծագործությունը բնորոշել է որպես «նոր վեպ»¹¹⁰, երկրորդեք, Լեւոն Շանթի «Կինը» երկի հետ հայ գրականության տարածքում հայտնաբերում էր գաղարաբանություններից ազատագրված կնոջը: Միանգամայն իրավացի է Սերգեյ Սարինյանի այն տեսակետը, թե Շանթի կինը «... յուրովի արտացոլում է նյութականի ու հոգեւորի, իրականի ու իդեալականի, մարմնականի ու ումանտիկականի այն բանավեցը, որ առաջագրի էր դարասկզբի ինտելեկտը, 19-րդ դարի զրապաշտական ռացիոնալիզմի անկումից հետո»¹¹¹: Իսկ մատնանշած բանավեցը ըստ իս նյութականանում էր մինչ այդ հայ գրականության կողմից աննվաճ տարածքի, մթնոլորտի գեղարվեստական վկայությամբ, որն էլ իր հերթին մանրամասնում էր Շանթի ուղեկցած «երրորդ ճշմարտությունը», ինչպես նկատում է Սարինյանն իր մենագրության մեջ. «Ստեղծելով Ստեկնի դիմանկարը, Սուրենը ըստ էութան ձեւ է տալիս մի երրորդ ռեալության, կախման միանգամայն հետաքրքիր վիճակ գոյացնելով ոչ միայն իր եւ նկարի, իր եւ Ստեկնի, այլեւ Ստեկնի եւ իր երկվորյակի միջեւ»¹¹²: Միջժանրային այս ստեղծագործությունները («Մայրը», «Կինը») 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության կենսոլորտում ամրագրեցին. ա) սեռի կանգնումը, բ) փրկչությունը մայրամուտից, գ) պայմանականորեն կոչենք՝ ռեոգեոնիզմի ոտսումը: Մինչ այս երկերը սեռի գեղարվեստական ինքնիշխանության առումով ստեղծ շրջան էր, Զոհրապ-Շիրվանզադեական ստեղծաբանական իրացումները դեռ նախաշավիղ էին, կնոջ ուրվագրում գրականության մեջ, սակայն ոչ կենտրոնացում, սեռի կանգնում: Այս ստեղծագործությունների մետաբնագրում է, որ համադրվում եւ հաղթահարվում է հայ գրականության համար ժամանակակից Հետերան, ազատագրված միջնադարյան հարճի տարերքից, այս ընկերուհին, զուգընկերուհին ոչ միայն ժամանակակից արտաքսյալ Ագամի հետ կանոնակարգում է աստվածաշնչյան միտոերիան

և Զրաւնց գոյութեան ու ստեղծումի ելեւէջումների լուսաբանութեանն է, այլ լիակատար մասնակիցը, անբաղադրելի տարրը՝ իգութեան սկզբի քաղաքակրթութեան նախնականութեանը, Հայ գրականութեան Համապատկերում Հաստատագրում է տղամարդ/արուի քաղաքակրթութեան նախնականութեան և այսպիսով գրականութեան Համար նվաճում արվեստի բնութեան ևս մեկ տարածք: Սա միաժամանակ հակադրեցութեան էր մեղանում գերակա Շահան Շահնուրի ըմբռնողութեամբ «Իգական գրականութեանը»: Այս ստեղծագործութեանները Կարլ Գուստավ Յունզի ժամանակակից անհատի Հոգեւոր ողբերգութեան սահմանումից բաժանականի առաջ կուսկ էին դարձում փրկչութեանը. «- Մեր Արեւելցիի Հոգին անվերջ միասցող կարող մըն է՝ միշտ և նուրբ ու հաշտ արտմութեան մը...»¹²³, անակնկալ ամփոփում է Շանթի Սուրենը՝ կուռքերի կործանումը անընդհատ փաստելիս: Այս պարագային է թանձրանում նեոգեոնիկմի ինքնատիպ ուսուցումը, ուր տարտղնվում է վայելքի (կյանքի բարձրագույն երանելիութեան) դոմինանտը իրեն բարիք և տառապանքը (չարիքի ակունքը) չի փոխակերպվում ըզձանուշութեան և բարոց ու չարից անդին Հայտնված անհատը ընթանում է դեպի սեփական ճակատագիրը:

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ արձակի տիրույթներում նորավիպ-վեպ միջժանրային ձևերի մի մեծ խմբում¹²⁴ միեւնույն իրողութեաններն էին առկա, որոնք արդեն վերելում արձանագրվեցին: Այս խմբի ստեղծագործութեանների գերակշռող մեծամասնութեանը խարոխվել էր այսպես կոչված հոգեբանական արձակի տիրույթներում: Եթե Արշակ Չոպանյանի «Թուղթի փառքը» և ժապ Սայապալյանի «Առաջին սերը» ստեղծագործութեանների Վահան-Վերժին, Արամ-Վահան, Վերժին-Արամ, Տիգրան-Իգարեկ և Տիգրան-Նվարդ պլանների «ներկիր նորավիպերը» սիրո ներկայի գրանցումներ են, ապա այս գործերի մեջ արվեստ-կյանք-արվեստ և սկիզբ-վերջ զուգորդութեանները երկերի կառուցվածքի վիպային ընդհանրացումներն են: Արամ Անտոնյանի «Ճշմարտութեանը» դիտելով-խոհադրական նորավիպ-վեպի Համագործութեան է՝ Հարցումի, բարերարութեան և մեկնումի եռաստիճանութեան մարմնավորմամբ:

Տիգրան Չոկյուրյանի «Հերոսը» օտյանական մտկայութեան նորավիպից վեպի անցումային բացահայտ կիրարկումն է, իսկ Զապիկ Եսայանի «Վերջին բաժակը»՝ սիրո և ստեղծագործութեան Համարժեքութեան ընձուղումը: Այսպիսով, նորավիպ-վեպ զուգորդութեան միջժանրային ձևերը պայմանավորում էին արդի արձակի ժանրային համակարգի կառուցվածքային-ձևաբանական փոխաձեւութեանները:

ԺԱՆՐԻ ՀԻՍ ՆԱԿԱՆ ՀՂԱՅՔՆԵՐԸ

Ա.

Արեւմտահայ նորավիպագրութիւնը իր ընդհանրական բնույթով, ժանրային առարկայական հնարավորութիւններով եւ կարելիութիւններով համարժեքվում է հայ գրականութեանը արված օչականյան «Հայ կյանքի ոսկյա երազ» մեծափառիկ բառաձեւմանը: Այսինքն՝ հայոց իմացական-մշակութարանական անկողնային բարձրակետն է գրականութիւնը, իսկ գրականութեան մեջ՝ նորավիպը, որովհետեւ այս ժանրն էր, որ ավելի քան երեսնամյա ուղիներում անդրադարձեց ազգային պատմութեան այդ բախտորոշ եւ ճակատագրական ժամանակաշրջանը բոլորեքյանութեամբ, միաժամանակ վաւերացնելով շրջանի հայ մարդուն, առհասարակ անհատին: Ասել է թե նորավիպի ժանրը նյութականացրեց մարմնավորեց «Հայ կյանքի ոսկե երազը» պատմաքաղաքական, էթնոհոգեբանական, ազգայնական, բարքադրական, դպանութիւնների եւ սփիւռնութիւնների անհատական-ընդհանրական կենսոլորտով: Նորավիպը արեւմտահայ գրականութեան համապատկերում այն եզակի ժանրն էր, որին էր տրապազմել այդ իրականութեան գեղարվեստական լիակատար վկայութիւնը: Բնականաբար սա ենթադրում է ժանրի հղացքային ընդգրկութիւնը: Այս իմաստով, կարծում ենք, տեղին է փոքր-ինչ մանրամասնել «հղացք» հասկացութեան տարողութիւնը: Հղացքը թեմայի (թեմատիկայի, իրականութեան՝ արտաշխարհ եւ ներաշխարհ), մտահղացման լուրջաբերի, գեղագիտութեան եւ ստեղծարանական իրացման համալսման ամբողջութիւնն է, ազգայինի եւ համամարդկայինի ընդլուծումը ստեղծագործութեան կառուցվածքում, որը բաղկացած է գրական շղթայ առարկային եւ ենթակային բոլոր առումներով (գիպաշարային, արխիտեկտոնիկ, պոետիկական, արտաբնագրային, հոգեբանական եւ այլն) եւ այսպիսով ժանրի պարագրիումներում ընդհանրացնում միջնագրային, ավյալ գեղքում միջնորավեպային ամբողջութիւն: Հոսքն է շրջանակում կենսոլորտի լիակատար գրականացումը:

Արեւմտահայ նորավիպագրութեան հղացքները զբոսնորվում են հինգ

մեծ խմբերով, այլ կերպ ասած՝ արեւմտահայ նորավեպն արտահայտվում է հետեւեալ հինգ հիմնական հղացքներով. 1) սիրո շարժում՝ բեւեռացում/զառաժում գուգորդությունների կենտրոնացմամբ, 2) կյանք-նախամահ-մահ-սկիզբ-վերջ շրջապատւոյ՝ իբրեւ գոյութիւնութեան տարեգրութիւն, 3) «տեղանվանական պատմութիւն», 4) «գալառի սեւեռումների տիեզերք», 5) աղետ-դիմակայութիւն անդրադարձներ:

* * *

Ժանրի հիմնական հղացքներից ամենազանգվածայինը «սիրո շարժման՝ բեւեռացում/զառաժում» գուգորդություններն են բազմազան կենտրոնացումներով, որ արեւմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում պատճառականացվում է այն իրողութեամբ, որ զգացմունքի համընդհանուր ընդգրկունութիւնը աւարկայական հնարավորութիւն էր ընձեռում նորավեպացնելու (նովելիզացիայի ենթարկելու) ինչպես անհատական հարաբերութիւնների, հոգեբանական-ներաշխարհային ամենահատկանշական, գրականութեան համար միշտ ներուժային եւ անընդհատ կիզակիտում գտնվող, «հարազատ» դրսեւորումները, այնպես էլ դա լծորդել բարքերի գեղարվեստական վկայութեամբ, որը նորավեպի պոետիկայի մեջ համադրում էր արվեստական ստեղծումի ազգաբանական եւ համամարդկային ենթահողերը: Այսպիսով «սիրո շարժում» հղացքը աւարկայաբար ունի անհատի ոգեբեր շերտերի եւ իրականութեան մասնահատկութիւնների միակցումն ու տարանջատումը ստեղծաբանորեն դիտարկելու, այդ գործընթացին հետեւելու բացառիկ պատահութիւն եւ կարելիութիւն, որը եւ ժանրը լիովին օգտագործեց եւ ժամանակաշրջանի գրականութեան պատմութեան համապատկերում ամրագրեց սիրո գեղարվեստականացման լիակատար արտահայտութիւն, նամանավանդ, երբ հետեւում եւ հղացքի իրացումներին, ապա հաստատվում է այն դրուշը, որ «սիրո շարժում բեւեռացում/զառաժումների» կենտրոնացումը արեւմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում մակարեւում է ուրույն եւ շատ որոշակի «սիրո պատմութիւնների, դրսեւորումների» մի ամբողջութիւն՝ ներհատուկ օրինաչափութիւններով, բնորոշ հոսքերով, որտեղ ակնբախ է նորավեպից նորավեպ շարունակականութիւնը, մետաբնագրային նույնաբանութիւնը՝ փոխանցումներով, տարբերակային զարգացումներով: Հղացքի պարագրիումներում հետեւողականորեն իրացվում է սիրո շարժման (զարգացման, դրսեւորման) անխոտոր որոշարկված հետեւեալ կիրարկումը՝ զգացմունքի, անձնական հարաբերութիւնների բեւեռացում (սա հաճախ պայմանավորված բարքագրական, սոցիա-

լական-բարոյարանական դոմինանտներով) մոտեցում-հեռացում եւ բախում՝ արտահայտման դաշտերի խորապատկերով: Վերջինս որպէս կանոն սիրոյ գառածում է (հարարերությունների, հոգեկան ենթաշխարհի ալյազոյացութիւն, փոխակերպութիւն), ահա թե ինչու հղացքը բնութագրելիս ընտրել ենք՝ «սիրոյ շարժում» բեւեռացում/զառածում» բնորոշումը, որը առավել համապարփակ է, քանի որ ընդգրկում է զգացմունքի «գործունեական» ամբողջ հրիւնակիրը՝ սիրոյ շարժմամբ պայմանավորված հոգեկան-հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական-բնագոյանցական-անհատական/սոցիալական սկիզբները, սեռականութեան կանգնումի եւ տարազնման գործընթացը, արեւմտահայ կյանքի եւ բարքերի աղբեցութիւն-հակազգեցութիւնները այս ընթերադրումներում եւ այլն: Սիրոյ շարժման գեղարվեստական բազմաչափութիւնը, իրականութեան այս հավերժական ներկայութեան կենսոլորտը արեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ դրսեւորվեց պայմանականորեն կոչենք «գոհրապայան տաղավարով» եւ «երուխանյան տաղավարով» կամ հոսքերով: Ինչու՞ «սիրոյ շարժում» բեւեռացում-զառածումների» զուգորդութիւնների կենտրոնացումը բազմաչափում է Գրիգոր Զոհրապով եւ Երուխանով: Բանն այն է, որ այս նորավիպագիրների համապատասխան ստեղծագործութիւնները 1880-1910-ական թվականների ժանրի դրսեւորումներում այն անհրաժեշտ եւ բավարար երկերն էին, որոնք հղացքի կենտրոնացումներում պայմանավորում էին ստեղծաբանական միջավայրն ու ավանդույթը: Այդ միջավայրն ու ավանդույթը Զոհրապի եւ Երուխանի նորավեպերով կամ հղացքի ամենաբազմազան դրսեւորումների նախագիտ էին եւ կամ՝ բյուրեղացում, գեղարվեստական վերջնականացում-ավարտաբանութիւն: Այլ կերպ ասած «գոհրապայան տաղավարն» ու «երուխանյան տաղավարը» սիրոյ շարժումի այն հավաքականութիւններն էին, որոնցից էին արտածվել ու որոնցով էին ավարտաբանվել (ընդհանրացել, վերջնականացել) հղացքի գրեթե բոլոր ժանրային իրադրոժումները: Այս «տաղավարները» կամ հոսքերը իրենց հերթին ստորաբաժանվում են խմբերի, սակայն մինչ դրանց քննութիւնը, նախ անդրադառնանք մի քանի այսպիս կոչված լուսանցքային իրողութիւնների: Սիրոյ շարժման նորավիպային անդրադարձումներում հազվադէպ եւ զգացմունքի սոցիալական պատճառականութեամբ հանգուցված անխառն, մաքուր դրսեւորումները, հազվագիտ են հանդիպում նաեւ բախտավոր սիրոյ սեւեռումները: Եթե առաջին պարագան կարծես թե ժանրի բնույթի «օպերատիվ արձագանքման» մասնահատկութիւններից զարտուղութիւն կարող է թվալ, ապա երկրորդը համատեղակայում է ինչպէս «գծախտ սիրոյ» գեղարվեստական իրադրոժումն ընդհանրապէս (այս առումով գերական համաշխարհային գրականու-

թյան մեջ), այնպես էլ ազգային մենթալիտետի մշակութաբանական-ստեղծաբանական առանձնահատկություններից մեկը՝ հայերս հակում ունենք թախծիլու, փրփրության եւ ըստ այսմ զգացմունքների եւ խոհականության բավականին ընդհուլում վիճակների, որոնք միազծորեն դրսևորվում են դրականության մեջ՝ նամանավանդ սիրո շարժման կենտրոնացումներում: Ինչ վերաբերվում է հղացքի բացարձակ սոցիալական պատճառականացվածությունը հանդիպող ստեղծագործությունների հազվագիպությունը, ապա պետք է նշել, որ սիրո շարժման նորավիպային իրացումները ժանրի արեւմտահայ հատվածում սոցիալականը տարրալուծում էին բնագիրը կադմակերպող հոգեկան-հոգեբանական, բարքային-ազգաբանական շերտերին եւ այսպիսով «անհավասար սիրո» բախումը ներկայացնում համադրական-բազմաձայն (մատնանշած՝ առումով, չչփոթել վեպի արխիտեկտոնիկ բազմաձայնության (պոլիֆոնիզմի) հետ) եղանակներով: Իսկ անխառն իրացումներից պերճախոս է Ե.Չավուշյանի «Ապերախտը»՝ նորավեպը, որտեղ սիրո շարժման հետագիծը ու բախումը, կոլիզիան բացարձակապես սոցիալական հակադրականության կենտրոնացմամբ է իրադործված: Այս բավականին ծավալուն նորավեպում «հավերժական եռանկյունու» արքետիպային կիրարկման լուծմունքը ամրագրված է Արաքսի-Վարդան/Տիրան հարաբերակցության սոցիալական պատճառականացվածության խորքին, որտեղ «անհամապատասխան սիրո» առաջադրությունը փաստվում է սոցիալական ոլորտների բախումով: Դիպուշարը ամբողջականանում է Արաքսու եւ Վահանի սիրո, այնուհետեւ բաժանման, աղջկա Տիրանի հետ ամուսնության եւ տարաբախտ, սակայն հավատարմոր ու հավատարիմ սիրահարի՝ Վահանի, վաղաժամ վախճանման հանգույցներով: Սիրո շարժման գերակայությունը՝ սոցիալական անհամապատասխանությունն է, որ եթե Վահանի պլանում ներկայանում է զրա հստակ գիտակցությունը եւ անմիջապես (Վահանը աղքատ, անապահով էր), ապա Արաքսու պլանում կամաց-կամաց է այն հաստատագրվում՝ միտելով զգացմունքի սոցիալական համապատասխանության պատճառականությունը: Արաքսին, որ Վահանի անմնացորդ նվիրումը, ուղադրությունը, տակտը շատ բարձր է գնահատում (պատահական չէ Վահանի բացառապես իր սիրած էակին հոգեկան եւ բարոյական լարումներից պատենելը ուղղորդած դանազան արարքները՝ պարահանգեսներում ուրիշ աղջիկների հանդեպ տաժած ուղադրության ցուցադրություն, կեղծ ամուսնության լուրեր, այս բոլորը, որպեսզի Արաքսին չտանջվի խղճահարությունից) այնուհանդերձ սոցիալական պատկանելիության եւ համապատասխանության գիտակցությունը իր զգացմունքի իրացման համար գերակայելի է համարում եւ ի վերջո

ամուսնանում ընկերային կյանքի նույն սանդղակում գտնվող Տիրանի Հետ:

Երջանիկ սիրո բավականին քիչ հանդիպող հղացքային իրագործումներում արեւմտահայ նորավիպագրութունը կենտրոնանում էր Վահան Մալեղյանի «Անուն մը»² նորավեպում բանաձեւված. «Թյուրիմացություններ կան, սրտերու կյանքին մեջ, որոնք վճռական են, անդարմանելի են»³ հաղթահարման հոգեխառնությունների բյուրեղացմամբ, որի «դարմանման» ստեղծագործական տարբերակներից է նաեւ Միհրան Դավթյանի «Երկու բարեկամները»⁴ նորավեպը: Այստեղ (կրկին ընդարձակ պատմումով) երջանիկ սիրո հանգրվանը գոյավորվում է նորավիպաստեղծ «փորձությունների եւ թյուրիմացությունների շփահանդեսով», որոնք բալասանվում են ստեղծագործությունում կենտրոնացված թյուրիմացության միջուկի հաղթահարմամբ (Վահանն ու Տիրանը անբաժանելի ընկերներ են, նրանցից առաջինը ամուսնանում է Մարլենի Հետ, որը սիրում էր Տիրանին, իսկ երկրորդը՝ Լյուսին, որն էլ սիրել էր Վահանին, ընդ որում երկու դեպքում էլ զգացմունքքը փոխադարձ է եղել, հետագայում ընկերները իմանում են այդ մասին, որը սակայն դուշն-ինչ չի ստվերում նրանց ընտանեկան հովիւեր-բությունը):

Ինչպես արդեն նշվել է, «սիրո շարժում» բեւեռացում/դառածում» գուգորդությունները դրսեւորվում են «զոհրասլյան տաղավարով» եւ «երուխանյան տաղավարով» կամ հոսքերով, որնք էլ իրենց հերթին բաժանվում են խմբերի՝ թվով չորս. ա) «Սառա» եւ «Կապիկ» միջուկ-նորավեպերի խումբ, բ) «Առջի սեր առջի բարի» միջուկի խումբ, գ) «Ծոկոյի» խումբ, դ) «Զինորսին սերը» միջուկի խումբ: Դժվար չէ նկատել, որ ստորաբաժանումը կատարվել է համապատասխանաբար Գրիգոր Զոհրասլի չորս նորավեպերի (առաջին, երկրորդը իրեն մեկ խումբ) եւ Երուխանի մեկ ստեղծագործության Հիմքով: Ինչու՞: Վերեւում արդեն մասնակիորեն խնդրո առարկա հարցումը պատասխան ստացել է, այստեղ հավելենք, որ սիրո շարժման գեղարվեստական հետագծի նորավիպացումը ժանրի արեւմտահայ դրսեւորումներում պայմանավորվեց եւ ավարտաբանվեց այս կենտրոն-միջուկ ստեղծագործություններով: Մատնանշած չորս խմբերը հավաքականացնում են «Սիրո շարժման» բեւեռացում/դառածում» գուգորդությունների լիակատար երփնագիրը՝ բյուրեղացնելով հղացքի հնարավոր դրսեւորումների ուղիներն ու չափումները: Արդ, յուրաքանչյուր խմբի միջուկի եւ նրա համապատասխան «բնագիր-մեկնությունների» քննությամբ հետեւենք հղաքի ընթացականությանը, առանձնահատկություններին, զգացմունք-քի «պոետիկային»:

«Ճոկոն» «սիրո շարժման» հղացքում բեւեռացրեց զգացմունքի բացարձակ կերպը իրրիւ գոյության կարգավորիչ, այս նորավիպը թանձրացականացրեց ժանրային կիրարկումը՝ Սարգիս Ուղուրլյաններին փոխակերպելով ինքնօրինակ մետաֆորի. «Ճսկո. ինչու՞ համար Ճոկո, իմ անունս Սարգիս Ուղուրլյան է. կարելի չէ ինձի, որքան ալ մեծ ըլլա ձեզի հաճելի ըլլալու փափագս, այդ անունը ձգել...» (124): Ըստ էութեան ստեղծագործութեանը երիտասարդի այդ հարցման փաստարկումն է: Օրիորդը «Ճոկո» անվանելով ոչ թե թանձրացականացնում է տարտամութեանը, այլ անցնում է կոնկրետ հասցեատիրոջից, զգացմունքի անձնավորումից ինքնին սիրո տարածք, որը գոյութեան միակ կարգավորիչն է, այստեղ են թոթափում բոլոր թնջուկները, դժվարութեանները, սլայմանավորում առհասարակ մարդկային կերպը չկորուսելու, կյանքն իբրեւ արարում ընկալելու եւ ապրելու առաջնայնութեանը: Ուրեմն յուրաքանչյուր ոք իր գոյութեան կենսոլորտում պետք է ունենա իր Ճոկոն, հասնի նրան: «Ճոկոյի» մետաֆորիկ գործառնութեանը այս բացարձակութեան վավերացումն էր, որը արեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ բազմիցս կիրարկվում էր՝ գոյութեանն ու ճակատագիրը առհասարակ կարգավորվում են «Ճոկոների» լինելիութեամբ: Սա էր «սիրո շարժման» բեւեռացումը, որ ժանրի բազմաթիւ դրսեւորումներում ամբողջականացնում էր գոյութեան կարգավորիչի պատմութեանը: Երուսանի «Քթի մը պատմութեանը»⁵ նորավիպում Աննիկ-տղամարդ բախումը (օրիորդը նրա մեծ քթի պատճառով մերժում է, որը դառնում է անընդհատ խմելու եւ քթին անընդհատ այսլանելով հանգարտվելու շրջանակ) գոյավորում էր իր Ճոկոն գտնելու ուրույն որակ, որտեղ գոյութեան կարգավորիչ զգացմունքի զառաժումը միտում է նույն կարգավորիչի ծիսական ապրելաձեւ: Պանդոկում անվերջանալիորեն «մերժման միստերիան» ապրելը վերջիվերջո ինքնին սիրո պահպանութեանն էր: Ժազ Սայապլյանի «Տղու սեր»⁶ նորավիպում սերն իբրեւ գոյութեան կարգավորիչ Զարուհի-Գարեգին հարաբերակցութեամբ ցուցանում է ճոկոյութեան գոյավորումը՝ անսպով մոր հորդորներին, աղջնակը դժվարութեամբ հոգեբանորեն պատրաստվում է դադարեցնել կապը պարմանու հետ, սակայն տարանջատվելով Գարեգինից՝ ինքն իր համար կերտում է սիրո բացարձակ տեսական եւ նամակի ոչնչացումը, ուր իր որոշումն էր հարաբերութեանները դադարեցնելու մասին, ինքնին սիրո անկեղումն էր իբրեւ ապրելու համարժեքութեան: «Ճոկոյի» անխառն ռեմինիսցենցիաներից են Զոհրապի եւ Լեւոն Բիրիշեյանի նույն «Կատակ» վերնագրով նորավիպերը, որտեղ սիրո տարանջատվածութեանը կամ բախումը կրող հնթակայից բոլորովին չի սասանում զգացմունքի

գոյության կարգավորիչ լինելը: Երաժշտության ուսուցիչ Սեֆերյանը, անկախ Զարուհու հետ հարաբերությունների շրջադարձների, (Զոհրապ «Կատակ») սիրո բացարձակությունը դարձրել էր գոյակերպություն. «... իր գոյությունը մշանջնական պատրանք մը եղած չէ՞ր, սիրո, անձնավորության, ամեն կերպ ազնիվ զգացումների գիրկընդխառնում մը չէ՞ր կյանքը, վսեմ նվագներու փոփոքի մը, գեթ այսպես ըմբռնած էր ինք կյանքը եւ չէր զղջացիր» (254): Քիրիշճյանի ստեղծագործության նառիկ խաթունը, հար եւ նման Սեֆերյանի, տարտնջատում է Մկրից (այնպես, ինչպես Զոհրապի պարագային Զարուհուց) զգացմունքը անձնավորողը, կրողը, եւ սերը նրա գոյության համար, բացարձակ ինքնությունում, իրականության ներգաշնակությունն է, ասյրելու գերիմաստությունը: Սիրո շարժման նույն ընթացականությունն է Վահան Մեշտումաճյանի «Զղջում»⁸ նորավեպում, որտեղ Թումիկ աղան, տարանջատվելով Տիրուհուց, վերստեղծում է իր «ճոկոյական» իրականությունը՝ բաժանման նախնական մեղսականությունը կարգավորելով սիրո բացարձակության գոյութենակերպությամբ: Հղացքի այս զրսեւորումները անդրադարձում էին անհատական հոգեկերտվածքի այնպիսի շերտեր, որոնք տակավին գրականության կիզակետում չէին վալերացվել եւ կարելի է եզրակացնել, որ սիրո շարժման «ճոկոյական» կերպը արձակ էր ներքերում կենտրոնացման այնպիսի հնարավորություններ, որոնք հետագային պիտի ծավալվին՝ դառնալով զգացմունքի համապարփակ գեղարվեստական արտահայտություն: Մասնավորապես այս հետադիժն է բնորոշ Հակոբ Օշականին: Նրա «Մատմազել եվա» եւ «Պաղառ» նորավեպերը՝ «Խոնարհները» շարքի այն երկերն էին, որտեղ սիրո շարժումն իբրեւ գոյության կարգավորիչ լիովին ամրագրվեց Եվայի մեկնությունը պարագրկող զգացմունքի բացարձակությամբ եւ Պաղառոյի Պետրոսյանների ընտանիքում սպասավորի դերակատարությունը փոխակերպելով զգացմունքի ապաքինաստեղծ սրբազնությամբ:

Հղացքի շրջագծում նորավեպերի մի հոծ խումբ շարունակում են «Ճոկոյի» գեղարվեստական պարագրկությունները՝ այս դեպքում սիրո շարժման գոյութենական կարգավորչությունը հանգուցելով զգացմունքի անվերջավորությանը, որը Գրիգոր Զոհրապի «Առջի սեր առջի բարի» ստեղծագործությամբ (իբրեւ միջուկ) արեւմտահայ նորավեպի գեղարվեստական համակարգում ունեցավ իր մետաբնագրային արտահայտությունները: Թագուկ տուտուրի սիրո շարժման կերպը անվերջավորության խտացում էր՝ սպասումի դոմինանտությամբ. «Իր բոլոր կյանքը, կարգով կանոնով այդ սնտուկին խորը խնամով գետեղված, շարված, գուրս կ'իլլեր հետզհետե, երկար շղթայի մը օղակներուն նման որուն ծայրը՝ ծովին հատակը նետված երկաթին պես, մինչեւ իր երկատասարդության

կ'երթար կը հանգեր: Եվ որքան կ'իջնենիք խորը, կը մոտենայինք հատակին, օդն ու լուսն զուրկ մնացող այդ բոլոր նյութերուն հոտը սաստիկ ու կծու կուգար մեզի, քառասուն տարի առաջվընն պահված հոտ մը» (248): Այդ ժամանակը իմաստավորվում եւ դաշնավորվում է ներկայի հետ սպասման սիրատենչիկությամբ՝ վիճակ, որ հավասարակշռում է սիրո կենտրոնացումն ու զառաժուժը, տարանջատվում պայմանականություններից, դառնում կեցություն: Սերն իբրեւ գոյութենական սպասում, կյանք եւ ճակատագիր, անանց խորհուրդ ու սատար առաջիկ ընդգծվում է Մերոժան Պարսամյանի «Էլզա»¹⁰ նորավիպում, որտեղ Էլզա-Լեոն պանի բաժանման կենտրոնացումը ընդելուզում է ներփակ սպասումների կենսաձեւ (թե՛ Լեոնի, թե՛ Էլզայի դիանկյուններով): Զգացմունքի ընթացականության նույն գրականացումն է խոսքով Բեռլիայանի «Բեզի համար սիրելիս»¹¹ ստեղծագործության մեջ, որտեղ Միհրան-Նվարդ սիրո զգալի պատմության հանգույցներում սպասումը ընդգրկում է անվերջավոր ընկալունակապրված շերտեր: Թագուկ տուտուի սիրատենչիկ սպասումի հղացքաստեղծ իրացումը տարածականացվեց եւ ընդլայնվելով հայտնաբերեց սեռականության գեղարվեստական գրսեւորումները ընդհանրապես արձակում: Այս իմաստով էական գրապատմական իրողություն էր Ենովք Արմենի «Կինը» ժողովածուն եւ հատկապես այնտեղ գետնդված համանուն նորավեպը¹²: Կարպիսի անբացատրելի հիվանդությունը իրականում սիրո սպասման արդյունքն էր, որ նյութականանում է եւ սպասում հետ հարաբերություններում եւ թե՛ վարմուհու հետ անվերջանալի խաղերի ու զբոսանքների խորքին. «Հիմա որ, սակայն, տարիներու շարք մը զիս կը բաժնե այդ օրերին եւ խելքս կը հասնի ամեն բանի, կ'ըմբռնեմ Պատճառը հիվանդությանս, աղետալի հիվանդությունը Զարթնումի ցավերովը գալարվող Արուին, որ Կինը կը փնտռե»¹³, արձանագրում է Կարպիսը: Իսկ այս Կինը կը զարթնումի սպասման կերպը բյուրեղացալ Հակոբ Օշականի «Համբույրի մը պատմությունը»¹⁴ նորավեպով:

«Սիրո շարժման» հղացքի գեղարվեստական հետադծում զբացմունքի կենտրոնացումը որպես կանոն առընթերադրվում է զառաժման, «չեղումների» անընդհատության զուգորդություններով, այս պարագային վավերացնելով սեռայնության առաջնայնությունից մինչեւ հոգեկերտվածքում միաված բախման, «ինքնառնչացման» շերտերը: Զոհրապի «Սառա» եւ «Կապիկը» նորավեպերը շարժման այսօրինակ գրսեւորման միջուկներ են: Սառա-երիտասարդ հարաբերակցությունների խորքին զբացմունքի բարոյաբանական եւ ֆիզիոլոգիական-ենթաշխարհային շերտերի բախումն ու փոխադարձ անհամասեղելիությունը ներբերում

հին «սիրո շարժման» պարագոքսալ-անհատական այն հատկականութ-
 թյունները, որոնք ներշնչարար հատկանշող համակցություններում
 առարկայաբար մատնանշում են հոգեկիրտվածքի անսպասելի եւ ա-
 նակնկալ շրջադարձումները, որոնք նորավիպի տարերքում լավագույնս
 իրացվում են: Հիրավի, Սառայի հավատարմության «անմեկնելի»
 շրջառդարձությունը դնահատականների շարքը դարձնում է անվեր-
 ջավոր, որտեղ եւ հավատարմության, եւ հաշվենկատության կարգերը
 հույժ պայմանական են: Եթե հիվանդ ամուսնուն անմնացորդ նվիրվելը
 նոյն այդ հավատարմության եւ հաշվենկատության հաստատումն է,
 ապա ամուսնու մահից անմիջապես հետո սիրո առարկայացման միա-
 նշանակ պատրաստականությունը բոլորովին էլ բացասում է: Ուրեմն
 որտե՞ղ է կենտրոնացման ավարտը եւ զառաժման սկիզբը Սառայի սիրո
 շարժման ղուգորդություններում: Սա շարունակական հարցում է, որ
 «Կապիկ» նորավիպում ընդգրկում է նորանոր շերտեր՝ ըստ էության
 այլասացակերպ միտերիայով շեշտում բնականության գերակայու-
 թյունը: «Սառայի» զգացմունքի կենտրոնացում-զառաժման անխառն
 տարբերակ է Ռուզոլֆ Սամիկյանի «Հրավերը»¹⁵ նորավիպը: Տիրան-
 էրանիկ հարաբերակցությունները հանգուցվում են նույնակերպ, ինչ-
 պես Սառա-հրիտասարդ պարագային (նրանք մանկությունից մտերիմ
 էին, սիրում էին միմյանց, սակայն հանգամանքների բերումով աղջիկն
 ամուսնանում է ուրիշի հետ, տարիներ հետո, երբ հանդիպում են,
 Տիրանը նրան հիշեցնում է երբեմնի զգացմունքի մասին, որին կինը
 պատասխանում է իր «ազատ լինելու» եւ սիրո հրավերի իրողությամբ),
 այստեղ եւս բնագրային մակարդակում տարտղնված է միանշանակ
 փրաբերմունքը զգացմունքի «չեղման» հանգույցը որոշարկելիս: Ըստ
 էության էրանիկը Սառայի կերպի կրողն է «սիրո շարժման» շրջադար-
 ձային իրացումներով: Վահան Մալեգյանի «Գեղեցիկ»¹⁶ նորավիպում
 սիրո կենտրոնացում-զառաժումների պարագրվումներում շեշտվում է
 «ճակատագրական-դիվային» գեղեցկության պարագոքսը, որ ստեղծա-
 գործության մեջ կանոնակարգվում է ոչնչացումով: Ալիսն իր առանձ-
 նահատուկ հմայքով, կանացիությունը ամուսնու Լեւոնի պաշտամունքն
 է, որը դրանից արագ ֆիզիկապես ու հոգեպես քայքայվում է: Թվում է,
 որ գեղեցկությունը կյանք է, սակայն Մալեգյանը վերհանում է դրա
 ոչնչացման պարագոքսը: Հար եւ նման Ա-Հոլասարի «Տասը տարի վեր-
 ջը»¹⁷ նորավիպի, որտեղ Մարիամ/Մառին «ինքնառնչնացմամբ» լուծում
 է սիրո կենտրոնացում-զառաժումների ղուգորդությունների «անմեկնե-
 լի» շերտերը: Հատկանշական է, որ այսօրինակ դեպքերում բնագիր է
 ներբերվում «էգիպտյան բարդություն», ֆրեյդյան «լիբիդոյի» գեղարվես-
 տական փաստարկման նախատարրեր, ինչպես օրինակ էդուարդ Գո-

լանճյանի «խորհրդանշանը», Գրիգոր Սարաֆյանի «Մեղապարտ մորաքույրը», Երուխանի «Մարկոս աղբոր սերը», Հովհաննես Սեթյանի «Այրին» նորավիպերում: Գոլանճյանի ստեղծագործություն մեջ «սիրո շարժման» զառաժուցմը կենտրոնացել է «մաքուր» զգացմունքի և սեռականության առաջնային մղման անհամատեղելիության տիրույթներում: Նվարդն իր Սավանյան հորեղբոր նկրտումներում (հոր մահից հետո հորեղբայրը գրեթե չէր այցելում նրան, աղջկա արքունքից հետո սկսել էր հաճախակի այցելել և նվերներ ուղարկել)¹⁵ տեսնում է կենակցելու անթաքույց հրավեր, առաջարկություն, իսկ Հովհաննես Սեթյանի Երանիկ հանձմին չի օգնում անգամ Արմաշ ուխտագնացությունը, քանի որ այրիանալուց հետո քրոջ Մաթիկ ամուսնու հետ իր կապը ավելի հաճախակի է դառնում: Այրու դստրիկներից մեկը վախճում է հայրական տնից, իսկ մյուսը՝ մոր և մորաքրոջ ամուսնու սեռական կապի պատճառով, հիվանդանում ու վախճանվում¹⁶: Զգացմունքի զառաժման «սեռայնություն» նախանշանները առկա են Գրիգոր Սարաֆյանի «Մեղապարտ մորաքույրը» ստեղծագործության մեջ, որ մի կողմից բացահայտ նմանակելով Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջկը» վեպին, մյուս կողմից կոլեկիան հանգուցալուծում է «էդիպյան բարդություն» դորժառնություններով. մորաքրոջ պատճառով Գոհարը Հակոբի նշանը հետ է տալիս և ամուսնանում հարուստ, անառակ Թաթևիկի հետ, որը շատ արագ կնոջից հիասթափվում է և շարունակում իր ցուր կյանքը: Կինը անկողնում բռնացնում է ամուսնուն ու մորաքրոջը և վեներական օրնոտին (ամուսնուց էր վարակվել) հավիլվում է բարոյական հարվածը, որն էլ դառնում է նրա վաղաժամ մահվան պատճառը¹⁷: Երուխանի «Մարկոս աղբոր սերը»¹⁸ նորավիպում սեռայնության ինվերսիան ցուցանում է սիրո զառաժման նորավիպագրային նրբերանգներ. վաթսուհամյա Մարկոս աղբոր բռն հակումը երիտասարդ Սուրբիկի հանդեպ ինվերսիայի կանոնիկ դրսևորում է, որ կիրարկվել է նաև «Ահրիման» կեղծանունով դրած հեղինակի նորավիպերում: Նրա «Սեր թե՞ տառապանք»¹⁹ ստեղծագործության մեջ արդեն վերնագրային կազմաբանական լրատվությունը ցուցանում է զգացմունքի, «սիրո շարժման» փոխակերպությունը, ինվերսիան (անհատորդ սիրո պատճառով նախ կորցնում է ծնողներին, ապա Փարիզում հանդիպում է իր սիրուն, որը պոռնկությամբ էր զբաղվում և տառապում էր վեներական հիվանդությունից, նրան, փրկելու ակնկալիքով, Կոստանդնուպոլիս է տեղափոխում, որտեղ էլ շուտով մահանում է, որոշ ժամանակ հետո երիտասարդն ինքնասպան է լինում)²⁰ այսպիսով ամբողջականացնելով զառաժման շրջագիծը: Սիրո զառաժման, շեղման պարագոքսալ-պաթալոգիկ դրսևորումները (կրկին հոգեկերտվածքի ին-

վերսխալի թանձրացականացումով) ենովք Արմենի «Սուքիաս» նորավիպում կիզակեռավեցին. «... ոչ մեկը կրնար մեկնություն տալ այդ բաներուն եւ ոչ ալ թախանցիկ անոնց ինչ մտադրությունով գործված ըլլալը»²³, չհշտում է պատմողը Սուքիասի սադոմագոբիսսական շեղումները արձանագրելիս (Սուքիասը կատուններ էր հավաքում, այնուհետեւ սպանում ու թաղում դերագուլէն հաճույք ստանալով դրանից): Կատվի՝ իբրեւ սիրո զառածման խորհրդանշիչ գործառնությունը բաղ-հշտում է հղացքի այս դրսեւորումները «սիրո շարժման» «երուխան-յան տաղավարին» «Ձկնորսին տերը» միջուկով, որտեղ Կումիկ-Բերուզ բախումը կենտրոնանում է կրկին զգացմունքի անմեկնելիությամբ. «Կատուն չորս թաթերովը ձուկերուն վրա ինկած,- այն ձուկերուն, զորս Կումիկ Բերուզին պիտի մատուցաներ, եւ որոնք, իր մտածումովը, հաղթանակին նվիրագործումը պիտի ըլլային,- կատաղի ախորժակով մը կուտեր: Կումիկ՝ մոլեգնության տագնապի մը ենթակա՝ ուժգնորեն բռնեց կատվին պոչին եւ անգամ մը դարձնելով օդին մեջ, գետինը զարկավ» (315): Այս առաջնային մղումը՝ իր սիրո «տարածքը» պահպա-նելու արարքը, հանդիպողովում է Բիրուզի հակազդեցություն-վրեժ-խընդրությանը (ընտրոշ եղբայրակիչ երկխոսությամբ), ուր աղջիկը, առաջնային մղմամբ, «ոչնչացնում է» միմիայն իրեն վերապահված «սիրո տարածքը»: Արարքի անհասկանալիությունը «սիրո շարժման» պարագոքսալ դարձումները ենովք Արմենի նորավիպագրության մեջ մեկնարանվում են «գեհնետիկ ոեցիդիվներին» սենտիմենտով, ինչպես «Գեշ կաթ»²⁴ նորավիպում, որի գեղանի էջներ մայրասպանությունից հետո հույն երիտասարդի հանգեպ տածած սիրով կարծես թե բնական կյանք էր մտնում, սակայն անակնկալ ու անպատելի ամուսնանում է մի հրեա ջրահանի հետ եւ անհայտանում: Չառածման այս կերպը ընտրոշ է նաեւ Տիգրան Արփիարյանի «Ավազներուն մեջ»²⁵ նորավիպին՝ Անժելն ա-նակնկալ անհայտացել էր Տրդատի կենսոլորտից ու նրանց սլատահական հանդիպումը տասը տարի հետո Եգիպտոսում ամբողջացնում է «սիրո շարժման» նախախնամությամբ դատապարտվածության շիրտերը:

* * *

Արեւմտահայ նորավիպագրության գերակա հղացքներն իրենց մեջ ներառում էին ժամանակաբաժանի կենսոլորտը բոլորեքյանությամբ եւ բնական էր այն հանգամանքը, որ ժանրը պարագրիկում էր սկզբի եւ ավարտի, կյանքի ու մահվան շրջանակը եւ իբրեւ կեցության փի-լիսոփայության գեղարվեստական անդրադարձ, եւ ընդհանրապես գրա-կանությանը անընդհատ վերադեցնող կենտրոնացում: Ժանրի գեղարվես-

տական համակարգում այս իրողությունը ավարտաբանված դրսևորում ունեցավ կյանք-նախամահ-մահ-սկիզբ-վերջ շրջապտույտով՝ հետևողական ու ամբողջական, ժանրի պատմություն մեջ վավերացնելով սկիզբավարտի նորավիպային պատումը: Այս հղացքը, որ ածանցելով առարկայական դեղարվեստական լրատվությունից, կարելի է անվանել «կյանք-նախամահ-մահ-սկիզբ-վերջ շրջապտույտ», գոյութենության տարեգրության ժանրային ընդգծված հատկական դրսևորումներից էր: Ապրելու, կյանքի իմաստի խնդիրը միշտ էլ արևմտահայ գրականության ստեղծաբանական կիզակետում եւ դեղադիտական հայեցողություններում է եղել, սակայն մի կողմից կյանքի փիլիսոփայության ընկալումները (ուղղագծորեն զուգորդված չոպենհաուսյան «կյանքի փիլիսոփայությանը»), երբ մահն ինքնին դիտելի է իրեն կյանքի շարունակականություն, մահվան իմաստի եւ նշանակության մշտամնա հարցը, մյուս կողմից արեւմտահայ իրականության առարկայական հանգամանքները (մահվան սարսափ ու ապրում ոչ միայն որպես ես-ի հոգեկերտվածքի ուղեկցող արտահայտություն ընդ որ կերպերով, այլեւ պատմաքաղաքական վիճակով պայմանավորվածություն) հայ անհատի, հանրության եւ ստեղծումի տիրույթներում միշտ բնեւեղ են կյանքի եւ մահվան իրողությունը, այն դարձնելով առաջնայիններից, որպես տրվածքային ուղեկցողություն, որը ցանկացած պահի կարող է «բախել դուռը», այսինքն՝ նախամահն անընդհատ զգալու եւ ապրելու գոյութենական կերպ, որ է՛ր կարող չունենալ գրական, գեղարվեստական արտահայտություն: Բնականաբար երեւոյթն իր տարողությունը ու բազմաշերտությունը ենթադրելի է դարձնում ժանրային հանդերձը, սակայն էական է դիտել, որ նորավեպը գոյավորվում է, նրա կառույցը պայմանավորվում է կյանքի էությունական հակադրականությամբ, ուստի եւ սկիզբ-վերջ (կյանք-մահ, գոյություն-չգոյություն՝ սա պայմանակա-նորեն ժխտական, քանի որ ըստ էության գոյաբանական մի ձեւ է) շրջապտույտը ժանրի պոետիկայում լիակատար ինքնադրսևորման կարողա-կանությունը ապահովում է:

Արեւմտահայ նորավիպագրության մեջ հղացքի շրջապտույտային բնույթը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ թե՛ սկիզբն ու կյանքը, թե՛ վերջն ու մահը միմյանց լրացնում եւ շարունակում են, այս երկուսն էլ ըստ էության նախամահը կամ նախակյանքը ապրելու գոյութենություն են, որոնք հար փոխատեղվում են՝ սկզբի մեջ ապրելով վերջը, իսկ վերջի մեջ՝ սկիզբը: Դա անհատի հանդիպողական է այդ շրջապտույտին, որի խորքին երեւան են գալիս կերտվածքի, բարքերի, զգայնությունների, կենսոլորտի մասնահատկությունները: Այս առումով բնորոշ է Թեոդիկի «Մահվան դեմ հանդիման»²⁶ ստեղծագործու-

թյունը, որտեղ ընդհանրացվել-սեւեռվել է նախամահ-մահ-կյանք շրջապտույտը: Նորավիպի կառույցը կենտրոնացած է բացառապես մահվան վերապրումի տիրույթներում: Հերոսը կաղանդի տոնին, բարեկամներից մեկի տանը հյուրընկալվելիս, իրեն վատ է զգում եւ որոշում է տուն վերադառնալ: Ողջ ճանապարհին նա վերապրում է մահը՝ հոգեբանորեն, հիշողության գաշտով, խոհականությամբ: Ըստ էության վերստեղծում այն, միայն տանը ըմբռնելով, որ անցել է մահ-կյանք շրջապտույտով, հանդիպել զրան, ապրել նախամահը:

«Կյանք-նախամահ-մահ-սկիզբ-վերջ շրջապտույտ» հղացքի մենթալիստային-մշակութաբանական առանձնահատկությունները ժանրի գեղարվեստական համակարգում ամբողջականանում են անգրատենչ խոհումներից մինչեւ հավերժի ներգործության ուրվագրումների կենտրոնացմամբ, այս պարագային է, որ նորավիպը չեղոքացնում է «նեկրոֆիլային բարգույթներին» արտահայտութայինները գրականության մեջ, քանի որ տիրապետող երակը սկզբի եւ ավարտի ընթերցողումներին հավերժ ներգործվելն է, կենսունակության անթաքույց ջիղը՝ անպայմանորեն ազգային ինքնությանը բնորոշ միատիկական շերտերով, պատմությամբ պայմանավորված մահանցումայնությամբ: Այստեղ է, որ յուրաքանչյուր վախճանի գեղարվեստական իրացումներում չոչափելիանում է ստեղծումը, իսկ ստեղծումի մեջ՝ թանձրացականանում վախճանի ազգայինները: Փոխներթափանցված մի հոսք, որտեղ անդրատենչ խոհումները բոլորովին չեն դառնում անդրապաշտություն, իսկ հավերժի ներգործությունը կյանքի յուրատեսակ «Հորթային հրճվանք»: Փիլիսոփայական հանդարտությամբ (որի խորքը բուն գործընթացներ են) նորավիպը գեղարվեստականացնում է գոյութենության տարեգրության այս կերպը, առանց ծեփծեփումների, ավելորդ հուզավառության: Այս ընթացականությունը դիտարկենք Զեփյուռի «Անոր սիրուն», Զարեհ Գաղաղյանի «Ապրող սերը» եւ Լեւոն Բաշլյանի «Անժել» նորավիպերի՝ օրինակով, որտեղ ցցուն է անդրատենչ խոհումներից մինչեւ հավերժի ներգործության ընդհանրական բեկվածքը: Եթե Զեփյուռի թորոսը պանդխտությունից վերադառնալով իր նշանածին գտնում է մահվան մահճում եւ այնուհետեւ նրա վախճանից հետո իրեն ծովը նետում՝ այսպիսով ուրվագրում հավերժության ներգործությունը (նա գնացել էր աշխատելու, որպեսզի Հայկանուշի հետ ապրի (սկիզբ, կյանք), իսկ նշանածի մեկնումն արդեն (վերջ, մահ) որոշարկում էր գոյութենության շրջապտույտ, այնպես որ երիտասարդի արարքը անդրատենչ մղումի արգասիք չէր), ապա Զարեհ Գաղաղյանի «Ապրող սերը» նորավիպում նույն այդ շրջապտույտը դասեորվում է հակադարձականությամբ. Լեւոնը սիրեցյալ կնոջ՝ Արփիի թաղումից հետո,

լրիվ աշխարհաթող էր եղել, վերջապես որոշում է մեկ անգամ դուրս գալ տնից՝ ցավը բթացնելու համար, դնում է սրճարան, ուր հանդիպում է կնոջ կրտսեր քրոջ՝ Մարգարիտին, գերեզմանատուն են այցելում, հիշում, թե որքան էին սիրում միմյանց Արիին եւ Լեւոնը, համբուրվում են, որը Լեւոնի համար կյանքի վերադարձումի նախաքայլ էր: Բաշալյանի «Անժել» նորավեպի համանուն հերոսուհու պլանում կյանք-մահվան շրջապտույտի միջանկյալ տարբերակն է կենտրոնացվել, ուր գեղանի օրիորդը կոլիզիան լուծում է իրականության փոխակերպությամբ՝ իր օրերն ապրելով ավարտի (բնագրում հիշատակի) տիրույթ-ներում. «Անկից ի վեր բավական տարի անցած է: Շատերն ուզեցին դիտ, եւ ամենուն մերժողական պատասխան տվի: Երբոր հայրս եւ մայրս շատ հոռեւս իյնային, Արսենին անունը կուտայի, եւ ալ ձայն չէին հաներ: Անոր հիշատակին նվիրեցի ինքզինքս, եւ այդ հիշատակովը կ'ապրիմ» (91): Հղացքի շրջապտույտային պարագրիումներում որպես կանոն անդրատեսչ-այնկողմնային հոգեբանական սեւեռումներն ու արարքի կենտրոնացումները առկայացնում են կենսաբանական ժամանակաշրջանի չիրականացված իրողությունների իրացումը ավարտի (մահվան) սահմաններում եւ այս իմաստով արեւմտահայ նորավիպագրությունը գերականություն էր ներքերում սկիզբ/վախճան զուգադրության այնպիսի համադրություն, որտեղ ընդհանրացվում էր գոյութենության հարաբերականությունը: Նմանօրինակ ուղղորդվածություն ունեցող բնորոշ նորավեպերից են օրինակ Արշակ Չոպանյանի «Մեռելոց բարեկենդանը», Վահան Մեշտուածյանի «Փոքրիկ ուղեկիցը»²⁸: Գոյութենության հարաբերականությունը (սկզբի ավարտ լինելը եւ ավարտի սկիզբ լինելը) Արշակ Չոպանյանի ստեղծագործության մեջ, հոգեբանական ներփակ իրավիճակի կենտրոնացումով ընդնշմարում է մահամերձի բարեկենդանին ընդառաջ դնալը՝ այսպիսով միակցելով անհամատեղելի, «ինքնա-ոչնչացնող» սկիզբներ՝ մահ եւ բարեկենդանի տոն: Մեշտուածյանի նորավեպում հարաբերականությունը պարփակված է խոսքով աղայի գոյության դերականաբանությամբ, որ իր լուծմունքն է գտնում մահվամբ. այս համակրելի եւ բոլորի կողմից սիրված ծերունին միայն մահից հետո է արժանանում իր կյանքի գերագույն կամքին՝ թուանը, նրա հետ միաժամանակ մահանում է հարեւան որբեւայրի կնոջ երկվորյակներից մեկը եւ փոքրիկին թաղում են խոսքովի կողքին: Այսպիսով եթե կյանք/սկիզբը կամքի դրսեւորում է, ապա մահ/վերջի շրջանակում այդ հանգրվանին հասնելը գոյութենության շրջապտույտ է, փոխակերպություն: Հար եւ նման Մաննիկ Պերպերյանի «Փայտե ձին»²⁹ նորավեպի մանչուկ Վահեի կամքի (գոյութենության) լուծմունքին, որ դրան հասավ մահվամբ (երազում էր փայտե ձի ունենալ) այսպիսով վերջը,

վախճանը ուղղորդելով սկիզբ, հլք: Ավելորդ չէ մատնանշել այն հանգամանքը, որ հղացքով գրված նորավեպերի մի ստվար հատվածում սևեռվել է նախամահվան հոգեբանական-նեյրաշխարհային շրջանակը՝ իրրեւ կյանք/սկզբի եւ վերջ/ավարտի համագրութիւն: Այսպէս՝ Վահան Մարկոսյանի «Աղոթքը»³⁰ նորավեպում, օրագրութեան ոճավորմամբ, Զարուհու մտապարտութեան պատումային մակարդակն ըստ էութեան բյուրեղացնում է նախամահվան շրջանակում հայտնված անհատի զգայնութիւնների երանգապնակը: Համանման կիրարկումն է բնորոշ Հայկանուշ Մառքի «Մեռելաթաղը»³¹ ստեղծագործութիւնը, որտեղ գերեզմանափորի դիտանկյամբ նախամահվան զգացողութիւնն ու ապրումը դառնում է առաջնային: Կարապետ Ոսկանի նորավեպերի գերակշռող մեծամասնութիւնը հարակցում են այս հղացքին եւ հատկանշական է, որ նրա ժանրով գրված ստեղծագործութիւններում նախամահվան գեղարվեստականացումը բյուրեղացավ: «Մինչեւ մահ»³² նորավեպում, հուղարկաւորութեան վերադարձին մասնակիցներից մեկի հանգուցալի կյանքի պատմութեամբ (հատկապէս սիրո կոլիզիան) ցուցանում է, որ թնջւնկներով առկեցուն ապրած օրերը (կնոջ կողմից ինքնութեան բռնադատում) ըստ էութեան վախճան էին, ավարտ, երկարատեւ նախամահային վիճակ: «Կյանք-նախամահ-մահ-սկիզբ-վերջ շրջապտույտ» հղացքի պարագրիկումներում անխուսափելի էին գոյութենութեան միասնական անդրադարձները: Զապել Եսայանի «Ախտաւոր հոգիներ» եւ Եւթերպի (Զարուհի Գալեմքերյան) «Հուսաքեկ հյուժախտաւորներ» նորավեպերում³³ օրինակ համապատասխանաբար Սոնայի եւ Վահանի ներփակ դիմանկարներով մահվան վերստեղծումով ճակատագրական հիվանդները (արեւմտահայ նորավեպում որպէս կանոն՝ թոքախտաւորներ) իրականութեան մեջ վերակերտում են այնկողմնային շարունակականութիւնը: Այս մտայնութեան թանձրացականացումն են Վահան Մեշտուճյանի Դրացուհի»³⁴ (խնամվող ծաղիկների գործառնական դաշտը ամբողջացնում է այնկողմնային շարունակականութիւնը) եւ նամանավանդ Տիգրան Արփարայանի «Վերջին նվազը»³⁵ նորավեպերը՝ անբուժելի հիվանդ Ռեոթեոսը, որ վերջին մեկ տարվա ընթացքում ջութակը ձեռքը չէր առել իր սանի եւ սիրելի էսկի՝ Նրանիկի համար, վերջին անգամ նվագելով ամբադրում է գոյութենութեան վերակերտումի անընդհատութիւնը:

* * *

Արեւմտահայ նորավիպագրութեան գերակա հղացքների շրջանակում առանձնանում է, թեեւ քանակով ոչ մեծ, սակայն հատկական մի խումբ,

որը պայմանականորեն կոչվել է «տեղանվանական պատմութեն»։ Այս հղացքի հատկանությունը պայմանավորվում է այն հանգամանքով, որ, պատմաքաղաքական հայտնի իրադարձությունների պատճառով, գրագետի աստանդական վիճակը, վտարանդի լինելը անդրադարձվում էր այլևս այլ երկրների եւ ժողովուրդների իրականության գեղարվեստականացման փոձերով։ Արձակի համակարգում այս իրողությունը որակ դարձավ նորավիպի ժանրում, որը վավերացվեց ուրույն «եպիպոսական» եւ «ֆրանսիական» մանրանկարների շարքով Լեոն Բաշայան, Ռուբեն Սեւակ, Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ, Մարի Սվաճյան, Մարի Պեյերյան, Հարություն Ալփիար եւ հատկապես՝ Զապել Եսայան եւ Երվանդ Օտյան։ Առաջինի ֆրանսիական կյանքի եւ երկրորդի արաբական իրականության նորավիպային մանրանկարները յուրովսանն ընդլայնեցին ժանրի «աշխարհագրությունը»՝ ուրվագրելով այդ երկրների եւ մարդկանց գեղարվեստական մեկնություններ։ Եվն Եսայանի այդօրինակ ստեղծագործություններում դուզահեռաբար պատկերվում էին Փարիզում օտար երկրներից ուսանելու եկած երիտասարդների առօրյան եւ հարաբերությունները («Սատարոֆ»), փարիզեցիների բարքն ու հոգեբանությունը («Ժյուլի»), ապա Օտյանի «արաբական մանրանկարներում» («Բարի դահիճը», «Մուսապ Լեսիմ», «Մուլիտ») կենտրոնացվում էին ֆեյլաՀների (արաբ հողագործների) առօրյան, սովորութիւնները³⁵։

* * *

1890-ականների վերջերին սկսված գավառի կամ «Վաղվան գրականության» շարժումը, որ մեր գրականագիտության կողմից բազմիցս անդրադարձվել է, գրականության պատմության համապատկերում ունեցավ նորավիպային լիակատար հանդերձում, ժանրի գեղարվեստական համակարգում վավերացնելով տիրապետող եւ զանգվածային հղացք՝ «գավառի տիեզերքը» իր բոլոր չափումներով։ Հարկ է չեջտել, որ ընաշխարհիկ, «Գավառի գրականության» գեղարվեստական-գեղագիտական հայեցողությունները պայմանավորված էին հայ նոր գրականության պատմության ներքին օրինաչափություններով. «80-90-ական թվականների գեղարվեստական արձակի ուրույն արտահայտությունը հանդիսացավ «գյուղագրական դպրոց»,՝ գրում է Սերգեյ Սարինյանը. «Հայ հասարակական միտքը տասնամյակներ շարունակ մտորում էր սոցիալ-ազգային խնդիրների շուրջը, փորձում ուղենշել ժողովրդի առաջադիմության հեռանկարները»³⁷։ Արեւմտահայ գրականության մեջ հենց այս պատմական առարկայական անհրաժեշտությամբ էր պատճառա-

բանվում «գյուղագրական դպրոցի» հրեւան դալը, որ «Վաղվան գրականութեան» գեղագիտութեամբ եւ Ռուբեն Զարդարյանի, Թլիկատինցու, Գեղամ Տեր-Վարապետյանի, Հմայակ Նարլյանի, Վահան Հարությունյանի, Հովհաննես Գաղանձյանի, Գրիգոր Շահինյանի եւ այլոց ստեղծագործութեաններով ամրագրեց Գարեգին Սրվանձտյանցի եւ Հրանդի ստեղծաբանական ուղիները՝ այսպես կոչված «սոցիալական հոսքին» զուգորդելով «երկրի, բնաշխարհի հոսքը»: Քսաներորդ դարասկզբի նշանավոր ասուլիս-բանավեճը «Վաղվան գրականութեան» շուրջ, ըստ էութեան բնաշխարհի գրական հոսքն իր պոետիկական-գեղագիտական շրջանակով ներդաշնակում էր ստեղծաբանական-ոգեբեր եւ հասարակական-քաղաքական շերտերը, ուղղորդում երկրի արեգեքի եւ կենսոլորտի գրականացման ուղիներն ու հնարավորութեանները: «Գավառի իրականութեան, կյանքի» ստեղծագործական կիզակետումը ըստ այդ շարժման տեսարան Արտաշես Հարությունյանի «Վաղվան գրականութեան» էր, որը ուղեւորում էր ստեղծագործական գործընթացի հեռանկարայնութեանը. «Վաղվան գրականութեան ներկայացուցիչները, բնավ չփոխված չունին արվեստին գաղափարը՝ ընդհանուր գրականութեան գաղափարին հետ: Անոնք վաղվան գրականութեան տոհմայնութեանը կջատագործվին՝ արվեստի (բանաստեղծութեան, վեպ, թատերգութեան) տեսակետին»³⁸: «Արվեստի հրամայականի» խնդիրը իբրեւ բնաշխարհի կենսոլորտի գրականացման կարեւորագույն նախապայման՝ «Վաղվան գրականութեան» ասուլիսի հիմնական առանցքն էր, քանի որ «սոցիալական երակը», որ Գավառի գրականութեան զարգացման նախանձախնդիրն էր, այնուհանդերձ որոշակի տարակուսանք ուներ, որ երկրի բարքերի, զգայնութեանների, ազգաբանական շրջանակի գեղարվեստական կենտրոնացումը չպետք է ի հաշիվ արվեստի կայացվի: «Վաղվան գրականութեան» տեսաբաններն ու իրացնողները եւ գրականութեամբ եւ թե՛ քննադատութեամբ ըստ էութեան փարատեցին այդ տարակուսանքը: «Գավառական գրականութեան ըսելով կհասկանանք այն ծաղկանոցը, գրում է Ռուբեն Զարդարյանը, ուր յուրաքանչյուր գավառ իր միջավայրին տիրեն ու ծաղիկը, ներշնչումը, միտքը, զինքը շրջապատող տարրեր տարրեր բնութեան ու անոթ ազդեցութեան այլեւայլ նրբերանգները բերն, ցանկով յուրաքանչյուր մաս իր անհատականութեան ավագն ու դաշնակցութեանը այդ խորհրդավոր բուրաստանին մեջ՝ ուր դեպի կապանն ի վեր շուլլվող վայրի ժայռերուն էն հմայիչ գյուղանկարը քնացած պիտի ըլլա, ուր ծարավ, աղնծող գագաթներուն ոտքերն ի վար էն անուշ գետերուն կապույտ գոտին պիտի փաթթվի. ուր հայ բնաշխարհը իր բոլոր առնետին ու տեղովը, ազգակցական բոլոր համարյունութեամբը պիտի համագործվի»³⁹: Եվ մասնավորապես նորավի-

սով «Վաղվան դրականությունը» արեւմտահայ դրական կյանք ներ-
քերեց Հայկական բնաշխարհի մարդկանց եւ առարկաների աշխարհը,
բարքերը, ոգեխառնությունները: Թլկատինցու, Ռուբին Զարդարյանի,
Վահան Հարությունյանի, Գեղամ Տեր-Կարապետյանի, Վաղ շրջանի Հա-
կոբ Օշականի, Հմայակ Նարչյանի, Կարապետ Տողրամաճյանի, Հովհան-
նես Գաղանճյանի, Գրիգոր Շահինյանի նորավիպագրության տարերքը
Հայկական բնաշխարհն էր: Մյուս կողմից Գրիգոր Զահրապի, Թեոփիլի,
Տիգրան Կամսարականի, Հակոբ Տեր-Հակոբյանի «գալառամետ» ստեղ-
ծագործությունները ընդհանրականացրին Արեւմտահայաստանի ժան-
րային պատկերը՝ աղգաբանական-Հոգեբանական, բարքագրական-կին-
ցաղագրական շրջանակումից մինչեւ սոցիալական-քաղաքական անդ-
րադարձումներ:

Գալառի կենսոլորտի ժանրային հանդերձման նախադեպը ամրագրեց
Թլկատինցին, որն իր մանրապատումներում, քրոնիկոններում եւ հառ-
կապես նորավիպերում գոյավորեց յուրօրինակ ժանրային կաղապար՝
գալառի բարքերի, մարդկանց Հոգեբանության սրամիտ կենտրոնա-
ցումներով, ժողովրդական բառ ու բանի հմուտ ոճավորումներով: Արշակ
Զուպանյանը, միանգամայն իրավացիորեն, Թլկատինցու գրական ժա-
ռանգության մեջ մաքուր նորավիպեր է համարում երեք ստեղծա-
գործություն՝ «Կնամա՞րտ թե ցլամարտ», «Ես կատարեցի իմ պարտքս»
եւ «Գալաթ մը միայն»⁴⁰: Եթե առաջին եւ երկրորդ ստեղծագործու-
թյուններում գալառի կանանց Հոգեբանության ներստեղծումներով
Հայտնաբերում է բնաշխարհի մարդկանց Հատկականությունները, ապա
երրորդ նորավիպը. «... լուսավորչական ու բողոքական Հայերու միջեւ
գլղվառուքի պատկեր մըն է, փոխադարձ առեւտրական, բամբասանքի,
ծաղրանքի սոսկալի մոլեղնության մը պոռթկումներով»⁴¹: Ռուբեն
Զարդարյանի հղացքով գրված ստեղծագործություններում առաջնա-
յինը բարքերի եւ անհատականության բախման բյուրեղացումն էր, որ
ամբողջականացվեց «Սարերու տղան» նորավիպի Սեդրակ-Սեդոյի եւ
Աշխենի տարաբախտ սիրո պատմումում: Գեղամ Տեր-Կարապետյանի
նորավիպերը, որոնք բոլորն էլ գրված են «գլխմանկար նորավիպի»
ներժանրային կառույցով («Հովիվ Կարոն», «Տնանկ Մարտոն», «Այրի
Ասլիկը», «Սարգիս աղբարը», «Եղսիկի պարագան»)՝ զուգահեռում են
պանդխտության սոցիալական-քաղաքական ավերների պատկերագրումը
Տարոն աշխարհի կենսոլորտի կռուցվածքին: Այս իմաստով ուշագրավ
ստեղծագործություն է «Մայրամ ջոջիկը»⁴³ նորավիպը, որտեղ Տարոնի
գյուղերից մեկի մանրամասն նկարագրությունը՝ պատմական, աշխար-
հագրական, կենցաղագրական տեսանկյուններով, ընթերցողովում է Մա-
րիամի խելագարության պատումին (Մարիամի որդի Տոնականը

պանդխտութեան մեջ մահանում է, տատը անասելի դժվարութիւններով մի կերպ հոգում է թուռներին, սակայն սղա թողան հիվանդութիւնն ու վախճանը սպառում են դժբախտ պառաւիր ուժերը եւ խենթացած Մարիամը թողնուհուն գրկած թափառում է դանազան քաղաքներով եւ մուրում):

Հղացքով գրված նորավիպերի գերակշռող մեծամասնութիւնում առաջնայինը համայնքային մտայնութեան, ավանդական կաղապարների բախումն է անհատի հոգեբանական ազատագրութեան նկրտումներին: Հրանտ Մամուրյանի «Սոփոյի տառապանքը»⁴¹ նորավիպում օրինակ մանկամարդ կիւր սյգ բախման պատճառով անժամանակ վախճանվում է: Գրիգոր Շահինյանի Հղացքով գրված ստեղծագործութիւններում գաւառացի կնոջ առօրյայի արձանագրութիւններով փորձ է կատարվում նորոգելու բարբալիսի շեղումները: Գալաուի կնոջ վիճակի եւ հոգեխառնութեան կենարոնացումն է բնորոշ Հովհաննես Գազանճյանի Հղացքով գրված նորավիպերին: Եթե «Վարդուկում» անհամապատասխան ամուսնութեան խորքին արձանագրվում են սովորութիւնների գաղաթումները, ապա «Քաղզի կատակներում»՝ արտադնա աշխատանքի պատճառով առանց ամուսին մնացած գեղջկուհիների սոցիալական ծանր վիճակը:

Գալաուի տիեզերքի նորավիպացման գործում անուրանալի է Վահան Հարութիւնյանի (Արտաշես Հարութիւնյանի կրտսեր եղբոր) երախտիքը: Այս հեղինակը Հղացքի գեղարվեստական պարագիծն ընդլայնեց եւ հար ու նման Հակոբ Օշականի բավարարվեց ոչ միայն բնաշխարհի բարքերի, աղգագրական հոսքի, սովորութիւնների ժանրային հանդերձումով, այլեւ գաւառացուն, երկրի մարդուն բնագիր ներբերելով: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Վահան Հարութիւնյանը մատնանշած իրողութիւնը մի շարք նորավիպերում ամրակայեց պոլսեցու եւ գաւառեցու հոգեբանական բախումների տիրութիւններում: Այսպես օրինակ՝ «Լեւ Քաղաքացին»⁴⁶ նորավիպում Պոլսից կրկին գյուղ վերադարձած Կարապետը ապրում է հոգեբանական երկփնդկվածութիւն՝ քաղաքում չգտնելով իր կերտվածքին հարկը դաշնութիւն, այն ալիւս չի գտնում նաեւ գյուղում, իսկ «Արհամարհանքը»⁴⁷ ստեղծագործութեան մեջ կոլիգիան խարսխվում է հոգեբանութեան խաթարման տիրութիւններում՝ Սիրանուշ-Երվանդ պլանով: «Ծերուկին խղճահարութիւնը», «Մորն անեծքը»⁴⁸ նորավիպերում գալաուի կշռութիւնները արտածվում են հերոսների ներաշխարհային ելեւջումներով՝ մի դեպքում ցուցանելով հողի եւ գեղջկական կենսոլորտի անկապտելիութիւնը, մյուս դեպքում՝ գաւառացիների «միֆական» շերտերից չազատապրված գզայնութիւնները: Իսկ Հակոբ Օշականի «Առաջին արցունքը» եւ «Պառաւիրն անեծ-

քը»⁴⁹ նորավիպերը Սեուդովի տիպերքի գեղարվեստական նախավկայու-
թյուններն էին, որ հետագային պիտի հասնեին «Ծակ Պոռեկի» եւ
«Մնացորդացի» կանոնմանը: Վերջապես, ամփոփելով այս հղացքի
բնութագիրը, նշենք, որ 1888-ին լույս տեսած Գրիգոր Զոհրապի «Այ-
րին» նորավիպը դարձավ անընդհատ հանդիպող պանդխտության երե-
ւույթի ժանրային հանդերձման ուղենիշը, երեւան եկան «Այրի»
զանազան գեղարվեստական մեկնություններ, Մարտիրոսի ու Զարգարի
բազում տարբերակներ: 1892-ին լույս է տեսնում Տիգրան Կամսարակա-
նի «Հարոն», 1893-ին Շուշանի «Տոնիկը», հաջորդ տարի՝ Ռուբեն Որ-
բերյանի «Անուշ լազը»⁵⁰ եւ այլն:

* * *

Հայոց Եղեռնը քաղաքական, հասարակական, սոցիալական, պատ-
մական, հոգեբանական առանցքներով առարկայաբար պայմանավորում
է ազգային կերպածքի, ինքնության եւ մեկնալիտետի բազմաթիվ
էամասեր ու, բնականաբար, ունի որոշարկված մշակութաբանական ներ-
կայություն եւ վերապրողների, մնացորդաց եւ թե՛ ախօրվա ու զալիքի
սերունդների հոգեւոր կենսապրություն մեջ: Ավելին՝ ցեղասպանության
մշակութաբանական ներկայությունն է, որ Հայաստանում ընձյուղեց
պատմական Հիշողությունը ամբողջատիրության ժամանակաշրջանում
(Պարույր Սեւակ, Հովհաննես Շիրազ), իսկ Սփյուռքում՝ դիմադարձեց եւ
հակազդեց ուժացմանը:

Ինքնին հասկանալի է, որ մշակութաբանական ներկայությունը,
պատմական խորքին եւ գործընթացին զուգադիր, ունեցել եւ պետք է
ունենա անհրաժեշտ փոխաձեւումներ, սակայն առաջին փառանգի՝ վե-
րապրողների, ազգային ողբերգությունը գրականացրած անդրանիկ
սերնդի, գործը հար լինելու է Եղեռնի հոգեւոր, գեղարվեստական
պատմության կրկնակնություն: Այս առումով հական է դիտել, որ 1895-ին
Կոստանդնուպոլսի Բապ-Ալի հրապարակի հակասուլթանական ցույցը
դարձավ Եղեռնի մշակութաբանական ներկայության երման կետը: Աղե-
տի եւ դիմակայության գրականությունը ժամանակագրությամբ համըն-
կավ հայոց 1894-1896 թվականների ցեղասպանությանը: Արհավիրքը,
մինչեւ իր ողբերգական ավարտը՝ Մեծ Եղեռնը, անցավ 1906-ի հայ-
թուրքական ընդհարումներով, Կիլիկյան մղձավանջով, Ագանայի 1909-ի
կոտորածով՝ հոգեւոր կյանքում ընդմիջարկվելով գեղարվեստական «ա-
րագ արձագանքամբ» (իրեւ խտացում փաստենք Ասում Յարճանյան-
Սիամանթոյի քերթությունը), ուստի եւ Եղեռնի մշակութային ներկա-
յության, ի մասնավորի Աղետի գրականության պարբերացման ժա-

մանակ իրրեւ սկիզբ, ձեւավորում պետք է ընդունել 1895 թվականը: Գրականության պարագծում ի հայտ եկան արհավիրքը պատկերազորող ստեղծագործություններն եւ եթե արեւելահայ հատվածում որպէս կանոն սեւեռվում էին 1906-ի իրադարձություններին⁵¹, միաժամանակ պայմանավորելով Ալեւտիա Ահարոնյանի⁵² մենաշնորհն իբրեւ արեւելահայ գրական ընթացում Ադետի գրականությունն ներքերող ընդհանրականություն, սակայն արեւմտյան հատվածում այս դրսևորումը ձեւավորվեց ու հաստատագրվեց, դարձավ գեղարվեստական ընթացի տիրապետող մտայնություններից: Պատահական է, որ պատմական այս ողբերգությունը արտացոլող եզրը՝ «Ադետն» իր տարբերակներով «Արհավիրք», «Զուլում» եւ այլն, գոյավորվեց, ստեղծագործական իրացումներով եւ գեղարվեստական հանդանակներով ամրագրվեց արեւմտահայ գրականության 1895-1910-ական թվականների շրջանակում: «Ադետ» եզրի, համարժեք մյուս անվանումների հանդուցումը գրականությանը եւ ըստ այդմ «Ադետի գրականություն» գոյավորումն ու կանգնումը տեսական եւ գեղարվեստական փաստարկման ու հիմնավորման բոլոր անցան Սուրեն Պարթևյանի գրական ժառանգությանը: «Քայքայում» նորավեպերի ժողովածուի առաջարանում նա բանաձեւեց գրականության այս դրսևորումը. «Անոնք հայ կյանքի ճգնաժամային եւ ճակատագրական մեկ վայրկյանը կ'արձանացնեն, հայկական իրականության մեկ փոթորկահույզ ու պատմական դիմահեղումը կ'ուրվագծեն, մեր ազգային հոգեբանության ամենեն տաքնապալից փուլը կը խտացնեն»:

Նեկահեղ պատրանքներու հաջորդող անագորույն հիասթափությունը, սխրալի հույսերու խուճապական փախուստը, պերճափայլ խոնարհներու հեղակարծ փլուզումը, դուրյազնական երազներու մահաշուք խափարումը... Հայությունը՝ փրկության իր երանավետ սպասումին մեջ՝ Ադետքին հանկարծակի եկած, սահմուկած, դգեռնած...»⁵³: «Ադետը» տարբերակ-հոմանիշներով գրական ընթացում դարձավ ստեղծաբանական մետաֆոր, որի տարաբնույթ գեղարվեստական մեկնություններն ու ընթերցողները հայ գրականության նորագույն շրջանում ամբողջականացրեցին եւ բյուրեղացրեցին արհավիրքի գրականությունը: Այս առումով եւս մատնանշված ժամանակահատվածը հիմքային, ելակետային նշանակություն ունի, նամանավանդ, երբ նկատի ենք ունենում մետաֆորի այն այլաբոյացումները, որոնք Ադետի գրականության պարագծերը ընդլայնում են, ցուցանում՝ գեղարվեստական բնազդի ընդհանրական արժեքայնության տեսակ: Այս պարագային նախ նկատի ունենք Առանձարի «Վշտի ծիծաղը» (թե՛ ժողովածուն եւ թե՛ համանուն ստեղծագործությունը իբր Ադետի գրականացում), ապա՝ Ռուբեն Զարգարյանի «Սեւ հավը կանչեցը»: Սրանք արտածվելով իրենց ստեղծագոր-

ծախան բուռն տարերքից (երկերից)⁵⁰ դարձան գրականության բնույթային հատկացուցիչներ, ամենատարբեր ստեղծագործություններում, ուսումնասիրություններում և գրություններում կիրարկվեցին որպես երեւույթի մետաֆորային տարրերակներ: Այսպիսով ինչպես այս, այնպես էլ վերելում մատնանշած իրողությունները փաստարկում են, որ Աղետի գրականության պարագիծը ներառում է 1895-1914 թվականների ժամանակշրջանը, կրկին ընդգծենք՝ իբրեւ սկիզբ, ելակետ, գոյալուր: Խնդրի մեթոդաբանության առումով այս իրողությունը հրատապ է և կարեւոր, նամանավանդ եթե նկատի ունենանք այն իրողությունը, որ հայ գրականագիտության համար վաղուց անտի հասունացել է Աղետի գրականության լիակատար պատմության ստեղծումը: Իսկ այս առումով, թեև ոչ բավարար, այնուհանդերձ անհրաժեշտ նախաքայլեր արգեն կատարվել են: Հայոց ցեղասպանության մշակութաբանական առումների քննությունը, գրականության մեջ անդրադարձների ուսումնասիրությունը, առավել կամ նվազ ընդգրկումներով և ինդրադրություններ, դարձել է հետազոտության առարկա: Այս առումով շահեկան են Մարկ Նշանյանի, Գրիգոր Պրլտյանի, Էրվին Սթաուբի այն հետազոտությունները, որտեղ հայոց ցեղասպանության մշակութաբանական և գեղարվեստական ընթերցողությունը համեմատակն քննության են ենթարկվել⁵¹, զուգադրվել և զուգահեռվել այլ ժողովուրդների ողբերգություններին:

Այսպիսով Աղետի գրականության ընձյուղումը թե՛ ժամանակագրությամբ, թե՛ պոյալորած մետաֆորների ստեղծարանական մեկնություններով և թե՛ մետաֆորային դրսևորումներով 19-րդ դարավերջի 20-րդի տասական թվականների արեւմտահայ գրական կյանքի ընդհանրական ներկայություններից էր: Անդրադառնալով այս երևույթին՝ Հակոբ Օշականը մատնանշում է. «Պոսական այդ գաղթը մեր գրականության մեջ հաղիվ անդրադարձ մը պիտի ունենար, հակառակ անոր, որ մեկն ավելին էին քանքարավոր գրողները այդ կարավաններուն մեջ»⁵²: 'Ժվար չէ նկատել վարպետի վերապահությունը, «հաղիվ անդրադարձ» պայմանավորված էր Աղետի ցան ու ցիր գրականամամբ, մետաֆորային տիրույթներում հալանցիկությամբ, այնինչ մշակութային-գրական ներկայությունը ենթադրում էր հետեւողական համակարգի առկայություն:

1894-1896-ի զանգվածային ջարդերի, անկումների և մղձավանջի, սարսափների, հակազդեցության գեղարվեստական արձանագրությունները, սովորական մահկանացուների բնագրային սեւեռումները պատմավիպասանության առասպելացված գործող անձանց, հերոսների փոխարեն ըստ ամենայնի «նորավիպացիներ», ձեռք բերեցին ժանրային

կայուն հանգեք, դարձան դերակա հղացք եւ այսպիսով փաստորեն խնդիրոշիցին Ազետի գրականութիւնն իբրեւ գեղարվեստական համակարգ ու այս առումով ուրույն եւ առանձնահատուկ նշանակութիւն ձեռք բերեցին Ազետի ու ղիմադարձութան, հակադեցութեան դրականութեան պատմութեան մեջ:

Արեւմտահայ նորավիպագրութեան մեջ Ազետի գրականութեան իբրեւ համակարգի եւ գերակա հղացքներից մեկի դրսեւորումը պայմանավորվում էր ժանրի բնույթով եւ առարկայական հնարավորութիւններով, կառույցի ձեւաբանական հարստացւելի առանձնահատկութիւններով: Հղացքի խնդրագրութեանը դեռ կանգրադառնանք, այստեղ ծանրանանք ժանրի բնույթային եւ ձեւաբանական այն հատկանիշներին, որոնք Ազետի նորավիպագրացման համար ունեցան կառուցողական-արարողական նշանակութիւն՝ գեղարվեստական համակարգ առկայելիս: Նախ՝ ժանրի ծագումնաբանական ակունքում ամրագրված նորոգութեան արքետիպը՝ «սոկրատյան երկխոսութեան նախահիմքը», որ անընդհատ պահանջում է պատկերադրման հարմարվողականութիւն, ապա՝ տակաւին 1880-ականներին համաշխարհային նորավիպագրութեան հարգի, կիրարկվող կառույցներից այսպիս կոչված «արձակ պոեմի» եւ «Հոգեբանական սկեթչի» ներժանրային մոդելները⁵⁶, լիակատար հնարավորութիւն էին ընձեռում համակարգի ընձյուղման եւ հաստատագրման համար: Եթե ժանրի հարմարվողականութեան էությունը պայմանավորվում էր հատկապէս իրականութեան պրկված հանգուցներով, բախտորոշ ու գրամատիկ անցքերով, անցումայնութեամբ, այս պարագային դուշն-ինչ չխաթարելով, չտարալնելով գեղարվեստականութիւնը՝ վալերականի⁵⁷ տառացի տեղակայումների, գետեղումների անկրկնելի հնարավորութիւնները, ապա այսպիս կոչված «արձակ պոեմի» եւ «Հոգեբանական սկեթչի» ներժանրային խայտաբղետ մոդելներն իրենց էպիկական ընդգրկումներով եւ ներաշխարհային սուղումների ընդարձակութեամբ Ազետի համակարգված գեղաձեւման հնարավորութիւն նորավիպին ընձեռում էին: Ահա թի ինչու բացառապէս այս ժանրը գոյավորեց գեղարվեստական համակարգ արհավիրքի գրականութեան համարեագրում: Հատկապէս նորավիպն ունի համարժեք կշռութային, ոճական եւ կոմպոզիցիոն կարեւորութիւնները ցուցանելու Ազետի զգայնութեան, ապրումի երփնագիրը: Ռուբին Զարբարյանի 1910-ին հրատարակած «Յայգաւույս» ժողովածուն (Հատկապէս՝ «Ցիլին դավալը» եւ «Հայրենիքս կուզեմ ես» նորավիպերը) Ազետի ժանրային հանդերձման յուրօրինակ միջնարարն էին, որին նախորդել եւ հաջորդել էին ժանրային մանրամասնման բազմաթիւ փաստեր, արդէն ապահովելով համակարգի բոլորեքյանութիւնը եւ արեւմտահայ գրականութեան

Պոլսո եւ Գալաուի դրսեւորումներում, ըստ այսմ գառնալով «Համաձայնական»⁵³ (գեղագիտական, ստեղծարանական առումներով) երեւոյթներէց, ե՛ւ Աղետի արտաքին ու ներքին պատկերադրումներում՝ մղձաւանջից, անկումների սարսափից մինչեւ արհաւիրքի առաւինն դրվագների վերհանում, փախուստից, տեղահանությունից մինչեւ բարոյահոգեբանական փոխաձեւությունների, գոյության հեռանկարների դրվագում եւ թե՛ վերլուծական մտքի մասհոգություններում⁵⁴:

Արեւմտահայ նորավիպագիրների գերակշռող մեծամասնությունն իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձում էին Աղետի երփնագիրը: Պարբերականներում իրար էին հաջորդում ժանրով ստեղծված Համապատասխան երկեր, լույս էին տեսնում բացառապէս արհաւիրքին նվիրված նորավիպերի ժողովածուներ եւ, ինչպէս արձանագրեցինք, անմասն չէր մնում ողբերգության ոչ մի դրսեւորում: Այսպէս՝ Միքայիլ Նաթանյանի «Հեղնար»⁵⁵ նորավիպը կենտրոնանում էր Աղետին դիմադարձվելու քարոզարանային դրսեւորումներում, Կարապետ Գալսեօյանի «Եղեռնին զոհը» Ագանայի կոտորածի գրեթէ վավերագրական պատկերադրումն էր⁵⁶, Վահան Արսւանյանի «Վերծի դարին»⁵⁷ նորավիպի երիտասարդ Հերոս Գուրգենը թեւեւ սպանում է լրտես Միլքոնին, որը շատ երիտասարդների էր մատնել արհաւիրքի տարիներին, սակայն իր պատճառով բանտարկված Հայ քաղքենուն ազատելու համար հանձնւում է, այնուհետեւ կախաղան հանվում, հեղինակը միանշանակ ընդգծում է մղձաւանջներ, մահ ապրած մարդու վսեմ բարոյական նկարագիրը: Բացառապէս Աղետի նորավիպային անդրադարձներն էին 1900-1910-ականներին լույս տեսած Տիգրան Աղճյանի, Մկրտիչ Պոտուրյանի, Սուրեն Պարթեւյանի ժողովածուները⁵⁸:

Հարկ է նշել, որ Աղետի արեւմտահայ նորավիպում Համակարգված անդրադարձը պայմանավորել է նաեւ վերնագրային կազմաբանության յուրօրինակ ընդհանրություն, վերնագրերի լրատվության մեջ խորհրդանշանացնելով «սեւ» միավորը՝ «Սեւ պատկերներ», «Սեւ էջը», «Սեւ Հարսանիք»: Գորշ տոների թանձրացականացումը մի կողմից նորավիպերի պոետիկայում ամրակցել է գործուն տպավորապաշտականություն, ինչպէս տեսնք Հակոբ Տեմիրճյանի «Սեւ գիշերներ» նորավիպում. «- Ճիշտ է, քույր ջան, ամեն կողմ սեւ լուրեր կան, ամեն կողմ սեւ գեպքեր տեղի կ'ունենան... գլուզելը ամբողջ կրակի են տվեր, հազարներով մարդիկ են սպաններ, թալան կա... քաղաքը ամեն կողմերեն պաշարված է եղեր... որդեգուրկ մայրերն ու սեւավոր ջահելները որքան աբլու-արցունք կը թափին հիմա հարամիներուն ձեռքը, քույր ջան...»⁵⁹: Մյուս կողմից՝ սատարել ընթերցողական մակարդակում դիմակայության ողու հառնումին, ինչպէս Հմայակ Արամյանցի «Սեւ հարսանիք»⁶⁰ ստեղծագործության մեջ:

Բայցի ազգային ողբերգություն ինքնին հասկանալի եւ պատճառաւորապէս պատկերագրումից ի՞նչ էր կական-արարողական այն խթանիչը, որ ժանրին արհամիրքի գեղարվեստական համակարգ առթիււ հնարավորութիւն էր ընձեռում: Անսովոր իրադարձութիւնների, անհատի նորմայից զարտուղված բարոյա-հոգեբանական իրավիճակի, եւ-ի երկ-փեղկվածութեան, գոյութեան խելահեղ, կատարածնային (ապոկալիպսի-ստիկն), անհատի փորձութեան եւ երկնային ծայրահեղ պրկվածութեան դրսևորումները: Թվարկածի տարիքը, դրականացման եւ գեղա-ձեւման առավելագույն արգասալորութիւնը նորավելի ժանրի պատ-մական պոետիկայում կազմավորող-բնույթային էութիւն է՝ Վերածննդի միջին գերթիւնի փոքր արձակ, այնպես որ ժանրի լիարժեք հանդերձումը խնդրոյ առարկա հղացքի պարագծով միանգամայն ենթա-դրելի էր եւ բնական: Այս պարագային հարկ է նշել Աղետի հղացքի մի կարեւոր օրինակութիւնը եւս. արեւմտահայ նորավիպագրութիւնը արհամիրքի գեղարվեստականացման ընթացում համարեց Աղետն ու գիտակցութիւնը, շատ հաճախ դրանք դարձնելով աւելապատիւ միա-կցում: Արդ, բազմաթիւ նորավիպերից մի քանի օրինակներով մանրա-մասնինք Աղետի հղացքի պարագիծը: 1890-ականներին արեւմտահայ գրականութեան մեջ հայտնի վիպասան, նորավիպագիր Մարի Սվաճյանը 1896-ից կենտրոնացավ հղացքի փոքր արձակ ստեղծագործութիւննե-րին՝, որոնցից լավագույնը անշուշտ «Արցունք»⁶⁷ նորավիպն է: Կոս-տանդնուպոլսում գտնուվածային ջարդերի առաջին մայրամուտն է, ոչ գեղատեսիլ Վոսփորը, ոչ չըմակա կանաչ լեռները չեն դուժում վերահաս ողբերգութիւնը, գեղանի Արսեմը պատրաստուում է տուն վերադառնալ թուրք փաշայի ապարանքից, որտեղ ծառայում է, սակայն փաշայի Համտի որդին դուշը տեղ է հասցնում. «Արտեմ, ըստի կրիտասարգը, քալի փախչինք, աս գիշեր Հայերը պիտի ջարդեն: Նորատի աղջկը սարսուռաց: Սուլթանը, կրկնեց Համտի, Հրաման ըրեր է եւ Հայրս պալա-տին դառնալուն մեղի իմացուց»: Կոլլովիան սրընթաց հանգուցալուծ-վում է՝ չնայած Արտեմին հասնող աղաղակներին, հոր՝ ձկնորս Պոլոսի եղիւնամահ լինելը իմանալուն եւ սպանվելու հաստատ հեռանկարին, նա չի անտուժ երիտասարդի հորդորներին ու սպառնալիքներին եւ պահ-պանում է արժանապատիւ ու բարոյական նկարագիրը: Ստեղծագործու-թեան մեջ ուշադրութեան է արժանի արհամիրքի հանկարծակիութեան, անսովասելիութեան շեշտադրութիւնը, ռեպրոտաթային ուղղորդութիւ-նը: Գրեթե նմանատիպ կաղապարն է Վահրամ Սվաճյանի «Վարժու-հին»⁶⁸ նորավիպում, որտեղ մանկապարտեզի դաստիարակը մղձավան-ջից մաղապուրծ, հոգնարեկ եւ հուսահատ փախստականներին պատ-մելով իր սանի՝ փոքրիկ Լեւոնիկի, արժանապատիւ արարքը (այս

Պարթևեյան այդ սարսափներու մեջ է, որ երկնած է իր գործը, որ այլամերձ, չըսելու համար կատաղի մասնավորմամբ մը նվիրված է այդ զգայնության սեւեռումին», - բանաձեւում է Հակոբ Օշականը⁷¹: Եվ իրոք, թե՛ «Քայքայում», թե՛ «Հայուհին» ժողովածուներում Աղետը մանրամասնելում է բազմապիսի կենտրոնացումներով. դաղթ, տառապանք, ցավի արժեքների շահարկում, ֆիլիստերություն և հոգեորսություն քաղաքակիրթ աշխարհի կողմից, ուժացում, միաժամանակ հայ կնոջ բարոյական վսեմ նկարագիր, կենսունակության գերուժ, և այս բոլորը պարթևիկ-հուստրական շեշտադրությամբ, մարտնչող հրապարակաստությամբ, անկումների սարսափի, մղձավանջի և հեղված արյան, մարդկային դոյության բողբոջյան «Զարի ծաղիկների» անթաքուց ալյուզիաներով պոետիկական համակարգում («Զապել», «Փրկության բանակը», «Մղձավանջը», «Ազգավները», «Գողթականը»՝ «Քայքայում» ժողովածուից, «Մայրո», «Հացին ուժը», «Զավակը», «Պառավը», «Կարմիր Շուշանը»՝ «Հայուհին» հատորից և այլն)⁷²:

Աղետը և արհավիրքը անխուսափելիորեն ներքերում էին հոգեւոր-բարոյական արժեքների կորուստներ, յուրատեսակ ներքին աղետ, որի կենտրոնացմամբ արեւմտահայ նորավիպագրությունն իր կարեւորություններով փորձում էր դիմադարձվել «հոգեւոր պարտություններին»: Այսօրինակ ստեղծագործություններից հիշատակության են արժանի Սուրեն Պարթևեյանի «Պուտ մը ջուրը», Մկրտիչ Պատուրյանի «Ուրացի-ըր» և Ենովք Արմենի «Տուրսեցին», որը մտայնության բյուրեղացումն է: Գովառացի խաչոն ջարդերից մի կերպ փրկվում է. ընտանիքը կորցրած հայտնվում է Պոլսում և դոյությունը մուրալով քարշ տալիս: Մի հայ կնոջից իրրեւ ողորմություն այնքան հին հացի կտոր է ստանում, որ թունավորվում է ու մահանում. «Խեղճ «Տուրսեցի» խաչոն, որ հոգին ազատելի ետքը թուրքին սուրեն ու կրակեն, կուգա եղեր մեռնելու «Պոլսեցի» հայ «Հանքին» թունավոր հացեն»⁷³, - սամփոփում է պատմողը: Անտարբերությունը, դաժանությունը, կարեկցանքի չգոյությունը զուգադրվում են արտաքին աղետին և հղացքի պարագծում վերջնականապես ամբողջացնում (դաղթի, փախստականների վալերական սեւեռումների հետ)⁷⁴ ներքին աղետը:

1894-1896-ի անցքերի նորավիպային բազմաթիվ անդրադարձումներում կան հանգրվանային արժեքներ: Պարթևեյանի «Հայուհին» ժողովածուում է գեանելված «Քուրը»⁷⁵ նորավիպը, որի մղձավանջային պատումը և կոլիզիայի սրբնթաց հանգուցալուծումը ցնցող է իր ահագնությամբ: Փոքրիկ Զապելի աչքի առաջ սպանիկ և եղբորը՝ Արամին, որը մերկ ձեռքերով պաշտպանել է աղջնակին: Շատերի նման նրան եւս պարուհի են դարձրել խրախճանքների ժամանակ զվարճանալու համար:

Երեկոյթներէից մեկի ժամանակ Զապելը անսկզկալ հանդիպում է մեծ հղբորկը՝ Ավետիսին, որն իբրեւ թուրք էր ներկայանում: Քույրը թախանձում է իրեն դուրս հանել այդ որջից, եղբայրը հրաժարւում է: Զապելը սկսում է մոլեգին տարել, խենթացել էր: Աղետ/գիմադարձության անդադարձի կատարյալ նորավիպ է երվանդ Օսյանի «Լեւոն թագաւորի սուրը»⁶⁶, որտեղ պատմության վերակոչումը ողբերգությունից բեկված, կորսված մարդուն կրկին դարձնում է լիարժեք անձնավորութիւն: Զարդերից մաղապուրծ մի խումբ հանդրիւանել է Հունաստանի Պիրեյ քաղաքում: Որոշում են այցելել տեղի թանգարանը, սակայն ոչ մի կերպ չեն կարողանում համոզել Գալուստին, որպէսզի իրենց ընկերակցի: Նա կոտորածից հրաշքով էր փրկվել: Թաքնվել էր անդլիացի Զոնսրնի գրասենյակի սեղանի տակ եւ ողջ էր մնացել եղբոր՝ Վարդանի շնորհիւ, որը Գալուստից ուշադրութիւնը շեղելու նպատակով դուրս էր եկել թաքստոցից եւ անհավասար մարտից հետո զոհվել: Գալուստը դրանից հետո գրեթէ չէր խոսում, վախի տագնապներ էր ունենում: Երբ մի կերպ թանգարան են տանում եւ աշխտեղ իբրեւ ռազմավար թուրքական դրոշն է տեսնում, իսկ իբրեւ ցուցանմուշ՝ Լեւոն թագաւորի սուրը, կերպարանափոխվում է. բաղասանվում: Աղետի հետեւանքները շատ ահճախ ունենում են ֆանտաստիգորիկ, աներեւտկայիկ շրջադարձներ, իսկ անսովորի, «անհավանականի» տարերքը նորավիպն է: Ի. Ն. ստորագրութեամբ «Մահւան պես դառն»⁶⁷ ստեղծագործութիւնը բեւեռացել է այս հանգամանքի վրա. երիտասարդները նոր-նոր են ամուսնացել, ամուսինը կնոջը պատմում է իր կյանքի դրաման: Ապրում էր հրաշալի դուռը՝ ավագ եղբայրների, քրոջ ու ծնողների հետ: Արհաւիրքի տարիներին, քրդերը գլուղը կողոպտելիս, սպանում են ծնողներին եւ եղբայրներին: Ինքը վիրավոր եւ ուշագնաց հայտնվում է հիվանդանոցում եւ ահա որքան ժամանակ քրոջից որեւիցի տեղեկութիւն չունի: Կինը հարցնում է կնոջ անունը եւ պատասխանը լսելիս բացականչում՝ եղբայրս:

Նորավիպի այս հղացքը ժանրի կառուցվածքային-ձեւաբանական հարացույցում կիրարկում էր ինչպէս բնորոշ ներժանրային կառուցյուններ, այնպիսի էլ փոխաձեւում դրանք՝ հարմարեցնելով Աղետ-գիմադարձության պատկերմանը: Դա արտահայտվեց այսպէս կոչված «բուլղարական պատումների» ժանրային հանդերձով: Բալկանյան ժողովուրդների, մասնավորապէս Բուլղարիայի ազատամարտի ստեղծագործական սեւեռումները ներառելիւ հրաշալի հնարավորութիւն էին ընձեռում⁶⁸: Ավելացնենք նաեւ, որ հղացքով ստեղծված երկերին բնորոշ են զանազան մոդելները եւ սրանց զուգադրված՝ հրապարակախոսական միջարկութիւնները: Հմայակ Արամյանցի «Հերոսուհիներ»⁶⁹, Տիգրան Աչճյա-

նի «Հեղափոխության զոհը»⁸¹ և հատկապես Մինաս Զերադի «Վերջին պարը»⁸² նորավիպերը Հռիփսիմյան կույսերի վկայաբանության ոճավորված նորովի միատերիաներն էին:

1915 թվականին Կահիրեում «Զինվորական նպաստ հայ կամավոր զույգերուն» վերառույթյամբ լույս տեսավ Ս.Պարթևյանի «Արյունին մատյանը» ժողովածուն, Աղետի և գլմակայության արեւմտահայ նորավիպագրության վերջին անդրադարձը, այս հատորը սահմանադիծն էր, որից անդին Հակոբ Օշականի սքանչելի «Կայսերական հաղթերգություն» ժողովածուով ի տիյունս և Հայաստան սկսվում էր նոր շրջափուլ՝ Վահան Թոթովենց, Ակսել Բակունց, Համաստիզ, Արամ Հայկազ, Շավարշ Նարդունի:

Բ

1880-1910-ական թվականների արեւմտահայ նորավիպագրության պատմությունն ու տեսությունն արդեն ամբողջականացավ նախընթաց գլուխներում, ամենատարբեր խնդիրների ուսումնասիրությամբ և քննությունամբ, բնական է, որ գրականության պատմության այս ամենաօրախնդիր (գեղարվեստական-գեղագիտական անդրադարձման առումով) ժանրը ավելի քան երեսնամյա ժամանակաշրջանում ըստ համապատասխան շրջափուլերի՝ այսինքն տասնամյակների, ցուցանում է որոշակի մասնահատկություններ և այս իմաստով տեղին է իբրեւ ամփոփում տասնամյակների ուրվագիրը: Ուրվագիր, քանի որ սույն աշխատության մեջ արդեն բավականաչափ նյութ է շրջանառության մեջ գրվել:

Արեւմտահայ նորավիպագրության պատմությունը շրջաբաժանելիս հարկ է առնաձնացնել չորս փուլ. 1) 1880-ական թվականներ, տասնամյակ, որ ժանրի հաստատման շրջան էր, 2) 1890-ականներ, ժամանակահատված, երբ նորավիպը ե՛ւ ստեղծաբանական կիրարկումներով, ե՛ւ գեղարվեստական արժեքայնությամբ ըստ ամենայնի բյուրեղացավ, 3) 1900-ական թվականներ՝ ժանրի բարձրակետի տարիները ե՛ւ քանակով, ե՛ւ որակով, նորավիպի ոստոմբի տասնամյակը, ստեղծաբանական գերակշռող Հանգրվանների վաճառքումը, 4) 1910-ական թվականներ, որ որակում ենք իբրեւ ջրբաժանի կամ անկատար շրջան, որովհետեւ այդ տարիներին սկսվեց այն առարկայական գործընթացը, երբ ժանրը սկսել էր փոխաձեւության բուռն կյանք, անցում էր կատարվում ընդհանրապես համաշխարհային գրականությանը բնորոշ փոքր արձակի տարատիպերին, երբ ժանրային սահմանները դառնում էին խիստ պայմանական: Քանի որ արեւմտահայ գրականության դարափակումը հնարավոր

րություն չընձեռեց այդ գործընթացը բնականոն ավարտելու, այն ամբողջացավ արդեն հայաստանյան եւ սփյուռքյան գրականություններին հոլովույթով:

1880-ականներին թե՛ պարբերականներում եւ թե՛ առանձին գրքերով, շարունակելով թարգմանական նորավիպագրության հոսքը⁸³, գեղարվեստական ընթացում հետեւողականորեն սկսեցին հաստատվել ինքնուրույն գրսեւորումները: Մի կողմից միջժանրային իրագործումները, ինչպես օրինակ Մկրտիչ Թյուքունճյանի «Իմ հայրասպան ընկերը»⁸⁴, փորձարկում էին նորավեպի պոետիկական-հղայքային հնարավորությունները, մյուս կողմից Արշակ Չոպանյանի, Արամ Մինասարյանի, Անույիսի, Արփիար Արփիարյանի, Եղիա Տեմիրճիպաշյանի, Տիգրան Կամսարականի, Լեւոն Բաշլյանի, Գրիգոր Զոհրապի նորավիպագրությունը հարստացնում էին ինչպես ժանրի ինքնությունը, այնպիս էլ իրապաշտության գեղագիտական հանդանակները: Վարսանուշի «Խեղճ կնիկ»⁸⁵ նորավեպի նվարդը, Արամ Մինասարյանի «Պարգեւաբաշխության»⁸⁶ Կարապետ, Սերովբե, Գարրիկ, Ռափիկ աղաները, Անայիսի «Աղբիւն»⁸⁷ ստեղծագործության համանուն հերոսուհին ժանր էին բերում ժամանակակից մարդկանց սոցիալականացված անձնականությամբ, ապահերոսացված եւ իդեալներից «բեռնաթափված»: Հենց ռոմանտիկական իդեալի ստեղծագործական-գեղագիտական «կազմաքանդման» էր ուղղորդված օրիորդ Մենիկի «Գարնան մի ասուպ» նորավեպը:

1895-ին լույս տեսավ Արփիար Արփիարյանի «Կյանքի պատկերներ» նորավեպերի ժողովածուն: Այս գիրքը⁸⁸ ոչ միայն 1880-ականների ժանրային ձեռքբերումներից էր, այլեւ՝ իրապաշտական նորավեպի ուղղորդություն հատկանշողը: Պատահական չէ, որ Արփիարյանի համանունությամբ հետագային արեւմտահայ նորավիպագրության մեջ երեւան եկան Զոհրապի «Կյանք ինչպես որ է», Երուսանի «Կյանքի պատկերներ» ժողովածուները, որոնք ըստ էության իրապաշտության գեղագիտության եւ պոետիկայի ժանրային հանրագումարն էին: Եղիա Տեմիրճիպաշյանի նորավեպերը 1880-ականներին մի կողմից հաստատագրում էին գեղարվեստական նոր շարժման առաջագրությունները («Մայիսի գիշեր մը»⁸⁹), մյուս կողմից ժանր ներբերում ձեւաբանական նոր կառույցներ («Թերթոն ու Գուեմ Սիմոն»⁹⁰, «Բըռլանդի»⁹¹ եւ այլն): Ուշագրավ է, որ այդ տարիներին Տեմիրճիպաշյանը հեղինակեց նաեւ «Էրիկ կնիկ» վերտառությամբ մի ստեղծագործություն, որը գրված էր բարբառով եւ նպատակ ուներ առավելագույնս գրականությունը մերձեցնել ժողովրդին⁹²: Այնուհանդերձ, տասնամյակի նորավիպագրության հատկականությունը պայմանավորում էին Գրիգոր Զոհրապն ու Լեւոն Բաշլյանը:

1890-ականների առաջին տարիները կրկին Հատկանշվեցին թարգմանական նորավիպերի առատութեամբ, իսկ Ս. Գալբաթյանը առանձին ժողովածուով Հրատարակեց անգլիական, գերմանական եւ ֆրանսիական նորավիպագրութունից մի ծաղկաքաղ³³, սակայն տիրապետողը ինքնուրույն գործերն էին, որոնց քանակը նախորդ տասնամյակի Համեմատ, առանց չափազանցութեան, Հարյուրապատիկ ավելացել էր: Սկսվել էր ժանրի բյուրեղացման եւ ոստումի փուլը, որը շարունակվեց նաեւ 1900-ական թվականներին: Իսկ 1890-ականներին պրոֆեսիոնալ նորավիպագրի Համարումը Հաստատեցին Գրիգոր Զոհրապն ու Երուխանը, Երվանդ Օտյանն ու Հարություն Ալփիարը, Միհրան Վարպետյանն ու Սրպիլը, Լեւոն Շաթրյանն ու Թեոֆիլը, Վահան Մեչտուտճյանն ու Արամ Անտոնյանը, Կարապետ Տողրամաճյանն ու Միսաք Գոչունյանը, Տիգրան Արփիարյանն ու Սիմեոն Երեմյանը, դերազանցապես այս ժանրով ստեղծագործող Հեղինակների մեծամասնութունը: Տասնամյակին առանձին գրքերով ու ժողովածուներով Հրատարակվեցին Արշակ Չոպանյանի, Տիրան Փափաղյանի, Կարապետ Փաշայանի, Մելիք Պելլիքճյանի, Միսաք Գոչունյանի նորավիպերը, որոնց աշխատութեան մեջ տարբեր առիթներով անդրադարձել ենք: 1896-ին լույս տեսավ Մանիել Առմայի «Թշվառ ընտանիքը» նորավիպը, որ Հեղինակը ձոնել էր Լեւոն Բաշալյանին: Ստեղծագործութունն ունի ուշագրավ «Հառաջարան», որտեղ Հեղինակը կարեւորում է աղգային նորավիպագրութեան Հետագա զարգացումը, ապա եւ շեշտում «ժողովրդային կյանքի» գրականացման առաջնահերթութունը. «Այս փոքրիկ «նորավիպը», որ Հրապարակ կ'ընեն, - գրում է նա, - ընթերցողներուն պիտի ներկայե տեղական կյանքե առնոված ընտանեկան տխուր պատմութուն մը-մանրանկարն այն տարիներուն՝ որոնք թաքուն կը մնան շատերուս անծանոթ: Կը վերջացնեմ Հառաջարանս կրկնելով - նախ քու կյանքիդ գիտակ, Հետո ուրիշներուն»³⁴: Պետք է նշել, որ Արփիար Արփիարյանի աֆորիստիկ բնութագրմամբ «կյանքի ջախջախվածներու» նորավիպային տարեգրութունը 1890-1900-ական թվականների ժանրային իրագործումների Հիմնական Հանկերգն էր: Հրանդն օրինակ իր ազատամարտային պատմումները գուգահեռում էր ժամանակաշրջանի առաջադրած սոցիալական Հեղափոխումների պատճառով երեւան եկած Հոգեբանութեան ու պահ-վածքի պատկերադրումներին («Պատիժը»³⁵), իսկ ասեմք Տիգրան Արփիարյանը, Հարություն Ալփիարը, Թուրքն Զարդարյանը իրենց նախա-սիրած Հոգեբանութեան, երգիծական իրագործութունների կենտրոնացում-ներին Հաղկելով էին «կյանքի ջախջախվածների» առօրյա Հոգսերի խորապատկերը: Թեոֆիլի, Ասատուր Յարճանյանի նորավիպերում («Նա-մակին վերջարանը», «Հորը տեղ», «Սրտին ցավեն»)՝ մեկնաբանվում էին Հոգեկերտվածքի անցումային վիճակները:

Այս տասնամյակին արեւմտահայ նորավիպագրութեան պատմութեան մեջ սկզբնաւորվեց մի ուշագրաւ երեւոյթ. որը շարունակվեց ե՛ւ 1900-ական, ե՛ւ 1910-ական թվականներին: Դա տարբեր պարբերականների կողմից կազմակերպւած նորավիպի մրցույթներն էին: Գաղափարի հղացումը «Արեւելք» օրագրինն էր, որը 1895-ի համարներից մեկում «Ձանաղանք» խորագրի ներքո տպագրել էր հետեւյալ տեղեկատվութունը. «Նորավիպ գրողներուն»

Նյու Յորքի Հերլաւ լրագիրը իր էջերուն մեջ մրցում մը բացեր է՝ 6000են մինչեւ 7000 բառով լավագույն նորավիպը ունենալու համար, ամերիկացի հեղինակի մը կողմէ գրւած, որ պիտի ստանա... Հիտուն հազար ֆրանք պարգեւ:

Երեք դարպիս քննիչներէ կազմված մասնախումբ մը պիտի ընտրէ խմբագրութեան ղրկված ձեռագիրներու մեջնէն երեք լավագույն նորավիպերը, որոնք միեւնոյն ժամանակ պիտի հրատարակվին Նյու Յորքի Հերլաւի մեջ»¹⁰⁰: Իսկ ինչու՞ մեղանում չանցկացնել համառուն մրցում եւ ահա 1899 թվականի մարտի 17-ին «Սուրհանդակը» կազմակերպւած է նորավիպի առաջին մրցութիւնը. «Հինգ նորավիպ կ'ուզենք Սուրհանդակի մեջ հրատարակելու համար ամեն մեկը առ առավելն 1000-1100 բառէ բաղկացած...

Նորավիպերը պիտք է գրվին որչափ որ կարելի է նոր ձեւով մը եւ շահեկան ըլլան սովոյն եւ գրական ձեւին մեջ»¹⁰¹: Մրցույթի ազդն ու պայմանները խմբագրութիւնը կրկնում է մարտի 18-ի, 19-ի եւ 20-ի համարներում: Եվ ահա ապրիլի 13-ին «Գրական մրցում» թղթակցութեամբ ամփոփվում է մրցույթի արդյունքները. «Փորձեցիք ձեր գրիչը» վերաառութեամբ մեր հրավիրը արձագանք գտաւ հեռավոր եւ մոտավոր տեղեր, եւ 22 նորավիպեր ղրկվեցան մեզ:

Անոնք խմբագրական մասնավոր մարմնո մը կողմէ քննվելով չորս հատը միայն ընտրվեցան, եւ այսօրվրէն սկսյալ՝ ամեն օր մեկ հատ՝ կարգաւ կը հրատարակենք»¹⁰¹: Նույն համարում զետեղված է մրցանակ չահած Շահենի «Դաշնակով արժանիք մը» նորավիպը: Այնուհետեւ հրապարակվում են Սիսակի «Անակնկալը» եւ Հայրոյի «Ջալկին հացը»¹⁰² ու բավականին ընդմիջումից հետո՝ Ջարմայրի «Ինչու նորավիպ չենք հրատարակք»¹⁰³ մրցույթին ամփոփող հոդւածը:

Արեւմտահայ նորավիպագրութեան պատմութեան եւ տեսութեան մեջ անդնահատելի է գրական «Մասիս» հանդեսի դերն ու նշանակութիւնը: Հանդեսն իրավամբ դարձել էր հայ նորավիպագրութեան կենտրոն: Սակայն նորավիպի ուղին չպիտք է պատկերացնել հեշտ ու թեթեւ, առանց խոչընդոտների: Ժանրի հանդիպ ընդգիծութեան Հիմնական պատճառներից էին ժանրի ներքերած նոր հղացքներն ու թեմաները: Հարութիւն

Աւրիտարի նորավեպերից մեկի տպագրութիւնից հետո մթնոլորտը շիկանում է: 1901-ի հունիսի 2-ին Տիգրան Աւրիտարյանը փոքրիկ խմբագրականում գրում է. «Մասիսի վերջընթեր թիվին մեջ հրատարակված սիրուն եւ սրամիտ նորավեպը առիթ տված էր վարժապետի մը՝ դայթակղածի ձեւեր առնելու եւ բարոյախոսի դեր մը կեղծելու դոր իրմե հաջողագուշները չեն կրցած վայելցնել»¹⁰¹: Սրան հաջորդում է Արմենի «Նորավեպները»¹⁰² հոգւածը, որտեղ վեր են հանւում ու քննարկւում նորավեպի տարբեր ըմբռնումները, մատնանշւում ժանրի հետագա զարգացման ուղիները: Թե՛ խմբագրականը, թե՛ Արմենի հոգւածը ոչ մի կասկած չեն հարուցում, որ հատկապէս այդ օրերին՝ 1901-ի հունիս-հուլիս ամիսներին է հղացւում հանդեսի կողմից նորավեպի գրական մրցույթ կազմակերպելու գաղափարը: 1901-ի հոկտեմբերի 14-ին հանդեսը ծանուցում է, որ կազմակերպում է գրական մրցույթ. «Նորավեպի ճյուղին... Զեռագրին ծափալը առ առաւելն վեց էջն աւելի պետք է ըլլա...»:

Մրցումի ենթարկւիլիք ոչ մեկ նորավեպ պետք էէ կրե հեղինակին ստորագրութիւնը, կասկած չարթնցնելու համար թե անձը կամ անունին հմայքը ազգած են քննիչներուն գաղտնութեանը վրա: Կը բաւի ծածկանուն մը դնել ձեռագրին ներքեւ...

Մասիսի խմբագրութեան հրավերով՝ երեք ծանոթ գրագետներ ազնւարար հանձն առած են ձեռագիրներու գնահատման եւ անոնց մեջն լավագոյնը նշանակելու հոգը: Մրցման ենթարկւիլիք ձեռագիրները խմբագրութեան կողմի առանց բացւիլու պիտի հանձնվին քննիչներուն:

Այս գրական մրցման մեջ առաջին հանդիսացող նորավեպագրին արժեքատուր ու ճաշակավոր առարկա մը պիտի նվիրվի իբր մրցանակ»¹⁰³: Հոկտեմբերի 20-ին խմբագրութեանը ներկայացնում է մրցույթի քննիչ հանձնախմբի անդամներին՝ Գրիգոր Զահարապ, Ալեքսանդր Փանոսյան եւ Օհնիկ Չիֆթեւ-Սարաֆ: Նշում են նաեւ, որ մրցման «մեջ առաջին հանգիստցող նորավեպագրին պիտի նվիրվի իբր մրցանակ ոսկի ժամացույց մը հրատարակելով իր անունը ու գրվածքը Մասիսի մեջ, ինչ որ գնահատումի ոչ նվազ նշանակալից ու քաջալերական արտահայտութիւն մը պիտի ըլլա հրապարակով»¹⁰⁷:

Դեկտեմբերի 8-ին ծանուցում են, թե խմբագրութեանը ստացել է երեսուններկու նորավեպ, որոնք հանձնել է քննիչ հանձնախմբին, իսկ մրցույթի արդուէնքները ամփոփելու են դեկտեմբերի վերջին կամ հաջորդ տարւի սկզբին. «Հրատարակելով Մրցանակը ստացող նորավեպագրին անունը ինչպէս նաեւ մրցանակ շահող նորավեպը»¹⁰⁸:

Խոստման համաձայն «Մասիսի» 1902 թ. առաջին համարում հունվարի 5-ին, խմբագրութեանը ամփոփում է մրցույթի արդուէնքները.

«Այս երեսուներկու նորավեպերը նախնական քննության մը բովին անցուցին տիարք Աղեքս. Փանոսյան եւ Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆ, խնամոտ կերպով, եւ քսան Հատը բոլորովին տկար գտնելով թե դրվածքի եւ թի նյութի տեսակետներով, մեկզի գրին. իսկ մնացյալ տասներկուքը գաաւորեցին իրենց գնահատման համաձայն: Գ.Ջոհրապ էֆենտի, որուն Հեղինակավոր գատողությանը Հանձնեցինք նկատած նորավեպերը, ինքն ալ ընթերցումը կատարելով ու կարծիքը կազմելով, երեք քննիչները մեկանց համամիտ գտնվեցան առաջնութուն տալու «Ասպար» ծածկանունը կրող նորավեպի մը որուն վերնագիրն էր «Ծերուկին խղճահարությունը» եւ «Տրոփուն» ծածկանունը կրող նորավեպի մը որուն վերնագիրն էր «Մերժումը»,— երկուքն ալ քիչ տարբերությամբ, հաջող գտնելով գրական ու վիպական տեսակետներով միանգամայն: Բայց որովհետեւ «Մասիս» խմբագրությունը միակ մրցանակ մը հաստատած էր այս առաջին անգամվան համար, եւ այդ մրցանակն ալ դրամական պարգեւ մը էջը զոր կարելի ըլլար երկու մասի բաժնել, մեր հարգելի քննիչները համաձայնեցան մրցանակը նվիրելու «Ասպարի» նորավեպին, իրենց գնահատության բարենիշն ալ. տալով հանդերձ «Տրոփունի» նորավեպին»¹⁰⁹: Այնուհետեւ Տիգրան Արփիարյանը հայտնում է հաղթողների անունները: «Ասպարը» Վահան Հարությունյանն էր, իսկ «Տրոփունը»՝ Հովհաննես Սեթյանը: Նույն համարում տպագրվում է «Ծերուկին խղճահարությունը», իսկ հաջորդում՝ «Մերժումը»: Հունվարի 12-ի համարը բացվում է մրցույթի հաղթողների սեղմ գիմանկարով, որ գրել էր Տիգրան Արփիարյանը¹¹⁰: Այնուհետեւ Չիֆթե-Սարաֆը ծավալուն հոդվածաշարով ամփոփում է մրցույթի արդյունքները¹¹¹: Մրցույթին գրականորեն եւ արձագանքում մյուս հանդեսներն ու պարբերականները: Այս իմաստով հիշատակության եւ արժանի թաթուլ Վանանդեցու «Գրական շողեր», Գրիգոր Մալխասի «Գրական ժամանց» հոգվածները¹¹²:

1903 թվականին «Բյուրակներ» կազմակերպեց նորավեպի նոր մրցույթ, այս անգամ այլ ձևով. «Բյուրակին հաջորդ թիվով պիտի բանաք գրական մրցում մը, որ իր մեկն ավելի հրատալաններով, հաճելի զրադում մը պիտի ըլլա թե Բյուրակին ամեն կարգի ընթերցողներուն եւ թե անոնց» որոնք պիտի մասնակցին անոր:

Մրցումը պիտի կազմն վիպակ մը, որուն կեսը պիտի հրատարակենք կանխապես, եւ անոր շարունակութունը լրացնել պիտի ըլլա մրցակիցներու գործը, տալով անոր եզրակացութուն մը, ելք մը, որ գրական տեսակետով, պետք եղածին չափ հաջող ու տրամաբանական ըլլա»¹¹³: Ծանուցման մեջ նշվում է մրցույթին մասնակցողներին առաջադրվող պահանջները՝ ոճ, ճաշակ, ստեղծագործության ելքի հաջողութուն:

Հաջորդ համարում տպագրվում է հետեւյալը. «Ինչպե՞ս ծանուցած էինք Բյուրականի նախորդ թիվով կը հրատարակենք Բյուրականի մրցումը կազմող նորավեպին կեսը, — մինչեւ հոն՝ ուրիշ պետք է սկսին շարունակել մրցողները, դայն ավարտելու համար, տալով անոր ելք մը, որ՝ ոճի, գրադիտական ճաշակի եւ վիպական հղուսվածքի տեսակետով, հաջող հռչակվելու պայմանները լրացնեն»¹¹⁴: Նշվում է նաեւ, որ առաջին մրցանակը լինելու է գրասեղանի շքեղ հանդերձանք, այս նույն համարում հրապարակվում է նաեւ մրցույթի քննիչ մարմինը, որի մասն էին կազմում Միսաք Գոչունյանը, Արամ Անտոնյանն ու Ենովք Արմինը: Խմբագրութունն այս ժամանց-մրցույթին մասնակցելու հրավեր է անում Զատիկ Եսայանին, Թեոդիկին, Վահան Մալեղյանին, Հակոբ Տեր-Հակոբյանին, Վահան Հարությունյանին, Բարսեղ Շահպաղին, Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆին, Խոսրով Քնիշչյանին, Ժազ Սայապալյանին, այլոց: Զետեղվում է նորավեպի կեսը, որ գրել էր Ենովք Արմինը: Ամփոփելով մրցույթի արդյունքները՝ քննիչ հանձնախումբը նշում է, որ «... խմբագրութանս հասած 42 նորավեպերը կարգալով, առաջնութան հավասարապես ու բացարձակ արժանի նկատեց երկու նորավեպ, որոնք հավասար հաջողութունով կը ներկայանային, մեկը իր նկարագրականի եւ հոգեբանական վերլուծումներու կատարյալ հաջողութունովը եւ մյուսը խոր հոգեբանությամբ զօգլած իր կարելութունովը»¹¹⁵: Մրցույթը շահել էին «Թիվ 3»-ը, որը էջը կամեցել իր անունը հրապարակել եւ Տիգրան Գասապյանը:

Նորավեպի մրցույթների ավանդութունը շարունակվեց նաեւ 1910-ական թվականներին: 1911-ին «Շանթ» հանդեսը կազմակերպեց համանման մի մրցույթ՝ հրավիրելով Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյանին, Երուսանին եւ Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆին իրեն քննիչ հանձնախումբ: Այս անգամ մրցանակը հաղթողի ութսուն-հարյուր էջանոց հատորի ձրի տպագրութունը պիտի լիներ, սակայն ուղարկված նորավեպերից եւ ոչ մեկը ըստ ժյուրիի արժանի չէր մրցանակի¹¹⁶:

1900-ական թվականների հայ գրականութան էական առանձնահատկութուններից է այն հանգամանքը, որ «... նկատվում է արձակի խոշորագույն ձևի՝ վեպի որոշակի ճգնաժամ եւ փոքր ձևերի նկատելի աշխուժացում»¹¹⁷, իսկ արեւմտյան հատվածում նորավեպի ժանրը, շարունակելով 1890-ականների փորձը, այս տասնամյակում իրական ուստում է ապրում: Միհրան, Ղուկաս Վարպետյանների, Հարություն Ալիխարի, Զատիկ Եսայանի, Կարապետ Ստեփանյանի, Վահան Հարությունյանի, Արամ Անտոնյանի, Ժազ Սայապալյանի, այլոց հետ, որոնք նախորդ տասնամյակին լիովին ձեւավորվել էին իբրեւ պրոֆեսիոնալ նորավիպագիրներ, ժանրի ասպարեզում իրենց հաստատուն տեղը

գրավեցին Հակոբ Օշականը, Լեւոն Շաթրյանը, Լեւոն Բիրիշճյանը, Տիգրան Աճեմյանը, Թեոդիկը, Տիգրան Չոկյուրյանը, Առանձարը, ուրիշ նորավիպագիրներ: Լույս տեսան Վահան Ասլանյանի, Տիգրան Աշճյանի, Ենուք Արմենի, Առանձարի նորավեպերի ժողովածուները¹⁸:

1910-ական թվականներին սկսվել էր ժանրի ներքին տրոհման գործընթացը՝ երեւան էին գալիս փոքր արձակ ստեղծագործություններ ժանրային տարողնված եւ խիստ պայմանական հատկանիշներով, թեեւ նախորդ տասնամյակների ինհիբիտիվ, շարունակվում էր նորավեպի հոսքը, սակայն այն այլեւս տիրապետող չէր: Պատահական չէ, որ այս տասնամյակին, կարծես թե հանրազումարի բերելով անցած ուղին, նորավիպագիրները ժողովածուներով մեկտեղեցին իրենց ստեղծագործությունները: Լույս տեսան Թեոդիկի, Վահան Բրուտյանի, Սուրեն Պարթեւյանի, Տիգրան Աճեմյանի, Լեւոն Մարտիրոսյանի, Մկրտիչ Պոտուրյանի, Սիմեոն Երեմյանի, Տիգրան Չոկյուրյանի գրքերը: Հովհաննես Սեթյանն ու Հարություն Ալիխարը իրենց հավաքածուներում զետեղեցին ժանրով գրված լավագույն գործերը: Վերջապես՝ սպագրվեցին Երուխանի «Կյանքին մեջ» (1911 թ.) եւ Ջոհրապի «Խղճմտանքի ձայներ» (1909 թ.), «Կյանքը ինչպես որ է» (1911 թ.) եւ «Լուռ ցավեր» (1911 թ.) ժողովածուները, որոնք, իրավամբ, արեւմտահայ նորավիպագրության խտացումն ու այցեքարտն էին:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

Ներածություն

1. **Карл Ясперс**, Смысл и назначение истории, Москва, Издательство политической литературы, 1991, стр. 945.
2. Խնդրի մանրամասն լուսաբանությունը տես Սերգեյ Սարիճյանի հեղինակած «Հայ նոր գրականության պատմության» 4-րդ հատորի «Ներածություն» բաժնում, էջ 49-67:
3. **Հակոբ Օշական**, «Համապատկեր արեւմտահայ գրականության», հատոր 1, Երուսաղեմ, 1945, էջ 8:
4. **Михаил Бахтин**, Проблемы поэтики Достоевского, Москва, «Художественная литература», 1972, стр. 178-179.
5. **Էդվարդ Զրբաշյան**, Պոետիկայի հարցեր, Երեւան, «Հայաստան», 1976, էջ 93:
6. Գրական ժանրերի չափանիշների, ժանրի սահմանման, ընկալման խնդիրների մանրամասն քննությունը տես **Էդվարդ Զրբաշյանի** «Գրական ժանրերի հիմնական չափանիշները» ուսումնասիրությունում («Պոետիկայի հարցեր», էջ 92-152), որ ներկայացված են ինչպես ժանրագիտության պատմությունը հիմնական էտապներով, այնպես էլ ժանրերի տեսության արդիական վիճակը, ժանրի բնութագրման հիմնական չափանիշները՝ կոնկրետ օրինակներով եւ պատմական համապատկերի խորքին: Հարկ է նշել, որ ժանրի սահմանումների պարագային, բախտինյան բնորոշմանը զուգահղվում են մատնանշած չափանիշները: Տես օրինակ՝ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы, Москва, 1964, стр. 19-32, Проблемы литературных жанров, Томск, 1990, ժողովածուն եւ այլն:
7. Գասսետը վեպը բնութագրում է որպես «դանդաղ, ծանրաշարժ» ժանր: Տե՛ս նրա «Мысли о романе» ուսումնասիրությունը, «Вопросы литературы», Москва, 1991, февраль, стр. 102-103.
8. Կոմվենցիոնալ ըմբռնման, ընկալման հետազոտական ունիվերսալիզմը շեշտում են նորավեպի բազմաթիվ ժամանակակից ուսումնասիրողներ: Օրինակ՝ Իոեն Անդերս Սուարեսը Իգնասիո Ալդելուայի փոքր արձակին նվիրված, Միխաիլ Վասիլենը բուլղարական պատմվածքը քննող մեծագրություններում եւ այլն: Տե՛ս РЖ, Москва, 1989, N 2, стр. 60-66.

9. Գրականագիտության պատմական համապատկերում գիտական եզրաբանությունը (տերմինաբանություն) բնորոշվում է ինքնին զուգահեռականությամբ. միանշանակ (նշգրիտ) եզրեր եւ բազմանշանակ (մոտավոր) եզրեր: Առաջինի պարագային եզրի սահմանումը ամրագրված է ե՛ւ համաժամանակյա, ե՛ւ տարժամանակյա մեկնություններում, եւ գրականագիտական ցանկացած ընթերցման ժամանակ այն անխոտոր է ու կանոնիկ: Որեւիցե մասնագիտական, հանրագիտական բառարանում, տեղեկատուում, հանրագիտարանում օրինակ հնչյակը (սոցնետ), տաղաչափական բազմաթիվ եզրեր (յամբ, անապեստ, քորեյ եւ այլն) չունեն սահմանումների տարբերություններ, սակայն նույնը չի կարելի ասել ասեճք վեպ, վիպակ, նորավեպ եզրերի համար:
10. Հայկական նորավեպի պատմության փուլերի եւ տեսական գրությունների ակնարկը ներկայացնում ենք «Ներածության» համապատասխան բաժնում:
11. Մեջբերումն ըստ՝ **Лузакина**, О типологических особенностях новеллы ուսումնասիրության: Տե՛ս Проблемы зарубежной реалистической прозы 19-20 века, Саратов, 1985, стр. 90-91: Հարկ է նշել, որ անգլիացի գրականագետները նորավեպի (փոքր արձակի) բաճաճեում-սահմանումների պարագային անընդհատ շեշտում են ժանրի տեսական հետազոտությունների անհրաժեշտությունը: Տե՛ս օրինակ՝ **I. Reid**, 'The short story, «The Critical idiom», N 37, London, 1977.
12. Հատկանշական է, որ ժանրով ստեղծագործող գրողները, նորավեպի սահմանման փորձեր կատարելիս, պարտադիր մատնանշում են մեկ բացառիկ փաստի, իրադարձության, կոնֆլիկտի, բնավորության հայտանիշները: Այս իմաստով բնութագրական է «Об искусстве рассказа» խորագրով ժամանակակից համաշխարհային նորավիպագրության լավագույն հեղինակների խոհագրություն-փորձագրությունները, որոնք լույս տեսան 1965-ին: Տե՛ս «Иностранная литература», Москва, 1965, N 8:
13. Մեջբերումն ըստ **Լուգակինայի** նշված հոդվածի, էջ 95:
14. Օրինակները բազմաթիվ են, բավարարվենք սուկ մի քանիսի մատնանշմամբ. **Ал. Квятковский**, Поэтический словарь («Նորավեպ» հոդվածը. նշված բառարան), Москва, 1966, стр.176-177, **С.Антонов**, Я читаю рассказ, Москва, 1973, стр. 9-10, **Ю.Борген**, Новелла в кн. «Слова, живущие во времени», Москва, «Радуга», 1988, стр. 64-65, Funk and Wagnels Standard College Dictionary, 1966, p. 926, 1243, The American Heritage Dictionary of the English language, New York, 1976, p. 645, **С.Моэм**, Рассказчики в кн. «Искусство слово», Москва, «Художественная литература», 1989, стр. 58:

15. Նկատի ունենք Ջովանի Բոկաչչոյի գեղարվեստական ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը: Տե՛ս **Фридрих Шлегель**, Эстетика, Философия, Критика, Москва, 1983, том 1, стр. 418-423.
16. Այս ելակետային չորս հատկանիշները անվերապահորեն ընդգծվում են բոլոր գրականագիտական տեղեկատուներում եւ հանրագիտարաններում: Տես օրինակ՝ Краткая литературная энциклопедия, Москва, 1968, том 5, стр. 306-307, Литературный энциклопедический словарь, Москва, 1987, стр. 248:
17. **С. Моэм**, Искусство рассказа в кн. «Искусство слово», стр. 244.
18. A.Scott, Current Literary Terms, London, 1965, p. 267.
19. Տե՛ս I Reid, The short story:
20. Օկոլովսկին օրինակ իր «Նորավեպի մասին» հոդվածում եզրակացնում է. «Նորավեպը ռեալական հսկայություն է՝ մեր կողմից ստեղծված...»: Տե՛ս **В. Шкловский**, Художественная проза. Размышления и разборы, Москва, «Сов. писатель», 1959, стр. 140:
21. Տես օրինակ՝ Լ.Պ.Ջրբաշյանի գրականագիտական ձեռնարկը բուհերի համար, «Գրականության տեսություն». Երևան, 1980, էջ 357, ուսւ նորավիպագետներից Յուրի Կովալյովի Искусство новеллы и новелла об искусстве ուսումնասիրությունը (Искусство и художник в зарубежной новелле 19 века, Ленинград, 1985, стр. 5-6):
22. Մերոդարանական այս միանգամայն ընդունելի մեկնակետը հատկանշական է վերջին տարիներին նորավեպի ժանրի պատմությանը եւ տեսությանը վերաբերող անխտիր բոլոր գշահակալի ուսումնասիրություններին: Պատահական չէ, որ վերջին տասնամյակի ամենահիմնարար ուսումնասիրությունը Ե.Մ.Մելետիսկու «Նորավեպի պատմական պոետիկան» մենագրությունը (Москва, «Наука», 1990), այս մեկնակետը բյուրեղացրել է:
23. Հոգեբանական դպրոցի ակնառու ներկայացուցիչներից Բորիս Գրիֆցովը եզրակացնում է. «Մեզ երբեմն թվում է, որ նորավեպն իր ողջ ընթացքում պայմանական է»: Տե՛ս **Б.Грифцов**, Психология писателя, Москва, «Худ.литература», 1988, стр. 72:
24. Այս մասին ավելի հանգամանորեն տես Լեւ Վիգորսկու «Психология искусства» ուսումնասիրության (Москва, «Искусство», 1968) համապատասխան բաժնում, հատկապես՝ 204-205-րդ էջերում:
25. Պայմանականությունն ըստ ամենաչնի դրսևորվում է նորավեպի կառուցվածքային-արխիտեկտոնիկ համակարգում, որը մանրամասն քննարկել է Բորիս Տոմաշևսկին: Տե՛ս նրա Теория литературы. Поэтика, Москва-Ленинград, 1928, մենագրության 192-194-րդ էջերը:
26. Այս իրողությունը ամերիկյան նորավիպագրության օրինակով քննում է Բրթթըն Ռաֆֆելը: Տես «American short story» (New York, 1985) ժողովածուի նրա հեղինակած առաջաբանը, էջ 7:

27. John Bayley, The short story. Henry James to Elizabeth Bowen, «The Hervester Press», Brighton, 1988, p. 48-49.
28. The dimensions of the short story, New York-Toronto, 1965, p. 509-510.
29. Մանրամասնումը տես՝ Էդ.Զրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, էջ 122-123:
30. Ժանրի անվանման տարբերակի իրողությունը հաստատում են Ե.Սեյտինսկին Введение в историческую поэтику эпоса и романа, стр.170-171, Վ.Սինենկոն О повести наших дней, стр. 9, Ա.Միրոյրովան Испанская новелла: рождение и расцвет в книге «Испанская новелла золотого века», Ленинград, 1989, եւ այլոք:
31. Տեսաբանների կարծիքները, վեպի եւ նորավեպի գոյավորման պարագային, բաժանվում են: Ոմանք գտնում են, որ վեպն ու նորավեպը տարբեր, առանձին ծագում ունեն (Է.Ռոդե, Ա.Վեսելյովսկի), ոմանք հակված են այս ժանրերի ծագումը միասնական դիտելուն (Շուբին, Կոժինով, Բրանկա):
32. Այս մասին հանգամանորեն տես Ա.Ն.Վեսելյովսկու -Боккаччо, его среда и сверстники» ուսումնասիրությունը (Собрание сочинений А.Н.Веселовского, СПб, 1915):
33. Վերջին շրջանի «Դեկամերոնին» նվիրված կարեւորագույն մեկնադրություններից է Ռ.Խլադկովսկու ուսումնասիրությունը: Տե՛ս Декамерон. Поэтика и стиль, Москва, «Наука», 1982:
34. Էքերման, Զրույցներ Գյոթեի հետ նրա կյանքի վերջին տարիներին. 1823-1832, Երևան, 1975, էջ 214:
35. Գերմանական ողմանտիկների նորավիպագրության եւ ժանրի տեսության մասին հսկայական գրականություն է ստեղծվել: Վերջին շրջանի գործերից ցանկանում ենք առանձնացնել Մ.Բենտի «Кризис романтического субъективизма как источник структурных изменений в ранней новеллистике Людвига Тика» ուսումնասիրությունը: Տե՛ս Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе 18-20 веков, Саратов, 1982:
36. Պոյի նորավիպագրության եւ ժանրի տեսության մանրամասն լուսաբանությունը տես՝ Ю.Ковалев, Эдгар Аллан По, Ленинград, 1984, մեկնադրության մեջ:
37. Նկատի ունենք Պոտերնայի, Օկլովսկու, Տիմյանովի, Բ.Էյխենբաումի, Պետրովսկու, Տոմաշևսկու ուսումնասիրությունները:
38. Աքսետմատիկ իրողություն, որ արդեն նկատում էին շրջանի գրականության պատմաբանները: Փաստն, առանց վերապահությունների, հնարավորություն էր ընձեռում բանաձեւել. «... նորավեպի եւ կարճ պատմվածքներու սեռը ավելի մշակված է արեւմտահայ գրականության մեջ եւ պետք է ըսել՝ մեծ հաջողությամբ եւ արդյունավորությամբ»: Տե՛ս Հովհաննես Գազանճյան, Պատմություն Հայ գրականության (ԺԹ՝ դարու կեսերեն մինչեւ մեր օրերը), Բ հատոր, Եվդոկիա, 1915 - Անթիլիաս, 1970, էջ 166:

39. Ուիլյամ Սարոյանի բնորոշումն է: Տե՛ս նրա «Самый неисчерпаемый жанр» հոդվածը, Писатели США о литературе, Москва, «Прогресс», 1982, том 2, стр. 292-293:
40. Վերլուծության մեկնաբանական այս սկզբունքը գրականագիտության մեջ տեսականորեն ու մեթոդաբանորեն ամրագրել է Ռուլան Բարտը: Նկատի ունենք հատկապես նրա «Էդգար Պոյի մեկ նորավեպի բնագրային վերլուծություն» ուսումնասիրությունը: Տե՛ս **Րոլան Բарт**, Избранные работы. Семиотика-Поэтика, Москва, «Прогресс», 1989, стр. 424-460:
41. Տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատոր 3-րդ, էջ 5:
42. Ժամանակաշրջանի հոգեւոր եւ հասարակական-քաղաքական պատմության խորքը տե՛ս Ս.Սարինյանի հեղինակած «Հայ նոր գրականության պատմության» երրորդ եւ չորրորդ հատորների ներածական բաժիններում:
43. Տե՛ս Արփիար Արփիարյան, «Պատմություն ժԹ դարու Թուրքիո Հայոց գրականության» ուսումնասիրությունը, Երկեր, Երեւան, 1987, էջ 428:
44. Ութսունականների նմանօրինակ դերակատարությունը շեշտվել է բոլոր հետազոտողների կողմից, արձանագրվել արեւմտահայ գրականության պատմություններում: Տես օրինակ՝ Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հատոր 1, էջ 16, Հակոբ Սիրունի, «Պոլիս եւ իր դերը», հատոր 4, էջ 140, 146, 148, «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատոր 4, էջ 76-77, Ա.Արփիարյան, «Պատմություն ժԹ դարու Թուրքիո Հայոց գրականության» (Երկեր, էջ 373-374, 377; 442-443) եւ այլն: Ընդ որում ինչպես նշված հեղինակները, այնպես էլ հայ գրականության պատմությանը վերաբերող ցանկացած ուսումնասիրող առանձնահատուկ շեշտում է «Մասիս» եւ «Արեւելք» պարբերականների 1884 թվականի հուլիսի 1-ի միացման փաստն իբրեւ Ութսունականների գրական շարժման կարեգորագույն իրողություն: Սա այնքան հանրահայտ եւ ամենայն մանրամասնությամբ քննարկված հանգամանք է, որ ավելորդ է մանրամասնել:
45. Տե՛ս «Օսմթ», Կ.Պոլիս, 1911, էջ 33: Նույն տարվա հանդեսի տասներորդ համարում նրան երկրորդում է Սուրեն Պարթեւյանը, նույն տեղում, էջ 149-150:
46. Միանգամայն իրավացի է Սիրունին, երբ, խոսելով ժամանակաշրջանի մասին, շեշտում է. «Պետք եղավ սակայն հայ գրականությունը նոր հանգրվա՜ն մը մտներ, որպեսզի Պոլիս եւս վեպը դարձներ գրական սեռ: Այդ հանգրվանը ան պիտի թեւակոխէր ութսունական թվականներուն միայն՝ երբ հայ արձակը կյանք պիտի բերեր հայ գրականութենէն ներս եւ կյանքին պիտի տաներ հայ գրականությունը» (Հակոբ Սիրունի, Պոլիս եւ իր դերը, հատոր 3, էջ 354-355):

47. «Համապատկեր...», հատոր 6, էջ 7:
48. Անշուշտ, 1880-1910-ական թվականների արեւելահայ նորավիպագրությունը նույնպես իր ուրույնությամբ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական գործընթացի կարեւոր բաղկացուցիչներից էր, սակայն առարկայաբար ոչ առաջնալիքը: Այս իրողությունը հայ նոր գրականության պատմագրության մեջ բազմիցս շեշտվել է:
49. **C. Moem**, Искusstvo слова, стр. 248.
50. Տես օրինակ՝ Սուրեն Աղաբաբյանի «Ակսել Բակունց» (Ե., 1963), Անուշավան Մակարյանի «Երվանդ Օտյան» (Ե., 1965), Սեւակ Արզումանյանի «Ջապել Եսայան (կյանքը եւ գործը)» (Ե., 1965), Մինաս Հյուսյանի «Գրիգոր Ջոհրապ. կյանքը եւ ստեղծագործությունը» (Ե., 1957), Հրանտ Թամրազյանի «Շիրվանզադե: կյանքը եւ գործը» (Ե., 1978), Սերգեյ Սարիճյանի «Րաֆֆի» (Ե., 1957), «Րաֆֆի: Գաղափարների եւ կերպարների համակարգը» (Ե., 1985), «Մուրացյան» (Ե., 1976), «Լեւոն Ծանթ» (Ե., 1990) մենագրությունները:
51. Նկատի ունենք Հակոբ Գուրգենի «Պատկեր աշխարհիկ գրականության» 2-րդ հատորը, Կարո Սասունիի «Պատմություն Արեւմտահայ արդի գրականության» (Բելյուր, 1951), Մինաս Թյոլլյոյանի «Դար մը գրականություն», հտ. Ա. (Բոստոն, 1970), Հայր Մեսրոպ Վ. Ծանաշյանի «Պատմություն արդի հայ գրականության. Վերածննդի շրջանն մինչեւ մեր օրերը», հտ. I (Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1953) գրքերը: Մասնավորապես Ծանաշյանն իր պատմության մեջ սահմանել է ժանրը. «Նորավեպը պատմվածք չէ պարզապես, հանդարտ վիպում մը դեպքերու եւ անձերու գործողության բնական ու հաջորդական առաջխաղացումով: Նորավեպի հատկանշականն է ընդհակառակը՝ հանդուգն, խիզախ, շարժուն, աշխույժ եւ դյուրավոր շարունակություն մ'ունենալ ուր հանկարծական նորություններ, զանազանություններ կան, ջերմացած զգացումի թափով, կենսունակ ուժով եւ ընդհանրապես սիրային տենդագին ապրումներով եւ արտահայտված՝ սրընթաց գետի մը վազքին առույգությամբ մը» (էջ 469):
52. Տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հտ. 3, (Ե., 1964), հտ. 4, (Ե., 1972), հտ. 5, (Ե., 1973) համապատասխան բաժինները:
53. 1850-1870-ականները բնել են՝ Ս. Սարիճյանը, Կ. Դանիելյանը, 1880-1890-ականները՝ Ս. Սարիճյանը, Հ. Թամրազյանը, Գ. Հովհաննիսյանը, Հ. Մարգարյանը, Ս. Մանուկյանը, Ս. Արզումանյանը, Հ. Մարգարյանը, Ա. Օհանյանը:
54. Էդ. Զրբաշյան, «Ներածություն», Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. 5, էջ 124:
55. Հիշատակենք թելուգ Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի խմբագրությամբ եւ առաջաբանով հրատարակված «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից» (Ե., 1957) ժողովածուն, Արմենուհի Սրապյանի «Հայ միջնադարյան գրույցներ» ուսումնասիրությունը եւ

- բնագիր ներփակող հատորը (Ե., 1969), «Քնարիկ Տեր-Դավթյանի աշխատասիրությամբ լույս տեսած «Հայելի վարուց» (Ե., 1994) գիրքը, Հասմիկ Մարգունիի «Փոքր պատմողական ժանրի բանահյուսական ակունքները» հետազոտությունը (Ավանդույթները եւ գեղարվեստական զարգացումը, էջ 176-221):
56. Գ.Ա.Թ., Թորոս Ազատյանի ֆոնդ, բաժին 1, N 17:
 57. Հայկազյան հայագիտական հանդես, Բեյրութ, 1971, էջ 205-225:
 58. Տես օրինակ՝ Լեո, «Նորավեպը» Ա.Արփիարյանի» (Լեո, ԵԺ, հտ. 9, էջ 14-19), Լաուրա Մուրադյանի Արփիար Արփիարյանի կյանքին եւ ստեղծագործությանը նվիրված մենագրության համապատասխան բաժինները, Արփիկ Մինասյանի «Աիպիլ (Զապել Ասատուր)» ուսումնասիրությունը (Ե., 1980), Հայկ Պարիկյանի «Լեոն Բաշալյան» մենագրությունը (Հալեպ, 1970), Կարլեն Դալլաքյանի «Արշակ Չոպանյան» գիրքը (Ե., 1987), արեւելահայ եւ խորհրդահայ գրականությունից՝ Վերա Ամիրխանյանի «Ստեփան Զորյանի փոքրածավալ արձակը» (Ե., 1985) եւ Նորայր Աղալյանի «Սովետահայ պատմվածքը» ուսումնասիրությունները:
 59. 1896-1898 թվականներին նա գրեց մի շարք հոդվածներ եւ գրախոսություններ, որտեղ անդրադառնում էր նաեւ նորավեպի տեսության խնդիրներին: Հիշատակենք Թիֆլիսի «Մուրճ» հանդեսում տպագրված նրա արժեքավոր գրախոսությունները Ալեքսանդր Օիրվանգադեի «Կրակի» (1896, N 9, էջ 1172-1174) եւ Ստեփան Ավետիքյանի «Ղեկավարներ» ու «Սամիտարնի» գրքույկների մասին (1898, N 5, էջ 698-700):
 60. Նիկոլ Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, Բեյրութ, 1959, էջ 248:
 61. Տե՛ս «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1913, N 97:
 62. Արեւմտահայ լավագույն դպրոցական դասագրքերից Ռուբեն Զարդարյանի «Մեղրագետում» նորավեպը սահմանվում է որպես «...խտացած վեպ... որ ավելի սեղմ շրջանակի եւ անձուկ սահմանի մը մեջ վեր առնված է կյանքի մեկ կողմը կամ բարբերու մեկ նկարը...»: Մեջբերումն ըստ՝ նրա «Ցայգալույս» ժողովածուի, էջ 500:
 63. Տե՛ս Գրական ասուլիսներ Բ. Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը, Կ.Պոլիս, 1913: Ասուլիսին Զոհրապի նորավեպագրության զանազան ասպեկտների քննությամբ հանդես են եկել Վահան Թեքեյանը, Հակոբ Սիրունին, Ծավարշ Միսաքյանը, Զապել Ասատուրը, Գրիգոր Մալխասյը, Գուրգեն Նաժակը:
 64. Տե՛ս Լեոն Շանթի երկերը, հտ. 9, Բեյրութ, 1946, էջ 373-374, 375-379:
 65. Այս առումով առանձնանում է նրա «Գավառը եւ Թլկատինցին» ուսումնասիրությունը: Տե՛ս «Հայրենիք», Բոստոն, 1927, N 6:
 66. Տե՛ս «Նայրի», Բեյրութ, 1961, N 29, էջ 4-5, 8:
 67. Սփյուռքյան գրականության համապատկերում նորավեպը գրական ընթացի հիմնական պայմանավորողներից էր, ժանրը տիրապետող

էր այն աստիճան, որ նորավեպեր էին գրում նաեւ երդվյալ բանաստեղծները (հար եւ նման արեւմտահայ գրականության պատմության): Հարութ Կոստանդյանն, օրինակ, մտնում էր «հեղաշրջել» ժանրը: «Փիղը» նորավեպում, ուր բացահայտ է ինքնակենսագրական շերտը, նա գրում է. «Խոսակցությունը վարպետորեն վարելով՝ շուտով հասա անձնական աշխատանքներին, ու մանրամասնորեն վերջին նորավեպիս նյութը պատմեցի, ու բացատրեցի թե ինչպես իմ ստեղծագործությունը յուր հանդուգն նորություններով պիտի հեղաշրջի գրական այդ սեռը»: Տե՛ս «Անդաստան», Փարիզ, 1952, N 2, էջ 23:

68. Առաջինն իր «Նորավեպ եւ պատմվածք» հոդվածում («Բագին», Բեյրութ, 1963, N 6, էջ 36-40) անդրադառնում է ժանրի տեսական հարցադրումներին, իսկ երկրորդը «Հակոբ Օշական եւ արեւմտահայ նորավեպը» ուսումնասիրության մեջ («Բագին», 1980, սեպտեմբեր, էջ 37-56) Օշականի ժանրով գրված երկերը դիտում է արեւմտահայ իրապաշտության համաբնագրում:
69. Տե՛ս ճշված ժողովածուն, էջ 329-396:
70. Տե՛ս Գրական ստեղծագործություն, վերլուծության ուղիները եւ սկզբունքները, Երեւան, ԳԱ հրատ., 1983, էջ 164-205:
71. Տե՛ս Աստղիկ Բեքմեզյան, Վիպակի ժանրը հայ նոր գրականության մեջ, Երեւանի համալսարանի հրատարակչություն, 1984:
72. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 1, էջ 94-95:
73. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 308:
74. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 52:
75. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 10, էջ 117:
76. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 203:

Գլուխ առաջին

1. Ժանրի կազմաբանական փոխաձեւությունների խնդրի հանգամանակի լուսաբանությունը տես՝ Н.П. Утехин, Жанры эпической прозы, Ленинград, «Наука», 1982, ուսումնասիրության մեջ, էջ 61-63:
2. Տե՛ս Մկրտիչ Էմին, Վեպը հնոյն Հայաստանի (Հայ գրական քննադատության քրեստոմատիա, Երեւանի Համալսարանի հրատարակչություն, 1981, հտ. 1, էջ 269-270):
3. Ա.Սրապյան, Հայ միջնադարյան գրույցներ, էջ 20:
4. Գարեգին Սրվանձտյանց, Երկեր, հտ. 1, Երեւան, ԳԱ հրատ., 1978, էջ 179:
5. Այս իրողությունը ըստ ամենայնի քննել է Մելետինսկին: Տե՛ս նրա «Историческая поэтика новеллы» մենագրության 8-20-րդ էջերը:
6. Թվարկվածը հայ բանասիրության եւ գրականագիտության կողմից

- վաղուց անտի հիմնավորապես ուսումնասիրվել է, մասնավորապես՝ Մանուկ Աբեղյանի շնորհիվ: Տե՛ս Մ.Աբեղյան, Երկեր, հտ. Գ, Երեւան, ԳԱ հրատ., 1968, էջ 50-132:
7. Տե՛ս էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, էջ 12:
8. Այս խնդիրը մանրամասն քննել է Ա.Սրայյանը «Հայ միջնադարյան գրույցներ» ուսումնասիրության մեջ:
9. Միջնադարյան մանրապատումների դերը հայ նորավիպագրության պատմության մեջ հետազոտել է Հասմիկ Մարգունին: Տե՛ս նրա «Փոքր պատմողական ժանրերի բանահյուսական ակունքները» հոդվածը (Ավանդույթներ եւ գեղարվեստական զարգացումը, Երեւան, ԳԱ հրատ. 1976, էջ 176-221), նաեւ՝ Գրական ժանրեր, էջ 341-343:
10. Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, հտ. Դ, Երեւան, ԳԱ հրատ., 1970, էջ 212: Ի դեպ, այս հանգամանքի վրա իրենց ուշադրությունն են քեւեռում նաեւ Աբրահամ Զամինյանը (Հայ գրականության պատմություն, Ա մաս, Նոր-Նախիջեւան, 1914, էջ 187) ու Հովսեփ Օրբելին (Басни средневековой Армении, Москва-Ленинград, 1956, стр. 34):
11. Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. 1, էջ 81:
12. Տե՛ս Թվկատինցին եւ իր գործը, Բոստոն, 1927, էջ ԻԱ:
13. Ա.Արփիարյան, Երկեր, էջ 385:
14. Գրիգոր Օտյան, Գոհարները, հտ. Բ, Կ.Պոլիս, 1831, էջ 138:
15. Գրական-մշակութային ընկերակցությունների պատմությունը տես՝ Հակոբ Սիրունիի «Պոլիս եւ իր դերը» քառահատորի երկրորդ հատորում եւ Հրանտ Ասատուրի «Աշխարհաբար մատենագրության պատմություն» անոթիպ մենագրությունում:
16. Հարութ Կոստանդյան, Նամակներ, Փարիզ, 1990, էջ 39:
17. Ա.Արփիարյան, Երկեր, էջ 423:
18. Տես օրինակ՝ Կարլեն Դանիելյանի «Գրական մշակները», էջ 116:
19. Նորավեպի սկզբնավորումը պայմանավորող ստեղծագործությունների մանրամասն քննությունը տես Վահե Օշականի «Արեւմտահայ պատմվածքի ծագումը» ակնարկում («Հայկազյան հայագիտական հանդես», Բեյրութ, 1971, էջ 216-219, 223):
20. Տե՛ս Վիճակահանությանը ամուսնություն եւ հարստություն մը, Կ.Պոլիս, 1871:
21. Գեորգ Շիրինյան, Երկու շշակերտք, Կ.Պոլիս, 1872, «Սիրելի ընթերցողը» ներածականը:
22. Ստեղծագործությունն ունեցել է երկու հրատարակություն: Նախ լույս է տեսել 1859-ին, Փարիզի «Արեւմուտք» լրագրում, ապա՝ 1912-ին, առանձին գրքույկով Մարսելում:
23. «Մասիս», Կ.Պոլիս, 1873, N 1460:
24. Տե՛ս «Անահիտ», Փարիզ, 1904, N 1, էջ 18-33, N 3, էջ 53-55, NN 6-7, էջ 105-111, N 8, էջ 124-130: Չոպանյանը ստեղծագործությանը կցել է մի փոքրիկ ներածական, ուր մասնավորապես գրում է. «Այս գրությունը գոր Միսաքյան ինքն իսկ «վեպ» անվանած է եւ գոր իբր այդ կը

հրատարակենք, վեպ մը չէ՝ բառին բուն իմաստով, այլ տեսակ մը ֆանթեզի, անգլիացի «լումորիստ»ներուն կարգ մը գրվածքներուն պես ուր խոր զգացումն ու կատակը, լուրջ խորհրդածությունն ու գվարճաբանությունը իրարու կ'ընդելուզվին»:

25. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 1, էջ 85-86:

26. Տե՛ս «Մամուլ», Կ.Պոլիս, 1869, էջ 193:

Գլուխ երկրորդ

1. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 163:
2. Հակոբ Օշականը, որ արվեստի համար «տեղողության» կարգը համարում էր ելակետային-առաջնային, նորավեպի եւ քնարերգության գերազանցությունը բացատրում էր այն հանգամանքով, որ մատնանշած ժանրերը «տեղողության» երեւոյթից անդին էին, իսկ նորավեպը նաեւ «մեր քաղաքական ճակատագիրն է»: Նույն տեղում, էջ 153:
3. Նորավեպը գետեղվել է հեղինակի 1910-ին Կ.Պոլսում հրատարակված «Ցայգալույս» ժողովածուում: Քննությունը կատարում ենք ըստ՝ Ռուբեն Զարդարյան «Ցայգալույս», Երեւան, «Հայպետհրատ» 1959թ., գրքի: Մեջբերումները այս հրատարակությունից են, տեքստում փակագծերով նշված են էջերը:
4. Ստեղծագործությունը հրատարակվել է Կ.Պոլսում 1910 թվականին լույս տեսած «Հայրենի ձայներ» ժողովածուում: Վերլուծում ենք ըստ՝ Տ.Կամսարական, Տ.Չոկյուրյան, Երկեր, Երեւան, Սովետական գրող, 1984, գրքի:
5. Այս պարագային ներազդում է այնպիսի կարեւոր բնութային հատկանիշ, ինչպիսին ժանրի մեկ իրադարձության եւ մեկ կոնֆլիկտի ներպարփակումն է, թեւեւ միշտ պետք է հաշվի առնենք ժանրի համառոտ լինելու պայմանականությունը. «Այս տեսակետից ոչ մի նշանակություն չունի այն հանգամանքը, թե քանի էջ է պատմվածքը: Կարող են լինել եւ լինում են նաեւ համեմատաբար երկար պատմվածքներ, բայց նրանք էլ պահպանում են այս ժանրի բնորոշ գծերը, հիմնվելով մեկ իրադարձության վրա» (Գրական ժանրեր, էջ 333):
6. Русские писатели о литературном труде, том 3, стр. 395.
7. Տե՛ս «Սուրհանդակ», Կ.Պոլիս, 1900, N 344:
8. Նույն տեղում:
9. Жан-Поль, Приготовительная школа эстетики, Москва, «Искусство», 1981, стр. 190.
10. Ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել 1893-ին «Արեւելք» օրաթերթում (թիվ 2750): Մեջբերումներն ըստ՝ Երուխան, Նովելներ, Երեւան, «Հայաստան», 1965, հրատարակության: Այսուհետ, եթե Երուխանի նորավեպերից մեջբերված աղբյուրը նշված չէ, ուրեմն այս հրատարակությունից է:

11. Տե՛ս «Արեւելք», Կ.Պոլիս, 1893, N 2757:
12. Նորավեպը գրել է 1907-ին: Ջետեղել է «Անդունդին մեջեն (թշվառի ճիշեր)», Կ.Պոլիս, 1914, էջ 5-41, ժողովածուում:
13. Նույն տեղում, էջ 41:
14. Տե՛ս Մատի Հովհաննիսյան, Երջանկությունը, «Մասիս», Կ.Պոլիս, 1903, էջ 10-12:
15. Ա.Արփիարյան, Արեւմտահայ հայոց արդի գրականությունը, «Երկեր», էջ 411: Արեւմտահայ գրականության պարբերականներում ընթանալու, կայանալու իրողությունը շեշտում են բոլոր հետազոտողները՝ մատնանշելով մամուլի բացառիկ նշանակությունը գրականության համար. «... հայ նոր գրականությունը լրագրությունն էր, որ խանձարուր ունեցավ՝ իրեն ու երկար ատեն դուրս չելավ անոր էջերեն. ան ծաղկեցավ թերթերու հովանիին տակ»: Հ.Սիրունի, Պոլիս եւ իր դերը, հտ. 4, էջ 56:
16. Մոենը նորավեպին բուռն վերելքը 19-րդ դարում իրավացիորեն բացատրում է պարբերականների մասսայականությամբ: Տե՛ս նրա «Рассказчики» ուսումնասիրությունը, «Искусство слова», стр. 45-46, 57.
17. Տե՛ս «Արեւելք», 1888, N 1589:
18. Չեխովը դրա հաղթահարումը համարում էր նորավիպագրության կարեւորագույն հատկանիշներից՝ նկատի ունենալով նախ ժանրի լրագրականությունը: Տե՛ս Русские писатели о литературном труде, том 3, стр. 3895:
19. «Մասիս», 1904, N 2, էջ 18:
20. Հայկ Խոճասարյան. Օրագիր, «Մանգունիե էֆքլար», Կ.Պոլիս, 1901, N 34:
21. «Ռեհանը» առաջին անգամ լույս է տեսել «Մասիսում» 1893-ին, «Մամայիդ բարեւ ըրե՛» նորավեպը՝ 1892-ին, կրկին «Մասիսում», «Քարին նշանը»՝ 1895-ին «Արեւելքում»: Ստեղծագործություններից բոլոր մեջբերումներն անում ենք համապատասխանաբար ըստ Ջոհրապի «Երկերի ժողովածուի» 1-ին հատորի եւ Երուսաղիմի «Նովելներ» ժողովածուի:
22. Հարմարվողականությունը ներառում է նաեւ փոխառնչություններն ու փոխադրությունները: Արեւմտահայ նորավիպագիրներից շատերը անվարան ժանրի տարածք էին ներթերում իրենց ժամանակի ֆրանսիական եւ ամերիկյան նորավեպերի հայերեն տարբերակները, երբեմն առանց «ազգայնացնելու» (միջավայր, հերոսների անուններ եւ այլն): Այսպէս, Հ.Մ.Գալաֆյանն իր «Գեղարվեստի սեր» ստեղծագործությունը (տե՛ս «Բյուրակն», 1904, էջ 448-450, 468-470, 485-486) խարսխել է ամերիկյան իրականության պատկերագրումում՝ օգտվելով 20-րդ դարասկզբի ամերիկյան նորավիպագրության խիստ գործածական կառույցից. հավանաժողովա համար, որը թոքախտով տառապում էր, երիտասարդը ցուցահանդեսից մի բնանկար է գո-

- ղանում, որպեսզի նրան գեթ գեղարվեստով մխիթարի, բանտարկվում է, իսկ աղջիկը, թեև ստեղծագործության առկայությունից հոգեպես իրեն լավ է զգում, սակայն շուտով վախճանվում է:
23. Բնականաբար «փոխանցումը» տարողում է ստեղծագործություն-ընթերցող հարաբերակցությունը:
 24. **Фридрих Шлегель**, «О поэтических произведениях Джованни Боккаччо», в кн. Эстетика, философия, критика, Москва, 1983, том 1, стр. 420.
 25. Քանի որ վերելում արդեն արդյունքներն արձանագրել ենք (իրապաշտություն, գերակա հղացքներ, օգտապաշտություն, «ժողովրդական-զանգվածային» գրականություն եւ այլն) ուստի հարկ չենք համարում նորից կրկնել:
 26. Հատկանշական է, որ արդի փոքր արձակի հեղինակություններից Կորե Արեն ժանրի համար սա համարում է կարեւորագույն նախապայման. «Պատմվածքի ժանրը հարկ է ընտրել գիտակցաբար, իբրեւ աշխարհընկալման արտահայտման միակ հարմար ձեւ: Այլապես պատմվածքով ստեղծագործելը կորցնում է իր իմաստը»: Տե՛ս «Иностранная литература», 1965, N 8, стр. 221:
 27. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», Չմյուռնիա, 1900, հոկտեմբեր 1, էջ 741-748: Նորավեպից արված մեջբերումները այստեղից են:
 28. Литературная теория немецкого романтизма, стр. 180.
 29. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1902, օգոստոս 1, էջ 652-657: Նորավեպն ունի «Իրական պատմություն» խորագիրը:
 30. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 6, էջ 7:
 31. Գր.Զոհրապ, Երկեր, հտ. 1, էջ 48: Հետաշու ուսումնասիրության մեջ Զոհրապի նորավեպերից մեջբերումները այս հրատարակությունից են:
 32. Գրիգոր Պըլտյան, Հակոբ Օշական եւ արեւմտահայ նորավեպը, «Բագին», 1980, սեպտեմբեր, էջ 39:
 33. Հետաքրքրական է, որ այս հանգամանքը 20-րդ դարի գեղագիտության մեջ այնքան բյուրեղացավ, որ դարձավ արվեստի դերակատարության ելակետ: Օրինակ, Խոսե Օրտեգա-ի-Գասսետը բանաձեւում է, որ արվեստի շարժիչը «տեսնելու հրաշալի ծարավն է»: Տե՛ս «Вопросы литературы», 1991, N 2, стр. 101:
 34. Գերմանական նորավեպ, Երեսնի համալսարանի հրատ., 1984, էջ 11:
 35. Տե՛ս «Մասիս», 1904, էջ 234-236: Այս նորավեպը Պարսամյանի ժանրով գրված ստեղծագործությունների գերակշռող մեծամասնության նման հրատարակվել է Մառի Հովհաննիսյան կեղծանունով: Մեջբերումների էջերը՝ տեքստին կից, փակագծերում:
 36. Տե՛ս «Սիսվան», Կահիրե, 1905, էջ 15-18:
 37. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 10, էջ 109: Սրանք, ըստ Օշականի, ժանրի հիմնական երկու հատկանիշներն էին:

38. Ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել «Հայրենիք» օրաթերթում 1893 թվականի հունվարի 16-ին: Բննարկում ենք ըստ հետևյալ հրատարակության՝ Լ.Բաշալյան, Երկեր, Ամթիլիսա, 1994: Մեջբերումների էջերը ուսումնասիրության մեջ, փակագծերում:
39. Էֆենկտի արխիտեկտոնիկ-կազմաբանական առաջնայնությունն օրինակ շեշտում էին Էդգար Ալլան Պոն «Ստեղծագործության փիլիսոփայություն» տրակտատում, Յոհան Բորգենը՝ Չեխովին նվիրված «Համճարի թեւերը» խոհագրությունում եւ այլն:
40. Ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել 1890 թվականի մայիսի 1-ին: Մեջբերումներն ըստ 1994-ի բեյրության հրատարակության:
41. Այսպես է բնութագրում նորավեպը Հակոբ Օշականը: Տես «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 96:
42. Ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել Փարիզում, 1907-ին («Անահիտ», NN 6, 9): Մեջբերումներն ըստ 1965-ի երեւանյան հրատարակության:
43. Տե՛ս «Արեւելք», 1906, N 3642:
44. Նորավեպը գետեղված է նրա «Կայլակներ» ժողովածուում (էջ 31-51): Այստեղ նշենք, որ Երեւյանն իր բոլոր նորավեպերը հրատարակել է Ատրուշան կեղծանունով:
45. Տե՛ս «Հայրենիք», Կ.Պոլիս, 1893, N 373: Բնագղների կենտրոնացումը նատուրալիզմի պոետիկայի սկզբունքով գրված նորավեպերում բավականին մեծ թիվ է՝ կազմում: Գնելի «Ապերախտը» նորավեպում օրինակ (տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1904, փետրվարի 1, էջ 162-166, 189-191) կենտրոնացվում է բարքերի խաթարումը սեռայնությամբ (որք Գառնիկին Նազարեթ էֆենդին պատսպարում է, այնուհետեւ ստիպում ամուսնանալ իր հոմանունու հետ եւ երբ վերջինս հրաժարվում է, վոնդում է՝ ամենուրեք տարփողելով երիտասարդի ապերախտությունը):
46. Գիմմենի «Դեղնած մամակը» նորավեպում («Մասիս», 1901, էջ 158-160) երիտասարդը մի հին մամակ է գտնում, որտեղ Տիգրանուհին սեր էր խոստովանել, ծանոթներից պարզում է, որ ուրիշին հասցեագրված հոգոցները օրհորդն իրեն է վերագրել:
47. Հար եւ մման Դիլթեյի հերմենեվտիկ սկզբունքների: Տե՛ս **В. Дильтей**, Описательная психология, Москва, 1924, стр. 12:
48. Տե՛ս «Սուրհանդակ», Կ.Պոլիս, 1901, N 632:
49. Տե՛ս «Հայրենիք», 1895, N 1242:
50. Հատկանշական է, որ արդեն ռոմանտիզմի նորավիպագրության համակարգում հոգեբանական այս ներքին բախման, «ինքնավիճարկելիության» նախանշանները առկա էին (Գյոթե, Հոֆման, Կլեյստ), սակայն դրանք նպատակամիտում էին սոսկ գերակա սեմոնեցի սատարողություն, որն արդեն իրապաշտական եւ նատուրալիստական նորավեպերում (Մոպսսան, Բյուրժե, մասամբ Դոդե) դարձան բնագրի կենտրոն:

51. Տե՛ս «Սուրհանդակ», 1893, N 23:
52. Л.Выготский, Психология искусства, стр. 201.
53. Տե՛ս «Մասիս», 1904, էջ 505-508:
54. Տե՛ս «Արեւելք», 1891, N 155:
55. Հ.Օջական, «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 417:
56. Սիպիլն իր 1890-1910-ական թվականներին գրած նորավեպերը մեկտեղել եւ հրատարակել է «Կնոջ հոգիներ» պերնախոս վերտառությամբ ժողովածուում (Կ.Պոլիս, Հրատարակություն Հ.Մ.Սեթյան, 1925): Տե՛ս նշված ժողովածուն, էջ 6-15: Աշխատությունում նրա ստեղծագործություններից արված բոլոր մեջբերումները այս հրատարակությունից են:
57. Համաշխարհային նորավիպագրության մեջ այս սկզբունքը բնորոշ է Մոպսսանի եւ հատկապես Պոլ Բուրժեի ու Հենրի Ջեյմսի ստեղծագործություններին:
58. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1904, էջ 1184-1242: Այս նորավեպը, հար եւ մյան հոգեբանությունը կետրոնացնող ժանրի բազմաթիվ դրսեւորումների, ունի «հոգեբանական վիպակ» խորագիրը, որն արդեն արտաբնագրային մակարդակում շեշտում է պատկանելիությունը «հոգեբանական արձակին»:
59. Այս մասին մանրամասնորեն տե՛ս Էլյսենբաումի «Լեսկովը եւ ժամանակակից արձակը» ուսումնասիրությունում: Б.Эйхенбаум, О литературе, Москва, «Сов. писатель», 1987, стр. 409-424.
60. Р.Мюллер-Фрейенфельс, Поэтика, Харьков, 1923, стр. 133. Նորավեպի ինքնության այս բաղադրատարրը շեշտում են ժանրով զբաղվող բոլոր մասնագետներն անխտիր, ոմանք (ինչպես օրինակ Չեխովի նորավիպագրության հետազոտողներից Կուբասովը, տե՛ս նրա «Особенности субъективной организации ранних рассказов А.П.Чехова» հոդվածը «Проблемы стиля и жанра в русской литературе 19-начала 20 века» ժողովածուում (սա համարում են ժանրի կարեւորագույն բաղկացուցիչ): Տե՛ս նաեւ՝ Գրական ժանրեր, էջ 334-335:
61. Հ.Օջական, «Համապատկեր...», հտ. 6, էջ 255:
62. Տե՛ս «Մասիս», 1900, էջ 281-285: Նորավեպը Կամսարականը հրատարակել է «Անցորդ» կեղծանունով եւ ձոնել Ջոհրապին: Մեջբերումները տեքստին կից:
63. «Արեւելյան մամուլ», 1900թ., էջ 138-142:
64. Տե՛ս «Արեւելք», 1895, N 3438:
65. Նորավեպն առաջին անգամ լույս է տեսել «Մասիս» հանդեսում 1893 թվականին (էջ 456-458), Օտյանը այն ձոնել է Հարություն Ալփիարին: Բոլոր մեջբերումները այս հրատարակությունից են:
66. Իֆոտրայի դիմանկարն ամբողջությամբ խառսխված է «Երգ Երգոցի» չորրորդ գլխի ռեմինիսցենցով, իսկ բերված հատվածը պարզապես այլուգիս է: Տե՛ս Աստվածաշունչ, Երգ Երգոց, Դ 4:

67. Տե՛ս «Կնոջ հոգիներ», էջ 173-194:
68. Նորավեպն առաջին անգամ լույս է տեսել 1894-ին «Հայրենիք» օրաթերթում: Այնուհետև զետեղվել է գրագետի արձակ եւ բանաստեղծական ստեղծագործությունների, հրապարակագրության «Նշխարներ» ընտրամիում: Տե՛ս Կարապետ Տողրամաճյան (Վահան Մանվելյան), Նշխարներ, Ֆիլիպե, 1907, էջ 61-67: Այսուհետև ուսումնասիրության մեջ Տողրամաճյանի նորավեպերից բոլոր հղումները այս հրատարակությունից են:
69. Տե՛ս «Արեւելք», 1899, N 3986: Ստեղծագործությունը Հարությունյանը տպագրել է Կարո կեղծանունով:
70. Արեւելահայ նորավիպագրության համակարգում մաքուր իմպրեսիոնիստական նորավեպեր հեղինակեց Մ.Մանվելյանը: Նկատի ունենք նրա «Էսքիզներ» ժողովածուն: Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Գրական ժանրեր, էջ 363-364:
71. Տե՛ս Մ.Տ.Շվոտ, Մերձեցում, Փարիզ, 1903:
72. Թերեւս մաքուր, անխառն նորավեպերից միակ զարտուղությունը ստեղծագործության վերջաբանն է, որ դեկլարատիվ բնույթ ունի, ինչն ինքնին հասկանալի է, քանի որ հրապարակագրական անընդհատ ընդգծումները դա արդեն վկայում էին: Այս պարագային տեղին է հիշել Հարութ Կոստանդյանի հետաքրքիր հորդորներից մեկը Բաբկեն Պոտոսյանին. «...վերջապես ոգետրվեցի նորավեպիդ նյութով՝ խենթի պատմությունը հուզիչ է ու ցնցող. գրե Բաբկեն, շատ գրե որ առաջին տպավորությանդ սաստկությունը չպակսի, չտկարանա - չափազանց հետաքրքիր եմ իմանալու թե ինչպես պիտի ավարտես պատմվածքը - ըստ իս դժվարին մասն է վերջավորությունը»: (Հարութ Կոստանդյան, Նպմակներ, Մատենաշար «Արդ», թիվ 3, Փարիզ, 1990, էջ 32-33:
73. Новалис, Фрагменты, в кн. «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 133.
74. Ա.Կյուլպենկյան, Դիպվածը, «Ծանր», Կ.Պոլիս, 1912, թիվ 30, էջ 94:
75. Տե՛ս «Արեւելք», 1900, N 4288:
76. Տե՛ս «Նշխարներ», էջ 16-22:
77. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1904, մայիս 19, էջ 523-527: Ալփիարը նորավեպը նվիրել է Զոհրապին:
78. Из дневников Франца Кафки, «Вопросы литературы», 1966, N 2, стр. 157.
79. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1894, մայիս 1, էջ 236-241:
80. Արդի հայ գրականագիտությունը ժանրի պոետիկայի տարբեր խնդիրներ դարձրել է հետազոտության առարկա: Նկատի ունենք Հասմիկ Մարգունու նորավեպի սյուժեին եւ կոմպոզիցիային նվիրված գրությունները, Կարլեն Դանիելյանի «Գրական մշակներ» գրքի պոետիկային վերավերող հատվածները, Գրիգոր Պըլտյանի «Հակոբ Օշա-

կան եւ արեւմտահայ նորավեպր», «Շահապահ գերեզմանը» գրությունները, տողերիս հեղինակի «Գրիգոր Ջոհրապի նորավեպրի պոետիկան» թեկնածուական ատենախոսությունը եւ այլն:

81. Л.С.Выготский, Психологическая искусства, стр. 189.

82. Б.Эйхенбаум, О'Генри и теория новеллы, «Звезда», Ленинград, 1925, N 6, стр. 292.

83. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 203: Հետաքրքրական է այն հանգամանքը, որ Դանիել Վարուժանն իր 1913-ին գրած «Հորդորներ սկսնակներուն» ուսումնասիրության մեջ առանձին հատված նվիրելով «կարճաբանության» խնդրին, որ միանշանակ զուգորդվում է նորավեպի ժանրին, հավելում է օշականյան պատմումի բնորոշումը. «Հարց. - Ի՞նչպես ձեռք բերելու է կարճաբանությունը.

Պատ. - Աշխատությամբ: Պետք է մաքրել ոճը» երնել, մաղել, ձարմաղել անցնել, հարդը հանել, պայծառացնել, շաղվել, թրծել՝ մինչեւ որ հոն որեւէ շյուղ չմնա, մետաղին ձուլը մեջտեղ ելլելէ առանց խաբամի, փայլփլուն»:

Տե՛ս Դանիել Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, Ե., ԳԱ հրատ., 1987, հտ. 3, էջ 204-205:

85. Տե՛ս «Ծաղիկ», Կ.Պոլիս, 1898, էջ 133-134:

86. Տե՛ս «Արեւելք», 1891, N 2115:

87. Տե՛ս «Արեւելք», 1892, N 2675: Պետք է նշել, որ բոլոր այն դեպքերում, երբ բնագիրը կազմակերպող պոետիկական տարրերից որեւիցե մեկը զարտուղվում էր ժանրի պահանջներից, ապա որպես կանոն ստեղծագործությունը չէր հաջողվում: Արեւմտահայ նորավեպագրության մեջ հատկապես բազմաքանակ են այնպիսի գործերը, որտեղ պեղծագործությունը «շեղված» են՝ երկարաշունչ, մանրախնդիր նկարագրություններ (օրինակ՝ Սարգիս Մոցիկյանի «Ջոհրությունը», «Արեւելք», 1896, N 3601, իսկ նորավեպը, հայտնի է, որ իր բնույթով բացասում է ցանկացած երկարաբանություն:

88. Տե՛ս օրինակ Միհրան Վարպետյանի «Տանիքեն գերեզմանատուն» («Արեւելյան մամուլ», 1900, էջ 65-67), Ժազ Սայապալյանի «Ջոհրությունը» («Արեւելյան մամուլ», 1904, էջ 1036-1040) ստեղծագործությունները, որտեղ զանազան արխիտեկտոնիկ մասնահատկություններ (պատումային շրջանակի բազմազանություն՝ օբյեկտիվ եւ սուբյեկտիվ պատումներ, կառուցվածքային համատեղադրություններ՝ էպիստոլյար, դիմամիկ, դիալոգային եւ այլն) հատկանշվում են բնագրի «արագությամբ», «շարժունությամբ», «փոփոխունությամբ», դյուցազնավեպերին հարիր նախնականությամբ:

89. Տե՛ս Արզամ Գնունի, Նորոտակված սերը, Կ.Պոլիս, 1913:

90. Արեւմտահայ նորավեպագրության մեջ գերակշռող է դիպաշարային հանգուցալուծման, եզրափակման առաջին եղանակը՝ անակնկալ շրջադարձերով: Պատահական չէ, որ իրողությունն անդրադարձվում

էր նույնիսկ վերնագրային լրատվության մեջ (օրինակ՝ Պ.Սիմոնյանի «Անակնկալ մը», Արեւելք, 1901, N 4576), իսկ անդիպաշար ստեղծագործությունները (ցցուն օրինակ է Կարապետ Ստեփանյանի «Զարթնումը», «Արեւելյան մամուլ», 1905, էջ 156-165) քանակով քիչ են: Վերջին դեպքում բնորոշ են բնագրերի «փիլիսոփայական», «հրապարակախոսական» հոսքերի անխառն-հոչակագրային որակները:

91. Տե՛ս Հայերեն վեպեր, «Արեւելք», 1895, N 3141:

92. Տիգրան Արփիարյանի վերելում հիշատակված հոդվածում այդ երեսույթի ահագանգը եւ պատմեշման անթաքույց փորձը կա: Նրանից երեք տարի առաջ հայտնի նորավիպագիր Միհրան Վարպետյանը իր «Գրական երեսույթներ» հոդվածում (տե՛ս «Արեւելք», 1892, N 2440) նույնպես այսպանում էր ժանրի սպեկուլյատիվ, ոչ պրոֆեսիոնալ կիրարկումների մտայնությունը:

93. «Ի՞նչպես կը գրեմ», «Մասիս», 1903, էջ 296:

94. Տե՛ս «Հանրագիտակ», Կ.Պոլիս, 1900, N 84, էջ 1339-1341:

95. Տե՛ս համապատասխանաբար՝ «Մասիս», 1902, էջ 328 եւ «Մասիս», 1900, էջ 31:

96. «Մեղցնող սերը» նորավեպում պատմողը միջարկում է. «Ահավասիկ պատմություն մը քեզի որ հովվերգության պես սկսավ ու տոամի պես պիտի ավարտվի սակայն»: («Հանրագիտակ», 1900, N 78, էջ 1243):

97. Տե՛ս «Բյուրակն», Կ.Պոլիս, 1898, NN 34-35, էջ 629-632, NN 37-38, էջ 672-676, NN 41-42, էջ 733-736, N 44, էջ 776-778, NN 45-46, էջ 791-796, NN 47-48, էջ 833-837, NN 49-50, էջ 855-860, NN 51-52, էջ 893-895, 1899, NN 1-2, էջ 26-30, N 5, էջ 70-72, N 7, էջ 104-106: Նորավեպից բերված բոլոր մեջբերումները այս հրատարակությունից են:

98. Տե՛ս Առանձար, Վշտի ծիծաղ, Բեյրութ, 1988, էջ 68: Ուսումնասիրությունում Առանձարի ստեղծագործություններից հղումները այս հրատարակությունից են:

99. Տե՛ս ՕԳՆԻԼ Զիֆթե-Սարաֆ, Երկեր, Երեւան, «Սով. գրող», 1981, էջ 81: Հետայսու, բացի հատուկ ծանոթագրված դեպքերից, հեղինակի երկերից մեջբերումները այս հրատարակությունից են:

100. Այս ընդդիմության տարրերը կան Մ.Գոշունյանի «Դարավերջիկ գրագետը» (Քասիմ, Կյանքի տեսարաններ, Թիֆլիս, 1897, էջ 63-73) եւ Տիրան Քելեկյանի «Շատ ուշ» (ստեղծագործությունը հրատարակել է «Գլանիկ» կեղծանվամբ, «Մասիս», 1903, էջ 327-332) նորավեպերում:

101. «Գարնան մի ասուպը» առաջին անգամ տպագրվել է 1883-ին «Արեւելյան մամուլում» (թիվ 8-12), այնուհետեւ առանձին գրքով: Տե՛ս Օր.Մեհիկ, Գարնան մի ասուպ, Չմյուռնիա, 1883:

102. Վահե Օշական, Արեւմտահայ պատմվածքի ծագումը, «Հայկազյան

- հայագիտական հանդես», Բեյրութ, 1971, էջ 205:
103. Հ.Օջական, «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 151:
104. Դարանցումային շրջանն ընդհանրապես համաշխարհային գրականության պատմության մեջ բնորոշ է նորավեպի ունեցած նշանակալի դերով:
105. «Արեւելյան մամուլ», 1901, էջ 196:
106. «Բագին», 1980, սեպտեմբեր, էջ 38:
107. Կարլեն Դանիելյան, Գրական մշակներ, էջ 346-347: «Նորավեպին շուրջ» բանավեճը զուտ տերմինաբանական է համարել նաեւ Հասմիկ Մարգունին: Տե՛ս Գրական ժամեր, էջ 355:
108. Ըստ Ենովք Արմենի «...Պ.Մեսրոպ Սեթ ճամակ մը գրելով իրեն՝ վավերական կերպով հայտնած է թե *նորավեպ* բառը հեղինակությունն է Մեսրոպ Դավիթ Թաղիադյանի որ 1849-ին, Մխիթարյան տպարանէն հրատարակված թերթի մը մեջ, առաջին անգամ գործածած է, գրելով սա նախադասությունը «ըստ նորավեպի Սըր Վալդր Սկոտա»:
109. «Մասիս», 1898, N 113:
110. Տե՛ս «Ամենուն տարեցույցը», Կ.Պոլիս, 1913, էջ 337:
111. «Բյուրակն», 1901, 7 ապրիլ, N 14, էջ 222:
112. «Մասիս», 1901, էջ 264:
113. Հետաքրքիր է, որ «Նորավեպի շուրջ» բանավեճն ունեցավ երգիծական անդրադարձումներ եւս: Ե.Թ. ստորագրությամբ «Սուրհանդակն» իր «Գրական նոթեր» հոդվածում գրում էր. «Բ՛վ էղավ որ ամերիկացի նորաքույրս հարցներ թե՛ ի՞նչ կը նշանակէ «Նորավեպ» բառը եւ ուրկէ ծագում առած է ան: Ի. դարու Հայ գրականության սեմին վրա քայլող կամ փայլատակող բոլոր գրագետները, մեկը Հնդկաստանէն, մյուսը հիվանդանոցէն (նկատի ունի Եղիա Տեմիրճիպաշյանին, որ այդ ժամանակ պառկած էր Ս.Փրկիչ ազգային հիվանդանոցում՝ Գր.Հ.) եւ ուրիշ մը չեն գիտեր աշխարհի որ անկյունէն նորաքույրիս հարցումին շուրջը թափառեցան, թերթերը սլունակներ նվիրեցին, հանդեսները էջեր. վիճաբանություններ եղան, ուսումնասիրություններ կատարվեցին, եւ վերջապես, հետ երկար ու մանրակրկիտ խուզարկությանց ազգիս բոլոր բանասերներուն, գրագետներուն, եւ բանաստեղծներուն կողմէն թե նորավեպ կը նշանակէ... nouvelle:
- Եւ ամերիկացի նորաքույրս այնչափ համբավ ու ժողովրդականություն շահեցավ, որ չափ չպիտի կրնար ուրիշ մը՝ գրելով տասը վեպ, տասը իմաստասիրական երկասիրություն եւ տասը հատոր ալ բանասիրություն:
- Ապագային հայ գրականության պատմության կամ մականուններու հայերեն բառարանին ապագա հեղինակներն իրենց ապագա երկասիրության մեջ սապէս պիտի գրեն.- «Վիվիեն Հոբբինս.- ամերիկացի հայկական նշանավոր ու հռչակավոր նորաքույր մը, որ կ'ապրեր Ի. դարու առաջին կեսին մեջ, առաջին անգամ ան եղավ որ հարցուց թե

ինչ կը նշանակէր նորավեպ բառը»:

Եվ անիկա՝ միայն էջ մը գրելով, հապա բոլոր անոնք որ օրը հար-
յուր էջ կը մրտեն»։ Տե՛ս «Սուրհանդակ», Կ.Պոլիս, 1901, N 690, 7
հունիս, իսկ N 712-ում, հուլիսի 3, «Ժամանց» հոդվածում նույն Ե.Թ.-ն
հեզնում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանին «ամերիկուհիով» անչափ ոգեւո-
րվելու համար:

114. «Մասիս», 1901, էջ 264:

115. Նույն տեղում, էջ 265-266:

116. «Բյուրակն», 1901, թիվ 21, էջ 329-330:

117. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 168:

118. «Մասիս», 1901, էջ 265:

119. Թեպետ ժանրի տեսական հիմնավորման գեղարվեստական առ-
կայծումների ծիրում անհրաժեշտ նախապայման էր հայերենի անա-
ղարտության պահանջը, առհասարակ լեզվի նկատմամբ առավել
հոգածությունն ու սկզբունքայնությունը: Իրողություն, որ 20-րդ դա-
րակազբին բուռն բանավեճի վերածվեց «Արեւելյան մամուլ» եւ
«Մասիս» հանդեսների միջեւ: 1900-ի հունիսի մեկի համարում
«Արեւելյան մամուլ» տպագրեց Կարապետ Ստեփանյանի «Գրիգոր
Զոհրապ. Մարապետ-Փոթորիլըն» հոդվածը, որի շարժառիթը
պոլսեցի գրողների լեզվական մշակույթն էր. «Համբերեցի՞նք, մինչեւ
իսկ քարանալու աստիճան համբերեցի՞նք տեսնելու համար թե
պոլսեցի հայ գրողներու ստվար մասը մինչեւ ուր պիտի հալածե հայ
լեզուն: Պիտի համբերեցի՞նք տակալի՞ն, թերեւս բնավ չպիտի խոսեցի՞նք,
եթե իրենց այս ընթացքով հետզհետե փճացնելու չնկրտեցին մեր
լեզուն»: Ընդգծելով այն հանգամանքը, որ Զոհրապը «պարագլուխ»
նշանակված է հայ գրականության», Ստեփանյանը ջանում է փաս-
տարկել գրողի լեզվական զարտուղությունները, ապա եւ անցնում
գեղագիտական-գաղափարական խնդիրների: Նշենք որ (հակառակ
փաստարկներ էին բերում Տիգրան Արփիարյանը, Արամ Ան-
տոնյանը) Ստեփանյանի ինչպես մատնանշած նորավեպերի վերլու-
ծությունների պարագայականությունն ու ենթակայությունը, այնպես
էլ ընդդիմախոսների բացարձակ պաշտպանականներն այնուհան-
դերձ ունեին մի ներքին միանակականություն՝ բերելով կողմ եւ դեմ
փաստեր, նրանք նորավեպի լեզվի կատարելագործման խնդիրն
առարկայորեն կարեւորում էին, հանգամանք, որ ժանրի դիմագծի
համար միանշանակ բարերար ազդեցություն ունեցավ:

120. Նորավեպը՝ օշականյան բնորոշմամբ օրվա բառը, հաճախ փոխա-
րինվում էր «վիպակով» իբրեւ ժանրի անվանման հոմանիշ: Տես օրի-
նակ Հրանտ Ասատուրի «Դիմաստվերների» այն հատվածը, որտեղ
բնորոշում է արեւմտահայ փոքր արձակը՝ իրապաշտության հաս-
տատագրման տարիներին. «Իսկ իրապաշտ ձգտումով քանի մը
նորավեպ կամ վիպակ միայն լույս տեսած էին, ինչպես Արփիարյանի
Դատապարտյալը եւ Կատակը...» (Դիմաստվերներ, էջ 256-257):

121. «Մասիս», 1901, էջ 265:
122. Տե՛ս Տ.Ա., Օրվան կյանքը, «Մասիս», 1901, թիվ 34, էջ 530:
123. Brander Matthews, «The pilosophy of the short story», New York, 1901, p. 77.
124. Կարճ պատասխան մը, «Մասիս», 1901, էջ 295:
125. Ի նպաստ նորավեպին, «Արեւելք», 1901, թիվ 4654:
126. Նորավեպին շուրջ, «Մասիս», 1901, էջ 316:
127. Նույն տեղում, էջ 323: Աճեմյանը բանաստեղծությունը գրել է 1901 թվականին մայիսի 22-ին:
128. Գ.Շահինյան, Նորավեպին շուրջ, «Արեւելք», 1901, թիվ 4636:
129. Գ.Էռլմեզյան, Ի նպաստ նորավեպին, նույն տեղում, թիվ 4654:
130. Այս պարագան նկատի ունեն Գրիգոր Պրլտյանը՝ արձանագրելով. «Նորավեպը կ'ենթադրե ընթերցումի ամբողջ ըմբռնում մը»: «Բագին», 1980, սեպտեմբեր, էջ 40:
131. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 5, էջ 153:
132. Գր.Զոհրապ, «Նորավեպին շուրջ», տե՛ս Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հտ. 2, էջ 448:
133. Նույն տեղում, էջ 449:
134. Matthews, p.73.
135. Նա իր առաջին հոդվածում վեպ-նորավեպ հարաբերակցությունը դիտում է իրապաշտության հարաբերակցության սահմաններում՝ ժանրը արտածելով իրապաշտության գրականացման սկզբունքներից: Տե՛ս «Մասիս», 1901, էջ 309-311, 324-325:
136. Ե.Տեմիրճիպաշյան, «Արվեստի բարոյական խնդիրը» (նորավեպին շուրջ), նույն տեղում, էջ 370: Բանավեճում Մկրտիչ Աճեմյանի չափածո անդրադարձի մեջ նորավեպի անկախությունը, ժանրի ինքնահատկությունը շեշտվում է հետեւյալ քառատողում.

«Նորավեպն ունի ձագուկ մը՝ վիպակ
 Ու թոռ մը՝ վեպիկ (երկուքն ալ տափակ)
 Դուք որդեգրեցիք վիպակ կամ վեպիկ,
 Բայց նորավեպին պատվույն մի դըպիք»:

 Նույն տեղում, էջ 323:
137. «Մասիս», 1901, էջ 316:
138. Տիգրան Արփիարյան «Նորավեպին շուրջը», նույն տեղում, էջ 266:

Գլուխ երրորդ

1. Մոտիվի եւ սյուժետի, ֆաբուլայի եւ կոպոզիցիայի, թեմայի խնդիրները անդրադարձվել են՝ **Л.Выготский**, «Психология искусства», стр. 187-208, **Н.Веселовский**, «Историческая поэтика», М., «Высшая школа», 1989, стр. 304-306.

2. Տե՛ս «Արեւելք», 1893, N 2698: Նորավեպը ստորագրված չէ: Կարծում ենք, որ Ալփիարի վաղ շրջանի ստեղծագործություններից է:
3. Տե՛ս Քասիմ, Կյանքի տեսարաններ, էջ 29-47:
4. Писатели Англии о литературе, стр. 98.
5. «Արեւելք», 1894, N 3029:
6. Տե՛ս «Եփրատ», Խարբերդ, 1912, N 4:
7. Տե՛ս «Մասիս», 1907, էջ 557-561, 633-636, 655-658, 676-679, 696-700:
8. Տե՛ս Գեղամ Բարսեղյան, Ամբողջական գործը, Փարիզ, 1931, էջ 133-138:
9. Տե՛ս «Արեւելք», 1892, N 2499:
10. Լեւոն Բաշալյան, Երկեր, էջ 105-109:
11. Տե՛ս «Արեւելք», 1895, N 3323:
12. Տիգրան Աճեմյան, Դեպքեր, Կ.Պոլիս, 1913, էջ 9-21: Հարկ է նշել, որ նմանատիպ ստեղծագործություններով առկեսում է արեւմտահայ «դետեկտիվ նորավեպերը»: Օրինակ՝ Մ.Արապյանի (Շ.Շավարշ) «Խոռվանք» նորավեպում («Մասիս», 1902, էջ 37-42) նկարագրվում է, թե ինչպես հայագի ամուսինը խանդից լճերից մեկում խեղդում է իր անգլուհի կնոջը ապա եւ՝ ինքը ջրահեղձ լինում:
13. Երբեմն կաղապարը ընդլայնվում էր՝ սոցիալ-բարոյական թնջուկների հակաքարոզչության միակցելով ֆիզիոլոգիական, բնախոսական նախատարրեր, ինչպես օրինակ Գնելի «Հայրասպանը» նորավեպում («Արեւելյան մամուլ», 1902, էջ 527-533), որտեղ քրեական ոստումը ներառել է նաեւ «էդիպյան բարդույթի» նախանշաններ:
14. «Արեւելյան մամուլ», 1902, էջ 932-942:
15. Նույն տեղում, էջ 942:
16. Տե՛ս «Ծաղիկ», 1899, էջ 5-7:
17. Տե՛ս «Արեւելք», 1888, N 1264:
18. Բնութագրական է հատկապես Գ.Տ.Մեսրոպյանի «Բարեկենդանի խաղը» («Արեւելյան մամուլ», 1899, էջ 391-396), որը հեղինակը նվիրել է Մեսրոպ Նուպարյանին, ընծայականում մատնանշելով, թե շարունակում է ազգային կյանքը վտանգող այս երեւույթի նուպարյանական հոդվածների շարքը՝ գեղարվեստական ստեղծագործությամբ:
19. Տե՛ս Վահրամ Բրուտյան (Օահնուր), Ծարժապատկեր, Աղեքսանդրիա, 1914, էջ 35:
20. Նույն տեղում, էջ 3-7: Բրուտյանի այս՝ Արգամ Գնունու ստեղծագործություններին հար եւ նման նորավեպերը յուրօրինակ նորավեպագիտացիաներ էին:
21. «Արեւելք», 1901, N 4765:
22. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1903, էջ 836-838:
23. Տե՛ս «Բյուրակն», 1901, N 11, էջ 171-173:
24. Հատկանշական է նրա «Մուրացիկի սիրտ» նորավեպը, որտեղ մանչուկ մուրացկանի դիմանկարով պատկերում է օտարվածների եւ մերժյալների իրականությունը: Տե՛ս Վահան Ասլան (Արսլանյան),

- կյանքի պատկերներ, Իզմիր, 1908, էջ 61-64: Մուրացկանների նորավիպային իրացումներից արժե հիշատակել նաև Արամ Անտոնյանի «Տգրուկը» («Մասիս», 1898, N 142):
25. Տե՛ս «Կյանքի տեսարաններ», էջ 105-125:
 26. Ստեղծագործությունը առաջին անգամ լույս է տեսել 1906-ին «Սուրհանդակի» 2206-րդ համարում: Տե՛ս Բարսեղյան, Ամբողջական գործը, էջ 139-144:
 27. Նույն տեղում, էջ 143:
 28. Տե՛ս «Արեւելք», 1889, N 1567:
 29. Տե՛ս «Արեւելք», 1891, N 2155:
 30. Տե՛ս Հրանդ (Մելքոն Կյուրճյան), Ամբողջական երկեր, Ա, Պանդուխտի կյանքեն, Փարիզ, 1931, էջ 168-170:
 31. Տե՛ս «Մասիս», 1903, էջ 104-106:
 32. Գրական ժանրեր, էջ 373-374:
 33. Տե՛ս «Ոստան», Կ.Պոլիս, 1911, N 4, էջ 733-760:
 34. Տե՛ս Անդունդին մեջեն, էջ 118-121:
 35. Տե՛ս Կյանքի պատկերներ, էջ 7-20:
 36. Նույն տեղում, էջ 38-43:
 37. Տե՛ս «Արեւելք», 1899, N 4145:
 38. Հիշատակենք 1913-ին գրված «Նամակներ» վերտառությամբ նորավեպերը: Տե՛ս «Ծանթ», 1913, NN 34-35, էջ 151-152, N 39, էջ 231-232:
 39. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1903, էջ 426-431, 450-457, 767-770:
 40. Տե՛ս Երվանդ Օտյան, Պատերազմ եւ... խաղաղություն, Փարիզ, Մատենաշար «Ծանթ», թիվ 5, 1911: Մեջբերումները տեքստին կից:
 41. Տե՛ս «Սուրհանդակ», 1899, N 33:
 42. Տե՛ս «Մասիս», 1904, էջ 87-89: Չերազն այս ստեղծագործությունը տպագրել է «Արաքսի» կեղծանունով:
 43. Տե՛ս «Ծանթ», 1912, N 15, էջ 233-234:
 44. Տե՛ս «Արեւելք», 1900, N 4304:
 45. «Տալիլա» ստեղծագործությունը այնքան հզոր էր, որ նորավեպի տպագրությունից վեց տարի անց (առաջին անգամ լույս է տեսել 1893-ին) Զմյուռնիայի «Արեւելյան մամուլում» տպագրվում է «Լուիզն ինչու՞ չամուսնանար» ստեղծագործությունը (1899, էջ 604-610): Այս նորավեպը «Տալիլայի» բացարձակ կրկնությունն է, տեղ-տեղ պատկերների, արտահայտությունների բառացի մեջբերումներով:
 46. Զանգառում եմ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի, Ռուբեն Զարդարյանի, Կարապետ Տողրամանյանի, Արշակ Չոպանյանի, Ժագ Սայապալյանի, Բարսեղ Ծախապի եւ սրանց պես մի շարք այլ գրողների, որոնց ստեղծագործական խառնվածքն ու բնույթը, ստեղծաբանական կերպը կամ համադրական է եւ կամ բացահայտ արձակագրի:
 47. Հակոբ Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 9, էջ 30-31: Ուշագրավ է, որ Օշականը Սեալի ստեղծագործությանն անդրադառնալիս, սկսում է «Բժիշկին գիրքեն փրցված էջերով» իբրեւ 1910-ականների արեւմտա-

հայ նորավեպի «գառածումը» պատմեցող երեսույթի:

48. «Բժիշկին գիրքեն փրցված էջերը» առաջին անգամ (15 գործ) հրատարակվել են Սալոնիկում 1925-ին: Բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի առիթով 1985-ին Երեւանում հրատարակված հատորում լույս է տեսել շարքը ամբողջությամբ՝ քսանութ ստեղծագործություն: Մեքեբրումները երեւանյան հրատարակությունից են, տեքստին կից:
49. Միակ պայմանական բացառությունը «Մեղցնելու իրավունքը» նորավեպն է, որտեղ բուլղար ծերունի զինվորը պարզապես արձանագրում է բժշկի պատմությունը:
50. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 9, էջ 31:
51. Սեւակի նախադեպն արեւելահայ գրականության մեջ գրեթե նույն ժամանակաշրջանում փորձեց իրավացիորեն համարում ունեցող Վահուհին: Նրա բժշկական համրամատչելի հոդվածներն ու ակնարկները հրաշալի էին, սակայն երբ փորձեց համադրել մասնագիտությունը գրականության հետ՝ ձախողվեց: Նկատի ունենք «Պատրանք» եւ «Մատնիչը» վեպերը:
52. Новалис, «Фрагменты» в сборнике «Литературные манифесты западноевропейских романтиков», стр. 102.
53. John Bayley, The short story. Henry James to Elizabeth Bowen, p. 48.
54. Տե՛ս «Արեւելք», 1899, NN 4009, 4010, 4011:
55. Տե՛ս «Բյուզանդիոն», Կ.Պոլիս, 1899, N 957:
56. Տե՛ս «Արեւելք», 1895, N 3549: Դատելով ոճից կարելի է եզրակացնել, որ ստեղծագործության հեղինակը Վահրամ Մեշտոտնյանն է:
57. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 212:
58. Հատկանշական է Միհրան Ուլուրլյանի «Դիմակին տակ» նորավեպը («Մասիս», 1907, էջ 398-400, 414-419), որտեղ հեղինակը անթաքույց բարոյախրատաբանություններով փորձում է պատմեցել ազգային կյանքը հոռի մտայնություններից:
59. Տե՛ս «Արտեմիս», Կահիրե, 1902, N 2, էջ 45-51:
60. Տե՛ս «Մասիս», 1903, էջ 198-204:
61. Տե՛ս օրինակ՝ Հրանտ Ասատուր, Պարահանդեսը («Մասիս», 1892, էջ 95-103), Հովհաննես Սեթյան, Փոխարինություն («Մասիս», 1902, էջ 568-573), Ժագ Սայապալյան, Կանացի վրեժ («Մասիս», 1904, էջ 165-170), Տիրան Քելեկյան, Արգիլյալ պտուղը («Մասիս», 1893, էջ 390-397):
62. Չոբրապի այս նորավեպը լույս է տեսել 1893-ի փետրվարի 3-ին «Մասիսում»: Մեկ շաբաթ անց «Հայրենիք» օրաթերթում տպագրվում է Արշակ Չոպանյանի նույնանուն ստեղծագործությունը, որը զոհրապյան «Դիմակի» ալյուզիան է՝ Արամ Ֆեհրատյան-Նվարդ պլանների համակցմամբ:
63. Ժամանակագրական մատնանշված պարփակվածությունը ենթադրում է զուտ հետազոտական նկատառումներ, թեւեւ «կադանդային

նորավեպերը» շարունակվում էին 1920-1930-ականների արձակի համակարգում:

64. Վ.Գ.Բրուտյան, Շարժապատկեր, էջ 2:

65. Ուշագրավ է, որ Արշակ Չոպանյանը իր գրական նախաքայլերը սկսել է նաեւ «կաղանդային նորավեպեր» գրելու փորձերով: Նա 1888-ի վերջերին «Կաղանդ» վերնագրով մի նորավեպ է գրել եւ ուղարկել «Արեւելք» թերթին: Ստեղծագործությունը ընթերցել է Լեւոն Բաշալյանը եւ 1889-ի հունվարի 10-ին երիտասարդ Չոպանյանին հասցեագրած նամակում նշել, թե խմբագրությունը մերժում է նորավեպի տպագրությունը, ընդգծելով. «... մենք իրավունք ունինք պահանջելու, որ այնքան նպաստավոր պայմանաց մեջ սնած միտք մը առաջին անգամեն ուշադրություն հրավիրե իր վրա, իր գրությանց անակնկալ գեղեցկությամբ» (Արեւմտահայ գրողների նամականի, պրակ 1, Երեւան, 1972, էջ 96):

66. Ստորեւ բերված ընտրովի ժամանակագրական ցանկը հաստատում է իրողությունը: Ահա վասիկ՝ 1890 թ., Անայիս, Ծննդյան պատմություն, 1891 թ., Մելիք Պելլիքեյան, Կաղանդի նվեր մը, 1893 թ., Հ.Սրենց, Կաղանդի մի գիշեր, Թեոդիկ, Տանջվածներուն բանակեն, 1894 թ., Լ.Բաշալյան, Կաղանդչեքը, 1895 թ., Ե.Օտյան, Կաղանդի վիպակ, 1898 թ., Գիմմեն, Կաղանդչեքը, Ատրուշան, Կաղանդի երեկո, Վ.Մանվելյան, Կաղանդչեք, 1899 թ., Վ.Մանվելյան, Կաղանդի պարզ պատմություն, 1900 թ., Երուխան, Կաղանդչեք, 1901 թ., Լ.Շաթրյան, Ակնարկը, Թեոդիկ, Օուհի սիրտ, Թեոդիկ, Սխալ մերժումը, 1902 թ., Թեոդիկ, Ապուրտո բերնով, 1903 թ., Լ.Քիրիշեյան, Թոռան սեր, Թեոդիկ, Դեպի կաղանդ, 1904 թ., Թեոդիկ, Նեղ օրերիդ համար, 1907 թ., Թեոդիկ, Մահվան դեմ հանդիման, 1909 թ., Թեոդիկ, Մեծ այցելում, 1911 թ., Թեոդիկ, Ծառին վրա, 1912 թ., Թեոդիկ, Արյունոտ զարդանկար, Թեոդիկ, Ուշացած հայրիկը, 1913 թ., Օ.Զիֆթե-Սարաֆ, Կուզիկը, 1914 թ., Վ.Բրուտյան, Պստիկը:

67. Տե՛ս Կ.Տողրամաճյան, Կաղանդչեք, Փարիզ, 1898, Թեոդիկ, Կաղանդ, Ա հատոր, Վ.Պոլիս, 1914:

68. Տիգրան Զյուկյուրյանը Կ.Պոլսում հրատարակած «Հայրենի ձայներ» (1910) ժողովածուում գետեղել է «Կաղընտին զոհը» եւ «Ի մարդիկ հաճություն» նորավեպերը: Տես նշված ժողովածուն, էջ 37-51, 67-74:

69. Տե՛ս Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Երկեր, Երեւան, 1986, էջ 191:

70. Տե՛ս օրինակ Ս.Երեմյանի «Կաղանդի երեկո» («Բյուզանդիոն», 1898, թիվ 364), Լեւոն Քիրիշեյանի «Թոռան սեր» («Բյուզանդիոն», 1903, թիվ 1911) նորավեպերը:

71. Այս իմաստով բնորոշ է Թեոդիկի «Կաղանդ» ժողովածուն, ուր, ի թիվս հավատարմության, կարեկցանքի, գթասրտության անդրադարձումների («Ծան սիրտ», «Մահվան դեմ հանդիման») գրականացվել են նաեւ ծիսակարգության, տոնի սովորույթներն ու առանձնահատ-

- կությունները («Դեպի կաղանդ», «Սխալ մերժումը»):
72. Աստվածաշունչ, Հայտնություն Հովհաննես Առաքյալի, ԻԱ 3-5:
 73. Տե՛ս «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1898, հունվարի 1:
 74. Վ.Բրուտյան, Ծարժապատկեր, էջ 25:
 75. Տե՛ս Թեոդիկ, Կաղանդ, էջ 31-38, 39-47, 48-58:
 76. Տե՛ս «Արեւելք», 1890, N 1795:
 77. Տե՛ս Տ.Կամսարական, Տ.Չոկկյուրյան, Երկեր, էջ 482-488:
 78. Տե՛ս Նշխարներ, էջ 122-134:
 79. Տե՛ս Երուխան, Կաղանդչեքը, «Ծավիղ», Վառնա, 1900, ապրիլի 15:
 80. Տե՛ս «Հայրենիք», 1894, հունվարի 1:
 81. Տե՛ս «Մասիս», 1898, N 17:
 82. Տե՛ս «Ըանթ», 1913, NN 52-53, էջ 65, 68:
 83. Տե՛ս Նշխարներ, էջ 140-146:
 84. Խնդիրը բազմաթիվ տեսական եւ բանասիրական ուսումնասիրություններում հետազոտվել է այլեւայլ տեսանկյուններով: Տես օրինակ՝ Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, էջ XII:
 85. Տե՛ս **И.Орбели**, Басни средневековой Армении, стр. 20 եւ Հ.Մարգունու «Փոքր պատմողական ժանրի բանահյուսական ակունքները» ուսումնասիրությունը «Ավանդույթները եւ գեղարվեստական զարգացումը» գրքում, էջ 178, 179:
 86. Մ.Զոհրապյանց Արցախեցի, Վեպը զվարճալի անցից, հորս պարունակին խրատակն ու իմաստալից ասացվածք, Տիֆլիս, 1858, էջ 22:
 87. The process of fiction, p.1.
 88. Տե՛ս Հարություն Ալփիար, Առաջին եւ վերջին բառը, «Մասիս», 1893, էջ 55, Թեոդոս, Խպնոտ, «Արեւելք», 1893, N 2731, Լեւոն Խանտանյան, Դյուրախաբ, նույն տեղում, N 2740, Թեոդիկ, Անգութ մղձավանջս, «Հանրագիտակ», 1900, N 77, էջ 1229:
 89. Ահա այն ամբողջությամբ:

«Ա.
Զիրար
Բ.
Չէին ճանչնար
Գ. եւ Դ.
Չը սիրած
Ե.
Մեռան
Վա՛խ»:

- Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1894, էջ 117: Ստեղծագործությունը Ալփիարը ստորագրել է «Նույն» կեղծանունով:
90. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1904, էջ 493-496:

91. Տե՛ս «Հայրենիք», 1895, N 1207:
92. Մասնավորապես շատ են սենտոն-բարդույթավորված զգացմունքների երգիծումը: Հիշենք թեկուզ Ռեթեոս Պերպերյանի «Մեծսիրտ տղան» նորավեպը («Մասիս», 1898, էջ 124-127):
93. Տե՛ս «Մասիս», 1903, էջ 327-332, 362-367:
94. Տե՛ս Տիրան Գ.Փափազյան, Տեսարան կամ հուշատետրի հատվածներ, Կոստանդնուպոլիս, 1893, էջ 3-16: Գրքույկի վերնագիրը հուշում է, որ այն լինելու է երգիծական նորավեպերի շարք, մանավանդ «Օղափոխություն մը» նորավեպը թվագրված է իբրեւ առաջին գործ, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, հեղինակին չի հաջողվել մյուս գործերը (եթե այս շարքով գրել է, մեր որոնումները արդյունք չտվեցին) մեկտեղել ժողովածուում:
95. Տե՛ս Մելիք Պելլիքճյան, Ընկեցիկը, Կ.Պոլիս, 1895, էջ 3-9, 10-18:
96. Նիկոլ Աղբալյան, Քասիմ.- Կյանքի տեսարաններ, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1898, N 4, էջ 528-529:
97. Կյանքի տեսարաններ, էջ 3-16, 17-28, 126-139:
98. Երվանդ Օտյան, Լեւոն Ծաթոյան. խմողը եւ խորհողը:
99. Տե՛ս «Մասիս», 1901, էջ 296-300:
100. Տե՛ս «Արեւելյան մամուլ», 1903, էջ 548-551, 573, 111-116, 1007-1011, 1027-1031, 1050-1055:
101. Տե՛ս Հարություն Ալփիար, Առաջին անգամը. ֆանթեզի նորավեպ, Կ.Պոլիս, 1908:
102. Էդ.Ջրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, էջ 129:
103. Այս տեսակետը, օրինակ, զարգացնում է Ելիզար Մելետիսկին: Տես նրա «Введение в ист. поэтику эпоса и романа» ուսումնասիրությունը, էջ 172:
104. Մասնավորապես Նելլի Անանյանը միջժանրային այնպիսի իրագործումներ, ինչպիսիք են Թյությունճիեֆի «Հայաստանի թշվառները», Փաշայանի «Վառո», «Աղջկա մը հիշատակարանը», Չոպանյանի «Թուղթի փառք», Սայապալյանի «Առաջին սերը», Անտոնյանի «Ծշմարտությունը» դիտել եւ հետազոտել է վեպի տիրույթներում: Տե՛ս Ն.Անանյան, Արեւմտահայ վիպագրություն, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1993:
105. Լաուրա Մուրադյան, Արփիար Արփիարյան. կյանքը եւ ստեղծագործությունը, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1991, էջ 237:
106. Տե՛ս Արփիար Արփիարյան, Երկեր, էջ 108:
107. Տե՛ս Худ. проза. Размышления и разборы, стр. 145.
108. Մկրտիչ Ս.Թյությունճիեֆ, Հայաստանի թշվառները, Մարսելյ, 1889, էջ Ա.:
109. Տե՛ս Կ.Փաշայան, Աղջկան մը հիշատակարանը, Կ.Պոլիս, 1895:
110. Տե՛ս Ղեւոնդ Մելոյան, Մայրը, Կ.Պոլիս, 1911:
111. Սերգեյ Սարինյան, Լեւոն Ծանթ, Երեւան, 1991, էջ 135:
112. Նույն տեղում, էջ 139:

113. Տե՛ս Լեւոն Շանթ, Կիմը, Կ.Պոլիս, 1924, էջ 43:
114. Տես Ա.Անտոնյան, Շշմարտությունը, Կ.Պոլիս, 1909, Զ.Եսայան, վերջին բաժակը, Կ.Պոլիս, 1924, Տ.Չյոկյուրյան, Հերոսը, «Ոստան» 1911, N 4, էջ 777-813, Ա.Չոպանյան, Թուղթի փառք, Կ.Պոլիս, 1892, Ժ.Սայապալյան, Առաջին սերը, Կ.Պոլիս, 1906:

Գլուխ չորրորդ

1. Տե՛ս «Սուրհանդակ», Կ.Պոլիս, 1902., NN 890, 891, 892, 893, 894:
2. Տե՛ս «Մասիս», 1900, էջ 187-190:
3. Նույն տեղում, էջ 190:
4. «Մասիս», 1904, էջ 605-608, 621-624, 628-633:
5. Տե՛ս «Արեւելք», 1899, N 2394:
6. Տե՛ս «Մասիս», 1902, էջ 778-782:
7. Տե՛ս «Բյուզանդիոն», 1902, N 1794:
8. Տե՛ս «Արեւելք», 1896, N 3722:
9. Այս ստեղծագործություններն առաջին անգամ տպագրվել են «Ազատամարտի» գրական հավելվածում, համապատասխանաբար 1910 եւ 1911 թվականներին: Տես նաեւ՝ Հ.Օշական, Երկեր, էջ 19-26, 64-95:
10. Տե՛ս «Սուրհանդակ», 1903, N 1324:
11. Տե՛ս «Արեւելք», 1903, N 5886:
12. Տե՛ս Ենովք Արմեն, Կիմը, էջ 5-29:
13. Նույն տեղում, էջ 29:
14. Առաջին անգամ լույս է տեսել Կ.Պոլսի «Մեհյան» ամսաթերթում 1914-ին: Տե՛ս Օշական, Երկեր, էջ 168-173:
15. Տե՛ս «Մասիս», 1901, էջ 523-525:
16. Տե՛ս «Մասիս», 1904, էջ 9-13:
17. Տե՛ս «Արեւելք», 1903, N 5181:
18. Տե՛ս «Սուրհանդակ», 1900, NN 352, 353:
19. Տե՛ս Հովհաննես Սեթյան, Արշալույսեն վերջալույս, Գահիրե, 1912, էջ 254-268:
20. Տե՛ս Գրիգոր Սարաֆյան, Մեղապարտ մորաքույրը, Կ.Պոլիս, 1913:
21. Տե՛ս «Արեւելք», 1892, N 2535-2536:
22. Տե՛ս Ահրիման, Սեր թե՞ տառապանք, Տրապիզոն, 1914: Այս ստեղծագործության կրկնակն է 1914-ին կրկին Տրապիզոնում հրատարակած «Դյուրական երազ մը» նորավեպը:
23. Ե.Արմեն, Կիմը, էջ 31-32:
24. Նույն տեղում, էջ 81-98:
25. Տե՛ս «Մասիս», 1893, էջ 343-348:
26. Տե՛ս Թեոդիկ, Կաղանդ, էջ 54-61:

27. Համապատասխանաբար տես «Բյուրակն», 1903, էջ 378-880, «Հայ գրականություն», Ջմյունհիա, 1912, N 3, էջ 30-35, Լ.Բաշալյան, Երկեր, էջ 87-91:
28. Համապատասխանաբար տես «Արեւելք», 1889, N 1538, 1893, N 2692:
29. Տե՛ս «Ծիրակ», Կ.Պոլիս, 1909, N 8, էջ 188-190:
30. Տե՛ս «Մասիս», 1901, էջ 425-428:
31. Տե՛ս «Բյուզանդիոն», 1904, N 2346: Այս ստեղծագործության զուգահիռն է Մերութան Պարսամյանի «Բոլերան» («Արեւելք», 1902, N 4892), որտեղ նույնպես, ներփակ պլանով, թանձրացականաճում է նախամահվան զգայնությունը:
32. Տե՛ս «Արեւելք», 1899, N 4203:
33. Ըստ հերթականության տես «Մասիս», 1903, էջ 36-38, «Արեւելք», 1893, NN 2702, 2703:
34. Տե՛ս «Արեւելք», 1896, N 3735:
35. Տե՛ս «Մասիս», 1893, էջ 186-189:
36. Այսպես կոչված «արաբական մանրապատումները» հաճախ գրույցների գրական մշակումներ են, ինչպես Մարի Սվաճյանի «Ջյուպետա» ստեղծագործությունը, տե՛ս «Արտեմիս», Կահիրե, 1903, N 2-3, էջ 88-94:
37. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հտ. 4, էջ 81:
38. Արտ.Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, էջ 334:
39. Ռ.Զարդարյան, Ցայգալույս, էջ 506-507:
40. Թվկատիցին եւ իր գործը, Պոստոն, 1937., էջ 107:
41. Նույն տեղում, էջ 106:
42. Տե՛ս նրա «Տնարոնի աշխարհ», Փարիզ, 1931, ժողովածուն:
43. Տե՛ս «Արեւելք», 1895. NN 3529, 3530, 3531, 3532, 3533 3534:
44. Տե՛ս «Վիպաթերթ», Կ.Պոլիս, 1911, էջ 214-217:
45. Այդօրինակ նորավեպերից լավագույններն են՝ «Թոռմիլ չեմ ուզեա», («Արեւելյան մամուլ», 1902, էջ 280-289) եւ «Բարակ ցավը» («Մասիս», 1901, էջ 361-365):
46. Տե՛ս «Բյուրակն», 1901, N 13, էջ 206-208:
47. Տե՛ս «Մասիս», 1901, էջ 137-140:
48. Համապատասխանաբար տես «Մասիս», 1902, էջ 3-6, 269-275: Հարկ է շեշտել, որ Վահան Հարությունյանի ուղենշած կիրարկումը օգտագործեցին հղացքով գրող մի շարք նորավիպագիրներ: Տես օրինակ՝ Գևորգ Արծրունու «Համակերպությունը» («Արեւելք», 1906, NN 6321, 6322, 6323) Մարի Պելլերյանի «Կեսուրը» («Արտեմիս», 1902, N 3, էջ 88-96) Հակոբ Տեր-Հակոբյանի «Սիրտին սիրածը» («Մասիս», 1902, էջ 411-417) ստեղծագործությունները:
49. Նորավեպերը համապատասխանաբար առաջին անգամ լույս են տեսել 1902 եւ 1909 թվականներին:
50. Խնդիրը դառնում է նաեւ միջժամրային, անցումային ձևերի առարկա: Նկատի ունենք Կարապետ Փաշայանի «Վառո» ստեղծագործու-

թյունը, որ առաջին անգամ լույս տեսավ 1894-ին «Հայրենիքում» եւ Հմայակ Նարյանի «Երդումը» («Բյուզանդիոն», 1897, NN 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290):

51. Պարբերականներում եւ առանձին գրքույկներով լույս էին տեսնում գանազան ստեղծագործություններ, գերազանցապես պատկերներ, որտեղ անդրադարձվում էին խնդրո առարկա իրադարձությունները: Արմանի «Խղճի խայթ» պատկերն անդրադառնում էր Շուշվա դրամատիկ իրադարձություններին, Արամայիսի «Փոքրիկ պատկերներ» գրքույկը՝ հայ հայդուկների մարտական կյանքին: Հատկանշական է, որ այսօրինակ ստեղծագործություններն անմիջապես արձագանքվում էին քննադատության կողմից: Այսպես, հիշատակածներից առաջինի մասին գրախոսությամբ հանդես եկավ Վ.Վալադյանը («Հորիզոն», Թիֆլիս, 1912, N 13), իսկ երկրորդի կապակցությամբ՝ Ն.Աղբալյանը (նույն տեղում, 1913, N 216):
52. Նկատի ունենք «Պատկերներ», Մոսկվա, 1910, ժողովածուն:
53. Սուրեն Պարթևյան, Քայքայում, Իզմիր, 1910, «Հառաջաբան», էջ Է:
54. Էրվին Սթաուբը մասնավորապես իր «Հայերի ցեղասպանություն. հոգեբանական եւ մշակութային ակունքներ եւ վերապրողների վրա թողած ազդեցություն» հոդվածում զարգացնում է իր հեղինակած «Չարի ակունքները» մենագրության մեջ առաջադրած Եղեռնի մշակութային-հասարակական, հոգեբանական ակունքների հիմնադրույթը եւ, ի շարս այլ խնդիրների, անդրադառնում նաեւ Աղետի մշակութային նախադրյալներին: Տե՛ս Ervin Staub, The Genocide of the Armenians. Psychological and cultural roots and the impact on survivors» հոդվածը, «Armenian review», 1989, Volume 42, N 4/168, p.58-59: Հիշատակենք նաեւ Ռուբինա Փիրումյանի «Հակոբ Օշականի Աղետի գրականությունը» հոդվածը: Տե՛ս «Journal of Society for Armenian Studies», Volume 4, 1988-1989, p. 105-142:
55. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 194:
56. Այսպես կոչված «արձակ պոեմի» եւ «հոգեբանական սկեչի» թեմատիկ-հղացքային արտակարգ հարմարվողականությունը մատնանշում են նաեւ ժանրի անգլագիր դրսևորումների ուսումնասիրողները: Տես օրինակ՝ Քլեր Հանսոնի «Short story and short fictions, 1880-1990», p. 34.
57. Նկատի ունենք «non fiction» եզրով բնորոշվող հնարանքը:
58. «Համաձայնողական դրսևորման» պերճախոս վկայություններից էր Ռուբեն Զարդարյանի ստեղծագործություններին նվիրված գրական ասուլիսը: «Մեզի համար, - շեշտում էր բանախոսներից Երուխանը, - գավառացի գրագետը ինքնատիպ անձ մըն է, վասնզի գավառը երանելի աշխարհն է ամեն տարաբնակ Հայո համար, անհկա սրբազան բան մը ունի իր մեջ»: Տես՝ Գրական ասուլիսներ, Դ, Կ.Պոլիս, 1913, էջ 14:

59. Արամ Անտոնյանն օրինակ «Դեպի նոր հորիզոններ» վերտառությանը գրության մեջ ընդգծում էր «ցեղի առօրյային» դարձվելու հրամայականը: Տե՛ս «Լույս», Կ.Պոլիս, 1908, N 1, էջ 1-7:
60. «Ծիրակ», Կահիրե, 1906, N 2, էջ 65-87:
61. Կ.Գալայճյան, Եղեռնին զոհը, Կ.Պոլիս, 1914:
62. Վահան Ասլան, Վրեժի դարեն, Կ.Պոլիս, 1908:
63. Տե՛ս Տ. Աղճյան, Սեւ պատկերներ, Կ.Պոլիս, 1910, Մ.Պոտտուրյան, Սեւ էջը, Վեներտիկ, 1910, Ս.Պարթևյան, Քայքայում, նույնի «Հայունին», Կ.Պոլիս, 1911:
64. «Ազդակ», Կ.Պոլիս, 1909, N 22, էջ 314:
65. Տես Մ.Տ.Ծվոտ, Սեւ հարսանիք, Ռուսչուք, 1904:
66. Արփիար Արփիարյանը Մարի Սվաճյանի գրականությանն անդրադառնալիս առանձնահատուկ շեշտում է, որ «1896-ին Պոլսեն Բարիկ փոխադրվելով մեր արդի կյանքեն վիպակներ գրեց նյութը ընտրելով օրվան աղեխարշ դեպքերը»: Տես «Գեղունի», 1905, էջ 55:
67. Տես «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1898, N 3, էջ 34-35:
68. Նույն տեղում, N 23, էջ 354-355:
69. Տես «Ծիրակ», Ալեքսանդրիա, 1905, N 3, էջ 195-211:
70. Սեւ էջը, էջ 95-117:
71. Հ.Օշական, «Համապատկեր...», հտ. 7, էջ 353-354:
72. Ս.Պարթևյանը, հար եւ նման Ահարոնյանի, «գույումի երգիչի» համարում ուներ: Հատկանշական է, որ թե՛ ժամանակակիցները եւ թե՛ հետագա ուսումնասիրողները նրա գրական ժառանգության մեջ որպես բարձրակետ առանձնացնում են «Քայքայում» ժողովածուն: Արտաշես Հարությունյանն ի տարբերություն «Կիլիկյան արհավիրքի», որը համարում էր «լրագրական անապարտ ու հեւասպառ հողվածներուն անկատար հուշատետր», այս ժողովածուն գնահատում է իբրեւ «ցավալիորեն ճոխերանգ պատկերաշար», որը «անհրաժեշտաբար ճաշակելու են բոլոր ճշմարիտ գրասերները» («Բյուզանդիոն», 1910, N 4114):
73. Տե՛ս «Մեր տարեցույցը», Կ.Պոլիս, 1910, էջ 56:
74. Նշենք 1896-ին Վառնայի «Ծարժումուն» լույս տեսած Կարապետ Տողրամաճյանի «Արցունքը» եւ «Լուսնկա գիշերով» նորավեպերը:
75. Հայունին, էջ 47-62:
76. Տե՛ս «Նոր կյանք», 1896, N 16, էջ 244-247:
77. Տես «Ծավիղ», 1900, N 14, էջ 219-222:
78. Հղացքի ավանտյուրիստական նորավեպերից է Ռ.Ասալյանի «Փոքրիկ հերոսը» (Եվդոկիա, 1911):
79. «Բուլղարական պատումների» բյուրեղացումը վերապահված էր Հրանդին, որի «Բարի ճանապարհ» եւ մանավանդ՝ «Պսակը առանց հարսի» («Ծանթ», 1913, N 52-53, էջ 51-63) ստեղծագործությունները լիովին անդրադարձեցին հղացքի այս դրսևորումը:
80. Տե՛ս Հ.Արամյան, Հերոսուհիներ, Կ.Պոլիս, 1909:

81. Սեւ պատկերներ, էջ 15-17:
82. «Ամենուն տարեցույցը», 1909, էջ 64-67:
83. Եթե «Փուճըր», «Մետեորան», «Արեւելյան մամուլը» մասնակիորեն կենտրոնացնում էին թարգմանական նորավեպերին, ապա «Արեւելքը», «Մասիսը» ավելի հաճախ՝ ինքնուրույն ստեղծագործություններին:
84. Տե՛ս Մ.Թյությունճյան, իմ հայրասպան ընկերը, Մարսել, 1889:
85. «Արեւելք», 1889, N 1513:
86. Նույն տեղում, N 1716:
87. Նույն տեղում, N 1747:
88. Գնահատելով այս ժողովածուի ամենակարեւոր դերակատարությունը՝ Բաշալյանը տարեկան տեսություններից մեկում շեշտում է. «Ժողովրդյան մեջ մուծած է վեպի ճաշակն եւ վիպագրության ընդհանուր փափաք մը հառաջ բերած է: Դիտող մը կրնա տեսնել թե այսօր ավելի շատ նորավեպ կգրվի ազգային կյանքեն քան երբեք» («Մասիս», 1896, N 3807, էջ 631):
89. Տե՛ս «Շարժում գրական եւ իմաստասիրական», Կ.Պոլիս, 1886, տետր 6, էջ 103-109, տետր 7, էջ 124-135, տետր 8, էջ 149-159:
90. Նույն տեղում, 1885, տետր 9, էջ 157-168:
91. Տե՛ս «Երկրագունտ», Կ.Պոլիս, 1886, էջ 413-420, 461-468:
92. «Արեւելք», 1889, N 1664:
93. Տե՛ս Ս.Գալըզյան, Նորավեպը, Կ.Պոլիս, 1894:
94. Մանիել Առմա, Թշվառ ընտանիքը, Կ.Պոլիս, 1896, էջ 2.:
95. Տե՛ս «Հայրենիք», Կ.Պոլիս, 1892, N 268:
96. Շարքի բնորոշ գործերից են Տ.Արփիարյանի «Բանթալեոն» («Մասիս», 1892, էջ 86-89), Հ.Ալփիարի «Ալչիզա» («Արեւելք», 1892, N 2663), Ռ.Զարդարյանի «Երգչունին» («Մասիս», 1893, էջ 108-109) նորավեպերը:
97. Տե՛ս «Արեւելք», 1894, NN 2988, 3007, նույն տեղում, 1895, N 3323:
98. 1890-ականներին «հոգեվերլուծական հոսքը» դարձել էր մտայնություն: Տես օրինակ՝ Ա.Չոպանյան, Ապաստանը, «Ծաղիկ», Կ.Պոլիս, 1895, էջ 205-255, Ա.Պալյան, Կույրը, «Փյունիկ», Կահիրե, 1899, N 12, էջ 182-187:
99. «Արեւելք», 1895, N 3307:
100. «Սուրհանդակ», 1899, N 9:
101. Նույն տեղում, N 32:
102. Նույն տեղում, համապատասխանաբար՝ N 33 եւ N 45:
103. Նույն տեղում, N 145:
104. «Մասիս», 1901, N 22, էջ 337:
105. Նույն տեղում, էջ 337-340:
106. Նույն տեղում, N 41, էջ 649:
107. Նույն տեղում, N 42, էջ 661:
108. Նույն տեղում, N 49, էջ 777:

109. «Մասիս», 1902, N 1, էջ 1:
110. Տես նրա «Գրական մրցումին շուրջը» հոդվածը, նույն տեղում, N 12, էջ 17-18:
111. Օ.Չիֆթե-Սարաֆ, «Տեսություն մը գրական մրցումին վրա» եւ «Ամորթի»ները, նույն տեղում, N 3, էջ 33-38, N 4, էջ 55-58:
112. Տես «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1902, N 3, էջ 75-76, 77-79:
113. «Բյուրակն», 1903, N 39, էջ 766:
114. Նույն տեղում, N 40, էջ 777:
115. Նույն տեղում, N 49, էջ 961:
116. Տե՛ս «Ծանթ», 1911, N 6, N 8:
117. Էդ.Ջրբաշյան, «Ներածություն», «Հայ նոր գրականության պատմություն», հտ. 5, էջ 123:
118. Թվարկածին անպայմանորեն պետք է հավելել Արգոմ Սիմոնի վեց ստեղծագործություն պարունակող «Նորավեպեր» ժողովածուն, Արամ Գաբունյանի «Երկու սրտեր», Ե.Տ.Եղիազարյանի «Ուխտին ողջակեզը կամ կույս մնացած կինը», մելոդրամատիկ-բարոյախոսական նորավեպերը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ա.

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

1. ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ և ԳՐԳԵՐ

- Ալփիար Հ., Առաջին անգամը, Կ. Պոլիս, Տպագրություն Մ'անգումեի, 1903
- Ալփիար Հ., Ֆանթազիո, Կ. Պոլիս, Տպագրություն Շանթ, 1913
- Ահրիման, "Դյութական երազ մը, Տրապիզոն, Տպարան Սեռասի, 1914
- Ահրիման, Սեր թե" տառապանք, Տրապիզոն, Տպարան Շ. Միքրովիչ, 1914
- Աղճյան Տ., Սև պատկերներ, Կ. Պոլիս, Տպագրություն Հ. Ասատուրյան և որդիք, 1909
- Աճեմյան Տ., Դեպքեր (իրական կյանքե), Կ. Պոլիս, Տպագրություն Օ. Արզուման, 1913
- Անտոնյան Ա., Մշմարտությունը, Կ. Պոլիս, 1909
- Առանձար, Վշտի ծիծաղ, Բեյրութ, Տպարան Էրեբունի, 1988
- Առմա Մ., Թշվառ ընտանիքը, Կ. Պոլիս, Տպագրություն Գ. Պաղտատյան, 1896
- Ասասյան Ռ., Փոքրիկ հերոսը, Եվդոկիա, 1911
- Ասատուր Զ. (Սիպիլ), Կնոջ հոգիներ, Կ. Պոլիս, Հրատարակություն Հ. Մ. Սեթյան, 1925
- Արամյան Զ. (Մ. Տ. Շվոտ), Մերձեցում (Անուշան), Փարիզ, 1903
- Արամյան Զ. (Մ. Տ. Շվոտ), Սև հարսանիք (Պատկեր տանկահայոց կյանքե) Ռուսչուք, Տպագրություն Բ. Մալիք, 1904
- Արամյան Զ. (Մ. Տ. Շվոտ), Հերոսուհիներ (Մեր հեղափոխական կյանքե), Կ. Պոլիս, Տպագրություն Վ. և Հ. Տեր-Ներսեսյան, 1909
- Արմեն Ե., Կինը, Կ. Պոլիս, Տպարան Մադիկ, 1906
- Արսլանյան Վ. (Վահան Ասլան), Կյանքի պատկերներ, Իզմիր Տպագրություն Մամուրյան, 1908
- Արսլանյան Վ. (Վահան Ասլան), Վրեժի դարեն. խղճմանքի զոհը (իրական կյանքե), Կ. Պոլիս, Տպագրություն Ռ. Սազայան, 1908
- Արփիարյան Ա., Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1987
- Բաշալյան Լ., Երկեր, Անթիլիաս, Տպարան Կիլիկիո Կաթողիկոսության, 1994
- Բարսեղյան Գ., Ամբողջական գործը, Փարիզ, 1931
- Բրուտյան Վ. Գ. (Շահնուր), Շարժապատկեր (Կյանքի տեսարաններ), Ադեքսանդրիա, Տպագրություն Գասապյան, 1914
- Գաբունյան Ա., Երկու արտեր (Միշլե ու Լուիզ), Կ. Պոլիս, Տպագրություն Սազայան, 1908
- Գալանյան Կ., Եղեռնի զոհը, Կ. Պոլիս, Տպարան Կոհակի, 1914

Գալըզցյան Ա., Նորավեպք, Կ.Պոլիս, Տպարան Հ.Ասատուրյան, 1894

Գնունի Ա., Խորտակված սերը, Կ.Պոլիս, Տպարան Կոհակի, 1913

Գոչունյան Մ. (Քասիմ), Կյանքի տեսարաններ, Թիֆլիս, Տպարան Մ.Դ.Ռոտինյանցի, 1897

Եղիազարյան Ե.Տ., Ուխտին ողջակեզը կամ կույս մնացած կինը, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Ռ.Սազայան, 1909

Եսայան Ջ., Երկեր, հտ. Բ, Անթիլիաս, Տպարան Կիլիկիո Կաթողիկոսության, 1987

Երեմյան Ա., Կալլակներ, տպարան Ս.Ղազար-Վենետիկ

Երուխան, Նովելներ, Երևան, Հայաստան, 1965

Զարդարյան Ռ., Ցայգալույս, Երևան, Հայպետհրատ, 1959

Զոհրապ Գր., Երկերի ժողովածու, հտ. I, Երևան, Հայպետհրատ, 1962

Թեոդիկ, Կաղանդ, Ա.հատոր, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Օ.Արզուման, 1910

Թվկատինցին և իր գործը, Բոստոն, 1937

Թյությունճինեֆ Մ., Հայաստանի թշվառները, Մարսել, Հայերեն տպարան Մ.Փոթթուզայանի, 1889

Թյությունճյան Մ., Իմ հայրասպան ընկերը, Մարսել, 1889

Կամսարական Տ., Չոկկուրյան Տ., Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1986

Կյուրճյան Միք. Անունին գիշերը և այլ պատմվածքներ, Կահիրե

Հրանդ (Մելքոն Կյուրճյան), Ամբողջական երկեր, Ա, Պանդուխտի կյանքեն, Փարիզ, 1931

Մարտիրոսյան Լ. (Համալ), Անդունդին մեջեն (թշվառի ճիշեր), Կ.Պոլիս, Տպարան Օ. Արզուման, 1914

Մելոյան Ղ., Մայրը (նոր վեպ), Կ.Պոլիս, Հրատարակություն Արծիվ ժողովրդական գրավաճառանցի, 1911

Մենիկ, Գարնան մի ասույ, Զմյուռնիա, Տպագրություն Մ.Մամուրյան, 1883

Շանթ Լ., Կինը, Կ.Պոլիս, Հրատարակություն Վաղինակ Ա. Բյուրատ, 1924

Չիֆթե-Սարաֆ Օ., Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1981

Չոպանյան Ա., Թուղթի փառքը, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Թ.Սանճագճյան, 1892

Պարթևյան Ա., Քայքայում, Իզմիր, Տպագրություն Մամուրյան, 1910

Պարթևյան Ա., Հայունին, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Օ.Արզուման, 1911

Պարթևյան Ա., Արյունին մատյանը, Կահիրե, Տպարան Մ.Շիրինյան, 1915

Պեյլիքճյան Մ., Ընկեցիկը, Կ.Պոլիս, Տպարան Հ.Մատթոսյան, 1895

Պոտուրյան Մ., Ան էջը, Վենետիկ, Ս.Ղազար, Տպագրություն Մխիթարյան, 1910

Սալապալյան Ժ., Առաջին սերը, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Վ.և Հ. Տեր-Ներսեսյան, 1906

Սարաֆյան Գր., Մեղապարտ մորաքույրը, Կ.Պոլիս, Քեշիշյան տպարան, 1913

Սեթյան Հ., Արշալույսեն վերջալույս, Կահիրե, Տպագրություն Զարեհ Ն. Պերպերյան, 1912

Տեմիրճիպաշյան Ե., Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1986

Տեր-Կարապետյան Գ. (Մշո Գեղամ), Տարոնի աշխարհ, Փարիզ, 1931

Տողրամանյան Կ. (Վահան Մանվելյան), Նշխարներ, Ֆիլիպե, Տպարան Ռազմիկի, 1907
 Տողրամանյան Կ. (Վահան Մանվելյան), Կաղանդչք, Փարիզ, 1898
 Փաշայան Կ., Վիպական հավաքածո (Վառո), Ալեքսանդրիա, 1894
 Փաշայան Կ., Աղջկան մը հիշատակարանը, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Նշան Կ.Պերպեր-
 յան, 1895
 Փափազյան Տ., Տեսարան կամ հուշատետրի հատվածներ, Կ.Պոլիս, Տպագրություն
 Գ.Պաղտատյան, 1893
 Օշական Հ., Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1979
 Օտյան Ե., Պատերազմ և ... խաղաղություն, Փարիզ, 1911
 Օտյան Ե., Երկեր ժողովածու. հտ. I, Երևան, Հայպետհրատ, 1960
 Օտյան Ե., Լևոն Շաթրյան. խմուղը և խորհուղը

II ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

Ազդակ	Կ.Պոլիս	1909
Ամենուն տարեցույցը	Կ.Պոլիս	1909
Անահիտ	Փարիզ	1898
Արտեմիս	Կահիրե	1902
Արտեմիս	Կահիրե	1903
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1893
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1894
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1895
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1898
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1899
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1900
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1901
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1902
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1903
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1904
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1905
Արևելյան մամուլ	Զմյուռնիա	1906
Արևելք	Կ.Պոլիս	1888
Արևելք	Կ.Պոլիս	1889
Արևելք	Կ.Պոլիս	1890
Արևելք	Կ.Պոլիս	1891
Արևելք	Կ.Պոլիս	1892

Արևելք	Կ.Պոլիս	1893
Արևելք	Կ.Պոլիս	1894
Արևելք	Կ.Պոլիս	1895
Արևելք	Կ.Պոլիս	1896
Արևելք	Կ.Պոլիս	1898
Արևելք	Կ.Պոլիս	1899
Արևելք	Կ.Պոլիս	1900
Արևելք	Կ.Պոլիս	1901
Արևելք	Կ.Պոլիս	1902
Արևելք	Կ.Պոլիս	1903
Արևելք	Կ.Պոլիս	1904
Արևելք	Կ.Պոլիս	1906
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1897
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1898
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1899
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1900
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1901
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1902
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1903
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1904
Բյուզանդիոն	Կ.Պոլիս	1907
Բյուրակն	Կ.Պոլիս	1898
Բյուրակն	Կ.Պոլիս	1898
Բյուրակն	Կ.Պոլիս	1901
Բյուրակն	Կ.Պոլիս	1903
Բյուրակն	Կ.Պոլիս	1904
Երկրագունտ	Կ.Պոլիս	1886
Եփրատ	Խաբբեթոյ	1912
Ծաղիկ	Կ.Պոլիս	1895
Ծաղիկ	Կ.Պոլիս	1898
Ծաղիկ	Կ.Պոլիս	1899
Հայ գրականություն	Զմյուռնիա	1912
Հայ գրականություն	Զմյուռնիա	1913
Հայրենիք	Կ.Պոլիս	1893
Հայրենիք	Կ.Պոլիս	1894
Հայրենիք	Կ.Պոլիս	1895
Հանրագիտակ	Կ.Պոլիս	1900
Հանրագիտակ	Կ.Պոլիս	1903
Հանրագիտակ	Կ.Պոլիս	1905

Մասիս	Կ.Պոլիս	1892
Մասիս	Կ.Պոլիս	1893
Մասիս	Կ.Պոլիս	1898
Մասիս	Կ.Պոլիս	1900
Մասիս	Կ.Պոլիս	1901
Մասիս	Կ.Պոլիս	1902
Մասիս	Կ.Պոլիս	1903
Մասիս	Կ.Պոլիս	1904
Մասիս	Կ.Պոլիս	1905
Մասիս	Կ.Պոլիս	1907
Մեր տարեցույցը	Կ.Պոլիս	1910
Նոր կյանք	Լոնդոն	1898
Ծանթ	Կ.Պոլիս	1911
Ծանթ	Կ.Պոլիս	1912
Ծանթ	Կ.Պոլիս	1913
Շավիղ	Վառնա	1900
Շարժում գրական և իմաստասիրական	Կ.Պոլիս	1885
Շարժում գրական և իմաստասիրական	Կ.Պոլիս	1886
Շիրակ	Ալեքսանդրիա	1905
Շիրակ	Կահիրե	1906
Շիրակ	Կ.Պոլիս	1909
Ոստան	Կ.Պոլիս	1911
Սիսվան	Կահիրե	1905
Սուհանդակ	Կ.Պոլիս	1899
Սուհանդակ	Կ.Պոլիս	1900
Սուհանդակ	Կ.Պոլիս	1901
Սուհանդակ	Կ.Պոլիս	1902
Սուհանդակ	Կ.Պոլիս	1903
Սուհանդակ	Կ.Պոլիս	1906
Վիպաթերթ	Կ.Պոլիս	1911
Փյունիկ	Կահիրե	1899

Բ.
ՏԵՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

I
ԳՐՔԵՐ

- Աբեղյան Մ., Երկեր, հտ. Դ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968
- Աբեղյան Մ., Երկեր, հտ. Դ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970
- Աղբալյան Ն., Գրական-քննադատական երկեր, Բեյրութ, Տպ. Լա Ֆորթ-Բյես, 1959
- Անանյան Ն., Արևմտահայ վիպագրություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1992
- Ասատուր Հ., Դիմաստվերներ, Կ.Պոլիս, 1921
- Աստվածաշունչ, Շտուտգարտ, 1990
- Ավանդույթներ և գեղարվեստական զարգացում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976
- Արևմտահայ գրողների նամականի, Երևան, Համալսարանի հրատ., 1972
- Բեքմեզյան Ա., Վիպակի ժանրը հայ նոր գրականության մեջ, Երևան, Համալսարանի հրատ., 1984
- Գազանճյան Հովհ., Պատմություն հայ գրականության (ԺԹ դարու կեսերեն մինչև մեր օրերը), հտ. Բ, Անթիլիաս, Տպարան Կաթողիկոսության Հայոց Մեծի Տունն Կիլիկիո, 1970
- Գերմանական նորավեպ, Երևանի համալսարանի հրատ., 1984
- Գրական ասուլիսներ, Բ.Գրիգոր Ջոհրապի նորավեպերը, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Օ.Ար-գուման, 1913
- Գրական ասուլիսներ, Դ. Ռ. Զարդարյանի Ցայգալույսը, Կ.Պոլիս, Տպագրություն Օ.Ար-գուման 1913
- Գրական դեմքեր, հտ. II, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988
- Գրական ժանրեր, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973
- Գրական ստեղծագործություն: Վերլուծության ուղիները և սկզբունքները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983
- Դալլաքյան Կ., Արշակ Զոպանյան, Երևան, Սովետական գրող, 1987
- Դանիելյան Կ., Գրական մշակներ, Երևան, Սովետական գրող, 1977
- Զամինյան Ա., Հայ գրականության պատմություն, Ա. մաս, Նոր Նախիջևան, Տպ. Ա.Ավագ-յանի 1914
- Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1957
- Էքերման, Զրուցներ Գյոթեի հետ նրա կյանքի վերջին տարիներին, 1823-1832, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975
- Լեո, Երկերի ժողովածու, հտ. 9, Երևան, Խորհրդային գրող, 1989
- Լևոն Շանթի երկերը, հտ. 9, Պեյրուք, Տպարան Հայ Մամարանի, 1946
- Կոստանդյան Հ., Նամակներ, Փարիզ, Մատենաշար, Արդ, թիվ 3, 1990

- Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1962
- Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1964
- Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1972
- Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. 5, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1979
- Հայ գրական բնագիտության քրեստոմատիա, հտ. 1, Երևան, Համալսարանի հրատ., 1981
- Հարությունյան Արտ., Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, Հայաստան, 1968
- Շանաշյան Մ., Պատմություն արդի հայ գրականության. Վերածննդի շրջանեն մինչև մեր օրերը, հտ. 1, Վենետիկ, Ս.Ղազար, 1953
- Միհնասյան Ա., Սիպիլ, Երևանի Համալսարանի հրատ., 1980
- Մուրադյան Լ., Արփիար Արփիարյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1991
- Պարիկյան Հ., Լևոն Բաշալյան, Հալեպ, 1970
- Ջրբաշյան Լիդ., Գրականության տեսություն, Երևան, Համալսարանի հրատ., 1980
- Ջրբաշյան Լիդ., Պոետիկայի հարցեր, Երևան, Հայաստան, 1976
- Սարիճյան Ս., Լևոն Շանթ, Երևան, Նաիրի, 1991
- Սիրունի Հ., Պոլիս և իր դերը, հտ. 2, Պելյուր, 1970
- Սիրունի Հ., Պոլիս և իր դերը, հտ. 3, Անթիլիաս, 1987
- Սիրունի Հ., Պոլիս և իր դերը, հտ. 4, Անթիլիաս, Տպարան Կիլիկիո Կաթողիկոսության, 1988
- Սրապյան Ա., Հայ միջնադարյան գրույցներ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969
- Սրվանձտյանց Գ., Նրկեր, հտ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978
- Վարուժան Դ., Նրկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1987
- Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ.1, Նրուսադեն, Տպարան Սրբոց Հակոբյանց, 1945
- Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ. 5, Նրուսադեն, Տպարան Սրբոց Հակոբյանց, 1952
- Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ. 6, Պելյուր, Տպ. Համազգային, 1968
- Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ.7, Անթիլիաս, Տպարան Կիլիկիո Կաթողիկոսության, 1979
- Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ. 9, Անթիլիաս, 1980
- Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հտ.10, Անթիլիաս, 1982
- Антонов С., Я читаю рассказ, Москва, 1973
- Барт Р., Избранные работы. Семиотика. Поэтика, Москва, Прогресс, 1989
- Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, Москва, Художественная литература, 1972
- Блок М., Апология истории, Москва, Наука, 1973
- Борген Ю., Слова, живущие во времени, Москва, Радуга, 1988

- Бранка В., Бокаччо средневековый, Москва, Радуга, 1983
- Веселовский А., Историческая поэтика, Москва, Высшая школа, 1989
- Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе 18-20 веков, Воронеж, 1982
- Выготский Л., Психология искусства, Москва, Искусство, 1968
- Грифцов Б., Психология писателя, Москва, Художественная литература, 1988
- Дильтей В., Описательная психология, Москва, 1924
- Жан-Поль, Приготовительная школа эстетики, Москва, Искусство, 1981
- Испанская новелла золотого века, Ленинград, Художественная литература, 1989
- Искусство и художник в зарубежной новелле 19 века, Ленинград, Изд. Ленинградского университета, 1985
- История всемирной литературы, т.3, Москва, Наука 1985
- История всемирной литературы, т.6, Москва, Наука, 1989
- Квятковский А., Поэтический словарь, Москва, 1965
- Ковалев Ю., Эдгар Аллан По, Ленинград, Художественная литература, 1984
- Краткая литературная энциклопедия, т.5, Москва, Советская энциклопедия, 1968
- Литературная теория немецкого романтизма, Ленинград, Изд. Писателей в Ленинграде, 1934
- Литературный энциклопедический словарь, Москва, 1987
- Мелетинский Е., Введение в историческую поэтику эпоса и романа, Москва, Наука, 1986
- Мелетинский Е., Историческая поэтика новеллы, Москва, Наука, 1990
- Мозм С., Искусство слова, Москва, Художественная литература, 1989
- Мюллер-Фрейенфельс Р., Поэтика, Харьков, 1923
- Новеллино, Москва, Наука, 1984
- Писатели Англии о литературе, Москва, Прогресс, 1981
- Писатели Скандинавии о литературе, Москва, Радуга, 1982
- Писатели США о литературе, том 1, Москва, Прогресс, 1982
- Писатели США о литературе, том 2, Москва, Прогресс, 1982
- По Э.А. Полное собрание рассказов, Москва, Наука, 1970
- Проблемы зарубежной реалистической прозы 19-20 века, Саратов, 1985
- Проблемы литературных жанров, Томск, Изд. Томского университета, 1990
- Пропп В. Морфология сказки, Москва, Наука, 1969
- Русские писатели о литературном труде, том 3, Ленинград, Советский писатель, 1955
- Самосознание европейской культуры 20 века, Москва, Изд. Политической литературы, 1991
- Собрание сочинений А.Н.Веселовского, том 5, Санкт-Петербург, 1915
- Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы, том 2, Москва, 1964

Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика, Москва, Наука, 1985

Томашевский Б., Теория литературы. Поэтика, Москва-Ленинград, 1928

Утехин Н., Жанры эпической прозы, Ленинград, Наука, 1982

Хладковский Р., Декамерон. Поэтика и стиль, Москва, Наука, 1982

Эйхенбаум Б., О литературе, Москва, Советский писатель, 1987

Шкловский В., Художественная проза. Размышления и разборы, Москва, Советский писатель, 1959

Шлегель Ф., Эстетика, философия, критика, том 1, Москва, 1983

Шубин Э., Современный русский рассказ, Ленинград, Наука, 1974

Ясперс К., Смысл и назначение истории, Москва, Изд. Политической литературы, 1991

American short story, New-York, 1985

Bayley J., The short story. Henry James to Elizabeth Bowen, The Harvester Press, Brighton, 1988

Hanson C., Short stories and short fictions, 1880-1980, London, The Mxmilian Press LTD, 1985

Matthews B., The pilosophy of the Short story, New-York, 1901

The process of fiction. Contemporary stories and criticism, Edited by Barbara McKenzie, University of Georgia, 1969 by Harcourt

Scott A., Current Literary terms, London, 1965

The dimensions of the short story. A critical anthology, Dodd, Mead and Company, New-York-Toronto, 1965

II

ՊԱՐՏԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

Անդաստան, Փարիզ, 1952 N 2

Անահիտ, Փարիզ, 1904 N 1, N 2, NN 6-7, N 8

Արևելք, Կ.Պոլիս, 1892, N 2440

Արևելք, Կ.Պոլիս, 1895, N 3307

Բազին, Բեյրութ, 1963, N 6

Բազին, Բեյրութ, 1980, N 9

Բյուրակն, Կ.Պոլիս, 1901, N 21

Հայկազյան հայագիտական հանդես, Բեյրութ, 1981

Հայրենիք, Բոստոն, 1927, N 6

Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1902, N 3

Հանրագիտակ. Կ.Պոլիս, 1900, N 84
 Հորիզոն, Թիֆլիս, 1912, N13
 Հորիզոն, Թիֆլիս, 1913, N 261
 Հորիզոն, Թիֆլիս, 1913, N 97
 Մանգոլմին էֆքլար, Կ.Պոլիս, 1901, N 34
 Մամուլ, Կ.Պոլիս, 1869
 Մասիս. Կ.Պոլիս 1873, N 1460
 Մասիս, Կ.Պոլիս, 1901
 Մասիս, Կ.Պոլիս, 1903, N 296
 Մուրն, Թիֆլիս, 1896, N 9
 Մուրն, Թիֆլիս, 1898, N 4
 Մուրն, Թիֆլիս, 1898, N 5
 Նայրի, Բեյրութ, 1961, N 25
 Ծանր, Կ.Պոլիս, 1911, էջ 33, N 149-150
 Պատմա-քանասիրական հանդես, Երևան, 1995, N 1
 Սուրհանդակ, Կ.Պոլիս, 1899, N 9, N 33, N 34, N 45, N 145
 Սուրհանդակ, Կ.Պոլիս, 1901, N 690, N 712
 Вопросы литературы, Москва, 1966, N 2
 Вопросы литературы, Москва, 1991 февраль
 Звезда, Ленинград, 1925, N 6
 Иностранная литература, Москва, 1965, N 8
 Armeniam review, 1989, Volume 42, N 4/168
 Journal of the Society for Armenian Studies, Volume 4, 1988-89
 The Critical idiom, London, 1977, N 37

III

ԱՐԽԻՎՆԵՐ

ԳԱԹ, Թորոս Ազատյանի ֆոնդ, բաժին 1, N 17

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԽՄԲԱԳՐԻ ԽՈՍՔԸ	3
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	4
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	29
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ.....	39
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	110
ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈԴ.....	175
ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ.....	213
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ.....	245

[1900 թ.]

**ԳՐԻԳՈՐ ՀԱԿՈԲՅԱՆ
ԱՐԵՒՄՏԱՀԱՅ ՆՈՐԱՎԵՊԸ
(1880-1910-ական թվականներ.
ժանրի պատմություն և տեսություն**

**ГРИГОР АКОПЯН
ЗАПАДНОАРМЯНСКАЯ НОВЕЛЛА
(1880 -1910 годы: история и теория жанра)**

**Ծարվածքը՝ Մելանյա Նահապետյանի
Էջադրումը՝ Գուրգեն Գասպարյանի**

