

ՌՈՒԶԱՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԵՊՀ դոցենտ,
բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՏԴ 82.09

**ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆԻ «ՄԻ ԿՅԱՆՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ» ՎԵՊԸ
ԱՆԳԼԻԱԼԵԶՈՒ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՂԵՐՄՆԵՐՈՒՄ**

Բանալի բառեր և արտահայտություններ. Ստեփան Զորյան, «Մի կյանքի պատմություն», Սուրեն, Զերոմ Դեյվիդ Սելինջեր, «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին», Հոլդեն, ինքնակենսագրական ժանր, ֆաբուլա, պատում, սյուժե:

Ключевые слова и выражения: Степан Зорян, “История одной жизни”, Сурен, Джером Дэвид Сэлинджер, “Над пропастью во ржи”, Холден, автобиографический жанр, фабула, сказание, сюжет.

Key words and expressions: Stepan Zoryan’s Story of a Life, Suren, Jerome David Salinger, the Catcher in the Rye, Holden, biographical genre, narrative, plot.

Ամերիկացի գրող Զերոմ Դեյվիդ Սելինջերի (1919-2010) «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին» և Ստեփան Զորյանի (1889-1967) «Մի կյանքի պատմություն» վեպերը ինքնակենսագրական ժանրին պատկանող ինքնատիպ երկեր են, որոնք, տարածական առումով լինելով իրարից բավական հեռու, այնուամենայնիվ նույն ժանրի զարգացման հակադիր ճյուղերին պատկանող 20-րդ դարի ստեղծագործություններ են: Իսկ այդ ճյուղերն աներկբայորեն ձևավորվել են Չարլզ Դիքենսի և Մարկ Տվենի գործերի հետևությամբ, և ուշագրավն այն է, որ հիշյալ երկերում արծարծված նույն թեման զանազան, անգամ հակադիր դրսևորումներ է ունեցել ու տարբեր գործառույթներ իրականացրել: Նշելի է, որ համաշխարհային գրականության մեջ մանկության ու պատանեկության թեման թեև ձևավորվել է վաղուց, սակայն գեղարվեստական գրականության համակարգում կարևորվել ու կենտրոնական տեղ է զբաղեցրել միայն նոր շրջանում՝ կապված «անձ-հասարակություն» հարաբերության սրման և մարդու բարոյական ընտրության խնդիրն ուսումնասիրելու անհրաժեշտության հետ:

Ամերիկացի և հայ գրողի նույն ժանրի երկերի համադրումը ցույց է տալիս, թե ինքնակենսագրության, մանկության ու պատանեկության թեման տեսականորեն որքան տարբեր գործառույթների կարող է ծառայել: Բայց քանի որ համադրությունն ինքնին ենթադրում է թեմայից բխող

ընդհանրություններ, ուստի անհրաժեշտ է անդրադառնալ խնդրո առարկա հեղինակների ստեղծագործությունների միջև գոյություն ունեցող սակավ ընդհանրություններին ու էական տարբերություններին:

20-րդ դարի ամերիկյան և համաշխարհային գրականության մեջ դժվար թե գտնենք մեկ այլ գրողի, որի ստեղծագործության մեջ մանկության և դեռահասության թեման զբաղեցնեք այնքան կարևոր տեղ, ինչպես Մելինջերի մոտ: Զարգացնելով Մարկ Տվենի ավանդները՝ նա ծայրահեղ սրությամբ ցույց է տվել այն բարոյական սկզբունքների հակադրությունը, որի շնորհիվ պարզ է դառնում, որ մարդկությունը բարոյապես միասնական չէ: Այդ առումով, սակայն, մարդկությունը բաժանվում է ոչ թե «լավ» կամ «վատ» մարդկանց, այլ «փոքրահասակների» և «մեծահասակների»: Ի բնե մաքուր ու աստվածային մարդը, հատելով մանկության սահմանագիծը և դառնալով «մեծահասակ», անխուսափելիորեն կորցնում է այն, ինչ իրեն տվել է բնությունը՝ գերի դառնալով սոցիումի կեղծ արժեքներին ու հարաբերություններին: Բնականն ու արհեստականը ճանաչվում են հասակային առումով: Երեխաների և «մեծերի» միջև կա, սակայն, անցումային օղակ, որը դեռահասությունն է: Դեռահասին հավասարապես հատուկ են և՛ դեռևս չմարած «երեխայական» հատկանիշներ, և՛ արդեն ձեռք բերվող «մեծահասակի» հատկություններ: Բարոյական հիմնահարցի ամբողջ դրամատիզմը կենտրոնացած է այդ միջին օղակում, որտեղ ամենայն սրությամբ բախվում են «փոքրերի» ու «մեծերի» հակադիր աշխարհները՝ ընտրության պահանջ ներկայացնելով դեռահասի արթնացող գիտակցությանը:

Յուրաքանչյուր մարդ, անցնելով մանկությունից «մեծահասակություն», ըստ էության իր ընտրությունն է անում: Նա չի նկատում կամ չի ուզում նկատել, որ այդ «հասունացման» գործընթացն ունի բարոյական խնդիր, որն անլուծելի է ժամանակակից հասարակական պայմաններում: Մնում է կա՛մ միշտ մնալ երեխա, կա՛մ փախչել այդ հասարակությունից դեպի բնություն, այսինքն՝ մեկուսանալ: Մելինջերին, անշուշտ, խորթ է որևէ միտք անգամ՝ վերափոխելու այդ հասարակությունը. նա համոզված է, որ արտաքին ու բռնի փոփոխություններն ի վիճակի չեն լուծելու խնդիրը, մանավանդ որ մարդիկ չեն էլ գիտակցում դրա պահանջը: Սրանով էլ պայմանավորված է սելինջերյան հերոսի միայնակությունը, նաև՝ վարքագիծը՝ մի կողմից՝ փոխըմբռնման կարոտով դրդված, ձգտել դեպի մարդը, մյուս կողմից՝ այդ մարդկանց արարքների նկատմամբ անհանդուրժողականություն ցուցաբերելով, ձգտել «ապաստոցիալ» վիճակի, լռության ու համրության ինչ-որ մի հեռու տեղում՝ «գետի մոտ» մի խրճիթում... Հերոսի վարքագծի հակասությունն այնպիսին է, որ նա, հոռետեսորեն մտորելով իր և մարդկանց մասին, իր մեջ կաշկանդում է

կամայինը՝ դրանով նմանվելով շեքսպիրյան Համլետին: Մակայն դրա հետ մեկտեղ նրան հատուկ է հակառակ մի բան՝ թույլը, գեղեցիկը և բարոյապես մաքուրը պաշտպանելու ձգտումը, որը տարերայնորեն դրսևորվում է եռանդուն ընդվզման ձևով, դրդում նրան գործելու կամ թեկուզ երազելու այդ մասին: Մրանով նա նմանվում է սերվանտեսյան Դոն Կիխոտին:

Ավելի քան կես դար խնդրո առարկա վեպը չի կորցնում իր հրատապությունը, հատկապես՝ գլխավոր հերոսի հասակակիցների՝ թինեյջերների համար և ոչ միայն 1950-ականների, այլև հետագա բոլոր սերունդների աչքում: Եվ պատճառը ոչ միայն և ոչ այնքան հետպատերազմյան տարիների սոցիալական սուր հակասություններն են, որքան առավել թափ ստացած, անշեղորեն աճող ճգնաժամը՝ ամբողջ մշակութային ճգնաժամը: Այն արժեքների ճգնաժամ էր, որ գալիս էր պոզիտիվիզմի (դրապաշտության) փիլիսոփայությունից, ճգնաժամ, որն էլ ավելի խորացավ Երկրորդ աշխարհամարտից հետո: Չկարողանալով լուծում տալ հիմնախնդիրներին, որոնք առաջին հերթին վերաբերում էին մարդկային անհատականության վերակերտմանը, արևմտյան մշակույթն ընտրեց այդ հիմնախնդիրների անտեսման ճանապարհը, ինչն ըստ էության շուտ եկավ ցանկացած «որակային» ըմբռնումների դեմ, հետևաբար սկզբունքորեն անտեսեց բարոյականության սահմանները: Այդ միտումն զգալի դարձավ հատկապես երիտասարդ սերնդի համար, մանավանդ բարոյականության ոլորտում՝ բոլոր ժամանակներում անխուսափելիորեն գործող պայմանականությունների առկայությամբ, որն էլ հենց ստեղծեց այդ հիմքերի կեղծ լինելու տպավորությունը, որոնց շնորհիվ գործում է հասարակությունը:

Ի՞նչն է ուշագրավը սելինջերյան վեպի ֆաբուլայում: Առաջին հերթին՝ շարժառիթի թույլ հիմնավորվածությունը, որի հետևանքով իրադարձությունները ներկայանում են որպես պատահական երևույթների շղթա: Այս հանգամանքով վեպը մերձենում է արկածային ժանրին, որտեղ նույնպես բացակայում է իրադարձությունների հաջորդականության պատճառահետևանքային հստակ կապը: Հերոսի արարքներն ընկալվում են որպես դեստոյեն ընկնող մարդու ինչ-որ ելքի քառասային որոնում: Հենց այդ տպավորությանը նպաստում է հեղինակի պատումի առանձնահատուկ ոճը. այն երբեք հետևողականորեն ոչ մի թեմա չի զարգացնում, այլ հենվում է մշտական շեղման վրա, ինչը խորացնում է պատանի պատմողի հոգեբանության այնպիսի գծեր, ինչպիսին են անկազմակերպվածությունը, հեղհեղուկությունը, կամքի բացակայությունը: Ընդ որում, ստեղծագործության պոետիկայի այդ կողմը կապում է ֆաբուլային կառուցման բնույթը հերոսի հոգեկան վիճակին, ինչն էլ իր հերթին դրսևորվում է պատումի ոճի մեջ՝ գիտակցաբար խաչվելով պատմողի գաղափարական

դիրքորոշմանը: Հիշենք, թե ինչ է ասում Հոլդենն իր ուսուցիչ Անտոլինիին քոլեջում բանավոր խոսքի պարապմունքների մասին.

«- ... մենք այդպիսի առարկա ենք անցնում՝ բանավոր խոսք: Ես դրանից կտրվեցի:

- Ինչո՞ւ:

- Ինքս էլ չգիտեմ,- ասում եմ: Տրամադիր չէի պատմելու... Բայց նա, երևում է, չափից դուրս շատ էր ուզում ամեն ինչ իմանալ, ու ես սկսեցի պատմել: Հասկանո՞ւմ եք, այդ դասերին ամեն մեկը պետք է վեր կենար և ելուք ունենար: Դե, դուք գիտեք, թեմատիկ իմպրովիզացիայի ձևով, և այլն: Իսկ եթե հանկարծ որևէ մեկը շեղվում էր թեմայից, բոլորը գոռում էին. «Շեղվեցի՞ր»: Դա ինձ ուղղակի կատաղեցնում էր: Դրա համար էլ «մեկ» ստացա:

- Ախր ինչո՞ւ:

- Դե ինքս էլ չգիտեմ: Ազդում է նյարդերիս վրա, երբ գոռում են՝ «Շեղվեցի՞ր»: **Իսկ ես հենց սիրում եմ, որ շեղվում են թեմայից:** Շատ ավելի հետաքրքիր է լինում»¹ (ընդգծ. մերն են.- Ռ. Ղ.):

Նշենք, որ, բացի այն, որ դա «շատ ավելի հետաքրքիր է», պատումից մշտական շեղումը թույլ է տալիս եռօրյա ժամանակային միջակայքում տեղավորելու շատ ավելի տարողունակ իրադարձություններ: Որոշ իրադարձությունների նշանակալիությունը, որոնք հանդես են գալիս շեղումներում, այնքան մեծ է, որ երբեմն գրավում են այս կամ այն գլխի հիմնական բովանդակությունը, և չէինք կարող չնշել վեպի ֆաբուլան գլուխներով նկարագրելիս (օրինակ՝ 5-րդը, 10-րդը, 11-րդը):

Վեպի՝ արկածային ժանրին մերձավորությունն ընդգծում է ևս մի տարօրինակություն. տարածությունը, որտեղ «պտտվում» է Հոլդենը, նրա համար անծանոթ և նոր չէ: Այն ամենը, ինչ կատարվում է հերոսի հետ, տեղի է ունենում հայրենի Նյու Յորքում: Սա հիշեցնում է 20-րդ դարի մի այլ խոշորագույն ստեղծագործություն՝ Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսը», որտեղ Լեոպոլդ Բլումի և Սթիվեն Դեդալի «արկածները» նույնպես կատարվում են իրենց հայրենի Դուբլինում: Սելինջերի վեպը, սակայն, տարբերվում է նրանով, որ ծանոթ տարածության շրջանակներում Հոլդենի հետ կատարվածն ամենևին էլ ոչ իրադարձային չէ, ինչպես Ջոյսի պարագայում: Հակառակ դեպքում մենք չէինք կարող «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին»-ը համարել վեպ-խոստովանություն: Ծանոթ տարածությունը դեսուդեն ընկնող հերոսին

¹ **Jerome David Salinger**, *The Catcher in the Rye*, New York, 1951, ch. 23 (Այս գրքից գլուխների հղումներն այսուհետ կնշվեն տեքստում՝ փակագծերի մեջ):

պահում է իր սահմաններում՝ խորացնելով նրա՝ այդ սահմաններից դեպի որոնվող արժեքների աշխարհ դուրս գալու ձգտումների դրամատիզմը:

«Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին»-ը վեպ-խոստովանություն է: Սա պարզապես պատմությունն չէ իր մասին, այլ սեփական խնդիրներից գլուխ հանելու և ինքն իրեն հասկանալու ցանկություն: Այստեղից՝ խոսքային ինտոնացիայի կարևորությունը, որն արտահայտում է պատմողի՝ 17-ամյա Հովդեն Քոֆիլդի ներաշխարհը: Այդ ինտոնացիան անգուգականորեն անկեղծ է, ինչը հարկ է համարել գրողի (նա վեպի ստեղծման շրջանում 25-30 տարեկան էր), վարպետության գլխավոր յուրահատկությունը:

Ինչպես բոլոր նմանատիպ վեպ-ինքնակենսագրականները, Մելինջերի վեպը ևս կրկնակի ինքնակենսագրական է, այսինքն՝ մի կողմից այն ձևով իրենից ներկայացնում է պատանի պատմողի պատմությունն ինքն իր մասին, մյուս կողմից՝ փաստերի, իրադարձությունների համակարգ հենց գրողի ներքին և արտաքին կյանքից: Սակայն գրողը պատանուն ներկայացրել է ոչ թե որպես արտաքին խնդիր, **արդեն** հեղինակի կողմից ապրված և տրված գեղարվեստական արտահայտման ճանաչողական և դաստիարակչական որոշ նպատակներով (ինչպես, օրինակ, Լև Տոլստոյի կամ Ստեփան Ջորյանի դեպքում), այլ որպես իր համար արդիական՝ «այստեղ և հիմա», այսինքն՝ գրելու պահին անլուծելի և գուցե սկզբունքորեն անլուծելի խնդիր: Գլխավոր հերոսի խնդրադրության այս **արդիականությունն** էլ հենց **զգացվում** է ինտոնացիայի անկեղծության մեջ, որը պայմանավորված է վեպի գլխավոր ժանրային հատկանիշով՝ խոստովանությամբ: Պատմողի ժամանակի և պատումի ժամանակի տարբերությունը մեկ տարի է: Ինչպես մեզ տեղեկացվում է վեպի սկզբում, հերոսը ճակատագրական երեք օրերից հետո, երբ իրեն անբավարար առաջադիմության համար հեռացնում են քոլեջից, ընկնում է հիվանդանոց: Պատմելու (խոստովանելու) ցանկությունը նրա մեջ ծնվում է որպես պահանջ, երբ հերոսն ինչ-որ կերպ արդեն հեռացել է սկզբնական սթրեսային վիճակից, բայց կատարվածը, ինչպես և իր մասին պատմված ամեն բան, շարունակում է նախկինի պես հուզել: Պատմությունը, ըստ Հովդենի՝ զգվանքով արված նկատման, ինքնակենսագրությունն չէ, այսինքն՝ այն, ինչ նա անվանում է «դավիթկոպերֆիլդյան շիլա» («Ես մտադիր էլ չեմ պատմել ինքնակենսագրությունս կամ նման դատարկ-մատարկ բաներ, կպատմեմ միայն այն խելահեղ պատմությունը, որ տեղի ունեցավ անցյալ Ծննդյան տոներին: Իսկ հետո քիչ էր մնում շունչս փչելի, ու ինձ տեղափոխեցին այստեղ՝ հանգստանալու և բուժվելու» (Գլ. 1): Դրանով կարծես թե հերոսը հեռացվում է գրական ինքնակենսագրական ավանդույթներից (հակամշակույթի նշան) և արդիականացնում իր խնդիրը երեք «խելահեղ» օրերի իրադարձություն-

ներով, որի հետևանքով ընկնում է հիվանդանոց: Այդ երեք օրերը սրությամբ արտացոլում են հերոսի հոգևոր ճգնաժամը:

«Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին» վեպի արտաքին և ներքին կառուցվածքները («արքիտեկտոնիկան» և «կոմպոզիցիան») իրարից էապես տարբերվում են. առանձին գլուխներում պատկերված դեպքերն ու մարդիկ չեն ներփակվում ու մնում այդ գլուխներում, այլ նորից ու նորից ի հայտ են գալիս այլ գլուխներում, այլ դեպքերի կապակցությամբ: Սա կապված է պատումի առանձնահատկությունների հետ: Պատումն իրագործում է երկու հիմնական գործառույթ՝ «նկարագրողական» և «գնահատող»: Ներկայացված ու անպայմանորեն գնահատված յուրաքանչյուր դեպք, մարդ, առարկա միաժամանակ դառնում են ելակետ մեկ այլ բան հիշելու, գնահատելու համար: Այսպես ստեղծվում է «ուղիղ»՝ պատճառահետևանքային գծի վրա կառուցված, ասոցիատիվ փոխհարաբերություններով կապված, բազմիցս կրկնվող ու ճյուղավորվող պատկերների «արտաֆաբուլային» համակարգ: Վեպը պատմել՝ հետևելով միայն «ուղիղ» գծին, կնշանակեր հերոսի խնդրի «աչքաթողում», իսկ հերոսի խնդիրը ներկայացնել կնշանակեր պատմելու հնարավորության բացակայում, քանի որ «արտաֆաբուլային» համակարգը (ինչպես և քնարական բանաստեղծության բովանդակությունը) հնարավոր չէ պատմելով վերարտադրել ստեղծագործությունից դուրս:

20-րդ դարի ինքնակենսագրական վեպի «դիքենսյան» գիծը համապատասխան պայմանների բերումով շարունակվել է ոչ թե Արևմուտքում, այլ Եվրոպայի արևելյան մասում, հատկապես Ռուսաստանում և վերջինիս ազդեցությամբ զարգացել այլ ազգային գրականությունների, այդ թվում՝ նաև հայ գրականության մեջ: «Դիքենսյան» գծի դրսևորումներից հայ գրականության մեջ ամենաաղասական օրինակը Ստեփան Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» վեպն է:

Զորյանի երկում առաջին դեմքով պատմվում է հերոսի՝ Մուրենի մանկության ու պատանեկության մասին: Պատմողի և գրողի անունների անհամապատասխանությունը պատահական չէ: Սա հեղինակի տիպականացման ձգտման արդյունքն է, ինչն արտացոլված է և վեպի վերնագրում՝ «Մի կյանքի պատմություն» (և ոչ թե «Իմ կյանքի պատմություն»): Այս իմաստով հետաքրքիր է Զորյանի հեղինակային դիրքորոշման համեմատությունը Տոլստոյի ինքնակենսագրական եռապատումի համանման դիրքորոշման հետ: Հիշեցնենք, որ երբ Նեկրասովը հրատարակեց «Մանկությունը»՝ «Իմ մանկության պատմությունը» ենթավերնագրով՝ չգիտես ինչու հանելով նաև հեղինակային նախաբանը, դա առաջացրեց Տոլստոյի դժգոհությունը. ««Մանկություն» վերնագիրը և նախաբանի մի քանի բառը բացատրում էին երկի իմաստը, իսկ «Իմ

մանկության պատմությունը» ենթավերնագիրը, ընդհակառակը, հակասում է դրան. ում ի՞նչ պետքն է իմ մանկության պատմությունը»²: Դրա հետ մեկտեղ ընդգծենք, որ Տոլստոյի եռապատումն ընդհանուր առմամբ արտացոլում է հենց հեղինակի կյանքը. Նիկոլենկա Իրտեննը քողարկված հեղինակն է, իսկ մյուս անձերը իրական կապ ունեն Տոլստոյի կյանքի վաղ շրջանի հետ: Ստ. Ջորյանն ավելի «հեռու» է գնում Տոլստոյից և է՛լ առավել Գորկուց, Մահարուց ու Թոթովենցից, որոնց գործերում պատմողներն ու հերոսները նույնիսկ պահպանում են իրենց «իսկական» անունները: Նա ըստ էության ստեղծում է վեպ, որն ընթերցողին առավել *կողմնորոշում* է դեպի ինքնակենսագրական ժանրը, քան իսկապես համընկնում հեղինակի իրական կյանքին, և այդ առումով համեմատելի է Տվենի ու Մելինջերի վեպերի հետ: Այսպիսով, Սուրենը ոչ թե հեղինակի իրական դեմքի քողարկումն է, այլ հեղինակային դիմակ, մոտավորապես այնպես, ինչպես, ասենք, Պուշկինի «Կապիտանի աղջիկը» գործում Գրին-պատմողը:

Ինչպես և ցանկացած կենսագրության մեջ, այնպես էլ Ջորյանի վեպում կարելի է առանձնացնել բնորոշ թեմատիկ հանգույցներ՝ ծնունդ, ընտանիք (ծնողների կերպարներ, մոտ ազգականներ), կյանքի առաջին տպավորություններ, ուսումնառություն (դպրոց), մանկական ընկերություն, խաղեր և կռիվներ, մանկական առաջին սեր, հասունացում և կյանքում կողմնորոշիչների որոնում, աշխատանք և այլն: Ջորյանի երկերգության մեջ այս հանգույցները ներկայացված են լիովին և հստակ, այն դեպքում, երբ համեմատվող գրողների դեպքում, բացի Գորկուց, դրանցից շատերը բաց են թողված: Թոթովենցի գործում, օրինակ, հերոսի կյանքն առավել քիչ է տրված ներքին տրոհումով. ըստ էության այն չէ գեղարվեստական քննության հիմնական նյութը, այլ հերոսին շրջապատող աշխարհը, որն ի վերջո վերածվում է մանկության քաղաքի ընդհանրացված պատկերի, որից «դուրս է գալիս» հերոսը իր պատումի վերջում՝ հրաժեշտ տալով հոր շիրմին ու մանկությանը:

Ջորյանի երկերգությունն ավելի մոտ է ռուսական օրինակներին, քանի որ այն կողմնորոշված է դեպի ռեալիստական հետևողական պատումի ավանդները. լեզուն գուրկ է բանաստեղծական գունազարդումից, փոխաբերականությունից, հերոսները պատկերված են առանց դույզն-ինչ չափազանցման կամ առասպելականացման: Բացի այդ՝ երկերգությանը բնորոշ է հստակ պյուժեն, և այս իմաստով այն նույնիսկ գերազանցում է ռուսական օրինակներին նաև իրադարձությունների արտաքին պատճա-

² Толстой Л. Н., Собрание сочинений в 20 томах, т.1, М., “Худ. лит.”, 1969, Комментарии Е. Купреяновой, ст. 336.

ռաբանվածությամբ: Իրիկնային խաղաղ ձյան թեմայով սկսվող նախերգանքն ունի մի քանի գործառույթ. առաջին՝ նախադրյալային (այն մասին, որ սպասվում է հենց ինքնակենսագրական բնույթի պատմություն, այլ ոչ թե ուղղակի «մի կյանքի» պատմություն), երկրորդ՝ պատճառաբանական (տրամադրություն, որ, իրիկնային ձյան պատկերով ներշնչված, հարուցել է հիշողություններ և ցանկություն այդ մասին գրելու), երրորդ՝ արժեքաբանական (ձյունը զուգորդվում է բարոյական մաքրության հետ, իսկ վերջինս անցնում է մանկության թեմային), չորրորդ՝ կանխորոշում է պատումի երկակիությունը (պատմությունը տարվում է երկու դիտանկյունների փոխհարաբերակցությամբ. փոքրիկ Սուրենի, որ պատմում է ասես մանկության «ներկա» ժամանակով, և հասուն գրող Սուրեն Մանասյանի, որ, կարծես կանգնած փոքրիկ պատմողի թիկունքում, լրացնում ու մեկնաբանում է նրան), և վերջապես՝ «շրջանակային»։ այն հարադրում է ձևավորվող պատանի հերոսին, որը, երազելով դառնալ գրող, ստեղծում է իր առաջին պատմվածքը բուն ինքնակենսագրական երկերգության փաստի հետ, որն *արդեն* գրող *դարձած* հերոսի *վերջին* ստեղծագործությունն է)։

Լիովին համապատասխանելով դասական ինքնակենսագրության ավանդներին՝ վեպն սկսվում է հերոսի ծննդից («Մեր տունը» գլուխը)։ Տոլստոյի, Գորկու և Մահարու երկերում այդ իրադարձությունը չկա։ Եվ դա հասկանալի է. պատմողը չի կարող վկայել սեփական ծնունդը։ Այդ պատճառով Ջորջանն այն մատուցում է որպես ընտանեկան զրույց։ Իսկ դա կարող էր դառնալ ավանդույթ՝ շնորհիվ ինչ-որ արտասովոր իրադարձությունների, որոնք տպավորվել են «տոհմական» հիշողության մեջ. «Մորս պատմելով՝ ես ծնվել եմ գարնան մի առավոտ, վաղ արշալույսին, ու իմ ծնվելուն պես՝ մեր եկեղեցու զանգերն սկսել են ղողանջել... Ներկաների կարծիքով՝ շատ հանդիսավոր ու խորհրդավոր է եղել այդ վայրկյանը։ Զանգերը կարծես ավետել են, թե ահա աշխարհ է գալիս մեկը, որ առանձին մի բան է լինելու – ուշադրությո՛ւն...»³։ Ինքն իրեն պատկերելու հնարավորությունից զրկվածությունը (պատմվում է ուրիշի խոսքով) գրողին թույլ է տվել գլուխը լրացնելու հումորի, հեգնանքի բազմազան նրբերանգներով։ Իսկ դա բացատրվում է ամենևին էլ ոչ այն բանով, թե հեղինակն ինքնանվաստացմամբ ցանկացել է հակառակն ասել. իր ծնունդը ոչ մի իրադարձություն էլ չէ, ոչ մի նշանավոր մարդ՝ քահանա կամ ձանապարհորդ, ինքը չի դառնա։ Հենց իրադարձությունների հետագա ըն-

³ **Ջորջան Ս.**, Երկերի ժողովածու 10 հատորով, հ. 3, Երևան, 1961, «Հայպետհրատ», էջ 9 (Այս գրքից հղումների էջերն այսուհետ կնշվեն տեքստում՝ փակագծերի մեջ)։

թացքից տեսնում ենք, որ հերոսն ամբողջ ուժով ջանում է առանձնանալ, սկզբում ապրում է հեռագրող դառնալու երազանքով, հետո նրան գրավում է գրող դառնալու հեռանկարը: Ինչպես բնութագրական է աղքատ ու ծանր կյանքով ապրող ընտանիքներին, ծնողները նպաստում են, որ որդին ամեն կերպ ջանա տարբերվել, «որպեսզի բոլորը զարմանան, որ թշնամու աչքը նախանձից դուրս գա»:

Ուշագրավ է, որ առաջին գլուխը կոչվում է ոչ թե «Իմ ծնունդը», այլ «Մեր տունը»: Հերոսի պապի՝ ծերունի Մանասի տանը երեխայի ծնունդով ուրախ են ոչ բոլորը: Մանասի հետ մի հարկի տակ իրենց ընտանիքներով ապրում են երկու որդիները. մեկն ունևոր վաճառական է, կրպակատեր, մյուսը՝ Սուրենի հայրը, չքավոր, զբաղվում է բեռնակրությամբ ու հողագործությամբ: Գլխավոր հերոսի ունևոր հորեղբոր համար եղբոր ընտանիքում երեխայի ծնունդը անցանկալի բեռ է, առավել ևս, որ ինքն անպտուղ է: Հայ գրողն իր վեպում նշանակալիորեն հեռացել է իր կյանքի փաստագրականությունից: Այսպես, քննարկվող գլխի հետ կապված ասենք, որ գրողը մի քանի հորեղբայր ուներ, այլ ոչ թե մեկ, և բոլորն էլ նույնպիսի աշխատավորներ էին, ինչպես հայրը: Բնական է, որ նյութապես էլ առանձնապես չէին տարբերվում իրարից: Որպեսզի սրի բախումը և իր ստեղծագործության համար ապահովի դիպաշարային բավարար հիմք, Զորյանը հայրական ընդհանուր հարկի տակ ապրող անժառանգ հարուստ և բազմազավակ աղքատ եղբայրների մասին պատմություն է հնարում: Նա դրանով ընդգծում է այն միտքը, որ հերոսի ծնունդն իր բնույթով պրոբլեմային է. ո՛չ, այն ոչ թե ծնում, այլ *սրում* է հարաբերություններն ընտանիքում: Եվ որպեսզի հարաբերությունները հասցնի պառակտման, առիթ է պետք. հեղինակը դա նույնպես հնարում է (շաքարի հետ կապված պատմությունը): Գրողը դրան հաղորդում է խորհրդանշական երանգ. հենց այն պատճառով է շաքարի հետ կապված պատմությունը դառնում առաջին իրադարձություն՝ վառ մխրձվելով փոքրիկ Սուրենի հիշողության մեջ, քանի որ միջադեպի «քաղցրը» մթագնում է «դառնությամբ» դաժան ծեծով, որին ենթարկվում է տղան «կանաչ աչքերով սևամորուս սարսափելի հորեղբոր» կողմից:

Այսպիսով, «Մեր տունը» ըստ էության գլուխ է ընտանիքի մասին, ուր նյութականը ճնշում է մարդկայինը, ուր իշխում է պառակտումը, փոխըմբռնման բացակայությունը: Այս թեման, որը գրողը գիտակցաբար կապում է գլխավոր հերոսի ծննդյան փաստին, դառնում է Սուրենի կյանքի հիմնախնդիրը, քանի որ գրեթե իր լույս աշխարհ գալուց ի վեր ընտանիքում բախվելով մարդկային փոխհարաբերությունների այդ կողմին՝ այնուհետև դրա դրսևորումը տեսնում է մեծ աշխարհում, որն աստիճանաբար

պայմանավորում է հերոսի կողմնորոշումը, թե ինչ պետք է անի այս աշխարհում:

Ձորյանի երկերգության առաջին գլուխը բնականաբար առանցքային է: Խնդրադրությունների առումով այստեղ առկա են բոլոր բաղադրիչները, որոնք հետագայում, պատումին զուգընթաց, ստանում են ուշագրավ զարգացումներ: Շնորհիվ ընտանեկան պառակտման թեմայի լեյտմոտիվի՝ պատանի հերոսի հիմնական արարքներն ստանում են պատճառահետևանքային հիմնավորումներ, իսկ բուն պատումը, ի տարբերություն համեմատվող գործերի, ձեռք է բերում ամբողջական ու ճկուն պլոտե:

Երկրորդ գլուխը («Բաժանք») կարևորությամբ կարծես մրցում է առաջինի հետ: Եթե առաջինն առանձնանում է պատճառականության գործառնությամբ, ապա երկրորդն անմիջականորեն նրա հետևանքն է: Աշխարհը, որտեղ ապրում էր փոքրիկ հերոսը մինչև բաժանումը (բաժանք), կտրուկ փոխվում է. «Այս կովից հետո մերոնք բաժանվում են: Հորս, մորս ու մեզ՝ երեխաներիս, թողնում են մեր սենյակում, ուր մենք քնում ենք, ճաշում. իսկ իրենք՝ պապս, տատս, հորեղբայրս ու նրա կինը՝ Սանամ-գիզին, փոխադրվում են մյուս սենյակները, ուր լավ մահճակալներ կան և պատերին հետաքրքի ը, հետաքրքի ը պատկերներ: Ոչ թե փոխադրվում, այլ ավելի շուտ՝ նրանք մնում են մեծ սենյակներում և այլևս չեն գալիս մեր սենյակը: Մեր ու այդ սենյակները միացնող դուռը, որ միշտ բաց էր լինում, փակվում է միանգամից:

Եվ ես այդ փակ դռնից եմ իմանում, որ մենք բաժանվել ենք: Երբ սովորականի պես, կոիվ ու շաքար մոռացած, ուզում եմ այդ դուռը բանալ՝ մյուս սենյակները գնալու, դուռը չի բացվում. հրում եմ, ծեծում՝ դարձյալ չի բացվում:

Այդ ժամանակ մայրս հասկացնում է ինձ, որ էլ չի բացվի, որովհետև բաժանվել ենք» (էջ 17):

Գլուխն առանձնանում է յուրահատուկ հոգեբանականությամբ այն իմաստով, որ այնտեղ շեշտադրվում են վաղ մանկական ընկալման առանձնահատկությունները («լավ» մահճակալների և «մեծ» սենյակների նկատմամբ, մկների հուղարկավորությունը և սատկած կատվի թաղումը պատկերող նկարի վերապրումը, տան մեջ տարբեր, փոքր ու մեծ իրերի դասավորությունն ու նկարագրությունը, մեծերի ասածների ու արարքների իմաստի չըմբռնումն ու յուրովի մեկնաբանումը): Աշխարհի ընկալման առաջին փորձը երեխայի մեջ առաջացնում է անփոփոխելիության զգացում, և փոքրիկ Սուրենը չի կարողանում հավատալ կատարված փոփոխություններին: Մակայն երբ կամա-ակամա ստիպված է լինում ընդունել իրականությունը և կատարվածի անդառնալիությունը, «ավագ»

պատմողը հաստատում է փոքրիկ հերոսի ապրումը ողբերգական արտահայտությամբ. «Իմ աշխարհը քանդվում էր»:

Երկրորդ գլխից սկսվում է բաժանման ժամանակ բաշխումից ծագած անվերջ ձգվող վեճը Ներսեսի և նրա Մանաս հոր միջև: Այդ վեճում ընդգծվում է երկու հակադիր հատկանիշների բախումը՝ արդարության հասնելու համար ցանկությունը (Սուրենի հոր դիրքորոշումը) և ընդունված որոշման իրավացիության անվրդով ու աներեր համոզվածությունը (հերոսի պապի դիրքորոշումը):

Հետևելով վեպի առաջին և երկրորդ մասերի կառուցվածքին՝ նկատելի է դառնում, որ հերոսի զարգացման ուղին անցնում է «եռանդուն մարտականից» դեպի իմաստուն ճանաչողություն և խոսքով դրսևորվելու ճանապարհ, որտեղ խոսքը ոչ միայն ճանաչողության, այլև փոխըմբռնման միջոց է: Հյուսվածքի առաջին մասի վերջում և երկրորդ մասում Սուրենի վարքում «մարտական» գծեր փաստորեն չկան: Հարազատների միջև տեղի ունեցող մշտական վեճերն աստիճանաբար նրան օտարում են տնից, առաջացնում հեռանալու ցանկություն: Այդ օտարացումն ամենևին էլ անտարբերության հետևանք չէ: Ընդհակառակը, դրա պատճառը մերձավորի հանդեպ ցավն է, հատկապես արդարացի բաժանքի մասին վեճերում անպտուղ բորբոքվող հոր նկատմամբ, որն ուժասպառվում է աշխատանքում ընտանիքի նյութական վիճակն ինչ-որ չափով բարելավելու հույսով: Ավելին, Սուրենը հույս ունի, որ գնալով մեծ քաղաք՝ կարող է այնպիսի կրթություն, աշխատանք ու փող ստանալ, որ այն թույլ կտա լուծել հոր խնդիրը, հանել նրան անելանելի վիճակից. «Ա՛խ, ինչու մեծ չեմ, որ կարողանամ օգնել հորս, որ նա ազատվի նեղությունից և հրաժարվի հոր բաժնից ու էլ չմտածի բաժանքի մասին» (էջ 175):

Կերպարի զարգացման այս առանձնահատկությունը կարելի է և ընդհանրացնել: Ինքնագիտակցության աճին համընթաց՝ Սուրենի հետ կատարվում է մի բան, ինչը բնութագրական է նման ուղղվածության ինքնակենսագրական գեղարվեստական գրականության և այլ պատանի հերոսների համար, ուր, ինչպես նշել ենք, պատկերվում է մանկականից մեծերի աշխարհ անցման ժամանակ հերոսի բարոյական, հոգևոր զարգացման ուղին: Մասնավորապես, հերոսն անցնում է մանկան համար հեղինակությունների վերագնահատման ճանապարհը, այնպիսիք, օրինակ, ինչպես ծնողները, որոնք սկզբում ամենակարող և ուժեղ էին թվում, բայց հետո ավելի պարզորոշ են երևում նրանց թույլ կողմերը, երբեմն անօգնականությունը կամ բարոյական խոցելիությունը, երկակիությունը: Ինչ-որ պահից Տոլստոյի Նիկոլենկա Բրտեննին այդպիսին են սկսում թվալ հայրը, հարազատներից՝ մյուս մեծերը, Գորկու Ալյոշային այդպիսին են թվում սկզբում ուժեղ և խոշոր «ձիու պես» մայրը կամ ընտանեկան

լարվածությունները թուլացնող տատը (ընդգրծենք, որ ո՛չ Մահարու և ո՛չ առավել ևս Թոթովենցի երկերում գլխավոր հերոսի ընկալման այս առանձնահատկությունը գրեթե չի զգացվում):

Ի՞նչ կարելի է ավելացնել՝ եզրափակելով Ջորյանի «Մի կյանքի պատմություն» վեպի դիտարկումը: «Դիքենսյան» ճյուղի ինքնակենսագրական վեպը 20-րդ դարում, հիրավի, հիմնախնդրի առումով նոր շեշտեր է ստանում: Այն կապված է Ռուսաստանում և նրա կազմի մեջ մտած Արևելյան Հայաստանում տիրող հասարակական տրամադրությունների հետ (հեղափոխական իրավիճակ և դրա հետ կապված հարցեր), որոնք, ի տարբերություն Արևմուտքի, այլ հարցադրումներ էին հարուցում: Այստեղ կարևորն այն էր, որ հասարակության վերափոխման եռանդագին փորձերը հակազդեցություն էին առաջացնում հեղափոխականների հետ ժամանակին համախոհ մտավորականների մեջ: Ռուսաստանում այդ մտավորականներից էր Գորկին, որը 10-ական թվականներին հանգեց հասարակական խնդիրները լուծելու նոր պատկերացմանը: Դրանց ձևավորման ընթացքում ստեղծվեց գրողի ինքնակենսագրական եռագրությունը: Ի տարբերություն Տոլստոյի եռագրության գաղափարի, որտեղ առաջ է քաշվում անհատի բարոյական կատարելագործման խնդիրը, Գորկին, չիրաժարվելով հասարակության վերափոխման գաղափարից, զարգացնում է այն միտքը, որ հասարակության վերափոխումն անիրագործելի է առանց կոնկրետ մարդու ճանաչման: Նրա ինքնակենսագրական վեպի ժանրային առանձնահատկությունները պայմանավորված են այդ գաղափարով: Մարդու ճանաչումն սկսվում է մանկուց: Այստեղից էլ գալիս է մանկան՝ այդ ճանաչման ընթացքում ձևավորման հարցը: Այստեղ նորն ու ամենակարևորն այն է, որ գրողն իր հերոսի առջև զարգացման որևէ «վերջնակետ» չի դնում:

20-ական թվականներին, այսինքն՝ Հայաստանի խորհրդայնացման առաջին տարիներին, երբ ազգը միջկուսակցական քաղաքական պայքարի հետևանքով մասնատվել էր, մարդու և հասարակության վերափոխման հարցերի վերիմաստավորման խնդիրը դրդեց Ջորյանին՝ ստեղծելու «Մի կյանքի պատմություն» ինքնակենսագրական վեպը: Ազդվելով Գորկու եռագրությունից՝ հայ գրողը, սակայն, նրա վեպին հատուկ «բաց» սյուժետային կառուցվածքի փոխարեն ստեղծեց ավելի ավանդական, կուռ սյուժետային գիծ: Յուր թափով իր դեռահաս հերոսի ճանապարհը՝ Ջորյանը, Սուրենին գրող դարձնելով, գալիս է կարծես իր սեփական ծարալության գիտակցման՝ «մեղմ» շեշտելով իր և հեղափոխականների զբաղեցրած դիրքերի տարբերությունը:

Ընդհանրացնելով նկատենք, որ Ստ. Ջորյանի և Ջ. Մելինջերի վեպերը գրական տարբեր ավանդների արգասիքներ են: Ջորյանը, հիմնականում

կրելով Տոլստոյի և Գորկու եռագրությունների ազդեցությունները, պատկանում է զարգացման այն գծին, որը նմանապես կապված է դիքենսյան ավանդներին՝ սկզբնավորված դեռևս Օգոստինոսից, այնուհետև՝ Ժ. Ժ. Ռուսոյից: Ինչ վերաբերում է Սելինջերին, ապա նրա մերձավորագույն նախորինակը, անկասկած, տվե՛նյան «Հեքլբերի Ֆինն» է:

Ռ. Ղազարյան

**Ստեփան Ջորյանի «Մի կյանքի պատմություն» վեպը
անգլիալեզու գրականության աղերսներում
Ամփոփում**

Հոդվածը նվիրված է ամերիկացի գրող Ջերոմ Դեյվիդ Սելինջերի «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին» և Ստեփան Ջորյանի «Մի կյանքի պատմություն» ինքնակենսագրական վեպերի զուգադրական քննությանը: Մասնավորապես նկատվել է, որ դրանք, տարածական առումով լինելով իրարից բավական հեռու, այնուամենայնիվ նույն ժանրի զարգացման հակադիր ճյուղերին պատկանող 20-րդ դարի ստեղծագործություններ են: Իսկ այդ ճյուղերն աներկբայորեն ձևավորվել են Չարլզ Դիքենսի և Մարկ Տվենի գործերի հետևությամբ, և ուշագրավն այն է, որ հիշյալ երկերում արծարծված նույն թեման զանազան, անգամ հակադիր դրսևորումներ են ունեցել ու տարբեր գործառնություններ իրականացրել:

Р. Казарян

**Роман Степана Зоряна “История одной жизни”: параллели в
англоязычной литературе
Резюме**

Статья посвящена сопоставительному анализу автобиографических романов “Над пропастью во ржи” Джерома Дэвида Сэлинджера и “История одной жизни” Степана Зоряна. В частности, было замечено, что они, будучи в значительной степени пространственно разделенными, тем не менее, являются произведениями 20-го века, принадлежащими к противоположным ветвям развития одного жанра. А эти ветви, несомненно, сформировались под влиянием произведений Чарльза Диккенса и Марка Твена. Примечательно то, что та же тема, которая затрагивается в указанных романах, имела разнообразные, подчас противоположные проявления и выполняла разные функции.

R. Ghazaryan

**STEPAN ZORYAN'S STORY OF A LIFE ALONG THE LINES OF
ENGLISH LITERATURE**

Summary

The present article carries out a comparative analysis between Jerome David Salinger's *the Catcher in the Rye* and Stepan Zoryan's *Story of a Life* biographical novels. It was particularly observed that these works of the 20th century being spatially remote from each other belong to opposite branches of the development of the same genre. These two branches were unequivocally established in the wake of Charles Dickens' and Mark Twain's works and it is noteworthy that the same theme brought up in the given literary pieces have had different, even mutually contrasting manifestations multiple times and fulfilled various functions.