

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԵՐՎԱՆԻ ՕՏՅԱՆ

ԵՎ

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹ

*Ծննդյան 150-ամյակներին նվիրված
հանրապետական գիրաժողովի*

ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

2020

ՀՏԴ 821.19.0(082)

ԳՄԴ 83.3(5Հ)g43

Ե 950

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը:*

Կազմող և գլխ. խմբագիր՝

Բ.Գ.Պ., պրոֆ. Սամվել Մուրադյան

Ե 950 Երվանդ Օտյան և Լևոն Շանթ ծննդյան 150-ամյակներին
նվիրված հանրապետական գիտական նստաշրջանի նյու-
թերի ժողովածու/Կազմող և գլխ. խմբագիր՝ Ս. Մուրադյան.
- Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2020, 114 էջ:

Ժողովածուում գետեղված են Երվանդ Օտյանի և Լևոն Շանթի
150-ամյա հոբելյաններին նվիրված հանրապետական գիտական
նստաշրջանի հոդվածները:

ՀՏԴ 821.19.0(082)

ԳՄԴ 83.3(5Հ)g43

ISBN 978-5-8084-2471-5

© ԵՊՀ հրատ., 2020

© Հեղ. խումբ, 2020

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

2019 թվականն իրոք հոբելյանական տարի էր. Հովհաննես Թումանյանի, Կոմիտասի, Երվանդ Օտյանի, Լևոն Շանթի հարյուրիկ-սունամյակների հոբելյանական տոնակատարություններ...

Առաջին երկուսն ընդգրկված են ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի տոնացույցում, և նրանց հոբելյանները բնականաբար նշվեցին առավել հանդիսավորությամբ, մյուս երկու արժանավորների հոբելյանական հանդիսությունները կրեցին, այսպես ասած, «տեղական» բնույթ: Սակայն դա ամենևին էլ չի նսեմացնում գրական այդ հսկաներին. Երվանդ Օտյանը խոշորագույն երգիծաբան է, վիպագիր ու հրապարակախոս, Լևոն Շանթը՝ հզոր թատերագիր ու հանրային գործիչ՝ նույնպես արժանի պատշաճ հանդիսավորությամբ մեծարվելու և գնահատվելու:

Երևանի պետական համալսարանը, ՀՀ ԳԱ ակադեմիան, Հայաստանի գրողների միությունը Թումանյանի և Կոմիտասի 150-ամյակների և հայոց մայր բուհի հիմնադրման 100-ամյակի տոնակատարություններից հետո տարեվերջին իրականացրին հոբելյանական հանրապետական գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Երվանդ Օտյանի և Լևոն Շանթի 150-ամյա հոբելյաններին:

Նստաշրջանում, որը տեղի ունեցավ ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի դահլիճում ուսանողների, դասախոսների և հյուրերի մասնակցությամբ, ընթերցվեց յոթ զեկուցում, կայացավ մտքերի աշխույժ փոխանակություն:

Եր. Օտյանի և Լ. Շանթի ստեղծագործության տարբեր կողմերը լուսաբանող, այդ գրողներին նորովի արժևորող զեկուցումները հանրապետության գիտակրթական տարբեր հաստատություններից էին՝ ԵՊՀ-ից, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտից, Խ. Աբովյանի անվան Հայաստանի պետական մանկավարժական համալսարանից:

Յուրաքանչյուր զեկուցող իրեն հատկացված սեղմ ժամանակում ներկայացրեց ուսումնասիրության համառոտ տարբերակը, ապա զեկուցողներին ժամանակ և հնարավորություն տրվեց իրենց խոսքը

համալրելու և գիտական հոդվածի տեսքով հրատարակության ներկայացնելու: Արդյունքը երկու մեծ հոբելյարների կյանքն ու ստեղծագործությունը նոր կողմերով լուսաբանող նյութերի սույն ժողովածուն է, որը սիրով ներկայացնում ենք ընթերցողին:

ՊԵՏՐՈՍ ԳԵՄԻՐՃՅԱՆ

քան. գիտ. դոկտ.

Հայաստանի գրողների միություն

ԵՐՎԱՆԳ ՕՏՅԱՆ ԵՎ ՆԱՀԱՊԵՏ ՌՈՒՍԻՆՅԱՆ. ԵՐԿՈՒ ՆՇԱՆԱՎՈՐ ԱՆՈՒՆ՝ ԵՐԿՈՒ ՆՇԱՆԱԿԱԼԻՑ ՀՈՐԵԼՅԱՆ

Քանալի քառեր – *Երվանդ Օտյան, Նահապետ Ռուսինյան, Գրիգոր Օտյան, Ազգային Սահմանադրություն, Կիլիկիա, երգիծաբան, աշխարհաքար:*

Երվանդ Օտյանի գրական ժառանգությունը՝ հիմնականում ցրված ժամանակի պարբերականներում, հարուստ է ու բազմա-
ժանր: Այդ շարքում ուրույն տեղ ունեն վաղ շրջանում գրված գրա-
կան դիմանկարները, որոնց մեջ ծավալով ու ամբողջականությամբ
առանձնանում են երկուսը՝ նվիրված Գրիգոր Օտյանին և Նահա-
պետ Ռուսինյանին՝ շարունակաբար տպագրված Կ. Պոլսի «Մասիս»
թերթի 1892-1893 թթ. մի քանի համարներում:

Ինչո՞ւ հենց այս երկուսը: Գրիգոր Օտյանի պարագայում
խնդիրն առավել քան պարզ է. բացի 19-րդ դարի հայ ազգային-գրա-
կան-հասարակական խոշոր գործչի նկատմամբ ունեցած բնական
հետաքրքրությունից, Երվանդը նաև Գրիգոր Օտյանի որդեգիրն էր:
Մանկությունից ապրել ու դաստիարակվել է նշանավոր հորեղբոր
հարկի տակ, հետևապես փայլուն գիտեր նրա կյանքն ու գործունեու-
թյունը և չէր կարող դիմագրավել այն «ներսից» բացահայտելու գրո-
ղական գայթակղությամբ:

Ինչ վերաբերում է Նահապետ Ռուսինյանին, որի 200-ամյակը
լրանում է այս տարվա սեպտեմբերին, ապա այստեղ ևս, այլ պարա-
գաների հետ մեկտեղ, մեծ դեր է խաղացել այն հանգամանքը, որ
արևմտահայ իրականության մեջ 1840 թ.-ից սկսված «գրական շար-
ժումը, որ մինչև 60 թուականը տևեց,- գրում է Եր. Օտյանը,- եւ որուն
մեջ մեծ դեր մը խաղացին **Մասիս** եւ **Մեղու**, իրեն, եթե ո՛չ յայտնի, գո-

նէ ծածուկ դրդիչ ունէր այն գրական ակումբը, որ կը խմբուէր Պալեանց կամ Օտեանց տունը, եւ **որուն հոգին էր Ռոսիներան**» (ընդգծ. – Պ. Դ.): Ի դեպ, այդ փաստը հաստատել են նշված ժամանակաշրջանի ազգային-քաղաքական-հասարակական իրադարձություններին լավատեղյակ կամ մասնակից այլ հեղինակներ ևս: Արփիար Արփիարյանը, օրինակ, հիշատակելով Օրթագեղում Հակոբ Պալյանի հիմնած յուրատեսակ ակադեմիական հավաքները, վկայում է, որ այդ «ակադեմական գումարումներուն հոգին Նահապետ Ռոսիներանն էր»: Հետագայում (արդեն 70-ականներին) Գր. Օտյանի տանը այդ հավաքների ժամանակ էլ հենց մանուկ Երվանդը մոտիկից տեսել ու առնչվել է Նահապետ Ռոսիներյանին, մաս նկատել նրա և հորեղբոր անձնական մտերմությունը, թերևս համակրել է նրան, ինչը և հիմք է հանդիսացել ավելի ուշ՝ արդեն գրական հասուն շրջանում, նշանավոր այդ գործչի գրական դիմանկարն ստեղծելու համար:

Բայց, այդ ամենից բացի, կար մաս մի այլ ոչ պակաս կարևոր հանգամանք՝ խառնվածքների նմանությունը: Մեր գրականագիտության մեջ նշվել է դեռահասության շրջանում Երվանդ Օտյանի ցուցաբերած «ծուլությունը» ուսման մեջ, ըստ որի՝ «հիվանդկախ, ճղգած, բայց դեմքով սիրուն» երեխան մաշում է բազմաթիվ քերականներ, հանում «խեղճ հոքրիկի (իմա՝ Եվփինե Օտյանի – Պ. Դ.) հոգին», բայց հացից գրկվելու սպառնալիքով օրական սովորում էր առնվազն «ֆրանսերեն 5 բառ»:

Ահա մաս Եր. Օտյանի վկայությունը Ն. Ռոսիներյանի մասին. «Բարիզի մեջ զինք ճանչցողները կ'ըսեն թե ծոյլ էր ու իր դասերուն չէր աշխատեր, այլ օրն ի բուն ման կուգար ասդին անդին, իբրեւ հովկուլ մը, իր իսկ յօրինած բառովը»: Իհարկե, երկուսի պարագայում էլ խնդիրը միանշանակ չէր. նրանց ծուլության մասին վկայողները չէին նկատում ապագա նշանավոր դեմքերի ներքին շարժումը, սևեռվածությունը իրենց մեջ մանկուց ու պատանությունից ձևավորված ազգային, գրական, հասարակական նպատակներին: Եվ պատահական չէ, որ, ինչպես նշում է Երվանդ Օտյանը, Ն. Ռոսիներյանը, ի վերջո, Փարիզից Կ. Պոլիս վերադարձավ՝ «կատարեալ ֆրանսերեն սորված ու խորին ծանօթութիւն ստացած /.../ իր ժամանակին հուզուող

ամէն մեծ հարցերու մասին»: Եվ ապա՝ Ն. Ռուսինյանը համառ ու անգիջում բնավորության տեր էր:

Եր. Օտյանը վկայում է, որ 1853 թ.-ին հրատարակած «Ուղղախօսութիւն» աշխատության մեջ նա պարզապես հռչակում էր, թե՝ «ա՛լ գրաբարը մեռած է և թէ աշխարհաբարն է ու պիտի ըլլայ Հայոց լեզուն», մինչդեռ տակավին կային մարդիկ, որոնք «գարմանալի միամտութեամբ» սպասում էին, որ «աշխարհաբարեանները ի գգաստութիւն դառնան եւ գրաբարի գործածութիւնը ընդհանրացնեն»: Բնավորության համառությամբ նրան չէր զիջում նաև Եր. Օտյանը: Լինելով աշխարհաբարի կողմնակից՝ նա բարձր էր գնահատում Ռուսինյանի այդ ջանքը և նույնիսկ, չնայած հրապարակի վրա եղած հակառակ կարծիքներին (օրինակ՝ Արփ. Արփիարյանը որոշակիորեն հայտարարում էր, թե «Ռուսինեանը կը սխալէր», նրա ստեղծած աշխարհաբարը, լինելով «գրաբարի ու աշխարհաբարի ձուլում մը, ղեկաւարութեամբ տրամաբանական մտացածին օրէնքներու, /.../ դպրոցի մը հիմնադրութիւնը չեղաւ»), գտնում էր, որ, չնայած թերություններին, «Ուղղախօսութիւնը» «լաւ պատրաստուած աշխարհաբար քերականութիւն մ'է, գրեթէ Այտրնեանի մեծ գործին մէկ մասնաւորակարը»: Ավելին, որոշ դեպքերում, պաշտպանելով իր տեսակետները, քսանամյակը դեռ նոր բոլորած Երվանդը համարձակորեն դեմ էր գնում նույնիսկ անառարկելի համբավի տեր հորեղբոր՝ Գրիգոր Օտյանի կարծիքներին:

Այսպես, նշելով, որ Ռուսինյանը «չէ համարձակած իր անունը դնել գրքին (իմա՝ «Ուղղախօսութեան» - Պ. Դ.) ճակատը» և «**յօրինուած ուսումնական խորհրդակցութեամբ** բառերը կան միայն առաջին երեսը», նա ընդգծում է, թե, այդուհանդերձ, «իրաւունք ունինք կարծելու որ ինքն իրեն հետ միայն խորհրդակցած է զայն պատրաստած ժամանակ»: Քանզի, ըստ նրա, «Եթէ Օտեան մաս մը ունենար տոյն խմբագրութեան մէջ, ինչպէս կ'ենթադրուի, Ռուսինեանի վրայ գրած յառաջաբանին մէջ, այդ անյաջող քերականութեան յանցանքը բոլորովին անոր վրայ չպիտի բեռնէր»: Եր. Օտյանը շատ ավելի կտրուկ էր Վիկտոր Հյուգոյի «Ռուի Բլաս» դրամայի՝ Ռուսինյանի թարգմանության լեզվի գնահատության հարցում:

«Անճման» որակելով այդ քարգմանությունը՝ Երվանդը տարակուսում է, թե «Չեմ գիտեր ինչո՞ւ խժալուր կը կոչէ Օտեան»: Եվ ապա, բերելով մի հատված, գրեթե բացականշում է. «Խժալո՞ւր. Խե՞ղճ Ռուսիներան, իր ամենէ աւելի խորշած բառը իբրեւ վերադիր իր մէկ աշխատութեան: Եթէ Քոռնէյլ ու Ռասին իրենց արժանի քարգմանն ունեցած են մեր մէջ Հիւրմիւզով եւ Բագրատունիով, Վ. Հիւկոյ Ռուսիներանէ լաւագոյնը չէ ունեցած»: Չբավարարվելով դրանով՝ նա նաև հարկ է համարել ավելացնել, թե «Անշուշտ խժալուր քարգմանութիւններ կան հայերէն, նույնիսկ ֆրանսացի մեծ գրագետին գործերէն, բայց երբէք **Ռիւ Պլափ** քարգմանութիւնը խժալուր չէ. ընդհակառակը տիրող յատկութիւնն է ներդաշնակութիւն»: Ի դեպ, Արփ. Արփիարյանը ևս այն կարծիքին էր, թե՝ «Վիկտոր Հիւկոյի **Ռիւ Պլափ**ն ուսանաւոր քարգմանութեան մէջ է, որ Ռուսիներան իր եզական հայերէնը ամբողջովին ցուցադրեց»:

Կարևոր ու հետաքրքրական են Երվանդ Օտյանի դիտարկումները Նահապետ Ռուսինյանի բնավորության վերաբերյալ, որն ամենին գերծ չէր տարօրինակություններից: Օրինակ՝ հանրության կողմից «հաւանում» չգտած իր «Ուղղախօսութիւն»-ը ազգային վարժարաններում ընդունել տալու համար նա ջանացել է «իւր ազդեցութիւնն ի գործ դնել»՝ օգտագործելով «ուսումնական ժողովի անդամ» լինելու հանգամանքը, ու մինչև իսկ կարողացել է համոզել մի քանի դպրոցների ուսուցիչների, «սակայն ի վերջոյ Հոգեւոր եւ Աշխարհական ժողովներու որոշմամբ» արգելվել է այդ քերականության գործածությունը: 1854 թ. -ին հրատարակել է «Տարեցոյց անուամբ տետրակ մը»՝ դարձյալ անստորագիր, որով ցանկացել էր «այս անգամ ալ մեր տոմարը բարեկարգել», որի գործածությունը, սակայն, արգելվել է Պատրիարքարանի կողմից: Մի Տարեցոյց էլ հրատարակել է 1872 թ. -ին՝ ամսանունների նոր տարբերակներով՝ ֆրանսերենի հետևողությամբ, որոնցից մի քանի նմուշ բերում է Եր. Օտյանը՝ որպէս «հետաքրքրական եւ սիրուն գիտ մը. /.../ **Չիւնէր, Սառնէր, Մրրկէր, Ծաղկին, Մարգին, Հնձար, Մրգար,** ևն: Կամ՝ Ռուսինյանը Էմեն Մարդենի «Մարց դաստիարակութիւն» աշխատությունը քարգմանելիս հայացրել էր մինչև անգամ նրա անունը՝ որպէս Սիրուն Մարտիկ: Տարօրի-

նակություններից էր նաև այն, որ «Իսկիտար, երբ հիւանդի մը տանելու կուգային, կը բարկանար ու անխնայ կը ճամբէր զինք տանելու եկողը»՝ մոռանալով, որ բժիշկ է:

Եր. Օտյանը վկայում է նաև Նահապետ Ռուսինյանի «արտակէդրոն անտարբերութիւնն իր անձին կամ ընտանիքին պատկանող բաներու մասին»: Այդպէս, մոր հիվանդության դէպքերում նա բժիշկ չէր հրավիրում, իսկ երբ վրա է հասնում մահը, «առանց ծանուցումի, լոկ քահանայով մը տարաւ թաղեց,- պատմում է Եր. Օտյանը,- ինք առանձին միակ յուղարկաւորն ըլլալով»: Միայն երբ բարեկամները հարցնում են մոր առողջությունից, պատասխանում է, թե. «Հէ՛, մեռաւ խեղճը, տարի թաղեցի»: Մի գիշեր էլ հրդեհ է բռնկվում Օրթաքետոյի իր բնակած փողոցի ծայրում: Այդ միջոցին Նահապետը «Էմէ Մարթէնը կը թարգմանէր»: Կինն ահաբեկ վազում է նրա մոտ՝ գուժելով հրդեհի լուրը, բայց վերջինս անդողվելի էր. «Է՛, ի՞նչ կայ, կը գոչէ Ռուսինեան, տակաւին քովի տունը չբռնկեցաւ»: Ու կը շարունակէ ***Մայրերու դաստիարակութեան*** թարգմանությունը»:

Ի դեպ, նման բնավորությունը բոլորովին էլ միայն Ն. Ռուսինյանին հատուկ երևոյթ չէ: Տարօրինակությունների նման փաստերի հանդիպում ենք նաև հայ ու համաշխարհային այլ մեծերի պարագայում: Քանի որ այս տարին հոբելյանական է Լևոն Շանթի համար ես, հիշենք, օրինակ, Մուշեղ Իշխանի մի վկայությունը Բեյրութի Հայ ճեմարանի իր ականավոր ուսուցչի կենսագրության վերաբերյալ: «Պատերազմի շրջանին էր,- հիշում է Մ. Իշխանը,- իր միջնեկ որդին՝ Վիգէնը նշանաձին հետ գոհ գացեր էր Պերլինի ահեղ ռմբակոծութեան»: Բեյրութի Հայ ճեմարանի ուսուցիչները մտնում են տեսչարան՝ վշտակցություն հայտնելու, բայց... «Մենք զինք մխիթարելու տեղ ինք մխիթարեց մեզ՝ խօսելով կեանքի ու մահուան մասին. /.../ Դուրս ելանք շշմած»: «Այո՛,- ըսաւ Շանթ գուսպ շէշտով,- ցաւալի է. իսկապէս մեղք եղաւ Վիգէնին, խոստումնալից լաւ տղայ էր, ամբողջ ապագայ մը ուներ իր առջեւ... Շանթ կը խօսէր վաղաժամ մահացող երիտասարդի մասին երրորդ դէմքով եւ այնպիսի անտարբերութեամբ, որ կարծես իր տղան չըլլար»: Բնականաբար, դա սովորական անտարբերություն չէր, և Մուշեղ Իշխանը փորձում է բացատրել նման

վարքագծի բուն էությունը. «Ոչ մէկ կասկած, որ Շանթի հոգին ներսէն լուռ կը մղկտար ու կ'արիւնէր,- գրում է նա,- բայց ըստ իր սովորութեան՝ կը պահէր արտասովոր կորով մը: Հայր էր անշուշտ ու վստահ եմ՝ կը տառապէր հայրական վշտով, սակայն անընկճելին ու մանաւանդ իր տկարութիւնները ուրիշներու աչքին ծածկելու վարժուած մարդը կը մնար կանգուն:

Հիանա՞լ, թէ ըմբոստանալ...»:

Եր. Օտյանը Ն. Ռուսինյանի առիթով գերծ է մնում մեկնաբանություններից՝ թերևս դրանք գտնելով միանգամայն ենթադրելի կամ ըմբռնելի, բայց, կարծում ենք, նա ևս դեմ չէր լինի կրկնելու Մուշեղ Իշխանի հարցը՝ «Հիանա՞լ, թէ ըմբոստանալ...»:

Երվանդ Օտյանը Ռուսինյանի արժանիքներից մեկն է համարում այն, որ «Ժողովի մէջ /.../ շատ չէր խօսէր, բայց լաւ կը խօսէր», «իւր մէն մի ատենաբանութիւնը եղելութիւն մը կ'ըլլար»: Ու նաև՝ վերին աստիճանի բժախնդիր էր ուղղագրության հարցերում: Լինելով ատենադպիր՝ «անգամ մը, ամբողջ մատենագրութիւն մը կրկին տպագրել տուած է երկու բութի սխալի համար»: Եվ դարձյալ՝ «...լաւագոյն բառ մը գտնելու համար շաբաթներով կը յօգնէր եւ չկայ ձեռագիր մը գոր վերջնականապէս սրբագրած ըլլայ»: Իր գրվածքների անխաթարության նկատմամբ չափազանց բժախնդիր էր նաև Երվանդ Օտյանը. այդ մասին են վկայում, օրինակ, Արփ. Արփիարյանին գրած մի նամակի հետևյալ տողերը՝ «...ուզած յօդուածդ կը դրկեմ, բայց պէտք է կա՛ն անփոփոխ հրատարակել առանց բառ մը յապաւելու, կա՛ն բնաւ չհրատարակել»: Նահապետ Ռուսինյանը նաև «գեղեցիկ գիր մ'ունէր, հատիկ հատիկ եւ դիւրաւ կարդացուող»: Պակաս հետաքրքիր չէ այն վկայութիւնը ևս, որ Փարիզում եղած ժամանակ գեղագրության մի տետրակ է պատրաստել, որի մէջ «հայկական տառերն ուզած է բարեփոխել ու մօտեցընել լատինականին»:

Բացի ամուսնության իրողությունից /Եր. Օտյանը թունդ սիրահարվել է ու մերժվել, իսկ Ռուսինյանն ամուսնացել է «Ալգասցի Անժելի» հետ, որը «մտացի, պարկեշտ եւ հայասէր կին մ'եղաւ միշտ. Ուղղախօսութեան առաջին աշակերտն էր եւ մեր տիկիներէն շատ

աւելի սիրեց հայ լեզուն, զոր սորվեցաւ կատարելապէս թէ՛ խօսիլ եւ թէ՛ գրել»/, նրանց կյանքը, ընդհանուր առմամբ, նույն ընթացքն ու վախճանն է ունեցել: «Ռուսիներէն կեանքն անցուց հանրութեան ծառայելով, եւ խեղճ ու աղքատ ապրեցաւ», գրում է Եր. Օտյանը, քանզի «յոյսերն ալ փշրուեցան ու ինքն ալ դժգոհ՝ մինչեւ իսկ դժբախտ ապրեցաւ, ամէն անոնց նման որոնք պէտք եղած ժամանակէն առաջ ծնած են»: Այս գնահատականը, հիրավի, լիովին կարելի է տարածել նաև Երվանդ Օտյանի անձնական ու գրական կենսագրության վրա՝ նկատի ունենալով մինչև Դեր-Չորի անապատները նրա տասնամյակների աստանդական, ողբերգական կյանքն ու խոստովանությունը, թե ծնողների մահն անգամ լրագիրներից է իմացել, և նույնքան տառապալից հարցը՝ ուղղված բախտակից մտերմին՝ Արփիար Արփիարյանին, թե «Հո՞ս պիտի յանգէր մեր բոլոր երագները»:

Չնայած ճակատագրի հարվածներին, սակայն, երկուսն էլ կարողացան մեծ գործերի մկրտական հիշատակներ թողնել եկող սերունդներին: Նահապետ Ռուսիյանը Գրիգոր Օտյանի և այլոց հետ եղավ արևմտահայության Ազգային սահմանադրության հիմնադիրներից, աշխարհաբարի հաստատման ջատագովներից մեկը, հայության մեջ մեծ ժողովրդականություն վայելող և երգի վերածված «Կլիկիա» քերթվածի, Վ. Հյուգոյի, Լամարտինի, Միլվուայի և այլ հեղինակների ստեղծագործությունների, Էմե Մարդենի «Մարց դաստիարակութիւն» աշխատության քարգմանությունների, «Ուղղախօսութիւն» լեզվաբանական աշխատության հեղինակը: Կյանքի վերջին տարիներին, երբ, Եր. Օտյանի բնորոշմամբ, «նեղութիւնը սկսաւ մօտենալ չքաւորութեան», զբաղվեց նաև մանկավարժությամբ՝ «դասախօսի պաշտօնն առաւ Կայսերական Վարժարանի մը մէջ» և անմիջապէս էլ ձեռնարկեց իր դասախոսությունները գրքի վերածելու գործը. «Երկու ամիսի չափ չարաչար աշխատեցաւ ասոր համար», գրում է Եր. Օտյանը: Ու թեև այդ աշխատությունը աղետալի հետևանք ունեցավ նրա՝ արդեն վատթարացած առողջության վրա, բայց, թերևս, հզոր կամքի շնորհիվ և ուժերի գերագույն լարումով կարողացավ ավարտել այն, որից մի քանի օր հետո կնքեց իր մահկանացուն՝ 1876 թվականի նոյեմբերի 29-ին: Պատահական չէ, որ այդ

օրը ընդմիշտ տպավորվել էր յոթնամյա Երվանդի հիշողության մեջ: «Երեքշաբթի օր մըն էր,- վկայում է նա,- կը յիշեմ դեռ այս օրումն պէս, իրիկունը՝ երբ հօբարս եկաւ, դիմացը վագեցի եւ մանկական անփութութեամբ ու անգթութեամբ, հակառակ հօրքիկներու պատուէրին, գոչեցի, իբրեւ թէ ատտիս մը ըլլար տուածս:

Գիտե՞ս, հօբար, Ռոսիներն մեռեր է:

Չէ, չէր գիտեր. եւ երբ քիչ մը ետքը քովը գացի, տեսայ որ Օտեան կուլար...»:

Ինչ վերաբերում է իրեն՝ Երվանդ Օտյանին, ապա նա իր դժվարին կյանքի ընթացքում հասցրեց լավագոյնս դրսևորվել որպէս խմբագիր /դեռևս Պերպերյան վարժարանում հրատարակում էր «Վառարան» և «Անհաշտ» թերթերը, հետագայում խմբագրել է «Հայրենիք», «Ազատ խօսք», «Ազատ բեմ», «Օրէնք», «Կրակ» և այլ պարբերականները/, նշանավոր երգիծաբան /թերևս միայն «Ընկեր Փանջունին» բավական կլիներ նրա անունը փառավորելու անմահների ցանկում/, բազմաթիվ պատմվածքների, վեպերի, վիպակների, նամակների հեղինակ, որոնց մի մասը, բարեբախտաբար, շուրջ երկու տասնամյակ առաջ հրատարակվեց առանձին գրքերով՝ երջանկահիշատակ Հարություն Սիմոնյանի մեկենասությամբ և ԳԱԹ դեկավարության (մասնավորապես՝ տնօրեն Հենրիկ Բախչինյանի) ջանքերով:

Երվանդ Օտյան և Նահապետ Ռոսինյան. երկու նշանավոր անուն, երկու նշանակալից հորելյան, երկու դժվարին ճակատագիր, որոնք լուսավոր հետք թողեցին հայոց ազգային, գրական-մշակութային կյանքում՝ անմահացնելով իրենց անունն ու գործը:

ПЕТРОС ДЕМИРЧЯН

**ЕРВАНД ОТЯН И НААПЕТ РУСИНЯН: ДВА ЗНАМЕНИТЫХ
ИМЕНИ, ДВА ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ЮБИЛЕЯ**

Ключевые слова: *Ерванд Отян, Наапет Русинян, Григор Отян, Национальная конституция, Киликия, сатирик, ашхарабар.*

Ерванд Отян и Наапет Русинян: два знаменитых имени, два знаменательных юбилея, две непростые судьбы, которые оставили яркий след в национальной, литературной и культурной жизни Армении, увековечив свое имя и творчество. Наапет Русинян, наряду с Григором Отяном и другими, был одним из создателей Национальной Конституции западных армян, одним из поборников установления ашхарабара, автором ставшего популярной среди армян песни-стихотворения «Киликия». За свою непростую жизнь Ерванд Отян сумел проявить себя как редактор ряда крупных периодических изданий, прозаик, публицист, известный сатирик.

PETROS DEMIRCHYAN

**YERVAND OTYAN AND NAAPET RUSINYAN:
TWO IMPORTANT NAMES, TWO SIGNIFICANT ANNIVERSARIES**

Key words: *Yervand Otyan, Nahapet Rusinyan, Grigor Otyan, National Constitution, Cilicia, satirist, ashkharabar.*

Yervand Otyan and Nahapet Rusinyan: two famous names, two significant anniversaries, two difficult fates that have left a bright mark on the national, literary and cultural life of Armenia, perpetuating their name and work. Nahapet Rusinyan, along with Grigor Otyan and others, was one of the founders of the National Constitution of Western Armenians, one of the proponents of the establishment of Ashkharabar, the author of the song-poem "Kilikia" which became popular among Armenians. During his difficult life, Yervand Otyan managed to prove himself as an editor of a number of large periodicals, a prose writer, a publicist, a famous satirist.

ԱՐԾՐՈՒՆ ԱՎԱԳՅԱՆ

բան. գիյր. դոկյր., պրոֆեսոր, ԵՊՀ

ԶԺՊՏԱՅՈՂ ՄԱՐԴԸ՝ ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆ

Բանալի բառեր – երգիծաբան, քաղաքական, սոցիալական, ազգ, մակաբույծներ, վիպակ, վեպ, գաղթական, հուշագրություն, արտոր, փիպ, կերպար, «կավե հերոսներ», Կ. Պոլիս, շահամոլություն:

Գրողական տաղանդը բացառիկներին է տրվում: Սակայն երգիծագիր գրող լինում են վերուստ տրվածով: Հայ գրականությունը այնքան էլ հարուստ չէ երգիծաբաններով, բայց երկու մեծություններ մեզանում գրական այդ ճյուղը հասցրին համաշխարհային բարձրությունների: Աներկբայորեն Հակոբ Պարոնյանն ու Երվանդ Օտյանն են նրանք, որոնցից առաջինի ծննդյան 150-ամյակը լրացել է 1993 թ., երկրորդինը՝ այս տարի:

1869 թվականը արտակարգ բեղուն եղավ հայ գրականության ու մշակույթի երևելիների ծննդյան առումով՝ Հովհաննես Թումանյան, Կոմիտաս, Երվանդ Օտյան, Լևոն Շանթ..., մարդիկ, որոնք ոչ միայն իրենց ժամանակի միտքն ու խիղճը եղան, այլև դարձան հավերժի ճամփորդ, իրենց կատարած դերով եղան այն լույս-կրակը, որը հարստացրեց հայոց կյանքի բազում էջեր:

Երվանդ Օտյանն իրոք այդ լուսավոր բացառիկներից մեկն է, որն իր կյանքով ու գրականությամբ դարձավ XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ինչպես արևմտահայության, այնպես էլ ամբողջ հայության (այդ թվում և սփյուռքահայության) բարոյական, քաղաքական ու ազգային կյանքի բազում երևույթների ու իրադարձությունների մարմնավորումն ու խտացումը: Ու թեև գրողը պիտի հաստատեր, թե ծիծաղ հետապնդած միջոցին «արցունքներու կը բախիմ», սակայն նրա գրականությունը իրականում եղավ ու մնաց որպես յուրովի շարունակությունը Հակոբ Պարոնյանի «Հոսիոսի ձեռատետրի» առաջաբանում առաջ քաշված կարևոր մի մտքի. «Թերություններու վրա

լալն թերություններու մեծագույնն է, խեղճության վրա արտասուք թափելն ապացուցանել է, թե արյուն չունինք թափելու»։ Եվ ապա. «Մոլություններու վրա ծիծաղիլն առաքինության ճամբուն մեջ գտնվիլ կենթադրե...»։

Խոսելով իր մասին՝ Օտյանը իր «Գրական հիշատակներ» գործում գրում է, որ ոչ ուրիշները և ոչ էլ «խրենները» չեն մտածել, թե ինքը մի օր գրող է դառնալու. «Ծույլ, միամիտ... մանկություն մը ունեցած եմ, ֆիզիկապես ճգղած՝ գրեթե միշտ հիվանդկախ... Այնչափ պիմդ էր գլուխս, այնչափ դժվար կըմբռնեի գիրերը, որ խեղճ հորիկս... անընդունակությունս տեսնելով... կատաղութենեն կուլար...»։

Օտյանի մանկությունը անցել է իր հորեղբոր՝ Գրիգոր Օտյանի ընտանիքում, որն ամուրի էր և բարձր պաշտոնյա լինելով հանդերձ՝ գրական խառնվածք ուներ, և որի տունը ժամանակի մի շարք հայտնի դեմքերի (Թ. Թերգյան, Մ. Չերազ, Մ. Փոքրորգայան...) հավաքատեղին էր։ Հագիվ գրաճանաչ դառնալով՝ Օտյանը տան մեջ ձեռագիր թերթ է հրատարակել, որի ընթերցողները երեք հոգի էին՝ հայրը, մայրը և հորաքույրը։ Վարժարանում սովորելիս ևս Օտյանը «Վառաքան» և ապա «Անհաշտ» ամսումներով թերթեր է հրատարակում։

Օտյանը վերջնական կրթություն չստացավ. միակ փաստաթուղթը, որ ունեցել է, տոմարագետի վկայականն է, բայց դրա փոխարեն մասնավոր դասերի շնորհիվ հմտացել է ֆրանսերենի և հայագիտական մի շարք առարկաների մեջ, առնչվել տպարանային ու խմբագրական աշխատանքներին։ Գրական մուտքը եղել է թարգմանություններով, ուսումնասիրություններով և գրախոսություններով։ Այնուհետև ժամանակի մի քանի թերթեր՝ «Մանգումեն», «Հայրենիք», սկսում են հյուրընկալել Օտյանին։ Հենց վերջին թերթի բռնած հակաթուրք դիրքորոշման ու տպագրած նյութերի և իշխանությունների կողմից հրատարակությունը դադարեցնելու պատճառով էլ Եր. Օտյանը, որ ոչ մի կուսակցության անդամ չէր, բայց որ թերթի գլխավոր աշխատակիցներից մեկն էր, ձերբակալությունից խույս տալով, ֆրանսիական «Ժիռնտի» նավով հեռանում է Կ. Պոլսից։ Օտյանի փախուստը համընկնում է հայ հեղափոխականների կողմից Օտտո-

մանյան բանկի գրավման օրվա (օգոստոսի 14) հետ, որի մասին մանրամասն նա պատմում է իր «Արյունոտ հիշատակներ» գրության մեջ (առաջին անգամ տպագրվել է Արփ. Արփիարյանի և Լ. Բաշալյանի խմբագրած «Նոր կյանք» (Լոնդոն, 1898) թերթում՝ Վահրամ ծածկանունով: Մամուլում այն տպագրվել է 1912 թ. Կ. Պոլսի «Ժամանակ» օրաթերթում: Երիտթուրքերի գրաքննության հետևանքով ընդհատվել է և միայն 1914 թ. լույս տեսել առանձին գրքով, որտեղ հեղինակը ոչ միայն դատապարտանքի սյունին է գամում թուրքական իշխանություններին ու մոլեռանդ ամբոխին, այլև օտարերկրյա դեսպանություններին, որոնք պաշտոնական «չեզոքություն» էին պահպանում Կ. Պոլսում իրականացվող ջարդերի նկատմամբ, բայց ազդու միջոցներ էին ձեռնարկում «հեղափոխականները պանքայեն դուրս բերելու համար»:

Օտյանն իր ապաստանած մավից ականատես է եղել թուրքերի կողմից հայերի նկատմամբ ծովափին իրականացված ջարդերին, տեսել, թե ինչպես խոշտանգված դիակները մավակներով ծովի խորքն են տարվել և ջուրը նետվել:

Այդ և այլ բռնությունների ու ճնշումների հետևանքով առաջացած հայ գաղթավայրերի և նրանցում գործող վայ գործիչների գեղարվեստական մարմնացումներ եղան Օտյանի «Հեղափոխության մակաբույծները» վերնագրի ներքո ամփոփված յոթ նովել-պատկերները, որոնք հեղինակն անվանել է վիպակ: «Նոր կյանք» թերթի 1898-1899 թթ. համարներում տպագրված այս գործը (առանձին գրքով տպագրվել է 1920 թ. Կ. Պոլսում) Օտյանի երգիծական լավագույն երկերից է, որտեղ հանդես բերված տիպերը հայ գրականության մեջ երբևէ չգերազանցված կերպարներ են և այսօր ևս շարունակում են մնալ արդիական մաս իրենց տրված անուններով՝ կակալանցներ, վարդոգյաններ, անկախյաններ..., որոնք լցրել էին հրապարակը և օգտագործելով խաբելու բոլոր միջոցներն ու հնարքները՝ շահարկում էին առանց այն էլ ծայրագույն թշվառության գրկում հայտնված գաղթահայությանը: Ի դեպ, խոստում անունների կիրառումը Օտյանի նախապիրած հնարքներից է: Չանազան կուլտամյանցներ, ինձեղտուրյանցներ («Պրոպագանդիստը») մնում են ընթերցողի

հիշողության մեջ ոչ միայն իրենց «գործունեությամբ», այլև նրանց բնութագրող անուն-բնորոշումներով: Այդպիսի մի միջոց էլ կերտված հերոսների արտաքինի երգիծական պատկերումներն են, օրինակ՝ Ջաքեռը, ում Օտյանը ներկայացնում է այսպես. «Կարծուկ, շա՛տ կարծուկ մարդ մը: Քառակուսի: Կատարելապես քառակուսի դեմքով մը, որուն ճակատը թուշին կմիանա ուղիղ, բացարձակապես ուղիղ գիծով մը: Քիչ մը պելխ, աղտոտ հագուստներ, պզտիկ շուն մը ետևեն...», որոնք սպառնիչ բնութագրում են այդ «գործիչ» հերոսին: Մարդիկ, որոնք իրենց անուններով՝ Դաշույն Արտունի, Շանթ, Կայծակ, Փայլակ..., թեև սարսափազդու, բայց սնամեջ են, երբեմն՝ հեզմանք առաջացնող, երբեմն՝ բուն անվան էության հակապատկերը: Ուշագրավ է, որ երբ Ջաքեռսի հրատարակած թերթին նվեր բերած մարդիկ տեսնում են նրա կերպարանքը, զարմանում են, թե «աս մարդը ինչպե՞ս խմբագրություն կընե», և նվերը չեն հանձնում. «...Կերպարանքիս չե՛մ հավներ, անպիտաննե՛ր, փեսա՞ փնտռելու եկաք, թե նվեր տալու... զարմացեր են, թե ինչպե՞ս խմբագրություն կընեմ... կարճահասակ մարդը խմբագրություն չի՞ կրնար ընել... սանդուղի մը վրա կելլա՞մ ու անանկ կընեմ խմբագրություն... ապերա՛խտ ազգ»։ Այդուհանդերձ, որքան էլ անխնա, հեղինակը երբեմն կարեկցում է այդ մարդկանց, որոնք այդպիսին են դարձել ներքին, բայց մանավանդ արտաքին ազդակների պատճառով, այն կացության ու պայմանների, որոնցում հայտնվել են իրենք:

1896 թ. Կ. Պոլսից հեռանալով՝ Օտյանը մեկնել է Աթենք, ավելորդ վտանգի չենթարկվելու նպատակով ներկայացել Վահրամ Վահրամյան անունով: Այստեղ Օտյանն ընտրվում է գաղթականներին օգնություն կազմակերպող հանձնաժողովի ատենապետ, որի գործունեության շնորհիվ հունական իշխանությունները հիսուն զինվորական վրաններ տրամադրեցին Ֆալերոյի դաշտում ապաստանած փախստական հայերին:

Օտյանը 1897 թ. տեղափոխվում է Եգիպտոս: Շուրջ երկու տարի որպես հաշվակալ աշխատելով Նուբար Փաշայի՝ Շարաբասի բամբակ մշակող ազարակում՝ 1899 թ. մեկնում է Մարսել, ապա Վիեննա, Փարիզ: Քիչ անց նորից է մեկնում Վիեննա, որտեղ աշխատակցում է

Անդրոնիկ Յանեսկոյի լեզվաբանական բառարանին, որը «ջանում» էր օտար բառերը «հայերենի» վերածել՝ թաշկինակը՝ դաստակ, ձեռնոցը՝ թաթպան, գլխարկը՝ փակեղ, սպասավորը՝ փուշտիպան և այսպես շարունակ: Որքան էլ Օտյանի նյութականը սուղ էր, նա շատ շուտով հիասթափված հեռանում է այդ գործից, անցնում Լոնդոն և նորից Փարիզ՝ այս անգամ աշխատակցելով Գվիդոն Լուսինյանի ֆրանսերեն-հայերեն բառարանը կազմելուն (որին նախկինում աշխատակցել էին Ջ. Եսայանը, Արշակունիի Թեոդիկը, Հր. Աճառյանը): Ինչպես գրում է Օտյանը, Լուսինյանը երբեմն-երբեմն հանդես էր գալիս Կիպրոսն ու Անտիոքը իրեն վերադարձնելու պահանջով, և կային հայեր, որոնք հավատում էին ու հրավեր կարդում. «Քաշե՛ քու մվիրական սուրդ և առա՛ջ քալե»: Եվ սա այն դեպքում, երբ «... նառկիլեի պես խողովակավոր գործիքի մը մեջեն թքվածին կը շնչեր ապրելու համար»:

Այս ընթացքում Օտյանը հանդիպումներ է ունենում Արշակ Չոպանյանի, Ջապել Եսայանի, Ատոմ Յարճանյանի, Էդգար Շահինի, Սուրեն Պարթևյանի և Ֆրանսիայում ապաստան գտած մի շարք այլ մտավորականների ու գործիչների հետ: Ուղղակի առումով զոյատեսլու համար Օտյանը անդամակցում է Փարիզում գործող «Երիտասարդ քրիստոնեից ընկերությանը», որ նպատակ ուներ իր անդամներին և նրանց միջոցով ընդգրկվող նոր անձանց մեջ քրիստոնեական բարոյականություն քարոզել, նրանց հեռու պահել «գինեմոլությունե, խաղամոլությունե, բոջախոհությունե», որը, իհարկե, չէր խանգարում Օտյանին կյանքի բեռը թեթևացնելու համար «ազատ ժամերին» այցելել խրախճանքի աստված Բաքոսի «տաճար»՝ իրեն ընծայաբերելով գինեխումին: Անվճար ճաշարանից օգտվելու համար Օտյանը անդամակցում է նաև մեկ այլ կառույցի՝ «Փրկության բանակին», որ հետամուտ էր վատահամբավ վայրերից «դարձի բերելու մոլորյալներին»:

1902 թ. Օտյանը վերադառնում է Եգիպտոս, աշխատում Ալեքսանդրիայի՝ ծորակներ արտադրող ձուլարանի հաշվակալ, 1904 թ. մեկնում Հնդկաստան, նույն թվականին նորից վերադառնում Ալեքսանդրիա: Այս շրջանում է, որ Օտյանը սուլթան Աբդուլ Համիդ II-ի

դեմ կատարված մահավորձի վերաբերյալ ուշագրավ հաղորդում է տպագրում, որում նշում է նաև բուլղարացի հեղափոխականներից ձեռք բերված պայթուցիկ որոշ նյութերի անորակության մասին, ինչը փոքրացրել էր ազդեցության շրջանակը և սպասված արդյունքը չէր տվել (սուլթանը միայն վիրավորվեց):

1909 թ. հունվարին՝ տասներկու տարվա ընդմիջումից հետո, Օտյանը թուրքական «Օսմանիե» շոգենավով վերադառնում է Կ. Պոլիս: Այդ բացակայության տարիների մասին նա գրել է «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» վերնագրով իր լավագույն գործերից մեկը: Հուշագրությունը ստեղծվել է 1902-1912 թվականներին: Առաջին անգամ տպագրվել է Կ. Պոլսի «Ժամանակ» թերթի 1912-1913 թթ. համարներում, իսկ հետագայում գրական վերամշակմանը զուգընթաց լրացվել է նաև «Արյունոտ հիշատակների» հատվածներով, որտեղ պատկերված շատ հերոսներ ներկայանում են իրենց բուն անուններով, ոմանք էլ՝ «Արտասահմանի գործիչ» Կակայանցը, որ Գարեգին (Գասպար) Պապայանց-Խաժակն է, «Խմբագրի» Ջաքետոը, որ Ռեթեոս Մուրադյանն է, Վարդիոզյանը, որ Հարություն Ջանկյուլյանն է (այս ազգանվան բաղադրիչները՝ ջան և գյուլ, Օտյանը թարգմանել է վարդ և հոգի, որից էլ՝ Վարդիոզյանը), որոնք խտացված ընդհանրական տիպեր են՝ այդ օրերի իրողություններն ու հոգեբանությունը արտացոլող ուշագրավ դեմքեր:

Օտյանի այս գործի կարևորությունը ոչ միայն գեղարվեստական գրավիչ շարադրանքի, այլև ներկայացվող դեպքերի ու անձերի վավերականությունն է: Այն իրականում պատմական վավերաթղթի արժեք ունի, որը վկայել է նաև հեղինակը. «... իմ պատմած իրողություններու բոլոր վկաները, բարեբախ-տաբար, ողջ առողջ են տակավին և ի հարկին կրնան ըսել, թե ո՛ր է չափազանցություն չկա հիշատակներուս մեջ»:

Վերոհիշյալ հուշագրությունը սկսվում է 1895 թ. դեկտեմբերին «Հայրենիք» թերթի խմբագրապետ Արփիար Արփիարյանի՝ Կ. Պոլսի Տագսիմի պարտեզի դեմ դաշունահարության պատմությամբ և ավարտվում թուրքական սահմանադրության հռչակման շնորհիվ համիդյան բռնակալներից մեկի՝ շեյխ Վահեդդինի՝ Սուլթան Բայազեդի

հրապարակում կախաղան հանվելու իրողության փաստումով: Շուրջ հինգ հարյուր էջանոց այս գործը գեղարվեստական խոսքի հարուստ դրսևորումներով ներկայացնում է Օտյանի կյանքի այն հատվածը, որ կապված է 1896 թ. Կ. Պոլսում ծավալված իրողությունների և մանավանդ արտասահմանյան մի շարք երկրներում ու քաղաքներում (Հունաստան, Եգիպտոս, Փարիզ, Լոնդոն, Վիեննա, անգամ՝ Հնդկաստան) ապրած երկար ու ձիգ տասներկու տարիների հետ, որոնց մեջ ծավալուն տեղ է զբաղեցնում Եգիպտոսի ու այնտեղ հանգրվանած եգիպտահայ գաղթականության կյանքը՝ հագեցած ազգային ու համամարդկային ճակատագրի բազում իրողություններով ու ընդհանրացումներով:

Ինչպես ժամանակին «Բյուզանդիոն» թերթն է նշել, Օտյանի այս գիրքը «Արտասահմանի թափառիկ հայության պատկերն է» ներկայացնում՝ դրանով իսկ դառնալով սփյուռքահայության կյանքի առաջին գեղարվեստական մարմնավորումներից մեկը, այն նախահիմքը, որտեղ պատկերվեց մայր հողից ու ծննդավայրից բռնագաղթած հայ ժողովրդի սպառումը, որը տարիներ անց պիտի դառնար սփյուռքահայ գրականության հիմնական ասելիքն ու բովանդակությունը, ասել է թե՛ հայի ամենօրյա ուժացումը, որն այսօր էլ մնում է արդիական: Գրքում Օտյանն ամեն բան դիտում է երկակի հայացքով՝ ողբերգականի և ծիծաղելիի համադրումներում, որտեղ, ի վերջո, միակ անկորնչելի հայրենիքի նկատմամբ սերն է:

Հուշագրությունը պարունակում է ուշագրավ մանրամասներ ինչպես ժամանակաշրջանի, այնպես էլ հենց հեղինակի կյանքի վերաբերյալ: Եվ ոչ միայն Օտյանի, այլև գրական այնպիսի դեմքերի, ինչպիսիք են Արփ. Արփիարյանը, Մ. Կյուրճյանը, Լ. Բաշալյանը, Ա. Չոպանյանը... Այն նաև հավաստի արտացոլանքն է մի տանջալից ուղու, որով անցել էր արևմտահայությունը, մատնանշումը սուլթանական Թուրքիայի ճիրաններում հայերի զոհողությունների, նաև արժանի տուրք բոլոր այն նահատակներին, որոնք իրենց կյանքի գնով պայքարեցին օսմանյան մոլոխի դեմ:

Օտյանի այս հուշագրությունը առանձնանում է նաև նրանով, որ այնտեղ ներկայացված են մարդկային բազմաբնույթ տիպարներ,

որոնք հետագայում ևս օգտագործվել են գրողի այս կամ այն գործում, դարձել յուրատեսակ բնորոշներ՝ մարդկային էության ու վարքագծի այս կամ այն դրսևորումները գեղարվեստական խտացման ենթարկելու համար: Դրանք շատ-շատ են՝ ծննդավայրից հալածված տարագիրներ, անապահով ու ավուր հացի կարոտ մտավորականներ, «ազգի փրկչի» ու «որ մենք հերոսի» անուն շինած արկածախնդիրներ, իրական հերոսների նկարագրով հայրենասերներ ու ազգային գործիչներ և այլն:

Հուշագրությունում ամեն բան առնչվում ու մեկնվում է հայ գանգվածների ազգային խնդիրների ու մտահոգությունների դիրքերից, հաստատվում ժողովրդի կենսունակության այն հատկանիշը, ըստ որի՝ որտեղ էլ ոտք է դնում տարագրված հայը, իսկույն ձեռնամուխ է լինում թերթերի, վարժարանների, մտավոր կենտրոնների հիմնման: Բայց այս ամենից վեր տիրապետող գործոնը, գլխավոր ու հիմնական հեղինակային ասելիքը կարոտաբաղձության փաստումն է, որ մաշում է ամենքին, պայմանավորում նրանց ապրելաձևը, թելադրում գործունեությունը: Այդպիսի մի պատկեր է Արփ. Արփիարյանի եղբոր՝ Տիգրան Արփիարյանի պատմությունը, որը, այլևս չլիմանալով օրավուր աճող կարոտին, որոշում է գաղտնաբար Կ. Պոլիս վերադառնալ. «Եթե հոս մնամ, կմեռնիմ... Եթե թիարան ալ դրկեն՝ պիտի երթամ Պոլիս...»:

Արհամարհելով սպասվող վտանգները՝ նա մեկնում է Կ. Պոլիս, որտեղ անմիջապես ձերբակալվում է և բանտարկվում: Օտյանը չի խուսափում ցույց տալ նաև ներկուսակցական բախումները, այն հոռի պահվածքը, որը հաճախ պայմանավորվում էր շահի դիրքերով: Այս առումով բնութագրական է Օտտոմանյան բանկ մտած հերոսներից Արմեն Կարոյի կյանքի մի դրվագի հիշատակումը, որը Օտյանին պատմել է հեղափոխական հենց այդ գործիչը: Այն բերում ենք մեջ ամբողջովին. «Կարո երբ հեղափոխական գործին մասնակցելու որոշում կուտա՝ կը գրե Նազարբեկի, որ պատրաստ է անձը և դրամը գոհել ազատության համար ու կը խնդրե Նազարբեկին, որ իրեն ըսե, թե ինչ բանի մեջ օգտակար կրնա ըլլալ:

- Անձի պետք չունինք, դրամդ դրկե՛,- կը պատասխանե Մարոյի ամուսինը»:

Հուշագրության արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ Օտյանը գրում է ոչ թե միայն «Պոլսեն դուրս» ապրող հայերի ու նրանց վիճակված կյանքի, այլև 1908 թվականից, այսպես ասած սահմանադրությունից հետո «Պոլսեն ներս» տեղի ունեցած իրադարձությունների մասին՝ փաստելով, որ կարճատև ոգևորությունից հետո արևմտահայության վիճակը լեցուն էր մահվան մույն մղձավանջներով ու սարսուռներով, ինչպիսին էր մինչև «հեղափոխությունը», որն իրականում հեղաշրջում էր՝ հետամուտ հայատյացության մույն ծրագրերին:

Հուշագրությանը տրված վերնագիրը շատ ավելի ընդգրկում է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Դուրս ասելով չպիտի հասկանալ որևէ վայրից (տվյալ դեպքում՝ Կ. Պոլսից) դուրս լինելը, այլ ամեն բանից դուրս լինելը՝ երկրից, ծննդավայրից, գաղափարների զոհողությունից, ազգությունից, ազնվությունից, մարդկայնությունից... Օտյանի պատկերած շատ հերոսներ հենց այդպիսին են, թեև քիչ չեն նաև նրանք, ովքեր ներսում են ու մարդկային բարձր որակներ են դրսևորում, որոնցից մեկն էլ հենց ինքը՝ հեղինակն է՝ ակտիվ մասնակիցը հայ կյանքի բազում դեպքերի ու շրջադարձերի:

1915 թ. համատարած բռնությունների շրջանում Եր. Օտյանը 21 օր քաքնվում է դեռևս Եգիպտոսից իրեն ծանոթ բարեկամներից մեկի՝ Կարապետ Տիրհեմճյանի բնակարանում, սակայն մտածելով, որ արքայալ ընկերները տեսնելով, որ իրենց շարքերում չէ, կկարծեն, թե ինքը դավաճան է, դուրս է գալիս թաքստոցից, հաջորդ օրն իսկ ձերբակալվում և սեպտեմբերի 13-ին մեղադրվելով որպես... տեռորիստ՝ շատերի հետ արքտրվում է, Ալ. Շիրվանզադեի բնութագրմամբ՝ դառնալով «մարմնացած վիշտ»:

Չնայած Օտյանը առաջիններից էր, որ հասկացել էր համիդյան և իթթիհադական Թուրքիայի մույնականությունը, սակայն անգամ նա ի վիճակի չեղավ պատկերացնելու թուրքական ծրագրված վայրագությունների ամբողջությունը: «Յետո հասկցանք,- գրում է Օտյանը,- թե դժոխային ծրագրի մը, հայ ցեղի բնաջնջումին առաջին ահռելի դրուագն էր որ տեղի կ'ունենար»:

Օտյանը արքայազն Տարսուս, Էլ Բուսերա, Դեր-Չոր, Օսմանիե, Հալեպ, Համա... Տառապանքի այդ ուղիները նրան հասցրին ծերության շեմին ու քայքայեցին առողջությունը: Ականատեսները պատմում են, որ նա շրջում էր ցնցոտիների մեջ, այդ ցնցոտիների տակից դուրս էին ցցվել նրա ուսերի ոսկորները, դեմքը թառամած, խորն ընկած կրծքով ու ծոված ողնաշարով:

Հրապարակի վրա Եր. Օտյանի անունը լսվեց միայն 1918 թ. գիմնադարից հետո. «Ողջո՛ւյն քեզ հայ ժողովուրդ,— մեղա՛, ողջույն ձեզ, հայության մնացորդներ,— հեռվեն, շատ հեռուներեն կուգամ: Տեր-Չորեն կուգամ, որուն կամուրջեն 300 հազար հայեր անցած են և որոնցմե այսօր մի միայն 1500 կիներ ու որբ տղաք ողջ մնացած են...»:

Աքսորն ու տառապանքը նրա հոգում թողել էր մի անանց թախիծ, որի մասին վկայում է նաև Անդրանիկ Ծառուկյանն իր «Մանկություն չունեցող մարդիկ» ինքնակենսագրական վիպակի «Կադանդ» գլխում. Որբանոցում նրա մասին որբերին ասել էին, թե «նշանավոր մեկն է» և թե «միշտ կը խնդա ու կը խնդացնե»: Եվ երբ հանդիսության օրը բոլորը սպասում են նրա խոսքին, սև հագուստով այդ մարդը բեմում կանգնում ու լռում է, երկար ճիգից հետո հագիվ արտաբերում՝ «Տղաքնե՛ր, որբե՛ր...», ու թաշկինակն արցունքոտ աչքերին՝ վերադառնում, նստում իր արոռին: «Պիտի խնդար ու չխնդաց, պիտի խնդացներ ու չխնդացուց: ...Լացավ ու լացուց բոլորս»: 10-11 տարեկան հայ որբերը չեն հասկանում, թե «խնդացնող» մարդը ինչու լաց եղավ, տասնյակ գրքերի հեղինակ գրագետը ինչու երկու խոսք չգտավ իրենց ասելու: Բայց, ինչպես Ծառուկյանն է գրում, «ի՞նչ կրնար ըսել Տեր-Չորեն նոր դարձող տառապած հայ գրագետ մը իր ցեղին հազարավոր որբերուն, որոնց ծնողքները, ամեն գարունի, վարար Եփրատը դուրս կնետեր, ոսկոռ առ ոսկոռ. իր աչքերուն դեմ, ավազին վրա...»:

Պատերազմի ավարտը (1918 թ.) հայության մեջ «հուստ դռներ» էր բացել, բայց շատ շուտով ի դերև ելան բոլոր սպասումներն ու ծրագրերը: Օտյանը հենց սկզբից չհավատաց մեծ տերությունների երկղիմի քաղաքականությանը: 1919 թ. Ալ. Շիրվանզադեի հետ ունե-

ցած մի գրույցի ժամանակ նա այդ առումով մի ուշագրավ բնութագիր է տալիս ծավալվող դեպքերին. «Պոլիսը հիմա կնճանի մեծահարուստ այրուհու մը: Անոր ամուսնուն դիակը տակավին գերեզման չէ մտեր, փեսացուներ եկեր, շրջապատեր են զինքը, կուգեն ամուսնանալ»:

Արևմտահայության այդ իրողությունը Օտյանը շատ հակիրճ արտահայտեց 1922 թ. լույս ընծայած իր «Երգիծական տարեցույցում» տպագրած «Մեծ անդրաշխարհեանի մը մեկնումը» տարվա տեսության մեջ, որտեղ բնորոշելով ետզինադադարյան շրջանը՝ այն համեմատեց մի շոգենավի հետ, որը դատապարտված է խորտակման և իր հետ ծովի հատակն է տանում «Մեծ Հայաստանը»՝ իր վիստոյան սահմաններով, Սև և Միջերկրական նավահանգիստներով և ամբողջ «արևելյան խնդիրը»:

Այդուհանդերձ, ստեղծագործական առումով 1918-1922 թթ. բեղուն եղան Օտյանի համար: Նա մեծ գործունեություն ծավալեց ժամանակի մամուլի գրեթե բոլոր օրգաններում («Ժամանակ», «Վերջին լուր», «Ճակատամարտ», «Շանթ»...), հրատարակեց «Շավիղ» գրական-երգիծական պարբերականը, գրեց, տպագրեց, վերամշակեց կամ վերահրատարակեց տասնյակ գեղարվեստական գործեր՝ վեպեր, հուշագրություններ, վիպակներ, քրոնիկներ, թատերգություններ, երգիծական պատումներ՝ «Մեծ պատերազմին սուտ լուրերը», «Թիվ 17 խաֆիեն», «Գրական հիշատակներ», «Ճեպընթաց նորածինը», «Միջնորդ Տեր-Պապան», «Հեղափոխության մակաբույծները», «Ես դրսեցի չեմ առներ», «Նոր հարուստներ», «... Բերայի գայթակղությունները», «Թաղականին կնիկը», «Առաքելություն մը ի Ծապվար», «Մատնիչը», «Սալիհա հանըմ», «Չաքըր Ավրամ կամ Գրիգորին վրեժը», «Ապտուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս», «Ազգային բարերարը» և այլ գործեր: Ուշագրավ երևույթ եղավ «Իգնատ աղա» երգիծաբերքը, որով մեկ անգամ ևս հաստատվում են Ալ. Շիրվանզադեի այն խոսքերը, թե Օտյանը այդ շրջանի «... ազգային խեղկատակների, կեղծ մարգարեների, ինքնակոչ դիպլոմատների, անխիղճ վաշխառուների և մանավանդ գրական շառլատանների ահն ու սարսափն էր»:

Գեղարվեստական գործերին զուգընթաց՝ Օտյանը հանդես է գալիս նաև հրապարակախոսական հոդվածներով, որոնք վերաբերում են ինչպես անցյալ, այնպես էլ ընթացիկ կյանքի բազում խնդիրներին: Իր գործերով Օտյանը ծաղրի է ենթարկում ինչպես հայ վաշխառուներին ու կուսակցական շատ գործիչների ցուցամոլությունը, կեղծ ազգասիրությունը, նյութապաշտությունը, այնպես էլ օտար պետությունների կեղծ ու երկդիմի քաղաքական վարքագիծը, ժողովրդական առողջ ուժերի ուշադրությունը բևեռում անցյալի վրիպումների վրա, հասարակական կարծիք ստեղծում սին մտայնությունների ու ձախավեր գործունեությունների նկատմամբ: Տարագրման, պատերազմի, թուրք զանգվածների գործած չարիքների և, ամենակարևորը, դեպի կյանք վերադարձի մոտիվները այդ շրջանի օտյանական գրականության հիմնական բովանդակությունն են:

Օտյանական երգիծանքի էությունն այն է, որ այն իմաստավորված ու նպատակադիր ծաղր է, ճշմարտության խոսք, ազգային խոր վիշտը հաղթահարելուն է միտված և նպատակ ունի մաքրելու հոգիները, սթափեցնելու «իրեններին» և ինքնաճանաչման մղելու:

Յուրային կամ ոչ յուրային հասկացություն գոյություն չունի Օտյանի համար: Գուցե հենց այս հանգամանքն է նկատի ունեցել Հ. Օշականը, երբ գրել է, թե Օտյանը ամենքի հետ է և ամենքի դեմ: Այս առումով ուշագրավ է Ալ. Շիրվանզադեի ևս մի վկայություն, ըստ որի՝ ժամանակի մի քանի թերթերի խմբագրություններ, իրենց ապահովելու համար, գնել էին նրա աշխատակցությունը, բայց մեծ երգիծաբանը չէր խնայում նաև նրանց:

Օտյանի երգիծանքի տարավոր թափվում էր ամենքի վրա, որը լոկ ծիծաղ չէր, այլև արտահայտումն այն դժգոհության, վրդովմունքի ու ցավի, որ զգում էր գրողը ի տես իր շրջապատի:

Ինչ խոսք, օտյանական գրականության պսակը «Ընկեր Բ. Փանջունի» եռամսս երգիծավեպն է, որի առաջին՝ ծալվարյան մասը գրելու առիթ տվեցին հայ իրականության մեջ մինչև 1908 թ. ծավալված դեպքերը: Նամականու մի մասը առաջին անգամ Օտյանը հրատարակեց 1910 թ.՝ Կ. Պոլս «Բյուզանդիոնի» համարներում՝ «Ընկերական մամականի կամ առաքելություն մը ի Ծալվար» վեր-

նագրի ներքո (առանձին գրքով այն տպագրվել է 1911 թ.): Ապա գրեց «Ընկեր Բ. Փանջունին խապրիկները», որը կիսատ մնաց: Փանջունու «ծապլվարյան» գործունեության շարունակությունը եղավ 1914 թ. հրատարակած «Ընկեր Փանջունին Վասպուրականի մեջ» մասը: Ավելի ուշ՝ 1924 թ., Օտյանը Եգիպտոսում լույս ընծայեց «Ընկեր Փանջունին տարագրության մեջ» նամակաշարը, որի մի մասը 1923 թ. Հ. Ճ. Սիրունին տպագրել էր Բուխարեստում՝ իր խմբագրությամբ լույս տեսնող «Նավասարդ» հանդեսում: Փանջունու կերպարը մաս առ մաս Օտյանի մեջ հղացել է երկար տարիների ընթացքում և մինչև իր կյանքի վերջը (1926 թ.) մնացել նրա ուշադրությունը գրավող հայ իրականության ամենաբնորոշ ու կենտրոնական տիպերից մեկը: Առանց վարանման կարելի է ասել, որ Փանջունին Օտյանի ժամանակների և բոլոր ժամանակների հավերժական կերպար է, որը, անկախ պայմաններից ու հանգամանքներից, իր էությունը չի փոխում, ավելին, այն վերափոխվում ու այլափոխվում է ըստ անհրաժեշտության և ըստ հանգամանքների: Փանջունու կյանքն ու գործունեությունը արտացոլող այս եռագրության առավել ակնառու մասը և գեղարվեստական առումով ավելի կատարյալը «Առաքելություն մը ի Ծապլվարն» է, որը ամբողջ հայ քաղաքական գրականության մեջ իր նախորդը չունեցող մի գործ է, մինչ այժմ չգերազանցված դասական գործ, խտացումը անելիք չունեցող (Փանջունի՝ որ ասել է թե՛ բան չունի, ունայնամիտ, դատարկաբան, ոչնչություն) սնամեջ բոլոր այն շառլատան գործիչների, մարդկանց ու կուսակցությունների, որոնց հիմնական գործունեությունն ու նպատակը հանգում է «մի քիչ փող»-ի: «...Անոթի մնացողը հեղափոխական կրլլա»,– գրում է Օտյանը և այդ տեսակ «որ մենք հերոս»-ների քանակը քիչ չէր հայ իրականության մեջ, որի համար հարկավոր էր «կապել կուսակցական փողկապ», շատ խոսել (Օտյանը այդ հատկանիշը բնութագրում է «խոսելու կատաղություն» և «խոսունություն» բառերով), հեղափոխական բարձր տերմիններ օգտագործել, որոնց դեպքում լսողները կկարծեին ոչ միայն այն, որ դու իրենց հետ ես, այլև իրենք են, որ քեզ հետ են, ուրիշների վաստակը վերագրել իրեն՝ «ժողովրդին ափ ի բերան» նվիրյալ հեղափոխականի պահվածք առնել, քանդած գործերը ներ-

կայացնել «շինեցի» որակումով, «պայքարն արդեն նպատակ է» մտայնությունը դարձնել համոզում: «Ջրվեժացյալ մորուքով և գիսախաչով մագեքով» այդ «գործիչների» տիպարը, ինչպես բնութագրում է Օտյանը, «ո՛չ տարիներեն, ո՛չ դեպքերեն, ո՛չ հուսախաբություններեն կազդվի»: Այդ մարդիկ առաջնորդվում էին այն նշանաբանով, որ «ժողովուրդը չպետք է որ լուպե մը դադարի մեզմով զբաղելու», առաջ էին քաշում ապամիավորող առաջադրանք՝ «մենք օրենքն ենք, և մեզմե դուրս ամեն ինչ ապօրեն է», մանավանդ համոզում ունեին, թե ժողովուրդը մենք ենք: Այս ամենի արդյունքում եկեղեցին թալանվում է, դպրոցը՝ այրվում, գյուղը՝ ամայանում, բայց, ինչպես գրում է Օտյանը, «անկեղծ հեղափոխական սկզբունքը» փրկվում է՝ «թեև Ճապավարը կործանեցավ...»:

Օտյանը նաև լավ հոգեբան էր, կուսակցական ու ազգային գործիչների մտածողության ու վարքագծի խորիմաց արվեստագետ: Նա ցույց է տալիս, թե երբ և ինչպես էին մման մակաբույծները, «որոնց վրայեն կվազե կոր հեքոսությունը», օգնության մերժում ստանում, բողոքում ու զայրանում էին, թե «... քենե բռնությամբ բան չուեցինք, կոկորդ չսեխմեցինք, փորդ դանակ չխոթեցին...», ասել է թե՛ ոչինչ չի պատահել. ավելին՝ բարոյական պարտապանը դրամ չտվողն է մնում:

Հենց այդ տեսակ մարդկանց նկատի ունենալով՝ Միքայել Կյուր-ճյանը գրեց. «Յնորաստեղծ երևակայութիւն, սնափառութիւն կամ փառասիրութիւն. իրականութեանց զգացման չգոյութիւն եւ փորձառութենէ խրատութիւն անընդունակութիւն, ահա՛ գլխավոր յատկանիշները ամեն ազգի տիրացուներու ցեղին, անբուժելի, անուղղեա ցեղին»:

Հարկավ, Օտյանն այն միամիտ կարծիքին չէր, որ հայոց աղետը միայն այդ մարդկանց վատ գործունեության արդյունք էր: Մեծ տերությունների թողտվության և խարդավանքների, կրկնվող ջարդերի, թուրքական իշխանությունների վարած հայատյաց քաղաքականության և շատ այլ հանգամանքների պատճառով նրանք չէին կարող էական դեր խաղալ: Ամբողջ հարցն այն է, որ նրանց գործունեու-

թյունը ավելի ընդլայնեց աղետի շրջանակները, մեծացրեց չարիքի չափերը:

Եր. Օտյանի մեծությունը ամենից առաջ կապված է նրա երգիծական ստեղծագործությունների հետ և առաջին հերթին՝ ժողովրդի քաղաքական ու ազգային խնդիրներին վերաբերող գործերի: Բայց նա անտարբեր չեղավ նաև սոցիալական խնդիրների ու «նուշտակավոր գործիչների» նկատմամբ՝ հայ աղաների, վաշխառուների, ազգային «նվիրյալներ» մամուլի որոշ ներկայացուցիչների նկատմամբ: Պետք է նկատել, որ այդ գործերում միշտ չէ, որ իր բարձրության վրա է նրա երգիծանքը, իսկ երբեմն էլ նա հանդես է գալիս լուր որպես փաստագրող: Այդուհանդերձ, Օտյանը հավաստում է, որ իրականության մեջ գործող քաղքենիացած, այլասերված, անբարոյական ու ապագային այդ ուժերը նույնքան վնասակար ու ջլատիչ դեր են խաղում, որքան կեղծ հեղափոխականները:

1914 թ. Օտյանը տպագրեց «Վաճառականի մը մամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» վիպակ-մամականին, որտեղ պատկերեց 1906-1913 թթ. արևմտահայ կյանքին բնորոշ բարոյական այն խեղված մթնոլորտը, որը Գոգմա Դամիանոսյանի նման մարդկանց ինչպես ներքին էությունն ու մտածողությունն էր կազմում, այնպես էլ արտաքին գործունեությունը, «մարդ ըլլալու» նրանց չափանիշների ու պատկերացումների ամբողջ սնանկությունը: Նման մարդկանց համար գոյություն ունեն ուշիմության, պարկեշտության, ազնվության այլ չափանիշներ: Գ. Դամիանոսյանը այդ նույն «ձեռներեցությունների» դասեր է տալիս իր որդուն: Մտաբերենք դրանցից մեկ-երկուսը. «Մարդուս առաջին և մեծագույն իտեալը իր փորը կշտացնելն է: ...Ամեն մարդու համար՝ իր բուն հայրենիքը փորն է: ...Այն, որ ճշմարտապես իր հայրենիքը կը սիրե. պետք է դրամը սիրե: ...Երբ ունե մոլորություն կամ ամոթալի արարք ծածուկ պահվի, կարելի է գայն չեղյալ համարել: ...Համոզումներն ու կարծիքները հագուստի կը նմանին և եղանակին համեմատ պետք է որ փոխվին»:

Աքսորից վերադառնալուց հետո Օտյանը ամբողջացրեց կիսատ մնացած իր ծավալուն վեպերից մեկը՝ «Թաղականին կնիկը», որի մի մասը 1914-1915 թթ. արդեն լույս էր տեսել «Ժամանակ» օրաթերթում:

Վեպում, ի շարս անձնական ու հասարակական այլևայլ խնդիրների, Օտյանը նկատել է տալիս թուրք իշխանությունների վարած քաղաքականության ևս մի ոլորտ. հայ ունևոր դասի՝ զուտ անձնական շահի ու անվան համար մղված պայքարն ընկալել ու ներկայացնել որպես հեղափոխական ու հակապետական գործունեություն և ճնշել այդ «ազգային-ազատագրական պայքարը»: Վեպում Օտյանը ցույց է տալիս, որ փառասեր ու փողամոլ այդ դասը հայության ճակատագրի նկատմամբ անտարբեր է, չի տաժում որևէ կարեկցանք առ ժողովրդական զանգվածները և ունի մի համոզմունք՝ «մենք ուրիշ, ժողովուրդն ուրիշ»:

Բամբասանքները, անձնական վիրավորանքները, կեղծիքները, ընտանեկան գայթակղություններն այդ շրջանակների կյանքի բովանդակությունն են կազմում: Այդ ճահիճը իր մեջ է առնում նաև կամազուրկ ու անդեմ մարդկանց, որոնք չունեն սեփական համոզմունք: Հիշենք թաղական խորհրդի պատրաստվող հանրագրությանը վերաբերող էջերը. «Շատ մը թաղեցիներ, հիանալի անկողմնակալությամբ մը, երկու հանրագրություններն ալ ստորագրած էին միննույն ատեն, – և արդարանում էին, – ես ուրիշի խաթրը կոտրել չեմ ուզեր, ան ալ կը ստորագրեմ, եթե կուգե՛ս, դուն ալ բան մը գրե բեր, ատ ալ կստորագրեմ»:

Օտյանը երգիծում է ազգային երևելիների ոչ միայն անբարոյականությունը, այլև արատավոր մտածողությունն ու հոգեբանությունը: Երբ Պողոս Էֆենդին իր կնոջը բռնում է դավաճանության մեջ, շատ ավելի զայրանում է այն պատճառով, որ կինը կապված է իրենից ցածր դիրք ունեցող անձնավորության հետ. «Իմ ուշախի՞ս, Տիրանի հետ, անամո՛թ... քա՛, այդ ապուրը պիտի ուտեիր մե՛ գոնե իննե մեծ, իննե հարուստ մեկու մը հետ ուտեիր... քա՛, բնավ արժանապատվություն չունի՞ս դուն...»:

Այդ «արժանապատվության» ընկալումը կնոջ մեջ հասնում է ցինիկության. «... մյուս կողմն խիղճս հանդարտ է, սակայն, որովհետև մինչև այսօր պատիվդ միշտ բարձր բռնած եմ...

– Տիրանին պես մեկու մը հե՛տ:

– Որու հետ ըլլա՛, ըլլա՛, խնդիրը ան է, որ մարդ չէ իմացած»:

Օտյանը իհարկե կնախընտրեր «ազնվաշուքների» այդ զանգվածին «ցախավելով հալածել», քան գրչով: Բայց ինչ արել է մենք երգիծաբանը իր գրչով, պակաս մաքրիչ դեր չունի և իր շոշափած խնդիրներով ու արծարծած հարցադրումներով հավաստի արտացոլումն է ոչ միայն իր ժամանակների, այլև հայ կյանքի՝ մինչև օրս առկախ մնացած բազում խնդիրների, և, ինչպես գրում է Օտյանը իր «Դատաստանական խորհրդին առջև կամ Բերայի գայթակղությունները» գործում, որտեղ տիրում են կեղծիքն ու շահը, որտեղ վաճառքի է դրված շատ բան՝ սեր, պատիվ, բարոյական, նվազորդի են դրված անգամ ամուսնական հարցերը, որի արդյունքում՝ «...դոկտոր Վարդանի վրա մնաց աղջիկը»: «Մնաց աղջիկը», քանի որ դոկտոր Վարդանը ավելի քիչ օժիտ էր պահանջել, քան հակառակորդ փեսացուն: Ահա այս ամենի համար է, որ Օտյանն իրեն համարում էր բարոյական ախտերի բժիշկ:

Բայց Օտյանի պատկերած աշխարհում կար բարոյականությունից ու շահամոլությունից վատթար մեկ այլ բան՝ ազգային դավաճանությունն ու լրտեսությունը:

1919 թ. Կ. Պոլսի «Վերջին լուր» թերթում սկսվեց տպագրվել Օտյանի «Թիվ 17 խաֆիեն» քաղաքական վեպը, որը մի կողմից արտացոլում է 1913-1916 թթ. պոլսահայ գաղջ մթնոլորտը, թուրքական իշխանությունների կողմից հայերի նկատմամբ իրականացվող ազգային, քաղաքական ու հասարակական կործանիչ իրողությունները, երբ ժողովրդի ծանր կացությունից, թշնամիներից զատ շահատակություններ էին կատարում նաև «ազգակիցները», մյուս կողմից՝ հեղինակի՝ շուրջ երեքուկես տարի տևած արքայական կյանքի պատմությունը: Թիվ 17 խաֆիեն (լրտեսը)՝ Աստիկ Մարկոսյանը, թուրքական ոստիկանության գործակալ է և գործում է ընդդեմ իր ժողովրդի, չունի դիմագիծ ու արժանապատվություն, դրան է վաստակում անգամ իր հարազատների արյան գնով: Հրապարակը լցված է նման մարդկանցով: Չանագան արշավիրներ, արթիններ իրար դեմ են պայքարում, զրպարտում ու լրտեսում միմյանց: Վեպն աչքի է ընկնում ոչ միայն արևմտահայության կյանքի հավաստի պատկերներով, այլև հոգեբանական սուր դիտարկումներով ու բնութագրերով. օրինակ, վեպի

հերոսներից մեկին՝ Հաճի Մարութե աղային, բանտում եղած ժամանակ առիթ է ներկայանում մի քանի հազար ոսկի կաշառքով փրկել իր կյանքը և խուսափել Կայսերի աքսորվելուց: Բայց այդքան դրամ «առ ոչինչի» դիմաց վճարելը նրա վաճառականական էությանը հակոտնյա է, և ահա Օտյանը մի կարճ նախադասությամբ սպառում է գծում այդ մարդու ամբողջ էությունը. «– Ես այդչափ փարա տամ նե արդեն կը մեռնիմ...»:

Արժարժված թեմայի առումով վերոհիշյալ վեպի հետ օրգանական հարազատություն ունի «Նոր հարուստներ» գործը, որը յուրովի շարունակությունն է արդեն պատկերված դեպքերի և ընդգրկում է 1916 թվականից մինչև 1918 թ. զինադադարն ընկած ժամանակահատվածը: Օտյանը ցույց է տալիս, որ պատերազմը ոմանց համար եկամուտների մոր աղբյուրներ է ստեղծել, որոնց հիմքը այլոց դժբախտություններն են: Համեմատած նախորդ վեպերի՝ Օտյանի այս գործում երգիծական տարրերը ավելի շատ են: Վեպի վերաբերյալ ժամանակի մամուլը իրավացիորեն գրեց. «Ջախջախիչ մեծամասնությունը պիտի խնդա, իսկ աննշան փոքրամասնություն մը պիտի լա»:

Շահարկությունների ու խաչագողությունների վերհանմանն է հետամուտ Օտյանի «Կանաչ հովանոցով կինը կամ նոր խաչագողություն» վեպը: Հեղինակն իր վեպը անվանել է պատմական՝ նկատի ունենալով ներկայացվող դեպքերի հավաստիությունը: Հերոսները, զինված խաբեության և անազնվության տարաբնույթ զենքերով, հետամուտ են մեկ նպատակի՝ դրամ վաստակել, և միջոցների միջև խտրականություն չեն դնում: Նրանք խաբում են ոչ միայն ուրիշներին, այլև միմյանց: Չավեշտն այն է, որ ինչպես խաբող, այնպես էլ խաբվող մարդկանց մեջ տարբերություն չկա. երկու կողմն էլ անհաղորդ են ազգային ցավերին, խնդիրներին ու վիճակին, գուրկ բարձր գաղափարներից՝ դրանով իսկ դառնալով մերժելի մարդիկ: Օտյանը այս առումով երևան է հանում նաև նոր տիպեր՝ կեղծ կամավորներ, որոնք հայրենասիրության քողի ներքո անում են ամեն բան... «փող փրկելու» համար և որի համար «ամեն բան աչք առած են»:

Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Լյուսին, որին Օտյանը Կանաչ հովանոցով կին որակումն է տալիս, դրամ է վաստակում՝ սիրարկածների շղթա հյուսելով՝ իր ցանցի մեջ գցելով «փորձված» ու «անփորձ» բազում մարդկանց: Վեպի ուշագրավ տիպերից է «գործի» մեջ խղճմտանք չունեցող, պատահական թերթերի աշխատակից Փանոսը, որն այն համոզումն ունի, թե Աստված մարդկանց ստեղծել է, որ ինքը նրանցից օգուտներ քաղի:

«Վերջին լուր» թերթի 1921 թ. հոկտեմբերի 22-ի համարով այս վեպը ավարտվում է:

Հաջորդ իսկ համարում Օտյանը հանդես է գալիս նոր վեպով՝ «Կավեն հերոսներ կամ մեր ազգայինճիները», որը ընդմիջումներով շարունակվում է մինչև 1923 թ. փետրվարի 6-ի համարը: Թեև գեղարվեստական պատումի առումով այս վեպը ավելի նշանակալից է, սակայն օրը օրին գրելու ոչ այն է սովորույթը, ոչ այն է պարտադրանքը (թերթերը անընդհատ նյութ էին պահանջում) Օտյանի ինչպես այս, այնպես էլ մյուս վեպերը խիստ ծավալուն են դարձրել, լեցուն երբեմն ավելորդաբանություններով, բուն գործողությունների հետ քիչ կապ ունեցող պատմություններով և անգամ կրկնություններով: Ահա այս վեպում էլ Ժյուլի, Խորշակի, Շատխոսունու և այլոց նկարագրերը թեև հագեցված են տարաբնույթ գործունեություններով, սակայն որպես մարդ՝ նրանք քիչ են տարբերվում Օտյանի այս կամ այն գործում արդեն պատկերված տիպերից:

Այդպիսին է նաև գործող Ավետիս Էֆենդին՝ նույն գծով հարուստը, նույն անդամ «ազգայինճին», ինչպես նրանց սիրում էր անվանել Օտյանը: Երբ այդ «կավեն հերոսին» առաջարկում են քաղաքային ժողովի անդամ դառնալուց առաջ դրամական մի քանի ազգանպաստ գոհողություններ կատարել, նա ամենայն ամբարտապանությամբ պատասխանում է. «Ազգն է, որ ինձի պետք ունի և ոչ թե ես ազգի»:

Օտյանը հանձին Ավետիսի երևան է հանում «դասական» հարուստի վարքագծում ի հայտ եկած նաև մի նոր դիրքորոշում՝ պատեհապաշտությունը: Նա օգտվել է պատերազմի ընձեռած բոլոր «առավելություններից» և էլ ավելի է հարստացել ու հիմա էլ օգտվում է

զինադադարի առթած հնարավորություններից՝ նոր խարդախություններ կատարում՝ ամեն ինչ քողարկելով ազգային նվիրյալի անվան տակ:

Ըստ հանգամանքների և ըստ շահի վերափոխվող մարդիկ քիչ չեղան պատերազմի տարիներին: Օտյանը իր մի շարք գործերում կերտել է նման հերոսներ: Կային մարդիկ, որոնք անգամ կրոնն ու ազգությունն էին փոխում: «Ըստ հարկի» հավատափոխ դարձած մի պոլսեցու մասին Օտյանը պատմում է, որ մինչ պատերազմը Իբրանոսյան եղած այդ մարդը իրեն հռչակում է աղա Իբրանոս և թրքություն ընդունում, իսկ զինադադարից հետո նորից իրեն հայ «դարձնում»:

Օտյանը ծաղրում է նաև այն հայ թերթերը, որոնք ուռճացված էին ներկայացնում ամեն բան: Հնարովի լուրերը շատ էին մանավանդ ազգային խնդիրներին վերաբերող նյութերում: Նա գրում է, որ երբ ըստ բանավոր լուրերի՝ Ջավեն պատրիարքը արքտրավայրից Կ. Պոլիս պետք է վերադառնար, հայ թերթերը հազար ու մի ստապատիկ պատմություններ էին հորինում: Թերթերից մեկը կանգնում է դժվարության առջև. ինչպե՞ս ներկայացնել պատրիարքի առողջությունը: Տկար ցույց տալու դեպքում ընթերցողը կհուսալքվեր, առողջ ցույց տալու դեպքում կմտածեր, թե արքտրավայրում նա տառապանք չի քաշել: Եվ ահա գտնվում է «ելքը». Ջավեն սրբազանի վերաբերյալ թերթը գրում է, որ արքտրի տառապանքների մեջ տկարացած և հիվանդացած պատրիարքը անգլիացի զինվորական բժիշկների խնամքի շնորհիվ վերստին գտել է իր առողջությունը և կատարելապես ապաքինված Հալեպ է հասել:

Վեպի ուժեղ հատվածներից է մի քանի դատարկապորտների բուն էությունը պարզող այն հատվածը, որը վերաբերում է նրանց երթին դեպի եկեղեցի՝ նպատակ ունենալով գրավել բանկալն ու թաղի ատենապետ դարձնել իրենցից մեկին՝ Ժյուլին: Ինքնակոչ այդ մարդիկ, ամբոխը ճեղքելով, գոչում են. «Ճամբա բացե՛ք, ճամբա բացե՛ք, ժողովրդին, ճամբա բացե՛ք»:

Տեր Բարսեղի տիպը («Միջնորդ Տեր-Պապան») Օտյանի կերտած հաջողված կերպարներից է, խտացումը «մարդ դառնալու»

արվեստի մի շարք երևույթների, որտեղ գլխավոր դերակատարը դրամն է:

Ահա այսպես անխնա ծաղրի ենթարկելով մեծատունների ու «գործի» մարդկանց ամբողջ խավերի՝ Օտյանը այնուամենայնիվ մնում է ազգային համերաշխության ջատագով, քանի որ թուրքական յաթաղանը տարբերություն չէր դնում հայ հարուստի և աղքատի, մեղավորի և անմեղի, կուսակցականի և անկուսակցականի միջև:

1922 թ. սեպտեմբերից սկսած՝ արևմտահայությունը ստիպված էր նորից բռնել գաղթի ճամփաները: Նախքան քեմալականների Կ. Պոլիս մտնելը (նոյեմբերին) քաղաքից հեռանում է նաև Օտյանը: Նա անցնում է Բուխարեստ, որտեղ, ի շարս այլոց, նաև գաղթել էին Հովի. Թումանյանի նախաձեռնությամբ 1921 թ. Կ. Պոլսում հիմնված «Հայ արվեստի տան» մի խումբ նախկին անդամներ, ովքեր նաև Օտյանի մտերիմներն էին: Օտյանը կարճ ժամանակով աշխատակցում է այստեղ լույս տեսնող «Նոր արշալույս» թերթին, Հ. Ճ. Սիրունու «Նավասարդին», ապա անցնում է Տրիպոլիս, Բեյրութ և վերջնականապես հիմնավորվում Կահիրեում, որտեղ աշխատակցում է Վահան Թեքեյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Արեւ» թերթին: Կյանքի, աշխարհի ու մարդկանց վրա «անհոգ հայացքով» նայող այս մարդու հոգին արդեն շատ էր դառնացած: Սիրիայի և Միջագետքի անապատները անդառնալի ավերել էին նրա առողջությունը: Պատասխանելով «Շանթ» հանդեսի հարցաթերթիկին, թե ինչպես պիտի ուզեիր մեռնել, Օտյանը դեռևս տարիներ առաջ գրել էր՝ «Առանց կարօտի եւ առանց դառնութեան»: Ո՛չ մեկն իրականացավ և ո՛չ էլ մյուսը: 1926 թ. հոկտեմբերի 3-ին օտարության մեջ՝ Կահիրեի իտալական հիվանդանոցում, մեծ երգիծաբանն ընդմիշտ փակեց իր աչքերը: Նրա աճյունը գնաց հանգչելու Ալեքսանդրիայի Մար Միմայի գերեզմանոցում՝ մեկ այլ հայ դժբախտի՝ Արփի. Արփիարյանի աճյունի կողքին: «...Գերեզմանատան այդ անկյունը,– գրում է Վ. Թեքեյանը «Դամբանական Վահան Թեքեյանի» իր խոսքում,– առաջին «Հայրենիքի» խմբագրատան մէկ սենեակին կը նմանի հիմա...»:

Իր ժողովրդին հասած անլուր տառապանքները, հետադիմության, ապագայնացման ու շահամոլության դեմ ամենօրյա պայքա-

րը, արքայն ու տառապանքը մաշեցին Օտյանի ֆիզիկականը, բայց նրա ըմբոստ հոգին միշտ մնաց անեղծ ու բարձր: Եվ երիցս ճիշտ էր Ալ. Շիրվանզադեն, երբ նրա մասին գրեց. «Երվանդ Օտյանն ինքն էլ արտիստ էր՝ բառիս ոչ սահմանափակ իմաստով: Արտիստ էր որպես գրող, որպես մտածող ու գործող, արտիստ էր ճաշակով, իր նրբագագությամբ, իր կրթությամբ... Երվանդ Օտյանը մարդ էր»:

Այդ մեծատառով մարդը այսօր ևս մեզ հետ է և շարունակում է իր կյանքով ու տասնյակ հազարավոր էջեր կազմող իր գրականությամբ ուղենիշ մնալ այն ամենի, ինչը ազնիվ է ու արդար: Նա հայ ժողովրդի ճակատագրական մի երկար շրջանում ծաղրեց ու քննադատեց ինչպես օտարների, այնպես էլ յուրայինների սխալներն ու թերությունները, անարգանքի սյունին գամեց այն ամենը, ինչը խանգարում էր ժողովրդի միասնությունն ու առաջընթացը. արյան ու կոթուստների այդ տարիներին նաև կենսաբեր ծիծաղ առթեց մահվան ճիրաններում հայտնված իր ժողովրդին: Նրա գրականությունը եղավ այն միակը, որն այսօր դրված է Հակոբ Պարոնյանի ստեղծածի կողքին՝ թեմատիկ ու ժամանակաշրջանային ավելի լայն ընդգրկումներով, պատկերած տիպերի և արծարծած խնդիրների ավելի բազմազանությամբ, իհարկե ոչ միշտ այն գեղարվեստական մշակվածությամբ, հակիրճությամբ ու գործողությունների զարգացման սրընթացությամբ, որպիսիք են պարոնյանական ստեղծագործությունները: Մեր գրականության մեջ այդ փոխհարաբերությունը արդեն վաղուց է ճշտված. «... որպես երգիծաբան Երվանդ Օտյանը ավելի ինքնատիպ էր, քան Հակոբ Պարոնյանը, թեև ոչ սրա չափ սրամիտ և հնարագետ»:

Լինելով ու մնալով հայ երգիծաբանության մեծագույն դասականներից մեկը՝ Օտյանը քչախոս էր և երբեք չէր ծիծաղում: Թերևս միայն մեկ անգամ՝ իր մահվան նախադեպը, ինչպես վկայում է Վ. Թեքեյանը. «Ժպտեցավ քանի մը անգամներ՝ իր հատած, բարակ շրթունքներուն անհունօրէն նուրբ ու անուշ ժպիտովը»: Այդ ժպիտ էր «բախտին դէմ, ցաւին դէմ, մահվան դէմ»: Ժպիտ, որ կյանքի նկատմամբ ունեցած հեզմանքն էր:

НЕУЛЫБЧИВЫЙ ЧЕЛОВЕК: ЕРВАНД ОТЯН

Ключевые слова: *сатирик, политический, социальный, нация, паразиты, роман, роман, переселенец, мемуары, ссылка, тип, образ, «глиняные герои», К. Константинополь, корыстолюбивый.*

В статье, написанной по случаю 150-летия со дня рождения одного из великих представителей армянской литературы – Ерванда Отяна, представлена жизнь сатирика и большинство его художественных произведений. По законам портретного жанра Отян показан как человек, искусствовед, эстет. Многие произведения Отяна написаны на документальной основе и потому представляют собой историческую ценность. В своих произведениях Отян подвергает сатирическому осмеянию партийных и беспартийных деятелей, национальных лидеров, лжереволюционеров, спекулянтов. Фокусируя внимание здравых сил народа на ошибках и трагедиях прошлого, Отян акцентирует мотивы возвращения на родину. В те кровавые годы потерь литература Отяна подарила жизнерадостный смех своему народу, оказавшемуся в когтях смерти, его произведения стали словом правды и сатирой, направленной на пробуждение душ и устремление армян к самопознанию.

ARTSRUN AVAGJAN

THE UNSMILING MAN

Key words - *satirist, political, social, nation, parasites, novel, novel, migrant, memoir, exile, type, image, "clay heroes", K. Constantinople, greed.*

The present article, written on the occasion of the 150th anniversary of one of the greatest figures of Armenian literature Yervant Odian, presents the life of the satirist and most of his literary works. In the article, Odian is portrayed as a person, artist, and esthetician. Many of Odian's works are written on documentary grounds and in this regard are historical documents and have historical value. In his works, Odian equally taunts party and non-party figures, national leaders, false revolutionaries, and merchants. Focusing people's attention on the failures and tragedies of the past Odian raises the motives for returning to life. In those bloody years of loss, Odian's literature made his people, who were in the clutches of death, laugh. His literature was a word of truth and a deliberate mockery intended to awaken the hopeless souls, to rouse from sleep the dedicated ones and to drive the Armenian man to self-recognition.

**«ՊԱՏԵՐԱԶՄ ԵՎ...ԽԱՂԱՂՈՒԹՅՈՒՆ»-Ը ԵՎ ՕՏՅԱՆԻ
ՆԱՄԱԿԱԶԵՎ ՄՅՈՒՄ ՎԻՊԱԿՆԵՐԸ**

***Բանալի բառեր** - երգիծաբանություն, նամականի, մամուլ, երգիծական միջոցներ, բուրբ գրաքննություն, Բալկանյան պատերազմ, նամականի վիպակ, ծիծաղաշարժ իրադրություն, կոմիզմ, կերպարաստեղծում, ընդամենական պատերազմ, զոքանչ, բնական խոսք, քաղաքական կուսակցություն:*

Հովհ. Թումանյանի և Կոմիտասի 150-ամյակների տոնակատարությունը, որ հոբելյանական այս տարում ընդգրկված էր ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի տոնացույցում, մի տեսակ ստվերում է թողել մեր մյուս գրական իրավ մեծությունների հոբելյանները՝ Երվան Օտյանի ու Լևոն Շանթի 150-ամյակները, Ակսել Բակունցի 120-ամյակը և այլն, երևույթ, որը, մեղմ ասած, անարդար է: Հեղափոխության մակաբույծների, Ընկ. Բ. Փանջունու և համաշխարհային մյուս տիպերն ստեղծած անմրցելի Օտյանը թողել է հսկայածավալ գրական ժառանգություն, որի մի զգալի մասը դեռևս սփռված է ժամանակի մամուլի էջերում:

Երգիծաբանությունը գեղարվեստական գրականության քերես ամենից դժվարին ճյուղն է, որտեղ հաջողության են հասնում բացառիկ քչերը միայն: Առանձին հաջողված երգիծական երկեր ու էջեր ստեղծել են մյուս գրողներն էլ՝ Աբովյանը, Պատկանյանը Թումանյանը, Ջոհրապը, Չարենցը, Դեմիրճյանը, Բակունցը, Մահարին, Շիրազը և ուրիշներ, բայց նրանք ըստ էության «գտարյուն» երգիծաբաններ չեն: Հայ երգիծաբանների եռամեծությունը Լեո Կամսարը դասակարգել է մի բնութագրով, ըստ որի՝ Պարոնյանը հայ երգիծաբանության Աստվածն է, երբ Աստված ինչ-ինչ պատճառներով բացակայում կամ «օբյեկտ» է գնում», նրան փոխարինում է տեղակալը՝ Երվանդ Օտյանը, և եթե սա էլ թեկուզ հարգելի բացակայում է, նրան

փոխարինում է քարտուղարը՝ Լեո Կամսարն ինքը: Այս աստիճանականագույն բացարձակ ճշմատություն չէ, մոտավոր է արտահայտում խնդրի էությունը, որովհետև Պարոնյանով ոգևորված Կամսարը լրիվ ծանոթ չի եղել Օտյանի ամբողջ ստեղծագործությանը և Շիրվանզադեի, Թեքեյանի, Թեոդիկի, Սիրունու և այս թևի մյուս կարծիքներին:

Հակոբ Օշականը, որ Պարոնյանի պաշտամունք ուներ և Պարոնյան – Օտյան համեմատությունը հաճախ վերածում էր հակադրության՝ գերապատվություն տալով Պարոնյանին, գրել է, թե «1910-ական թվականներուն միայն Օտյան կրցավ լռեցնել Պարոնյանին ձայնը, միայն ան կրցավ լեցնել մամուլ կոչված հրեշին երախը: Իսկ փրկության բանակին հրաշալի սատիրը այնպիսի գլուխգործոց մըն է, որի տակ չափտի վարաներ ստորոգրելու եվրոպացի ունէ քրոնիկագիր»: Մինչդեռ Օշականը բոլորիս սիրելի Պարոնյանին՝ համըմբռնումով իր Էտիրնեցուն, այսպիսի գնահատականի չի արժանացրել:

Պոլսահայ մյուս գրողներից, այդ թվում՝ նույնիսկ Պարոնյանից, Օտյանին գերապատվություն տալու Շիրվանզադեի գլխավոր չափանիշը արվեստի մեջ չափի զգացումն է, որով «հետևողական պարզապաշտ» Օտյանը գերազանցություն ուներ: Ասել է թե՛ Օտյանը, որպես «բարոյական ախտերու բժիշկ» երգիծաբան, սկիզբ առնելով պարոնյանական դպրոցից, ստեղծել է առանձնահատուկ գրելաոճ, դարձել Արփիարյանի ասած այն պատկերահանը, որ գիտեր՝ մարդու դեմքի ո՛ր գիծերը ցայտունացնել և որո՞նք թողնել ստվերի մեջ: Այսպես է Պարոնյանի արժանավոր հաջորդը՝ «առանց հետևակության» Օտյանը, իր ուսուցչի նման հսկայից հետո ստեղծել երգիծական մտածողության նոր մակարդակ, որը գերծ է միակողմանի «խարագանի շաշուններից», և ծաղրել է այնչափ միայն, որքան պետք է: Այսինքն՝ օտյանական երգիծանքը՝ կարիկատուրային միակողմանիությունից գերծ՝ առավելագույնս մոտ է բնական խոսքին, որը արվեստի բարձրագույն ցուցանիշ է:

Եր. Օտյանը գլուխգործոցներ է ստեղծել տարբեր ժանրերով, գրել է վեպեր, վիպակներ, պատմվածքներ, նորավեպեր, քրոնիկներ, մեծ ու փոքր կատակերգություններ, հուշագրություններ, մանրադեպեր, հրապարակախոսական սուր հոդվածներ ու ֆելիետոններ և

այլն, սակայն, ինչպես Էդ. Ջրբաշյանն էր իրավացիորեն արձանագրում, Օտյանի նախասիրած գրական ժանրը, այնուամենայնիվ, վիպակն էր, որի մեջ էլ նա հասել է աննախադեպ հաջողությունների: Եվ դրանց մեջ էլ առանձնանում են, Ա. Տերտերյանի ասած, «նամականաձև վիպակները»:

Նամակագրական վեպը նորություն չէր և XVIII – XIX դարերում հայտնի էր սենտիմենտալիզմի ու ռոմանտիզմի եվրոպական ու ռուսական նշանավոր ներկայացուցիչների երկերում. հիշենք հանրահայտներին՝ Ժան Ժակ Ռուսոյի «Յուլիյա կամ նոր Էլոիզ»-ը, Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները», Դոստոևսկու «Խեղճ մարդիկ»-ը և այլն, իսկ հայ իրականությունից հայտնի են Օտյանի և Նար-Դոսի համաբնույթ ստեղծագործությունները: Վեպի և վիպակի մասին էլ հիշենք Լևոն Շանթի ժանրային բնորոշումը. «Վիպակը վեպին սեղմումն է մեկ քանի էջերու մեջ», և հեղինակի խնդիրն է կենտրոնանալ առավելապես մեկ հերոսի, նրա կյանքի մեկ դրվագի, նույնիսկ մեկ օրվա կամ ժամվա վրա: Այսպիսի կենտրոնացումը հնարավոր է դարձնում հերոսի բնավորության, զգացմունքների ներաշխարհի առավելագույն խորությամբ ճշմարտացի բացահայտում:

Ժանրի գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ գրողին հնարավորություն է տալիս դեպքեր և հոգեվիճակներ, զգացմունքներ ու մտորումներ ներկայացնել առավելագույն անկեղծությամբ կամ, ինչպես Օտյանն ինքն է բանաձևել՝ «այս մասին կուգեմ բացարձակապես անկեղծ ըլլալ»:

Այս ժանրաձևի վերաբերյալ գիտատեսական ընդհանրացումներ կարելի է անել՝ համադրությամբ ուսումնասիրելով Օտյանի «Պատերազմ և...խաղաղություն» և «Վաճառականի մը նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» նամականաձև վիպակներն իրենց առաջաբաններով, անգամ հռչակավոր «Ընկ. Բ. Փանջունի» քաղաքական երգիծավեպի ծալվարյան, վասպուրականյան և տարագրության շրջանների նամակները, որոնց մեջ հեղինակը ներկայացնում է դրանց ստեղծման պատմությունն ու մեկ գեղարվեստական երկի մեջ միավորելով հրատարակման անհրաժեշտությունը՝

որոշակի տեղեկույթ հաղորդում իր գեղարվեստական մտածողության ու գրելաձևի մասին:

Տարբեր հերոսների անունից և՛ ուղարկված, և՛ ստացված բոլոր նամակների հեղինակը, անշուշտ, Օտյանն ինքն է. նա պարզապես հմտորեն կիրառել է գրական այդ հմարանքը՝ հասնելով հեզնաբանության՝ արևմտահայերենով ասած՝ «ես ասանկ կ'ըսեմ՝ դուն ամանկ հասկցիր» միջոցի առավելագույն արտահայտչականության:

Դիտարկվող «Պատերազմ և ...խաղաղություն» վիպակը քերեսավելի սակավ ուշադրության է արժանացել օտյանագետների կողմից, քան, ասենք, ժլատ վաճառական Գոզմա Դամիանոսյանի կերպարով հայտնի «Վաճառականի մը նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը», Սահակ Կաշուտերյանի կերպարով կեղծ բարերարության արատավոր երևույթը մերկացնող «Ազգային բարերարը» վիպակը և ուրիշ տարածանք գործեր:

Դա միանգամայն բնական է, որովհետև 1906-1913 թթ. «յոթ տարիներու տենդագին ու հուզումնալից շրջանն» էր պատկերվում վաճառական Գոզմա Դամիանոսյանի կամ սուտ հեղափոխական Դամիսունու նամակներում՝ համիդյան բռնակալության վերջին տարիները՝ «օսմանյան Սահմանադրության հռչակումը, հեղափոխականներու արշավանքը, մարտ 31-ը, հակահոսանքը հեղափոխականներու դեմ և այլն, և այլն»:

«Վաճառականի մը նամակները» վիպակում վերնագրին հաջորդում է «Բացատրություն մը» ենթախորագրով սկզբնամասը, որտեղ Օտյանը հստակ պարզաբանումներ է տալիս ոչ միայն վիպակը կազմող նամակների բովանդակության, գեղագիտական նպատակադրման, այլև իր երգիծական արվեստի բնույթի, գրական ուղղության ու կերպարակերտման առանձնահատկությունների մասին:

Այս երկում Օտյանն առավել հստակ է արտահայտել իր դիրքորոշումները՝ «Մարդուս առաջին մեծագույն խղետը իր փորը կշտացնելն է, հետո իր ընտանիքին ու զավակներուն փորը կշտացնելը: Փորը անոթի մարդը ո՛չ իրեն, ո՛չ իրեններուն և ո՛չ ալ իր հայրենիքին կրնա օգտակար ըլլալ: Ամեն մարդու համար՝ իր բուն հայրենիքը նախ և առաջ իրեն փորն է: Երբ իր փորը փառավոր մը կշտացուց՝

հայրենիքը երջանիկ է» կարգախոսները որդուն՝ Միհրանիկին հրամցնող քամելեռնատիպ Գոզմայի, նրա անբարոյական փեսա Մարտիկ Էֆենդի Թռչնակերյանի և մյուսների հանդեպ:

Ի դեպ, այս խոսույն մականունները պատահական չեն. Գոզման կոսմոս-տիեզերքն է, իսկ Թռչնակերյանը պարզապես ծիտ ուտող՝ աղջիկներ խժռող է նշանակում, Կաչուտերյանը՝ կա և չուտեր՝ իր ունեցածը չուտող իմաստներով է բաղադրված և այլն: Վաճառականի մամակներում շնչավորվում, վերակենդանանում էր նշված տարիների մոտիկ անցյալը, ավելին՝ **«Հայ վաճառականին, հայ բուրժուալին խիղճն էր, որ կը խոսեր, կը պատգամեր, կը վճռեր անվերապահորեն, անկեղծորեն, ազատորեն»**¹ (ընդգծ. – Ս. Մ.): Ընդգծված այս նախադասության միտքն ի՞նչ է, եթե ոչ մամականու ժանրի տեսական բնորոշում, որով պիտի գնահատվի նաև քննության առարկա վիպակը:

Ընտանեկան թվացյալ խաղաղության և ռազմաճակատի բուն պատերազմական իրավիճակների համադրությունն է թելադրել խնդրո առարկա վիպակի վերնագիրը, որը ռուս մեծ գրողի հանրահայտ վեպի հետ չշփոթելու համար «Նախաբանի տեղ» ենթախորագրով սկզբնական հատվածում ռուս մեծ գրողի հանդեպ խոր ակնածանքով պարզապես գրել է. «Լև Թոլստոյի աշխարհահռչակ վեպին հայերեն թարգմանությունը չէ որ պատիվ պիտի ունենամ ներկայացնելու մեր ընթերցողներուն, այլ երկու եղբայրներու միջև փոխանակված մամակներու տրցակ մը: Իսկ խորագիրը, որ փոխ կառնեմ ռուս մեծանուն իմաստունեն, պարզապես իրեն վերադարձնելու համար է, երբոր մամակներու հրատարակումը ավարտվի: Ուրեմն բանագողություն չկա գործին մեջ, այլ բանավոխառություն»²:

Իսկ վերնագիրը կարևորվում է վիպակի բովանդակության և գեղարվեստական արժեքի բացահայտման տեսանկյունից:

Անշուշտ կարևոր է և Օտյանի կերպարակերտման արվեստի մի յուրահատկությունը. նա իր հերոսների բնավորությունը, մտածելակերպն ու վարքագիծը բնութագրել է ոչ միայն դրանք գործողություն-

¹ Օտյան Եր., Երկերի ժողովածու վեց հատորով, Հայպետհրատ, հ. 4, Եր., 1962, էջ 573:

² Նույն տեղում, էջ 545:

ների մեջ ցուցադրելով, այլև իրենց անհատականացված ինքնաբնութագրող խոսքով: Այդպիսի կերպարներ են Կակայանցը, Վարդիոզյանը, Դաշույն Արտունին, Մյուսյո Ժակը, պ. Միսաքը՝ «Հեղափոխության մակաբույծներում», Փանջունին, քուրդ Հասոն ու Ընկ. Սարսափունին՝ «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում, Պողոս և Մարգար Էֆենդիները՝ «Թաղականին կնիկը» վեպում, Գոզմա Դամիսունին՝ «Վաճառականի մը նամակներում» և այլն:

Ստացած և պատասխան նամակները միավորվելով կազմել են գեղարվեստական մեկ ամբողջ: Նամակագիրներից յուրաքանչյուրն իր մտածելակերպն ու մարդկային նկարագիրն ունի և բնութագրվում է հենց իր անհատականացված խոսքով: Երկի գեղարվեստական արժեքը պարզելու համար դրանք հանգամանորեն պետք է քննարկվեն հետևյալ հարցադրումների տեսանկյունից.

ա. ինչպե՞ս են վիպակի բաղադրիչ-նամակները տրամաբանորեն շաղկապված ու միահյուսված մեկ ամբողջի մեջ.

բ. Խոշաֆյան եղբայրների ընտանեկան կամ անձնական նամակների մեջ ինչպե՞ս են արտացոլված ժամանակի դեպքերն ու իրադարձությունները, Բակկանյան պատերազմի շրջանի Թուրքիայի ներքին կյանքն ու արտաքին աշխարհաքաղաքական հարաբերությունները.

գ. նամակագիրների անհատականացված խոսքում որքա՞ն անկեղծ ու ճշմարիտ են ներկայացված ինքնակերպավորված հերոսների իրավիճակները և զգացմունքները ընտանեկան կյանքում և զինվորական ծառայության մեջ.

դ. երգիծանքի ի՞նչ միջոցներ է կիրառել Օտյանն իր հերոսներին կերպավորելիս.

ե. հեղինակային խոսքում ի՞նչ վերաբերմունք է արտահայտել Օտյանն իր հերոսների խոսքի և գործի հանդեպ և ինչպե՞ս է պատկերել նրանց ներաշխարհն ու ապրումները.

զ. նամակներում որքանո՞վ են համապատասխան կենսական և գեղարվեստական ճշմարտությունները, և համոզի՞չ է արդյոք վիպակը եզրափակող «Ո՛վ ընտանեկան պատերազմ, ո՛վ պատերազմական խաղաղություն» ընդհանրացնող բազմանշանակ խոսքը:

«Պատերազմ և ...խաղաղություն» վիպակի արժևորման համար անհրաժեշտ ենք համարում մեկ առ մեկ քննել այս հարցադրումներից յուրաքանչյուրը, բայց մեզ տրամադրված ժամանակը ստիպում է միավորել դրանք:

Հաճախ է պատահում, որ, ասենք, Պարոնյանի կամ Օտյանի երգիծական ստեղծագործությունները թեմատիկ բաժանումով վերլուծելիս հայտնվում ենք բարդությունների առջև, մանավանդ այն դեպքերում, երբ դիտարկվող երկը միայն այս կամ միայն այն խնդիրը չի արծարծում, այլ քաղաքականը, սոցիալականը, ընտանեկան - կենցաղայինը, մարդկայինն ու հոգեբանականը ներառում է շաղկապված ու միասնաբար: Հեղինակը երբեմն էլ, գրաքննության ու շաղկությունը շեղելու նպատակով, երկին կանխավ տվել է բովանդակային կամ ժանրային այլ բնորոշում: 1909-1911 թթ. դեպքեր ու իրադարձություններ պատկերող «Պատերազմ և ... խաղաղություն», օրինակ, Օտյանն անվանել է «ընտանեկան մամականի», որով հավաստվում է, թե նրանում, իբր, արծարծված են միայն ընտանեկան-կենցաղային ու սոցիալական հարցեր և պատերազմական ու քաղաքական խնդիրներ չեն շոշափված: Բայց տեսնենք այդպե՞ս է արդյոք:

Բալկանյան պատերազմի ընթացքում գրված այդ վիպակում ներկայացված են միևնույն ծնողների զավակ, դավանանքով քրիստոնյա, նույն հարկի տակ մեծացած Խոշաֆյան երեք հարազատ եղբայրները, որոնցից ամեն մեկը պատերազմական շրջանում քրիստոնյաների զինվորագրության օրենքի նկատմամբ իր դիրքորոշումն ունի: Յուրաքանչյուրը մի կուսակցության թերթ է կարդում և դավանում նրա աշխարհայացքն ու քարոզած գաղափարները: «Մարութե հավատացյալ ընթերցող մըն էր **«Բյուզանդիոն»**»-ի, Հովնան կույր ընթերցող մը **«Ժամանակ»**»-ի, Սիմոն խանդավառ ընթերցող մը **«Ազատամարտ»**»-ի,- բնութագրել է Օտյանը: Բնական են թուրքական բանակում ծառայելու օրենքի նկատմամբ քրիստոնյա եղբայրների մտածելակերպի տարբերությունները: Այսինքն՝ քաղաքականացված նույն մթնոլորտում, նույն իրավիճակում հայտնված երեք եղբայրներ, երեք դիրքորոշում, երեք տարբեր մարդկային ճակատագրեր ու բնա-

վորություններ, որոնց Օտյանը նամակներում խոսեցնելով կերպավորել է նուրբ հոգեբանի, նրանց հարաբերությունների մեջ ու վարքագծում իրոք ծիծաղելին բացահայտելու հզոր դիտողականությամբ՝ հավատարիմ իր գրական գլխավոր սկզբունքին և երգիծաբանական ուղղությանը՝ «լուրջ բաներու մասին՝ թեթևորեն, թեթև բաներու մասին՝ լրջորեն»:

Ավագ եղբայրները զինվորագրման օրենքն իրենց համար դիտում են ճակատագրական, ինչպես նաև քննարկում են բուռն հուզումներով՝ նրբորեն քողարկելով իրենց անձնական շահախնդրությունները:

Մեծ եղբայրը՝ Մարութեն, որն արդեն ամուսնացած է և երկու երեխաների հայր, որպես ընտանիքի պատասխանատու խնամակալ կամ **մուխն**³ օրենքի արտոնությամբ ազատված է զինվորական ծառայությունից: «Կուշտը սովածին մանր է բրդում» առածի տրամաբանությամբ նա կրտսեր եղբայրներին հուզախառն, կերկերուն ու ընդհատվող ձայնով, արտասովալից հայացքով տալիս է խորհուրդներ ու պատվիրաններ. «- Ինչպես հայտնի է, ես իբրև **մուխն**, ամուսնացած և երկու զավակներու տեր և միանգամայն մորս նեցուկ, զրկված պիտի մնամ հայրենիքին համար արյունս թափելու փառքեն ... բայց դուք որ ընտանեկան շղթաներու մեջ ձեր էությունը չեք կապկպած, որ ձեր բազուկները, ոտքերը, գլուխը և մարմնույն հարակից մասերը կրնաք տրամադրել հայրենիքին, անշուշտ բախտ պիտի ունենաք օգտվելու նոր օրենքի տրամադրությունեն, և պիտի վագեք թշնամիին առջև, ջանալով որ գնդակներն ուղղակի ձեր սրտին գան և ոչ թե հետույքին»³:

Անշուշտ, Մարութնի այս խոսքն ուղղակի իմաստով չպետք է հասկանալ, այլ հակառակ, որի դեպքում հասկանալի կդառնա նրա հեռահար նպատակադրումը: Լուռ ծափահարության արժանացած այս ճամարտակությունը որոշակի ներգործություն է ունենում ունկնդիրների և մանավանդ Սիմոնի վրա:

³ Նույն տեղում, էջ 546:

Նույն նրբանկատ խորամանկությամբ, պետությանն իր հավատարմությունն ապացուցող, իբրև թե «մեծ զոհաբերության» է դիմում եղբայր Հովնանը: Պատերազմից խուսափելու համար նա գտնում է հանճարեղ ելք. միմիայն իր՝ մեկ զինվորի ծառայությունը քիչ է համարում, և որպեսզի կարողանա իր մեկ անձի փոխարեն հինգ, յոթ, մինչև տասը զինվոր ուղարկել թուրքական բանակ, հապճեպ ամուսնանում է և, վառողի հոտից գերադասելով ընտանեկան խաղաղությունն ու մանկական արտաթորանքի տարատեսակ «հաճելի» բույրերը, հաստատականորեն լծվում է զինվորաշինության սուրբ գործին՝ դառնալով մի նոր մոխին:

Իսկ կրտսեր եղբայրը՝ դաշնակցական «Ազատամարտ» թերթի հայրենասիրական ճամարտակություններին հետևող Սիմոնը, ում վիճակվել էր ծառայության քվեն, որպես անձնվեր քաղաքացի, ռազմաճակատ է մեկնում Բաղկանյան պատերազմում Թուրքիայի շահերը պաշտպանելու անսասան գիտակցությամբ:

Հուլիչ է ավագների վերաբերմունքը ծառայության մեկնող կրտսեր եղբոր նկատմամբ: Սիմոնին ճանապարհելիս Մարութեն նրան նվիրում է մի տուփ նամակաթուղթ և ծրարներ, Հովնանը՝ գրիչ և մի շիշ մեկան: Հենց նա էլ զինվոր եղբորը պարտավորեցնում է հաճախակի՝ գոնե երկու շաբաթը մեկ նամակ գրել: Ահա այսպես է սկսվում նորապսակ Հովնանի և արդեն ռազմաճակատ մեկնած Սիմոնի նամակագրությունը, որն Օտյանը ներկայացրել է որպես հավաստի իրողություն՝ թերահավատ ընթերցողների կասկածները փարատելու համար հայտարարելով, թե բնագրերը պահված են իր մոտ:

Բայց երկու եղբայրների նամակագրության ընթերցումն այլ պատկեր է բացահայտում՝ առաջին նամակներում ամուսնացողի մեղրամիսային բերկրալի օրերի և ռազմաճակատ մեկնողի՝ պատերազմի դառնություններին ու վտանգներին անգիտությամբ: Հար և նման են զվարթ տրամադրությամբ Էդիրնե մեկնող զինվորի և նույնպիսի խանդավառությամբ ամուսնական առաջաստ մտնող նրա եղբոր հանդեպ համընդհանուր ուրախությունը, ամենուր նույն ծավող-ջույնները, նույն բաժակաճառերը, նույն երգերն ու պարերը:

Բայց ահա հաջորդ նամակներում՝ երրորդից սկսած, աստիճանաբար ի հայտ են գալիս քողարկված կենսական ճշմարտությունները: Եթե Հովնանի նամակներում իրոք արտացոլված են նրա և կնոջ՝ Հերմինեի, ու հատկապես զոքանչի՝ Նեմզուր հանրմի բարդ ու լարված հարաբերությունների «ընտանեկան պատերազմը», ապա Սիմոնի նամակներում երևում է երկու հայից, երկու հույնից, մեկ հրեայից, երկու թուրքից ու մեկ առնավուտից կազմված փոքրիկ խմբի ավագ Ահմեդ Չավուշ տասնապետի, թուրք բանակի, զինվորական կենցաղի ու առօրյայի, Բալկանյան պատերազմում Բուլղարիայի և Ալբանիայի տարածքների հանդեպ իթքիհատական Թուրքիայի քաղաքական նկրտումների ողջ համապատկերը: Այսինքն՝ նամակաձև վիպակի «ընտանեկան նամակների» հեղինակային բնորոշումը պատկերված իրականությունը իրոք միակողմանի է ներկայացնում՝ թուրքական գրաքննությունից պաշտպանվելու նպատակով:

Օտյանի գրական վարպետության դրսևորումներից պիտի համարել այն, որ եղբայրների նամակներում առանց հատուկ ճիգ ու ջանքի, արտաքուստ գրեթե աննկատ զարգանում են վիպակի գործողությունները, որոնցով կերպավորվում են նամակագիր հերոսները, և հաղորդվում է պատկերվող ժամանակաշրջանի մասին ողջ տեղեկությամբ:

Խոշաֆյան եղբայրներից ավագը՝ Մարութեն, հենց «Նախաբանի տեղ» առաջաբանում փարիսեցիական հանդարտությամբ բնութագրվում է իր սնամեջ, բայց արցունքաբեր ճառով: Իսկ Հովնան ու Սիմոն եղբայրները միմյանց գրել են տասնչորս նամակ. մեկը նամակներում պատմում է իր ընտանեկան երջանկությունը տարտղնող, խաղաղությունը պատերազմի վերածող Նեմզուր հանրմ գոքանչի և Հերմինե կնոջ սկեսրոջ, այսինքն՝ իր մոր անմահ հաջողությամբ իրենց երջանկությունը խաթարելու մրցակցությունը:

Հովնանի գլխին ամեն ժամ դամոկլեսյան սրի պես կախված է զոքանչի՝ Նեմզուր հանրմի սպառնալից ուրվականը, «խեղճ Հերմինեն ալ իր դեմը ունի մայրս, որ այնքան կատարելությամբ անտանելի կ'ըլլա կեսուրի իր դերի մեջ, որքան մյուսը իբրև զոքանչ»: Ինչպես

տեսնում ենք, հավասարատես է Օտյանը և անկողմնակալ: Այդ երկու արարածների մշտատև կռիվները, որ ծագում են չնչին բաներից, ասենք՝ մի ասեղի տուփի կորստյան պատճառով, շատ մեծ են թուրքիայի և Բուլղարիայի մեծ տերությունների միջև ծագած պատերազմներին: Երևույթը հեղինակին բերել է շատ կարևոր մի եզրահանգման. «Ընտանեկան կյանքի մեջ կեսուր և զոքանչ այն են, ինչ պատերազմի ատեն քոլերայի և ժանտախտի համաճարակները կռվող բանակներու մեջ: Այսինքն՝ գերմարդկային պատուհասներ»⁴: Օտյանն ընտանեկան պատերազմին զուգադրել է բուն Բալկանյան պատերազմը: Ինչպես ընտանիքում պատերազմի հրձիգ զոքանչն է դստեր միջոցով անընդհատ նորանոր անհեթեթ պահանջներ ներկայացնելով սրում իր և փեսայի հարաբերությունները և կռիվներ հրահրում ամուսինների միջև, այդպես էլ թուրք հրամանատարներն են սաղրանքներով իրար դեմ հանում տարազգի համերաշխ զինվորներին:

Հովնանը հաճախակի է վիրավորվում զոքանչի անօրինակ խարդավանքներից, իսկ Սիմոնը միայն մեկ անգամ թեթևակի վիրավորվում է թշնամու գնդակով, բուժվում հիվանդանոցում, մի անգամ էլ՝ մարտական ընկերներ Ավրամի, Խրիսթոյի պես ունենում ծանր վիրավորվելու և արյունահոսության խաբուսիկ զգացողություն: Պատերազմն, ի վերջո, ավարտվում է. բարեխիղճ ծառայության համար Սիմոնը հրամանատարության կողմից արժանանում է տասնապետի աստիճանի, իսկ Հովնանի ընտանեկան պատերազմն անվերջ շարունակվում է՝ նրան պատճառելով նորանոր պատուհասներ: Հովնանն այլևս չի դիմանում իր շուրջն ստեղծված խարդավանքներին և հարկադրված է հակադարձել. զոքանչի հետույքին հասցրած ոտքի հարվածն ու կնոջը՝ Հերմինեին շնորհած շառաչում ապտակը նրան հրավիրում են դատաստանական խորհուրդ՝ պատասխանատվության:

ԺԴ նամակում վիպակի լարված գործողություններն ստանում են հետաքրքիր հանգուցալուծում: Հովնանը շատ է գոջում պատերազմ չմեկնելու համար, որովհետև եղբայրը իրական պատերազմից

⁴ Նույն տեղում, էջ 555:

վերադառնում է փառքով ու պատվով, իսկ ինքը մինչև «հետին շունչը» պիտի մաքառի «առանց փրկության արշալույսը տեսնելու»: Հովնանի համար ավելի անտանելի է գոքանչի և կնոջ դեմ դժոխսային պատերազմը:

Նամակն ավարտվում է եղբորը՝ Սիմոնին ուղղված աստվածաշնչյան «երանիները» հիշեցնող մի ամբողջ շարքով. «Երանի՛ քեզի, որ անցավոր զինվորությունը և ժամանակավոր պատերազմը ընտրեցիր, երանի՛ քեզի, որ անծանոթ թշնամիի դեմ կռվեցար առանց ռիսի, առանց ատելության, առանց ջղագրգռումի, բյո՛ւր երանի քեզի, որ քու զինվորական պարտականությունը լրացնելով՝ կը վերադառնաս քու ազատ ու անկախ կյանքիդ: Բայց մենք, ափսո՛ւ, ամուսնական կյանքին զինվորագրվեցանք, որ հանձն առինք կռվիլ ընտանեկան մարտադաշտին վրա. մեզի համար ալ հավիտյան ո՛չ հանգիստ կա, ո՛չ խաղաղություն, ո՛չ հաղթական փառքը, ո՛չ ալ պարտականության վարձատրությունը...

... Ո՛հ, սիրելի Սիմոն, ինչո՞ւ ես ալ քեզի պես չընտրեցի դրախտային քաղցր զինվորություն, թեթև և առժամյա պատերազմները և ինքզինքս հիմարաբար նետեցի գեհեների հուրին, ուրկե չի կա ազատում, այլ կա միայն «լալ և կրճտել ատամանց»:

САМВЕЛ МУРАДЯН

ПРОИЗВЕДЕНИЕ «ВОЙНА И...МИР» И ДРУГИЕ ПИСЬМОВИДНЫЕ РОМАНЫ ОТЯНА.

Ключевые слова: *Сатира, письмовидный роман, пресса, сатирические средства, турецкая цензура, Балканская война, нелепая ситуация, создание образа, самовоплощение, семейная война, свекровь, естественная речь, политическая партия.*

Автор обращается к произведениям великого армянского сатирика Ер. Отяна, делая акцент на малоизученном романе «Война и...мир». Подчеркивая художественную ценность этого письмовидного романа, охватывающего период Балканской войны 1909-1911 годов, обсуждались события, отраженные в семейных или личных письмах братьев Хошафян, внутренняя жизнь Турции и зарубежные геополитические устремления.

Рассмотрение персонализированной речи адресантов-героев, путем исследования авторского отношения и использованных средств сатиры очерчивается процесс, с помощью которого Отян достиг максимальной естественности художественной речи, типизации персонажей, полного раскрытия внутреннего мира и широких идеолого-эстетических обобщений.

SAMVEL MURADYAN

WORK “WAR AND ... PEACE” AND OTHER LETTER-NOVELS OF OTYAN.

Key words: *satire, letter-novel, press, satirical means, Turkish censorship, Balkan war, ridiculous situation, image creation, self-incarnation, family war, mother-in-law, natural speech, political party.*

The author turns to the works of the great Armenian satirist Yer.Otyan, focusing on the little-studied novel “War and ... Peace”. Highlighting the artistic value of this letter-novel, covering the period of the Balkan War of 1909-1911, the events reflected in the family or personal letters of the Khoshafian brothers, the internal life of Turkey and foreign geopolitical aspirations were discussed.

Consideration of the personalized speech of the addressees-heroes, by examining the author's attitude and the means of satire used outlines the process by which Otyan achieved the maximum naturalness of artistic speech, typification of characters, full disclosure of the inner world and broad ideological and aesthetic generalizations.

ՍՈՒՐԷՆ ԴԱՆԻԷԼԵԱՆ

բան. գիտ. դոկտ., պրոֆ.

Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ Վ. Պարտիզոնու անվ.

*Հայ նոր և նորագոյն գրականության պարամութան և
նրա դասաւանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ*

ԼԵՒՈՆ ՇԱՆԹԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՅԵՏԱԳԻԾԸ.

ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐ

Բանալի բառեր - *Լեւոն Շանթ, բանաստեղծություն, պարարանքի և իրականության հակադրություն, ռոմանտիկական աւանդոյթ, սիմվոլիստական մտածողություն, Պետրոս Դուրեան, Վոլֆգանգ Գէօրէ, Մկրտիչ Պէշիկ-թաշեան, «Լեւոն աղջիկը», ազդեցություններ և գուգահեռներ:*

1

Ինչո՞ւ է վաղ շրջանում Լեւոն Շանթը գրում բանաստեղծություններ, որոնք ասուալի պէս պիտի սահեն-անցնեն գրական հարուստ ժառանգութեան միջով՝ որպէս առաջին անմոռաց քայլեր, որպէս ենթագիտակից «պատրանք», եթէ, իհա՛րկէ, դրանք Գր. Զօհրապի կամ Նար-Դոսի խաղիկների պէս չեն մնում իբրեւ վաղանցիկ հրապոյրներ՝ ըստ էութեան յետագիծ չթողնելով գրական յայտնի ուղեգծերի, ձեռք բերած նուաճումների վրայ:

Հարցը, եթէ կ'ուզէք, խորքի մէջ միայն բանասիրական չէ, նաեւ «բանաստեղծական» է եւ ունի գրական որոշ նախապատմութիւն: Նման հարցադրումով ժամանակին առանձնացել է ազգային երգի ռոման-տիկական ակունքը կրնկի վրայ բացած Պետրոս Դուրեանը՝ շօշափելով ստեղծագործական խանդավառութեան գեղագիտական բուռն խնդիր հենց մեկնարկին. դրանք քնարական հերոսի «բնաւորութեան» բնութագրիչ յատկանիշներ էին՝ «սուրբ», մահուան դուռը հասածի յուսալքութիւնը, ներսուզումը, մենանալու, խոկալու կեցութիւնը եւ «*նակարագրի սեւ գիծ կարդալու*» ռոմանտիկական աւան-

դոյթը, որոնք գալիս էին զգալի չափով 19-րդ դարի կեսերի ֆրանսիական բանաստեղծությունից:

Մենք նկատի ունենք հանճարեղ պատանու ոչ միայն «Միրել» բանաստեղծության առաջին վեցեակի հռչակաւոր տողերը՝ «*Ես ուզեցի լուռ մենամալ...*» սկսուածքով⁵, այլև նոյնքան ճանաչուած «*Ինչ կ'ըսեն*».

*Ինծի կ'ըսեն – «Ինչո՞ւ լուռ ես».-
«Ո՛հ, մի՞թէ քառ կամ խօսք ունի
Արշալոյսը որ կը բռնակի,
Զի անհուն է այն ալ ինչ պէս»:*

*Ինծի կ'ըսեն – «Միշտ տխուր ես».-
Ի՞նչպէս չըլլամ, մէկիկ մէկիկ
Թօթափեցան գլխուս աստղիկը...
Արշալոյս մը շանցաւ սրբորէս»⁶:*

Ապշեցնում են Պ. Դուրեանի ընդգրկած *արշալոյսների* երկու «բնկումները», որոնց անհունությունը, նախ, չափում է ենթակայական խորութեամբ, իսկ յաջորդ տան մէջ, երբ ինքը մահուան դարպասների առջեւ է այլեւս, գտնում է «*առաւօր ծեղին*» համարժէք պատկերի կորստեան գիտը, որը պարզ արեւամարը չէ, այլ՝ արշալոյսի շրջանցումը սրտի ուղեծրից:

Պ. Դուրեանի «*Ինչ կ'ըսեն*» քերթուածի հարցադրումները էապէս նախապատրաստել են Լ. Շանթի «*Ինչո՞ւ*» քերթուածի կառոյցի մոտքը եւ նրա նոր ծաւալումը «*Լերան աղջիկը*» վիպերգում՝ գրեթէ նոյն յանկերգով: Եթէ «Սկիւտարի սոխակը» մա՛հն է դիտում բանաստեղծի հոգեվիճակների վախճանակէտը եւ ստեղծագործելու բուն շարժառիթը, ապա Լ. Շանթը գրելու ջիղը դիտում է բնութեան հզօր թելադրանքի մէջ, որն արթնացնում է մարդու մէջ նիրհող բանաստեղծին.

⁵ Դուրեան Պետրոս, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. 1, Եր., ԳԱ հրատ., 1971, էջ 48:

⁶ Նոյն տեղում, էջ 88:

*Ինչո՞ւ կը գոռայ թափովն առիծի
Ալեկոծ ծովը խոժոռ ժայռին մերջ.*

*ն՞վ կը հարցնէ եռուն ջրվէժին,
թէ ինչո՞ւ անդու կը հանէ շառաչ
մինչ սեպ բարձունքէն անդունդ կը խուժին
փրփուր կոհակներ յորդ ու կաթնալանջ.
Խսկ դո՞ւն. քու վրադ հարցեր թափեցին,
երբ խուռն հիւսքը խինդ ու կսկիծի
երգի մը փարած սրտէդ դուրս յորդաց:*

*Բայց կը հարցնեն այդ ինչուն ինծի.
ու ես զարմացած կը նայիմ իրենց⁷:*

Յայտնի է, որ նախընթաց դարի իննսուհակամյակների Լ. Շանթի բա-նաստեղծութիւնը մնացել է նրա տիրական թատերգութեան ու մասամբ՝ արձակի հմայքի տակ: Դա գալիս էր վերջին երկու ժանրե-րի նկատմամբ գրական երկու հատուածների՝ դէպի գերազանցապէս պատմական, մեղօղորամատիկ ու կենցաղային թեմաները անսթոյ հե-տաքրքրութիւնից⁸ եւ, ի հա՛րկէ, 19-րդ դարավերջի «*ուսուցողական բանաստեղծութիւնը*» (հիմնականում՝ բնութեան, սիրոյ եւ հալա-ծուած-կորսուած հայրենիքի կարծրատիպեր) կլասիցիզմից մնացորդ խաղարկումներով դիւրութեամբ նուաճելու ազգային թեքնիք տպաւո-րութիւն-խաղից:

⁷ «Լեւոն Շանթի երկերը» / գեղարուեստական գրութիւններ, 1891-1894, Ա. հատոր, Պէյրութ, 2008, էջ 325:

⁸ Նկատենք, որ մեր քննադատութեան մէջ Սարգիս Փանոսեանը երկու հատուածների համադրութեան մէջ Լ. Շանթի ստեղծագործութիւնը փորձում է տեսնել անգամ առաւել իրրեւ արեւելահայ գեղարուեստական մտածողութեան արդիւնք եւ հիմ-նատրել այն Նիկոլ Աղբալեանի եւ Վրթանէս Փափագեանի փաստարկումներով: Յատկապէս Ն. Աղբալեանի առիթով նա հասնում է ծայրայեղ եզրահանգման՝ «*Շան-թի առաջին քննադարներից ամենահետեւողականը, նրա ստեղծագործութիւնը համարում էր արեւելահայ գրականութեան դրսևորումներից*»՝ ելնելով առարկայա-կան այն դատողութիւնից, թէ «*երկու-երեք տարի է՝ ինչ Շանթը յայտնուել է մեր ռուսահայ գրականութեան մէջ, ...գրաւել արդէն ընթերցող հասարակութեան ուշադրութիւնը*» (Փանոսեան Սարգիս, Լեւոն Շանթ / կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Եր., ԵՊՀ իրատ., 1992, էջ 27):

Տպատրութիւնն ամբանում էր դարավերջի հայ բանաստեղծութեան զարգացման նկատմամբ Լ. Շանթի եւ իր ժամանակակիցների մի մասի ունեցած աւանդական փոքր-ինչ թերահաւատ մօտեցումով, որը, թերեւս, ծնունդ էր հայ քնարերգութեան, այդ թւում՝ պօէմի⁹ թռիչքային հնարա-տրութիւնների սպառիչ սահմանի հասնելու ձգտումի: 90-ական թթ. գրական իրական մրցակցութեան մասին մտքով անգամ երազելը, յուսալն իսկ հնարատր չէր ռուսական կամ եւրոպական բանաստեղծութեան նուաճումների պարզ համեմատական խորքի վրայ: Դիւրին չէր թէկուզ տասնամեակի հեռաւորութիւնից կանխագգալ 20-րդ դարա-սկզբի էպիքական եւ սիմվոլիստական մտածողութեան անհնարին թուացող հզօր պոռթկումը, որը մեր երզը թոցրեց սահանքների, խութերի վրայով դէպի համաշխարհային առաջատար բանաստեղծական գագաթներ:

Լ. Շանթի բանաստեղծութիւնը այդ թռիչքը պայմանաւորող առաջին ուժերից էր, վայրկեանական, բայց իրական հրացոյք, որը, այնուհանդերձ, Յակոբ Օշականի բնութագրումով՝ «*թեթև, երզունակ, ... երթին լուրջ, գերմանաշունչ գնացքով*» ապահովել է իրապաշտութեան եւ խորիդա-պաշտութեան ընկալումների «*դժուար հաւասարակշռութիւն մը*»¹⁰: Նախնական իր դրոյթներում Յ. Օշականը բանաստեղծ Լ. Շանթի գեղագիտական «*ըմբռնողութիւնը, անոր արժէքը, անով իրագործուածին փարողութիւնը*»¹¹ համարում է կարեւոր հարցեր վերլուծաբանի առջեւ իր ժամանակի բերած խմորումների մէջ:

⁹ Լ. Շանթը նախընտրում էր ժանրին իր տուած «*վիպերգ*» անուանումը տարածուած «պօէմա»ի փոխարէն: Ընդգծենք, թէ նոյն 90-ական թթ. սկզբին գրական ասպարէզ նոր-նոր մտած եւ ազգային պօէմի ժանրի կայացման վերելքը գերազանցապէս ապահոված Յովհ. Թումանեանը ինչպիսի դժուարութիւնների էր դիմակայում գրական անմուտ բարձունքի հասնելու յայտնի ճանապարհին:

¹⁰ Յակոբ Օշական, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, ութերորդ հատոր / արուեստագէտ սերունդ, Անթիլիաս, 1980, էջ 280:

Ըստ տեսանողի՝ Լ. Շանթը «*լուրջ ջանքերով պայրաւարուած*», «*անհրաժեշտ փաղանդով ալ օժտուած գրագէտ մըն է ... նոյնիսկ քնարական անդրանիկ իր փորձերուն, գրեթէ խառնուածքի մը յայտ*» (Նոյն տեղում, էջ 288):

¹¹ Նոյն տեղում, էջ 293:

«Գերմանաշունչ գնացք» արտայայտությունը Յ. Օշականի համար մի փոքր հին պատմություն է. նկատի ունի Յոհանն Վոլֆգանգ Գեօթեի «Հերման և Դորոթեա» պոեմի՝ իր նկատած խորը ազդեցությունը Լ. Շանթի վրայ, որի մասին գրում է. «Լեռան աղջիկը» գերման ԺԸ. դարու (առելի ստույգ՝ 1797 թ. – Ս. Դ.) պոեմայի մը գնացքով ... ժամանակակից թուրիսի մը աչքն ու ախորժակները կը պարմէ և ոչ թէ հայ լեռը, լեռնա-կանը, աղջիկը»¹²:

Այսօր վերանայման օրախնդիր հարց է մնում Յ. Օշականի ժամանակից մնացած «դժուար հաւասարակշռութիւն մը» հասկացութիւնը, որը անցեալ դարի 20-ական թթ. վերջին փորձել է գաղափարագիր լուծման ենթարկել հենրից առնուազն Լ. Շանթի առումով ուղղափառ գռեհիկ սոցիոլոգիզմի կնքահայր Խորեն Սարգսեանը¹³:

¹² Նոյն տեղում, էջ 288:

Հայ-գերմանական կապերի մէջ շարունակում է թոյլ ուսումնասիրում մնալ Գեօթե-Շանթ զուգահեռը, որին անդրադարձել են Մուշեղ Իշխանը (տե՛ս՝ Մուշեղ Իշխան, Երեք մեծ հայեր, Պէյրոյ, «Էտվան», 1952) և Սերգէյ Սարինեանը (տե՛ս՝ Սարինեան Սերգէյ, Լեւոն Շանթ, Եր., «Նաիրի», 1991, էջ 31-32): Վերջինս յենում է Մ. Իշխանի իմացական բնութագրումների և Լ. Շանթի մանկավարժական հարուստ կենսափորձի տուեալների վրայ: Անցեալ դարի յիսնակամներին Մ. Իշխանը գտնում է, որ «... հոգիի և մտքի ... ներդաշնակութեան, ինքնագոյաց ... հաւասարակշռութեան արդիւնքը մենք կը զգանք նաեւ Լ. Շանթի ամբողջ գրականութեան մէջ, որ ժայթք մը ըլլալէ աւելի կառուցում է և փոթորիկներ շրջայագերծելէ աւելի պարկերներ կը սնունդէ: ... Հանգիտութեան մէկէ աւելի գիծեր կարելի է նշարել Կեօթեի և Շանթի խառնուածքներուն, չգորումին, տարիքին, արտադրական զօրութեան և կեանքի իմաստասիրութեան մէջ, պահելով բոլոր համեմատութիւնները: Միթէ Կեօթէն ևս չէ՞ր մարմնացներ ֆիզիքական և մտաւոր հաւասարակշռութիւնը և մարդու բարձրագոյն տիպար չէ՞ր պարկերացներ ներդաշնակութեան իրագործումով: Երկուքին ներաշխարհին տիրական յարկանիշը պայծառափայլ անդորրութիւնը կը մնայ. երկուքի իմացականութիւնն ալ կ'իշխէր երեւակայութեան խենթ ուրումներուն, իբրեւ զապիչ հակակշիռ. երկուքի կամքն ալ գահակալ վեհապետ մըն էր՝ կրքերու և բնագոյներու ամբոխային բազմութեան վերեւ» (Մուշեղ Իշխան, Երեք մեծ հայեր, էջ 74):

Խնդիրը միայն Մ. Իշխան բանաստեղծի «ոչ բանաստեղծական» անվրէպ զուգահեռը չէ, այլ Լ. Շանթի փիլիսոփայական ու գրական ըմբռնումի միացեալ նկարագրի բնութագրման բացառիկ յաջող փորձը:

¹³ Դասակարգային տարրերի առաջնայնութեան մտայնութիւնը, բնականաբար, 1929 թ. -ին նկարարութիւն չէր տալու Խ. Սարգսեանին՝ Լ. Շանթին դուրս բերելու գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ճահճից, ուր նետելով երգչին՝ տեսնում է միայն «ծայրայեղ հայեցողականութիւն, պեխմիզմ, որոնք տրամաբանօրէն վերջաւորում են յեղափոխութեան կարարեալ ժրհարմամբ» (Սարգսեան Խորեն, Լեւոն Շանթ, Եր., 1930, էջ 3), այսինքն՝

Արդիւնատու է շանթագիտութեան յետադու վերելքը, որը էապէս առաջ տարածներից յիշատակենք համեմատական խորքով նոր ու նորագոյն գիտակներից խորը կամ նուազ յետագիծ ձգած սփիւռքեան երակի կարկառուն ու նուիրական դեմքերից Նիկոլ Աղբալեանին¹⁴, *Կարօ Սասունուն*: Վերջինս, չգիտես ինչու, համոզում ուներ, թէ Շանթի բանաստեղծութիւնները իրապաշտ են եւ արձակի կողքին յաղթանակ են նկատում: Անգամ նրա՝ դիմանկարների ելագծով կազմուած «*Արեւմտահայ արդի գրականութեան պատմութիւն*» գրքի երկրորդ տպագրութիւնից մէկ տասնամեակ անց, երբ 1970-ական թթ. սկզբին լոյս տեսաւ նրա նոր «*Յուշեր եւ վկայութիւններ*» ժողովածուն, նիւթի մատուցման եղանակն ու սկզբունքը շարունակում էին մնալ յաւակնոտ ու երերուն, քննական չպատճառաբանուած լոյսերի տակ:

Կ. Սասունու համար Լեւոն Շանթի վաղ շրջանի իրապաշտութիւնը Յ. Օշականից բխած «*դժուար հաւասարակշռութեան*» անհրաժեշտ լծակ-նժարն է, բայց մի անբացատրելի գերակայ իմաստով, թէ երկրորդ, առաջնային թուացող, իրականում փխրուն հաւասարակշռութիւնը՝ նեօռոմանտիկական-սիմվոլիստական մշանակութեամբ կենսական դեր չի խաղացել Լ. Շանթի գործերում, թէ նրա «...*առաջին շրջանի ստեղծագործութիւնները իրապաշտ կնիքը կը կրեն եւ, կարելի է ըսել, թէ իրապաշտութիւնը, որպէս ուղղութիւն եւ*

սիմվոլիզմի ուղղագիծ արդիւնքը՝ իր ըմբռնմամբ: «*Մեր հետազօտութեան այս վահանական, Շանթին սպառող այս կարեգորիւնները արդէն ինքնին որոշում են Շանթի դասակարգային պարկանկութեան հարցը, տալիս նրա սոցիալական դիագնոզը*», - շարունակում է Խ. Սարգսեանը՝ յիշելով անմիջապէս նրա բանաստեղծութեան նոյն սիմվոլիզմի երբեմնի ուրուագիծը, բայց՝ «*կարմիր գծից ասդին*», թէ «...*իդէալիստական կամայականութիւնն այս անգամ ելնում է ջերմագին փարուած հեղոնիզմին: Սուբյեկտն ամէն ինչ է, ու ամէն ինչ էլ գնահատում է նրա միջոցների ու հաճոյքների տեսակէտից: Պարզ է, որ վերջին փասնամեակը չի ազդել Շանթի վրայ, ու իր տեսակէտների մէջ նա, ընդհակառակը, անլի եւս հեռուն է գնացել*» (Նոյն տեղում, էջ 4): Խեղճ յեղավոյթութիւն, առաւել եւս՝ շանթեան «խեղճ» բանաստեղծութիւն, առաւել եւս՝ «խղճով» հայ սիմվոլիզմ:

¹⁴ Կէս դար շարունակ Լ. Շանթի ամենից հաւատարմ գիմակիցը Վերնատանը, միշտ առաջին յեմարանը Առաջին Հանրապետութեան տարիներին, գրամշակութային, քաղաքական, կրթական ասպարեզներում Թիֆլիսից Պէյրոս ընկած բոլոր միջօրեականներում:

որպէս չէ, հասարարուն կը մնայ Լ. Շանթի ամբողջ գրականութեան մէջ, ...իրապաշտ ըմբռնումը կը մնայ անխախտ»¹⁵:

Այսպիսով, Կ. Սասունցին տալիս է արեւմտահայ բանաստեղծութեան պատմականը նկատելի շրջումը հայելիների մէջ, ուր նուաճումը պիտի իրապաշտականը լինէր, իսկ վիպապաշտականը՝ գեղումների կոյտ միայն: Այս հիմնակէտով էլ նա շարունակում է Լ. Շանթի քերթումը, նաեւ «*Լերան աղջիկը*» վիպերգի (իր շտկումով՝ «*իրական վիպերգութեան*») վերլուծութիւնը «*անկաշկանդ ու պայծառ արքայայրութեամբ*»¹⁶, որի կարիքը Լ. Շանթը բոլորովին չունէր:

«*Արշակ գրականութիւնը,- եզրակացնում է նա,- նորավէպի, վէպի եւ քրոնիկի ճամբով կ'ընթանար, մինչդեռ բանաստեղծութիւնը այդ նոր մթնոլորտին մէջ տակաւին ծաղկելու եւ արքայայրուելու չէ մը գլորած չէր: Լեւոն Շանթ իր գողորիկ բանաստեղծութիւններով իրապաշտ բանաստեղծութեան գեղեցիկ նմոշներ կու տար ... Նախորդ շրջանի բանաստեղծութիւնը հռետորական չափազանցութիւններով եւ վիպապաշտ գեղումներով ընթացած էր՝ առանց կարենալու իրական բանաստեղծութիւն մը պարտադրելու Պէշկէպաշեանի, Դուրեանի քիւրեղացած սրեղծագործութիւններէն յետոյ*»¹⁷:

Ամտեսելու չէ Լ. Շանթի գրական գուգահեռներից ու պայմանականութիւններից բխող նէօռոմանտիզմի տարատեսակների քննութեան փորձը: Նման աղերսները նորագոյն շրջանում փորձել է իւրովի մեկնաբանութեամբ վերակոչել գրական մեթոդի մէջ «*հաշտարար*» եզրեր որոնող գրականագէտ Վալերի Փիլոյեանը, որը գտնում է, «*...որ կարելի է առաջադրել սիմվոլիստական ռէալիզմ եզրը՝ որպէս Շանթի սրեղծագործական մեթոդի արքայայրութիւն*»¹⁸:

¹⁵ Կարօ Սասունցի, Պատմութիւն արեւմտահայ արդի գրականութեան, Պէյրութ, Բ. հրատ., 1963, էջ 215:

¹⁶ Նոյն տեղում:

¹⁷ Նոյն տեղում:

¹⁸ Փիլոյեան Վալերի, XX դարասկզբի գեղարուեստական մտածողութիւնը եւ Լեւոն Շանթի ստեղծագործութիւնը, Եր., «Լուսակն», 2007, էջ 103:

Լ. Շանթի գեղարուեստական իդէալի որոնումների համաբնագրում Թումանեան-Շանթ, Դէմիքեան-Շանթ խորքային գուգահեռներ կան (տե՛ս՝ Նոյն տեղում, էջ 109-133):

Գնահատութիւնների ինքնատիպութեամբ ու նորարար մօտեցումներով առանձնանում էին սփիւռքի ճանաչումը դէմքերից Գրիգոր Շահինեանը, Գորգէն Մխիթարեանը, իսկ խորհրդահայ եւ ետ-խորհրդահայ գրականագէտներից՝ Եղուարդ Թովչեանը եւ Ստեփան Թովչեանը¹⁹, Եղուարդ Ջրբաշեանը:

Լ. Շանթի գրական մուտքը խորհրդային երկաթեայ դարպասներից ներս կապուեց այսպէս կոչուած ձնհալի քաղաքական «թոյլատու» հոսքի հետ՝ իբրեւ վերից իջած հրահանգ: Այն խորհրդային կարծրատիպերի մէջ մտաւ Յովհ. Թումանեանի հետ գաղափարական հակադրութեան «պարտադրուած» ժողովուրդ-անհատ ելագծով. ազգային կեանքի մէջ ժողովրդական տարերքի գեղարունեստական քննութիւնը վերապահուած էր Թումանեանին, մինչդեռ, ըստ գաղափարախօս դիտումը խստահայեաց պաշտօնեայի՝ «...*Շանթի իդէալը անհատն էր, յաճախ կեանքի հոգսերից վերացած անհատը, որն ազատութիւն էր որոնում պատրանքի լուսաւոր հորիզոններում*», որի հնչումը «*վերացական իդէալի*» հետ Եղ. Թովչեանը պարտաւոր էր դիտելու «*իբրեւ հնացած եղերերգ*»²⁰: Եղ. Թովչեանի սխալ եզրայանգումներից մէկը վերաբերում էր պատմութեան ու գրողի յարաբերակցութեան մէջ մեթոդոլոգիական այն վրիպումին, թէ որքան պատմութիւնն արծարծում է «*մարդու եւ ժողովրդի կեցութեան ...հարցերը, գրողը նոյնքան աւելի հեռացաւ կեանքի իրական բովանդակութիւնից*»²¹: Վ. Փիլոյեանը հակադարձում է սոցիալիստական ոճի գաղափարաբանութեան դարձ ապրած տեսութեանը՝ զարգացնելով հակառակ ելակէտը, թէ «*գրողը նոյնքան խորացաւ կեանքի իրական բովանդակութեան մէջ*»՝ այդ հարցերի պատասխանները ընտրելով իր կերպարների հոգեկան ներաշխարհում եւ նրանց գործ ու մտորումներում: «Որովհետեւ պարտադիր չէ ...պլակատային, երե-

¹⁹ Տե՛ս՝ «Հայ էսթետիկական մտքի պատմութիւնից (XIX դարի վերջ-XX դարի սկիզբ)» / հետազօտութիւնների ժողովածու, գիրք 1, Եր., ԳԱ հրատ., 1974, էջ 178-273 (Ստեփան Թովչեանի «Հայկական նեօռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրուագիծ» ուսումնասիրութիւնը):

²⁰ Լեւոն Շանթ, Երկեր, առաջաբանը՝ Եղուարդ Թովչեանի, Եր., «Սովետական գրող», 1989, էջ 5:

²¹ Փիլոյեան Վալերի, XX դարասկզբի գեղարունեստական մտածողութիւնը..., էջ 133:

սին ասուած պատասխաններ ակնկալել գեղագէտից»²²: Այնուհանդերձ, այս եւ այն ճամբարներում գրական առաջատար միտքը 1968 թ.-ին գրողի միհատորեակի այս հրատարակութիւնը իրաւունքով դիտում էր իբրեւ նշանակալի մշակութային իրադարձութիւն:

«Շանթաճանաչումի» ոչ ամբողջական այս պատկերի վրայով թեթեւ սահելու փորձից հարկ է թերեւս անցնել 19-րդի վերջին հայ քերթութեան վճիտ ակունքների սահմանը առաջիններից մէկը հասած մեր բանաստեղծի գրական երկխօսութեան փորձառութեանը. ենթադրում ենք, որ դա պիտի շօշափի ինչպէս այդ շրջանի, այնպէս էլ աւելի ուշ բա-նաստեղծական իւրովի արձագանգների խաչմերուկները, գրական պատկերների սահմանակցումները, գեղարուեստական բուն «ազգակցութեան» հպանցիկ կամ խորքային, աւանդոյթի ներուժ դարձած ձեռքբերումները, որոնք, նախ, հաստատում են գրողների գրական եղ-բայրակցութիւնը, գեղարուեստական տարբեր աղբիւրներից ազգային եւ մշակութային հարցադրումների զուգադիր եւ գրական կեանքն անպայմանօրէն աշխուժացնող քննարկումի հնարաւորութիւնները, ապա եւ ամրագրում Լ. Շանթի գրական ընդհանրական ձեռագիրը:

Խիստ ուշագրաւ ու եզակի «*զուգադիր վերլուծութիւն*» է կառուցել թումանեանագէտ Եղ. Ջրբաշեանը Շանթ-Թումանեան համադրական քննութեան առումներով²³, ուր ծաւալել է աւանդոյթի գծով հայ գիւղաշխարհի «դրսի» ու «մերսի» տեսողութեան կերպի շուրջ գիտական շահեկան զուգահեռներ, ուր յանգում է գրողների հանդէպ հայեացքի արմատական տարբերութիւնների հիմնաւորուած իմաստների, երբ դիմում է «*Անուշ*» ու «*Լեւրան աղջիկը*» պօէմներին:

Յովի. Թումանեանի «*Մարօ*», «*Լոռեցի Մարօն*» պօէմների եւ Լ. Շանթի բանաստեղծական շերտերի միջեւ լեռներգութեան զուգադիր քննութիւնները ուշագրաւ են պատկերային համակարգերի մերձեցման առումներով: Լեռները, ժայռերը անձնաւորուած են երկու հեղինակների երկերում. Լ. Շանթի յատկանշական «*Փիլիսոփաներ*»

²² Նոյն տեղում:

²³ Տե՛ս՝ «Բանբեր Երեսնի համալսարանի», Եր., 1991, թիւ 2 (74), էջ 3-18 (Եղուարդ Ջրբաշեանի «*Չուգադիր վերլուծութիւններ*» յօդուածի առաջին մասը):

գողտրիկ պատկերի մէջ նրանք «կուզիկ լեռներ ըսպիրակ / իրար գլխու կը հակին», նրանք լեռ չեն՝ իւրատեսակ փիլիսոփաներ են՝ «... ո՞վ ըսաւ. ալեհեր / քաւթառներ են խորշումած, / որոնք հոյր կուչ են եկեր / սաւաններով փաթթւած / Ու լրջութեամբ ճառադէմ / գլուխ գլխի կը խորհին / գուցէ իմաստ մը գտնեն / գոյութեանը աշխարհին»²⁴:

Կերպատրման լեռ-մարդ անթրոպոլոգիական այս յատկանիշը մարդկային հոգեբանութեան ու հոգեհարազատութեան շաղախ է ներկայացնում, գուցէ աշխարհի իմաստը հասկանալու ջանք: Լ. Շանթի մօտ այն «փիլիսոփայութեան» ուղիղ գիծ է եւ բխում է Յովհ. Թումա-Նեանցի: «Մարօ» պօէմում «Լեռների մէջ միգապար» գիտն է «Չեռը տրւած ճակարհին՝ / Միտք է անում տրիտադէմ / Ի՞նչ է ուզում՝ չգիրեն»²⁵: Փոքր-ինչ հեզմանքով թումանեանական լեռներից տրուած «փիլիսոփայ» կոչումը արեւմտահայ բանաստեղծը աշխարհի իմաստը մեկնելու թնճուկով է պայմանաւորում, այլապէս նրանք ի՞նչ փիլիսոփայ: Նոյնը չէ՞ արդեօք «Լոռեցի Սարօն» պօէմի մոտքում, երբ հարցումն արդէն ենթաբնագրի մէջ է բացատրելի՝ «... հանդիպակաց / Ժայռերը խորունկ նօթերը կիրած՝ (Լ. Շանթի պատկերային համարժեքով՝ «կուչ են եկեր» – Ս. Դ.) / Դէմ ու դէմ կանգնած, յամառ ու անբարթ / Հայհացքով իրար նայում են հանդարտ»²⁶:

Ջուգահեռները վերաբերում են ոչ միայն բանաստեղծութեանը: Նկատենք, որ 40-ական թթ. հրապարակ իջած «Հոգիները ծարախ» վէպը, օրինակ, ամբողջութեամբ վիպասան Ալեքսանդր Ծիրվանգադէի «Զատ» վէպի շօշափած սուր ընկերային-դասակարգային կեանքի ընկալման հետ ներքին շարունակական բանավեճի ծնունդ է: Կարծում ենք, երկու վէպերի նժարներին դրուած են նոր-նոր հզօրացող արդիւ-նաբերական նոյն քաղաքի պատկերման աշխարհը, բայց արդէն Լ. Շանթի պարագային՝ յիսնամեայ հեռաւորութեան վրայ, ընդ որում՝ զուտ հոգեբանական պրիամակով չափորոշուող սկզբունք-

²⁴ «Լեւոն Շանթի երկերը» / գեղարուեստական գրութիւններ, Ա. հատոր, էջ 349:

²⁵ Թումանեան Յովհաննէս, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. 3 / պօէմներ, վերախմբագրուած հրատ., Եր., ԳԱԱ հրատ., 2019, էջ 11:

²⁶ Նոյն տեղում, էջ 18:

ներով, երբ ժամանակի կտրուկ փոփոխությունների մեջ Աշոտ Նուբե-
անի կերպարը Սմբատ Ալիմեանի համեմատությամբ չի կորցնում գե-
ղեցիկի, սիրոյ, բարոյականի կողմնացոյցները, մնում է բարձր անհա-
տականութիւն: Ինչպէս հպանցիկ, բայց դիպուկ նկատում է գրակա-
նագէտ Ս. Փանոսեանը, Լ. Շանթի գլխատր հերոսի մէջ «*մշտապէս
զգալի է բարոյական ինքնահսկումը*»²⁷:

2

Գրական տեսողութեան զուգահեռի համակարգը մեզանում ամ-
բողջական ճանաչողական քննութեան դժուարութեամբ է տրուում,
թէւ պատմահամեմատական վերլուծական մեթոդը կարծես երկար
ճանա-պարհ է կտրել: Կենտրոնում, բնականաբար, բնագրային ըն-
թերցա-նութեան ենթախորքն է, նրա առթած ելագծերը, որոնք կարող
են լինել առարկայական, հեռատր, ինչպէս ասում են, ակնարկային
եւ կամ «երկրորդ աչքի» պատկերային մտակառոյցի արտահայտու-
թիւն:

Այսպէս, ռոմանտիկական հայեցակէտի՝ իրարից հեռու թուացող
պատուհաններում անակնկալ կարող են մերժենալ Լ. Շանթի եւ Ռ.
Պատկանեանի պատկերային շեշտերը ազատութեան տենչի, հայրե-
նիքի տիրական ձգտումի կարմիր թելով, որը նկատել եւ ազուցել է մե-
րօրեայ քննադատ Բ. Աբրահամեանը²⁸: Ռ. Պատկանեանի՝ Հայաս-
տան երգող հայ պատանուն՝ *նրան*, «...որ դեռ միայն մեր սրբորի
խորքում / Ունի իւր հիւքը, ո՛չ րում, ո՛չ կայան / Չունի տակաւին բուն
Հայաստանում»²⁹, նոյնական չէ՞ արդեօք նաեւ Լ. Շանթի «*Ես պար-
րանքը սիրեցի*» քերթումի հերոսի հետ՝ «անուրջները «մօր մը պէս
զգոռող», երիտասարդութեան սենը նոր-նոր հատող, «*իտէալը կեն-
սածին*» կանչող անհատը, որի համար պատրանքը կեցութեան
փրկարար միակ հանգրուանն է՝ թէկուզ «անգոյ», թէկուզ «*միշտ հե-*

²⁷ Փանոսեան Սարգիս, Լեւոն Շանթ, էջ 155:

²⁸ Տե՛ս՝ «Հանրապետական գիտաժողով՝ նուիրում Առաջին Հանրապետութեան
100-ամեակին» / նիւթերի ժողովածու, Խ. Աբովեանի ան. ՀՊՄՀ, 18 Մայիս, 2018, Եր.,
2018, էջ 109-110:

²⁹ Պատկանեան Ռաֆայէլ, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող», 1980, էջ 84:

ռո՛ւ ու վե՛ր սասառնած», կամ՝ «չիրագործուող երագներու մէջ քաղուած»: Եթէ պաշտել է, ապա՝ «*խմբս չեղող հայրենիքս*», նա՝ այն պատանին, որի երեսին միշտ շարտել են՝ «*Դուն հայրենիք, դուն հող չունիս*»³⁰ դառնահեծ բառերը:

Մեր համոզմամբ՝ «*Ես պատրանքը սիրեցի*» քերթուածը գաղափարական-ծրագրային աւելի բարձր յենակէտ ունի՝ որպէս ռոմանտիկական տեսաբանական կառոյց, ազդեցութիւնների մեկնական պատուհան, քան կարող է թուալ առաջին հայեացքից: Այն ներկայացնում է դեռ Մ. Պէշիկթաշլեանի, Պ. Դուրեանի ստեղծագործական բուռն շրջանից սկիզբ առած, ըստ էութեան՝ 90-ականներից մեզանում նորովի թափ առած ռոմանտիկական երգի ծննդաբանական վկայագիրը՝ խորապէս խճողուած ռուսական-ֆրանսիական ազդեցութիւններով, տրամաբանական շարունակութիւն, որն ուղեկցում է ազգային երագների ներշնչանքը մինչեւ կամկար վիճակներ, մինչեւ մեր կեցութեան մէջ արմատ նետած ողբերգական տարրերի թումանեանական ու քեքեանական իրատես ճանաչում:

Լ. Շանթի «թեթեւ ձեռքով» բացուած (բայց հաւատա՞նք այդ «թեթեւութեանը») «պատրանքի» եւ իրականութեան սուր բախումը մեր բանաստեղծութիւնը տարել է դէպի ազգային երագների շարունակական փակուղի: Հայեցողական լուսաւոր սպասումների յոյսերով լեցուն կեռմանները մէկիկ-մէկիկ փշրում են գաղափարների երազայնութեան հատոյթներում, մանաւանդ եթէ իրապաշտ Յովի. Թումանեանի եւ դարասկզբի ռոմանտիկների (Արտ. Յարութիւնեան, Վ. Թէքէեան, Դ. Վարուժան, Վ. Տէրեան, Ռ. Սեւակ, Սիամանթօ) շահագրգռութիւնները տարբեր պատուհաններից հնչեցնում են նոյն ցաւի զգայացունց կոչնակները:

Նախ, նկատենք, թէ ինչպէս է պատրանքների փլուզման հետ առերեսման առաջին դարպասները գրեթէ միայնակ ջանում բացել Յովի. Թումանեանը արդէն 1902 թ. -ին, երբ ասպարէզ է նետում «*դէպի լոյս*» մեր ճանապարհի «*ուխարը*»՝ «*Մորիկներով պատրած*

³⁰ «Լեւոն Շանթի երկերը» / գեղարուեստական գրութիւններ, Ա. հատոր, էջ 336-337:

անյոյս, / Սեւ խաւարով, մութ ամպով»³¹: Յովհ. Թումանեանի «Մեր նախորդներին» քերթուածը անցեալի բանաստեղծների, այդ թում եւ Լ. Շանթի պատրանքների շրջանի փլուզման դիմաց իրապաշտական առաջին արձագանգն էր: Դի՛շո՛ւ է, կար հայրենիքի տեպալականը՝ «խըրո՛խար, վեհապա՛նծ, թեպէտեւ գերի», բայց՝

Ա՛խ, նա յօշոտուեց մեր աչքի առջեւ

Եւ մեր ըզգայուն սրբորերն իրեն հետ,

Ոսկի երազներ՝ միրաժի նըման՝

Մեր անապատում չըքացան անհետ:

Չէ՞ որ արդէն անցել է ջարդերի ու տաքերային մաքառման 90-ականների առաջին կեսից գրեթէ մէկ տասնամեակ: Եւ ի՞նչ. ժամանակակիցների աչքի առջեւ անուղղայ իրապաշտն է դառնում Ամենայն հայոց բանաստեղծը, երբ անմիջապէս՝ 20-րդ դարամուտին, ի յայտ է գալու մեր ազգային երգի՝ այդ շրջանի ահասարսուռ պատկերը արուեստագէտների տառապանքի ու խոնարհումի առջեւ, երբ քերթողի սրտից ընկել են «*ե՛ւ երգ, ե՛ւ Աստուած*»: Չէ՞ որ հեռանկարի առումով անորոշութեան մղուած ֆիդայական շարժման հեռապատկերը խորացնում էր վիհի եզերքին կանգնած ժողովրդի անյուսուքիւնն ու «*վերջին տագ-նապի*» խուլ սպասումը՝

Եւ մենք խորտակուած մեր կեանքի ծեղից,

Անյոյս ու դալուկ, ճակատներըս ցած,

Ընկնում է քընար մեր մայրադ չեռքից,

*Ընկնում են սրբորից ե՛ւ երգ, ե՛ւ Աստուած*³²:

Յովհ. Թումանեանը չէր կարող երեւակայել, որ դրանից ասելի սարսափելի կարող է պայքել ժողովրդի գլխին, որ սա ողբերգութեան դեռ առաջին արարն է. առջեւում դեռ գուժկան 1915թ.-ն էր: Այն շրջելու էր ոչ միայն ժողովրդի բախտանիւր, այլև յանգեցնելու էր ցեղասպանութեան աննախադէպ ու անօրինակ ծաւալումին:

Լ. Շանթի «պատրանքասիրութիւնը», բնականաբար, ծաւալում է ինքնաճանաչման մղումով, բանաստեղծական մեքութեան մէջ:

³¹ Թումանեան Յովհաննէս, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. 1 / բանաստեղծութիւններ, վերախմբագրուած հրատ., Եր., ԳԱԱ հրատ., 2018, էջ 219:

³² Նոյն տեղում, էջ 223:

Երիտասարդ, անփորձ քնարական հերոսի համար անհատի կտրուածութեան միտումն է միջավայրից, վերացականի առարկայացումը, ինչպէս յուշում էին շրջապատում՝ «Է՛, ան միայն գրքի մէջն է» *պոռագին...*»:

Այսինքն՝ ռոմանտիկների՝ իրականութեան գրքունակ պատկերացումը: Ասել է թէ՛ երազկուն երգիչները քաջ գիտակցում են իրենց մեկուսացումի անդուլ ձգտումը, որը տանում է գեղարուեստականութեան խտացումի: Ի՞նչ յատկորոշիչներ են անհրաժեշտ. Պ. Դուրեանի յուշարար կանչը ճիշտ ժամանակին է կարծես՝ «*մենութիւն*», «*լուսութիւն*» («*Ես ուզեցի լուռ մենամալ*»), որոնց կողքին կարելի է դնել Վ. Շուշանեանի «*Ամրան գիշերներ*» վիպակը³³, զուտ ազգային ու օտար բարոյաբանութիւնների հանդիպադրման միտումով, ոչ այնքան միաշերտ «*մարտւած*» սրբագրումով:

Լ. Շանթի «պատրանքի» ուրուագիծը գեղեցիկ քարմատի աղջիկն է նաեւ, բայց ռոմանտիկ նոր շերտի մուտքով.

*Երբ գեղեցիկ քարմ աղջիկը ժպտեցաւ,
սիրտըս դողաց յուզումով մը ներդաշնակ,
սիրեցի ալ, միայն ո՛չ ան, որ անցաւ,
այլ անոր նուրբ յափշտակիչ դէմքին տակ
նո՛ր էակ մը, որ մտքէս հոն անցուցի,*

³³Տե՛ս՝ Շուշանեան Վազգէն, Ամրան գիշերներ / երիտասարդ, անոք մարդու թղթերն, Գահիրէ, «Յուսաբեր», 1930, էջ 5-40:

Այս վիպակի առաջին իսկ գլուխը կոչում էր «*Սպիտակ մեխակներով աղջիկը*», որ մեր ամենաքնարաշունչ արձակագիր Վ. Շուշանեանը օտար սիրոյ հրապոյրների, հրետիկի «չար» աղջկայ «մեղաւոր» ձգտումների ընդմէջէն՝ Հայնէի «*Երգերի գիրք*»-ի, չինական բաժակների յարուցած սեռի հին արեւելեան փիլիսոփայութեան շաղխտով, Ռիդինկի նշանատր կալանատր Ուայլդի սպիտակ մեխակների նշանառութեամբ, «լեհականների» երաժշտական անվերջանալի թախծոտ եղանակների օգնութեամբ ընդլայնում է «մթնոլո սենեակի» գայթակղութիւնը: Այն մնում է հրապոյր եւ մերժելի է արձակագրի համար՝ իբրեւ եւրոպական քաղաքակրթութիւն, քանի որ կայ մե՛ր աւանդոյթը՝ Դ. Վարուժանի, Մ. Պէշկեթաշեանի ազգային երգը, նրանց երգած սիրոյ ինտիմ մաքրութիւնը, դրա կողքին արդէն կար պատկերի մաքրամաքուր մուտքը՝ քրոջ լուսատուր յիշատակի մատուցումը, որը զոհ էր գնացել թուրքերի բարբարոսութեանը, որը սիրում էր սպիտակ մեխակներ, բայց ուրիշ՝ զգացումով, ո՛չ հրապրքոտ հրեւոհու սեռի կանչի անգուսպ խաղով:

*ես պատրանքը սիրեցի*³⁴:

Այդ «պատրանքի» սահմանը երազող քնարական հերոսի յանդուգն տենչն է՝ «աղօթքը», լինել աղօթող սիրող «*նոր էակի*» սրբութիւն սրբոցը, ներուժը: Նրա «*Աստուածն ըլլալու*» բռն փափաքը խորն է, այնքա՛ն ազդու է նրա «*գլխու ամեն մէկ քեքեւ ցնցումը*», այնքա՛ն հաւատում է կոյսի «*...փղոսկրէ /կիսասքօղ կուրծքի ալիքներուն*» դարձդարձումին («*Աղօթքը*»)³⁵:

Թերեւս պատրանքների գագաթնակետը բնածին կարօտն է հայրենիքի, որ «իմն չէ», ասել է թէ՛ առարկայացած չէ, խլուած է, բայց որը նոր իմաստ է հաղորդում դառնացած բանաստեղծի պաշտամունքին, որտեղ յոյսը չի մեռնում: Պ. Դուրեանի մօտ այն «ցաւ» է ու «մահ», Լ. Շանթի մօտ՝ «*կենսածին իրէալի*» շարունակուող փափաք, ուր գլխաւորը պատրանքի հանդէպ գիտակից սէրն է:

Բայց դա միայն կարող է թուալ: Բանաստեղծական գուգահեռները նրան տանում են Արուեստագէտի դարպասներին ընդառաջ, ուր ամենից բերկրալիւն պատկերների առջեւ թէկուզ դեռ «*քերար գիծերու նրբին ցանցի*» խորքերում, «գալիք օրերու» ուրուանկարների միջից վաղուայ ճշմարիտ բանաստեղծի յայտնութիւնն է.

*Բանաստեղծական ֆանթազիներ ալ
Պարկերներու մէջ կան գծում յարակ.
Ոգեւորութիւն, Սէր ու Իրէալ
Եւ Գիրութիւնը՝ կին դիմակի տակ:*

*Ու իենք իդէրու, ըսպաման, յուզման
Եւ աշխարանքի, անհաս տենչանքի
Հոն խառնափնթոր մարմնացումներ կան,
Գծած ու արած, գծած կրկնակի:*

«*Ուրուանկարներ*»³⁶:

Բանաստեղծ-նկարչի տետրակում «*մոռացութեան ճանկէն խլելով*» պատկերը (ի դէպ, յիշենք Վ. Թէքէեանի՝ «*մոռացութեան վիհն ի*

³⁴ «Լեւոն Շանթի երկերը» / գեղարուեստական գրութիւններ, Ա. հատոր, էջ 336-337:

³⁵ Նոյն տեղում, էջ 333:

³⁶ Նոյն տեղում, էջ 326:

վար» նշանաւոր համարժէք տողը³⁷ «Հայ ազգին» բանաստեղծութիւնից՝ դառնում է առհաստաչեայ նուէրը «զալիք օրերուն», աւելի ճշգրիտ՝ խոստումը ճշմարիտ Արուեստագետի լինելութեան:

1916 թ. -ին վերջնականապէս շրջուեց հայ քերթութեան համակարգի արժէքային աւանդոյթը: Երկու ստեղծագործական ծայրաքելեր խորհրդանշեցին ռոմանտիկ զարգացումների հասունացման ուղղութիւնները՝ պատրանքների եւ կեանքի բախումի խաղարկումից դէպի կորստեան, մահուան գնով ճակատագրին տիրանալու, իդէալներից դէպի դաժան ճշմարտութիւն յայտնութիւնը: Առաջին ծայրաքելի սկիզբը 90-ական թթ. առաջին կէսին գլխատրում էր Լեւոն Շանքը՝ «պատրանքի» արդիւնաւոր որոնման բախումների իր հետեւողական մեկնութեամբ, որն ընդգծեցինք Յովհ. Թումանեանի հետ զուգահեռում:

Լ. Շանքի՝ 90-ական թթ. «պատրանքը սիրելու» գրական բանաձեւի մեկնաբանման առթիւ քառորդ դար անց, ցեղասպանութեան ծանրագոյն տպաւորութեան տակ, Վ. Թէքէեանը նորի սահմանումով («Եւ երազիս տիրեցի»), տաղանդի՝ իրեն ներշատակ ուժով, բանաստեղծական ներքին կառոյցի տրամաբանութեան, իդէալի եւ ու կեանքի հակադրական պատկերների հմուտ կիրառութեամբ վերակազմեց պատկերային բոլորովին նորատիպ խաղարկում՝ ազդարարելով Լ. Շանքի խորագրի ու պատկերների հակադիր ներհոսի կենսունակ:

СУРЕН ДАНИЕЛЯН

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАЕКТОРИЯ ЛЕВОНА ШАНТА: ПАРАЛЛЕЛИ

Ключевые слова: *Левон Шант, поэзия, противоположность идиллии и реальности, романтические традиции, символическое мышление, Петрос Дурян, Вольфганг Гете, Мкртич Пешикташлян, “Девушка из гор”, влияние и параллели.*

В статье на основании новых научных данных рассматривается малоизученное и оставшееся в тени прозы и драматургии поэтическое наследие Левона Шанта. Автор выражает уверенность, что Л. Шант в

³⁷ Թէքէեան Վահան, Սէր / քերթութեան (1919-1933), Փարիզ, 1933, էջ 6:

стихотворчестве («Я полюбил иллюзию», «Философы») столь же оригинален, как в прозе и в драматургии, и представляет художественный поиск сказанного. Стихотворение Л. Шанта рассмотрено на основе армянских и европейских романтических и символических поэтических параллелей (Мкртич Пешикташлян, Рафаэль Паткянян, Петрос Дурян, Ов. Туманян, Ваан Текеян, Вольфганг фон Гете, Оскар Уайлд и другие).

SUREN DANIELYAN

TRACE OF LEVONSHANT'S POETRY: PARALLELS

Key words: *Levon Shant, poetry, contrast of illusion and reality, Romantic tradition, symbolic thinking, Petros Duryan, Wolfgang von Goethe, Mkrtich Peshiktashlyan, "Girl of Mountain", influences and parallels.*

The article with new scientific approaches shows less examined line of LevonShant's literary heritage: poems that stayed in shadow comparing with his prose and dramaturgy. Author of this issue persists that Shant is unique in his poetry ("I loved illusion", "Philosophers", "Why?" and others) as much as in his prose and dramaturgy, and reveals ideal tendencies. The narrative goes by the showing of parallels between Armenian and European romantic poetry (MkrtichPeshiktashlyan, Raphael Patkanyan, Petros Duryan, Hovhannes Tumanyan, Wolfgang von Goethe, Oscar Wilde and others).

**ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆԻ «ՄԵՐ ԵՐԵՍՓՈԽԱՆՆԵՐԸ»
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ**

Բանալի բառեր – *Երվանդ Օտյան, գրական դիմանկար, «Ազգային ջոջեր», դիմանկարային միջուկ, վերջույթ-ամփոփում, երգիծական խաղ, «տանելի» և «անտանելի» երեսփոխաններ:*

Արևմտահայ գրական-գեղարվեստական դիմանկարի գերագույն նվաճումները, անտարակույս, Հակոբ Պարոնյանի «Ազգային ջոջեր» և Գրիգոր Ջոհրապի «Ծանոթ դեմքեր» շարքերն են: Որպես գեղարվեստական արտահայտության միջոց ընտրելով միևնույն ժանրը՝ երկու գրողները գնացել են դրա իրացման տարբեր ճանապարհներով. առաջինը որպես դիտանկյուն է ընտրել երգիծանքը՝ շեշտը դնելով ջոջերի գործունեության վրա, մինչդեռ երկրորդը ցուցադրել է դեմքերին նաև արտաքինից, խառնվածքից, կենցաղից, նախասիրություններից՝ ստացած տպավորությունների միջոցներով: Պարոնյանի ու Ջոհրապի հիշյալ գործերն իրենց մնայուն հետազիծը թողեցին հայ գրականության վրա, ուղղորդեցին ու ազդակեցին ժանրի զարգացումը, ստեղծեցին դպրոցներ:

Դիմանկարի պարոնյանական դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչը դարձավ **Երվանդ Օտյանը**, որն ստեղծագործաբար յուրացրեց իր մեծ նախորդի ուսանելի փորձը և արևմտահայ հանրային-քաղաքական կյանքի ավելի բարդ պայմաններում՝ բազմակուսակցական տարակարծությունների շիկացած մթնոլորտում, կերտեց երգիծական դիմանկարների ինքնատիպ շարք՝ էլ ավելի հարստացնելով ու նոր աստիճանի բարձրացնելով ժանրը:

Որպես արտահայտման ձև ընտրելով գրական դիմանկարը, իսկ բովանդակային թիրախ դիտելով ազգի երևելիներին՝ երգիծաբանության երկու հսկաները ժանրի կառուցման նրբությունների առումով գնացել են տարբեր ճանապարհներով:

Առաջին տարբերությունը երևան է գալիս դիմանկարի սկզբում: Պարոնյանն իր «հերոսներին» կերպավորում է տարածամանակյա սկզբունքով՝ առանձնակի ուշադրություն դարձնելով նրանց մանկությանն ու հորինելով մանկական տարիներին վերաբերող զավեշտական դրվագներ: Անցյալի ու ներկայի այդ հանդիպադրման և իրականի ու երևակայականի հարաբերության համատեքստում գրողը լայնորեն կիրառում է ալոգիզմը՝ երևակայական, անհնարին պնդումների վրա հենված կոմիզմը, հանգամանք, որը բացակայում է «Մեր երեսփոխաններում»: «Ջոջերի» նորածին Տերոյենցը, օրինակ, ծնված օրից պառ է պահում, դեռ չծնված՝ Շիշմանյանը «մորն արգանդին» միջից պահանջում է դուրս վռնդել կաթոլիկ եկեղեցու գործակալին, փոքրիկ Միսաքյանն իրեն ոտանավորով երգելով օրորող մոր վրա բարկանում է ու բողոքում, թե «ոտանավորեն վանկ մը կը պակսեր և չքնացավ մինչև որ մայրը համոզեց զինքը, թե երգած ոտանավորը կաղ էր»:

Այս կարգի դիմանկարներում ալոգիզմների օգնությամբ հեղինակը սատիրական նպատակասլացության է հասցնում դիմանկարները, կատարում իրական փաստերից բխող յուրօրինակ համադրություններ (շեշտվում են Տերոյենցի կրոնամոլությունը, Ծերենցի՝ կաթոլիկ քարոզչության դեմ մղած պայքարը, ծաղրված է ինքնահավան ու ապաշնոթի բանաստեղծը):

Այլ մոտեցում է ցուցաբերում Օտյանը՝ երեսփոխանների դիմանկարները սկսելով ոչ թե նրանց մանկության երևակայական պատմություններով, այլ հեղինակային դիպուկ բնութագրություններով, որ վերաբերում են կերպարի ներկային՝ «Ազգային ժամանակակից փառքերեն մին» («Գրիգոր Ջոհրապ»), «Մեր ազգային խենթը» («Վարդգես»), «Տոն Քիշոթի ծաղրանկարը» («Հարություն Ճանկուլյան»), «Ջեղծարար մը» («Տոքթ. Նազարեթ Տադավարյան»), «Ազգային ժողովի ճպուռը» («Ժազ Սայապալյան»), «Պատրիարքարանի պաշտոնյաներուն խրտվիլակը» («Էդվարդ Շիրինյան»)...

Այս մուտք-բնորոշումները հեղինակային խոսքի կարճառոտության և բառի գեղագիտական արժեքի զգացողության ու տեղին կիրարկման շնորհիվ դառնում են տարողունակ և խոսում են այն մա-

սին, որ գործ ունենք ժամրային նոր փոխաձևության հետ: Գեղարվեստական այս ուրույն հնարքի միջոցով անգամ բնութագրիչ մի բանը կամ մակդիրը կենդանագրվող կերպարի համար դառնում է մի կիզակետ, որի շուրջն աստիճանաբար հավաքվում են էականը լրացնելու եկող բնավորության գծերն ու վավերական կամ երևակայական պատկերները:

Պայմանականորեն օտյանական երգիծական դիմանկարի առաջին կարևոր բաղադրիչ կարելի է համարել հեղինակ-սուբյեկտի կարճառոտ մոտք-բնորոշումը, որին հաջորդում է դրանից բխող դիմանկարային միջուկը: Այն հիմնականում պարունակում է Ազգային խորհրդարանում ժողովրդի ընտրյալի պահվածքը և «հերոսի»՝ որպես երեսփոխանի, հասարակայնորեն շահեկան կամ վնասաբեր հատկանիշների բացահայտումները: Այդ միջուկը, սակայն, գրեթե միշտ գտնվում է դիմամիկ ներփոխաձևությունների մեջ. շարժում է, հեռու սխեմատիկ կադապրներից: Այն մի դեպքում ներառում է երկրորդ՝ «չեզոք» սուբյեկտի՝ դիմանկարվողի վերաբերյալ հաճախ երկխոսությամբ արտահայտված նպաստավոր կամ աննպաստ կարծիքներ, որոնց անմիջապես հետևում է հեղինակային վճիռը, մի այլ դեպքում պարունակում է Ազգային ժողովում երեսփոխանների բնութագրական երկխոսություններ կամ յուրօրինակ ոճավորված ճառերի հատվածներ, մի դիմանկարից մյուսն արդեն դիմագրված կամ դեռևս անհայտ կերպարների հանկարծահայտ «ներխուժումներ», պատմական հպանցիկ էքսկուրսներ, համաշխարհային գրականությունից, ժողովրդական բանահյուսությունից կամ Աստվածաշնչից առանձին հիշատակումներ: Դրանք անտեսանելի թելերով ներխուժվում են մարդեղվող կերպարին՝ անհրաժեշտ կենդանություն հաղորդելով գրական դիմանկարին բնորոշ անդիպաշար նարատիվին: Օտյանը երբեմն խախտում է ժամրային եզրը՝ դիմանկարին ընդելուզելով «լրացուցիչ մասեր», ասենք, նախատիպի մասին մամուլում երբևէ իր կողմից տպագրած մանրապատումներ կամ հետդիմանկարային նկատողություններ:

Դիմանկարի միջուկը որոշ դեպքերում ներառում է հուշագրության տարրեր, հեղինակի և նախատիպի հանդիպումներից ծնված

երկխոսություններ կամ տպավորություններ, երեսփոխանի մասնագիտության ու վաստակի վերաբերյալ հեղինակային դիտողություններ և դատումներ՝ միշտ, սակայն, պահպանելով գերխնդիրը՝ երեսփոխան կերպարի և ընդհանրապես Ազգային ժողովի երեսփոխանների դիմանկարների կենդանագրումը:

Օտյանի ստեղծագործական այդ բարդ ընթացքին մշտապես ուղեկցում են պատկերավոր խոսքը, երբեմն «մարմնի արտասանությունը»՝ ժեստը՝ որպես կերպարի ներաշխարհի դրսևորման ազդեցիկ միջոց, երգիծական ինքնատիպ արտահայտչամիջոցները՝ սկսած սրամտություններից ու հակադրություն-համադրություններից մինչև դրության կոմիզմն ու սոփիզմը՝ հաճախ բարեմիտ ու երբեմն «սուր դաշույնե մը ստացված վերքի» հետզգա հարվածի հեզմական արտահայտությամբ:

«Մեր երեսփոխանների» կարևորագույն բաղադրատարրերից մեկն էլ դիմանկարի վերջույթ-ամփոփումն է՝ դարձյալ ինքնատիպ և նույնքան բազմազան. այն մերթ ընդգրկում է հեղինակային զարմանք-հիասթափություն կամ ափսոսանք («Աստված իմ, այսչափ չարախոսություն կըլլա՞ր...» /«Գրիգոր Զոհրապ»/, «Յավալի է, սակայն, որ Ուսանողներուն Տարեցույցին մեջ իր ծննդյան թվականը հրատարակված է անգաղտնապահորեն» /«Գարեգին Տեմիրճիպաշյան»/), մերթ հարց կամ մաղթանք («Փշրանքներեն ետքը՝ ե՞րբ պիտի ունենանք հագեցնող խորտիկը» /«Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյան»/, «Մաղթենք որ վերջին արկածախնդրությունը ըլլա» /«Վարդգես»/), զավեշտական ենթադրություն կամ առաջադրություն («Միայն թե Ներսես Օհանյան չպիտի մեռնի՝ որչափ ատեն որ Ս. Փրկչի հիվանդանոցը գոյություն ունենա», «Օր մը թերևս Օճնիկ Չիֆթե-Սարաֆ պատմե իր միամիտ Պատգամավորի արկածները» (ակնարկված է գրողի «Միամիտի մը արկածները» վեպը), մերթ էլ անթաքույց հեզմանք ու անողորմ երկացում («Փա՛ռք ու պատիվ ուրեմն ՀԵՐՈՍ ճանկյուլանին», «Հիմա ծիծաղաշարժ ողորմելիությամբ խլյակ մըն է ինք, որ գերմարդկային ճիգերով կը ջանա ջուրին երեսը մնալու» /«Հմայակ Արամյանց»/):

Օտյանի դիմանկարները դասդասելիս հարկ է հետևել հեղինակի հուշարկմանը. **«Եթե մեր երեսփոխանները երկու կարգի բաժնենք՝**

տանելիներն ու անտանելիները... (ընդգծումն իմն է.- Ալ. Մ., «Տոքթ. Թերզյան»):

Տանելի երեսփոխանների դիմանկարները կենդանագրելիս գրողը, վեր կանգնելով անձնական ճղճիմ կրքերից ու կուսակցական շահախնդրություններից, հաճախ է գվարթաբանում, հրճվում «հերոսներին» ազգօգուտ գործունեության, խիզախության համար, բարեմիտ հումորով երգիծում բնավորության մեջ երբեմն-երբեմն հայտնվող միամիտ, անմեղ հատկանիշները, ծայրահեղությունները, «չարածճիություններն» ու «խենթությունները» կամ հասարակայնորեն անվնաս արարքները: Ըստ Օտյանի՝ հանրային-քաղաքական ու մշակութային այդ գործիչները՝ լինեն դաշնակցական թե հնչակյան, ռամկավար թե ազատական, անկուսակցական թե հոգևոր դասի ներկայացուցիչ, հայտնվել են քաղաքական աննպաստ պայմաններում, կաշկանդված են իթքիհատական քողարկված բռնությունների սարդոստայնում և զրկված են գործուն դեր կատարելու հնարավորությունից. «Եվ արդարև Դուրյան Սրբազան՝ իբրև երեսփոխան, գործոն դեր մը չի կատարեր բնավ:

- Ո՞ր երեսփոխանն է, որ գործոն դեր կը կատարե,- պիտի հարցնեք հիմա, և իրավունք ունիք. ուստի ուղղեմ խոսքս և ըսեմ. «խոսում դեր չի կատարեր» (էջ 108): Ենթատեքստում քաքնված դառն իրականության այդ գիտակցումն է թելադրում «տանելի», ինչ-որ տեղ մաս որոշ անհամակրելի երեսփոխանների նկատմամբ երգիծաբանի կիրառած ներողամիտ ծիծաղը: Այդ ազնիվ հայրողիները՝ Գրիգոր Ջոհրապը, Հարություն Շահիրիկյանը, Վարդգեսը, Գեղամ Տեր-Կարապետյանը, Համբարձում Պոյաճյանը (Մուրադ), Եղիշե Դուրյանը, Վահան Թեքեյանը և այլք, խորապես մտահոգված են արևմտահայության ճակատագրով և յուրովսանն են մաքառում երիտթուրքական կաշկանդումների դեմ:

Օտյանը «տանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս իր հեղինակային վերաբերմունքը դրսևորում է մաս նրանց արտաքինի ինչ-որ չափով խորհրդանշական գծագրումներով. նրանք հիմնականում «ազնվական դիմագծերով, չոր ու նիհար, ժամանակեն առաջ ծերացած, խոնարհ ու վեհերոտ», «մտացի ու համակրելի», «փայլուն ու

գեղադեմ», «գեղանձն, երկայնահասակ» մարդիկ են, որոնք խորապես գիտակցում են իրենց պարտքը, մտահոգ են հայրենակիցների ճակատագրով: Դիտելի է նաև, որ դիմանկարային միջուկի զարգացման համապատկերում այդ հատկանիշները ոչ թե աղավաղվում կամ այլակերպվում են երգիծական ստեղծագործությանն այնքան հատուկ «գովեստից հեզմանք» և հակառակ շրջումներով, ինչպես դա հաճախ պատահում է «անտանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս, այլ, ընդհակառակը, աստիճանաբար ագուցվում են կերպարի գործունեությանն ու վաստակին, հոգեկան ու բարոյական աշխարհին՝ հարստացնելով նորանոր նրբերանգներով: Այստեղ էական դեր է կատարում նաև մի ուրիշ գործոն՝ անաչառությունը, արդեն իսկ «հերոսի» շուրջ ստեղծված հանրային կարծիքի նախապաշարվածությունից (Օտյանի բառով՝ «ֆեթիշ»-ից) ձերբազատումը: Դրանով իսկ գրողը պատասխանատվություն է ստանձնում ոչ միայն սերնդակիցների, այլև գալիքի առջև. չէ՞ որ գրական դիմանկարիչը զուրկ է գեղարվեստական իմաստով ուղղակի դիպաշար ստեղծելու հնարավորությունից, այդ «դիպաշարն» ինքն արդեն ունի «պատրաստ» վիճակում, պարզապես դրանից տարազատում է տիպական առանձին մանրագծեր ու հետևություններ անում: Դա հավասարապես վերաբերում է թե՛ «տանելի», թե՛ «անտանելի» գործիչներին:

Խուսափելով դիմանկարային միջուկի կաղապարումից՝ հեղինակը շարունակ փնտրում է կերպավորման նոր եղանակներ: Այս դեպքում նա դիմում է Պարոնյանի «օգնությանը» և հանդիպադրում դիմանկարների «հերոսներին»: «Գեղամ Տեր-Կարապետյան» դիմանկար է «թափանցում» ժամանակագրական կարգով դրանից վաղ դիմագրված Ներսես Օհանյանը՝ «բառին հինավուրց, պատվական իմաստով» մյուս ազգասերը:

Դեմքի «լուրջ ու խոժոռ արտահայտություն մը» ունեցող «անտանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս զգալիորեն լրջանում ու մռայլվում է նաև դիմանկարչի գրելաճր. առաջնաբեմ են մղվում անողորմ սատիրան ու կծու հեզմանքը: Երգիծաբանը, անկախ կուսակցական պատկանելությունից, չի ներում ազգի անունից ճամարտակող և ազգային շահերը չարարկող պոռոտաբաններին, քաղաքական

բախտախնդիր-աճապարարներին ու «աղմկալից պարապություններին»...

Հարություն Ճանկուլյանի՝ «այլանդակ ծիծաղելիության այդ հոյակապ տիպարի» մասին ազդու տպավորություն ստեղծելու համար հեղինակը մերթ կիրառում է հուշագրությունը՝ այդ ընթացքում մեջքերելով Կահիրեում նրա արտասանած ճառից մի բնորոշ հատված («- Այո՛, սիրելի՛ ընկերներ, Միություն և Համերաշխություն: Մենք իբրև հերոս և իբրև ժողովրդի հարազատ ներկայացուցիչ, պետք է ընենք այս բանը, պետք է միացնենք հեղափոխական կուսակցությունները, պետք է երթանք Բաքիզ և Լոնտոն, խորհրդակցենք բարձրաստիճան անձերու հետ և այս բանը ընենք...»), մերթ էլ դիմանկարին կցում Արփիար Արփիարյանի «Նոր կյանք» լրագրում ժամանակին Ճանկուլյանի մասին տպագրած իր մի երգիծապատումը՝ իբրև հավելված-ուրվագիծ, որը նորույթ է արևմտահայ գրական դիմանկարի ժանրի պատմության մեջ. «Այդ գրությունը այստեղ կ'արտատպեն իբրև լրացուցիչ մաս Ճանկուլյանի նվիրված այս ուրվագծիս» (էջ 37):

Դիմանկարչի վերաբերմունքը հատկապես անհաշտ է «անտանելի» երեք երեսփոխանների՝ Հմայակ Արամյանցի, Գաբրիել Նորատունկյանի և Միհրդատ Հայկազնի նկատմամբ: Նրանցից առաջինը «աղմկալից պարապություն մը» է, որը «օրին մեկը անձրևնոց մը հագած, գլուխն ալ այլանդակ գլխարկ մը, եկավ բազմեցավ Ազգային ժողովին մեջ, իբրև չեմ գիտեր ո՞ր տեղի երեսփոխան»:

Դիմանկարիչը չի խնայում «անտանելի» երեսփոխաններից և ոչ մեկին՝ անկախ դիրքից ու պաշտոնից:

Որպես կերպավորման կիզակետ ընտրելով գործչի որևէ առանձնահատկություն՝ գրողը երգիծական խաղ է սկսում այդ հատկանիշի հետ՝ դրա շուրջ հյուսելով ամբողջ դիմանկարը: Ամեն մի երեսփոխան նկարագրվում է որևէ դիտանկյունից, իրադարձությունների շարադրման ուրույն պրիզմայից:

Միհրդատ Հայկազնի և Հրանտ Ասատուրի դիմանկարները, օրինակ, կառուցված են նույն երևույթի տարբեր կողմերի՝ հակադիր հատկանիշների շահարկման հիման վրա, և որպես բնութագրիչ գոր-

ծոն ընտրված է ձայնը: Առաջին «երևելին» ձայնի ուժգնության կրողն է, նրա փիլիսոփայությամբ՝ ձայնն է ծնում իրավունքը, և «թոքերու զորությամբ» է պայմանավորված հաղթանակն ընդդիմախոսի նկատմամբ: Երկրորդ երեսփոխանի պարագայում, ընդհակառակը, կերպարակերտման հենակետային հատկանիշը ձայնի բացակայությունն է՝ լռությունը, որ դիտվում է որպես թշնամիներ չստեղծելու լավագույն և անվտանգ միջոց:

Այս ամենից զատ՝ Օտյանն աննկատ ստեղծում է մի մեծ դիմանկար. դա Ազգային ժողովի դիմանկարն է՝ իր «տանելի» և «անտանելի» երեսփոխաններով՝ «մեր պատվական պաշտոնակից» Շահրիկյանով, «մեր սիրելի որդի կամ զավակ» Վռամյանով, «մեր հարգելի ընկեր» Վարդգեսով..., կուսակցական զանազան խմբերի և խմբակցությունների ու պարզապես մարդկային շահերի և կրքերի բախումներով, իր ուրույն ոճավորմամբ:

Այդ մեծ դիմանկարի «դերակատարներից» շատերը հետագայում դարձան Եղեռնի զոհ, մնացին անգերեզման, բայց շնորհիվ իրենց «ապերախտ» գործընկերոջ՝ անմահացան և ունեցան հուշարձան:

Իր նկարագրերն սկսելով առանձին անհատների դիմանկարներով՝ երգիծաբանը քայլ առ քայլ ստեղծում է ամբողջ ժողովի կերպարը: Կտոր-կտոր հավաքելով դրա իրարամերժ հատվածները՝ նա կերտում է ձայնի ու լռության, ձիրքի ու անտաղանդության, ղեկավարման ու հպատակման բույլը: Գրողի գրչի տակ կերպավորվում է ժողովի ամբողջությունը: Երեսփոխանների հավաքական պատկերը Օտյանը կերտում է ժամանակի լույսի ներքո՝ ներկայացնելով կոնկրետ անձանց, բայց և ստեղծելով հավերժական ու մնայուն տիպեր: **Նա ըստ էության ստեղծում է Ազգային ժողովի մի մոդել, որը կիրարկելի է բոլոր ժամանակների ու բոլոր ազգերի համատեքստում:** Կուսակցական ներհակ ուժերը, միջանձնային փոթորկումները, մարդկային սուբյեկտիվ հատկանիշները օրենսդիր մարմնի այդ համակարգում դառնում են հավերժական արժեքներ, որ գործում են նաև այսօր:

**«ВЕЛИКИЕ ЛИЦЕМЕРЫ» ЕРВАНДА ОТЯНА
В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ**

Ключевые слова: *Ерванд Отян, литературный портрет, «Национальные столпы», портретное ядро, концовка-обобщение, сатирическая игра, «сносные» и «несносные» депутаты.*

Статья посвящена анализу цикла «Великие лицемеры» Ерванда Отяна. Цикл рассматривается сквозь призму частного и общего: с одной стороны, сатирик рисует портреты отдельных личностей, с другой стороны – обобщает собирательный образ собрания. Цикл является своеобразным целостным отображением противоположностей-единств, где противоположно-сопоставительные пары создаются за счет факторов голоса и молчания, одаренности и бесталанности, управления и подчинения.

Собирательный образ депутатов Отян создает в свете времени, по диахроническому принципу. Герои портретов реальные люди: сатирик воплощает конкретных личностей, создавая при этом вечные типы.

ALBERT MAKARYAN

**YERVAND OTYAN'S "OUR FACES" UNDER HISTORICAL
LIGHT**

Key words: *Yervand Otyan, literary portrait, "National Bigshots", portrait core, review-summary, satirical play, "bearable" and "unbearable" faces.*

The article is dedicated to the analysis of the series by Yer. Otyan "Our Faces". The series is viewed through the prism of "private" and "public": on one hand, the satirist creates portraits of separate individuals, on the other hand, completes the collective image of the assembly. The series is a unique set of contrast and unity, where the factors of voice and silence, talent and no talent, leadership and submission form opposite and combined pairs.

Otyan creates the collective image of the faces in the light of time by diachronic principal. The heroes of the portraits are real people: the satirist portrays specific people, but creates eternal and ongoing types.

**ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ «ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ» ԴԻԱՄՍՅԻ
ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Բանալի բառեր և արտահայտություններ - կոնֆլիկտ և կերպարային համակարգ, կերպար և գաղափարաբանություն, կերպարային հավասարակշռություններ, գեղարվեստական հարցադրումներ և լուծումներ:

Լ. Շանթի գրական ժառանգությունը իր առաջին դրսևորումներից սկսած բացառիկ ուշադրության է արժանացել թե՛ ընթերցողների, թե՛ քննադատների կողմից, իսկ արդեն դրամատիկական երկերի ի հայտ գալուց հետո այն բուռն արձագանքները, որոնք ծավալվում են առ այսօր, թերևս համարժեքը չունեն հայ գրականության պատմության մեջ: Բավականին մեծ թիվ են կազմում հատկապես «Հին աստվածներ» դրամայի մեկնաբանություն – վերլուծություն - քննադատությունները, որոնք 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներից մինչև մեր օրերը հնարավորություն են ընձեռում գրական քննադատներին ներկայացնելու իրենց գեղագիտական և բանասիրական աշխարհընկալումը, գրական ստեղծագործության ընկալման տեսանկյունը, կյանքի, հայրենիքի, մարդկային հարաբերությունների գեղարվեստական մատուցման նրբություններին տիրապետելու հնարավորությունները... Եվ եթե շուրջ մեկ դար է, ինչ այս վերաբերմունքը արդիական է, ուրեմն սկզբնաղբյուրը տալիս է այդ նյութը... Նիկոլ Աղբալյանը, Արսեն Տերտերյանը, Խորեն Սարգսյանը, Մուշեղ Իշխանը, Գրիգոր Շահինյանը, ապա և Սերգեյ Սարինյանը, Սարգիս Փանոսյանը, Վաչագան Գրիգորյանը և այլք իսկապես արժեքավոր մեկնադրություններով, հողվածներով քանիցս տարբեր սկզբունքներով և մոտեցումներով քայլ առ քայլ «հայտնաբերել» և ընթերցողի դատին են հանձնել շանթյան իրենց ընկալումն ու տեսլականը, և, հարկ է նշել, բոլոր մեկնաբանությունների մեջ էլ կան ուշագրավ ընդհանրա-

ցումներ, եզրակացություններ, նաև գյուտեր: Այս առումով հիշատակելի են հատկապես Ն. Աղբալյանի, Ս. Սարինյանի, Ս. Փանոսյանի և Վ. Գրիգորյանի վերլուծությունները:

Լ. Շանթի «Հին աստվածները» հոգևորի ու մարմնավորի, իրականի ու անիրականի, աշխարհիկի ու հավատքի, կյանքի ու մահվան, սկզբունքի ու ճշմարտության փնտրտուքի, անցյալի ու ներկա – ապագայի, ի վերջո մարդկային տարաբևեռ արժեքների բախման և այդ բախման մեջ ճշմարտության հասնելու բազմաշերտ փորձերի եզակի շտեմարան է: Բնականաբար, նման հարցադրումների գեղարվեստական մատուցումը ենթադրում է լուծումների ինքնատիպություն, ստեղծագործական մոտեցումների նորարարություն, երկի կայացման ինչ–ինչ առանձնահատկություններ: Այս ստեղծագործության տպագրությունից մինչ այսօր տարբեր տեսանկյուններով քննության են ենթարկվել դրամայի մեթոդաբանությունը, թեման, գաղափարական հարցադրումները, կերպարները, կառուցվածքը, սակայն երկը այնքան բազմաշերտ է և երկիմաստություններով հագեցած, որ ամեն անգամ նորովի մեկնաբանությունների հնարավորություն է ընձեռում: Նման մի շերտ է դրամայի կերպարային համակարգը:

Կերպարային համակարգը ընթերցողին հեղինակի հոգևոր, բարոյական, փիլիսոփայական աշխարհընկալմանը հաղորդակից դարձնելու գեղարվեստական միջոցներից մեկն է: «...Կերպարապատկերը (ինչպես և մյուս լեզվաոճական գեղարվեստական ձևերի օղակները) ներկայանում է որպես հեղինակային պատկերացումների, գաղափարների մարմնացում, այսինքն՝ որպես ինչ–որ ամբողջականություն, լինելիություն, սակայն մի այլ ավելի ընդգրկում, մասնավորապես գեղարվեստական ամբողջականության շրջանակում (ստեղծագործություն՝ որպես այդպիսին): Կերպարը կախված է այդ ամբողջականությունից և, կարելի է ասել, հեղինակի կամքով ծառայում է դրան... Ընթերցողը... կերպարների պատկերում դիտարկում է ... գրողի ստեղծագործական կամքը»³⁸:

³⁸ Хализов В. Е., Теория литературы, М., 2009, стр. 185.

Շանթի ժառանգությամբ զբաղված բոլոր գրականագետ-քննադատներն էլ անդրադարձել են այս, և ոչ միայն այս, դրամայի կերպարներին: Մեր նպատակն է ներկայացնել դրամայի կերպարային համակարգի մի քանի առանձնահատկություններ, որոնց միջոցով նույնպես հեղինակին հաջողվել է գեղագիտորեն իրագործել վերոնշյալ խնդիրների գեղարվեստական խմաստավորումը:

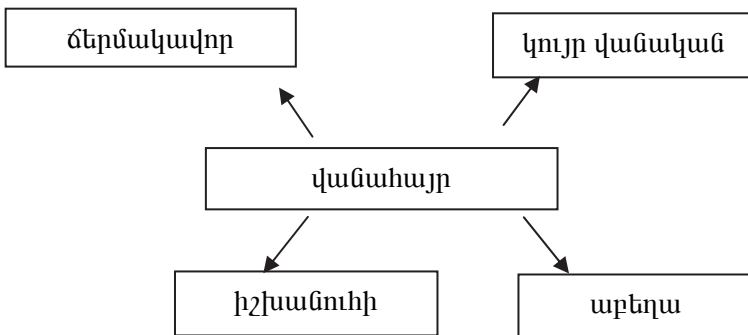
Այս դրամայում, ի տարբերություն հայ գրականության մեզ հայտնի մյուս բոլոր դրամատիկական երկերի (նկատի ունենք թե՛ Ալ. Շիրվանզադեի, թե՛ Մուրացանի, թե՛ Հ. Պարոնյանի, թե՛ Եր. Օտյանի և թե՛ հենց Լ. Շանթի՝ այս գրական սեռի ստեղծագործությունները), կերպարային «դաշտը» բազմապլան է. ծավալով ոչ ընդարձակ դրամայում գործում են գործող անձանց հետևյալ «խմբերը»՝ վանահայր, վանականներ, արեղա, քարտաշներ, վարպետ, դպիր, տիրացու, գործավոր, դայակ, իշխանուհի, իշխան, իշխանի հետևորդներ, մաժիշտ, աղջիկ, քուրմ, քրմեր, զորականներ, աղջիկներ, պատանիներ, ճերմակավոր, ճգնավոր, քողավոր, միգանուշներ, հովիկներ, ալիքներ, Վահագն, Աստղիկ... Ընդ որում, այս մեծաքանակությունը ներքին կազմակերպվածություն ունի ըստ մտահոգությունների համակարգվածության, բոլոր կերպարներն էլ նույն խնդրի կրողներն են, սակայն տարբեր հարցադրումներով և երբեմն հակադիր լուծումներով:

Այսքան ծանրաբեռնված կերպարային համակարգի մեջ (եթե հատկապես կենտրոնանանք այս խնդրի վրա) անձերի միջև կոնֆլիկտներ չկան. ո՛չ վանահոր և արեղայի միջև, ո՛չ արեղայի և որևէ կերպարի միջև, ո՛չ անգամ վանահոր և իշխանուհու, վանահոր և ճերմակավորի միջև... (միջանձնային բախում՝ որպես երկու կերպարների միջև անձնային անհամաձայնություն, միակ բացառությունը թերևս արեղայի և հաստ զորականի հարաբերությունն է, որ թեթև, ծիծաղով և տոնախմբության ընդհանուր մթնոլորտի ոճով կատակ է հիշեցնում): Կոնֆլիկտները միայն ներանձնային են, ներհայեցողական. յուրաքանչյուր կերպար իր տառապանքի ու կասկածների տերն է ու դրանք ինքն իրենով հաղթահարել փորձողը, իսկ որպես վերջնական խմաստավորում՝ բոլոր կերպարներն էլ նույն կոնֆլիկտի տարածն կրողներն են. ահա այն հիմնական հավասարակշռություն-

նը, որի հիման վրա էլ ձևավորվում են դրամայի մյուս բոլոր հավասարակշռությունները:

Բոլոր կերպարները և սրանցից յուրաքանչյուրը դրամատիկական ստեղծագործությանը հարիր տրամաբանական զարգացում չեն ունենում, բոլորն էլ անշարժ, նույնաձև (ստատիկ) հատկանիշների կրողներ են, և որպես հիմնական առանձնահատկություն՝ սրանցից յուրաքանչյուրը կերպարակայացման հավասարակշռության իր գործառույթը՝ ֆունկցիան է իրականացնում:

Այսպես. վանահայրը՝ որպես դրամայի հիմնական պրոբլեմների կենտրոնական կրող, մի կողմից հավասարակշռվում է ճերմակավորի կերպարով, մեկ այլ կողմից՝ ճերմակավորին հավասարաբեք կերպարային տարողունակությամբ՝ կույր վանականով, երրորդ կողմից վանահոր կերպարի հակակրիչը իշխանուհին է, չորրորդ կողմից՝ արքայի կերպարը: Եթե ճերմակավորը վանահոր կասկածների, անցյալի ու ներկայի, աշխարհիկի ու հոգևորի, անձնականի ու վերնյութականի պայքարների՝ իր նախկին գոյության ներկայությունն է, ապա կույր վանականը ցանկացած գայթակղությունից ամենակտրուկ և ծայրահեղ միջոցներով հրաժարվածությունն է: Եթե իշխանուհին անցյալի հետ կապի, անցյալ զգացողությունների մարմնավորումն է, ապա արքեպիսկոպոսի անադարտ գոյության, անբասիր սկզբի և ենթադրվող նմանատիպ ապագայի շարունակության հույսն է ու վանահոր հոգևորության իրականացման հիմնական ապավենը:



Ըստ էության՝ վանահայրը հոգևորի և աշխարհիկի հավասարարժեք ծայրահեղությունների կենտրոնում է՝ իր մեջ կրելով այս չորս կերպարների մեջ եղած հիմնական խնդրի խտացումը:

Անապատային կյանքի ներկայացուցիչները վանականներն են, նրանց հավասարակշռությունը իրականացնում են հեթանոս տաճարի գորականները. այս երկու շերտերն էլ իրադրությունային միջավայր են, որոնք իրենց ներկայությամբ գոյաձևի տեսակ են ապահովում՝ երկու դեպքում էլ հանդարտ, խաղաղ, փոխադարձ վստահության և ներդաշնակության տպավորություն, որտեղ անգամ մեկ-երկու անհամաձայնությունները (երբ արեղան ջերմում է, տարբեր մտահոգություններ են արտահայտում, խոսում են իրենց վախերի մասին, կամ երբ հաստ գորականը պարտվում է արեղայի հետ բախման ժամանակ, մյուս գորականները նրան երգիծում են) լարվածության որակ չեն ստեղծում:

Վանականների մեջ կա մի ծերունի վանական, մեհյանում՝ մի հասակավոր, ընդ որում վերջին երկուսի արտահայտած մտքերը եթե գուցահեռվեն, կարող է տպավորություն ստեղծվել, թե նույն անձնավորությունն է խոսում: Մեջբերենք մի քանի օրինակ. ծերունի վանականը մի դեպքում դիմում է իշխանին՝ «Աստված չեն փորձեր, իշխան»³⁹, մի այլ դեպքում վանահորն է ասում՝ «Իսկ ան ո՞վ է, վանահայր, որ տիրեր է իր մարմնին ու բնագոյներուն», և ապա՝ «մենք մարդ ենք ամենքս ալ, վանահայր» (էջ 216), իսկ վանահոր՝ միայն իր բանականության, հավատի ու կամքի վրա կառուցվելիք եկեղեցու մասին մտքին արձագանքում է՝ «Շատ խախտո է, վանահայր, նոր շենքիդ հիմքը» (էջ 278), մեհյանի ծերունին էլ արեղայի հետ երկխոսության մեջ ասում է. «Անշուշտ, կյանքը ուրախության համար է տված մեզի», մի քիչ հետո. «...Հոգիս առույգ է դեռ ու սիրտս երիտասարդ. դեռ կրնամ վայելել կյանքը և վայելեմ պիտի, արևս վկա, քանի շունչ կա շրթունքիս...» (էջ 249):

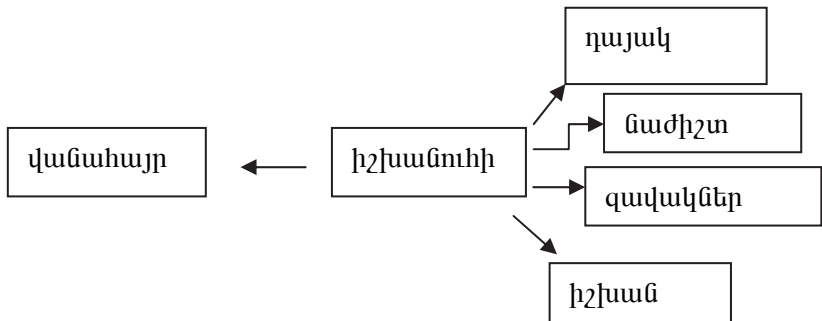
Միգանուշները, հովիկները, ալեմուշները նույնականանում են մեհյանում երիտասարդ աղջիկների և պատանիների հետ, կա երի-

³⁹ Լևոն Ծանթ, Ընտիր երկեր, Երևան, 1968, էջ 205: Հետայսու հղումները վերոնշյալ գրքից. համապատասխան էջերը կնշվեն փակագծերում:

տասարդ վանական, կա նաև երիտասարդ գորական: Կա երկու իշխան՝ կղզու անապատ այցելած իշխանուհու եղբայրը և մեհենական տոնակատարության ղեկավարը, որը, փաստորեն, նույն կերպարն է.

1.	վանականներ	↔	գորականներ
2.	ծերունի վանական	↔	հասակավոր գորական մե- հյանում
3.	միզանուշներ ալենուշներ հովիկներ	↔	մեհենական աղջիկներ պատանիներ
4.	իշխան	↔	իշխան

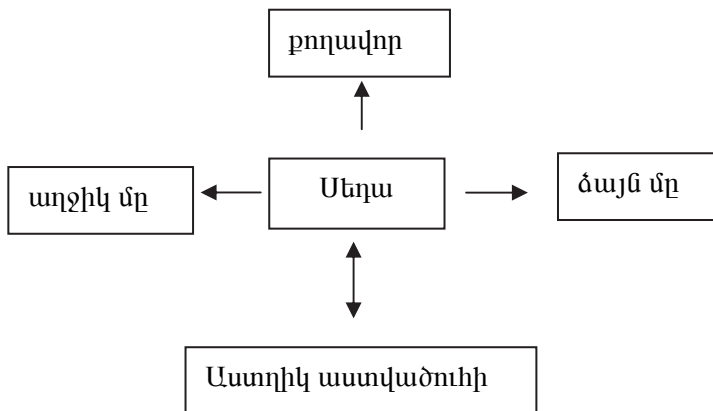
Իշխանուհու կերպարը, բացի վանահոր հետ հավասարակշռության, ունի նաև պայմանականորեն սաված «թույլ» զուգահեռումներ՝ դայակը, նաժիշտը, իր զավակները, որոնք գործողություններին չեն մասնակցում, սակայն ուրույն ֆունկցիա են իրականացնում (ներկայացնում են իշխանուհու մի անցյալ կյանք, որ թվացյալ նաև ներկան է, սակայն որի հետ նա թե՛ անցյալում և թե՛ ներկայում միայն թվացյալ առնչություն է ունեցել), և իշխանը.



Իշխանուհու կերպարում, փաստորեն, դրամայի կենտրոնական կերպարին՝ վանահորը, որպես հավասարակշռություն, հանդես են գալիս մի շարք թույլ կերպավորված գործող անձինք, որոնք քանա-

կապես շատ են, սակայն բովանդակային արժեք չունեն ըստ էության. իշխանուհու կերպարը սրանով հոգեբանորեն յուրահաստուկ և ուշագրավ է դառնում:

Սեդան խիստ ինքնատիպ կերպար է, նախ «աղջիկ մը», ապա «ձայն մը» կառույցի մեջ է, հետո էլ մի կողմից քողավորն է, մյուս կողմից՝ ճգնափորի իմաստաբանության վերաիմաստավորման կրողը: Սա մի կերպար է, որ լավագույնս ձևավորում է սիմվոլիստական կերպարի հիմնական հատկանիշ–հայտանիշները. փաստորեն այն կենտրոնական կերպար է, որի շուրջ ծավալվում են դրամայի ճակատագրական նշանակություն ունեցող գործողությունները, սակայն որքանով ներկա է, նույն չափ և առ առավել բացակա է: Այս կերպարը չկա, այն հանդես է գալիս որպես ձայն, որպես աղջիկ՝ անշոշափելի և անորոշ, որպես քողավոր, որ դարձյալ չքվում է, չկա նրա արտաքինը, որ կարևոր պիտի լիներ երիտասարդ աղջկան ներկայացնելու պարագայում, և այսքանով հանդերձ՝ այն ամենագործուն և բոլորից շատ ներկայություն ունեցող կերպարն է: Սեդայի կերպարը ունի նաև մեկ այլ խիստ կարևոր հավասարակշռություն. և՛ իր, և՛ Աստղիկ աստվածուհու արտաքին նկարագրությունները (գույս և չափավոր) ունեն մի շեշտված մույնականություն՝ հեղինակային ռեմարկով աստվածուհուն ներկայացնելիս գրվում է. «...մազերուն մեջ ահագին աղամանդե աստղ մը ու մարմնին վրա մեկ-երկու թել ծովային նուրբ ու երկար սեգ» (էջ 259): Իսկ մինչ այդ՝ դրամայի սկզբում, երբ առաջին անգամ որպես տեսիլք հայտնվում է աղջիկ-Սեդան, ռեմարկում նշվում է. «...Ամբողջապես սպիտակ հագած, հագուստը պարզ. նուրբ ու ձիգ, կարծես ջրեն հանած. մազերը արձակ, խոնավ ու վրան մեկերկու թել ծովու խոտ» (էջ 211): Փոքրիկ, աննշան թվացող գուգահեռում, որը, սակայն, շատ խոսուն է և բազմիմաստ: Նկարագրությունների այս ոչ պատահական մույնականացմամբ հեղինակը որոշակիացնում, կոնկրետացնում է Սեդայի արժեքային նշանակությունը ընդհանրապես. նա և աստվածուհին ունեն արտաքին մույն տարբերիչ նշանը՝ ծովային սեգը...



Այստեղ Մեղայի կերպարը՝ որպես հավասարակշռության կենտրոն, եթե «աղջիկ մը», «ձայն մը», «քողավոր» դրսևորումներում իր հայտանիշներով կողմնորոշողն է, ապա հեթանոսական աստվածուհու պարագայում նույնարժեք հայտանիշի կրողն է՝ ինքն էլ աստվածուհուն հավասար տարբերակվածություն ունի:

Ուշագրավ է նաև ճգնավորի և քողավորի հավասարակշռության կառույցը: Ճգնավորի՝ վերին իմաստության հասած տիպը իր ունայնության և ունայնության փոսի դանախակնության փիլիսոփայությամբ զուգահեռվում է դարձյալ քողավոր-Մեղայի՝ այս պարագայում շատ կարևոր արժեքային համակարգ կառուցող կերպարին. անտակ և անլցնելի ունայնության փոսը քողավորը լցնում է և փակում երազներով... Ըստ էության՝ դրամայի սիմվոլիստականությունն ապահովող հիմնական կերպարը հենց Մեղան է.

ճգնավոր $\longleftrightarrow$ քողավոր

Մի փոքր այլ հավասարակշռություն են ներկայացնում ճերմակավորը, վանահայրը, ճգնավորը և կույր վանականը: Այս չորսը նույն կերպարի այլաձևություններն են տարբեր մակարդակներում. ճերմակավորը վանահոր արտաքին ու ներքին անցյալն է և այսօրվա չկա-

յացածության ենթագիտակցական ապացուցումը (ներկայում՝ վանահայրը՝ ճերմակահեր և սևագգեստ, ճերմակավորը՝ սև մագ-մորուքով և ճերմակների մեջ, ներկայում՝ վանահայրը՝ հավատի և կասկածի տվայտանքների հորձանուտում, ճերմակավորը՝ միշտ վստահ իր գնահատականներում: Ուշագրավ մի հանգամանք. ճերմակավորը միայն երկու անգամ է ներկա. նախ՝ նրանով է սկսվում դրաման՝ հենց իր՝ վանահորն ուղղված խոհափիլիսոփայական հանդիմանության խոսքերով, և երկրորդ անգամ նա հայտնվում է, երբ վանահայրն ու իշխանուհին վերջնականապես բախվում են և բարձրաձայնում իրենց թաքուն իղձերն ու հիասթափությունները նախ հենց իրենցից, ապա և միմյանցից): Դճավորի և կույր վանականի կերպարները նույնպես նույն խնդրի լուծման հնարավորությունների փնտրտուքի դրսևորումներ են. ճճավորի՝ ունայնության փոսի և «ամենայն ինչ ընդունայն է» գաղափարի ընդդիմությունն է կույր վանականը դրամայի ամբողջ տևողության ընթացքում. մի իրավիճակ, որ դրամայի վերջին բառեր-արտահայտությամբ գլխիվայր շրջվում է, և միտքը հակառակ իմաստն է ստանում.

«Չայնը – Իգու՛ր հանեցիր աչքերդ:

Կույր վանական – Իգու՛ր...» (էջ 284):

Հետաքրքրական գուգահեռում են ստեղծում ճերմակավորն ու կույր վանականը: Դճավակավորը վանահոր հակակշիռ հավասարակշռությունն է, կույր վանականը՝ աբեղայի: Ստեղծագործության ծավալումը այս երկու կերպարների ներկայության յուրօրինակ հյուսք է, որ դրամայի գաղափարի հիմնական ձևավորումն է պայմանավորում: Այսպես. ճերմակավորը երևում է հենց առաջին արարի առաջին տեսարանում՝ վանահոր հետ՝ որպես վանահոր «կասկա՞ծ, տեսի՞լք» (սրանք վանահոր բնորոշումներն են), ապա և երկրորդ արարի վերջում, երբ վանահայրն ու իշխանուհին բախվում են և վերջնականապես բաժանվում: Կույր վանականը նստած է աբեղայի անկողնու մոտ՝ առաջին արարի վերջին՝ երրորդ տեսարանում, ապա՝ չորրորդ արարի առաջին տեսարանում՝ դարձյալ նստած է աբեղայի անկողնու սնարի կողմում, հետո՝ շատ կարճ՝ երկու բառով, երրորդ տեսարանում՝ շատ կարևոր իրադրության մեջ.

«Վանահայրը - Ափսո՛ս, աբեղա՛, քու միտքդ երբեմն քներ ուներ:
(Դուրս):

Աբեղան- Ափսոս, վանահա՛յր, քու սիրտդ երբեմն քներ ուներ:

Կույր վանականը - (Երկու ձեռքերը առաջ պարզելով) Ե՛ս...Ե՛ս
կուզեի քեզի հետ...

*(Ու՛ն հեղր, ու՛ն հեղրեկից՝ վանահոր և մորքի գերադասությա՛ն,
թե՞ աբեղայի ու սրբի...այս հարցը մնում է անպարասխան...)*

Չայներ- (Շշուկով) կու՛յրը... կու՛յրը» (էջ 479):

Եվ վերջում՝ դրաման ավարտվում է կույրի և ձայնի ճակատա-
գրական հարց-պատասխանով՝ իզու՞ր...Այս տարածաժամանա-
կային՝ քրոնոտոպային, անցումները դրամայի ողջ ընթացքում հյու-
սում են այս երկու կերպարների գերակա ներկայությունը մի դեպքում
վանահոր, մյուս դեպքում աբեղայի իրականությունների մեջ, ընդ
որում, կուզեինք նշել մի հանգամանք. որպես վերջին երկխոսության
«ձայնը»՝ ո՛ւն ձայնն ենք լսում մենք... բեմականացման ժամանակ
հետաքրքիր է, հնչում է մի պարզապես ձա՞յն, թե՞ ճերմակավորի
ձայնը, կամ էլ վանահո՞ր, իսկ միգուցե ճգնավորի՞... Այս մասին էր
բարձրաձայնում Շանթը՝ նշելով, որ իր դրաման ընթերցման համար
է... Արդյո՞ք կարող ենք միանշանակ պատասխան տալ այս հար-
ցադրմանը... Մտքի, մտահոգության, փնտրտուքի ավելի կատարյալ
լուծում դժվար թե գտնվեր... Խնդրահարույց հարցադրման ուշագրավ
հյուսք է սա՝ այս չորս կերպարների՝ միմյանց մեջ և միմյանցով ելք
փնտրելու տվայտանքների բարձրաձայնմամբ.

1. վանահայր ----- ճերմակավոր
2. ճերմակավոր -----կույր վանական
3. կույր վանական ----- ճգնավոր:

Անշուշտ, այս բոլոր կերպարների մեջ ամենադրամատիկը, ող-
բերգականը աբեղան է, և այս հանգամանքը լավագույնս դրսևորվում
է նրա կերպարի՝ կերպարային հավասարակշռության բացառիկ
ծանրաբեռնվածությամբ (այս երևույթը ներկայացնենք զուգահեռնե-
րով).

1. վանահայր - **աբեղա** - Մեղա
2. կույր վանական – **աբեղա** - ճգնավոր

3. միգանուշներ, հովիկներ – **աբեղա** - աղջիկներ, պատանիներ
4. վանականներ – **աբեղա** - գորականներ
5. սաղմոսասացներ – **աբեղա** - քրմեր
6. Աստված և տիրամայր – **աբեղա** - Վահագն և Աստղիկ:

Այս նշված գույգերից յուրաքանչյուրի կենտրոնում աբեղան է իր ազնիվ և մաքուր կառույցով, իր անանուն էությամբ, իր փնտրտուքներով, տվայտանքներով աջ և ահյակ հարվածվելով, մի կողմից իրականության, աշխարհիկի ու մյուս կողմից հոգևորի, հավատի բախումը ֆիզիկապես կրելու և ելք չգտնելու տառապանքով: Ինչո՞ւ այսպիսի գուգահեռում: Փորձենք բացատրել և հիմնավորել: Աբեղան միշտ՝ որպես փրկության օգնություն, դիմում է Աստծուն և Տիրամորը. դիմում է... սրան ի հակակշիռ՝ իրենց ողջ շքեղությամբ, ցնծությամբ և անպարտադրելությամբ արևի բացվող ոստրեի մեջ հայտնվում են Վահագնն ու Աստղիկը. իր հոգու մեջ այս երկու ծայրահեղությունների կրողն է աբեղան: Քրմերի և նրանց փառաբանական արարողությանը անմիջապես հաջորդում են սաղմոսասացների ինքնադատափետման մեղայականները. իր հոգու մեջ այս երկու ծայրահեղությունների կրողն է աբեղան: Վանականների միջավայրում աբեղան պիտի որ հարազատություն զգա. իրեն սիրում են, գուրգուրում են, բայց գորականների մեջ ինքը որոշողն է, հաղթողը ի վերջո. իր հոգու մեջ այս երկու ծայրահեղությունների կրողն է աբեղան: Թե՛ կույր վանականը, թե՛ ճգնավորը նույն անլուծելի խնդրի հակոտնյա բարձրաձայնողներն են աբեղայի աջ և ահյակ կողմերից, աբեղան այս ճնշմանը պիտի դիմագրավի. իր հոգու մեջ այս երկվության հավասարակշռողը պիտի լինի աբեղան: Իսկ արդեն վանահոր և Սեղայի պարագայում աբեղան անելանելիության սահմանից էլ անդին է. մեկը, որ միակ անփոխարինելին, վստահելին, պաշտելին, համարյա երկրպագելին է եղել աշխարհի ու հոգու ճանաչողության առաջին իսկ պահերից՝ վանահայրը, և մյուսը, որ ոչ իր կամքով, պատահաբար, դեպքերի բերումով ոչ միայն հայտնվել է, այլև փորձում է արժեգրվել մինչ ինքը եղած բոլոր արժեքները. այս երկվության հավասարակշռությունը ինչպե՞ս ձևավորի աբեղան իր հոգու մեջ... Հոգեկան, հոգեբանական այս բոլոր կեղեքումների միջակայքում թերևս

միայն մի կողմից միգանուշներն ու հովիկները, մյուս կողմից մեհենական աղջիկներն ու պատանիներն են թուլացնում արեղայի շուրջը-լորը կուտակված լարվածությունը, տառապանքն ու անհաղթահարելի հարցադրումների ճնշումը... Ի վերջո, դեպի ծովը գնալը, ծովում պատասխան գտնելը՝ թեկուզ և Սեդայի անունը տալով, դժվար է ասել, թե այս անելանելիությունների ո՞ր լուծումն է՝ վերադա՞րձ աշխարհիկ կյանք, հրաժարու՞մն հոգևորից, թե՞ հենց անելանելիությունից ինքնասպառում, սեփական անձի և գոյության մերժում...

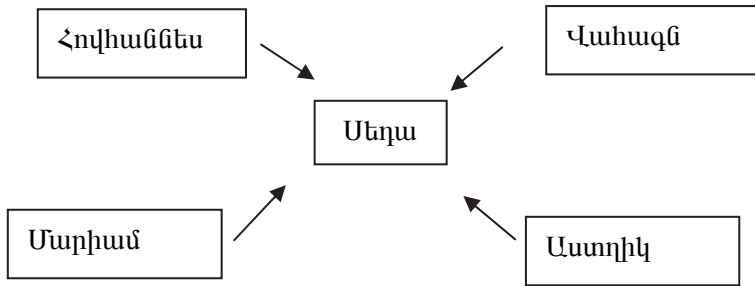
Եթե դիտարկենք կերպարները իրենց վերջնական ավարտվածության տեսանկյունից, կարող ենք եզրակացնել. դրամայում «բաց»՝ անավարտ՝ անընդհանրացում են մնում, չեն ամբողջանում, չեն «փակվում» երեք կերպար՝ վանահայրը, կույր վանականը և արեղան, և եթե մեզ թույլ տանք ենթադրել, որ վերջին պատկերում հնչում կամ հնչելու է ճերմակավորի ձայնը... ենթադրություններ, կասկածներ, երկիմաստություններ՝ այն, ինչի մասին է հենց դրաման...

Կերպարակերտման մյուս ուշագրավ հարցադրումը այս դրամայում գործող անձանց անվանումներն են: Մի առիթով, երբ առաջին բեմականացումից անմիջապես հետո սկսվել էին բուռն քննարկումները, Լ. Շանթը չէր արձագանքում դրանց և իր՝ համարյա անտարբերությունը այդ առումով հիմնավորում է մի ինքնատիպ ձևակերպմամբ, ըստ որի ինքը գրել է կարդացվելիք ստեղծագործություն, իսկ ցանկացած բեմականացում բուն երկի կրկնօրինակումն է, թարգմանությունը, ընդ որում՝ ոչ միշտ հաջողված, տկար ու թերի, որովհետև այդ ընթացքում շատ բան կարող է կորսվել... «...Գրքի ու ընթերցման սովոր մարդու մը համար, խորհելու, քննելու ու դատելու վարժ մտքի մը համար ճաշակ ու գրական վայելքի հակում ունեցող անձի մը համար ո՛չ մեկ ներկայացում փոխարինել չի կրնար երկի մը անմիջական ընթերցումը: Ամեն ներկայացում թարգմանութիւն մըն է. և մեծ մասով ավելի տկար ու թերի թարգմանութիւն մը. կան անշուշտ երբեմն բացառիկ թարգմանութիւններ, որ բնագրէն աւելի կ'արժեն, բայց ամենայաջող և սքանչելի թարգմանութիւնն անգամ նորեն թարգմանութիւն մըն է. բնագիրը գրքին մէջն է. բնագիրը կարելի է

միայն կարդալ: Եւ այդ բնագիր ըստածն ալ ամեն ընթերցողի համար նոյնը չէ. ամեն ընթերցող միեւնոյն բնագիրը իր չափովը կը հասկնայ. ամեն ընթերցող բնագրէն կը հանէ իր բնագիրը»⁴⁰: Երբ այս մտքի տեսանկյունից ենք դիտարկում հեղինակի՝ հատկապէս «Հին աստվածները», մեր առջև բացվում է մի հետաքրքրական իրադրություն: Օրինակ, այս ստեղծագործության մեջ գործող անձանց անվանումների համակարգը ներկայացնում է հետևյալ պատկերը. կերպարներից միայն վանականներն ունեն հատուկ անուններ՝ Ադամ վանական, Անտոն վանական, Մովսես վանական, Ղազար վանական, Դավիթ վանական, Ջաքարիա վանական, Սիմոն վանական, մյուս կերպարները հանդես են գալիս «հասարակ» անվանումներով՝ ճերմակավոր, վանահայր, արեղա, ճգնավոր, իշխանուհի, իշխան, կույր վանական, գորական, հաստ գորական, հասակավոր մը, ծերունի վանական և այլն: Միայն Սեդան է, որ երբեմն «աղջիկ մը», «քողավորը» ձևերի հետ է նշվում: Ավելին, եթե ուշադիր լինենք, կնկատենք, որ վանականների անունները պարզապէս անուններ չեն. դրանք հիմնականում աստվածաշնչյան, որոշակի խորհուրդ ներկայացնող հատկանուններ են՝ Ադամ, Ջաքարիա, Դավիթ, Սիմոն, Մովսես, Ղազար... Իսկ եթե ավելի ուշադիր հետևենք այս կերպարներին, կարող ենք պարզել, որ, օրինակ, Մովսեսը անընդհատ հարցեր է բարձրացնում, Ադամը ավելի քան աշխարհիկ մեկն է, քան ենթադրել է տալիս իր կրոնական պատկանելությունը, ծերունի վանականն ու մեհյանի հասակավորը կյանքը և հավատքի մասին խոհերը փիլիսոփայորեն ընդհանրացնողներն են, և այսպէս շարունակ... Մտածելու տեղիք է տալիս նաև մեկ այլ հանգամանք. այս անունները նշվում են, սակայն երկխոսությունների մեջ միայն երկու անգամ բարձրաձայնվում է միայն «հայր Սիմոն» դիմելով, մյուս կերպարներից և ոչ մեկի անունը չի հնչվում: Այսինքն. կարդացվող տեքստը և բեմականացվողը պիտի որ ընդգծված տարբեր ընկալումներ ունենան, քանի որ բեմականացման ժամանակ վանականները միայն անանուն գործող անձինք են, և անունից բխող վերաբերմունք մենք նրանց նկատմամբ

⁴⁰ Լեոն Շանքի երկերը, հիմնգերոդ հատոր, Պեյրոս, 1948, էջ 446:

չենք ունենում, իսկ ընթերցման ժամանակ յուրաքանչյուր կերպարային անցման պահին մեր հիշողության դաշտում մեկ անգամ ևս շեշտվում է այս կամ այն կերպարի հատկանվանական շեշտադրումը: Եվ այս ամենին ի հակակշիռ՝ հատկանուններով դիմումի ձև ունեն միայն հինգը՝ վանահայրը՝ Հովհաննես, իշխանուհին՝ Մարիամ, Սեդան և Վահագն ու Աստղիկը, իսկ արեղան այդպես էլ մնում է անանուն.... ահա կերպարային հավասարակշռության մի բացառիկ կառույց.



Այստեղ կարևոր է ևս մի հանգամանք. վանահայրն էլ, իշխանուհին էլ, երբ փոխադարձաբար միմյանց դիմում են անունով՝ Հովհաննես, Մարիամ, դիմացինը խորը տառապանքի և ցավի ապրումներ է ունենում. ինչո՞ւ, որովհետև անվան բարձրաձայնումը նրանցից մեկի կամ մյուսի կողմից ընկալվում է որպես իրենց փայփայած, չխոստովանված անցյալի՝ ներկայում միշտ լինելիության հավաստիք: Այլ է արեղայի հնչմամբ Սեդան՝ այն բազմիմաստ երանգներ ունի՝ վախ, երազ, կարոտ, երկմտություն, այսինքն՝ մտքի և հույզերի, բոլոր կերպարների անվստահության և մտատանջությունների հանրագումարը ի հայտ է գալիս ամեն անգամ, երբ արեղան փորձում է առնչություն ունենալ Սեդայի հետ: Յուրօրինակ կերպարային գույգ են Վահագն ու Աստղիկը, որ միայն փառաբանական ցնծությամբ են արտասանվում: Այս վերջիններս, ըստ էության, ստատիկ գործող անձինք են, սակայն միայն իրենց՝ հորիզոնի վրա արևի ոստրեի մեջ շքեղորեն երևալու դրվագով շատ ավելի խոսուն են, քան եթե ներկայանային

իրենց մտքերով և գաղափարների հիմնավորմամբ: Շանթի համար անուճը, հատկապես հատուկ անուճը ճակատագրական նշանակություն ունի, և այս կերպ նա շեշտում է անուճը կրողի մարդկային, փիլիսոփայական և գեղագիտական կարևորությունը:

Կերպարները, լինելով դրամատիկական ստեղծագործության մեջ հեղինակի գաղափարաբանության հիմնական կրողները և ներկայացնողները, այս դրամայում յուրահատուկ հյուսվածք են կառուցում: Պայմանականորեն «մասսայական» բնույթ ունեցող կերպարային խմբերը՝ վանականներ, միգանուշներ, գորականներ, աղջիկներ և տղաներ, խնդիր, մտահոգություն, գաղափարաբանական պրոբլեմ չունեն: Վանականները իրենց առօրյա հետաքրքրություններով են ապրում. գրուցում են, անհանգիստ են աբեղայի առողջությամբ, սունկ են հավաքում, դիմավորում և ճանապարհում են վանահորը, իշխանին, անգամ եկեղեցին քանդելու մտքի հետ վերջիններիս անհամաձայնությունը ո՛չ ծանր, ո՛չ ծայրահեղ պոռթկումներ է առաջացնում, նրանք միայն կենցաղային մակարդակի պատճառաբանություններով են հիմնավորում իրենց դեմությունը ... (Ըստ էության, այս փաստն է, որ վանահորը դրոյում է հրաժարվել նաև նրանցից և մենանալ՝ կառուցելու իր տաճարը, որի հիմքը իր բանականությունը պիտի լինի, այլուները՝ իր կամքը, իսկ գմբեթն էլ իր հավատը պիտի լինի)⁴¹:

Նմանատիպ անկոնֆլիկտային կերպարներ են միգանուշները, հովիկները, երիտասարդ աղջիկներն ու պատանիները. սրանք կենսասիրության, ուրախության ու հրճվանքի ներկայությունն են, որ

⁴¹ Ս. Սարինյանը այս կապակցությամբ հետաքրքրական ընդհանրացում է կատարում. «Այստեղ է թաքնված դրամայի գաղափարը,- գրում է նա,- կարող է թվալ, թե հին աստվածներ հասկացությունը վերաբերում է հեթանոս աստվածներին և դրամայի իմաստը հանգում է հին աստվածների հարության գաղափարին: Նման մի միտում իրոք կարծես ուղղություն է տալիս դրամայի փիլիսոփայությանը, քանի դեռ Աբեղան օտարված չէր Վանահոր էությունից: Սակայն երբ տեղի է ունենում անջատումը, Վանահայրը միանգամայն նոր հայտնություն է կատարում, երևակայելով մի նոր աստծու մտապատկեր, որի հանդեպ արդեն հին են ներկայանում ոչ միայն հին, այլև նոր աստվածները... Այստեղ է Վանահայրը, այստեղ է նա կատարում իր հայտնությունը, միանգամայն նոր կետի վրա սենեղով դրամայի գաղափարը: Նրա երևակայած հավատի տաճարը չունի նյութեղեն շինվածք, նրա հիմքը Բանականությունն է, այլուները՝ Կամքը, իսկ գմբեթը՝ Հավատը»: Սարինյան Սերգեյ, Լևոն Շանթ, Երևան, 1991, էջ 129-130:

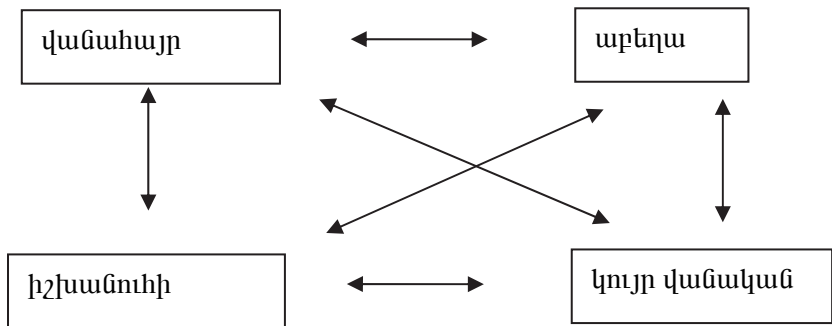
պարբերաբար ներխուժում են արեղայի հոգևոր տվայտանքների աշխարհ, հուշում աշխարհիկ կյանքի ելևէջների մասին, գայթակղում...

Բախումից դուրս կերպարներ են մաս իշխանը (և՛ կղզու վրա, և՛ մեհյանում), նրա հետևորդները, քրմերը, հին և նոր աստվածները, Սեդան, ճերմակավորը...

Այս համընդհանրական խաղաղ ներկայանալու միայն չորս կերպար են, որ իրենց վրա են կրում հեղինակի կողմից արծարծված պրոբլեմատիկան՝ վանահայրը, արեղան, կույր վանականը և իշխանուհին: Ահավասիկ այն չորս սյուները, որոնց վրա Շանթը փորձում է «հավասարակշռել» իրեն մտատանջող խնդիրները՝ կասկածը, երկփոթյունը, երկմտությունը... Իսկ սրանք՝ որպես արժեքային համակարգի կրողներ, հավասար են իրենց տարողունակությամբ, որովհետև որպես դրամատիկ կերպարներ՝ սրանցից յուրաքանչյուրի պատմությունը՝ առանձին վերցրած, կբավեր ստեղծագործության վեր բարձրացրած խնդիրների գեղարվեստական բացահայտմանը: Այս կերպարներից յուրաքանչյուրը նույն պրոբլեմի՝ մյուսներից այլակերպ լուծման փորձ է: Եվ այդ պրոբլեմը, ըստ էության, հենց իր՝ հեղինակի պրոբլեմն է: Ինչպես իր «Սեռն ու ճիւղը բանահիստութեան» աշխատության մեջ գրում է Լ. Շանթը. «Գեղարվեստական երկին մեջ նկարումս բոլոր հոգիները անխտիր ծնունդ են հեղինակի հոգիին և կը կրեն իրենց ամբողջութեան վրայ հեղինակի հոգիին կնիքը: Ինչքան ալ «արտանկարում», «լուսանկարում», «խրական» ու «ճշգրիտ» ըլլան կամ կոչուին, նորէն կը կրեն խորապէս հեղինակին հոգիին դրոշմը»⁴²: Իրեն մտատանջող գաղափարաբանական պրոբլեմը հեղինակը փորձում է լուծել հետևյալ կերպարային մեկնաբանություններով: Կույր վանականը կուրացնում է իրեն, սակայն սկսում է ավելի լավ և ավելի պարզ տեսնել հեղինակի գաղափարաբանական երկմտության անլուծելիությունը, վանահայրը եկեղեցին չի քանդում, սակայն հեռանում է բոլորից՝ իր նոր՝ բանականությամբ, կամքով և հավատով կառուցվելիք տաճարի հետևից, իշխանուհին՝ միայն ինքն է քայլ կատարում՝ պատռելով կառուցվող եկեղեցու հա-

⁴² Լեոն Շանթի երկերը, հիմնգերբող հատոր, Պէյրուք, 1948, էջ 307:

տակագիծը, իսկ արեղա՞ն... իրեն ծովը նետելով՝ նա և՛ պատասխանում, և՛ անպատասխան է թողնում հիմնական հարցը... Հեղինակի նպատակը նույն խնդրի բազմակողմ՝ մի քանի տեսանկյուններով արծարծել-մեկնաբանելն է. կերպարային այս հավասարակշռության ապահովումն է, որ հարցադրումների պատասխանների տարաշերտ փնտրտուքի միջոցով ավելի է անպատասխան դարձնում խնդիրը.



Այս չորս կերպարների զուգահեռմամբ Լ. Շանթը նրանց մտահոգությունները «հյուսում» է միմյանց մեջ՝ դրանով խտացնելով զգացողությունները, մարդ արարածին մշտապես հուզող հարցերի անլուծելի լինելը: Իրավացի է Վ. Ռ. Գրիգորյանը, երբ գրում է. «Շանթն առաջադրում է կոնֆլիկտի լուծման նոր փիլիսոփայական ձև, հակադիր ուժերի մեջ եղած պայքարն անընդհատ է և մեկի «պարտությունը» չի թուլացնում ստեղծված լարվածությունը. մարդու ինքնակատարելագործումն ինքնահաղթահարման ճանապարհով շարունակվում է», և ապա. «Շանթը կոնֆլիկտի մեջ կարևորել է ոչ թե հոգեբանական, այլ դրա հոգևոր բնույթը...»⁴³:

Եթե փորձենք գծագրությամբ ընդհանրացնել Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի մեջ գաղափարի գեղարվեստական մարմնավորման կերպարային համակարգը, կարող ենք այն պատկերել որպես կայուն հավասարակշռություն ունեցող մի կառույց, որտեղ բո-

⁴³ Գրիգորյան Վ. Ռ., Շանթի դրամատուրգիան, 2002, էջ 168:

լոր կերպարային խմբերը շերտ առ շերտ նախ հավասարակշռում են միմյանց, ապա դրանցից առանձնանում են կարևորները, որոնք էլ իրենց հերթին հավասարակշռվում են մեկը մյուսով, ընդ որում այդ շարժման գուգահեռումները ոչ թե խանգարում, այլ լրացնում են մեկը մյուսին, իսկ ընդհանուր առմամբ այս ամբողջ կառույցը ընդգծված կայուն է՝ ստատիկ, այստեղ չկան գործողությունների, կերպարների, հարաբերությունների կտրուկ փոփոխություն-զարգացումներ, և չնայած այս հանգամանքին՝ դրաման եզակիորեն լարված ընթացք ունի և կերպարների տեսակային պայմանական անփոփոխության պայմաններում անընդհատ անակնկալներ է մատուցում ընթերցողին:

Դրամայի կերպարային այս տարաշերտ դրսևորումները ստեղծում են ինքնատիպ հյուսվածություն, որտեղ հակադիր թվացող կերպարները լրացնում են մեկը մյուսին, հեղինակի գաղափարական հարցադրումները հատված առ հատված ներմուծվում են կերպարներից յուրաքանչյուրի մեջ, և ի վերջո ստացվում է այնպես, որ հենց սկզբից ընթերցողը պիտի հայտնվեր և հայտնվում է մի հուզական, փիլիսոփայական և բանական անհաղթահարելի հավասարակշռության դաշտում, որ կառուցված է հեղինակի գաղափարաբանական հավասարարժեք և անլուծելի հարցադրումներով...

АСТГИК БЕКМЕЗЯН

ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМЫ ОБРАЗОСЛОЖЕНИЯ В ДРАМЕ ЛЕВОНА ШАНТА “СТАРЫЕ БОГИ”

Ключевые слова и выражения: *конфликт и система создание образа, образ и идеология, персонажные равновесия, художественные постановки вопросов и развязки.*

В статье рассматриваются особенности системы образосложения в драме Левона Шанта “Старые боги”. Текстологический анализ позволяет прийти к выводу, что идейное и художественное напряжение этого произведения осмысливается персонажными равновесиями, где конфликт существует не между персонажами, он созерцательный и система различных интерпретаций того же конфликта в образах создает актуальность драмы.

**FEATURES OF THE IMAGE SYSTEM IN THE DRAMA OF LEVON
SHANT'S "ANCIENT GODS"**

Key words and expressions: *conflict and system image creation, image and ideology, character balance, artistic statements of questions and solutions.*

The article discusses the features of the image system in the drama of Levon Shant's "Ancient Gods". Textual analysis allows us to conclude that the ideological and artistic tension of this work is comprehended by character equilibria, where the conflict does not exist between the characters, it is contemplative and the system of varied interpretations of the same conflict in the images creates the urgency of the drama.

ՆԱԽԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

բան. գիտ. թեկն.

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան

գրականության ինստիտուտ

ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆԸ՝ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՎԱՎԵՐԱԳԻՐ

Քանալի բառեր - *հեղափոխություն, նոր հերոս, մականքով, պայքար, լրդես, քաղաքական գործիչ, քաղաքական կուսակցություն, երգիծաբանություն:*

Երվանդ Օտյանը գրական ասպարեզ մտավ արևմտահայ գրականության այնպիսի բուռն ու ծաղկուն ժամանակաշրջանում, երբ գրական կյանքը, հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները արտասովոր շիկացման էին հասել:

Եր. Օտյանը 1894-96 թթ. եղեռնի, արևմտահայության ազատագրական պայքարի, Ադանայի կոտորածի, երիտթուրքերի բռնապետության ականատեսն ու վերապրողն էր: Եվ, բնականաբար, չուշացան նրա արձագանքները: Նրա՝ այդ շրջանի հրապարակախոսության և գեղարվեստական երկերի հիմքը դարձան հայոց աղետավոր իրականությունը, ժամանակաշրջանի մարդկային ու հասարակական հարաբերությունները, հոգեբանական նոր տեղաշարժերը, նոր հերոսի հայտնությունը:

Մեծ երգիծաբանը չափից շատ էր գրում, բայց ոչինչ ավելորդ չէր գրում: Իսկ ինչո՞վ էր պայմանավորված այդ ինքնահատուկ գրական արգասավորությունը: Միայն գրական ձիրքո՞վ, թե՞ կյանքի պարտադրանքով: Թերևս երկուսը միասին: Իր «ուսերին» վերցնելով տալաբախտ հայի, առհասարակ հայ ժողովրդի ցավի ու դառնության պատկերման ծանրությունը, գործածելով գեղարվեստական գրականության և հրապարակախոսության գրեթե բոլոր ժանրերն ու տեսակները, բերելով նորություն և՛ թեմայի, և՛ բովանդակության, և՛ ձևի ասպարեզներում, կերտելով հավերժական ու մնայուն կերպարներ՝

Եր. Օտյանը այդպես էլ չկարողացավ իր հոգու անպարագիծ ցավը «տեղավորել»՝ ո՛չ հրապարակախոսության մեջ, ո՛չ էլ տասնյակ հատորներ կազմող երկերում: Եվ մշտապես կյանքին ու մարդուն նայեց ոչ թե երգիծանքի, հեգնանքի դիրքերից, ինչպես երևում է, այլ ընդհակառակը. կյանքի երգիծանքում դրեց ցավի ու ճշմարտության փիլիսոփայությունը. «Օտեանի գուարթուքիւնը յաճախ խորունկէն չէր գար, ու եթէ խորունկէն ալ գար՝ ցաւ մը, կսկիծ մը, յուզում մը աչքերէդ սօղելու համար էր: Բայց ոչ որ գիտցաւ այդ ցաւը, դիմակին տակի Օտեանը, ոչ իսկ իր մտերիմները»⁴⁴, - ոչ պատահականորեն գրում է Հակոբ Միրունին: Դիպուկ դիտարկում է անում նաև Լ. Բաշայանը, ըստ նրա՝ Օտյանը «անոնցմէ էր, որ միշտ կխնդան» իրենց արցունքը գսպելու համար, բայց ատիկա ոչ որ գիտցաւ»⁴⁵:

Եր. Օտյանը, առանձնանալով և տարբերվելով մյուսներից գրական իր ուրույն ոճով և անհատականությամբ, 1894-96 թթ. աղետի թեման արտահայտեց այլաբանորեն՝ երգիծելով ու հեգնելով արատավոր երևույթները: Այս շրջանում է, որ ձևավորվում է նրա քաղաքական երգիծանքը⁴⁶, որը Հ. Պարոնյանից հետո միանգամայն նոր ու բարձր մակարդակի բերեց նոր օրերի գրականությունը: Նա ավելի շատ հակված էր աղետալի իրականության մեղավորներին փնտրելու, նրանց՝ իբրև նոր օրերի տիպար բացահայտելու հոգեբանական մեկնությամբ: Դրանք քաղաքական գործիչները, հեղափոխականները, քահանաներն ու հայ առաջնորդներն էին, որոնց անհեռանկար, անհաշվարկ ու արկածային ծրագրերը էլ ավելի նպաստեցին ծրագրված բնաջնջմանը:

⁴⁴ Միրունի Յ., Գիծեր Երուսանդ Օտեանի կեանքէն, «Հայրենիք» ամսագիր, Ե տարի, Բոստոն, 1927, թիւ 9, յուլիս, էջ 40:

⁴⁵ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյցը, 22-րդ տարի, «Մասիս» տպ., Փարիզ, 1928, էջ 456:

⁴⁶ Եր. Օտյանը կատարելության հասցրեց քաղաքական երգիծանքը, ինչպես Հ. Պարոնյանը՝ սոցիալական երգիծանքը: Թեև Հ. Օշականը նախապատվությունը տալիս էր Հ. Պարոնյանին, Օտյան-Պարոնյան գուգահեռների ու գնահատականների, մասնավորապես՝ Հ. Օշականի որոշ սուրյեկտիվ և ծայրահեղ գնահատականների վերաբերյալ օբյեկտիվ և դիպուկ դիտարկումներ է արել Ս. Մուրադյանն իր «Երվանդ Օտյան» գիտական աշխատության մեջ: Տե՛ս Մուրադյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը և գործը, ԵՊՀ հրատ., Եր., 2012, էջ 125-148, սակայն չպետք է մոռանալ, որ խնդիրը միայն հանճարի մեջ չէր, այլ ժամանակների, բարքերի մեջ:

Նշենք նաև, որ Եր. Օտյանի ստեղծագործությունները մեզանում համեմատաբար լավ են ուսումնասիրված⁴⁷:

«Արյունոտ հիշատակներ»-ը (1898 թ.) Եր. Օտյանի առաջին ինքնակենսագրական-վավերագրական երկերից է, որում պատկերվում են իրականության գորշ գույները (այն հետագայում մտավ «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրական երկի մեջ⁴⁸): Բավականին խոստում է բնաբանը. «Տուք գկայսերն կայսեր»⁴⁹: Սա նշանակում է, որ գրողը որոշակի համոզմունքով է վերաբերում դեպքերին: Երկն ունի պատմական-իրական ատաղձ:

Հայկական հարցի լուծման ճանապարհին հայ ազգային կուսակցությունները փորձում էին իրագործել մի շարք սահմանափակ ծրագրեր. դրանք նպատակ ունեին ոչ միայն 1894-96 թթ. ջարդերի

⁴⁷ Տե՛ս Մուրադյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը և գործը, Եր., 2012: Տե՛ս նաև Էլոյան Ռ., Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, «Վան Արյան» հրատ., Եր., 1999, Էլոյան Ռ., Երվանդ Օտյան. Արցունքոտ ծիծաղի մեծ վարպետը, «Վան Արյան» հրատ., Եր., 2016, Մակարյան Ա., Երվանդ Օտյան, «Հայաստան» հրատ., Եր., 1965, Մանուկյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը, հրապարակախոսությունը, գեղարվեստական վաստակը, «Գիտություն» հրատ., Եր., 1997:

⁴⁸ Ի դեպ, Եր. Օտյանն այս ժանրի սկզբնավորողներից մեկն է համարվում: Եր. Օտյանի ստեղծագործության ժանրային յուրօրինակ առանձնահատկությունների մասին մանրամասն տե՛ս Հակոբյան Գր., Թերթոն վեպի տեսությունը, Երվանդ Օտյան, Եր., 2002:

⁴⁹ «Այն ժամանակ նրանց ասաց. «Գնացէ՛ք, տուէ՛ք կայսրինը՝ կայսեր եւ Աստծունը՝ Աստծուն»: Տե՛ս Աստվածաշունչ, Մատթեոս 22:21, «Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի եւ Հայաստանի աստվածաշնչային ընկերութեան» հրատ., Էջմիածին, 2001: Կարծում ենք՝ սուրբգրային այս ասույթը՝ իբրև երկի բնաբան, Օտյանը հատուկ է ընտրել՝ միտում ունենալով այդ խորամիտ խոսքերով հայ կյանքում առկա որոշ ներքին խնդիրների պատասխանը տալ: Իմաստուն գրողը հայտնաբերում է իր օրերի սուլբանին՝ ավետարանական հավերժական «կայսրին», նրան տրվելիքը, որն անխուսափելի է: Այս մասին շատ քիչ, բայց կարևոր վկայություն կա Եր. Օտյանի ճանաչողից մեկում՝ ուղղված Արփ. Արփիարյանին. «Պզտիկ տետրակ մը պատրաստած եմ, որ սովորական ֆոռմայով 60-70 երես կ'ըլլայ, ասոր մէջ կը պատմեմ ինչ որ աչքովս տեսած եմ օգոստոս 14-ին և 15-ին, իմ շոգենաւ մտնելուս պարագաները և այլն... Ինտաքրքրական բաներ շատ կան, քիչ մըն ալ անձնական տպաւորութիւններս կարծեմ շատ գէշ չէ, և կը յուսամ, թէ կը կարդացվի. տետրակը պիտի կրէ «Արիւնոտ հիշատակ» տիտղոսը, և նուիրում պիտի ըլլայ սուրբանին՝ Իեսուեալ աւետարանական խօսքերով «Տուք գկայսերն կայսեր», իսկ գրողը պիտի ըլլայ Վահրամ» (Եր. Օտյանի ծածկանուններից մեկն էր Վահրամ Վահրամյան - Ն. Ս.): Տե՛ս Օտեան Եր., Նամակներ, Եր., 1999, էջ 50-51:

«ճարտարապետից»՝ Աբդուլ Համիդից վրեժ լուծելու, այլև ժողովրդին պայքարի մղելու, ոգեպնդելու⁵⁰:

Սկզբում վրեժխնդրական ձեռնարկները մերժվում են, բայց հետագայում ձեռք են բերում քաղաքական միտում, և արդյունքում մշակվում և իրականացվում է օսմանյան բանկի գրավման ծրագիրը. դա բավական էր՝ իբրև սպառնալիք եվրոպական ռազմաճակատից գործ ափ հանելու, Կ. Պոլիսը գրավելու և Հայկական հարցին ցանկալի լուծում տալու համար: Սա չափազանց ռոմանտիկական ծրագիր էր: Նաև իրենց սև գործն էին անում լրտեսները:

Թեև անհեռատես, սակայն հերոսական այս իրողությունների ականատեսն էր Եր. Օտյանը⁵¹: Նշված դեպքերն էլ հետագայում կազմում են «Արյունոտ հիշատակներ» հուշարական երկի վավերական հիմքը:

Պատումի սկզբում անորոշ է, թե ինչ դեպքեր են տեղի ունենում, սակայն քիչ-քիչ պարզվում է եղելությունը. «Վերջապես հասկցանք, որ Օսմանեան Պանքային դեմ յարձակում եղած է»⁵²: Ընդհանուր իրարանցման և խառնաշփոթի մեջ գրող-հերոսը «Սիդոն» շոգենավից տեսնում է տսկալի տեսարաններ՝ ինքն էլ երկյուղելով ու տագնապելով: Օտյանը ներկայացնում է իրական եղեռնի պատկերները:

⁵⁰ 1896 թ. դեպքերը ևս մեկ անգամ ցույց տվեցին, որ մեծ տերությունները փոքր ժողովուրդներին օգնում են՝ ելնելով իրենց տնտեսական-քաղաքական շահերից: Սա զգաց ժողովուրդը, զգացին նաև հեղափոխական կուսակցությունները, որոնք մեծ հույսեր էին կապում եվրոպական պետությունների՝ հայերին ցույց տրվելիք օգնության հետ: Այս ամենը ավելի պարզ դարձավ նաև Օտյանի համար, մանավանդ, երբ գտնվում էր արտասահմանում, ուր մոտիկից ծանոթացավ մեծ տերությունների ներքին կյանքին, իրական հնարավորություններին, քաղաքական ու հասարակական անցուղարձին:

⁵¹ Այս մասին են վկայում նաև Արփ. Արփիարյանին ուղղված նամակները, որտեղ Եր. Օտյանը խոսում է իր ստացած տսկալի տպավորությունների մասին: Այս առումով հետաքրքրական են հատկապես 1896 թ. օգոստոսի 17-ին և 20-ին գրված նամակները (այս մասին մանրամասն տես՝ Օտեան Եր., Նամակներ, Եր., 1999, էջ 27-32), որոնք նույն ճշգրտությամբ արտացոլվեցին երկում՝ «Արյունոտ հիշատակներ»-ում, բայց արդեն գեղարվեստական տարազի տակ:

⁵² Տես՝ Օտեան Եր., Արիւնոտ յիշատակներ, «Միքայէլ Տէր Սահակեան» հրատ., Կ. Պոլիս, 1920, էջ 6: Այսուհետև այս հրատարակությունից քաղվածքների էջերը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

Թուրք ոստիկանները ծեծելով սպանում են հայ բեռնակիրներին՝ այդպես վրեժ լուծելով հեղափոխականներից. «Քարափին վրայ, ճիշտ «Սիտոն»-ի դիմացը, քսանի չափ թուրք, հաստ բիրերով զինուած, կը ծեծեն չորս հայ բեռնակիր: Որ եւ է աղաղակ չը լսուի իրենց կողմէ, միայն թուրքերուն պոռչաւորը կը խառնվի բիրերու իրար զարնուելու չոր ձայնին: ...Քիչ մը ետքը, բիրերը ուսերնին զարկած՝ թուրքերը յաղթական կը մեկնին» (էջ 1):

Չոհերի թիվը, սայլերի՝ դիակներով լցվելը խախտում են հերոսի հոգեկան անդորրն ու հավասարակշռությունը, խռովում հոգին. «Կէս գիշերէն յետոյ խցիկս կը մտնեմ ու կը փորձեմ քնանալ, բայց երեւակայութիւնս այն աստիճան գրգռուած է, որ անկարելի կ' ըլլայ աչքս փակել. **ցերեկուան տեսարանները մղձաւանջի մը պէս աչքիս առջեւ կուգան** (այս և հետագա ընդգծումներն իմն են - Ն. Ս.)» (էջ 26): Նա հոգեկան տրավմա է ապրում⁵³:

Օտյանը դատապարտում է եվրոպական պետությունների հայադավ քաղաքականությունը և հայտնաբերում իր ժամանակի նոր պիղատոսներին:

Նկատելի է, որ Օտյանը վրիժառուների կողմն է, բայց դեմ է նրանց անհեռատես ծրագրերին: Դրանք ծրագրեր են՝ առանց իրական ուժերի և իրավիճակի համակողմանի վերլուծության ու գնահատման: Արփ. Արփիարյանին ուղղված նամակներից մեկում (1898 թ. օգոստոսի 27) Եր. Օտյանն անկեղծորեն հայտնում է իր գաղափարական մոտեցման ու կարծիքի մասին. «Դրօշակեաններուն ցոյցը այն կերպով, զոր ըրին՝ **սխալ մըն էր ըստ իս**, հարուածը որ ուղղուելու էր միայն և միայն **տեղապահին և նոր վարչութեան դէմ, շատ աւելի բանաւոր պիտի ըլլար, և ջարդը տեղի չպիտի ունենար**, բայց եղածը եղած է, պէտք է խոստովանինք, որ **դիւցազնաբար կռուեցան ամենքն**

⁵³ Այս առումով ուշագրավ է Ռ. Կույումջյանի հոգեբանական այն քննությունը, համաձայն որի՝ «Հոգեվերլուծության տեսանկյունից, տրավման ներկայանում է որպես կապվածության կրկնվող փորձ՝ իրադարձության մտային կրկնության, կրկնվող մղձավանջների և քնի խախտումների ձևով: Այդ տրավմայից կախված լինելու պատճառով, ենթակայի գործունեությունը սահմանափակվում է»: Տե՛ս Կույումջյան Ռ., XX դարի առաջին ցեղասպանությունը. հայկական հիշողության վերադարձը, Եր., 2012, էջ 105:

ալ... ես շոգենալին մեջ չորս օր միասին անցուցի պանքայի դեմ յարձակում ընող տասներեօթը հերոսներու հետ, ամենքն ալ **հիանալի տիպարներ են**»⁵⁴:

Օտյանը տեսնում է (հանձինս վրիժառուների) այն հերոսներին, որոնք պատրաստ են անձնատու լինել հայրենիքին, դառնալ երկրի ու ժողովրդի փրկիչներ: Սակայն սրան զուգահեռ կան նաև կեղծ փրկիչներ, որոնք, անտարբեր լինելով երկրի ու ժողովրդի ցավին, նախանձախնդիր են սեփական բարեկեցության. «Կարօ երբ յեղափոխական գործին մասնակցելու որոշում կուտայ՝ կը գրէ Նազարպէկի որ պատրաստ է անձը և դրամը զոհել ազատութեան համար ու կը խնդրէ Նազարբէկէն որ իրեն ըսէ թե ինչ բանի մեջ կրնայ օգտակար ըլլալ:

Անձիդ պէտք չունինք, դրամդ դրկէ, կպատասխանէ Մարօյի ամուսինը» (էջ 42): Արտաբուստ զավեշտ թվացող այս պատասխանի մեջ գրողի մեծ ցավը կա: Ահա թե ինչի է հանգեցնում և որտեղից է գալիս այսքան աղետների պատճառը⁵⁵: Մյուս կողմից՝ Օտյանը զայրացած է հայ մարդու դեմ, որ գլուխը հեշտորեն, առանց դիմադրելու դեմ է անում թուրքին՝ «ռչխարի պես մորթվելու»: Հայը քաջից վերածվել է զոհի: Չոհի, հնազանդի հոգեբանությունն է, որ դառնացնում է երգիծաբանի զգայուն հոգին: Պատահական չէ, երբ հերոսը հիշում է 1822 թ. ապրիլին թուրք Քափքան փաշայի Քիոս ներխուժումն ու բնակչության ջարդը: Սրան հակադրում է Գանարիոսի քաջ ու «չջարդվող» թողնելին: Մարդկային տառապանքի ու հաղթանակի արյունոտ հիշատակները գալիս ձուլվում են հերոսի տեսած մղձավանջին, որ արդեն արյունոտ հիշատակ էր դարձել, մեխվել նրա գիտակցության մեջ:

Հասնելով հավիտենական գեղեցկությունների երկիրը՝ Հունաստան, հեղինակ-հերոսը թոթափում է ծանր տեսիլները և արդեն

⁵⁴ Տե՛ս Օտեան Եր., Նամակներ, Եր., 1999, էջ 31:

⁵⁵ Օտյանագետ Ա. Մակարյանը գտնում է, որ Օտյանը բուռն ատելություն է արտահայտել հայ արկածախնդիրների, մասնավորապես դաշնակցականների հանդեպ՝ իբրև ջարդի պատասխանատուների, նրանց համարում ջարդի համար պատրվակ ստեղծողներ, ոճրագործներ: Մանրամասները տե՛ս Մակարյան Ա., Երվանդ Օտյանի կյանքը և հրապարակախոսական գործունեությունը, Եր., 1977, էջ 78:

սթափ՝ տեսնում մղձավանջի տգեղությունը կյանքի գեղեցկության առջև. «Բոլոր այդ ջարդուող մարդիկը ու ջարդուողները, դահիճներն ու զոհերը, փաթթոցները... ամենքն իրենց միացումին մեջ ահռելի էին, սիրտ խըշխըշացնող, աղիքները գալարող, այլ մանաւանդ **տգեղ, գերազանցապէս տգեղ**» (էջ 45): Եվ հերոսն այստեղ այն համոզման է, որ պետք է տալ կայսրինը՝ կայսեր:

Հատկանշական է, որ «Արյունոտ հիշատակներ» հուշագրական երկում Օտյանն արդեն նկատել էր հեղափոխականի՝ իբրև նոր տեսակի հայի կերպարը: Հենց այս վավերագեղարվեստական երկում, կարծում ենք, սաղմնավորվեցին ապագա երեք գլուխգործոցները՝ «Հեղափոխության մակաբույծները» վիպակը, «Պրոպագանդիստը» անավարտ վեպը և «Ընկեր Փանջունի» երգիծական վեպը: Սրանք մի ներքին օրինաչափությամբ, զարգացմամբ և խորքով հյուսվում են միմյանց թեմատիկ-գաղափարական կապով և ներքին խաչաձևումներով: Այլ կերպ՝ «Արյունոտ հիշատակներ»-ում Օտյանն արդեն նկատում է հոգեկերտվածքային փոփոխություններ հայ մարդու մեջ և հող էր նախապատրաստում նոր տիպի հերոսի բացահայտման համար:

Ինչպես հայտնի է, 1890-ականներին հայ քաղաքական կյանքը քառուի մեջ էր: Ազգային-ազատագրական շարժումները, հեղափոխական պայքարը նոր իրականություն էին ստեղծել արևմտահայության շրջանում՝ իրենց բոլոր դրական և բացասական կողմերով: Իսկ նոր ձևավորված կուսակցություններն արդեն պառակտման էին տանում ժողովրդին մի այնպիսի ժամանակ, երբ վճռվում էր նրա գոյության հարցը:

Հեղափոխության ու հեղափոխականների շնորհիվ հասարակությունը կարող էր իրեն փրկելու փորձ անել, իսկ հեղափոխությունն իրականացնում են միայն անձնագոհները, նվիրյալները. սա հրաշալի գիտեր Օտյանը: Բայց նույնքան հրաշալի գիտեր, որ հեղափոխությունը իր հետ բերում էր ոչ միայն անձնվեր հերոսների, այլև պորտաբույծների, մակաբույծների, նաև զոհերի: Նա առաջիններից էր, եթե ոչ առաջինը, ով հասկացավ հեղափոխության անհեթեթությունը, և ստեղծագործության երկրորդ շրջանի երկերում («Հեղափոխության

մակաբույծները», «Պրոպագանդիստը», «Ընկեր Փանջունի» և այլն) երգիծաբանի իր տաղանդով ձեռնամուխ եղավ այդ նոր իրողության համակողմանի բացահայտմանն ու հոգեբանական նոր որակների քննությանը: Նա դիմակազերծ արեց կեղծ հեղափոխականներին. «Թուրքական բռնատիրության դեմ ուղղված հեղափոխական շարժումն անձնագրի հերոսների, ճշմարիտ հայրենասերների կողքին և նրանցից հետո հանդես է բերել նրանց անունը և հիշատակը շահագործող կեղծ հերոսների, կեղծ հեղափոխականների, «նախկին գործիչների» և այլ կարգի դրամաշորթ պորտաբույծների»⁵⁶, - դիտարկում է գրականագետ Ս. Մուրադյանը:

«Հեղափոխության մակաբույծները» քաղաքական-սատիրական վիպակը տեսակի մեջ առաջին երկն էր հայ գրականության պատմության մեջ (նաև նոր ժանրի սկիզբը հայ գրականության մեջ): Վիպակում Օտյանը կիրառում է երգիծական գրականությանը բնորոշ բոլոր միջոցները՝ տեսանելի դարձնելու երգիծատիպերի ողջ հոգեկան ու մտավոր աշխարհը: Շարքի նովելներն ինքնուրույն գեղարվեստական միավորներ են, որոնք, սակայն, ունեն «թեմատիկ-գաղափարական միասնություն և, օրգանապես կապված լինելով, գեղարվեստական մեկ միասնական ամբողջություն են կազմում»⁵⁷, - շարքի գեղարվեստական առանձնահատկության վերաբերյալ իր դիտարկումներն է անում օտյանագետ Ս. Մուրադյանը:

Հեղափոխական իրականության մեջ բաց կար, մի թերի կողմ, որից ծնունդ էին առնում և սնվում «մակաբույծները». ամեն ժամանակ ունի իր «ցեցերը», որոնք շահագործում են որևէ «սուրբ սկզբունք»: Քաղաքական երգիծաբանը ընտրում է խոր բացահայտումների ու ընդհանրացումների ուղին: Նա հայտնաբերում է, որ հենց ջարդերը ծնեցին խաչագողերի նոր տիպեր՝ արտասահմանի գործիչ, խմբագիր, նախկին գործիչ, կեղծ լրտես, պրոպագանդիստ, անվավեր հերոսներ, հակահեղափոխական և այլք^{58,59}: Իսկ ինչո՞ւ էր

⁵⁶ Մուրադյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը և գործը, Եր., 2012, էջ 210:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 210:

⁵⁸ Այս երևույթը բնորոշ է բոլոր ժամանակներին: Մեր օրերում էլ է այն արդիական. Ղարաբաղի պատերազմին մասնակցած իրական հերոսների կողքին հայտնվեցին

պայմանավորված այս նոր երևույթը հայ գրականության մեջ: Մինչև ջարդերն էլ սրանք արդեն այլաբնույթ խաչագողներ էին կամ էլ դառնալու ճանապարհին էին: Հեղափոխությունը նրանց դարձրեց մականբույծ, այլ կերպ՝ իրադրությամբ պայմանավորված՝ վերափոխվեցին նոր տեսակի, դարձան նոր կերպար: Այս առումով դիտարկումներ է անում գրականագետ Ա. Տերտերյանը՝ Եր. Օտյանի «մականբույծների» համեմատելով Բաֆֆու «խաչագողերի» հետ. «Օտյանի խաչագողերը Բաֆֆի հերոսների գործելակերպով **չարաշահում են**՝ ոչ թե կրոնը, այլ **«սուրբ գործը»**: Օտյանը մերկացնում է այդ **նոր խաչագողերին**՝ «խկական հերոսների» վարկը ավելի ևս բարձրացնելու և փառաբանելու համար»⁶⁰: Այստեղ մեզ կարող են օգնության գալ նաև Բաֆֆու բնութագրումները. «Խաչագողին չէ կարելի տեսնել իր բուն պատկերի մեջ. այլևայլ երկրներում, գործի և հանգամանքների այլևայլ պայմանների համեմատ, նա միշտ **նոր ձև և նոր կերպարանք է ընդունում**»:

Խաչագողը բովանդակում է իր մեջ մարդկային ամբողջ հասարակության բնավորությունները: ... **Խաչագողը նայում է տիեզերքի վրա որպես իր հունձքի արտի վրա: ... Նա չէ ցանում, բայց հնձում է**»⁶¹:

«Հեղափոխության մականբույծները» վիպակի յուրաքանչյուր կերպար յուրօրինակ է հանդես գալիս. նրանց մեջ կան ընդհանրու-

անվավեր հերոսներ, որոնք օգտվեցին առիթից, ներկայացան իբր կռվին մասնակցած հերոսներ՝ փորձելով վայելել ժողովրդի սերն ու համակրանքը (Ն. Ս.):

⁵⁹ «Մշակույթը պիտի անդրադառնար այդ դարաշրջանի աղետին, մարդկային ճակատագրի ողբերգությանը, անհատի բարոյական ընտրությանը, հեղափոխությամբ պայմանավորված անոմալիաներին, երբ հերոսը հակահերոս է դառնում, երբ իդեալիստ երագողը կորսվում է արագ հարմարվողների բազմության մեջ, երբ երեկվա գաղափարականը դառնում է պատեհապաշտ, հեղափոխականը՝ հակահեղափոխական, լրտեսը՝ ազգային գործիչ, մատնիչը՝ հավատաբեկ», - դիտարկում է Գր. Հակոբյանը: Տե՛ս Հակոբյան Գր., Թերթոն վեպի տեսությունը, Երվանդ Օտյան, Եր., 2002, էջ 18:

⁶⁰ Տերտերյան Ա., Հայ կյանիկներ, Եր., 1944, էջ 766: Ի դեպ՝ գրականագետներից միայն Ա. Տերտերյանն է նկատել նոր խաչագողերի՝ կեղծ հեղափոխականների ի հայտ գալը Օտյանի ստեղծագործության մեջ:

⁶¹ Բաֆֆի, Խաչագողի հիշատակարանը, Կայծեր, ԵԺ, հտ. 5, Եր., 1985, էջ 8-9:

թյուններ, մաս տարբերություններ՝ կապված հասարակության հետ ունեցած իրենց փոխհարաբերություններից:

«Արտասահմանի գործիչը» վերնագիրն արդեն իսկ խորհրդանշական է. այս տիպը ներսում գոյավորված, բայց դրսեկ, թվացյալ նոր կերպար է հայ իրականության մեջ. «**ինչպես անունեն ալ կերևնա, այդ տիպարն անկարելի էր Տաճկաստանի մեջ գրտնալ**»⁶²:

Մակաբույժ Կակայանցը, որի նախատիպը ազգային գործիչ ու մվիրյալ Գ. Խաժակն⁶³ է, իր նոր տեսակով շարժում է ժողովրդի զարմանքն ու հետաքրքրությունը: Նա եկել էր Եգիպտոս՝ «պրոպագանդայի»՝ քարոզչության առաքելությամբ:

Հատկանշական է, որ Օտյանը հեզմուն է նրան, նրա իսկ խոսքերով. «Բայց ափսո՛ւ, մարդ չունենք... կռիվի մարդ... ջիղ ունեցող, արյուն թափող մարդ» (էջ 386): Եվ երբ խորհուրդ են տալիս Կակայանցին, թե ավելի լավ է գնա Թուրքիա և այնտեղ քարոզչություն անի, Կակայանցն ասում է, որ չի կարող. հենց թուրքին տեսնի, կսպանի: Այստեղից էլ պարզ երևում է, որ նա ավելի շատ խոսքի մարդ է, քան գործի: Օտյանը հեզմուն է մասն նրա քարոզչությունը. «միություն՞ում՝ թե անջատ գործունեություն, կեղրոնացո՞ւմ՝ թե ապակեղրոնացում»:

Դրամաշորթ ու բախտախնդիր է մաս Վարդիոգյանը («Որ մենք հերոս...»): Երգիծաբանն անողոր է Վարդիոգյանի նկատմամբ: Վերջինը շահագործում է ժողովրդի վստահությունը ու շորթում նրա դրամները՝ շահարկելով «հերոսությունը»: «Նախկին գործիչ»-ում հեղինակը երգիծում է ոչ միայն հերոսին, այլև այն պայմանները, որոնք նրան դարձրին «նախկին գործիչ»: Եթե «արտասահմանի գործիչը» դրսեկ էր, ինչ-որ տեղ գիտակցաբար էր դրամաշորթությամբ զբաղվում, ապա Կարախը, որ հետագայում պիտի կրեր Դաշույն Արտունի անունը, նյութական ծանր կացությունից է դիմում հեղավոխական դառնալու քայլին: Օտյանը հեզմուն է ազգային գործիչների

⁶² Տե՛ս Օտյան Եր., Երկերի ժողովածու, հտ. 1, Եր., 1960, էջ 383: Այսուհետև այս հրատարակությունից քաղվածքների էջերը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

⁶³ Ճիշտ չի լինի Գ. Խաժակի գործունեությունը մեկնաբանել՝ հենվելով միայն Եր. Օտյանի ստեղծագործության վրա (Ն. Մ.):

պարզունակ ու անհիմն փառափրությունը, ռոմանտիզմը: Կարպիսը նույնպես այդ անիրական երազանքների զոհն էր. «Ա՛խ, մեյ մը աս ծրագիրը ստորագրե՞ր Սուլթանը, կհառչեր Կարպիս այն տենդալից օրերուն մեջ, **ուր ամբողջ Պոլսո հայությունը հարցական նշանի մը փոխված էր կարծես Ստորագրեցին վրա դրված**» (էջ 407): Այս տողերը թեն հեզնանքով, սակայն ճշմարտացիորեն ցույց են տալիս նոր իրողության հայտնությունը. դա հոգեկերտվածքի նոր տիպի ծննդի մասնանշում է:

Ի վերջո, չի ստորագրվում ծրագիրը ու «օր մը բոլոր այդ հույսերը երիթացած թափթըփվեցան Պոլսո քարափներուն մոտ կեցած շոգենավերուն մեջ, որոնք փոխադրեցին զիրենք Բաղեշեն ու Վանեն ու Էրզրումեն շատ հեռու տեղվանք» (էջ 407 - 408):

Կարպիսը իր ժողովրդի պես փրկության էր սպասում: Գուցե դա նաև հոգեբանական պատճառ էր, որ նա ականա ստանձներ նախկին «փրկչի դերը», որին այնքան սպասում էր ժողովուրդը. «Երբ որ Կարպիս կուգա Ալեքսանդրիա, ոչ մեկուն մտքեն կանցնի հարցնել իրեն, թե **«Դ-ո՛ւ ես, որ գալոցն ես, եթե այլում ակն կալցուր»⁶⁴: Եկած վայրկյանեն անվիճելի, անկասկած հերոսներեն մեկը կըլլա**» (էջ 409): Այս տողերում Օտյանը ավետարանական խոսքերով է վերափոխում նոր օրերի քաղաքական կյանքի ընկալման նոր հոգեբանությունը: Այս առումով առանձնանում է նաև շարքի «Կեղծ լրտեսը» նովելը, որը նույնպես քաղաքական կյանքի ընկալման մի յուրօրինակ հոգեբանական դրսևորում է: Այստեղ «բացահայտված է հայերի հոգեվիճակը համիդյան բռնապետության պայմաններում:

⁶⁴ Այս ասույթը Օտյանը մեջբերել է ավետարանից՝ վերափոխատարելով Հովհաննես Մկրտչի խոսքերը. Իսկ Յովհաննեսը, երբ բանտում լսեց Քրիստոսի գործերի մասին, ուղարկեց իր աշակերտներին եւ նրանց միջոցով ասաց նրան. «Դ-ո՛ւ ես, որ գալու էիր, թե՞ ուրիշին սպասենք»: Տես Աստվածաշունչ, Մատթեոս 11. 2-3, Էջմիածին, 2001: Նկատենք, որ Եր. Օտյանը խոսքին ավելի համոզականություն և վավերականություն տալու նպատակով հաճախ է դիմում սուրբգրային հայտնի կամ պակաս տարածված ասույթներին, որով նաև ստեղծում է մի յուրօրինակ խաղացկուն երգիծական ոճ, որը բացառապես օտյանական է:

Նրանք ամենուրեք շրջապատված էին լրտեսներով, և բոլորն էլ ներքին վախի, տագնապի մեջ էին անցկացնում իրենց կյանքը»⁶⁵:

Չարի բռնապետությունը ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև հոգեբանական մի ներքին ազդակով «հալածում» էր ժողովրդի երևակայությունը, միտքն ու հոգին, տանում հոգեկան խեղաթյուրման. «Մշտական ահաբեկումների ու ամբաստանությունների պայմաններում խաթարվում էր մարդկանց հոգևոր աշխարհը: Շրջապատի նկատմամբ նրանք լցվում էին ներքին վախով ու կասկածանքով... Իսկ նման հոգեվիճակից վարպետորեն էին օգտվում մի շարք բախտախնդիրներ, որոնք ճարպիկ միջոցներով մոլորեցնում էին մարդկանց ու դրան կորզում»⁶⁶: Իսկ տիրող խավարը սովորական երևույթները հոգեբանորեն վերածում էր անսովորի, թվացյալը իրական դարձնում՝ փոխելով իրականության ճշմարիտ զգացողությունն ու գնահատումը: Թերևս այս է պատճառը, որ «անվնաս» Ժակի բացակայությունը տեղիք է տալիս բազմաթիվ ենթադրությունների ու կասկածների. նրան կասկածում են լրտեսության մեջ: Ժակը, երբ իմանում է այս մասին, նախ զարմանում է, ապա ըմբոստանում, նույնիսկ դիմադրում. «խեղճը զարմանքեն ու բարկութենեն ինքզինքը կուտեր», որն ավելի է ուժգնացնում կասկածը. «Անամո՞ք, երես ունի տե բողոքելու ելեր է...**ա՛յ ասոր վրա աղեկ մը համոզվեցա խաֆին ըլլալուն**» (էջ 415):

Ժակը հասկանում է, որ ինքը իր հասարակության մեջ չէ. գոհ է «գոհերի» ձեռքին: Փոխվում է նրա հոգեբանությունը: Ժակը սկսում է օգտվել իր «նոր դերից». «ալ չբողոքեց իրեն տրված ստոր դերին համար: Հազավ լրտեսությունը, ծպտվեցավ անով և սկսավ **շահագործել** գայն» (էջ 415):

Հասարակությունը ինքն է մղում Ժակին լրտեսության, ավելի ճիշտ՝ կեղծության: Նա ոչ թե այդպիսին էր, այլ ակամա դարձել էր

⁶⁵ Տե՛ս Մակարյան Ա., Երվանդ Օտյան, Եր., 1965, էջ 205:

⁶⁶ Տե՛ս Էլոյան Ռ., Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999, էջ 54:

ժողովրդի խաթարված ներաշխարհի⁶⁷, սարսափի ու երկյուղի հոգեբանական դրսևորման ծնունդը. «Ալիի ցույցին վրա քանի մը ամիս անցեր էր. ձերբակալությունը, խուզարկությունը և բանտարկությունը ամենուն գլխին վրա կսավառնեին **սպառնալից**» (էջ 416): Այս սպառնալիքը առաջացնում է ինքնապահպանման բնագո, որը հոգեբանորեն դրդում է միջավայրին հարգել ու ակնածանքով վերաբերվել Ժակին: Դիպուկ է գրողը. «Մյուսյու Ժաք՝ Ժաք էֆենդի եղած էր»:

«Հակահեղափոխականը» նովելում Օտյանը, ի դեմս հակահեղափոխական պ. Միսաքի⁶⁸, ներկայացնում է խաչագողի մեկ այլ տիպի. «շատ բնական է կարծես հեղափոխության մակաբույծները նկատել այն տեսակ մը տիպարները, որոնք **96-են ի վեր մեջտեղ ելած են և որոնք հեղափոխությունը ջատագովելով գայն շահագործելե ետքը, հիմակ սկսած են հեղափոխության հակառակորդ ձևաճանաչում ապրիլ, տեսնելով, որ այդ միջոցը ավելի շահաբեր է:** Արդ, առանց հեղափոխական շարժման գոյության՝ այդ մարդիկը չափտի կրնային իրենց դերը խաղալ և մտնել այն մարդոց աչքերը, որոնց գրպանեն որոշած են ապրիլ մինչև ետքը» (էջ 426):

Օտյանը խոր ցավով էր հեզմուն «մակաբույծների» բարոյական ապականությունը, նրանց գործունեությունը հատկապես այն ժամանակ, երբ ժողովուրդը գտնվում էր թուրքական յաթաղանի սպառնալիքի տակ:

«Հեղափոխության մակաբույծներ»-ով կարծես չէր սպառնում նոր կերպարների և իրողությունների համակողմանի մեկնությունը: Ուստի՝ անհրաժեշտություն էր առաջանում կրկին արծարծել թեման ու գաղափարները, բացահայտել իրականության նուրբ շերտերը: Այն գեղարվեստական մեծ պլանով, հոգեբանական խորությամբ ու զարգացմամբ շարունակվեց «Պրոպագանդիստը» (1900-1901 թթ.) վեպում:

⁶⁷ Ըստ հոգեվերլուծաբան Զ. Ֆրոյդի՝ «սարսափելին՝ սարսափի առարկան, յուրաքանչյուր դեպքում տրավմատիկ գործոնի դրսևորում է»: Տե՛ս Ֆրոյդ Զ., Հոգեվերլուծության ներածություն, Եր., 2002, էջ 373:

⁶⁸ Պ. Միսաքի նախատիպը Մ. Չերազն է, որի նկատմամբ, կարծում ենք, որոշ անարդարություն է ցուցաբերել Օտյանը (Ն. Ս.):

Ստի ու կեղծիքի, սին գաղափարի քարոզիչներ են վեպի հերոսները: Նրանք բոլորն էլ (Աշոտ Սևանը, Կամացուկը, Սիմեոն Ինձեւտուրյանցը, Հակոբջան աղան և այլք) իրենց տեսակի մեջ յուրօրինակ մակարոյծներ են: Նրանց մեջ սեր ու միութիւն չկա, կա միայն եսասիրություն և փառասիրություն:

Վեպում հետաքրքրական է հատկապէս Հակոբջան աղայի կերպարը. նրանում մարմնավորված է հայ ժողովրդի ամբողջի մի տարօրինակ որակը՝ «կեղծավոր, երկդիմի, շահասեր ու եսամոլ մասը, որ գծագրվեր, իր որոշ **ձևն** ու **ուրույն նկարագիրը առեր էր** **«Հեղափոխական» շարժումն** **ի վեր**: Բռնակալության և ազատության միջև մղված կռիւն **չեզոք հանդիսատես** մասն էր ան. միշտ արթուն, միշտ ակնդետ, որ օրը օրին **կը փոխեր իր դիրքը**, չեզոքութենէն դուրս ելլելու ձև մը կընէր, հակելու համար **նույն միջոցին գորավորագույն երկ-ցող կողմին**, որ սրտանց փափաքող էր ազգային դատի հաղթանակին և որ սակայն հոգով մարմնով պիտի նետվեր քյուրքին ոտքը, եթէ երբեք հեղափոխությունը ջախջախվէր»⁶⁹:

Վեպում Օտյանը ներկայացնում է նաև այն ոգևորությունը, որով լցված էր ժամանակի մթնոլորտը. «Հախտուն հույսերու, աչքափակ վստահության, հարածուն ոգևորության շրջանն էր տակավին:

Հունձքը առատ էր և մշակները սակավ»⁷⁰ (էջ 286): Ամբողջ հայկական հեղափոխության դրսևորման ձևի սնանկությունը նա խտացրել է այս երկու տողում:

⁶⁹ Տե՛ս Օտյան եր., Երկերի Ժողովածու, հտ. 1, եր., 1960, էջ 273: Այսուհետև այս հրատարակությունից քաղվածքների էջերը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

⁷⁰ Ուշագրավ է, որ Եր. Օտյանն իր ժամանակաշրջանի քաղաքական մթնոլորտը բնութագրում կամ իմաստավորում է աստվածաշնչյան հայտնի ասույթներից մեկով. «Եւ տեսներով ժողովրդի բազմութիւնը՝ Յիսուս գրաց նրանց, որովհետեւ յոգնած էին եւ ցրուած, ինչպէս ոչխարներ, որոնք հովիւ չունեն: Այն ժամանակ իր աշակերտներին ասաց. «Հունձք առատ է, իսկ մշակները՝ սակաւ»: Արդ, աղաչեցէ՛ք հնձի Տիրոջը, որ մշակներ հանի իր հնձի համար»: (Տե՛ս Աստվածաշունչ, Մատթեոս 9. 36-38, Էջմիածին, 2001): Սակայն սուրբգրային խոսքերը մի փոքր այլ ենթատեքստ ունեն Օտյանի երկում. դրանք ձեռք են բերում գեղարվեստական արժեք, մի տեսակ հեզմական երանգավորում՝ ուղղված քաղաքական անառողջ մթնոլորտի պարտադրած նոր հոգեվիճակին, որից դեռ նոր պետք է օգտվեին կեղծ «մշակները»: Մյուս կողմից՝ երգի-

Թեև վեպն անավարտ է մնացել (հեղափոխական կուսակցությունների սպառնալիքից հետո այն դադարեց լույս տեսնել), բայց ավելի լայն ընդգրկմամբ ու գաղափարաբանությամբ շարունակվել և զարգացել է «Ընկեր Փանջունի» երգիծական վեպում: Այստեղ Օտյանն ընդհանրացրեց ասելիքը. հեղափոխականներն ունակ չեն ներքին կռիվները, անհամաձայնությունները լուծելու, նրանք կողմ են արյունահեղության, ոչ միաբանության: Նրանք խոսքի մարդ են, ոչ գործի: Հեղափոխականների նպատակը պայքարն էր. պայքար՝ հանուն պայքարի:

Ուշագրավ է հատկապես այն հատվածը, ուր Փանջունին որոշում է դաս տալ հայ հարուստներին՝ զենքի համար դրամ չտալու. «Մի երեկո դիմեցի 96-ի ջարդերու կազմակերպիչ թուրք խուժանավոր Համուտ Ադենց Հասանին և առաջարկեցի որ, եթե կարելի էր մի փոքր, այսպես ասած՝ մի աննշան ջարդ կազմակերպեր, սարսափ տալու համար հայ ջոջերուն: Դա պիտի լիներ մի պարզ առողջապահական արյունառություն որ իբրև անհերքելի համոզիչ փաստ պիտի ծառայեր **զենքի համար դրամ տալու** հարկավորության մասին»⁷¹: Սակայն, Փանջունու՝ թուրք Հասանի միջոցով հայ հարուստներին պատժելու այդ արարքը Օտյանն իբրև դավաճանություն էր դիտարկում: Փանջունին էլ էր յուրօրինակ մակաբույծ. թերևս իր տեսակի մեջ ամենավտանգավորն ու արկածախնդիրը: Հատկանշական է նաև այն, որ Փանջունին գտնում է, թե պետք է հեղափոխությունը իր ուժն ու գործությունը ուղղի ներքին թշնամիների դեմ՝ «**հայ համիտներու դեմ**», մասնավորապես հայ հողատիրոջ, գործարանատիրոջ, կալվածատիրոջ, դրամատիրոջ, վաճառականների, արհեստավորի, պաշտոնյայի, «ապականված» մտավորականության, «անգիտակից» ուսուցչության դեմ: Եվ հեզնում է Փանջունին. «**Պետք է միշտ ճանկել, այդ է մեր պատմական, և կամ այսպես ասած՝ ֆիզիոլոգիական դերը հայ իրականության մեջ**»⁷²:

Ծաբանը ցույց է տալիս, որ Հովիվ չունեցող ժողովուրդը միշտ էլ բախվելու է «նոր մշակների» հայտնության փորձությանը:

⁷¹ Տե՛ս Օտյան Եր., Ընկ. Բ. Փանջունի, Եր., 1989, էջ 117:

⁷² Նույն տեղում, էջ 127:

Եվ, սակայն, այս բոլոր կերպարներին Օտյանը հակադրում է Արփիար Արփիարյանի՝ իբրև հայասերի ու նվիրյալի ոչ թե նոր, այլ բոլոր ժամանակների մնայուն կերպարը: Թերևս այդ է պատճառը, որ «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրության մեջ⁷³, ոչ պատահականորեն «գլխավոր հերոս» ընտրեց հենց նրան՝ տալով իր սիրելի ընկերոջ «վարքագրությունը», նրա ազնիվ կերպարի հետ հարաբերելով մյուս հեղափոխականների վարքն ու բարքերը:

Իսկ իսկական հերոսի օտյանական ըմբռնումն այսպիսին էր. «Հրացանը ուսը զարկած, մեջքը ատրճանակ ու դաշույն, կայտառ մարդ մը... վառ աչքեր, խիզախ, աներկյուղ կերպարանքով, որուն տեսքը հույս մըն էր իրենցներուն ու սարսափ՝ թշնամիներուն համար: Լեռները կապրի ան, իրեն պես կտրիճներու հետ:... Անիկա չի՛ բռնվիր, չի՛ բանտարկվիր, չի՛ նախատվիր, չի՛ ծեծվիր, չի՛ մեռնիր» (էջ 399): Հենց այս իդեալական հերոսի գաղափարը Օտյանն արտահայտեց նաև այդ շրջանի իր նորավեպերում: Եթե երգիծավեպերում գրողը չէր գտնում իր «փնտրած հերոսին», ապա նորավեպերում նա ցույց տվեց ճշմարիտ հեղափոխականներին՝ նոր՝ արքնացունի հերոսներին («Աղոթք», «Լևոն թագավորի սուրը», «Վրեժ», «Հաշտություն» և այլն):

НАРА САРГСЯН

ЕРВАНД ОТЯН КАК ИНТЕРПРЕТАТОР СВОЕГО ВРЕМЕНИ.

Ключевые слова: *революция, новый герой, паразит, борьба, шпион, политический деятель, политическая партия, сатира.*

Ерванд Отян пережил геноцид, был его очевидцем и стал правдивым документалистом своего времени. В основу его публицистики и художественных произведений легла трагическая реальность Армении, человеческие и общественные отношения его эпохи, произошедшие психологические сдвиги, появление нового героя. Отян был одним из первых (если не первым), кто увидел несвоевременность и абсурдность революции.

⁷³ Նշենք, որ «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրությունն առանձնանում է նրանով, որ այն ներսից ցույց տվեց հայ գործիչների՝ թեև աշխույժ, բայց փորձություններով լի կյանքի ողիսականը (Ն. Ս.):

ERVAND OTYAN AS AN INTERPRETER OF THE TIME

Key words: *revolution, new hero, parasite, fight, spy, political figure, political party, satire.*

Yervand Otyan survived the genocide, was its eyewitness and became a true documentalist of his time. The tragic reality of Armenia, the human and social relations of his era, the happened psychological shifts and the emergence of a new hero became the basis of his journalism and art works. Otyan was one of the first (if not the first) who saw the untimely and absurdity of the revolution.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք.....	3
Պետրոս Դեմիրճյան	
Երվանդ Օտյան և Նահապետ Ռուսինյան. երկու նշանավոր անուն՝ երկու նշանակալից հոբելյան	5
Արծրուն Ավագյան	
Չժպտացող մարդը՝ Երվանդ Օտյան.....	14
Սամվել Մուրադյան	
«Պատերազմ և...խաղաղություն»-ը և Օտյանի նամակաձև մյուս վիպակները	37
Սուրեն Դանիելեան	
Լևոն Շանթի բանաստեղծական յետագիծը. գուգահեռներ	50
Ալբերտ Մակարյան	
Երվանդ Օտյանի «Մեր երեսփոխանները» պատմական լույսի ներքո	67
Աստղիկ Բեքմեզյան	
Լևոն Շանթի «Հին Աստվածներ» դրամայի կերպարային համակարգի յուրահատկությունները	76
Նառա Սարգսյան	
Երվանդ Օտյանը՝ ժամանակի վավերագիր	95

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆ

ԵՎ

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹ

*Ծննդյան 150-ամյակներին նվիրված
հանրապետական գիտաժողովի*

ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Ա. Գույումջյանի

Տպագրված է «ՎԱՌՄ» ՍՊԸ-ում:
Ք. Երևան, Տիգրան Մեծի 48, բն. 43

Ստորագրված է տպագրության՝ 05.04.2021:
Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 7.125:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.am