

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ

**ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ**

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2002**

ՀՏԴ 891.981.0

ԳՄԴ 83.3Հ

Մ 180

**Տպագրվում է Երևանի պետական համալսարանի
հայ գրականության ամբիոնի և բանասիրական ֆակուլտետի
խորհրդի որոշումներով**

**Խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր Ս. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ**

**Գրախոսներ՝ բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր Զ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
բանասիրական գիտությունների դոկտոր,
պրոֆեսոր Վ. ՍԱՋԱՐՅԱՆ**

Մ 180

Ա. Ա. ՄԱԿԱՐՅԱՆ

Արևմտահայ գրական դիմանկարը, Եր., Երևանի համալս.
հրատ., 2002 թ., 308 էջ:

Ուսումնասիրությունը նվիրված է արևմտահայ գրական դի-
մանկարի պատմությանն ու ժանրի գեղարվեստական դրսևորում-
ներին: 1860-1910-ական թվականների արևմտահայ գրականու-
թյան մեջ ժանրի համակողմանի քննությամբ բացահայտվում են
գրական-գեղարվեստական դիմանկարի հիացքային, կառուց-
վածքային առանձնահատկությունները, գեղարվեստական հատ-
կանիշները:

Նախատեսված է գրականագետների, բանասերների, հայ
և օտար գրականությամբ հետաքրքրվող ուսանողների համար:

Մ 4702080101 2002 թ.
704(02)

ԳՄԴ 83.3Հ

ԺԱՆՐԸ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ԽՈՐԱՊԱՏԿԵՐՈՒՄ (ԱՌԱՋԱՐԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ)

Երբ գրեթե երկու հազարամյակ առաջ Պլուտարքոս Քերով-նացին գրի էր առնում ժամանակի երևելիների վարքը, հազիվ թե ենթադրեր, որ իր «Զուգակշիռներն» անցնելու էին գալիք դարերին, այլակերպվելու և դառնալու էին առանձին՝ դիմանկարային ժանր: Ի՛նչ իմանար հելլեն պատմագիրն ու մտածողը, որ այն հասնելու էր նաև իր «Համեմատական կենսագրություններում» քանիցս հիշատակված հնամյա երկիրը՝ Հայաստան, ստանալու էր նոր որակ ու փոխակերպվելու էր գեղարվեստական ինքնահատուկ տեսակի...

* * *

Գրական ժանրերի զարգացման գործընթացը հավիտենական է, և ժանրերի հիմնախնդիրն էլ գրականության պատմության ու տեսության նույնքան մշտագո հարցերից է: Թե՛ գրականության պատմաբանի (ժանրի առանձնահատկություններին նա բախվում է ամեն մի հանգամանալի քննության առիթով) և թե՛ տեսաբանի համար միանգամայն բնականորեն ծագում են գրական տեսակների տիպաբանորեն կայուն և պատմականորեն փոփոխվող գծերի, եզրերի ճշգրտության հարցերը: Գրականության տեսությունը մի շարք ժանրերի բնութագրումների հարցում վաղուց հասել է գրեթե անվիճելի ձեռքբերումների: Սակայն կան ժանրեր, որոնք համադրական բնույթով, ենթաչերտային տարաբնույթ բեռնացումներով ու «ազգակից» ժանրերին անակնկալ մերձենալու միտվածությամբ հեռանում են

իրենց ավանդական սահմաններից, ձեռք բերում կողմնակի հատկանիշներ և դժվարացնում բուն տիրույթի չափորոշիչները: Այդպիսի ժանրերից է դիմանկարը:

Մինչև այժմ էլ գրականագիտությունը վերջնականապես չի հստակեցրել «գրական դիմանկար» հասկացության սահմանները. այդպես են անվանվում և՛ խիստ վավերականության վրա խարսխված հուշագրային-կենսագրական ակնարկը, և՛ փաստերի ու իրականության սահմաններով իրեն բնավ չկաշկանդող էսսեն, և՛ այս ու այն գրողի բնութագրի որոշ կողմերին անդրադարձող գրական-քննադատական հոդվածը... «Գրական դիմանկարի ժանրային հատկանիշները գիտության կողմից դեռևս այնքան հստակորեն չեն կանոնակարգված, որպեսզի դրանք անշեղորեն պահպանվեն»¹, — խոստովանում է ռուս տեսաբան Ա. Կուդրյաշովան: Իսկ Ալ. Դիմշիցը, խոսելով Իլյա Սադոֆսկին, Նիկոլայ Ասեկին, Նիկոլայ Օլեյնիկովին, Նիկոլայ Չուկովսկուն և ուրիշներին նվիրած իր գրական դիմանկարների մասին, նույնպես շեշտում է դրանց ժանրային անորոշությունը և գերադասում է տալ «Դիմանկարների ստվերագծեր» (*«Штудии к портретам»*) վերնագիրը: «Ժողովածուի չորրորդ բաժինն ամբողջությամբ դիմանկարային է, — գրում է նա: — Ինձ համար միանգամայն պարզ է, որ այնտեղ զետեղված ոչ բոլոր ակնարկներն են, որ դիմանկարներ են՝ ներկայացված բոլորապես, այսպես ասած, և՛ խորքով, և՛ լայնքով: Որոշ դեպքերում խոսվում է միայն այս կամ այն արվեստագետի անցած ճանապարհի մի հատվածի մասին, որոշ դեպքերում պարզվում է, որ շարադրանքի ոճը էսքիզային է, ուրվագծային»: Գրականագետը, սակայն, համոզված է, որ «դիմանկարչության մեջ կարևորը պատկերվող անձի բնավորության գծերի վերհանումն է»²:

Գրական դիմանկարի ժանրային սահմանների ճշգրտման ու

1. Кудряшова А., Жанр литературной биографии, "Вопросы литературы", журнал, М., 1972, № 9, с. 191.

2. Дымшиц А., Проблемы и портреты, М., изд-во „Современник“, 1972, с. 4.

մեկնաբանման բարդությունների մասին է խոսում նաև Վ. Բարախովը. «Գրական որոշ ժանրերի ճակատագրեր միանգամից էլ, որ ենթարկվում են վերծանման ու մեկնաբանման, որովհետև դրանց ակունքները կապվում են մարդկության պատմության հնագույն ժամանակների, իսկ բուն երևան գալը՝ ավելի ուշ դարաշրջանի հետ, ինչը, բնականաբար, դժվարացնում է դրանց ձևավորման ու զարգացման ուսումնասիրությունը, ստիպում հետազոտողներին վերադառնալու դեպի հեռավոր անցյալը՝ օգտագործելով պատմագրական լայնածավալ նյութեր: Այդպիսի ժանրերի թվին է պատկանում և գրական դիմանկարը»¹: Բ. Գալանովին մտահոգում է գրական դիմանկարին հատկացվող սակավ ուշադրությունը, քանի որ խնդրի մասին «մեծավ մասամբ խոսվել է Բալզակի և Դիքենսի, Տոլստոյի, Տուրգենևի, Չեխովի, ռուս ռոմանտիկ գրողների և այլոց առիթներով»: «Մինչդեռ, չարունակում է գրականության տեսաբանը, չայդ խնդիրը ամենահետաքրքրական դիտարկումների ու եզրահանգումների աղբյուր է՝ կապված ստեղծագործական արմատական ընթացքի հետ: Խոսելով դիմանկարի մասին՝ կարելի² մոտենալ գրականության ամենասուր և արդիական հարցերին»²:

Գրականության տեսաբաններն ու պատմաբանները բերում են բազմաթիվ օրինակներ, երբ անհարկի շահարկվում է գրական դիմանկարի ժանրը, շատերը թերի են համարում նաև «Գրականության համառոտ հանրագիտարանի»՝ գրական դիմանկարի ժանրային հետևյալ սահմանումը. «Գրական դիմանկարը վավերական ակնարկ է գրողի, նկարչի, հասարակական նշանավոր գործչի և այլոց մասին՝ ստեղծված «հերոսի» հետ զրուցելու հիման վրա, կամ համառոտ հուշագրական ակնարկ է այդպիսի «հերոսի» մասին»³: Վ. Բարախովը, Ա. Սիվոգորիվո-

1. Барахов В., Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр), Л., изд-во "Наука", 1985, с. 8.

2. Галанов Б., Искусство портрета, М., изд-во "Советский писатель", 1967, с. 37.

3. Краткая литературная энциклопедия, т. 5, М., изд-во "Советская энциклопедия", 1968, с. 895.

վան՝ և ուրիշները իրավացիորեն վիճարկում են վերոհիշյալ բնութագրումը՝ ընդգծելով, որ բնորոշման մեջ նեղացված են գրական դիմանկարի ժանրային հնարավորությունները՝ այն հավասարեցնելով ականարկին, և հաշվի չեն առնված ժանրի գեղարվեստական կառուցվածքային յուրահատկությունները: Դիմանկարը ներկայացված է իբրև բնորդի ուրվանկար, բայց չէ՞ որ գրականության պատմությանը հայտնի են բազմաթիվ գրողների դիմանկարներ, որոնք կերտվել են զանազան վավերագրերի և նրանց ստեղծագործությունների հիման վրա (ասենք՝ Ա. Մորուայի գրական դիմանկարները Բալզակի, Ստենդալի, Ֆլոբերի, Ֆրանսի և այլոց մասին)²:

Գրականության մերագնյա տեսաբաններն ու պատմաբանները ևս վաղուց նկատել են գրական դիմանկարի ժանրի սահմանների անորոշությունը. այն հիմնականում քննելով հուշագրական ժանրի տարատեսակների համակարգում՝ հատուկ շեշտել են նրա «անձեռությունը», ուրիշ խոսքով՝ միջժանրային բնույթը: «...Այս ժանրը «ամորֆ է», որոշակիորեն արտահայտված չափանիշներ չունի, առնչվում է մեմուարային գրականության մյուս ձևերի հետ, «ապրում է» նրանց մեջ»³, — նկատում է Հ. Մարգունին: Իսկ Լ. Մնացականյանը, 19-րդ դարի վերջի և 20-րդի սկզբի արևմտահայ գրական քննադատության պատմության հարցերին նվիրված իր մենագրության մեջ քննելով Գրիգոր Զոհրապի «Ծանոթ դեմքերը», այն համարում է «էսսեատիկ հոդվածներ»⁴:

Դիմանկարը (բառն առաջացել է ֆրանսերեն *portrait*-ից և նշանակում է պատկեր, հին ֆրանսերենում՝ *pour-trait*՝ գիմա-

1. Ст'ю Сивогривова А., Литературный портрет. - В кн.: Основы литературной критики, Ростов н/Д, 1975, с. 55.

2. Ст'ю Барахов В. նշվ. աշխատությունը, էջ 9-10:

3. Մարգունի Հ., Ակնարկային գրականության ժանրերը, «Գրական ժանրեր. պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը», Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 487:

4. Ст'ю Մնացականյան Լ., Արևմտահայ քննադատական մտքի պատմությունից, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1982, էջ 209:

գիծ) լայն իմաստով իրական մարդու կերպարն է, որն օգտագործվում է ոչ միայն գրականության, այլև գեղանկարչության, քանդակագործության, գրաֆիկայի, լուսանկարչության մեջ: Հայտնի է, որ դիմանկարի ակունքներն ամենից առաջ կապվում են հազարամյակների պատմություն ունեցող գեղանկարչության հետ, ուր այն հասել է բացառիկ հաջողությունների¹: Ճիշտ է, հետագայում մոդեռն դպրոցների (ֆովիստներ, կուբիստներ, ֆուտուրիստներ, դադաիստներ, էքսպրեսիոնիստներ...) ներկայացուցիչները շահեկան շատ բան արեցին արվեստների զարգացման ճանապարհին, յուրովի ընկալեցին մարդ-անհատի ներաշխարհը, այնուամենայնիվ, նրանց փորձերը՝ նվազեցնել դիմանկարի դերը կամ ընդհանրապես ոչնչացնել այն, ի դերև ելան. ճշմարիտ արվեստում հաղթեց կենդանի անհատականության արտաքին ու ներքին հատկանիշների վերընձյուղման անհրաժեշտությունը, գեղարվեստի պատմական զարգացման օրինաչափությունն ապացուցեց դիմանկարի կենսունակությունը, և մարգարեացավ հեգելյան այն արտահայտությունը, թե «գեղանկարչության առաջընթացը, սկսած նրա անկատար ձևերից, դիմանկարի քրտնաջան արարման մեջ է»²:

Գրականության մեջ «դիմանկար» հասկացությունն օգտագործվում է հիմնականում երկու դեպքում՝ իրական, կոնկրետ մարդու և երևակայական, հնարովի կերպարների արտաքինի, բնավորության, վարքուբարքի, հոգեբանության և այլ հատկանիշների բնութագրումների դրսևորման առիթով: Եթե վավերականություն իրական մարդու կերպարի, ուրիշ խոսքով՝ դիմանկարային կերպարի ստեղծման համար այս կամ այն չափով պարտադիր պայման է, ապա նույնը չի կարելի ասել գրական երկի երևակայական հերոսի կերպարի մասին. «դիմանկար» բառի կիրառումն այստեղ, թերևս, ունի մի տեսակ ձևական բնույթ.

1. Մանրամասն տե՛ս Зингер Л., О портрете, М., изд-во „Советский художник“, 1969, 469 с.

2. См. Гегель, Сочинения, М., изд-во Социально-экономической лит., 1958, т. 14, с. 74.

այս դեպքում, ինչպես պնդում է Մ. Անդրոնիկովան, պետք է խոսել ոչ թե դիմանկարի, այլ գործող անձերի արտաքինի ու պահվածքի, բնավորությունների, գեղարվեստական ընդհանրացված տիպերի և այլնի մասին. «Դրա համար էլ «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում Նատաշա Ռոստովայի կերպարը չարժե համարել դիմանկար, բայց ահա Կուտուզովի և Նապոլեոնի կերպարները նույն վեպում կարելի է անվանել դիմանկար»¹: Այդ տարանջատման մեջ, սակայն, նեղացվում է դիմանկարի կիրարկման ոլորտը. թեկուզև ավանդույթի ուժով, բայց «դիմանկար» բառն այսօր էլ օգտագործվում է նաև գեղարվեստական բազմաթիվ պատումներում պատկերվող երևակայական մարդկանց ու զանազան երևույթների ընդհանրացված նկարագրերի առիթներով: «Դիմանկարի քրտնաջան արարման» հեգեյան բանաձևը՝ ասված գեղանկարչության առիթով, կիրառելի է նաև գրականության մեջ, որի խնդիրը ևս անհատականության կերտումն է: Ի վերջո, կարող են լինել նատուրալիստական, իրապաշտական, հոգեբանական և շատ ուրիշ դիմանկարներ: Նման պարագաներում պարզապես պետք է տարրորոշվեն ժանրային ընդգրկումներն ու դիմանկարի կերպավորման զանազան եղանակները: Ժամանակակից գրականագիտությունը բավականին խորն է ուսումնասիրել գրական դիմանկարի կառուցվածքային առանձնահատկությունները գեղարվեստական երկերում: «Ի տարբերություն գեղանկարչության, — նկատում է Ջ. Ավետիսյանը, — գրական դիմանկարը հարափոփոխ վիճակների երկարաձիգ շղթա է: Շղթայի ամեն մի օղակը, պահպանելով դիմանկարի հիմնական գծերը, շարունակ փոփոխվում է՝ ձեռք բերելով կինեմատոգրաֆայնություն»²: Գրական դիմանկարը՝ իբրև ինքնուրույն ժանր, անշուշտ, կրում է գեղարվեստական երկերի դիմապատկերների որոշ երանգներ, սակայն չի կարող ունենալ վերը նշված

1. Андроникова М., От прототипа к образу (К проблеме портрета в литературе и в кино), М., изд-во „Наука“, 1974, с. 8.

2. Ավետիսյան Ջ., Հայ պատմավեպի պոետիկան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 264:

ծավալուն կինեմատոգրաֆայնությունը. այն, եթե կարելի է այսպես ասել, կարճամետրաժ կինեմատոգրաֆայնություն է:

Հիմքում ունենալով փաստագրականն ու վավերականը, ամբողջովին կենտրոնացած լինելով մարդու՝ որպես օբյեկտի էական ու կենդանի հատկանիշների պատկերման վրա և այդ ընթացքում արտահայտելով նաև հեղինակային անձնավորված մոտեցումները՝ դիմանկարի ժանրը ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերել ինքնօրինակություններ ու լայն դրսևորում ստացել նաև գրականության մեջ, որը ևս ունի հին պատմություն:

* * *

Կարևորելով ժանրի տեսության խնդիրը՝ ուշադրություն դարձնենք, թե ի՞նչ հանգամանքներում է ծնվել գրական դիմանկարը, պատմական ի՞նչ ճանապարհ է անցել, զարգացման ի՞նչ առանձնահատկություններ է ունեցել:

Թվում է՝ այն ամենից առաջ «ծնվել է» հունա-հռոմեական «կենսագրական» ժանրից, ուր երկար հարյուրամյակներ «ապրել է» համաձույլ(սինկրետիկ)՝ չտարբերակված վիճակում: Անտիկ գրականության մեջ սկզբնապես հանդես է եկել մարդկային բնավորությունների պատկերների բնութագրումների տեսքով: Դեռևս Արիստոտելի աշակերտներից մեկը՝ «աստվածային խոսքով օժտված» Թեոֆրաստոսը (մ. թ. ա. 370-288), գրել է մի ուշագրավ ժողովածու՝ «Նկարագրեր»¹ խորագրով, որը պարունակում է մարդկային 30 գլխավոր, բնութագրական բնավորությունների զանազան գծերի՝ ձևապաշտության, կեղծավորության, դատարկաբանության, պոռոտախոսության և այլնի նկարագրություններ: Հունա-հռոմեական գրականության մեջ (Կոռնելիոս Նեպոս, Գայոս Սվետոնիոս, Տակիտոս, Վիկտոր Ավրելիոս, Պլուտարքոս...) գնալով ավելի է աշխուժանում հետաքրքրությունը շատ հաճախ մի ամբողջ ժողովրդի կամ ժողո-

1. Այդ աշխատությունը Արսեն Բագրատունու թարգմանությամբ հայերեն առաջին անգամ լույս է տեսել 1830-ին Վենետիկում՝ «Նկարագիր» վերնագրով:

վուրդների բախտը տնօրինող զորավարների, կայսրերի, պետական նշանավոր այրերի ու համբավավոր հերոսների (հայտնի դարձած ոչ միայն իրենց սխրանքներով, այլև դաժանություններով ու անգուսպ կրքերով) անհատակությունների նկատմամբ: Անտիկ գրականության նշանավոր ուսումնասիրողներից մեկը՝ Ս. Ավերինցևը, նկատում է, որ մինչև Պլուտարքոսն էլ գրվել են կենսագրություններ, որոնց բնագրերը, ցավոք, գրեթե ամբողջովին կորսված են: Հելլենիստական կենսագրական վիթխարի գրականությունը հայտնի է միայն վերնագրերով և կամ առանձին բեկորներով, ընդ որում այնքան չնչին, որ դրանց մասին կարելի է դատել միայն թեմատիկայի, բայց ոչ երբեք կառուցվածքային կամ խոսքարվեստային համակարգի յուրահատկություններով: Հունական «կենսագրական ժանրի» անցած ճանապարհը՝ սկսած Արիստոքսենոս Տարենացուց (մ.թ.ա. 4-րդ դար) մինչև Եվնապիոսը (մ.թ. 4-րդ դար) կամ Մարինոսը (մ.թ. 5-րդ դար), թույլ է տվել ուսումնասիրողին առանձնացնել կենսագրության երկու տեսակ՝ հիպոմենմատիկ՝ տեղեկատվական (հնարավորինս շատ տեղեկություններ տալ հերոսի ծագումնաբանության, մարմնակազմության ու առողջության, առաքինությունների ու արատների, համակրանքների ու հակակրանքների և այլ հանգամանքների մասին) և հոետորական (դա մեծավ մասամբ «գովաբանական խոսք» է կամ դրա հակադրությունը, այսինքն՝ «պարսավանքը»)¹:

Ալեքսանդրյան դարաշրջանից եկող կենսագրության ժանրի բարձրագույն արտահայտությունը անտիկ գրականության մեջ, սակայն, Պլուտարքոսի (մ.թ. 46-127) վերը հիշված «Համեմատական կենսագրություններն» («Զուգակշիռները», մոտ. 105-115 թթ.) է, որը չի պատկանում վերոհիշյալ տեսակներին. այն կենսագրության նոր որակ է՝ «բարոյահոգեբանական էությունը»: «Հանրամատչելի փիլիսոփայական գրականության համար նա

1. Այդ մասին մանրամասն տե՛ս **Аверинцев С.,** Плутарх и античная биография (К вопросу о месте классика жанра в истории жанра), М., изд-во „Наука“, 1973, с. 119-132.

(Պլուտարքոսը — Ալ. Մ.) նվաճեց կենսագրությունը, և դա ժանրային նորարարություն էր»¹, — եզրակացնում է Ավերինցերը: Հետագայում այդ կենսագրականները պիտի փոխանցվեին բյուզանդական գրականությանն ու իրենց արտահայտությունը գտնեին 6-8-րդ դարերի սրբախոսության մեջ:

Պլուտարքոսը գրել է 50 կենսագրություն, որոնք, բացառությամբ չորսի, հույն և հռոմեացի գործիչների զուգակշիռներն են: Հույն նշանավոր մտածողի այս երկը և՛ գաղափարագեղարվեստական, և՛ ոճական, և՛ կառուցվածքային առումներով խիստ ուշարժան է: Այն ներառում է պատմական հավաստի տվյալներ ու ֆանտաստիկ երանգներ, փիլիսոփայության ու վիպագրության բազմաթիվ տարրեր, նաև դիմապատկերի արվեստի բացառիկ ուժի գեղեցկություններ: Գեղարվեստական հերոսներ դարձած իրական-պատմական գործիչները՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացին թե հուլիոս Կեսարը, Ագեսիլայոսը թե Պոմպեոսը, Դեմոսթենեսը թե Ցիցերոնը, Մարկոս Անտոնիոսը, Բրուտոսը կամ մյուսները, օժտված են խորապես մարդկային, կենդանի հատկանիշներով, անհատականությամբ, դրամատիզմով: Այնքան անկողմնակալ են Պլուտարքոսի մոտեցումները, արդար՝ դիտումները, որ դժվար է ասել, թե ի վերջո այդ գործիչներից ում է նախապատվում՝ հույների՞ն, թե՞ հռոմեացիներին: Լինելով հույն ու անսահման սիրելիով իր հայրենի եզերքը՝ նա միևնույն ժամանակ իրեն համարում էր հռոմեական Կայսրության լիիրավ քաղաքացին, և իր սրտին հավասարապես մոտ ու գնահատելի էին ինչպես Հունաստանի, այնպես էլ Հռոմի նշանավոր այրերը: Այդ երկը շատ են սիրել Ռաբլեն ու Մոլիերը, Մոնտենն ու Ռուսսոն, այն դարձել է Շեքսպիրի «Կորիոլանի», «Հուլիոս Կեսարի», «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» ստեղծման աղբյուրը: «Զուգակշիռները» նաև հայերիս համար եղել է սեղանի գիրք և այս ու այն կերպ խթանել հետագա ստեղծագործողներին²:

1. Նույն տեղում, էջ 126:

2. Հայ առաջին վիպասանուհի Սրբուհի Տյուսաքի պատմական տարիների սիրված գրքերից մեկը Պլուտարքոսի աշխատությունն էր, իսկ Հ. Պարոնյանը, ինչպես կոեսենցը, նրանից ստացել է ստեղծագործական ազդակներ:

«Համեմատական կենսագրությունների» հեղինակը հենց սկզբից սահմանագծում է իր՝ կենսագիր-դիմանկարչի նպատակները պատմաբանի խնդիրներից: «Մենք ոչ թե պատմություն ենք գրում,— ընդգծում է Պլուտարքոսը,— այլ՝ կենսագրություններ, և միշտ է, որ ամենափառավոր գործերում է տեսանելի լինում առաքինությունը կամ արատը, այլ հաճախ որևէ աննշան արարք, բառ կամ կատակ ավելի լավ են ի հայտ բերում մարդու բնավորությունը, քան ճակատամարտերը, որոնցում կործանվում են տասնյակ հազարներ, վիթխարի բանակների դեկավարելը և քաղաքներ պաշարելը: Ինչպես որ նկարիչները, քիչ ուշադրություն դարձնելով մարմնի այլ մասերի վրա, նմանության են հասնում դեմքի ու աչքերի արտահայտության ճշգրիտ պատկերման շնորհիվ, որոնցով դրսևորվում է մարդու բնավորությունը, այդպես էլ թող մեզ թույլատրվի խորանալ այն հատկանիշների ուսումնասիրման մեջ, որոնք արտացոլում են մարդու հոգին, և դրա հիման վրա կազմել յուրաքանչյուր կենսագրություն՝ ուրիշներին թողնելով գովերգելու մեծամեծ գործերն ու ճակատամարտերը»¹: Ինչպես տեսնում ենք, հեղինակը չի թաքցնում իր երկի կարևորագույն առանձնահատկությունը՝ բարոյահոգեբանական մոտեցումները, որոնք լայնածավալ պատմումում շատ հաճախ հանդես են գալիս դիմանկարպատկերների տեսքով: Եվ անտիկ գրականության բարձրարվեստ հուշարձանին մի առանձնահատուկ հմայք ու կենդանություն հաղորդող դիմապատկերային այդ համակարգն էլ իր խճանկարային բազմերանգությամբ աստիճանաբար նախապատրաստում է մի նոր ժանրի ծնունդը, որը բազմաթիվ ճյուղավորումներով սկսում է հանդես գալ աշխարհի տարբեր գրականությունների մեջ՝ հասնելով մինչև նոր ժամանակները: Ավերինցեը նկատում է, որ «նշանավոր այրերի հոյակերտ «դիմանկարային պատկերասրահի» գաղափարն իսկ՝ շնորհիվ անթիվ ընդօրինակումների՝ բոլոր այդ «գերմանական պլուտարքոսնե-

1. Պլուտարքոս, Երկեր, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1987, էջ 44:

րի», «Ֆրանսիական պլուտարքոսների»..., որոնք մեծ մասամբ հանդես եկան 18-րդ դարում, մեզ համար դարձել է այնքան սովորական, այնքան «ինքնըստինքյան հասկանալի», որ արդեն դրանց մեջ չենք տեսնում հատուկ ուշադրության արժանի պատմագրական փաստը»¹:

Պլուտարքոսյան «կենսագրություններից» (և ոչ միայն դրանցից) «պոկված» պատկեր-դիմանկարներն իրենց գեղարվեստական զանազան անդրադարձներն ստացան արձակագրության մեջ՝ դրսևորվելով որպես վեպ-դիմանկար, նովել-դիմանկար և այլն, կամ հենց գեղարվեստական կերպար-դիմանկարներ տարբեր պատումներում: Դրանց նկատմամբ շատ զգայուն գտնվեց նաև գրական քննադատությունը՝ աստիճանաբար յուրացնելով ու այլևայլ նրբերանգներով հարստացնելով ժանրի ավանդները: Եվ բնավ պատահական չէ, որ եվրոպական գրական դիմանկարի նշանավոր հիմնադիր Շառլ Սենտ-Բյովի (1804-1869) քննադատական մեթոդն անվերապահորեն անվանվում է «կենսագրական»: Ինքը՝ Ֆրանսիացի գրականագետն ու քննադատը, որ չորս տասնամյակի ընթացքում (1829-1869) գրեց ահռելի քանակությամբ գրական դիմանկարներ և հոգևածներ՝ նվիրված Ֆրանսիական միջնադարյան գրականությանն ու Պլեադայի քնարերգականներին (Ռոնսար, Դյու Բելլ...), կլասիցիզմի բանաստեղծներին ու արձակագիրներին (Կոռնել, Ռասին, Մոլիեր, Լաֆոնտեն, Պասկալ...), 18-րդ դարի հեղինակներին (Վոլտեր, Դիդրո, Լեսաժ, Բոմարշե, Ռուսսո...) և իր ժամանակակիցներին (Շատոբրիան, Տիկին դը Ստալ, Հյուգո, Մյուսե, Սանդ, Ֆլորբեր...), քանիցս խոսել է իր քննադատական այդ մեթոդի առանձնահատկության մասին, կարևորել կենսագրության դերը հեղինակի ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքները բացահայտելու և հոգեբանական խորքերը թափանցելու առումով: Սենտ-Բյովի համար, սակայն, էականն այն է, որ գրական դիմանկարիչը կարողանա կենսագրության միջո-

1. Аверинцев С., Плутарх и античная биография... , с. 160.

ցով թափանցել գրողի ներաշխարհի, հոգու գաղտնարանների, ստեղծագործության ենթաշերտերի մեջ: «Քննադատության և գրականության պատմության բնագավառում չկա թերևս ավելի հետաքրքրաշարժ, ավելի հաճելի և միաժամանակ ավելի ուսանելի ընթերցանության նյութ, քան նշանավոր մարդկանց մասին գրված կենսագրությունները: Հասկանալի է, ոչ այն չոր ու ցամաք, ժլատ կենսագրությունները, ոչ այն պաճուճագեղ-սեթևեթ ուրվագրերը, որոնց մեջ հեղինակը, ձգտելով առավելագույնս փայլել, յուրաքանչյուր պարբերություն վերածում է հղկված սրամիտ էպիգրամի, այլ լայնածավալ, խնամքով կազմված, գրողի անձնավորության ու երկերի մասին երբեմն նույնիսկ մի քանի շատախոս պատմությունները, որոնց նպատակն է թափանցել նրա հոգու մեջ, ընտելանալ նրան, տարբեր կողմերով լուսաբանել, ստիպել այդ մարդուն շարժվել, խոսել այնպես, ինչպես դա պետք է լիներ իրականում»¹, — նկատում է Փրանսիացի քննադատը «Պիեռ Կոռնել» դիմանկարում: Ի դեպ, ժամանակակից գրականագետները ևս նույնն են հավաստում: «Հեղինակի կենսագրության ուսումնասիրությունը գրականագիտական ամենահին և ամենափորձված մեթոդներից է, — գրում է Զ. Ավետիսյանը: — Մոտեցման այս եղանակը հնարավորություն է տալիս գեղարվեստական երկը դիտել հեղինակի պրիզմայի միջով՝ հաշվի առնելով այն ժամանակաշրջանն ու հասարակական միջավայրը, որի ընթացքում և որի մեջ ապրում ու ստեղծագործում է հեղինակը: ...Գրական երկը գրողի կենսագրության, նրա հոգևոր փորձի արդյունքն է: Առանց այս մանրամասների ճշտման հնարավոր չէ վերջնական կարծիք հայտնել գրողի ստեղծագործության մասին, չափել վերջինիս բովանդակային տարողությունը»²:

Եվս մի ուշագրավ պարագա. կենսագրության ժանրը ներ-

1. Сент-Бев Ш., Литературные портреты. Критические очерки, М., изд-во „Худ. лит.“, 1970, с. 47.

2. Ավետիսյան Զ., Գրականության տեսություն, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 1998, էջ 77, 79:

քուստ միշտ էլ ձգտում է դիմանկարին, իսկ դիմանկարը՝ գեղարվեստական հանդերձավորման՝ մանավանդ, երբ դիմանկարիչը գրող է: Իսկ Սենտ-Բյովը նաև գրող էր (հեղինակն էր «Հեշտասիրություն» վեպի, «Սիրո գիրք» բանաստեղծական ժողովածուի...) և լինելով ռոմանտիկ՝ օժտված էր վառ երևակայությամբ, պատկերավոր մտածողությամբ, արտահայտիչ խոսքարվեստով: Գրականության բնագավառում նա թեև չհասավ իր երազած բարձունքներին¹, բայց գրական քննադատությունը վերածեց արվեստի: Ցվայգը 1923-ին գրած «Սենտ-Բյով» հոդվածում հատկապես ուշադրություն է դարձնում քննադատության ասպարեզում նրա բերած նորություններին, գրական դիմանկարի ժանրի մի նոր ծլարձակման երևույթին. «... Զանազան տարրերից, անդուլ պայքարի ու անընդմեջ կատարելագործման ընթացքում զարգանում է մի ժանր, որը մինչ այժմ էլ մեզ համար մնում է չգերազանցված օրինակ. դա գեղարվեստական էսսեն է, որը ձևին տվել է կայունություն, փորձին՝ պատկերավոր մարմնավորում՝ ձեռք բերված պատահականից ու հրատապից. նրա զարգացմամբ գնահատումը վերածվեց ինքնուրույն արժեքի, իսկ քննադատությունը՝ արվեստի»²:

Դիմանկարային պատկերասրահում Սենտ-Բյովն ամենից առաջ աշխատում է բացահայտել գրողի անհատական ու անկրկնելի գծերը և ձգտում վերստեղծել նրա կենդանի կերպարը դարաշրջանի լույսի տակ՝ բարոյահոգեբանական յուրահատկություններով: Գրական դիմանկարչի արվեստի այդ ուրույնությունը նա հրաշալի ու պատկերավոր է բացատրել Դիդրոյին նվիրված դիմանկարում. ծանր, բայց միևնույն ժամանակ բերկրալից է գրական դիմանկարի երկունքը. աստիճանաբար մի

1. Ս. Ցվայգը Սենտ-Բյովի թողած գեղարվեստական ժառանգությունը համեմատում է մի կեղծ մարգարտի հետ, որը «նույնպես կտր է ու ողորկ, փայլփլում է, ինչպես հարկն է, ճիշտ ու ճիշտ իսկականի պես, միայն թե նրա մեջ չկա ներսից ճառագող այն առեղծվածայինը, այն կախարդական կրակը, որը բորբոքվել է ծովի ամհուներից» (Տե՛ս **Цвейг С.**, Собрание сочинений в семи томах, т. 7, М., изд-во „Правда“, 1963, с. 389.):

2. **Цвейг С.**, т. 7, с. 386-387.

ջերմ ու անբացատրելի մտերմությունն է ծնվում դիմանկարչի ու բնորդի միջև, ստեղծագործական պահին անտեսանելիորեն շրն-
 չավորվում է դիմանկարը, իսկ վավերականն ու փաստագրակա-
 նը՝ վերածվում գեղարվեստի: Թե ինչպես են ծնվել Բայրոնի, Սքոթի ու Գյոթեի դիմանկարները, պատմում է ինքը՝ քննադա-
 տը: Նրա խոստովանությունն այնքան անկեղծ է ու պատկերա-
 վոր, որ չենք կարող չդիմանալ գայթակղությանը և ընդարձա-
 կորեն մեջբերել այն. «Ինձ միշտ գրավել է նամակների, զրույց-
 ների, մտքերի, բնավորությունների զանազան առանձնահատ-
 կությունների, բարոյական նկարագրությունների ուսումնասի-
 րությունը, մի խոսքով՝ մեծ գրողների կենսագրությունը, հատ-
 կապես, եթե ինձնից առաջ ոչ մեկը դեռ չի զբաղվել համեմա-
 տական կենսագրությունների նման տեսակով, և ինձ է վիճակ-
 վել առաջինն ուրվագծելու նրա նախագիծը, երկյուղած հա-
 մարձակությամբ կերտելու այն: Այնժամ ահա երկու շաբաթով
 առանձնանում ես՝ շրջապատված այդ համբավավոր հանգուց-
 յալի՝ բանաստեղծի կամ փիլիսոփայի գրքերով. խնամքով ու-
 սումնասիրում ես նրան, կշռադատում և՛ այսպես, և՛ այնպես,
 առաջադրում հնարավոր բոլոր հարցերը, ջանում հարություն
 տալու նրա կենդանի նկարագրին. դա գրեթե նույնն է, թե եր-
 կու շաբաթ անցկացնես քաղաքից դուրս՝ աշխատելով Բայրոնի,
 Վալտեր Սքոթի կամ Գյոթեի դիմանկարի կամ կիսանդրու վրա.
 միայն այդ պահին, մենակ մնալով քո բնորդի հետ, քեզ մի տե-
 սակ թեթև ես զգում, ու թեպետ նրա հետ շփումը քեզանից ու-
 ժերի փոքր-ինչ ավելի լարում է պահանջում, բայց ձեր միջև
 ծնունդ առած մտերմությունը շատ ավելին է: Մեկը մյուսի
 հետևից նորանոր շտրիխներ են ծնվում, ու դրանցից յուրաքան-
 չյուրը տեղավորվում է այն նկարագրի մեջ, որ դու ջանում ես
 վերարտադրել՝ նման այն աստղերին, որոնք մեկը մյուսի
 հետևից՝ յուրաքանչյուրն իրեն հատկացված տեղում, մեր աչքի
 առջև բռնկվում են ու կայծկլտում պարզկա երկնքում: Մշուշոտ,
 ընդհանուր, վերացական նկարագրին, որը հաջողվում է ընկա-
 լել առաջին հայացքից, խառնվում, հետզհետե միահյուսվում

են անկրկնելի, խորապես անհատական, ճշմարտորեն գտնված բնորոշ գծերը, որոնք գնալով դառնում են ավելի հստակ և կենդանի. դուք զգում եք, թե ինչպես ձեր աչքի առջև ծնունդ է առնում իսկական նմանությունը. իսկ այն պահին, այն ակնթարթին, երբ ձեզ հաջողվում է որսալ նրա մեջ որևէ անկրկնելի բան՝ յուրահատուկ ժպիտ, ինչ-որ քերծվածք, թախծոտ խորշոմ ճակատին՝ թաքնված արդեն ճերմակող մազափնջի տակ, վերլուծությունը տեղը գիջում է ստեղծագործությանը, դիմանկարն սկսում է շնչել ու ապրել. կերպարը գտնված է: Նմանատիպ հանելուկային հետազոտությունները հսկայական հաճույք են պատճառում, իսկ պտուղները, որ դրանցից քաղում է մաքուր ու աշխույժ գագացողությունը, միշտ էլ կգտնի իր կիրառումը»¹:

Այսպես, ահա, Ֆրանսիացի գեղագետի գրչի տակ կենսագրության ժանրից մի դեպքում ծնվում է գրական-քննադատական դիմանկարը՝ շաղախված էսսեի՝ ազատ խորհրդածությունների տարրերով, մյուս դեպքում ուրվագրվում է «հանելուկային հետազոտությունը»՝ գրական-գեղարվեստական դիմանկարը՝ հոգեբանական հարստությամբ ու կենսական հզոր տարրերով:

Ֆրանսիական գրականության մեջ դիմանկարը՝ իբրև գրական քննադատության ժանր, լայն տարածում գտավ նաև Պոլ Բուրժեի (1852-1935) և Ժյուլ Լըմեթրի (1853-1914) ուսումնասիրություններում: Նրանցից առաջինը ճանաչված գրող էր, ինչպես և Սենտ-Բյովը՝ Ակադեմիայի անդամ, որը գրում էր նաև գրական-քննադատական հոդվածներ՝ հետեւելով Իպոլիտ Տենի տեսությանն ու էմիլ Զոլայի նատուրալիզմին: Բուրժեի ստեղծած գրական դիմանկարները՝ նվիրված Բոդլերին ու Ֆլորբերին, Տենին ու Ստենդալին, Գոնկուր եղբայրներին, Տուրգենևին և այլոց, աչքի են ընկնում հոգեբանական վերլուծությունների խորքով, տիպականացման տարրերի հարստու-

Թյամբ: Իսկ Ժյուլ Լըմեթրը տաղանդավոր քննադատ էր ու թատերագետ, որի «Ժամանակակիցներ» ժողովածուում Հյուգոյի, Ֆլոբերի, Զոլայի ու Դոդեի մասին պատմող էսսե-դիմանկարները հակվում են արդեն դեպի իմպրեսիոնիզմ, որի ավանդներն իրենց էսսեներում հետագայում պիտի զարգացնեին Գուրմոնը, Սյուլարեսը, Վալերին:

Սենտ-Բյովի ավանդների յուրօրինակ շարունակությունն էին Անատոլ Ֆրանսի (1844-1924) և Անդրե Մորուայի (1885-1967) «կենսագրականները»: Ֆրանսն աշխարհահռչակ գրող է, նրա գրական դիմանկարները («Լ. Բեթհովեն», «Միքելանջելոյի կյանքը», «Տոլստոյի կյանքը» և այլն) փայլում են հոգեբանական նրբին դիտումներով ու պատկերավոր մտածողությամբ, պատմական-կենսագրական փաստերի խոր վերլուծություններով: Ինչպես նախորդների, նրա մոտ ևս, սակայն, դժվար է որոշել, թե որտեղ է վերջանում կենսագրությունը, և որտեղ է սկսվում դիմանկարը: Դա, թերևս, գալիս է Ֆրանսի հետամտած նպատակից՝ նշանավոր մարդկանց կենսագրությունների միջոցով բացահայտել հասարակական-քաղաքական ներքին տեղաշարժերն ու հեղաբեկումները: Շատ հաճախ կենսագրական բազմաթիվ փաստերը, գրողների երկերից մեջբերվող քաղվածքները գեղարվեստի աստիճանի բարձրացած դիմանկարը մոտեցնում են գրական քննադատությանը: Գրեթե նույնն է նաև Մորուայի պարագայում. Վոլտերի կենսագրականն, օրինակ, թվում է՝ ծավալված գրական դիմանկար է, մինչդեռ Դիքենսի կամ Պրուստի մասին գրվածները թողնում են քննադատական հետազոտության տպավորություն, իսկ Շատոբրիանին և Մյուսեին նվիրվածները, այսպես կոչված, «կենսագրական քննադատության» նմուշներ են:

Ուրեմն՝ գրական դիմանկարը միջժանրային երևույթ է. շատ դժվար է հստակ տարանջատել նրա սահմանները. այն կարող է հանդես գալ և՛ գեղարվեստական գրականության մեջ, և՛ ինքնորոշվել դեպի քննադատությունը՝ ելնելով նորմատիվ պահանջներից, ու ժանրային այդ անստուգության մեջ է, թերևս,

ներա ինքնատիպության հիմնական հատկանիշը: Իր ուսումնասիրության ոլորտներում գրական դիմանկարը քննելով իբրև գրական քննադատության կենսունակ ժանրերից մեկը՝ Ժ. Քալանթարյանի հայացքից չեն վրիպել ժանրի այդ երկվության հատկանիշները. «Դիմանկարի այս կրկնակի անվանումները (դիմանկարի էսքիզ, դիմանկար-էսսե) ցույց են տալիս, որ փոքր ծավալի սահմաններում դժվար է լուծել ժանրին առաջադրվող պահանջները և ահա երկրորդ՝ հավելյալ անվանումները, հուշում են, որ դիմանկարը շեղվել է բուն ժանրային գծերից և ձեռք բերել կողմնակի ուրիշ հատկանիշներ: Հավելյալ անվանումը, կարծես, ընթերցողին միաժամանակ նախապատրաստում է, որ նա դիմանկարում կարող է նաև չգտնել գրողի ստեղծագործության ամբողջական պատկերը, որ դիմանկար կոչվածը ընդամենը էսքիզ է կամ ազատ խոհ ընդհանրապես գրողի ստեղծագործության մասին»¹:

* * *

Հայ գրականության մեջ ևս կենսագրական ժանրն ունի վաղեմի պատմություն: Սկզբնապես այն հանդես է եկել սրբախոսության հիմնական տարատեսակների՝ վարք-վկայաբանությունների տեսքով, որոնց «ընդերքում են սաղմնավորվել փոքր ծավալի գեղարվեստական արձակի ժամանակակից այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք են նորավեպը, պատմվածքը և այլն»²: Դրանց մեջ առաջին տեղերից մեկում պետք է դնել նաև գրական դիմանկարը:

Վարքագրությունները թեև սրբագործված, «գովասանական կենսագրություններ» էին, որոնց հիմքում ընկած էր հերոսների

1. Քալանթարյան Ժ., Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1982, էջ 177:

2. Տե՛ս Տեր-Ռավթյան Ք., Վկայաբանություն և վարք, «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 38:

իրեւալականացման, սրբացման սկզբունքը, այնուամենայնիվ դրանցից մի քանիսը ընդգրկում էին փաստագրական, վավերական պատկառելի նյութեր, հաճախ նաև ժամանակակիցների ու հեղինակի հիշողութիւնները իրական մարդկանց մասին: Դրա դասական օրինակը Կորյունի «Վարք Մաշտոցի» գիրքն է՝ հետագա կենսագրութիւնների նախաշավիղը մեր գրականութեան մեջ: Քրիստոնեական ավանդութիւններն ու լեգենդները, որոնք վարքագրութեան հիմնական թեմաներն էին, այստեղ իրենց տեղը մեծ չափով զիջել են պատմական եղելութիւններին, պետական ու եկեղեցական իրական գործիչներին, և ընդհանուր խորապատկերում ուրվագծվել է հայոց գրերի գլուտի հեղինակի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկարը:

Այսպիսով, գրական դիմանկարի ծագումնաբանութիւնը հայ գրականութեան մեջ ևս աղերսվում է հեռավոր անցյալին: Սաղմնավորվելով, զարգանալով ու շարունակ հայթայթելով նորանոր հատկանիշներ՝ ժանրը, ինչպես նկատում է Մ. Բախտինը, միշտ իր մեջ պահպանում է «պատմական հիշողութիւնը»՝ «հնամենիութեան չմարող տարրերը», «ժանրն ապրում է ներկայով, սակայն միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը»¹: Իսկ գրական դիմանկարի պարագայում այդ սկիզբն ու «պատմական հիշողութիւնը» կենսագրութեան ժանրն է: Ժանրի բախտինյան սահմանման մեթոդաբանութեան հիմքում ընկած ծագումնաբանական մոտեցմանն առնչվում է նաև, այսպես կոչված, կոնվենցիոնալ՝ պայմանական սկզբունքը, որը «ենթադրում է հատկանիշների այնպիսի համակարգ, որտեղ առկա է որոշակի պայմանավորվածութիւնների մի համակցութիւն գրողի և ընթերցողի հարաբերութիւններում, որը հնարավորութիւն է ընձեռում ընկալել ու ընդունել որևէ գեղարվեստական ստեղծագործութիւն իբրև այս կամ այն ժանրի արտահայտութիւն: Ուրեմն ժանրի հիշողութեան գենետիկական առաջադրույթը մի կողմից և գրող-ընթերցող հարաբերութեան փոխապայմանավոր-

1. Ст'ю Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, М., изд-во „Худ. лит.“, 1972, с. 178-179.

վածությունը մյուս կողմից (ստեղծագործական գիտակցության տիրույթների սահմաններում) ամրագրում են ունիվերսալ և ընդունելի մի իրողություն, որը բավարարում է ժանրի ընկալման և ընթերցման բոլոր չափանիշները»¹: Գրականագետ Գր. Հակոբյանի այս նկատումը՝ արված նորավեպի ժանրային հատկանիշների առիթով, լիովին կիրառելի է նաև գրական դիմանկարի պարագայում:

Ինչպես տեսնում ենք, բնութագրվող իրական մարդու պատկերման յուրաքանչյուր դրսևորում աստիճանաբար մոտեցնում է հուշագրային-կենսագրական, ակնարկային կամ գրական-քննադատական նյութի դիմանկարայնացման: Դիմանկարիչը մի դեպքում կարող է օգտագործել իր կամ այլոց հուշերը, մյուս դեպքում՝ վավերական աղբյուրներ՝ տալով տվյալ «բնորդի» ամբողջական կամ մասնակի բնութագիրը՝ այդ ճանապարհին (նայած հետապնդած նպատակի) ստեղծելով գեղարվեստական կամ գիտական դիմանկար: Կենսագրությունից դիմանկար և դիմանկարից կենսագրություն ծիրում դիմանկարը, բնականաբար, ձեռք է բերում նորանոր, երբեմն ժանրին «խորթ» հատկանիշներ, փոխաձևվում, մերձենում այլ ժանրերի, սակայն իր մեջ, որպես միջուկ, միշտ պահպանելով «ժանրի հիշողությունը»՝ կենսագրության ավել կամ սակավ արտահայտված տարրը: Իսկ դա բոլոր դեպքերում տքնաջան արարում է, ստեղծագործական երկունքի հետևանք, ուր միշտ շոշափելիորեն զգացնել են տալիս հեղինակային երևակայությունը, ձիրքը, ընդհանրացումներ կատարելու ունակությունը:

Վ. Բելինսկին, խոսելով գեղանկարչության մեջ ճշմարիտ դիմանկարի կերտման արվեստի՝ իբրև մարդու ներաշխարհի արտացոլի արգասիքի մասին (իսկ դա հավասարապես կարող է վերաբերել նաև գրական դիմանկարին), գրում է. «Թվում է, թե ավելի հեշտ բան չկա, քան արտանկարել մարդու դիմանկարը:

1. Տե՛ս Հակոբյան Գր., Արևմտահայ նորավեպը (1880-1910 թվականներ. Ժանրի պատմություն և տեսություն), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, էջ 7:

Եվ կան մարդիկ, որոնք իրենց ամբողջ կյանքում վարժվում են այդ տեսակի գեղանկարչության մեջ, բայց չեն կարողանում իրենց ծանոթ դեմքն արտանկարել այնպես, որ ուրիշները ճանաչեն, թե դա ու՛մ դիմանկարն է: Դիմանկարը ճիշտ արտանկարելու հմտությունը արդեն յուրատեսակ տաղանդ է, բայց դրանով ամեն բան չի վերջանում: Սովորական նկարիչը մեծ նմանություն մատուցում է ձեր ծանոթի դիմանկարը: Նմանությունը ամենափոքր կասկածի չի ենթարկվում այն իմաստով, որ դուք չեք կարող անմիջապես չճանաչել, թե դա ում դիմանկարն է, բայց և այնպես կարծես թե դժգոհ եք այդ նկարից, ձեզ թվում է, թե դա և՛ նման է իր իսկականին, և՛ նման չէ նրան... Բայց թող նրա դիմանկարը վրձնեն Տիրանովը կամ Բրյուլլովը, և ձեզ կթվա, որ հայելին ամենևին էլ այնպես ճիշտ չի կրկնում ձեր ծանոթի կերպարը, ինչպես այդ դիմանկարը, որովհետև դա արդեն միայն դիմանկար չէ, այլև գեղարվեստական երկ, որի մեջ արտացոլված է ո՛չ միայն արտաքին նմանությունը, այլև իսկականի ամբողջ հոգին»¹:

* * *

Հայ գրականությունը, լինելով համաշխարհային մշակույթի մի բաղադրիչը, բնականաբար, չէր կարող չներառել նաև գրական դիմանկարի ժանրային այլակերպությունները. չէ՞ որ պատմական զարգացման օրինաչափություններն ու կենսական տարրերն են ի վերջո թելադրում նոր ժանրերի ծնունդն ու «հանդերձանքը», որի միջոցով էլ մարմնավորվում են ստեղծագործական զանազան հղացումներն ու գեղարվեստական կերպավորումը: Եվ այս ճանապարհին գրեթե անխուսափելիորեն ծագում է նաև ժանրային ինքնություն խնդիրը:

Գրական դիմանկարը Հայ գրականության երկու հատվածներում ունեցավ զարգացման տարբեր միտումներ. արևելահայոց

1. Белинский В., Собрание сочинений в девяти томах, т. 8, М., изд-во „Худ. лит.“, 1982, с. 360.

մոտ այն գերազանցապես դրսևորվեց ինքնակենսագրական ձևերի (Պերճ Պռոշյանի «Հուշիկները», Ղազարոս Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը», Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Կյանքի բովիցը»...), էսքիզային բնույթի դիմանկար-հիշողությունների (Ավետիք Իսահակյանի «Իմ հուշերիցը», Ստեփան Զորյանի «Հուշերի գիրքը»...) և գրական-քննադատության (Միքայել Նալբանդյանի «Հիշատակարանի...» որոշ էջեր, Կարապետ Կուսիկյանի «Գրական դեմքերը», Պողոս Մակինցյանի «Դիմագծերը», Հրանտ Թամրազյանի «Գրական դիմանկարներ, հոգվածները», Վազգեն Գաբրիելյանի «Դիմանկարները»...) մեջ: Այլ էր արևմտահայ գրագետների մոտեցումը. նրանց վրա շատ մեծ էր եվրոպական, ի մասնավորի Ֆրանսիական գրականության մեջ լայն տարածում գտած գրական դիմանկարի ազդեցությունը: Արևմտահայ գրական դիմանկարը, սակայն, Ֆրանսիականի մեխանիկական կրկնությունը չէր, որտեղ դիմանկարը, ճիշտ է, բազում այլ նրբերանգներով, բայց հիմնականում դիտվում էր որպես գրական քննադատության ժանր: Գրական-քննադատական և հուշագրային-կենսագրական դիմանկարների կողքին արևմտահայոց մոտ, իբրև ինքնուրույն ժանր, աստիճանաբար ձևավորվում է գրական դիմանկարի միանգամայն նոր ու անօրինակ տեսակ՝ գրական-գեղարվեստական դիմանկարը, որի քննությունն էլ կազմում է սույն ուսումնասիրության բուն առարկան:

Արևմտահայ գրական դիմանկարի մասին առավելապես խոսվել է Գրիգոր Զոհրապին, Տիգրան Կամսարականին, Հրանտ Ասատուրին և ուրիշներին նվիրված մենագրություններում¹ կամ արևմտահայ գրական քննադատության պատմությանը վերաբերող ուսումնասիրություններում²: Դրանց մեջ, սակայն,

1. Տե՛ս, օրինակ, Հյուսյան Մ., Գրիգոր Զոհրապ. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, Հայպետհրատ, 1957, 376 էջ, Մարգարյան Հ., Տիգրան Կամսարական. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964, 309 էջ, Հայրապետյան Ս., Հրանտ Ասատուր. կյանքը և գործը, Լոս Անջելես, հրատ. «Գրամատիկ» տպ., 1979, 239 էջ:

2. Տե՛ս Մնացականյան Լ., Արևմտահայ քննադատական մտքի պատմությունից, էջ 209-220, Թամրազյան Հր., Հայ քննադատություն. 19-րդ դար, Գիրք Գ, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 1992, էջ 607-622:

Հեղինակները Հետապնդել են տարբեր նպատակներ՝ ուսումնասիրվող գրողների գրական-քննադատական հայացքների քննությունից մինչև գրական-գեղարվեստական մոտեցումների ներքին օրինաչափությունների զարգացման բացահայտումները, և խնդիր չի դրվել գրական-գեղարվեստական դիմանկարի՝ իբրև ինքնօրինակ ժանրի համակողմանի հետազոտությունը: Մինչդեռ արևմտահայ հատվածում վիթխարի էին ոչ միայն գրական դիմանկարի ընդգրկման սահմանները, այլև ինքնօրինակ էր գեղարվեստական, գաղափարական ու իմաստային տարողունակությունը:

Այսպես, արևմտահայ գրականության մեջ գրական դիմանկարը, ինչպես վերը նշեցինք, զարգացավ երեք ուղղություններով՝ գրական-քննադատական, հուշագրային-կենսագրական և գրական-գեղարվեստական: Այս բաժանումներն, իհարկե, ինչ-որ չափով պայմանական են, քանի որ գրական-քննադատական դիմանկարներին, ինչպես կտեսնենք, շատ հաճախ կարող են պատվաստվել հուշագրային-կենսագրականի տարրերը՝ որոշ դեպքերում ձգտելով գեղարվեստական հանդերձանքի, իսկ գրական-գեղարվեստական դիմանկարներն էլ, ելնելով ժանրային պահանջներից, այս կամ այն չափով կրում են առաջին երկուսի հատկանիշները: Մեզ համար այդ բաժանումների մեջ ելակետայինը յուրաքանչյուր տեսակի մեջ արտահայտված բնորոշ հատկանիշների գերակայության խնդիրն է:

Ժամանակի ամենամտացի քննադատներից մեկը՝ Արտաշես Հարությունյանը (1873-1915), մտադրվելով պատրաստել «Գրական դիմաստվերներու» (այս եզրը մեզանում առաջինը օգտագործել է նա) հատոր կամ «ալպոմ»¹, այդ ժանրի հատկանիշ է համարել այն, որ «ուսումնասիրված դեմքին ամենեն մտահար ու կարկառուն գիծերը իրենց բնորոշ նկարագիրով ցցվեին՝ երկ-

1. Տե՛ս «Մասիս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1901, 20 հունվարի, թ. 3, էջ 33, Մատթեոս Մամուրյանի դիմաստվերի ծանոթագրությունը: 1904-ին հեղինակն այս դիմաստվերը փոփոխված տարբերակով հրատարակել է «Արևելյան մամուլում»:

որորդական կարևորությունները խորհրդապահ ստվերարկութ-
 թյամբ մը ծածկող տարտամության մեջնեն»¹: Այս նուրբ նկատու-
 ղությունն ըստ էության բացահայտում է դիմանկարի ընդհան-
 րական առանձնահատկություններից մեկը՝ գրական այդ տե-
 սակն իր ամենատարբեր դրսևորումներով չի հավակնում ամ-
 բողջականության: Դիմանկարիչը խնդիր չի դնում կերպարը
 ներկայացնել բոլորապես, այլ ընտրում է այն, ինչը իր կարծի-
 քով, էական է ու կարևոր: Հարկ է դիտել, որ արևմտահայ հե-
 ղինականները լիովին գիտակցում էին ժանրային այդ յուրակեր-
 պությունը և իրենց դիմաստվերները հաճախ անվանում էին
 ուրվագծեր, վայրկենական, կիսադեմքեր: Իսկ եթե բնորոշումը
 «չեզոք» էր, ապա առանձին դեպքերում անհրաժեշտ էին հա-
 մարում բացատրություն տալ: Հիշենք, օրինակ, Միսաք Մեծա-
 րենցի «Գ. Զոհրապ» «Գրական կենդանագրի» ծանոթագրու-
 թյունը. «Կարգ մը թյուրիմացություններ ուղղելու և ուրիշնե-
 րու ալ տեղի չտալու համար պետք կրգգամ հայտարարելու թե
 այս Դեմքեր»-ը (նկատի ունի նաև «Եղիշե եպիսկ. Դուրյան»-ը
 — Ալ. Մ.) կենդանագրած եմ լուկ բանաստեղծական տեսակե-
 տով»²:

Ամբողջականության չհավակնելու այդ սկզբունքը, ի դեպ,
 պահպանում էին գրեթե բոլոր դիմանկարիչները և հաճախ խո-
 սում դրա մասին: Հրանտ Ասատուրն, օրինակ, իր «Դիմաստ-
 վերների» ներածական մասում հատուկ հիշեցնում է. «Նպա-
 տակս եղած չէ մանրամասնորեն կենսագրել այդ հեղինակները,
 ոչ ալ իբր քննադատ վերլուծել ու գնահատել իրենց բոլոր գոր-
 ծերը, այլ պարզապես ուրվագծել ներքին մարդը և գրագե-
 տը...»³: Իրավացի է Ս. Հայրապետյանը՝ գրելով, որ արևմտահայ
 իրականության մեջ գրական դիմանկարը, «ի տարբերու-
 թյուն

1. Հարությունյան Ա., Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, «Հայաստան»
 հրատ., 1968, էջ 212:

2. Մեծարենց Մ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Աշխատասիրությամբ
 Ա. Ծարուրյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 229:

3. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, Փարիզ, հրատ. և տպագր. Կ. Քեշի-
 շյան որդի, 1921, էջ ԺԴ-ԺԵ:

եվրոպական դասական դիմանկարիչների կիրառած սկզբունք-
 ների, չունեն նման լայն ընդգրկում, այն չէր արտացոլում գրա-
 կան երկերի մանրագնին վերլուծություններ, գրական-պատմա-
 կան իրողությունների խորահամուտ ուսումնասիրություններ:
 Դեմքն այստեղ պատկերվում էր բավական սեղմ, բայց տպավո-
 րիչ բնութագրումներով. գրողի կամ հասարակական գործչի
 կյանքի ուղուն զուգընթաց ներկայացվում էր միջավայրը, գրա-
 կան մթնոլորտը, տրվում դիմանկարի գրական կամ հասարա-
 կական գործունեության գնահատականը, որը ենթադրում էր
 յուրահատուկ մոտեցում և ինքնուրույն արժեքավորում»¹: Տա-
 րօրինակ է, սակայն, որ սկզբունքորեն այս ճիշտ նկատումով
 հանդերձ՝ բանասերը ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային
 գրականության գլուխգործոցներից մեկը՝ «Ազգային ջոջերը»,
 համարում է գրական դիմանկարի ժանրի ստեղծման նախատիպ
 միայն և գրական դիմանկարի ժանրային իր բաժանումների մեջ
 (գրական-քննադատական և հուշագրային-կենսագրական) չի ա-
 ռանձնացնում գրական-գեղարվեստական դիմանկարը²: Մինչ-
 դեռ անվիճելի է, որ «Ազգային ջոջերը», պարունակելով հան-
 դերձ և՛ հուշագրային-կենսագրական, և՛ գրական քննադատու-
 թյան տարրեր, ամենից առաջ գեղարվեստական խոշոր երևույթ
 է, գրական դիմանկարի դասական ամենափայլուն օրինակներից
 մեկը, ուր վրձնվել են վաղուց հասարակ անուններ դարձած
 ընդհանրական տիպեր, ստեղծել է անկրկնելի դպրոց, և որի շա-
 ռավիղը հասել է մինչև չարենցյան «Երկիր Նաիրի»...

Գրական դիմանկարի մեր կատարած դասակարգումը հստա-
 կեցնելու առումով, կարծում ենք, շահեկան կլինի ընդհանուր
 գծերով հանդիպադրել արևմտահայ գրագետ Եղիա Տեմիրճի-
 պաշյանին (1851-1908) նվիրված մի քանի դիմանկարներ:

Արտաշես Հարությունյանի դիմաստվերում (1902) որքան էլ
 խախտված լինեն գրաքննադատության սահմանները, և շարա-
 դրանքի ուժը մերձենա գեղարվեստականին («Շատ կհավա-

1. Հայրապետյան Ա., Հրաճո Ասատուր, էջ 170:

2. Տե՛ս նույն տեղում, էջ 168, 170:

տա՞ք, թե բան մը, լուրջ ու հավերժագեղ բան մը պիտի մնա իր բանաստեղծութենեն: Նախ, իր արձակը փոխնիփոխ հեզասահ առուի մը քնքուշ ու նազոտ հեծկլտանքը, արաբական նժույգի մը ջլապիրկ ճկունությունը կամ գահավեժ գետի մը շվարուն ու հորդ գնացքն ունի, իր տաղաչափությունը՝ կաղ մուրացկանի մը ողորմելի կոտրատումներով կհատկանշվի: Տեմիրճիպաշյան այն տաղանդն է, որ գրած է ժամանակիս ամենեն դժվարընթեռնելի ոտանավորներեն, միշտ աղտոտված գրաբարի ցեխացատերով, ու միշտ ավելի ռամիկ և արձակունակ, — մինչդեռ իր արձակը՝ մերթ կշռական արձակ մըն է»¹⁾, այնուամենայնիվ, ի վերջո մնում է գրական քննադատության ոլորտում, քանի որ հեղինակին ամենից առաջ զբաղեցնում են Տեմիրճիպաշյանի այլազան ու տարափոխիկ հայացքների համակարգի քննությունը, նրա ստեղծագործության արժեւորումը: «Մեր ամենեն իսկատիպ գրողներեն մեկն է», բայց անուղղելի հոռետես է, որի «ախտավարակ ու վնասակար գրականությունը» «մեր մեջ ամբողջ գրական թարմ սերունդ մը գերեզմանական խոնավ ցանկություններով վառեց», — այս է քննադատի եզրակացությունը: Ջժխտելով հանդերձ, որ Արտ. Հարությունյանն իր դիմանկարներում «գրողին բնութագրում է ոչ միայն իբրև ստեղծագործող, այլև իբրև գործիչ և մարդ-անհատականություն՝ իր ինքնատիպ, անկրկնելի խառնվածքով», Լ. Մուրադյանը նկատում է, որ վերջնահաշվում «Գրական-դիմանկարչի (Ա. Հարությունյանի — Ալ. Մ.) հայացքում դրսևորվում է գրականության պատմաբանի զգաստ մոտեցումը դեմքերի ու փաստերի գնահատման, գրական միջավայրի անցուդարձերի մեկնաբանման իմաստով»²⁾:

Տեմիրճիպաշյանի մասին գրած Հրանտ Ասատուրի (1921) և Մինաս Չերազի (1929) դիմանկարներն ըստ էության պատկա-

1. Հարությունյան Ա., Գիշերվան ճամփորդը, էջ 166:

2. Մուրադյան Լ., Արտաշես Հարությունյան, «Հայ քննադատության պատմություն» երկու հատորով, հ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 405:

նում են հուշագրային-կենսագրական տեսակին: Դրանց մեջ արդեն գերակայողը հուշապատումն է՝ շաղախված կենսագրական տպավորիչ դրվագների ու ենթատեքստում երբեմն հայտնվող գրադատության հետ:

Ասատուրն իր հուշապատումն սկսում է Պոլսի Հասգյուղ թաղի այն տան նկարագրությամբ, ուր ծնվել ու հասակ է առել ապագա գրագետը. «Այն տունը, ուր ծնած է,— հիշում է կենսագիրը,— ընդարձակ պարտեզ մը ուներ ուր տոսախներ կային, վարդի թուփեր, թավուտքներ, թռչուններու բույներ ալ անոնց մեջ: Մեծ հայրը, որ քահանա էր, հաճախ հետը եկեղեցի կը տանի եղբր զինքը»¹: Այսպես ծայր է առնում Եղիայի կյանքի պատմությունը, և հուշագիրը ջանք չի խնայում կանգ առնելու իրենն էական թվացող մանրամասների առջև. պատմում է իրենց առաջին հանդիպման, նրա ուսումնառության, ընկերների, գրական նախասիրած հեղինակների (Շեքսպիր, Բայրոն, Շելլի, Գյոթե...), իմաստասերներից (Շոպենհաուեր, Կոնտ, Լիտրե...) կրած ազդեցությունների, հոգեկան երկվության, անձնական դրամայի մասին, որոնք աստիճանաբար ըմբռնելի են դարձնում Տեմիրճիպաշյանի բնութագրի հակասական ու տարօրինակ գծերը: Ասատուրն այդ ամենը պատմում է սիրով ու անաչառ՝ ակամա բացահայտելով նաև իր՝ հուշագիր-ժամանակակցի գրական նախասիրություններն ու մեծ կենսափորձը: Նրա մոտ վերհուշը երբեմն դառնում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոց, ոճը ձեռք է բերում պատկերավորություն, և հուշագրային-կենսագրական դիմանկարի բեկորներից ամբողջանում է «հե՛ք Եղիան, տարաբախտ երգիչը Նիրվանային»:

Մինաս Չերազը դարձյալ հուշագրային-կենսագրական բնույթի իր դիմանկարում առանձին սիրով ու ջերմությամբ է գրել մանկության ու պատանեկության ընկերոջ՝ Տեմիրճիպաշյանի մասին: Ասատուրի պես նա էլ է պատմում Եղիայի հայրենական տան ընդարձակ պարտեզի մասին, «որո շատրվանը

1. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 199:

շրջապատված էր երփներանգ ծաղիկներով»¹: Հիշում է նրա ճարտարապետական զարդանկարների գծագրիչ գեղարվեստասեր հորը, «նիհար ու դժգույն, խուսկի պես» խարտյաշ մորը... Ջերազը Եղիայի հետ շատ ավելի մտերիմ էր, քան Ասատուրը, և այդտեղից էլ հուշագրության մեջ տեղ են գրտնում, գուցեև սպրդում են անձնական բնույթի որոշ մանրամասներ (Եղիայի փախուստը Ժնև, Լոզան, Եղիայի առաջարկը Ջերազին՝ միասին ջրասուլյզ լինել կապուտաչյա Լեմանում...): Այստեղ ևս հուշագրի խոսքի հուզական կառուցվածքն ու ոճը երբեմն դիմանկարը համեմունք են գեղարվեստական տարրերով, բայց և այնպես տիրակալողը բոլոր դեպքերում մնում են կենսագրականն ու հուշագրայինը:

Իսկ ահա Զոհրապի («Ծանոթ դեմքեր», 1892) և դրան հաջորդած Ալփիարի («Օրվան դեմքեր», 1892), Սիպիլի («Կիսադեմքերը քողին ետևեն», 1908) և Օննիկ Ջիֆթե-Սարաֆի («Պոլիսի դեմքեր», 1901)՝ Տեմիրճիպաշյանին նվիրված դիմանկարները, ինչպես կհամոզվենք դրանք քննության առնելիս, ըստ էության գեղարվեստական գործեր են:

* * *

Այսպիսով, մեր ուսումնասիրության բնամարզն ընդգրկում է գրական դիմանկարի միայն մի տեսակը՝ գեղարվեստականը՝ իր այլուայլ դրսևորումներով ու ճյուղավորումներով: Քանի որ դիմանկարի այդ տեսակը ձևավորվել, զարգացել ու ծաղկման է հասել արևմտահայ գրականության մեջ, բնականաբար, մեր հետազոտությունը պարփակվում է այդ շրջանակներում (սփյուռքահայ գրականության մեջ Հայկանուշ Մառքը, Նշան Պեչիկ-Թաշլյանը և այլոք ստեղծեցին դիմանկարներ, բայց ժանրը չկարողացավ պահպանել իր կենսունակությունը և չունեցավ ձեռքբերումներ):

1. Չերազ Մ., Կենսագրական մյուսոցներ, Փարիզ, հրատ. «Օշական», 1929, էջ 27:

Գրական դիմանկարի ժանրը ինքնահատուկ երևույթ էր և չուներ իր նախորինակը հայ, ինչու չէ, նաև ռուս ու եվրոպական գրականության մեջ: Առաջինը ձեռնարկելով ժանրի գեղարվեստական դրսևորումների ուսումնասիրությունը՝ փորձել ենք դրանք դիտարկել իրենց լինելիության մեջ: Գրական դիմանկարին ներհատուկ վավերական «միաբնակ», այսինքն՝ գեղարվեստական մեկ կերպարի, փոքր ծավալի ու անսյուսթե պատումի առկայության պայմաններում արևմտահայ դիմանկարիչներն ապացուցեցին, որ բավական տարողունակ է ժանրը, բազմազան են դիմանկարային բնութագրումների հնարավորություններն ու միջոցները: Նրանցից լավագույններն իրենց գնահատություններում տուրք չտվեցին կամայականությունների, չստրկացան «բնորոշների» արտաքին դիմագծերի սոսկական պատճենահանումների առջև, այլ արտաքինից ներքինի և հակադարձ շրջադարձերի յուրօրինակ ընձյուղումներով կատարեցին հոգեբանական նրբին գյուտեր, հասան ինքնատիպ կերպավորման ու կերտեցին արվեստի գլուխգործոցներ: «Ձէ՞ որ ճշմարիտ դիմանկարիչը, — նկատում է Բ. Գալանովը, — երբեք չի բավարարվի արտաքինի ստրկամիտ պատճենահանմամբ, անթույլ է նկարագրությանը, ինչպես Գորկին է ասում՝ «դիմանկարչույթյամբ»՝ հավասարության նշան դնելով դիմանկարի կերտման ու արձանագրության միջև»¹:

Արևմտահայ գրական դիմանկարի պատմության ընթացքի քննությունը բերում է այն հետևության, որ ժանրը, լինելով վաթսուևականների Ջարթոնքի սերնդի մաքառումների ու հոգևոր պահանջմունքների արգասիքը, գրեթե մի հիսնամյակ պահպանել է իր կենսուսակությունը, ապրել ծաղկում և ստեղծել անկորնչելի արժեքներ:

Դիմանկարի գերագույն նվաճումները, անտարակույս, Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի», Զոհրապի «Ծանոթ դեմքերի» և Օտյանի «Մեր երեսփոխանների» շարքերն են: Հասկանալի է,

1. Галанов Б., Искусство портрета, с. 35.

սակայն, որ այդ գլուխգործոցները չստեղծվեցին ամայի տեղում: Ահա ինչու մենք չենք սահմանափակվել այդ ստեղծագործությունների քննությամբ միայն, այլև ջանացել ենք առանձին գլուխներում բացահայտել այն աղբյուրները, որ կան դրանց և նախորդ շրջանի, որոշ դեպքերում նաև եվրոպական գրողների հետ: Իրենց հերթին Պարոնյանը և Զոհրապն ուղղորդեցին ու ազդակեցին ժանրի զարգացումը, ստեղծեցին դպրոցներ: Աշխատության համապատասխան գլուխներում քննության են առնված հետնորդների այդ կարգի երկերը ևս:

Մեր ուսումնասիրության մեջ աշխատել ենք չբավարարվել գրականագիտական վերլուծությամբ միայն. փորձել ենք բանասիրական քննությամբ առհարկի անդրադառնալ այս ու այն երկի ստեղծման նախապատմությանը, շրջանառել նոր փաստեր, վերծանել կեղծանուններ և այլն:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՆԱԽԱՆՄՈՒՇՆԵՐԸ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՍԸՎԱՃՅԱՆԸ՝ ԺԱՆՐԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԱՌԱՋԱՄԱՐՏԻԿ

19-րդ դարի 50-70-ական թվականները հատկանշվում են սուլթանական բռնապետության դեմ հպատակ ժողովուրդների շարունակական ընդվզումներով: Օսմանյան լծի տակ հեծող ժողովուրդներն իրենց պատմական անցյալով, քաղաքակրթության մակարդակով, հոգևոր-մշակութային ավանդույթներով անհամեմատ բարձր էին կանգնած տիրակալողներից և ձգտում էին ձերբազատվել ռազմաավատական վարչակարգից, նվաճել անկախություն, ապրել արժանավայել... Կայսրության դեմ ապստամբության դրոշը պարզեցին Ջեռնոգորիան (1862), Կրետեն (1866-67), Բոսնիան և Հերցեգովինան (1875), Բուլղարիան (1876)... «Քաղաքակրթությունը ազատության էլեկտրիկը կը զարնե, բռնակալությունը կահաբեկի.— ոգևորված նկատում է «Մեղու» պարբերականը,— ժողովրդոց իրավունքը հաստատության վճիռ մ'ալ կընդունի, հակառակ ինքնակալներու ահավոր և մարդախոշոշ բանակներուն. ազգաց և ընդհանուր մարդկության բարերար դյուցազունք այս անգամ ավելի մեծ արիությանմբ կը նետվին հասպարեզ»¹:

1. Սըվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 345:

Սովորական թուրքիայի տեղական հալածանքի ու թանձր խավարի դեմ ծառանում է նաև արևմտահայ հատվածը. տեղի են ունենում սոցիալական ուժերի աշխուժացում, դեմոկրատիայի վերելք, հոգևոր ու ֆիզիկական լիցքերի կենտրոնացում, հերոսամարտերի օջախներ են դառնում Սասունն ու Զեյթունը, Մուշը, Ջարսանջակն ու Վանը... Հոգևոր զարթոնքը, որն Արևելյան Հայաստանում ծայր էր առել փոքր-ինչ ավելի շուտ՝ կապված քաղաքական կտրուկ շրջադարձի՝ Ռուսաստանին միանալու իրողության հետ (1828), մի ներքին մղումով մերձեցման էր տանում միևնույն ժողովրդի երկու տարանջատ հատվածներին։ Գաղափարական ու շփման ուշագրավ կապեր են հաստատվում երկու հատվածների երևելի մտածողների, հասարակական-քաղաքական ու մշակութային գործիչների միջև, ծայր է առնում ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարախոսությունը, որին առանձնահատուկ լիցքեր էին հաղորդում առաջավոր հրապարակագիրներն ու գրողները, մամուլի գործիչները... «Այն թանձր և խավարատեսիլ ամպերը, որ դարերով ահա հավաքվելով և լեռնանալով պատել էին հայկական բարոյականության հորիզոնը, այսօր Հյուսիսսփայլի ճառագայթների տակ, նկատում ենք փարատված. անցան գիշերային մրրիկները, և փիլիսոփայական ծանրաչափը (բարոմետրը) գուշակում է մի գեղեցիկ առավոտ»¹, — այսպես պատկերավոր է բնութագրել «Հյուսիսսփայլ» ամսագրի դերը Միքայել Նալբանդյանն իր «Հիշատակարանում...»:

Արևելահայ գործիչներին լավ էին հասկանում նաև արևմտահայ դեմոկրատական հոսանքի մտածողները՝ Հարություն Սրվաճյանը, Կարապետ Փանոսյանը, Սերովբե Թազվորյանը, Մատթեոս Մամուրյանը, Գրիգոր Զիլինկիրյանը և մյուսները, որոնք համախմբվել էին «Մեղու», «Ծաղիկ», «Մյունատիի էրճիաս» («Շեփոր այգաբացի»), «Միություն», «Զայն» պարբերականների շուրջը։ Միք. Նալբանդյանի առաջին անգամ Պոլիս գալու

1. Նալբանդյան Միք., Երկերի լիակատար ժող. վեց հատորով, հ. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982, էջ 103:

(1860 թ. նոյեմբերի 20) առթիվ Հ. Սրվաճյանը «Պ. Միքայել Նալբանդյան» հոդվածում ջերմորեն ողջունում է նրա այցը, գիտակցում, որ այն կարող է մի յուրօրինակ կամուրջ հանդիսանալ հայության երկու հատվածների միջև՝ արևելահայերին իրենց «գործակից ընելու» ճանապարհին. «...Պ. Նալբանդյան մեր մեջը Ռուսիո լուսավորյալ ազգայնոց ներկայացուցիչն է և անշուշտ իր դարձին պիտի պատմե իր հայրենակցացը թե ի՞նչպես հայերը հոս անքու՛ն կը մնան. մեր իղձերն ու ջանքերը անոնց հասկցնելով զանոնք ալ մեզի գործակից ընելու պիտի աշխատի. որպեսզի միևնույն հողի վրա եթե չկրնանք միանալ, գոնե միանանք սրտով ու տենչանք, երկրով ու կրոնքով վարատական հայքս. և օր մը աշխարհ տեսնե, թե հայ ազգ մը կա, որ թեև ցրված ու աստանդական, այլ մի է բարոյապես և անբաժանելի»¹:

* * *

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության, հասարակական մտքի ու ազգային-ազատագրական շարժման պատմության մեջ բացառիկ տեղ է գրավում «Մեղու» հանդեսը, որի խմբագիր-տնօրեն Հարություն Սրվաճյանը (1831-1874) հասարակական-քաղաքական նշանավոր գործիչ էր, կրակոտ հրապարակախոս և տաղանդավոր երգիծաբան: Նրա մասին հիացմունքով են խոսել ժամանակակիցներն ու հաջորդները՝ սկսած Միք. Նալբանդյանից ու Մատթեոս Մամուրյանից մինչև Հ. Պարոնյան ու Ե. Տեմիրճիպաշյան, Ծերենց ու Հր. Ասատուր... Պետրոպավլովյան բերդի նշանավոր կալանավորը՝ Միք. Նալբանդյանը, 1864-ին գրած «Ազգային թշվառություն» հոդվածում չափազանց բարձր է գնահատում Սրվաճյանի «Մեղուն»՝ այն համարելով «երիտասարդների և կենդանի ժողովրդի մաքուր բերանը, ազգի ցավերի և ուրախության ճմարտապես հայտարարը»²,

1. Սրվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 127:

2. Նալբանդյան Միք., Երկերի լիակատար ժող. վեց հատորով, հ. 4, 1983, էջ 293:

իսկ «Ուղերձ առ Մեչուխեան ի Կոստանդնուպոլիս» բանաստեղծության մեջ դիպուկ բնութագրում է Սրվաճյանի քաղաքական դեմքն ու վաստակի էությունը:

«Հայոց Դիմոկրիտ ես:— «Հայկական նամականիում» հիացած բացականչում է Մամուրյանի Ծերենց-Շամիրը:— Բայց չէ թե անզգա, մարդատյաց Դիմոկրիտն, այլ հրահանգիչ, մարդասեր անձ մ'որու հոգին հայերու վշտաց վրա լալու ատեն՝ շրթունքն անոնց թերությանց վրա կծիծաղին, գրիչը մոլություններ կհարվածե և մոլիները տարտարոս կղրկե»¹: Տաղանդավոր ուսուցչին շատ բարձր է գնահատել իր հանճարեղ սանը՝ գովեստների մեջ այնքան ժլատ ու «անառակ գրիչ» ունեցող Պարոնյանը, որը նրան անվանել է քաջ ու մեծ, «ազատախոս գրիչներուն առաջինը», մարդ, որն անգամ «մահվան անկողնույն մեջ ազգային գործերու վրա խոսիլ կ'ուզեր, երբ բարեկամի մը այցելությունը ընդուներ. մեծ հույսեր կտաներ իր սրտի մեջ և նորեն ասպարեզ իջնելով՝ մնացած օրերն ազգին ծառայությունը նվիրել կ'ուխտեր»²: «Եթե պետք տեսներ, օգին մեջ կը բարձրանար, նույն իսկ խլուրդներու մեջ կը խառնվեր, որդերն ու մրջյուններն իսկ չէր արհամարհեր կյանքը ուսումնասիրելու համար»³,— այսպես է ներկայացրել Սրվաճյանի «Մեղուն» Հր. Ասատուրը:

Իր բնույթով լինելով «հավաքածո՝ բարոյական, բանասիրական, գրագիտական, տնտեսական, առևտրական և զվարճալի գիտելյաց» հանդես՝ «Մեղուն» մեծ չափով ուղղորդել է 50-60-ական թվականների գրական շարժումն ու գեղարվեստական ճաշակը: Պարոնյանից առաջ Սրվաճյանն է խորապես հասկացել երգիծանքի դերն ու նշանակությունը և «Մեղվի» 1857-ի թիվ 13-ում այսպես է բանաձևել իր նպատակադրումը. «Ես ալ միտքս դրած եմ բարեկրթության հորդորանքը բարոյականի վրա խոսող անձերե քաղած ատենս, մեր ազգին անհատական

1. Մամուրյան Մ., Երկեր, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1966, էջ 614:

2. Պարոնյան Հ., Երկերի ժող. տապը հատորով, հ. 9, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 23-24:

3. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 130-131:

պակասություններ ալ ծաղրելով պարսավեմ, որպեսզի ընթերցողներուն մեջն ամեն մեկը իր պակասությունները ճանաչելով ինքզինքը ուղղելու ջանա, վասնզի եթե քիչ շատ զվարճալի կերպով չըլլա, աղեկ գիտեմ, որ զանի կարդացողները շատ քիչ պիտի ըլլան և անոնք ալ ձանձրանալով պիտի կարդան»:

Որտեղի՞ց է ծնվում այս հայացքը, ինչպե՞ս է ձևավորվում երգիծաբանությունը: Պատասխանը մեկն է՝ 50-60-ական թվականների պայքարի բովում, հասարակական-քաղաքական մեծ զարթոնքի, մաքառման ու վերելքի մթնոլորտում ահագնանում է ծիծաղի, անողոք մերկացումների դերը: Երգիծանքը դառնում է հոգևոր պայքարի ազդու զենք՝ ուղղված նախապաշարված անցյալի, սոցիալական ներհակությունների, կղերամիության և հետագնա գաղափարախոսության և ընդհանրապես բռնակալության դեմ: Այն իր մեջ ամենից առաջ պարունակում է բողոք՝ սոցիալական կյանքի զոհերի, ճակատագրից հալածվածների դժգոհանքը՝ ուղղված մարդկային անկատար հարաբերությունների և աղաղակող անարդարությունների դեմ: «Աղքատությունը սոսկալի երգիծաբան է.— գրել է Հ. Պարոնյանը,— Լուկիլիոսեն, Օվրատիոսեն, Հոբնաղեն շատ ավելի ազդու կը խոսի նա. կը խարազանե, կը հաղթե, և վերջապես կ'սպաննե այն ամեն մոլություններն, որ երգիծաբան գրիչներու շնորհիվ այսօր բազմածին կը լինին, կ'աճին, կը բազմանան և կը տարածվին»¹: Հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարվող տեղաշարժերն ու դեմոկրատական ուժերի և, ինչպես Նալբանդյանը կասեր, «գիշերադեմ մարդկանց» միջև տեղի ունեցող կատաղի պայքարը պարարտ հող են ստեղծում ծիծաղի համար, որն սկսում է հազվագյուտ ուժով հայտնաբերել անշրջելի դարձող ճշմարտությունը: «Ծիծաղը ոչ թե արտաքին, այլ էապես ներքին ձև է,— նկատում է Մ. Բախտինը,— որը չի կարելի փոխարկել լրջության՝ առանց ոչնչացնելու և աղարտելու ծիծաղի բացահայտած բուն ճշմարտության բովանդակությունը: Այն

1. Պարոնյան Հ., Երկերի ժող. տպագրություն, հ. 6, 1968, էջ 361:

ձերբագատում է ոչ միայն արտաքին գրաքննությունից, այլև ամենից առաջ ներքին մեծ գրաքննիչից, սրբությունների, ինքնիշխան արգելքի, անցյալի, իշխանության նկատմամբ մարդու մեջ հազարամյակներով արմատակալած վախից»¹:

Ուշագրավ է, որ իր գրական-հրապարակախոսական կյանքի ճանապարհին Սրվաճյանը գնալով առնականացրել է ծիծաղի բնույթը, կենսափորձով հասկացել, որ ժամանակաշրջանը թելադրում է բացորոշել բուն ճշմարտությունը, և ընտրել դրա վերհանման ամենահարմար ձևը: «Այս երկու տարվա (1856-58 – Ալ. Մ.) փորձերը մեզ թելադրեցին՝ զվարճալի հոգվածներուն ավելի ընդարձակ ասպարեզ մը բանալ Մեղունին մեջ», – «Մեղվի» 1859 թվականը թեև կոխելու առթիվ գրած «Ներածություն» առաջնորդողում դիտում է Սրվաճյանը: Նա այնուհետև հատուկ ընդգծում է ծիծաղի դաստիարակիչ, մաքրագործող նշանակությունը, այն, որ երբ որևէ մեկին «իր պակասությունը զվարճալի կերպով երեսին տրվի՝ խնդալով կամչնա իր ըրածն ու երկրորդ անգամ նույն հանցանքով բռնվելու կզգուշանա՝ ուրիշին ծիծաղը իր վրան շարժելու վախնալով. և կը փափաքի, որ ուրիշ ատեն ինք ալ գինքը ծաղրողներուն վրա խնդա»²:

Ազնիվ է երգիծաբանի նպատակը. նրա ծիծաղն իր էություն մեջ պաշտպանում է արդարությունը, ճշմարտությունը. «Մեր միտքը Մեղուն պաշտպանելը չէ, վասն զի անի կրնա իր փեթակը ապաստանիլ, և իր խայթոցովը իր թշնամյաց դեմ դնել, մենք արդարությունը կուզենք պաշտպանել...»³: Սրվաճյանն ընդգծում է, որ «Մեղուն ծնած օրեն մինչև հիմա հարսնիքին տունը լալն ու մեռելին գլխուն վերև խնդալը սովորություն ըրած ըլլալով, այս սովորությունը իրեն բնություն մը եղեր է ու ա՛լ չկրնար... ազգօգուտ ձեռնարկությանց արգելք եղողներուն վրա սրտացավ ազգասերներուն հետ ինք ալ լալ. հապա պիտի խնդա և պիտի խնդա»: Այստեղ ուշագրավը նաև այն է, որ տա-

1. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., изд-во „Худ. лит.“, 1990, с. 107-108.

2. Սրվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 54:

3. Նույն տեղում, էջ 60:

ղանդավոր սկզբնավորողի՝ երգիծանքի ուժի գիտակցումը Հետադայում իմաստախոսությունների պիտի հասցնեն հանճարեղ Պարոնյանը. «Մոլություններու վրա ծիծաղիլն առաքինության ճանքուն վրա գտնվիլ կ'ենթադրե և, այս հաշվով, որչափ շատ ծիծաղ քաղեմ՝ այնքան նվազ մոլություն պիտի գտնեմ», կամ՝ «Ես արտասուքի հետ գործ չունիմ և չեմ փափագիր ունենալ, թույլ տվեք ծիծաղներուն ինձի գալ, զի անոնց է այս աշխարհիս արքայությունն»¹:

Ինչպես տեսնում ենք, կարևորագույն քայլը կատարված էր. «Հայոց առաջին երգիծաբանը» (Ա. Չոպանյանի բնորոշումն է)² հայտնաբերում է ծիծաղի ներգործուն ուժը և ուղիներ որոնում այն մարմնավորելու համար: Սկզբնական շրջանում Սըվաճյանի երգիծանքը արծարծում է առավելապես կենցաղային խնդիրներ. ծաղրվում են նորաձևությունն ու օտարամոլությունը, զրախոսությունը, բամբասասիրությունը, որկրամոլությունը, պճնասիրությունը... «Մեղվի» հենց առաջին համարում սպանիչ ծաղրով երգիծվում է թեթևսուլիկ ու օտարամոլ դատարկապորտը («Օկյուսթ-Կինեն»), այնուհետև մի քանի համար հետո երգիծաբանի դիպուկ նետերի տակ իր բարոյական մահն է ստանում տգետ ու սնամեջ, ծուլ ու անբան հայ երիտասարդը («Հարուստ երիտասարդի մը սենյակը»), խարազանվում են տգիտությունը, խավարամտությունն ու սնահավատությունը («Կեչը կեչով տեֆ կ'ըլլա»), օտարամոլությունը («Հայերեն խոսելու զանազան կերպեր»), նորաձևությունն ու պճնասիրությունը («Այս ամսուն մոտաները»), շատախոս ու որկրամոլ միջնորդ կինը («Մանկասարին հարսնիքը»), պոլսահայ մեծատունի տգիտությունն ու ամբարտավանությունը («Լրագիրներուն գինը կանխիկ է»), շահասիրությունը («Հոգաբարձու մը ըլլայի»), բթամտությունը («Կիները մարդ չեն»)՝³ և այլն:

1. Պարոնյան Հ., Երկերի ժող. տապը հատորով, հ. 4, 1965, էջ 375-376, 499:

2. Տե՛ս «Անաճիտ» ամսագիր, Փարիզ, 1903, հունիս-հուլիս, թ. 6-7, էջ 85:

3. Տե՛ս «Մեղու» հանդես, Կ. Պոլիս, 1856, թթ. 1, 4, 1857, թթ. 13, 22, 1859, թթ. 3, 6, 9, 12, 15, 21, 36, 1860, թ. 106:

Հետաքրքրական է, որ Սրվաճյանի երգիծանքում հրապարակախոսությունն ու գեղարվեստը հանդես են գալիս զոդված, գիրկընդխառն, և այդ ճանապարհին կենդանի կյանքի ընթացքը հեղինակին թելադրում է ոչ միայն նոր թեմաներ, այլև գրական զանազան ձևեր ու արտահայտամիջոցներ՝ արձակի տարբեր տեսակների ուրվագծեր, երգիծական մանրապատումներ ու տրամախոսություններ, զրույցներ, պատմվածքներ, նովելաձևեր... Այստեղ Սրվաճյանը դառնում է ուսուցիչ: Ճիշտ է նկատված, որ «Մանկասարը, Թագուկ հանըմը և մնացյալ երկրորդական դեմքերը այն նախատիպերից են, որոնք, հետագայում, գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումներով, մշակվում են հայ գրականության մեջ Հ. Պարոնյանի, Գ. Սունդուկյանի, Եր. Օտյանի կողմից, դառնալով մեր գրականության հանրահայտ հերոսները»¹:

Նկատելի է, որ արևմտահայ կյանքում տեղ գտած արատավոր երևույթների քննադատությունը հատկապես բնորոշ է Սրվաճյանի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանին (1856-60): Մեծ կյանքի բովում՝ կենսական շարժման մեջ, նա աստիճանաբար անցում է կատարում դեպի սոցիալ-քաղաքական խնդիրները, ասելիքը մարմնավորելու համար որոնում գրական նորանոր ձևեր. ծնվում են ֆելիետոններ ու պամֆլետներ, կատակերգություններ ու երգիծական բանաստեղծություններ՝ հագեցած քաղաքացիական և գաղափարական ցայտուն շեշտավորումներով: Այստեղ, սակայն, մեզ առավել հետաքրքրողը գրական դիմանկարի ժանրի ասպարեզում Սրվաճյանի նախափորձերն են:

* * *

Դիմանկարի ժանրի սաղմնավորման, խմորումների տեսակետից ուշաբժան է, որ Սրվաճյանը «Մեղու» երգիծաթերթի հենց առաջին թվում «Անվանի տղայք. ներածություն» բավականա-

1. Մանուկյան Ա., Հ. Սվաճյանի երգիծանքը «Մեղուի» էջերում, «Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ ԳԱ», Երևան, 1957, № 3, էջ 74:

չափ ծավալուն ծանուցման մեջ խոստանում է հաջորդ համարից սկսած թարգմանաբար տպագրել «բարեպաշտ, ողջախոհ և իմաստուն» Միշել Մասոնի «Անվանի տղայք» վերնագրով «կենսագրությունները», որոնք հեղինակն իր գրքում բաժանել էր ութ խմբի («Թագավոր տղայք», «Մարտիրոս տղայք», «Բարեպաշտ տղայք», «Ժրաջան տղայք», «Քաջասիրտ տղայք», «Բանաստեղծ տղայք», «Գիտուն տղայք», «Ճարտարարվեստ տղայք»): «Այս հիսուն երկու անվանի տղայոց պատմությունները մեջ հեղինակը չար և բարի մարդոց վարքը և գործքը այնքան լավ կը նկարագրե, անոնցմե այնքան պարզ ու առողջ բարոյականներ կը հանե,— գրում է Սրվաճյանը,— որ տղայոց բարերարություն մը ընելու նպատակով գրած ատենը, ամեն վիճակի և ամեն հասակի մարդկան զվարճալի հետաքրքրական և օգտակար գիրք մը չինե. իր ոճը ազդու, վառվռուն և վսեմ. իր խոսքերը ավելի սիրտերու հետ են քան թե աչքերու ու ականջներու հետ, ինչպես որ պիտի տեսնենք՝ հաջորդ թիվն սկսելով»¹: Եվ իսկապես, «Մեղվի» հաջորդական թվերում հրապարակվում են հին ու նոր աշխարհի «երևելիների» «կենսագրությունները» («Էդուարդ Դի տղաքը», «Եվդոքսիա. արևելյան կայսրուհի», «Հովհաննա Կրեյ», «Իվան Զ», «Հովաս», «Լյուդովիկոս Ժէ», «Նաբոլեոն Բ» և այլն»)²: Օտար նշանավոր գործիչների «զվարճալի» «կենսագրությունները» հետամտել են բարոյախրատական նպատակներ, սակայն անհիմն չի լինի ենթադրել, որ դրանք Սրվաճյանի ստեղծագործական տարերքի մեջ նպաստել են գրական դիմանկարի ժանրի հղացմանը, «կենսագրությունից» կարող էր ծնվել երգիծական դիմանկարը (ինչպես կտեսնենք, դա ավելի ուշ պատահեց նաև «Ազգային ջոջերի» հեղինակի հետ):

Հ. Սրվաճյանի երգիծական դիմանկարների՝ իբրև նախապա-

1. «Մեղու», 1856, թ. 1, 15 սեպտեմբերի, էջ 17:

2. Տե՛ս նույն տեղում, թ. 2, 8 հոկտեմբերի, էջ 35-40, թ. 3, 15 հոկտեմբերի, էջ 54-60, թ. 4, 31 հոկտեմբերի, էջ 82-88, թ. 5, 15 նոյեմբերի, էջ 103-109, թ. 6, 30 նոյեմբերի, էջ 126-130, թ. 7, 15 դեկտեմբերի, էջ 176-181 և այլն:

րոնյանական շրջանի ուշագրավ փորձերի, բանասերներն անդ-
րադարձել են հպանցիկ և բավարարվել են լոկ ընդհանուր դի-
տարկումներով: Այսպես, Ալիս Մանուկյանը նշել է. «Թե՛ Չա-
մուռեցյանի և թե՛ Գալֆայանի երգիծական դիմանկարները ար-
ժեքավոր են իբրև նախափորձեր Պարոնյանի «Ազգային ջոջե-
րի»¹: Իսկ Գրիգոր Սարգսյանը գրել է. «...Սրամիտ ու ոչնչաց-
նող ծաղրով է ներթափանցված «Պ. Չամուռեին աշխարհես
վերնա նե՝ տեղը ո՞վ դնենք» վերնագրով պամֆլետը, որը մի
կողմից ձայնակցում է Նալբանդյանի «Երկու տողին», մյուս
կողմից ասես նախապատրաստում Պարոնյանի «Ազգային ջոջե-
րի» համանուն դիմանկարների ծնունդը»²:

Դիտելի է, որ ժանրային բնութագրումների հարցում գրա-
կանագետների կարծիքները հիմնականում միաբեկ են. Չա-
մուռեցյանին և Նար-Պեյին նվիրված դիմանկարների ուրվա-
գծումները համարվել են հոգված-պամֆլետներ: Ինչ խոսք, Սը-
վաճյանի ստեղծած դիմանկարային երեք նախափորձերը («Մեծ
Քիթ մը», «Պ. Չամուռեին աշխարհքես վերնա նե՝ տեղը ո՞վ
դնենք» և «Խորեն եպիսկոպոս»³), ինչ-որ չափով հրապարա-
կագրական են՝ հենված իրական փաստերի, վավերական իրո-
ղությունների ու կոնկետ անձերի գործունեության վրա, բայց և
այնպես դրանք միևնույն ժամանակ գրական դիմանկարների
ինքնատիպ ուրվագրումներ են, որոնք հատկանշվում են նաև
գեղարվեստական ընդհանրացումներով: Շատ հաճախ իրական
փաստերն աննկատելիորեն փոխակերպվում են պատկեր-գաղա-
փարի, պատկեր-գործող անձի, իսկ վերջինում՝ նաև պատկեր-
երկխոսության, և աստիճանաբար բարձրանում է գեղարվես-
տականացող կերպարը՝ իր բնորոշ «դիմագծով»: Այդ ամենին
գումարվելու է գալիս երգիծական տարերքը՝ միախառնված,

1. Մանուկյան Ա., Գշվ. հոդվածը, էջ 80:

2. Սարգսյան Գր., Սըվաճյանը հրապարակախոս-երգիծաբան, Երևան,
«Սովետ. գրող» հրատ., 1981, էջ 65:

3. Տե՛ս «Մեղու», 1862, թ. 154, 28 փետրվարի, էջ 47, թ. 157, 31 մարտի, էջ
69-71, 1872, թ. 87, 3 հունիսի:

այսպես կոչված, թե՛ «Հրապարակախոսական պամֆլետի» և թե՛ «գեղարվեստական պամֆլետի» տարրերին: Միանգամայն արդարացի է գրական ժանրերի հայ տեսաբանը՝ գրելով, որ «պամֆլետի ու նրան «ազգակից» երգիծական մյուս ժանրերի միջև որոշակի սահման չկա: Սա բացատրվում է ժանրի իրոք սինթետիկ բնույթով, որ օգտվում է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հրապարակախոսական և նույնիսկ հոետորական միջոցներից: Չէ՞ որ պամֆլետում շատ կարևոր է ապացույցների բնույթը՝ մեղադրանքների անառարկելի, տրամաբանական, համոզիչ լինելը: Սակայն բոլոր այս միջոցները, ինչպես և խոսքի պաթետիկությունը, լեզվի սրույթյունը, փաստերի, թվերի, փաստաթղթերի օգտագործումը գեղարվեստական պամֆլետում ծառայում են երգիծական պատկերավորությանը»¹:

Սրվաճյանի հոգված-պամֆլետներում ամենից առաջ ակնառու է գրական դիմանկարի առանձնահատկություններից մեկը՝ սեղմ ձևի մեջ «բնորդի» բնավորության ու գործունեության ամենաէական հատկանիշների վերհանումն ու խարազանումը:

Վաթսուկականների սկզբի ազատագրական պայքարի բովում ցայտուն ընդգծվել էին առաջադեմներն ու հետադեմները, բարեկամներն ու թշնամիները: Արևմտահայերի Ազգային սահմանադրությունը, չնայած «թլփատվածությանը» (իր մշակութային ու կրոնական բովանդակությամբ ավելի շատ միտված էր կանոնակարգելու արևմտահայոց ներքին կյանքը), իրականում այն կիզակետն էր, որի շուրջ բախվում էին հասարակական-քաղաքական միանգամայն տարբեր ու իրարամերժ հոսանքները: Հովհաննես Զամուռնյանը, Գաբրիել Այվազովսկին, Գրիգոր Տեյրմենճյանն ու ամբողջ Պողոսյան շարժումը դեմ էին Սահմանադրությանը, Բարձրագույն Դռան սաղրանքներով ազգադավճիգներ էին անում վիժեցնելու դրա կիրարկումը: Ավելին, արևմտահայ հետադիմության պարագլուխը՝ տխրահամբավ

1. Մարգուրի Հ., Ակնարկային գրականության ժանրերը, «Գրական ժանրեր. պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը», էջ 457:

Հովհ. Չամուռճյանը, բացերև գնում էր մատնություն՝ «կայսերական կառավարության բարձրաստիճան պաշտոններից միտքը արթնցնել» ուզելով, երբ գրում էր, թե «Սահմանադրությամբ միևնույն տերության մեջ երկու կերպ կառավարություն ընդունել կըլլա. որով ծանրակշիռ է, կըսես, այսպես տերության օրենքն տարբեր օրենքով հպատակ ազգի մը կառավարության արտոնություն մը շնորհվիլը»¹:

Այդ «անվեղար կաթողիկոսը» կրոնավոր չէր, դեռ ջահել օրերից դիմադրել է հոգևոր աստիճան ընդունելու առաջարկներին, սակայն ժամանակին վայելել է «խորագետ աստվածաբանի», «լուսավորյալ բարեպաշտի», «գնայուն մատենադարանի», կրոնադավաբանական խնդիրների ու եկեղեցու համաշխարհային պատմության քաջահմուտ գիտունի համբավ: Ինչպես վկայում է կենսագիրը՝ Հ. Մրմրյանը, Հովհաննես Տեր-Կարապետյան-Տերոյենց-Չամուռճյան-Պրուսացի բազմանուն Պատվելին «տիրած էր 10-15 լեզուներու, լափած էր հազարներով գիրք, գրած էր հարյուրներով ալ. կը մաքառեր ու կը հաղթեր հռոմեական ու բողոքական աստվածաբաններու և հրեա ուսուցիչներու. ուներ նաև սոսկալի՝ բան՝ դեբրու գիտությունը, վարժապետած էր կաթողիկոսներու և, խայթիչ գրողի մը (Հ. Սըվաճյանի — Ալ. Մ.) խոսքով, ինք անվեղար կաթողիկոսն իսկ էր ազգին...»²: Դավանաբանական սուր վեճերի ժամանակ նրա աջակցությանն էին դիմում կրոնական բարձրագույն մարմինները, Տերոյենցին իրենց հովանավորության տակ էին վերցրել ճարտարապետ մեծահարուստ ամիրանները՝ Պալյանները³:

Կրոնական մոլի միստիցիզմով վարակված այդ հետադեմ գաղափարախոսն իր հրատարակած պարբերականներում՝ «Հայաստան» (1846-48, 1850-52), «Զոհալ» (1855-56),

1. Սըվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 152:

2. Մրմրյան Հ. Գ., Տասնևիններորդ դար և Հովհ. Պրուսացի Տերոյենց, Կ. Պոլիս, Ջարդարյան գրատուն, տպագր. Սագայան, 1908, էջ 14:

3. Կարապետ Պալյան ամիրան Տերոյենցին ցմահ նշանակել էր ամսական 10 ոսկի թոշակ (Տե՛ս նույն տեղում, էջ 95-96):

«Երևակ» (1857-66), չթուլացող եռանդով պաշտպանում էր մայրամուտ ապրող ավատատիրական հասակարգը, դիմակայում ազգային զարթոնքին ու ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական պահանջներին: Բազմաթիվ են հատկապես «Երևակի» էջերում ամիսներ շարունակ տպագրվող ինքնուրույն կամ ֆրանսիացի աստվածաբան Ժեհան դը Սեն-Քլավիանից թարգմանած այն հոդվածները¹, որոնց մեջ պատմվում են ինչ-որ դեերի գոյություն, նրանց չարություն մասին, այն «անմարմին գոյացությունների» գոյություն, որոնք «աշխարհիս մեջ պատահած գործերուն ալ կը խառնվին»: «Դե չը կա ըսելը Տեառն մերո մարմին առնելուն և փրկարար խաչելությանը պատճառը վերցընել է,— ճամարտակում է Պատվելին,— և պատճառը վերնանե՞ գործն ալ կը վերնա. մեկ մարդ մը որ միտքը հաստատություն մը դրած ըլլա որ դե չկա, և բնական տրամաբանության ճիրք ալ ունենա, հետևություն հետևություն մինչև Տեառն մերո մարդեղությունը, խաչելությունը և հարությունը ուրանալու կը հասնի»²:

Պոլիս ժամանած Միք. Նալբանդյանի ուշադրությունից չվրիպեց պոլսահայ ամիրաների և հետադեմ հոգևորականության այդ գաղափարախոսը: Նա Զամուռեյանի դեմ սկսեց հայտնի բանավեճը՝ նախ «Հրաշափառ խայտառակություն» պամֆլետով, ապա շարունակեց նշանավոր «Երկու տողում»: Կարգալով Պատվելու «Ապացույցք ավետարանական պատմության» հոդվածը, ուր հեղինակը հավատացնում էր, թե ժխտել դեերի գոյությունը կամ կախարդությունը՝ նշանակում է մերժել նաև քրիստոնեական կրոնը, ի պատասխան՝ Նալբանդյանը լուսավորյալ ժամանակներում Տերոյենցի քարոզած միջնադարյան սխալաստիկան «Հրաշափառ խայտառակություն» պամֆլետում համարում է «հոգեկան հիվանդություն» արտահայտություն և

1. Տե՛ս «Երևակ», տետրակ կիսամսյա, Կ. Պոլիս, 1861, թ. 113, 1 սեպտեմբերի, էջ 137-143, թ. 114, 16 սեպտեմբերի, էջ 169-177, թ. 115, 1 հոկտեմբերի, էջ 209-216... 1862, թ. 121, 1 հունվարի, էջ 3-10, թ. 122, 16 հունվարի, էջ 32-42...

2. «Երևակ», 1861, թ. 113, էջ 140-141:

գրում. «Որպես հայ, ամոթահար զայրանում ենք, որ այս ժամանակում հայ մամուլից արձակվում են այսպիսի ցնորաբանություններ: Մինչև ե՞րբ պիտի խայտառակվին և յուրյանց հետ պիտի խայտառակեն հայ մամուլը, մեր այս դեռնկալ իմաստունքը. կարծենք թե ժամանակ էր արդեն սթափելու միջին դարերի արբեցությունից»¹: Տերոյենցի նկատմամբ իր վերաբերմունքը Նալբանդյանը շատ ավելի խստացրեց «Երկու տող» պամֆլետում՝ սթափորեն ցույց տալով, որ նա «յուր փտած ու վաճառված գրիչով» ձգտում է պատենշ կանգնեցնել դեմոկրատիայի ու առաջընթացի ուժերի դեմ, պաշտպանում է միջնադարյան խավարամտությունը և, «գտանվելով երկրագունդի վերա, ապրում է շատ հեռի նորա մակերևույթից»:

Հ. Սրվաճյանը ևս նալբանդյանական դիրքերից հետևողական պայքար է ծավալում Տերոյենցի դեմ: «Մեղվի» էջերում տեղ են գտել երգիծական բազմաթիվ հոդվածներ, մանրապատումներ, ուր մտրակված է Պատվելին²: Այս առումով հատկապես ուշագրավ են «Զքնաղ հյուրընկալություն», «Պ. Չամուռճյանի գործունեությունը» և «Չամուռճյանին զեկուցում»³ հոդվածները: Դրանցից առաջինում «հեզնական ձևը» հատորեն միահյուսելով տրամաբանությունը՝ Սրվաճյանը գրում է, որ Միք. Նալբանդյանը թեև կարիք չունի պաշտպանություն, բայց ինքը «պ. Նալբանդյանին գրած նույն հոդվածին («Նամակ «Մեղուի» խմբագրին» — Ալ. Մ.) ամեն մեկ տողին, ամեն մեկ բառին պատասխանատու ու պաշտպան» է: Երկրորդ հոդվածում հեղինակը դարձյալ երգիծախառն ոճով ծաղրում է «Երևակ» հանդեսի և նրա խմբագրի ունայնամտությունը, քաղաքական ստրկամտությունն ու ազգադավությունը: «Երեսդ

1. Նալբանդյան Միք., Երկերի լիակատար ժող. վեց հատորով, հ. 3, 1982, էջ 265:

2. Այս պատվանունը սովորաբար տրվում է բողոքական հոգևորականներին: Սրվաճյանը, ինչպես նաև հետագայում Պարոնյանը այն գործ են անում Տերոյենցիմ երգիծելու նպատակով:

3. Տե՛ս Սրվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 145-149, 151-153, 263-266:

ճերմակ, պատվելի՛, Հոռգայի մոմին պես», — սարկաստիկ շեշտերով դառնացած բացականչում է հրապարակախոս-երգիծաբանը: Սրվաճյանը նկատում է հետադիմական ուժերի համագործակցությունը, այն, որ երբեմնի թշնամիները՝ Չամուռճյանն ու «Արևելյան դար» կիսամսյա հանդեսի խմբագիր Տեյրիմենճյանը, «այս միջոցին իրարու հետ շատ սիրաքվորեր են և իրարմե չեն կրնար կոր զատվիլ»:

Իսկ «Չամուռճյանին զեկուցում» հոդվածում հեղինակը փորձում է Պատվելուն բացատրել, որ զուր են նրա և նրա համախոհների ջանքերը՝ թշնամություն սերմանելու հայոց մեջ, քանի որ, միևնույն է, ազգն արթնանում է քաղաքական թմբորից. «Գիտցիր, որ խավարյալ ըսվածներն ու լուսավորյալ ըսվածները խավարյալ ու լուսավորյալ ըլլալեն առաջ հայ եղած են և դուն որչափ աշխատիս, օր օրի անոնք իրարու պիտի մոտենան և դուն քու մեկ քանի ներշնչողներուդ և ներշնչյալներուդ հետ մինակ պիտի մնաս միշտ հեռու քու հայրենակիցներեդ և ատելի միշտ անոնց»¹:

Հովհ. Չամուռճյանի դեմ Հ. Սրվաճյանի ծավալած հրապարակագրական-հոդվածային քննադատությունն սկսում է գեղարվեստականորեն հանդերձավորվել երգիծական դիմանկարի ստեղծման նախափորձերում՝ դիմանկար-ուրվագծերում: Հեղինակը խնդիր էի դրել տալու Չամուռճյանի գործունեության համապարփակ բնութագիրը. բավարարվել է միայն էական առանձին հատկանիշների ընդգծմամբ: Այդ ճանապարհին նա Պարոնյանի գրական ասպարեզ իջնելուց շատ առաջ՝ դեռևս 1862-ին, գիտակցել է երգիծական դիմանկարի հասարակական ներգործուն մեծ ուժը և գտել, որ «բնորդի» անգամ ուրվագիծը իրեն հատուկ սեղմ, կոնկրետ ոճով ու երգիծական արտահայտչամիջոցներով կարող է դառնալ պայքարի հարմար զենք. «Չամուռճիին ուրվագիծը տեսնելով՝ հարկավ ամեն մարդ անոր ուրվականն անգամ սոսկաց»²:

1. Սրվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 264:

2. «Մեղու», 1862, թ. 157, 31 մարտի, էջ 71:

Ահա «Մեծ Քիթ մը»՝ դիմանկար-ուրվագիծը: Այստեղ ձևի կոմիզմն արտահայտվում է արտաքինի կոմիկական դրսևորման միջոցով. ձևի արտասովորությունը ծնում է գրոտեսկի հասնող կոմիզմ, որն էլ իր հերթին ձգտում է կեցության առանցքային հակասությունների ամբողջական արտահայտման: «Երևակի» 1862 թ. 116-117-րդ համարներում Չամուռնյանը «մեղվականներին» և ընդհանրապես «լուսավորյալներին» դեմ տպագրել էր հոդվածներ՝ փորձելով «լուսավորյալներուն միսը ուտել»: Սրվաճյանը, օգտագործելով Չամուռնյանի՝ «լուսավորյալները» «քիթերնին իրենց չըհասկըցած բանին մեջ կը խոթեն, և տարապարտ վեճեր և կռիվներ կը բանան» արտահայտությունը (ընդգծումը մերն է – Ալ. Մ.), իր գլխավոր նշանակետն է դարձնում Պատվելու քիթը՝ կիրառելով մերթ զվարթ բառախաղը (Չամուռնյանը «քիթին ոխը քիթով առնել ուզեր է»), մերթ գրոտեսկը, որն առաջին հայացքից թեև թվում է սրամիտ ու զվարճալի, սակայն էություն մեջ ունի մերկացման անողոք ուժ՝ ուղղված հասարակական-քաղաքական մի ամբողջ հոսանքի խավարամտության դեմ: Պատվելու դեմքն այլանդակվել է «Մեղվի» թունավոր խայթոցներից. «Պ. Չամուռնիին քիթը մեծցեր էր, վասն զի մեղու մը անցած տարի անոր վրա նստավ, կճեց, շուտ մը քիթը ուռեցավ, քիչ ատենի մեջ ահագին մեծություն մը ստացավ և այս այլանդակ ուռեցքը տեսնողները չըկրցին ծիծաղին բռնել, հարկ եղավ Պարոնին կիսատ ձգել իր հրապարակախոսությունը և քթին դեղ ընել... ուստի պարտավորեցավ զայն տղմին մեջ ընկղմել»²:

Առերևույթ պահպանելով չեզոք ոճը՝ հեղինակը շարունակում է գծագրել իր գաղափարական հակառակորդի երգիծական դիմանկարը, մարդու, որն ապարդյուն ճիգեր է անում՝ պատասխանելու «լուսավորյալներին» օրավուր ստվարացող բանակին. Պատվելին չի կարող «հազար կտոր լինել», «հարյուր հազար կտոր ալ ըլլա չըկրնար հասնիլ անոնց»: Սրվաճյանը շեշտում է,

1. Ի դեպ, բնագրում «քիթ» բառն անշուշտ որոշակի միտումով գրված է գլխատառերով, ինչը հետագա ուսումնասիրողները, ցավոք, անտեսել են:

2. Տե՛ս «Մեղու», 1862, թ. 154, 28 փետրվարի, էջ 47:

որ նոր բարձրացող դեմոկրատական ուժերն աչքի են ընկնում համառությամբ, գաղափարական նպատակամիտված պայքարով, մակաբույծներին ասպարեզից հեռացնելու անկոտրուկ կամքով. «...Լուսավորյալները, ինչպես ինք կը կոչե զանոնք, իրենց անվան գորությամբը հարկավ ըրածնին թողածնին կը տեսնեն, գիտեն և կը հասկընան, և անանկով ոչ թե մինակ քիթներին՝ տեսած, գիտցած, հասկըցած և համոզված բանին մեջ կը խոթեն, այլ գլխով ոտքով անոր մեջը կը մտնեն և անկե դուրս չեն ելներ մինչև որ իրենց խումբովը անոր մեջն ստամոքս խառնըվցնող ճանճերը բոլորովին հալածեն»¹:

Հեղինակը, սեղմ ձևի մեջ օգտագործելով ժողովրդական բանահյուսությունից առանձին բեկորներ, աստվածաշնչյան ասույթներ, հիպերբոլիկ փոխաբերություններ ու համեմատություններ, ընդհանուր համապատկերում բարոյապես լիովին ոչնչացնում է Չամուռճյանին՝ ակնարկելով նաև նրա կապը աղայական-ամիրայական խավի հետ. «Պ. Չամուռճյան իր քիթին թո՛ղ նայի որ շարունակ երկար ատեն տղմին մեջն դուրս չ'ելներ. ուրեմն տիղմին վեր թո՛ղ չ'ելնե, «կոշկական ցկոշիկս». և պարապ տեղը՝ լուսավորյալներուն միսը ուտել թո՛ղ չըփորձե, վասն զի անոնք ինքզինքնին աղեկ պատսպարած են: Թե որ Պատվելին անոթի է նե՝ անվանի հարուստներունը թո՛ղ երթա ուտե ու շատանա և հոն լայնարձակ բազմելով՝ տափկուկ տափկուկ ասոր անոր համար չըզրաբանե, որպես զի անոնց հետ զբաղած ատենը չ'ըլլա որ մեղուն այս անգամ ալ գա բերանը կճե և ուռած տիկ դարձունե զանի»²:

Դժվար չէ նկատել, որ Սըվաճյանը հաճախ է օգտագործում տիղմ բառը՝ ակնարկելով Պատվելու՝ Չամուռճյան ազգանվան ծագումնաբանությանը, որը նշանակում է տիղմ, ցեխ, կեղտ³:

1. Նույն տեղում:

2. «Մեղու», 1862, թ. 154, 28 փետրվարի, էջ 47:

3. Հավանաբար իր ազգանվան ստուգաբանության անհարմարությունն է նկատի ունեցել Չամուռճյանը, երբ «Երևակի» անդրամիկ թվի առաջնորդողում հրապարակավ հայտնել է ազգանվան փոփոխության մասին. «Մեր նախնիքը Դերջան գավառի Վժան գյուղեն եկած ըլլալով, այն գյուղին մեջ ի-

Ստեղծագործական գյուտ է դիմանկար-ուրվագծի ավարտը. հեղինակը, ընդհանրացնելով Չամուռնյանի դիվապաշտությունը, խավարամոլ էությունն ու կրոնական մոլեռանդությունը, կոմիկական այսպիսի առաջադրություն-խրատ է տալիս նրան. «Ի վերջո օգտակար խրատ մ'ալ կու տանք մեր պատկառելի Պատվելիին որ իր թերթերը լեցնելու համար Դեբրուն գոյությունը վրա թո՛ղ ճառե միայն, թեպետ և քանի որ ինք կա՝ անոնց գոյությունը ապացուցանել հարկ չըկա. վասն զի ինք կենդանի վկա է անոնց գոյությունը և չարությունը և ո՛չ ոք կը տարակուսի անոնց վրա, վասն զի «ի գործոց ձերոց ծանիցեն զձեզ մարդիկ»¹:

Ուշագրավ է, որ Հովհ. Չամուռնյանին տրված սվաճյանական այս բնութագրումը Պարոնյանը 1879-ին ինքնատիպ խմբագրումից հետո հմտորեն ձուլում է «Հովհաննես Տերոյենց» դիմանկարին՝ օգտագործելով ալոգիզմի ամենաբնորոշ դեպքերից մեկը՝ վերացական պնդումների վրա հենված կոմիզմը. «Յուր ծննդյան հետևյալ գիշերը ծնան դեբրն, որոնց գոյությունն այն թվականն է ի վեր հաստատված ճշմարտություն մ' է: ...Դեբրու գոյությունը ուրացողները հերետիկոս կը հռչակվեին, և ինք ամեն ճիգ կը թափեի դեբրու գոյությունն հաստատել յուր գոյությունը, և, որ զարմանալին է, դատը միշտ կը վաստկեր»²: Աղերսակցությունն ակնհայտ է, սակայն դրանից պետք չէ ծայ-

րենց մականունը Տերոյենց կըսվեր: Տերոյենց Ս. Հովսեփյան Ս. Գրիգորի Սարգիսը յուր ընտանյոքը Կոստանդնուպոլիս գալով Աեդուցի Ստենեա գյուղը բնակեցավ, և յուր ապրուստին համար Էյուպ բանող բրուտներուն (չեմ-լեկճիներուն) համար հող կրելով Չամուռնի Սարգիս անունով ճանչվեցավ. և անոր որդին Քյուրքճի Սերոբե, որ 1815 թվին Պրուսայու առաջնորդ Ս. Պողոս արքեպիսկոպոսեն քահանա ձեռնադրվելով Ս. Կարապետ ըսվեցավ, յուր հորը արվեստեն մականուն առնելով Չամուռնի օղլու կըսվեր, և ես ալ՝ Գույն Ս. Կարապետի որդի՝ Գույն մականունը ժառանգած գտնվեցա: Բայց ասիկա ցեղական անուն մը չըլլալով հիմա ետ կը ձգեմ. և բուն մեր ցեղական Տերոյենց մականունը գործ կածեմ ետքը հրատարակելու զըրվածներուս մեջ» (Տե՛ս «Երևակ», 1857, թ. 1, 1 հունվարի, էջ 5-6):

1. «Մեղու», 1862, թ. 154, 28 փետրվարի, էջ 47:

2. Պարոնյան Հ., Երկերի ժող. տասը հատորով, հ. 2, 1964, էջ 41, 45:

րահեղությունների հանգել. գրական ազդեցությունները բնական ու անխուսափելի երևույթներ են յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործական ճանապարհին. էականը դրանցից ծնված և բյուրեղացված արդյունքներն են: Հանճարեղ երգիծաբանն ու շաղրությամբ հետևում էր նախորդների գործունեությանը, բաժանում էր նրանց համոզումները և քաջագիտակ էր գրական ժառանգությանը: Այդ իսկ պատճառով նա չի վարանել դիմելու իր ուսուցչի՝ 17-ամյա հնություն ունեցող «Մեծ Քիթ մը» պամֆլետին և փոխառելու նրա դիպուկ բնութագրումները: Պատահական չէ, անշուշտ, որ «Հովհաննես Տերոյենց» դիմանկարի վերջնամասի պատկերում Պարոնյանը կողմնակիորեն հիշատակել է սկզբնաղբյուրը. ներկայացնելով Չամուռճյանին մեջքի վրա պառկած, ձեռքին գիրք բռնած, ճակատին դրոշմված կրոնք բառը, դեերի խմբով շրջապատված՝ երգիծաբանն ավելացնում է. «Քիթն վրա միշտ կը բզզա մեղու մը և երբեմն կը խայթե»¹:

Հաջորդ՝ «Պ. Չամուռճին աշխարհքես վերնա նե՝ տեղը ո՞վ դնենք» դիմանկար-ուրվագիծը, գեղարվեստական արժանիքների տեսակետից և երգիծական հնարքների ու միջոցների բազմազան կիրառություններով նոր որակ է սվաճյանական գրական դիմանկարի ժանրի ստեղծման ճանապարհին: Զվարթ ոճը, շրջասությունները և չափազանցությունները, սրամիտ հարցադրումներն ու կոմիկական գուլշակությունները, դրության կոմիզմը, բառախաղերն ու տրամաբանական անսպասելի շրջադարձերը ծառայում են երգիծական պատկերավորությանը, և թանձր վրձնահարվածներով այս դեպքում ևս կերպավորվում է «խավարը լույսեն ավելի սիրելով՝ անոր մեջ թաղված-մնացած» Պատվելին:

Հեղինակը դիմանկարն սկսում է արտաքուստ լրջությամբ ու թվացյալ մտահոգությամբ՝ ի՞նչ կլինի, եթե «պ. Չամուռճին աշխարհքես վերնա», ո՞վ կարող է արդյոք փոխարինել նրան: «Ա-

1. Նույն տեղում, էջ 51:

սիկա խիստ կարեւոր խնդիր մըն է որ այժմնն շատերուն ուշադրութիւնը կը գրավեն»¹, — «անհանգստացած» շարունակում է երգիծաբանը: Արտաքին լրջութեան քողի տակ, սակայն, շուտով զգացնել է տալիս ոչնչացնող ծաղրի տեսակներէից մեկը՝ հեղնանքը, որի ուժն ու ազդեցիկութիւնը թերեւ հենց սառնութեան ու լրջութեան մեջ է: Քանի որ Պատվելին «չորս միլիոն ազգին եզական մարդն է», շատերն են անհանգստանում, որ վշտի մեջ կշիռը կենն և իրենց անելիքը կմոռանան. «Պ. Տեր Կարապետյանը, Աստված տա երկար ապրի, բայց որովհետեւ մահկանացու է, ինչպես ինք ալ կը հավատա, օր մը պիտի մեռնի հարկավ և աշխարհքես վերնա. վասն զի արդեն բավական տարիքն առած է, ինչպես կ'ըսեն. ուստի երբ Աստուծո անդառնալի վճիռը իր վրա կատարվի՝ չորս միլիոն ազգին այս եզական մարդը ո՛հ պիտի կորսըվի: Անոր համար քանի որ հիշյալ Պարոնը դեռ կենդանի է, կ'ապրի, շատերը իրեն համար այսօրվընէ կը մտածեն. վասն զի անոր հրաժարման իրենց ազդելիք մեծ ցավը այժմնն զգալով՝ կը վախնան որ ցավի ու կսկիծի մեջ չըկրնան հայնժամ ըստ արժանվույն մտածել անոր վրա ու անհոգ կենան»:

Հեգնական շեշտադրումներով հագեցած արտաքին լրջութեանն այնուհետեւ փոխարինելու է գալիս մերկացումների անողոք խարազանը՝ սատիրան՝ այս անգամ արդեն մի դեպքում սրամիտ բառախաղերով («Հիրավի այսպիսի եզական անձ մը ամբողջ ազգի մը հոգնակի վիշտեր կու տա և իրոք մե՛ծ վիշտեր»), որով և ցրվում է Պատվելու բացառիկութեան առասպելը, մյուս դեպքում թվացյալ գովեստների ու դրանց հակադրութիւնն պարսավանքների տրամաբանական անսպասելի շրջագողգորդումներով, որոնք էլ իրենց հերթին բացահայտում են կղերավատական հոսանքի պարագլխի ունայնամտութիւնն ու անտաղանդութիւնը, խավարամոլութիւնը, խառնակչութիւնը... «Ըստ որում Հովհաննէս Պատվելին իր ուշիմութեամբը, հմտութեամբը, գիտութեամբը, իմաստութեամբը, գերբնական

1. «Մեղու», 1862, թ. 157, 31 մարտի, էջ 69:

Հանճարովը, գերադրական տաղանդովը, հարուստ քանքարներովը, փարթամ գաղափարներովը, առատ և անհամ գրություններովը, անիմաստ թարգմանություններովը, ցուրտ զվարճաբանություններովը, պաղ կատակաբանություններովը, դատարկաբանություններովը, ճամարտակոություններովը, ճոռոմաբանություններովը, զրաբանություններովը, վերջապես իր անհեթեթ գլխովը ազգիս մեջ միակ, անզույգ, և ստույգ եզական մարդ մ'եղած է:

Պ. Պուրսացին այս ամեն հատկություններովը, կատարելություններովը, հանած գրգռություններովը, լարած որոգայթներովը մեծ համբավ ստացած է, և ամենքը մատով կը ցուցնեն այս տարօրինակ անձը, և երբեմն ալ ավելի հարգելու համար, մատներուն վրա կ'առնեն զանիկա»:

Պատվելու դիմանկարային շտրիխներին ավելանում են նաև անզուսպ կրոնամոլության ու կաթոլիկությանն անդուլորեն ծպտյալ հարելու ակնարկումները. «Պ. Տերոյենց ասոնց ամենուն հետ գլխավորապես քաջ աստվածաբան է, ուսյալ 'ի կրոնս և 'ի հավատս, առաքինի և բարեպաշտ, մեծահավատ և բազմահավատ, բայց ո՛չ անհավատ, վասն զի ինք շատ հավատքներ գիտե և կը քարոզե, ինչպես որ պիտի տեսնենք»:

Դիմանկար-ուրվագծի սկզբնամասի սեղմ, բայց չափազանց խիտ ու հատուկ վրձնահարվածներն աստիճանաբար վերածվում են հեղինակի խոստացած որոշ վավերական մերկացումների ու վիճաբանական բացահայտումների, որոնք ամբողջացնում են երգիծական կերպարը: Հետաքրքրական է, որ այդ հատվածներում ևս հրապարակագրական ոճն ու դատողությունները գրեթե բոլոր դեպքերում ստվերվում են երգիծական պատկերավորության ու նախապես լավ մտածված գեղարվեստական կառույցի չթուլացող լույսից:

Հեղինակը «գեղնկալ իմաստունին» տված յուրաքանչյուր պատկեր-բնութագիր սկսում է նրա բազմահարկ անվանունների թվարկումով՝ պ. Չամուռճի, պ. Տեր Կարապետյան, Հովհաննես Պատվելի, պ. Պուրսացի, պ. Տերոյենց: Ապա մեկտեղվում են

բոլոր անունները, և շարունակվում են հեգնախառն անողոք դիմակագերծումները. «Արդ՝ այս ամեն անունները հոս ամփոփելով, Հոհաննես Պուրսացի (Սըվաճյանը նախընտրել է այս անվանաձևը — Ալ. Մ.) Տեր Կարապետյան Չամուռճյան Տերոյենց բազմանուն Պատվելին յուր 'ի կրոնս և 'ի հավատս ունեցած ծայրահեղ իմաստությամբը տեսնելով, դիտելով, նկատելով որ ազգիս մեջ օր օրի կրոնքը կը խանգարի և հավատքը կը թուլնա ամենուն քով, որով տակավ առ տակավ բողոքականության մոտենալով Հռովմա Ս. Աթոռեն կը հեռանան, (տես իր նախկին Երեւակները), իր սրբազնյալ հոգին չըհանդուրժելով ասոնց և իբրեւ 'ի վերուստ պաշտոն և հայլուստ պարգև առած՝ ձեռք զարկավ ազգը այս ապագա վտանգեն ազատելու և ուղղելու»:

Շուտով պարզվում է նաև «պ. Չամուռճիին ուրվագիծը» գրելու շարժառիթը. ինչպես նկատում է Սըվաճյանը, Պատվելին մի զարմանալի եռանդով իր «Երեւակի» 1862 թ. դեկտեմբերի 1-ի թվով վերստին «լուսավորյալներուն միսը ուտել փորձեր է»։ Ինչո՞ւ։ Հեղինակը խորազնին հայացքով հայտնաբերում է բուն պատճառը. ազգային դպրոցներն այլևս չեն գնում Պատվելու «Քրիստոնեական վարդապետություն» գիրքը և ոչ թե այն պատճառով, որ «լուսավորյալների ձախողակի խորհրդով» վերացված է քրիստոնեական ուսմունքը, ինչպես պնդում է Չամուռճյանը (քա՛վ լիցի, «ԼՈՒՍԱՎՈՐՅԱԼՆԵՐԸ անհավատ չ'են կրնար ըլլալ»), այլ պարզապես «Պ. Պուրսացիին շինած Քրիստոնեական վարդապետությունը չ'են կարդացուներ կոր»։ Եվ ահա «քաջ աստվածաբանը» առանց հաշվի առնելու, որ շուտով Կրոնական ժողովն իր «Քրիստոնեական վարդապետությունն» իբրեւ դասագիրք կհանձնարարի դպրոցներին, և դրան կնպաստի Սահմանադրության մեջ ամրագրված Ուսումնական խորհրդի որոշումը, աճապարանքով աջ ու ահյակ ապերախտորեն սուր է ճոճում, կրոնի պատրվակով «ուղղափառության տեղ չարափառություններ» քարոզում՝ ցածոգի պայքար ծավալելով իր գաղափարական հակառակորդների դեմ։ Եվ երգիծաբանը սար-

կաստիկ շեշտերով, արդեն առանց որևէ քողավորման կամ զվարթ ոճի իրերը կոչում է իրենց անուններով. «Իժ մըն է այս հրեշը որ միշտ իր թույնը թափել կ'ուզե անմեղներուն վրա և իր ականջները խցելով իրեն դեմ ըսվածները չը լսեր և գլուխը կախած իր փորձեն ետ չըկենար: Իր փորձն է ամեն անգամ դաժան բերանը բանալուն կամ ժանտ գրիչը ձեռք առնելուն՝ կրոնքի պատրվակով հարմար անհարմար քաշկըռտելով քաշկըռտելով ասոր անոր, ուզածին անհավատ ըսել»¹:

Դիմանկարի վերջնամասում հնչում է սկզբի «անհանգստացնող» հարցը՝ ի՞նչ կլինի, եթե պ. Ջամուռնին աշխարհի երեսից վերանա: Հաջորդում է սրամիտ պատասխան-եզրահանգումը. ոչինչ էլ չի պատահի. պարզապես պետք է նրա տեղը բաց թողնել. նա տխուր վրիպակ է. «Ուրեմն դժար նա մանավանդ անկարելի է մեզի հիմա որ անի աշխարհես վերնալին ետքը անոր տեղը մեկը դնել մտածենք կամ մեկը կարենամք գտնալ անոր տեղը անցնելու. ասոնք անկարելի բաներ են, ուրեմն ավելորդ է ասոր վրա միտք հոգնեցնելու, ուստի բաց կը թողունք անոր տեղը և վերին Նախախնամությանը կը հանձնենք որ անոր տխուր հիշատակները մեր մտքեն բոլորովին ջնջե և մեր ազգին մեջ անոր տեղը բռնելու մարդ չըհարուցանե վասն զի ասի անգամ էվել կուգա կոր»:

Այսպես, Նալբանդյանի հետ միաժամանակ և Պարոնյանից առաջ Հ. Սըվաճյանի երգիծական գրչի տակ իր բարոյական մահն է ստանում ազգային զարթոնքն ու առաջընթացն ատող և չղջիկի պես խավարում խարխափող Պատվելին²:

Հ. Սըվաճյանը լուրջ տարախոհություններ է ունեցել նաև արևմտահայ մի ուրիշ նշանավոր գործչի՝ Խորեն Նար-Պեյի (Գալֆայան) հետ: Դրանք երևան են եկել թե՛ գաղափարական և թե՛ գրական ոլորտներում: Սըվաճյանը, «Քրիստոսի եկեղե-

1. «Մեղու», 1862, թ. 157, 31 մարտի, էջ 70:

2. Զարմանալի է Օջակյանի պնդումը, թե Ալիշանը և Ջամուռնյանը իրենց վաստակով «հավասար կուգան» (Տե՛ս Օջակյան Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 1, Երուսաղեմ, 1945, էջ 139):

ցիին բաժանումը և պապականությունը, դոկտոր Շիշմանյան և Տեր Խորեն եպիսկոպոս» հոդվածում (1871) ներկայացնելով Նար-Պեյի մասին «Թե՛ Հրատարակությունը և թե՛ Հրապարակավ եղած բազմաթիվ ամբաստանությունաց գլխավորները», շարադրում է համբավավոր կրոնավորի անցած կյանքի արատավոր ուղին և մատնանշում նրա գործունեության նեղ անձնական, փառասիրական բնույթը: Ռեալիստական գրականության պաշտպան Սրվաճյանին խորթ էին նաև Նար-Պեյի գեղարվեստական երկերի բռնազբոսիկ պատկերները: Այսպես, դրականորեն գնահատելով հանդերձ «Ալաֆրանկա» կատակերգության թեմատիկ արդիականությունը, դեռևս 1862-ին քննադատել է հեղինակի պաշտանողական մտայնությունը և հատկապես ճշմարտությունից հեռանալը, այսինքն՝ անբնականությունը. «Ըստ մեզ՝ ինչ որ ճշմարտության դրոշմը չունի, մեր առջև ափսոսելիքով արժեքը չատ նվազ է»¹:

Տասը տարի հետո «Խորեն եպիսկոպոս» երգիծական մանրապատումի մեջ Սրվաճյանն արդեն փորձում է գծագրել Նար-Պեյ գրողի դիմանկարը: Այն ևս ստեղծված է հեգնախառն ոճով. ամենուր զգացնել է տալիս հեղինակի քամահրական վերաբերմունքը փառասեր ու պաշտոնատենչ եպիսկոպոսի նկատմամբ: Դիմանկարում հիշատակված իրական փաստերն այստեղ նույնպես անտեսանելիորեն վերաճում են պատկեր-գործող անձի, պատկեր-երկխոսության: Սրվաճյանը հարազատ է մնում իր ուճին. սկզբնամասի արտաքին լրջության քողի, դրվատանքի ու գնահատանքի խոսքերի տարափի տակ, թվում է, դափնեպսակ է հյուսում մի մարդու շուրջ, որին «Աստված ղրկեց, որ մեր ազգին այսպիսի ընդհանուր անտարբերության միջոցին այսպիսի ահագին ալեկոծության մեջ ազգին նավը խաղաղության նավահանգիստը տանի մտքընե»²: Եպիսկոպոսը նամականերով և լրագրական ծանուցումներով երեսփոխաններին ժողովի է հրավիրել Ղալաթիայի խորհրդարան, որպեսզի «հոս Ազգային Քա-

1. «Մեղու», 1862, թ. 160, 30 ապրիլ, էջ 98:

2. «Մեղու», 1872, թ. 87, 3 հունիսի:

ղաքական ժողովի անդամոց թվումն և ընտրության եղանակին վրա եղած տարբեր կարծիքները միացրեն և սա ազգակործան խնդիրին վախճան մը տա»։ Թվում է՝ ազնիվ է նպատակը, հայրենասիրական ու անանձնական։ Բայց շուտով հեգնական լըրջության հանդիսավոր, գովաբանական բնույթից հորդում է անողոք սատիրան՝ հայտնաբերելով երևույթների արտաքուստ աննկատելի, պատահական կապերը և իր դառը վճիռը արձակելով խոսքի ու գործի աղաղակող հակասությամբ շաղախված անուղղյա փառասերի նկատմամբ։ «Մեկ քարով քառասուն ընկույզ թափել» ուզող հոգևորականը մտահոգված է ոչ թե ժողովրդի թշվառ վիճակով, այլ ազգի կողմից ծնծղանների ու դափնեպսակների արժանանալու մոլուցքով։

«Ուրեմն կեցցե խորեն եպիսկոպոս — ծափ զարկեք թշվառականներ»։

Ջրտեսա՞ք որ խորեն եպիսկոպոս գործին մեջ մտնելուն պես ի՞նչպես շուտ մը լմնցավ գործը....

Հա՛ հա՛ հա՛ հա՛.....

Բայց ինչո՞ւ կը խնդաք, ի՞նչ կըլլա եղբր գործը չըլմննալով։

Խորեն եպիսկոպոսի ալ հոգն ա՞յն էր կը կարծեք որ գործը լմննա։ Անի ուրիշ փափաք և ուրիշ հասկնալիք ունեւր. փափաքը այն էր որ ժողովուրդը իմանա թե խորեն եպիսկոպոսեն զատ ազգին մեջ, ազգին վրա մտածող մարդ չըկա։ Հասկընալիքն ալ այն էր թե քանի՜ երեսփոխան պիտի գտնըվին արդյոք, որ իր հրավերին հնազանդելով, անսալով, պիտի գան իր շուրջը նրստին և զինքը իրենց Նախագահ պիտի ընտրեն»¹։ Պարզվում է, սակայն, որ եպիսկոպոսի հրավերն ընդունել են սոսկ չորս երեսփոխաններ, և Մեչուխեչա-Սըվաճյանը նրան կարծես մխիթարելու համար ասում է, որ «մյուս երեսփոխանները այն օրը մեռած էին, անոր համար չգացին. չէ նե ո՞վ կը հանդգնի անոր հրավերը մերժելու»։ Ո՛րն է այստեղ դրուժյան կոմիզմը. այն, որ ազգային խնդիրների նկատմամբ էությամբ անտարբեր փառա-

1. «Մեղու», 1872, № 87, 3 հունիսի։

սերը հայրենասիրական ճառեր է արտասանում մի նպատակով, որ «ժողովուրդին մեջ իր վրայոք շատ խոսվի», իսկ այդ հանգամանքը նկատվում է շրջապատի կողմից, և հեղինակը հակամաստ բառերի կողք կողքի համադրմամբ ստեղծում է կոմիկական իրավիճակ, և պայթում է ծիծաղը. «Խորեն եպիսկոպոս ելավ երեսփոխանները հրավիրեց որ ժողովուրդը իր վրա խոսի. ժողովուրդը մինակ խնդաց: Ընդհանուր ժողովին մեջ խնդրույն վրա խոսելեն ետքը ելավ ազգին ապագային վրա իր ունեցած իղձը, բաղձանքը, փափաքը, տենչանքը...

Մեչուխեչա.— անտարբերությունը....

Թշվառակա՛ն, լռե. հայտնեց. իրավամբ մարդը ծափահարություն մը սպասեց:

Բերանները բարսացին բայց ձեռքերը չըխոսեցան»:

Փառատենչիկ վեղարավորը նաև ցուցամուլ է. չխրատվելով մի քանի օր առաջ պատահած խայտառակությունից՝ կիրակի օրը մի ազդեցիկ էֆենդու՝ Մոռթման պատվելու ուղեկցությամբ պտուկտի է դուրս գալիս Հյունքար-Իսկելեսիի դաշտավայրը՝ «ժողովուրդի բազմության ինքզինք ցուցնելու» համար, բայց «անպիտան ժողովուրդը հոն ալ չը ծափահարեց զանի»: Պատճա՞ռը. նա այլևս կշիռ չունի ժողովրդի աչքում:

«— Ասկե ետքը արբա Մարկոսն ալ ըլլաս՝ հավտացողին խերն անիծենք»,— լսվում է նրա հետևից:

Ինչ խոսք, Հ. Սըվաճյանի դիմանկար-ուրվագծերը հեռու են կատարելությունից, երգիծական դիմանկարի ժանրային առանձնահատկությունների առումով էլ պակասավոր են: Սակայն դրանք ժամանակաշրջանի հասարակական պահանջների թելադրանքով ստեղծված նախանմուշներ էին, որոնք չէր կարող զանցել նրա անմիջական հաջորդը, իր իսկ խոսքերով՝ «ազգին անկուտի ծառայելու հատկությունն» ունեցող Հակոբ Պարոնյանը: Զէ՞ որ, ինչպես պատկերավոր նկատում է գրականագետ

Գ. Գասպարյանը, Սրվաճյանի առաջ քաշած «դրույթները «Մեղոս»-ի ծովում նմանվում են մի արշիպելագի, որի կղզիները թեև ճանապարհորդին երևում են փոքր-փոքր հեռավորությամբ, միմյանցից անջատ՝ ցրված վիճակում, սակայն և այնպես, ամբողջությամբ վերցրած, հանդիսանում են առանձին օղակները ընդծովյա մի հրաբխային լեռնաշղթայի: Այդ կղզիների խումբը հենց տեսանելի ապացույցն է այդ լեռնաշղթայի գոյության՝ ծովի հատակում»¹: Իսկ այդ լեռնաշղթան արդեն տեսանելի լեռնապարի վերածնեց հայ ժողովրդի ծիծաղի հանճարը՝ Պարոնյանը, որի «ստեղծագործական կյանքի արևելյան հորիզոնում Սրվաճյանն է կանգնած, իսկ արևմտյան հորիզոնում՝ նրա արժանավոր հաջորդը՝ Երվանդ Օտյանը և այլ հետնորդներ» (Ա. Ասատրյան)²:

Հ. Սրվաճյանի՝ գրական դիմանկարի ասպարեզում սկսած հետաքրքրական փորձերը նոր աստիճանի բարձրացրեց Մատթեոս Մամուլյանը, որի մոտ արդեն ավելի հստակ էին գիտակցված դիմանկարի ժանրային մի շարք առանձնահատկությունները, շատ ավելի լայն էին «բնորոշների» պատկերասրահը, գաղափարագաղարվեստական ըմբռնումները, և որը հայ ազգայիններին, իր խոսքերով ասած՝ «կարևոր մարդկանց», կերպավորեց գեղարվեստական նոր հնարքով՝ «պարահանդեսային» դիմակավորմամբ:

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ՝ «ՊԱՐԱՀԱՆԴԵՍԱՅԻՆ»

ԿԵՐՊԱՎՈՐՄԱՄԲ

(ՄԱՏԹԵՈՍ ՄԱՄՈՒՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ)

Մատթեոս Մամուլյանը (1830-1901) արևմտահայ հասարակական-քաղաքական մտքի այն կարկառուն ներկայացուցիչնե-

1. Գասպարյան Գ., Հարություն Սվաճյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, էջ 114:

2. Ասատրյան Ա., Հարություն Սրվաճյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 237:

րից է, որն իր նպաստն է բերել նաև մեր գրականությանը: Մասնավորաբար, մեզ հետաքրքրող խնդրի առումով, խիստ ուշագրավ է նրա «Հայկական նամականին», ուր տեղ են գտել մի շարք գրական դիմանկարներ, որոնք ժանրի առաջին արտահայտություններից են եթե ոչ ամբողջ Հայ գրականության մեջ, ապա գոնե նրա արևմտահայ հատվածում:

Իր «նամակաները» Մամուլյանն սկսել է գրել Պոլսում, ուր 1861-ից պաշտոնավարում էր Հայոց պատրիարքարանում, և հրատարակել մայրաքաղաքի ու Զմյուռնիայի այլուայլ պարբերականներում՝ Վրույր ստորագրությամբ: Հայրենի քաղաք վերադառնալուց հետո էլ, այս անգամ իր հիմնադրած «Արևելյան մամուլ» հանդեսում (1871), տպագրել է ևս երեք նամակ (ԽԹ, Մ և ՄԱ), ապա 1872-ին նույն կեղծանվամբ լույս ընծայել առանձին գրքով՝ հավելելով 19 անտիպներ: Այսպիսով, «Հայկական նամականին» բովանդակում է 70 նամակ:

Հարկ է նշել, որ հեղինակը գրքի առանձին հրատարակության առթիվ գրած առաջաբանում հանիրավի խիստ է արտահայտվել իր աշխատության մասին: Նա հավատացնում է, որ մամուլում ցիրուցան իր «մրոտած թղթերը» հատորի մեջ է ամփոփել՝ անսալով բարեկամների խորհրդին, որ դրանք «ինքնին գրական կամ պատմական արժեք մը չունին, կցկտուր և իրենց ծնունդ առած ժամանակին հարմար բաներ են», ու եթե ինքը, այնուամենայնիվ, հոժարել է հրատարակել, ապա այն մտահոգությամբ միայն, որ «ազգին վիճակին վրա» արտահայտած իր երբեմնի «ցավերն ու մտածությունները» այսօր էլ առկա են¹:

Շատ ավելի իրավացի էին Մ. Մամուլյանի ժամանակակիցներն ու հետնորդները, որոնք խոստովանում էին «Հայկական նամականու» անուրանալի արժանիքները և կարևորում նրա նշանակությունը: Հիշեցնենք մի քանի գնահատական միայն.

1. Վրույր (Մատթեոս Մամուլյան), Հայկական Գամականի, Զմյուռնիա, տպագր. Տետեյան, 1872, էջ 3: Այս հրատարակությունից կատարվող հետագա մեջբերումների էջերն այսուհետ կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

Արփիար Արփիարյան. «Այդ հատորը իբր իր ժամանակին լավագույն գործերեն մեկը մնացած է և պիտի շարունակե մնալ»¹.

Հրանտ Ասատուր. «Հայկական նամականին հրաշակերտն է Մամուլրյանին, և հայ գրականության ալ հրաշակերտը»².

Հրաչյա Աճառյան. «Հայկական նամականին» կմնա միշտ՝ իբրև հայերեն լավագույն գործերից մեկը, իբրև հայ կյանքի փիլիսոփայական պատմությունը»³:

Ինչ վերաբերում է «Հայկական նամականու» ժանրային բնութագրմանը, ապա այդ հարցում կարծիքները տարաբևեռ են: Ա. Արփիարյանն այն համարել է քրոնիկներ, Աշոտ Հովհաննիսյանը՝ պամֆլետներ⁴, Հր. Աճառյանը դասել է հեղինակի «զուտ գրական գործերի» շարքը... Իրապես «Նամականին» հրապարակագրական երկ է, որը, սակայն, մատուցված է գեղարվեստական հանդերձանքով: Նամակը Մամուլրյանի նախասիրած տեսակն է (հիշենք նրա «Անգղիական նամականին կամ Հայու մը ճակատագիրը» (1881) ստեղծագործությունը), որը հնարավորություն էր ընձեռում, իր բառերով ասած, հուզել «ամեն խնդիր»: «Հայկական նամականու» սկզբում նա տալիս է նամակի այսպիսի մի բնորոշում. «Նամակագրությունը խոսակցության մոտ բան մ'է, որու մեջ ամեն խնդիր կ'հուզի առանց խորունկը մտնելու»(13), բայց հենց ինքն էլ միտումնավոր խախտում է այդ «կանոնը». «Հիշատակարանի...» նշանավոր հեղինակի պես Մամուլրյանը ոչ միայն միջամուխ է լինում զանազան խնդիրներում, այլև խորհրդածում է, բանավիճում, հեղնում, նկարագրում ինչ-ինչ տեսարաններ, դիմում քաղաքական ենթիմաստ ունեցող երազի գեղարվեստական հնարքին, խոսքը պաճուճում հետտորական դարձվածքներով և այլն: Ահա ինչու

1. Արփիարյան Ա., Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1971, էջ 424:

2. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 132:

3. Պրոֆ. Աճառյան Հր., Մատթեոս Մամուլրյան, «Էջմիածին» ամսագիր, 1959, Ը-թ, էջ 39:

4. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, Գիրք առաջին, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, էջ 539, 373:

նրա նամակները դուրս են գալիս անձուկ տեղեկատվության, սովորական թղթակցության ու հոգվածի շրջանակներից, այսպես ասած՝ գեղարվեստականում են՝ դառնալով ակնարկ, ֆելիետոն, պամֆլետ, տրամախոսություն և այլն:

Գեղարվեստական առումով ամենից ուշագրավը, անշուշտ, վերջին՝ նախապես չհրատարակված այն նամակներն են, որոնց մասին խոսք եղավ վերը: Սրանցում հեղինակը, ուրվագծելով մի սյուժե՝ կապված Զմյուռնիայից գաղտնի Պոլիս եկած Ալեքսանդր որոնելու հետ, նկարագրում է պարահանդես և կեղծանուններով ներկայացնում բազմաթիվ անձանց, որոնք արևմտահայ իրականության հայտնի դեմքեր էին: Թեև հեղինակը տպագրության արժանի է համարել այդ նոր նամակները (202)¹, բայց որևէ մեկնաբանություն չի տվել, մինչդեռ հենց այդ հատվածներն են, որ ինչ-ինչ բացատրությունների և վերծանումների կարիք ունեն:

Մեր նպատակից դուրս է «Հայկական նամականու» համակողմանի քննությունը, մանավանդ որ այդպիսի փորձեր արդեն արվել են²: Ուստի ուզում ենք սահմանափակվել մեր նյութին առնչվող մի քանի արծարծումներով:

Ամենից առաջ. ինչո՞ւ է Մ. Մամուրյանը ժամանակի գործիչներին հանդես բերել կեղծանուններով: Հայկ Ղազարյանի դատողություններից հետևում է, որ այդպես է վարվել՝ զգուշանալով «սովորական գրաքննչական ռեակցիայից»: Նա գրում է. «Մամուրյանը հայտնում է, որ «Հայկական նամականին» գրված է չափազանց «գոցեգոց»: Հեղինակը ամեն կերպ կաշկանդել է իր գրիչը, անձերի ու եղելությունների մասին խոսել է այլաբանորեն, առանց իսկական անունները տալու...»: Եվ ապա՝ «...Գաղտնանունների կամ ծածկանունների տակ էր գծագրում ազգային «երևելիների» դիմանկարները, դրվատում դեմոկրատ հրապարակախոսներին, անարգանքի սյուլենին գամում պահպանողական գործիչներին»³: Գրաքննչական գործոնն, անշուշտ,

1. Տե՛ս Գևա «Արևելյան մամուլ» հանդես, Զմյուռնիա, 1871, թ. 2, էջ 54:

2. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 539-543, ինչպես Գևա Ղազարյան Հ., Մատթեոս Մամուրյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 40-58:

3. Ղազարյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 41, 42:

կարևոր է. «Հայկական նամականիում» այն ևս առկա է, և ուսումնասիրողի նկատումը սկզբունքորեն ընդունելի է: Բայց ահա դիմանկարների վերաբերյալ նրա կարծիքը տարակուսելի է: Ինչո՞ւ Մամուլյանը առանձին նամակներ (Ը, ԺԳ) է նվիրել Մկրտիչ Տիգրանյանին (ընդ որում՝ ամենախիստ գնահատականները տալով նրան՝ «արդարև հրեշ մը» և այլն) ու Նահապետ Ռուսինյանին, բայց պարահանդեսում նրանց դիմակավորել է: Ինչո՞ւ Հականե-Հանվանե հիշատակելով Ստեփան Ոսկանյանին, Հովհաննես Տերոյենցին, Սերվիչենին, Մկրտիչ Խրիմյանին (տե՛ս Զ, ԺԵ, ԺԶ նամակները)՝ պարահանդեսային տեսարաններում նրանց, այնուամենայնիվ, քողարկել է: Վերջապես, ինչո՞վ բացատրել՝ հեղինակի համակրանքը բացահայտորեն վայելող այնպիսի դեմքեր, ինչպես Մկրտիչ Պեշիկթաշյանը, Հարություն Սրվաճյանը կամ Գրիգոր Օտյանը, նույնպես ծպտված են հանդես գալիս: Հասկանալի չէ՞ միթե, որ այս պարագայում «սուլթանական գրաքննչական ռեակցիան» որևէ էական դեր չի կատարել: Պարզապես Մամուլյանը հավատարիմ է մնացել իր ընտրած գեղարվեստական հնարքին, պահպանել պայմանական սյուժեով, որ ներառում է այլուայլ վիպական դրվագներ (Պարույրի ակամա ունկնդրումը Նուրհանի և Արգամի գաղտնի խոսակցությունը, Շամիրի և Իզարի կազմակերպած սիրախաղը Նուշպանի հետ, մարտահրավերի առաջարկը և այլն), թելադրված մյուս պայմանականությունները. եթե պարահանդեսը, ինչպես երկիցս ակնարկված է Կ և Հ նամակներում, տեղի է ունեցել Բարեկենդանի գիշերը, ապա ուրախության ու խրախճանքի այդ օրերին դիմակներ կրելն առավել քան պատեհ էր: Ծածկանուններ օգտագործելու գեղարվեստական հնարքին, ինչպես իրավացիորեն մատնանշել է Ա. Հովհաննիսյանը, Մամուլյանը դիմել է Միքայել Նալբանդյանի «ներգործությունը»¹ (Գիրսաս-Սարգիս Զալալյանի, Այվազ-Գաբրիել Այվազովսկու հիշատակումները դրա համոզիչ ապացույցներն են):

Անշուշտ, Մ. Մամուլյանը համոզված էր, որ «Հայկական նա-

1. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 539-540:

մականու» ընթերցողները կկռահեն, թե ովքեր են թաքնված այս ու այն կեղծանվան տակ: Հր. Ասատուրը հաստատում է, որ «ծածկող դիմակը այնչափ թափանցիկ է որ դյուրավ կը ճանչըցվին»¹: Իսկ ահա ինչ է գրում Ա. Հովհաննիսյանը. «Թերթերով Վրուլյի էջերը՝ դժվար է, հիրավի, նշմարել Նար-Պեյի, Չամուռճյանի, Ֆերուհանի, Սերվիչենի, Գր. Օտյանի, Շիշմանյանի, Պեշիկթաշլյանի, Սըվաճյանի, Ոսկանյանի դիմաստվերները...» (հետազոտողը չի մատնանշել Շիշմանյան-Մերենցիս տված կեղծանունը)²: Չնայած այս հավաստումներին՝ կեղծանունների ինքնութունը պարզելու խնդիրն ամենեւին էլ դյուրին չէ և, ասենք միանգամից, ամբողջութամբ լուծված չէ: Հեղինակն առաջադիր խնդիր է համարել ճանաչել տալ «ներքին մարդը» (227): Այդ իսկ պատճառով էլ, որպես կանոն, նրա հաղորդած կենսագրական տեղեկությունները հարևանցի են, փոխարենը ուշադրությունը բեռնված է գործիչների արտաքինի նկարագրություններին, գործունեության բնութագրմանը: Ավելացնենք նաև, որ ոչ միայն Մամուրյանն է հանդես գալիս կրկնակի ծածկանունով (Վրուլյ և Պարուլյ), այլև նրա պատկերած անձնավորություններից մի քանիսը (Արբունի հակոտնյան և Եղում, Զեզեկ և Հատուն, Ֆելլահ և Թոթովիկ) ևս:

Որոշ կերպարներ (Իզար, Դիմակավոր կին, Տոմինո հագած մեկը) թերևս ունեցել են նախատիպեր, բայց վերջին հաշվով սրանք ստեղծական են, քանի որ չեն մարմնավորում ճանաչված մարդկանց:

Բոլորովին այլ կարգի «հերոսներ» են Շամիլը, Արբունը, Ստենտորը, Մեդերնիկը, Զեզեկը, Մուսայիկը, Թաշմանը, Նուրհանը, Արգամը, Սալարը, Թոթվիկը, Յանսինուրը, Նուշպանը, Լուտանյանը, Եղումը, Հուրիկը, Սահելը, Նատանը, Ապշենը, Փառնուկն ու Եսուկը, որոնք արևմտահայ հանրային, քաղաքական, մշակութային, կրոնական միջավայրի ծպտյալ ներկայացուցիչներն են:

1. Տե՛ս Ասատուր Հր., նշվ. աշխ., էջ 124:

2. Հովհաննիսյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 540:

Առաջին բանասերը, որ «գաղտնագերծել» է թվարկված գործիչներից մի քանիսին, Հր. Ասատուրն է: Նա նշել է Սերվիլենին (Արբուս), Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանին (Թաշման), Գրիգոր Օտյանին (Նուրհան), Հարություն Սըվաճյանին (Եղում), Աբեթնիկ Ներուզին (Թոթվիկ), Ստեփան Ոսկանյանին (Լուստանյան) և Նահապետ Ռուսինյանին (Յանսինուր): Հետագայում Ա. Հովհաննիսյանը բացահայտեց Տերոյենց-Չամուռճյանին (Ստենտոր), իսկ Հր. Աճառյանը՝ Նար-Պեյին (Նուշպան): Սկզբնապես Հ. Ղազարյանը պնդել է. «Աշխատության մեջ թուղցիկ կերպով երևում են Սալարի, Շամիլի, Սահել և Նատան վարդապետների, Ապչենի, Փառնուկի և այլ ծածկանուններով հանդես եկող գործիչների դիմանկարները, որոնց տակ, ժամանակակիցների ասելով, թաքնված են Ն. Զորայանը, Հ. Շիշմանյանը, վանեցի Պողոս վարդապետը, Կ. Յուրթուճյանը և այլ գործիչներ»¹: Սակայն արդեն «Հայկական նամականու» ծանոթագրություններում Սահել կեղծանունը վերագրված է Մկրտիչ Տիգրանյանին, Նատանը՝ Մկրտիչ Խրիմյանին, Ապչենը՝ Կարապետ Շահնազարյանին, Արբուսի հակոտնյայինը՝ Հարություն Սըվաճյանին, իսկ մյուսները համարված են անհայտ²:

Կեղծանունների վերծանումը սոսկ բանասիրական հետաքրքրություն չի ներկայացնում. այն կարող է շահեկան լինել ստեղծագործության գաղափարական միտումները հասկանալու համար, սակայն կարծում ենք, որ այդ խնդիրը պետք է աշխատել լուծել ոչ թե ենթագրությունների, այլ փաստարկումների միջո-

1. Ղազարյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 56:

2. Տե՛ս Մամուրյան Մ., Երկեր, Կազմեցին և ծանոթագրեցին Հ. Ղազարյանը և Հ. Պողոսյանը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1966, էջ 644-646: Թեև, մի բացառությամբ (Ապչեն), ծանոթագրողներն ապավինում են գաղափարական կոմանդերին և ի վերջո պարփակվում վարկածների ոլորտում («Ենթադրվում է», «հիմք է տալիս ենթադրելու», «հավանաբար ենթադրելու»), այնուամենայնիվ նրանց կոառնումներն ընդունելի են: Ավելի ջանադիր լինելու դեպքում կարելի էր գտնել բանասիրական ապացույցներ ևս. մասնավորապես Սահել կեղծանվան հարցում մեծապես օգտակար կարող էր լինել «Հայելի գործոց Տիգրանյան Մկրտիչ վարդապետի և առաջնորդի Քյուրտխաթանու» գիրքը (Կ. Պոլիս, 1864):

ցով: Վերստին հիշեցնելով, որ մեր նպատակից դուրս է «Հայկական նամականու» հանգամանալի հետազոտությունը, այնուամենայնիվ, ստորև կփորձենք բանասիրական քննությունը պարզել անհայտ համարված կերպարներից երկուսի ինքնությունը:

Նախ՝ Շամիլի մասին:

Անտարակույս, նա դիմակավոր կերպարներից գլխավոր «դերակատարն» է: Շամիլը այն միակ անձնավորությունն է, որ, **ԽԸ** նամակից մուտք գործելով «Հանդիսասրահ», այնուհետև ներկա է մնացյալ բոլորում. կամովին հանձն առնելով լինել Վրուլյրի կիկերոնը՝ իր «բարձրաձայն դատողություններն» է անում, ծանոթացնում նրան մյուս «Հերոսներին»: Ըստ էության Շամիլի (մասամբ նաև Եղումի, որ եզրափակիչ չորս նամակներում ներկայացնում է մի քանի դիմակավորների) միջնորդությամբ է, որ հեղինակը ընթերցողին է փոխանցում իր գնահատականներն ու կարծիքները: Ինչ վերաբերում է Շամիլին, ապա նրա բնութագրումները տալիս է Նուրհան-Օտյանը (նամակ **ԿԱ**):

Շամիլի մասին հայտնված տեղեկությունները թեև սուղ են, բայց բավականաչափ խոսուեն: Դրանց քննությունը բերում է այն հետևություն, որ այս անվան հասցեատերը Հովսեփ Շիշմանյան-Ծերենցն է: Փորձենք համոզվել դրանում՝ վկայակոչելով առավել բնորոշ եղելությունները:

Ա. Արդեն նշեցինք, որ Շամիլին ներկայացնողը Գրիգոր Օտյանն է: Կարծում ենք՝ սա պատահաբար չի արված, քանի որ լավ հայտնի է, որ Օտյանն ու Ծերենցը ոչ միայն մտերիմներ էին, այլև գաղափարակից-համախոհներ: «... Ես ինքս առաջինն գրնհատեցի անոր (Շամիլի — Ալ. Մ.) արժեքն ու անոր իմ անսուտ բարեկամությունս նվիրեցի» (240), — ասում է Նուրհանը: Բանասերներից մեկը ևս նկատել է այս իրողությունն ու արձանագրել. «Շուտով Գրիգոր Օտյանի Հովանիին մտած՝ (Ծերենցը — Ալ. Մ.) անընդհատ բանակավող հողվածներ կը հրատարակեր...»¹: Իսկ Երվանդ Օտյանը, որ շատ լավ գիտեր հորեղբոր անձն ու

1. Երեսյան Ս .Հ ., Ազգային դեմքեր. Գրագետ հայեր, Հինգերորդ շարք, Վենետիկ, Ա. Ղազար, 1914, էջ 369-370:

գործը, հավաստել է. «Օտյանի ամենեն մտերիմ և սիրելի բարեկամներեն մին եղած էր միշտ Շիշմանյան: Գրեթե Բարիզեն վերադառնալեն անմիջապես ետքը ճանչցած են զիրար... և ամեն ատեն սերտ մտերմությունն անվթար պահված է իրենց մեջ»¹:

Բ. Մի առիթով (նամակ Կ) Ֆելլահը Շամիլին համարում է Վրուլյրի մենտորը («Դեռ շատ բաներ պիտի իմանաս, եթե այդ մենտորիդ անսաս»): Այս պիտակումը, թեև ասված է հեգնանքով, բայց իրապես արտացոլում է ճշմարտությունը: Ինչպես հայտնի է, Մենտորը հոմերոսյան դյուցազնեղբուրջության մեջ Ոդիսևսի որդի Տելեմաքի դաստիարակն ու խրատատուն էր և, իբրև այդպիսին, դարձել է խորհրդանշական: Եթե Շամիլը «Հայկական նամականու» էջերում Վրուլյրի մենտորն էր փոխաբերական իմաստով, ապա Ծերենցը Մամուրյանի համար այդպիսին է եղել ուղղակիորեն, ինչը վերջինս խոստովանել է հրապարակով: Նա «Անգղիական նամականի կամ Հայու մը ճակատագիրը» երկի առանձին հրատարակությունը նվիրել է իր «վաղեմի դաստիարակ» Ծերենցին, որն «առաջին անգամ ազատ մտածման ճաշակն» «ներշնչած» էր իրեն: Հիշեցնենք, որ Փարիզի Մուրատյան վարժարանում ուսանելիս (1845-1850) Մամուրյանն աշակերտել է Շիշմանյանին, որ որպես մանկավարժ պաշտոնավարել է հիշյալ հաստատությունում:

Գ. Խոսելով Շամիլի «անագորույն բախտի» մասին՝ Նուրհանը մատնանշում է այսպիսի մանրամասներ. «Մայրն անոր անուշ սիրտ, հայրը լոկ անուն մը տվին, և ընտանեկան աղետներ՝ վրան կանխահաս պարտավորություններ բերին»(239): Թե ում նկատի ունի Գր. Օտյանը, մեկեն պարզ կդառնա, եթե ընթերցենք Ծերենցի ինքնակենսագրական տողերը. «Որբ մորմն 3 տարեկան, Հորմն 11 տարեկան, անցուցեր եմ տղայությունս և պատանեկությունս տարուբեր, տարտամ, չունենալով որևիցե ապահովություն վաղվան ապրուստին համար»²:

1. «Մասիս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1893, թ. 3997, 26 հունիսի, էջ 389-390 (Երվանդ Օտյան, Հովսեփ Շիշմանյան /Ծերենց/):

2. Տե՛ս Նաճուսյան Ռ., Ծերենց. կյանքը և գործը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 47:

Դ. Հիշենք Մերենցի կենսագրության ծանոթ իրողությունները (ուսումնառություն Փարիզի Սորբոնի և Իտալիայի Պիզայի համալսարաններում, 1848-ի ֆրանսիական հեղափոխությունը հաջորդող իրադարձությունների ականատես ու արձագանքող, հանրային ու հրապարակախոսական բուռն գործունեություն, կրքոտ բանավեճեր...), համադրենք այս փաստերը Նուրհանի ակնարկումներին («Բարիզ ստացած գեղեցիկ գաղափարներն», «Բոլոր Եվրոպա ի պտուկտ հաներ էր», «Հստակ, եփուռ, հեզնալի, ազդեցիկ և ազատական գրիչ մը») և կհամոզվենք, որ Շամիլն ու Շիշմանյանը նույն անձն են:

Գալով այն հարցին, թե ինչու է Շիշմանյանին հեղինակը տվել Շամիլ կեղծանունը, ապա, ինչպես նկատում է Նուրհանը, «Մեր այս Շամիլն չնմանիր մյուս Շամիլին որ Կովկասու լեռներու վրա շահենի պես կ'սուրար...» (238): «Վրացի (իմա՝ լեռնական – Ալ. Մ.) Շամիլի» և «սուտանուն հայ Շամիլին» միավորողը նրանց արտաքին նմանությունն էր, որ հաստատում է նաև Վրուլը. «Վրացի մը զոր արդեն տեսեր և Շամիլի նմանցուցեր էի» (195):

«Հայկական նամականու» կենտրոնական տիպարներից մեկը Սալարն է, որին ամբողջովին հատկացված է ՄԹ նամակը և մասնակիորեն՝ դրան նախորդողն ու հաջորդողը, և որի նախատիպը անծանոթ է (Հր. Ասատուրը թվարկել է՝ առանց պարզաբանելու, թե ով է):

Մեր համոզմամբ՝ այս անվան տակ Մամուրյանը թաքցրել է Ստեփան Ասլանյանին, որի կերպարը քաջածանոթ է Պարոնյանի «Ազգային ջոջերից»: Փաստենք այս պնդումը:

Նախ՝ այս կերպարը պատկերված է համադրման եղանակով. Շամիլը նրան և Արգամին գրեթե մշտապես բաղդատում է միմյանց հետ՝ տալով նրանց համեմատական բնութագիրը: Եվ առաջին հերթին հենց այդ զուգակշռումն էլ օգնում է՝ ստանալու որոնվող հարցի պատասխանը: Խոսելով Արգամի և Սալարի

1. Զի բացառվում, որ Մամուրյանը Շամիլ կեղծանունը վերցրած լինի Միք. Նալբանդյանի «Հիշատակարանից...»:

մասին՝ Շամիրը նկատում է. «Երկուքն ալ զինվոր են, երկուքն ալ մի և նույն ուսումնարանը վարժ և ուսում առեր են...» (231): Ասատուրի վկայությամբ՝ Արգամը Քաղաքական ժողովի, ապա Ազգային ժողովի ատենապետ Բարունակ բեյ Ֆերուհխան-Քըրթիկյանն է (1824-1868), որը եղել է զինվորական բժիշկ, ուսանել Կալաթա Սերայի զինվորական ուսումնարանում: Ստեփան Ասլանյանը նույնպես զինվորական բժիշկ էր, և, ինչպես Պարոնյանն է գրում, «աշակերտ արքունի բժշկական (Կալաթա Սերայի – Ալ. Մ.) դպրոցի»¹:

Ապա՝ «1863ին նոր ասպարեզ մը բացվեցավ իր առջև, Սալար... զգալի ծառայություններ մատույց սահմանադրական նոր իշխանության: Անհնարին գործունեությունը կազմեց, Հաստատեց սուղ ժամանակի մեջ թաղական և երեսփոխանական խորհուրդներն ու ժողովները...» (233): Այս իրողությունների հետևում դարձյալ կանգնած է Սալարը: Արշակ Ալպոյաճյանը Հաստատում է, որ Ասլանյանը 1863-ի մարտի 23-ին նշանակվել է «Սահմանադրության գործադիր ատենապետ», և ավելացնում է. «Այս հանձնաժողովը հաջողեցավ կատարել տալ իր հսկողության տակ բոլոր խորհուրդներու և երեսփոխանական ընտրություններ, որոնք տեղի ունեցին 1863 Ապրիլին Սեպտեմբեր»²:

Երրորդ՝ Սալարը «մամուլի բերանը կարկելու (լռեցնելու – Ալ. Մ.) կ'ելներ՝ տպագրական կանոններ հաստելու առաջարկելով» (234): Սա ևս առնչվում է Ստ. Ասլանյանին: Նա անդամակցել է տպագրական օրենքներ սահմանելու նպատակով 1861-ին Քաղաքական ժողովի կազմած այն հանձնաժողովին, որը պատրաստել է մամուլի վերաբերյալ դրակոնյան օրենքներ³:

Վերջապես՝ Շամիրի բնութագրումներից իմացվում է, որ Սա-

1. Պարոնյան Հ., Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 2, էջ 32, ինչպես նաև էջ 388 (կենսագրական տեղեկանքը):

2. Ալպոյաճյան Ա. Ա., Ազգային Սահմանադրությունը. իր ծագումը և կիրառությունը (Հիսնասյա տարեդարձին առթիվ), «Ընդարձակ օրացույց Ա. Փրկյան Ազգային հիվանդանոցի հայոց», Կ. Պոլիս, 1910, էջ 404:

3. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 386:

լարը, մտնելով սահմանադրական ասպարեզ և ծավալելով բուռն գործունեություն, այնուամենայնիվ «ցույց տվավ որ անգոր է ազգային հառաջադիմության մեծ գործին գլուխ կանգնիլ և առաջնորդել, ուստի և ընկավ...»(233): Այս ակնարկումները նորից վերաբերում են Ստ. Ասլանյանին. նա 1863-ի սեպտեմբերին ընտրված Քաղաքական ժողովի ատենապետն էր, սակայն երբ, երկու տարի չանցած, վերակազմվեց հիշյալ ժողովը, դուրս թողնվեց, և նոր ատենապետ ընտրվեց Բարունակ բեյը¹:

Կարելի է ասվածը ամրապնդել՝ նաև զուգահեռներ անցկացնելով պարոնյանական դիմանկարի հետ, բայց դրա անհրաժեշտությունը չկա, քանի որ վերոբերյալ փաստերն արդեն իսկ ապացուցում են, որ Սալարը, իրոք, Ստեփան Ասլանյանն է:

Երկու խոսք «Հայկական նամականու» կեղծանունների բնույթի մասին: Դրանց ընտրության սկզբունքը ավանդական է: Մամուլյանը ևս, ինչպես սովորաբար ընդունված է, անձնավորություններին չի տալիս կամայական, պատահական անուններ, այլ ընտրում է այնպիսիք, որոնք համապատասխանում են նրա «բովանդակությանը» կամ հուշում ով լինելը: Առաջին խմբի անուններից են Արբունը (արբունքի հասած իմաստով), Ստենտորը (Տրոյական պատերազմի մասնակից հոմերոսյան հերոս, որի ձայնը հավասար է եղել հիսուն հոգու ձայնին, և որի սաստկությունից էլ նա վախճանվել է), Մեդեռնիկը (ավստրիացի պետական գործիչ և դիվանագետ Մետեռնիխը հայտնի էր հեղափոխությունների ու ազգային-ազատագրական պայքարի հանդեպ տաժած թշնամանքով), Զեզեկը, Մուսայիկը, Ֆելլահը (Ֆելլահ — երկրագործ, մշակ), Թոթվիկը (թոթվել բառից), Լուտանյանը (լուտանք բառից), Ապշենը (ապշել բառից), Հուրիկը, Փառենը, Եսուկը ստեղծված են բառարմատներից:

Մնացյալ կեղծանունները կազմված են այլուհայլ զուգորդումներով. Յանսինուրը, Եղումը Ռուսինյանի, Մեդուհի հետևառաջությունն է. Պեշիկթաշյան — Թաշմանին մատնում է ընդ-

1. Տե՛ս Ալպոյաճյան Ա . Ա., նշվ. աշխ., էջ 466, 468:

գծված տառակապակցութիւնը. Նուշական — Նար-Պեյին՝ ան-
վան բաղադրիչների սկզբնատառերը (Ն և Պ). Հովսեփ Շիշմա-
նյանին, Ստեփան Ասլանյանին, Բարուհակ բեյին՝ հնչյունական
նմանութիւնները (Շամիլ, Սալար, Արգամ): Դժվար է ստուգա-
բանել Նուրհան, Սահել, Նատան կեղծանունները, բայց հազիվ
թե դրանք քմածին լինեն:

* * *

Թեև «Հիշատակարանի...» պես «Հայկական նամականիում»
գրական-հրապարակախոսական ժանրերը չաղախված են
(լրատվութիւն, ակնարկ, գրախոսութիւն, բանավեճ, պատմա-
կան խորհրդածութիւններ..., վերջինում հանդիպող իզար-
Նուշական սիրախաղը թողնում է անգամ թատերգական երկի
տպավորութիւն), այնուամենայնիւ Մամուլյանը խորապես գի-
տակցել է գրական դիմանկարի ժանրային առանձնահատկու-
թիւնները: Նա լավ գիտեր հին աշխարհի նշանավոր հեղինակ-
ների՝ «կենսագրական ժանրով» ստեղծված երկերը, «Հայկական
նամականիում» հիշատակում է թե՛ Թոեֆրաստոսի և թե՛ Պլու-
տարքոսի անունները, չի մոռանում նաև «Մեր դարի նկարա-
գրերն ու բարքերը» դիմանկարների գրքի հեղինակին՝ Փրան-
սիացի բարոյախոս-երգիծաբան Ժան Լաբրյուերին (1645-1696):
Շամիլի և Վրուլյի երկխոսութիւններից մեկում, օրինակ, Շա-
միլը Նուրհան-Օտյանի մասին ասում է. «Աքյուլլես մը նկա-
րագրելու համար Հոմեր մը պետք է, ազգին երեւելի հոգիները
գծագրելու համար Պլութարքոս մը պետք է» (218): Կամ
Վրուլյն իր խոսակցին ասում է. «...ի հարկե պարտավոր ալ չես
թեոփրաստոսի և Լապրյուերի ոճը բռնել և ինձի մանր նկարա-
գիրներ ընել այս աղմկալի հանդիսին մեջ»: Այսպես, «երեւելի
հոգիները գծագրելու» և «մանր նկարագիրներ ընելու» գիտակ-
ցութիւնն էլ մղել են հեղինակին՝ գծագրելու «կարևոր մարդ-
կանց» «դեմքերը»: «Հայկական նամականին» քննելով գրա-

կան-քննադատության ոլորտներում՝ Վլ. Կիրակոսյանը հանգել է հետեյալ ընդունելի եզրահանգմանը. «Հնագույն ժամանակներից հայտնի ժանրը հնարավորություն էր տալիս քննադատին (Մամուլյանին – Ալ. Մ.) ուրվագծելու արևմտահայ հասարակական-գրական միջավայրի համայնապատկերը: Բելետրիստիկան ու հրապարակախոսությունը, գրական քննադատությունն ու էսսեն, փիլիսոփայական խոհն ու քնարական մտորումը ոճական մի ուրույն ներհյուսում են ստանում դիմանկարի մեջ»¹:

Իսկ ովքե՞ր էին գրական դիմանկարչի նախատիպերը: Դրանք «հայ ազգային երևելիներն» էին՝ հասարակական-քաղաքական գործիչներ, հրապարակագիրներ, հոգևորականներ, մտավորականներ, «Անոնք որ քիչ մը մելան լզել, քիչ մը լրագիր կարդալ, քիչ մ'ոտանավոր գրել, քիչ մը խոսիլ գիտեն, գրագետ, քաղաքագետ, պուեստ, ճարտարախոս, փիլիսոփա կ'անվանվին և հայոց աշխարհին մեջ կարևոր մարդիկ կ'սեպվին»(209): 70-ական թվականների սկզբներին դեռ շարունակվող հայ ազգային ոգորումների շրջանում դիմանկարի ժանրի ընձեռած հնարավորությունները՝ բնութագրումների դիպուկությունը, ասելիքի սեղմությունն ու կոնկրետությունը, ամենաբնորոշի ու տիպականի վերհանումը, դառնում էին ոչ միայն ժխտող ու մերկացնող, այլև արժանիքները հաստատող ու ազգային մաքառումների լիցքերը կազմակերպող հզոր գործոններ, որոնք հետո, ինչպես կտեսնենք Պարոնյանի երգիծական դիմանկարների պարագայում, պետք է դառնային հանճարեղ ընդհանրացումներ: «Հայկական նամականու» պարահանդեսային կերպավորումներում ժխտման ու հաստատման այդ սկզբունքը գերակայող է. դիմանկարիչը բոլոր դեպքերում առաջ է մղում ազգային ճշմարիտ հայրենասերի, իսկական մտավորականի, արժանավոր հոգևորականի մասին իր ազնիվ պատկերացումներն ու դրանց կրողներին: Պլուտարքոսից եկող զուգակշիռնե-

1. Կիրակոսյան Վլ., Բնագրատությունը «Արևելյան մամուլում»: Մատենոս Մամուրյան, «Հայ քննադատության պատմություն» երկու հատորով, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1965, էջ 272:

րով նա, օրինակ, այսպես է հակադրում միմյանց Արգամ-Բարունակ բեյ Ֆերուհխանին և Սալար-Ստեփան Ասլանյանին. «Թեև նույն ասպարեզը կ'արշավեն, նույն պաշտոնը կ'վարեն, սակայն երկուսին ճանքուն գիծը նույն չէ. Արգամինը ուղիղն է, Սալարինն օձուտը. այն կ'ցատկե երբ փոս մը տեսնե իր առջևը, կ'ճգմե՝ երբ քար մը տեսնա իր ոտքին տակ, այս կ'սահի՝ երբ դարի մը հասնի, նիրհել կ'կեղծե՝ երբ թշնամի մը նշմարե» (231):

Գրական դիմանկարը թերևս արձակի այն սակավաթիվ տեսակներից է, որը չի հանդուրժում, այսպես ասած, հեղինակային չեզոքություն, պարտադրում է անպայման դրսևորել վերաբերմունք «բնորդի» հանդեպ: «Հայկական նամականին» լիովին բավարարում է այս պահանջը: Մ. Մամուրյանը ոչ միայն չի թաքցնում իր համակրանքն ու հակակրանքը, այլև երբեմն հանդես է բերում աչառու մոտեցում, նույնիսկ թույլ է տալիս վիրավորիչ որակումներ (Ստեփան Ոսկանյանին Լուտանյան կեղծանունով կոչելը, նրան «այլանդակ հիմար» համարելը ասվածի ապացույցն է): Բարեբախտաբար, նման ծայրահեղությունները Մամուրյան դիմանկարչին բնորոշ չեն: Այդ դիմանկարները սկզբունքորեն անկողմնակալ են և վերարտադրում են իրական նախատիպերին, ինչի վկայությունը կարող են լինել այն զուգադիպումները, որ առկա են նրա և Միք. Նալբանդյանի, Հ. Սրվաճյանի, ապա նաև Հ. Պարոնյանի գնահատումներում, որը, իհարկե, բացատրվում է աշխարհայացքային ընդհանրություններով:

Մամուրյանը հաճախ հասնում է ամբողջականության, թեև քանիցս ակնարկում է, որ ինքը գրում է նկարագրեր, նկարում «դեմք մը» («խիստ մութ հատակի վրա նկարեցի դեմք մ'որ պատմության մեջ փառավորապես պիտի փայլի») և հստակ տարորոշում է «գրչի մը հարվածով» կերպավորված դիմանկարը ժանրային ծավալուն պատումներից: Վրույրի՝ Շամիլ-Մերենցին ուղղված հարցին, թե վերջինս արդյոք պատկերեց Նուրհան-Օտյանի ողջ «դեմքը», նա պատասխանում է. «Հզոր անձնավորություն մը գրչի հարվածով մը պատկերելու տաղանդը չունե-

նալես զատ՝ Նուրհան հոգի մ'է, որ կրկնակի կյանք ունի, ազգայինն ու քաղաքականն: Առաջինը քաջ ըմբռնելու համար ոչ միայն իրողություններ մեջ բերել պետք է, այլև երկրորդին տեսությամբ մեկնել, և ահա այս դժվարին ու միանգամայն փափուկ պաշտոնը չուզեցի կատարել...» (225):

Սակավ բացառությամբ, «Հայկական նամականիում» հերոսների բնութագրմանը նախորդում կամ ուղեկցում են նրանց արտաքինի նկարագրությունները: Կարևոր է նշել, որ դրանք ոչ թե ինչ-որ հարդարանք կամ համեմունք են, այլ էությունը բացահայտելու միջոցներ, որոնք լրացնում կամ ամբողջացնում են դիմագիծը: Ընդ որում, ամեն անգամ դիմելով կերպարի արտաքինին, հեղինակը կարողանում է գտնել այն մասնահատուկը, որ բացահայտում է նրա ներքինը: Ահա Արբուն-Սերվիչենը, որի արտաքինը ներհակ է նրա էությանը. այլոց նման «արտաքին շուք, նշան, փայլ» չունի. «Թզուկ մը կ'երևի իր բոլորտիքը կեցող ունկնդիրներու մեջ, այլ հսկա մ'է մտքով: Երկու շարժուն, հրացայտ մանր աչքեր իր բնավորության հայելիներն են. թեև արբուն հասակ, ճաղատ գլուխ, ցավազար մարմին ունի, դեռ աշխույժն է պատանեկան, իմացականությունը բերրի և ճապուկ, հնարագետ հանդգնությունն աննկուն»(196): Իսկ Ստենտոր-Տերոյենցը, ընդհակառակը, «չոր ու ցամաք հսկա մ'է», բայց նրա աչքերն անլույս ու անկայծ են: Անսքող ծաղր կա Տերոյենցի արտաքինի նկարագրության մեջ. «... Ֆեսը գլխին վրա կ'թռի, սրունքը՝ քալելու ատենն իրարու կ'խառնվին, քիթը մարմնեն առաջ կ'վազի, ձեռները մինչև ծնկերը կ'իջնեն և երկու օդահերձ թիերու պես կ'շարժին»(203): Տերոյենցի «մեծ հասակը» ներդաշնակ է նրա համբավին՝ «իբրև բազմահնար պարագլուխ խավարասեր կուսակցության մը», կուսակցություն՝ «տեսակ մը կաղնիի պես, որուն չորաբեկ ոստերը չարաշուք հակապատկեր մը կ'ընծայեն բոլորտիքն երեցող թարմավետ ծառերուն վրա»: Ամենևին պատահական չէ, որ Նուշպան-Նար-Պեյին ներկայացնելիս Շամիլը (չմոռանաք, որ նա հեղինակի թարգման-ձայնափողն է) շեշտում է մանրամասներ, որոնք ակնար-

կում են նրա բարոյական նկարագրի մասին. «Նուշպան՝ գեղանի կնկան մը դեմքն ունի՝ ՚ի բաց առեալ մորուսն ու պէխերը՝ զորս ստեպ յուղով օծելով՝ կարծրությունը մեղմելու կ'ջանա, և սիրտ մ'որ հարյուր կտոր կ'լինի և մեն մի կտոր կնկան կամ օրիորդի մը հիշատակը կ'բերե» (249): Ի դեպ, այս կերպարի առիթով պարահանդեսային կերպավորումներում նկատվում է մի յուրահատուկ երևույթ, որն աննախագեպ է արևմտահայ գրական-գեղարվեստական դիմանկարի պատմութեան մեջ. դա դիմանկարի կերպարի իսկ կողմից ստեղծված ինքնադիմանկարն է: Ահա մի հատված Նուշպան-Նար-Պեյի ինքնաբնութագրում-խոստովանութունից. «Բայց, ավա՛ղ, չորս պատի և խավարադեմ ստրուկների մեջ մեծնալով՝ իմ վառ հոգիս, իմ աննկուն հանճարս, իմ կորովի մարմինս մարելու, նվաճելու, սպաննելու աշխատ եղա և երբ ՚ի վերջե կարծելով որ սաղանն է արաթուր՝ աշխարհ ընկա որպես զի մարդիկն առաքինութեան և խաղաղութեան հորդորելու պաշտոնս վարեմ, դիտեցի որ ինքս հրաշունչ անդունդի մը վրա եմ ննջեր, ես ինքս առաքինութենե և խաղաղութենե շատ հեռու եմ և չունեցածս ուրիշին տալու անկարող: Ահա այն ատեն թունդ ելան սրտիս մեջ իմ ճնշյալ կիրքս ու աշխարհ թատրոն մ' երեցավ աչքիս, անոր մեկ դերասանը լինելու որոշեցի և կարգս ինձ ապավեն գտնելով՝ սանձարձակ աշխարհային զբոսանաց դաշտին մեջ արշավեցի» (253):

Գեղարվեստական ինքնատիպ հնարքով է պատկերված Թաշման-Պեյի կթաշլյանի արտաքինը: Այն փոխակերպվում է «գործողութեան» ընթացքում: Երբ Թաշմանը մտնում է Շամիլի և Վրուլի օթյակը, վերջինիս թվում է, թե «ծերունիի երես ուներ»: Բայց բավական է, որ հանի թուղթ ու մատիտ ու սկսի գրել, որպեսզի նրա դեմքը այլափոխվի. «Այն որ ՚ի սկզբան տարևոր, նիհար ու գունատ երեցեր էր ինձ՝ քանի գրիչը շարժեր՝ մերթ ընդ մերթ փոթալի ճակատը շփելով, և դեպ ՚ի վեր նայելով, նոր գուլն, նոր եռանդ և աշխույժ կ'ստանար և կարծես թե կ'առույգանար: Իր խոր այլ իմաստալից աչերը՝ թավ ունքերուն ներքև՝ փայլակներ կ'արձակեին, իր գրեթե փոսուտ

դեմքը կը պարզեր և կայտառ զվարթություն և փափկություն կ'ստանար. ճակատն՝ որ նսեմ ու տրտում էր, կ'փայլեր կ'վառեր և իբր թե վեհ տեսիլներու հնոց մ'էր. նույն իսկ արծվի քիթն՝ որ իր այտերը կ'ստվերեր՝ կ'նեղնար, ռնգունքը կ'սարսռեր և երկայն ծնոտն ու թուչն՝ որ ցանցառ մորուսովը ծածկվեր էին՝ գեղափայլ երևույթ մը կ'առնվին»(213):

Մամուլյանի նախընտրած կերպավորման միջոցներից են գուգահեռումները: Հիանալի ծանոթ լինելով հին ու նոր պատմությանը և գրականությանը՝ նա այս ու այն գործչի մասին դատողություններ անելիս գտնում է նրա եվրոպական «նմանակը»: Երբեմն այդ գնահատականները հակիրճ-բանաձևումներ են, ինչպես «Թուրքիո հայոց Պերանժեն է»(214) (Պեշիկթաշլյան-Թաշման), «Հայոց Դիմոկրիտ ես»(260) (Եղում-Սըվաճյան), ալեկի հաճախ՝ ծավալուն խորհրդածություններ. «... եթե Խտալիա գտնվեր՝ Մաքիավել մը կ'լիներ, Անկլիա՝ Բիդ մը, Ֆրանսա՝ Թալեյրան մը, իսկ Թուրքիո մեջ պարզապես ազատաբան Եզոբոս մ'է»(196-197) (Սերվիչեն-Արբուն). «Եթե միջին դարու մեջ ապրեր Ժան Հյուս մը կ'դառնար, եթե Ֆրանսայի հեղափոխության ժամանակ՝ Սիեյես մը»(244) (Յանսինուր-Ռուսինյան). «Բարքով՝ Կատոն մը, ազատության տենչով՝ Պրուտոս մը» (238) (Շամիլ-Մերենց):

«Հայկական նամականու» «պարահանդեսային» գլուխներում գերակայողը երկխոսություններն են: Դրանք հանդիպում էին նաև նախորդներում, բայց միայն այստեղ են դառնում կառուցվածքային հիմնական արտահայտչամիջոց: Հարց ու պատասխանով, մեկնություններով ու բանավեճերով բնութագրվում են ոչ միայն կերպարները, այլև դրսևորվում են հեղինակի տեսակետները քաղաքական, փիլիսոփայական, մշակութային ու ազգային զանազան խնդիրների շուրջ: Արտաքուստ սովորական թվացող երկխոսությունը հաճախ վերածվում է պատկեր- երկխոսության՝ այնքան բնութագրական կերպարների բարոյահոգեբանական հատկանիշների վերհանումների ու գեղարվեստական ընդհանրացումների տեսակետից: Շա-

միլ-Վրուլյր հիմնական երկխոսություն մեջ, օրինակ, սեղմ ձևի մեջ բացահայտվում են հետադիմական մի ամբողջ հոսանքի ու նրա պարագլխի՝ Ստենտոր-Տերոյենցի գաղափարական սնանկությունն ու հավիտենական քարացածությունը, երեսպաշտությունն ու իշխանություններին կուլյր հնազանդությունը. «Ստենտոր առանցք մ'է որուն շուրջը կ'դառնան մոլեռանդ սեխտներ, վարձկան պաշտոնատարներ, փոքրոգի հարուստներ՝ որ ինքնին արժեք մը չունենալով՝ այս մեծաբանին վրա կ'կռթնին նպատակի մը հասնելու: Ստենտոր որ և է կարգալ իշխանություն խոնարհ ծառան է, հատուկ սկզբունք մը, աղեկ գեշ՝ չունի, այսօր թյուրք է, և թրքաց շահերը կ'պաշտպանե, վաղը ռուս է, և ռուսաց քաղաքականության հետևիլ կ'հորդորե, ուրիշ օր մը կրնա թաթար լինիլ, և թաթարներու խանին առջև ծունը դնել: ...Հավատարմություն, անասան անձնուրացություն առ մեծն, առ զորավորն, այս է ահա իր քարոզը թե տան, թե եկեղեցի, թե շուկայի, թե ժողովի մեջ: Հետևապես ամեն խոսք, ընթացք և գործ որ այս իր սկզբունքին ներհակ է, վնասակար կ'համարի նաև ազգին և զայն տերության ականջը ձգելու կ'ճգնի խղճի հանդարտությունը...» (205):

Բուն երկխոսություններին առանձնակի կենդանություն են հաղորդում նաև կողմնակի ընդմիջարկումները: Այսպես, պարահանդեսում դիմակավոր մի կին հանկարծ խառնվում է նույն Ստենտոր-Տերոյենցի վիճաբանությանը և նրա երեսին նետում դիպուկ, մերկացնող բնութագրումներ, որոնք դառնում են կերպավորման հավելյալ շտրիխներ. «Էֆենտի, դու ուր որ երթաս խառնակությունը հետդ կ'տանիս: Երբ փաստդ պակսի՝ կ'պուռաս, կ'հայհոհես, երբ չունչդ հատնի՝ ձեռքով ու ոտքով կ'խոսիս, երբ ձեռքդ ու ոտքդ հոգնին՝ աչքով և ունքով մատնելու կ'ենես: ...Նեցուկդ ամիրան, զենքդ՝ բանսարկությունը: ...Մ'ր ժողովին գտնվեր ես և այն ժողովը չես խանգարեր, ո՞ր ազգային խնդիրը հուզվեր է, և անոր օտարոտի գույն չես տվեր: Հիմակ ալ եկեր ես այս պարահանդեսը վրեժխնդրության ասպարեզ մը դարձնել, կազ ու կռիվ գրգռել» (204):

Մամուլային գրելաոճն առհասարակ հատկանշվում է անմիջականությամբ, խոհականությամբ, դիցաբանական հիշատակումներով, գրական հերոսների, երևելի անձանց ու դեպքերի վկայակոչումներով: Այդուհանդերձ, նախընթաց նամակներում տեղ-տեղ զգալի էր տալիս ավանդական-լրագրային ոճը, որը բացատրվում է թղթակցությունների ու քրոնիկների տեղեկատվական բնույթով: Իսկ դիմանկարային բաժնում տպավորիչը հուզական ընկալումներն են: Դա ի հայտ է գալիս պարահանդեսը նկարագրող առաջին իսկ հատվածում, որ կատարում է յուրօրինակ նախադրության դեր և պահպանվում հետագա ամբողջ շարադրանքի ընթացքում. «Այստեղ (պարահանդեսում — Ալ. Մ.) բանահյուսն իր քնարը կ'իտրտակե և ծնծղայն լավագույն կ'սեպե, ճարտասանն իր լեզուն կ'կտրե և պարեկի (fée) մը հետ թոթովել կ'սիրե, իմաստունը մոմոսի կարգը կ'անցնի, բժիշկն իր նշտրակը կ'թողու ու Կուպիտոնի աղեղն ու կապարճը կ'կախե, կրոնականն իր կնգուղը կ'հանե և Լուլաս մը կ'դառնա, քաղաքագետն իր բանտորի տուփը կ'գոցե պահ մը և Դիոգինեսի տակառը կ'մտնե...» (196):

Չնայած բոլոր այս բավականաչափ բազմազան հնարքներին, «ներքին մարդուն» որոնելու ջանքերին՝ կերպարները չեն դառնում լիարյուն: Նրանք բեռացված են, մնում են սոսկ «երևելի ազգայինք», այս ու այն մտայնության կրող, քաղաքական որևէ հոսանքի կուսակից կամ հետևորդ: Մեր տպավորությամբ, այնուամենայնիվ, նրանց մեջ կա մեկը, որն ամենից ավելի է մոտենում գեղարվեստական կերպարին:

Խոսքը Մուսայիկի մասին է (ՄԴ): Մենք չգիտենք, թե ով է նրա նախատիպը, բայց անտարակուսելի է, որ Պեշիկթաշլյանի ժամանակակից «քերթողներից» է: Այս պարագայում դա էական չէ, քանի որ անձնավորում է ոչ թե մի մարդու, այլ արևմտահայ «ստեղծագործ» մտավորականության անգաղափար ու անիդեալ շրջանակը: Վանող արտաքինով («թզուկ մ'որ առ 'ի շեղ կ'քալեմ, գլուխը սեխի ձև ունեմ, և գագաթը՝ կղմինդրի գույն պզտիկ գդակ...») (210-211), հնոտի հագուստներով,

կեղտոտ օձիքով, պատառուտած գուլպաներով այս անոթի բանաստեղծը հպարտ է, քանի որ համոզված է, թե այդպես է «մեծ բանաստեղծներու բաժինն» («Գիտե՛ք թե Հոմեր կ'մուրար... Դասո՞ւտ տնանկ մ'էր») (210): Մուսայիկն իր կոչումը տեսնում էր բանաստեղծության մեջ, պատրաստ էր գրել ամեն ինչի մասին. «Երբ հանդես մը, հարսնիք մը, տոն մը կատարվի, երբ մարդու մը զավակը մեռնի կամ ծնի, երբ տապանագիր մը գրելու պետք լինի, Մուսայիկ ինքնահորդոր կ'նստի գրասեղանին առջև և օրն 'ի բուն աշխատելով՝ ասդիես անդիեն իմաստ և ոճ փոխ առնելով՝ նվագ մը, տաղ մը, շեր մը, գեղոն մը, եղերգ մը կ'հորինե...» (211):

Մամուլյանի եզրակացությունը հստակ է. Մուսայիկը «թերևս լավ գրագիր, գործունյա արհեստավոր, 'ի վերջն ընկերության օգտակար մեկ անդամը կ'լիներ եթե իրեն բուն կոչման հետևեր...» (212): Իսկական քերթողը պետք է տաքանա ոչ թե «Պեգասի թրիքով», այլ «Պրոմեթեի կրակով»՝ այս չափազանց դիպուկ դիտողությունը խորը իմաստ ունի: Ի հակակշիռ «չլիտի և թափթփված ընթացքն իրեն պարծանք» համարող Մուսայիկի՝ Մամուլյանը մատնանշում էր անում «Ապոլոնի հարազատ զավակին»՝ Թաշման-Պեշիկթաշյանին, որի երգերը «ամենուն բերանն ու սիրտն են», և ժողովուրդն իր մեղեդիներն է միահյուսել այդ երգերին. «...Թե քաղաքի և թե գյուղային խրախճանության մեջ՝ երաժիշտն անոր անպատրաստից հորինած երգին տագնապով եղանակ մը կ'շինե» (215): Եվ լիովին հասկանալի է դառնում, թե ինչու է նա ասպարեզ մտնում «պատառաբույծ» Մուսայիկին նվիրված նամակից անմիջապես հետո: Դիմանկարի կառուցվածքային հակադրության այս եղանակը, ի դեպ, շարունակում և «Ազգային ջոջերում» ու «Մեր երեսփոխաններում» մեծ հաջողությամբ կիրառում են Հ. Պարոնյանն ու Եր. Օտյանը:

Մեր դիտարկումները ցույց են տալիս, որ Մատթեոս Մամուլյանն իսկապես հաճախակի է խախտում հրապարակախոսության եզրագիծը, ներխուժում գեղարվեստականության ոլորտը:

Ու թեև գործադրված միջոցները հետաքրքիր են ու գնահատելի, սակայն «Հայկական նամականու» համար բնութագրիչն ի վերջո հրապարակագրական պաթոսն է: Հ. Սըվաճյանի պես նրա դիմանկարները ևս ներկայացված են հրապարակագրական կտրվածքով, սակայն ժանրի անշրջանցելի ու ինքնօրինակ նախանմուշներն են:

Մատթեոս Մամուրյանն ընդարձակեց իր նախորդների բացած արահետը, իսկ այն պողոտայի վերածելն ու գեղարվեստական իսկական կոթողներով զարդարելը վիճակվեց հետնորդներին և ամենից առաջ Հակոբ Պարոնյանին ու Գրիգոր Զոհրապին, ինչպես նաև Երվանդ Օտյանին:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԿՈԹՈՂԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՅՑԸ

(ՆԱԿՈՒՑ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ «ԱԶԳԱՅԻՆ ԶՈՋԵՐԸ»)

ԿԱՏԱՐԵԼՈՒԹԵԱՆ ՀԱՆԳՐՎԱՆՆԵՐԸ

Հակոբ Պարոնյանի (1843-1891) ստեղծագործությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի Հայ Հասարակական-քաղաքական կյանքի ինքնատիպ ու հարազատ արտացոլքն է: Գրողը ուշիուշով հետևել է բարդ դարաշրջանի բոլոր հեղաբեկումներին, բացահայտել դարի հակասություններն ու ախտերը: Նա իր երգիծանքն ուղղել է սոցիալական ներհակությունների, քաղքենիական ճահճի դեմ, խստագույնս դատափետել բռնություններն ու ռեակցիան, հազվագյուտ ուժով թափանցել քաղաքական երևույթների էություն մեջ, նշավակել սուլթանական բռնապետության ներքին ու արտաքին քաղաքականությունը, եվրոպական տերությունների դիվանագիտական խարդավանքները: Մեծ երգիծաբանի բազմաժանր ու բազմաբնույթ ստեղծագործության մեջ առանձնանում է «Ազգային ջողեր» դիմանկարների շարքը: Գրողն այստեղ բացառիկ արվեստով կերտել է արևմտահայության ներքին կյանքը տնօրինող ժամանակի ազգային գործիչների կերպարները, երևան հանել նրանց անհեռատեսությունը, ժողովրդի հոգսերի հանդեպ ունեցած անտարբերությունը, մերկացրել շահադիտությունը, հսամոլությունը, քաղաքական ստրկամտությունն ու պատեհապաշտությունը, պահպանողականությունը...

Գեղարվեստական կոթողների ստեղծման պատմությունն ինքնին գիտական առումով շահեկան է: Բայց երբ խնդրի վերաբերյալ դրսևորվում են հակընդդեմ մոտեցումներ, երբ անպատասխան են մնում ինչ-ինչ հարցեր, ապա ստեղծագործական պատմության բանասիրական քննությունը դառնում է անհրաժեշտ, ինչ-որ տեղ նույնիսկ հրամայական: «Ազգային ջոջերը» չի ծնվել միանգամից. հեղինակի իսկ խոստովանությամբ՝ եղել է իր արվեստի «ամենն ղժվար մասը, ամենն ավելի պետքի մասը»¹, հյուսվել է տեական կուտակումների ու լիցքերի, տարիների հոգնաբեկ աշխատանքի, համառ որոնումների ու մտքի արտասովոր թանձրացումների արդյունքում:

Պարոնյանի մահից երկու ամիս անց գրողի քրոջորդի Մաքսուտ Սանտալճյանը Հր. Ասատուրին ուղղված նամակում հիշել է. «Յուր կարգացած հեղինակներուն գալով, միշտ կը նախընտրեր (Պարոնյանը — Ալ. Մ.) հիներն: Արդեն հելլենական և հռոմեական նշանավոր հեղինակաց ընթերցումով սնած էր և «Ազգային ջոջերու» գաղափարն հղացած է զՊլուտարքոս կարդալով»²: Հենց այս վկայությունն էլ թույլ է տվել բանասերներին պնդելու, թե Պլուտարքոսի «Զուգակշիռներն» են «ներշնչած Պարոնյանին Ազգային ջոջերու գաղափարը»³: Ավելի վաղ Պ. Պասմաճյանը ևս «Ուսումնասիրություն Պարոնյանի երկասիրությանց» հոդվածում մատնացույց էր արել «Ազգային ջոջերի» և Պլուտարքոսի երկի աղբյուրները. «Զոջերը գրելու ատեն, դիմացը ունեցած կը թվի Պլուտարքոսը»⁴: Իսկ ահա պարոնյանագիտության երախտավորներից մեկը՝ Գառնիկ Ստեփանյանը, մերժում է «Զուգակշիռների» ազդեցությունն «Ազգա-

1. Տե՛ս «Մեղու» լրագիր, 1873, թ. 166, 25 օգոստոսի:

2. Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Հ. Պարոնյանի ֆոնդ:

3. Նույն տեղում, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, թ. 1/1 («Հակոբ Պարոնյանի վերաբերյալ ծանոթագրություններ»), էջ 39:

4. «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1900, թ. 5, էջ 221:

յին ջոջերի» վրա: Նա գտնում է, որ Պլուտարքոսը ներկայացնում է պետական-հասարակական գործիչների կենսագրության էական դեպքերը՝ գերազանցապես հիշատակելով նրանց դրական հատկանիշները, և այնտեղ «լայն տեղ է տալիս ոչ միայն վավերական փաստերին, այլև կիսաավանդական դեպքերին, հաճախ անգամ ֆանտաստիկ իրադարձություններին», այսինքն՝ այն ամենին, որոնք «առհասարակ հատուկ են պատմագրությանը»: Մինչդեռ, ըստ բանասերի, «այլ է Պարոնյանի օգտագործած գրական սեռը, որտեղ իշխողը սեղմ, լակոնիկ ոճով տվյալ անձնավորության կյանքի վավերական փաստերի մատուցումն է երգիծական հնարաններով, գերազանցապես քրննադատական մոտեցմամբ, օգտագործելով երգիծանքի ընձեռած արտահայտչական միջոցները»: Նրա հավաստմամբ՝ Պարոնյանը «երգիծական կենսագրություններ գրելու գաղափարը հղացել է ֆրանսիական «Պոլիշինել» երգիծաթերթից նման նյութեր թարգմանելիս», «օգտագործել է ֆրանսիական դիմանկարների արտաքին կաղապարը, պահպանել ժանրային առանձնահատկությունները, սակայն ստեղծել է միանգամայն ինքնուրույն, շատ հաճախ երգիծական անհամեմատ խոշոր տաղանդով զրկած երկեր»¹: Իրականում, ինչպես կտեսնենք, «Ազգային ջոջերի» գաղափարը ծնվել է «Պոլիշինելից» անկախաբար, ունի շատ ավելի հին պատմություն, անցել է որոնումների երկար ճանապարհ:

Բայց նախ՝ Պարոնյան-Պլուտարքոս առնչակցությունների մասին: Պարոնյանը քաջածանոթ էր «Զուգակշիռներին», այն կարդացել էր բնագրով: Պատահական չէ, որ Ներսես Վարժապետյանին նվիրած դիմանկարի առաջին իսկ նախադասությունամբ գրողը հիշում է թե՛ Պլուտարքոսին և թե՛ նրա երկը. «Պլուտարքե՛, քանի մը վայրկյանի համար գրիչդ փոխ կուտա՞ս ինձի գրելու համար կյանքն այն քաջ հովվին, որ յուր

1. Տե՛ս Ստեփանյան Գ., Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի» ստեղծագործական պատմությունը, «Տեղեկագիր ՀՍՍՀ ԳԱ հասարակական գիտությունների», Երևան, 1965, թ. 8, էջ 26-27, էջ 29-31:

անձն յուր ոչխարներուն վրա գրած է: Երեւելի՛դ կենսագիր, դու Զուգակչիւններուդ մեջ անմահացար, և ես Զոջերուս մեջ պիտի թաղվիմ պսակ հյուսել սորվեցունելով իմ անառակ գրիչիս, որ մոլություններու առջև սրատես և հեռատես՝ իսկ առաքինություններու առջև կույր ըլլալու սովորութիւն ունի»¹: Ինչպես տեսնում ենք, Պարոնյանն իր գրիչն անվանում է «անառակ», մերկացնող ու խարազանող, իսկ «Զուգակչիւնների» գլխավոր հատկանիշը համարում է գովեստը: Բայց չէ՞ որ ահեղ սատիրայով փայլող «Ազգային ջոջերում» կան նաև էջեր, որոնք գրված են հումորով, մեղմ երանգներով, անգամ խնկարկումով: Դրանք ազգի իսկական երեւելիների (Ծերենց, Պողոս Պոյնուէյրիյան, Ներսես Վարժապետյան, Սարգիս Պալյան...) դիմանկարներն են, որոնց երգիծաբանը հակադրում է մյուս «ջոջերին»: Զի բացառվում, որ Պարոնյանը հիացումի ու դրվատիքի խոսքեր ասելու այդ հատկանիշը ժառանգել է հենց Պլուտարքոսից, «քանի մը վայրկյանի համար» նրա գրիչը փոխ առել՝ համակ արատներով պարուրված «ջոջերի» կողքին տեղ տալու համար նաև հիրավի արժանավորներին:

Ինչ խոսք, «Զուգակչիւններն» ու «Ազգային ջոջերը» ժանրային հատկանիշներով միմյանցից հայտնապես տարբեր են, որովհետև ծնունդ են տարբեր ժամանակաշրջանների գեղագիտական պահանջների: Թեև երկու երկերի հիմքում էլ ընկած է կենսագրական ժանրը, բայց հեղինակները յուրովի են օգտվել նրա հնարավորութիւններից: Պլուտարքոսի «Զուգակչիւնները» կոչված էր պատասխանելու իր դարաշրջանի առաջադրած մի շարք էական հարցերին և ժանրային առանձնահատկութիւններով միանգամայն ինքնատիպ էր: «Համեմատական կենսագրութիւններում» բազմաթիվ վավերական փաստերի կողքին շատ են նաև կիսաավանդական, երբեմն ֆանտաստիկ տարրերը, հանգամանք, որը չենք տեսնում «Ազգային ջոջերում», ուր շա-

1. Պարոնյան Լ., Երկերի ժող. տապը հատորով, հ. 2, էջ 45 (Այսուհետև այս հրատարակության հատորներից բերված մեջբերումները կնշվեն միայն տեղում):

րադրված են գործիչների ըստ ամենայնի հավաստի կենսագրութ-
յունները: Նոր ժամանակներում կենսագրական ժանրը փոխ-
վել էր ու զարգացել, հարստացել, ձեռք բերել նոր հատկանիշ-
ներ և ներկայանում էր տարատեսակներ դրսևորումներով: Հայ
երգիծաբանն իր քննադատական հզոր տարերքն արտահայտում
է կենսագրական ժանրի նոր տեսակով՝ երգիծական դիմանկարի
միջոցով, բայց դրա ստեղծմանն անշուշտ ինչ-որ չափով ազդա-
կել ու նպաստել է անտիկ մտածողի մեծ երկը:

Բանասիրության մեջ կարծիքներ են հայտնվել է նաև Մատ-
թեոս Մամուրյանի «Հայկական նամականու» և «Ազգային ջո-
ղերի» առնչությունների շուրջ: Ոմանք նշել են «Հայկական նա-
մականու» ակնհայտ ազդեցությունը «Ազգային ջողերի» վրա և
գտել, որ առաջինը վերջինի համար աղբյուր է ծառայել¹, ոմանք
էլ մերժել են երկու ստեղծագործությունների միջև եղած կապե-
րը՝ պատճառաբանելով, թե մեկը հրապարակախոսական երկ է,
մինչդեռ մյուսը՝ գեղարվեստական²: Գ. Ստեփանյանը ևս ժրխ-
տում է «Հայկական նամականու»՝ «Ազգային ջողերի» վրա թո-
ղած ազդեցությունը՝ չգտնելով համեմատության եզրեր նրանց
միջև. «Մամուրյանը տալիս է այս կամ այն գործչի ընդհանուր
բնութագիրը, նա չի ներկայացնում այդ մարդկանց կենսագրու-
թյան գծերը, չունի որևէ թվական, փաստական տվյալ, մինչդեռ
Պարոնյանի մոտ պահպանված են դիմանկարի ժանրի բոլոր ա-
ռանձնահատկությունները, և ընթերցողը յուրաքանչյուր դեպ-
քում կազմում է ամբողջական գաղափար այս կամ այն ջողի
կյանքի բոլոր շրջանների, նրա հետ պատահած հիմնական դեպ-
քերի, նրա և շրջապատի կապի և այլ հարակից հարցերի մա-
սին»³:

Երբեք չի կարելի անտեսել երգիծաբանի հեռու կամ մերձա-

1. Տե՛ս Ղազարյան Հ., Մ. Մամուրյանի և Հ. Պարոնյանի փոխհարաբե-
րությունների պատմությունից, «Գրական թերթ», Երևան, 1961, թ. 15: Տե՛ս
նաև Ղազարյան Հ., Մատթեոս Մամուրյան, էջ 58-66:

2. Տե՛ս Մադոյան Գ., Մակերեսային մոտեցում բանասիրական լուրջ
հարցերի նկատմամբ, «Գրական թերթ», 1961, թ. 41:

3. Ստեփանյան Գ., նշվ. հոդվ., էջ 29:

վոր ժամանակակիցների ներգործությունը նրա ստեղծագործություն, այդ թվում նաև «Ազգային ջոջերի» վրա: Առհասարակ, ինչպես Շիրվանզադեի՝ նախորդների հետ ունեցած գրական կապերի առիթով դիտել է ակադեմիկոս Հր. Թամրազյանը, «Ազգային գրողը չի կարող ինչ-որ չափով չկրել ազգային գրականություն հասակի, նույնիսկ թերությունների ու աններդաշնակության ազդեցությունը... Նա սպունգի պես ծծում է, յուրացնում այդ գրականության նախորդ շրջանի նվաճումները, քանի որ բոլոր դեպքերում նա իր ժամանակի, իր միջավայրի, ազգային կյանքի պայմանների և հարազատ գրական միջավայրի ծնունդն է: Մի ուրիշ բան է անշուշտ այն, որ ազգային գրողը, եթե նա մեծ տաղանդ է, չի կարող մշտապես հարմարվել այդ ամենին. նա ստեղծագործաբար առաջ է մղում այդ գրականությունը, վերաճեցնում գրական ճաշակն ու մտածողությունը»¹:

Այդպես է նաև Պարոնյանի պարագայում: Ոչ մի տարակույս, որ նա քաջատեղյակ էր Սրվաճյանի ու Մամուրյանի երգիծական դիմանկարի այն փորձերին, որոնց մասին խոսվել է նախորդ գլխում: Ծիշտ է, որ «Հայկական նամականին» առավելապես հրապարակախոսական երկ է, և նրանում տեղ չեն գտել կենսագրական ժանրի համար պարտադիր համարվող շատ հատկանիշներ (վավերական տվյալներ, տարեթվեր և այլն), բայց ճշմարիտ է նաև, որ այն ինչ-որ չափով մոտենում է ժանրին, քանի որ գեղարվեստական տարբեր միջոցներով վեր են հանված հեղինակի արտահայտությունը՝ «կարևոր մարդկանց նկարագիրները»: «Հայկական նամականու» ու «Ազգային ջոջերի» միջև ազգային գործիչների գնահատության հարցերում շփման կետերը շատ են (թերևս այս հանգամանքն էլ հիմք է տվել առաջինը երկրորդի սկզբնաղբյուրը համարելու): Եթե մի պահ ընդունենք անգամ, թե այդ գործիչների մոտ այնքան ակնառու են արտահայտվել նրանց բնորոշ որակները, որ Մամու-

1. Թամրազյան Հր., Շիրվանզադե. կյանքը և գործը, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1978, էջ 80:

րյանից անկախ նկատվել են նաև Պարոնյանի կողմից, ապա երբեք չի կարելի անտեսել էականը՝ արևմտահայ դեմոկրատական մտքի երախտավորներն իրենց ուշադրությունը բեռել էին ազգային երևելիների նկարագրերի վրա, առաջնորդվում էին գնահատության այնպիսի չափանիշներով, որոնք թելադրվում էին իրականության սուր ու ցավոտ երևույթների հանդեպ ունեցած միատեսակ դիրքորոշումներից: Եվ այդ ճանապարհին մեծապես օգնում էին միմյանց. Սըվաճյանը կարող էր բազմաթիվ դրական լիցքեր հաղորդել Մամուրյանին, իսկ նրանք էլ իրենց հերթին՝ Պարոնյանին: Չի բացառվում, որ ազգային գործիչների նկարագրերի փորձերը՝ առանց նրանց անվան հիշատակության, որ երգիծաբանը կատարեց 1873-ի օգոստոսից, արվել են Մամուրյանի հետևողական, քանի որ «Հայկական նամականին» լույս էր տեսել փոքր-ինչ ավելի շուտ: Պարոնյանը մտադրվել էր սկսել «Նկարագիրք Մեղուի» խորագրով՝ մի շարք, բայց հրապարակեց միայն ինչպատուր Միսաքյանի դիմանկարի ուրվագիծը և շուտով հրաժարվեց այդ մտքից՝ գիտակցելով, որ անորոշությունը, այսինքն՝ «առանց հականե հանվանե զանոնք հիշելը», նվազեցնում է երգիծանքի հարվածի ուժը:

Կարծում ենք նաև, որ ֆրանսիական «Պոլիշինել» երգիծաթերթի օտար գործիչների դիմանկարները թարգմանաբար հրատարակելիս (1874) Պարոնյանը աչքի առաջ է ունեցել մյուս նախորդի՝ Հ. Սըվաճյանի համանման ձեռնարկումը՝ Մ. Մասունի «Անվանի տղայքի» հայացումները, իսկ որոշ դիմանկարներում («Հովհաննես Տերոյենց»), ինչպես առիթ ենք ունեցել ցույց տալու, դիմել է իր գաղափարական ուսուցչի արտահայտչամիջոցներին: Ապահովապես կարելի է պնդել, որ «Ազգային ջոջերի» մտահղացմանը նպաստել են թե՛ անտիկ մտածողի՝ կենսագրական ժանրով ստեղծած երկը, թե՛ մայրենի գրականության՝ երգիծական դիմանկարի ասպարեզում կատարած ուշարժան փորձերը:

1. Տե՛ս «Մեղու» լրագիր, 1873. թ. 166, 25 օգոստոսի:

Պարոնյանի մի շարք երկերի («Կսմիթներ», «Պտուլտ մը Պուսո թաղերու մեջ», «Քաղաքավարության վնասները») տարբերակների առատությունը ցույց է տալիս, որ գրողն անընդհատ եղել է ստեղծագործական փնտրտուքների մեջ, կատարել ժանրային որոնումներ, հարստացրել թեմաները, փոխել վերնագրերը, հղկել ոճը: Բացառություն չէ նաև «Ազգային ջոջերը»:

Երգիծաբանը «ազգային երևելիներին» նկատել էր վաղուց՝ գրական-հրապարակախոսական գործունեության առաջին իսկ քայլերից: Տակավին 70-ական թվականների սկզբին «Մեղու» և ապա «Թատրոն» երգիծաթերթերի էջերում սփռվում են բազմաթիվ դիտողություններ, ակնարկներ, հիշեցումներ, պատկերերկխոսություններ, ծանուցումներ, լուրեր ու ազդեր, խորհրդածություններ ու խայթոցներ, հոգվածներ, մանրապատումներ և պատմվածքներ, որոնց մեջ տարբեր առիթներով հիշատակված են ապագա «Ջոջերից» շատերը, ծաղրված նրանց գործունեության ու բնավորության հատկանշական գծերը, որոնք պիտի հստակվեին 1874-75 թթ. «Թատրոնում» տպագրված երգիծական դիմանկարների փորձերում և 1879-80 թթ. ընթերցողներին մատուցվեին «Ազգային ջոջեր» ընդհանուր խորագրով երեք գրքույկներով: Հետաքրքրական է, որ նախնական բնութագրումներն ամբողջության մեջ դառնում են երգիծական դիմանկարների ուրվագծեր, որոնց մեջ երևում են «Ջոջերի» բնավորության, կենցաղի, հոգեբանության, հասարակական գործունեության մի շարք հատկանիշներ:

Այդ կարգի անդրանիկ հրապարակումներում գրողի ուշադրությունն ամենից առաջ գրավում են պոլսահայ միջավայրում գործող հրապարակախոսները, դեպի լիբերալիզմ հակված այն խմբագիրները, որոնք «իրենց թերթերը մի միայն իրենց շահույթ աղբյուր բռնելով՝ կը գրեն ինչ որ ժողովրդյան հաճելի է, կը ծածկեն ճշմարտություն մը, երբ այն ճշմարտության հայտնվիլը ժողովրդյան օգտակար է, իսկ իրենց վնասակար» (Հ.8, էջ 228):

Հիշենք, օրինակ, «Օրագիր» թերթի խմբագիր Օգսեն Խոճասարյանի նախնական բազմաթիվ բնութագրումները: Նա թուլու-թյուն է ունեցել խմիչքի նկատմամբ: Ծաղրելով «Օրագրի օղիաբան» Խոճասարյանին՝ Պարոնյանը գրել է. «Խեղճ Օրագիր, բնության անդառնալի վճռովն Բագոսի բանտը աքսորյալ ըլլալուն՝ կը փափագի, որ մեզի ալ ուրիշ տեղ մը աքսորեն», «...գինու զորությամբ ուզեց ժողովրդյան իրավունքը յուր կրքին զոհել» (Հ. 8, էջ 340, 356): Գինեմոլության ակնարկումները Հասարակական խնդիրներ արծարծելու միջոց են եղել (մի դեպքում Խոճասարյանը տպագրական տեսչության ուշադրությունն էր հրավիրել՝ ժողովրդի իրավունքների պաշտպան «Մեղուն» փակելու, և «եթե Եվրոպայի մեջ ըլլար այս խմբագիրը՝ (Պարոնյանը – Ալ. Մ.) կ'աքսորեին», մյուս դեպքում Ազգային ժողովի նիստերին ժողովրդի մասնակցության դեմ էր հանդես եկել): Իսկ «Ջոջերի» դիմանկարում արդեն խմբագրի այդ արատավոր վարքագծի պատկերումը ծառայել է գեղարվեստական կերպարի ամբողջականացմանը. «...Երբ մկրտող քահանան կը հարցներ, Թե երախան «գի՞նչ խնդրե», և երբ կնքահայրն՝ «Հավատք, Հույս, Սեր» կը պատասխաներ, մեկեն ի մեկ Օգսեն նետվեցավ և ըսավ, Թե երախան օղի ալ կը խնդրե: Ասով Օգսենը կենդանության նշան տվավ և ներկա եղողներուն տրտմությունն ուրախության փոխեց» (Հ. 2, էջ 247-248): Պարոնյանը քանիցս անդրադարձել է «Օրագրի» խմբագրի անսկզբունքայնությանը: «Բարի սովորություն մը» չորստողանոց դիտողության մեջ («Մեղուն», 1873, Թ. 120) երգիծաբանը նկատել է. «Լրագիրք սովորություն մ'ունին, որ տարվույն սկիզբը ինչ ինչ փոփոխություններ կ'ընեն: ...Ո՛հ, եթե Օրագիրը ողջ ըլլար՝ ան ալ սկզբունքը կը փոխեր» (Հ. 8, էջ 189): Դարձյալ «Մեղվում» հանդիպում ենք մի այլ դիտողության. «Ինչպես որ Օրագիր մեկ սկզբունքեն մյուս սկզբունքը ցատկելու ատեն ուրախություն կ'զգա, այնպես ալ Մեղուն մեկ շրջանեն մյուս շրջանը ցատկելու ատեն ուրախություն կ'զգա, միայն սա տարբերությամբ, որ Օրագրո այս ուրախությունը ամեն օր է, մինչդեռ Մեղունինը

տարին անգամ մը» (Հ. 8, էջ 436): Նույն գնահատականը, բայց արդեն խիտ ու նպատակասլաց, տեսնում ենք նաև «Ջոջերում»։ «Այս թերթին մեջ Օգոստոսն այնքան շուտ սկսավ փոխել յուր կարծիքները, որ ընթերցողն ալ ետևեն չկրցավ հասնիլ։ Անոթի ըլլար նե՝ ժողովրդական էր, պատառ մը հաց ուտելուն պես՝ միապետական կը դառնար, վրան սուրճ մը խմեր նե՝ ապակեդրոնացականությունը կը պաշտպաներ...» (Հ. 2, էջ 250)։

«Ազգային ջոջերի» հերոսներից Կարապետ Ութուճյանի ու Կարապետ Փանոսյանի գեղարվեստական կերպարները ևս սկսել են ձևավորվել դիմանկարները գրվելուց շատ առաջ։ Տակավին «Մեղվի» խմբագրապետությունն ստանձնելուց առաջ Պարոնյանն արդեն որսացել էր Ութուճյանի «Մասիս» լրագրի գաղափարական ուղղվածությունը՝ վերնախավին ծառայելը, ստորաքարշությունն ու շողոքորթությունը, և 1871-ին վրիպակի հնարքով ծաղրում է այդ հատկանիշը։ «Փունջի մեջ Մասիսի համար ըսված «քսուլ, սերսեմ, տերպետեր» (Հիմար, Թափառական – Ալ. Մ.) բառերը «ազնվապետական և ...կեր» (ճրիակեր – Ալ. Մ.) կարդացվելու են» (Հ. 8, էջ 59)։ Այնուհետև ծանակվում է Ութուճյանի՝ մերթ աշխարհաբար լեզվի հարցերում ցուցաբերած ծայրահեղությունները («Բնականաբար մարդս իր սիրած առարկային վրա քիչ մը շատկեկ կը խոսի. օրինակի համար, սիրահարք իրենց սիրուհիներուն վրա, Թատրոնապետը հանդիսականաց վրա, քահանաները մեռելոց վրա. Մասիսը իր աշխարհաբարին վրա...») (Հ. 8, էջ 173), մերթ ինքնահավանությունը («Բնավորություն մ'ունիս, որ ամեն բան գիտեմ կ'ըսես և մեծամեծ սխալանաց մեջ կ'իյնաս։ Եվ ասոր համար շատ անգամ ուրիշներուն քով հարգ չես ունեցած և որ առավելն է ծիծաղելի ալ եղած ես և այլն») (Հ. 8, էջ 301), մերթ էլ խորամանկությունն ու զգուշավորությունը...

Պարոնյանը շատ ու շատ առիթներով երգիծանքի թիրախ է դարձրել նաև «Մանգումեի էֆֆեիար» լրագրի խմբագիր Փանոսյանին. պարսավել է վերջինիս անպատշաճ գրելաոճը, նրա տնօրինած Ազապյան վարժարանի սանուհիների դաստիարա-

կության կասկածելի եղանակները... «Թե որ մեկ հայհոյության մեկ ոսկի տուգանք որոշվեր՝ Մանգումեն ամեն օր հարյուր ոսկի պիտի վճարեր: ...Թե որ բոլոր աղջիկները Ագապյան աշակերտուհյաց պես լույս ծախեին՝ գիշեր չէր ըլլար: ...Թե որ Մանգումեի պես ամեն տնօրենություններ ժիմնաստիքի փափագ ունեին՝ Հայկը արթնցած ատեն իր թոռները ճամպազ (լարախաղաց — Ալ. Մ.) պիտի տեսներ» (Հ. 6, էջ 57): Ութուճյանի և Փանոսյանի այս նախնական բնութագրումները, հստակվելով ու ընդարձակվելով, ձուլվել են «Զոջերի»՝ նրանց դիմանկարներին:

Ամենաուշարժանը, սակայն, «Ճակատամարտ Օրագրո ընդդեմ Մանգումեի» մանրապատումն է («Մեղու», 1872, թ. 101), ուր հանդիսավոր ոճով նկարագրված է խոճասարյանի ու Փանոսյանի պայքարը, մի «ճակատամարտ», որին միջամտում են աստվածները, և ի վերջո կանացի կերպարանքով երևացած Առաքինությանն է հաջողվում հաշտեցնել նրանց: Յոթ տարի անց՝ ոճական թեթև շտկումներից հետո, երգիծաբանն այդ մանրապատումն ամբողջովին զետեղում է Փանոսյանին նվիրված դիմանկարում՝ պատկերելով արդեն «Մանգումեի...» խմբագրի՝ նորագույն շրջանում կատարած գաղափարական նահանջը և ընդհանրացնելով հետպատերազմյան լիբերալ մամուլի բովանդակագրկությունը:

Վաղ շրջանի իր գործերում Պարոնյանը անդրադարձել է նաև Նահապետ Ռուսինյանին, Թադեոս Պեկյանին, Ստեփան Փափազյանին, Ծերենցին և նախանշել նրանց գործունեության բնութագրիչ գծերը:

Ռուսինյանին ամենից առաջ ծաղրել է լեզվական վայրիվերո պատկերացումների, ժամանակավրեպ զբաղումների համար. «Այսօրվան օրս հայ տղաքներ դպրոցեն ելնելեն անմիջապես ետքը պարապ կը պտըտին կոր, դժբախտ կ'ըլլան կոր, աղքատ կ'ըլլան կոր, և Ռուսինյան էֆենտին դպրոցներու մասին բան մը աշխատասիրելու տեղ Ռյու Պլասը (Վ. Հյուգոյի թատերախաղը — Ալ. Մ.) կը թարգմանե, հայ տղաքները խեղճության մեջ կը տանջվին կոր. և Ռուսինյան էֆենտին անդին Թարհանային

(չորթան – Ալ. Մ.) հայերեն բառ մը գտնելու կը պարապի կոր» (Հ. 9, էջ 129-130): Այս գործիչը լեզվական անհեթեթ կարճումներով աղարտում էր աշխարհաբարը. «Վարագույրը կը վերնա, մեյ մ'ալ ի՞նչ կը տեսնես. մորեղբայրը մորբար կ'ըլլա, մորեղբորորդիները մորդի կ'ըլլա. պիտիններուն ամենն ալ տի կ'ըլլա, հանդիսականք կը պոռան, թե այս բառերուն մեկնությունը մեզ ո՞վ տի տա» (Հ. 8, էջ 174): Երգիծաբանը տեղեկատվության ձևով ծաղրում է նաև նրա լեզվական նորամուծությունները. Ն. Ռուսինյանը, խանդավառված ֆրանսիական հեղափոխությանը, ծիծաղելի փոփոխությունների էր ենթարկում ամսանունները. «Մայրաքաղաքս մինչև էտիրեն եղած երկաթուղվո գիծը Ծաղկին ամսո 25ին հասարակության երթևեկության համար բանելու պիտի սկսի» (Հ. 8, էջ 215): Հետագայում Ռուսինյանի ամբողջ դիմանկարը կերտվում է այսպիսի հատկանիշների ընդգծմամբ: Մտաբերենք թեկուզ դիմանկարի առաջին նախադասությունը. «Տոբթոր Նահապետ Ռուսինյան ծնավ ի Կեսարիա 1819-ին, ապրիլի 1-ին և Ծաղկինի 5-ին» (Հ. 2, էջ 272):

Ազգային ժողովի երեսփոխան Պեկյանն էլ երգիծվել է անուղղելի շաղակրատության, անսկզբունքայնության և մամուլում ծայր առած անհեթեթ վիճաբանություններին մասնակցելու համար: Բազմաթիվ օրինակներից բերենք մեկը: «Ասկե անկե» խորագրի պատառիկներից մեկում («Մեղու», 1873, թ. 126) կարդում ենք. «Պեկյան էֆենտի Փունջի կողմն փոխանորդ կարգված ըլլալով՝ Մասիսի Փունջի դեմ բացած դատը վարելու համար քանի մը շաբաթ առաջ բոլոր բառարանները կողովի մեջ դրավ, բեռնակրի մը կռնակը շալակեց ու դատի գնաց: Մեղու սա տեսնելով ինքնիրեն ըսավ. ահա փաստաբան մը, որուն փաստերը կողովի մեջ են» (Հ. 7, էջ 55): Պեկյանի դիմանկարում այս պատկերն ընդունել է այսպիսի տեսք. «Վերջերս դարձյալ ճշմարտության պահապան զինվոր գրվելով՝ Փունջի փաստաբան եղավ և կենդանի բառին բացատրությունը տալու համար որչափ բառարան կա նե՝ ժողվեց, սայլի մը մեջ դրավ, ինքն ալ սայլին ետևեն երթալով դատարան մտավ...» (Հ. 2, էջ 257): Թե՛ նախնական

բնութագրման և թե՛ դիմանկարի մեջ Պարոնյանի ծաղրը մնում է նույնը՝ ազգային գործիչն իրավունք չունի կենսական խնդիրները թողած՝ բառարանային մարզանքներ անելու:

70-ական թվականներին Պարոնյանն արձագանքել է նաև Ծերենցի Հրապարակախոսությունը: «Օրթագեղի վարժարանը» և «Ծերենց» հոդվածներում (1874) գրողը խոսք է բացում ապագա վիպասանի Հրապարակագրական գործունեության մասին, քննադատում ազգի միասնության վերաբերյալ նրա առաջարկած միամիտ դեղատոմսերը: Ծերենցը միմյանց էր հակադրում այլադավան հայերին և կարծում էր, որ կաթոլիկությունից լուսավորչականությանն անցնելը պետք է կատարել միանգամից, հաշվի չէր առնում պատմականորեն ձևավորված իրողությունները. «Պապերուն վրա կը հարձակի և անով կը կարծե, թե կաթոլիկ հայերը պապերեն պիտի պաղեցնե և իրենց մորը գրկին դիմել պիտի տա: ...ժողովուրդը կրոնքին հետ կապված է և ոչ թե կրոնականին հետ. կրոնականին մոլար ընթացքեն ժողովուրդն յուր կրոնքեն չբաժնվիր» (Հ.9, էջ 75): Դիմանկարում նույնպես երգիծաբանը հիմնականում անդրադարձել է Ծերենցի Հրապարակախոսությունը՝ ընդամին խոսելով նրա կրոնական այդ հայացքի մասին. «Կը վռնտեր ժամանակն և անոր պաշտոնն իր վրա առնել կ'ուզեր, և երբ կրիա մնալ հարկ էր իրեն՝ նապաստակի պես կը վազեր: Կը կարծեր, թե համոզումներն մարդերու պես են և քիչ մը նեղվելնուն պես անմիջապես կրնան ամենքը մեկ կրոնքե ուրիշ կրոնք մը գաղթականություն ընել՝ ինչպես կ'ընեն մարդիկ մեկ քաղաքեն մյուսը...» (Հ. 2, էջ 78-79):

Նախնական բնութագրումներում ծաղրված են ևս երկու բարձրաստիճան հոգևորականներ՝ Մկրտիչ Տիգրանյանը և Խորեն Գալֆայանը:

«Հրաշագործի»՝ Տիգրանյանի բարոյական մահն սկսվել է «Մեղվի» էջերից, շարունակվել «Թատրոնում» և ավարտվել նրան նվիրված դիմանկարում: Պարոնյանը մշտապես շեշտել է եպիսկոպոսի գործունեության մի կողմը. նրա աչքին որևէ արժեք

չունեն կրոնն ու նրա սպասավորները, կաշառքով կամ էլ զվար-
ճության համար պատրաստ է քահանա ձեռնադրել ցանկացած
մեկին: Ահա այդ բնութագրումներից մի քանիսը. «Տիգրանա-
կերտի մեջ Տիգրանյան Մկրտիչ եպիսկոպոսը հատը կես լիրայի
20 հատ քահանա ձեռնադրեց» (Հ. 8, էջ 78), «Քահանա – Տիար-
բեքիրի մեջ հատը մեկ մեծիտիեի կը ծախվի» (Հ. 6, էջ 62), «Տիգ-
րանյան հրաշագործ Մկրտիչ եպիսկոպոսը Մշո կողմերը քահա-
նայության գործարան բացեր է, դեմը ելնողը քահանա կը ձեռ-
նադրե եղեր» (Հ. 7, էջ 135): Այս նկատումը դիմանկարում ձուլ-
վում է Տիգրանյանի արկածալից կենսագրությանը՝ ավելի ցայ-
տուն դարձնելով կերպարը. «1872-ին Տիգրանակերտ կը քաշվի
քիչ մը հանգստանալու համար, բայց որովհետև երկար ատեն չէ
կարող հանգիստ նստիլ, Մշո դաշտը կ'ենն և որչափ կույր, կաղ,
խուլ, համր մարդեր որ կը տեսնե, ամենն ալ քահանա կը ձեռ-
նադրե ի փառս Հայաստանյայց եկեղեցվո» (Հ. 2, էջ 71):

Առանձնակի ուշադրության են արժանի խորեն Գալֆայանի
կերպարի նախափորձերը: Նրա մասին Պարոնյանն իր պարբե-
րականներում գրել է բազմիցս, և դիմանկարն ստեղծվել է տա-
րիների կուտակված նյութի ու պատկերացումների հիման վրա:
Երգիծաբանի Հայացքում Գալֆայանի կերպարը գծանկարվել
էր՝ կենցաղով, հոգեբանությամբ, բարոյականությամբ ու հասա-
րակական գործունեությամբ: «Խորեն եպիսկոպոսի հարցմուն-
քը» (1872) պամֆլետում Զմյուռնիայի առաջնորդությունն ըն-
դունելու համար Գալֆայանի հարցում-մտահոգությունների
հնարքով գրողը մատնանիչ է արել հոգևոր գործչին անվայել
արատներ՝ պճնասիրություն, բարոյական մեղքեր... «Բուտրան
ու բոմատան ան տեղի կլիմային ի՞նչպես կուգան. և եթե աս
տեղի կլիմայեն հոն տանիմ նե՞ մաքս կ'առնե՞ն: ...Իս առնելու
համար գալիք պատվիրակներն ա՞յր պիտի ըլլան, թե կին. քա-
նի՞ հարյուր հոգի պիտի ըլլան. և այրերը սև բանթալոն ճերմակ
ժիլե և ճերմակ ձեռնոց պիտի դնեն թե չէ» (Հ. 7, էջ 25, 26): Մի
այլ առիթով, այս անգամ իբրև լրատվություն, դարձյալ ակնար-
կել է Գալֆայանի պճնասիրությունը. « – Զրույց կը պտըտի,

Թե Կրոնական ժողովը որոշեր է, որ ասկե ետքը կնիկներեն վարդապետ չձեռնադրվի» (Հ. 8, էջ 265):

Գալֆայանի բարոյական նկարագիրն է վերհանված նաև «Զորս վարագուրով կատակերգություն մը» երկում (Հ. 7, էջ 155), ուր զետեղված է եպիսկոպոսի ծաղրանկարը. մի կողմում իզմիրի պատգամավորներն են, իսկ մյուս կողմում՝ կանայք, որոնք չեն թողնում իրենց սիրեցյալին լքել Պոլիսը: Տարբեր առիթներով ծաղրել է նաև Գալֆայանի՝ Կիլիկյան Լուսինյան թագավորական տոհմից իր սերելն ապացուցելու ճիգերը: Ահա բազմաթիվ օրինակներից երկուսը. «Ի սկզբան գերապատիվ խորեն եպիսկոպոս Գալֆայան, քանի մը տարի ետքը գերապատիվ խորեն եպիսկոպոս Նար-Պեյ, և քանի մ'օրե ի վեր գերապատիվ խորեն եպիսկոպոս Լուսինյան, Ռումանիա երթալու համար երկու վարդապետ և ճանբու ծախք պահանջած է» (Հ. 4, էջ 305, տե՛ս նաև էջ 321):

Այս խայթոցները գրողը հետագայում մշակեց և ավարտի հասցրեց «Ջոջերի» հայտնի դիմանկարներում:

Այսպիսով, երգիծական դիմանկարի մտահղացումը նախապատրաստվել է ժանրային զանազան ձևերի մեջ (մանրապատում, ֆելիետոն, լուր, թատերգ...), ստեղծվել են ապագա կառույցների բեկորները, տարերայնորեն որոնվել կերպավորման եղանակներ: Այս ամենը, սակայն, կատարելության հանգրվաններից սոսկ մեկն էր: Իսկ ճանապարհը շարունակվում էր...

* * *

Որ իսկապես ժամանակաշրջանը, կենսական տարերքը և գեղագիտական պահանջներն են թելադրում ժանրերի ծնունդը, հաստատվում է նաև երգիծական դիմանկարի պարագայում: «Մեղու» լրագրի ընթերցողները, ոգևորված «ազգային երևելիների» դեմ Պարոնյանի մղած անհաշտ պայքարից ու սրամիտ մերկացումներից, ցանկանում են տեսնել «ազգիս մեջ գտնվող երևելի և կամ երևելի կարծված անձանց նկարագիրը», իսկ ժա-

մանակի շահագրգռություններով ապրող երգիծաբանն էլ չէր կարող անտեսել Հանրության պահանջը: Եվ «Մեղվի» 1873-ի օգոստոսին հայտնվում է «Նկարագիրք Մեղուի» ակնարկը, որտեղ հեղինակը խոստովանում է. «Ընթերցողներես ոմանք շատուց ի վեր կ'առաջարկեն ինձ, որ ազգիս մեջ գտնվող երեւելի կամ երեւիլի կարծված անձանց նկարագիրն ընեմ առանց հականե հանվանե զանոնք հիշելու:

Ընթերցողացս այս խնդիրը չեմ կրնար մերժել, որովհետեւ պարտքս է կատարել. չեմ կրնար ըսել, չեմ կրնար, որովհետեւ իմ ճյուղիս կը վերաբերի, որովհետեւ արժանապատվությանս կը դպչի:

Արդ, ընթերցողացս ներողամտությանը ապավինելով Նկարագիրքիս վարագույրը կը բանամ» (Հ. 8, էջ 326): Էականն այստեղ այն է, որ Պարոնյանը խորապես գիտակցում է դիմանկարի արվեստի բարդությունները, պետքն ու իր պարտքը:

Բարձրանում է «նկարագիրների» վարագույրը, և ընթերցողների առջև, թեև առանց անվանական հիշատակությունների, երևում է Խաչատուր Միսաքյանի՝ մարդատյաց ու մենակյաց կյանք վարող, ինքնահավան ու անտաղանդ բանաստեղծի ուրվագիրը: Յոթ տարի անց երգիծաբանը ամբողջականացնում է Միսաքյանի գեղարվեստական կերպարը՝ թեթևակի խմբագրելով «Մեղվի» ուրվագրումը: Բերենք երկու հատված՝ տեսնելու համար այդ հատվածների հարադասությունը.

«Նկարագիրք Մեղուի» – «Բայց երբ ստիպեն զինք, որ կարծիք հայտնե, «Ես ասանկ տղայական բաներու վրա կարծիք չեմ կրնար հայտնել» ըսելով դիմացինը կը սաստե:

Երբ գրության մը վրա կարծիքը հարցվի՝ շատ ոչինչ բան է, կ'ըսե: Երբ ստիպեն զինք որ ըսածը հաստատե՝ կ'սկսի այսպես խոսիլ. «Լեզուն աղեկ է, բայց ոճը գեշ է. իմաստ ունի, բայց լեզուն հայերեն չէ. գրողը աղեկ պիտի կրնա գրել, բայց հմտություն չունի. հմտություն ունի, միտքը բացատրելու կերպը չգիտեր. գրությանը մեջ ճարտասանության կանոն չկա, կապ չկա...» (Հ. 8, էջ 327):

Դիմանկար – «Երբ գրութեան մը վրա յուր կարծիքը հարցվի՝ կը պատասխանեն. տղայական բաներու վրա կարծիք հայտնելու ժամանակ չունիմ և դիմացինը կը սաստե: Իսկ երբ ստիպեն զինքը, որ քանի մը խոսք ընեն՝ կ'սկսի հետեւյալ դիտողութիւններն ընել.

«Լեզուն քաջ է, բայց ոճը վատ է. Պողոս առաքյալին մեկ խոսքը սա տողին մեջ շատ հարմար կուգար: Գրողը պիտի կըրնա գրել, բայց հմտութիւն չունի. հմտութիւն ունի, միտքը բացատրելու կերպը չգիտեր: Ոճը ցամաք է, զարդարուն չէ. գրութեան մեջ ճարտասանութեան կանոն չկա. կապ չկա...» (հ. 2, էջ 136):

Դրվում են դիմանկարային կառույցի հիմքերը, բայց ժանրային կոթողը լիովին չի ձևավորվում: Երգիծաբանը շարունակում է ապագա հերոսների դեմ ուղղված ծաղրը՝ աչքի առաջ ունենալով «կենսագրական խնդիրների» անհանգստութիւնը. «Ահա վասիկ Մեղուն, որ կենսագրական խնդիրները թողեր ու բերնին եկածը դուրս կուտա... վնաս չունի, ամեն մարդու համար բարեկանդան է տե, Մեղուի համա՛ր չէ՞...» (հ. 8, էջ 447):

1874-ի ապրիլից Պարոնյանն սկսում է խմբագրել «Թատրոն» երգիծաթերթը և արդեն մի քանի օր անց հենց առաջին էջում զետեղում է հետեւյալ ազդր. «Օտար ազգաց մեջ իրենց գործերովն երևելի հանդիսացած անձերն մեր ազգայնոց ալ ծանոթացնելու նպատակով այսօրվնե կսկսինք անոնց երգիծական կենսագրութիւնը գաղղիներենե թարգմանելով թերթերնուս մեջ հրատարակել»¹: Այսինքն՝ վարվում է գրեթե նույն կերպ, ինչպես Հ. Սրվաճյանը՝ 1856-ին: Հայտարարութեան տակ Պարոնյանը Փրանսիական «Պոլիշինել» երգիծաթերթից թարգմանաբար ներկայացնում է Փրանսիացի գորավար Թրոշյուի դիմանկարը, և ապա յուրաքանչյուր համարում (չնչին բացառութեամբ՝ առաջին էջում) երևում են օտար ուրիշ գործիչների՝ Իսպանիայի գահընկեց թագավոր Ամեդեի, Փրանսիացի խմբագիր, փաստաբան և ե-

1. «Թատրոն», լրագիր, Կ.Պոլիս, 1874, թ. 3, 13 ապրիլի:

րեսպոնդան ժյուլ Ֆերիի, կարդինալ Անտոնելլիի, ֆրանսիացի քաղաքագետ ժյուլ Ֆավրի, էռժենի կայսրուհու և այլոց՝ թվով 15 երգիծական դիմանկարները: Այս գործիչների դիմանկարների թարգմանությունն ու հրատարակությունն ինքնանպատակ չի եղել: Այդ առիթով Գ. Ստեփանյանը գրել է. «Նա ցանկացել է օտար պետական գործիչների քաղաքական գործունեության ցուցադրումով բացատրել, թե ինչպիսի ճակատագրական սխալներ են գործել բարձր պաշտոնների հասած մարդիկ, որից տուժել է ժողովուրդը: Վերոհիշյալ երգիծական դիմանկարները ընթերցելիս զուգահեռներ ենք տեսնում հայ կյանքի հետ: ... Կարծեք ցուցադրում էր ոչ թե ինչ-որ հեռավոր երկրի կյանքը, այլ հայ ազգային գործերի դեկավարությունն իրենց ձեռքը վերցրած, բայց միայն իրենց անձնական շահի ու հանգստի մասին մտածող մարդկանց գործունեությունը»¹: Ավելացնենք, որ Պարոնյանը հետագայում ստեղծագործաբար պետք է յուրացնեի «Պոլիշինելի» դիմանկարների կառուցվածքային տարրերը. դրանք սկսվում էին ծննդյան թվականների հիշատակումով և բնորոշ սրամտությամբ (օրինակ՝ «Այս Գաղղիացի զորապետը 1824 մարտ 18ին ծնած է ի Գաղղիո Նուար քաղաքին մեջ: Դեռ շատ պզտիկ էր երբոր զինուց արվեստին համար մեծ ընդունակություն ցուցուց: Վեց տարու էր երբ, իր ստնտուին բազկացը մեջ, բնության առնորածինս պարգևած ամեն միջոցներովը թնդանոթին ձայնին նմանությունը կրեն» («Շանգի»)², բնութագրվում էին գործունեության ու բնավորության էական կողմերը և ավարտվում արտաքինի նկարագրությամբ («Ֆիզիքապես, Ամետե մեծ մարդ մ'է, բայց դեմքեն բան մը չերևար: Թեպետ և յուր հորը երկրորդ տղան, սակայն անոր բոլոր տգեղությունը ժառանգած է: Մելամաղձոտ, հեզահամբույր, անշնորհ, վախկոտ, հանդարտ և պատվավոր է» («Ամետե»)³: Հայ գրողի դիմանկարները, սակայն, չեն դառնում «Պոլիշինելի» կրկնությունները: Օտար գործիչների

1. Տե՛ս Ստեփանյան Գ., նշվ. հոդվածը, էջ 30:

2. «Թատրոն», 1874, թ. 18, 5 հունիսի:

3. Նույն տեղում, թ. 4, 17 ապրիլի:

դիմանկարները նվիրված էին ոչ միայն ֆրանսիացիներին, շատ ավելի մոտ էին «կենսագրական ժանրին», ծանրաբեռնված կենսագրական զանազան թվականների ու փաստերի հիշատակումներով, իսկ տիրապետող ոճն էլ բարեմիտ հումորն էր: Մինչդեռ Պարոնյանի դիմանկարների հերոսները բացառապես հայ գործիչներն են, կենսագրական թվականներն ու մանրապատումները տեղի են տվել հասարակական-քաղաքական, մշակութային ու գեղագիտական արդիական խնդիրների առջև, և փայլում են մերկացնող սատիրայով...

Թեև երգիծական դիմանկարի մտահղացման գաղափարը Պարոնյանի մոտ ավելի շուտ էր սկսվել, բայց ստեղծագործական այս եվրոպական փորձը նպաստում է հայ «ազգային երեւելիներին» դիմանկարների ստեղծմանը: Երգիծաբանը շարունակում էր «Պոլիշինելից» կատարած թարգմանությունները հրապարակել, երբ լրագրի համարներից մեկում տպագրում է Տյուրյուկ ստորագրությամբ իրեն ուղղված մի հնարովի նամակ, որով կշտամբվում է «խել մը թեթև պարոններու վրա բան մը» չգրելու համար: Կից զետեղված է նաև պատասխան-խոստումը. «Վստահ եղեք պարոն, որ այն անկողմնակալությունը, որ իմ միակ պարծանքս է, թատերաբեմիս վրա պիտի հանեմ ձեր ներկայացնելիք անձերը»¹:

«Պոլիշինելից» արած թարգմանություններից մեկը վերաբերում էր հայազգի թատերական գործիչ Մանասին: Քանի որ ֆրանսիական երգիծաթերթը տպագրել էր հայազգի գործչի դիմանկարը, Պարոնյանը թարգմանությամբ կցում է իր դիտողությունները, հավանություն տալիս «Պոլիշինելին»՝ «անոր ճիշդ կենսագրություն» գրելու համար, և ծաղրում «ոճը փոխած», օտարամոլ դարձած Մանասին: Գ. Ստեփանյանը կարծում է, որ «Մանասի կենսագրության վերջում կատարված այս հավելումով է, որ Պարոնյանի միտքը սկսում է զբաղվել հայ ջոջերով, որոնց նա անդրադառնում է նույն թվականի աշնանից»², այ-

1. «Թատրոն», 1874, թ. 8, 1 մայիսի:

2. Տե՛ս Ստեփանյան Գ., նշվ. հոդվածը, էջ 31:

սինքն՝ 1874-ի սեպտեմբերից: Իրականում, ինչպես արդեն տեսանք, հայ ջոջերը Պարոնյանի ուշադրությունը գրավել էին ավելի վաղ՝ «Մեղուն» խմբագրելու շրջանում: Իսկ «Մանաս» դիմանկարի թարգմանությունը և վերջում կատարած դիտողությունները երգիծաբանին պարզապես փութացրել են «կենսագրությունների» շարադրումը:

1874-ի սեպտեմբերից Պարոնյանը «Թատրոնում» սկսում է տպագրել «ազգային երևելիների» դիմանկարները՝ արդեն շատ մոտիկից՝ «հականե հանվանե» արձակելով իր երգիծանքի նետերը: «Ազգային ջոջերը» գրելուց տարիներ հետո այդ մասին նա ասել է. «Անձնավորություն մը նախ դիմակավորել և հետո անոր դեմ գրելն, որպես կը հանձնարարեն մեզ ոմանք, մեր գործը է: Երգիծանքը նետ մ'է, որքան ի հեռուստ արձակվի, այնքան ավելի՛ կը կորուսնն յուր ուժն մինչև որ նպատակին հասնի, և, ինչ որ ցավալի է, շատ անգամ նպատակեն կը շեղի և կ'երթա ուրիշ մը վիրավորելու» (հ. 10, էջ 647):

* * *

«Ազգային ջոջերի» երկունքը մտահղացումից մինչև ավարտուն տեսք ստանալը տևել է շուրջ յոթ տարի: Այդ ընթացքում երգիծաբանը, խորապես ըմբռնելով ձեռնարկած գործի լրջությունը, կուտակել է նյութեր, հետևել պոլսահայ հասարակական ու մշակութային դեմքերի գործունեությանը, ճշգրտել փաստերը, հղկել գրածները, հստակեցրել գաղափարական դիրքորոշումները:

1874-ի սեպտեմբերին Պարոնյանը «Թատրոնում» տպագրեց ևս մի հայտարարություն. «Ասկից վերջը պիտի սկսինք ազգային գործոց մեջ դեր խաղացող երևելի անձանց երգիծական կենսագրությունը ընել, ինչպես որ կ'ընեն ուրիշ ազգաց մեջ: Ասոնց մեջ պիտի գտնվին էֆենտիներ, երեսփոխաններ, բժիշկներ, փաստաբաններ, խմբագիրներ և այլն: Հառաջիկա չորեք-

շաբթի օրը մեծ. տոբթոր Ութուճյանն պիտի սկսինք»¹: Խոստացված օրն ընթերցողները երգիծաթերթի էջերում տեսնում են «Կիլիկիա» հանդեսի խմբագիր Բարունակ Ութուճյանի կենսագրությունը, որին հաջորդում են Կարապետ Փանոսյանի, Նահապետ Ռուսինյանի, Խաչատուր Միսաքյանի, Օգսեն Խոճասարյանի դիմանկարները և «Կենսագրություն» խորագրով մի անավարտ գործ՝ ոմն օրիորդ Մ.-ի մասին (վերջինի տակ հեղինակը թեև գրում է շարունակելի, բայց թողել է կիսատ և այլևս չի վերադարձել նրան): «Ազգային երեւիւնների» կենսագրությունների տպագրությունը շարունակվում է նաև հաջորդ տարի, և «Թատրոնի» էջերում երևում են Կարապետ Ութուճյանի, Քրիստոստուր Ղազարոսյանի, Ստեփան Փափազյանի, Հակոբ Վարդուկյանի, Թադեոս Պեկյանի, Սիմոն Յազըճյանի, Համբարձում Իփեքճյանի, Սիմոն Ֆելեկյանի, Թովմաս Փասուլյաճյանի ու Երանուհի Գարագաշյանի, Հովսեփ Շիշմանյանի և Հարություն Մերեյեմ-Գուլու դիմանկարները: 1875-ի օգոստոսին «Թատրոնում» հրատարակած ազդերից մեկում Պարոնյանը խոստանում է գրել նաև Հովհաննես Չամուճյանի, Մադաթիա Գարագաշյանի, Գևորգ Ապտուլյահյանի և Թովմաս Թերզյանի մասին, բայց դադարեցնում է «ազգային երեւիւնների» կենսագրությունների տպագրությունը (առաջինի վերաբերյալ դիմանկար է գրում «Թատրոնի» թղթակից Ա.Ն.Պ.-ն) հավանաբար այն պատճառով, որ միջազգային ասպարեզում սկսում էր բորբոքվել «Արևելյան հարցը», և երգիծաբանի միտքն զբաղեցնում էր նրա քաղաքական սատիրայի գլուխգործոցներից մեկը՝ «Կսմիթները»:

Միայն չորս տարի անց՝ 1879-ի սեպտեմբերից, երբ Պարոնյանը դարձավ Մ. Գաբամաճյանի «Լույս» լրագրի խմբագիր, վերսկսեց կենսագրությունների շարքը: Նոյեմբերից մինչև դեկտեմբերի վերջը այս պարբերականում տպագրեց տասը դիմանկարներ («Խորեն Գալֆայան», «Տիգրան Յուսուֆյան», «Ստե-

1. «Թատրոն», 1874, թ. 42, 4 սեպտեմբերի:

փան Ասլանյան», «Հովհաննես Տերոյենց», «Կարապետ Ս. Ութուճյան», «Մկրտիչ Տիգրանյան», «Հովսեփ Շիշմանյան», «Կարապետ Հ. Փանոսյան», «Հարություն Մերեյեմ-Գուլի», «Անտոն Հասունյան»), որոնք նույն տարում հրատարակեց առանձին գրքով՝ «Ազգային ջոջեր» խորագրով՝ որպես Ա հատոր: 1880-ի հունվարից մինչև մարտը հրատարակած տասը նոր դիմանկարները («Ստեփան Փափազյան», «Խաչատուր Միսաքյան», «Սուքիաս Քազանճյան», «Վահան Պարտիզակցի», «Գրիգոր Արծրունի», «Քրիստոստուր Դազարոսյան», «Գրիգոր Էնֆիեճյան», «Պողոս Պոյնուէրիյան», «Համբարձում Իփեքճյան», «Հովհաննես Մյուհենտիսյան») նույն թվականին ամփոփեց Բ հատորում, մարտ ամսին ընթերցողին հանձնեց ևս երեք դիմանկար («Սարգիս պեյ Պալյան», «Կարապետ պեյ Երամյան», «Ներսես Վարժապետյան»), որից հետո դիմանկարների տպագրությունը ընդհատվում է: Մ. Մամուրյանի հավաստմամբ՝ պատճառը «Լույսի դադարումն էր և այդպիսի կենսագրականներ գրելու բարձրեն եկած արգելքը»¹: Թերևս դրա համար է Պարոնյանը վերջին դիմանկարը՝ «Մկրտիչ Հսայանը», թողել է անտիպ և միացնելով նախորդ երեք դիմանկարներին՝ 1880-ին զետեղել առանձին գրքուկում՝ դարձնելով «Ազգային ջոջերի» Գ հատոր:

1874-75-ին գրած 17 գործիչներից իննի (Բ. Ութուճյան, Ն. Ռուսինյան, Օ. Խոճասարյան, Հ. Վարդովյան, Թ. Պեկյան, Ս. Յազըճյան, Ս. Ֆելեկյան, Թ. Ֆասուլյաճյան և Ե. Գարագաշյան) դիմանկարներին ինչ-ինչ պատճառներով հեղինակը հետագայում (1879-80) չի անդրադարձել և դուրս է թողել իր իսկ հրատարակած «Ազգային ջոջերի» հատորներից: Դրանք, առանց Ն. Ռուսինյանի դիմանկարի², Նշան Պապիկյանը 1912-ին միացնում է Պարոնյանի նախընտրած 24 դիմանկարներին, այսինքն՝ բուն «Ջոջերին», և տպագրում գրողի «Ամբողջական երկերի»

1. Տե՛ս «Արևմուտք» լրագիր, Փարիզ, 1945, թ. 37, 25 նույեմբերի:

2. Այս դիմանկարը «Թատրոնի» էջերից հայտնաբերել ու հրատարակել է գրականագետ Ս. Բազյանը («Գրական թերթ», 1951, թ. 9, 8 մարտի):

Դ հատորում¹: Հասկանալի է, որ խոսելով «Ազգային ջոջերի» մասին՝ պետք է հարգվի գրողի կամքը, նկատի առնվեն նրա նախապատված 24 դիմանկարները միայն: Մնացյալ 17-ը, չնայած ժանրային ընդհանրություններին, երգիծական անուրանալի ձիրքին, այնուամենայնիվ ավելի շատ դիմանկարի ուրվագրեր են, քանի որ գեղարվեստորեն անկատար են, ծավալով հաճախ շատ փոքր, երբեմն միակողմանի ու պակասավոր: Պարոնյանը միշտ հավատարիմ էր «բանաստեղծություն մը, ոտանավոր կամ արձակ, կամ ընտիր ըլլալու է և կամ բնավ ըլլալու չէ» իր դավանած սկզբունքին: Հենց այս մտահոգությունմբ է, որ նա հիմնովին վերամշակել է և հատորներում ներառել է 17 գործիչներից միայն 8-ի (Կ. Փանոսյան, Խ. Մխսեքյան, Կ. Ութուճյան, Ք. Ղազարոսյան, Ստ. Փափազյան, Հ. Իփեքճյան, Հ. Շիշմանյան և Հ. Մերեյեմ-Գուլի) դիմանկարները: Հավանաբար այդպես կվարվեր նաև Ռուսինյանի և Խոճասարյանի դիմանկարների հետ, եթե բնորդները ողջ լինեին (առաջինը վախճանվել էր 1876-ին, երկրորդը՝ 1878): Բարոյական նկատառումներից զատ կար այլ հանգամանք ևս. Պարոնյանը դիմանկարներ էր գրում բացառապես կենդանի մարդկանց մասին, այսինքն՝ նրանց, ովքեր տվյալ պահին գործուն մասնակցություն էին ունենում արևմտահայության ներքին կյանքին ու այս կամ այն կերպ արձագանքում ընդհանուր շարժմանը: Դրանով դիմանկարների շարքը դառնում էր ժամանակի հոգևոր պայքարի անմիջական զենք:

Անկախ ամեն ինչից՝ «արտաքսված» 17 դիմանկարները

1. Հրատարակիչը կարծել է, թե Պարոնյանը «Ազգային ջոջեր» վերնագրի տակ ամփոփել է «Թատրոնում» և «Լույսում» տպագրած դիմանկարները, և ավելացրել է այն կենսագրությունները, որոնք չի գտել հատորներում: Մինչդեռ Պարոնյանը «Ազգային ջոջերի» հատորներում ամփոփել է միայն «Լույսում» տպագրածները, իսկ մյուսները թողել է «Թատրոնի» էջերում: Ն. Պապիկյանի թույլ տված սխալը կրկնվել է «Ազգային ջոջերի» հետագա բոլոր հրատարակություններում: Թյուրմացությունն ուղղել է Գ. Ստեփանյանը Հ. Պարոնյանի երկերի գիտական հրատարակության (1964) երկրորդ հատորում, որն «Ազգային ջոջերի» ամբողջական հավաքածուն է:

խիստ ուշագրավ են «Ազգային ջոջերի» ստեղծագործական պատմությունն ուսումնասիրելու առումով: Դրանց և ավարտուն գործերի տարբերություններն ակնբախ են: 1874-75 թթ. գրողին հիմնականում զբաղեցրել են պոլսահայ մտավորականության ներկայացուցիչները: Նման ընտրությունը պատահական չէր: Պոլսահայ առաջավոր մտավորականությունը, կրթություն ստանալով Եվրոպայում, իր հետ Արևելք էր բերում առաջավոր մշակույթի ու գրականության ավանդները: Սկսվում է հնի, պահպանողականության դեմ հզոր շարժումը: Գրիգոր Օտյանը, Նահապետ Ռուսինյան, Սերվիլեն, Սերովբե Թագվորյանը ոգորում էին կղերաամիրայական վերնախավի դեմ, գլխավորում սահմանադրական շարժումը: Վաթսունականների սերունդը, խանդավառվելով Զեյթունի ապստամբությամբ, Բոսֆորի ափերը թնդացնում էր «Կեցցե՛ Հայաստանը, կեցցե՛ ազգը» աղաղակներով, երգում էր Ռուսինյանի «Կիլիկիան» և Նալբանդյանի «Ազատությունը»: 1848-ի ֆրանսիական հեղափոխությունը, իտալական ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժումը՝ Գարիբալդիի և Մաձձինիի գլխավորությամբ, նոր հավատ էին ներշնչում արևմտահայ առաջավոր երիտասարդությանը, որը 60-ականներին առաջ քաշեց «Աստծուց հետո հայրենիք» կոչը¹: Ազգային զարթոնքը նոր լիցք ստացավ նաև 70-ական թվականներին: Դա հուլյսերի, պատրանքների, մաքառումների շրջան էր, երբ հախուռն հայրենասիրությունն ու ազգապահպանման գաղափարը միաբանել էր պոլսահայ համայնքի լավագույն գործիչներին:

Ազգային խանդավառության այս մթնոլորտում էր, որ Պարոնյանը 1874-75 թթ. գրեց դիմանկարներ: Բոլոր 17 դիմանկարներում էլ գրողի երգիծանքի հիմնական տեսակը հումորն է, բարեհոգի վերաբերմունքը գործիչների նկատմամբ. նա չէր կարող անողոք, ոչնչացնող ծաղրի ենթարկել այն մարդկանց, ով-

1. Մանրամասն տե՛ս Հովհաննիսյան Ռ., Արևմտահայ ազգային-ազատագրական շարժումները և Կարինի «Պաշտպան հայրենյաց» կազմակերպությունը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1965:

քեր թեև ունեին գաղափարական տարբեր դիրքորոշումներ, սակայն յուրովի պայքարում էին սուլթանական բռնապետության դեմ: Այդ դիմանկարների գերակշռող մասը գրված է ավելի շատ ուղղելու, կսմթելու, քան ցավ պատճառելու համար: Բարեկամաբար երգիծված են «ազգային երեկելիների» բնավորության, կենցաղի, հասարակական անմեղ բնույթի արատները, երբեմն մատուցվում են նրանց կյանքից ուրախ միջադեպեր, գրեթե բացակայում են սոցիալ-քաղաքական գնահատանքները:

Պարոնյանը չի ուրանում Բարունակ Ութուճյանի ծառայությունները, չի համարում ազգի գլխին իջած մի պատուհաս, այլ ծիծաղում է այդ բժշկի ու հասարակական գործչի միամտության, անփութության վրա և կերպարը թանձրացնելու համար հնարաստեղծում նրա մանկության տարիներից զավեշտական դրվագներ. «Բացի տնտեսագիտութենե բժշկության ալ կոչում ունենալը հայտնեց, տեսնելով որ բժշկին մեկը վերքի մը վրա սպեղանի կը քսեր, այդ վերքին կլոր ըլլալեն շուտ մը հասկցավ, որ ամեն կլոր վերք է, և երբ օր մը հայրն սիկարն վառելու ատեն կրակը հագուստին վրա ձգելով կլոր ծակ մը բացավ հոն, Բարունակն՝ հայրիկիս հագուստը վերք հանեց ըսելով՝ իսկույն դեղագործի մը խանութ վազեց և տուփ մը սպեղանի բերելով՝ հորը հագուստին վրա քսեց, և հետևյալ օրը յուր դեղին ինչ ազդեցութիւն ըրած ըլլալն իմանալու համար հորը բալթոյին թևին երակները քնեց» (հ. 2, էջ 244):

Նույն ներողամիտ հումորով է ստեղծված նաև Նահապետ Ռուսինյանի դիմանկարը: «Հայոց Սոլուն» պատվանունին արժանացած այս հանրային գործիչը պատկառելի հեղինակություն էր վայելում պոլսահայ շրջաններում. ուներ առաջադեմ հայացքներ, անկեղծորեն ուզում էր ազատ տեսնել «չքնաղ երկիրն Արմենիո»։ Աշխարհաբարի պաշտպանության համար մղած պայքարում փութեռանդության առիթով Պարոնյանը կատակում է, անչար ծիծաղում. «Տոբթոր Ռուսինյան մեկ կողմեն հիվանդները կը դարմաներ, մյուս կողմեն՝ լեզուները, և հիվանդներուն երակը զննելու տեղ, նախ լեզուն կը քններ, և ուղղա-

խոս չեղող հիվանդները բնավ չէր բժշկեր: Եթե Ռուսինյան դիկտատոր կամ բռնավոր մը ըլլար, ուղղախոսությամբ չի խոսողին լեզուն արմատեն կը բրցներ, եթե այս պատիժեն ետքը դարձյալ չի խոսեր, գլուխը կը կտրեր...» (Հ. 2, էջ 273-274):

Առաջին շրջանի դիմանկարների մեջ տիրապետող է այն բացառիկ ոգևորությունը, որ համակել է երգիծաբանին պոլսահայ նշանավոր արվեստագետներին անդրադառնալիս: Նա մտերմիկ շնչով է գրում Վարդուկյանի, Ֆասուլյանյանի, Գարագաշյանի, Յազըճյանի մասին, զվարճաբանում, լիաթոք ծիծաղում, կսմթում ու քաջալերում:

Հայ թատրոնի համբավավոր դեմքերից ու հիմնադիրներից մեկը՝ Հակոբ Վարդուկյանը, բռնապետական միջավայրում անկեղծաբար նվիրվել էր ժողովրդի մշակութային կյանքի զարգացմանն ու հոգևոր վերելքին: Երգիծաբանը բարձր է գնահատում Վարդուկյանի դերը. «Ծշմարտությունը խոսելով՝ Վարդուկյանի անխոնջ և անվհատ աշխատության շնորհիվն է, որ ազգն այսօր թատրոն մը ունի» (Հ. 2, էջ 254): Թովմաս Ֆասուլյանյանը նույնպես թատերական արվեստի նվիրյալներից էր. աչքի էր ընկնում կատարողական բարձր վարպետությամբ: Դիմանկարում արժանի գնահատական է ստանում Ֆասուլյանյան դերասանի փայլուն տաղանդը, հիշատակվում են նրա ղեկավարած թատերախմբի հաջող հյուրախաղերը, վաստակած ծափահարությունները, չեն մոռացվում նաև կրած նյութական դժվարությունները: Ամբողջ դիմանկարում դարձյալ իշխում են զվարթ ու մտերմիկ մթնոլորտը և բարեմիտ ժպիտը: Ահա հումորիկ մի հատված. «...Յուր դեմքեն ավելի տղայություն կը հուսացվի քան թե չարություն. բայց խելոք տղու ալ չնմանիր, ասդին անդին վազող, ամեն տեսածն ուզող տղու մը կը նմանի. ըստ ոմանց՝ ուզածը չըրվի նե՝ ոտքերը գետինը կը զարնե եղեր, ըստ ոմանց՝ մասը չգիտնա նե՝ կը զարնե եղեր» (Հ. 2, էջ 268):

Երգիծաբանն անչափ ջերմորեն է գրել Հայ թատրոնի երախտավոր Երանուհի Գարագաշյանի մասին: Դիմանկարներում նա Պարոնյանին հետաքրքրած միակ կինն է (չհաշված օրիորդ Մ.-ի

անավարտ «Կենսագրությունը»), և զգալի են հեղինակի յուրահատուկ վերաբերմունքը նրա նկատմամբ, խանդաղատալի ոճը: Դերասանուհին ուներ կանացի ու բեմական բացառիկ հմայք, քանքարաշատ արվեստագետ էր: Պարոնյանը հիացմունքով է խոսում Գարագաշյանի բարձր արվեստի մասին. նա այնքան անթերի էր Հեքիմյանի «Հարմակ և Աշխեն» թատերախաղում, որ «տիկին Արուսյակին նախանձը հուզեց քիչ մը»: Եվ ապա. «Թատրոնի բեմին չափ լայն սիրտ մը ունի. եթե մեռյալ մը տեսնե՛ սիրտը թունդ չեններ, այլ ավելի կը մոտենա զայն քննելու, որպեսզի տեսարանին վրա մեռնիլ հարկ ըլլա նե՛ բնական մեռյալ մը ձևանա» (հ.2, էջ 271): Տաղանդի գնահատության մեջ այնքան խստապահանջ Պարոնյանը դիմանկարի վերջում գրում է, որ այսուհետև ևս հայոց դերասանուհին կզարգացնի իր արվեստը՝ «ի պարծանս հայ թատրոնին»:

Նույն բարձր դրվատանքներն ենք տեսնում նաև Սիմոն Յազըճյանին նվիրված դիմանկարում: Այս հայտնի ծաղրանկարիչը գծանկարել է «Ազգային ջոջերի» նախնական շարքի պատկերները և այնպիսի վարպետությամբ, որ երգիծական դիմանկարների հետ ամբողջություն են կազմում, ցուցադրում յուրաքանչյուր գործչի բնավորության ու անհատականության ամենաբնորոշ գծերը: Պարոնյանը արժևորում է Յազըճյանի առուրանալի, անկաշառ ծառայությունները մանկավարժության, նկարչության և գծագրության ոլորտներում, նրա ստեղծած «աղվոր» արվեստը, քանի որ «գեղարվեստ մը ձեռք ձգելը ավագակապետ մը ձեռք ձգելու չափ դժվար է»:

Բանաստեղծ Սիմոն Ֆելեկյանի հանդեպ ևս մեղմ է վերաբերմունքը: Երգիծաբանի պատկերմամբ՝ նրա քնարը հուզառատ է. «Շատ քերթողներ արցունք թափեցին Հայաստանին համար, բայց այն արցունքը, զոր Ֆելեկյան ցողեց Հայրենյաց ավերակաց վրա՝ ամենեն փափուկն և ամենեն սրտառուչն է» (հ. 2, էջ 263): Պարոնյանը միաժամանակ չի հանդուրժում բանաստեղծի հանգամուլությունը և երևութական ու հնարամիտ մի պատկերով ծաղրում է նրան այդ թուլության համար. դե-

ռահաս Սիմոնիկը նպարավաճառին իր միտքն արտահայտում է չափածոյով.

Նպարավաճառ, ո՛հ, հարլուր, ո՛հ, տրամ
Գընել կամեի ես պանիր ի քնն.

Առ գքառասուն, ո՛հ, փարայս, զոր տամ,

Եվ տուր ինձ պանիր ի լավագունեն (հ. 2, էջ 262):

Պոլսահայ մտավորականության վաղ շրջանի դիմանկարներում Պարոնյանի զենքը թեև հիմնականում կատակաբանությունն էր, զվարթ ծիծաղն ու բարեհամբուլը վերաբերմունքը, սակայն նա զիջողության չի գնում և ձաղկում է ոմանց: Այդ-ժամ հոլմորը երբեմն բարձրանում է սատիրական ծաղրի աստիճանին, քանի որ բացահայտված արատները կարող են լինել ոչ միայն մասնակի ու երկրորդական, հասարակականորեն անմեղ, այլև սկզբունքային ու ընդհանրական:

Առաջին իսկ դիմանկարից երևում է, որ երգիծաբանը հետևողականորեն առաջադրում է հասարակական ու մշակութային գործիչների սթափության, ժողովրդի ցավերը դարմանելու պահանջ: Բժիշկ Բարունակ Ութուճյանը հրատարակում էր «Կիլիկիան»՝ «առողջապահական, բարոյական և ուսումնական» հանդեսը, սակայն գրում էր ծանծաղ, անարժեք հոդվածներ. «Կիլիկիային մեջ հրատարակվածները սենյակին մեջ ինքն իրեն ըրած խոսքերն են եղեր»: Եվ հետևում է եզրակացությունը՝ բժիշկն ինքը դեռ կարիք ունի բժշկվելու: Նահապետ Ռուսինյանը աշխարհաբարի հարցերում հասնում էր ծայրահեղությունների, «Ուղղախոսություն» գրքույկով (1853) աշխատում էր նոր լեզվի վզին փաթաթել շինծու և քմահաճ տարրեր: Տպավորիչ է Պարոնյանի բանեցրած ծաղրը. «Եվ Նահապետը գրիչը ձեռքն էր ձգեր. կը նմաներ այն դերձակին, որ փոխանակ կերպասը մարմնույն համեմատ ձևելու, մարդը իր շինած զգեստին հարմարեցնելու կ'աշխատի և անոր ձեռքերն ու ոտքերը կը կտրտե մկրատով» (հ. 2, էջ 273): Երգիծաբանը հատկապես աններող է «Օրագրի» խմբագիր Օգսեն խոճասարյանի հանդեպ, որն աչքի էր ընկնում աղաղակող անսկզբունքայնությամբ,

իմաստակություններով, փող կորզելու ճարպիկ հնարքներով: Գրողը չի խնայում անգամ Հակոբ Վարդովյանին. նրա խաղացանկում ազգային կյանքն արտացոլող ցավոտ գործերի փոխարեն հաճախ լայնորեն տեղ էին գտնում թարգմանական թատերախաղեր. «Խումբը կազմելուն պես՝ թարգմանիչներ բռնեց և օտար խաղերով սկսավ ազգին զեղծումներն հարվածել, ճիշտ այն մարդուն պես, որ ապտակն օտարին գլխուն իջեցնելով՝ տղան ծեծած ըլլալ կը կարծե» (Հ. 2, էջ 254): Հեղինակի մտահոգությունը հասկանալի է, և դա որոշապես երևում է նրա «Կենաց բաժակը» հոդվածի հետևյալ տողերից. «Եթե կ'ուզենք որ թատրոնն իր նպատակին հասնի, ուզելու ենք նախ որ ազգային թատրոններն ազգային մոլություններն հարվածող կամ ծաղրող խաղեր ներկայացունեն. ամեն ատեն, շարունակ օտար ազգաց խաղերն ներկայացնելն, անոնց մոլություններն տեսարան հանելը կրնա զբոսեցուցիչ ըլլալ այլ ո՛չ օգտակար» (Հ. 9, էջ 183): Հենց դրա համար է, որ երգիծաբանը Վարդովյանին համարում է «ուղեղով փոքր մարդ մը»:

* * *

Արդեն նշել ենք, որ Պարոնյանը 1874-75 թթ. հանրային-մշակութային ութ գործիչների (Կարապետ Փանոսյան, Խաչատուր Մխաբյան, Կարապետ Ութուճյան, Քրիստոստուր Ղազարոսյան, Համբարձում Իփեքճյան, Հովսեփ Շիշմանյան, Հարություն Մերեյեմ-Գուլի) մասին գրած դիմանկարներին անդրադարձել է նաև 1879-80 թթ.: Երգիծաբանը հիմնապես վերամշակել է այդ գործերը և նոր գրված «Չոջերի» հետ միասին հրատարակել «Լույս» պարբերականում: Այդ տարբերակների քննությունը հնարավորում է հետևելու երգիծաբանի ստեղծագործության մեջ կատարվող գաղափարական աստիճանական զարգացումներին, գրական դիմանկարի ժանրային զուլալմանը:

Տարբերակների և ավարտուն բնագրերի միջև ընկած ժամա-

նակահատվածում (1874-80) էական տեղաշարժեր էին կատարվել հայ ժողովրդի և մասնավորաբար պոլսահայոց կյանքում: Բալկանյան ժողովուրդների ապստամբությունները ցնցեցին օսմանյան կայսրությունը, սրան հաջորդեց 1877-78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմը: Նախկինում ազգի փրկությունը սուլթանի պալատում ու անգլիական դեսպանների ընդունարաններում որոնող պատրիարք Ներսես Վարժապետյանը մեկնեց Սան-Ստեֆանո՝ ռուսական հաղթանակած բանակի հրամանատարից խնդրելու Հայաստանի ինքնավարությունը: Սան-Ստեֆանոյի դաշնագրի 16-րդ հոդվածը մի հուսատու ջահ դարձավ հայության համար: Սակայն այդ ջահը շուտով մարեց Բեռլինի վեհաժողովում եվրոպական դիվանագետների խարդավանքների պատճառով, և հայոց ազատագրումը մուրալու համար Բեռլին մեկնած Մկրտիչ Խրիմյանը վերադարձին Կ. Պոլսի Մայր եկեղեցում ազդարարեց զինվելու և ինքնապաշտպանություն դիմելու անհրաժեշտությունը: «Դեպի Երկիր, դեպի Հայաստան» կարգախոսները դարձան պոլսահայերի մտայնության առանցքը: Հայաստան վերադարձող պանդուխտներն իրենց ազգականների համար որպես նվեր զենք էին տանում: «...Հայ պանդուխտը առանց զենքի չէր երթար այլևս, — գրում է Հ. Նըշկյանը, — այժմ շատեր սկսած էին մեկել ավելի զենքեր տանիլ իբր նվեր եղբայրներուն, ազգականներուն և բարեկամներուն»¹: Փոխվել էր Պոլիսը, փոխվել էր և ամբողջ հայ ժողովուրդը. ամենքի ուշադրության կենտրոնը Հայաստանն էր, նրա ազատությունը և ապրում ու շնչում էին Հայաստանի մոտալուտ ազատագրության հեռանկարներով, մինչդեռ բռնակալությունը սաստկացնում էր ազգային ճնշումները՝ փորձելով խանձարուրի մեջ խեղդել ազատագրական պայքարի առաջին դրսևորումները:

Այս շրջանում՝ թուրքական ռեակցիայի ահագնացող պայմաններում, ավելի վտանգավոր էին դառնում պոլսահայ հասարակական ու բարձրաստիճան հոգևորական որոշ գործիչների

1. Նըշկյան Հ., Առաջին կայծերը. էջ մը Կարնո զարթոնքն, Ֆրեզնո, տպ. «Պայքար», 1930, էջ 83:

հարմարվողականութիւնն ու ծառայամտութիւնը, կաթոլիկ եկեղեցու հայ գործակալների քայքայիչ քարոզչութիւնը: Ժողովրդի առջև ծառացել էր հոգեւոր ու ֆիզիկական ուժերի լարման անհրաժեշտութիւնը՝ որպէս մաքառման ու ազգային-ազատագրական շարժման կարեւորագույն նախապայման:

Պարոնյանն իր վրա է վերցնում գեղարվեստական խոսքի ծանրութիւնը, անտարբեր չի անցնում հասարակական, հոգեւոր ու մշակութային այն գործիչների կողքով, որոնց թերութիւններից տուժում է իր գոյապահպանութեան համար ոգորող ազգը: Մեծ քաղաքացին ու մտավորականը դառնում է արեւմտահայ հասարակութեան ներքին կյանքը տնօրինող ազգային գործիչների անաչառ դատավորը: Դիմանկարը վեր է ածվում պայքարի գննքի: Գրողը յուրովի մարտնչում է ընդդեմ ազգի ներքին արատների ու բարոյական փլուզումների, իսկ ամբողջութեան մեջ երգիծանքն ուղղվում է սուլթանական բռնութեան ու ճնշման դեմ: Եվ այստեղ է, որ երևան է գալիս երկփեղկված ծաղրը՝ մի դեպքում անողորմ սատիրան, մի այլ դեպքում՝ բարյացակամ հեգնանքը: Այդ են հաստատում 1879-80-ին հրատարակված ժողովածուի թե՛ ընտրած խորագիրը, թե՛ ինքնատիպ կառուցվածքը. «ազգային ջոջեր» ասելով՝ նա նկատի ունեւր և՛ այդպէս հորջորջված գործիչներին (Գալֆայան, Ասլանյան, Տերոյենց, Հասունյան, Միսաքյան և այլք), և՛ հիրավի ազգի մեծերին ու ազնիվ մարդկանց (Շիշմանյան, Պոյնուէրիյան, Մյուհենտիսյան, Պալյան և ուրիշներ): Բնութագրական է Պողոս Պոյնուէրիյանի դիմանկարում այդ առիթով երգիծաբանի տված բացատրութիւնը. «Թերեւս շատերը հետաքրքիր ըլլան հասկնալ, թե ինչու՛ Լուսինյանե, հրաշագործե և Հասունյանե ետքը գրեցինք այս ծերունվուն կյանքը: Դիտմամբ ետ թողուցինք, ապացուցանելու համար՝ թե լույսը խավարեն ետքը կուգա» (հ. 2, էջ 195): Այս կերպ էլ դիմանկարների շարքը ձեռք է բերում հասարակական ու գեղարվեստական արժեք, որը դեռեւս թույլ էր արտահայտված առաջին շրջանում գրած ուրվագծերում:

Ութ դիմանկարների և դրանց տարբերակների բաղդատա-

կան քննությունը պարզում է այնպիսի բացորոշ տարբերություններ, որոնք արգասիք են նոր պայմաններում երգիծաբանի դեմոկրատական համոզումների խորացման: Ամենևին պատահական չէ, որ 1880-ին՝ «Ազգային ջոջերի» հետ գրեթե միաժամանակ, ծնվում են նաև երեք նշանավոր գլուխգործոցներ՝ «Պտուկտը...», «Մեծապատիվ մուրացկանները» և «Հոսհոսի ձեռատետրը»:

Պարոնյանն աչալըջորեն հետևում էր «ազգային երևելիների» հետագա գործունեությանը, ճշտում իրողությունները, խորացնում գնահատականները: Հարկ է նկատել, որ նոր դիմանկարներում նա երբեք չի նահանջել իր նախկին սկզբունքային դիրքորոշումներից: Այդ առումով բնութագրիչ է հետևյալ փաստը. «Թատրոնում» տպագրած «Քրիստոստուր էֆենտիի ճրագը մարելու վրա» նյութում նա գրել է. «Այս անձին կենսագրությունն՝ որ Թատրոնիս մեջ հրատարակվեցավ, սա տողերով կը վերջանար. «Քրիստոստուր էֆենտի ազգին մեծ ծառայություն ըրավ, որ չկարգվեցավ և զավակ չունեցավ»: Անոնք՝ որ այն ատեն այս տողերն ծանր գտած էին, հիմա զղջման նամակներ կը ղրկեն մեզի և կ'ըսեն. իրավունք ունիս եղեր: Ե՞րբ իրավունք ունեցած չենք, ե՞րբ անմեղ մը հարվածած ենք. մենք մինչև որ մարդու երկամուկնքը չքննենք և անոր չարագործ, անխիղճ, ազգակործան ըլլալուն խղճովնիս չհամոզվինք, անոնց վրա ո՛չ թե բառ մը, տառ մը անգամ չենք կրնար գրել» (ընդգծումները մերն են — Ալ. Մ.) (հ.10, էջ 42-43): Երգիծաբանը պահպանել է նաև տարիներ առաջ արտահայտած շատ մտքեր, պատկերներ, չի քաշվել կրկնել դրանք, քանի որ համարել է բնորոշ տվյալ գործչի համար: Սակայն հաճախ է՛լ ավելի է բացել «ջոջերի» կյանքի ու գործունեության փակագծերը, հայտնաբերել նոր հատկանիշներ ու երևույթներ: Որոշումների ձիգ ճանապարհին Պարոնյանը հասնում է բովանդակության նոր ծավալումների և կատարում պատշաճ խմբագրումներ. բնավորության, կենցաղի, հասարակականորեն անհանցավոր արատների վրա ծիծաղելուց անցնում է լուրջ խնդիրների արծարծմանը:

Գրողը մեծացնում է դիմանկարների ծավալը, հղկում գեղարվեստական պատկերները, անհամեմատ ընդարձակում կերպարների հոգեբանական ընդգրկումները, հագեցնում կենսական անհրաժեշտ մանրամասներով, տարբերակների օտարամոլութուններն ու արտահայտությունները փոխարինում է հայերենով...

Կարապետ Ութուճյանին նվիրված նոր դիմանկարում «Մասիսի» խմբագրին դարձյալ տեսնում ենք իր խորամանկությունամբ, աշխարհաբարի պաշտպանությունն ունյն ծայրահեղություններով, ճշմարտության նկատմամբ մեղանչումներով՝ հանուն հարուստների ու թերթի բաժանորդների... Երկրորդված են նաև խմբագրի հասցեին ասված դրվատանքի խոսքերը կատարած թարգմանությունների ու աշխարհաբարի հղկման համար: Սակայն եթե տարբերակում Պարոնյանը դեռ հանդուրժող էր, պաղարյուն ու հաշվենկատ խմբագրին կարծես կատակելով հորդորում էր ավելի բովանդակալի դարձնելու իր թերթը, ապա ավարտուն դիմանկարում արդեն Ութուճյանի գործունեությունը նայում է հասարակական օգտակարության չափանիշներով, քննադատում գործչի համակերպվողականությունը նոր պայմաններում ու ոճի մեջ թանձրացնում սարկաստիկ և գրոտեսկային երանգները: Երգիծաբանը սթափ հայացքով նկատում է Ութուճյանի գաղափարական շրջադարձը և վշտախառն ծիծաղով ծանակում խմբագրի գործունեության վնասաբերությունը ուժգնացած ռեակցիայի ժամանակաշրջանում: Հեղինակը դիմանկարն սկսում է անհանգիստ շեշտերով, բայց դեռ զուսպ ուճով: Նա տարբերակից հանում է Ութուճյանի պատանեկան տարիներին հոր մոտ արդուկել սովորելու և դրա հետ կապված՝ աշխարհաբարի պաշտպանության զավեշտական պատմության ընդարձակ հատվածը և թողնում մեկ նախադասություն. «Օր մ'ալ տեսավ, որ թիկնոցին երեսը շատ հինցած էր, շրջեց զայն ու հագավ, և երբ հայրն պատճառն հարցուց՝ պատասխանեց, թե թիկնոցը գրաբարեն աշխարհաբարի դարձուց» (հ. 2, էջ 54): Արդար հայացքով գնահատելով խմբագրի դրական դերը աշ-

խարհաբարի մշակման հարցում պախարակում է հանրային խնդիրներն իր լեզվական նախասիրություններին ստորադասելու ջանքերը: 70-ականների սկզբին «Մասիսը» պայքար էր սկսել առաջադեմ մարդկանց պաշտպանած «ապակեդրոնացականություն» պահանջի դեմ, ըստ որի՝ Ազգային ժողովում երեսփոխանների գերակշռող մասը պետք է ընտրվի ոչ թե Պոլսից, այլ երեք միլիոն բնակչություն ունեցող գավառահայությունից: Տարբերակի այդ մասին պատմող փոքր հատվածը դիմանկարում ընդարձակվում է, ու ավելի է շեշտվում խմբագրի գաղափարական բեկումը.

Տարբերակ — «...ապակեդրոնացականությունից սկզբունքին դեմ խոսելուն բուն պատճառն ալ բառին երկար ըլլալն է. մեր ազգին համար կեդրոնացումը շատ աղեկ է, ըսավ, որովհետեւ բառն կարճ ու արտասանությունը դյուրին էր» (հ. 2, էջ 300-301):

Դիմանկար — «Զարմանալի չպիտի թվի անշուշտ, եթե հայտնեմ, որ երբեմն սկզբունքն ալ կը զոհեր լեզվին. և եթե ապակեդրոնացականությունից դեմ այնքան հարձակվեցավ 1872-ին՝ պատճառն ապակեդրոնացականությունից ազգին վնասակար ըլլալն էր, այլ յուր դժվարահնչելի և երկար ըլլալն էր: ... եթե այն ատեններն ապակեդրոնացականությունից տեղ ապակեդրոնում կամ տարակեդրոն բառը առաջարկվեր՝ շատ հավանական էր, որ ազգին ականջներու չզոհներ» (հ. 2, էջ 55):

Խմբագիրն աչքի չի ընկել իր սկզբունքայնությունամբ, հաճախ է ճշմարտությունը զոհել անձնական շահին, իսկ երբեմն հրապարակել իրարամբեր նամակներ: Եվ տարբերակում հպանցիկ արծարծված այս խնդիրները երգիծաբանն ընդլայնել կամ ավելացրել է այնպիսի հատվածներ, որոնց միջոցով ծաղրում է «Փունջի» ու «Մասիսի» խմբագիրների սկսած անիմաստ ու անհեթեթ վեճը «կենդանի», «վատ» բառերի շուրջ: Գրողը նաև չի ներում սուլթանական կառավարության քաղաքականությունը հարմարվող գործչին, և այստեղ է, որ ծնվում է ստեղծագործական այն գյուտը, որը բացակայում է տարբերակում: Հռոմեական կայսեր՝ Կալիգուլայի կողմից իր ձիուն հյուպատոս կարգե-

լու խելացնոր պատմության միջոցով ակնարկում է նոր ժամանակները և կատարում խիզախ ընդհանրացում՝ խմբագրին ուղղված սատիրան դարձնելով բռնապետության բիրտ կամայականությունների դեմ ուղղված ազդու բողոք:

Ուշագրավ են նաև Կարապետ Փանոսյանի դիմանկարի խմբագրված բարեփոխությունները: Տարբերակում երգիծաբանը գնահատել էր խմբագրի գործունեության դրական կողմերը, ազատասիրական ոգին, եռանդուն մասնակցությունը լուսավորական շարժմանը, համարել էր ազատասիրության անխոնջ մարտիկ, որն իր «Մյունատիի էրճիաս» պարբերականի էջերում պայքար էր մղել կղերամիրայականության դեմ, պաշտպանել Զեյթունի հերոսական ապստամբությունը: Եվ Պարոնյանը դարձյալ կատակում էր, աշխույժ ու մտերմիկ մթնոլորտ ստեղծելու համար երբեմն բերում անիրական, բայց շատ բնութագրական պատկերներ՝ լիաթոք ծիծաղով, առանց թշնամանքի ու մաղձի, ծաղրում Փանոսյանի դաստիարակության եղանակները, նրա բնավորության քմահաճությունը, կոպտությունը, համառությունը...

Տարբերակը գրվելուց հետո շատ բան էր փոխվել երբեմնի մարտնչող խմբագրի գործունեության մեջ. պատերազմից անմիջապես հետո նա դադարել էր արմատական հարցեր հուզելուց. «...Սիրամարգի պոչին վրա գտնված աչերուն երկուքն յուր աչերն են, որ չեն տեսներ այն խաբեբայությունները և թերություններն, որ ազգին պատվույն կը դպչին» (Հ. 2, էջ 91): Այժմ «Մանգումեն» հեղեղվում էր դատարկ վիճաբանություններով, հայհոյանքներով... Փոխվել էր Փանոսյանը, ուստի և փոխվել է նրա նկատմամբ Պարոնյանի վերաբերմունքը: Տարբերակում «հերոսը» դեռ ծննդյան օրվանից ազատության սիրահար էր, և այդ մասին պատմող հատվածն էլ ընդարձակ է: Դիմանկարում Փանոսյանի ազատասիրությունը ցուցադրական է: Բնորոշ է ավելացրած մի նախադասությունը. «Թեպետև վերջերս հասկցվեցավ, որ շատ հավատք ընծայելու չէ անոր խոստումներուն»: Եվ գրողն սկսում է ծաղրը գաղափարական նա-

հանջ ապրած խմբագրի հասցեին՝ անցնելով սատիրային: Ներմուծելով 1872-ին «Մանգումեի...» և «Օրագրի» միջև սկսված անիմաստ վեճի պատկերը՝ նա կատարում է խոր ընդհանրացում՝ ակնարկելով հետպատերազմյան շրջանի ազատամիտ մամուլի մարտունակութայն տեղատվությունը. պոլսահայ լրագրերն անհեթեթ վեճեր էին մղում անիմաստ խնդիրների շուրջ, վերամբարձ ոճով ու ճոռոմ դարձվածներով հերոսապանժ կեցվածք ընդունում միմյանց նկատմամբ, դրանով իսկ խանգարում ժողովրդին՝ կենտրոնանալու հասարակական այրող խնդիրների վրա: Այդ ամենով հանդերձ՝ երգիծաբանը հավասարության նշան չի դնում Փանոսյանի և մյուս խմբագիրների միջև. նա չի դարձել սուլթանական կառավարության ստրուկը, նրա լրագրի էջերում դեռ նշմարելի են ճշմարտության առկայծումները, խմբագիրն իր սկզբունքները չի զոհում բաժանորդներին կամ հարուստներին, անկաշառ է. «Սակայն ես վեր կը դասեմ զինքն միշտ այն քանի մը խմբագիրներեն, որ միշտ երկու անգամ երկուքը հինգ կը ներկայացնեն վսեմափայլ, բարձրապատիվ ածականներով, երբ մեկը հաճի կես կանգուն քաղմիր նվիրել իրենց. վասն զի անվայել ոճով պաշտպանված ճշմարտությունը միշտ նախապատիվ է բաճկոնի մը զոհված ճշմարտութենեն» (Հ. 2, էջ 92): Այստեղից էլ ահա գալիս է Փանոսյանի՝ Ութուճյանի համեմատ երգիծաբանի ավելի ներողամիտ վերաբերմունքը:

Հասարակական պիտանիության չափանիշներից նայելով Մերեյեմ-Գուլու կյանքի ուղուն՝ Պարոնյանը տարբերակում հիմնականում դրական էր բնութագրել նրա գործունեությունը (սահմանադրական շարժման տարիներին նա պաշտպանել է ժողովրդի իրավունքները): Մերեյեմ-Գուլին նաև թատերական նշանավոր գործիչ էր, դրսևորել էր սկզբունքայնություն: Նոր դիմանկարում արդեն զգալիորեն խստացված է վերաբերմունքն այս «ջոջի» նկատմամբ: Գրողը բացահայտում է նրա հոգեբանությունը, ծանրանում հասարակական ու մշակութային գործունեության վրա՝ այդ համապատկերում ընդգծելով հանցավոր զգուշավորությունը և շահասիրությունը: Ազգային գործչի

անճնական շահամոլությունն արդեն աղետ է, և տարբերակում այդ մասին պատմող մեկ նախադասությանը դիմանկարում գումարվում են մի շարք պատկերներ: Ընթերցողի առջև հառնում է օրինապահության քողի տակ թաքնված շահախնդիր «ջոջի» կերպարը:

Տարբերակ – «Գրասենյակին մեջ կամ հրապարակին վրա առանց ստակի քայլ մը չառնել, իսկ ազգային կենաց մեջ անշահախնդրության օրինակ մը կրնա համարվիլ» (Հ. 2, էջ 321):

Դիմանկար – «Բայց դիպվածն, որ շատ անգամ մեծ հիվանդություններ բուժած է, այնպես ուզեց, որ այս տղուն հայրը ստիպվի օր մը սենյակին մեջ ստակ համբել: Արդ, երբ հայրն առավոտ մը քսակը գրպանեն հանելով ոսկիները կը համբեր՝ անզգուշությամբ անոնցմե հատ մը ձգեց գետինը: Հարություն ոսկիին գետինը իյնալը տեսնելուն պես՝ նստած տեղեն մեկեն ի մեկ կանգնեցավ: Հրա՛ջք, գոչեց հայրն և ոսկի մ'ալ նետեց գետինը: Երկրորդ ոսկին տեսնելուն պես՝ քայլ մ'առավ տղան...» (Հ. 2, էջ 96):

Տարբերակների բարեհոգի հոմոթը սատիրական ծիծաղի է վերածվում նաև Ստեփան Փափագյանի և Քրիստոստուր Ղազարոսյանի նոր դիմանկարներում:

Այլ է մոտեցումը Ծերենցի հանդեպ: Պարոնյանը տարբերակում բարձր է գնահատում Ծերենցի անկեղծ ջանքերը ազգի միասնության համար: «Իր գրություններուն ոգով առանց ածականի հայ է», – սա է երգիծաբանի եզրահանգումը: Սակայն հեգնում է, որ Ծերենցը գերազնահատում էր հոգևորականության դերը և առաջարկում միավորման միամիտ դեղատոմսեր («ազգին վրա քիմիական փորձ մը ընել կուզեր»): Այդ պակասությունները, ինչպես նաև բնավորության կոպտությունն ու համառությունը երգիծվում են մեղմաբար՝ առանց նկատելի ցավ պատճառելու հանրային երախտավորին: Իսկ ավարտուն դիմանկարում կարևորում է Հռոմի Պապի ու նրա գործակալ Անտոն Հասունյանի կատարած քայքայիչ գործունեության դեմ Շիշմանյանի մղած անհաշտ պայքարը, որից դիմանկարում բերվում են զավեշտական շատ պատմություններ, իսկ երգիծանքն

է՛լ ավելի ճոխ երանգավորում է ստանում: Արդեն լույս էին տեսել նաև Ծերենցի երկու վեպերը, որոնք համահունչ էին նոր ժամանակների ոգուն, ինչը խոստովանում է Պարոնյանը. «Իբրև պատմագետ մեծ համբավ կը վայելե և որուն իրավամբ արժանի է: ...Թե՛ հրապարակի, թե՛ լսարաներու և թե վեպերու մեջ Շիշմանյան էֆենտին աշխատած է և կ'աշխատի երիտասարդներու սրտին մեջ հայրենասիրություն արծարծել. ուստի յուր խոսքերն միշտ սիրով մտիկ ըլլվալու արժանի են» (Հ. 2, էջ 82-83):

Համբարձում Իփեքճյանին նվիրված դիմանկարի թե՛ տարբերակում և թե՛ վերջնական օրինակում Պարոնյանը դարձյալ մտերմիկ, զավեշտալի ոճով է ներկայացնում շնորհաշատ ուսուցչին, նշում նրա ջերմ նվիրումը դպրոցական գործին, կարգապահությունը, համարձակությունը, ճշմարտասիրությունն ու սկզբունքայնությունը: Նա երբեմն բարեկամորեն, առանց խարազանի օգնությանը դիմելու կշտամբում է Իփեքճյանին, ասենք, շատախոսության կամ նրա համար, որ, անտեսելով ազգային հնարավորությունները, պաշտպանում է գերմանական դաստիարակության մեթոդները: Հինգ տարի հետո երգիծաբանն ավելի է շեշտում համակրանքը իր գոյությունը պահպանելու համար աշխարհի ճամփաները բռնած վաստակած ուսուցչի նկատմամբ, ընդգծում հետադեմներից ու քաղքենիներից այնքան արհամարհված մանկավարժության կարևորությունը: Խաչատուր Միսաքյանի հին ու նոր դիմանկարների տարբերությունը հատկանշվում է գեղագիտական շեշտադրումների ուժեղացմամբ: Եթե առաջինում երգիծված էին «պուեատի» բնավորության գծերը և կենցաղային սովորույթները (օրինակ՝ պատկառելի տարիքում լուսանկարչություն սովորելու փորձերը), ապա նորում դրանց հետ մեկտեղ առաջնաբեմ են մղվում գեղագիտական բնույթի խնդիրները: Պարոնյանը խստորեն պահանջում է գրողից խուսափել կաղապարներից, հանգամուլությունից, ճոռոմաբանությունից. այնտեղ, ուր բացակայում են հույզն ու ապրված զգացումը, կենդանի կյանքի շունչը, արժեզրկվում է գրական երկը. «Մենք դժբախտաբար ոսկի կ'անվա-

նենք ինչ որ պղինձ է և որ սակայն ոսկիի պես կը հնչե ժողովրդ-
դյան ականջներուն: Իմ կարծիքովս բանաստեղծություն մը, ո-
տանավոր կամ արձակ, կամ ընտիր ըլլալու է և կամ բնավ ըլլա-
լու չէ» (Հ. 2, էջ 129): Եվ որպեսզի պղինձը ժողովրդի համար որ-
պես ոսկի չներկայանա, «տղաներեն պուեստ հորջորջված» Միսս-
քյանին իջեցնում է Պառնասի բարձունքներից ու հիմնախիլ ա-
նում «անոթութենն ներչնչված» նրա ստեղծագործությունները:

Հանրագումարելով ասվածը՝ կարող ենք հավաստել՝ պարո-
նյանական դիմանկարը կտրել է դժվարին ճանապարհ, ձևավոր-
վել կենսական հարուստ ու բազմաթիվ երակներից, ունեցել
զարգացման հանգրվաններ և թրծվել գրողի ստեղծագործական
քուրայում, առնականացել հասարակական-քաղաքական վայ-
րիվերումների բովում:

ՆԱԽԱՏԻՊԻՑ ԴԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԸ

Հակոբ Պարոնյանը գրական-հրապարակախոսական գործու-
նեություն ընթացքում հետևողականորեն պայքարել է կեղծ ու-
մանտիկական գրականության դեմ և տենդագին պաշտպանել
կյանքն իրական բովանդակությանը վերարտադրելու սկզբուն-
քը: Իսկ այդ ճանապարհին գրողական վերաբերմունքն արտա-
հայտել է առավելապես երգիծանքի միջոցով: Պարոնյանն ու-
շադրությունը սևեռել է նոր ժամանակների ծնունդ ախտերի,
անարդարությունների վրա, ծաղրը դարձրել ժխտման ու հաս-
տատման ազդեցիկ միջոց: Նա ցավով նկատում է, որ դրամա-
տիրական հասարակարգն անառողջ հարաբերություններ է ծնել
մարդկանց միջև, իշխող վերնախավը ներքուստ փտած է, իսկ
«ազգայինճինները» շահամոլ են, փառասեր, նրանց բռնած դիր-
քը չի պատշաճում հանրային գործչի կոչմանը, դիմակավորված
են. «Տասնեկիններորդ լուսավորյալ դարուս մեջ դիմակի գործա-
ծությունն սովորությունն մը, պետք մը դարձած է» (Հ. 7, էջ

269): Արտաքինի և ներքինի, ձևի ու բովանդակության այդ ճշացող հակասությունն արդեն իսկ ծիծաղելի է: Հենց այդ առանձնահատկությունը նկատի ունենր Բելինսկին, երբ գրում էր. «Վաղուց արդեն որոշված է, որ ծիծաղելիի հիմքը գաղափարի և ձևի կամ ձևի ու գաղափարի անհամապատասխանությունն է, հակասությունը»¹:

Երգիծաբանը ցավով խոստովանում է, որ իր ժամանակներում «Ճշմարտության դիմակն հանած են, և ճշմարտությունն անանկ լեզու մ'է, որ չխոսվելուն պես՝ կը մոռցվի» (հ. 5, էջ 66), և նպատակ է դնում վեր հանել այդ հակասությունը, այսինքն՝ ծիծաղելին: «Պարոնյանը իր դեմոկրատական ռեալիզմի հաստատուն հիմքը համարում է այն, որ այդ գրական ուղղության գոյության իրավունքը հենց այն պետք է լինի թե՛ որքան է նա կարողանում ներկայացնել կյանքը ինչպես որ նա կա՝ առանց չպարելու և աղավաղելու դրա առաջատար էությունը: ... Նա գեղարվեստական ճշմարտություն պահանջելով՝ կռվում էր տիրող հասարակարգի կեղծիքների, դիմակների և մասսաները մոլորեցնելու էսթետիկական հնարների դեմ»²,— գրում է ակադեմիկոս Ա. Տերտերյանը: Ուրեմն ճշմարտության հայտնաբերումը երգիծաբանի գեղագիտական իդեալն էր, և նրա երգիծական դիմանկարները դրա ցայտուն արտահայտությունն են:

«Ազգային ջոջերն» ունի ըստ ամենայնի ուշագրավ մի առաջաբան: Հեղինակը հենց սկզբից ազդարարում է, որ իր խնդիրը չէ «ո՛չ փափուկ ստամոքսի տեր ընթերցողներուն մարսողությանը ծառայել և ո՛չ ալ քիչ կերակուր ուտողներուն ախորժակը բանալ»: «Մենք այս հրատարակությամբ,— գրում է նա,— աշխատած ենք մեր ազգին մեջ գտնված երևելի անձերուն կենսագրություններն ընելով՝ անոնց թերություններն ցույց տալ այն անաչառությամբ, որ կենսագրե մը կը պահանջվի՝ առանց սակայն դուրս ելնելու հեգնաբանության սահմանեն:

1. Белинский В., Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, М., 1976, с. 272.

2. Տերտերյան Ա., Երկեր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1960, էջ 608- 609:

Կը համարձակինք ըսելու, որ ոչ գոք վիրավորել ուզած ենք և ներկայացուցած ենք անձերն այնպես, ինչպես որ են և ոչ թե ինչպես որ կ'ուզեն իրենք...» (Հ. 2, էջ 7): Ինչպես նկատում ենք, երգիծաբանը տարբերակում էր «անձերն այնպես, ինչպես որ են և ոչ թե ինչպես որ կ'ուզեն իրենք» սկզբունքները: Դրանով իսկ նա մեկեն մատնանշում էր և՛ իր նպատակն ու մոտեցումը, և՛ դավանած գեղարվեստական մեթոդը: Մոտեցումն ու նպատակը շատ որոշ են՝ «Հեգնաբանություն», այսինքն՝ երգիծանքով, ցույց տալ «երևելիներին» թերությունները: Իսկ երկրորդն արդեն վերաբերում է գեղարվեստական ուղղությունը՝ ռեալիզմին: Այստեղ է, որ կարևորվում է նախատիպից դեպի գեղարվեստական ընթացող կերպավորման խնդիրը, որը Պարոնյանը լուծում է տարբեր ու միանգամայն ուրույն եղանակներով. ամենուրեք ելակետն իրական փաստն ու վավերականն է, երգիծանքը հենվում է մերթ «բնորդի» կենսագրական տվյալների, գործունեության առանձին դրվագների վրա, մերթ օգտագործում է նախատիպի տպագիր երկն ու դրա հենքով ստեղծում դիմանկար-ծաղրանմանություն, մերթ կիրառում նախատիպի խմբագրած լրագրի ոճը, մերթ հիշատակում աստվածաշնչյան կամ ժողովրդական ավանդույթներ՝ հմտորեն դրանք ձուլելով կերպավորվող հերոսի հոգեբանությանն ու բարոյական կեցվածքին, մերթ էլ չքեղ երևակայություն կերտում մտացածին պատկերներ, որոնք վերջնահաշվում գալիս են ամբողջացնելու միջավայրն ու կերպարի բնավորությունը՝ հետևելով արիստոտելյան հայտնի սկզբունքին՝ «Բնավորությունները նկարագրելիս, ինչպես անցքերի կոմպոզիցիայի մեջ, միշտ պետք է որոնել անհրաժեշտը կամ հավանականը, քանի որ անձնավորության արարքները, ճիշտ նույնպես, ինչպես փաստերի հետևողական կապը, պայմանավորվում են անհրաժեշտությամբ և հավանականությամբ»¹:

Հայտնի է, որ երգիծական ստեղծագործությունն անհրաժեշտաբար ներառում է որոշ չափազանցություն, ավելի ցայտուն է

1. Արիստոտել, Պոետիկա, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, էջ 179:

արտահայտում հեղինակի նպատակը և միտված է իրականութ-
թյան հատկապես կոմիկական, բացասական կողմերի բացա-
հայտմանն ու մերկացմանը: Սակայն դա չի նշանակում, թե եր-
գիծաբանը բացասական փաստերի սոսկ արձանագրողն է ու
դրանց կրավորական վերարտադրողը: Նրա գեղագիտական ի-
դեալն ապրում է մի տեսակ ծրարված, անտեսանելի և դուրս
հորդելով ծիծաղի միջոցով՝ արտահայտում է երգիծական վերա-
բերմունք իրականութթյան նկատմամբ: «Կոմիկականը կյանքում
հաճախ «ցրված է», — գրում է ակադեմիկոս Էդ. Զրբաշյանը, —
առաջին հայացքից աննկատելի, անորսալի: Երգիծաբանն, ա-
սեք, հավաքում, խտացնում է կյանքի կոմիկական տարրերը,
դիտմամբ սրում է, չափազանցնում, որպեսզի ավելի ցայտուն
երևան հնի, վնասակարի ծիծաղելիությունն ու սնանկություն-
նը»¹:

Այնքան խիստ ու անողոք է Պարոնյանի բանեցրած երգի-
ծանքը, որ առաջին հայացքից թվում է, թե դիմանկարներում
ստեղծված երգիծական միջավայրն անհարիր է իրական կյանքի
օբյեկտիվ պատկերներին: Դա առիթ է տվել Արշակ Չոպանյա-
նին և այլոց, առանց հաշվի առնելու երգիծական ստեղծագոր-
ծություն ժանրային առանձնահատկությունները, մեղադրելու
երգիծաբանին, թե չափազանցել է իրական հերոսների պակա-
սությունները, թերազնահատել արժանիքները, տեսել կյանքի
միայն ստվերոտ կողմերը և ընկել հոռետեսության գիրկը²:
Նման կարծիքները հիմնադուրկ են: Մի՞թե Պարոնյանը, որ հա-
մոզված էր, թե «աշխարհիս վրա չկա ոչինչ այնքան ծիծաղելի,
որքան այն ծիծաղն, որուն մեջ արդարություն կը պակսի», և
միշտ առաջնորդվում էր «մինչև որ մարդու մը երիկամունքը
չքննենք և... չհամոզվինք, անոնց վրա ոչ թե՛ բառ մը, տառ մը
անգամ չենք կրնար գրել» սկզբունքով, կարո՞ղ էր ստեղծել
քմահաճ ու ծաղրանկարային կերպարներ: Դիմանկարների ու-

1. Զրբաշյան Էդ., Գրականության տեսություն, Երևան, Երևանի համալ-
սարանի հրատ., 1980, էջ 102:

2. Տե՛ս Չոպանյան Ա., Դեմքեր, Փարիզ, տպ. «Մասիս», 1929, էջ 44:

սումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գրողը չափազանց շըր-
ջահայաց է իր գնահատումներում, դրանցում իսպառ բացակա-
յում են անապացույց մեղադրանքները, իսկ եթե, այդուհան-
դերձ, ժանրային պահանջներից ելնելով չափազանցնում ու
սրում է նկարագրվող երևույթները, ապա դրանք սերտորեն
միահյուսում է ժամանակաշրջանի ոգուն և ստեղծում թեև սա-
տիրական, բայց ուրույն հոգեբանություն, բնորոշ բնավորու-
թյուններով օժտված համոզիչ, իրապաշտական կերպարներ ու
նույնքան տիպական միջավայր: Այս իմաստով Պարոնյանի մա-
սին կարելի է ասել այն, ինչ Գոգոլի երգիծանքի առթիվ նկա-
տել է Բելինսկին. ուռա դասականի տաղանդի իշխող կամ գե-
րակշռող տարերքը կոմիզմը է, այլ «կյանքի բազմազան անոր-
սալի դրսևորումների արտասովոր հավատարիմ արտացոլման
մեջ է»¹:

Անգամ Պարոնյանի ժամանակակիցները, նրա գեղարվեստա-
կան հերոսները դարձած մարդկանց լավ ճանաչողներն են հիա-
ցել այն արդարախոհության վրա, որով երգիծաբանը կերտել է
դիմանկարները: Հրանտ Ասատուրը վկայում է. «Իր թվարկած
անձանց մոտեն ճանչցած եմ և կ'զմայլեմ տեսնելով անաչառու-
թյունն, որով Պարոնյան կրցած է դուրս ցայտեցնել անոնց հատ-
կանչական կողմերը, անոնց տկարությունները, անոնց մոլու-
թյունները և կրքերն ալ»²: Իսկ դիմանկարների հատորն ստա-
նալուց հետո Եղիա Տեմիրճիպաշյանը Պարոնյանին հղած նա-
մակում գրում է. «Պիտի գամ անձամբ համբուրել այն գրիչն ո-
րով կը ձաղկեք անբարոյականությունն և կը ծաղկեք առաքի-
նությունն. որով կը պապանձեցընեք Նախապաշարումն և կը
պարծեցընեք Ազատ մտածումն, որով կը փափկացընեք Հայ լե-
զուն և կը բարձրացընեք Հայ գրականությունը: ...Մի և նույն
սուրբ և անզուսպ տենչով կը վառի մեր հոգին — ճշմարտության
տենչն է այն. (ընդգծումները մերն են — Ալ. Մ.) մի և նույն է և
նպատակը Քո և իմ — այն թե՛ լույս և խրախույս առնուն հա-

1. Белинский В., Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, с. 271.

2. ԳԱԹ, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, թ. 143:

մայն աշխարհ»¹: Մ. Մամուլյանը պատմում է, որ Եղիայի այս նամակի առիթով երգիծաբանն իրեն ասել է, որ «ինձ խրախույս կ'տան միշտ անոնք որ խրախույսի կարոտ են, այլ ոչ լույսի, մինչդեռ լույսի կարոտներն խավարի մեջ կ'նստին և մեզի պես հիմարներուն վրա կ'ծիծաղին...»²: Ահա այդպիսի լույսի կարոտ մթնոլորտում է Պարոնյանը կերտել իր դիմանկարների շարքը և վառել ճշմարտության լույսը:

* * *

Դիմանկարների նախատիպերը եղել են Հեղինակի ժամանակակիցները, որոնք, բացառությամբ Գրիգոր Արծրունու, գործել են առավելապես պոլսահայ գաղթօջախում: Նրանցից շատերը նշանավոր դեմքեր էին՝ իրենց հանրային շահագրգռություններով ու գործելակերպով: Կարևոր է պարզել, թե երգիծաբանն ինչն է ընդունել և ինչը ժխտել այդ մարդկանց գործունեության մեջ, ինչպես է նախատիպն ստացել գեղարվեստական հանդերձավորում ու դարձել կերպար:

Հարկ է դիտել, որ գրողն անձնապես ճանաչել է իր Հերոսներից շատերին, ծանոթ էր նրանց մտացի ունակություններին, վարքուբարքին, կենցաղին: Ստեղծագործողի համար, սակայն, բավական չէ իրական մարդկանց կյանքի թեկուզև շատ լավ իմացությունը. անհրաժեշտ են նաև գրական բնատուր ձիրք ու երևակայություն, որոնց շնորհիվ միայն տեղի են ունենում իրականի և գեղարվեստականի փոխներգործությունն ու համաձուլումը: «Բնականից ճիշտ արտանկարելու համար, — գրել է Բելինսկին, — դեռևս քիչ է գրել կարողանալը, այսինքն՝ գրողի կամ գրագրի արվեստին տիրապետելը. պետք է կարողանալ իրականության երևույթները անցկացնել սեփական երևակայության միջով, նոր կյանք տալ դրանց: Լավ և ճիշտ շարադրված հե-

1. «Արևելյան մամուլ», 1880, թ. 5, էջ 59-60:

2. Նույն տեղում, էջ 60:

տաքնական գործը, որը վիպային հետաքրքրություն ունի, դեռևս վեպ չէ և կարող է միայն նյութ ծառայել վեպի համար, այսինքն՝ պոետին վեպ գրելու առիթ տալ: Բայց դրա համար նա պետք է խորամուխ լինի գործի ներքին էությունը, ըմբռնի հոգեկան գաղտնի շարժառիթները, որոնք այդ անձանց հակադրում են գործել այդպես, բռնի այդ գործի այն կետը, որն այդ իրադարձությունների շրջանի կենտրոնն է, տալիս է նրանց ինչ-որ միասնականի, լրիվի, ամբողջի, ինքն իր մեջ պարփակվածի իմաստ»¹:

«Մոլեգին Վիսարիոնը» նկատի է ունեցել վիպական երկերը: Իսկ երևակայության դերը չի² նվազում արդյոք գեղարվեստական դիմանկարներում, որոնց «նյութը» իրական անձնավորություններ են, հավաստի դեպքեր ու իրողություններ: Չէ՞ որ գրողը ազատ չէ կամայաբար փոխելու գործիչների ու իրադարձությունների էական առանձնահատկությունները: Այս դեպքում է ահա, որ ստեղծագործական երևակայության դերը ոչ թե նվազում, այլ, ընդհակառակը, մեծանում է, քանի որ գրողը իրական մարդկանց կյանքը և իրադարձությունների բազմաթիվ երևույթները պետք է բխեցնի ճշմարիտ եղելություններից, զատի բնորոշը, լրացնի նոր մանրամասներով...

Լիովին հասկանալի է, որ եթե Պարոնյանն իր դիմանկարները համարում էր «կենսագրություններ», իսկ իրեն՝ «կենսագիր», ապա թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը գործածում էր պայմանաբար: Նրա համար «կենսագրությունն» իր կառուցվածքային այնպիսի կայուն հատկանիշներով, ինչպես յուրակերպ սկսվածքն ու վերջույթը, մատուցման այն ձևն էր, որ հնարավորում էր երգիծական միջոցներով ցուցադրել «երևելիների» բռն էությունը: Բայց ինչքան էլ ընտրած եղանակը պայմանական լիներ, այնուամենայնիվ գրողը սկզբունքորեն պահպանում է «կենսագրական ժանրի»³ պահանջները. աննշան բացառություններով (դրանք ցույց են տրված «Ջոջերի» գիտական հրատարակու-

1. Белинский В., Собрание сочинений в девяти томах, т. 8, с. 360.

թյան ծանոթագրություններում) վկայակոչումները, փաստերը վավերական են, և կարելի է մատնանշել աղբյուրները (ցավոք, վերոհիշյալ հրատարակությունում դրանք մեծ մասամբ չեն արվել): Բայց իբրև «կենսագիր»՝ գրողը թույլ է տալիս որոշ «մեղանջումներ»: Ոչ միայն կատարում է փաստերի միտումնավոր ընտրություն, անտեսում ինչ-ինչ իսկություններ, չի մատնանշում տարեթվերը, այլև, ինչը շատ կարևոր է, հնարաստեղծում է «կենսագրական» դրվագներ: Այլ կերպ ասած՝ իրականն ու երևակայականը, վավերականն ու հնարովին միակցվում են: Փորձենք հաստատել այս դիտարկումները՝ քննելով մի քանի դիմանկարներ:

Նախ՝ հոգևորական գործիչների մասին: «Ջոջերում» հանդիպում ենք քահանայի ու վարդապետի, եպիսկոպոսի ու արքեպիսկոպոսի, պապական գործակալների ու պատրիարքի: Այս բավականաչափ հարուստ պատկերասրահում և ընդհանրապես բովանդակ ստեղծագործության մեջ առանձնանում է խորեն Գալֆայանի (Նար-Պեյ) դիմանկարը, որով և սկսվում է շարքը: Հիշեցնենք, որ Պարոնյանը մինչև դիմանկարներ գրելն էլ այլուայլ առիթներով անդրադարձել էր այս գործչին: Դիմանկարն ստեղծելիս հեղինակը կողմնակիորեն օգտագործել է ինչպես Նար-Պեյի մասին հրապարակված տվյալները, այնպես էլ նախատիպի գրական ու հրապարակախոսական երկասիրություններից քաղած վկայաբերումները: Փաստենք ասվածը: Պարոնյանն ընդամենը մի երկու նախադասությամբ է անդրադառնում Թեոդոսիայում Գաբրիել Այվազյանի և Նար-Պեյի ընդհարմանը. «Կը հրաժարինք մանրամասնորեն պատմելն այն կյանքն, զոր վարեց խորեն Թեոդոսիո մեջ. այո՛, կը հրաժարինք, որովհետև դժբախտությունն այն եղանակով հալածեց զինք Թեոդոսիո մեջ, ինչ եղանակով որ կը հալածե մեկն յուր սպասավորն, որ տան տիկնոջ աչք կը տնկե: Կրոնավոր մը այսչափ հալածվելու չէր... կրոնավորն մը» (հ. 2, էջ 12): Այս ականարկման հիմքը Սարգիս Թեոդորյանին ուղղված Գ. Այվազյանի 1864-ի նոյեմբերի 26-ի նամակն է, որ քաջ ծանոթ էր Պարոնյա-

նին, և ուր Նար-Պեյի մասին ասված է. «Արդէն ատելի էր նա աստանօր մեծաց եւ փոքունց, ի պատճառս անտանելի զեվզեկութեանցն իւրոց, յորս յաւելեալ ի վերջին ժամանակս եւ զպերեսան գնացս եւ զպչրանս անվայելս եւ աշխարհական երիտասարդի թող թէ եկեղեցականի, եբաց ի վերայ իւր զբերանս ամենայն ժողովրդոց կողմանցս...: Ընդ մեկնել նորա ի քաղաքե աստի եղեւ խաղաղութիւն մեծ. ուրախ եղեն ամենեքեանն ի Հայոց եւ ի Ռուսաց մինչեւ ի Թաթարս եւ ի Հրեայս...»¹:

Ձեռքի տակ ունենալով փաստական հարուստ նյութ՝ Պարոնյանը չի ջանացել Նար-Պեյի դիմանկարը «ճոխացնել» զանազան տվյալներով: Նա գիտեր, թե հոգևորական գործիչը երբ է ավարտել ուսումնառությունը Վենետիկում (1856), երբ է պաշտոնավարել Փարիզում կամ Թեոդոսիայում (1857-59 և 1859-64), բայց այդ և նմանատիպ տարեթվեր գիտակցորեն չըջանցել է՝ քաջ իմանալով, որ դրանք կպատշաճեին իսկական կենսագրությանը, բայց ոչ գեղարվեստական դիմանկարին: Քանի որ խոսք եղավ տարեթվերի մասին, հարկ է դիտել, որ երգիծաբանը կարողանում էր ժամանակաթվերը ևս ծառայացնել երգիծանքին: Բնորոշ է դիմանկարի սկիզբը. «...1861-ին Գալֆայան, 1870-ին Նար-Պեյ, 1879-ին Լուսինյան»: Տարեթվերի այսպիսի «կուտակման» իմաստը երևան է գալիս մի քանի էջ հետո, երբ անվանափոխությունների հիշատակությունից մակաբերվում է սպանիչ եզրահանգումը. «...Նորեն եպիսկոպոս յուր կարծիքներուն հետ ալ այնպես կը վարվի, ինչպես յուր մականուններուն հետ, միայն սա տարբերությամբ, որ կարծիքներն ինն օրը անգամ մը կը փոխե, մինչդեռ մականունները ինը տարին անգամ մը» (հ. 2, էջ 15):

Դուրս թողնելով որոշ հավաստի իրողություններ՝ գրողը միաժամանակ կատարում է «կենսագրական» հավելումներ, որոնց «պաշտոնը» միմիայն երգիծական է: Ահա երկու բնորոշ օրինակ: Պատմելով Մխիթարյանների վարժարան ընդունվելու

1. Թեոդորյան Ս., Պատմություն Մուրատյան և Հայկազյան վարժարանաց և Մխիթարյան աբբայից, հ. Դ, Փարիզ, 1866, էջ 456:

մասին՝ Պարոնյանը հավատացնում է. «Երբ Վենետիկ հասավ Խորեն ու վանահոր ներկայացավ, վանահայրն, անոր շարժումները դիտելով, հայտնեց թե անկարելի էր զայն դպրոցի մեջ առնելը. որովհետև, ավելցուց, վանքին տրամադրած օրենքներուն հակառակ էր իգական սեռեն աշակերտ ընդունելը: Մեծ դժվարություն կրեցին համոզելու համար վանահայրն թե աղջիկ չէր իրեն ներկայացվողը» (հ. 2, էջ 10): Դրվագը, անշուշտ, վավերական չէ, որպես գեղարվեստական հնարք այդ վերագրումը չափազանցուկթյուն է, բայց հիմքով՝ ճշմարտացի: Ժամանակակիցներն անթաքույց հեգնանքով են խոսել Նար-Պեյի կանացի հակումների, պչրամոլության մասին՝

Հուսիսյանների իշխանական տոհմից սերելու մասին Նար-Պեյի տեսած «գեղեցիկ արքայական երագեն» վերարտադրումը, որ հեղինակը ներկայացնում է իբրև «վավերական աղբյուրներից» քաղված տեղեկություն, երգիծական այլ հնարքով դարձյալ արտացոլում է իսկությունը²: Դիմանկարում քանիցս խոսվում է Նար-Պեյի բարոյական նկարագրի մասին («Կնկան մը երեսը չէր նայեր... բազմության մեջ», «Չէր նայեր կիներու... եթե ծեր ըլլային»): Եթե Խալիբյան վարժարանի աշակերտներն ի-

1. Մամուրյան, օրինակ, ասում էր, որ Նուշպան – Նար-Պեյը «գեղանի կնկան մը դեմքն ունի՝ ի բաց առյալ մորուսն ու պեխերը՝ գորս ստեպ յուղով օծելով՝ կարծրությունը մեղմելու կ'ջանա, և սիրտ մ'որ հարյուր կտոր կ'լինի և մեն մի կտոր կնկան կամ օրիորդի մը հիշատակը կ'բերե» («Հայկական մամական», էջ 249): Պարոնյանի այն ակնարկումը, թե Նար-Պեյը փայլեցնում էր մագերը (էջ 13), հաստատվում է բանաստեղծուհի Անայիսի (Եվփիմե Ավետիսյան) ու Թեոդիկի վկայություններով: Առաջինը գրում էր. «Նար-Պեյ բազույի ջուր կը գործածեր և մինչև անգամ թղթերը բազույի կը բուրեին, նույնիսկ մեզի բաշխած նշխարները փաթած թղթերը», Անայիս, Հուշերս, Փարիզ, տպ. «Կոմիտաս», 1949, էջ 57: Իսկ Թեոդիկն ավելացնում էր. «Նար-Պեյ տկարություն ուներ արդուզարդի՝ ալ սիրահար ըլլալով՝ իր կյանքին ամառին ու աշունքին իսկ մեջ: Մեծ խնամք կը տաներ իր զգեստներուն, մագերուն ու մորուքին, համեմալով հայելիին առջև», Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, ԺԵ տարի, Կ. Պոլիս, հրատ. և տպ. Մ. Հովակիմյան, 1921, էջ 203:

2. Ծանոթը (Մ. Մամուրյան) իր թղթակցություններից մեկում զավեշտալի վրդովմունքով նկատել է. «Եթե Պերլինի Քոնկրետն բան մը չշահեցանք գեթ Լուսինյանց մեկ շառավիղն երևան ելած տեսանք, որ է Նար-Պեյ». տե՛ս «Արևելյան մամուլ», 1878, թ. 8, էջ 160:

րենց քաղաքները վերադառնալով՝ «պատուհաններուն առջևեն չէին հեռանար, փողոցեն անցնող աղջիկներն դիտելու համար», ապա հետևում էին իրենց ուսուցչի օրինակին: Ակնարկված է վերջինիս կնամոլությունը, և այս դեպքում Պարոնյանն օգտվել է «Ծիլն Ավարայրի» հանդեսից, որը հավաստել է. Թեոդոսիայում Նար-Պեյի «սիրահարությունքը, սիրահարական այցելությունքը 'ի տվե և 'ի գիշերի, սիրատոմսակները և այլ զանազան ախորժ կամ անախորժ պատահարները պետք եղածին պես նկարագրելու համար Պոլ-տը-Կոկի հանճարն ու գրիչն ունենալու է»¹: Նույն պարբերականը վկայել է նաև, որ Փարիզի Հայկազյան վարժարանում դասավանդելիս Նար-Պեյն աշակերտներին պատմել է, թե Լամարթինի «Դաշնակները» թարգմանելիս «ի՛նչ անտանելի վհատեցուցիչ դժվարությանց հանդիպեր է» և «վերջապես գերբնական ազդեցությամբ մը հայերեն համապատասխան դարձվածը գտնելով «Զիւր անուան գիտե՞ս կոչ: – Ո՛հ, ոչ» արտասովախառն հրճվանոք կը վազե եղբորը վզին կը պըլլվի և այլն»²: Ընդգծված արտահայտութիւնը գտնում ենք Նար-Պեյի թարգմանած «Դաշնակը Լամարթինյա» ժողովածուի (Փարիզ, 1859) 4-րդ գրքի «Ծաղիկն ջուրց. առ Վալենտինեն» բանաստեղծության մեջ, որի յուրաքանչյուր տուն վերջանում է հետևյալ տողերով.

Զիւր անուան գիտե՞ս կոչ.

– Ո՛հ, ո՛չ:

Այս փաստն իր սարկաստիկ արտացոլումն է գտել դիմանկարում. «Սա ինքն է որ, յուր վկայությանը նայելով, երկու ամիս աշխատելեն ետքը հետևյալ գյուտն ըրավ.

Զիւր անուան կոչ

Գիտե՞ս – ո՛հ, ոչ:

... Քաջ գիտենք, որ խորեն եպիսկոպոս այս գյուտն ընելեն անմիջապես ետքը հեալով կը վազե եղբորը և անոր կ'իմացնե: Եղբայրն նախ չուզեր հավատալ. ասանկ գյուտի մը գյուտն

1. «Ծիլն Ավարայրի» հանդես, Կ. Պոլիս, 1867, թ. Դ (Հավելված), էջ 8-9:

2. Նույն տեղում, էջ 2-3:

անհնար կը թվի իրեն, բայց վերջապես կը համոզվի և եղբորը փաթտվելով, խորեն, կըսե, մեծ ծառայություն ըրիր ազգին այդ գյուտովդ. ազգը պարտավոր է երախտագետ մնալ քեզ համեմայն ավուրս կենաց յուրոց» (Հ. 2, էջ 11-12):

Երգիծաբանը նկատում է, որ իր հեղինակած «Կրթական քրիստոնեական» գրքում Նար-Պեյը «կը պատվիրե էրիկներուն ներել իրենց կիներուն, որքան ալ անպարկեշտ ըլլան, որքան ալ մեծ ըլլա անոնց սիրահարներուն թիվը»: Պարզվում է, որ այս կծու դիտողության հիմքը ազգային վարժարանների համար եպիսկոպոսի գրած կրօնական դասագիրքն է, որը շարադրված է հարցուպատասխանի ձևով: Այնտեղ կարդում ենք. «Եթե դժբախտաբար այրը այնպիսի կնոջ մը հանդիպած է՝ որ յուր անբարի վարուքն ու ընթացքովն անպատիվ կընե ինքզինքը, պարտի նա ամենայն քաղցրությամբ խրատել զկինն, և հորդորել զնա ի զգաստություն, և խոհեմությամբ գործադրել յուր այրական իշխանությունը»¹:

Եվս մեկ ապացույց. «Ստվերք հայկականք» ժողովածուի «Առ հայրենագգաց ընթերցողս» առաջաբանում Նար-Պեյը նշել էր, որ «դժբախտ ու ահավոր հրդեհ մը՝ որ Բերայի մեջ Հեղինակին տասնամյա երկասիրությունները բոլոր յաճյուն փոխարկելով, Վեպերուն մեծ մասը, որ մեր Դյուցազանց կենսագրությունն էր, հափշտակեց տարավ, ուրիշ քանի մը հատոր քերթողական և բանասիրական աշխատությանցն հետ»²: Գրողը հրմտորեն օգտագործում է նախատիպի խոստովանությունը. «Յուր աշխատասիրություններուն մեկ մասը 1870-ին Բերայի հրդեհին հրո ճարակ եղան, ինչպես որ կ'ըլլան դժբախտաբար այն ամեն երկասիրություններն, որք տաված չեն... գրված չեն: Այդ գործերու մոխիր դառնալն մեծ կորուստ մ'է անշուշտ ազգին համար, բայց կրնանք մխիթարվիլ յուր հրատարակած գործերով,

1. Նար Պեյ խորեն արքեպիսկոպոս Տ., Կրթական քրիստոնեական, Կ. Պոլիս, տպ. Արամյան, 1877, էջ 185-186:

2. Նար Պեյ խորեն արքեպիսկոպոս, Ստուերք հայկականք, Կ. Պոլիս, տպ. Նշան Պապիկյան, 1914, էջ Բ:

որոնք քիչ բացառությամբ, արժանիք ունեին... մոխիր դառնալու» (Հ. 2, էջ 16-17):

Այս կերպ իրականի ու հնարովիի զուգորդումներով, երգիծական սուր պատկերներով Պարոնյանը նախատիպից ստեղծում է գեղարվեստական կերպար: Ընթերցողի առջև հառնում է խորեն Գալֆայան-Նար-Պեյ-Լուսինյանը՝ փառատենչիկ ու անբարո, պաշտոնամոլ ու շահագետ, հարափոփոխ համոզումներով, գրական հավակնոտություններով ու անհատական վարքագծով: Դիմանկարչի վերաբերմունքն այս «ջոջի» հանդեպ, ինչ խոսք, մերժողական է: Սակայն Նար-Պեյի գործունեության մեջ ընտրում ու գտնում է ինչ-ինչ դրական կողմեր: Երգիծաբանը չի ուրանում Նար-Պեյի ճարտասանական ձիրքը («Յուր քարոզներն ավելի կը փայլին քան յուր մագերը» (Հ. 2, էջ 13)՝, ամբողջովին չի ժխտում գրական վաստակը. պնդում է, որ «իբրև մատենագիր ավելի ազգին ծառայած է քան իբրև կուսակրոն», որ նրա երկերը «քիչ բացառությամբ արժանիք ունեին... մոխիր դառնալու»: Այդ «քիչ բացառությամբ» մոխիր դառնալու արժանիք» ունեցող գործերից առանձնացնում է «Ալաֆրանկա» կատակերգությունը, բայց և անմիջապես դրա կողքին հիշատակում «Վարդենիքը» (այն հեղինակը նվիրել էր հարազատ քրոջը՝ Վարդուհի-Աննիկին՝ ամուսնության առիթով) և կծու գովեստ-հեգնանքով («անմեղ սերն ներշնչված գողտրիկ ոտանավորներ») ակնարկում ժողովածուի քողարկված էրոտիկ բնույթը²:

1. Ուշագրավ է, որ ժամանակակիցները ևս նկատել են այդ ընդունակությունը: Երվանդ Շահագիզը, 1878-ին Մոսկվայում լսելով Նար-Պեյի մատուցած պատարագը, վերհիշել է. «Նա ազատ էր խոսում, չէր ծամծմում բառերը, լավ էր զարգացնում, ամփոփում յուր խոսքի միտքը և կարողանում էր իշխել յուր ունկնդիրների եթե ոչ մտքի, գոնե, մոցա սրտի ու երևակայության վրա»: Տե՛ս Շահագիզ Եր., Խորեն արք. Գալֆայան և Նալբանդյանի «Աղցմիջը», Թիֆլիս, տպ. Բուրեյաձեի, 1903, էջ 28:

2. Այն, որ Պարոնյանը Նար-Պեյի «Վարդենիք» ժողովածուն անվանում է «անմեղ սերն ներշնչված գողտրիկ ոտանավորներ», հարուցել է Գ. Ստեփանյանի զարմանքը. նա «Ազգային ջոջերի» ծանոթագրություններում ասիսոսանք է արտահայտել երգիծաբանի դրական վերաբերմունքի համար (էջ 338):

Ինչպես տեսնում ենք, Պարոնյանը հավատարիմ է մնացել «Ազգային ջոջերի» առաջաբանում անաչառ մնալու իր հանձնառությունը: Իսկ դա միանգամայն գնահատելի հատկանիշ է:

Ասես ճակատագրի հեգնանքով Նար-Պեյն իր դիմանկարը գրվելուց տասներկու տարի հետո դամբանական է կարդում Պարոնյանի հուղարկավորության ժամանակ. «Գեր. Նար-Պեյ Սրբազան խոսեցավ դամբանականը, հուզյալ շեշտերով նկարագրելով Պարոնյանի կյանքն, հանճարեղ հրապարակագրություններն ու անգուգական գրիչն...: Թեև Պարոնյան մեռավ, ըսավ քարոզիչ Սրբազանը, սակայն յուր գործեր անմահ կը մնան և պետք է գիտնալ օգտվիլ անոր թողած արդար քննադատություններեն, որպես զի կարենալ հանդարտ հանգչիլ յուր գերեզմանին մեջ»¹: Հագիվ թե այս խոսքերը հնարավոր լինի փարիսեցիություն համարել: Չպետք է մոռնալ, որ բոլոր արատներով հանդերձ՝ նա կիրթ անձնավորություն էր և չէր կարող ուրանալ Պարոնյանի նման երգիծաբանի մեծությունը: Բացի այդ 1879-ից մինչև 1891-ը շատ բան էր փոխվել նաև Նար-Պեյի կյանքում: Ժամանակակիցների հավաստմամբ՝ «վերջին տարիներու Նար-Պեյը բոլորովին տարբեր մարդ մըն է երիտասարդ Նար-Պեյեն: Դեմքին վրա այլևս չենք կրնար կարդալ հին ատենվան մեղկ զգայնությունները. ա՛լ հիմա հոն նկարված է համակերպող լրջություն մը և սկզբունքներու ավելի որոշ գիտակցություն: ...Նար-Պեյ բարձրացած մեռավ...»²: Այդ «լրջության» մեջ, անշուշտ, էական են եղել նրա կյանքի վերջին տարիների ծանր հանգամանքները³, սակայն չի բացառվում, որ կարող են դեր ունեցած լինել նաև ի-

1. «Արևելք» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1891, թ. 2211:

2. «Արաքս», գիրք Ա, Ս. Պետերբուրգ, տպ. Հ. Լիբերմանի, 1893, էջ 160-161:

3. Նար-Պեյը սուլթանի վարած կյանքի և պետական գաղտնիքների մասին գաղտնի թղթակցություններ էր հաղորդել ֆրանսիական քաղաքական գործիչներին: Նամակներից մեկն ընկել էր թուրք ոստիկանության ձեռքը, որը 1888-ից հալածում է նրան: Ծուտով Աշըգյան պատրիարքը կարգալուծ է հռչակում Նար-Պեյին, իսկ 1892-ին սուլթանի հրամանով ոստիկանատանը սուրճով թունավորում են նրան:

րեն տված պարոնյանական դասերը: Եթե այդպես է, ապա երգի-
ծաբանը կարող էր իրեն հետմահու վարձատրված զգալ, քանի
որ, ինչպես գրում էր «Ազգային ջոջերի» առաջաբանում, «մենք
ինքզինքնիս վարձատրված պիտի համարինք, երբ տեսնենք, որ
մեր աշխատությունն յուր նպատակին հասած է»:

Հաջորդ հոգևորականը, որն արժանացել է Պարոնյանի մըտ-
րակումներին, Մկրտիչ Տիգրանյանն է: Եթե Նար-Պեյի դիմա-
նկարում, այնուամենայնիվ, առկայծում են լուսավոր նշմարներ,
ապա «Մկրտիչ Տիգրանյանը» ամբողջովին վրձինված է սև
գույներով: Ընդհանուր դիրքորոշումը ցուցաբերված է դիմա-
նկարի սկզբում: Երգիծաբանն օգտագործում է հրեական մի ա-
վանդություն ու այն հարմարեցնում Տիգրանյանի ծննդյան
հանգամանքներին. փարավոնը տոկում է Աստծո ուղարկած ինը
պատիժներին, բայց երբ Աստված սպառնում է, որ համառու-
թյան դեպքում որպես «մետասաներորդ պատիժ Մկրտիչ Տիգ-
րանյանը պիտի ղրկե», սոսկում է ու հնազանդվում: Աստված
Տիգրանյանին պահում է իր մոտ, իսկ «1815 թվականին երբ տե-
սավ աստված, որ մեր կրած տառապանքներեն չխրատվելով
անարժաններն վարդապետ, քահանա կը ձեռնադրենք, բարկա-
ցավ և Մկրտիչ Տիգրանյանը, պատիժներուն նախագահը, ղրկեց
որ խրատվինք...» (Հ. 2, էջ 63): Այս սկսվածքը դառնում է յու-
րատեսակ նախադրություն, որով սկզբից ևեթ ընդգծվում է
Տիգրանյանի կերպարի համար ամենաէականը՝ ազգի գլխին ե-
կած մեծագույն չարիք է, «պատիժներուն նախագահ»: Այս
հատկանիշը հետագայում ավելի է թանձրանում և դիմանկարի
համար դառնում այն առանցքը, որի շուրջ գեղարվեստական
յուրաքանչյուր հնարքով «հավաքվում են» բնավորության ու
գործունեության բազմաթիվ գծերը:

Թե ինչու է Տիգրանյանի հանդեպ գրողի վերաբերմունքը
գերբացասական, հայտնի կդառնա, երբ հիշատակենք հոգևոր
«ջոջի» արկածավոր կյանքի մի քանի դրվագները միայն: Երևա-
նի Մատենադարանում պահվող վավերագրերից մեկում մշեցի
մի շարք քահանաներ և համայնքի ներկայացուցիչներ կնիքեն-

րով ու ստորագրություններով 1854-ին համախոսականներ են ուղարկել Կ. Պոլսի պատրիարքին՝ աղերսելով Ս. Հովհաննու վանքի վանահայր Մկրտիչ Տիգրանյանին ազատել պաշտոնից, քանի որ այս վարդապետը եկամուտները «հավաքեց, կերավ, վատնեց և արյան գին տվեց: ... Ինք իր գլխուն կաշառք կերցուցեր է անօրեն տաճկաց կամ իր սիրտ հուզած մարդիկներուն»¹: Մեկ այլ վավերաթղթի հեղինակները Տիգրանյանին մեղադրել են նույնիսկ մարդասպանության մեջ և կշտամբել պատրիարքին՝ «գայթակղեցուցիչ և խռովեցուցիչ» վարդապետին վանահայր նշանակելու համար, անգամ արել սպառնալի նախազգուշացում. «Թե կուզեք վանք մը քայքայվի և բոլոր ազգ մը գայթակղվի ասոր համար, մեզի փուլթ չէ, ուրիշ ազգեր շատ կան, պիտի ըլլամք անոնցմենե մեկ մը...»²:

Երեսուն տարի հետո Գարեգին Սրվանձտյանցը պիտի հաստատեր, թե Մշո Առաքելոց վանքի վանահայր Տիգրանյանը «նույն վանքին ընտիր ու աննման երկաթագիր մեծադիր երկու ճառընտիր մագաղաթներու վրայեն մկրատով կտրեր էր թռչնոց և ծաղկանց պատկերները՝ հետը հանելով մյուս երեսի գրերն ալ, տղայի պես իբրեւ խաղալիկ տալով ասոր ու անոր, արտերն ալ գրավ, ու ինքն գինի խմելով, ձի հեծնելով անհամեստությամբ կը հորանայր»³:

Դիմանկարն ստեղծելիս Պարոնյանը, հարկավ, ծանոթ չէր այս ամենին: Բայց Տիգրանյանն իր «վաղեմի ծանոթն» էր, որին, (այդ մասին արդեն խոսել ենք), առիթ էր ունեցել անդրադառնալու տակավին 1872 թվականին: Նա գիտեր նաև, որ «շատ բաներ գրված և գրուցված են այս անձին վրա» (հ. 2, էջ 72) և, անշուշտ, ծանոթ էր դրանց: Այստեղ պետք է հիշատակել թե՛ Մամուլրյանի «Հայկական նամականուց» և թե՛ հատկապես իր դիմանկարն ստեղծելուց գրեթե քսան տարի առաջ Թադեոս Միհրդատյանցի

1. Երևանի Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթապանակ թ. 262, վավերագիր թ. 17 ա:

2. Նույն տեղում, վավերագիր թ. 17 բ:

3. «Արևելյան մամուլ», 1884, թ. 2, էջ 65:

«Նկարագիր աղետից Երուսաղեմի» գիրքը, որի մի բաժինը՝ «Համառոտ աշխարհագրություն Քյուլթիստանու և անոր սահմանին մեջ բնակյալ հայ ազգի ժողովրդոց», նվիրված է Մկրտիչ Տիգրանյանի վարքին: Հեղինակն արդար զայրույթով մերկացնում էր հոգևոր գործչի դիմակի տակ թաքնված շահասեր և խարդախ մարդու բարոյական դեմքը, անվանում «հրեշագործ վարդապետ» և մեղք համարում նրան ժողովրդին առաջնորդ կարգելը: Տիգրանյանը «15 տարիե ՚ի վեր Քյուլթիստանը պիտի բարեկարգեմ ու դպրոց պիտի հաստատեմ ըսելով աշխարհք դղրդեցուց... և բազմագումար դրամ ու նպաստ և ձեռնտվություններ ու պարգևներ ալ հավաքեց ու դեռ կը հավաքե կոր ալ... բայց արդյունք՝ ո՛չ մի ինչ»¹: Այնուհետև ավելացնում է, որ Տիգրանյանը, գործակցելով քրդերի և սուլթանական կառավարության հետ, անխղճորեն հարստահարում է «աղավնաբարո եղբայրներուս», այսինքն՝ գավառաբնակներին, և կարող է իր դեմ կանգնած մարդկանց «կյանքն ալ բառնալ տա՝ յուր սքանչելյոքը»:

Բայց երգիծաբանն ունեցել է ավելի «վստահելի» ու չմիջնորդավորված մի աղբյուր. նրան օգնել ու փաստեր է տրամադրել... ինքը՝ բնորդը 1864-ին, երբ տպագրել է «Հայելի գործոց Տիգրանյան Մկրտիչ վարդապետի և առաջնորդի Քյուլրտիսթանու» խորագրով մի գիրք: Այստեղ նա վանում էր «հիմար, մորոս (այսահար, խենթ — Ալ. Մ.) անիծած» Միհրդատյանցի (կոչում է միայն անվամբ՝ Թադեոս) «զրպարտիչ և ստախոս տեսողում (իմա՝ գրքում)» առաջադրած ամբաստանությունները, չքմեղանում և փորձում հանրությանը ներկայանալ առաքյալի լուսապսակով:

Պարոնյանը հիշատակում է այս գիրքը, համամիտ է հեղինակի հետ, որ այն, իրոք, Տիգրանյանի գործերի հայելին է, բայց այնպիսի «Հայելի մը, որ դժբախտաբար շատ լավ կը ցուցնե անոր պատկերը» (հ. 2, էջ 65): Երգիծաբանը դիմանկարը կառու-

1. Միհրդատյանց Թ., Նկարագիր աղետից Երուսաղեմի, Կ. Պոլիս, տպ. Հ. Մյուհենտիսյան, 1860, էջ 229:

ցում է հետաքրքիր եղանակով: Կերպավորման հիմնական սկզբունքը պահպանված է, սակայն նախատիպից իրականը տանող համակցությունն ստանում է գեղարվեստական ուրույն դրսևորումներ: Գրողը բարեխղճորեն արձանագրում է Տիգրանյանի հրամցրած ինքնապաշտպանական փաստարկները, բայց դրանք մեկնաբանում է տրամագծորեն հակադիր կողմնորոշմամբ: Շարադրելով իր արկածալից կյանքի պատմությունը՝ Տիգրանյանը չէր կասկածում, որ ընթերցողները կզարմանան, «իրարու երես կը նային ու քիթերուն տակեն կը ծաղրեն»: Բայց դա նրան չէր մտահոգում. «Կուգեն թո՛ղ գիշեր ցերեկ ծիծաղեն. ինծի վնաս մը չունի. բերան իրենց, ծաղրն իրենց»¹: Այս մարտահրավերին Պարոնյանը պատասխանում է յուրովսանն՝ նրա դեմ կռվելով նրա իսկ գեներելով: Այս կերպ էլ դիմանկարը դառնում է «Հայելի գործոցի...» պարողիան: Եթե Տիգրանյանն իրեն ներկայացնում էր անբասիր անհատականություն, մի առաքյալ, որին հալածել են «օձաբնույթ և գայլասիրտ» թշնամիները, ապա Պարոնյանն սպանիչ ծաղրով ցրում է «Հալածյալ առաքյալի» առասպելը, իրերը կոչում իրենց անուններով՝ դրանով իսկ հաստատելով երգիծանքի մեծ վարպետներից մեկի՝ Գոգոլի դիտարկումը. «Օ՛, ծիծաղը ահռելի ուժ է: Մարդ ոչնչից այնպես չի վախենում, ինչպես ծիծաղից... Ծաղրից վախենում է նույնիսկ նա, ով աշխարհում այլևս ոչնչից չի վախենում»²:

Այս նկատումներն ամրապնդենք մի քանի օրինակներով: Տիգրանյանն իրեն հռչակում էր բարերար, որը ջանք չի խնայել բարեկարգելու Քուրդստանը. թվարկում է Տիգրանակերտի հոգևոր թեմի վերաբերյալ իր գրած 13 կանոնները, բայց, սեփական հավաստմամբ, իր ազնիվ դիտավորությունները հանդիպել են ինչ-որ ընդդիմադիրների, որոնց անունը այդպես էլ չի հիշում: «Վերջապես հիշյալ վարդապետը, — գրում է իր մասին

1. «Հայելի գործոց Տիգրանյան Մկրտիչ վարդապետի և առաջնորդի Քյուրտիսթանու», Կ. Պոլիս, տպ. Թ. Տիվիթյան, 1864, էջ Դ:

2. Гоголь Н., Собрание сочинений в семи томах, т. 6, М., изд-во „Худ. лит.“, 1978, с. 463.

Տիգրանյանը, — հակառակորդին չարահայտ վարմունքեն և թու-
նալի նետերեն զգուշությամբ ապահովցնելու ինքը զինքը. «Մի՛
կալ հակառակ չարին»... ըսավ, ձգեց գործքերը երեսի վրան. 30
ժամ հեռի գնաց սուրբ Հոհաննես վանքը վանահոր քովը»¹: Ա-
պա իրեն վերագրում է բազմաթիվ գործեր, խոսում է շատ թըշ-
նամիների մասին, որոնց դեմ ինքն իբր մաքառել է: Ինքնահայտ
հակառակորդներ ունենալու համար Պարոնյանը նրան համեմա-
տում է Սերվանտեսի հայտնի հերոսի հետ, որը հողմաղացներին
դնում է «երեսուն ահեղ հսկաների» տեղ ու «դժնդակ և անհա-
վասար մարտ» մղում նրանց դեմ. «Քյուրտստանի բարեկար-
գության խնդիրն, ինչպես հայտնի կը տեսնվի, Տիգրանյանի
օրով ծնած է: Հայաստանի վանքերուն և Քյուրտստանի բարե-
կարգության վրա տասներեք հողավածներե բաղկացյալ կանոնա-
գիր մը կը խմբագրե, և երբ անոնց գործադրությանը պիտի
ձեռնարկեր, յուր դեմը կը տեսնե Տոն Քիչոթի օդային ախոյան-
ները, որոնց դեմ թեպետև քաջությամբ կը կռվի, բայց հաղթ-
վելով ետ կը դառնա» (հ. 2, էջ 65):

Տիգրանյանը տենդագին ջանում էր ապացուցել գավառնե-
րում քսան տարի առաջ իր բացած վարժարանների գոյության
փաստը, գիրքը հեղեղում է գյուղերի ու վարժապետների ա-
նուններով, ասածը ճշմարտանման դարձնելու համար ավելաց-
նում, որ միայն մի տեղ իրեն չի հաջողվել վարժարան ստեղծել,
որովհետև այնտեղի բնակիչները «բնավ Հայերեն չեն գիտեր, և
ո՛չ ալ եկեղեցի ունին. անտեր և անխնամ ժողովուրդ մը. աս
տեղս չկրցավ վարժարան բանալ զանազան դժվարին պատճառ-
ներու համար:

Ասոր համար է որ հասարակորեն կ'ըսեն.

Պաղ ջուրը կուգա մեծ Սիլիվանա,

Գեշ Քրթու տղան է սև սատանա.

Ա՛ո բուրդ բամպակը շուտով մկրտե,

Կ'ուզե Հայ մնա, կ'ուզե Թրքանա»²:

1. «Հայելի գործոց...», էջ 18:

2. Նույն տեղում, էջ 24:

Երգիծաբանն անմիջապես որսում է վարդապետի «ազնիվ խոստովանությունը» և օգտագործելով նրա մի նախադասությունը Սղերդի առիթով («Այս նահանգին մեջն է Եգիտի ըսված աղանդավորները, որն որ՝ սատանային գեշ չեն ըսեր»)՝ սատիրական նպատակասլացությամբ պայթեցնում վարժարաններ հաստատելու ստի պղպջակը և նրան համարում սատանա. «...Քյուրտստանի մեջ վարժարաններ կը շինեն... օդի մեջ: Սիլվանա մեջ կը փափաքի վարժարան մը հաստատել... գետնի վրա, բայց այս գործը քիչ մը դժվար ըլլալով փափաքն չկրնար իրականացնել, մանավանդ թե Սիլվանաբնակ ազգայիններն հայերեն չէին գիտեր, անխնամ, անհովիվ և անտերունչ մնացած էին: Այս ժողովրդյան համար հասարակորեն կ'ըսեն եղեր

Պաղ ջուրը կուգա մեծ Սիլիվանա

Գեշ քրթու տղան է սև սատանա.

Ա՛դ բուրդ բամբակը շուտով մկրտեն:

Կ'ուզեն հայ մնա, կ'ուզեն թրքանա:

Այնպիսի գեղի մեջ, որուն վրա ասանկ ոտանավոր մը կը գրուցվի, վարժարան բանալը հայտնի է թե որչափ դժվար գործ մ'է: Լավ չենք հիշեր Սղերդի՞ մեջ թե երազին մեջ ալ վարժարան մը կը բանա. սակայն լավ կը հիշենք, որ Սղերդի մեջ են Եգիտի աղանդավորներն, որոնք սատանային համար գեշ չեն ըսեր եղեր: Դիտողության արժանի է, որ հիշյալ աղանդավորները Մկրտիչ եպիսկոպոսին վրայոք ալ գովեստով կը խոսին» (հ. 2, էջ 65-66):

Դիմանկարի յուրաքանչյուր հատված դառնում է «Հայելի գործոցի...» համապատասխան հատվածի ինքնատիպ արձագանքը: Նա կարծես բեկոր առ բեկոր հավաքում է դիմանկարը՝ յուրաքանչյուր պատկերում բացահայտելով կերպարի մի նոր, բնորոշ գիծ: Դա արվում է ընտրողական մեծ հմտությամբ ու գեղարվեստական բացառիկ տաղանդով: Իրար են հաջորդում արկածախնդիր «ընթի» կյանքի դրվագները: Նա երևում է բանտարկության ժամանակ, երբ քրդերենի է թարգմանում Ավետա-

րանը, որպեսզի «քրտերեն գիտցող ազգայիններն ալ հասկնան Ավետարանի հոգին և իրեն օրինակին չհետեին», «ազգին իրավունքները պաշտպանելու նպատակով» «ազգին պատրիարքին դեմ» դատ բացելիս և ուրիշ պատկերներով: Հատվածների ընտրությունը, փոքր ու մեծ հավելումներն արտասովոր կենդանություն են հաղորդում կերպարին: Օրինակ՝ Տիգրանյանը նշում է, որ դիմել է Պոլիս՝ Տատյան Հովհաննես պեյին՝ նրա ծախսով փնտրելու Մար Աբաս Կատինայի «Հայոց պատմությունը», իսկ երբ գնացել է «Ասորեստանու վանորայքը», «չատ ծախսեր ընելով»՝ չի գտել: Երգիծաբանն այս իրողությունը վարպետությամբ ձուլել է դիմանկարին՝ բացահայտելով «հերոսի» բնավորության գծերից մեկը՝ դրամաշորթությունը. «Սակայն գործող մարդ մը բանտին մեջ չկրնար երկար ատեն մնալ. ուստի այս անգամ ալ բանտեն ազատվելու համար կ'առաջարկե որ Հայաստան դառնա և Մարիբաս Կատինա Հայոց պատմությունը գտնե: Ամիրային մեկն այս առաջարկությունն ընդունելով դրամ կուտա իրեն, որ երթա գտնե այս Ազգային Պատմությունը գործե՛ պետե գտած կը համարի Տիգրանյան դրամը գրպանը նետելուն պես, սակայն նորեն ճամբա կ'ելնե» (Հ. 2, էջ 67):

Ստեղծագործական գյուտ է նաև դիմանկարի այն հատվածը, որը պատմում է Տիգրանյանի կատարած «հրաշագործությունների» մասին: Աղբյուրը վերստին «Հայելի գործոցն...» է, ուր հեղինակը գրում է, թե ինքը քարոզչությամբ բուժել է բազմաթիվ հիվանդների, որոնք հետո «կուգան շնորհակալության. թե՛ մեք բժշկվեցանք» և, որպես իր «հրաշագործության» «ապացույց», ավելացնում է, թե «փնտռողը կրնա գտնալ բժշկյալները»: Պարոնյանը դիմանկարում ստեղծում է այդ մասին պատմող ընդարձակ մի հատված, ուր սարկաստիկ երանգներով մերկացնում է «հրաշագործի» խաբեբայությունը և հոգևոր գործչին անվայել արարքները:

Կերպարի կենդանությանը մեծապես նպաստում է նաև ոճական հնարքների պարողիական կիրառությունը: Տիգրանյանն իր գրքում, որպես կրած «չարհարանքների» ապացույց, անընդ-

հատ հաշվում է, թե «գազաններու և գողերու վտանգավոր ճիւղաններեն» քանի ժամ ճանապարհ է անցել և որքանը ձիով կամ ոտքով. «Մշո 47 ժամ Տիյարպեքիր. 18 ժամ Մերտին. 69 ժամ Մուսալ. 39 ժամ Քարքուք. 51 ժամ Պաղտատ. 112 ժամ Քիրմաշ...»¹: Եվ Պարոնյանը, նրան հեգնելով, դիմանկարում տարբեր առիթներով թվարկում է Տիգրանյանի՝ որերորդ անգամ Պուլիս գալը՝ ստեղծելով դիմանկարի ընդհանուր կառուցվածքին հարազատ ոճ: Նախատիպից դեպի կերպարը գնալու ճանապարհին իրական փաստերին, բնականաբար, միահյուսվում են երգիծաբանի հավելումները: Դիմանկարի վերջին հատվածներում ամբողջացնելով Տիգրանյանի կերպարը՝ երգիծաբանը նրան վերագրում է գիտական հայտնագործություն, որ դառնում է ընդհանրապես շահասեր հոգևորականության դեմ ուղղված սուր ծաղր. «Հրաշագործն գիտնական մ'է, սակայն շատ խնդիրներու մեջ կը տարբերի դարուս մյուս գիտուններեն: Օդը չէ որ, կ'ըսե, շրջապատած է մեր բնական երկրագունդն, այլ խաբեությունն, որ՝

Անոսր է, վասն զի հաշիվներու ամենափոքր մասերու մեջ կրնա մտնալ:

Տարածական է, վասն զի պարագաներու համեմատ յուր նախկին ծավալին ավելի մեծ ծավալ կրնա ունենալ:

Թափանցիկ է, վասն զի շատ մը կրոնավորներ անոր մեջն կ'անցնին:

Առաձգական է, վասն զի կրնա ճնշվիլ Պատրիարքարանեն, բայց նորեն յուր առաջին ծավալը կ'առնե» (հ. 2, էջ 72):

«Հայելի գործոցի...» վերջում Տիգրանյանն ընթերցողներին տալիս է մի յուրօրինակ խրատ. «Ազգիդ, եկեղեցվույդ, քաղաքացվույդ, գեղացվույդ, դրացնույդ և ընտանյացդ մեկ պակասությունը տեսար, ինչքան կրնաս զանի գաղտնի կերպով խրատե հորդորե, շիտակ ճամբու վրան բե՛ր. ատիկա է մեծ առաքինություն»²: Մեծ երգիծաբանը, սակայն, այլ կերպ էր հասկա-

1. «Հայելի գործոց...», էջ 20:

2. Նույն տեղում, էջ 146:

նում առաքինությունը և միշտ հավատարիմ է մնում ծիծաղի հզոր զենքերին. «Մոլություններու վրա ծիծաղիլն առաքինության ճանբուն մեջ գտնվիլ կ'ենթադրե և, այս հաշվով, որչափ շատ ծիծաղ քաղեմ՝ այնքան նվազ մոլություն պիտի գտնեմ» (Հ. 4, էջ 375-376):

«Անտոն Հասունյան» դիմանկարում առավել, քան համանման մյուս դիմանկարներում, երգիծանքն ստանում է քաղաքական ընդգծված ուղղվածություն, որը թելադրված էր ժամանակի մտահոգություններով:

19-րդ դարի երկրորդ կեսին թուրքական բռնապետության դեմ ազատագրական պայքարի ուղին թեև կոխած արևմտահայությունը պարտադրված էր դիմակայել նաև Արևմուտքի ճնշումներին: Ֆրանսիան ու հատկապես Վատիկանը իրենց ազդեցությունն Արևելքում գորացնելու և ժողովրդի ազատագրական պայքարը ջլատելու նպատակով ջանում էին միմյանցից օտարել ու թշնամացնել միևնույն ազգի տարբեր անդամներին: Կաթոլիկ քարոզչությունը նոր թափ ստացավ, երբ Կ. Պոլսում հայ կաթոլիկների համայնքի պարագլուխ դարձավ Անտոն Հասունյանը: Նա մոլեգին պայքար ծավալեց «Համազգայաց ընկերության» (1846) դեմ, որը նպատակ էր դրել «միասիրտ, միակամ, խաղաղասէր շողկապումն անձանց 'ի մի միաբանութիւն»¹ և լուսավորական-մշակութային եռանդուն ձեռնարկումներով ուղղում էր հասնել ազգային միաբանության և միասնության: Հասունյանը Հռոմի կրոնական բարձրագույն հաստատությունների ուշադրությունը դարձրեց «Համազգայացի...» «արատավոր» գործունեության վրա, իսկ սուլթանական կառավարությանը ներկայացրած բողոքներում ընկերության անդամներին որակեց ապստամբներ՝ պահանջելով աքսորել նրանց²...

Հասունյանի ազգադրուժ գործունեությունը դժգոհանքի լայն ալիք առաջացրեց ոչ միայն լուսավորչական, այլև կաթոլիկ հայության շրջաններում: Այն թեև արտաքուստ ունեւր կրո-

1. «Արշալույս Արարատյան», Ջմյուռնիա, 1846, թ. 257:

2. Տե՛ս նույն տեղում, 1852, թ. 420 (Հավելված):

նադավանաբանական երանգավորում, բայց էապես քաղաքական պայքարի արտահայտություն էր, հետադիմական ուժերի և նոր գաղափարախոսությունների բախում, որը, զրգրախտաբար, ավարտվեց առաջինի հաղթանակով. 1852-ին «Համագգյացը...» դադարեց գոյություն ունենալուց:

Կաթոլիկ եկեղեցու և նրա դրածո Անտոն Հասունյանի դեմ բողոքը դարձավ համաթողովրդական, ստացավ քաղաքական բնույթ, փոխանցվեց մամուլին, գեղարվեստական գրականությանն ու թատրոնին: 60-ականների կեսերից սկսվեց «Հասունյան-Հակահասունյան» հայտնի պայքարը: Դեռևս Սրվաճյանի «Մեղուն» իր էջերում բազմիցս օրինակներ էր բերում կաթոլիկ եկեղեցու ամոթալի պատմությունից՝ լի ծանր հանցագործություններով ու ախտավոր կրքերով: Երգիծաթերթը, բանակուլելով կաթոլիկների պարբերական «Մեծմուլայը հավատիսի» հետ, գրում էր, որ «աշխարհքիս վրա կրոնք մը կա, որ քաթոլիք կրոնք կ'ըսվի. այս կրոնքը ամեն տեղ տարածվելու համար ամեն ջանք կ'ընե, ստակ կը վատնե, և վերջապես ԱՐՅՈՒՆ ԿԸ ԹԱՓԵ»: Սրվաճյանը քննադատում է «Մեծմուլային...», որն իրար է հակադրում կաթոլիկ և լուսավորչական հայերին՝ անվանելով առանձին «միլլեթի» (ազգ): Հոգվածագիրը գտնում էր, որ կաթոլիկ եկեղեցին «իր ուղևորները աշխարհի երեսը սփռելով զանի տիրապետելու խորհուրդը կրկնած է բաժանման դրությամբ «բաժանեա զի տիրեսցես» և որ նպատակին հասնելու համար, հոն խարույկներ կը վառե...»¹: «Հռոմեական պապական հայեր», «Հասունյան վաստակ մը», «Զու Հասունի»² հոգված-մանրապատումներում թերթը մերկացնող կրքով բացահայտում է Հասունյանի ազգադավ գործունեության մի շարք կողմերը:

Կաթոլիկ գործակալների դեմ անհաշտ պայքար են ծավալում նաև արևմտահայ դեմոկրատական մամուլի մյուս ներկայացուցիչները՝ Մ. Մամուրյանը «Արևելյան մամուլում», Գր. Ջիլին-

1. «Մեղու», 1860, թ. 99, էջ 116:

2. Տե՛ս նույն տեղում, 1870, թ. 3, 1872, թ. 90, 96:

կիրյանը՝ «Ծաղիկում», Ստ. Ոսկանը՝ «Արեւելքում» և «Արեւմուտքում»: Նրանք պնդում էին, որ չի կարելի ազգը շփոթել կրոնի հետ, որ պառակտիչ ոտնձգությունների դեմ պետք է դուրս գալ միասնական ճակատով: Մամուլյանն, օրինակ, 1866-ին գրում էր, որ «կրոնափոխության մոլությունը հայկական միության հիմը կքակե, բայց ազգին կենսական ուժը բավական է այն նողկալի հրեշը հաշմելու...»¹: «Մասիսը» ևս մերժում էր այլադավանությունը, պաշտպանում ազգային միասնության գաղափարը, կարծում էր՝ «անկեղծ և եղբայրական ընթացք մը ապագային համար ազգային միության կարապետ կրնա ըլլալ»²:

Վատիկանի սաղրանքների և Հասուկյանի դեմ պայքարի ելան հայ նոր գրականության ականավոր ներկայացուցիչները: Ազգային-ազատագրական շարժման ջատագով Մ. Պեչիկթաշլյանն առաջ քաշեց միասնական ազգի, ազգահավաքման խնդիրը և եղբայրության կոչ արեց հայրենի ժողովրդին («Եղբայր եմք մեք»), գրեց Հասուկյանի դեմ ուղղված «Հանելուկ» սարկաստիկ ոտանավորը: Պեչիկթաշլյանը Հասուկյանի վարած քաղաքականության դեմ մարտնչում էր նաև դրամատիկական ստեղծագործություններով: Այս առումով առանձնահատուկ դեր ունեւր «Կոռնակ» դրաման, ուր Բզնունյաց նախարար Կոռնակի նախատիպը Անտոն Հասուկյանն էր:

Կաթոլիկության դեմ մղված համընդհանուր պայքարում մեծ էին նաև Հ. Վարդանյանի «Ագապի» վեպի (պատահական չէ, որ Հասուկյանը հատուկ կոնդակով բանադրեց այդ գիրքը), Ծերենցի հակահասուկյան ելույթների, կաթոլիկ մոլեռանդությունը մերկացնող գեղարվեստական երկերի և ամենից առաջ էժեն Սյուրի «Թափառական հրեա» վեպի թարգմանությունները (միանգամից ունեցավ մի քանի հայացումներ) նշանակությունը: Հիշատակելի է նաև Բաֆֆու՝ «Մշակում» տպագրած (1874) «Հասուկյանը և յուր կուսակցությունը» հոդվածը, որտեղ

1. Մամուլյան Մ., Երկեր, էջ 462:

2. Տե՛ս «Մասիս» լրագիր, 1865, թ. 705, 4 սեպտեմբերի:

պատուում էր Հռոմի Պապի, իր խոսքերով ասած՝ «այդ մարդկային հրեշի» վարձկան Հասունյանի դիմակը, որի «կյանքը ներկայացնում է մի անընդհատ շարք ինտրինգների, խռովությունների և ապստամբությունների, որոնցմով նա անցնում է հոգևոր իշխանության ավելի բարձր ու բարձր աստիճանները»¹:

Անտարքեր չմնաց նաև մեծ երգիծաբանը: Այլուայլ առիթներով նա գրեց մանրապատումներ, նովելներ՝ ուղղված Պապի ոտնձգությունների, կաթոլիկ քարոզչության և Հասունյանի դեմ: Ուշագրավ էին հատկապես «Երկու օրիորդ», «Հասունյան հարցը» գրվածքները, իսկ այդ բոլորի պսակը նրա երգիծական դիմանկարն է:

«Անտոն Հասունյանը» դիմանկարների շարքում ուրույնանում է առավելապես մի հատկանիշով. գրված է սատիրական մուայլ երանգներով, բացահայտ թշնամանքով ու տագնապով: Այս անգամ դիմանկարչի առջև կանգնած էր ո՛չ թե Նար-Պեյր՝ իր երկվություններով և շատ ու քիչ արատներով, ո՛չ թե Մկրտիչ Տիգրանյանը՝ արկածախնդիր վարքով ու շահատակություններով, այլ հայազգի Հուդան, որը, ունենալով Հռոմի Պապի թևարկությունն ու տեղական հետադեմների գործակցությունը, տարիներ շարունակ թշնամանք էր սերմանել հայոց մեջ, իսկ դիմանկարը գրելու շրջանում (1879) վերստին բազմել էր կաթոլիկ հայերի պատրիարքության աթոռին:

Պարոնյանը դիմանկարն սկսում է՝ մեկեն արտահայտելով իր վերաբերմունքը. «1810 թվականին ծնավ Անտոն Հասունյան, կաթողիկոս հռովմեական այն հայերուն, որոնք նախապատիվ կը սեպեն իրենց ազգային իրավունքներն ս. Պապին հողաթափներուն մեջ տեսնել, քան թե իրենց ձեռներուն մեջ» (հ. 2, էջ 106): Ուշարժան է, որ հենց սկզբից մատնանշելով մայր ժողովրդից օտարվելու, հռոմեական եկեղեցուն ստրկանալու կիրքը՝ գրողն այն տարածում է ոչ թե ամբողջ հայության, այլ նրա միայն մի

1. Բաֆֆի, Երկերի ժող. տառը հատորով, հ. 9, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, էջ 83:

մասի վրա, քանի որ նա, թեև այլադավանությունը համարում էր չարիք, բայց ազգը երբեք չէր նույնացնում կրոնի հետ:

Դիմանկարում Պարոնյանն անում է հույժ հետաքրքիր և ըստ էության անմեղքի մի դիտարկում, որ մտաբերել է տալիս Մ. Խորենացուն. «Առասպելներն շատ անգամ ճշմարտության այլաբանություններն են» (Հ. 2, էջ 108): Հետևելով այս սկզբունքին՝ նա օգտագործում է ժողովրդական այն հավատալիքը, թե գիսավոր աստղի երևալը փորձանքի նախանշան է, և հնարում է Հասունյանի նախածննդյան ու ծննդյան պատմությունը: Երբ ծնվում է Հասունյանը, մարդիկ տարակուսած միմյանց հարցնում են, թե ինչու էի երևացել գիսավորը. չէ՞ որ «նախ գիսավորը կուգա և ապա փորձանքը»: Շատերն անգամ, հեռադիտակներ առած, այդ գիշեր անընդհատ դեպի երկինք են նայում՝ տեսնելու գիսավորին... Բայց «Հասունյան, որ միշտ գաղտնի գործել կը սիրե, գիսավորին դիտավորությունն իմանալով՝ պոչեն բռնած էր և թող չէր տար, որ երթար»: Վերջապես գիսավորին հաջողվում է դուրս պրծնել Հասունյանի ձեռքից՝ պոչը, սակայն, թողնելով նրան: Մեկ տարի հետո երևում է գիսավորը՝ այս անգամ ավելի մեծ պոչով. «Եթե գիսավորն յուր երևմամբն Հասունյանի փորձանք ըլլալն կ'ուզեր հայտնել աշխարհի, անշուշտ յուր պոչին մեծությունմբն ալ անոր մեծ փորձանք ըլլալն կը փափաքեր ծանուցանել» (Հ. 2, էջ 106-107): Այսպես, ծնվում է ժողովրդի թշմանին, չարիքը, մեծ փորձանքը: Սարսափելի կռիվ է ծավալվում երկնքում փորձանքի նախանշանի և բուն փորձանքի միջև, իրար են անցնում չփոթված ու խուճապահար մարդիկ: Սա իմաստալից մի սիմվոլիկա է, որի փակագծերը գրողը վարպետությամբ բացում է դիմանկարի հետագա հատվածներում:

Երգիծաբանը Հասունյանին չի համարում ազգատյաց, այլ վեճի բռնվելով «անհավատարիմ պատմագիրների» հետ՝ գրտնում է. «Յուր գործերն բավական են ապացուցանել, թե հայու գավակ չէ. եթե ըլլար՝ անկարելի էր, որ իր ազգն սպաննելու աշխատեր, քանի որ ազգն սպաննողներու համար պատիժ սահ-

մանված չէ: Երբ հարցվեցավ Սողոմի, թե ինչու՝ օրենք մը չդրավ հայրասպաններու համար, չէի կարծեր, որ, պատասխանեց Աթենքի օրենսդիրն, պիտի գտնվին մարդեր, որ համարձակին իրենց հայրն կամ մայրն սպաննելու» (Հ. 2, էջ 107):

Սատիրական ազդեցիկ պատկերով է կերտված նաև կերպարի բարոյական նկարագրի ձևավորումը: Ընդամենը տասն օրական երեխան եկեղեցում մկրտության արարողության ժամանակ, երբ կնքահայրը քահանային հավատացնում էր, թե «երախան հավատք, հույս և սեր կը խնդրե», անընդհատ գրկից դուրս էր նետվում՝ սիրո տեղ կաթողիկոսություն և հավատքի փոխարեն պատրիարքություն խնդրելով:

Այսպես նախապատրաստելով «ջոջի» Հասունության տարիների հոգեբանության ձևավորումը՝ երգիծաբանն անցնում է Հասունյանի կենսագրական իրողություններին: Թե ինչ աղբյուրից է Պարոնյանը հայթայթել տեղեկությունները, անուղղակիորեն մատնանշել է ինքը՝ գրողը: «Երբ յուր կենսագրությունը կը կարդանք, — գրել է նա, — որ այս կրոնավորն զավակ է Յաղուպ Իպն Յուսեֆ Հասո անուն բերիացի ասորիի մը և ոչ թե հայու զավակ»: Կարծում ենք, որ հիշատակված «կենսագրությունը» Հովհաննես Ասկերյան կեղծանվամբ հրատարակված «Հասունյան քաղաքականություն» գիրքն է, ուր հանգամանորեն ներկայացված է Հասունյանի երեսունհինգ տարվա արատավոր գործունեությունը: Այդ աշխատության հեղինակը Պողոս Պոյնուէյրիյանն էր՝ այն համեստ կաթողիկ քահանան, որին երգիծաբանը տեղ էր հատկացրել «Ջոջերի» պատկերասրահում և որին վերաբերվել է մեծագույն հարգանքով: Քննությունը պարզում է, որ պարոնյանական դիմանկարի կենսագրական փաստերը քաղված են հենց այս գրքից: Այսպես, Հասունյանի ասորական ծագման մասին երգիծաբանի՝ վերը բերված պնդման հիմքն Ասկերյանի աշխատությունն է, որովհետև որևէ այլ աղբյուրում այդ մասին հիշատակում չկա: Այնտեղ կարդում ենք. «Գեր. Հասունյանին հայրը Եաղուպ (Հակոբ) Իպն Եուսեֆ, մականվանյալ ՀԱՍՍՕ Ասորի ազգեն, Բերիա (Հալեպ) քաղաքը կը բնակեր, և սանտալ-

ծիության արհեստին կը ծառայեր»¹: Ուսումնասիրությունը նաև ցույց է տալիս, որ դիմանկարի շատ հատվածներ հենց Ասկերյանի հաղորդած փաստերի ուղղակի արձագանքներն են:

Սա բնավ չի նշանակում, թե երգիծաբանը կրկնել է իր նշած «կենսագրության» հեղինակին: Այս դեպքում ևս առկա է ստեղծագործական մոտեցումը: Զանցելով բազմաթիվ անկարևոր փաստեր՝ ուշադրությունն ամենից առաջ կենտրոնավորել է Նախատիպի հոգեբանական ու հասարակական գծերի հայտնաբերման վրա, թափանցել բնավորության, մտածողության, վարքագծի էական հատկանիշների մեջ: Արդյունքում գրքի հրապարակախոսական շարադրանքը փոխարինվել է գեղարվեստական ինքնատիպ ձևերով՝ ցուցադրելով Հասունյանի «Հասունացման» ընթացքը՝ սկսած պատանու՝ Հռոմի «Պրոպագանդայի դպրոցի» ուսումնառությունից մինչև պատրիարքական գավազանն ստանալը: Այդ մասին Ասկերյանը պատմում է. «Բայց Գեր. Հասունյանը այս Պատրիարքական իշխանությամբ ալ չըկրցավ սիրտը կշտացնել. ուզեց՝ որ ժամ մի առաջ Նախագահական իշխանությունն ալ ձեռք անցընե. ուստի նախ առաջին մեծամեծ իշխանաց գանգատները շատցուց. թե ծերացել է ու ցնդեր է, և չի կրնար կոր իր իշխանությունը գործածել... Գեր. Մարուշը օր մը օգափոխության համար Պիլեզիկճի Պողոս աղային տունը եկած էր, իրեն հետ առնելով զԳեր. Հասունյանը, Շիշմանյան Տ. Անտոնը..., հոն կը հասնեին, և ծերունի Նախագահին չորս դին կը պատեն և կը շարվին. կաղամար գրիչ մեջտեղ կուզան: «Քուխղճիդ հանդարտությանը համար՝ (կըսեն մեկ բերան) քեզի հանձնված հոգվոց փրկությանը համար, և Եկեղեցվո շինության և պայծառության համար պետք է՝ որ Նախագահական իշխանութենեդ հրաժարիս...»²: Այս իրական անցքը Պարոնյանը հրմ-

1. Ասկերյան Հ., Հասունյան քաղաքականություն. Երեսուն և հինգ ամյա Պատմություն Գեր. Հասունյան Անտոն Վարդապետին, սկսյալ 'ի Քաճաճությունեն մինչ ցՊատրիարքությունն Կիլիկիո, Տփլիս, ի տպարանի Համբարձումա Էնֆիաճյանց և ընկ., 1868, էջ 31:

2. Նույն տեղում, էջ 59-60:

տորեն ձուլել է դիմանկարի հյուսվածքին և դարձրել սատիրական պատկեր. «Գեր. Մարուշն օդափոխության համար Պիլեզիկ-ճի աղային տունը կը գտնվի օր մը: Հասունյան իմանալուն պես ժողվեց իր մարդերը, հիշյալ տունը գնաց և նախագահը պաշարել տալով՝ ըսավ իրեն.

— Դուն ծեր ես, ցնդած ես, անկար ես, ուստի քեզի հանձնրված հոգիներու փրկությանը համար, եկեղեցիին շինությանը համար, պայծառությանը համար, անպատճառ հիմա նախագահութենեդ հրաժարելու ես:

Ահա առաջարկության ձև մը, որուն մեջեն, եթե նախագահություն բառին տեղ քսակ բառը դնենք, ճիշտ այն ձևը կ'ունենանք, որով առաջարկություն կ'ընեն մեզ քանի մը զինված մարդեր, երբ լեռներու մեջ հանդիպին մեզի: Ծերունին այս առաջարկության վրա անբարբառ անոնց երեսը նայեցավ և երբ դուրս ելավ՝ նավակ մը մտավ, նավակին մեջ կաթված իջավ և քանի մը օրեն վախճանեցավ... ի փրկութիւն հոգւոյ, ի շինութիւն և ի պայծառութիւն եկեղեցւոյ տեառն մերո Հասունյանի» (հ. 2, էջ 110):

Վարպետորեն են ստեղծված նաև Հասունյանի կողմից նախագահական աթոռի գրավումը, որ կանխապես վավերացված էր Հռոմի կաթոլիկ մեծավորների կոնդակով, նրա կատաղի պայքարը «Համազգյաց ընկերության» դեմ: Դիմանկարիչը, արտաքնապես պահպանելով զուսպ ոճը, ներքուստ խոր վշտով, հեգնանքով ու ատելությանմբ մերկացնում է «ջոջին», որի գերխնդիրը «Համազգյաց...» ընկերության մարմինը մեջտեղից վերացնելն էր, քանի որ վերջինիս գործունեությունը «հակառակ էր հռոմեական եկեղեցվո քարոզություններուն»: Դիմանկարում Հասունյանը երևում է իբրև մի գործիչ, որ կաթոլիկ համայնքը պապականությանն ամբողջովին ենթարկելու ճանապարհին միջոցների առջև խտրականություն չէր դնում: Պարոնյանն արտասովոր ուժով է միջամուխ լինում քաղաքական երևույթի էությանը, չի դիմում արհեստական ու էժանազին էֆեկտների, այլ որսում է այն, ինչն իրականության մեջ իրոք

ծիծաղելի է: Այստեղից էլ գալիս է նրա երգիծանքի բնականությունը: Դիմանկարի վերջնամասում բարոյական վերջին հարվածն է հասցված Հասունյանին, «այն մարդուն, որուն դեմքն օր մը պզտիկ տղա մը տեսնելով վախցած է և մինչև այսօր կուլա»:

Մոլեկրոն գործիչ էր նաև Սուքիաս Քազանճյանը՝ հայ կաթոլիկների Անտոնյան միաբանության ղեկավարը: Հասունյանի պես նա էլ էր դարձել Հռոմի սպասավորը, ստրկացել Հռոմին, մասնակցել պապական կոնգակի՝ «Ռեկրսուերուսի» (1867) խմբագրմանը, որով հայ կաթոլիկները ճանաչվում էին առանձին համայնք: Թեև երկու գործիչներն էլ հետամուտ էին միևնույն նպատակներին, սակայն դրանց հասնելու միջոցներում տարախոհ էին: Քազանճյանը չունեւր Հասունյանի ո՛չ հասարակական կշիռը և ո՛չ էլ արտասովոր ճարպկությունը: Բայց փոխարենը աչքի էր ընկնում զարմանալի խորամանկությամբ. կարողանում էր չպարել քաղաքական դիտավորությունները, բացահայտապես չէր գործում հօգուտ Վատիկանի, անգամ երբեմն քննադատում էր Հասունյանին՝ ներքուստ կատարելով իր սև գործը:

Պարոնյանը լիովին հասկացել է Քազանճյանի քաղաքական դիրքորոշումն ու բարոյական պահվածքը: «Սատանայեն երկու օր առաջ, թեպետև կարծողներ ալ կան թե չորս օր ետքը ծնած» կրոնական գործչի ճանապարհը շարունակ ձգվել է «Պոլիսեն Հռովմ, Հռովմեն Պոլիս»: Նա գաղտնածածուկ մրցակցել է Հասունյանի հետ, յուրացրել իրեն «ժողովրդյան սիրելի ցուլց տալու արհեստն» ու «շահել» ժողովրդականություն: Երգիծաբանը սատիրական նպատակասլաց պատկերներով բացահայտում է Քազանճյանի փարիսեցիությունը. ի շահ կաթոլիկ եկեղեցու՝ նա չի ընդդիմացել Հասունյանի՝ կաթողիկոս ձեռնադրվելուն, այլ «քուն քաշեց այնպիսի ժամուն, ուր տքնություն պետք էր, եթե կը փափաքեր, որ ժողովուրդն յուր բերնեն ելած խոսքերուն հավատք ընծայեր»: Թեև կրոնական բարձրագույն ժողովում (1869) պաշտպանել է ազգի իրավունքները, բայց Վատիկանի սինոդում անամոթաբար հայտարարել էր, թե «Ռեկրսուերուսն ազգային շահերուն շատ համաձայն էր, թե ատով ազգային ի-

րավունքներն կը պաշտպանվեին, թե այդ թուղթը հռովմեական հայերու համար նոր դարագլուխ մը կը բանար» (Հ. 2, էջ 142):

Երգիծաբանը քայլ առ քայլ բացահայտում է Քաղանճյանի ծայրահեղ փառասիրությունը, հոգևոր կոչման դեմ արած ոտընձգությունները: Նա հաճախակի էր հակառակվում Հասունյանին և ձևացնում, թե դա անում է՝ «ազգի իրավունքները պաշտպանելու ազգասիրութենե առաջնորդված»: Գրողը դիմակագերծում է նրան և ցույց տալիս, որ երկու գործակալների դիմակայության գլխավոր պատճառներից մեկը Հնդկաստանից ստացվելիք չորս միլիոն անգլիական ոսկու ժառանգության խնդիրն էր, որը նախաձեռնել էր Հայր Սուքիասը: «Մենք խեղճերս,— նկատում է Պարոնյանը,— երբեմն այնպես կը հավատանք, որ այն կրոնավորներն, որ Հասունյանի հակառակ են՝ ազգին իրավունքները պաշտպանելու ազգասիրութենե առաջնորդված են. բայց երբ գործին քիչ մը խորը քննենք՝ կը տեսնենք, որ մեջեն կամ ագարակի խնդիր կ'ենն կամ ժառանգության դատ և կամ այնպիսի խնդիր մը, որ ուղղակի իրենց քսակին հետ վերաբերություն ունի, և ազգին շահերուն հետ բնավ գործ չունի» (Հ. 2, էջ 144):

Իր երգիծական կենսագրությունները Պարոնյանը սովորաբար սկսում է այս կամ այն «ջոջի» ծննդյան տարեթվի ու վայրի հիշատակումներով, որը միանգամայն հարիր է նախընտրած «ժանրին»: Բայց ահա «Հովհաննես Տերոյենց» դիմանկարում նա խախտում է այդ կարգը և կանխամտորեն թույլ տալիս անորոշություն. «Ծնած է անցյալ դարուն վերջերը, Պրոսպյի գյուղերեն մեկուն մեջ»: Միտումն ակնհայտ է. երգիծաբանը հասկացնել է տալիս, որ Պետրոս առաքյալի այս օգնականը, աստվածաբանը, մատենագիրը, դեերի փաստաբանը, լեզվագետը, մաթեմատիկոսը, խմբագիրը, դասատուն, կրիտիկոսը բոլոր առումներով ժամանակավրեպ է, և հետևում է հայտնի նախադասությունը՝ «Յուր ծննդյան հետևյալ գիշերը ծնան դեերն, որոնց գոյությունն այն թվականեն ի վեր հաստատված ճշմարտություն մ'է»:

Հեղինակն ամենից առաջ ընդգծում է նախատիպի կրոնական մոլեռանդությունը և երգիծական մի քանի վրձնահարվածներով ցուցադրում այն: Տերոյենցը դեռևս «մորն արգանդին մեջ երկրպագու կ'ըլլար Պետրոս առաքյալին պատկերին» և կիրակի օրը սուրբ պահելու համար բարեհաճում է «ի լույս գալ» հաջորդ օրը: Երբ չծնված երեխայի մոտ հանկարծ խոսք էր բացվում այդ առաքյալի մասին, «մորը ցավը կը բռներ և չէր անցներ մինչև որ եկեղեցի չերթար և այն պատկերեն կտոր մը... չուտեր»: Նորածինը ծննդյան օրից խստորեն պաս է պահում, իսկ «չորեքշաբթի և ուրբաթ օրերը, երբ մայրն ծիծն անոր բերանը կը դներ, Տերոյենց կը մերժեր, նետելով յուր մորը վրա այնպիսի նայվածք մը՝ որ կը թարգմանվեր. ինչու կստիպես զիս պահքս ավրել, մայրիկ, — այս թարգմանությունն ճշտությանը կը վկայենք, որովհետև Տերոյենցինը չէ» (Հ. 2, էջ 42): Երգիծական այս պատկերով դիմանկարիչը թիրախ է դարձնում Պատվելիի կրոնամոլությունը, կաթոլիկ եկեղեցու խնկարկումը: Հանձին Տերոյենցի երգիծաբանը նշավակել է կղերաամիրայական հոսանքին, որի հենարանը ամիրաներն էին. «Յուր աղոթքին մեջ թեպետև երկնից արքայությունը կը խնդրեր, սակայն հարուստ ամիրաներ ալ խնդրելու չէր մոռնար: Նեղության ժամանակները կ'ստիպվեր երբեմն մարդուս սխալական ըլլալը հաստատել, ըսելով, արքայություն խնդրենք, բայց հացագործը դրամ կ'ուզե, ամիրաներ տուր ինձի, աստված, և ամեն բան ունեցած կ'ըլլամ» (Հ. 2, էջ 42):

Վերնախավի և տերության առջև սողացող «ջոջը» դաստիարակում է իրեն արժանի սերունդ: Իր աշակերտներին միայն աղոթել է սովորեցնում և փառավորվում «ազգին այսպիսի ծունկ չոքող աշակերտներ հասցնելուն վրա»: Երգիծաբանը սարկազմով է խոսում նրա գրած դասագրքերի մասին. «Այս քերականության վերջին երկու մասերը արժանի չեղան լույս տեսնելու. բայց առաջինը մեծ, խիստ մեծ ընդունելություն գտավ... նպարավաճառներեն, որոնք հիշյալ քերականությամբ սորվեցան, թե ինչպես պանիր կը փաթտվի թուղթերու մեջ» (Հ. 2, էջ 44):

Տերոյենցը, պատկանելով լուսավորչական համայնքին ու ներկայանալով առաքելական եկեղեցու պաշտպան, հաճախ էր դառնում պապականութեան ջատագով և գտնում էր, որ կաթոլիկութեան ու լուսավորչականութեան միջև եղած տարբերութիւնները սոսկ ծիսական են ու բառային, իսկ Պապին հռչակում էր քրիստոնեական եկեղեցու ընդհանրական գլուխը: Այդ հանգամանքը նկատել են ժամանակակիցները, դրա դեմ երգիծանքի սլաքներ են ուղղել Նալբանդյանն ու Սրվաճյանը, բողոքել են «Մեղվի» ընթերցողները՝ Տերոյենցին անվանելով ճիզվիտական օրդենի հիմնադիր-գեներալ Իգնատիոս Լոյոլայի «հայ թոռնիկը», «Լոյոլայի հոգեհարազատ Չամուռնին»¹: Պարոնյանը ևս շեշտադրում է այդ խնդիրը, Պատվելիին համարում Հասունյանից էլ վնասակար, քանի որ «Չամուռնյան՝ Հասունի պես ասի մը հայ է՛ր ուզեր արքայութիւն տանիլ, այլ կը փափաքեր, որ բոլոր հայերն մեկեն տանի արքայութիւն Հռովմի ճամբով» (Հ. 2, էջ 45):

«Հովհաննես Տերոյենց» դիմանկարում ևս գրողը երգիծական նկատողութիւնները երբեմն բխեցնում է տպագիր աղբյուրներից: Այսպես, 1848-ին Հռոմից Պոլիս ժամանած կարդինալ Ֆերիերիի հետ Պրուսացու տեսակցելու մասին Պարոնյանն ասում է. «Սկսավ պատմել Տերոյենց, թե՛ ինչպես եղեր է, որ նատուրա բառը նաշերենն ելած է, թե բրոջետերե բառը բրո և չետերե բառերե ծնած է — բրո էրիկն, իսկ չետերե կնիկն անշուշտ — թե՛ բուրկատորիում բուրկա բառեն կելնե — բուրկատիվն ալ մոռանալու է՛ — թե հայերը Քրիստոսի վրա երկու նատուրա չեն ճանչնար, թե՛ հոգվույն սրբո համար միայն ի հորե բրոջետիդ կ'ըսեն, թե ի յորդվո բրոջետիդ ըսելը չեն ընդուներ հայերը, թե՛ Հայաստանայց եկեղեցվո դավանանքը Հռովմայեցվոց պես է...» (Հ. 2, էջ 44-45): Այս հատվածն առանց հղումի գրվել է Ավետիս Պերպերյանի «Հայոց պատմութիւն» աշխատութեան հուշարկմամբ, ուր գետեղված է Ֆերիերիի և Տերոյենցի՝ դավա-

1. Տե՛ս «Մեղու», 1864, թ. 232, 22 փետրվարի, թ. 239, 29 ապրիլի:

նաբանական վեճի «խսկական ձեռագրական գտեալ զընագիր խոսակցությունը»։ Ահա այդ արձանագրության մեզ հետաքրքրող հատվածը.

«Ֆ. Գեշ Թարգմանվելով գայթակղության պատճառ եղած ի՞նչ բառեր կան ուրիշ:

Պ. Նադուրա և բրոչեդերն և բուրկադորիում բառերը. այս երեքիս վրա ալ մեր եկեղեցին զրպարտողները կըսեն. Հայերը Քրիստոսի վրա երկու նադուրա չեն ճանչնար... այս երեքիս վրա ալ մեր եկեղեցվո դավանությունը Հռովմայեցվոց պես է...

Ֆ. Ինչպե՞ս:

Պ. ... Բրոչետերն բառը Հատիներենին մեջ երկու բառն շինված է. մեկն է բրո, և երկրորդն չետերն: ...Բուրկաթորիում բառը բուրկարն բառեն կելլե, որ մաքրել ըսել է»¹: Ինչպես տեսնում ենք, գրողը հավատարիմ է մնացել փաստին, բայց երգիծական երանգներ է հաղորդել Տերոյենցի ստուգաբանություններին (բրո — էրիկն, չետերն կնիկ):

Ուշագրավ է նաև դիմանկարի այն հատվածը, ուր երկխոսության ձևով պատկերված է «Երեակի» և «Մասիսի» խմբագիրների միջև 1864-ին սկսված դատը: Հեղինակը մեջ է բերում մի վավերագիր, որը տպագրվել էր մամուլում²: Այնտեղ կարելի է հանդիպել զավեշտական շատ վիճակների, որոնց մեջ հաճախ է ընկնում Տերոյենցը՝ «ազգային լրագրական ասպարեզն տղայական և անօգուտ վիճաբանություններու թատրոն» դարձնելով: Երգիծաբանը որսում է հենց այդ ծիծաղելին, որոշ սրբագրման ենթարկում պարբերականներում հրապարակվածը և ստեղծում երկխոսության տպավորիչ պատկեր, ուր ցայտուն գծերով երևում են և՛ Տերոյենցը՝ խավարամտությամբ ու հակառակորդներին տված «դռնամիջյան հերետիկոսներ» պիտակումով, և՛ դրանից վիրավորված Ութուճյանը, որը ճգնում է ապացուցել Պատվելիի կաթոլիկասիրությունը:

1. Պերպերյան Ա., Պատմություն հայոց, Կ. Պոլիս, տպ. Պողոսի Քիրիշ-ճյան և ընկ., 1871, էջ 343-345:

2. Տե՛ս «Երեակ», 1864, թթ. 26-38:

Պարոնյանին քաջահայտ էին նաև «Երևակում» տպագրվող անհեթեթ հոդվածները դեերի գոյություն մասին: Նա «տխուր հանդես» է անվանում «Երևակը» և ընդամենը երկու նախադասությամբ ոչնչացնում հետադեմների պարագլխի խավարապաշտությունը. «Օր չէր անցներ, որ հավն երեք անգամ չխոսեր հոն («Երևակում» — Ալ. Մ.): Դեերու գոյությունը ուրացողները հերետիկոս կը հռչակվեին, և ինք ամեն ճիգ կը թափեր դեերու գոյությունն հաստատել յուր գոյությամբը, և, որ զարմանալին է, դատը միշտ կը վաստկեր» (հ. 2, էջ 45): Ավելի շեշտելու համար Տերոյենցի հասարակական պարսավելի վարքագիծը բնորոշ մի տողով ակնարկում է նրա թշնամանքն ու մատնությունները ժողովրդավարական մամուլի նկատմամբ. «Երբ հայ թերթ մը փափաքեր քիչ մը լույս վառել, Պատվելին կուգար, կը փչեր զայն» (հ. 2, էջ 47):

Հնին ու անցյալին կառչած «ջոջը» որդեգրել էր ուրույն սկզբունքներ կյանքի, մարդկանց նկատմամբ, որոնցով էլ առաջնորդվել միշտ: Պարոնյանը վստահ է, որ հոգեբանությամբ ու նկարագրով «Պատվելին վարդապետություններն հետևյալներն ըլլալու են».

«Պետք է մարդերն իրենց խոսքերեն դատել և ոչ գործերեն...

Ժամանակին հարմարիլը փոքր մարդերու գործ է, մեծ մարդն այն է, որ գիտե ժամանակն իրեն հարմարցնել...

Հավ է սրբազան Պապին ոտներն համբուրել, քան էջմիածնա եպիսկոպոսներուն ձեռները:

Ոչ թե ժամանակն, այլ դրամն է, որ կը փոխե ամեն բան:

Եթե ճամբա մը բռնեցիր՝ շարունակե զայն, եթե սխալ ալ ըլլա» (հ. 2, էջ 49-50):

Սա խոր ընդհանրացում է, որը հասցեագրված է ոչ միայն Տերոյենցին, այլև ամբողջ կղերաամիրայական հոսանքին:

Դիմանկարում վարպետորեն են ցուցադրված Տերոյենց-մարդու անհատական գծերը. մեծամիտ է, փողասեր, ժլատ ու համառ, ձևապաշտ ու մանրախնդիր, թեև ունի տրամաբանելու ձիրք, սակայն այն «գոնե օր մը» ի սպաս չի դնում «արդար դա-

տի մը» պաշտպանության համար: Մյուս դիմանկարների նման այստեղ նույնպես Պարոնյանը նկարագրում է բնորդի արտաքինը: Այս դեպքում ևս այն ինքնանպատակ չէ, այլ ծառայում է կերպարի ամբողջացմանը. «Զամուռնյան հասակով և կզակով երկար, համբավով և քիթով մեծ, գունով և մազերով ճերմակ, աչքով կապույտ, քաջառողջ մարդ մ'է: Ճակատն այնքան խորշոմ ունի, որ արդուկն անգամ բավական չէ շտկել զայն: Մատներն երկար են և աստվածաբանություն գրելու կոչում ունին: Ուզած ժամանակն ձայնն այնքան հաստ կը հանն, որ որոտման կարծիքը կուտա լսողներուն» (հ. 2, էջ 50): Նույնը և տարազը. այն նույնքան հնաբույր է, որքան իր տերը: Ընթերցողի աչքի առջև բարձրանում է «մեծ և ընդարձակ» կոշիկներով, չափազանց լայն վերարկուով, ընդարձակ «բանթալոնով», առանց «փողպատի և ողջամտության» ու երկար ծխափայտից անբաժան աստվածաբանը:

* * *

Հայ մամուլի տարբեր հոսանքները ներկայացնող խմբագիրների ծաղրական դիմանկարներում հեղինակային բնութագրումները հաճախ անբարեհամբույր են, ինչ-որ տեղ թերևս դաժան, բայց սկզբունքորեն անկողմնակալ են ու ճշմարտացի:

Ահա, օրինակ, արևմտահայ հնամյա և ամենաերկարակյաց պարբերականներից մեկի՝ «Մասիս» օրաթերթի տնօրեն-խմբագրապետ Կարապետ Ութուռյանի դիմանկարը: Պարոնյանը խոստովանում է, որ այս մտավորականը «յուր ամբողջությամբն առնելով բարի և ազգին օգտակար մարդ մ'է», չի ուրանում նրա այլուայլ երախտիքները (իբրև խմբագիր ու հանրային գործիչ՝ «ազգին ծառայած է անձնվիրաբար», «բավական կոկ է աշխարհաբար լեզուն», «քաջությամբ պաշտպանեց և դեռ կը պաշտպանն հայկական խնդիրն յուր քաղաքական հոգվածներովն», «մեր Թարգմանիչներուն արժանավոր հաջորդն ըլլալու

պատիվն կը վայելե»): Այս ամենով հանդերձ՝ գրողը մատնանշում է, որ նա մարտնչող խմբագիր չէր. գործունեությունն աչքի էր ընկնում զգուշավորությամբ, չափավորությամբ և խորամանկությամբ (պատահական չէ, որ «Մասիս» իր հրատարակության երեսուներկու տարիների ընթացքում խափանվել է ընդամենը երկու անգամ, մինչդեռ, ասենք, Պարոնյանի «Թատրոնը» չորս տարվա ընթացքում՝ 1874-1877 թվականներին՝ ութ անգամ): Գրողը լավ էր հասկանում, որ «Մասիսի» խմբագրի չափավոր պահանջներն էապես տարբեր էին թե՛ Սրվաճյանի և թե՛ իր դիրքորոշումներից: Եթե իրենք խանդավառված էին նվաճված ժողովուրդների ազգային-ազատագրական շարժումներով և հրապարակախոսական ու գեղարվեստական երկերում չէին թաքցնում իրենց համակրանքը, ապա Ութուճյանը Գարիբալդիի ղեկավարած շարժումն անվանում էր «ապօրինավոր, հանդուգն ու վտանգավոր ձեռնարկություն»՝...

Դիմանկարում Պարոնյանը բացահայտում է, որ Ութուճյանը հեռացել է ժողովրդից, լրագիրը ծառայեցնում է հարուստ վերնախավի շահերին, դարձրել է պատրիարքարանի «բերանն կամ ականջը»: Տեղին է հիշել, որ տարիներ անց նույնը հավաստել է «Մասիսի» ապագա խմբագիրներից մեկը՝ Գրիգոր Զոհրապը, և պնդել. «Պատրիարքարանի աղաները պաշտպան կեցան իրեն (Ութուճյանին — Ալ. Մ.) առջի օրեն և Մասիսը անոնց բերանը մնաց մինչև վերջը. ազնվականության թեթև հով մը փչեց միշտ այս թերթին մեջ»²: Ավելին, Ութուճյանը համակերպվում էր պետական քաղաքականությանը, լրագրի էջերը լցնում պալատական նշանակումների, չքանչանների շնորհման լուրերով՝ քաջ իմանալով, թե «բարեխնամ» կառավարությունը ինչպիսի ծառայությունների համար է դրանք տալիս թուրք պաշտոնյաներին կան հայ գործիչներին: Ի դեպ, Պարոնյանից դեռ շատ առաջ Ութուճյանի այդ պետականամետ կեցվածքը նկատել էր

1. Տե՛ս «Մասիս», 1862, թ. 551:

2. Զոհրապ Գր., Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. երկրորդ, Կազմեց և ծանոթագրեց Մ. Հյուսյանը, Երևան, 1962, էջ 452:

Սրվաճյանը: Նա նշում էր, որ «Մասիսի» խմբագիրը «բռնավորաց բազին» է կանգնեցնում, աստվածացնում է և «ազատ Մասյաց անունը Հափշտակելով»՝ նրա գագաթին Բաբելոնի բռնակալ Թագավորի՝ Նաբուգոդոնոսորի «ոսկին կուռքն» է տնկում¹:

Պարոնյանը ծաղրում է խմբագրի այդ կարգի գաղափարական նկրտումները: Սատիրան դիմանկարում ձեռք է բերում մերկացման կրկնակի ուժ: Այն մի դեպքում ուղղվում է Ութուճյանի, իսկ ամբողջության մեջ՝ Թուրքական քաղաքական վարչակարգի դեմ. ծնվում են Կալիգոլայի և «կարմիր սուլթանի» միջև նկատված խիզախ գուգահեռումները. «եթե Կալիգոլայի օրով խմբագրության պաշտոնին մեջ գտնված ըլլար՝ գովաբանելով պիտի դրվատեր Կալիգոլայի այն որոշումն, որով ձին հյուպատոս անվանել կ'ուզեր և անշուշտ խմբագրական հոդվածով մը ձին ալ պիտի շնորհավորեր ըսելով.

«Հռովմայեցիներու համար նոր դարագլուխ մը բացվեցավ: ...Քաջահույս ենք, որ նորընտիր, հայրենասեր և արդարակորով ձին յուր խոհական և փորձյալ քաղաքագիտությամբ ամեն ճիգ պիտի թափե երկրին և ժամանակին պահանջումներուն համեմատ բարեկարգություններ ընելով ժողովրդյան հարգն ու համարումն իրեն գրավելու»:

...Այս խմբագրական հոդվածը գրելեն քանի մը օր ետքը Ներքին Լուրերուն մեջ պիտի կարդայինք հետևյալները.

«Ժողովուրդը շնորհակալության ուղերձ մը գրեց Կալիգոլա բարեխնամ կայսեր յուր ձին հյուպատոս անվանելուն համար: ...Երեկ գիշեր վսեմափայլ հյուպատոսին ախոռին մեջ կոչունք տրվեցավ դիվանագետներուն, բոլոր երևելի ջորիներն իրենց ազնվաշուք ընտանիքներովն և նշանավոր էշերն պարահանդեսի գգեստով մեծ փայլ մը կուտային սուլն շքեղ հանդեսին: Էշերուն կենացը գավաթներ պարպվեցան» (հ. 2, էջ 58-59): Սա խոր ընդհանրացում է՝ ուղղված քաղաքական բռնությունների դեմ: Դժվար չէ նկատել թե՛ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին սուլ-

1. Տե՛ս «Մեղու», 1859, թ. 35, 20 դեկտեմբերի, էջ 276:

Թանական բռնապետության վարած սանձարձակ քաղաքականության կամայականությունների պատկերը, թե՛ հայ ազատամիտ խմբագրի շողոքորթությունն ու քար լռությունը հպատակների վրա տուրքերն ավելացնելու և բռնությունն ուժեղացնելու նկատմամբ:

Ընդհանրացման ուժ ունեցող այս հատվածը ստեղծագործական գյուտ է, որը երգիծաբանը կառուցել է Ութուճյանի լրագրի ոճով և գաղափարական բովանդակությանը ներդաշնակ խտացումներով ու համադրությամբ: Ահա, օրինակ, «Մասիսի» հաղորդած լուրերից մի քանիսը. «Օգոստոսփառ Ինքնակալն առաջին կարգի Օսմանիե և Մեծիտիե պատվանշաններ շնորհեց ծովային գործոց պաշտոնյա Վսեմ. Վեսիմ փաշային»¹, «Օգոստոսփառ Ինքնակալին գահակալության տարեդարձն այս տարի առավել ևս փառավորությամբ կատարվեցավ: Ինչպես անցյալ տարիներ, այս տարի ալ առաջին պաշտոնեին ձեռք մայրաքաղաքիս ընկերության ընտրելագուլն մասին կոչունք մը շնորհեց, որով իր հզոր և հայրախնամ տերության քաղցր հովանավունքներք և պատսպարյալ ամեն կարգի ժողովրդոց երախտապարտ սիրտերն առավել ևս հինքն գրավեց»²:

Պարոնյանը ցավում է նաև, որ մամուլը խոտորվում է հասարակական-քաղաքական լուրջ խնդիրներից, տպագրում սնամեջ նյութեր, զբաղվում բառարանային մարզանքներով, անհեթեթ ու անվայելուչ բանակռիվներով, որոնք շարունակվում էին անգամ տարիներ: Երգիծաբանը, նկատի ունենալով կենդանի, վատ բառերի շուրջ 1875-ին «Մասիսի» և «Փունջի» միջև ծագած տեական վիճաբանությունը (մասնակցել են նաև Տերոյենցը, Նար-Պեյը, Թադեոս Պեկյանը, Խաչատուր Միսաքյանը, Մինաս Գաբամաճյանը և ուրիշներ) ու դրան հաջորդած դատավարությունը, երգիծական տրամախոսության միջոցով ոչնչացնում է լիբերալ մամուլի բովանդակազրկությունը:

Դիմանկարում աստիճանաբար երևում են նաև խմբագրի

1. «Մասիս», 1865, թ. 675, 16 հունվարի:

2. Նույն տեղում, թ. 697, 17 հունիսի:

ընավորության հատկանիշները՝ ինքնահավանությունը, խորամանկությունը, շողոմությունը, վախվորածությունը և այլն, որոնք կերպարը դարձնում կենդանի ու լիարժեք:

Հասարակական-քաղաքական կյանքի որոշ ըմբռնումներում Ութուճյանից հայտնապես տարբերվում էր Կարապետ Փանոսյանը: Նա խիզախ ու մարտնչող խմբագիր էր, որի հիմնադրած «Մյուլնատիի էրճիաս» (1859) հայատառ-թուրքերեն լրագիրն ուշագրավ երևույթ էր արևմտահայ դեմոկրատական մտքի ընամարզում և քանիցս արժանացել է Սրվաճյանի հիացական գնահատումներին: Այս պարբերականի էջերում Փանոսյանը դատափետում էր կղերաամիրայական հոսանքի խոսափող «Երևակի» գաղափարախոսությունը, մերկացնում կաթոլիկ քարոզչությունը, իր ձայնը բարձրացնում՝ ի շահ զանգվածների իրավունքների պաշտպանության, հորդորում ազգային-ազատագրական պայքարի, պաշտպանում էր Ազգային սահմանադրությունը... Զեյթունի հերոսամարտի օրերին «Մյուլնատիի...» խմբագրապետը հրապարակեց մի քանի հանդուգն հոդվածներ, Ազիզ փաշայի թուրքական հրոսակներին կոչեց «փարավոնական բարբարոսներ», այդ պատճառով էլ կալանավորվեց, և խափանվեց նրա լրագիրը:

Փանոսյանը 1866-ից սկսեց դարձյալ հայատառ-թուրքերեն նոր լրագրի՝ «Մանգումեի էֆքիարի» հրատարակությունը, որի էջերում մինչև 70-ական թվականների սկզբները դեռևս լսելի էր խմբագրի՝ հանուն արդարության ու ազատության բարձրացրած խրոխտ ձայնը: Այդ շրջանում Փանոսյանը, ինչպես գրում է Թեոդիկը, ունեւր «մաքառողի աննկուն նկարագիր մը որ դրոշմն է հանրային ճշմարիտ գործչին»¹: Սակայն աստիճանաբար Փանոսյանը բռնեց հաշտվողական դիրք, հարեց լիբերալիզմին:

«Կարապետ Հ. Փանոսյան» դիմանկարում Պարոնյանը դրվատանքի արժանի խոսքեր է ասում «Մյուլնատիի...» ծավալած

1. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Փարիզ, տպ. Հ. Բ. Թյուրապյան, 1924, էջ 205:

պայքարի մասին. «Ամիրան ու արհեստավորն, կաթողիկոսն ու փոքրավորն, հարուստն ու աղքատն ամենը բաժանորդ էր այս լրագրին հարձակումներուն, որոնք արդարացի ըլլալով՝ լավ ընդունելութիւն կը գտնեին ժողովուրդեն, որ մինչև այն ատեն կը կարծեր, թե ամիրայի մը թաշկինակին դեմ խոսիլը երկնից դեմ ապստամբիլ էր: Այն ատենները Գերագույն ժողովո մեջ անիրավութիւնն ճշմարտութեան ներկայացուցիչն էր. բռնութիւնը գաղազան ի ձեռին կը նախագահեր. արդարութեան աթոռին վրա ամիրաներու կամքը բացմած էր. իրավունքը ֆալսա կ'անվանվեր և Փանոսյան իբրև մունետիկ փողոցներու մեջ կը պոռար:

«Հայեր, երեկ հազար տարեկան ճշմարտութիւն մը կորսկեցավ Պատրիարքարանի մեջ» (Հ. 2, էջ 86-87): Աղքատ ամբոխի համար մարտնչող խմբագիրն ինքն էլ աղքատ էր: Եվ երգիծաբանն ստեղծում է համապատասխան միջավայր. Փանոսյանի «խմբագրատունն էր այն ատեն Վեզիր խանին մեջի սրճարանը, աթոռն էր տոպրակի մեջ լցված հարյուր տրամ խոտ, գրասեղանն էր սրճարանապետին դռան քով դրված սնտուկը և թաշկինակն էր յուր հագուստին թեր» (Հ. 2, էջ 87):

Զեյթունի ապստամբութեան առիթով Փանոսյանի բռնած դիրքի, նրա կալանավորման և «Մյունստի...» արգելման մասին հիշատակումից հետո Պարոնյանն անցնում է երգիծմանը և շեշտադրումներ անում գաղափարական նահանջ ապրած խմբագրի գործունեութեան վրա: Երգիծաբանն ամենից առաջ պախարակում է խմբագրին անպատշաճ ոճի համար, որը համեմված էր թունդ հայհոյութիւններով ու անվայել հարձակումներով¹: Պարոնյանը խտացնում է վավերական նյութը և հասնում սատիրա-

1. Ժամանակին պատմի Դուրյանը ևս մշել էր, թե «շատ անգամ Մանգումէ գրելու տեղ կը «հայհոյե», տե՛ս Դուրյան Պ., Երկերի ժող. երկու հատորով, հ. 1, Աշխատասիրութեամբ Ալ. Ծարուրյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 137: Նույնը նկատել է նաև Արշակ Ալպոյաճյանը. «Անխոց վիճաբանող մըն է բայց անկարգ և հախուռն իր լեզվին և բացատրելու կերպերուն մեջ», «Մաղիկ», Կ. Պոլիս, 1904, թ. 1:

կան մերկացումների. «Առաջ յուր հողվածներուն գլուխը հայե՛ր, հայե՛ր, կը գործածեր, վերջեն սկսավ ավանակներ, էշեր դնել: Ագապյան վարժարանի կռվույն մեջ այնպիսի անդուռն բերանով հարձակվացավ յուր մեկ պաշտոնակցին վրա, որ ստիպվեցավ դատի հրավիրվիլ 1872-ին» (հ. 2, էջ 87-88): Այդ դատի գեղարվեստական-երգիծական պատկերը դիմանկարի ուշադրավ հատվածներից է: Ինչպես «Մասիսի» և «Փունջի» դատավարությունը Ութուճյանի դիմանկարում, այնպես էլ «Մանգումբի...» և «Օրագրի» դատավարության նախապատրաստվելու նկարագրությունները երգիծանքի հիանալի օրինակներ են, ուր հեգնանքով ու անողոք ծաղրով խարազանված է լիբերալ մամուլը: Այդ ծաղրը պարունակում է խոր ընդհանրացում, քանի որ անձնական կրքերից ծայր առած պարապ վիճաբանությունները, ճամարտակությունները շեղում էին ժողովրդի ուշադրությունը սոցիալ-քաղաքական պայքարից: Պարոնյանը «Մանգումբի...» և «Օրագրի» «ճակատամարտը» հյուսում է հենց լիբերալ մամուլին հատուկ հանդիսավոր-վերամբարձ ոճով՝ դրանով իսկ ավելի ուժեղացնելով մերկացման ուժը. «Այն ինչ վարդամատն Արշալույս արեգական դռները բանալու համար դարբին փնտռելու իջած էր Հեփեստոսի բնակարանը, Օրագիր հանկարծ արթնցավ և օր մահու և կենաց գոչեց այնպիսի սրտառուչ ձայնով, ուսկից շարժեցավ մահճակալը: Քանի մը վայրկյան ձեռն ի ծնոտ խորհելեն ետքը՝ դիմեց զենքերուն. առավ զանոնք և գրպանին մեջ դնելով՝ արիաբար հեծավ յուր կոշիկներուն վրա և սկսավ հառաջանալ դեպի հոն, ուր պիտի սպաններ թշնամին:

Մյուս կողմեն Մանգումբեն հապճեպով հագվեցավ յուր պատերազմական հագուստները, զգեցավ զրահն՝ ուսկից արևուն ճառագայթները չեն կրնար թափանցիլ, առավ յուր զենքերն, որ կը բաղկանային ավանակ, էշ, լիրբ, ոճրագործ, անամոթ բառեր և հետևյալ ատենաբանությունն ըրավ. դողացեք ոտներուս տակ, ո՛վ գուլպաներս: ...Օրագրին վրա հարձակեցավ, քաշեց մեջքեն գոտին և անանկ հարված մը տվավ ոճրագործով, որ վիրավորեց Օրագրին... ականջը: Օրագրին յուր ուժն ժողովելով

Մանգուսներն գլխուն իջեցուց Տրամաբանության ահեղ զենքը» (Հ. 2, էջ 88, 89):

Պարոնյանը ծաղրում է նաև Փանոսյան մանկավարժի՝ Ագապյան վարժարանում արմատավորած դաստիարակության եղանակները, ծայրահեղության հասցված նորամուլությունները և այլն: Դիմանկարին մի առանձին ինքնատիպություն են հաղորդում Փանոսյանի հրապարակագրական ոճի երբեմնակի միտումնավոր նմանակությունները, որ արտահայտվում են խմբագրի նախապատված նախադասությունների ընդգծումներով: Ինչպես մյուս դիմանկարներում, այստեղ ևս երգիծաբանը «ջողերի» մերկացումները առավելաբար կատարում է հենց նախատիպի օգնությամբ:

Երգիծական դիմանկարների ցուցասրահում արևելահայ միակ գործիչ-դեմքը Գրիգոր Արծրունին է: Նա ականավոր հրապարակախոս էր և գրական-հասարակական գործիչ, որի խմբագրած «Մշակը» վիթխարի դեր է խաղացել մեր ժողովրդի քաղաքական, մշակութային և հոգևոր կյանքում: Իբրև հրապարակագիր՝ Արծրունին նորաստեղծ բուրժուազիայի կրակոտ գաղափարախոսն էր, ձգտում էր բուրժուական հարաբերությունների արմատավորմանը: Թեև մերժում էր հեղափոխական շարժման ամեն մի դրսևորում և կուսակից էր «ինքնաքննության» ու բարեփոխումների, բայց ռուս-թուրքական պատերազմի տարիներին ջատագովում էր ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարը:

Պարոնյանը դիմանկարում հայտնաբերում է էականը՝ Արծրունու լիբերալիզմը: Երգիծական փոխաբերական մի պատկերով գրողը ցույց է տալիս, որ «Մշակի» խմբագիրը, թեև խոսում է ժողովրդի շահերից, սակայն ի վերջո իշխանամետ է և տիրահաճ. «Օրորոցին մեջ ժողովրդականություն կը քարոզեր. ամեն անգամ, որ ազնվապետական դասն հյուր մը կը գտնվեր սենյակին մեջ, շորերը փոխելու կ'ստիպեր մայրն այն նշաններով՝ զորս երեխաները կուտան նույնիսկ բարձրապատիվ անձերուն առջև» (Հ. 2, էջ 159):

Երգիծաբանը նկատում է, որ ռուս-թուրքական պատերազմի չրջանում Արծրունին հասկանում էր պատմական պահի կարևորությունը, ժողովրդի ազատագրումը՝ «այժմ կամ երբեք», սակայն հաշվի չէր առնում արևմտահայ կյանքի առանձնահատկությունները, ներկայացնում էր անիրականալի պահանջներ: Այստեղ է, որ բարձրանում է երգիծաբանի մտրակը, և ծանակում է «Մշակի» խմբագրի ցնորական առաջարկները. «1878-ին Արծրունո թերթն ամեն օր կը հրատարակվեր այլանդակ գաղափարներով: Կը հանդիմաներ ս. պատրիարքն, թե ինչո՞ւ Պատրիարքարանն ու Երեսփոխանական ժողովն Կարին չփոխադրեր, որպեսզի ուժը հոն միանա: Կը կարծեր, անշուշտ, թե Կարին նամակ ղրկելու չափ դյուրին բան է Պատրիարքարանն ու Երեսփոխանական ժողովն Հայաստան ղրկելն և թե՛ պատրիարքն այս մասին անտարբեր է: Կ. Պոլսո ազգայիններն, որ Մշակի այս տեսակ կարծիքները կը կարդային, իրարու ականջն ի վայր կը փսփսային.

– Մշակ վաղը պիտի առաջարկե, որ Պոլիսը Կարին փոխադրենք կամ Կարինը Պոլիս:

Եվ Արծրունին պոլսեցիներուն այս անտարբերությունը վրա սրդողելով կը մկրտեր զանոնք թեթև, կեղծ ազգասեր, չուներու և գողերու խառնուրդ և ուրիշ այնպիսի ածականներով, զորս լրագրի մեջ հրատարակելու համար մարդս անպատճառ գերմանական դրոշակ ունենալու է» (հ. 2, էջ 162):

Պարոնյանը Արծրունուն առավելապես քննադատում է անխոհեմության, անիրատեսության համար, այն, որ նա «խնդիր մը իմաստավորելու ատեն որոշ ուղղություն մը չունի. ամառը պատճառեն արդյունք կ'երթա, իսկ ձմեռը արդյունքեն պատճառ...»: Սրանից բխում են «պատմության մեջ ծայրագունության աստիճան» առած և «համառության մեջ եպիսկոպոսության աստիճանին» բարձրացած «ընթի» մյուս արատները: Երգիծաբանը չի հանդուրժում «Մշակի»՝ օտար բառերով և դարձվածներով խճողված լեզուն, խմբագրի բանավիճային ջղածիգ ու բիրտ հարձակումները:

Այս ամենի հետ գրողի ծաղրը ոչնչացնող չէ, քանի որ գործ ունի հասարակության առաջընթացին անկաշառ նվիրված տաղանդավոր հրապարակախոսի ու գաղափարական մարդու հետ, ուստի և հաճախ ուղղակի, առանց երգիծական շեշտի է գնահատում նրան. «Իբրև հայ՝ ազգասեր է, և իբրև խմբագիր՝ անխոնջ գրող և կռվող»:

* * *

«Ազգային ջոջերում» հանդիպում ենք արևմտահայ մի քանի գործիչների, որոնք այսօր գրեթե մոռացված անուններ են: Նրանք, սակայն, ժամանակին՝ զարթոնքի շրջանում, խաղացել են ավել կամ պակաս դրական դեր, իսկ հետո ընկրկել, համակերպվել բռնապետությանը և կամա թե ակամա դադարել են սատարել ժողովրդին: Երգիծաբանն իր պարտքն է համարել երևան հանել նրանց գործունեության ստվերոտ կողմերը, հոգեբանական և բարոյական կորուստները և անդիմակ ներկայացնել ժողովրդին, որպեսզի նա տեսնի, թե ովքեր են տնօրինում իր ճակատագիրը, քանի որ «մինչև այսօր ասոնցմե և ոչ մին քաջություն ունեցած է խոստովանելու թե ձեռքես եկածին չափ աշխատեցա ազգիս չարիք հասցնելու և խիղճս հանգիստ է» (հ. 2, էջ 26):

Պարոնյանն ուներ նրանց մերկացնելու քաջություն: Ազգային ժողովի երեսփոխան, փաստաբան Տիգրան Յուսուֆյանը թեև զանազան ընկերությունների ատենապետ էր, բայց անտեղյակ էր նրանց գործունեությանը, անտարբեր, երբ «յուր ընկերներեն մին անտուկը պարպած է, քահանաներուն իրավունքն յուր կոկորդն անցուցած է, աղքատին դրամը կլլեր է... Անհոգութենե ծագած վնասներն իրեն համար առաքինություն կը համարվին» (հ. 2, էջ 27): Երգիծաբանն այս կերպարի միջոցով բնութագրում է ժամանակի արդարադատության էությունը. «Շատերը, որ մոտեն կը ճանաչեն Յուսուֆյան էֆենտին, կ'ըսեն

Թե Արդարութեան ներկայացուցիչն է ան և Թե Արդարութեան պես կշիռ մը ունի ձեռքը, սակայն պնդողներ ալ կը գտնվին Թե՝ այդ կշիռը ծախու առնված է նպարավաճառե մը, որ պակաս կշռելուն համար ամեն օր տուգանք կը վճարեր» (Հ. 2, էջ 21):

Անողորք հարվածների է արժանացել նաև Ազգային ժողովի ատենապետ Ստեփան Ասլանյանը: Այս «ջողջ» նկատելի ծառայութիւններ է մատուցել թուրքական պետութեանը. հազարապետի աստիճանով եղել է զինվորական հիվանդանոցի բժիշկ, 21 տարի պեյի տիտղոսով պաշտոնավարել կայսերական բժշկական վարժարանում, ծառայել է սպարապետական դռանը, արժանացել կառավարական շքանշանների, ստացել փաշայի աստիճան՝... Ասլանյանը ժամանակին մասնակցել է Ազգային սահմանադրութեան ստեղծմանը, պայքարել ամիրայութեան դեմ, բայց շատ շուտով փոխել է համոզումները, դարձել է սուլթանիզմի հաճկատարը, քարոզել է պետութեան նկատմամբ հլուսթյուն ու տիրասիրութիւն...

Երգիծաբանը նշավակում է «ապառաժի ձեռք սիրտ մը» ունեցող այդ «ջողին», որի բարձրահռչակ «կարծիքները դեռ հաստատ հիման վրա չեն, և Թե այնքան փոխվելու ենթակա են, որքան մարդուս դիրքը»: Սահմանադրութեան երբեմնի բարեկամը, դառնալով Քաղաքական ժողովի անդամ, պահանջում է, որ «ազգային լրագիրներու բերանը սանձ դրվի», իսկ երբ նստում է երեսփոխանական ժողովի նախագահութեան ատոմին, «ատենապետութիւնը վարեց այն նավապետին պես, որ նավուն մըրրիկի բռնված ժամանակը օթյակը կը քաշվի և հրաժարական կը գրե նավուն տերերուն»:

Ազգային ժողովի երեսփոխան Հարութիւն Մերեյեմ-Գուլին էլ ամենից առաջ ծաղրված է տարապայման շահատենչութեան, երեսպաշտութեան և քաղաքական երկչոտութեան համար: Պարուրվելով անշահասիրութեան, անբասիրութեան, ժողովրդասիր-

1. Մանրամասն տե՛ս ԳԱԹ, «Ստեփան փաշա Ասլանյանի կենսագրական ծանոթությունը՝ սրբագրված նույն ինքն Ստեփան փաշա Ասլանյանի կողմից», Թ. Ազատյանի ֆոնդ, թ. 91/3:

րության շղարշով՝ իրականում «առանց ստակի քայլ մը չառնել ո՛չ գրասենյակին մեջ և ո՛չ ալ հրապարակին վրա»։ Երգիծաբանը Մերեյեմ-Գուլու մորթապաշտությունը ներկայացնում է արտահայտիչ մի պատկերով. «Պզտիկ հասակեն ի վեր մեկ ոտնը սանդուխին առաջին աստիճանին վրա լավ մը կոխած ըլլալուն չհամոզված՝ մյուս ոտնը երկրորդ աստիճանին վրա կոխած չէ և մինչև այսօր Ղալաթիո կամուրջն անցնիլ հարկ ըլլա իրեն՝ նախ և առաջ երկու ճարտարապետ կը բերե և անոնց քննել կուտա կամուրջն. անոր հաստատությանը կը համոզվի և ետքը տասը փարա կուտա և վրայեն կ'անցնի» (հ. 2, էջ 99)։

Ազգային ժողովի ակնառու դեմքերից էր Ստեփան Փափագյանը։ Նա եղել է նաև ուսուցիչ, քաղաքական, ուսումնական և այլ խորհուրդների անդամ, թաղական, հոգաբարձու, 1863-1868 թթ. խմբագրել է «Ժամանակ» հանդեսը։ Հրապարակավ իրեն ներկայացրել է իբրև սահմանադրական, սահմանադրության կես առ կես գործադրող, բայց իրապես աչքի է ընկել խոսքի ու գործի աղաղակող անհարիրությամբ, ձևամոլությամբ և պաշտոնի չարաշահումներով։ Ժամանակին Ազգային ժողովի նրա գործընկերներից մեկը նկատել է. «... Պ. Փափագյանի ինքզինքը այնչափ սահմանադրության բարեկամ ցուցնելը շինծու է, սուտ է, մարդ խաբելու համար է և ինքը իր վարմունքովը, գործքովը, իր բաղձանքներովը իսպառ հակառակ է Սահմանադրության»¹։

Երգիծաբանը այս «ջոջի» պաշտոնապաշտությունը բացատրում է փառատենչությամբ ու շահադիտությամբ։ Իր վերաբերմունքը Պարոնյանն արտահայտում է Փափագյանի ծննդյան նկարագրությամբ։ Նորածինն ընկնում է թմբիկի մեջ, և թվում է՝ այլևս չի կենդանանա։ Բայց հանկարծ երեխայի լեզուն շարժվում է և սկսում է մեծանալ ու մեծանալ, այնքան, որ նրանից ծնվում է մի գեղեցիկ տղա։ «Ավելորդ է ըսել, — գրում է երգիծաբանը, — որ ժողովրդականությունն էր այս լեզվածին և գրա-

1. «Մեղու», 1872, № 89, 10 հունիսի։

վիչ մանկան անուանը, քանի որ ազգին մեջ առած դարձած է այն խոսքը՝ Թե ժողովրդականությունը Փափազյանն ծնունդ առած է: Չեմ կարծեր, որ գտնվի մեկն այսօր և ինձի հարցունե, Թե ինչո՞ւ Ադամա կողեն Եվա և Փափազյանի լեզվեն ժողովրդականությունն ծնավ. վասն զի ամենքս ալ գիտենք, որ մարդս ինք իր գլխուն տկար էակ մ'է և անպատճառ ընկերի պետք ունի: ...Փափազյան ժողովրդականության համար կը հառաչեր, ընդունեց զայն յուր լեզվեն» (Հ. 2, էջ 118):

Այս «լեզվածին» ժողովրդականությամբ օժտված գործիչը գրել է դպրոցական ձեռնարկներ, հրատարակել է «Ազգային պատմության» դասագիրք, որի լույսընծայումը ողջունել է Հ. Սրվաճյանը և դրվատանքի խոսքեր ասել՝: Պարոնյանը, սակայն, այլ կարծիքի էր: Նա գտնում է, որ դասագիրքը տառապում է մակերեսայնությամբ, խախտված է ժամանակագրությունը, և ամենագլխավորը՝ բացակայում են նախնիների հեռավոր անցյալի հերոսական գործերը. «Հայկա անունը գիտնալն անոր վրա կատարյալ տեղեկություն առնել է, իսկ անոր բազկին վրա ծանոթություն ուզելն մեծ ժամավաճառություն է» (Հ. 2, էջ 123):

Հասարակական գործիչ Քրիստոստուր Ղազարոսյանը ևս ջախջախիչ ծաղրի է արժանացել երգիծաբանի կողմից: Գնահատելով հանդերձ ազգապահպանման նպատակներով պանդուխտ հայերի համար հիմնած «Անձնանվեր ընկերության» մեջ Ղազարոսյանի խաղացած դրական դերը՝ դիմանկարիչը դատապարտում է նրան. ամենուր փնտրում է անձնական շահ, սահմանափակ է, երեսփոխանական ժողովում արտահայտած դատարկախոս կարծիքների «կեսը փտտեր է և կեսը միայն կրնա ուտվիլ, և ան ալ ծերերեն», պաշտոնամուլ է, խառնակիչ, կազմակերպում է միայն ներհակ խմբավորումներ, անսկզբունք է... Նա Թեև իրեն համարում է ունևոր խավի թշնամի, բայց ավելի շատ մտահոգված է սեփական խնդիրներով՝ ձգտումների իրականացման ճանապարհին կանգ չառնելով որևէ միջոցի առջև.

1. Տե՛ս «Մեղու», 1862, թ. 171, 10 սեպտեմբերի:

«Ազնվապետութեան թշնամի է, թեպետ և ժողովրդեայն ալ շատ բարեկամ չէ: Յուր կիրքերն այնչափ ծայրահեղութեան կը տանին զինքը, որ մեկ անձն վրեժ լուծելու համար այն անձին բնականօրէն քաղաքը կրակի կուտա, և յուր նարկիլեին համար կրակ կը փնտռե այնտեղը» (Հ. 2, էջ 177):

Հանրային պիտանիութեան նույն չափանիշներով են դիտված Գրիգոր Էնֆիեճյանը և Մկրտիչ Էսայանը: Պարոնյանը վերստին այն համոզման է, որ նրանք հագել են «ազգասիրութիւն բուրող դիմակ մը», բախտախնդիր են, հետամուտ անձնական շահի ու փառքի:

* * *

«Կարապետ պեյ Երամյան» դիմանկարը շարքի մյուս գործերից զատվում է իր կարճառոտութեամբ: Ահա այն ամբողջութեամբ. «Կարապետ պեյ Երամյան ծնած է 1839-ին: Կազմով բարեձև, սև աչքերով և սև ընքովներով մարդ մ'է: Մզկիթ մը շինել տված է» (Հ. 2, էջ 224): Դիմանկարն իր տեսակի մեջ ստեղծագործական հայտնագործութիւն է, որի ուժը արտասովոր խտութեան մեջ է: Եթե մյուս դիմանկարներում կենսագրական ճոխ տվյալներն ուղեկցվում են երգիծական մեկնաբանութիւններով ու գնահատումներով, ապա այս դեպքում հեղինակն ասես պահանջում է չեզոքութիւն, բավարարվում է մեկ հատիկ փաստի («մզկիթ մը շինել տված է») արձանագրմամբ: Բայց հենց այդ ժխտ հիշատակութեամբ էլ «ջոջն» ստացել է իր ոչնչացնող գնահատականը:

Քանի որ Պարոնյանի հաղորդած տեղեկութիւններն իր «հերոսի» մասին սուղ են, արժե որ մոտիկից ճանաչենք նրան: Կարապետ պեյը պոլսահայ մեծահարուստ ամիրաներից էր, սերում էր ականեցի Երամյանների գերդաստանից: Հրապուրվել էր տաւաշխարհիկ ծաղիկներով ու արեւելյան երաժշտութեամբ, աշխարհի տարբեր անկյուններից բերել էր տվել բույսերի հազվա-

գյուղատնտեսականներ, երբեմն զբաղվել դրանց ցուցահանդես-վաճառքով: Ժամանակ առ ժամանակ արևմտահայ մամուլում նրա հավաքածուների մասին տպագրվում էին հայտարարություններ: Ահա դրանցից մեկը. «Երամյան վսեմաշուք Կարապետ պեյին Պեոյուք Տերե ունեցած մշակական պարտեզին տնօրեն Մոսյո Տըրոյին՝ պատիվ անձին կ'համարի ծանուցանել հասարակության թե հիշյալ պարտեզին մեջ հառաջացած զանազան տուճկերը, պտղատու ծառերը, հազվագյուղ մատաղատունկները, բազմատեսակ ծաղիկները, հուճկներն ու բանջարեղենները քանի մ'օրե 'ի վեր վաճառվիլ սկսած են...»¹:

Հայ ամիրայի պարտեզը մրցակից չունեի Պոլսում, զարմացնում էր շատերին: Մինաս Ջերազը վկայում է, որ «Սուլթանին բուրաստանն իսկ չէր կարող մրցիլ այդ Հայուն դրախտին հետ»²: Առանձնացած Պեոյուք Տերեյի իր դղյակում՝ եղեմական պարտեզի տերը, Ջերազի հավաստմամբ, հրապուրված էր ինչ-որ թուրք երաժշտի «գեղգեղաձայն երգերով», անց էր կացնում իր անհոգ կյանքը՝ անհաղորդ ազգային անցուդարձերին: Ջերազը դառնություններ ու կծու հեղանքով է պատմում, որ հայրենակիցների՝ հօգուտ «Միացյալ ընկերություն» արված դիմումներին ամիրան «սառնամանած» պատասխանում էր թուրքերեն. «Ես... գրոց ու բրոց չեմ, և մեկ ոտանավոր միայն գոց ըրած եմ. «Փարա իսթեմեյին պիլտեն, պուզ կիպի սօլերուզ սիլտեն»³ (Փող մի՛ ուզեք մեզանից, սառույցի պես կսառչենք ձեզանից — Ալ. Մ.): Կենսագիրը պատմում է նաև, որ թուրք երաժշտի ցանկությունը Կարապետ Երամյանն իր պարտեզից ոչ հեռու շինել է տվել մի մզկիթ, «որո համբավը ծավալվեցավ ամբողջ Կոստանդնուպոլսի մեջ»: Սա հենց այն մզկիթն է, որ հիշատակել է Պարոնյանը: Ի դեպ, այդ նույն մզկիթի մասին հի-

1. «Մասիս», 1865, թ. 716, 20 նոյեմբերի:

2. Ջերազ Մ., Կենսագրական մյուսոցներ, էջ 57:

3. Նույն տեղում, էջ 58: Այնուամենայնիվ, տեղի տալով Ջերազի, Արփիա-րյանի և մյուսների խնդրանքներին՝ Կարապետ ամիրան «մեծկակ գումար» է «ցնծացել»:

շում է նաև Աճառյանը: «Մզկիթը, — գրում է նա, — գտնվում էր Բյոյուք դերեյի ծայրին, հայոց եկեղեցու մոտ, և սակայն թուրքերը արհամարհելով այդ մզկիթը, իբրև հայի շինվածք վերածել էին արտաքնոցի: Այս տողերս առասպել չեն: Հաճախ անցնում էի այդ տեղով և տեսնում էի ապականյալ վայրը: Մզկիթը արտաքնոց մնաց չգիտեմ քանի տարի: 1910 թվականին, երբ Կոստանդնուպոլիս էի գնացել, տեսա որ թուրքերը արտաքնոցը սրբավայրի էին վերածել: Հինը մոռացվել էր»¹:

Հետաքրքիր է, որ երգիծաբանը չի ակնարկել, թե Կարապետ ամիրան մզկիթը կառուցել է թուրք երաժշտի ցանկությամբ: Էականն այն է, որ հայ մեծատունն ազգին ծառայել է... մզկիթ կառուցելով: Դրանով իսկ Պարոնյանն ամիրայի ձեռնարկին տվել է քաղաքական գնահատական՝ այն դիտելով սուլթանական բռնապետության առաջ հայ ամիրայության ստրկամտության և ստորաքարշության ամոթալի փաստ:

Ուշագրավ է, որ երգիծաբանը գրեթե նույն օրերին է ստեղծել մի ուրիշ ամիրայի՝ Սարգիս պեյ Պալյանի դիմանկարը և գրքում զետեղել Կարապետ պեյից անմիջապես հետո: Երկու ամիրաներ, բայց չափազանց տարբեր իրենց գործունեությամբ. մեկը հայությանը «ծառայել» է մզկիթ շինել տալով, երկրորդը ազգային ճարտարապետությունը բարձրացրել է համաշխարհային մակարդակին, ապրել ժողովրդի ցավերով ու շահագրգռություններով, պահպանել հայեցի դեմքը. «Հակառակ այն պատվանշաններուն, զորս յուր կուրծքեն կախած են Անգղիայի, Ֆրանսիայի, Գերմանիայի, Իտալիայի, Թուրքիայի, Ռուսիայի և այլն կառավարություններն՝ այսօր հայերեն կը խոսի և ազգին բնավ չարիք հասուցած չէ» (հ. 2, էջ 232): Եվ այսպիսի հակադրության մեջ ավելի է ժխտվում ու ոչնչանում Կարապետ ամիրան:

«Ազգային ջոջերում» մասնավոր ուշադրության է արժանի Խաչատուր Միսաքյանին նվիրված դիմանկարը: Այս մտավորա-

1. Աճառյան Հր., Կյանքիս հուշերից, Երևան, «Միտք» հրատ., 1967, էջ 121-122:

կանի հանդեպ Պարոնյանի վերաբերմունքն ակնհայտորեն բացասական է, ինչը դուր չի եկել Արշակ Չոպանյանին, որը դժգոհությամբ գրել է. «Ազգային Ջոջերուն մեջ, եթե ծաղրը միշտ զորավոր է, անձերուն գրական արժեքին հետ համեմատական չէ միշտ: Այս ինչ լրագրապետը որ քանի մը վեպ թարգմանած է (ակնարկը հավանաբար վերաբերում է Կ. Ութուճյանին — Ալ. Մ.), ավելի հարգանքով ծաղրված է — եթե կարելի է այսպես ըսել — քան Միսաքյանի պես մեծ գրագետ մը, զոր Պարոնյան խեղկատակ տիպարի մը մեջ պզտիկցուցած է: Ջոջերու այդ գլուխը, որ՝ հակառակ շատ փայլուն ըլլալուն՝ անիրավություն մըն է, ավելի դատապարտելի կ'երևա երբ խորհինք որ Սվաճյանեն ավելի, Միսաքյանն է Պարոնյանի բուն նախակարապետը: Պարոնյան, զանի միայն հավակնոտ ու ծաղրելի ապիկարի մը պես ներկայացնելու տեղ, կրնար գնահատել մեծ արժեքը այդ անտեսված մարդուն, որ եթե Պարոնյանի երգիծական գյուտերուն առատությունն ու անակնկալը չունի, շատ իսկատիպ ու ավելի խածնող հեգնություն մը գործածած է, ավելի գրագետ է և շատ ավելի բանաստեղծ ու խորհող միտք»¹: Թողնենք առայժմ «նախակարապետ» լինելու հարցը և արձանագրենք հետևյալը: Պարոնյանի «բնորդը» ժամանակին մեծ համարում ունեցող արևմտահայ գրագետներից էր, որի մասին հայտնվել են ներհակ կարծիքներ. Միսաքյանին հավանել են Մխիթարյան գրաբարագետները, դրվատել է Խրիմյան Հայրիկը, անվանել «հայ Դիոգենես», որ «անձուկ կարասին մեջ նստած՝ կ'իմաստասիրե միշտ»², նրան «սակավաթիվ ընտրյալներեն մեկն» է համարել Եղիա Տեմիրճիպաշյանը: Բայց ահա Ստեփան Ոսկանը քամահրանքով կոչել է «մի սագ ապուշ», Տիգրան Կամսարականը՝ «նախնի իմաստասերներու անհարազատ թոռ», իսկ Գրիգոր Ջոհրապը պնդել է, որ պետք է «մեծապես զեղչել իրեն թեկնածու եղած գրագետի, համայնագետի և իմաստասերի համբավեն»...

1. Չոպանյան Ա., Դեմքեր, Փարիզ, տպ. «Մասիս», 1929, էջ 44:

2. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Կ. Պոլիս, տպ. Կ. Քեչիշյան, 1916-1920, էջ 14:

Ո՞րն է ճշմարտությունը, ինչո՞ւ այսքան հակընդդեմ են մտ-
տեցումները: Այս հարցերի պատասխանները գտնելու համար
դիմենք Միսաքյանի կենսագիր Հարություն Մրմրյանի օգնու-
թյանը: Կենսագրի հավաստմամբ՝ դեռևս պատանի՝ Սկյուտարի
ճեմարանի բացման առիթով Միսաքյանն արտասանել է մի
քերթված, և ոմն Հակոբիկ աղա Մանվելյան նրան ընծայել է
«պուեստ» պատվանունը: Իր ամբողջ կյանքի ընթացքում նա
տենդագին ձգտել է պահպանել այդ տիտղոսը, «որուն ոգիով
չափ նախանձախնդիր էր ինք, մանավանդ ծերության ատեն»¹:
Իրականում ո՞րն է այս գրագետի նպաստը մայրենի գրականու-
թյանը, ո՞րն է նրա տեղը մեր գրականության մեջ: Կարելի է
անվարան ասել, որ ուշարժան ոչինչ. մեկ-երկու բանավիճային
գրքույկներ ու անձնական վրեժխնդրությունից ծնված հրապա-
րակագրական հոդվածներ, մամուլում այստեղ-այնտեղ ցրված
եղերերգեր կամ իր իսկ կողմից արված լուսանկարների
ներքևում գրած մի քանի անճաշակ բանաստեղծություններ և
մի անարվեստ վիպակ՝ «Սոփիա» վերտառություն (1859): «Եր-
կար փնտռեցի իր քերթվածները, մանավանդ նախաբարիզյան,
այսինքն երիտասարդության շրջանեն: Հայաստան թերթին մեջ
(1846-52) անիկա դպրոցական տղոց բերանը դրվելիք նվազներ
ունի, այնքան թիփիկ իրենց խեղճությունը, այնքան ցավագին՝
իրենց անբանաստեղծության մեջ, որ մարդ կը զարմանա իր
վարկին՝ իբրև պուեստիկոս»², — հիասթափություն գրում է Հ. Օ-
շականը: Ահա Միսաքյանի բանաստեղծական «գոհարներից» մի
նմուշ՝ գրված ինչ-որ ամուսնության առիթով.

Ընդ փեսաւեր որերոյն

Եւ 'նդ հարսնածու մանկամարդացըն պարուն,

Բերկրապատար հարէ՛ք կայօ

1. Մրմրյան Հ., Հին օրեր. Պուեստ խաչատուր Միսաքյան և իրեն ժամա-
նակակից իմացականին վրա հայեացներ – 1815են 1891, Կ. Պոլիս, տպ. Սա-
գայան, 1907, էջ 13:

2. Օշական Հ., Համապատկեր..., Բ.1, Երուսաղեմ, տպ. Սրբո Հակոբյանց,
1945, էջ 162:

Սասանեացի 'նդ ոտիւք ձերովք տաճարդ այդ,

Որպէս Ետնէ կրակակոծ

Ի Կեկդոպայց յուռնադրդորդ հարուածոց...

Բայց, այդուհանդերձ, Միսաքյանը խնկարկվել է: «Իր անունն՝ իբրև գրող և քերթող՝ ամենեն նշանավորն եղած էր ի Պոլիս»¹, — հավատացնում է Մրմրյանը: Նրա վաստակած համբավի գաղտնիքը պետք է որոնել ամիրայական շրջապատում: Նրանց իսկ կողմից շփացված ու «պուեետ» հորջորջված, «պոլսահայ աղայական դասի և լիբերալ բուրժուազիայի արանքում դեգերող»² Միսաքյանը հագեցնում էր հենց ամիրաների ճաշակը. դիցաբանական շուայլությամբ և խրթին գրաբարով ճոռոմ եղբերգեր էր հյուսում այս կամ այն մեծատան ու աստիճանավորի հարազատների մահվան առիթով, հանուն հանգի սպանում էր բանաստեղծությունը (օրինակ՝ «Այբահավաք» ոտանավորը, որը կառուցված է միայն ա ձայնավոր ունեցող բառերով)՝ «չլմեցնելով» ցածրաճաշակ աղաներին: Իսկ այդ շրջանում, ինչպես նկատում է Ս. Երեմյանը, «մեծ հմուտի հռչակ կը հաներ այն գրիչը, որ քաջությունը կ'ունենար պատասխանելու՝ թե այս կամ այն սաղմոսին մեջ քանի այբ տառ կա...»³: Ուստի ամենեւին չպետք է զարմանալ, որ տակավին երիտասարդ՝ ձեռք էր բերել մեծ գրագետի հռչակ և հրավիրվում էր ամիրաների հանդեսներին: Այդպես է ծնվել «պուեետի» առասպելը: Պոլսահայ մեծահարուստները նյութական շուայլ նպաստներով նրան են վստահել իրենց զավակների կրթության ու դաստիարակության գործը և դրանով հպարտացել: Շուրջ քառորդ դար (1848-1871) Փարիզում բնակություն հաստատած Միսաքյանը (ուր ուղևորվել էր Պետրոս աղա Խորասանճյանի որդիներին ուսումնառության տալու համար) չստեղծեց գրական լուրջ արժեք ներկայացնող որևէ երկ: Օտար ափերից պոլսահայ կյանքի անցուղարձերին

1. Մրմրյան Հ., ԳԶՎ. գիրքը, էջ 39:

2. Ակադեմիկոս Ա. Հովհաննիսյանի բնորոշումն է: Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, Գիրք առաջին, էջ 316:

3. Երեմյան Ս. Հ., Ազգային դեմքեր. գրագետ հայեր, Առաջին շարք, Վեճետիկ, տպ. Ս. Ղազար, 1920, էջ 352:

նա մասնակցում էր վերամբարձ հրապարակախոսությունը, անհարկի վիճաբանում, ասենք, հայ բողոքականի՝ լուսավորչական գերեզմանատանը թաղվել-չթաղվելու հարցերի շուրջ, հրամայում էր լռել ազգային լրագրերին, երբ ինքն էր խոսում...

Որպես մտածող և քննադատ՝ Պարոնյանը լավ էր հասկանում ժամանակի հայ գրականության վիճակն ու անհանգստանում էր նրա ճակատագրով: «Նաչատուր Միսաքյան» դիմանկարում նա զարգացնում է գեղագիտական որոշակի ծրագիր՝ պաշտպանելով արվեստում զգացմունքների ու ապրումների հասարակական առաքելության գաղափարը: Երգիծաբանը սատիրական անողոք շեշտադրումներով չի ոչնչացնում միայն բանաստեղծի շուրջն ստեղծված հիացմունքի առասպելը, այլև հանձին նրա դատապարտում է գրական միջակություն վարակը, որ ընդունում էր սպառնալի չափեր: Այդ մտայնությունը երևում է դիմանկարի հենց առաջին պարբերությունից. «Ինչո՞ւ կը քնանաք, ո՛վ պուեստներ, որ երկու հանգ գտնելու համար Պառնասը կը շրջապատեք, որպեսզի Մուսայի մը թևեն քաշեք և ողորմություն խնդրեք իրմե, նման այն մուրացկաններուն, որ եկեղեցիներու շուրջը կը շարվին: Ինչո՞ւ կը խորդաք, ո՛վ գրագետներ, որ ձեր հրաշագործ գրիչն երբ մարդու դպցունեք՝ կենդանի կը փոխարկեք զայն և երբ անասունի զարնեք՝ կայլափոխեք: Արթնցե՛ք, ի ծունր իջեք, բացե՛ք ձեր գլուխներն, որպեսզի ամեն մարդ տեսնե անոնց ունայնությունը: Միսաքյանի ճամբուն վրա փռեցեք ձեր հագուստներն, խունկ վառեցեք, որպեսզի հաճի աշխարհ գալ ձեր Պետն, որ սովորություն ունի չմոտենալ երբեք այն մարդերու, որ բուրվառով չեն ներկայանար իրեն: Ինչո՞ւ կ'ամչնաք հիմա գինը պաշտելու: Ժամանակով մարդերն երկրպագություն ըրած են այնպիսի աստվածներու՝ զորս մենք այսօր կը մորթենք, կասկարայի վրա կը խորովենք, կ'ուտենք և վրան պատվական գինի կը խմենք: Օն անդր, պագե՛ք երկիրն, խունկ ծխեցեք յուր քթին, խնդրելով իրմե, որ աթոռ մը առնե և գա նստիլ Ազգային Զոջերու քով, ուր խունկը հազվագյուտ է» (Հ. 2, էջ 127):

Պարոնյանն առաջ է քաշում գրական միջակությունների ու հանճարների տարբերակման խնդիրը, գտնում, որ արվեստի իսկական երկերն անմահ են, իսկ հանճարը ո՛չ ազգություն ունի, ո՛չ էլ կրոն. «Հանճարի ծնունդ եղող բանաստեղծություն մը լավ ընդունելություն կը գտնե Անգղիայեն, որչափ ալ անոր հեղինակը սլավ ըլլա»: Նա համոզված է, որ ազգային գրականությունը պետք է ջանա մրցակցել համաշխարհայինի հետ, իսկ արդի գրականության զարգացման աստիճանն անհրաժեշտ է որոշել բարձր չափանիշներով, մինչդեռ՝ «Մենք դժբախտաբար ոսկի կ'անվանենք ինչ որ պղինձ է և որ սակայն ոսկիի պես կը հնչե ժողովրդյան ականջներուն»: Երգիծաբանը ցավով էր նկատում, որ ժամանակի հայ բանաստեղծության մեջ արմատակալած ձևապաշտությունն ու հանգամությունը հանգեցնում էին ապրումների բովանդակազրկության. «Երբ մարդ մը գտվել ուզեն և դիպվածն առաքինի բառն դնե տողին վերջը, կ'սկսին մտմտալ և տարի մը խորհելեն վերջը հիշյալ առաքինի մարդը գինեատուն գինեատուն կը պտըտցունեն և մեծ առաքինի գինեմոլ մը ներկայացնելու որոշում կուտան: Ինչո՞ւ: Վասն զի ոտանավորն նույնահանգ ընելու համար առաքինիի մը գինիեն ավելի ի՞նչ բան կրնա հարմարիլ:

Բայց մարդը կյանքին մեջ գինի դրած չէ բերանը. որո՞ւ հոգ. առանց զրպարտելու ոտանավոր գրելն դյուրին բա՞ն է» (Հ. 2, էջ 129):

Նման արատները գոյանում են կյանքի նկատմամբ գրողների հետաքրքրության պակասից, ճշմարտության օտարացումներից... Նրանց երկերը չեն ծնվում ներքին այրումից, չեն պոկվում հոգուց. «...Բառերն իրենց ձեռներուն մեջ այնքան արժեք ունին, որչափ լաթի մը կտոր դերձակներուն քով. գլխեն, մեջքեն կամ պոչեն կը կտրեն զանոնք. մեր լեզվին բառերն անկարելի է ճանաչել անոնց ոտանավորներուն մեջ...» (Հ. 2, էջ 129-130): Դրա համար է, որ երգիծաբանը, ինչպես ինքն է ասում, նախապատիվ էր համարում «ոսկի չունիմ ըսելը, քան կտոր մը պղինձն իբրև ազգային ոսկի ներկայացնելն և ծաղու նշավակ

ըլլալն», չէր ներում Միսաքյանի գրական աճպարարությունները: Նա չի խորշում Միսաքյանին համարել «գրական ասպարեզին վրա հարստահարիչ քյուլրտի մը պես ուրիշներու ստացվածքն» հափշտակող, որը «անոթութենե ներչնչված» մի ոտանավորից բացի ոչինչ չի ստեղծել:

Նույնպիսի կրքով Պարոնյանը ժխտում է Միսաքյանի հրապարակագրությունը: Կաթուղիկ քարոզչության խոսսափող «Մեծմուլայը հավատիսի» դեմ ազգային լրագրերի մղած թեժ բանավեճի միջոցին Փարիզում նստած «բազմահմուտը» հայտարարում էր, որ ստեղծված «տաճնապագին վիճակին մեջ» ինքը չի կարող լռել և պահանջում էր բոլորից «իրեն անսալու խոնարհամտություն ու պարտական լռություն» պահպանել: 1860-ին հրատարակած «Տքնություն և սփոփանք հայրենասիրի» գրքույկով, որ ուղղված էր «Մեծմուլայի...» դեմ, փորձում էր պերճախոսությամբ ու անհամ սրամտություններով դաստալ նաև ազգային լրագրերին: Երգիծաբանը ծաղրում է Միսաքյանի համբավատենչությունը և նրա միջնորդության ավելորդությունը. «Միսաքյան ինքզինքը վիրավորված կարծեց, երբ տեսավ, որ առանց իրմե հրաման առնելու ազգային լրագիրներն արդարությունը կը պաշտպանեն. ուստի Բարիզեն պատգամ որոտաց, թե լռեն ազգային լրագիրները և թե ինքը պաշտպան պիտի կանգնի այդ դատին: Մեղու հանդգնեցավ ծաղրել Միսաքյանի այս հրամանն և հետևյալ օրհնության կոնդակն ընդունեց յուր վարժապետեն.

«Եթե Մեղուի պես ուրիշ աշակերտներ ալ ունինք, կը փափաքինք, որ անոնք Կյուբեղեի առջինեկներուն և կամ Բեթղեհեմի զավակներուն հետ մեկտեղ ծնած ըլլային»¹ (Հ. 2, էջ 132):

1. «Ազգային ջոջերի» գիտական հրատարակության բնագրերի կազմող և ծանոթագրող Գ. Ստեփանյանը խոստովանում է, որ «2ակերտների մեջ դրված հատվածի աղբյուրը մեզ չհաջողվեց գտնել» (տե՛ս էջ 362): Մեքբերաժ տողերը գրողը վերցրել է Խ. Միսաքյանի «Տքնությունը և սփոփանք հայրենասիրի» գրքույկից (Փարիզ, տպ. Արամյան, 1860). «...Եթե ասդին անդին ալ ասանկ ազնվախոհ աշակերտներ ունեինք նե, ամենն ալ Կյուբեղեի առջինեկներուն, և կամ Բեթլեհեմի մանկանց հետ ծնած ըլլային» (էջ 15):

Գալով Միսաքյանի գրքին, ապա Պարոնյանի կարծիքով՝ նրա հեղինակը «խոսքերու վարսավիրա մ'է, որ ասդինն անդինն խոսքեր հավաքելով՝ զանոնք կը սանտրե, կը կոկե, անուշաբույր յուղերով կ'օծե և հրապարակ կը հանե, և երկու տողով հասկնալի բան մը յուր գրչին տակ երկու էջի մեջ անհասկնալի կ'ըլլա...»:

Երգիծաբանը, օգտագործելով «Փունջի» ու «Մասիսի» միջև կենդանի բառի շուրջ ծավալված հայտնի բանավեճին Միսաքյանի տխուր մասնակցության փաստը, ծաղրում է վերջինիս «Գորտամկնամարտություն» անհեթեթ հոդվածը, որն արժանացավ ընթերցող հասարակայնության քրքիջին և մեծապես արժեզրկեց «բազմահմուտի» վարկը:

Միսաքյանի ձախողակությունը, նրա տկար մտացիությունը և գրական աճպարարություններից բացի, գրողը բացատրում է նաև հոգեբանական այլ գործոններով: Այս «ջոջը» չէր սիրում մարդկանց, կասկածում էր ու ասում բոլորին, ունեւր ներփակ բնավորություն: Զոհրապը «Ծանոթ դեմքերում» նկատում է, որ նրա դեմքին կար «ավազակներու մեջ դիպվածով ինկած մարդու աչղություն», քայլելիս շարունակ շուրջն էր դիտում «կասկածելով, վախնալով, որ առանց իր տեսնելուն մեկը չմոտենա հանկարծ իրեն ու վատությունը դաշույնի հարված մը տա կռնակին»: Շարունակ հետապնդվելու բարդույթով տառապող «պուետի» այդ հատկանիշը երգիծական մարմնավորում է ստացել դիմանկարի եզրափակիչ հատվածներում: Անձնական մատենադարանում մեկուսացած մարդատյացն անընդհատ ահուդողի մեջ է՝ որևէ մեկը հանկարծ ներս չգա և չխանգարի, քանի որ իրեն երևակայում է մի հանճար, որին անվերջ հալածում են և ձգտում ոչնչացնել: «Բայց ես գիտեմ, — ասում է նա իրեն մի կերպ տեսնելու հաջողեցրած հյուրին, — մեկը դիտմամբ ղրկեց քեզի հոս, որ զիս բարկացնես, արյունը գլուխս ցատկե և մեռնիմ»:

Վերադառնալով Զուպանյանի պնդմանը, թե Միսաքյանը Պարոնյանի «բուն նախակարապետն» է և անգամ նրանից ավելի

հզոր միտք ու երգիծական տաղանդ ունեցող գրագետ, անհնար է չխոստովանել, որ այդ կարծիքը տարակույս ու զարմանք է հարուցում: Ըստ երևույթին, երևելի գրագետին նույնպես ճշնշել է «պուեռի» առեղծվածային, բայց իրապես սնավաստակ համբավը: Այլապես ինչո՞վ բացատրել, որ իր պնդումները հաստատելու համար չի փորձում վերլուծել ու արժևորել Միսաքյանի գրական ստեղծագործությունը: Երևի այն պատճառով, որ իսկական արվեստի չափանիշներով դրանք գոյություն չունեն: Դա, վերջապես, հասկացել է անգամ ինքը՝ Միսաքյանը, երբ մահվանից մի քանի ժամ առաջ իր կրտսեր աշակերտին ու ապագա կենսագրին ասել է. «Ելնեմ նե՝ պիտի սրբագրեմ բոլոր գրածներս»¹:

* * *

Դիմանկարների շարքի արժանավորության՝ մերկացնող, ջախջախիչ սատիրայի կողքին տեղ-տեղ երևան է գալիս նաև մեղմաբարո, գիշողամիտ, բարեսիրտ ծիծաղը՝ հումորը: Սատիրական տասնյոթ կերպարներից էապես տարբերվում են յոթը՝ Վ. Պարտիզակցին, Պ. Պոյնուէյրիյանը, Ն. Վարժապետյանը, Հ. Շիշմանյանը, Հ. Իփեքճյանը, Հ. Մյուհենտիսյանը և Ս. Պալյանը: Անկասկած այս դրական անձնավորությունները հեղինակի իդեալի ամբողջական կրողները չեն, սակայն իրենց կեցվածքով ու նկարագրով եղել են ազնիվ գործիչներ և բռնապետության հեղձուցիչ մթնոլորտում ձգտել են իրենց նպաստը բերել հայրենակիցներին: Այդ պատճառով էլ նրանք զերծ են մնացել Պարոնյանի մտրակի անողոք հարվածներից, կերտվել են առավելապես դրական հատկանիշների ընդգծմամբ և ծաղրված են միայն հասարակականորեն անմեղ, բնավորության, մտածելակերպի, վարքի, գործունեության զանազան պակասությունների համար:

1. Մրմրյան Հ., ԳԶՎ. գիրքը, էջ 124:

Հումորիկ ծիծաղով երգիծված կերպարներից երեքը հոգևորականներ են՝ վարդապետ, քահանա, պատրիարք։ Հեղինակը նրանց գործունեության մեջ չի տեսնում արատավոր այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ էին, ասենք, Նար-Պեյին, Տիգրանյանին, Հասունյանին կամ մյուսներին։

Երգիծական ներողամիտ ժպիտով ու կատակաբանությամբ է վրձնված Վահան Պարտիզակցու (Տեր-Մինասյան) դիմանկարը։ Այս վարդապետը հաճախ է արհամարհել կրոնավորի կենցաղը, ապրել ժողովրդի քաղաքական շահագրգռություններով։ Զբաղվել է նաև գրականությամբ, նվիրվել ժողովրդական բանահյուսության ուսումնասիրությանը, հրատարակել ուշագրավ աշխատություններ։ Աչքի է ընկել զվարթ բնավորությամբ, սրամտությամբ ու աշխարհիկ հակումներով, մի տեսակ թեթևամտորեն է նայել հոգևորականի վեղարին, հանգամանք, որը երբեք չի թաքցրել։ Պարոնյանական այս նախատիպի մասին պոլսահայ շրջաններում հյուսվել են զվարճալի պատմություններ, անեկդոտներ... Ահա, օրինակ, մի փոքրիկ դրվագ, որը պատմում է Պարտիզակցին ինքնակենսագրության մեջ. «Այն ատեն վարի և վերի Հայաստաններուն բոլոր ժամերուն ու վանուց տաճարի ավագ դռներուն քովի պատերեն կախված կ'ըլլային Վերջին Դատաստանի պատկերներ, շատ տեղ զատ զատ, Արքայությանը զատ և Դժոխքինը զատ նկարագրով։ Իսկ ես երկու մոմ վառելու մեղքը կը գործեի, մեկը Արքայության, մյուսն ալ Դժոխքին առջև։ Երբ կը հարցվեր թե՛ ինչո՞ւ Դժոխքին առջև ալ մոմ կը վառեք, կը պատասխանեի. «Մարդս ամեն տեղ բարեկամ ունենալու է»¹։ Նման սրամիտ զրույցներ հիշում է նաև Պարոնյանը, որոնք հավանաբար լսել էր ժամանակակիցների բանավոր զրույցներից։

Երգիծաբանը մտերմաբար ծաղրում է Պարտիզակցու ընդգծված համարձակությունը, զվարճասիրությունը, գինեմոլությունը, հոգևորականի վեղարի դեմ դրսևորած մեղանչումները,

1. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Կ. Պոլիս, տպ. Վ. և Հ. Տեր-Ներսիսյան, 1910, էջ 234։

առանձին խենթությունները, կատակով խրախուսական կամիթներ կամ խտրտանքներ տալիս այն «Չոչին», որի բնավորության որոշ ծայրահեղություններ ուղղվում են արատավոր առանձին երևույթների դեմ: Պայտավաճառի աշակերտ Վահանը, «երբ տեսներ այնպիսի մարդեր, որոնք դիպվածով հարստանալով, դիպվածին արդյունքն իրենց խելքին կ'ընծայեին, կը կանչեր զիրենք ըսելով. «Հրամանեցեք, աղեկ կոշիկներ ունիմ ձեզի համար... Պարտիզակեն եկած...» (Հ.2, էջ 150): Իսկ երբ սարկավազ է ձեռնադրվում և նկատում կրոնավորների խարդախությունները, «բոլոր ուժով կ'սկսի պոռալ, թե ուր խտրություն կա՝ հոն արդարություն չկա, և ուր արդարություն չկա՝ հոն աստված չկա, և ուր աստված չկա՝ հոն աստուծո պաշտոնեին գործ չկա»: Այնուհետև վարդապետական կարգ ստացած Պարտիզակցին կաթողիկոսի երեսին համարձակորեն կշտամբանքի խոսքեր է չպրտում՝ դատապարտելով ռուս-թուրքական պատերազմից հետո ռուսական զորքերի նահանջի ժամանակ գաղթականության նկատմամբ դրսևորած աններելի անկարեկցությունը: Նա ծեծով՝ «Ֆալախայի տակ երգել կուտար» գավառահայ այն քահանաներին, որոնք անտարբեր էին ժողովրդին հարստահարողների նկատմամբ, և վարդապետից ունեցած այդ վախը նպաստում էր, որ «Այս քահանաներն ու քեհյաններն իրենց գյուղերը մտնելուն պես, կ'սկսին հորդորել ժողովուրդն, որ գողերու դեմ ինքզինքը պաշտպանե. ամեն տեղ անձնապաշտություն կը քարոզեն, որպեսզի քյուրտերու հանցանքն իրենք չքավեն Ֆալախային տակ» (Հ. 2, էջ 156-157):

Հակառակ Պարտիզակցու դիմանկարի գվարթ ոճին ու աշխույժ հումորին՝ «Պողոս Պոյնուէյրիյանը» կերտված է արտաքին ու ներքին լրջությամբ: Գրեթե բացակայում է երգիծանքը, այսինքն՝ այն տիրույթը, ուր փայլում է Պարոնյանը: Հեղինակը դա լավ է հասկանում, գիտի, որ իր գրիչը «գովել չգիտեր», բայց չի կարող թույլ տալ, որ «բարի մարդերն առանց հիշատակի անցնին երթան»: Նա կարծում է, որ Պոյնուէյրիյանի՝ «Ազգային ջոջերու մեջ գտնվիլն անշուշտ բերկրություն պիտի

պատճառն ընթերցողներուն, երբ պիտի տեսնեն անոնք, որ ազգին մեջ կան այնպիսի կրօնավորներ, որ ամենուս սիրուն ու հարգանացն արժանի են» (Հ. 2, էջ 195): Արդյոք այդ համեստ ու բարի քահանայի հիշատակը հավերժացնելու համար է միայն երգիծաբանն ստեղծել նրա դիմանկարը: Ո՛չ: Առանձին վերցրած՝ դիմանկարը գուցեև ծաղրի «դուրսմղման» պատճառով մեծ արժեք չի ներկայացնում: Նրա արժանավորությունը երևում է «Ազգային ջոջերի» ընդհանուր համապատկերում: Դրա գաղտնիքը բացահայտում է հենց ինքը՝ Պարոնյանը. նա միտումնավոր Պոյնուէյրիյանի դիմանկարը գրել է «Լուսինյանե, Հրաչագործն (իմա՝ Տիգրանյանի — Ալ. Մ.) և Հասունյանե ետքը», որպեսզի սատիրայի հարվածներից ոչնչացած այդ «ջոջերը» մեկ անգամ ևս ոչնչանան՝ այս անգամ արդեն հասարակ քահանայի բարեմասնությունների առջև: Սա խոսում է Պարոնյանի երգիծանքի ներքին շերտերի և ուժգնության մասին:

Երգիծաբանն արժանին է մատուցում այն մարդուն, որը ժամանակին վայելել է բարի համբավ, ապրել ժողովրդի ցավերով և ուրախություններով («Շատ անգամ աղքատին խրճիթը կը մտնե, որբերուն արցունքը կը սրբե և կը մխիթարե զանոնք»), հրապուրվել է Նալբանդյանի «Երկրագործության...» գաղափարներով և գրել է «Առաջին քայլ բարվոքման ազգիս հայոց ի Հայաստան աշխարհի» աշխատությունը (1878), «որով կը հորդորե արգելանքներն երկրագործական վարժարաններ բանալ Հայաստանի մեջ»: Դիմանկարիչը գնահատում է նաև կաթոլիկ քահանայի ծավալած անհաշտ պաքարը Հասունյանի դեմ. «Լավ կը ճանաչե Լասունյանն և անոր քաղաքականությունն և շատ աղեկ գիտե Ժողովուրդն անկե զգուշացնելու եղանակը»:

Դրական հատկանիշների թանձրացումներով ու ջերմորեն է գրված նաև պատրիարք Ներսես Վարժապետյանի դիմանկարը: Թերևս նախատիպին բարեմասնություններով օժտելու և գնահատումների մեջ առկա է նաև անձնական գործոնը (Վարժապետյանը եղել է Պարոնյանի սիրելի ուսուցիչը), բայց գլխավորն այն նշանակալից դերն էր, որ ռուս-թուրքական պատերազմի

տարիներին խաղացել է պատրիարքը՝ անկեղծապես ծառայելով իր հոտին, վաստակելով ժողովրդականություն. «Շատ կրոնավորներ հովիւ քաջ դնէ զանձն իւր ի վերայ ոչխարաց իւրոցը սխալ հասկնալով կ'եննեն իրենց ժողովրդյան վրա և կը նստին և անոնց անտանելի բեռ մը կ'ըլլան. Վարժապետյան աշխատած է միշտ յուր արածած հոտին լուծը թեթեւցնելու»: Երգիծաբանը մեկ առ մեկ թվարկում է արժանիքները, իսկ երբեմն էլ կամթում որոշ թերությունների համար: Գրողն, օրինակ, մի պահ դառնանում է պատրիարքի ինքնիշխան ձգտումների, հայկական լրագրերը հալածելու և խափանելու համար. «Սրբազան պատրիարքն իրեն թշնամի կը նկատեալ այն ամեն թերթն, որուն խմբագիրն յուր մեկ արարքն կը քննադատե: Այսպես իրեն թշնամի նկատելով դադրել տվաւ Թատրոնն, որ հանդգնած էր նորին սրբազնութեան մեկ շրջաբերականը հարվածել. այսպես խափանել տվաւ Ասիան, որ կրոնավորի մը անբարոյականությունը կը ձաղկեր» (Հ. 2, էջ 222): Այս տողերից անմիջապես հետո, սակայն, նորից հայտնվում է բարեհոգի ժպիտը, նուրբ հումորը, ու երգիծաբանը խոսում է նրա զղջման և բարի սրտի մասին...

Հումորիկ այն ծիծաղը, որը գրեթե չկա Պոյնուէյրիյանի և շատ թույլ է Վարժապետյանին նվիրված դիմանկարներում, ավելի ուժգին է հնչում Հովսեփ Շիշմանյանի դիմանկարում: Թեև արդեն լույս էին տեսել Մերենցի երկու վեպերը («Թորոս Լեոնի», «Երկունք Թ դարու»), սակայն գրողը չէ, որ հետաքրքրել է Պարոնյանին: Երգիծաբանը դիմանկարում այդ մասին խոսում է հակիրճ ու դրվատանքով. «Թե՛ հրապարակի, թե՛ լսարաններու և թե վեպերու մեջ Շիշմանյան էֆենտին աշխատած է և կ'աշխատի երիտասարդներու սրտին մեջ հայրենասիրություն արծարծել. ուստի յուր խոսքերն միշտ սիրով մտիկ ըլկելու արժանի են» (Հ.2, էջ 83): Նա շեշտը հիմնականում դրել է Մերենցի հրապարակախոսական գործունեության վրա և կերպարը քանդակել է Հասունյան — հակահասունյան կատաղի պայքարում Մերենցի գործունեության գնահատումներով: Դիմանկարում գերիշխողը հեղինակի կիրառած հրճվալի հումորն է. կեր-

պարի բնավորության և գործունեության առանձին թերությունները, չափազանցություններն ուղղվում են կաթոլիկ մոլեռանդ քարոզչության դեմ և մերկացնում Հռոմի Պապի նենգ գործակալի՝ Անտոն Հասունյանի արատավոր գործունեությունը:

Երգիծաբանն ուրախ ժպիտով, սրամիտ պատկերներով է ներկայացնում Ծերենցին: Ուշագրավ է դիմանկարի սկիզբը. կաթոլիկ եկեղեցու մի գործակալ քայքայիչ հանձնարարականներով խռովություններ է սերմանում ժողովրդի մեջ և մի անգամ հայտնվում է այն տանը, որտեղ էր և «Ծերենցով հղի մայրը»։ «Հոն երբ կ'սկսի պատմել յուր ըրած մեծագործությունները, և ահա ձայն մը կը լսվի, որ կ'ըսեր, դուրս վռնտեցեք այս մարդը: Ամենքը շվարած իրարու երես կը նային: Նորեն ձայն: Նորեն շվարում: Երրորդ անգամ լսելի կ'ըլլա ձայն: Այս անգամ ուշադրություն ըլլալով՝ կը հասկնան, որ ձայնը Շիշմանյանի մորը նստած կողմեն կուգար և կը վճռեն թե այդ տիկինը որովայնախոս է: Հարկ չէ կարծեմ հերքել այդ վճիռը, ամենքդ ալ գուշակեցիք արդեն, որ տիկինը որովայնախոս չէր, այլ Հովսեփ Շիշմանյանն էր, որ Քուլեճյաններուն ըրածները լսելով սաստիկ հուզված էր, և ահա այն գիշեր աշխարհ կուգա Հովսեփ յոթնամիս մորն արգանդին մեջ մնալեն ետքը» (հ. 2, էջ 75): Չորս տարեկան դառնալուն պես երեխան «թաղին բոլոր տղաները ժողվելով անոնցմե բանակ մը կազմեց Հռովմա գահը տապալելուն համար», իսկ երբ Վենետիկում կրթություն է ստանում, որոշում է, թե «աշխարհական մնալ հարկ է իրեն, որպեսզի դյուրավ կարենար յուր եղբայրներն ազատել Վատիկանու... Փարավոնեն»: Երգիծական այս պատկերներին աստիճանաբար հետևում են նաև մյուսները՝ բոլոր էլ հումորական, բոլորն էլ Հասունյանների դեմ Շիշմանյանի մղած պայքարի խտացումներով, մտերմիկ ժպիտով ու խրախուսանքով... Պարոնյանը ծաղրում է Ծերենցին, որն ուզում էր միանգամից կաթոլիկներին դարձնել լուսավորչականներ, բայց այդ ծաղրը չի վերաճում սատիրայի, քանի որ նկատառումները բխում էին ազնիվ ա-

կունքից. «Ազգային միության համար ունեցած անհաղթ սերն էր, որ ասանկ կարծիքներու մեջ կ'առնեի կը նետեի զինքը...»:

Դրական կերպարների շարքում Պարոնյանի կիրառած հումորը կարեկցանքի զգալի շեշտեր է ստանում Համբարձում Իփեքճյանի կերպարում: Ինչպես Մ. Մամուլյանը, Ռ. Պերպերյանը, Ե. Տեմիրճիպաշյանը և այլոք, Պարոնյան դիմանկարիչը ևս հիացմունքով է գրում այս մանկավարժի մասին, գնահատում նրա մեծ գործը և միևնույն ժամանակ կարեկցում նյութական դժվարություններից աշխարհի ճամփաները բռնած և ոչ մի տեղ չհարմարված ու չգնահատված ուսուցչին: «Դասատվությամբ ապրի՛լ... հրաշքի դարերն անցած են... դասատվությամբ մեռնիլ, այս է իրականությունը»,— ցավով նկատում է երգիծաբանը:

Պարոնյանը փորագրիչ Հովհաննես Մյուհենտիսյանի և ճարտարապետ Սարգիս պեյ Պալյանի մասին նույնպես դրվատանքի ու գնահատանքի գործվալի խոսքեր է ասում, նրանց դիմանկարներում դարձյալ բացակայում է երգիծանքը, բայց դրանց ուժն ամենից առաջ մյուս «ջոջերի» նկատմամբ եղած հակադրությունների մեջ է:

* * *

Ամփոփելով ասենք՝ գեղարվեստական առումով առանձնահատուկն այն է, որ «Ազգային ջոջերի» կերպարները ձևավորվում են բնական երակներից, իրական կյանքի բազմաթիվ լիցքերից ու կենսական հարուստ տպավորություններից: Դրանք շատ հեռու են գաղափարական կաղապարներից, մակերեսային ու քմահաճ գնահատումներից, ամենուր իրեն զգացնել է տալիս հեղինակի հզոր երևակայությունը: Պարոնյանի երգիծանքը բոլոր կետերում հենվում է իրական փաստերի ու կենդանի դեմքերի վրա: Սակայն, դրա հետ միասին հավատարիմ մնալով իրականությանը, երգիծաբանն ստեղծել է գեղարվեստական խոր

ընդհանրացումներ, քանդակել է ռեալիստական կերպարներ, հավաքել, խտացրել ու ամբողջացրել է կենսական, քաղաքական և սոցիալական նյութը: «Ազգային ջոջերը» արևմտահայ հասարակական-քաղաքական ու մշակութային կյանքի մի շարք էական կողմերի գեղարվեստական-երգիծական պատմությունն է, ուր տեղ են գտել մայրամուտ ապրող ավատական և նոր ձևավորվող ու զարգացող դրամատիրական հասարակարգերի կենտրոնական հոսանքները՝ իրենց բնորոշ անձերով ու անցքերով, ուրույն հոգեբանություն և գործելակերպով, մտածողությամբ ու բարոյական կեցվածքով: Եվ ուշագրավն այն է, որ տեղային նյութը, այլ կերպ ասած՝ ազգայինը, երգիծաբանը գեղարվեստական խոր ընդհանրացումների շնորհիվ բարձրացնում է համամարդկայինի. սոցիալական և հոգեբանական ճշմարտություն պատկերում է արևմտահայ «երևելիների» բնավորությունների աղճատումը, մանրատումը և ստորնացումը, հարմարվողականությունն ու նյարդային ջղաձգումները սուլթանիզմի բռնակալական միջավայրում, իսկ ընդհանուր համապատկերում գծագրվում են ընդհանրապես դրամատիրական հասարակարգի բնորոշ տիպերը: Դիմանկարների բոլոր հերոսներն էլ ժամանակաշրջանի տիպական ներկայացուցիչներն են, միջավայրի հարազատ ծնունդները: Ոմանք ճարպկորեն յուրացրել են նոր ժամանակների ոգին ու դարձել անուղղելի շահամուտներ, մյուսներն անհանգիստ են, որոնող, սակայն շրջապատից շարունակ ստացվող բացասական լիցքերի ճնշման տակ շեղվում են ճշմարիտ ուղուց, ունենում գաղափարական ու բարոյական կորուստներ, աններելի մեղանչումներ և հասարակական կամ մշակութային կյանքում աճալարարություններ են անում ու դառնում ակամա մեղավորներ, փոքր թվով հերոսներ էլ, ունենալով հանդերձ նյութական ու հոգեբանական զանազան դժվարություններ, ազնվորեն կատարում են իրենց պարտքը հասարակության առջև և օգտակար լինում հայրենակիցներին... Ահա այսպիսի և ուրիշ հատկանիշների շնորհիվ «Ազգային ջոջերը» ձեռք է բերել սպանիչ ծաղր ու ծիծաղ առաջացնելու ան-

նախադեպ կարողութիւն: «Իր գրչին (Պարոնյանի – Ալ. Մ.) ներքեւ սլաքի պես իմաստն, ինչպես ձեռնածուի ափին մեջ գընտակն՝ այնպիսի շրջըրջուններ կ'ընեն, որ աչաց աննշմարելի կետ մը դառնալին ետեւ՝ կ'իյնա ու կ'պայթի ռումբի պես, և աչերդ, գլուխդ և երբեմն սիրտդ կ'արյունեն, կ'այրեն»¹, – այսպես պատկերավոր է նկարագրել Պարոնյանի երգիծանքի ուժը Մ. Մամուրյանը:

Երգիծական դիմանկարի կոթողային կառույցը հոգեհարազատ դարձավ ժողովրդին: «Մեծ գրագետեն մինչև տնտես աղբարը, շրջուն վաճառորդեն մինչև ծանոթ առևտրականը կարդացած էին Ազգային ջոջերը գլուխ գործոցը անբաղդատելի երգիծաբանին և կը հիշեին անկե հատվածներ, ըստ բաղդի»², – մտաբերում է բանաստեղծուհի Անայիսը: Պարոնյանի մեծ երկը մտավ կյանք, մարդկանց կենցաղն ու առօրյան, առաջացրեց լայն հետաքրքրութիւն և օգնեց ժողովրդին՝ տեսնելու արատը, վնասակարը... Իսկ «ազգային ջոջեր» արտահայտութիւնը դարձավ թեւավոր...

1. «Արևելյան մամուլ», 1884, թ. 4, էջ 212:

2. Անայիս, Հուշերս, Փարիզ, տպ. «Կոմիտաս», 1949, էջ 96:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՊԱՐՈՆՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՅԸ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԺԱՆՐԱԹԻՆ ՏՐՈՀՈՒՄՆԵՐԸ «ՄԱՄՈՒԼ» ԵՐԳԻԾԱՀԱՆԴԵՍԻ ԷԶԵՐՈՒՄ

«Մեղու» և ապա «Թատրոն» երգիծաթերթերի կողքին Պուսում հրատարակվում էին նաև երգիծական երկու հանդեսներ՝ Գևորգ Այվազյանի (?-1895) «Մամուլը» (1869-1883) և Հակոբ Հաճյանի (1828-1903) «Միմոսը» (1875-1877): 60-70-ականների ազգային զարթոնքի ու ոգորումների մթնոլորտում այս պարբերականների երևան գալը ևս միանգամայն բնականոն էր. նրանք սերվեցին Զարթոնքի սերնդի ալիքից և հանդես եկան կղերապահպանողական հետաշարժ գաղափարաբանության, հայ կաթոլիկ եկեղեցու վարած հակահայ գործունեության դեմ, ծաղրեցին պոլսահայ գաղթօջախում արմատակալած օտարամոլությունն ու բարքերի ապականությունը, քաղքենիությունը, իրենց ձայնը բարձրացրին քրդական բռնությունների դեմ... Այվազյանն ու Հաճյանը, սակայն, գրական առավել քան համեստ կարողությունների տեր էին, ավելի շատ զավեշտագիրներ էին, քան զորեղ երգիծաբաններ, բայց չէին գիտակցում իրենց միջակությունն ու ապաշնորհությունը, հավակնում էին մրցակցելու... Պարոնյանի հետ: Ավելին, հաճախ ընկնելով անհարմար վիճակի մեջ, ոչ միայն դիմում էին անձնական ցածր վրեժխրդություն, այլև թույլ էին տալիս գռեհկաբանություններ ու ան-

վայել պիտակուժներ: Բազմաթիվ երգիծական մանրապատում-
մանրալուրերում Պարոնյանն անվանվում է շոշորդ (խելառ),
գինեմոլ («Շոշորդաբանին մեկ այցելությունը», «Շոշորդաբա-
նին փառավորությունը», «Շոշորդաբանին զառանցանքը»¹...):
Ահա այդպիսի երկու «գոհար»։ Այս Տոն Քիչոթին արժանի
հաջորդը (Պարոնյանը – Ալ. Մ.) օրըստօրե փախուկության
գարնելով, յուր խելագարական տաղանդը բոլոր աշխարհի
առջև փայլեցնել սկսավ»², «Ուղղական Զրուգոր, Սեռական Փա-
խուկ, Կոչական Հի՛ Հի՛ Պարոնյան»³: Մեծ երգիծաբանն, իհար-
կե, պատասխանում էր նրանց, պատասխանում էր պարոնյանա-
բար, ոչնչացնող ծաղրով, արժանապատվությամբ ու սեփական
գործի խոր զգացողությամբ: Բայց այստեղ մեզ հետաքրքրողն
այլ խնդիր է: Որքան էլ առաջին հայացքից տարօրինակ թվա,
Այվազյանն ու Հաճյանը և հատկապես առաջինը (երկրորդը դի-
մանկարներ չի գրել), հայհոյելով Պարոնյանին, օգտվում էին
նրա երգիծական հարուստ զինանոցից, իրենց կամքից անկախ՝
մնում էին նրա ապիկար «սաները»: Զարմանալի ոչինչ չկա.
գրական ճշմարիտ տաղանդը, ստեղծագործական վիթխարի ան-
հատականությունը կարող է անտեսանելիորեն ազդել գրակա-
նության կենդանի շարժման ու գեղարվեստական ճաշակի ձևա-
վորման վրա, ակամայաբար թելադրել ժանրային ուրվագրեր,
խթանել երգիծական տարատեսակներ: Բացառություն չկազմեց
նաև երգիծական դիմանկարը:

Պարոնյանը տակավին չէր նախաձեռնել իր բուն երգիծական
դիմանկարները, երբ Գ. Այվազյանը, ծանոթ լինելով գրական ա-
խոյանի՝ «Մեղվում» շարունակաբար տպագրվող «ազգային
երեկելիների» բնութագրումներին, «Մամուլի» էջերում 1871-ին
շտապեց հրատարակել այդ ժանրի փոխաձևության մի շարք՝
«Վիճակագիր գավառական առաջնորդաց» վերնագրով: Ծավա-
լով շատ փոքր այդ երկերը ավելի շատ դիմանկարների բեկոր-

1. Տե՛ս «Մամուլ» հանդես, Կ. Պոլիս, 1872, թթ. 256, 257, 1873, թ. 331:

2. Նույն տեղում, 1873, թ. 341, 5 դեկտեմբերի:

3. «Միմոս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1875, թ. 16, 15 հոկտեմբերի:

ներ են, որոնք դուրս չեն գալիս ընդհանուր բնութագրումների շրջանակից, բայց հետաքրքրական են ժանրի պատմության զարգացման ճանապարհին: Դիմանկարը կարող է լինել համագամանալից, կարող է լինել կարճ և համառոտ: Էականը ծավալը չէ, այլ այն, թե ինչ արտահայտչամիջոցներով է կենդանագրված «բնորդը»: «Վիճակագրերը» համառոտ են, արվեստի տեսակետից պակասավոր, բայց վկայում են, որ անգամ փոքրիկ ձևի մեջ երգիծական արտահայտչաձևերով հանդերձված՝ այնուամենայնիվ խփում են նշանակետին ու վեր հանում ինչ-ինչ տիպական երևույթներ:

Այվազյանի «վիճակագրերը» իրական մարդկանց՝ Վանի, Սեբաստիայի, Աղթամարի, Տիգրանակերտի, Ակնի, Խարբերդի, Երզնկայի և բնաշխարհի այլ վայրերի հոգևոր առաջնորդների բնութագրում-ուրվագրերն են: Ամենից առաջ աչքի է զարնում մատուցման գտնված ձևը. գրված են գավառաբնակչության հավաքական անունից՝ իբրև համախոսական կամ հանրագիր, որոնցում երևակայական ականատեսների հաճախ դիպուկ մի բնորոշմամբ, իմաստային հակադրությամբ կամ սրամիտ առաջադրությամբ միանգամից բացահայտվում են բարձրաստիճան կրոնավորների բնավորության կամ գործունեության ամենաէական գծերը:

«Մամուլի» խմբագրի առաջին նշանակետն է դարձել «Հայտնի խաչագողը»՝ վանեցի Պողոս վարդապետը, որը «արդարությունը կը հալածե և անիրավությունը կը պաշտե. Քյուրդերը կը քաջալերե ու կը սիրե՝ և ժողովուրդը կը կեղեքե ու կը հարստահարե»¹: Այս մարդը, որ ոչ միայն բնավ չէր երկնչում ազգային իշխանություններից, այլև «ինքն անոր հրամաններ կը ղրկե», վանեցիների գլխին իսկական պատուհաս էր դարձել: Այվազյանի կարծիքով՝ ելքը միակն է. ամբողջ գավառը՝ «ճոչեն մինչև լաճերը», խնդրում է պոլսեցի աղաներին, որ իրեն «սա կծու սոխին հոտեն ազատեն»: Նույնպիսի սեղմ բնութագրերով

1. «Մամուլ», 1871, № 176, 13 մայիսի, էջ 155:

մերկացվում են նաև Սեբաստիայի Կարապետ ու Աղթամարի Հակոբ եպիսկոպոսների խառնակչությունները (վերջինը «Սղերդի մեջ ալ Անձնվեր Ընկերությունը տակն ու վրա ըրավ»), Ակնի Հակոբ վարդապետի Թանձրամտությունը («Առաջնորդիս փութաջանությամբը Կամարակապ գյուղի աղջկանց վարժարանը գոցվեցավ»), Խարբերդի Պետրոս վարդապետի կնամուլությունը («Հովվական ցուպն 'ի ձեռին' տունները այցելությամբ քարոզության կը պտըտի. ուր որ երկու երեք կնիկ ժողոված տեսնե, անդե և նա 'ի միջի նոցա. մենք այսչափ կըսենք, դուք ալ ասոր իճապը նայեցեք»), Եվդոկիայի Հակոբ եպիսկոպոսի երեսպաշտությունը («Օր մը կը նայիս որ ժողովուրդին կողմն է բռներ, անոր իրավունքը կը պաշտպանե. հետևյալ օրը աղաներուն թե՛ն է մտեր՝ անոնց տավուլը կը չալե») ... Դառը հեգնանք է պարունակում մի միջոց Պոլիս մեկնած Կուտինայի Հովսեփ եպիսկոպոսին ուղղված գավառաբնակների առաջադրությունը. «Հատկապես կը խնդրենք Նորին Սրբազնութենեն որ, պարապ տեղը հոս գալու ձանձրությունը չը կրե. մենք հոս առանց առաջնորդի ավելի հանգիստ ենք»¹:

Հոգևոր «ցեցերի» մերկացումների ընտրված ձևը՝ դրվագ-դիմանկարը, որ թելադրված էր մի կողմից Պարոնյանի բարերար ազդեցությամբ, մյուս կողմից ժամանակի պահանջմունքներով, երգիծահանդեսի համար նույնպես անցումային փուլ էր: Արդեն հինգ տարի հետո՝ 1876-ին, երբ Պարոնյանը «Թատրոնում» հրապարակել էր «Ազգային ջոջերի» մեկ տասնյակից ավել դիմանկարներ, «Մամուլը» նույնպես տպագրեց երգիծական դիմանկարների մի շարք՝ «Խորհրդարանական նկարագիր» վերնագրով՝ նվիրված Ազգային ժողովի նշանավոր դեմքերին: Ինչպես տեսնում ենք, այս դեպքում ևս «ներկա» է Այվազյանի մեծ նախորդը:

Շարքի մեզ հայտնի դիմանկարներն ութն են՝ «Գրիգոր էֆենտի Օտյան», «Սահակ Ապրո էֆենտի», «Աղաբեկյան Սար-

1. Նույն տեղում, էջ 156:

գիս էֆենտի», «Հովհաննես էֆ. Նուրյան», «Կարապետ էֆ. Շահպազյան», «Պողոս էֆ. Պառնասյան», «Պետրոս էֆ. Քերեստեճյան» և «Հարուժյուն էֆենտի Մերեմգուլի»: Հղացված լինելով «Ազգային ջոջերի» հուշարկմամբ՝ դրանք, սակայն, բացահայտապես տարբերվում են թե՛ ընդգրկման շրջանակներով, թե՛ մոտեցումներով և թե՛ մատուցման եղանակներով: Պարոնյանի կերպարների «տեսականին» չափազանց հարուստ էր՝ լրագրապետներ ու արվեստագետներ, հոգևորականներ ու Ազգային ժողովի երեսփոխաններ, մինչդեռ Այվազյանի «հերոսները» բացառապես երեսփոխաններ են: Եթե Պարոնյանը չի խախտում «կենսագրական դիմանկարի» հատկանիշները (կերպարը ներկայացնում է ծննդյան ու աստիճանական զարգացման պատկերներով, հիշատակում կենսագրական ստույգ թվականներ, ստեղծում մանկութայն տարիների երևակայական դրվագներ, որոնք դառնում են կերպավորման յուրահատուկ հնարանքներ, ուրիշ խոսքով՝ փոքր ծավալի մեջ ստեղծում է ամբողջական դիմանկար), ապա «նկարագրերի» հեղինակը չի հիշատակում որևէ թվական, առավելապես կենտրոնանում է «բնորոշների» երեսփոխանական գործունեության վրա: Այս նկատումներում համոզվելու համար դիմենք Հարուժյուն Մերեյեմ-Գուլուն նվիրված երկու հեղինակների դիմանկարներին:

Պարոնյանական դիմանկարը կառուցված է հիմնականում դրական հատկանիշների ընդգծումներով. հրճվալի հումորով գնահատված է Մերեյեմ-Գուլու հասարակական-մշակութային գործունեությունը, սակայն տեղ-տեղ ուժգին են սատիրական մերկացումները, հանգամանք, որից իսպառ զուրկ է Այվազյանի դիմանկարը: Այն ամբողջովին ներբողական է, անվերապահորեն փառաբանվում են երեսփոխանի դրական հատկանիշները միայն, ուժեղ է հրապարակախոսական շունչը: «Մամուլի» դիմանկարիչը սակավ է զվարթաբանում («Մերեմգուլի էֆենտի թեպետ ազնվական ծնած չէ, սակայն այնպես համոզված է որ եթե մինչև վերջին շունչը խորհրդարանին աջակողմյան կուսակցութենեն գտնվելու ըլլա նե՛ ինքն ալ չենն՝ գոնե զավակը

կրնա ազնվական մը ըլլալ ապագային մեջ...»), առանձնապէս տպավորիչ է «Բնորդի» արտաքինի նկարագրութիւնը («Ինքը ցորենագուլնի վրա դեղնահեր դեմք մը ունի, ոչ այնքան խիտ մորուքով որո ցանցառ թելերուն մեջտեղեն կը տեսնվի յուր մարմնուլն մակերեւոյթը»¹)... Այդուհանդերձ, Այվազյանին հաջողվում է տեսանելի դարձնել Մերեյեմ-Գուլուն, և նա երևում է ծանրախոհ բնավորութեամբ, հռետորական ձիրքով («Ձայնը հեշտալուր է, և արտասանութիւնը ճիշդ, այնպէս որ ինչքան մեղմ և կամաց խոսի, դարձյալ մեկ բառն անգամ լսողութենէ չի փախչիր»), սկզբունքներին հավատարմութեամբ ու դրանք պաշտպանելու ջանադրութեամբ («Հերմեսին պէս օրը հազար մղոն տեղ կը վազէ մեկը կամ մյուսը գտնելու համար, և եթէ ուզածը չը կրցավ գտնել ցերեկին, գիշերները քունը ծախելով պետք ունեցած մարդուն տանը դրանն առջևները կ'սպասէ, մինչև որ գտնէ, խոսի, համոզէ, կամ համոզվի, մինչև որ գործը լմնցնէ»):

Պարոնյանի նման Այվազյանը ևս դիմանկարները կառուցում է կերպարների հակադրութեան սկզբունքով, միայն թե վերջինս տարբերակում է երեք կարգի «հերոսներ»՝ խիստ դրական (Գր. Օտյան, Ս. Ապրո, Պ. Պառնասյան, Հ. Մերեյեմ-Գուլի), սակավ դրական (Ս. Աղաբեկյան, Հ. Նուրյան) և բացասական (Կ. Շահպազյան, Պ. Քերեստեճյան): Սա խոսում է այն մասին, և դա, անշուշտ, գնահատելի է, որ «Մամուլի» խմբագիրը ևս անտարբեր դիտորդ է և իր ձիրքի հնարավորութիւնների սահմաններում մասնակցում է արեւմտահայ հանրային-հոգեւոր ուժերի կազմակերպման գործընթացին, խրախուսում է խորհրդարանի արժանավորներին և, ընդհակառակը, պարսավում անբաններին ու ստորաքարչներին:

Պետք է խոստովանել, որ դիմանկարիչը հաճախ է հասնում հաջողութիւնների. նվազում են հրապարակախոսական գերակայող բնութագրումները, աշխուժանում են երգիծական ար-

1. «Մամուլ», 1876, թ. 562, 1 մայիսի, էջ 329-330:

տահայտչամիջոցները, զգալի պատկերավորութիւնն ու կենդանութիւնն են ստանում կերպարները:

Ահա Գրիգոր Օտյանը՝ «արեւելյան մեծ ու հանճարեղ պետական անձանց մինը», որը պատկառելի ավանդ ունի արեւմտահայ ժողովրդավարական ուժերի համախմբման ու Ազգային սահմանադրութեան ստեղծման մեջ: Անշահախնդիր ու անանձնական մարդ է Օտյան նշանավոր գերդաստանի այս շառավիղը, որի «սիրած բանն է՝ դրամեն ավելի հանգստութիւնը, ունեցածն է՝ համբավեն ավելի խելացութիւնը»: Եվ դիմանկարիչը չբողարկված բավականութեամբ է ստեղծում նրա դիմապատկերը. մերթ միտումնավոր կուտակում է ծանր ածականով բառաբարդումներ՝ կարեւորելու համար գործչի ծանրակշիռ վաստակը («Ծանրագլուխ, ծանրաբարո, ծանրաշուք, ծանրաքայլ և ծանրախոս, որո ամեն մեկ արտասանած բառը իր մարմնույն հավասար ծանրութիւն մ'ունի»), մերթ էլ դիմում աշխույժ բառախաղի («...Յուր խորհրդոցը դիմողներուն Մենտոր, յուր խրատն աքացողներուն ալ՝ Նեստոր») կամ կենցաղային որևէ մանրամասնութեան ակնարկումով հանրային-քաղաքական մարդու նկարագրին միահյուսում անհատական հատկանիշները («...Ամեննն ծանր քաղաքական խնդրո մը վրա մտածած ատեն՝ Երվանդիկին օրն ի՞նչպես անցուցած ըլլալն հարցնելը չը մոռնալուն պես, ամեննն լուրջ ազգային խնդրո մը վրա՝ լրագրապետի մը հետ խոսակից ըլլալն ալ չ'արհամարհեր...»¹): Այվազյանի համար, սակայն, էականը մնում են ազգային գործչի ծառայութիւնները. «...Օտյան էֆենտիի համար եթե ամեննն ավելի փառավոր բան մը կա, այն ալ յուր՝ ազնվապետական ընտանիքի սերյալ ըլլալն հանդերձ, ռամկավարական գաղափարներով ու սկզբամբ անցած ըլլալն է, յուր խորհրդարանական կենացը ամեննն ավելի կարկառուն քոնթրասթն այս միայն լինելով»²:

Արեւմտահայ հասարակական-քաղաքական կյանքում վաստակաշատ գործիչ էր նաև Սահակ Ապրո էֆենդին: Նրա դի-

1. «Մամուլ», 1876, № 549, 13 մարտի, էջ 225, 226:

2. Նույն տեղում, էջ 227:

մանկարում ևս հեղինակն առաջնահերթ է համարում երեսփոխանի գործունեությունը՝ մասնավորապես ընդգծելով, որ կամովին հրաժարվել է կայսերական բարձրագույն ատյաններում զբաղեցրած պաշտոնից՝ «ավելի անկախորեն յուր ազգին ծառայելու համար»: Նա լեզվագար չէ, չի տառապում հայրենասիրական սին ճառեր ասելու մոլուկթյամբ. «Յուր երեսփոխանական աթոռն ավելի գործադիր իշխանություն գլխույն գահուն մոտերը գետեղելն նախամեծար ընտրած է, գործի մարդ ըլլալը գործովն ապացուցելու համար»: Դիմանկարն աստիճանաբար հարստանում է, գեղարվեստական հանդերձանք ստացող կերպարը ձեռք է բերում կենդանի շարժունություն. երևում է հայրը՝ զավակներին «քաղաքագիտական ուսման» մղելու ջանքերով, «հեզահամբույր ու բարեբարո», «չատ ազնիվ և բարեկիրթ դաստիարակություն սնած» մարդը, որը, սակայն, երեսփոխանների՝ իրենց խոսելու իրավունքը չարաշահելու պարագայում «ատյանը գոցվելուն չ'սպասելով, նստած տեղեն կ'առնե կը քալե, այնպես որ վզեն քովնտի կախված ակնոցին հետ խաղալը քանի շատցեն, այնքան յուր զգացած սրտնեղությունն աստիճանը կը հայտնե»¹:

Պողոս Պառնասյանը թեև իր գործունեության մեջ զգուշավոր է, «հավկթին մեջ մազ փնտռելու պես նախանձահույզ» իր սկզբունքին՝ չքաղաքականացնել ազգային գործերը, սակայն, ի հակադրություն շատերի, եռանդուն ու համարձակ երեսփոխան է. «Ասի չէ՛ բնավ այն երեսփոխանաց կամ ուրիշ ազգային պաշտոնավարաց կարգեն, որոնք միանգամայն Բ. Դրան ալ պաշտոններու ծառայությունցը մեջ գտնվելով, ազգային ատյաններու մեջ կ'զգուշանան իրենց կարծիքն ազատորեն հայտնել, և ունացած գաղափարնին սխալմամբ լուրթյամբ մը խղդելը՝ ամեն բանեն ավելի նախամեծար կ'ընտրեն»²: Ինչպես Պարոնյանն էր իր առաջին շրջանի դիմանկարներում զվարճաբանում, անհոգ ծիծաղում, երբեմն դիմում չափածոյին (ասենք՝ Ս. Ֆելեկ-

1. «Մամուլ», 1876, թ. 550, 17 մարտի, էջ 233:

2. Նույն տեղում, թ. 557, 14 ապրիլի, էջ 289:

յանի դեպքում), Այվազյանը ևս ստեղծում է աշխույժ մթնոլորտ. «Ասով հանդերձ յուր ձայնին ու արտասանության հեշտալուր եղանակը, զուգորդվելով յուր հարաժպիտ դեմքին անկեղծությանը հետ, համակրական հատկություն մը կ'ընծայե իրեն, այնպես որ Ազգ. Վարչության նոր կազմակերպություն մը տալու ծրագրին վրայոք ատենաբանելու միջոցին, խորհրդարանի բեմին վրայեն զինքը լսողը՝ խորթալուր երեսփոխանն մ'ավելի՝ Մատամ Տեքլոզան լսել կը կարծե, որ Թեաթուր-Ֆրանսեյի թատերաբեմին վրայեն

Սա նը վո բա լա բեն ասյուրեման

Տը շամժե տը կուվերնըման . . . ը (Հաստատ չարժե փոխել կառավարությունը – Ալ. Մ.) կը գեղեցեղե»¹:

«Խորհրդարանական նկարագրերի» որոշ դիմանկարների ենթաչերտերում երբեմն-երբեմն զգացվում է հեղինակի անթաքույց և սուր հեգնանքը: Արտաքուստ ընդհանուր առմամբ դրական գնահատելով Սարգիս Աղաբեկյանի գործունեությունը՝ դիմանկարիչը նրա մասին «իմիջիայլոց» նկատում է. «Սա երբեմն Զեյթունի խնդրույն հանձնաժողովույն մեջ զԱզգը կը ներկայացներ Բ. Դրան առաջը, իսկ այժմ Խորհրդարանին մեջ Բ. Դուռը կը ներկայացնե երեսփոխանաց առաջը»²: Եվ այստեղից էլ ծնվում է երգիծական մերկացնող ուժը, որը դրսևորվում է մի դեպքում երեսփոխանի՝ տերություն նկատմամբ ստրկահաճության ու դրանից բխող հեղինակի ստեղծած համապատասխան ոճավորմամբ («Բնավ չը կրնար ներել որ մեր ազգային իշխանության հետ բաղդատմամբ կառավարական իշխանությունը ցեղային տեսությամբ գոնե օտարազգի իշխանություն մը կոչվի, իր թանձր մարմնույն հակառակ իսկույն տեղեն ցատկելով բեմը կը վազե, երկու բառ միայն արտասանելու համար թե – այդ նեռելի չէ ըսել, տեռությունը՝ մեռ տեռությունն է»³), մի այլ դեպքում՝ Ազգային ժողովում նրա ծիծաղելի պահվածքի

1. Նույն տեղում, էջ 290:

2. Նույն տեղում, թ. 551, 20 մարտի, էջ 241:

3. Նույն տեղում, էջ 241-242:

նկարագրությամբ (բնավ չի ուզում «նախագահին քովը ան-
վրեպ» հաստատած իր աթոռը թողնել անգամ ատենաբանելիս.
«Ինքը բեմին ու աթոռին դերերը հեղաշրջած է իր երեսփոխա-
նական իրավամբը, ընդմիջելու համար բեմն ելնելով, ակնոցն ալ
հետն առնելը չը մոռնալու պայմանով, ատենաբանելու համար
ալ աթոռեն չը զատվելով»): Բավական կենդանի է գծագրված
նաև կերպարի արտաքինը. «Սարգիս էֆենտի պատկառելի կեր-
պարանք մ'ունի, հասակը բարեձև, դեմքը կայտառ խարտյաչի
վրա, հայացքը սուր, ձայնը ուժեղ և հագագային, մարմինը գեր,
ծոծրակը հաստկեկ, որուն մսերը իրարու վրա բարդվելով քա-
ռաշար մանյակ մը կը հորինեն թիկնոցին օձիքին վրա հեծնե-
լով»:

«Խորհրդարանական նկարագրերում» տեղ են գտել նաև
«բացարձակ լուռթյուն պահելու բնազդեցիկ փափագ մը ցույց
տվող» երկու երեսփոխաններ՝ Կարապետ Շահպաղյանն ու
Պետրոս Քերեստեճյանը: Այվազյան երգիծաբանի վերաբեր-
մունքը նրանց նկատմամբ բարձրանում է սատիրական ծաղրի
աստիճանի: Առաջինն, օրինակ, պարբերաբար բացակայում է
Ազգային ժողովի նիստերից («Հարկավ օր մ'ալ իր քառթ-վիզի-
թը ղրկել պիտի մտածե, բացակայությունը զգալի չընելու հա-
մար»), բայց այնպիսի հաշվարկով, որ հանկարծ «հրաժարյալ չը
հրատարակվի», իսկ ներկա գտնվելու դեպքում ջանադիր մաս-
նակցում է քվեարկություններին: Դիմանկարչին հաջողվում է
սեղմ բնութագրումներով ներկայացնել նրա բնավորությունը.
«Սա իր պաշտոններուն վրա, ատոնց հատուկ շրջապատեն
դուրս բնավ չ'զբաղիր, դատավարությունը դատական ատյանը
կը թողու, երեսփոխանությունը Խորհրդարանին մեջ, տուն ալ
երթա նե, փոխանակ ուրիշ գործերով ու խնդիրներով զբաղելու,
ավելի կը սիրե պարապ ժամանակը զբոսանքով անցնել, և կամ
յուր երիտասարդական անցյալուն վրա մտածել»¹: Վնասաբեր
չէ այս գործիչը, բայց և ազգը որևէ օգուտ չունի նրա երեսփո-

1. «Մամուլ», 1876, թ. 554, 31 մարտի, էջ 266:

խանությունից: Նկատելի է, որ «Մամուլի» խմբագիրը միտումնավոր դիմում է օտար բառերի կամ բառակապակցությունների («էնթերեսս, բուլիթ, քոնթրասթ, քաբրիս, թաքթիք») կիրարկումների, որոնք աշխուժություն են հաղորդում նրա ոճին:

Պարոնյանի պես Այվազյանը ևս որոշ դեպքերում դիմանկարն սկսում է ժողովրդական որևէ ավանդույթի հիշատակությամբ՝ այն ներդաշնակելով կերպարի բնավորությանն ու գործելակերպին: Այսպես, ավելի տպավորիչ դարձնելու համար մյուս «լուսկյաց» երեսփոխանի՝ Քերեստեճյանի կերպարը, գրում է. «Ասի ալ Արիստիպպոսի հարազատ աշակերտներեն է, որուն երբ օր մը հարցուցին իր բարեկամները թե ինչո՞ւ համար չը խոսիր, կը պատասխանե թե — Աստված մարդուս երկու ականջ տվեր է և մեկ բերան, որ երկու անգամ լսե բայց մեկ անգամ խոսի: Սակայն կ'երևի թե բնությունը հարյուր ականջ տալով Պետրոս էֆ. ի, գոնե մեկ հատ բերան մ'անգամ խնայեր է տալ իրեն խորհրդարանին մեջ, ուր ձայնը երբեք լսված չէ»¹: Թվում է՝ երգիծաբանը սոսկ զվարթաբանում է, կատակում, բայց ենթատեքստում պարզվում է երեսփոխանի՝ «հարյուր ականջ» ունենալու ակնարկը. ազգային այս «երևելին» թուրքական իշխանությունների գործակալն է: Դիմանկարիչը «մանրացույցով նշմարելի» նրա արտաքինի և ստանձնած «կարևոր ծառայություն» հակադրությամբ հասնում է անողոք մերկացումների. «Սա յուր ուսմունքը Բարիզի Մուրատյան վարժարանին մեջ ստացած ըլլալով, հանճարն և դատողությունն ալ Տաճկաստանի կարևոր ծառայությանցը մեջ մարգած և կատարելագործած է, ուր ոչ թե կողմնակցությամբ կամ նպաստավորվելով, այլ յուր անձնական արժանյոքը ճանչցված և ընդունված է, հակառակ մանրացույցով նշմարելի յուր ֆիզիզական կազմվածքին»:

Այվազյանը երբեմն հասնում է պատկերային գունագեղության, կերպարները դնում շարժման մեջ: Ահա «հեզահամբուլը և բարեբարո նորատի երեսփոխանը»՝ Հովհաննես Նուրյանը, ո-

1. Նույն տեղում, թ. 557, 14 ապրիլի, էջ 290:

րը երիտասարդ է, եռանդուն, արտահայտում է ազատական չափազանցված գաղափարներ, անփորձ է. պատեհ-անպատեհ «ըրպեն անգամ մը փուշի վրա նստածի պես վեր կը ցատկե տեղեն ատենաբանելու»¹:

Իբրեւ հետեւություն՝ կարող ենք հավաստել, որ «Մամուլի» երգիծական դիմանկարներում պահպանված են դիմանկարի ժանրային հիմնական պահանջները. վավերական են կերպարները, առարկայական՝ եղելությունները... Գնահատելի է, որ Այվազյանին հաջողվել է առանձին դիմանկարների ամբողջության մեջ ստեղծել նաև մի ուրիշ՝ խորհրդարանական ժողովի ընդհանրական դիմանկարը՝ բնորոշ անձերով ու անցքերով, մարդկային այլազան բնավորություններով, շահագրգռություններով, նաև հեղինակային ուղղակի, հաճախ նաև կարծր բնութագրերով:

Դիտելի է, սակայն, որ Գևորգ Այվազյանը թեև մի քանի տարի ևս հրատարակեց իր զավեշտաթերթը, սակայն որևէ նոր դիմանկար չտպագրեց: Պատճառը, կարծում ենք, կռահելի է. 1879-ին արդեն հրապարակի վրա էր «Ազգային ջոջերի» առաջին հատորիկը, որին հաջորդ տարում հետևեցին մյուսները: «Մամուլի» խմբագիրն ըստ երևույթին հասկացել էր, որ անխորհուրդ էր մրցակցել Պարոնյանի հետ, և խոհեմություն էր ունեցել լքելու դիմանկարչության բեմահարթակը...

ՍՏՎԵՐԻ ԵՎ ԼՈՒԾՍԻ ՀԱՐԵՎԱՆՈՒԹՅԱՄԲ (ՄԻՆԱՍ ԳԱՐԱՄԱՃՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ)

1880-ի ամռանից «Լույս» շաբաթաթերթի էջերում կողք կողքի հայտնվեց երգիծական դիմանկարների երկու շարք՝ «Զվարճալիք. կենսագրականք» և «Ազդք» ընդհանուր խորագրերով: Առաջինները ծավալով բավականաչափ ընդարձակ, «սովորա-

1. Տե՛ս «Մամուլ», ք. 551, 20 մարտի, էջ 242:

կան» դիմանկարներ էին, իսկ մյուսները՝ ազգային երեսփոխաններին, որոնք նշված էին անվան ու ազգանվան սկզբնատառերով («Առ Ա. Խ.», «Առ Մ. Պ.» և այլն) ուղղված հակիրճ նամակներ: Ճիշտ է, երկուսն էլ անստորագիր էին, սակայն որևէ կասկած չի կարող լինել, որ դրանք պատկանում էին միևնույն անձնավորության՝ «Լույսի» խմբագիր Մինաս Գաբամաճյանի (1842-1892) գրչին: Թեև մեր ձեռքի տակ չունենք նրա բոլոր դիմանկարները (պարբերականի երեւոյան հավաքածուները խիստ պակասավոր են), բայց եղածներն էլ բավարար են՝ պատկերացում կազմելու դրանց մասին:

Առաջին իսկ ընթերցումը բերում է այն հետևություն, որ այս դրկից դիմանկարները ոչ միայն ձևով, այլև բովանդակային ու գեղարվեստական որակներով հապես տարբեր են: Թե ինչու՝ կփորձենք բացատրել ավելի ուշ: Իսկ առայժմ բնութագրենք «սովորական» դիմանկարները:

Գաբամաճյանի երևալը, իբրև դիմանկարիչ, ընթերցողի համար, անշուշտ, անակնկալ էր: Նա սովոր էր «Լույսում» ըմբռնել Պարոնյանի «Ջոջերի» «կենսագրությունները» կարդալու վայելքը, իսկ հիմա իրեն էին հրամցվում, ճիշտ է, նույնպես երգիծական, բայց բոլորովին այլ տիպի կենսագրություններ: Անտարակույս, չաբաթաթերթի խմբագիրը որոշել էր Պարոնյանի հեռանալուց հետո (ինչ-ինչ պատճառներով նրանք գտնվել էին) զբաղեցնել վերջինիս թափուր աթուղ և վերակենդանացնել իր նախորդի շնորհիվ այնքան ժողովրդայնություն նվաճած ժանրը, դրանով իսկ բարձրացնել թերթի վարկը:

«Զվարճալիք. կենսագրականքը» իրենց բնույթով տրամագծորեն հակադիր են «Ազգային Ջոջերին»: Դրանք հիմնականում ներբող-դիմանկարներ են, որոնց մեջ բացակայում է պարոնյանական մերկացնող ուժը: Ըստ երևույթին, հեղինակը «Ջոջերին» սիրաշահելու, նրանցից ինչ-ինչ ակնկալիքներ ունենալու, նյութապես դժվար կացության առջև հայտնված իր պարբերականը փրկելու համար էր հակադարձ ներբող-դիմանկարներ գրում: Զուր չէ, որ Գաբամաճյանը հաճախակի է հիշատակում մեծահա-

րուստ «Ջոջերի» բարեմասնությունների մասին: «Ս. Թընկերյան» դիմանկարում, օրինակ, ուղղակիորեն խոստովանում է. «Երեք ամսո չափ ալ ինձ Մեկենաս եղալ, Զեփյուռ Հայրենյաց անուն թերթիս հրատարակելով»¹: Իսկ «մեկիքներու ցեղե սերյալ ժողովրդյան ամիրայի մը զավակի»՝ Եղիազար Մելիքյանի մասին գրում է. «Գեղեցիկը սիրելն իրեն կատարյալ մոլություն մը դարձած է, եթե երեք կրնա մոլություն համարվիլ. ուստի կ'ըսվի թե Ռաֆայել, Տանդե և Րոսսինի հաճախ այցելություն կուտան իրեն գիշերները յուր երազին մեջ...»²: Ահա և մի ուրիշ խնկարկում. «Հովհաննես էֆենտի Կյումշյան կարգ մը հարուստներու պես ամբաստանության կուռք չէ, որովհետև հարստությունն ազնվապետության հետ չչփոթեր. բայց շատ կը հարգե զանոնք՝ որ իրեն պես իրենց գործոցը զավակն են, զանոնք՝ որ հանճար և տաղանդ ունին և օգտակար հրատարակություններ կրնեն»³:

Իրավ է, Պարոնյանի պես Գաբամաճյանն էլ է փորձում «հերոսներին» գնահատել հանրային կյանքում նրանց «դերակատարության» ցուցանիշներով, բայց նկատելի է, որ այդ ձգտումը շատ դեպքերում ընկրկում է ինչ-որ կաշկանդվածության ու կանխակալության առջև: Օրինակ, եթե Պարոնյանի Հարություն Մերեյեմ-Գուլու՝ ամեն ինչում զգուշավորություն պահպանելու հատկանիշը բարձրացված է ազգային գործչի քաղաքական վախկոտության մերկացման աստիճանի, ապա Գաբամաճյանի Մերեյեմ-Գուլու մոտ այն դառնում է արժանիք. «Բայց ինք այնքան հաշվով կը խոսի և հաշվով կը գործե, որ տեղ մը երթալու համար մեկ ոտքը դրած ատեն մյուսին վրա կը մտածե, և մինչև որ բանի մը վրա երկար ատեն չխորհի, և մինչև որ խիստ հեռավոր պարագաները հաշվի չ'առնե, մտացը մեջ որոշում չտար»⁴: Մի պահ միայն հպանցիկ ակնարկելով Մերեյեմ-Գու-

1. «Լույս» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1880, թ. 122, 20 դեկտեմբերի:

2. Նույն տեղում, թ. 92, 3 սեպտեմբերի:

3. Նույն տեղում, թ. 121, 17 դեկտեմբերի:

4. Նույն տեղում, թ. 91, 30 օգոստոսի:

լու շահասիրության հակումը («Օգտակար դատածը կուզե քա-
ջալերել, առանց սակայն իր քսակին նիհարություն պատճառե-
լու, որ տնտեսագիտաց բարի սովորությունն է»)՝ «Լույսի» դի-
մանկարիչը վերստին շարունակում է «բնորդի» մարդկային
բարձր արժանիքների մասին գովքը («Երբ խոսող երեսփոխան
մը ավելնա, և կամ հիներուն մեջեն մեկն հրաշքով լեզու ելլա,
գանձ գտածի պես ուրախ կ'ըլլա, վասնզի չուզեր որ երեսփո-
խանները նոր հարսի պես մունջ կենան»):

Արդարությունը պահանջում է ասել նաև, որ «Լույսի» դի-
մանկարիչը, թեև սակավ, այնուամենայնիվ Պարոնյանի հետե-
ղությամբ երգիծանքին հաղորդում է սատիրական ծաղրի ե-
րանգներ.

«1870ին Եդեսիայեն երեսփոխան ընտրվեցավ, և կ'ըսվի թե
երկու անգամ ժողովի գալեն ետև՝ երբ տեսավ որ աթոռն իրմե
կ'ապստամբի, պատժեց զայն:

Ասոր վրա Սամաթիացիք երեսփոխան ընտրեցին զինքն
1874ին:

Վեց տարվան մեջ վեց անգամ ժողովի եկած է:

Ասոր պատճառն՝ ըստ մեզ, իր ազգասիրությունն է, վասնզի
չուզեր որ Ազգին աթոռն հիննալով՝ Կեդրոնական սնտուկին
վնաս պատահի:

1875ին ալ Ուսումնական խորհրդո անդամ ընտրվեցավ, և
իր շարունակ բացակայությամբը խիստ նշանավոր ծառայու-
թյուններ մատուլց»՝ («Եղիազար Մելիքյան»):

Նման բռնկումները, սակայն, տևական չեն: Դիմանկարչի
հաճոյամոլ պահվածքը, ներքողական ոճը նրան մղում են տաղտ-
կալի զվարճաբանությունների («Իր բոլոր գործերն ալ համա-
ձայնեցուցած է իր այս ընդհանուր կանոնին, ինչպես նաև յուր
տունն, որ նույնպես իր կանոնին համաձայն ոճով շինված է և
շինության միջոցին մկանց խնդիրն ալ ուշադրության առնված
է, և հարկավ պետք է որ առնվի, որովհետև ադոնք խիստ ան-

1. «Լույս», 1880, թ. 92, 3 սեպտեմբերի:

քաղաքավար և հասարակորեն վնասող կենդանիներ ըլլալով՝ պետք է՝ որ մարդոց նստածեն բարձր տեղեր բնակին և իրենց հանդուգն վազվզուկներովն զմարդ ձանձրացնեն»¹ («Հովհաննես Կյումշյան»)), մանվածապատ խորհրդածուլթյունների ոլորտը («Թընկըրյան էֆենտի հասարակ մարդոցմե ալ նաև սա հատկուլթյամբը կը տարբերի, որ բնավ չբարկանար և իր այս հատկուլթյունը մեծ առավելուլթյուն մ'է իր արվեստին համար, որովհետև փաստաբան մը պետք է՝ որ բարկանա, և ահա իր ալ բարկանալն ոչ ոք տեսած է, այնպես որ իր այս բնավորուլթյունն առածի կարգ անցած է և շատ դատավորներ ու փաստաբաններ իբրև առած՝ կըսեն որ եթե Սիմոն մ'ալ ըլլաս, պետք է որ բարկանաս, բայց ես ալ կ'ըսեմ որ հասարակաց գործեր ստանձնողք պետք է՝ որ իրենց պաղարյունուլթյունը կ'որսընցնեն, որովհետև մարդ երբ բարկանա, զարմանալի է՝ որ իր չուզածն ըսե և իր բուն ըսելիքը կորսնցնե»²):

Պարոնյանական դիմանկարների հետ ցանկացած զուգակշռի դեպքում «զվարճալիքները» ստվերվում են. դա հավասարապես վերաբերում է թե՛ դրանց գաղափարական բովանդակությանը և թե՛ գեղարվեստական արժանիքներին: Գաբամաճյանը, թվում է, «կենսագրականք» է գրում, բայց ըստ էության բավարարվում է միայն «հերոսների» բնավորության դրվատելի հատկանիշների ու ֆիզիկական բարեմասնուլթյունների ընդհանուր և խառնակ ուրվագրումներով: Գորշ ու շողոմ, որոշ դեպքերում էլ ինքնաբավ դիմանկարային մոտքերին («Բարեձև հասակով և ազնվապետական դեմքով ճենթըմեն մը, որ հակառակ իր դիմաց երևուլթին՝ ջերմեռանդ ժողովրդյան մ' է, այնպես որ եթե դիպվածով անգղիացի ծնած ըլլար, զինքն հասարակաց խորհրդաբանին անդամ ընտրելու համար անգղիացիք մեծ մրցումներ պիտի ընեին» («Հարուլթյուն Մերեհմգուլի»), «Երկայն հասակով, ճերմակ մորուքով և կարմիր երեսով լուրջ մեկն է» («Հովհաննես Կյումշյան»)...) հաջորդում են սոսկ հեղինակային անձ-

1. Նույն տեղում, թ. 121, 17 դեկտեմբերի:

2. «Լույս», 1880, թ. 123, 24 դեկտեմբերի:

նավորված դատողությունները, և արդյունքում դիմանկարային պարունակը մնում է աղքատիկ՝ կորցնելով երգիծական դիմանկարին հատուկ մարտունակությունը, իսկ ժանրը խեղվում է ու դառնում է ժանազին «զվարճալիքի» մարմնավորման միջոց: Ահա մի քանի բնորոշ օրինակ. «Իր վրա սքանչացողները կըսեն թե ինչո՞ւ այս մարդը վարդապետ չըլլար, որպես զի զինքն օր մը Պատրիարք ընե Ազգը. իսկ երիտասարդուհիք ալ անհամբերությամբ կըսեն, ե՞րբ արդյոք ամուսնանալու համար որոշում պիտի տա» («Հարություն Մերեմեգուլի»), «Թընկըրյան էֆենտի իրավամբ և արժանյոք փաստաբան է, որովհետև փաստաբան ըլլալի առաջ ուսանող եղած է, որովհետև պերճախոսություն ունի, որովհետև օրենքներն ուսած է, տրամաբանելու կարողություն ունի և մարդկային կրից, զգացմանց և մարդկային հոգվույն կարողությանցը վրա ճառող հոգեբանական գիտությունեն զուրկ չէ»: Ինչպես տեսնում ենք, Մ. Գաբամաճյանի՝ երգիծական դիմանկարի ասպարեզում կատարած փորձերը ձախող են:

Իսկ ահա «Ազդեք» շարքը գրական դիմանկարի ժանրային բուրրովին նոր փոխաձևության՝ նամակ-դիմանկարի նմուշ է: Այդ յուրօրինակ նամակ-դիմանկարները Ազգային ժողովի երեսփոխաններին հղված բնութագրումներ են՝ բաղկացած ընդամենը մի քանի տողից, բայց, որքան էլ զարմանալի լինի, բավականաչափ տարողունակ են ու պատկերավոր: Ի հակակշիռ ծավալուն դիմանկարների բովանդակային դատարկաբանության՝ սրանք պարունակում են արևմտահայության ներքին կյանքն իրենց տնօրինության տակ առած «ազգային երեւելիներին» ուղղված խրախույսի, սթափության ու ժողովրդի ընտրյալի պարտականությունները պատշաճությամբ կատարելու կոչեր: Երկու կարգի դիմանկարների աղաղակող տարբերության պատճառը, մեկն է. քողավորված նամակ-դիմանկարներում հեղինակը թոթափում է հականե-հանվանե սկզբունքով գրված դիմանկարի «վտանգավորության» բեռը, գրում է անկաշկանդ, անաչառորեն ցուցադրում վավերական գործիչների բնութագրական

հատկանիշները: Այդ ազատությունն էլ բերում է ոճի պատկերավորության ու անբռնազրոսության: Ահա մի քանի բնորոշ օրինակներ.

«Առ Ա. Պ. Կ. — Թեպետ ստեպ կը կատարես քու երեսփոխանական պարտականությունդ, բայց քու արհեստիդ պահանջմանն հետեւելով՝ ժողովին հիվանդությունները զննելու կ'զբաղիս ավելի, և ահա ասոր համար կ'երևա թե խոսելու ատեն չես գտներ, որպեսզի զննություններդ լավ կատարես: Ուստի կը հանձնարարեմ որ տեղեկագիրդ շուտ պատրաստես»:

«Առ Ա. Խ. — Դու ալ ապրիմ մեռնիմ ծաղկի նման մերթ կ'երևաս և մերթ կը պահվիս, դու՝ որ երեսփոխանության հանգամանքներն ունիս, բայց կ'երևա թե հինցնել չես ուզեր»:

«Առ Ս. Մ. — Նոր երեսփոխան ընտրված ժամանակդ ժողովն չէիր ուզեր բացակա գտնվիլ, իսկ հիմա ալ ժողովին ներկա չես գտնվիր: Եթե աթոռդ քեզի դեմ ապստամբած է, ամբաստանես զայն»¹:

«Առ Մ. Պ. — Դու ալ ապրիմ մեռնիմ ծաղկի պես երբեմն կերևաս և երբեմն կը պահվիս, և եթե երևաս, նոր հարսի պես մունջ կը բռնես, կարծելով որ երեսփոխանությունն համընդուն ժողով է»:

«Առ Ն. Ա. — Քեզի համար ի՛նչ որ ըսի, շատ ճշմարիտ է, այսինքն երեսփոխան մը, որ նշանավոր ես քու չքնաղ հորանջումներովդ»:

«Առ Տ. Փ. — Դու ալ համընդուն կարգին մեջ համբավավոր երեսփոխան մ'ես, ուստի լեզուդ բացվելու համար Ծակ-քարի աշագման (սրբատեղի — Ալ. Մ.) քանի մը անգամ ուխտի գնա՛»²:

Ինչպես տեսնում ենք, Գևորգ Այվազյանի դրվագ-դիմանկարների պես Մ. Գաբամաճյանի նամակ-դիմանկարները ևս վկայում են գրական դիմանկարի ժանրային կենսունակության ու «չարժուճական» մասին: Իսկ ներժանրային տրոհումները դեռ պիտի շարունակվեին նաև հաջորդ տասնամյակներում:

1. «Լույս», 1880, թ. 91, 30 օգոստոսի:

2. Նույն տեղում, թ. 92, 3 սեպտեմբերի:

19-րդ դարի վերջին երկու տասնամյակներին երգիծական դիմանկարն ապրեց որոշակի տեղատվություն: «Մեղավորը» Գրիգոր Զոհրապն էր, որ իր «Ծանոթ դեմքերով» խանդավառեց երեք ու կրտսեր սերնդի բազում գրողների: Թեև պարոնյանական դիմանկարների ավանդույթների կայծերն անթեղվել էին, բայց չէին շիջել. դրանք առկայծեցին դարի ավարտին և նոր ուժով բռնկվեցին հաջորդ հարյուրամյակի 10-ական թվականներին:

90-ական թվականներին «Բյուզանդիոն» լրագրում տպագրած «Զմյուռնական դիմաստվերք» շարքով աչքի ընկավ բոլորովին անհայտ մի գրագետ՝ Գ. Խորասանճյանը: Ընդհանուր խորագիրն արդեն հուշում է, որ հեղինակը նպատակադրվել է «հերոսներ» ընտրել արևմտահայության երկրորդ խոշոր գաղթօջախի՝ Իզմիրի միջավայրից: Շարքը բովանդակում է 25 «դիմաստվերներ», որոնց «բնորոշները», ինչպես Գաբամաճյանի «Ազդեքում», ներկայացված են սոսկ անուն-ազգանվան սկզբնատառերով: Սակայն այս պարագայում հեղինակային ակնարկումներն այնքան թափանցիկ են, որ հասցեատիրոջը գտնելն ամենևին դժվար չէ: Այսպես, «Ս. Ո.»-ն Ստեփան Ոսկանն է («Իր Արևելքն և Արևմուտքն աշխարհաբարի հրաշակերտներ են»), «Մ. Մ.»-ն՝ Մատթեոս Մամուրյանը («Կ'աշխատի ցերեկը դաս տալով, միտքեր մշակելով, գիշերն այ խմբագրականներ գրելով, վեպեր թարգմանելով, հոդվածներ կարդալով»), «Թ. Ո.»-ն՝ Թուրքեն Որբերյանը («Անունն անգամ կարծես լալու համար ընտրած է, չեմ հուսար որ բուն մականունն աս ըլլա»), «Մ. Ն.»-ն՝ Մեսրոպ Նուպարյանը («Հորինած է ֆրանս.-հայ. բառարանը»): Այլուայլ տվյալների օգնությամբ հնարավոր է բացահայտել նաև հրապարակագիր ու թարգմանիչ Գրիգոր Զիլինկիրյանին, «Արևելյան մամուլի» ապագա խմբագիր Հրանտ Մամուրյանին

(Մ. Մամուլյանի որդին): Ժամանակակիցները, մանավանդ իզմիրցիները, անշուշտ, անմիջապես ճանաչել են «դիմաստվերներին» «Հերոսներին», զվարճացել կամ սրդողել: Հ. Միքայելյանն, օրինակ, «Իզմիրի դիմաստվերներու շուրջ» հոդվածում իր դրժգոհությունն է հայտնել Գ. Խորասանճյանից՝ գրելով, որ «Պարոնյանի մը հովեր առած, այդ աննմանելի երգիծաբանին հետեւելու հավակնությունը» ունեցող հեղինակը հրատարակել է «Զմյուռնական դիմաստվերներու շարք մը, ուր Իզմիրի հանրածանոթ և քանի մը հատ ալ հազիվ ծանոթ դեմքերու թերաստվերները գծելու պատրվակին ներքև՝ ինքզինքնին թույլատրած է քարիքաթյուրի ձևով նախատել մեծ մասամբ համակրելի և հարգելի անհատականություններ», նույնիսկ ֆիզիկական պակասություններն է ծաղրել՝... Փութաջան լինելու դեպքում կարելի էր գաղտնագրածել նաև այս ու այն բժշկին, ամիրային, հանրային գործչին, դպրոցական տեսչին, բայց դրա անհրաժեշտությունը չկա, քանի որ այդ անձնավորությունները ոչ միայն մերօրյա ընթերցողին, այլև, ինչպես տեսանք վերը, համաքաղաքացիներին անգամ «հազիվ ծանոթ» էին: Նրանց գործունեության շառավիղը լավագույն դեպքում տարածվել է Իզմիրի սահմաններում: Կարծում ենք՝ ավելի լավ է խոսել դիմաստվերների գաղափարական միտումների ու գեղարվեստական կատարման մասին:

«Զմյուռնական դիմաստվերքն» ունի «Դիտողություն մը» խորագրով իրապաշտության դատը պաշտպանող ուշագրավ վերջաբան, որը բացահայտաբար հիշեցնում է «Ազգային ջոջերի» առաջաբանը. «Անոնք որ ի մոտո կ'ճանչեն այս անձինքն, հարկավ պիտի խոստովանին թե հեղինակը բնավ պատմություն ծախել ուզած չէ այս դիմաստվերները գծելով: Ինք բոլորովին անաչառ կերպիվ գծած է, և եթե ոմանց լուսանկար է ոմանցը քարիքաթյուրա ելած է, հանցանքը ներկայացուցած անձերունն է»²:

1. Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», 1898, թ. 9, 1 մայիսի, էջ 358-359:

2. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 452, ապրիլ 20/2 մայիսի:

Առաջինը, որ անմիջապես աչքի է զարնում խորասանճյանի դիմանկարներում, կարճառոտությունն է. բոլոր 25 գործերը գետեղվել են «Բյուզանդիոնի» ընդամենը երկու թվում, բայց զրլխավորը սա է: Ժանրային առանձնահատկություններով «Զմյուռնական դիմաստվերքը» էպոս տարբերվում է մինչ այդ հանդիպող դիմանկարներից. դրանք հիմնականում միայն դիմագծի, արտաքինի, հագուստի, շարժումների, խոսվածքի և մի դիպուկ գնահատման (ասենք՝ «ՏՀաս տունկի մեջ գտնված որդի չափ պաղ է», «Տ. Գ.», «Բնությամբ պարզամիտներուն չինված խմորով շաղված է. բարեսիրտ է, բայց անտարբեր, սակայն իգական սեռին վիշտերն սփռվելու համար բան չի խնայեր», «Պ. Պ.»...) վրձնահարվածներից ստեղծված դիմանկարներ են, որոնց, թող զարմանալի չթվա, ամենից ավելի պատշաճում է Հ. Միքայելյանի թերաստվերներ բնորոշումը՝ դրա հեղինական ենթիմաստի օտարացումով անշուշտ: Եվ արդարև. «Զմյուռնական դիմաստվերքում» բացակայում են վավերական անձանց գործունեության ու վաստակի նկարագրությունները, բնութագրումները կատարվում են ծայրահեղ ժլատ տեղեկություններով, պատկեր-դիմագծի, պատկեր-շարժումների խտացումներով: Դրանցից շատերը հիշեցնում են Պարոնյանի «Կարապետ պեյ Երամյան» դիմանկարը: Այստեղ նկատվում է մի ուշարժան երևույթ. երգիծական դիմանկարի ժանրը տրոհվում է՝ ծնունդ տալով նոր «տեսակի»՝ «թերաստվեր»-կիսադիմանկարի, որի նախօրինակը Պարոնյանի մոտ եղակի է: Իսկ այդ ինքնօրինակությունը, ինչպես արդեն համոզվել ենք, բնավ ստվեր չի նետում դիմապատկերային տարողունակության վրա. չէ՞ որ ճշմարիտ արվեստագետը կարող է ֆիզիկական հատկանիշների, սոսկ արտաքինի ու հարակից որևէ շտրիխ — բնութագրման միջոցով ևս բացահայտել հերոսի ներաշխարհը՝ հասնելով գեղարվեստական ընդհանրացումների:

Դիմանկարի կառուցվածքային կարևոր շերտերից է կերպարի արտաքինը, որին կարող է տրվել ավել կամ սակավ նշանակություն: Բայց եթե դիմանկարիչն այն դարձնում է կերպարի

համար բնութագրական, ապա պետք է ուշադիր լինի մանրամասների նկատմամբ: Արդարացի չէր Խորասանճյանի զայրասիրտ ընդդիմախոսը, երբ պնդում էր, թե «Զմյուռնական դիմաստվերքում» ծաղրված են տիպարների ֆիզիկական պակասությունները: Իրավ է, առկա են երգիծական ձևն ու դրանից անխուսափելիորեն ծնվող չափազանցությունները, բայց պահպանված է չափի զգացումը, իսպառ բացակայում է ֆիզիկական արատների ծանակումը, պարզապես արտաքինը (դիմագիծ, հանդերձանք...) դառնում է բնութագրական, և դրա միջոցով վեր են հանվում վավերական հերոսի էությունն ու անհատականությունը: Ահա «Բյուզանդիոնի» կիսադիմանկարներից մի քանիսը, որոնք մեջբերում ենք ամբողջությամբ. «Երկայն հասակ, նիհար, ալեխառն: Ոտքերը քիչ մը ծուռ որ ամիրայական ծնունդի նշան է կ'ըսեն: Հարուստ է, բայց ազգին համար եղունգն անգամ չի կտրեր: Ընդհանրապես զբաղմունքը քիչ է, թե՛ մագազան և թե՛ տունն իր երկրպագուներուն խնկարկությունամբ ժամանակ կ'անցընեն. ասոնց ալ թիվը շատ է» («Մ. Պ.»), «Միջակ հասակ, գիրուկ, ալեխառն մորուք: Հարուստ է ժառանգությամբ: Ազգին ամենևին օգուտ չունի: Մեծ վիշտ մ'ալ ունի սրտին մեջ թե ինչո՞ւ հայրն և հորեղբայրն ազգին այնչափ բարիքներ ընելով պարապ տեղն ստակ վատնած են. չէ՞ որ իր իրավունքն կորզված են այս ստակները» («Թ. Ս.»), «Միջակ հասակ, գեր. մորուքին և մագերուն մեջ ճերմակն սկսած է: Մեկ ժամ հեռվեն զինք ետևեն տեսնողը կրնա ճանչել վզին եռակի ծալքերն: Հարուստ է բայց կծծի: Մարդու մը հինգ փարա պակաս վճարելու համար կարող է երկու ժամ հետն հակաճառություն ընել: Ասով ինքզինքը կ'նվաստացնեն, բայց չզգար: Ասիկա ինք աչքաբացություն կ'կարծեն, ուրիշները գձձություն կ'ըսեն»¹ («Ղ. Ե.»):

Այս ընթացքում գրեթե անխուսափելիորեն ծագում է նաև «Բնորդի» արտաքինի նկատմամբ դիմանկարչի համակրական

1. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 452, ապրիլի 20/2 մայիս:

կամ հակակրական վերաբերմունքի, դիմապատկերային շերտերի խնդիրը: Գրականագետ Զ. Ավետիսյանը «Հայ պատմավեպի պոետիկան» մենագրության մեջ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» առիթով քննարկվող դիմանկարի կառուցվածքի առանձնահատկությունների մասին խոսելիս առանձնացնում է դիմանկարային հետևյալ շերտերը՝ «Դիմանկարի օբյեկտիվ շերտը (այս շերտի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը չեզոք է)... Սուբյեկտիվ շերտը (հեղինակի ստացած տպավորությունը դիմանկարից և վերաբերմունքը)... Սոցիալական սիմվոլիկան (սա մըտնում է օբյեկտիվ շերտի մեջ և միաժամանակ առանձնանում է, որպես առարկայական պայմանականություն)...»¹:

«Զմյուռնական դիմաստվերքի» պարագայում կիրառելով վերոհիշյալ բաժանումները՝ «Տ. Ժ.» դիմաստվերում, օրինակ, կունենանք հետևյալ պատկերը. «Երկայն հասակ, նիհար, երկայն դեմք, սև մորուք» (հեղինակային չեզոքություն), «Աղվոր սև աչքեր, որք ակնոցին ետևեն մարդուս սրտին խորը թափանցել կ'ուզեն» (հեղինակային վերաբերմունք), «Իբր վիրաբույժ՝ Գոլսո Քամպուր Օղլուի և Լարտիի կ'հավասարի կ'ըսեն»² (սոցիալական պատկանելության հիշեցում): Եվ այս շերտերի համակցության արդյունքում ծնվում է դիմանկարի ամբողջությունը: «Զմյուռնական դիմաստվերքը» կառուցված է այդ և հարակից հատկանիշների՝ կերպարի արտաքինի նկարագրումից անմիջապես հետո նրա էության ամենաբնորոշ կողմի դիպուկ բնութագրման («Հասակը բարձր, թուխ, սև ընչացք: Ավելի կռիվամարտի դասատուի քան թե պարզ վարժապետի հովեր ունի»³, «Ռ. Ո.», «Միջակ հասակ, գիրուկ, գոց գուլն խարտյաչ պեխեր, կռնակին վրա պզտի մեղք մը», «Մ. Ս.»...), ինչպես նաև երգիծական արտահայտչամիջոցների ընձյուղումներով:

Թերաստվեր-կիսադիմանկարներում կիրառված են երգիծանքի զանազան հնարքներ. բարեմիտ հումորը մերթ փոխարկվում

1. Ավետիսյան Զ., Հայ պատմավեպի պոետիկան, էջ 280:

2. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 450, ապրիլ 17/29:

3. Ռ. Որբերյանը Զմյուռնիայում գրադվել է ուսուցչությամբ:

է հանկարծահայտ սպանիչ ծաղրի, մերթ կծու հեգնանքի, իսկ շինծու միամտությունը՝ խոցող քմծծաղի... Ահա, օրինակ, իզմիրցի ազգայիններից մեկը՝ Կ. Ա.-ն, որի կիսադիմանկարում հեղինակը հումորից սատիրա ընթացող անակնկալ անցումների, բնութագրման իրարամերժ զոդումների և կախման կետերի իմաստային շրջմամբ ստեղծում է եսակենտրոն, պարապ մարդու՝ կեղծ բարերարի կերպարը՝ այնքան նման Օտյանի «Ազգային բարերարի» Սահակ էֆենտուն. «Բարձրահասակ, տարիքոտ, ալեխառն ընչացք: Հարուստ է աշխատությամբ: Մինչև ցարդ ազգին համար բան մ'ըրած չէ. խոստումներ շատ ըրած է կ'ըսեն. օր մը հարկավ պիտի ընե եթե ժամանակ ունենա: Կ'ուզե բարերարի անուն շահիլ... բայց ձրի: Զմոռնանք, արհեստանոց մը շինած է, որուն հողն և գլխավոր պատն ազգին ըլլալուն, Առաջնորդն ալ՝ իբր ազգին ներկայացուցիչ՝ օրվան շատ ժամերն հոն կ'անցնե Ամճա Պողոսին հետ»¹: Հետաքրքրական է նաև, որ այս կիսադիմանկարից անմիջապես հետո Գ. Խորասանճյանը զետեղում է ազգին անշահախնդրորեն ծառայող բոլորանվեր ու խիզախ գործչի՝ Թ. Թ.-ի դիմանկարը, որը (և ոչ միայն դա) խոսում է շարքի ոչ պատահական կառուցվածքի, այն է՝ հակադրությունների եղանակով (հեղինակի խոսքով ասած՝ «լուսանկար» կամ «քարիքաթուրա») ստեղծման մասին. «Կարճ հասակ, գիրուկ, սև ընչացք: Ազգային ամեն պաշտոններու մեջ երես ճերմկցուցած է, բայց շատ ալ թշնամի վաստկած է: Թշնամի վաստկած է, վասն զի ամենուն հանցանքն և թերությունն անվեհեր կ'խոսի. եթե բոլոր ազգին պաշտոնավարողներն իրեն պես աշխատեին, այսօր ազգը 10.000 ոսկի պարտք չպիտի ունենար: Ինչ պաշտոն որ ստանձնե, հոգով մարմնով կ'աշխատի»²:

«Զմյուռնական դիմաստվերքի» կերպարները երբեմն ձեռք են բերում կենդանի հատկանիշներ, դիմանկարն սկսում է շնչել ու ձգտել տարածականություն. «Երբ դիպվածով կամ գործով

1. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 450, ապրիլ 17/29:

2. Նույն տեղում:

առավոտուն կանուխ ելնելով Հունաց փողոցներեն կ'անցնիս ծովեզերք երթալու համար, անտարակույս բարձրահասակ, սև ու ճերմակ մազերով ու պեխերով, տարիքոտ բայց պնդակազմ, ոչ նիհար և ոչ գեր մարդ մը պիտի տեսնես, որ ամեն տունները զըննելով, քննելով, երբեմն աչքերը վեր՝ դեպ ի նոր բացվող պատուհան մը վերցնելով, երբեմն դրան սեմերը լվացող սպասուհիի մը մերկ սրունքները դիտելով Տոն Ժուլանի կերպով բերանը բաց կը քալե, գիտցիր որ Պ. Պ. է: Երկու ժամ վերջ շուկայեն անցի՛ր. միևնույն անձը պիտի տեսնես որ մագազային ապակյա դրան ետին նստած՝ Բյուզանդիոն մեկ ձեռքը, մյուս ձեռքն ալ նառկիլեն, օրվան լուրերը կ'կարդա...» («Պ. Պ.»):

Հակիրճ ու տեղին բնութագրումները վկայում են, որ հեղինակը լավ է ճանաչել նախատիպերին, նրանց գնահատում է ազգային կյանքի հետ ունեցած աղերսների մեջ, հանգամանք, որ այնքան կարևոր էր 90-ական թվականների ճգնաժամային պայմաններում, հիմնականում անաչառ է ու ներհուն դիտող: Նա, թերևս, տեղ-տեղ վրիպում է իր գնահատականներում, բայց այդ անձնականությունը բխում է ազնիվ ակունքից՝ ազգային գործչին առաջադրվող խիստ չափանիշների պահանջից: Գրիգոր Զիլինկիրյանի («Գ. Զ.») դիմանկարում, օրինակ, ակնարկելով նրա թարգմանչական փորձը՝ հանգում է կանխակալ հետևություն. «Իբր թարգմանիչ համբավ ունի, բայց ես կ'ըսեմ թե իտալական առածն իրեն համար շինված է. *Traduttore traditore* (Թարգմանիչ դավաճան — Ալ. Մ.)»: Մինչդեռ Գր. Զիլինկիրյանը հայտնի թարգմանիչ էր², իսկ Վ. Հյուգոյի «Թշվառներ» վեպի հայացումը հայ թարգմանական գրականության գոհարներից է: Եվ կիսադիմանկարի վերջույթի իտալական «սրամտությունը» որոշ չափով փչացնում է այնքան լավ ու շարժուն սկսված դիմապատկերային մոտտքի տպավորությունը. «Երկայն հասակ, պեխ և մորուք սև ու ճերմակ՝ ավելի ճերմակ:

1. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 452, ապրիլ 20/2 մայիս:

2. Նա թարգմանել է Է. Սյուի «Մաթիլդը», Ժ. Սանդի «Օրիորդ Լաքենթըր-ըր», Ա. Պրևոյի «Մանոն Լեսկոն»...

Տրակոնի ձև ու քալվածք ունի»¹։ Բայց երբեմնակի հայտնվող այդ զանցառումները, բարեբախտաբար, որակ չեն կազմում, և «Զմյուռնական դիմաստվերներն» ամբողջությամբ վերցված երգիծական դիմանկարի անցումային փուլի հետաքրքիր արտահայտություններից է։

**ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՆՈՐ ԳԼՈՒԽԳՈՐԾՈՑԸ.
ԵՐՎԱՆԴՈՏՅԱՆԻ «ՄԵՐ ԵՐԵՍՓՈԽԱՆՆԵՐԸ»**

Երգիծական դիմանկարի ասպարեզում Հակոբ Պարոնյանի ստեղծած ավանդները շարունակեց Երվանդ Օտյանը (1869-1926)։ Ժանրի կեսդարյա պատկառելի ավանդները մի կողմից, 900-ականների ներժանրային տրոհումների ու վերընձյուղումների ուսանելի փորձը մյուս կողմից՝ յուրացվեցին Օտյանի դիմանկարչի կողմից և ծնունդ տվեցին նոր գլուխգործոցի։ Նա 1913-14 թվականներին «Մանանա» շաբաթաթերթում տպագրեց «Մեր երեսփոխանները» ընդհանուր խորագրով երգիծական դիմանկարների շարք, որը պարունակում էր 37 դիմանկար։ Գնահատելին ամենից առաջ այն է, որ «նշանավոր հեգնաբանը» (Ա. Արփիարյանի բնորոշումն է) չմնաց չնորհալի աշակերտի դերում, այլ արևմտահայ հանրային-քաղաքական կյանքի ավելի բարդ պայմաններում, բազմակուսակցական տարակարծությունների շիկացած մթնոլորտում կերտեց երգիծական դիմանկարների շարք՝ է՛լ ավելի հարստացնելով ու նոր աստիճանի բարձրացնելով ժանրը։

«Մեր երեսփոխանները» քննությունն սկսենք Օտյանի ու Պարոնյանի դիմանկարների ստեղծագործական առնչությունների վերաբերյալ դիտարկումներից։

Դատելով Հակոբ Սիրունու հուշերից՝ Օտյանը, որքան էլ տարօրինակ լինի, իր նախորդին համարել է զավեշտագիր. «Բառին

1. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 450, ապրիլ 17/29:

իրական առումով երգիծաբան մը չէ Պարոնյանը, — ըսավ Օտյան: — Պարոնյանի, եթե ոչ ստեղծած, գոնե զարգացուցած սեռը մեր մեջ զավեշտագրությունն է: Իրմե առաջ ալ եղան զավեշտագիրներ, ինչպես Սվաճյան. բայց անոնց ամենուն վարպետը հանդիսացավ Պարոնյան, որովհետեւ ամենեւնի ավելի կատարելագործվածը եղավ»¹: Այս կարծիքը, ինչպես ասվում է, չի դիմանում որեւէ քննության, և ամենեւին դժվար չէ հակառակն ապացուցել. Պարոնյանի բովանդակ ստեղծագործությունը օտյանական զգացմունքային պնդման լավագույն հերքումն է, ուստի ավելի շահեկան է անցնել վերը մատնանշված խնդրին:

«Մեր երեսփոխաններն» ավարտվում է հավելյալ մի, թվով՝ 38-րդ դիմանկարով: Այն նվիրված է Երվանդ Օտյանին, և որի տակ դրված է բանասեր, մանկավարժ ու թատերական գործիչ Սմբատ Դավթյանի (1858-1926) ստորագրությունը: Հեղինակը, անշուշտ ոչ պատահաբար, իր գրելաոճը դարձրել է օտյանական, ինչը կարող է ենթադրել տալ, թե գրվածքը ինքնադիմանկար է, կամ, որ ավելի հավանական է, շարադրվել է Օտյանի խմբագրական միջամտություններով: Այս պարագայում, սակայն, էականը սա չէ: Ավելի կարևոր է, որ այդ դիմանկարում խոստովանվում է այն աղերսը, որ առկա է Պարոնյանի ու Օտյանի շարքերի միջև: «Այդ հավաքածուն, — կարդում ենք այնտեղ, — որ կը հիշեցնե Պարոնյանի Ազգային ջոջերը, հարազատ պատկերն է ժամանակակից ազգային ճիւղներու նկարագրին և մտայնության»²: Որքան էլ զարմանալի թվա, ինքը՝ Օտյանն էլ չի ուրացել այդ ազգակցությունը. այդ մասին է վկայում 1919-ին «Իգնատ աղա» երգիծաթերթի էջերում «Մեր երեսփոխանների» երեք դիմանկարների («Մարկոս Նաթանյան», «Հայկ Խոճասարյան» և

1. Սիրուցի Հ., Երվանդ Օտյան, «Սովետական գրականություն» ամսագիր, Երևան, 1969, թ. 12, էջ 129:

2. Օտյան Եր., Մեր երեսփոխանները. Մեր Ազգային ժողովը, Աշխատասիրությամբ Գ. Տեր-Վարդանյանի, Երևան, «Մազադաթ» հրատ., 1999, էջ 165: Այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերն այսուհետև կնշվեն համապատասխան տեղում փակագծերի մեջ:

«Արշակ Ալպոյաճյան») վերամշակված տարբերակներին տված «Նոր ազգային ջոջեր» խոսուեն խորագիրը:

Այս հանգամանքը մենք շեշտում ենք ոչ միայն Օտյանին «ուղղելու» ցանկությամբ, այլև ուրիշ մի մտահոգությամբ: Խընդիրն այն է, որ Պարոնյանի կամ Օտյանի ստեղծագործությունն ուսումնասիրողները նկատել են երկու երգիծաբանների դիմանկարային շարքերի աղերսակցությունները, բայց հաճախ են տուրք տվել կողմնակալության: Այսպես, Մխիթարյան բանասեր Մեսրոպ Ճանաշյանը, ընդունելով հանդերձ, որ «Ազգային երեսփոխանները» «Ազգային ջոջեր»-են առած է իր ներշնչումը»¹, այնուամենայնիվ, նախապատվությունը տալիս է առաջինին: Նա գրում է. «Եթե Պարոնյան կ'իջնե հաճախ ցած, հասարակ նկարագրություններու, Օտյան կը մնա իր բարձրության վրա, և ազնվական քմծիծաղով մը կը հաջողի հասկցնել իր միտքը և հասնիլ իր նպատակին»²: Անուշավան Մակարյանը նույնպես չի կասկածում, որ «Օտյանը որոշ զարկ է ստացել Պարոնյանից, ինչպես նաև Գր. Զոհրապի «Ծանոթ դեմքեր»-ից»³, բայց կարծում է, որ «Օտյանի ընդգրկումը ավելի լայն է, և միջավայրի, դարաշրջանի պատկերը ավելի լրիվ ձևով է դրսևորվել նրա «Մեր երեսփոխաններ»-ում: ...Նա կիրառում է ծաղրի ավելի նուրբ միջոցներ, որոնց ըմբռնելու համար հարկավոր է որոշ զարգացում, մտքի մարզվածություն: Ուստի Օտյանի ծաղրը ամենքին մատչելի չէ»: Գրականության պատմաբանն ի վերջո հանգում է հետևյալ եզրահանգման. «Պարոնյանը մեր առաջին մեծ երգիծաբանն է, Օտյանը՝ մեր ամենամեծ երգիծաբանը»⁴: Սա արդեն անարդար և հիմնովին մերժելի պնդում է:

Ինչ խոսք, Օտյանը զարգացրեց ու ճոխացրեց պարոնյանա-

1. Ծանաշյան Մ., Պատմություն արդի հայ գրականության, հ. Ա, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1953, էջ 524:

2. Օտյան Եր., Մեր երեսփոխանները. «Գրական ցույցեր» մատենաշար, Մխիթարյան հրատ., Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1959, էջ 8 (Առաջաբան):

3. Մակարյան Ան., Երվանդ Օտյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, էջ 326:

4. Մակարյան Ան., նշվ. աշխատությունը, էջ 327, 447, 448:

կան ավանդները, նոր խոսք ասաց Հայ երգիծաբանությունը և գեղարվեստական մտածողության ասպարեզում, սակայն, երկրորդում ենք, անընդունելի է նրա տեսակետը, թե նա գերազանցել է իր հանճարեղ ուսուցչին և դարձել ամենամեծ երգիծաբանը: Ծաղրի ի՞նչ «ավելի նուրբ միջոցների» մասին է խոսում օտյանագետը, որոնք չի կիրառել Պարոնյանը: Երգիծանքը՝ ծիծաղ առաջացնելու բազմաթիվ միջոցներով, ինքնին արդեն բարդ ու նուրբ երևույթ է: Եվ սպանիչ ծաղրի ստեղծման ընթացքում վիճելի է, թե երգիծանքի միջոցներից ո՞րն է ավելի պարզը կամ բարդը, կամ կա՞րդյոք այդ տարբերակման անհրաժեշտությունը. չէ՞ որ դրանք բոլորն էլ ինքնատիպ են և ունեն ուրույն տեղ երգիծական ստեղծագործության մեջ: Ի վերջո, կարևորը պայթուցիկ ծիծաղ առաջացնելու երգիծաբանի կարողությունն է: Մի դեպքում ծիծաղը կարող է հորդել խոսքի կոմիզմի, մի այլ դեպքում՝ ալոգիզմի, երրորդ դեպքում՝ դրուկյան կոմիզմի միջոցով և այդպես շարունակ...

Արդարացի չէր նաև Հակոբ Օշականը, որ քմահաճորեն նսեմացնում էր «արևմտահայ գրականության մեջ ամենեն շատ մեջևն սպառած» գրագետներից մեկի՝ Եր. Օտյանի վաստակը՝ գերադասությունը տալով Պարոնյանին¹: Ավելի անկանխակալ էր Արսեն Տերտերյանը: «Օտյանն աշակերտել է Պարոնյանին, նրանից սովորել է, — գրել է նա, — բայց այնուհետև ինքնուրույնացել է, սկսել է սովորածը յուրահատուկ դրոշմով ցուցադրել և սեփական երգիծական արժեքներ ստեղծել»²:

Օտյանի կյանքին ու գրական ժառանգությանը նվիրված վերջին շրջանի մենագրություններում³, բարեբախտաբար, հիմ-

1. Տե՛ս Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 8, Անթրիիաս, Կաթողիկոսություն Հայոց Մեծի տանն Կիլիկիո, 1980, էջ 359-449:

2. Տերտերյան Ա., Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը, «Հայ կյանիկներ», Երևան, Պետական համալսարանի հրատ., 1944, էջ 744:

3. Տե՛ս Մուրադյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը և գործը, Երևան, «Հայագիտակ» հրատ., 1996, 280 էջ, Մանուկյան Ս., Երվանդ Օտյան. կյանքը, հրապարակախոսությունը, գեղարվեստական վաստակը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1997, 362 էջ, Էլոյան Ռ., Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Երևան, «Վան Արյան» հրատ., 1999, 231 էջ:

նականում հաղթահարված է միակողմանիությունը, և զուգակշիռները կատարված են անաչառ մոտեցումներով: Հայ երգիծաբանությունը երկու մեծերը պատմականորեն էապես տարբեր ժամանակահատվածներում մայրենի գրականությունն են բերել իրենց նպաստը, ստեղծել սոցիալ-քաղաքական և հոգեբանական ինքնուրույն տիպեր, ծաղրի միջոցով նշավակել արատն ու վնասակարը: Ուստի վարկպարագի է խորխորատներ փորել նրանց միջև ու հակակայել միմյանց: Ավելի օգտակար է որոնել այն կամուրջները, որոնք կապում են երկու գրողներին, տեսնել այն մասնահատուկը, որ բնորոշ է նրանց ստեղծագործությանը, տվյալ պարագայում՝ դիմանկարներին:

«Ազգային ջոջերում» և «Մեր երեսփոխաններում» ամենից տեսանելին, անշուշտ, ժանրային ընդհանրությունն է: Իր մեծ նախորդի պես Օտյանը ևս ասելիքը մարմնավորել է երգիծական դիմանկարով՝ հասկանալով թե՛ ժանրի կործանող, բայց և կազմակերպող ու հաստատող ուժը և թե՛ ծիծաղի նշանակետային դիպուկությունը: «Կեղծավորության, ազգավնաս շահամուլության, հիվանդագին փառատենչության, անարժեք երևելիության, ծիծաղաշարժ տափակության և ուրիշ այս կարգի տարափոխիկ հիվանդություններու համար ալ թերևս քիչ շատ ազդեցիկ դարման մը ըլլա այս Մանանան», — գրում է երգիծաբանը պարբերականի անդրանիկ թվի առաջնորդողում(19): «Մեր երեսփոխանների» բոլոր կերպարները ևս վավերական են, հեղինակի ժամանակակիցներ են, Ազգային ժողովում իր գործընկերները: Օտյանը նույնպես քաջածանոթ էր «բնորդների» վաստակին ու իրական արժեքին և բացի այդ «ուրիշ օրն անգամ մը»՝ ուրբաթից ուրբաթ, նիստերի ժամանակ ունկնդրում էր նրանց ճառերն ու վիճաբանությունները և մտովի կենդանագրում կերպարները: Նա, որ Ազգային ժողովում «երբեք խոսք առնելու համար բեմ ելած չէ», օժտված էր արտասովոր դիտողականությամբ ու խորաթափանցությամբ, էականը երկրորդականից զատելու հազվագյուտ ձիրքով: «...Օրակարգի հրատապ խնդրի մը վրա վիճաբանություն կատարված միջոցին ինք (Օտյանը. —

Ալ. Մ.) ժողովասրահ են դուրս ելած՝ քուլիս են կը հետևի վիճաբանությանց, սիկառ մը ծխելով և երգիծական հոգվածի մը նյութին վրա որոճալով, — հավաստում է Սմբատ Դավթյանը: — Եվ երբ ժողովասրահ կը դառնա, ծեծված խնդիրին վրա այնքան ավելի հասուն դատում մը ունի, որ կարծես թե բոլոր վիճաբանություններուն ալ մասնակցած ըլլար» (162): Օտյանի խոր դիտողականութունը նկատել է նաև նրա մյուս ժամանակակիցը՝ երեսփոխան, բանասեր-պատմաբան Արշակ Ալպոյաճյանը. «Օտյանի մեջ ամենեն նշանավոր հատկութիւնն էր դիտելու կարողութիւնը: Արտաքին անտարբեր երևույթին տակ, անիկա ցույց տված է դիտելու արտակարգ կարողութիւն մը: Անիկա կը տեսնար մարդոց ծիծաղելի կողմերը, և անոնցմով կը զվարճանար: Ազգ. ժողովներու մեջ շատ անգամ իր ձեռքին ուներ լրագիրներ, որոնց վրա աչք պտտցնելով կարծես թե զբաղած էր, մինչ ոչինչ կը փախչեր իր ուշադրութենէն և դիտողութենէն: Հոն ան իսկապես ուսումնասիրողի մը վիճակին մեջն էր, առանց լարված ուշադրության մը ճիգին»¹:

Արժե հիշել, որ «Ազգային ջոջերը» գրելուց հետո՝ գրեթե մեկ տասնամյակ (1881-1891), Պարոնյանը նույնպես եղել է երեսփոխան, և, ինչպես ցույց են տալիս Ազգային ժողովի ատենագրութիւնները, սակավադեպ է ելույթ ունեցել: Նա «տարիներ շարունակ լուռ լսում է ազգային գործերին մասնակցելու մոլուցք ունեցող ճպուռների դատարկ ճառերը, լսում իր ծաղրած երեսփոխաններին, ջոջերին, այս կամ այն հարցի նկատմամբ իր վերաբերմունքը արտահայտելով միայն քվեարկության ժամանակ»²: Ինչպես տեսնում ենք, երկու երգիծաբաններն էլ՝ մեկը բռնակալական, մյուսը սահմանադրական պայմաններում անիմաստ են համարել խոսելը, քանի որ հասկացել են Ազգային ժո-

1. Ալպոյաճյան Ա., Անհետացող դեմքեր. Երվանդ Օտյան, «Երվանդ Օտյանի հիշատակին. հոդվածներ, հուշեր, նամակներ», Երևան, «Արեգ» հրատ., 1994, էջ 20:

2. Տե՛ս Ստեփանյան Գ., Հակոբ Պարոնյան. կյանքը և հրապարակախոսությունը, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, էջ 234:

ղովի «պատկառելի ոչնչութիւն մը լինելը»: Նրանք լավ գիտեին, որ թե՛ Համիդի և թե՛ իթթիհատականների օրոք թուրքիան մնում է թուրքիա, և հայ «երևելիները» զրկված են կենսական կարևոր հարցեր լուծելու հնարավորութիւններից: Ուստի ջանում էին պահպանել հայեցի կեցվածքը, վերանալ անձնական կրքերից, լեզվագարութիւնից, անհեթեթ վեճերից ու ինչ-ինչ ելքեր փնտրել հայրենակիցների բեռը դույզն-ինչ թեթևացնելու համար:

Երկու դիմանկարիչների մոտ էլ «երևելիների» ընտրութիւնը ընդգրկուն է: Թեև Օտյանը շարքն անվանել է «Մեր երեսփոխանները», այդուհանդերձ հերոսները, ինչպես և պարոնյանական շարքում, ճանաչված դեմքեր են՝ գրագետներ, հանրային, կուսակցական ու քաղաքական գործիչներ, փաստաբաններ, բժիշկներ, հոգևորականներ, զանազան պաշտոնատարներ¹, ուրիշ խոսքով՝ դարձյալ «ազգային ջոջեր»:

Օտյանը, անշուշտ, օգտվել է Պարոնյանի երգիծանքի արվեստի հարուստ զինանոցից, որն ամենից առաջ երևան է եկել, ինչպես նկատել է Ա. Տերտերյանը, «գտվել հեգնելով կամ հեգնել գտվելով» սկզբունքով: «Մեր երեսփոխանները» ևս կառուցված է գործիչների հակադրութիւնների սկզբունքով: Օտյանի հերոսները «կարգ մը գետնամած, սողոսկող, պնակալեզ, քծնող ու շնթող (շողոմ — Ալ. Մ.) երեսփոխաններ» են: Ահա Հարութիւն Ճանկյուլյանը՝ «այլանդակ ծիծաղելիության այդ հոյակապ տիպարը», Հմայակ Արամյանը՝ «աղմկալից պարապութիւն» հանդիսացող «մարդուկը», որ «հիմա ծիծաղաշարժ ողորմելիությամբ խլյակ մըն է», Գաբրիել Նորատունկյանը՝ «անտանելի՝ իր կեցվածքով, անտանելի՝ իր խոսվածքովը, անտանելի՝ իր ձայնովը, անտանելի՝ իր կոկորդի անհանգստությամբը», կամ Միհրդատ Հայկազնը՝ «խոշոր թմբուկ մը, շռնդալից գուրշ (մեծ թմբուկ — Ալ. Մ.)», որ հինգ տարիս ի վեր մեր ականջները կը

1. Ներսէս Օհանյան, օրինակ, ֆրանսիական ապահովագրական ընկերության ընդհանուր քննիչ էր, իսկ Պարզե Փափազյանը՝ դրամատան ծառայող:

խլացնեն»... Սրանց կողքին տեղ են գտել նաև «ազգային ժամանակակից փառքերեն մինը»՝ Գրիգոր Զոհրապը, «մեր եկեղեցականության սակավագյուտ փառքերեն մինը»՝ Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյանը, «Ազգային ժողովի շողշողուն զարդերեն մինը»՝ Հրանտ Ասատուրը, «մեր ազգային ժողովի ամենեն ավելի ներկայանալի երեսփոխաններեն մինը»՝ Վահան Թեքեյանը և այլք:

Հեղինակը ստեղծագործաբար յուրացրել է պարոնյանական կերպավորման ավանդույթներն ու հնարքները: Նրա հերոսները նույնպես աչքի են ընկնում խոսքի ու գործի հակասությամբ. «Մեր երեսփոխանների» «որ մենք հերոս», «Հայ հերոսության հիմնադիր» Ճանկյուլյանը սովորական աղմկարար է, «ազգին փառք ու պատիվն ու պարծանքը»՝ Նորատունկյանը, թեև Ազգային ժողովի ատենապետ էր, բայց «Հինգ տարվան մեջ թերևս չորս անգամ եկած է Ազգային ժողովին՝ տեղեկություններ տալու համար իր կոկորդի վիճակին վրա»...

Պարոնյանը արտաքին և ներքին հատկանիշները խտացնում էր՝ դիմելով խոսքի կոմիզմին: Նա հաճախ կողք կողքի էր դնում միմյանց հակադիր երևույթներ՝ հայտնաբերելով դրանց թաքուն, առաջին հայացքից անտեսանելի կապերը: Հիշենք թեկուզ դիմանկարների այնքան սրամիտ վերջաբանները (Տերոյինցն այնպիսի դեմք ունի, «զոր մենք կ'ունենանք երբ տասնչորս տրամ անգլիական աղ՝ ջուրի մեջ հալեցնելով խմենք», Հասունյանի դեմքն այնքան չարագուշակ է, որ «օր մը պզտիկ տղա մը տեսնելով վախցած է և մինչև այսօր կուլա» և այլն): «Մեր երեսփոխաններում» թեև քիչ, այնուամենայնիվ կարելի է հանդիպել որոշ կերպարների արտաքինի ու ներքինի հմուտ խաչաձևումների: Դրանք ներքնապես բեռնավորված են, յուրօրինակ ամփոփումներ են ու պահպանում են իրենց բնութագրական հատկանիշները, և երգիծաբանն ամենուր աչքի առաջ է ունեցել բովանդակության ու ձևի միասնության խնդիրը. «Սկյուտարի երեսփոխանը, իր հատկանշական դեմքով, մեզ կը հիշեցնեն մեր նախահայրերը, ըստ Տարվինյան վարդապետության» («Գարե-

գին Տեմիրճիպաշյան») (73), «Գալով արտաքինին՝ Սարգիս Սվին իր անունին պես նուրբ ուղղաձիգ երիտասարդ մըն է, բարակ սև պեխերով և կապույտ ակնոցով, լուրջ քալվածք մը և լուրջ խոսվածք մը ունի, ինչպես նաև սիկառեթը ծխելու շատ լուրջ ձև մը: Առաջ սրածայր մորուք մըն ալ ունեւր, զոր Պուլկարիո մեջ ածիլել տված է 1908 հուլիս Զին: Օր մը ետքը Օսմանյան Սահմանադրութիւնը հռչակված ըլլալով՝ Սարգիս Սվին մինչև այսօր կը կարծեւ, թե համիտյան բռնակալութեան բախտը իր մորուքին կապված էր, և ասոր համար հաճախ կը կրկնեւ:

— Եթե գիտնայի, տասը տարի առաջ մորուքս ածիլել կու տայի» («Սարգիս Սվին») (46-47):

Պարոնյան դիմանկարիչը հաճախ բուռն ծիծաղ էր առաջացնում նաև առեւեակով լուրջ թվացող իր խոսքի անսպասելի փոքր դադարի ու դրան բոլորովին հակիմաստ (ընդ որում՝ բուն իմաստի) շրջումներով (Գաղատիայի կաթոլիկ հայերին հանդարտեցնելու համար հոժարակամ պաշտոն ստանձնած Հասունյանն այնտեղ «գնաց և ետ դարձավ երեք օրվան մեջ ժողովրդւոյան հուզումն... սաստկացնելն ետքը», Նար-Պեյի աշխատութիւններին մի մասը «1870-ին Բերայի հրդեհին հրո ճարակ եղան, ինչպես որ կ'ըլլան այն ամեն երկասիրութիւններն, որք տպված չեն... գրված չեն» և այլն): Օտյանը ևս օգտվում է այդ հնարքից: Նա էլ միանգամից չի բացահայտում ասելիքի իմաստը. պարուրում է այն արտաքուստ լուրջ, «հերոսներին» սկզբնապես կարծես շահեկան խոսքի ծածկույթի տակ, և միայն խոսքի փոքր դադարից հետո է բացահայտվում բուն էութիւնը. «Գաբրիել Նորատունկյան երկու անգամ Ազգային ժողովի ատենապետութիւնը վարած է, ամիս մը Պոլսեն և քսաներեք ամիս... Բարիզեն» («Գաբրիել Նորատունկյան»), «Եվ Ազգային Երեսփոխանական ժողովին մեջ կը շարունակե հերոս մնալ... գոն ինքզինքին համար» («Հարութիւն Ճանկոլլյան»)...

Պարոնյանը կերպավորումների ընթացքում հաճախ է թվարկում «Չոլբերի»՝ իր դիտակետից նրանց պաշտպանած հավանական սկզբունքները («Խորեն Գալֆայան», «Հովհաննես Տերո-

յենց»...): Գեղարվեստական նույն հնարքը՝ իբրև կերպավորման լրացուցիչ տարր, նկատելի է նաև «Մեր երեսփոխաններում»: Բերենք երկու օրինակ. «Իբրև կատարյալ Հայ ազգային երեսփոխան, Միհրդատ Հայկազնի սկզբունքներն են.

«Որչափ պոռանք՝ այնչափ իրավունք կ'ունենանք, ու այնչափ համոզիչ կ'ըլլան մեր փաստերը:

«Իմաստությունն ու տրամաբանությունը ձայնի ուժգնության և թոքերու զորության մեջ է:

«Ընդդիմախոսը միշտ անիրավ է:

«Մեծամասնությունը կարևորություն չունի, երբ ինծի հետ չէ» (116): Կամ՝ «Իր սկզբունքները ըլլալ կը թվին.

Հավագույն է լռել, քան թե խոսելով մեկու մը համոզումը կամ զգացումները վիրավորել:

Խոսելով, թերևս, մեզի թշնամիներ ստեղծենք՝ լռելով միայն բարեկամներ կ'ավելացնենք:

Մի՛ արտահայտվիր երբեք որոշապես. թո՛ղ ամենքը կարծեն, թե՛ իրենց հետ ես» («Հրանտ Ասատուր») (125):

Պարոնյանը հմտությամբ օգտվում էր ժողովրդական բանահյուսության հնարքներից՝: Օտյանի ստեղծագործության մեջ ևս, թեև ոչ այդքան հաճախադեպ, այնուամենայնիվ առկա է բանահյուսությունից առնված նյութը: Օրինակ՝ «Առանց հավ-կիթ կոտրելու՝ կարելի չէ ձվածեղ եփել» առածի հիշատակումը «Ոսկան Մարտիկյան» դիմանկարում գալիս է լրացնելու թղթատարական ու հեռագրական նախարարի իր պաշտոնում միշտ անկողմնակալ մնացող, բարեխոսություններն արհամարհող և պահանջկոտ պաշտոնյայի կերպարը: Իսկ «Սուտ խենթ եղեր՝

1. «Իր հուշակավոր «Ազգային ջոջերի» մեջ Պարոնյանը փայլուն կերպով օգտագործել է բազմաթիվ ժողովրդական առածներ ու ասացվածքներ, — նկատել է Ա. Ղանալանյանը, — վերջիններիս միջոցով ավելի ցայտուն ու առավել պատկերավոր դարձնելով իր «ջոջերից» շատերի ֆիզիկական և մանավանդ հոգեկան այլանդակությունների նկարագիրը, լրացնելով նրանց երգիծական պորտրետների մի շարք բնորոշ գծերը», Ղանալանյան Ա., Ժողովրդական բանահյուսության դերը Հ. Պարոնյանի երգիծանքի մեջ, «Տեղեկագիր ՀՍՍՀ ԳԱ հաս. գիտ.», Երևան, 1954, թ. 3, էջ 55:

վանքին հավերը կուտե» ասացվածքի կիրառությունը, և բուն նշանակությամբ այն կերպարի վրա չտարածելն ու իմաստային շրջումով կրկնությունները «Վահան Թեքեյան» դիմանկարում մի կողմից ընդգծում են հանրային գործչի անշահախնդրությունը («Թեքեյանին ալ վիճակված կ'երևա վանքին հավերը ուտել, միայն ինք սուտ խենթ չէ եղած ասոր համար, այլ իր ազգայինճիւղությունը այնպիսի բարձրության մը հասուցած է, որ ուրիշներ հավը խորոզվելով անոր կոկորդն ի վար թխմած են, գրեթե բռնի»), մյուս կողմից արտահայտում խոր ափսոսանք «Amateurի (սիրողի — Ալ. Մ.) մը պես գրականություն ըրած» տաղանդավոր բանաստեղծի՝ գրականությամբ հարկ եղածին չափ չգբաղվելու համար («Հիվանդանոցի գրասենյակին տնօրենությունը վարել, Ս. Կարապետի վանուց վարժարանը կառավարել և կամ Երուսաղեմ Ս. Հակոբի վանքը բարեկարգել, անշուշտ, ազգօգուտ գործեր են, բայց ո՛չ համերաշխ Վահան Թեքեյանի մը խառնվածքին ու կոչումին:

Վահան Թեքեյան վանքին հավերը ուտելով չի կրնար ապրիլ ու պետք չէ որ ապրի») (150, 151):

Ինչպես տեսնում ենք, հակառակ հետազոտողների հախուռն պնդումների, երկու գրողների դիմանկարներում ընդհանրություններն ու առնչություններն իրոք առկա են: Սա, անշուշտ, չի նշանակում, թե Օտյանը նմանվել է Պարոնյանին կամ դիմել գիտակցված փոխառությունների: Բոլոր մեծերի պես Պարոնյանի հմայքն այնքան զգլխիչ էր, որ ակամայաբար ստեղծագործական ներշնչումներ ու ազդակներ չստանալը պարզապես անխուսափելի էր: Գլխավորը, սակայն, այն է, որ իր հզոր տաղանդի շնորհիվ Օտյանը կարողացավ դառնալ Պարոնյանի մրցակիցը, հասնել երգիծական դիմանկարի նոր փոխաձևությունների ու հարստացնել ժանրը: «Եթե Օտյանն իր ժամանակի ազգային երեսփոխանների դիմանկարները կերտելիս նոր ասելիք չունենար և կրկներ իրական մարդկանց կենսագրական փաստերի մեջ ծիծաղելին բացահայտելու պարոնյանական հնարները և այդ ժանրը, երգիծանքն առհասարակ, թողներ Պարոնյանի մակար-

դակին, երեսփոխանների նրա կերպավորումները և մյուս դիմանկարները չէին ունենա այն արժեքը, որով նրանք պիտի դիտվեն երգիծական արվեստի ճշմարիտ գլուխգործոցներ»¹, – նկատում է Ս. Մուրադյանը:

Անցնենք երկու երգիծաբանների դիմանկարների տարբերություններին: Պարոնյանական երգիծանքը անգիջում է, ջախջախիչ, բայց դա մեֆիստոֆելյան չարագույժ ժխտում չէ, այլև մաքրագործող սպեղանի, որ ծնվել է մարդկության նկատմամբ տաժած անհուն սիրուց («Կը սիրեմ մարդկությունը, բայց, ներեցե՛ք անքաղաքավարությանս, կ'ատեմ մարդերը: ...Մարդերու թերությունները տեսնելուս համար է որ չեմ սիրեր զանոնք և ո՛չ թե զանոնք չսիրելու համար անոնց թերությունները միայն կը տեսնեմ») (Հ. 4, էջ 479): Մինչդեռ Օտյանի ծաղրը հեզնոզ է, կամթող ու խտիղներ տվող, թեև ոչ միշտ հանդուրժող, երբեմն նաև ոչնչացնող, որ վերստին բխում է միևնույն ազնիվ ակունքից: Այդ տարբերությունը սփյուռքահայ գրագետ Մանվել Քեոսյանը մատնանշել է կենցաղային մի համեմատությամբ. «Ըսենք թե Պարոնյան և Օտյան երկուքն ալ ուխտքի կը խմեն. Պարոնյան կը խմե սեք (առանց խառնուրդի – Ալ. Մ.), Օտյան՝ ջուրով»²: Սակայն օտյանական ծիծաղի արվեստի առանձնահատկության լավագույն բնութագրումը անուղղակիորեն տվել է ինքը՝ Օտյանը «Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուռյան» դիմանկարում: Գնահատելով հոգևորական գործչի երգիծելու ձիրքը՝ Օտյանը նկատում է. «Բայց Դուռյան Սրբազան նուրբ ու սրամիտ հեզնոզ մըն է և գիտե դիմացինին քթին խնդալու արվեստը, առանց հայտնի ընելու: Կամաց կամաց, բարեմիտ, գզվական և օծությամբ լեցուն չեչտով մը, բամպակի մեջ փաթթված կծու հեզանքներ կը տեղավորե, նուրբ ու գրեթե աննշմարելի ժպիտով, այնքա՛ն փափկությամբ, որ խայթողը հետո կը գգա ընդունված հարվածը՝ սուր դաշույնե մը ստացված վերքի մը պես (ընդգծումները մերն են – Ալ. Մ.)» (111):

1. Մուրադյան Ս., Աշվ. աշխատությունը, էջ 203:

2. Երվանդ Օտյանի Ռիշատակիս..., էջ 42:

Երգիծաբանների կերպավորման տարբերություններն առավել քան բացորոշ են երևում դիմանկարների բաղադրատարրերում: Պարոնյանը դիմանկարներն սկսում է «Հերոսների» ծննդյան թվականների հիշատակումով կամ ընդհանուր բնութագրերով, հորինում մանկական տարիներին վերաբերող զավեշտական դրվագներ, ապա անցնում գործունեությանը և արտաքինի ու ամենացայտուն հատկանիշների ընդգծումներով ամփոփում «կենսագրությունը»: Նա երգիծական մյուս արտահայտչամիջոցների հետ միասին լայնորեն կիրառում է նաև ալոգիզմը՝ երևակայական, անհնարին պնդումների վրա հենված կոմիզմը, համգամանք, որը բացակայում է «Մեր երեսփոխաններում»: «Զոջերի» նորածին Տերոյենցը ծնված օրից պաս է պահում, դեռ չծնված՝ Շիշմանյանը «մորն արգանդին» միջից պահանջում է դուրս վռնդել կաթոլիկ գործակալին, փոքրիկ Միսաքյանը 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 հասցրել դիմանկարները, կատարել իրական փաստերից բխող յուրօրինակ համադրություններ (չեչտվում են Տերոյենցի կրոնամոլությունը, Մերենցի՝ կաթոլիկ քարոզչության դեմ մղած պայքարը, ծաղրված է ինքնահավան ու ապաշնորհ բանաստեղծը):

Այլ է խնդիրը Օտյանի պարագայում: Երեսփոխանների դիմանկարները հիմնականում սկսվում են հեղինակային դիպուկ բնութագրություններով. «Ազգային ժամանակակից փառքերեն մին» («Գրիգոր Զոհրապ»), «Մեր ազգային խենթը» («Վարդգես»), «Տոն Քիչոթի ծաղրանկարը» («Հարություն Ծանկյուլյան»), «Բեռնակիր-երեսփոխանը» («Սարգիս Էսմերյան»), «Աղնկալից պարապություն մը» («Հմայակ Արամյանց»), «Զեղծարար մը» («Տոքթ. Նազարեթ Տաղավարյան»), «Ազգային ժողովի ճպուռը» («Ժագ Սայապալյան»), «Պատրիարքարանի պաշտոնյաներուն խրտվիլակը» («Էդվարդ Շիրինյան»)...

մուտք-բնորոշումները հեղինակային խոսքի կարճառոտության և բառի գեղագիտական արժեքի զգացողության ու տեղին կիրարկման շնորհիվ դառնում են տարողունակ ու խոսում են այն մասին, որ գործ ունենք ժանրային նոր փոխաձևության հետ: Գեղարվեստական ուրույն հնարքի միջոցով, որ այնքան տարբեր է «Զոջերից», «Մանոթ դեմքերից» (Զոհրապի դիմանկարների մուտքերին ավելի բնորոշ է «հերոսի» արտաքինի կամ դիմագծի պատկերավոր նկարագիրը), անգամ բնութագրիչ մի բառը կամ մակդիրը կենդանագրվող կերպարի համար դառնում է մի կիզակետ, որի շուրջն աստիճանաբար հավաքվում են էականը լրացնելու եկող բնավորության գծերն ու վավերական կամ երևակայական պատկերները¹:

Յուրաքանչյուր գրական դիմանկար, բնականաբար, պարունակում է հեղինակի անձնավորված պատկերացումներն իր «բնորոշի» մասին, և այդ ընթացքում վերջինս չի վերակերտվում բնավորության ու գործունեության, հոգեբանության ու անհատականության բոլոր դրսևորումներով, այսինքն՝ ամբողջությամբ. դիմանկարիչը պետք է գտնի ու առանձնացնի ամենաէականը, որը հակիրճ բնութագրման մեջ դառնում է տիպական: Դա մի դեպքում կարող է լինել կարճառոտ պիտակավորում, դեմքի կամ ընդհանրապես արտաքինի դիպուկ պատկերում, մի այլ դեպքում՝ ներքին որևէ թաքնված հատկանիշի կամ

1. Խոսելով գեղարվեստական գրականության, մասնավորապես Չեխովի ստեղծագործության մեջ կիրառվող պատկեր-դիմանկարի մասին՝ Բ. Գալանովը հատկապես ընդգծում է հենց մի բառի, մի մակդիրի կամ նպատակասլաց համեմատության նշանակությունը մարդեղացող կերպարի ստեղծման ճանապարհին: Նա, օրինակ, հիշում է «Ծնկով տիկինը» պատմվածքի հերոսուհու՝ Աննա Սերգեևնայի՝ դառն անկեղծության պոթկսման պահին ամուսնուն տված «լակեյ» անվանումը («Իմ ամուսինը գուցե և ազնիվ, լավ մարդ է, բայց լակեյ է: Ես չգիտեմ, թե նա ինչ է անում այնտեղ, ինչպես է ծառայում, գիտեմ միայն, որ նա լակեյ է» (Չեխով Ա., Երկեր հինգ հատորով, հ. չորրորդ, Երևան, Հայպետհրատ, 1962, էջ 317), որը դառնում է խիստ բնութագրական. «Եվ երբ միայն մի, բացառիկ անգամ Աննա Սերգեևնայի ամուսինը հպանցիկ հայտնվում է պատմվածքում, Չեխովը «լակեյ» բառն արտահայտչորեն ամրապնդում է դիմանկարային պատկերին» (Галанов Б., Искусство портрета, с. 72.):

հատկանիշների վերհանում, որը դիմանկարային կերպավորման համար դառնում է կարևոր նախապայման: «Դիմանկարը, դիմանկարային կերպարը,— ինչպես նկատում է Մ. Անդրոնիկովան,— իր տեսակի մեջ «մարդու կերպար» հասկացողության, «հերոս» հասկացողության մասնակի դրսևորում է: Դա արվեստի մեջ մարդու ցանկացած կերպար չէ, այլ միայն իրական, կոնկրետ մարդու կերպար»¹: Այդուհանդերձ, ճշմարիտ արվեստագետը ի գործ է իր վերագտած բնութագրականի մեջ կերտել ամբողջովին ընկալվող գեղարվեստական կերպար, և դա մեծ չափով հաջողվում է Օտյան դիմանկարչին:

Իսկապես, մուտք-բնորոշումների «փառք», «խենթ», «ծաղրանկար», «բեռնակիր», «աղմկալից պարապություն», «գեղծարար», «ճպուռ», «խրտվիլակ» և այլ դիպուկ բառերն ու բառակապակցությունները համապատասխան հատվածներում աստիճանաբար ստանում են իմաստաբանական ուղղորդում, հարըստանում հմտորեն ընտրված փաստացի նյութով և երգիծաբանական պատկերավոր խոսքարվեստով, ձուլվում դիմագրվողների գործունեությանն ու ներաշխարհին, և արդյունքում ընթերցողի առջև հառնում են նախապես հեղինակ-սուբյեկտի տպավորությունների ճշմարիտ կրողները՝ հիրավի ազգային ժամանակակից փառքերից մեկը՝ Գրիգոր Զոհրապը՝ գրական ու հանրային-քաղաքական պատկառելի վաստակով, հաճախ ծայրահեղ, բայց միշտ համակրելի, բարի ու ազնիվ դաշնակցական հայրենասեր խենթը՝ Վարդգեսը (Զարմայր, Գիսակ. Հովհաննես Սերենկուլյան), «այլանդակ ծիծաղելիության հոյակապ տիպարը»՝ անուղղելի հերոսամոլությամբ տառապող ամբոխավար ու մեծամիտ Հարություն Շանկյուլյանը («Հեղափոխության մակաբույծների» Վարդհոգյանի կերպարի նախատիպը), Ղևոնդ Մագսուտյան, Սահակ Խապայան և Գևորգ Երեցյան վարդապետների՝ Երուսաղեմի Ս. Հակոբի վանքի հետ կապված շահատակությունների պատմությունն իր սնդուկում խնամքով գե-

1. Андроникова М., От прототипа к образу..., с. 4.

տեղած ու այն հաճախ բեռնակրի պես Ազգային ժողովի նիստերին քարշ տվող հանրային անհանգիստ գործիչը՝ Սարգիս Էսմերյանը, երազած բարձունքներից գահավիժած ու պսակազերծված վտանգավոր պարապ բախտախնդիրը՝ Հմայակ Արամյանցը, «տասնեն ավելի վկայական» ունենալու համար երգիծաբանի կողմից մտերմաբար «զեղծարար» անվանված ազգօգուտ երեսփոխանը՝ Նազարեթ Տաղավարյանը, երեսփոխանական ժողովի նիստերին «մախարայի» (ճախարակի) պես ձայն արձակող, բայց առաջին հայացքից չերևացող ճպուռը՝ Ժազ Սայապալյանը, իբրև ահազդու խրտվիլակ՝ «ազգային պյուտճեն» հավատարմորեն հսկող և այն պատրիարքարանի պաշտոնյաների ապօրինություններից զերծ պահող Տնտեսական խորհրդի անդամ ու Ելևմտից տեսուչ էդվարդ Շիրինյանը, որ «հաջողած է Պատրիարքարանի տնտեսական վիճակը բարվոքել և պաշտոնյաներուն ամսականները վճարել պանքայի մը կանոնավորությամբ»...

Պայմանականորեն օտյանական երգիծական դիմանկարի առաջին կարևոր բաղադրիչ կարելի է համարել հեղինակ-սուբյեկտի կարճառոտ մոտաբնորոշումը, որին հաջորդում է դրանից բխող դիմանկարային միջուկը։ Այն հիմնականում պարունակում է Ազգային խորհրդարանում ժողովրդի ընտրյալի պահածքը և «հերոսի»՝ որպես երեսփոխանի, հասարակայնորեն չահեկան կամ վնասաբեր հատկանիշների բացահայտումները։ Այդ միջուկը, սակայն, գրեթե միշտ գտնվում է դինամիկ ներփոխաձևությունների մեջ, շարժուն է, հեռու սխեմատիկ կաղապարներից։ 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 մյուսը արդեն դիմագրված կամ դեռևս անհայտ կերպարների հանկարծահայտ

«ներխուժումներ», պատմական հպանցիկ էքսկուրսներ, համաշխարհային գրականությունից, ժողովրդական բանահյուսությունից կամ Աստվածաշնչից առանձին հիշատակումներ: Դրանք անտեսանելի թելերով ներհյուսվում են մարդեղվող կերպարին՝ անհրաժեշտ կենդանություն հաղորդելով գրական դիմանկարին բնորոշ անսյուժե պատումին: Օտյանը երբեմն խախտում է ժանրային եզրը՝ դիմանկարին ընդելուզելով «լրացուցիչ մասեր», ասենք, նախատիպի մասին մամուլում երբևէ իր կողմից տպագրած մանրապատումներ կամ հետդիմանկարային նկատողություններ: Դիմանկարային միջուկը որոշ դեպքերում ներառում է հուշագրության տարրեր, հեղինակի և նախատիպի հանդիպումներից ծնված երկխոսություններ կամ տպավորություններ, երեսփոխանի մասնագիտության ու վաստակի վերաբերյալ հեղինակային դիտողություններ ու դատումներ՝ միշտ, սակայն, պահպանելով գերխնդիրը՝ երեսփոխան կերպարի և ընդհանրապես Ազգային ժողովի դիմանկարների կենդանագրումը: Օտյանի ստեղծագործական այդ բարդ ընթացքին մըշտապես ուղեկցում են պատկերավոր խոսքը, երբեմն «մարմնի արտասանությունը»՝ ժեստը՝ որպես կերպարային ներաշխարհի դրսևորման ազդեցիկ միջոց, երգիծական ինքնատիպ արտահայտչամիջոցները՝ սկսած սրամտություններից ու հակադրություն-համադրություններից մինչև դրության կոմիզմն ու սոֆիզմը՝ հաճախ բարեմիտ ու երբեմն «սուր դաշույնե մը ստացված վերքի» հետզգա հարվածի հեգնական արտահայտություններ:

«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 կ'ըլլա՞...» («Գրիգոր Զոհրապ»), «Ցավալի է, սակայն, որ Ուսանողներուն Տարեցույցին մեջ իր ծննդյան թվականը հրատարակված է անգաղտնապահորեն» («Գարեգին Տեմիրճիպաշյան»)), մերթ հարց կամ մաղ-

Թանք («Փշրանքներեն ետքը՝ ե՞րբ պիտի ունենանք հագեցնող խորտիկը» («Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուռյան»), «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 Օննիկ Զիֆ-թե-Սարաֆ պատմե իր միամիտ Պատգամավորի արկածները» (ակնարկված է գրողի «Միամիտի մը արկածները» վեպը), «Օր մը, անշուշտ, զինքը կրկին պիտի տեսնենք ազգային գործունեության մեջ, որովհետև պետք ունինք իր խմորն ու նկարագիր ունեցող անձերու» («Ոսկան Մարտիկյան»)), մերթ էլ անթաքույց հեգնանք ու անողոք մերկացում («Փա՛ռք ու պատիվ ուրեմն ՀԵՐՈՍ Զանկյուլյանին», «Հիմա ծիծաղաշարժ ողորմելիությամբ խլյակ մըն է ինք, որ գերմարդկային ճիգերով կը ջանա ջուրին երեսը մնալու» («Հմայակ Արամյանց»)):

* * *

Դիմանկարների քննությունից ակնբախ է դառնում, որ երգիծաբանը վավերական «հերոսներին» բոլոր դեպքերում գնահատում է նրանց հասարակական պիտանիության չափանիշներով, և ըստ այդմ էլ կարելի է ընտրել կերպարների դասակարգման գուցեև հավասարապես ընդունելի տարբեր եղանակներ՝ սկսած հանրային-քաղաքական պատկանելիությունից (կուսակցական, լիբերալ կամ ազատական, չեզոք, հոգևոր դասին պատկանող խմբեր), ինչպես վարվել է Ան. Մակարյանը, մինչև Ս. Մուրադյանի առաջադրած դասդասման չորս հիմնական խմբերը (ա. Գնահատելի որևէ արժանիք չունեցող և երգիծանքի խստագույն միջոցներով ծաղրված բացասական տիպեր, բ. խիստ քննադատելի, ծաղրելի հատկանիշների հետ միասին նաև ինչ-ինչ արժանիքներ ունեցող երեսփոխաններ, գ. Գնահատելի արժանիքների հետ թեթև երգիծելի թերություններ ունեցող դրական հերոս-

ներ, դ. Մարդկային բարձր արժանիքներով օժտված տիպար երեսփոխաններ) և վերջացրած Ս. Մանուկյանի խառը և Ռ. Էլոյանի՝ դրական և բացասական խմբերի բաժանումները¹:

Առաջադիր խնդիր չհամարելով «Մեր երեսփոխանների» մանրագնին վերլուծությունը՝ բավարարվենք միայն երգիծական դիմանկարի ժանրային փոխաձևությունների ու գաղափարազդարվեստական ամենաբնորոշ հատկանիշների քննությամբ: Օտյանի դիմանկարների դասդասման խնդրում ուզում ենք հետևել հեղինակի հուշարկմանը. «Եթե մեր երեսփոխանները երկու կարգի բաժնենք՝ տանելիներն ու անտանելիները... (ընդծումն իմն է. — Ալ. Մ., «Տոբթ. Թերզյան»):

Տանելի երեսփոխանները դիմանկարները կենդանագրելիս գրողը, վեր կանգնելով անձնական ճղճիմ կրքերից ու կուսակցական շահախնդրություններից, հաճախ է զվարթաբանում, հրճվում «հերոսների» ազգօգուտ գործունեության, խիզախության համար, բարեմիտ հումորով երգիծում բնավորության մեջ երբեմն-երբեմն հայտնվող միամիտ, անմեղ հատկանիշները, ծայրահեղությունները, «չարաճճիություններն» 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 իթթիհատական 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. «խոսուեն դեր չի կատարեր» (108): Ենթատեքստում թաք-

1. Տե՛ս Մակարյան Ան., Գշված աշխ., էջ 288-328, Մուրադյան Ա., Գշված աշխ., էջ 201-211, Մաճուկյան Ա., Գշված աշխ., էջ 268-286, Էլոյան Ռ., Գշված աշխ., էջ 181-218:

ներված դառն իրականության այդ գիտակցումն է թելադրում «տանելի», ինչ-որ տեղ նաև որոշ անհամակրելի երեսփոխանների նկատմամբ երգիծաբանի կիրառած ներողամիտ ծիծաղը: Այդ ազնիվ հայորդիները՝ Գրիգոր Զոհրապը, Հարություն Շահ-րիկյանը, Վարդգեսը, Գեղամ Տեր-Կարապետյանը, Համբարձում Պոյաճյանը (Մուրադ), Ոսկան Մարտիկյանը, Տիրան Երկանյանը, Լևոն Տեմիրճիպաշյանը, Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆը, Եղիշե Դուրյանը, Վահան Թեքեյանը, Արշակ Ալպոյաճյանը և այլք, խորապես մտահոգված են արևմտահայության ճակատագրով և յուրովսանն են մաքառում երիտթուրքական կաշկանդումների դեմ:

«Տանելի» երեսփոխանների գահին անվերապահորեն բազմած է Գրիգոր Զոհրապը՝ տաղանդաշատ «նորավիպագիրը, հրապարակագիրը, աշխարհիկ մարդը, փաստաբանը, մեպուսը և ազգային գործիչը», որի դիմանկարով էլ սկսվում է շարքը: Ուշարժան է, որ Օտյանը, ի տարբերություն մյուս դիմանկարիչների՝ Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆի, Թեոդիկի ու Տիգրան Արփիարյանի, չի ունեցել այն մտավախությունը (այդ մասին կխոսենք աշխատության եզրափակիչ գլխում), թե արդյոք հնարավոր է գծագրել Զոհրապի դիմանկարը: Նկատենք, որ երգիծաբանին հետաքրքրողն այս պարագայում Զոհրապ գրողը չէ, թեև այդ մասին խոսում է հարևանցի ու տպավորիչ՝ բարեմտորեն շեշտելով նաև զոհրապյան «գարտուղությունը»։ «Իբրև գրագետ՝ Զոհրապ բազմած է հայ մտավորականության ընտրելախումբին մեջ:

Կատարյալ հայ գրագետ մը ըլլալու առաջին պայմանը իր վրա կը կրե, և այս բանը ինք խոստովանած է համեստությամբ.

«Ո՛չ հայերեն լեզուն լավ սորված եմ, ո՛չ ալ հայ գրականության մասին հմտություն ունիմ» (20):

Օտյանն ամենից առաջ քանդակում է երեսփոխան և մարդ Զոհրապի դիմանկարը: Նկատելով, որ նա «վարիչ ուժ մըն է Ազգային ժողովին մեջ», դիմանկարիչն անկանխակալորեն գնահատում է հանրային-քաղաքական ազդեցիկ գործչի բնորոշ գծերը՝ անպարփակ ազգասիրությունը, փաստաբանական տա-

ղանդը, կուռ տրամաբանությունը, պերճախոսությունը, կուսակցական նեղ շահերից վեր կանգնելն ու երեսփոխանական հակոտնյա խմբերի և խմբակցությունների միջև հաշտություն սերմանելը, մարդկային անդիմադրելի հմայքը... Այդ ընթացքում դիմանկարային միջուկ են թափանցում բազմաթիվ սրամտություններ («Երբ ընդդիմախոսի մը պատասխանելով՝ Զոհրապ «հարգելի պաշտոնակիցս» բառերը կ'արտասանե, կարծես ըսել կ'ուզե. — Այս անճառելի ապուշը...») ու աշխույժ երկխոսություններ, որոնք հիմնականում խարսխվում են երկրորդ՝ «չեզոք» սուբյեկտի հայտնած անբարենպաստ կարծիքների և հեղինակի արդարադատ վճիռ-եզրահանգումների վրա.

«— Զոհրապ անձնասեր է, շահամուլ է, պետք է զգուշանալ իրմե, կարող է իր անձնական շահուն համար ազգը ծախել:

Պարա'պ խոսք: Նախ՝ Զոհրապ պետք եղածն ավելի խելք ունի իր շահը ազգին շահեն զանազանելու համար. հետո գիտե, ի հարկին, այդ երկու շահերը իրարու հետ հաշտեցնել, առանց մին մյուսին զոհելու» (22): Եվ կարծես ի հակադրություն Օսմանյան խորհրդարանում մյուս հայ մեպոսների եսասիրական զգուշավորության՝ երգիծաբանը զոհունակությանմբ արձանագրում է վավերական փաստերը, մատնանշում Զոհրապ խիզախ մարդու ազգասիրությունը և թաքնված հեղնանքով խոսում երիտթուրքերի վարած ազգային խտրականության ու զոհին ջարդարար ներկայացնելու ստոր ձգտումների մասին՝ կարծես կանխելով այսօր էլ՝ 21-րդ դարում, զոհի դիմակ հագնելու ճրգնող թուրք պատմաբանների նկրտումները. «Իբրև մեպոս Զոհրապ Օսմանյան խորհրդարանին մեջ հայ մնացած, և ամենեն հանդիսավոր վայրկյաններուն իր ազգին դատը պաշտպանեց առանց վերապահումի:

Ատանայի ջարդերուն պատասխանատուները ճշտելու գործին մեջ՝ եթե Զոհրապ չըլլար, թերևս ջարդվողները հանցավոր հռչակվեին» (22):

Դիմանկարիչը քաջ գիտակցում է, որ իր ընտրած գեղարվեստական ձևը՝ երգիծանքը, ենթադրում է «Ջատագովական մը

գրելու պետք չունենալը», հասկանում, որ Զոհրապն «ինքն ալ, շատերու պես, թերություններ ունի, բայց արժանիքները զանոնք կը պարտկեն», «ինչպես գեղեցկությունը կնոջ մը ամեն պակասությունները կը ծածկե կամ կ'արդարացնե, այնպես ալ մարդու մը համար խելքը շատ բան ներել կու տա»: Այստեղից էլ ծայր են առնում կամիթներն ու խտղտումները՝ համեմված հրճվալի հումորի անթաքույց նոտաներով: Այս իմաստով տպավորիչ է, օրինակ, Ֆրանսիացի երգիծաբան Ժորժ Կուրտելինիի (1858-1929) թատերախաղերից մեկում նկարագրված մի հատվածի հիշատակումը և այն դիմանկարին հմտորեն զոդումը. «Ժորժ Քուրթըլին իր կատակերգություններեն մեկուն մեջ փաստաբան մը կը ներկայացնե, որ Լակուփիլ անուն մեկու մը դատը կը պաշտպանե: Նույն միջոցին պաշտոնաթերթը կը բերեն, որուն մեջ կը ծանուցվի թե փաստաբան Պարպըմուլ նույն դատարանին ընդհանուր դատախազ անվանված է դատական իշխանության կողմ: Նախագահը կը հրավիրե փաստաբանը իր նոր պաշտոնին գլուխը: Պարպըմուլ, հավատարիմ իր նոր պաշտոնին պարտականության, իբրև դատախազ մի առ մի կը ջրե քիչ մը առաջ իբրև փաստաբան խոսվածները: Այս Պարպըմուլի դերը կը վերագրեն շատեր Գրիգոր Զոհրապին իբրև թերություն մը» (21): Սրանից, սակայն, չի հետևում հեղինակի՝ Զոհրապի այդ կերպարանափոխությանը հավատալու ամրագրումը: Այս դիմանկարը, ինչպես արդեն նկատել ենք, հիմնականում կառուցվում է «չեզոք» սուբյեկտի կամ սուբյեկտների կարծիքների և հեղինակային վճիռների հակընդդեմ շերտերով ու ավարտվում վերջույթ-զարմացական հարցով. «Աստված իմ, այսչափ չարախոսություն կ'ըլլա՞...»:

«Տանելի» հաջորդ երեսփոխանը Հարություն Շահրիկյանն է: Նրա դիմանկարում ուշագրավն այն է, որ կերպարը ներկայացվում է աստիճանական զարգացման ընթացքում: Արտաքնապես «փոքրիկ, նիհար, ինքն իր մեջ ամփոփված, վեհերոտ երևույթով» մարդու տպավորություն թողնող դաշնակցական այս գործիչը, սակայն, աղմկարար է, կռվազան, հանկարծ «կը վառի,

կը բորբոքվի, կը կատղի, կը փրփրի», ինչպես «երևակայական թշնամիներու դեմ կռվող» Դոն Կիխոտը: Նախկին շապինգարահիսարցին, որ հետո տեղափոխվել էր Կովկաս և այնուհետև վերադարձել Պոլիս, արևմտահայ հանրային-քաղաքական կյանքում «նորեկ մըն է, Օսմանյան Սահմանադրության անդրանիկ պտուղներեն մեկը, որ գծաության խնձորի մը պես հանկարծ Կովկասեն մեր գլխին ինկավ»: Շահրիկյանն աստիճանաբար ձերբազատվում է մեծամոլ հավակնոտություններից, «սերկելի ի նմանեցավ՝ որչափ մնաց այնքա՛ն կակուղցավ ու անուշցավ»: Այս դիմանկարում ևս առկա է «չեզոք» կարծիք-հեղինակային վճիռ հնարքը.

«— Կարելի է Շահրիկյանի հետ գործակցիլ: Հոն ուր Շահրիկյան կա՝ իրար հասկացողությունն չի կրնար ըլլալ: Գծաության խնձոր մըն է այդ մարդը:

Մեր այս համոզումը սխալ էր: Շահրիկյան, ինչպես քիչ մը վերը ըսի, սերկելի մըն էր: Անցավ բավական ժամանակ, Հանձնաժողովներ, Մասնաժողովներ կազմվեցան, որոնց կ'անդամակցեին միասին Ազատականներն ու Պահպանողականները, Դաշնակցականներն ու Հնչակյանները» (25):

Անթաքույց սիրով է վրձինված «մեր ազգային խենթի»՝ Վարդգեսի դիմանկարը: «Թու՛նդ հեղափոխական և թունդ Դաշնակցական» այս գործիչը, որ տեսել է «կռիվ, բանտ, չարչարանք, վերք», չափազանց համեստ է, «երբեք իր հերոսության վրա չի խոսիր», անցյալի վերաբերյալ խոսակցության միջոցին էլ նրբամտորեն շրջանցում է իր «հանդգնությունները», ծայրահեղ բարյացակամ է, որ երբեմն չարաչափում է իրեն դիմողների կողմից: Մարդկային առաքինություններով օժտված Վարդգեսը, սակայն, դյուրաբորբոք է, անզիջում, Ազգային ժողովի նիստերի ժամանակ հաճախ է պատահում, որ «ընդդիմախոս երեսփոխանին վրա հարձակի և խոսքե տարբեր ապացույցներ գործածել ուզե: Մանավանդ երբ ընդդիմախոսը Հաբություն Ճանկուլյանն է, Վարդգես ինքզինք չի կրնար զսպել: Վարդգեսի համար Ճանկուլյան այն է, ինչ որ է կարմիր լաթը

ցուլին համար» (28): Բայց այդ ամենը ներվում է, քանի որ հայրենիքի անձնվեր մարտիկն է և չի երկնչում անգամ Օսմանյան խորհրդարանում «հրթիռի մը պես» բարձրացնել իր ձայնն այնպես, որ «փաթթոցավոր մեպուսներու լրջությունը կը խանգարեն ու զանոնք կը գայթակղեցնեն»:

Համակրելի է նաև Մուշի հերոսը՝ հնչակյան Համբարձում Պոյաճյանը (Մուրադ): Դիմանկարի սկզբնամաս թափանցած մտերմիկ հուշի պատառիկը՝ կապված Օտյանի՝ Ալեքսանդրիայում Մուրադին հանդիպելու հետ, արդեն իսկ վկայում է «բնորդի» նկատմամբ դիմանկարչի առանձնահատուկ վերաբերմունքի մասին: Դիմանկարային շերտերում քայլ առ քայլ կենդանագրվում են երեսփոխանի գործունեության ու բնավորության հատկանշական գծերը: Ոչ՝ բանտն ու աքսորը, ո՛չ էլ տառապանքը չեն ընկճել աննկուն հոգուն: Վարդգեսի պես նա էլ չափազանց համեստ, անանձնական մարդ է, հայրենասեր, թե՛ Ազգային ժողովում և թե՛ Օսմանյան խորհրդարանում պաշտպանում է հայեցի կեցվածքը («Իբրև մեպուս անաղմուկ ու անխոս գործունեություն մը ունեցավ, միշտ համառորեն պաշտպանելով ազգին շահերը»), բայց ինչ-որ կաշկանդվածություն կա նրա պահվածքում: «Արդյոք նեղություն կը զգա Ճանկուլյաններու և Արամյանցներու եղբայրակցութենեն», — հարցնում է դիմանկարիչը: Թերևս: Ազգի ճշմարիտ հերոսին, իսկական հայրենասերին խորթ էին «որ մենք հերոսների» աղմկարարությունն ու ամբոխավարությունը: Հեղինակը շարադրանքում ավելացնում է դիմանկարային խճանկարը հարստացնող հավելյալ նրբագծեր. հուշով սկսված դիմանկարն ավարտվում է հերոսի հետ զրույցի հումորիկ երկխոսությամբ, որն էլ այսօր մեզ համար է ձեռք բերում հուշի արժեք, ուր ավելի է ամրագրվում Մուրադի՝ «վեհերոտ կարծվելու չափ համեստությունը»։ «Երբ իր լուսանկարը ուզեցի Մանանայի մեջ պատկերը դնելու համար, գրեթե դող ելավ:

— Ի՞նչ պիտի ընես.— հարցուց:

— Մանանային մեջ երբ ձեր մասին գրեմ, կ'ուզեմ պատկերնիդ ալ դնել:

– Իմ մասի՞ն պիտի գրես... պարապ բան է:

– Այդ իմ գիտնալիք բանս է:

– Գեշ բանե՞ր պիտի գրես:

– Ինչ որ խելքիս փչե:

– Կը խնդրեմ գովեստ չընես:

– Անհոգ եղիր. բայց լուսանկարդ կ'ուզեմ:

– Լուսանկար չունիմ քովս, տեսեմ կրնա՞մ բարեկամի մը քով գտնել... բայց պարապ բան է:

Վերջապես հաջողեցա լուսանկարը ձգել, խոստանալով որ իր մասին գովեստ չընեմ, և խոստովան հարգեցի կարծեմ» (67-68):

Օտյանը «տանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս իր հեղինակային վերաբերմունքը դրսևորում է նաև նրանց արտաքին 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 ստեղծագործությունն այնքան հատուկ «գովեստից հեգնանք» և հակառակ շրջումներով, ինչպես դա հաճախ պատահում է «անտանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս, այլ, ընդհակառակը, աստիճանաբար ագուցվում են կերպարի գործունեությունն 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 սյուլեթ ստեղծելու հնարավորությունից, այդ «սյուլ-

ժեն» ինքն արդեն ունի «պատրաստ» վիճակում, պարզապես դրանից տարազատում է տիպական առանձին մանրագծեր ու հետևություններ անում: Դա հավասարապես վերաբերում է թե՛ «տանելի», թե՛ «անտանելի» գործիչներին:

«Աղու, հանկուցիչ աչքերով, տխուր ու խոնարհ, դարավոր տառապանքի դրոշմը դեմքին վրա» նկարագրով է ներկայացված, օրինակ, Գեղամ Տեր-Կարապետյանը (Մուշի Գեղամը): Այս բնութագրումները ինքնանպատակ չեն. դրանցով Օտյանը վերակերտում է նաև հեռավոր ու հինավուրց բնօրրանի դիմանկարը՝ այն միահյուսելով տառապյալ երկրի տառապյալ գավալի դիմանկարին. «Տարոնը եթե երբեք մարդկանար, տարբեր կերպարանք մը չպիտի առներ ապահովաբար» (48): Ինչպես «Գրիգոր Զոհրապ», «Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ», «Վահան Թեքեյան» դիմանկարներում, այստեղ ևս երգիծաբանը հստակ գատորոշում է գրական դիմանկարի ժանրի եզրերը՝ առանձնացնելով իր՝ գրական-գեղարվեստական դիմանկարչի նպատակները գրական քննադատից և, որպես լրացուցիչ տարր, բնութագրական շտրիխ, հպանցիկ է արժևորում «Տարոնի սոխակի» վաստակը. «Գեղամ, բացի ազգային գործիչ մը ըլլալե, գրագետ մըն ալ է ու առաջնակարգ տեղ մը կը գրավե գավառացի գրողներուն մեջ» (51):

Արտաքուստ այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե դիմագրողը դժգոհ է Մշո Գեղամից՝ բնաշխարհի աշխարհագրությունը փոքրացնելու, միայն Տարոնի ցավերով ու հոգսերով պարփակվելու համար: Ներողություն հայցելով «բնորդից», որը հազվադեպ է պատահում Օտյանի հետ, նրան անվանում է «Տարոնի բու» և ավելացնում. «Արդարև բուն, ավերակներու և գիշերվան այդ լալկան թռչունը, գերազանցորեն կը խորհրդանշե մեր Մուշի Գեղամը» (48): Բայց այդ «կշտամբանքը» թվացյալ է: Երգիծաբանն ստեղծում է աշխույժ մթնոլորտ, գվարճաբանում Տարոնը կուռք դարձրած հայրենասեր գործչի առիթով, և աստիճանաբար դիմանկարային տիրույթ է «ներխուժում» վերստին հուշագրությունը, ինչը այնքան խորթ էր պարոնյանական դի-

մանկարի համար, բայց բնորոշ է Օտյանին: Դիմանկարիչը պատմում է «Արևելքի» խմբագրատանն իրենց առաջին հանդիպման, ծանոթության ու ստացած տպավորության մասին: Հուշագրական տարրը շնչավորում է դիմանկարը, դնում շարժման մեջ. երևում է անանձնական գործիչը, համեստ մարդը, որը քաղաքավարական այցելության էր եկել գրչակից եղբայրներին.

«— Հրամանեցե՛ք, Գեղամ էֆենտի:

— Կ'աղաչեմ, անհանգիստ մի՛ ըլլաք:

— Քավ լիցի:

— Եթե զբաղված եք, ուրիշ ատեն մը կու գամ:

— Բայց այս միջոցիս բնավ գործ մը չունինք:

— Վերջապես նստավ և սկսավ խոսիլ» (48):

Օտյանը, անշուշտ, գնահատում է ջանք ու եռանդ չխնայող մարդու տենդագին ճիգերը՝ բարենորոգելու Մուշը, բայց և հասկանում, որ դա սիզիփոսյան տքնանք է, և վշտանում. «Պետք է խոստովանիլ, սակայն, որ հինգ տարի ե լ վեր ալ Մուշի վիճակը միշտ միևնույնն է»: Շփոթված է «Տարոնի բուն» Ազգային ժողովում Երուսաղեմի Ս. Հակոբի վանքում կատարված շահատակությունների առիթով երեսփոխանների բարձրացրած աղմուկաղաղակից և զարմացած մտածում է. «— Խե՞նթ են այս մարդիկը, որ այս տեսակ վիճաբանություններով ժամավաճառ կ'ըլլան... Ինչո՞ւ Մուշի կացության վրա չեն խորհրդակցիր, ինչո՞ւ Տարոնի գեղացիներուն վիճակովը չեն շահագրգռվիր... այս մարդիկը հայ չե՞ն» (49):

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: Նա էլ իր մտասեևեռումն ունի. ճիշտ է, պերճախոս չէ («երբ կ'ատենաբանե՝ Հայ լեզուն խոր սուգի մեջ կ'ընկղմվի, ու Ս. Մեսրոպ և Ար-

սեն Այտընյան սրտնեղած՝ Արքայության մեջ կը հայհոյեն երանելիներու բարբառովը»), «բայց հայերենն ու քերականութենն ավելի բան մը կա իր խոսվածներուն մեջ. այն է՝ սիրտը» (32), որը բաբախում է հատկապես Ազգային հիվանդանոցի որբերի համար: «Տարոնը այն է Գեղամին համար, ինչ որ է Հիվանդանոցն ու Որբանոցը Ներսես Օհանյանի համար»,— գրում է երգիծաբանը և խախտելով գրական դիմանկարին բնորոշ «միաբնակ» կերպարի տարածքը՝ ստեղծում կողմնակի երկխոսությունների վրա հիմնված խոսքի կոմիզմի դասական նմուշ.

« — Եղբա՛յր, ժամերով պարապ բաներու վրա կը վիճաբանին, անդին կարևոր խնդիրներ երեսի վրա կը թողուն:

— Այնպես է, ես խոսք ուզեցի Մուշեն եկած տեղեկագիր մը կարդալու համար, և խոսք չտվին:

— Աստված չընե՛՛ հթե հարավային հով մը ելլա, ամբողջ շենքը ծովը պիտի թափի, մեջի որբերովը միասին:

— Բես Մկոյի հարսը առևանգած, տղան սպաննած են, ոճրագործները ազատ համարձակ կը պտըտին, առաջնորդը քննություն կը պահանջե...

— Եղբա՛յր, քննության պետք չկա, ես ճարտարապետ բերել քննել տված եմ, անպատճառ նորոգություն կ'ուզե և, ասոր համար 150 ոսկիի պետք կա...

— Հարյուր հիսուն ոսկիով ի՞նչ կարելի է ընել... սերմնացանի ժամանակը կը մոտենա, և գյուղացիները սերմնցու չունին, եթե ժամանակին օգնություն չըլլա, ամբողջ դաշտի բնակիչները անոթի պիտի մնան:

— Ես հիչ անոթի կը ձգե՞մ անոնք, նորեն կանոնավորապես ամեն օր տաք կերակուր մը, շաբաթը երկու անգամ ալ միս կերցնել կու տամ»:

Մտքերի տարաբևեռ արտասովոր կենտրոնացումից մի կերպ ձերբազատված գործիչներն ի վերջո հասկանում են իրենց խոսքի ներհակությունը և... թեթևակի զարմանում.

« — Դուն հիվանդանոցի մասի՞ն կը խոսիս կոր մինչև հիմա:

— Բնականաբար, իսկ դո՞ւն:

— Ես Մուշի ու Տարոնի կացութեան մասին կը խոսեի:

— Հա՛, սանկ ըսե...» (50-51):

«Գեղանձնյա, երկայնահասակ, պատկառելի» մյուս գործիչը Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆն է: Այս դիմանկարում երգիծաբանը փոքր-ինչ խախտում է իր որդեգրած սկզբունքն ու համեմատաբար երկար է խոսում Զիֆթե-Սարաֆ գրագետի մասին: Պատճառը թերևս այն էր, որ հանրութեան աչքում նա բացառապես ընկալվում էր որպես արտակարգ բեղմնավոր գրիչ ունեցող մտավորական, այլ ոչ ազգային գործիչ, որ հեղինակել էր «Միամիտի մը արկածները» աղմկահարույց վեպը և արևմտահայ գրեթե բոլոր պարբերականները հեղեղել տասնյակ ու տասնյակ գեղարվեստական, հրապարակախոսական, գրաքննադատական, թարգմանական երկերով:

Դիմանկարում Օտյանը կիրառում է երգիծանքի զուգահեռվող տեսակը: Քանիցս հիշատակում է Բյուզանդ Քեչյանին և այստեղ է, որ ընդարձակում է ծաղրի շրջագիծը, թիրախ է դարձնում հրապարակախոսին: Նա ցավով է նկատում, որ Զիֆթե-Սարաֆը, լինելով «օժտված գրագետ», դարձել է «Բյուզանդ Քեչյանին հոգեւոր որդին», հրաժարվել գրականությունից. «Օգտակարապաշտ հրապարակագրություն կ'ընե հիմա ու կը ճգնի իր վարպետին ոճն ու գաղափարները յուրացնելու և դժբախտաբար երբեմն ալ կը հաջողի» (ընդգծումը մերն է — Ալ. Մ.) (98): Վերջին արտահայտութեամբ գրողը ցուցադրում էր իր բացասական դիրքորոշումը Քեչյանի՝ պահպանողականութեամբ ներծծված հրապարակագրութեան հանդեպ: Բայց հարկածը դառնում է կործանիչ, երբ Օտյանը խոսում է Զիֆթե-Սարաֆի վեպի «բաց պատմությունների» մասին (քննադատներից ոմանք այդ ստեղծագործութիւնը համարել էին անբարոյական), փակագծերում ավելացնում է. «Ծածկե՛ երեսդ, ո՛վ Բյուզանդ Քեչյան» (99): Կարծես ասված է իմիջիայլոց, բայց իրապես այդ գեղմամբ ծանակված է բարոյականութեան մասին ունեցած Քեչյանի քաղքենի ու ձախավեր համոզմունքները, որ նա քարոզում էր տասնամյակներ շարունակ, և որոնց

դեմ ժամանակին (1892, 1898) այնպիսի կրքոտությամբ ծառանում էր Գրիգոր Զոհրապը (Հիշենք թեկուզ նրա «Անբարոյական գրականություն» հոդվածը և «Բարոյականի կռիվը» պամֆլետը):

Գեղարվեստական հանդերձանք ստացած գրադատությունը դիմանկարային համապատկերում, սակայն, չի դառնում տիրապետող, այլ ենթարկվում է միջուկի «հսկողությունը», այսինքն՝ ազգային գործչի հանրային օգտակարության չափանիշին: Դիմանկարիչը բարձր է գնահատում ինքնատիպ գրագետի վաստակը, բայց անհաճո խոսքեր ասում իրեն գրական ծուլության դատապարտած ու արդեն վաստակած փառքի դափնիներով բավարարված գրողի մասին. «Իբրև գրագետ Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ անուն մը չինած է մեր ժամանակակից գրողներուն մեջ, բայց ափսո՛ս որ այդ անունը հետզհետե մեծցնելու չ'աշխատիր», այլ ապրում է «այդ համբավին տոկոսովը»:

Օտյանական կսմիթները, սակայն, չեն վերաճում մտրակահարումների. գրողը հավատում է գրչեղբոր գալիքին և հույս հայտնում, որ Զիֆթե-Սարաֆը «թերևս օր մը դարձյալ իր թեկը բանա»: Կարծես ցրելու համար դիմանկարում հաճախողեալ երևացող կշտամբանքի մշուշը հեղինակը վերստին զվարթաբանում է և բնավորության որոշ, ընտրված գծերի մատնանշումով կերտում նաև Զիֆթե-Սարաֆ մարդու կերպարը. «Բարեբախտաբար մտերմության մեջ Զիֆթե-Սարաֆ քեչյանականությունը կը թոթափե վրայեն և այն ատեն «Միամիտի մը արկածներուն» հեղինակն է, որ զվարթ ու շենշող կը շատախոսե և նույնիսկ չի քաշվիր «վրան բաց» պատմություններ ընելի կամ լսելի, բայց խոսքեն անդին չի անցնիր կարծեմ. կարծեմ կ'ըսեմ, որովհետև այս տեսակ խնդիրներու մեջ երբեք վճռական ըլլալու չէ» (99): Ի դեպ, Օտյանը շատ դիմանկարներում է կերպարներին ներկայացնում մտերմական շրջապատի մեջ, բնական միջավայրում, ուր նրանք ավելի համակրելի են, անմիջական, քան երեսփոխանական աղմկալից նիստերում («Իբրև ընկերական մարդ՝ Ներսես Օհանյան շատ հաճելի է, երբոր որբերուն ու Հի-

վանդանոցին վրա չի խոսիր: Կատակասեր է և զբոսանքն ու կերուխուսը կը սիրե՝ չափավորության սահմանին մեջ: Իր մեծագույն հաճույքն է ընկերներով Պետյուքտերեի ջուրերը երթալ ու տոլմա ուտել... և պատրիարք ընտրել կամ վար առնել», «Բայց մտերմական շրջանակի մեջ, ազգային խնդիրներե հեռու, Սարգիս Սվին, հաճելի ընկեր մըն է, կատակախոս և սրամիտ, մանավանդ երբ հին հիշատակներ պրպտելու ելլե», «Երեք տեսակ Սայապալյան կա՝ երեսփոխան Սայապալյանը, բանաստեղծ գրագետ Սայապալյանը և բարեկամ Սայապալյանը: Այս վերջինը լավագույնն է»):

«Թե՛ իր նկարագրովը, Թե՛ իր խոսվածքովը, Թե՛ իր գաղափարներովը և Թե՛ իր արտաքինովը» «տիպար երեսփոխան մըն է» նաև Վահան Թեքեյանը: Ստեղծագործական ծուլության վերաբերյալ նույն հանդիմանությունը, որ երգիծաբանը հասցեագրել էր Զիֆթե-Սարաֆին, Թեե ոչ նույն ուժով, շոշափելի է նաև «Վահան Թեքեյան» դիմանկարում: Օտյանը հիացած է իր երեսփոխան գործընկերոջ հանրային քրտնաջան աշխատանքով. դյուրաբորբոք, խելացի, շրջահայաց երիտասարդը գիտի պաշտպանել «կուսակցական նկրտումներե ավելի բարձր շահեր», մի խոսքով՝ «— Դաշնակցական ըլլալիք մարդ է,— պիտի ըսեր Թերեա Շահրիկյան»,— կատակում է երգիծաբանը: Ազնվության, չիտակության ու «ազգայինճիւղությունը արժանավոր աստիճանի մը մեջ պահելու» համար ամենուր Թեքեյանը ցանկալի ու փնտրված մարդ է, և դիմանկարիչը հիացմունքով է արձանագրում վավերական փաստերը. «Եգիպտացիները իրենց կաթողիկոսական պատգամավոր ընտրած են զինքը՝ առավելագույն ճանապարհածախսը տրամադրելով: Հազիվ հիվանդանոցի գրասենյակին տնօրեն կարգված՝ զինքը հափշտակած ու տարած են Կեսարիո Ս. Կարապետի վանքը՝ իբրև վարժարանի տեսուչ և հոն ալ դեռ դպրոցական շրջանին կեսը չավարտած, ստիպողաբար կոչած են Պոլիս՝ իբրև Ազգային ժողովի ներկայացուցիչ Երուսաղեմ ղրկելու համար, ուր կը գտնվի այժմ» (150): Գրողը, սակայն, ավելի շատ ոգևորված է բանաստեղծ Թեքեյանով. «Բայց

Վահան Թեքեյան ազգայինճի ու երեսփոխան ըլլալի ավելի բան մըն է: Մեր լավագույն գրագետներեն ու բանաստեղծներեն մեկն է, և իր «Հրաշալի Հարուժյուն»-ը, որ վերջերս հրատարակեց, հայ արդի բանաստեղծութեան գեղեցկագույն կոթողներեն մեկը պիտի մնա» (151): Օտյանը արդեն մեր մատնանշած երգիծական հնարքով՝ ասացվածքի իմաստային շրջման կիրարկմամբ, հորդորում է թողնել երեսփոխանական ասպարեզը և ամբողջովին նվիրվել գեղեցիկ գրականութեան: Եվ «դա շատ ավելի հավանական կը թվի ինծի», - եզրակացնում է դիմանկարիչը:

Հետաքրքիր է նաև մի ուրիշ «տանելի» երեսփոխանի՝ Արշակ Ալպոյաճյանի դիմանկարը: Միջուկում պահպանելով հանդերձ Ալպոյաճյան երեսփոխանի գործունեութեան բնորոշ գծերը՝ կասկածամտութիւնը, դաշնակցականների հետ ունեցած տարաձայնութիւնները («Իբրև երեսփոխան՝ իր մտահոգութիւնն է միշտ արթուն հսկել, որպէս զի Դաշնակցականները խաղի մը չբերեն Ազգային ժողովը»), կարգապահութիւնը, օրինավորութիւնը, այնուամենայնիւ, նրբորեն հակվում է դեպի լրջախոհ խմբագրի, ներհուն բանասերի ու պատմաբանի դրվատելի հատկանիշների կենդանագրումը: Հեղինակը այս անգամ ևս վեր է կանգնում չոր ու վերացական դատողութիւններից, ստեղծում է մտերմական մթնոլորտ, չափազանցյալ «անհանգստութիւններ» ունեցող գրական-մշակութային անխոնջ մշակին պատկերում կենդանի շարժման մեջ, որն ուղեկցվում է քաջալերող հումորի անթաքույց ելևէջներով:

«Իր մասնագիտութիւնն է նաև ծանոթ ազգայիններու ընդարձակ կենսագրականը գրել իրենց մահվան հաջորդ օրը...

— Այսինչ եպիսկոպոսը ծանրապէս հիվանդ է եղեր, իմացա՞ք, - ըսեք իրեն:

Եվ Ալպոյաճյան ամենայն հանդարտութեամբ պիտի պատասխանէ:

— Հոգ չէ, կրնա մեռնիլ, կենսագրութիւնը արդեն պատրաստած եմ, միայն քանի մը երես ավելցվելիք բան կա:

Իսկ եթէ ծանրապէս հիվանդ եղող ազգայինը այնպիսի անձ

մըն է, որուն կենսագրականը տակավին պատրաստած չէ, Ալ-պոյաճյան կը հուզվի, կը խռովի.

— Ի՞նչ եղեր է, բժիշկները ի՞նչ կ'ըսեն կոր, բնավ հույս չկա՝ ազատելու... զարմանալի՜ բան, առողջ մարդ մը կ'երևար:

Եվ դեմը ելլողն տեղեկություն կը հարցնե հիվանդին վրա:

— Թո՛ղ մեյ մը տոբթոր խնդիրյանը բերել տան, խորհուրդ կու տա հիվանդին բարեկամներուն և վերջապես կ'երթա Գընալըի եկեղեցին մոմ կը վառե, որպեսզի մարդը չմեռնի կենսագրականը չավարտած» (155):

Եվ հանկարծ դիմանկարի վերջույթ է «թափանցում» հայ բանասիրության մեջ պատկառելի ավանդ ունեցող ևս մեկ ուրիշ գրագետ՝ Թեոդիկը: Այս նոր ոչ երեսփոխան «Հերոսի» վաստակի «վայրկենական» մուտքով մի դեպքում ավելի է կենդանագրվում բուն դիմագրվողը, իսկ մյուս դեպքում ընդգծվում է հայ մշակույթի երկու նվիրյալների ծանր ու շնորհակալ աշխատանքը: Օտյանը սեղմ ձևի մեջ անգամ հասնում է տպավորիչ կերպավորման՝ բուն դիմանկարում քանդակելով մի նոր «կողմնակի» դիմանկար, ուր չափազանց տպավորիչ է «ճակատին սահարայական լերկությունը» քանդակ-համեմատությունը.

«Այս մասին Թեոդիկ ավելի երջանիկ է Արշակ Ալպոյաճյանեն:

— Ամենքն ալ կրնան մեռնիլ,— կը հայտարարե Ֆեսը վեր նետելով ու ճակատին սահարայական լերկությունը պարզելով,— ամենուն ալ պատկերը և կենսագրությունը կա Տարեցույցներու մեջ» (155):

Երեսփոխանների դիմանկարներն ստեղծելիս Օտյանը գրտնում է կերպավորման այլազան հնարքներ: Դավիթ Տեր-Մովսեսյանի անհաշտ բնավորությունն ավելի արտահայտիչ դարձնելու նպատակով, օրինակ, օգտվում է նաև «մարմնի արտասանությունից». «Խոսած ժամանակ միայն բերանը չէ որ կը խոսի՝ այլ անոր հետ կը խոսին նաև գլուխը, ակնոցը, իրանը, աջ ձեռքերը, ոտքերն ու Ֆեսին փյուսկյուլը: Իրավ է, որ ամենքն ալ միևնույն բանը կ'ըսեն, ինչ որ ցույց կու տա թե Գում Գաբուի

երեսփոխանը գոնե համաձայն է իր մարմնուլն անդամներուն հետ» (72): «Ոսկան Մարտիկյան» և «Էդվարդ Շիրինյան» դիմանկարներում այնքան տարողունակ են կենդանի երկխոսութիւնները (դրանց միջոցով մի դեպքում կենդանի, վառ գույներով բացահայտվում են պետական բարձրաստիճան պաշտոնյայի սկզբունքայնութիւնը, մյուս դեպքում՝ «ազգային պուտճեն» հավատարմորեն հսկող «պատրիարքարանի պաշտոնյաներուն խրտվիլակի» մանրակծիութիւնը), որ մի պահ թողնում են դրամատիկական երկի տպավորութիւնը:

Դեմքի «լուրջ ու խոժոռ արտահայտութիւն մը» ունեցող «անտանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս զգալիորեն լըրջանում ու մռայլվում է նաև դիմանկարչի գրելաոճը. առաջնաբեմ են մղվում անողոք սատիրան ու կծու հեգնանքը: Երգիծաբանը, անկախ կուսակցական պատկանելութիւնից, չի ներում ազգի անունից ճամարտակող և ազգային շահերը չարարարկող պոռոտաբաններին, քաղաքական բախտախնդիր-աճապարաններին ու «աղմկալից պարապութիւններին»...

Հարութիւն Ճանկյուլյանի՝ «այլանդակ ծիծաղելիության այդ հոյակապ տիպարի» մասին ազդու տպավորութիւն ստեղծելու համար հեղինակը մերթ կիրառում է հուշագրութիւնը՝ այդ ընթացքում մեջբերելով Կահիրեում նրա արտասանած ճառից մի բնորոշ հատված («— Այո՛, սիրելի՛ ընկերներ, Միութիւն և Համերաշխութիւն: Մենք իբրև հերոս և իբրև ժողովրդի հարազատ ներկայացուցիչ, պետք է ընենք այս բանը, պետք է միացնենք հեղափոխական կուսակցութիւնները, պետք է երթանք Բարիզ և Լոնտոն, խորհրդակցենք բարձրաստիճան անձերու հետ և այս բանը ընենք...»), մերթ էլ դիմանկարին կցում Արփիար Արփիարյանի «Նոր կյանք» լրագրում ժամանակին Ճանկյուլյանի մասին տպագրած իր մի երգիծապատումը՝ իբրև հավելված-ուրվագիծ, որը նորույթ է արևմտահայ գրական դիմանկարի ժանրի պատմութիւն մեջ. «Այդ գրութիւնը այստեղ կ'արտատպեմ իբրև լրացուցիչ մաս Ճանկյուլյանի նվիրված այս ուրվագծիս» (37): Այդ «գրութիւն» մեջ («Տեսակցութիւն մը պ. Ճանկյուլյանի

նի հետ»), որը գրվել էր բանտից ազատվելուց հետո Եգիպտոս եկած ու ազգային կուսակցություններից անմիջապես «Հաշիվ պահանջած» Ճանկյուլյանի առիթով, «Քաջքը չված» են «որ մենք հերոսի»՝ անհեթեթության հասնող կասկածամտությունն ու մեծամոլությունը: Եվ դիմանկարից դուրս այդ հավելյալ-դիմանկարն ավելի է մեծացնում սատիրական հարվածի ուժը:

«Իր բառամթերքը ցուցադրելու համար» երեսփոխան դարձած և «Ազգային ժողովը գրական Ակադեմիա»-յի հետ չփոթած Գասպար Նեմցեին նվիրված դիմանկարում երգիծաբանը անուղղելի դատարկաբանի կերպարը կերտում է համապատասխան ոճավորմամբ: Ահա մի հատված հանուն «բառին սիրո» «իմաստի զգացումը իր մեջ խեղդած» ձևամոլ երեսփոխանի ճառից՝ արտասանված ատենապետի հրաժարականն ընդունելու կամ մերժելու առիթով. «— Վսեմաշուք Գաբրիել էֆենտիի (խոսքը Նորատունկյանի մասին է.— Ալ. Մ.) այս հրաժարականը, Սենա ակունքներեն Բյուզանդիոնի դրունքը հասած, փող-հա՞ր մ'է ազդարար, թե գոհար մը ազգապարար... Ես ի մոտո տեղյակ և գիտակ Նորին Վսեմության խոհից ու խորհրդոց, դիտմանց ու դիտավորությանց, այս հրաժարականին ընդ մեջեն, հոգիով քան աչքով, կը տեսնեմ բոթաբեր ու փոթորկաբեր շարժառիթը այս հարվածին... Խորհուրդք խորին, խորախորհուրդ ու խորաթափանց, որքան անթափանց, անդ հափանց Սենա, ուր այժմ տարաշխարհիկ կը գտնվի Նորին Վսեմությունն... Բարիզյան փառաց բովեն Բագրևանդյան բազնոց բա...» (59): Այս սնամեջ ատենաբանությունը, որը մերթընդմերթ ընդմիջվում է «եզրակացության եկուր» պահանջող երեսփոխանների, բայց օլիմպիական հանգստություն մը իր խոսքը շարունակող ճառասացի համառության բախումներով, ընդհանրապես ձևապաշտության տիպական օրինակ է:

Եթե Նեմցեն, գործընկերների բողոքներին տեղի տալով, այնուամենայնիվ զիջում է դիրքերն ու հեռանում ամբիոնից, ապա Մարկոս Նաթանյանը, որը դարձյալ «երեսփոխան եղած է իր մասնագիտության բեքլամը ընելու համար», ավելի է քաջա-

լերվում դրանցից ու շարունակում պատմության ուսուցչի իր «Հմտությունները»: Բայց, ի տարբերություն առաջինի անլրջության, Նաթանյանն Ազգային ժողովում ունի հատուկ նպատակ, «այն է՝ Երուսաղեմի վանքին զեղծարար վարդապետներուն պաշտպան փաստաբանի դերը, զոր խղճի մտոք կը կատարեմ վճարված պաշտոնյայի մը պես»: Եվ երգիծաբանն աստիճանաբար ուժեղացնում է մտրակի հարվածները, ընդգծում այս երեսփոխանի վտանգավորությունը: Նաթանյանը պաշտոնամուլ է, «թաղականի աթոռեն կապված է միսթիք սիրով մը», բայց չգոհանալով դրանից՝ ձգտում է «մեպուսական» աթոռին: «Իր հայրենակիցները, սակայն, լուրջ նկատողության չառին այս թեկնածությունը, և Մարկոս Նաթանյան անգամ մը ևս համոզվեցավ ավետարանական ճշմարտության, թե «Մարգարե ո՛չ ունի համբավ ի գաւառի իւրում» (137):

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»: Անթաքույց է դիմանկարչի քամահրանքն այս խառնակիչ, իրեն վարկաբեկած գործչի հանրային-քաղաքական և գրական գործունեության հանդեպ: «Գաղափարական բարձրությունից» գահավիժած Արամյանցը «Հնչակյան պիտակին տակ» ուժերը փորձում է նաև գրականության մարզում, բայց այնտեղ ևս նույն «պարապություն մըն է՝ պարապությամբ շրջապատված»: Ուշաբժան է, որ Արամյանցն իր դիմանկարը «Մանանայի» էջերում տպագրվելուց հետո «ծանոթ գրավաճառ Արշակ Պապիկյանի» միջոցով հայտնել է իր դժգոհությունը Երվանդ Օտյանից, թե «Մանանան ալ դուռմի հոտ կու տա կոր»: Երգիծաբանը պատասխանել է նրան խստորեն, սարկաստիկ շեշտերով. «Միթե Հմ. Արամյանց կը սպասեր, որ վա՞րդ բուրբը իրեն նվիրված հոգված մը:

Դեռ՞ում կը հոտի եղեր... ա՛լ ի՞նչ կ'ուզե:

Ձի մտածե՞ր արդյոք, որ քիչ մըն ալ խառնշուկեինք իր կյանքը, չա՛տ ավելի գարշահոտություններ դուրս պիտի գային և ապականեին բովանդակ Հայ «իրականությունը»՝ ինչպես ինք պիտի ըսեր» (79):

Դիմանկարիչը չի խնայում «անտանելի» երեսփոխաններից և ոչ մեկին՝ անկախ դիրքից ու պաշտոնից: Ահա «անտանելի մարդուկը»՝ Թուրքիայում բարձր պաշտոններ զբաղեցրած գործիչ, Ազգային ժողովի ատենապետ Գաբրիել Նորատունկյանը: Նա կուռքն է երեսփոխանական մի ամբողջ խմբակցության այնպես, ինչպես «կրի կրիները կամ եռեռուները փորիկեցի սևամորթներուն համար, թոթեմն ու մանիթուն ամերիկացի կարմրամորթներուն համար...»: Մայրահեղ մերկացումներով սկսված դիմանկարը մի պահ, թվում է, ընկրկում է գովեստի առջև («Գաբրիել Նորատունկյան, անշուշտ, բացարձակ պարապություն մը չէ. քա՛վ լիցի: Ընդհակառակը՝ խելացի, թերևս շատ խելացի մարդ մըն է, նուրբ ու ճարտար դիվանագետ մը, որ պետական մեծամեծ պաշտոններ վարած, հանրագուտ շինություններու և Արտաքին գործերու նախարար եղած, և ամեն առիթ իր խելքն ու ճարտարությունը ցույց տված և գնահատված է Օսմանյան պետության կողմնէ՝ թե՛ Համիտի օրով և թե՛ նոր ղեկավարի առաջին շրջաններուն»), բայց «հեզնանքից գովեստ և գովեստից հեզնանքը» սոսկ երգիծական հնարք է, որին իր մասնակցությունն է բերում օտյանական «չեզոք-սուբյեկտ» և հեղինակային վճիռ կարծիքը.

«— Էֆենտիմ, մեծ մարդ է,— կ'ըսեն զինքը պաշտողները:

— Կրնա ըլլալ:

— Շա՛տ խելացի մարդ է:

— Այդ ալ կ'ընդունինք:

— Ասանկ մարդ մը ազգին փառք ու պատիվն ու պարծանքն է:

Ինչո՞ւ համար:

Հոս է որ անհամաձայնություն կը ծագի կույր մոլեռանդներուն և ողջախոհներուն միջև» (113):

Այստեղից պարզ է դառնում երգիծաբանի նպատակը՝ «կույր մոլեռանդներին» հասկացնել, որ իրենց «Ֆեթիշ»-ը «խելացի» է սուլթանահամիդյան և իթթիհատական իշխանությունների համար, բայց ոչ երբեք հայոց. «Գաբրիել Նորատունկյան մեր սիրույն, հարգանքին ու մեծարանքին կ'արժանանար այն ատեն, երբ իբրև Հայ, իր ազգին աչքառու ծառայություններ մատուցած ըլլար, եթե զոհողություններ ըրած ըլլար, եթե իր խելքն ու ճարտարությունը անոր ի սպաս դրած ըլլար» (113): Դիմանկարային կառույցը շարունակ ծավալվում ու խորք է ստանում հաստատման-ժխտման համադրությամբ, որն ավելի դիպուկություն է հաղորդում «Հերոսի» մերկացումներին: Հասկանալով, որ Ազգային ժողովի ատենապետությունը «ամիս մը Պոլսեն և քսաներեք ամիս... Բարիզեն» ղեկավարած գործչի պաշտպան «կույր մոլեռանդները» կարող են որպես կռվան բերել Նորատունկյանի ազգանպաստ գործունեությունը՝ մատնանշելով վերջինիս «Սանասարյան խնամակալության, Իզմիրլյան մրցանակի Հանձնաժողովին և Եգիպտոսի բարեգործական Ընդհանուր Միության Կ. Պոլսո մասնաճյուղին» ատենապետ լինելու փաստը, դիմանկարիչն այստեղ Պարոնյանի նման օգտվում է «Հերոսի» ծագումնաբանական հանգամանքից և ցրում առասպելը. «Աստված զինքը ստեղծած ատեն վճռած է.

– Գաբրիել, դուն բացակա ատենապետ մը պիտի ըլլաս քու ազգիդ համար»:

«Անտանելիության» մյուսներից հետ չի մնում նաև Միհրդադատ Հայկազնը՝ «աքսորադարձ հերոսը», որն ի տարբերություն Վարդգեսի և Մուրադի՝ չարաշահում է իր անցյալը («Նաբոլեոնի մը հոխորտանքովը կը չափեր Պոլսո փողոցները, զինքը շրջապատող շքախմբի մը ընկերակցությամբ, փառապանծ հաղթանակի մը դիմող աշխարհակալի մը անտեղիտալի գնացքովը») և արդեն «Հինգ տարիս ի վեր մեր ականջները կը խլացնե»: Այս դիմանկարում ևս գերակայող են «գովեստից հեգնանք» և հակառակ անցումները («Միհրդադատ Հայկազն իբրև Հայ ազգային երեսփոխան անթերի ու կատարյալ է: Գի-

տե պողալ ու ձայնին ուժովը ընդդիմախոսը լռեցնել, և ի հարկին՝ ժողովը խանգարել, երբ կը տեսնե՝ թե իր գաղափարին հակառակ կ'արտահայտվի»), կենդանի երկխոսությունները (հեղինակի՝ «պեշիկթաշցի տղեկի մը» հետ ունեցած զրույցը) և կծու հեգնանքը («Գտնված են հայրենասերներ, որոնք իրենց հայրենիքը խաղաղեցնելու համար՝ երբ հարկը պահանջած է, ինքզինքնին կամավոր աքսորի ենթարկած են, արդյոք Միհրդատ Հայկազն նույն բանը չի կրնա՞ր ընել իր թաղին սիրույն»)(119):

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 գանազան 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:

Օտյանի երեսփոխանները առավելապես հետպարոնյանական շրջանի գործիչներ են, և բնական է, որ չէին կարող նկատվել «ազգին առաջին երգիծաբանից»: Բայց ահա երեք «հերոսներ»՝ Նազարեթ Տաղավարյանը, Հրանտ Ասատուրը և Մաղաքիա Օրմանյանը, մեզ ծանոթ են Զոհրապի «դեմքերից»: Անկախ այն բանից, որ Օտյանը արհեստավարժ երգիծաբան էր, իսկ երկրորդն օժտված էր հումորի նուրբ զգացումով, դիտելի է, որ երկուսն էլ «պեղում» ու հայտնաբերում են երեք «բնորդների» գործունեության ու բնավորության էական հատկանիշները: Հայտնի է, որ գրական դիմանկարում հեղինակը ոչ ուղղակի իմաստով կարող է կամ ընդհանրապես անհետանալ «բնորդի» նետած ստվերից («Ազգային ջոջեր»), կամ մասամբ երևալ («Մեր երեսփոխանները») և կամ շոշափելի դարձնել իր ներկայությունը դիմապատկերում («Ծանոթ դեմքեր»), սակայն

«բնորդի» դերը ցուցադրելիս մշտապես կարևոր է նրա անձնական հայեցակետը. դա օբյեկտ-սուբյեկտ հարաբերակցությունն է, և դրանից է, որ միևնույն «բնորդը» տարբեր դիմանկարիչների մոտ ստանում է տարբեր կերպավորումներ: Ասվածն ապացուցելու համար զուգակշռենք Օտյանի և Ջոհրապի երեք կերպարներից մեկին՝ Նազարեթ Տաղավարյանին:

Թե՛ Ջոհրապի և թե՛ Օտյանի մոտ Տաղավարյանն ազգասեր է, երևում է իր գիտական պատկառելի վաստակով. Ջոհրապը լուրջ, Օտյանը հրճվալի հումորով նկատում են նշանավոր բժշկի, գյուղատնտեսի, բնագետի, մանկավարժի՝ իր տիտղոսների նկատմամբ թուլությունը («Ես իմ մասիս, ուղիղ չեմ գտներ ուրեմն այն քննադատությունները որոնցմով ոմանք կը խծածեն գինքը երբոր երկասիրությունցը ճակատը փայլող անունին քով կը շարե իր գիտական տիտղոսները «ազատ ի գիտությունս, ճարտարագետ երկրագործ, վկայեալ Բասթեռույան ուսումնարանեն» (Ջոհրապ), «Պաշլլիե է, Լիսանսիե էս սիանս է, բժիշկ է, հողագործ է, անասնաբույժ է, միքրոպաբան է, երկրաչափ է և այլն. կարելի չէ իրմե ավելի լսարանական մը ըլլալ: Իր տան գրասենյակին պատերը լեցված են շրջանակի մեջ առնված վկայականներով, և եթե Տաղավարյան նոր վկայականներու հետամուտ չի ըլլար՝ պատճառը այն է, որ պատերուն վրա տեղ չէ մնացած» (Օտյան)): Նրանց աչքից չի վրիպում նաև Տաղավարյանի գրաբարախառն խրթին լեզուն, որն արժանանում է երկու գրողների լուրջ կշտամբանքին («Իր երեսին ըսեմ որ չեմ սիրեր իր գրաբարակերտ հյուսվածքը» (Ջոհրապ), «Տաղավարյան... գրաբար հոլովումների մեջ կը մոլորեցնե մեզ հաճախ. — Քաղցր է ինձ յուսալ զի... վասն որոյ... ամենայն ոք ի մէնջ... վասն բանից այսոցիկ, և այլն՝ իր սիրելագույն բացատրություններն են» (Օտյան)): Այս ընդհանրությունների հետ մեկտեղ նկատելի են նաև տարբերությունները: Լեզվական խրթնաբանության հակումից բացի Ջոհրապի Տաղավարյանը գրեթե զերծ է այլ թերություններից, մի տեսակ մաքրամաքուր, մինչդեռ Օտյանինը՝ ավելի լիարյուն. ներկայացված է մարդկային կապե-

րի մեջ, նրան խորթ չեն վրիպումները. Ազգային ժողովում ելույթների ժամանակ տրամադրված է ցուցադրելու իր գիտական պաշարը («Եվսեբիոս Կեսարացիեն փաստեր Հառաջ կը բերե. Խորենացին, Եզնիկը, Բյուզանդը կը հիշե...»), իբրև Օսմանյան խորհրդարանի երեսփոխան՝ «Անատոլուի չորքոտանինների վիճակը բարվոքելու» համար «մանրամասն վիճակացույցներով համեմված» հայրենասիրական ճառեր է ասել, «որոնք արժանացած են մասնագետներու գնահատման և կովերու, ձիերու և եզներու երախտագիտության»։ Զոհրապի կերպարաստեղծման արվեստում առավելապես կարևորվում են դիմագծի, շարժուձևի, հագուստի կենդանագրումները և մարդկային ամենաէական հատկանիշների անմիջաբար մատնանշումները. «Շտապող մարդ մը փողոցը, որ երկայն ու քիչ մը ծուռ գլխարկով Պոլվարտիե մը կը հիշեցնե. բուռն, կրքոտ ու վեհանձն՝ ինչպես պարտքն ու իրավունքն է ըլլալ ամեն երիտասարդի։ Աշխույժի ու կորովի մարմնացում մը. անդուլ ու համբերատար աշխատություն մը որ ավելի պատվաբեր է քան շահաբեր. հազվագյուտ մարդ որ իր ուսումը միմիայն փող դիզելու սահմանած չէ...»։ Օտյան դիմանկարիչն ընտրում է կերպավորման այլ եղանակ՝ կարճառոտ, բայց ամենաբնութագրական բնորոշումից աստիճանական անցումը դեպի «հերոսի» գործն ու ներաշխարհը։

Հասկանալի է, որ այս զանազանությունները պայմանավորված են հեղինակների հետամտած նպատակներով, որոնց հասել են կերպավորման տարբեր ձևերով, ուստի ճիշտ չէր լինի նախապատվությունը տալ որևէ մեկին։

* * *

Թեև ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանում Օտյանը վերստին անդրադարձավ դիմանկարին՝ 1921-ին «Երգիծական տարեցույցում» տպագրելով մի շարք դիմանկարներ («Զորավար Անդրանիկ», «Ալեքսանդր Խատիսյան», «Հայկանուշ Մառք», «Մարի Ստամբուլցյան», «Գրիգոր Անգուլթ», «Սուրեն

Պարթևյան»...), սակայն ժանրն արդեն ապրում էր իր մայրամուտը, և, չնայած փոխաձևություններին, նոր արժեքներ, այնուամենայնիվ, չստեղծվեցին: Հենց այդ պատճառով էլ Օտյանը չունեցավ հետևորդներ, չստեղծեց իր դպրոցը:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ «ՆՈՐ ՍԵՌԻ»

ԻՆՔՆՕՐԻՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ)

Գրիգոր Զոհրապի բոլոր ուսումնասիրողներն անխտրաբար նրա գեղարվեստական ժառանգության մեջ նորավեպերից հետո ամենից արժեքավորը համարել են գրական դիմանկարները: Ուշագրավը, սակայն, այն է, որ խոսելով նրա նորավեպերի մասին՝ գրողին հաճախ են համեմատել եվրոպական այս կամ այն հեղինակի, առավելապես Մոպասանի հետ (ժամանակակիցներից մեկը նույնիսկ պնդել է. «Զոհրապ իր նորավեպերովը շատ ավելի բարձր է Կի տը Մոպասանեն»¹), իսկ դիմանկարների խնդրում գրեթե միաբերան մատնանշել են, որ դրանք իրենց բնույթով նորույթ էին, և հրաժարվել են որևէ զուգահեռումից²: Ահա մի քանի կարծիքներ, որ հայտնվել են գրողի կենդանության օրոք. «Բոլորովին նոր սեռի մը՝ գրական դիմաստվերների վրձինումն է, որ առաջին անգամ ըլլալով փորձած է Զոհրապ մեր մեջ»³ (Ռուբեն Զարդարյան), «Զոհրապի Մանոթ դեմքերը նոր տեսակե ու այլա-

1. Խոճասարյան Հ., Օրագիր, «Մանգումեի էֆքեար» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1901, մայիսի 13/5 հունիսի, թ. 34:

2. Միակ բացառությունը, այն էլ թեապես, իր մենագրության մեջ արել է Մ. Հյուսյանը՝ գրելով. «Այդ ժանրը մշակելու համար Զոհրապը հավանաբար մղում է ստացել և՛ մեր, և՛ համաշխարհային, մասնավորապես ֆրանսիական գրականությունից» (Հյուսյան Մ., Գրիգոր Զոհրապ. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, 1957, էջ 270-271):

3. Զարդարյան Ռ., Մեղրագետ. ժողովածու արդի և օտար գրականության, արձակ և ոտանավոր, բարձրագույն կարգերու համար, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 23: Նույնը՝ Զ գիրք, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 29:

պես շահեկան գրականություն մը նմուշն է»¹ (Հակոբ Քյուլֆեն-
ճյան, հետազայում՝ Օշական), «...Սկսած է Ծանոթ դեմքերու շար-
քը՝ գրական նոր սեռ մը փորձելով»² (Հակոբ Սիրունի):

Հսենք նաև հետագա ուսումնասիրողներին.

Արշակ Ալպոյաճյան. «Նույն իսկ ինքն է հաջողած բանալ Հայ
հրապարակագրության մեջ նոր էջեր, փորձելով այնպիսի սե-
ռեր, որոնք մինչև այն ատեն ուրիշներ չէին փորձած: Այսպես,
բոլորովին իրեն հատուկ, իր ստեղծագործական սեռն էր այն
շարքը Ծանոթ դեմքերու, որոնց մեջ նոր ձգտումներով կը դա-
տեր ժամանակակից գրական ու հանրային դեմքերը»³:

Մինաս Հյուսյան. «...Նորավեպերից հետո առավել արժեքա-
վոր են «Ծանոթ դեմքեր» ընդհանուր խորագրով 1891-99 թթ.
(պետք է լինի 1909 — Ալ. Մ.) լույս տեսած գրական դիմանկար-
ները, որոնցով հեղինակը հիմք է դրել մի նոր սեռի մեր գրա-
կանության մեջ»⁴:

Ստեփան Շահպազ. «Իր Ծանոթ դեմքերը՝ իրենց տեսակին մեջ,
գրական և արվեստի իմաստով ալ, ետ չեն մնար և բարձրագույն
տեղերեն մին գրավելու՝ իր արտագրություններուն մեջ: Հայտ-
նություն մը եղած էին անոնք մեր գրականության մեջ»⁵:

Համակարծիք լինելով ընդհանուր գնահատման հարցում, ի-
րավացիորեն մատնանշելով, որ դիմաստվերները «տակավին
արժանի ուշադրությունը, բուն ուշադրությունը չեն ստացած»⁶

1. Քյուլֆենճյան Հ., Մեր վիպասանները. Գրիգոր Զոհրապ, «Հայ գրակա-
նություն», հանդես ամսօրյա, գրական, գիտական և գեղարվեստական,
Զմյուռնիա, 1912, 1/14 օգոստոսի, թ. 1, էջ 12: Ավելի ուշ Օշականը գույա է
արտահայտվել «Ծանոթ դեմքերի» մասին՝ նկատելով, որ դրանք «Զոհրապի
փառքին երկրորդ գահավորակը եղան, չես գիտեր իրենց ո՛ր արժանիքին
համար», բայց հետո եզրակացրել է. «Ծանոթ դեմքեր շարքին մեջ մեր գրա-
կանությունը գիծեր է շահած: Ու այսքան» («Համապատկեր արևմտահայ
գրականության», հ. 5, Իրապաշտները, Երուսաղեմ, 1952, էջ 173, 174):

2. Գրական ասուլիսներ. Բ, «Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը», Կ. Պոլիս,
1913, էջ 5:

3. Ալպոյաճյան Ա. Ա., Անհետացող դեմքեր, Գրիգոր Զոհրապ (Իր կյան-
քը և իր գործը), Կ. Պոլիս, 1919, էջ 117:

4. Հյուսյան Մ., նշվ. աշխատությունը, էջ 269:

5. Ծահպազ Ս., Գրիգոր Զոհրապ, Պեյրուք, 1959, էջ 193:

6. Նույն տեղում:

Հետազատողներից ոմանք փորձել են ցույց տալ դրանց յուրահատկությունները, մասնավորապես Մ. Հյուսյանը և Ստ. Շահպազը, իրենց մենագրություններում առանձին գլուխներ (Համապատասխանաբար՝ «Գրական դիմանկարիչը» և «Ուրվագծողը») նվիրելով, արել են շահեկան դիտարկումներ: Բայց գլխավորը, այնուամենայնիվ, անտեսվել է. չեն բացահայտված զոհրապյան դիմանկարների նորարարական բնույթը, ժանրային ինքնօրինակությունները: Այս և հարակից մի քանի խնդիրների քննությունն սկսենք անհրաժեշտ մի դիտարկումով:

«Ծանոթ դեմքեր» ընդհանուր անվանումը, որ սովորաբար տրվում է Զոհրապի դիմանկարներին, այնքան էլ ճիշտ չի արտացոլում իրողությունը: Բանը միայն այն չէ, որ Զոհրապի 18 դիմանկարներից 14-ն են տպագրվել այդ վերնագրի տակ: Ավելի էական է, որ, մեր համոզմամբ, հեղինակը սկզբնապես շարքը չի հղացել իբրև այդպիսին: Համենայն դեպս անդրանիկ դիմանկարը՝ «Միսաքյան», նման խորագրում չի ունեցել: Թեև մեր ձեռքի տակ չունենք «Արևելքի» այն թիվը (1891, հունիս 8, թիվ 2219), ուր տպագրվել է այդ դիմանկարը, բայց կա նախորդածը, որտեղ տպագրված ծանուցման մեջ նշված է միայն վերնագիրը՝ «Միսաքյան»՝ առանց «Ծանոթ դեմքեր» հիշատակման: «Պուեստ Խաչատուր Միսաքյան» խորագրումի ընդգծված հատվածը գրողի երկերի փարիզյան ժողովածուի («Ծանոթ դեմքեր ու պատմվածքներ», 1932) կազմողների հավելումներն են, որոնք փոխանցվել են Հետազա հրատարակություններին¹: Այս

1. Նույն կերպ էլ «Սիպիլ» դիմանկարում ավելացվել է «Ջապել Ասատուր» անվանումը, «Տոքթոր Տաղավարյանը» դարձել է «Տոքթոր Նազարեթ Տաղավարյան», «Օհաննես Նուրյանը»՝ «Հովհաննես Նուրյան»: Բոլոր այս ուղղումներն արտացոլված են Եղ. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակությամբ լույս տեսած Զոհրապի երկերի ժողովածուի չորսհատորյակի Ա հատորում (Երևան, 2001)՝ Ալ. Ծարուրյանի աշխատասիրությամբ (այդ հատորում գետեղված դիմանկարների բնագրերը պատրաստել ենք մենք): Նշենք նաև, որ հիշյալ հրատարակության մեջ առաջին անգամ Զոհրապի դիմանկարները ներկայացված են ամբողջությամբ (փարիզյան ժողովածուից դուրս է թողնվել «Վահան վարդապետ Տեր Մինասյան», իսկ երևանյանից՝ «Գեր. Օրմանյան» դիմանկարները): Այսուհետև այս հրատարակությունը կնշվի ԵԺ, Ա նշումով, և էջերը ցույց կտրվեն շարադրանքում:

վարկածի օգտին է խոսում նաև այն փաստը, որ իր աշխատության մեջ Ալպոյաճյանը, թվարկելով «Ծանոթ դեմքեր» վերնագրի տակ տպագրված դիմանկարները, դուրս է թողել Միսաքյանին նվիրվածը: Կողմնակի մի փաստ նույնպես ցույց է տալիս, որ Զոհրապն այդ առաջին դիմանկարով յուրովի արձագանքել է Միսաքյանի մասին ավելի վաղ հրատարակված նյութերին: Դատելով Տիգրան Կամսարականի «Խաչատուր Միսաքյան» հոդվածից («Արևելք», 1891, մայիսի 11, թիվ 2196)՝ Հրանդը (Մելքոն Կյուրճյան) հավանաբար Միսաքյանի մահվան (մարտի 15/28) առիթով նույն թերթում տպագրել է իր երեքմանի ուսուցչի «կենսագրականը»՝ խանդաղատանք արտահայտելով վերջինիս հանդեպ: Մինչդեռ «Վարժապետին աղջիկը» վեպի հեղինակը, որ նույնպես Պատվելու աշակերտներից էր, ոչ միայն բացահայտորեն ծաղրել է նրա անձն ու վարքը, այլև քննելով նրան «իբր գրագետ, իմաստասեր ու հայկաբան»՝ հանգել միանգամայն աննպաստ հետևությունների. «Այս հնամուռն ապահովապես պատվական հնագետ մը պիտի ըլլար քան գրագետ մը. իր գլուխը տասնևութերորդ դարուն մեջ (հառաջացե՛ք դեռ եթե կ'ուզեք) կ'ապրեր և ոտքերը տասնևիններորդին մեջ փարախը չվարած կենդանվո մը նման, Պատվելին եկած ինկած էր մեր ժամանակը, փոխանակ Տակիտոսի ժամանակակից ըլլալու»¹:

Ինչպես նշում է գրականության պատմաբանը, «Զոհրապի գրիչ վերցնելու անմիջական ազդակը Կամսարականի՝ Խ. Միսաքյանին նվիրված դիմանկարն էր, որը գրական շրջանակներում մեծ աղմուկ էր բարձրացել: Գառնիկ Ֆրնտզյանը հանդես էր եկել մի հատուկ հոդվածով՝ ամբողջությամբ ուղղված Կամսարականի դեմ», և Զոհրապը դիմանկարով պատասխանել է Ֆրնտզյանին²: Այս ենթադրությունը մեզ ընդունելի է թվում, քանի որ Միսաքյանի գնահատման հարցում Կամսարականի ու Զոհրապի ըմբռնումները բացարձակապես ներդաշնակ են:

1. Հոդվածի ընդօրինակությունը տե՛ս ԳԱԹ, Տ. Կամսարականի ֆոնդ, թ. 12, էջ 1-41:

2. Մարգարյան Հ., Տիգրան Կամսարական. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1964, էջ 243:

Ավելացնենք նաև, որ, ինչպես երևում է Զոհրապի «Հոմ քոլեճ» հոդվածի մի ակնարկումից, իր դիմանկարը առաջ է բերել Հրանդի դժգոհությունը, որը «ամեն առիթ պատեհ կը թվի Միսաքյանի վրա կարծյացս հեղակարծ փոփոխությունը երեսի գարնելու այնպիսի եղանակավ մը որ համբուրելու չափ քաղցր է ինձ»¹:

«Ծանոթ դեմքեր» վերնագիրը հայտնվեց «Միսաքյանի» տպագրվելուց ավելի քան կես տարի հետո՝ 1892-ի հունվարին՝ «Բյուզանդ Քեչյան» դիմանկարի հետ, ու մնաց որպես շարքի ընդհանրական անվանում: Գրողի ներկայացրած դեմքերը՝ բանաստեղծ, գիտնական, հրապարակագիր, խմբագրապետ, հոգևորական, բժիշկ, մանկավարժ և ուրիշներ, իսկապես հասարակությանը քաջածանոթ գործիչներ էին: «Գաբրիել Սևյան», «Օգսեն Խոճասարյան» և «Օհաննես Նուրյան» դիմանկարները Զոհրապը զետեղել է «Անծանոթ դեմքեր», «Մոռցված դեմքեր» և «Անհետացած դեմքեր» վերնագրերի տակ: «Անծանոթ դեմքեր» անվանումը վրիպակ է, ինչպես կարծել է Ա. Ալպոյաճյանը²: Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության երբեմնի սքեմավոր, ապա բժշկության վարդապետ, նավատորմի բժիշկ, Առողջապահական ժողովի ու կայսերական խորհրդի անդամ Գաբրիել Սևյանը (1822-1905) նույնպես հանրածանոթ էր, բայց անծանոթ էր իբրև բանաստեղծ, ինչի առիթով էլ գրված է դիմանկարը: Ժամանակին «մեծ խմբագրապետի» համարում ունեցող Օգսեն Խոճասարյանը հետագայում մոռացվել էր, և Զոհրապը նրա մահվանից 15 տարի անց փորձեց հիշեցնել նրա ծառայությունները: Գալով վերջին դիմանկարին, որ հավանաբար գրվել է դիվանագետ, Պետական խորհրդի անդամ, Երկրագործական բանկի կառավարիչ, հանրային գործիչ Հովհաննես Նուրյանի մահվան (1900) առիթով, Զոհրապն այն հանձնել է «Մասիս»

1. «Արևելք», օրագիր ազգային և քաղաքական, Կ. Պոլիս, 1891, թ. 2226, հունիսի 17:

2. Տե՛ս Ալպոյաճյան Ա. Ա., նշվ. աշխատության 118-րդ էջի ծանոթագրությունը:

Հանդեսի խմբագիր Տիգրան Արփիարյանին, բայց վերջինս, իր իսկ խոստովանությամբ, գրաքննությունից վախեցել է և չի համարձակվել տպագրել¹: Տարիներ Հետո միայն Ձոհրապը դիմանկարի վերանայած տարբերակը հրատարակեց «Ազատամարտում»:

* * *

Եթե նորավիպագիր Ձոհրապը այսպես թե այնպես մատնանշել է կյանքի ընկալման իր գեղագիտական եղանակները (Հիշենք ամենատարածված խոստովանությունը. «Մեծ պատահարները զիս անտարբեր կը թողուն. բայց մանր դեպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդածություններու նյութ են ինծի») (ԵԺ, Ա, էջ 436), ապա դիմանկարիչ Ձոհրապը իր սկզբունքների վերաբերող որևէ ակնարկում չի արել: Ծիշտ է, «Սիպիլը» նա անվանել է ուրվագրում (ԵԺ, Ա, էջ 466), բայց չմոռանանք, որ ուրվագրումն ընդհանրապես ներհատուկ է դիմանկարին և չի կարող համարվել Ձոհրապի «մենաշնորհը»: Այդ ուրույնությունը պետք է փնտրել այլ բանում:

Ձոհրապի «դեմքերի» ինքնօրինականությունը հասկանալու համար արժե դրանք բաղդատել պարոնյանական «ջոջերի» հետ, որովհետև այս երկուսն են արևմտահայ գրական դիմանկարի անմրցակից, ժանրի հիրավի դասական վարպետները:

Ուսումնասիրողներից ոմանք ևս փորձել են զուգակշռել Պարոնյանի ու Ձոհրապի դիմանկարները, բայց արձանագրել են լոկ այն, ինչը տեսանելի է սովորական աչքով: Մ. Հյուսյանը, օրինակ, նշել է. «Ազգային ջոջեր»ը ու «Մանոթ դեմքեր»ը բոլորովին տարբեր ժանրի երկեր են, գրված ստեղծագործական բոլորովին տարբեր սկզբունքներով: Պարոնյանի մոտեցումը իր պատկերած անձերին երգիծական է..., իսկ Ձոհրապը ներկայաց-

1. Տիգրան Արփիարյանի «Նամակի մը առթիվ (Սմբագրական հիշատակներ)», «Ազատամարտ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1910, թ. 178, հունվարի 8/21:

նում է անձը ամբողջական, դրական և բացասական կողմերով»¹: Երկու գրողների «ստեղծագործական սկզբունքները», իրոք, այլակերպ են, բայց դա չի հանգում երգիծական ու ոչ երգիծական լինելուն: Կան ավելի բնութագրական առանձնահատկություններ:

Պարոնյանի ստեղծագործական նախանյութը, ինչպես արդեն նկատել ենք, «երևելի անձերու» «կենսագրություններն ընելն է» (այս իմաստով էլ երգիծաբանն իրեն համարել է կենսագիր), և հեղինակն աշխատում էր մնալ անաչառ. «...Ներկայացուցած ենք անձերն այնպես, ինչպես որ են և ոչ թե ինչպես որ կ'ուզեն իրենք»: Այնինչ Ջոհրապը դեմքերին ցուցադրում է նրանց ոչ միայն գործունեությունից, այլև արտաքինից, խառնվածքից, կենցաղից, նախասիրություններից ստացած իր տպավորությունների միջոցներով և բնավ չի ձգտում անկողմնակալ երևալ:

Ջոհրապի վրձնած «Միսաքյան», «Օգսեն խոճասարյան» և «Վահան Տեր Մինասյան» դիմանկարների «հերոսները» ընթերցողին ծանոթ էին «Ազգային ջոջերից»: Այդ գործերի թուուցիկ համեմատությունն անգամ երևան է բերում երկու հեղինակների մոտեցումների նմանություններն ու տարբերությունները: Միսաքյանի պարոնյանական ու Ջոհրապյան դիմանկարներն, օրինակ, ընդհանուր շատ բան ունեն. երկուսի վերաբերմունքն էլ նրա հանդեպ միանշանակորեն բացասական է: «...Յուր պուեստ ըլլալը հաստատելու համար վկա մը փնտռած է և չէ հաջողած գտնել մինչև այսօր»,— գրում է երգիծաբանը: «...Հեք մարդը մեծահարուստ իշխանի մը շռայլությամբ իր կյանքին մեծագույն մասը վատնած էր գրականության մը համար որ իրմե կը հեռանար շարունակ ու ապերախտի վրա աշխատած ըլլալու դառնությունը կը թողուր իր սրտին»,— երկրորդում է Ջոհրապը (ԵԺ, Ա, էջ 448): Կարելի է ասել, որ Ջոհրապի դիմանկարում քննադատություն ավելի տարածական է, քանի որ ընդգրկում է Միսաքյանի մտավորական հետաքրքրությունների բոլոր բնա-

1. Հյուսյան Մ., Աշխատությունը, էջ 271:

մարգերը: Գրողն այն համոզման է, որ Միսաքյանի անունը «պետք է գեղչել, մեծապես գեղչել իրեն թեկնածու եղած գրագետի, համայնագետի և իմաստասերի համբավեն» (Եժ, Ա, էջ 449): Եվ, այդուհանդերձ, Միսաքյանի գործունեության մեջ Զոհրապը նշմարում է գնահատելի մի կողմ. «Ատենով իր գրած աշխարհաբարը որուն չենք կարող չի հավնիլ այսօր իսկ, իր անունը անկորուստ պիտի պահե» (Եժ, Ա, էջ 448-449):

Ինչ վերաբերում է Խոճասարյանին ու Տեր Մինասյանին, ապա գնահատականները բացարձակապես չեն զուգադիպում: Պարոնյանի կարծիքով՝ իբրև խմբագիր՝ Խոճասարյանն իր «Օրագիր»-ում «չկա սկզբունք մը, որ պաշտպանած չըլլա, չկա նաև սկզբունք մը որ հարվածած չըլլա» (Եժ, Հ.2, էջ 250), մինչդեռ Զոհրապի ընկալմամբ՝ «Սամաթիացի հրապարակագիրը մեծ գրագետ մը չէր, բայց կրցավ մեծ խմբագրապետ մը ըլլալ», որովհետև իր գրվածքներում կարողանում էր գտնել «նորությունը, ուժգնությունը, անսովորը ու խրոխտը» (Եժ, Ա, էջ 522): Պարոնյանի պատկերացմամբ՝ Վահան Պարտիզակցին իր գործունեությամբ հավատարիմ է մնացել իրեն տրված Խեռ, այսինքն՝ ստամբակ, ստահակ, սանձարձակ մականվանը, իսկ Զոհրապը նրա մասին խոսում է ակնհայտ հիացմունքով («Իրոք հանճարեղ գրող մըն է» և այլն):

Այս ներհակ մոտեցումները դժվար չէ բացատրել: Պարոնյանը երգիծաբան էր, և ժանրի պարտադրանքով նրա գնահատումներն ավելի սուր պետք է լինեին: Մյուս կողմից՝ Զոհրապը վերոհիշյալ դեմքերից մեկին (Վահան Տեր Մինասյան) անդրադարձել է՝ նրա «հետպարոնյանական» գործունեությունը ևս նկատի ունենալով: Մասնավորապես, Պարոնյանը Պարտիզակցուն բնութագրել է առավելաբար իբրև հոգևորական և ոչ թե իբրև գրող կամ բանասեր, քանի որ վերջինիս աշխատությունները՝ «Հայկական հիսնյակ առակք», «Աբեղաձագ. կցկտուր հիշատակներ», «Անգիր դպրություն և առակք», հրատարակվել են դիմանկարը տպագրվելուց (1880) տարիներ հետո: Իսկ Զոհրապն առաջին հերթին նկատի է ունեցել Տեր Մինասյան գրո-

դին¹: Անկախ այս հանգամանքներից՝ անվիճելի է մի բան. Զոհ-
րապը անկախ ստեղծագործող էր՝ իր ազատական, աննախա-
պաշար մտածողությամբ, չէր վախենում հեղինակություններից
և կարող էր ընդդիմանալ տիրապետող պատկերացումներին:

Իր դիմանկարներում նա ամենից առաջ հանդես է գալիս որ-
պես յուրատեսակ փաստաբան, որ «Հերոսների» մեջ փնտրում
ու գտնում է լավը, դրվատելին, բայց երբ տեսնում է վատն ու
մերժելին, դառնում է դատախազ ու դատավոր, անթաքույց ար-
տահայտում իր վերաբերմունքը, վիճում, պաշտպանում կամ
մեղադրում: Հենց այս (և ոչ միայն այս) առանձնահատկու-
թյամբ էլ գրողի դիմանկարներն արմատապես զանազանվում են
սերնդակիցների համանման գրվածքներից: Միանգամայն իրա-
վացի էր Հ. Օշականը, երբ «տպավորապաշտ էջերի»՝ «Մանոթ
դեմքերի» մասին նկատում էր. «Արփիարյան, Կամսարական, ո-
րոշ չափով Բաշալյան, տիրաբար՝ Չոպանյան դատումներ ունին
գրադատական շեշտ նկարագրով մը: Զոհրապ կը շեղի եղանա-
կեն ու ֆանթազիստ ձև մը կ'որդեգրե ու վիպողը, նկարներու
հարդարիչը, երևույթներու դեմ ճարտար ընդհանրացնողը ու-
շագրավ են քան բուն իսկ աշխատանքը, ըսել կ'ուզեմ գրողնե-
րուն գործին ու անձին տիրական գիծերուն արտահանումը»²:

Սիպիլի, Թովմաս Թերզյանի, Հովսեփ Յուսուֆյանի, Մադա-
քիա Օրմանյանի և Ռեթեոս Պերպերյանի դիմանկարները բնու-
թագրված են միայն դրականորեն: Զոհրապը չի ժխտում մյուս-

1. Դիմանկարի ակնարկումներից երևում է, որ Զոհրապը դրական է վե-
րաբերվել Տեր Միմասյանի հանրային գործունեությանը («ատենով օգտա-
կան անձ մ'էր այս վտարանդին»): Պետք է ավելացնել, որ գեղարվեստական
որոշ երկերում ևս նա անողորակորեն համակրանքով է արտահայտվել Տեր
Միմասյանի մասին. «Ապրիմ մեռնիմ» արձակում երիցուկին համարում է
«ծաղիկներու վառան վարդապետ» (ԵԺ, Բ, 2001, էջ 431): Նշենք նաև, որ
Զոհրապը ժամանակին («Մասիս», 1893, թ. 4000, 17 հուլիսի, էջ 433-434)
գրախոսել է «Անգիր դպրություն և առակք» ժողովածուն և որպես «ինքնա-
տիպ և իսկատիպ հայկական գրականության» մտնող՝ հանձնարարել Իզմի-
րյան մրցանակաբաշխության:

2. Օշական Հ., Համապատկեր..., Աշվ. հատորը, էջ 174:

ների մշակութային ու գիտական վաստակը, սակայն չի հանդուրժում նրանց գործունեությունը ստվերային կողմերը: Ինչպես արդեն հիշատակել ենք, նա խոստովանում է, որ Նազարեթ Տաղավարյանի աշխատություններն «ազգագուտ» են, բայց «իր երեսին ըսեմ, որ չեմ սիրեր գրաբարակերտ հյուսվածքը» (Եժ, Ա, էջ 491, 493): Նշանակալից է Ասատուրի գործը, բայց «իր աշխատությունը՝ (խոսքը պատմաբանասիրական հետազոտությունների մասին է. — Ալ. Մ.) անուններու ու թվականներու ժողովածու մըն է գոր կարգացողը հին գերեզմաննոցն մը դուրս ելլողի տպավորությունը կ'ունենա» (Եժ, Ա, էջ 506, 509):

Մասնավոր ուշադրության են արժանի «Բյուզանդ Քեչյան» և «Եղիա Տեմիրճիպաշյան» դիմանկարները, որոնք առանձնանում են իրենց գաղափարական հարցադրումներով: Հեղինակը չի մոռանում Քեչյան հրապարակախոսի ծառայությունները («լուրջ ու ծանրախոհ հրապարակագրություն», «գրական վաստակավոր», «մեծ իմացականություն»), բայց նրան համարում է «բարոյականի ու պահպանողական գաղափարներու համոզիչ ջատագով», որ սպառնիչ է բնութագրում այդ նշանավոր հրապարակախոսին: Բնորոշման ենթատեքստը հասկանալու համար հարկ է դիմել մեր հրապարակագրության ամենափայլուն արտահայտություններից մեկին՝ Զոհրապի «Անբարոյական գրականություն» հոդվածին, որը հեղինակը տպագրեց Քեչյանի դիմանկարը հրատարակելուց երեք շաբաթ անց: Գրողն այստեղ դատափետեց «բարոյական հավատաքննիչների» քաղքենի պատկերացումները անբարոյականության մասին և քաջություն ունեցավ հայտարարելու, թե «անբարոյականը միայն մարմնական զեղծմանց մեջ չի կայանար», որ կան նաև անբարոյականության այլ դրսևորումներ ևս (փաստաբանի, հրապարակագրի, բժշկի, հաշվենկատ ամուսնության)¹: Իրավ է, հոդվածագիրը որևէ բարոյախոսի անուն չի հիշատակում, բայց ժամանակակիցները քաջ գիտեին, թե ում է նկատի ունեցել. Հր. Ա-

1. Զոհրապ Գր., Երկերի ժողովածու երկու հատորով, Կազմեց և ծանոթագրեց Մ. Հյուսյանը, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 297:

սատուրը հավաստել է, թե Զոհրապն «ուղղակի Քեչյանը կ'ընդ-դիմախոսեր»¹:

Սկզբունքային նույն մոտեցումն առկա է նաև Տեմիրճիպա-շյանի դիմանկարում: Խանդավառ, նույնիսկ ինչ-որ տեղ հիա-ցական գնահատումներով («մեկ հատիկ է հիմակվան հայ դըպ-րության մեջ», «քաջ հայագետ», «աշխարհաբարի այս նարե-կացին») հանդերձ՝ Զոհրապն ընդգծում է նրա «եսասեր, եսա-մոլ գրականություն» և «հոռետես վարդապետություն» ներ-գործությունները երիտասարդության վրա. «Տղաքնե՛ր, որ գե-րեզմաններու շուրջը կը դեգերին, փոխանակ կանանց շուրջը պտըտելու. որ չարագուշակ բուերու պես կուլան, կը կոծեն ..., որոնք առջի քայլեն դասալիք՝ կյանքի պայքարին մեջ, ո՛չ իրենց և ոչ մարդկության օգուտ ունին» (Եժ, Ա, էջ 457):

* * *

Ժանրային ի՞նչ առանձնահատկություններ ունեն Զոհրապի դիմանկարները:

Վերը արդեն նշել ենք, որ Ալպոյաճյանը դրանք համարել է «հրապարակագրական էջեր»: Այլ կարծիքի էր ճանաչված գրա-կանագետ ու մանկավարժ Մամբրե Մատենճյանը: «Նվազ արժե-քավոր չեն նաև, — գրել է նա, — պոլսահայ գրական դեմքերի մա-սին նրա (Զոհրապի — Ալ. Մ.) քննադատականները, որոնք նուրբ վերլուծելու, բնորոշելու մեծ կարողություն ցույց տալուց զատ՝ արվեստի արտադրությանց հմայք ունին իրենց արտասովոր գե-ղեցկության շնորհիվ»²: Այս բնորոշումների առթիվ մեր ժամա-նակների ուսումնասիրողը նկատել է, որ «Զոհրապը իր դիմա-նկարների մեջ հանդես է գալիս իբրև հրապարակախոս, առա-

1. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 224:

2. Մատենճյան Մ., Գրիգոր Զոհրապ, «Համբավաբեր», հասարակական-գրական շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, 1915, թ. 1, 20 դեկտեմբերի, էջ 23: Ընդ-գծումը մերն է:

վելապես իբրև քննադատ», սակայն գտնում է, որ «Ծանոթ դեմքեր»-ը վերածվել են երկի, գրական-գեղարվեստական դիմանկարի»¹: Միանգամայն իրավացի պնդում: Խնդրո առարկա դիմանկարները, իրոք, գեղարվեստական ստեղծագործություններ են, բայց դրանք ունեն ինքնահատուկ գծեր, որոնք, ցավոք, չեն մատնանշվել ու լուսաբանվել:

Զոհրապի դիմանկարներն ըստ էության համադրական ստեղծագործություններ են, որոնցում առկա են ոչ միայն հրապարակախոսականն ու քննադատականը, այլև ակնարկայինը, հուշագրականը և կենսագրականը, ընդ որում այս բաղկացուցիչներից ոչ մեկը գերակայող չէ, հանդես չի գալիս ինքնագո, անկախաբար, «գտարյուն» տեսքով, այլ միակցվում է, զոդվում՝ դառնալով տպավորությունները վերարտադրելու սոսկական միջոց:

Հրապարակագրությունը և քննադատականը, եթե դրանք հասկանանք «դեմքերին» հանրային չափանիշներով քննելու և գնահատելու, նրանց գործունեությունն աջն ու ահյակը տարբերակելու իմաստով, առկա են բոլոր դիմանկարներում (վերջինը՝ «Օհանես Նուրյանը», ըստ էության քաղաքական դիմանկար է: Նուրյանը Զոհրապի «դեմքերից» միակ քաղաքական գործիչն էր, և նրա դիմանկարը հրապարակելով՝ համիդյան վարչակարգի տապալումից, գրաքննության վերացումից հետո, բնականաբար, պետք է քաղաքականացվեր): Գալով ակնարկայինին՝ դժվար չէ նկատել, որ թեև դիմանկարներում պահպանված է ժանրի գլխավոր պահանջը (ակնարկը «պատմում է ... իրականում գոյություն ունեցող մարդկանց մասին, պահպանելով նրանց անվան, կենսագրության, աշխատանքի իրական գծերը»²), բայց չեն դառնում այդպիսին:

Ավելի հետաքրքրական են կենսագրական ու հուշագրական դրսևորումները: Զոհրապը ոչ միայն լավ ծանոթ էր «դեմքերի» կենսագրությանը, այլև նրանց ոմանց ճանաչում էր մոտիկից,

1. Հյուսյան Մ., Աշխատությունը, էջ 273, 274:

2. Զրբաշյան Էդ., Գրականության տեսություն, էջ 358:

ոմանք էլ իր անձնական բարեկամներն էին. աշակերտել էր Թովմաս Թերզյանին, Հրանտ Ասատուրը իր ավագ դստեր՝ Դուրես-Նուրադի կնքահայրն էր, Հակոբ Գուրգենը, Արփիար Արփիարյանը, Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, Հովսեփ Յուսուֆյանը նրա մտերիմներն էին: Ցանկության դեպքում գրողն անշուշտ կարող էր վերհիշել ուշագրավ դրվագներ և հրապարակել տպավորիչ կենսագրական փաստեր (Յուսուֆյանն, օրինակ, Ֆրանսիական Պատվո լեգեոնի ասպետ էր, Տաղավարյանը՝ Ֆրանսիայի աստղագիտական ընկերության պատվավոր անդամ և այլն): Նման նպատակի, սակայն, նա հետամուտ չի եղել: Հուշագրական տարրը նվագագույնի է հասցված և տեղ է գտել մահացածների մասին գրած դիմանկարներում միայն: Գալով կենսագրականին՝ դիտելի է, որ դիմանկարիչը խուսափում է, այսպես ասած, մերկ, տեղեկատվական բնույթի փաստերից: Եթե Պարոնյանը հավատարիմ էր մնում կենսագրական եղելություններին, բայց դրանցից բխեցնում էր երգիծական հետևություններ, ապա Զոհրապը կենսագրական տվյալները հիշատակում է հպանցիկ, այն չափով, որքանով դրանք կարող էին ծառայել կերպարի բացահայտմանը. «Այս նախկին Վենետիկյանը՝ իր վանական կյանքի մաքրությունը անարատ պահած է միշտ. Ս. Ղազարի մեջ վարդապետ չէ կրցած ըլլալ, բայց աշխարհական ալ մնացած չէ» («Արփիար Արփիարյան», ԵԺ, Ա, էջ 470-471): Կամ՝ «...Սիրահոժար գացած է հոն ուր կանչած են զինքը Ազգն ու Եկեղեցին, Կարինի լեռնադաշտեն մինչև Արմաշի մենաստանը, ճշմարիտ վարդապետ մը ըլլալով ո՛չ միայն այն սուրբ օծումով զոր Եկեղեցին կը շնորհե, այլ այն ավելի սուրբ օծումովը զոր անձնվիրությունը կուտա» («Գեր. Օրմանյան», ԵԺ, Ա, էջ 488):

Ի դեպ, գրողը կենսագրական փաստերը երբեմն մատուցում է պարոնյանական հնարքներով: Հայտնի է, որ Արփ. Արփիարյանը ծնվել է Սամսուն նավահանգստում՝ նավի վրա: Այս փաստը դիմանկարչի վրձնի տակ ստացել է մի մեկնություն, որ հիշեցնել է տալիս «Ազգային ջոջերի» հեղինակին. «Նավագնացության մը միջոցին ծովու վրա լույս տեսած այս երիտասար-

դը, ասկե թերևս, անդունդի վրա քալող մարդու երեքուն քալ-վածքը ունի ու գլխի պտույտը:

Իր անհավասար գրականությունը՝ այս ծովին պես, լի է անկումներով ու խիզախ բարձրացումներով» (Եժ, Ա, էջ 469):

Կենսագրական առումով գուցե կարևոր չեն այնպիսի փաստեր, ինչպիսիք են ճատրակի հանդեպ Քեյլանի ունեցած հետաքրքրությունը, նարդու և բիլիարդի մեջ Հակոբ Գուրգենի «քաջարվեստ վարպետ» լինելը կամ Յուսուֆյանի թավուլթակ նվագելը: Բայց սրանք այն անհրաժեշտ «մանրուքներն» են, առանց որոնց այդ կերպարները կաղքատանային ու կխունանային: Նույնպիսի շահեկան մանրամասներ են Մրմրյանի՝ կնատյացության, Ասատուրի՝ ամեն ինչում «կարգ ու կանոնի» սիրահարի, Տաղավարյանի՝ մեկուսացած խառնվածքի մասին հիշատակումները:

Դիմանկարներում կարելի է նկատել կառուցվածքային մի օրինաչափություն: Քիչ բացառություններով Ջոհրապի կերպարային բնութագրումներին նախորդում կամ ուղեկցում են դեմքերի արտաքինի հաճախ բավականաչափ հանգամանալի նկարագրությունները: Իսկ տասը ստեղծագործություն էլ եզրափակվում է պատկերվողի ապագայի մասին կռահումներով, որոնք սովորաբար սկսվում են հարցումներով. «Իր ապագա՞ն», «Ի՞նչ պիտի ըլլա Եղիային վախճանը», «Իր վերջավորությունը՞», «Իր վ՞երջը», «Ապագա՞ն»: Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը գեղարվեստական հնարքներ են, բայց եթե արտաքինի նկարագրությունը տարածված միջոց էր (հիշենք թեկուզ Մամուրյանի «Հայկական նամականին» կամ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը»), ապա երկրորդը՝ գալիքի կանխատեսումները, որպես այդպիսին, արևմտահայ գրական դիմանկարի պատմության մեջ Ջոհրապ դիմանկարչի նորամուծությունն է: Գուշակության այդ հնարքը նա, թերևս, կարող էր ստեղծագործաբար յուրացնել Ֆրանսիական գրականության «կենսագրական» ժանրի, մասնավորապես «Պոլիչինելում» տպագրվող դիմանկարների բաղադրատարրերից: Այսպես, թեև ոչ միշտ, բայց եվրոպական

դիմանկարների վերջույթներում կարելի է հանդիպել ապագայի կանխատեսումների: Բերենք երկու օրինակ. «Պ. Անթոնելլիի ապագան.— Պիոս Թ. ըզի մահվան ատեն, Անթոնելլի կարդինալաց գաղտնի ժողով պիտի գումարե, Նոր Պապ մը պիտի ընտրվի: Անթոնելլի պաշտոն ընդունելով իրեն ծառայելու պատրաստ ըլլալն պիտի հայտնե, բայց նա պիտի պատասխանե իրեն. «Պապության բոլոր երկիրները միմիայն ննջարանն մը, ճաշարանն մը և խոհանոցն մը կը բաղկանա, ես ի՞նչ պիտի ընեմ առաջին պաշտոնյան»:— Վերջապես Անթոնելլի կարդինալը պիտի մեռնի առանց պաշտոնի և գղջալով թե՛ ինչո՞ւ ընտրեց այնպիսի պաշտոն մը որուն մեջ այնչափ ձմեռներ կան»¹, «Մանաս պեյի ապագան.— ... Մանաս պեյ օր մը ուրախութենեն պիտի մեռնի, տեսնելով որ իր թատրոնին սրահին մեջ տեղ չգտնըվելուն պատճառով, հանդիսատեսները գետնեն մինչև ձեղունը վրայն վրա շարվեր են սարտելայի ձուկերուն պես»²:

Արտաքինի նկարագրությունը Զոհրապի համար ինչ-որ հարդարանք չէ և չի հետապնդում պատկերը գեղազարդելու կամ դիտելի դարձնելու միտում: Հատկանշանականն այն է, որ հեղինակը դրանք դարձնում է կերպարի ներաշխարհի մեջ թափանցելու, էությունը ի հայտ բերելու միջոց: Հրանտ Ասատուրի արտաքինը, օրինակ, մատնում է նրա «մասնագիտությունը»։ «Ամառ ձմեռ, առտու իրիկուն, ահագին ծրարներ, հսկա դեզեր հայերեն լրագիրներու, հանդեսներու՝ որոնք իր երկու դիմ գրպաններեն դուրս կը սպրդին, գլուխնին կը հանեն, կարծես շնչահեղձ չըլլալու սարսափով: Շատ անգամներ ալ տետրակներ, սեղմած թևին տակ, երբեմն գիրքերու ամբողջ հատորներ զորս տեղե տեղ կը փոխադրե ամեն օր, կը տանի կը բերե, կը շտկե, կը մաքրե, կը գոցե, կը բանա, կը նոթագրե» (ԵԺ, Ա, էջ 504): Ահավասիկ և Արփ. Արփիարյանը. «Տժգույն՝ իր ոճին պես, սգավոր՝ իր գրվածոց մեջ տիրող ոգվույն նման...»: Ահա և Քեչյանը. «Իր դեմքը՝ ոճին խստությունը չունի. գիրուկ, հսկա,

1. «Թատրոն» լրագիր, 1874, թ. 6, 24 ապրիլի:

2. Նույն տեղում, թ. 13, 19 մայիսի:

խնձորի պես կլոր գունագեղ երես մը, որուն վրա ամեն ինչ հեզություն, չափավորություն է. բացի ճակտեն որուն վրա տագնապյալ մտքի մը բոլոր վրդովումները կը կարդացվին» (ԵԺ, Ա, էջ 452): Այսպես նաև բոլոր մյուս դեմքերը:

Ասատուրի դիմանկարն ուրվագծելիս հեղինակը նրան հանդիպադրում, ավելի ճիշտ՝ հակադրում է մի «ուրիշ» անձնավորության, ընդ որում այս վերջինը... ինքը՝ Զոհրապ անհատականությունն է: Նա տալիս է ինքնաբնութագրումներ, անում ինքնախոստովանություններ, որոնք երբեմն ինքնախարազանումներ են. «Ես որ համակ զարտուղություն եմ, այս չափված ձևված մտքին հետ բարեկամ եմ միանգամայն», «Ես երանի կուտամ իրեն. ատելութենե անմասն եղող իր հոգիին վրա կը նախանձի իմինս որ չարությամբ լեցուն է», իրեն համարում է մեկն այն «ապիկարներից», որոնք «ոտք կոխած տեղերնին անպատճառ բան մը կը կոտրեն, կը թափեն», հավատացնում, որ իր ներսում բնակվում է «փառասիրության սատանան» (ԵԺ, Ա, էջ 506, 507) և այլն: Այս բնորոշումներն, իհարկե, գեղարվեստական ինքնօրինակ պայմանականություններ են և չպետք է ընկալվեն ուղղակիորեն: Բայց այդ որակումների մեջ կա մեկը, որ ամբողջովին ճշմարիտ է. դա Զոհրապի՝ որպես մտածողի ու արվեստագետի, զարտուղի խառնվածքին վերաբերող խոստովանանքն է: Իբրև գրող՝ «նորավեպի իշխանը» «կարգի ու կանոնի» սիրահար չէ, նրա համար գոյություն չունեն կանոնակարգված չափանիշներ, պարտադիր նորմեր: Այդ «զարտուղությունը» երևան է գալիս նաև դիմանկարներում. նրա անձը, անհատական «ես»-ը հաճախ է ծիկրակում, այլոց տրված բնութագրերում չի մոռանում իրեն, խոսում է իր նախասիրությունների մասին. «Պինդգլուխ աշխարհաբարյան մըն էի և եմ» (ԵԺ, Ա, էջ 493), «Իմ մասին չեմ ներեր որ մեկը դեմս ելլե ու գրած լեզվիս չի հավնի» (ԵԺ, Ա, էջ 515):

Պատեհ առիթներով Զոհրապ դիմանկարիչը սիրում է խորհրդածել: Երբեմն նրա մտորումներում դարձյալ աչքի է զարնում զարտուղությունը: Դիմանկարներից մեկում, օրինակ,

գրոււմ է. «Ես կը կարծեմ որ կարդացված գիրք մը մոռացվելու է. կը վախնամ որ դարձյալ ծանր ճշմարտագանցություն մը ըսած չըլլամ առաջ նետելով այս գաղափարը, որ ամէնալուր կը խոստովանիմ թե, իմ է՛ն սիրած գաղափարներես մեկն է. ասոր համա՞ր է արդյոք որ այն սուղ վայրկյաններուս մեջ զոր ընթերցանության կը հատկացնեմ, ակնարկ մը կը նետեմ ու կ'անցնիմ գրքի էջերուն վրայեն, զանոնք ավելի աչքե անցուցած ըլլալու քան թե անոնցմբ բան մը հիշելու նպատակով» (Եժ, Ա, էջ 516): Բարեբախտաբար, նման խոտորումները չեն առավելակչուում. բնութագրիչը առողջ, խորունկ խոհերն ու մտածություններն են: Ահա այդպիսի երկու դատողություն, որոնք վերաբերում են գեղագիտական ու գիտական խնդիրների. «Բանաստեղծները աստղաբաշխներու նմանցուցած եմ միշտ, որոնք իրենց դիտակի ապակիներեն երբեք ճշդությունը չեն կրցած տեսնել ու վայելել. շատ մեծ, կամ շատ փոքր կ'երևան առարկաները իրենց ...Ասոր համար է որ քերթողները ճշմարտութենն շատ անդին կամ շատ ասդին պիտի մնան. այս է իրենց ճակատագիրը. լալու կամ խնդալու կարող են միայն» («Թովմաս Թերզյան», Եժ, Ա, էջ 475): Երկրորդը բանասիրությանը ներկայացվող լիովին ճշմարտացի պահանջ է. «Ըստ իս, ոչ այնքան հավաքելու որքան դատելու մեջն է անիկա (բանասիրությունը – Ալ. Մ). ոչ այնչափ կարդալու որքան իմաստը հանելու մեջ, ոչ այնչափ կանթեղները քովե քով շարելու բազմապատկելու՝ որքան զանոնք վառելու մեջ» (Եժ, Ա, էջ 509):

Մի դիտարկում ևս: Զոհրապի դիմանկարները տպավորությունների անձնականությամբ, ինքնադրոշմ մոտեցումներով երբեմն-երբեմն հարուցել են ժամանակի մտավորականների տարակուսանքը: Մենք արդեն ծանոթ ենք «Միսաքյանի» առթիվ Հրանդի դժգոհությանը: Ներկայացնենք ևս երկու փաստ:

Տպագրելով «Վահան վարդապետ Տեր Մինասյան» դիմանկարը՝ Վահան Թեքեյանը կից ծանոթագրության մեջ չէր թաքցնում իր տարակարծությունը հեղինակի հետ: Նշելով, որ «Ծանոթ դեմքերը», «ոսկեշարք» է և «ասկե քանի մը տարի

առաջ Պոլսո պարբերական մամուլին զարդը կը կազմին», նա հարկ էր համարում զգուշացնել, թե «Հոդվածագիրը (Զոհրապը — Ալ. Մ.) այս տխրածանոթ դեմքին» «գրական կարողության գովեստը կ'ընե հոս մասնավորապես»¹: Թեքեյանը ավելի որոշակի արտահայտվեց գրեթե չորս տասնամյակ անց (1943) հրապարակած հուշերում: Անդրադառնալով վերոբերյալ ծանոթագրությանը՝ նա գրել է. «...Անով կ'ընեի լուրջ վերապահություն մը Վահան վարդապետի անձի մասին, որովհետև անոր լրտեսի համբավը հասած էր մինչև հոս (Եգիպտոս — Ալ. Մ.) ու Զոհրապի հոդվածը բավական խիստ չէր այդ մասին, նույնիսկ ան շատ մը փաղաքական էր ըստ իս»²:

Երրորդ առարկողը Արտաշես Հարությունյանն է: «Թովմաս Թերզյան» գրական դիմաստովերում քննադատը թեև խոստովանում է, որ «Գրիգոր Զոհրապ իր վարդապետի ճարտար գրչով, հրապուրոտ դեմք մը շինած է անոր իր Ծանոթ դեմքերու գեղեցիկ շարքին մեջ», բայց ըստ էության հակադրվում է նրան և պնդում. «Ամբողջովին օտար տպավորություններով կազմված խմոր մըն է ան (Թերզյանը — Ալ. Մ.), զուրկ ինքնուրույն նկարագրեն, համեն ու հոտեն», չունի «չեչտված ու կարկառուն բանաստեղծական անհատականություն», և եզրակացնում է. «Իր ոտանավորը ավելի ողորմելի է քան միջակությունը»³:

Այսպես, իրենց բոլոր «գարտուղություններով», վիճելի կողմերով հանդերձ՝ զոհրապյան դիմանկարներն իրենց ժանրային ու գաղափարագեղագիտական մատնանշված առանձնահատկություններով իսկապես «նոր սեռ» էին ժամանակի հայ գրականության և, ինչու չէ, նաև ժանրի պատմության մեջ առհասարակ:

1. «Շիրակ» ամսաթերթ, Աղեքսանդրիա, 1905, Ա հատոր, թ. 4, էջ 250:

2. Վահան Թեքեյանի հուշերը Զոհրապի մասին, «Ազգ» օրաթերթ, Երևան, 2000, թ. 105, 8 հունիսի:

3. Հարությունյան Ա., Գրական դիմաստվերներ, «Թովմաս Թերզյան», «Արևելյան մամուլ», 1903, թ. 35, 30 օգոստոսի, էջ 825, 829:

ԳԼՈՒԽ ՆԻՆՔԵՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԶՈՆՐԱՊՅԱՆ ԴՊՐՈՅԸ

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

1. Օշական Հ., Համապատկեր..., հ. 5, «Իրապաշտները», 1952, էջ 173:

պի հետևորդներից ոչ մեկը չկարողացավ հասնել նրա գեղարվեստական բարձրությանը, չկարողացավ գրել այնպես, ինչպես գրում էր վարպետը»¹:

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

Արևմտահայ գրականության մեջ դիմանկարը, որքան էլ «հնաբնակ» լիներ, այնուամենայնիվ փաստը մնում է փաստ, որ, եթե բացառություն անենք երգիծական դիմանկարի համար, այն աննախադեպ տարածում գտավ 19-րդ դարի վերջերից՝ Զոհրապի «դեմքերից» հետո միայն: Դիմանկարի որոշ տեսակներ, մասնավորաբար վերլուծականները, մոռացվածների և «անհետացածների» (վախճանվածների) մասին գրվածները գոյություն ունեին անկախաբար (1893-ին Տիգրան Կամսարակները տպագրել էր Ալֆոնս Դոդեին, իսկ Գրիգոր Զոհրապը՝ Էմիլ Զոլային ու Ֆրանսուա Կոպեին նվիրված հոդվածներ): Կարելի է նույնիսկ պնդել, որ հետագայում այդ կարգի հոդվածների առատությունը² նպաստել է Զոհրապի դիմանկարների գտած ընդունելության գործոնը: Ասվածը հաստատենք Տոմինոյի (Ռու-

1. Հյուսյան Մ., Գրիգոր Զոհրապ. կյանքը և ստեղծագործությունը, էջ 302:

2. Դրանց մասին փոքր-ինչ պատկերացում կազմելու համար ավելորդ չենք համարում թվարկել մի շարք հոդվածներ. Հարությունյան Ա., Գրական դիմաստվերներ, «Սիպիլ», «Մասիս» կիսամյա հանդես, Կ. Պոլիս, 1899, թ. 16-17, 28 օգոստոսի, էջ 505-507, «Եղիա Տեմիրճիպաշյան», «Արևելյան մասուլ», 1902, թ. 5, 1 մարտի, էջ 243-253, Ասատուր Հր., Մոռցված դեմք մը, «Գեորգ Գրիգորյան», «Արևելք» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1898, թ. 3873, 28/10 դեկտ., Անհետացած դեմքեր, «Ոստանիկ Տեր Մարգարյան», նույն տեղում, 1899,

տողՖ Սամիկյան) «Պզտիկ ուսուցման սիրող թյուններ» շարքի «Քրիզանթեմ» ծավալուն հոգվածի վկայությամբ: Ընդհանուր խորագիրն իսկ արդեն ցույց է տալիս, որ «Քրիզանթեմը» գրական դիմանկար է: Այնուհանդերձ, նրա հեղինակն ուղղակի անդերս է տեսնում իր «ուսուցման սիրող թյան» և Զոհրապի «դեմքերի» միջև: «Գր. Զոհրապի «Ծանոթ Դեմքեր» ու gallerieին (ցուցասրահ – Ալ. Մ.) մեջ կը պակսի այս դեմքը, – գրում է նա, – և ես, անարժանաբար կուգամ այսօր մտցնել զինքը այդ կալընդին ներս, եթե երբեք ատոր դուռը գոցած չ'ըլլա արդեն «Անհետացած սերունդ մը»ին (Զոհրապի անդրանիկ վեպը – Ալ. Մ.) պատվական հեղինակը»¹:

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

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱԼՓԻԱՐԻ «ՕՐՎԱՆ ԴԵՄՔԵՐԸ»

«Մասիս» հանդեսում և «Հայրենիք» օրաթերթում 1892-ի հունվարին Զոհրապը նոր էր հրատարակել իր «Ծանոթ դեմքե-

թ. 3914, 16/28 հունվարի, Որբերյան Ռ., Մոոցված դեմքեր, «Ստեփան Ոսկան», նույն տեղում, 1898, թ. 3885, 12/24 դեկտ., Անտոնյան Ա., Ժողովրդական դեմքեր, «Սուճի Պողոս Աղան», նույն տեղում, 1899, թ. 3941, 17/1 մարտի, Սիպիլ, «Բոլ Վեդեն», «Մասիս», 1898, թ. 1, 5 դեկտ., էջ 17-20, Պարսամյան Մ., Գրական դեմքեր, «Վահան Մալեգյան», նույն տեղում, 1904, թ. 24, 12 հունիսի, էջ 370-374, Սամիկյան Ռ., Պատիկ ուսումնասիրություններ, «Գր. Մալխաս», նույն տեղում, 1905, թ. 16, 11 հունիսի, էջ 243-247, Արմեն Ե., Դեմքեր, «Մուշեղ վարդապետ», «Արևելյան մամուլ», 1906, թ. 48, 22 նոյեմբ., էջ 1185-1189, Ալպոյաճյան Ա. Ա., Անհետացող դեմքեր, «Տիգրան Ծիվելիկյան», «Համբարձում Ալաճաճյան», «Մասիս», 1907, թ. 16, 10 մարտի, էջ 301-305, թ. 18, 24 մարտի, էջ 341-344 և այլն, և այլն:

1. «Մասիս» հանդես, 1905, թ. 8, 16 ապրիլի, էջ 116: Քրիզանթեմը Հարություն Ալփիարի կեղծանունն է:

րի» առաջին երկու դիմանկարները («Բյուզանդ Քեչյան» և «Եղիա Տեմիրճիպաշյան»), երբ տառացիորեն մի քանի օր հետո Հարություն Ալփիարը (1864-1919) «Հայրենիքում» սկսեց տպագրել «Օրվան դեմքեր. Վայրկենական» վերնագրով «Ալեքսանդր Գ. Փանոսյան» դիմանկարը, որին հաջորդեցին ևս յոթը («Գրիգոր Զոհրապ», «Տիգրան Կամսարական», «Արշակ Զոպանյան», «Սիպիլ», «Գառնիկ Ֆնտբլյան», «Եղիա Տեմիրճիպաշյան», «Մեսրոպ Նուպարյան»): Ճիշտ չի լինի «դեմքերի» գրեթե միաժամանակյա երևումը վերագրել պատահականության: Հենց «Օրվան դեմքեր» խորագրի ընտրությունը, որ փոփոխակն է «Ծանոթ դեմքերի», ցույց է տալիս, որ Ալփիարի գաղափարը չի ծնվել ինքնաբերաբար, այլ խթանվել է Զոհրապի հետևություններով, թեև երգիծական դիմանկարի ավանդներով նա ամենից առաջ կապված էր Հ. Պարոնյանի հետ, և նրա դիմանկարներն էլ երգիծական արտահայտչամիջոցներով հիշեցնում են «Ազգային ջոջերը»: Ասվածը փաստենք մի օրինակով. «Տիգրանիկ երբ հոգված մը գրած է և կուգա ձեզ կարդալու, կը նմանի փոքրիկ տղայոց որք իրենց նոր տրված աղվոր խաղալիկը կտոր կտոր կ'ընեն և այդ բեկորները հավքելով կը վազեն իրենց մորը վրա և կ'ըսեն.

— Մամա՛ նայե՛ կոտրեցի»¹: Իսկ Զոհրապի ու Ալփիարի դիմանկարներին միավորում է լուկ ժանրային ընդհանրությունը. մնացած ամեն ինչում դրանք տրամագծորեն տարբեր գործեր են: Եվ դա գալիս էր նրանց գրական խառնվածքից:

Հարություն Ալփիարը թեև երգիծաբանի համարում ուներ, բայց իրապես զավեշտագիր էր, որի ստեղծագործական տարերքը կենցաղային երևույթներն էին (դրա վկայություններն էին 1908-ին լույս տեսած անդրանիկ գրքույկը՝ «Առաջին անգամը» նորավեպը, 1913-ին՝ «Ֆանթազիո. Արձակ և Համարձակ գրականությունը»՝ ժամանակի հայ կյանքին, մասնավորապես առտնին խնդիրներին նվիրված նորավեպերն ու քրոնիկները): Դի-

1. «Հայրենիք», լրագիր, Կ. Պոլիս, 1892, թ. 140, 11 փետրվարի:

մանկարում ևս նա չէր դավաճանել այդ նախասիրությունը: Զոհրապը միջամուխ է լինում կերպարի էությունը, վեր հանում նրա հասարակական կշիռն ու վաստակը, մինչդեռ Ալփիարը, պահպանելով երգիծական երանգավորումը, պարփակվում է կենցաղային շրջանակներում: Նա մտավորականների գործունեության մասին խոսում է խիստ թեթևակի, կեսբերան: «Պ. Հ. Ալփիար իր վայրկենական կենդանագիրներուն մեջ, դարձյալ կը մնա հեգնողը,— նկատում է Ս. Երեմյանը,— գրագետին և գրականին քիչ կարևորություն կու տա, և ընդհանրապես, գրչին թերություններուն ավելի ուշադիր է, ու ախտանիշներն ալ չի մոռնար և մատնանիշ կ'ընեն»¹: «Վեպ մը գրած է, սկսողի մը համար բավական փայլուն ... բայց կը խոստանա»²,— գրում է նա Կամսարականի մասին՝ ակնարկելով մեր իրապաշտական գրականության գլուխգործոցներից մեկը՝ «Վարժապետին աղջիկը»: Փոխարենը մանրակրկիտ պատմում է, թե գրողը նորաձևության ո՛ր խանութներից է հայթայթում իր շապիկները, ու՛մ է պատվիրում հագուստներն ու կոշիկները, ինչպե՛ս է ամեն շաբաթ գնում Բերա՝ փողկապներ գնելու, և հանրագումարում է. «Կամսարական մեր գրագետներուն ամենեն վայելչապես հագվողն է»³: Նույնիսկ Սիպիլ բանաստեղծուհին, որի հանդեպ Ալփիարի վերաբերմունքն առավել քան բարեհաճ է («երբեք չի պիտի մոռցվի հայ բանաստեղծության մեջ»), մղվել է հետին պլան՝ տեղը զիջելով պչրուհուն. շրջապատել է իրեն գունավոր ժանյակների կույտերով, տեսակ-տեսակ օծանելիքների սրվակներով. «Մեկ կողմը գունավոր ժանյակներու կույտ մը, կարմիր, վարդերանգ, ճերմակ, կապույտ, մանիշագույն: Մյուս կողմը

1. Երեմյան Ս., Ազգային դեմքեր. գրագետ հայեր, Յոթերորդ շարք, Վեներտիկ, տպ. Ս. Ղազար, 1914, էջ 357: Մեզ չափազանցված է թվում Հ. Ս. Երեմյանի կատարած Պարոնյան-Ալփիար զուգակշիռը. «Պարոնյան իր երգիծական գրչով՝ անմահացուց հայ ջոջերու հիշատակը. Ալփիար ալ իր ժամանակակից գրական ջոջիկները» (Տե՛ս նույն տեղում, էջ 352):

2. Ալփիար Հ., Օրվան դեմքեր. Վայրկենական, «Տիգրան Կամսարական», «Հայրենիք», 1892, թ. 140, 11 փետր.:

3. Նույն տեղում:

ժապավեններու, ասեղնագործությանց, սնդուսի ու թավիշի խառնուրդ մը»¹:

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

«Նշանաբան. «Աշխարհք հոգս չէ»:

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

Հասցե. Երբ երեք հոգի սեղանի մը կանանչ չուխային շուրջը չորրորդ մը կը փնտռեն, սպասեցեք, Զոհրապ հեռուն չէ»²:

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

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

1. Նույն տեղում, թ. 154, 25 փետր.:

2. Նույն տեղում, թ. 133, 4 փետր.:

ԿԻՍԱԴԵՄՔԵՐԻ ՔՈՂԱՎՈՐՈՒՄԸ
(ՍԻՊԻԼԸ ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻՁ)

Գրիգոր Զոհրապը դեռ չէր հասցրել ամբողջացնել իր «Ծանոթ դեմքեր» գրական դիմանկարների շարքը (1891-1909), երբ արևմտահայ գրականություն մեջ, ինչպես արդեն վերը նշվեց, միմյանց հաջորդեցին այդ ժանրով ստեղծագործող բազմաթիվ հեղինակներ և զանազան խորագրերի տակ հրապարակ հանեցին տասնյակ ու տասնյակ գործեր: Ակներև էր, որ 19-րդ դարի վերջերից ստեղծվում էր գրական դիմանկարի նոր դպրոց, որը պիտի ունենար այդ ժանրի հետևորդներ: Զանազան խորագրերով դիմանկարներ հրապարակեցին Հարություն Ալփիարն («Օրվան դեմքեր. Վայրկենական» 1892) ու Սիպիլը («Կիսադեմքերը քողին հետևեն. Վայրկենական», 1898), Թեոդիկն («Ճանչվոր դեմքեր», 1901-1904) ու Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆը («Սիրված դեմքեր», «Պոլիսի դեմքեր», 1901-1904), Տիգրան Արփիարյանը («Ուրվագիծներ. Վայրկենական», 1903-1904) և ուրիշներ: Անվիճելի է, որ հիշյալ գրագետները չստեղծեցին բարձրարժեք ու մնայուն գործեր, բայց և անժխտելի է, որ նրանք շնորհալի ստեղծագործողներ էին և իրենց գրական դիմանկարներում հաճախ բերում էին նորույթներ, կենսական տարերք, հյուսում գեղարվեստի ազդեցիկ էջեր՝ ուրույնություն հաղորդելով տասնամյակներ առաջ արևմտահայ գրականության մեջ ի հայտ եկած ժանրին:

1894-97 թվականներն անբարենպաստ, եթե չասենք՝ ճգնաժամային էին արևմտահայ գրականության համար: Արդուլ Համիդը ծրագրում և իրագործում է զանգվածային կոտորածներ Սասունում, Վանում, Տրապիզոնում, Երզնկայում, Սեբաստիայում, Ակնում և այլ վայրերում: Հայահալած քաղաքականության պայմաններում չստեղծվեց գեղարվեստական քիչ թե՛ նշանակալից որևէ երկ: Ազդեցիկ պարբերականները՝ «Հայրենիք», «Մասիս», «Արևելք», փակվել կամ ընդհատել էին իրենց գործունեությունը: Եվ միայն չորս տարի անց՝ 1898-ի սկզբներին,

երբ Զոհրապն ստանձնեց «Մասիս» օրաթերթի խմբագրապետությունը, իրավիճակը փոխվեց (1896-ի վերջերին հիմնադրված «Բյուզանդիոնը» լինելիության ընթացքում էր): «Նորավեպի իշխանն» իր շուրջը խմբեց Պոլսում մնացած կարող ուժերին (Արփիար Արփիարյանը, Լևոն Բաշալյանը, Տիգրան Կամսարականը, Արշակ Չոպանյանը, Երվանդ Օտյանը, Երուխանը և այլք տարագրվել կամ հաստատվել էին արտասահմանում), որոնց ջանքերով վերակենդանացավ գրական կյանքը, վերստին սկսեցին բողբոջել ճշմարիտ գրականության ծիլերը:

Գրական նոր շարժմանն իրենց յուրովին մասնակցությունն էին բերում նաև կին մտավորականները, որոնք հանդես էին գալիս ոչ միայն ազգային-հայրենասիրական, այլև ընդհանրապես մարդասիրական առողջ գաղափարախոսությամբ: 1890-900-ական թվականներին իրենց արգաստվոր ուղին են սկսում և հետագայում զարգացնում Սիպիլը, Զարուհի Գալեմբերյանը, Անայիսը, Հայկանուշ Մառքը, Արշակունհի Թեոդիկը, քիչ հետո՝ արևմտահայ գրականության մեծագույն գրագիտունհին, ինչպես Հ. Օշակ անը կասեր՝ «արևմտահայ գրականության ամենեն ամբողջ հաջողությունը»՝ Զապել Եսայանը:

1898-ին, սակայն, հոգևոր Պոլիսը Գր. Զոհրապը, Հրանտ Ասատուրն ու Սիպիլն էին:

Գրական մյուս ժանրերի հետ միասին կենսունակ գտնվեց նաև դիմանկարը: Ինքը՝ Զոհրապը, իր պարբերականում հիմնականում տպագրում էր հրապարակախոսական հոդվածներ, նորավեպեր և գեղարվեստական փոքրածավալ երկեր (1898-ին գրած միակ դիմանկարը՝ «Տոբթոր Տաղավարյան», լույս ընծայեց տարեվերջին վերաբացված «Արևելքում»), իսկ օրաթերթի գլխավոր դիմանկարիչը դարձավ Սիպիլը (1863-1934), որին և վիճակվեց շարունակել զոհրապյան ավանդները:

Նա ներհուն բանաստեղծուհի էր, վիպասան, թարգմանիչ, կրակոտ հրապարակագիր ու վաստակաշատ մանկավարժ, հասարակական եռանդուն գործիչ: Առաջադիմական հայացքների տեր գրագիտունհին մեզանում ֆեմինիստական շարժման սկզբը-

նավորողներին էր՝ այնքան նման Սրբուհի Տյուսաբին և Մարի Սվաճյանին: Ինչպես հավաստում են ժամանակակիցները՝ Վահրամ Փափազյանն ու Աղավնի Մեսրոպյանը, Սիպիլի սալոնների մշտական այցելուներն էին Սիամանթոն, Զոհրապը, Կոմիտասը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Հր. Ասատուրը և շատ ուրիշներ: «Օրվան կինն էր Սիպիլ գրականության մեջ, ու բանաստեղծ կնոջ քով հրապարակագիր կինը ի հայտ կուգար»¹, — անկեղծ հրեականքով իր կնոջ մասին պատմում է Հր. Ասատուրը:

1892-ին հրատարակված «Սիպիլ» դիմանկարում բանաստեղծուհուն՝ կեղծանվանը նախապատվություն տալու, «անծանոթ մնալու» փափագի առթիվ Զոհրապը խորհրդածել էր. «Կը մեղանչեմ հարկավ եթե անգաղտնապահ ձեռքով վեր առնեմ այն քողը որուն ետին Սիպիլ ծածկված կ'ուզե մնալ ... բայց ներելի է գեթ ուրվագրել իր պատկերը այնքան՝ որքան շղարշին թափանցիկութենեն կը մատնվի...» (ԵԺ, Ա, էջ 466): Ո՛չ այս տողերի հեղինակը, ո՛չ էլ Թերևս Սիպիլը չէին կարող ենթադրել, որ մեր ընդգծած պատկեր-արտահայտությունը փոխ էր առնելու բանաստեղծուհին և վեց տարի հետո դարձնելու էր դիմանկարի մի յուրօրինակ տեսակ ու Զոհրապի խմբագրած «Մասիս» օրաթերթում մեկը մյուսի հետևից հրատարակելու էր «Կիսադեմքերը քողին ետևեն. Վայրկենական» շարքը: Ինչպես տեսնում ենք, այս խորագրի զոհրապյան ծագումն ակնբախ է:

Ուշագրավն այն է, որ ներշնչվելով հանդերձ Զոհրապից՝ Սիպիլը չնմանվեց ո՛չ նրան, ո՛չ էլ իրեն նախորդած այլ դիմանկարիչներին: Նա կարողացավ գտնել դիմանկարի մատուցման նոր եղանակ, որը մինչ այդ հայ գրականությանն անծանոթ էր: Պարոնյանի «Ջոջերն» ու Զոհրապի «դեմքերը» հանդես էին գալիս բուն անուններով, Մամուրյանի «երևելի ազգայինք»՝ կեղծանուններով, մինչդեռ Սիպիլի «կիսադեմքերն» անանուն են: Հեղինակը կերպարներին քողավորում է, բայց ցուցադրում է գործունեության ու կենսագրության այնպիսի դրվագներ, որոնք, գրողի համոզմամբ, կարող էին օգնել շղարշի միջից ճանաչելու

1. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 273:

նրանց: Հետաքրքրական է, որ յոթ «կիսադեմքերից» միայն մեկը՝ վերջինն է, որ ներկայացված է «առանց քողի» և նվիրված է Նեկտար Թաշճյանին¹: Այս անձնավորությունը Սիպիլի մտերիմ բարեկամուհիներից էր՝ 1879-ին իր իսկ հիմնած «Ազգանվեր հայուհյաց ընկերության» (նպատակ ունեւր «հայ իգական սեռի դաստիարակութեանն օգնել») եռանդուն գործիչներից մեկը: Բայց գրագիտուհին գիտեր նաև, որ Թաշճյանը «համեստ կիսադեմք» էր, և նրան քողարկելու դեպքում կմնար անճանաչ (մանավանդ որ 1894-ից «Ազգանվերը...» դադարել էր գործելուց): Իսկ մնացած «կիսադեմքերի» ճանաչման հարցում նման մտահոգությունն անտեղի էր, քանի որ արևմտահայ հատվածի համբավավոր մտավորականներից էին, և հուշարկումները կարող էին ի հայտ բերել նրանց իսկությունը:

Արդարև, անկարելի է չճանաչել Եղիա Տեմիրճիպաշյանին՝ այն «տարօրինակ գրական անձնավորությանը», որի անունը «խորհրդանշան մըն է արցունքոտ՝ գործունեության և վհատության, եռանդի ու լքման, զմայլանքի ու արհամարհանքի, ազնիվ վերացումներու և խոլ տարօրինակությանց փոխն ի փոխ», որ «փիլիսոփայի դեգերումներ և վերացականի մոլորումներ» ունի, և որի «Նշանաբանն է ... Նիրվանան»²: Դժվար չէ կռահել, որ «ինքը հանդուգն «Ֆեմինիստ» մը իր երկերուն մեջ, անկեղծ արհամարհող մը կեղծավոր պատշաճությունց, քաջություն ու-

1. Տե՛ս «Մասիս» լրագիր, 1898, թ. 120, հունիսի 23/5 հուլիսի: Ի դեպ, բացաւր Ա. Մինասյանն իր «Սիպիլ (Զապել Ասատուր)» մենագրութեան մեջ (Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1980, էջ 42) գրում է, որ Սիպիլի հոդվածների մի մասն ամփոփված է «Կիսադեմքերը առանց քողի» շարքում և նվիրված է կին հասարակական գործիչներ Սրբուհի Տյուսաբի, Արշակունի Թեոդիկի, Հայկանուշ Մառքի, Գայանէ Մատակյանի, Նեկտար Թաշճյանի, Մարի Մյունեմտիայանի և ուրիշների», մինչդեռ մասն խորագրով դիմանկարը միայն մեկն է՝ «Տիկին Նեկտար Թաշճյան. Վարկեմական», իսկ մյուսները պարզապէս սովորական հոդվածներ են՝ ամփոփված «Կանացի դեմքեր» շարքում, տե՛ս «Լույս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1908, թ. 9, 19 և այլն:

2 Սիպիլ. Զապել Ասատուր, Երկեր, Կազմեց և առաջաբանը գրեց Լ. Գալստյանը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, էջ 170-171: Վերջին տողը հիշեցնում է Ալիիարի «Եղիա Տեմիրճիպաշյան» դիմանկարի («Հայրենիք», 1892, թ. 176, 11 հուլիսի) արտահայտությունը. «Նշանաբան: Նիրվա՛նա...»:

նեցած է ըսելու ճշմարտություններ, որոնց առջև են զարհուրած ետ ետ պիտի փախչեր մեր պչրասեր կիներուն ծփծփուն առաքինությունը»՝ բնութագրությունը հասցեագրված է Սրբուհի Տյուսաբին: «Դաստիարակն ու բարոյախոսը», որ «Հանդեսներու կամ լսարաններու բեմին վրայեն, ներշնչված, հափշտակված»՝ «դեմոսդենյան շեշտերով» քարոզում էր իր գաղափարները², Ռեթեոս Պերպերյանն է: Իզմիրաբնակ հրապարակագիր ու թարգմանիչ Գրիգոր Զիլինկիրյանին մատնում են «Պոսեն դուրս ծնած և անկե հեռու ապրած ըլլալը», «դարուս ամենն մեծ բանաստեղծին ամենն մեծ գործը (Հյուգոյի «Թշվառները» — Ալ. Մ.) թարգմանած ըլլալուն» ակնարկումները³, Ադեբսանդր Փանոսյանին՝ խանութպան լինելու, հայերենին հավասար ֆրանսերենին տիրապետելու, բանաստեղծական նախասիրությունների («միշտ թեթև, ժպտուն, երբեմն խայթող, երբեք ձանձրալի, որուն մեջ ամեն բան է հանգր, և ամեն բան կը գերազանցե հանգը») հիշատակումները⁴: «Լեզվագետ մը, բանասեր մը, գրող մը, եկեղեցական մը» բնորոշումները վերաբերում են Նորայր Բյուզանդացուն, իսկ «իր գործը՝ ճոխ շտեմարան մը հմտության և հրաշակերտ մը համբերության, Իլիականին ու Ենեականին քով կը հանգչի մեր գրադարակներուն մեջ պատվո տեղը խնամքով պահված» տողերով⁵ գնահատված է նշանա-

1. Սիպիլ, Երկեր, էջ 172:

2. Նույն տեղում, էջ 173-174:

3. Նույն տեղում, էջ 177, 178:

4. Սիպիլ, Կիսադեմքերը քողիմ ետևեն. Վայրկենական, «Մասիս», 1898, թ. 94, մայիսի 23/4 հունիսի: «Երկեր»-ում մեջբերված տողերի թեթև բառը տպագրվել է թեթևս:

5. Սիպիլ, Երկեր, էջ 176: «Երկեր»-ի կազմողը ենթադրել է, թե դիմանկարը նվիրված է Ռուբեն Որբերյանին (էջ 450): Բայց ահա ինչ է գրում Հր. Ասատուրն իր «Դիմաստվերներում». «Իր Կիսադեմքերը քողիմ ետևեն, ուր առանց անուննիմ տալու նկարագրեց Եղիան, Տիկին Տյուսաբը, Զիլինկիրյանը, Պերպերյանը, Փանոսյանը և Նորայրը, հետաքրքրություն կը գրգռեն (Վերջին ընդգծումը մերն է — Ալ. Մ.)», էջ 273: Վրիպումը նկատել և ուղղել է գրականագետ Ա. Մինասյանն իր «Սիպիլ(Զապել Ասատուր)» աշխատության մեջ, տե՛ս էջ 169: Ի դեպ, «Երկեր»-ում, չգիտես ինչու, դուրս է թողնվել «Տիկին Նեկտար Թաշճյան» «կիսադեմքը», իսկ մյուսների հրատարակության հերթականությունը խախտված է:

վոր գիտնականի «Բառագիրք ի գաղղիներէն լեզուս ի հայերէն» կոթողային աշխատութիւնը (Կ. Պոլիս, 1884):

Սիպիլի «Կիսադեմքերում...» նույնպես աչքի է զարնում այն «քնորոշ կանացիութիւնը», որ, ինչպես նկատել է Վալերի Բրյուսովը, ներհատուկ է նրա քերթվածներին: «Տիկին Սիպիլը (ծն. 1863) տվել է մի շարք գեղեցիկ բանաստեղծութիւններ, որոնք ոչ մի բանով չեն զիջում այդ շրջանի ֆրանսիական պոեզիայի լավագույն գործերին: Տիկ. Սիպիլի բանաստեղծութիւններում կա մի քնորոշ կանացիութիւն, որ հազվադեպ է պատահում հայ պոեզիայում»¹, — գրել է ռուս նշանավոր բանաստեղծն ու թարգմանիչը: Սիպիլի դիմանկարային բնութագրումներում տիրապետողը բարեհոգութիւնն է: Համեմատեք, օրինակ, Եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված Տիգրան Կամսարականի (1892), Ալփիարի (1892), Արտաշես Հարութիւնյանի (1902) և Սիպիլի դիմանկարները, և առաջինի սկզբունքային մոտեցման («Երկու Եղիա կա՝ Գրագետը և Հիվանդը»²), երկրորդի ծանծաղ³ և երրորդի անողոք, ինչ-որ տեղ անգամ անարդար գնահատումների («Իր իմաստասիրութիւնը՝ երկյուղալի և վտանգավոր», «Տեմիրճիպաշյանի ախտավոր միտքը աղետք մըն է»⁴) փոխարեն կգտնենք շոյիչ ու փաղաքշող խոսքեր («Իր գրագետի պըչ-բանքը անդիմադրելի, գանձերը ճոխ, երազանքը փայփայիչ...»):

Սիպիլի ստեղծած դիմանկարային աշխարհն ամենից առաջ իր անձնական փորձառութիւնների ու կյանքից և բնորոշներից կրած տպավորութիւններն են՝ միշտ զգայնիկ, նրբանուրբ, առանց ոճական սեթեմեթումների, որն էլ ծնում է ասելիքի յուրահատուկ ու ենթադրական ձևը: Եվ գրագիտուհու դիմանկարներում նկատվող բարեհոգութիւնը մեղմորեն ներհյուսվում է

1. Բրյուսով Վ., Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Կազմեց և ծանոթագրեց Ի. Սաֆրազբեկյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 129:

2. Կամսարական Տ., Երկեր, Կազմեց, ծանոթագրեց և բառարանը պատրաստեց Ռ. Սարգսյան, Երևան, «Սովետ. գրող» հրատ., 1984, էջ 327:

3. «Հայրենիք», 1892, թ. 176, 11 հուլիսի:

4. Հարությունյան Ա., Գիշերվան ճամփորդը, էջ 156:

նուրբ քնարականությունը, որն էլ դառնում է գրավիչ ու առանձնահատուկ: «Իր վեպերը քերթվածներ են: ... Իր քերթվածներն ալ վեպեր են ուր սրտի անկեղծութենեն ճշմարիտ բանաստեղծությունը կը բղխի», – այդպես էր բնորոշել նրա ձիրքը Գր. Զոհրապն իր «Ծանոթ դեմքերում» (Եժ, Ա, էջ 466, 467): Հիրավի, Սիպիլի ստեղծած արձակ երկերը («Աղջկան մը սիրտը» վեպը (1891), «Կնոջ հոգիներ» պատմվածքների ժողովածուն (1926) թաթախված են խոր հուզականությամբ ու բանաստեղծական շնչով: Նույնիսկ նրա՝ ամուսնուն ուղղված և նրանից ստացած սիրային նամակները, որոնց արդի բանասիրությունը անվանում է Հայ գրականության մեջ իր տեսակով եզակի վեպ-նամակագրություն և համարում Զապել-Հրանտ ամուսնական ամուլի «գրական ժառանգության բարձրակետը, լավագույն երկը, գրականության այցեքարտը»¹, ծայրեիծայր հագեցած է բանաստեղծական տարերքով: Ասվածը փաստենք միայն մի օրինակով, որը հատված է Սիպիլի 1895 թ. ապրիլի 30-ին թվագրված նամակից՝ ուղղված ապագա ամուսնուն. «Կրնա՞նք երևակայել, Հրանտ, մութ շատ մութ կյանք մը իմինիս նման, գետնափոր անձավի մը խորը նետված, լքված տունկի մը պես, մռայլ ստվերներով փաթթված, զոր օր մը արևու չքնաղ շող մը կուգա լուսավորել: Փոթորիկեն ծնծված՝ շանթերեն տապալած ու խորշակեն խանձած՝ տարեր հոն այդ անդունդին մեջ նետեր են որ կորսվի. և արևուն շողը այցելության կուգա անոր: Տունկը մեռնելու մոտ՝ գլուխը վեր կը վերցնե անոր զվարթ ցուքեն սթափած, կը նայի անոր, և ապրելու բնազդը՝ իր մեջ արդեն թմրած՝ կ'արթննա հանկարծ: Իր ցամքած երակներուն մեջ արյունի կաթիլ մը կը պլպլա, և ջիղերը կը դողդոջեն կը սարսռան կյանքի զգայությունը վերստացած: ... Տունկը զինքը ջեռուցանող այդ ուժեն կազդուրված՝ կը խլրտի ինքն իր մեջ. դեպի վեր կը նետվի, և կենսատու շողին մոտենալու անգիտակից ըղձանքին մեջ

1. Տե՛ս Զապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրային նամակներ, Աշխատասիրությամբ Գր. Հակոբյանի, Երևան, Գրակ. և արվեստի թանգարանի հրատ., 2001, «Ցպահանջ» առաջաբանը, էջ 7-66:

ծլարձակ կը բողբոջե, ծաղիկ կուտա, առաջին ծաղիկը իր էութեան, որ անոր լույսին մեջ կը փթթի անոր կայծերուն թաթրխ-վելով»¹:

Բանաստեղծական նույն տարերքն է իշխում նաև «Կիսա-դեմքերում...», որին հաճախ խառնվում են անակնկալ համեմատությունները, փոխաբերությունները, երբեմն՝ բարեհոգի հումորը: Հատկանշական են այդ դիմանկարների սկզբնամասերը. հեղինակը մի դեպքում որսում է ամենակարևորը և տիպականը՝ հենց սկզբից ակամա բարձրացնելով քողարկված բնորդի կիսադեմքը (այդպես է, օրինակ, Տեմիրճիպաշյանի, Տյուսաբի, Զիլինկիրյանի պարագաներում), մի այլ դեպքում կարծես կատակում է, զվարճանում, միտումնավոր երկարաձգում կիսադեմքի քողազերծումը, ուշացնում կռահումը (Պերպերյան, Փանոսյան, Բյուզանդացի): Եվ դիմանկարներում աստիճանաբար, անտեսանելիորեն միմյանց են ընդելուզվում իրականն ու երևակայականը, վավերականն ու գեղարվեստականը: Կերպավորման գործընթացը, որ յուրաքանչյուր դեպքում սկսվում է բոլորովին նոր, դեռևս անհայտ գոյավիճակից, արդյունքում, թվում է, ավարտվում է հայտնի դարձնելու հանգամանքով, բայց դարձյալ մի վերապահությամբ՝ կռահման գերակայմամբ: Այդ ամենին գումարվելու են գալիս բառապատկերային հարուստ, գեղարվեստական հնարանքների զանազան կիրառությունները՝ բավական սեղմ ու հակիրճ ձևի մեջ, և մարդեղվում են բնորդները: Գրական դիմանկարի ժանրային այդ առանձնահատկությունը, այն է՝ գեղարվեստական ենթաշերտերի գերակայությունը, ճիշտ է, հպանցիկ, բայց արդեն նկատվել է բանասիրության կողմից. «Թեև հեղինակի (Սիպիլի – Ալ. Մ.) այդ բնութագրումները թուուցիկ են կամ, ինչպես ինքն է ասում, վայրկենական, բայց դրանցից յուրաքանչյուրը գեղարվեստական ստեղծագործությանը համազոր գործ է, որ շատ բնորոշ գծերով ներկայացնում է հերոսին, այսինքն՝ այս կամ այն գրողին»²:

1. Զապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրայիմ նամակներ, էջ 138:

2. Մինասյան Ա., Սիպիլ (Զապել Ասատուր), էջ 49:

Շարքի բոլոր դիմանկարներում հեղինակը, չուրվագծելով հանդերձ բնորոշների «ողջ դեմքը», այսինքն՝ բնավորության ու գործունեության համապարփակ նկարագիրը, այնուամենայնիվ, «կիսադեմքերի» մեջ ակնթարթորեն հազվագույտ ձևերով որսում է ամենաէականը՝ լինեն դրանք տվյալ մտածողի բնորոշ կողմեր թե կյանքի ու գործի գլխավոր դեպքեր:

Ահա առաջին «կիսադեմքը»՝ Եղիան՝ հավերժ որոնողն ու տանջահար հոգին, խոհուն գեղագետն ու տարօրինակ մտածողը: Դիմանկարիչը մի քանի նախադասությամբ անմիջապես ուրվագծում է նրա կերպարը՝ ընդգծելով արևմտահայ հասարակական նշանավոր գործչի, խմբագրի ու բանաստեղծի մեծ հրուհակը («Ձի կա թերևս աղվոր կին մը, հարուստ կտակարար մը, հրապուրիչ բանաստեղծ մը, որ իր վրա այնքան խոսիլ, այնքան գրել տված ըլլա»), ներհակությունը («Իր անունը խորհրդանշան մըն է արցունքոտ՝ գործունեության և վհատության, եռանդի ու լքման, գմայլանքի ու արհամարհանքի...»), ստեղծած գրականությունը («Իր գրականությունը գերազանցապես իսկատիպ ու տարաշխարհիկ, իր ճաշակները երփներանգ ու վետվետուն...»), չհասկացվածությունը («Ականատես եղած է տեսիլքներու, որոնք հիմարություններ են մեր տափակ միտքերուն համար»), որտեղից էլ բխում է կործանվող հոգիների ողբերգությունը՝ ժամանակից շուտ ծնված լինելը («Միակ դժբախտությունը կամ հանցանքն է քիչ մը կանուխ աշխարհ եկած ըլլալը»), որի համար էլ, ինչպես Պ. Սևակը կասեր Եղիայի և մյուսների պարագայում, «չեն ներում նրանց»: Դիմանկարի վերջում հեղինակը դիպուկ համեմատությամբ ամփոփում է «կիսադեմքի» նկարագիրը՝ մատնանշելով «եղերական» գրագետի անանձնականությունը, մարդու, որը «քիչ մը» նման է «այն աստղաբաշխին, որ երկինքին համաստեղությունները համարելու զբաղած՝ ոտքին տակ հորը չի տեսներ»¹:

«Կիսադեմքերի...» յոթ դիմանկարներից երկուսը նվիրված են

1. Սիպիլ, Երկեր, էջ 170-171:

կանանց՝ Սրբուհի Տյուսաբին և Նեկտար Թաշճյանին: Եթե երկրորդը Սիպիլի մտերմուհիներից էր, «Ազգանվերի...» եռանդուն գործիչներից մեկը, որի «տաղանդը ծանոթ է մասնավոր շրջանակներու մեջ միայն» և ծածկված «անտառին ստվերոտ լայն տերևներուն ներքև իր աղվորությունը ծածկող նախանձոտ ծաղկին պես, տանտիկնություն ու մայրություն անհուն պարտականությունների», և ինքն էլ օժտված է «արժանիքեն անբաժան Համեստությունը»¹, ապա մյուսը Հայոց գրականության առաջին վիպասանուհին է, կանանց ազատագրական պայքարի առաջամարտիկն ու «անզուգական Հայուհին», և դիմանկարը գրելու շրջանում դեռ չէր կայացել Տյուսաբ-Սիպիլ Հանդիպումը²:

Սիպիլ դիմանկարիչն իր «կիսադեմքերին» Հատուկ սեղմությամբ ակնթարթորեն վրձնահարվածում է վիպասանուհու կերպարը, Հայտնաբերում էականը՝ գրական զարգացած ճաշակն ու Համարձակությունը, անկեղծությունն ու քնարականը նրա երկերում: Գրագիտուհին չի մոռանում նաև Տյուսաբին բաժին ընկած կյանքի հարվածները՝ ծաղկահասակ դստեր՝ Դորիի մահն ու աշխարհաթողությունը. «Մահը՝ որ միևնույն հարվածով կը զարնե նյութով ապրող ու զգացումով ապրող սրտին ալ, չէ ուզած խնայել այդ խորունկ հոգիին, խորտակելով, փշրելով անոր կորովն ու փառասիրությունը վաղամեռիկ աղջկան մը գերեզմանին վրա»³: Սիպիլը ևս մայր էր ու թերևս այդ պատճառով փոքր-ինչ աչառու նկատում է. «Ամենեն գորովագուլթ Հայրը, դեռ արցունքը աչքեն չցամաքած, իր գործին կը վերադառնա

1. Տե՛ս «Մասիս» լրագիր, 1898, թ. 120, հունիսի 23/5 հուլիսի:

2. Երբ լույս տեսավ Սիպիլի՝ Տյուսաբին նվիրված դիմանկարը, վերջինս իր մի բարեկամուհու միջոցով ցանկություն հայտնեց տեսնել դիմանկարչին: «Այդ տաղանդավոր կինը,- պատմում է Սիպիլը,- առանց արդուպարոյի արվեստականության, գիտեր գերազանցապես վայելուչ ըլլալ, իր հոգիին ու մտքին ուժերովը միայն: Իր ողորմելի գաղափարներովը որքա՛ն վեր կը զրտնեցի զինքը փարիզյան իրապաշտ վեպերու ժանյակազարդ հերոսուհիներեն, որոնք իրենց զգեստներու հետ կը մերկանան իրենց հրապույրեն: ...Հիմակ կը հասկնայի կնոջ դերին, կնոջ պաշտոնին, կնոջ բարձր կոչման վրա իր ըմբռնումները»: Տե՛ս Սիպիլ, Երկեր, «Տիկին Տյուսաբ իր սրահին մեջ», էջ 179-183:

3. Սիպիլ, Երկեր, էջ 172:

զավկին հուղարկավորության հետեյալ օրը: Ամենն զգայուն մարդիկը մահվան ագդած կսկիծովը կը տառապին, բայց կոչումն չեն հրաժարիր»¹: Ի դեպ, տղամարդկանց նկատմամբ նույն անարդար վերաբերմունքը նկատվում է նաև Սիլիպի մյուս երկերում, մասնավորապես սիրային նամակներում: «Անձնվիրությունը այն առաքինությունը չէ, զոր այրերը հասկնան, և հոգեբանական ճշդությամբ բացատրեն»², — գրել է նա ապագա ամուսնուն:

Ծիշտ է, Սիպիլի «կիսադեմքերը» չունեն լայն ընդգրկումներ, կենսական փաստերի, գործունեության մանրագնին վերլուծություններ, և բնորդներն այստեղ պատկերվում են «վայրկենական» բնութագրումներով, բայց առանձնահատուկն այն է, որ այդ ճանապարհին դիմանկարիչը կարողանում է ստեղծել գեղարվեստական տպավորիչ կերպարներ՝ ուրույն բնավորությամբ, գործելակերպով՝ հաճախ վարպետորեն միաձուլելով կենսագրական փաստացի առանձին պատառիկներ: Ահա Աղեքսանդր Փանոսյանը: Նա անպայման օժտված արվեստագետ էր, հմուտ էր բանաստեղծական ձևերին, գրում էր թատերգեր, կատարում թարգմանություններ, բայց ընտանիքը բարեկեցիկ պահելու համար վաճառականությամբ այնքան էր գայթակղվում, որ չէր կարողանում ամբողջովին նվիրվել գրականությանը: Սիպիլն իհարկե գնահատում է Փանոսյանի հոգատար հայր ու բարի ամուսին լինելը, առևտրական գործում ազնվությունն ու «սուտ ազնվականի հովեր» չառնելը, բայց վերստին ափսոսում է գրական ձիրքի անգործության համար, որովհետև «ինչ են այս առավելությունները իր բանաստեղծի տաղանդին քով», որը գնահատել են անգամ ֆրանսիացիները՝ «պսակելով զինքը գրական մրցումի մը մեջ»³: Դիմանկարը հյուսված է հաստատ-

1. Նույն տեղում:

2. Զապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրային նամակներ, էջ 90-91:

3. Փարիզում հրատարակվող «Պլետադ» հանդեսը հայտարարել էր բանաստեղծության մրցանակաբաշխություն, որին մասնակցել է Ա. Փանոսյանը և 1879-ին շահել մրցանակ:

ման ու բացասման, հիացմունքի ու դժգոհության բախումների ներհակ շերտերով, որտեղ, սակայն, գերակայողն է կշտամբանքը, որն էլ ստանում է երգիծական երանգներ: Բանաստեղծուհին չթաքցրած հեգնանքով է խոսում Փանոսյանի հանգամուլության, հանգախաղերով հրապուրվելու մասին («Այդ հանգերը չեն ծախվիր. եթե անոնց օխան արժեք գեթ այնչափ, որչափ օճառին կամ ալյուրին օխան...»), և ի վերջո նրան դիմանկարի հենց սկզբում տված գնահատականը բավականաչափ կարծր է («Ոչ անցյալ մըն է ան, ոչ ներկա մը և ոչ ալ ապագա մը պիտի լինի մեր գրականության»):

Արևմտահայ գրագիտուհու քողավորած կիսադեմքեր-դիմանկարները՝ բարոյական արժեքների և գեղեցկության պահպանության պահանջներով, հետաքրքիր են հենց իրենց կանացի ընկալումներով:

«ՈՒՐՎԱԳԻԾ-ՎԱՅՐԿԵՆԱԿԱՆՆԵՐ»

(ԱՆՀԱՅՏ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԵՎ ՏԻԳՐԱՆ ԱՐՓԻԱՐՅԱՆԻ

ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ)

Սիպիլի «Կիսադեմքերի...» հրապարակումից արդեն մեկ տարի հետո մամուլում հայտնվեցին բազմաթիվ «ուրվագիծներ», որոնցում, որպես կանոն, խորագրերում ընդգծվում էր վայրկենական բառը: Այս կարգի դիմանկարներում ընդհանուրն այն է, որ դրանց հեղինակները զգուշանում էին դրսևորել իրենց անհատական վերաբերմունքը, արձանագրում էին լոկ դրականը, ինչը, բնականաբար, ուրվագծումները դարձնում էին սխեմատիկ:

Մեր ձեռքի տակ կա «Արևելք» օրաթերթի 1899-ի օգոստոս-սեպտեմբեր ամիսների թվագրված 12 ուրվագիծ-վայրկենական, որոնցից ութի տակ դրված է Սղազիր, իսկ մյուսների տակ՝ Ուրվագրող ստորագրությունը: Դիմանկարների գրելակերպը (սեղմություն, «լրագրական» բնութագրումներ) ցույց է տալիս, որ

երկու կեղծանուններն էլ պատկանում են միևնույն հեղինակին, որի ինքնությունը, ցավոք, մեզ հայտնի չէ: Բայց կարելի է կռահել, թե ինչու է նա ընտրել տարբեր ծածկանուններ: Սղազ-րի դիմանկարները յուրատեսակ քրոնիկներ են, որոնք արձագանքում են արևմտահայ հոգևոր, մշակութային ու հանրային մի քանի գործիչների կենսագրական նոր իրողություններին կամ տեղաշարժերին. Սահակ եպիսկոպոս Խապայանի (1849-1939)՝ Ազգային վարչության կողմից «կարևոր պաշտոնի» հրավիրվելը (1902-ին ընտրվել է Կիլիկիո կաթողիկոս), երկարամյա բացակայությունից հետո Ալփասլանի (Աղեքսանդր Փանոսյան) Պոլիս վերադառնալը, հայտնի առևտրական ու բարերար Պատրիկ Կյուլպենկյանի (1858-1930) Ս. Փրկչյան ազգային հիվանդանոցի հոգեբարձության ատենապետությունը ստանձնելը, դերասանապետ Թովմաս Յասուլյաճյանի (1843-1901) հիվանդությունից հետո ապաքինվելը՝ և այլն: Իսկ Ուրվագրողի դիմանկարները պարունակում են ընդհանուր բնութթի տեղեկություններ: «Վայրկենականներում» Սղազիր-Ուրվագրողը ուշադրությունը բևեռում է կերպարների գործունեության վրա, տեսնում է միայն հանրային մարդուն՝ շրջանցելով նրա անհատական նկարագիրը: Թեև «Արևելքի» դիմանկարիչը չի հիշատակում Զոհրապի անունը, սակայն նրա «վայրկենականներում» իրեն զգացնել է տալիս «Ծանոթ դեմքերի» հեղինակի անուղղակի ներկայությունը: «Ալփասլան» ուրվագծում, օրինակ, «իր արձակները ոտանավորներ են գրեթե» արտահայտությունը փաստորեն փոխ է առնված Զոհրապի «Սիպիլից» («Իր վեպերը՝ քերթվածներ են»), իսկ լեզվաբան և մանկավարժ Գաբրիել Մենևիշյանի (1864-1936) մասին ասված «իբր եկեղեցական, գացած է միշտ հոն ուր Մխիթարյան միաբանի պարտքը հրավիրած է զինքը» տողերը² բացահայտապես հիշեցնում են

1. Տե՛ս «Արևելք», 1899, թ.թ. 4083, 4084, 4086, 4087, 4091, 4093, 4099, 4103, 4105, 4117, 4122, 4128:

2. Նույն տեղում, թ. 4084, օգոստոսի 4/16, թ. 4103, օգոստոսի 26/7 սեպտեմբերի:

«Գեր. Օրմանյան» դիմանկարի զոհրապյան բնութագրումը («Սիրահոժար գացած է հոն ուր կանչած են զինքը Ազգն ու Եկեղեցին»):

* * *

«Ուրվագիծ-վայրկենականների» նոր, բավականաչափ հարուստ (թվով 24) շարքի ենք հանդիպում 1903-04 տարիների «Մասիսի» էջերում: Դրանց հեղինակը խմբագիր ու հրապարակախոս Տիգրան Արփիարյանն (1854-1915) էր, որ նախընտրել էր թաքնվել Գամբել ծածկանվան տակ:

Զոհրապի այս երբեմնի աշակերտակիցը ոչ միայն նրա անձնական բարեկամն էր, այլև մոլի երկրպագուն, որից ստանում էր ստեղծագործական ազդակներ: Հրանտ Ասատուրին գրած մի նամակում (1899, մարտի1) նա անկեղծորեն ասում էր. «Զոհրապ կարդալի ի վեր անզուսպ տենչ մը եկած է վրաս՝ նորավպի ճյուղը փորձելու»¹: Դառնալով «Մասիսի» խմբագրապետ՝ իր հանդեսի դռները կրնկի վրա բացեց Զոհրապի առաջ՝ հրապարակելով նրա նորավպերը, քերթվածները, հոդվածները: Ժշմարիտ է, 1899-ին Արփիարյանը, ինչպես ինքն է խոստովանել հետագայում, զգուշանալով «խափանումի մը վախեն», չհանդգնեց տպագրել «Վահան վարդապետ Տեր Մինասյանը»², բայց շուտով քավեց իր մեղքը՝ հյուրընկալելով Մրմրյանի, Ասատուրի և Պերպերյանի դիմանկարները: Ինքը՝ Արփիարյանը, որ մեծավ մասամբ «Անհետացած դեմքեր», երբեմն էլ «Սիրած դեմքեր» վերնագրերի տակ բուն ստորագրությամբ կամ անվան ու ազգանվան սկզբնատառերով տպագրել էր մի քանի դիմանկարային հոդվածներ («Երեմիա արքեպիսկոպոս», «Աստվա-

1. Ազատյան Թ., Մշակույթ, ազգագրական տարեգիրք, Իսթանպուլ, 1947, էջ 74:

2. Տե՛ս Արփիարյան Տ., Նամակի մը առթիվ (Խմբագրական ճիշատակներ), «Ազատամարտ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1910, թ. 178, հունվարի 8/21:

ծատուր եպիսկոպոս», «Պառնաս Պողոս էֆենդի», «Երեցյան Սրբազան. Կիլիկիո նորընտիր կաթողիկոսը» և այլն¹⁾ Զոհրապի վերոհիշյալ գործերի հրատարակումից հետո միայն սկսեց իր «վայրկենականների» շարքը:

Մինչև Գամբեր-Արփիարյանի ուրվագծերին անցնելը պարզաբանենք մի խնդիր ևս:

Այն փաստը, որ «Արևելքի»՝ մեզ արդեն ծանոթ դիմանկարներն էլ ունենին «Ուրվագիծներ (վայրկենական)» ընդհանուր խորագիրը, կարող է ենթադրել տալ, թե երկու շարքերն էլ հեղինակել է նույն անձնավորությունը: Բայց այս վարկածը մերժելի է մի քանի պատճառներով: Եթե իսկապես Տ. Արփիարյանն էր գրել 1899-ին տպագրված «վայրկենականները», ապա նա կարող էր դրանք հրատարակել «Մասիսում», որի խմբագրատնությունը ստանձնել էր նախորդ տարվա դեկտեմբերից և ոչ թե օթևանել այլ հարկի տակ: Այնուհետև, Աղեքսանդր Փանոսյանը, Պատրիկ Կյուլպեկյանը, Թովմաս Թերզյանը և Գաբրիել Մենեկիշյանը դարձել են թե՛ «Արևելքի» և թե՛ «Մասիսի» «բնորոշները»: Վերը առաջադրված ենթադրություններն ընդունելու դեպքում անհասկանալի է դառնում, թե Արփիարյանն ինչու է մի քանի տարվա ընդմիջումից հետո անդրադարձել նույն դեմքերին՝ ընդ որում որևէ ակնարկ չանելով «իր» նախորդ փորձերի մասին: Վերջապես, հիշատակված անձանց «վայրկենականները» սեղմությունից ու բնութագրումների գուգադիպություններից բացի ոճական ու արտահայտչական առումներով տարբեր բնույթի են: Այդ մասին, սակայն, ավելի ուշ:

Տ. Արփիարյանը քաջ գիտեր, որ Զոհրապից հետո դյուրին չէր դիմանկարներ գրելը: «Թովմաս Թերզյան» «վայրկենականում» նա անկեղծությամբ խոստովանում էր. «Զոհրապի «Ծանոթ Դեմքեր»-են ետքը, որուն վրա տասը տարի մը անցած է, դժվար է նոր բան մը գտնել ավելցնելու համար այդ գրական ճշգրտատիպ ուրվագծին վրա որ հաջող լուսանկարի մը պես իր

1. Տե՛ս «Մասիս» հանդես, 1900, թ. 3, 15 հունիսի, թ. 8, 19 փետրվարի, 1901, թ. 49, 8 դեկտ., 1902, թ. 19, 11 մայիսի:

մեջ կենդանի կը պահէ միշտ մարդը»¹: «Մասիսի» դիմանկարիչը ոչ միայն Թերզյանին կերպավորելիս, այլև մյուսներում էլ ի վերջո չգտավ այդ «նոր բանը», և նրա ուրվագծերում ևս նշմարելի են զոհրապյան հետքերը: Արփիարյանը նույնպես իր դրպորոցական ուսուցիչ Թերզյանի, դասակիցներ Զոհրապի և բանասեր ու թարգմանիչ Գրիգոր Մալխասի (1863-1925) ուրվագծերում տեղ չի տալիս անձնական հիշատակներին, չի ներկայացնում կանացի կերպարների (Զապել Եսայան, դերասանուհի Սիրանուշ) արտաքինը (Զոհրապն այդպես էր վարվել «Սիպիլում»): Կարելի է մատնանշել նաև այլ կարգի նմանություններ. գրաբարագետ Տիգրան Ելքենճյանի (1866-1908) «վայրկենականի» եզրափակիչ տողերը («եթե օրին մեկը քմահաճույքը ունենա... լրագրի մը հոդված տալու, ապահովապես գրաբար պիտի գրե»²) ծնվել են «Ծանոթ դեմքերի» հեղինակի կանխատեսման գրական հնարքից: Հոետորական հարցումները («Իր անձը...», «Իր կերպարանքը...»³) նույնպես զոհրապյան ծագում ունեն:

«Արևելքի» դիմանկարչի նման Տ. Արփիարյանն էլ ուրվագծումների առիթ է դարձնում առօրեական դեպքերը. օրինակ՝ որովայնախոս Գուրպան Հուսեփի մահը, Արաբկիրի առաջնորդի մայրաքաղաք ժամանելը, բժիշկ ու հանրային գործիչ Տիգրան Աճեմյանի (1853-1914) Ուսումնական խորհրդի անդամ դառնալը և այլն⁴: Սրա հետ մեկտեղ Գամբրի «վայրկենականները» «Արևելքի» դիմանկարների համեմատությամբ ունեն շահեկան մի առավելություն: Վերջինս երբեմն-երբեմն ներկայացնում է կերպարների արտաքինը («Տոբթոր Խորասանճյան», «Թովմաս Թերզյան»⁵), բայց այդ նկարագրությունները մնում

1. «Մասիս» հանդես, 1904, թ. 15, 10 ապրիլի, էջ 233:

2. Նույն տեղում, 1903, թ. 13, 29 մարտի, էջ 203:

3. Տե՛ս նույն տեղում, 1903, թ. 15, 12 ապրիլի, («Քրիզանթեմ»), թ. 24, 14 հունիսի («Ասական վարդապետ»):

4. Տե՛ս նույն տեղում, 1903, թ. 20, 17 մայիսի, թ. 27, 5 հուլիսի, 1904, թ. 29, 24 դեկտ.:

5. Տե՛ս «Արևելք», 1899, թ. 4093, օգոստոսի 14/27, թ. 4128, սեպտ. 25/7 հոկտ.:

են ինքնակա, դառնում են սոսկ շրջանակ, ուր հեղինակը գետեղում էր գործչի դիմապատկերը՝ միմիայն հանրային կամ մասնագիտական դիմագծերով: Մինչդեռ արտաքինի նկարագրությունը Գամբրի նախասիրած միջոցն էր, ընդ որում նա ջանում էր շրջանակի մեջ տեղավորել ոչ միայն գործչին, այլև մարդուն:

Ասվածը հաստատելու համար հանդիպադրենք Սղազրի «Ալփասլան» և Գամբրի «Աղեքսանդր Փանոսյան» «վայրկենականները»: Առաջինը դիմանկարն սկսում է այսպիսի բնութագրումով. «Մետայլ մը որ երկու ներհակ կողմ ունի, երկուքն ալ հարգի սակայն. Աղեքսանդր Փանոսյան՝ առևտուրի մարդը, և Ալփասլան՝ գրականություն մարդը»¹, և ուշադրությունը բացառապես նվիրում է «գրականություն մարդուն»: Երկրորդը չի մոռանում թե՛ մեկին և թե՛ մյուսին. «Պզտիկ rentier (վաշխառու. — Ալ. Մ.) մը, — ներկայացնելու համար զինքը՝ նախ գրական աշխարհն դուրս, իր անհատական կյանքին մեջ, — ամուսնացած և զավկներու տեր, թեև դեռ երիտասարդ կրնա նկատվիլ: Ուղիղ հասակ, բարձր ըսվելու չափ բարեքիկ, խրոխտ քալվածք, լայն ճակատ, բաց կապույտ աչքեր և մութ խարտյաչ մագեր՝ միշտ կարճ կտրված ... Ընկերային մարդ, բառին ընդարձակ առումով, բնավին մենամուլ ու խրտչող. ընդհակառակը. սալոնի մը կամ երեկույթի մը մեջ իր ներկայությունը զվարթությունն իսկ է. իր հանգերուն չափ հաջող սրախոսություններ ունի միշտ լեզվին ծայրը, ընկերությանց մեջ, և հաճախ բառախաղեր ու անեկտորներ. կը պարե՛ եթե հարկ ըլլա ու պրիչ կը խաղա՝ երբ ձանձրանա»²:

Այսպես է նաև մնացած բոլոր ուրվագծումներում: Կերպարը «իր ներքին կյանքի մեջ» (արտահայտությունը Տ. Արփիարյանինն է) ցուցադրելու միտումը, անշուշտ, դիմանկարի զոհ-րապյան դպրոցի «ուսումնառություն» արդյունք էր:

1. Նույն տեղում, թ. 4084, օգոստոսի 4/16:

2. «Մասիս», 1903, թ. 33, 19 օգոստոսի, էջ 521:

«Արևելքի» Սղազրողն ու Ուրվագրողը նոր էր ավարտել իր «Վայրկենականները», իսկ Գամերը չէր ձեռնարկել դրանց, երբ հրապարակ մտավ Թեոդորը (1873-1928)¹ ժամանակի ամենաբեղուն դիմանկարիչը: Սկսած 1901-ից՝ գրեթե հինգ տարի անընդմեջ «Մանգումբի էֆքեար» օրաթերթում նա հրապարակեց շուրջ վեց տասնյակ դիմանկարներ, որոնք բոլորն էլ ունեին «Ճանչվոր դեմքեր (Լուսանկար)» վերնագիրը (հեղինակը դրանք բաժանում էր «երկվեցյակների») և գծագրում էին արևմտահայ մտավորականություն, հոգևորականության հին ու նոր սերնդի ներկայացուցիչներին:

Դյուրին է նկատել, որ խորագրի առաջին մասը՝ «Ճանչվոր դեմքերը», «արյունակցական կապ» ունեն Զոհրապի «Ծանոթ դեմքերի» հետ («ծննդաբանություն» ևս ծանոթը և ճանչվորը նույնն են): Երկրորդը՝ Լուսանկարը, օգտագործված է փոխաբերական առումով և հատկանշում է Թեոդորի կերպավորման եղանակը: Մի առիթով նա իր դիմանկարները համարել է «ուրվագիծ պատկերահանություն սեռ»¹: Դիմանկարման այդ տեսակի կամ եղանակի ելակետը հեղինակի համար անխտիր բոլոր անձնավորությունների, այդ թվում կանանց (ինչից խուսափում էին մյուսները) արտաքինը ըստ հնարավորին մանրամասն ներկայացնելն է, որը պարտադիր նախապայման էր իր արտահայտությունը՝ «անձեն միտքին ... գանկին» անցնելու համար²: Դիմանկարներից մեկում նա խոստովանաբար բացահայտում է իր ստեղծագործական գաղտնիքներից մեկը: Հայտնելով, որ վաղուց է ցանկացել իր «ալպոմի մեջ գետեղելու» Ռուբեն Որբերյանին, բայց չի կարողացել «իրականացնել զայն», իսկ թե ին-

1. «Մանգումբի էֆքեար» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1903, թ. 756, («Ա. Անգեղյային դա՛ս մըն ալ»):

2. Նույն տեղում, 1902, թ. 382, հուլիսի 13/26 («Ենովք Արմեն»):

չու՝ բացատրում է հռետորական հարցմամբ. «Անձը չի տեսած ի՞նչպես»¹ (Որբերյանն ապրում էր Իզմիրում): Եվ դիմանկարիչը բանաստեղծի լուսանկարչական պատկերը հայթայթելուց հետո է միայն իրագործել մտադրությունը:

Թեոդիկի «Լուսանկարներում» արտաքինի նկարագրություններ իր կայուն տեղը չունի: Այն ի հայտ է գալիս առհարկի և ամենից առաջ կերպարի մարդկային անհատականությունը դրսևորելու գեղարվեստական միջոց է: Ահա, օրինակ, «Զապել Եսայանը»: Դիմանկարն սկսվում է արձակագրուհու կենսագրական տվյալների հիշատակմամբ, տպագրած երկերի գնահատանքներով, լեզվական դիտողություններով: Տեսնում ենք միայն գրողին, և եթե լուսանկարը բովանդակներ այդքանը, ապա շատ պակասավոր կլիներ: Բայց ահա հեղինակը հիշում է իր բացթողումը. «Պատկե՞րն ալ կ'ուզեք»: Եվ հետևում է նկարագրությունը. «Խարտյաշ, միջահասակ, կլոր դեմքով, մանկամարդ տիկին մը՝ զոր չի ճանչցողը օրիորդ պիտի նկատեր: Լեզուն այն թեթև ու փափուկ թերխաշությունը ունի՝ որուն հոմանիշը «անուշ խոսիլ» է ժողովուրդին բերնին մեջ»: Հիշեցնելով, որ Փարիզից վերադառնալուց հետո Եսայանը աշխատակցում է Միքայել Շամտանճյանի (1874-1926) «Ծաղիկ» հանդեսին, շարունակում է. «Իրիկվրները պիտի տեսնենք զինքը կամուրջին վրա, քղանցքը քովընտի հանգրիճած, տոմսախորշին առջև, սև պարության անութին տակ սեղմող իր գրչի եղբորը հետ, խոսելով օրվան իրենց տատանքին, հոգվածներու դասավորության կամ նոր նյութի մը վրա որոճալով՝ մոտի մրգավաճառեն գնված ափ մը արմավին հետ...»², և կերպարը միանգամից կենդանանում է, մարդեղվում:

«Հրանտ Ասատուր» «լուսանկարում» Թեոդիկը մատնանշում է, որ իրենից առաջ «Զոհրապ, այդ արտակարգ համբավ հանած գրանկարիչը» ուրվագծել է այդ կերպարը, և հասկաց-

1. Նույն տեղում, թ. 450, հոկտ. 5/18:

2. Նույն տեղում, 1904, թ. 785, հունվարի 17/30:

նել է տալիս, որ այդ հանգամանքը չի խանգարում իրեն¹: Ի տարբերություն «Արևելքի» ու «Մասիսի» դիմանկարիչների՝ նա չի վերաձևում «Ծանոթ դեմքերի» հեղինակին, ջանում է լինել ինքնուրույն (Ասատուրի դիմանկարում վիճարկում է զարտուղության մասին Զոհրապի դատողությունները): Եվ եթե երբեմն թույլ է տալիս ինչ-ինչ գայթակղություններ, թեև ուշացումով, բայց այնուամենայնիվ ազնվորեն խոստովանում է: Բերենք երկու բնորոշ օրինակ: Խմբագիր և հրապարակախոս Սիմոն Զյոքմլեքճյանի (առավել հայտնի էր Ժիրայր Շիրակացի կեղծանվամբ) դիմանկարը Թեոդիկն ավարտում է մեզ լավ հայտնի հարցումով. «Ի՞նչ պիտի ըլլա Սիմոն ապագային»²: Նույն հարցումը կրկնվում է «Տոմինո» «լուսանկարում»։ «Իր ապագա՞ն»³: Բայց եթե առաջին դիմանկարում մոռացվում է «աղբյուրը», ապա երկրորդում հեղինակն այն բարեխղճորեն մատնանշում է և հարում. «Թող ներե Զոհրապ՝ իր հարցական եղանակը փոխ առնելուս»:

Թեոդիկը չի անտեսել Զոհրապի դասերը և օգտվել է նրա ստեղծագործական փորձից: «Ճանչվոր դեմքեր» խորագրի ընտրությունը և արտաքինի ինքնանպատակ պատկերումից հրաժարվելը դրա ապացույցներն են: Եվ ոչ միայն դրանք: Թեոդիկին ևս խորթ է հայեցողականությունը: Նրա «լուսանկարներն» իսպառ ձերբազատված են վախվորածության հասնող այն զգուշավորությունից, որ «վայրկենականների» հեղինակները հանդես էին բերում կերպարներին բնութագրելիս: «Անաչառ ըլլալը՝ չար ըլլալ չէ բնավ»⁴, — հայտարարում է «Մանգոլմեհի...» դիմանկարիչը և, հավատարիմ այս բանաձևին, գրեթե յուրաքանչյուր «լուսանկարում» մատնացույց է անում թերություն-

1. Նույն տեղում, 1902, թ. 352, հունիսի 8/21: Ի դեպ, Թեոդիկի ակնարկումից երևում է, որ Ասատուրը չի հավանել իր դիմանկարի Զոհրապի մեկնաբանումը և հեղինակի՝ իրեն ուղարկած «թերթը («Մասիսը» — Ալ. Մ.) ետ դարձուց կտրուկ ու կծու մամակով մը»:

2. Նույն տեղում, 1901, թ. 180, նոյեմբ. 17/30:

3. Նույն տեղում, 1902, թ. 468, հոկտ. 26/8 նոյեմբ.:

4. Նույն տեղում, 1903, թ. 578, մարտի 17/30:

ները, մեղանչումներն ու վրիպումները: Նրա դիտողությունները երբեմն խիստ են, ուղղագիծ, բայց սկզբունքորեն արդարացի են: Աղեքսանդր Փանոսյանը քանիցս գրավել էր դիմանկարիչների ուշադրությունը և արժանացել լոկ դրվատանքների: Իսկ Թեոդիկը նրանով խանդավառված չէ: Նրա կարծիքով, եթե չլինեին մի քանի քերթվածներ, Ալփասլանի «անունին շուրջ կառուցված համբավը» կարելի էր համարել կավե, իսկ «ատոնցմե դուրս գրած ոտանավորները մեծ մասամբ զվարթ շաղակրատություններ են»¹: Նույն կերպ էլ չի հանդուրժում Արտաշես Հարությունյանի «լեզվագետի ցուցամուլ ցանկությունը»², իսկ Սիպիլի արժանիքը գնահատելիս անուղղակիորեն «խայթում» է ուրիշներին. «Մեր աշխարհիկ էգ գրականության մե՛կ հատիկ դեմքը պտի մնա Սիպիլ, վասնզի փարսախներո՛վ հեռու Գ. Զարուհիներե»³ (նկատի ունի Զարուհի Գալեմքերյանին – Ալ. Մ.):

Զոհրապի նման Թեոդիկն էլ է անկաշկանդ, ասելիքը պաճուճում է խորհրդածություններով, չի քաշվում «ցուցադրելու» իր անձը, դիմում է մանկական ու դպրոցական հուշերին, պատմում ինքնակենսագրական դրվագներ, վերարտադրում պատկերվող դեմքի հետ ունեցած իր զրույցները: Բայց նա ընդլայնում է դիմանկարի շրջանակները, ներառում այնպիսի բաղադրատարրեր, որոնք այլոց մոտ չենք հանդիպում. ոչ միայն մեջբերումներ է անում, այլև հրատարակում է իրեն հասցեագրված նամակները («Ռուբեն Որբերյան», «Տիրայր վրդ. Մարգարյան»⁴), բացահայտում կեղծանուններ («Հակոբ Տեր-Հակոբյան»⁵), կատարում լեզվական ստուգաբանություններ, («Խաչիկ Ուղուրիկյան»⁶), գրաքննադատական վերլուծումներ: Այս ամենը գուցե և անհա-

1. Նույն տեղում, 1901, թ. 114, սեպտ. 1/14:

2. Նույն տեղում, թ. 198, դեկտ. 8/21:

3. Նույն տեղում, թ. 174, նոյեմբ. 10/23: Երևում է, որ այս զուգահեռումից փրավորվել է Զ. Գալեմքերյանը (Տե՛ս «Մանգումեի էֆքեար», 1902, թ. 420, օգոստ. 31/13 սեպտ., «Գ. Զարուհի»):

4. Տե՛ս նույն տեղում, 1902, թ. 450, 1903, թ. 578:

5. Տե՛ս նույն տեղում, 1903, թ. 583:

6. Տե՛ս նույն տեղում, 1902, թ. 428: Խ. Ուղուրիկյանը քերականագետ էր:

րիւր չեն դիմանկարի նման տարողունակ մի ժանրին, բայց դրանք, ինչպես նաև կենսագրական մանրամասները (օրինակ՝ նշված են Հր. Ասատուրի և կրթական ու հոգևորական գործիչ Մելիքսիդեկ Մուրատյանցի ծննդյան տարին, ամիսն ու օրը) ծանրաբեռնում են «լուսանկարները», դարձնում երկարապատում:

«Ճանչվոր դեմքերում» հաճախադեպ են սրամիտ բնութագրումները, բառախաղերը: Երկու օրինակ միայն. «Ասեղին, ավելին տեղ Քերթության կալարը՝ գիրգ մատներու տակ» («Սիպիլ»¹), «Գրանկարվեր էր զրահի պես Զոհրապեն» («Հ. Գ. Մըրմըրյան»²): Առանձնապես հաջող են լեզվական ինքնատիպ միջոցները: «Բյուզանդ Քեչյան» դիմանկարում երգիծելու նպատակով Թեոդիկն ընտրում է հակադրության հնարքը. «Փողպատը նեղկըճուկ, իմացականությունը լայն. օձիքը պառկած, միտքը արթուն: ... Ծերմկոտիկ է մորթը, բայց չը գիտեմ ինչ մը կա իր նկարագրին վրա՝ որ թուխի կը զարնե»³: Նկատելի է հեղինակի հակումը նույնահանգ բառերի հանդեպ. «Հուզա՞ծը ինչ է, գգա՞ծը ինչ է» («Հորո»⁴), «Հասակը պարթև, խրոխտ. քսակը բարդ և հորդ: Ու ինչպե՞ս չըլլա, երբ Արժանիքն է լեցունողը հոդ» («Տոբթոր Վահրամ Թորգոմյան»⁵): Հումորիկ չեչտադրումների առումով հետաքրքրական է Թատերական գործիչ և երգիծաբան Երվանդ Թուլայանի (1880-1954) փոքրիկ «լուսանկարը», որ ամբողջովին կառուցված է միահանգ (իս) բառերով: Ահա մի փոքրիկ պարբերություն. «Քսակով դեռ վտիտը, սուր տաշած է սակայն մատիտը, գրելու ոչ թե ծաղկանց փթիթը, կապույտ գենիթը, հովիվներուն հովիտը, երգող ծղրիթը, կամ խայտիտը, այլ մարդիկներուն պարզամիտը, և կուրծքներուն ... մերկատիտը»⁶:

1. Նույն տեղում, 1901, թ. 174, նույեմբ. 10/23:

2. Նույն տեղում, թ. 186, նույեմբ. 24/7 դեկտ.:

3. Նույն տեղում, 1901, թ. 66, հուլիսի 9/22:

4. Նույն տեղում, թ. 168, նույեմբ. 3/17: Հորոն բանասեր և հրապարակագիր Նշան Ծիվանյանի (1851-1933) կեղծանունն է:

5. Նույն տեղում, թ. 204, դեկտ. 15/28: Վ. Թորգոմյանը (1858-1942) բժիշկ հայագետ էր:

6. Նույն տեղում, 1902, թ. 402, օգոստ. 10/23:

Թեոդիկի դիմանկարներն իրենց կտրուկ գնահատումներով հարուցել են դժգոհություններ և առարկություններ: Աղեքսանդր Փանոսյանն, օրինակ, իր դիմանկարի հանդեպ վերաբերմունքն արտահայտել է հետևյալ չափածո քառատողով.

Վեհ նորերու վրսեմ ուխտին հավատարիմ

Մանգումեի մեջ այսօր զիս էիք ձաղկեր...

Հավատացե՛ք որ դողդողալով կը խոնարհիմ

Ձեր տաղանդին վրրա, ե՛ս, հիմ փայտ ցեցակեր:

Թերթի խմբագրությունն այս տողերի տակ որսաց բանաստեղծի սրդողանքը և ձաղկեր բառի կապակցությամբ հարկ է համարել կից ծանոթագրության մեջ նկատել. «Թեոդիկի¹ն է հանցանքը, երբ օպեքթիվը բնականին հար և նման է արտադրեր»¹:

Կարապետ Ութուճյանին տված Թեոդիկի բնութագրումները (այս դիմանկարը մեր ձեռքի տակ չկա) ստիպել են Ս. Անգեղյանին (Արչակ Ալպոյաճյան) հանդես գալ հեղինակին հղած «բաց նամակով», որին ի պատասխան՝ Թեոդիկը տպագրել է երկու հոդված («Պատասխան երեկի «Բաց նամակ»ին և «Ս. Անգեղյանին դա՛ս մըն ալ»²):

Թեոդիկի «լուսանկարները» ճանաչում բերեցին հեղինակին: Իրավունք ունեն գավառացի մտավորական Սիմոն Քիզիրյանը, երբ «Ճանչվոր դեմքեր» վերնագրի տակ տպագրած Թեոդիկի «լուսանկարում» գրում էր. «Մինչև ցարդ Թեոդիկի գրվածոցը մեջ — ըստ իս — իր գլուխգործոցը պիտ ըլլա «Ճանչվոր դեմքեր»-ու աննման, հազվագյուտ Ալպումը. գրական անձնավորությունց յուրաքանչյուրին իր արժանյացը մեջ պատկերացումը ապագային համար ալ մեծ օգուտներ կրնա ունենալ անչուշտ...»³:

1. Նույն տեղում, 1901, թ. 116, սեպտ. 4/16:

2. Նույն տեղում, 1903, թ.թ. 750, 751, 756, դեկտ. 5/18, 6/19 և 12/25:

3. Նույն տեղում, 1901, թ. 190, նոյեմբ. 29/12 դեկտ.:

Գրականության մեջ նոր-նոր մուտք գործող Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆը (1874-1932) նույնպես հրապուրվեց դիմանկարով: Այս գրողը, որ ընդհանրապես սիրում էր իր երկերն ամփոփել որևէ ընդհանուր վերնագրի տակ («Գյուղական տեսարաններ», «Պոսական տեսարաններ», «Պզտիկ պատկերներ», «Արևելքի պատկերներ», «Բարի և չարի խոսքեր», «Մտքի կաթիլներ» և այլն) դիմանկարի ժանրում ևս չմոռացավ այդ նախասիրությունը: Դարասկզբին տպագրած հինգ գործերից երկուսը («Պատրիկ Կյուլպենկյան. վայրկենական», «Եղիան և Մրմըր. Զուգակշիռ») տպագրեց «Պոլիսի դեմքեր», իսկ մյուսները («Գրիգոր Զոհրապ. Լուսանկար», «Տիգրան Կամսարական» և «Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյան»)՝ «Սիրված դեմքեր» վերնագրի տակ: Նման տարբերակումը բացատրվում է նրանով, որ «Պոսական դեմքերը» հրապարակվել էին «Արևելյան մամուլում», իսկ «Սիրված դեմքերը»՝ «Մասիսում»: Դիտելի է նաև, որ զմյուսնահայ ընթերցողին առաջադրված դիմանկարները ստորագրել է քիչ հանդիպող Քոտաք, իսկ մյուս երեքը՝ հիմնական՝ Զիֆթե-Սարաֆ կեղծանուններով¹:

«Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյան» դիմանկարում Զիֆթե-Սարաֆը վկայակոչում է Զոհրապի «Գեր. Օրմանյանը» և թույլ է տալիս իրեն օգտվել վերջինիս ոճական հնարքից. «Եպիսկոպոսներուն գրագետը և գրագետներուն եպիսկոպոսը»²: Թերևս հնարավոր է երկու գրողների «դեմքերի» միջև էլի գտնել ինչ-որ «չփման կետեր», բայց կարևորն այդ կարգի ընդհանրությունները չեն: Զիֆթե-Սարաֆը նույնպես գծագրում է բնորդ-

1. Որ երկու ծածկանունները էլ պատկանում են նույն հեղինակին, երևում է ինչպես գրողի անուղղակի ակնարկումից («Գրիգոր Զոհրապ» լուսանկարում)՝ նա իրեն համարում է «amateur քուտաք», այսինքն՝ «փոքրահասակ», գրական համեստ ձիրքով օժտված սիրողական դիմանկարիչ), այնպես էլ Թեոդիկի «Հ. Գ. Մըրմըրյան» դիմանկարում արված ուղղակի հիշատակումից (տե՛ս «Մանգումեի էֆքեաթ», 1901, թ. 186, հոկտ. 24/7 նույնք.):

2. «Մասիս», 1904, թ. 48, 4 դեկտ., էջ 757:

ների արտաքինը, նույնպես չի մոռանում նրանց անձը, նույնպես խոսում է բնավորության, հակումների մասին, բայց նրա դիմանկարներում կերպարը չի տարրալուծվում մանրուքների մեջ, չի կորցնում իր դիմագիծը: Սա է այն ստեղծագործական հիմնական դասը, որ գրողը քաղել է, իր բնորոշմամբ, «Ծանոթ դեմքերու մեծանուն» հեղինակից:

Ասվածը կարելի է հաստատել Զիֆթե-Սարաֆի ցանկացած դիմանկարով, բայց ավելի լավ է դրանում համոզվել՝ համեմատելով Զոհրապին նվիրված նրա և այլոց դիմանկարները:

Տակավին 1889-ին ճարտարապետ և բանասեր Գասպար Նեմցեն (1859-1938) իր հրատարակելիք «Հայ գրական Պառնաս» «մատենախոսական գրքից» տպագրել էր Գրիգոր Զոհրապին հատկացված հատվածը, որը, սակայն, գրականագիտական բնույթի հոդված էր¹: Առաջին գրական դիմանկարը Ալփիարի «վայրկենականն» էր²: Այստեղ Ալփիարը մնացել էր նույն հեզնաբանը և չէր կարողացել հաղթահարել երևութականը: «Փափկաճաշակ գրողը» նրա պատկերմամբ ներկայանում է կենցաղասեր մեկը, որ անտարբեր չէ սիգարի, գեղեցիկ սեռի և թղթախաղի հանդեպ: Վերջինը փաստելու համար դիմել էր էժանագին մի բառախաղի. նրա հավաստմամբ՝ Զոհրապը անգլիական երկու նշանավոր համալսարաններից՝ Քեմբրիջը Օքսֆորդից բարձր է դասել, որովհետև «այն բանին ծայրը որ պրիճ (անգլիական թղթախաղի տեսակ – Ալ. Մ.) կա, աղեկ է կ'ըսե»:³ Ինչ վերաբերում է Զիֆթե-Սարաֆի, Թեոդիկի և Տիգրան Արփիարյանի (Գամբր) դիմանկարներին³, ապա սրանք ըստ ամենայնի «լուրջ» գործեր են, քանի որ փորձ է արված տեսնել «իսկական» Զոհրապին:

Հետաքրքիր է, որ երեք հեղինակներին էլ համակել է նույն

1. Տե՛ս «Արևելք», 1889, թ. 1583, ապրիլի 15/27:

2. «Հայրենիք», 1892, թ. 133, 4 փետր.:

3. Տե՛ս համապատասխանաբար «Մասիս», 1901, թ. 20, 19 մայիսի, էջ 307-309, «Մանգոլմեի էֆքեար», 1901, թ. 210, դեկտ. 22/4 հունվարի և «Մասիս», 1903, թ. 51, 20 դեկտ., էջ 802-803:

մտավախությունը. հնարավոր է գծագրել Զոհրապի դիմանկարը: «Զոհրապին պատկերը վայրկենականներով ըլլալիք բան է: Ոչ ալ ինծի պես amateur քոտաքի մը գործը: Այլապես դժվարին բան մըն է ան», — հավաստում է Զիֆթե-Սարաֆը: «Ուշ ուշ հաճելի համեցումներով Ծանոթ դեմքեր արտադրող այս անըստգյուտ լուսանկարիչը՝ հուսա, քանի մը աղքատիկ տողով ցուցնել փորձած միջոցիս, վարանք մըն է կ'առնե գիս», — երկրորդում է Թեոդիկը: «Ծանոթ դեմքերու» տաղանդավոր հեղինակը ու նորավեպի աննման վարպետը՝ հակառակ շատ ծանոթ դեմք մը ըլլալուն՝ աննկարագրելի է այս հակիրճ ձևին տակ, և ընդարձակ ուսումնասիրության մը ու լայն պատկերացումի միայն նյութ կը մատակարարեն իր գրվածքները, իր նկարագիրը», — ձայնակցում է Գամեր-Արփիարյանը:

Թեոդիկի «լուսանկարը» առավելապես հուշագրական է. մանրամասն պատմում է Զոհրապի հետ իր ծանոթության, հանդիպումների, զրույցների մասին և, իբրև այդպիսին, հետաքրքրական է: Տ. Արփիարյանը հիշատակում է ինչպես Զիֆթե-Սարաֆի, այնպես էլ ուրիշների գրածները և համոզված է, որ «originaleը այդ դեմքին՝ այնպես ինքնատիպ ու անթափանցելի է, որ ամեն մեկս մեյմիկ մասնիկ միայն պիտի կրնանք ընդօրինակել ու դեռ շատ բան պիտի մնա գրելու»: Խնդիր ունենալով «հեռաքնակ ընթերցողներին» օգնել գաղափար կազմելու Զոհրապի անձի մասին՝ Արփիարյանն ուշադրությունը բեռում է ոչ միայն նրա արտաքինի վրա, այլև բնավորության գծերի, նշում, որ «առաջնակարգ փաստաբան» է, «գերազանցապես աշխատող ու գործունյա անձ» է, «գիտության սիրահար», չորս զավակների հայր և այլն: «Ու զինքը տեսնելով, իրիկունները, սեղանին վրա, իր խոսուն ու սիրուն զավկներեն շրջապատված, և հետո՝ siesteի (հետճաշյա հանգիստ — Ալ. Մ.) պահուն, արևելյան բազմոցին անկյունը՝ իր կլկլակին հանդեպ ... դժվարավ պիտի հավտայիր թե դեմդ ունիս հեղինակը իրապաշտ ու տարփալից այն նորավեպերուն...», — պատմում է Արփիարյանը:

Զիֆթե-Սարաֆն իր «լուսանկարն» սկսում է Զոհրապի ար-

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

Իբրև դիմանկարիչ՝ Զիֆթե-Սարաֆն ունի պրպտող միտք: «Գրիգոր Զոհրապում» նա գրողին համեմատել է Տեմիրճիպաշյանի հետ. «Եղիան՝ հիվանդ ու ջղային. Զոհրապ՝ առողջ ու ջղուտ, ֆիզիքո՛վ ալ, գրականությունո՛վ ալ»: Զուգահեռման այդ հնարքը Զիֆթե-Սարաֆն ամբողջությամբ կիրառեց «Եղիան ու Մրմրը» դիմանկարում՝ անվանելով այն «Զուգակշիռ»¹, որը մատուցման այդ եղանակով նորություն էր արևմտահայ գրական դիմանկարչության պատմության մեջ:

Զիֆթե-Սարաֆի դիմանկարները զերծ են արհեստականությունից. չկա ինքնատիպ երևալու, «բառերու խաղով» տպավորություն գործելու այն ճիգը, որ այնքան նկատելի էր Ալփիարի ու Թեոդիկի մոտ: Անշուշտ, նա էլ հակում ունի բառախաղերի հանդեպ («անօրինակ օրինակ մը» արտահայտությունն այնքան է դուր եկել գրողին, որ օգտագործել է թե՛ եղ. Դուրյանին և թե՛ Տ. Կամսարականին նվիրված դիմանկարներում), բայց

1. Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», 1901, թ. 20, 15 հոկտ., էջ 839-842:

դրանք ինքնաբուխ են ու ճաշակով: Մի օրինակ միայն: Եթե Թեոդիկն ուղղիակիորեն, որպես տեղեկատվություն, թվարկում էր այս ու այն հրապարակագրի կեղծանունները, ապա Ջիֆթե-Սարաֆը «Տիգրան Կամսարական» դիմանկարում այդ անում է՝ վարպետորեն զուգակցելով կերպարի բնութագրմանը. «Իր ոճն ալ, հարկ է ըսել, էն նրբացածն է մեզի ծանոթ բոլոր ոճերուն մեջ. նուրբ ասեղի մը պես, և լուսածիր՝ անցորդ ասուպի մը պես»¹ (հեղինակի ընդգծած բառերը Կամսարականի ծածկանուններն են): Ջիֆթե-Սարաֆը գրում է անկաշկանդ, մտերմիկ շեշտերով, երբեմն խոսքը համեմունք ժողովրդական բառ ու բանով, ինչպես «Պատրիկ Կյուլպեկյան» «վայրկենականում».

«Արևը սիրեմ, աղա՛ մարդ. բարի, պարզ ու համակրելի»²:

Մենք ներկայացրինք գրական դիմանկարի զոհրապյան դրպրոցի ամենից ավելի ակնառու ներկայացուցիչներին միայն: Կային, իհարկե, այլ գործեր ևս, ինչպես «Ակյուլինե» կեղծանվամբ հեղինակի «Գավառի դեմքեր» (Բրոֆ. Ալիքսան Պեզճյան)» դիմանկարը, գրող և հրապարակագիր Լևոն Շաթրյանի (1880-1932) «Տոք. Ն. Տաղավարյան» ուրվագիծը³, բայց դրանք քննելու անհրաժեշտություն չկա, քանի որ, ինչպես ասվում է, եղանակ չեն ստեղծում, և ժանրի պատմության մեջ դրանց նշանակությունը մատենագիտական է:

* * *

Հետևելով ժանրի պատմությանը՝ արշալույսից մինչև մայրամուտ, նկատում ենք, որ դիմանկարն աստիճանաբար ապրեց տեղատվություն: Հետաքրքրությունը, որ ծավալվել էր որոշակի գործոնների շնորհիվ, մարում էր, իսկ արտահայտչական նոր տեսակներ գտնելն էլ դյուրին չէր: Հին ձևերով շարունակելու

1. «Մասիս», 1901, թ. 48, 1 դեկտ., էջ 755:

2. «Արևելյան մամուլ», 1901, թ. 8, 15 ապրիլի, էջ 335:

3. Տե՛ս նույն տեղում, 1900, թ. 24, 1901, թ. 78:

դեպքում ժանրը կարող էր դառնալ տաղտկալի: Ահա ինչու երբեմնի դիմանկարիչները հրաժարվեցին գեղարվեստականացնել իրենց գործերը, և նրանցից ոմանք անցան «սովորական արտադրությունների»: Իբրև ապացույց՝ թվարկենք Սիպիլի «Կանացի դեմքեր. Տիկին Իսկուհի Այվազյան»¹, Ալփիարի «Օրվան մարդերը. Սարգիս Պալապանյան»², Թեոդիկի «Վենյուս»³ հոդվածները:

Արևմտահայ գրական դիմանկարը, իհարկե, իր դրսևորումը գտավ նաև Սփյուռքի գրականություն մեջ (Հայկանուշ Մառք, Նշան Պեչիկթաշյան), սակայն այն աստիճանաբար տարրալուծվեց հուշագրային-կենսագրական և գրական-քննադատական դիմանկարների մեջ, ներհյուսվեց բելետրիստիկային ու հրապարակագրությունը, գրեթե միշտ պահպանեց «ժանրային հիշողությունը»՝ վավերական «բնորդի» կենսագրությունը (Հրանտ Ասատուր, Արշակ Ջոպանյան, Մինաս Ջերազ և այլք): Այդ կարգի գործերը, որոնք հիմնականում գրականագիտական են, նույնպես որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում, բայց դա արդեն այլ ուսումնասիրության նյութ է:

1. Տե՛ս «Լույս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1908, թ. 9:

2. Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», 1906, թ. 37:

3. Տե՛ս «Լույս», 1908, թ. 14-15: Հեղինակն այս գրական քննադատի դիմակարը թեև զետեղել է «Ըմանչվոր դեմքեր» վերնագրի տակ, բայց ըստ էության բանավիճային հոդված է և ընդհանուր ոչինչ չունի նրա հայտնի շարքի մեջ:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ժանրը զարգացման խորապայկերում (Առաջաբանի փոխարեն)	3
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ Գրական դիմանկարի նախանմուշները	
Հարություն Սըվաճյանը՝ Ժանրի ձևավորման առաջամարտիկ	32
Գրական դիմանկարը՝ «պարահանդեսային» կերպավորմամբ (Մատթեոս Մամուրյանի դիմանկարները)	58
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ Երգիծական դիմանկարի կոթողային կառույցը (Հակոբ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը»)	
Կատարելության հանգրվանները	80
Նախատիպից դեպի գեղարվեստական կերպարը	118
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ Երգիծական դիմանկարի պարոնյանական դարոցը	
Գրական դիմանկարի ժանրային տրոհումները «Մամուլ» երգիծահանդեսի էջերում	186
Ստվերի և լույսի հարեանությանը (Մինաս Գաբամաճյանի դիմանկարները)	197
«Թերաստվեր» դիմանկարները	204

Երգիծական դիմանկարի նոր գլուխգործոցը.	
Երվանդ Օտյանի «Մեր երեսփոխանները»	211
ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ	
<i>Գրական «նոր սեռի» ինքնօրինակությունները</i>	
(Գրիգոր Զոհրապի դիմանկարները)	253
ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ	
<i>Գրական դիմանկարի զոհրապյան դպրոցը</i>	271
Հարություն Ալփիարի «Օրվան դեմքերը»	273
Կիսադեմքերի քողավորումը	
(Սիպիլը գրական դիմանկարիչ)	277
«Ուրվագիծ-վայրկենականներ»	
(Անհայտ հեղինակի և Տիգրան Արփիարյանի	
դիմանկարները)	288
«Լուսանկար» դիմանկարները	
(Թեոդիկի «Ըանչվոր դեմքերը»)	294
Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆի «Դեմքերը»	300

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐԹԱՆ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

Մեմագրություն

Էջադրումը եւ ձևավորումը
ԳՈՒՐԳԵՆ ԳԱՍՊԱՐԹԱՆԻ

Չափս 60x84 1/61: Տպագրական 19, 25 մամուլ:
Տպաքանակ՝ 350:

ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
Երևան, Ալեք Մանուկյան 1