



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, իր կայքերում ներկայացնելով հայագիտական հրատարակություններ, նպատակ ունի հանրությանն ավելի հասանելի դարձնել այդ ուսումնասիրությունները:

Մենք շնորհակալություն ենք հայտնում հայագիտական աշխատասիրությունների հեղինակներին, հրատարակիչներին:

Մեր կոնտակտները՝

Պաշտոնական կայք՝ <http://www.armin.am>

Էլ. փոստ՝ info@armin.am

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2002

**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. ՍԱՖԱՐՅԱՆ**

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 հղացքային, կառուց-
վածքային առանձնահատկությունները, գեղարվեստական հատ-
կանիշները:

Նախատեսված է գրականագետների, բանասերների, հայ
և արևմտահայ գրականությանը հետաքրքրվող ուսանողների համար:

Մ 4702080101 2002 թ.
704(02)

ԳՄԴ 83.32

ԺԱՆՐԸ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ԽՈՐԱՊԱՏԿԵՐՈՒՄ
(ԱՌԱՋԱՐԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ)

Երբ գրեթե երկու հազարամյակ առաջ Պլուտարքոս Քերով-
նացին գրի էր առնում ժամանակի երևելիների վարքը, հազիվ
թե ենթադրեր, որ իր «Ջուզակչիոներն» անցնելու էին գալիք
դարերին, այլակերպվելու և դառնալու էին առանձին՝ դիմա-
նկարային ժանր: Ի՛նչ իմանար հելլեն պատմագիրն ու մտածո-
ղը, որ այն հասնելու էր նաև իր «Համեմատական կենսագրու-
թյուններում» քանիցս հիշատակված հնամյա երկիրը՝ Հայաս-
տան, ստանալու էր նոր որակ ու փոխակերպվելու էր գեղար-
վեստական ինքնահատուկ տեսակի...

* * *

Գրական ժանրերի զարգացման գործընթացը Հավիտենական
է, և ժանրերի հիմնախնդիրն էլ գրականության պատմության
ու տեսության նույնքան մշտագո հարցերից է: Թե՛ գրականու-
թյան պատմաբանի (ժանրի առանձնահատկություններին նա
բախվում է ամեն մի հանգամանալի քննության առիթով) և թե՛
տեսաբանի համար միանգամայն բնականորեն ծագում են գրա-
կան տեսակների տիպաբանորեն կայուն և պատմականորեն փո-
փոխվող գծերի, եզրերի ճշգրտության հարցերը: Գրականու-
թյան տեսությունը մի շարք ժանրերի բնութագրումների հար-
ցում վաղուց հասել է գրեթե անվիճելի ձեռքբերումների: Սա-
կայն կան ժանրեր, որոնք համադրական բնույթով, ենթաշեր-
տային տարաբնույթ բեռուցումներով ու «ազգակից» ժանրե-
րին 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 անչեղորեն պահպանվեն»¹, — խոստովանում է ռուս տեսաբան Ա. Կուդրյաշովան: Իսկ Ալ. Դիմչիցը, խոսելով Իլյա Սադոֆևիին, 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» («Штормы и портреты») վերնագիրը: «Ժողովածուի չորրորդ բաժինն ամբողջությամբ դիմանկարային է, — գրում է նա: — Ինձ համար միանգամայն պարզ է, որ այնտեղ գետեղված 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

մեկնաբանման բարդությունների մասին է խոսում նաև Վ. Բարախովը. «Գրական որոշ ժանրերի ճակատագրեր միանգամից չէ, 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, — շարունակում է գրականության տեսաբանը, — այդ խնդիրը ամենահետաքրքրական դիտարկումների ու եզրահանգումների աղբյուր է՝ կապված ստեղծագործական արմատական ընթացքի հետ: Խոսելով դիմանկարի մասին՝ կարելի է 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. Սիվոգրիվո-

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.

1. Барухов 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 ակնարկին, 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 մերազնյա տեսաբաններն ու պատմաբանները ևս վաղուց նկատել են գրական դիմանկարի ժանրի սահմանների անորոշությունը. այն հիմնականում քննելով հուշագրական ժանրի տարատեսակների համակարգում՝ հատուկ շեշտել են նրա «անձևությունը», 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. Մարգուլենին: Իսկ Լ. Մնացականյանը, 19-րդ դարի վերջի և 20-րդի սկզբի արևմտահայ գրական քննադատության պատմության հարցերին նվիրված իր մենագրության մեջ քննելով Գրիգոր Զոհրապի «Մանթ դեմքերը», այն համարում է «էսեստիպ հոգվածներ»⁴:

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

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 պատմությունն ունեցող գեղանկարչության հետ, ուր այն հասել է բացառիկ հաջողությունների՝ ձիշտ 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 մարզարեացավ 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 վավերականությունն 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 Զինգեր Լ., О портрете, М., изд-во „Советский художник“, 1969, 469 с.

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

1. Տե՛ս Сивогривова А., Литературный портрет. - В кн.: Основы литературной критики, Ростов н/Д, 1975, с. 55.

2. Տե՛ս Барахов В. Գշվ. աշխատությունը, էջ 9-10:

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

4. Տե՛ս Մնացականյան Լ., Արևմտահայ քննադատական մտքի պատմությունից, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1982, էջ 209:

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. «Իրա համար էլ «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում Նատաշա Ռոստովայի կերպարը չարժե համարել դիմանկար, բայց ահա Կոլտուզովի 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 տարրոշվեն 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

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

Հիմքում ունենալով փաստագրական ու վավերականը, ամբողջովին կենտրոնացած լինելով մարդու՝ որպես օբյեկտի հական 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 (Վոռնելիուս Նեպոս, Գայոս Սվետոնիոս, Տակիտուս, Վիկտոր Ավրելիուս, Պլուտարքոս...) գնալով ավելի է աշխուժանում հետաքրքրությունը շատ հաճախ մի ամբողջ ժողովրդի կամ ժողո-

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:

1. Այդ աշխատությունը Արսեն Բագրատունու թարգմանությամբ հայերեն առաջին անգամ լույս է տեսել 1830-ից Վեներիկում՝ «Նկարագիրք» վերնագրով:

վուրդների բախտը տնօրինող զորավարների, կայսրերի, պետական նշանավոր այրերի ու համբավավոր հերոսների (հայտնի դարձած ոչ միայն իրենց սխրանքներով, այլև դաժանություններով ու անզուսպ կրքերով) անհատականությունների նկատմամբ: Անտիկ գրականության նշանավոր ուսումնասիրողներից մեկը՝ Ս. Ավերինցեյը, 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՝ հիպոմնեմատիկ՝ 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՝ «բարոյահղբանական էտյուդ»:² «Հանրամատչելի փիլիսոփայական գրականության համար նա

(Պլուտարքոսը — Ալ. Մ.) նվաճեց կենսագրությունը, և դա ժանրային նորարարություն էր»¹, — եզրակացնում է Ավերինցեյը: 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՝ հույների², թե՛ հռոմեացիներին: Լինելով հույն ու անսահման սիրելով 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 ակունքը: «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 պատանեկան տարիների սիրված գրքերից մեկը Պլուտարքոսի աշխատությունն էր, իսկ Հ. Պարոնյանը, ինչպես կոեսնենք, նրանից ստացել է ստեղծագործական ազդակներ:

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.

«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 չէ, 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 ղեկավարելը և քաղաքներ պաշարելը: Ինչպես որ նկարիչները, քիչ ուղադրություն դարձնելով մարմնի այլ մասերի վրա, նմանության են հասնում դեմքի ու աչքերի արտահայտության ճշգրիտ պատկերման շնորհիվ, որոնցով դրսևորվում է մարդու բնավորությունը, այդպես էլ թող մեզ թուլյատրվի խորանալ այն հատկանիշների ուսումնասիրման մեջ, որոնք արտացոլում են մարդու հոգին, և դրա հիման վրա կազմել յուրաքանչյուր կենսագրություն՝ ուրիշներին թողնելով գովերգելու մեծամեծ գործերն ու ճակատամարտերը»: 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 բազմերանգությունը 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 պլուտարքոսներ»

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 ուղադրության 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 Եառլ 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 հոգվածներ՝ նվիրված Ֆրանսիական միջնադարյան գրականությանն ու Պլեյադայի 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, Մյուսսե, Սանդ, Ֆլոբեր...), 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, ժյատ 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», — նկատում է Ֆրանսիացի քննադատը «Պիեռ Կոռնել» դիմանկարում: Ի դեպ, ժամանակակից գրականագետները ևս նույնն են հավաստում: «Հեղինակի կենսագրության ուսումնասիրությունը գրականագիտական ամենահին և ամենափորձված մեթոդներից է, — գրում է Ջ. 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 Ջ., 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 բարձունքներին՝ 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. «... Ջանազան 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, փայլփուլ է, ինչպես հարկն է, ճիշտ ու ճիշտ իսկականի պես, միայն թե նրա մեջ չկա ներսից ճառագող այն առեղծվածայինը, այն կախարհական կրակը, որը բորբոքվել է ծովի անհուններից» (Տե՛ս Մեյր Ս., Собрание сочинений в семи томах, т. 7, М., изд-во „Правда“, 1963, с. 389.):

2. Մեյր Ս., т. 7, с. 386-387.

Ղեկավարումն ու անբացատրելի մտերմությունն է ծնվում դիմանկարչի ու բնորդի միջև, ստեղծագործական պահանջն անտեսանելիորեն շնչափորովում է դիմանկարը, իսկ վավերականն ու փաստագրականը՝ վերածվում գեղարվեստի: Թե ինչպես են ծնվել Բայրոնի, Աքոթի ու Գյոթեի դիմանկարները, պատմում է ինքը՝ քննադատը: Նրա խոստովանությունն այնքան անկեղծ է ու պատկերավոր, որ չենք կարող չդիմանալ գայթակղությանը և ընդարձակորեն մեջբերել այն. «Ինձ միշտ գրավել է նամակների, զրույցների, մտքերի, բնավորությունների գանազան առանձնահատկությունների, բարոյական նկարագրությունների ուսումնասիրությունը, մի խոսքով՝ մեծ գրողների կենսագրությունը, Հատկապես, եթե ինձնից առաջ ոչ մեկը դեռ չի գրադրել Համեմատական կենսագրությունների նման տեսակով, և ինձ է վիճակվել առաջինն ուրվագծելու նրա նախագիծը, երկյուղած Համարձակությամբ կերտելու այն: Այնժամ ահա երկու շաբաթով առանձնանում ես՝ շրջապատված այդ Համբավավոր Հանգուցյալի՝ բանաստեղծի կամ փրկիսոփայի գրքերով. խնամքով ուսումնասիրում ես նրան, կշռադատում և՛ այսպես, և՛ այնպես, առաջադրում Հնարավոր բոլոր Հարցերը, ջանում Հարություն տալու նրա կենդանի նկարագրին. դա գրեթե նույնն է, թե երկու շաբաթ անցկացնես քաղաքից դուրս՝ աշխատելով Բայրոնի, Վալտեր Աքոթի կամ Գյոթեի դիմանկարի կամ կիսանդրու վրա. միայն այդ պահին, մենակ մնալով քո բնորդի Հետ, քեզ մի տեսակ թեթև ես զգում, ու թեպետ նրա Հետ չփուլմը քեզանից ուժերի փոքր-ինչ ավելի լարում է պահանջում, բայց ձեր միջև ծնունդ առած մտերմությունը շատ ավելին է: Մեկը մյուսի Հետևից նորանոր շտրիխներ են ծնվում, ու դրանցից յուրաքանչյուրը տեղավորվում է այն նկարագրի մեջ, որ դու ջանում ես վերարտագրել՝ 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 ընկալել 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 խորշում ճակատին՝ թաքնված արդեն ճերմակող մագափնջի տակ, վերլուծությունը տեղը զիջում 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 հոգավածներ՝ Հետևելով Իպոլիտ Տենի տեսությանն ու էմիլ Զոլայի նատուրալիզմին: Բուրժեի ստեղծած գրական դիմանկարները՝ նվիրված Բողոքներն ու Ֆլուբերին, Տենին ու Ստենդալին, Գոնկուր եղբայրներին, Տուրգենևին և այլոց, աչքի են ընկնում հոգեբանական վերլուծությունների խորքով, տիպականացման տարրերի հարստու-

1. Сент-Бев Ш., Литературные портреты..., с. 109-110.

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

Սենտ-Բյուվի 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 մեղբերվող քաղվածքները գեղարվեստի աստիճանի բարձրացած դիմանկարը մոտենցում 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 Սյուսերին 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 անստուգություն մեջ է, թերևս,

նրա 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 Տե՛ր-Դավթյան Ք., Վկայաբանություն և վարք, «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 38:

իդեալականացման, սրբացման սկզբունքը, այնուամենայնիվ դրանցից մի քանիսը ընդգրկում էին փաստագրական, վավերական պատկառելի նյութեր, հաճախ նաև ժամանակակիցների ու հեղինակի հիշողությունները իրական մարդկանց մասին: Դրա դասական օրինակը Կորյունի «Վարք Մաշտոցի» գիրքն է՝ հետագա կենսագրությունների նախաշավիղը մեր գրականությունում մեջ: Քրիստոնեական ավանդություններն ու լեգենդները, որոնք վարքագրության հիմնական թեմաներն էին, այստեղ իրենց տեղը մեծ չափով զիջել են պատմական եղելություններին, պետական ու եկեղեցական իրական գործիչներին, և ընդհանուր խորապատկերում ուրվագծվել է հայոց գրերի գյուտի հեղինակի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկարը:

Այսպիսով, գրական դիմանկարի ծագումնաբանությունը հայ գրականության մեջ ևս աղերսվում է հեռավոր անցյալին: Մաղմանավորվելով, զարգանալով ու շարունակ հայթայթելով նորանոր հատկանիշներ՝ ժանրը, ինչպես նկատում է Մ. Բախտինը, միշտ իր մեջ պահպանում է «պատմական հիշողությունը»՝ «հնամենիության չմարող տարրերը», «ժանրն ապրում է ներկայով, սակայն միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը»¹: Իսկ գրական դիմանկարի պարագայում այդ սկիզբն ու «պատմական հիշողությունը» կենսագրության ժանրն է: Ժանրի բախտինյան սահմանման մեթոդաբանության հիմքում ընկած ծագումնաբանական մոտեցմանն առնչվում է նաև, այսպես կոչված, կոնվենցիոնալ՝ պայմանական սկզբունքը, որը «ենթադրում է հատկանիշների այնպիսի համակարգ, որտեղ առկա է որոշակի պայմանավորվածությունների մի համակցություն գրողի և ընթերցողի հարաբերություններում, որը հնարավորություն է ընձեռում ընկալել ու ընդունել որևէ գեղարվեստական ստեղծագործություն իբրև այս կամ այն ժանրի արտահայտություն: Ուրեմն ժանրի հիշողության գենետիկական առաջադրված մի կողմից և գրող-ընթերցող հարաբերության փոխպայմանավոր-

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 արտացոլքի 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. ժամրի պատմություն և տեսություն), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, էջ 7:

1. Տե՛ս Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, М., изд-во „Худлит.“, 1972, с. 178-179.

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 ո՛ւմ դիմանկարն է: Դիմանկարը ճիշտ արտանկարելու հմտությունը արդեն յուրատեսակ տաղանդ է, բայց դրանով ամեն բան չի վերջանում: Սովորական նկարիչը մեծ նմանություն մը պատրաստել 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: Կհ՞ որ պատմական զարգացման օրինաչափություններն ու կենսական տարերքն են ի վերջո թելադրում նոր ժանրերի ծնունդն ու «հանդերձանքը», որի միջոցով էլ մարմնավորվում են ստեղծագործական գանազան հղացումներն ու գեղարվեստական կերպավորումը: Եվ այս ճանապարհին գրեթե անխուսափելիորեն ծագում է նաև ժանրային ինքնության խնդիրը:

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

մոտ այն գերազանցապես դրսևորվեց ինքնակենսագրական ձևերի (Պերճ Պոռյանի «Հուշիկները», Ղազարոս Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը», Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Կյանքի բովիցը...»), էսքիզային բնույթի դիմանկար-հիշողությունների (Ավետիք Իսահակյանի «Իմ հուշերիցը», Ստեփան Ջորյանի «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 Ջոհրապին, Տիգրան Կամսարականին, Հրանտ Ասատուրին և ուրիշներին նվիրված մենագրություններում՝ կամ արևմտահայ գրական քննադատության պատմությանը վերաբերող ուսումնասիրություններում²: Դրանց մեջ, սակայն,

1. Տե՛ս, օրինակ, Հյուսյան Մ., Գրիգոր Ջոհրապ. 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:

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

հեղինակները հետապնդել են տարբեր նպատակներ՝ ուսումնասիրվող գրողների գրական-քննադատական հայացքների քննություններից 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 գրականություն 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-

րորդական կարևորությունները խորհրդապահ ստվերարկություն մը ծածկող տարտամություն մեջնեն»²: Այս նուրբ նկատողությունն ըստ էության բացահայտում է դիմանկարի ընդհանրական առանձնահատկություններից մեկը՝ գրական այդ տեսակն իր ամենատարբեր դրսևորումներով չի հավակնում ամբողջականություն: Դիմանկարիչը խնդիր չի դնում կերպարը ներկայացնել բոլորապես, այլ ընտրում է այն, ինչը իր կարծիքով, էական է ու կարևոր: Հարկ է դիտել, որ արևմտահայ հեղինակները լիովին գիտակցում էին ժանրային այդ յուրակերպությունը և իրենց դիմաստվերները հաճախ անվանում էին ուրվագծեր, վայրկենական, կիսադեմքեր: Իսկ եթե բնորոշումը «չեզոք» էր, ապա առանձին դեպքերում անհրաժեշտ էին համարում բացատրություն տալ: Հիշենք, օրինակ, Միսաք Մեծարենցի «Գ. Զոհրապ» «Գրական կենդանագիր» ծանոթագրությունը. «Կարգ մը թյուրիմացություններ ուղղելու և ուրիշներու ալ տեղի չտալու համար պետք կըզգամ հայտարարելու թե այս Դեմքեր»-ը (նկատի ունի նաև «Նղիշե եպիսկ. Դուրյան»-ը – Ալ. Մ.) կենդանագրած եմ լոկ բանաստեղծական տեսակետով»²:

Ամբողջականության չհավակնելու այդ սկզբունքը, ի դեպ, պահպանում էին գրեթե բոլոր դիմանկարիչները և հաճախ խոսում դրա մասին: Հրանտ Ասատուրն, օրինակ, իր «Դիմաստվերների» ներածական մասում հատուկ հիշեցնում է. «Նպատակս եղած է մանրամասնորեն կենսագրել այդ հեղինակները, ոչ ալ իբր քննադատ վերլուծել ու գնահատել իրենց բոլոր գործերը, այլ պարզապես ուրվագծել ներքին մարդը և գրագետը...»³: Իրավացի է Ս. Հայրապետյանը՝ գրելով, որ արևմտահայ իրականության մեջ գրական դիմանկարը, «ի տարբերություն

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

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

3. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, Փարիզ, հրատ. և տպագր. Կ. Քեշիշյան որդի, 1921, էջ ԺԳ-ԺԵ:

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

եվրոպական դասական դիմանկարիչների կիրառած սկզբունքների, չունեն իման լայն ընդգրկում, այն էլ արտացոլում գրական երկերի մանրագնին վերլուծություններ, գրական-պատմական իրողությունների խորահասցում ուսումնասիրություններ: Դեմքն այստեղ պատկերվում էր բավական սեղմ, բայց տպավորիչ բնութագրումներով. գրողի կամ հասարակական գործչի կյանքի ուղուն գուզընթաց ներկայացվում էր միջավայրը, գրական մթնոլորտը, տրվում դիմանկարի գրական կամ հասարակական գործունեության գնահատականը, որը ենթադրում էր յուրահատուկ մոտեցում և ինքնուրույն արժեքավորում»¹: Տարօրինակ է, սակայն, որ սկզբունքորեն այս ճիշտ նկատմով 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 առանձնացնում գրական-գեղարվեստական դիմանկարը²: Մինչդեռ անվիճելի է, որ «Ազգային ջոջերը», պարունակելով հանդերձ և՛ հուշագրային-կենսագրական, և՛ գրական քննադատության 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 շառավիղը հասել է մինչև չարենցյան «Երկիր Նաիրի»...

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

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

տա՞ք, թե բան մը, լուրջ ու հավերժագեղ բան մը պիտի մնա իր բանաստեղծութենեն: Նախ, իր արձակը փոխնիփոխ հեզասահ առուի մը քնքուչ ու նազոտ հեծկյտանքը, 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 ցեխացյտերով, ու միշտ ավելի ուամիկ 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 արժեքումը: «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: Չժխտելով 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 անցուղարձերի 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:

1. Հայրապետյան Ա., Հրանտ Ասատուր, էջ 170:
2. Տե՛ս նույն տեղում, էջ 168, 170:

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

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

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

չըջապատված էր երփներանգ ծաղիկներու ծիածաններով»¹: Հիշում է նրա ճարտարապետական զարդանկարների գծագրիչ գեղարվեստասեր հորը, «նիհար ու դժգույն, խունկի պես» խարտյաչ մորը... Չերազը Եղիայի հետ շատ ավելի մտերիմ էր, քան Ասատուրը, և այդտեղից էլ հուշագրութայն մեջ տեղ են գրտնում, գուցեև սպրդում են անձնական բնույթի որոշ մանրամասներ (Եղիայի փախուստը Ժնև, Լոզան, Եղիայի առաջարկը Չերազին՝ միասին ջրասույզ լինել կապուտաչյա Լեմանում...): Այստեղ ևս հուշագրի խոսքի հուզական կառուցվածքն ու ոճը երբեմն դիմանկարը համեմում են գեղարվեստական տարրերով, բայց և այնպես տիրակալողը բոլոր դեպքերում մնում են կենսագրականն ու հուշագրայինը:

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

* * *

Այսպիսով, մեր ուսումնասիրութայն 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 գրականութայն մեջ, բնականաբար, մեր հետազոտութիւնը պարփակվում է այդ շրջանակներում (սփյուռքահայ գրականութայն մեջ Հայկանուշ Մառքը, Նշան Պեշիկթաշյանը և այլոք ստեղծեցին դիմանկարներ, բայց ժանրը չկարողացավ պահպանել իր կենսունակութիւնը և չունեցավ ձեռքբերումներ):

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

1. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 199:

Գրական դիմանկարի ժանրը ինքնահաստուկ երևույթ էր և չունեիր իր նախօրինակը հայ, ինչու էլ, նաև ուսումնական գրականության մեջ: Առաջինը ձևավորվելով ժանրի գեղարվեստական դրսևորումների ուսումնասիրությունը՝ փորձել ենք դրանք դիտարկել իրենց լինելիության մեջ: Գրական դիմանկարին ներհաստուկ վավերական «միաբնակ», այսինքն՝ գեղարվեստական մեկ կերպարի, փոքր ծավալի ու անսյուժե պատմի 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 ճըշմարիտ դիմանկարիչը, — նկատում է Բ. Գալանովը, — երբեք չի բավարարվի արտաքինի ստրկամիտ պատճենահանմամբ, անթուխք նկարագրությամբ, ինչպես Գորկին է ասում՝ «դիմանկարչություն»՝ հավասարության նշան դնելով դիմանկարի կերտման ու արձանագրության միջև»¹:

Արևմտահայ գրական դիմանկարի պատմության ընթացքի քննությունը բերում է այն հետևության, որ ժանրը, լինելով վախճանականների Զարթոնքի սերնդի մաքառումների ու հոգևոր պահանջումների արգասիքը, գրեթե մի հիսնամյակ պահպանել է իր կենսունակությունը, ապրել ծաղկում և ստեղծել անկորնչելի արժեքներ:

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

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:

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

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Դ Ի Մ Ա Ն Կ Ա Ր Ի Ն Ա Խ Ա Ն Մ Ո Ւ Շ Ն Ե Ր Ը

Հ Ա Ր Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն Ս Ը Վ Ա Ճ Յ Ա Ն Ը՝ Ճ Ա Ն Ր Ի Զ Ե Վ Ա Վ Ո Ր Մ Ա Ն Ա Ռ Ա Ջ Ա Մ Ա Ր Տ Ի Կ

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 ձեռքազատվել ռազմավատական վարչակարգից, նվաճել անկախություն, ապրել արժանավայել... Կայսրության դեմ ապստամբության դրոշմ պարզեցին Չեռնոգորիան (1862), Կրետեն (1866-67), Բոսնիան և Հերցեգովինան (1875), Բուլղարիան (1876)... «Քաղաքակրթությունը ազատության էլիկտրիկը կը զարնե, բռնակալությունը կահարեկի.— 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 արիության մը կը նետվին հասպարեգ»¹:

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

Սուլթանական թուրքիայի տևական հայածանքի 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 Ջեյթունը, Մուշը, Չարսանջակն 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 ուշադրավ 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 գերը Միքայել Նալբանդյանն իր «Հիշատակարանում...»:

Արևելահայ գործիչներին լավ էին հասկանում նաև արևմտահայ դեմոկրատական հոսանքի մտածողները՝ Հարություն Սըվաճյանը, Կարապետ Փանոսյանը, Սերովբե Թագվորյանը, Մատթեոս Մամուրյանը, Գրիգոր Չիլինկիրյանը և մյուսները, որոնք համախմբվել էին «Մեղու», «Ծաղիկ», «Մյունատիի էրճիաս» («Շեփոր այգաբացի»), «Միություն», «Չայն» 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. Արվաճյանը «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 անքուն 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 տենչանոք, 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 Արվաճյանը (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, Մերենց ու Հր. Ասատուր... Պետրոպավլովյան բերդի նշանավոր կալանավորը՝ Միք. Նալբանդյանը, 1864-ին գրած «Ազգային թշվառություն» հոդվածում չափազանց բարձր է գնահատում Արվաճյանի «Մեղուն»՝ այն համարելով «բրիտասարդների և կենդանի ժողովրդի մաքուր բերանը, ազգի ցավերի և ուրախության ճշմարտապես հայտարարը»²,

1. Արվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 127:

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

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

«Հայոց Դիմոկրիտ ես:— «Հայկական նամականիում» հիացած բացականչում է Մամուրյանի Մերենց-Շամիլը:— 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 ընդունեմ. մեծ հույսեր կտաներ իր սրտի մեջ և նորեն ասպարեզ իջնելով՝ մնացած օրերն ազգին ծառայությանը նվիրել կ'ուխտեր»²: «Եթե պետք տեսներ, օդին մեջ կը բարձրանար, նույն իսկ խլուրդներու մեջ կը խառնվեր, որդերն ու մրջյուններն իսկ չէր արհամարհեր կյանքը ուսումնասիրելու համար»³,— այսպես է ներկայացրել Արվաճյանի «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 Արվաճյանն 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. տասը հատորով, հ. 9, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 23-24:

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

պակասություններ ալ ծաղրելով պարսպեմ, որպեսզի ընթերցողներուն մեջեն 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 ահազանում է ծիծաղի, անողոք մերկացումների դերը: Երգիծանքը դառնում է հոգևոր պայքարի ազդու գեներ՝ ուղղված նախապաշարված անցյալի, սոցիալական ներհակությունների, կղերամիբրայական հետազնա 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, Հոբնադեն 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 էպպես ներքին ձև է, — նկատում է Մ. Բախտինը, — որը չի կարելի փոխարկել լրջության՝ առանց ոչնչացնելու և աղարտելու ծիծաղի բացահայտած բուն ճշմարտության բովանդակությունը: Այն

ձերբազատում 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 — Ա. Մ.) փորձերը մեզ թելադրեցին՝ զվարճալի հողվածներուն ավելի ընդարձակ ասպարեզ մը բանալ Մեղուին մեջ», — «Մեղվի» 1859 թվականը թևակոխելու 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 ըրածեն ու երկրորդ անգամ նույն հանցանքով բռնվելու կզգուշանա՝ ուրիշին ծիծաղը իր վրան շարժելու վախնալով. և կը փափաքի, որ ուրիշ ատեն ինք ալ գիներ ծաղրողներուն վրա խնդա»²:

Ազնիվ է երգիծաբանի նպատակը. նրա ծիծաղն իր էության 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 սովորությունը 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. Պարոնյան Հ., Երկերի ժող. տասը հատորով, հ. 6, 1968, էջ 361:

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 հետագայում իմաստախոսությունների պիտի հասցնե՞ր հանճարեղ Պարոնյանը. «Մոլություններու վրա ծիծաղիլն առաքինության ճանրուն վրա գտնվիլ կ'ենթադրե՞ս 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 Սրվաճյանի երգիծանքը արծարծում է առավելապես կենցաղային խնդիրներ. ծաղրվում են նորաձևությունն ու օտարամոլությունը, զրախոսությունը, բամբասասիրությունը, որկրամոլությունը, պճնասիրությունը... «Մեղվի» հենց առաջին համարում սպանիչ ծաղրով երգիծվում է թեթևսովիկ 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»)՝ և այլն:

1. Պարոնյան Լ., Երկերի ժող. տասը հատորով, հ. 4, 1965, էջ 375-376, 499:
2. Տե՛ս «Անահիտ» 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: Ծիչտ 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»³:

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 ուշարժան է, որ Սրվաճյանը «Մեղու» երգիծաթերթի հենց առաջին թվում «Անվանի տղայք. ներածություն» բավականա-

1. Մանուկյան Ա., Լ. Սրվաճյանի երգիծանքը «Մեղվի» էջերում, «Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ ԳԱ», Երևան, 1957, թ. 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 հիտուն երկու անվանի տղայոց պատմությանցը 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 բարերարությունն մը ընելու նպատակով գրած ատենը, ամեն վիճակի և ամեն հասակի մարդկան զվարճալի հետաքրքրական և օգտակար գիրք մը շինե. իր ոճը ազդու, վառվռու 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 թիվերում հրատարակվում են հին ու նոր աշխարհի «երևելիների» «կենսագրությունները» («Էդուարդ Դ-ի տղաքը», «Եվգոքսիա. արևելյան կայսրուհի», «Հովհաննա Կրեյ», «Իվան Չ», «Հովաս», «Լյուդովիկոս ԺԷ», «Նաբոլեոն Բ» և այլն)²: Օտար նշանավոր գործիչների «զվարճալի» «կենսագրությունները» հետամտել են բարոյախրատական նպատակներ, սակայն անհիմն չի լինի ենթադրել, որ գրանք Սրվաճյանի ստեղծագործական տարերքի մեջ նպատակ 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-

րոնյանական շրջանի ուշագրավ փորձերի, բանասերներն անդրադարձել են հպանցիկ և բավարարվել են լոկ ընդհանուր դիտարկումներով: Այսպես, Ալիս Մանուկյանը նշել է. «Թե՛ Չամուռուճյանի և թե՛ Գալֆայանի երգիծական դիմանկարները արժեքավոր են իբրև նախափորձեր Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի»¹: Իսկ Գրիգոր Սարգսյանը գրել է. «...Սրամիտ ու ոչնչացնող ծաղրով է ներթափանցված «Պ. Չամուռուճին աշխարհես վերնա նե՛ տեղը ո՞վ դնենք» վերնագրով պամֆլետը, որը մի կողմից ձայնակցում է Նալբանդյանի «Երկու տողին», մյուս կողմից ասես նախապատրաստում Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի» համանուն դիմանկարների ծնունդը»²:

Դիտելի է, որ ժանրային բնութագրումների հարցում գրականագետների կարծիքները հիմնականում միաբևեռ են. Չամուռուճյանին և Նար-Պեյին նվիրված դիմանկարների ուրվագծումները համարվել են հողված-պամֆլետներ: Ինչ խոսք, Սրվաճյանի ստեղծած դիմանկարային երեք նախափորձերը («Մեծ Քիթ մը», «Պ. Չամուռուճին աշխարհքես վերնա նե՛ տեղը ո՞վ դնենք» և «Խորեն եպիսկոպոս»³), ինչ-որ չափով հրատարակագրական են՝ հենված իրական փաստերի, վավերական իրողությունների 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-գաղափարի, պատկեր-գործող անձի, իսկ վերջինում՝ նաև պատկերիկխոսության, և աստիճանաբար բարձրանում է գեղարվեստականացող կերպարը՝ իր բնորոշ «դիմագծով»: Այդ ամենին գումարվելու է գալիս երգիծական տարերքը՝ միախառնված,

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:

1. Մանուկյան Ա., նշվ. հոդվածը, էջ 80:
 2. Սարգսյան Գ., Սրվաճյանը հրատարակախոս-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 սրությունը, փաստերի, թվերի, փաստաթղթերի օգտագործումը գեղարվեստական պամֆլետում ծառայում են երգիծական պատկերավորությանը»¹:

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

Վաթսուկանների սկզբի ազատագրական պայքարի բովում ցայտուն ընդգծվել էին առաջադեմներն ու հետադեմները, բարեկամներն ու թշնամիները: Արևմտահայերի Ազգային սահմանադրությունը, չնայած «թլփատվածությունը» (իր մշակութային ու կրոնական բովանդակությամբ ավելի շատ միտված էր կանոնակարգելու արևմտահայոց ներքին կյանքը), իրականում այն կիզակետն էր, որի շուրջ բխվում էին հասարակական-քաղաքական միանգամայն տարբեր ու իրարամերժ հոսանքները: Հովհաննես Չամուռնյանը, Գաբրիել Այվազովսկին, Գրիգոր Տեյրմենճյանն ու ամբողջ Պողոսյան շարժումը դեմ էին Սահմանադրությանը, Բարձրագույն Դուան սադրանքներով ազգադավ ճիգեր էին անում վիժեցնելու դրա կիրարկումը: Ավելին, արևմտահայ հետադիմության պարագլուխը՝ տիրահամբավ

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

Հովհ. Չամուռնյանը, բացերև գնում էր մատնության՝ «կայսերական կառավարության բարձրաստիճան պաշտոններից միտքը արթնցնել» ուզելով, երբ գրում էր, թե «Սահմանադրությամբ միևնույն տերության մեջ երկու կերպ կառավարություն ընդունել կլլա. 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-Չամուռնյան-Պրուսացի բազմանուն Պատվելին «տիրած էր 10-15 լեզուներու, լափած էր հազարներով գիրք, գրած էր հարյուրներով ալ. կը մաքառեր ու կը հաղթեր հոմեական ու բողոքական աստվածաբաններու և հրեա ուրբբիներու. ուներ նաև սոսկալի՛ բան՝ դեբրու գիտությունը, վարժապետած էր կաթողիկոսներու և, խայթիչ գրողի մը (Հ. Սրվաճյանի – 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 ամիրաները՝ Պալյանները³:

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

1. Սրվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 152:

2. Մրմրյան Հ. Գ., Տասնհինգերորդ դար և Հովհ. Պրուսացի Տերոյենց,

4. Պոլիս, Զարդարյան գրատուն, տպագր. Սազայան, 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 հասակաբզը, 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 դեկերի 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 վերնա նե՝ գործն ալ կը վերնա. մեկ մարդ մը որ միտքը հաստատությունը դրած ըլլա որ դե չկա, և բնական տրամաբանության ճիշդ ալ ունենա, հետևություն հետևություն մինչև Տեառն մերո մարդեղությունը, խաչելությունը և հարությունը ուրանալու կը հասնի»²:

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

գրում. «Որպես հայ, ամոթահար զայրանում ենք, որ այս ժամանակում հայ մամուլից արձակվում են այսպիսի ցնորաբանությունք: Մինչև ե՞րբ պիտի խայտառակվին և յուրյանց հետ պիտի խայտառակեն հայ մամուլը, մեր այս դեկերիս 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 պատենչ 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 «Չքնաղ հյուրընկալություն», «Պ. Չամուռնյանի գործունեությունը» և «Չամուռնյանին զեկուցում»³ հոդվածները: Դրանցից առաջինում «հեգնական ձևը» հմտորեն միահյուսելով տրամաբանությանը՝ 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 ազգազավությունը: «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 Տերոյենցի ներգծելու նպատակով:

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

1. Տե՛ս «Երևակ», տետրակ կիսամյա, 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:

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

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 թմբիրից. «Գիտցիր, որ խավարյալ ըսվածներն ու լուսավորյալ ըսվածները խավարյալ ու լուսավորյալ ըլլալեն առաջ հայ եղած են և դուռն որչափ աշխատիս, օր օրի անոնք իրարու պիտի մոտենան և դուռն 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 ուրվականեն անգամ սոսկաց»²:

Ահա «Մեծ Քիթ մը»¹ 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 Չամուռճյանը «մեղվականները» և ընդհանրապես «լուսավորյալները» դեմ տպագրել էր հոդվածներ՝ փորձելով «լուսավորյալներուն միսը ուտել»: Սրվաճյանը, օգտագործելով Չամուռճյանի՝ «լուսավորյալները» «քիթերնին իրենց չըհասկըցած բանին մեջ կը խոթեն, և տարապարտ վեճեր և կոիվներ կը բանան» արտահայտությունը (ընդգծումը մերն է — Ալ. Մ.), իր գլխավոր նշանակետն է դարձնում Պատվելու քիթը՝ կիրառելով մերթ զվարթ բառախաղը (Չամուռճյանը «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. Չամուռճիին 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 ծիծաղնին բռնել, հարկ եղավ Պարոնին կիսատ ձգել իր հրապարակախոսությունը և քիթն դեղ ընել... ուստի պարտավորեցավ գայն տղմին մեջ ընկղմել»²:

Առերևույթ պահպանելով չեզոք ոճը՝ հեղինակը շարունակում է գծագրել իր գաղափարական հակառակորդի երգիծական դիմանկարը, մարդու, որն ապարդյուն ճիգեր է անում՝ պատասխանելու «լուսավորյալները» օրավուր ստվարացող բանակին. Պատվելին էի 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:

1. Սրվաճյան Հ., Հրապարակախոսություն, էջ 264:

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

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

Հեղինակը, սեղմ ձևի մեջ օգտագործելով ժողովրդական բանահյուսութիւնից առանձին բեկորներ, աստվածաշնչյան ասուլիքներ, հիպերբոլիկ փոխաբերութիւններ ու համեմատութիւններ, ընդհանուր համապատկերում բարոյապես լիովին ոչնչացնում է Չամուռեայանին՝ ակնարկելով նաև նրա կապը ազայական-ամիրայական խափի հետ. «Պ. Չամուռեայան իր քիթին թո՛ղ նայի որ շարունակ երկար ատեն տղմին մեջնե դուրս չ'ելներ. ուրեմն տիղմին վեր թո՛ղ չ'ելնե, «կոչկակարն ցկոչիկս»։ և պարապ տեղը՝ լուսավորյալներուն միսը ուտել թո՛ղ չըփորձե, վասն զի անոնք ինքզինքնին աղեկ պատապարած 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՝ Չամուռեայան 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 մկատի ունեցել Չամուռեայանը, երբ «Երևակի» անդրանիկ թվի առաջնորդում հրատարակավ հայտնել է ազգանվան փոփոխության մասին. «Մեր նախնիքը Դեբրեան գավառի Վժան գյուղեն եկած ըլլալով, այն գյուղին մէջ ի-

Ստեղծագործական գյուտ է դիմանկար-ուրվագծի ավարտը. Հեղինակը, ընդհանրացնելով Չամուռեայանի դիվապաշտութիւններ, խավարամոլ էութիւնն ու կրոնական մոլեռանդութիւնը, կոմիկական այսպիսի առաջադրութիւն-խրատ է տալիս նրան. «Ի վերջո օգտակար խրատ մ'ալ կու տանք մեր պատկառելի Պատվելիին որ իր թերթերը լեցնելու համար Դեբրուն գոյությանը վրա թո՛ղ ճառե միայն, թեպետ և քանի որ ինք կա՛ անոնց գոյութիւնը ապացուցանել հարկ չըկա. վասն զի ինք կենդանի վկա է անոնց գոյությանը և չարությանը և ո՛չ ոք կը տարակուսի անոնց վրա, վասն զի «ի գործոց ձերոց ծանիցեն զձեզ մարդիկ»¹:

Ուշագրավ է, որ Հովհ. Չամուռեայանին տրված սվաճյանական այս բնութագրումը Պարոնյանը 1879-ին ինքնատիպ խմբագրումից հետո հմտորեն ձուլում է «Հովհաննես Տերոյենց» դիմանկարին՝ օգտագործելով այլոգիզմի ամենաբնորոշ դեպքերից մեկը՝ վերացական պնդումների վրա հենված կոմիզմը. «Յուր ծննդյան հետեյալ գիշերը ծնան դեբրն, որոնց գոյութիւնն այն թվականնն ի վեր հաստատված ճշմարտութիւն մ' է: ... Դեբրու գոյութիւնը ուրացողները հերետիկոս կը հռչակվեին, և ինք ամեն ճիգ կը թափեր դեբրու գոյութիւնն հաստատել յուր գոյությամբը, և, որ զարմանալին է, դատը միշտ կը վաստկեր»²: Աղբրակցութիւնն ակնհայտ է, սակայն դրանից պետք չէ ծայ-

րենց մականունը Տերոյենց կըսվեր: Տերոյենց Ս. Հովսեփյան Ս. Գրիգորի Սարգիսը յուր ընտանոթը Կոստանդնուպոլիս գալով Անդուղի Ստեմեա գյուղը բնակեցավ, և յուր ասորուստին համար Էյուպ բաճող բրուտներուն (չեմ-լեյճիներուն) համար հող կրելով Չամուռեի Սարգիս անունով ճանցցվեցավ. և անոր որդին Քյուրքճի Սերոբէ, որ 1815 թվին Պրուսայո առաջնորդ Ս. Պողոս արքեպիսկոպոսեն քահանա ձեռնադրվելով Ս. Կարապետ ըսվեցավ, յուր հորը արվեստեն մականուն առնելով Չամուռեի օղիու կըսվեր, և ես ալ՝ նույն Ս. Կարապետի որդին՝ նույն մականունը ժառանգած գտնվեցաւ: Բայց ասիկա ցեղական անուն մը չըլլալով հիմա ետ կը ձգեմ. և բուն մեր ցեղական Տերոյենց մականունը գործ կածեմ ետքը հրատարակելու զըրվածներու մէջ» (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:

րահեղութիւններ հանգել. գրական ազդեցութիւնները բնական ու անխուսափելի երևույթներ են յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործական ճանապարհին. էականը դրանցից ծնված և բյուրեղացված արդուներն են: Հանճարեղ երգիծաբանն ու շարժումը հետևում էր նախորդների գործունեութեանը, բաժանում էր նրանց համոզումները և քաջագիտակ էր գրական ժառանգութեանը: Այդ իսկ պատճառով նա չի վարանել դիմելու իր ուսուցչի՝ 17-ամյա հնութիւն 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 Չամուռնյանին մեջքի վրա պառկած, ձեռքին գիրք բռնած, ճակատին դրոշմված կրոնք բառը, դեքերի խմբով շրջապատված՝ երգիծաբանն ավելացնում է. «Քթին վրա միշտ կը բզզա մեղու մը և երբեմն կը խայթե»:

Հաջորդ՝ «Պ. Չամուռնին աշխարհքես վերնա նե՛ տեղը ո՞վ դնենք» դիմանկար-ուրվագիծը, գեղարվեստական արժանիքների տեսակետից և երգիծական հնարքների ու միջոցների բազմազան կիրառութիւններով նոր որակ է սվաճյանական գրական դիմանկարի ժանրի ստեղծման ճանապարհին: Չվարթ ոճը, շրջաստութիւնները և չափազանցութիւնները, սրամիտ հարցադրումներն ու կոմիկական գուշակութիւնները, դրութեան կոմիզմը, բառախաղերն ու տրամաբանական անսպասելի շրջադարձերը ծառայում են երգիծական պատկերավորութեանը, և թանձր վրձնահարվածներով այս դեպքում ևս կերպավորվում է «խավարը լուսնն ավելի սիրելով՝ անոր մեջ թաղված-մնացած» Պատվելին:

Հեղինակը դիմանկարն սկսում է արտաքուստ լրջութեամբ ու թվացյալ մտահոգութեամբ՝ ի՞նչ կլինի, եթե «պ. Չամուռնին 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 գրավե»,- «անհանգստացած» շարունակում է երգիծաբանը: Արտաքին լրջութեան քողի տակ, սակայն, շուտով զգացնել է տալիս ոչնչացնող ծաղրի տեսակներից մեկը՝ հեգնանքը, որի ուժն ու ազդեցիկութիւնը թերևս հենց սառնութեան ու լրջութեան մեջ է: Քանի որ Պատվելին «չորս միլիոն ազգին եզական մարդն է», շատերն են անհանգստանում, որ վշտի մեջ կշիռվեն 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 կորսվի: Անոր համար քանի որ հիշյալ Պարոնը դեռ կենդանի է, կ'ապրի, շատերը իրեն համար այսօրվրեն կը մտածեն. վասն զի անոր հրաժարման իրենց ազդելիք մեծ ցավը այժմնն զգալով կը վախնան որ ցավի ու կսկիծի մեջ չըկրնան հայնժամ ըստ արժանվոյն 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 հակադրութիւն պարսավանքների տրամաբանական անսպասելի շրջում-զուգորդումներով, որոնք էլ իրենց հերթին բացահայտում են կղերաավատական հոսանքի պարագլխի ունայնամտութիւնն ու անտաղանդութիւնը, խավարամոլութիւնը, խառնակչութիւնը... «Ըստ որում Հովհաննես Պատվելին իր ուշիմութեամբը, հմտութեամբը, գիտութեամբը, իմաստութեամբը, գերբնական

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

Հանճարովը, գերադրական տաղանդովը, Հարուստ քանքարնե-
րովը, փարթամ գաղափարներովը, առատ և անհամ գրություն-
ներովը, անիմաստ թարգմանություններովը, ցուրտ զվարճա-
բանություններովը, պաղ կատակաբանություններովը, դատար-
կաբանություններովը, ճամարտակություններովը, ճոռոմաբա-
նություններովը, զրաբանություններովը, վերջապես իր անհե-
թեթ գլխովը ազգիս մեջ միակ, անզույգ, և ստույգ եզական
մարդ մ'եղած է:

Պ. Պուրսացին այս ամեն Հատկություններովը, կատարելու-
թյուններովը, Հանած գրգռություններովը, լարած որոգայթնե-
րովը 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
անցուսպ կրոնամուլության ու կաթողիկոսյանն անդուլորեն
ծպտյալ Հարելու ակնարկումները. «Պ. Տերոյննց ասոնց ամե-
նուն Հետ գլխավորապես քաջ աստվածաբան է, ուսյալ 'ի կրոնս
և 'ի Հավատս, առաքինի և բարեպաշտ, մեծահավատ և բազմա-
Հավատ, բայց ո՛չ անհավատ, վասն զի ինք շատ Հավատքներ գի-
տե և կը քարոզե, ինչպես որ պիտի տեսնենք»:

Դիմանկար-ուրվագծի սկզբնամասի սեղմ, բայց չափազանց
խիտ ու Հատու վրձնահարվածներն աստիճանաբար վերածվում
են Հեղինակի խոստացած որոշ վավերական մերկացումների ու
վիճաբանական բացահայտումների, որոնք ամբողջացնում են
երգիծական կերպարը: Հետաքրքրական է, որ այդ Հատվածնե-
րում ևս Հրապարակագրական ոճն ու դատողությունները գրե-
թե բոլոր դեպքերում ստվերվում են երգիծական պատկերավո-
րության ու նախապես լավ մտածված գեղարվեստական կա-
ռույցի չթուլացող լույսից:

Հեղինակը «դեռնկալ իմաստունին» տված յուրաքանչյուր
պատկեր-բնութագիր սկսում է նրա բազմահարկ անվանուննե-
րի թվարկումով՝ պ. Չամուռճի, պ. Տեր Կարապետյան, Հովհան-
նես Պատվելի, պ. Պրուսացի, պ. Տերոյննց: Ապա մեկտեղվում են

բոլոր անունները, և շարունակվում են Հեգնախառն անողոք
դիմակագերծումները. «Արդ՝ այս ամեն անունները Հոս ամփո-
փելով, Հոհաննես Պուրսացի (Սրվաճյանը նախընտրել է այս
անվանաձևը – Ալ. Մ.) Տեր Կարապետյան Չամուռճյան Տերո-
յննց բազմանուն Պատվելին յուր 'ի կրոնս և 'ի Հավատս ունե-
ցած ծայրահեղ իմաստությամբը տեսնելով, դիտելով, նկատելով
որ ազգիս մեջ օր օրի կրոնքը կը խանգարի և Հավատքը կը
թուլնա ամենուն քով, որով տակավ առ տակավ բողոքականու-
թյան մոտենալով Հոովմա Ս. Աթոռեն կը Հեռանան, (տես իր
նախկին Երեւակները), իր սրբազնյալ Հոգին չըհանդուրժելով ա-
սոնց և իբրև 'ի վերուստ պաշտոն և Հայրուստ պարզև առած՝
ձեռք զարկավ ազգը այս ապագա վտանգեն ազատելու և ուղ-
ղելու»:

Շուտով պարզվում է նաև «պ. Չամուռճիին ուրվագիծը» գրե-
լու շարժառիթը. ինչպես նկատում է Սրվաճյանը, Պատվելին մի
զարմանալի եռանդով իր «Երեւակի» 1862 թ. դեկտեմբերի 1-ի
թվով վերստին «լուսավորյալներուն միւր ուտել փորձեր է»: Ին-
չո՞ւ: Հեղինակը խորագնին Հայացքով Հայտնաբերում է բուն
պատճառը. ազգային դպրոցներն այլևս չեն գնում Պատվելու
«Քրիստոնեական վարդապետություն» գիրքը և ոչ թե այն
պատճառով, որ «լուսավորյալների ձախողակի խորհրդով» վե-
րացված է քրիստոնեական ուսմունքը, ինչպես պնդում է Չա-
մուռճյանը (քա՛վ լիցի, «ԼՈՒՍԱՎՈՐՅԱԼՆԵՐԸ անհավատ չ'են
կրնար ըլլալ»), այլ պարզապես «Պ. Պուրսացիին շինած Քրիս-
տոնեական վարդապետությունը չ'են կարդացուներ կոր»: Եվ ա-
հա «քաջ աստվածաբանը» առանց Հաշվի առնելու, որ շուտով
կրոնական ժողովն իր «Քրիստոնեական վարդապետությունն»
իբրև դասագիրք կհանձնարարի դպրոցներին, և դրան կնպաստի
Սահմանադրության մեջ ամրագրված Ուսումնական խորհրդի ո-
րոշումը, աճապարանքով աջ ու ահյակ ապերախտորեն սուր է
ճոճում, կրոնի պատրվակով «ուղղափառության տեղ չարափա-
ռություններ» քարոզում՝ ցածոգի պայքար ծավալելով իր գա-
ղափարական Հակառակորդների դեմ: Եվ երգիծաբանը սար-

կաստիկ շեշտերով, արդեն առանց որևէ քողավորման կամ զվարթ ոճի իրերը կոչում է իրենց անուկներով. «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. Չամուռնին 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 ջնջել և մեր ազգին մեջ անոր տեղը բռնելու մարդ չըհարուցանե վասն զի ասի անգամ էվել կուգա կոր»:

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

Հ. Սրվաճյանը 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: Սրվաճյանը, «Քրիստոսի եկեղե-

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 «Այաֆրանկա» կատակերգության թեմատիկ արդիականությունը, դեռևս 1862-ին քննադատել է հեղինակի պահպանողական մտայնությունը և հատկապես ճշմարտությունից հեռանալը, այսինքն՝ անբնականությունը. «Ըստ մեզ՝ ինչ որ ճշմարտության դրոշմը չունի, մեր առջևը անոր իրական արժեքը շատ 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 պեկոծության մեջ ազգին նավը խաղաղության նավահանգիստը տանի մտցնեն»²: Եպիսկոպոսը նամակներով և լրագրական ծանուցումներով երեսփոխաններին ժողովի է հրավիրել Ղալաթիայի խորհրդարան, որպեսզի «Հոս Ազգային Քա-

1. «Մեղու», 1862, թ. 157, 31 մարտի, էջ 70:
2. Ջարմանալի է Օշականի պնդումը, թե Ալիշանը և Չամուռնյանը իրենց վաստակով «հավասար կուգան» (Տե՛ս Օշական Հ., Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 1, Երուսաղեմ, 1945, էջ 139):

1. «Մեղու», 1862, թ. 160, 30 ապրիլ, էջ 98:
2. «Մեղու», 1872, թ. 87, 3 հունիսի:

դաքահան ժողովի անդամոց թվումն և ընտրութեան եղանակին վրա եղած տարբեր կարծիքները միացնեն և սա ազգակործան խնդիրին վախճան մը տա»: Թվում է՝ ազնիվ է նպատակը, հայրենասիրական ու անանձնական: Բայց շուտով հեզնական լըր-ջութեան հանդիսավոր, գովաբանական բնույթից հորդում է անողոք սատիրան՝ հայտնաբերելով երևույթների արտաքուստ աննկատելի, պատահական կապերը և իր դառը վճիռը արձակելով խոսքի ու գործի աղաղակող հակասութեամբ 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 գարկեք թշվառահաններ՝:

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 եղեր գործը չըլմննալով:

Խորեն եպիսկոպոսի ալ հոգն ա՛յն էր կը կարծեք որ գործը լմննա: Անի ուրիշ փափաք և ուրիշ հասկնալիք ունեք. փափաքը այն էր որ ժողովուրդը իմանա թե խորեն եպիսկոպոսն 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 նըստին և զինքը իրենց նախագահ պիտի ընտրեն»: 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 դրութեան կոմիզմը. այն, որ ազգային խնդիրների նկատմամբ էութեամբ անտարբեր փառա-

սերը հայրենասիրական ճառեր է արտասանում մի նպատակով, որ «ժողովուրդին մեջ իր վրայոք շատ խոսվի», իսկ այդ հանգամանքը նկատվում է շրջապատի կողմից, և հեղինակը հակիմաստ 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 խոսելն ետքը ելավ ազգին ապագային վրա իր ունեցած իղձը, բաղձանքը, փափաքը, տենչանքը...

Մեչուխեչա. — անտարբերութեամբ....

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

Բերանները բարսացին բայց ձեռքերը չըխոսեցան»:

Փառատենչիկ վեղարավորը նաև ցուցամուլ է. չխրատվելով մի քանի օր առաջ պատահած խայտառակութեանից՝ կիրակի օրը մի ազդեցիկ էֆենդու՝ Մոռթման պատվելու ուղեկցութեամբ պտույտի է դուրս գալիս Հյունքար-Իսկելեսիի դաշտավայրը՝ «ժողովուրդի բազմութեան ինքզինք ցուցնելու» համար, բայց «անպիտան ժողովուրդը հոն ալ չը ծափահարեց զանի»: Պատճառը. նա այլևս կշիռ չունի ժողովրդի աչքում:

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

Ինչ խոսք, Վ. Սըվաճյանի դիմանկար-ուրվագծերը հեռու են կատարելութեանից, երգիծական դիմանկարի ժանրային առանձնահատկութեանների 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 հատկութեան» ունեցող Հակոբ Պարոնյանը: Չէ՞ որ, ինչպես պատկերավոր նկատում է գրականագետ

1. «Մեղու», 1872, թ. 87, 3 հունիսի:

Գ. Գասպարյանը, Սրվաճյանի առաջ քաշած «գրույթները «Մեղու»-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 ընդ-ծովյա մի հրաբխային լեռնաշղթայի: Այդ կղզիների խումբը հենց տեսանելի ապացույցն է այդ լեռնաշղթայի գոյության՝ ծովի հատակում»¹: Իսկ այդ լեռնաշղթան արդեն տեսանելի լեռնապարի վերածեց 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 Մամուրյանը, 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՝ «ԳԱՐԱՀԱՆԴԵՍԱՅԻՆ»

ԿԵՐԳԱՎՈՐՄԱՄԲ

(ՄԱՏԹԵՈՍ ՄԱՄՈՒՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ)

Մատթեոս Մամուրյանը (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 «նամակները» Մամուրյանն սկսել է գրել Պոլսում, ուր 1861-ից պաշտոնավարում էր Հայոց պատրիարքարանում, և հրատարակել մայրաքաղաքի ու Ջմյուռնիայի այլուայլ պարբերականներում՝ Վրույր ստորագրությամբ: Հայրենի քաղաք վերադառնալուց հետո էլ, այս անգամ իր հիմնադրած «Արևելյան մամուլ» հանդեսում (1871), տպագրել է ևս երեք նամակ (ԽԹ, Ծ և ԾԱ), 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 «մրտած 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. Մամուրյանի ժամանակակիցներն ու հետնորդները, որոնք խոստովանում էին «Հայկական նամականու» անուրանալի արժանիքները և կարևորում նրա նշանակությունը: Հիշեցնենք մի քանի գնահատական միայն.

1. Վրույր (Մատթեոս Մամուրյան), Հայկական Գամակահի, Ջմյուռնիա, 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 Մամուրյանին, և հայ գրականության այ 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 «գուտ գրական գործերի» շարքը... Իրապես «Նամականին» հրապարակագրական երկ է, որը, սակայն, մատուցված է գեղարվեստական հանդերձանքով: Նամակը Մամուրյանի 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 Մամուրյանը 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 հոստորական դարձվածքներով և այլն: Ահա ինչու

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

2. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 132:

3. Պրոֆ. Աճառյան Հր., Մատթեոս Մամուրյան, «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 հողվածի 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 այլոժե՝ կապված Զմյուռնիայից գաղտնի Պոլիս եկած Աշխենին որոնելու հետ, նկարագրում է պարահանդես և կեղծանուններով ներկայացնում բազմաթիվ անձանց, որոնք արևմտահայ իրակա-նության հայտնի դեմքեր էին: Թեև հեղինակը տպագրության արժանի է համարել այդ նոր նամակները (202)¹, բայց որևէ մեկ-նաբանություն 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 արձարծումներով:

Ամենից առաջ. ինչո՞ւ է Մ. Մամուրյանը ժամանակի գործիչներին հանդես բերել կեղծանուններով: Հայկ Ղազարյանի դատողություններից հետևում է, որ այդպես է վարվել՝ զգուշանալով «սուլթանական 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 սյունին գամում պահպանողական գործիչներին»³: Գրաքննչական գործոնն, անշուշտ,

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

2. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 539-543, ինչպես նաև 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, ԺԴ) 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 Պեչիկթաշլյանը, Հարուսթյուն Սրվաճյանը կամ Գրիգոր Օտյանը, նույնպես ծաղրված են հանդես գալիս: Հասկանալի է՞ միթե, որ այս պարագայում «սուլթանական գրաքննչական ունակցիան» որևէ էական դեր չի կատարել: Պարզապես Մամուլյանը հավատարիմ է մնացել իր ընտրած գեղարվեստական հնարքին, պահպանել պայմանական սյուժեով, որ ներառում է այլուայլ վիպական դրվագներ (Պարուլրի ակամա ունկնդրումը Նուրհանի և Արգամի գաղտնի խոսակցությանը, Շամիլի և Իզարի կազմակերպած սիրախաղը Նուշպանի հետ, մարտահրավերի առաջարկը և այլն), թելադրված մյուս պայմանականությունները. եթե պարահանդեսը, ինչպես երկիրս ականարկված է Կ և Զ 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»՝ (Գիրսաս-Սարգիս Զալալյանի, Այվազ-Գաբրիել Այվազովսկու հիշատակումները դրա համոզիչ ապացույցներն են):

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

1. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., ԳՂՎ. 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. «Թերթելով Վրուլրի էջերը՝ դժվար է, հիրավի, նշմարել Նար-Պեյի, Չամուռնյանի, Ֆերուհանի, Սերվիչենի, Գր. Օտյանի, Շիշմանյանի, Պեչիկթաշլյանի, Սրվաճյանի, Ոսկանյանի դիմաստվերները...» (հետագոտողը չի մատնանշել Շիշմանյան-Մերենցին տված կեղծանունը)²: Չնայած այս հավաստումներին՝ կեղծանունների ինքնութունը պարզելու խնդիրն ամենևին էլ դյուրին չէ և, ասենք միանգամից, ամբողջությամբ լուծված չէ: Հեղինակն առաջադիր խնդիր է համարել ճանաչել տալ «ներքին մարդը» (227): Այդ իսկ պատճառով էլ, որպես կանոն, նրա հաղորդած կենսագրական տեղեկությունները հարեանցի են, փոխարենը ուշադրությունը բեռնված է գործիչների արտաքինի նկարագրություններին, գործունեության բնութագրմանը: Ավելացնենք նաև, որ ոչ միայն Մամուլյանն է հանդես գալիս կրկնակի ծածկանունով (Վրուլր և Պարուլր), այլև նրա պատկերած անձնավորություններից մի քանիսը (Արբունի հակոտնյան և Եղում, Զևեբ և Հատուն, Ֆելլա 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, Զևեբկը, Մուսայիկը, Թաշմանը, Նուրհանը, Արգամը, Սալարը, Թոթովիկը, Յանսինուրը, Նուշպանը, Լուտանյանը, Եղումը, Հուրիկը, Սահելը, Նատանը, Ապչենը, Փառնուկն ու Եսուկը, որոնք արևմտահայ հանրային, քաղաքական, մշակութային, կրոնական միջավայրի ծաղայալ ներկայացուցիչներն են:

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

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

Առաջին բանասերը, որ «գաղտնագերծել» է թվարկված գործիչներից մի քանիսին, Հր. Ասատուրն է: Նա նշել է Սերվիլեներին (Արբուն), Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանին (Թաշման), Գրիգոր Օտյանին (Նուրհան), Հարություն Սրվաճյանին (Եղում), Արեթներիկ Ներուզին (Թոթվիկ), Ստեփան Ոսկանյանին (Լուտանյան) 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. Յուրուճյանը և այլ գործիչներ»¹: Սակայն արդեն «Հայկական նամականուլ» ծանոթագրություններում Սահել կեղծանունը վերագրված է Մկրտիչ Տիգրանյանին, Նատանը՝ Մկրտիչ Խրիմյանին, Ապչենը՝ Կարապետ Շահնազարյանին, Արբունի հակոտնյայինը՝ Հարություն Սրվաճյանին, 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 կոմպաներին և ի վերջո պարփակվում վարկածների ոլորտում («ենթադրվում է», «հիմք է տալիս ենթադրելու», «հակված ենք ենթադրելու»), այնուամենայնիվ նրանց կոադուններն 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 Քյուրտիսթանու» գիրքը (Կ. Պոլիս, 1864):

ցով: Վերստին հիշեցնելով, որ մեր նպատակից դուրս է «Հայկական նամականուլ» հանգամանալի հետազոտությունը, այնուամենայնիվ, ստորև կփորձենք բանասիրական քննությանը 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 Վրույրի կրկերոնը՝ 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 խոստեն: Դրանց քննությունը բերում է այն հետևություն, որ այս անվան հասցեատերը Հովսեփ Շիշմանյան-Մերենցն է: Փորձենք համոզվել դրանում՝ վկայակոչելով առավել բնորոշ եղելությունները:

Ա. Արդեն նշեցինք, որ Շամիլին ներկայացնող Գրիգոր Օտյանն է: Կարծում ենք՝ սա պատահաբար չի արված, քանի որ լավ հայտնի է, որ Օտյանն ու Մերենցը 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՝ (Մերենցը - Ալ. Մ.) անընդհատ բանակովող հողվածներ կը հրատարակեր...»³: Իսկ Երվանդ Օտյանը, որ շատ լավ գիտեր հորեղբոր անձն ու

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

գործը, հավաստել է. «Օտյանի ամենն մտերիմ և սիրելի բարեկամներն 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 Վրուլրի մենտորը («Դեռ շատ բաներ պիտի իմանաս, եթե այդ մենտորիդ անասա»): Այս պիտակումը, թեև ասված է հեգնանքով, բայց իրապես արտացոլում է ճշմարտությունը: Ինչպես Հայտնի է, Մենտորը հոմերոսյան դյուցազններգության մեջ Ոդիսևսի որդի Տելեմաքի դաստիարակն ու խրատատուն էր և, իբրև այդպիսին, դարձել է խորհրդանշական: Եթե Շամիլը «Հայկական նամականու» էջերում Վրուլրի մենտորն էր փոխաբերական իմաստով, ապա Մերենցը Մամուլրյանի համար այդպիսին է եղել ուղղակիորեն, ինչը վերջինս խոստովանել է հրապարակով: Նա «Անզղիական նամականի կամ Հայու մը ճակատագիրը» երկի առանձին հրատարակությունը նվիրել է իր «վաղեմի դաստիարակ» Մերենցին, որն «առաջին անգամ ազատ մտածման ճաշակն» «ներշնչած» էր իրեն: Հիշեցնենք, որ Փարիզի Մուրատյան վարժարանում ուսանելիս (1845-1850) Մամուլրյանն 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 լուկ անուն մը տվին, և ընտանեկան աղետներ՝ վրան կանխահաս պարտավորություններ բերին»(239): Թե ում նկատի ունի Գր. Օտյանը, մեկն պարզ կդառնա, եթե ընթերցենք Մերենցի ինքնակենսագրական տողերը. «Որք մորմե 3 տարեկան, Քորմե 11 տարեկան, անցուցեր եմ տղայությունս և պատանեկությունս տարուբեր, տարտամ, չունենալով որևիցե ասպահություն վաղվան ապրուստին համար»²:

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

2. Տե՛ս Նանուսյան Ռ., Մերենց. 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 հեղափոխությանը հաջորդող իրադարձությունների ականատես ու արձագանքող, հանրային ու հրապարակախոսական բուռն գործունեություն, կրթոտ բանավեճեր...), համադրենք այս փաստերը Նուրհանի ակնարկումներին («Բարիզ ստացած գեղեցիկ գաղափարներն», «Բոլոր եվրոպա ի պտույտ հաներ էր», «Հստակ, եփուն, հեգնալի, 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 Վրուլրը. «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 Մամուլրյանը 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 զուգակազուգումն էլ օգնում է՝ ստանալու որոնվող հարցի պատասխանը: Խոսելով Արգամի և Սալարի

1. Չի բացառվում, որ Մամուլրյանը 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 վկայությունները՝ Արգամը Քաղաքական ժողովի, ապա Ազգային ժողովի ատենապետ Բարունակ բեյ Ֆերուհյան-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 մատուցց սահմանադրական նոր իշխանություն: 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 տեւեցին 1863 Ապրիլին Սեպտեմբեր»²:

Երրորդ՝ Սալարը «մամուլի բերանը կարկելու (լուեցնելու - 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-

լարը, մտնելով սահմանադրական ասպարեզ և ծավալելով բուռն գործունեություն, այնուամենայնիվ «ցույց տվավ որ անզոր է ազգային հառաջադիմության մեծ գործին գլուխ կանգնել 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 ընույթի 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), Մեդերնիկը (ավստրիացի պետական գործիչ և դիվանագետ Մետեռնիխը հայտնի էր հեղափոխությունների ու ազգային-ազատագրական պայքարի հանդեպ տածած թշնամանքով), Ջեզեկը, Մուսայիկը, Ֆելլահը (Ֆելլահ - երկրագործ, մշակ), Թոթվիկը (թոթվել բառից), Լուտանյանը (լուտանք բառից), Ապչենը (ապչել բառից), Հուրիկը, Փառենը, Եսուկը ստեղծված են բառարմատներից:

Մնացյալ կեղծանունները կազմված են այլուայլ զուգորդումներով. Յանսինուրը, Եղումը Ռուսինյանի, Մեղուի հետևառաջությունն է. Պեշիկթաշլյան - Թաշմանին մատնում է ընդ-

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 (Հիսնամյա տարեդարձին առթիվ), «Ընդարձակ օրացույց Ս. Փրկչյան Ազգային հիվանդանոցի հայոց», Կ. Պոլիս, 1910, էջ 404:

3. Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., Աշխ., էջ 386:

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

գծված տառակապակցությունը. Նուշպան – Նար-Պեյին՝ անվան բաղադրիչների սկզբնատառերը (Ն և Պ). Հոփսեփ Շիշմանյանին, Ստեփան Ասլանյանին, Բարունակ բեյին՝ հնչյունական նմանությունները (Շամիլ, Սալար, Արգամ): Դժվար է ստուգաբանել Նուրհան, Սահել, Նատան կեղծանունները, բայց հազիվ թե դրանք քմածին լինեն:

* * *

Թեև «Հիշատակարանի...» պես «Հայկական նամականիում» գրական-հրապարակախոսական ժանրերը շաղախված են (լրատվություն, ակնարկ, գրախոսություն, բանավեճ, պատմական խորհրդածություններ..., վերջինում հանդիպող Իզար-Նուշպան սիրախաղը թողնում է անգամ թատրերգական երկի տպավորություն), այնուամենայնիվ Մամուրյանը խորապես գիտակցել է գրական դիմանկարի ժանրային առանձնահատկությունները: Նա լավ գիտեր հին աշխարհի նշանավոր հեղինակների՝ «կենսագրական ժանրով» ստեղծված երկերը, «Հայկական նամականիում» հիշատակում է թե՛ Թոեֆրաստոսի և թե՛ Պլուտարքոսի անունները, չի մոռանում նաև «Մեր դարի նկարագրերն ու բարքերը» դիմանկարների գրքի հեղինակին՝ Ֆրանսիացի բարոյախոս-երգիծաբան Ժան Լաբրյուերին (1645-1696): Շամիլի և Վրույրի երկխոսություններից մեկում, օրինակ, Շամիլը Նուրհան-Օտյանի մասին ասում է. «Աքյուլլես մը նկարագրելու համար Հոմեր մը պետք է, ազգին երեկի Հոգիները գծագրելու համար Պլութարքոս մը պետք է» (218): Կամ Վրույրն իր խոսակցին ասում է. «...ի հարկե պարտավոր ալ չես թեոփրաստոսի և Լապրյուերի ոճը բռնել և ինձի մանր նկարագիրներ ընել այս աղմկալի հանդիսին մեջ»: Այսպես, «երեկի Հոգիները գծագրելու» և «մանր նկարագիրներ ընելու» գիտակցությունն էլ մղել են հեղինակին՝ գծագրելու «կարևոր մարդկանց» «դեմքերը»: «Հայկական նամականին» քննելով գրա-

կան-քննադատության ոլորտներում՝ Վլ. Կիրակոսյանը հանգել է հետևյալ ընդունելի եզրահանգմանը. «Հնագույն ժամանակներից հայտնի ժանրը հնարավորություն էր տալիս քննադատին (Մամուրյանին – 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 երեկելիներն» 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, պոետ, 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՝ ընդլայնված դիմանկարի կուլությունը, ասելիքի սեղմությունն ու կոնկրետությունը, ամենաընդունելի 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., Բնագիտությունը «Արևելյան մամուլում»: Մատթոս Մամուրյան, «Հայ քննադատության պատմություն» երկու հատորով, հ. 1, Երևան, ՀՍՄՀ 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 ճանբուն 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 դարձ 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 Լուստանյան 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. Սըվաճյանի, 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 տարրորոշում 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 տեսություն մեկնել, և ահա այս դժվարին ու միանգամայն փափուկ պաշտոնը չուզեցի կատարել...» (225):

Սակավ բացառություն, «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 հապատկեր մը կ'ընծայեն բոլորտիքն երևցող թարմավետ ծառերուն վրա»: Ամենևին պատահական չէ, որ Նուշպան-Նար-Պեյին ներկայացնելիս Շամիլը (չմոռանանք, 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 պիտերը՝ զորս ստեպ յուղով օծելով՝ կարծրութիւնը 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 աննախադեպ է արևմտահայ գրական-գեղարվեստական դիմանկարի պատմութեան մեջ. դա դիմանկարի կերպարի իսկ կողմից ստեղծված ինքնադիմանկարն է: Ահա մի հատված Նուշպան-Նար-Պեյի ինքնաբնութագրում-խոստովանութիւնից. «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' երևցավ աչքիս, անոր մեկ դերասանը լինելու որոշեցի և կարգս ինձ ապավեն գտնելով՝ սանձարձակ աշխարհային զրոսանաց դաշտին մեջ արշավեցի» (253):

Գեղարվեստական ինքնատիպ Հնարքով է պատկերված Թաշման-Պեչիկթաշյանի արտաքինը: Այն փոխակերպվում է «գործողութեան» ընթացքում: Երբ Թաշմանը մտնում է Շամիլի և Վրուլրի 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 երևցեր էր ինձ՝ քանի գրիչը շարժեր՝ մերթ ընդ մերթ փոթալի ճակատը շփելով, և դեպ ՚ի վեր նայելով, նոր գույն, նոր եռանդ և աշխույժ կ'ստանար և կարծես թե կ'առույզանար: Իր խոր այլ իմաստալից աչերը՝ թավ ունքերուն ներքև՝ փայլակներ կ'արձակեին, իր գրեթե փոսոտ

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

Մամուլային նախընտրած կերպավորման միջոցներից են գուգահեռումները: Հիանալի ծանոթ լինելով հին ու նոր պատմութեանը և գրականութեանը՝ նա այս ու այն գործչի մասին դատողութիւններ անելիս գտնում է նրա եվրոպական «նմանակը»: Երբեմն այդ գնահատականները հակիրճ-բանաձևումներ են, ինչպես «Թուրքիո հայոց Պերանժենն է» (214) (Պեչիկթաշյան-Թաշման), «Հայոց Դիմոկրիտ ես» (260) (Եղում-Սըվաճյան), ավելի հաճախ՝ ծավալուն խորհրդածութիւններ. «... եթե Իտալիա գտնվեր՝ Մաքիավել մը կ'լիներ, Անկլիա՝ Բիդ մը, Ֆրանսա՝ Թալեյրան մը, իսկ Թուրքիո մեջ պարզապես ազատաբան Եզորոս մ'է» (196-197) (Սերվիչեն-Արբուն). «Եթե միջին դարու մեջ ապրեր ժան Լյուս մը կ'դառնար, եթե Ֆրանսայի հեղափոխութեան ժամանակ՝ Սիեյես մը» (244) (Յանսինուր-Ռուսինյան). «Բարքով՝ Կատոն մը, ազատութեան տենչով՝ Պրուտոս մը» (238) (Շամիլ-Մերենց):

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

միլ-Վրուլը 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 կուլը 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 կարգյալ իշխանության խոնարհ ծառան է, հատուկ սկզբունք մը, աղեկ գեշ՝ չունի, այսօր թյուրք է, և թրքաց շահերը կ'պաշտպանե, վաղը ոռուս է, և ոռուսաց քաղաքականության հետևիլ կ'հորդորե, ուրիշ օր մը կրնա թաթար լինիլ, և թաթարներու իմանին առջև ծունր դնել: ...Հավատարմություն, անասան անձնուրացություն առ մեծն, առ զորավորն, այս է ահա իր քարոզը թե տան, թե եկեղեցվո, 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 հանդարտությամբ...» (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 շունչդ հատնի՝ ձեռքով ու ոտքով կ'խոսիս, երբ ձեռքդ ու ոտքդ հոգնին՝ աչքով և ունքով մատնելու կ'ելնես: ...Նեցուկդ ամիրան, զենքդ՝ բանսարկությունը: ...Ո՛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 դարձրնել, կագ ու կռիվ գրգռել» (204):

Մամուլյանի գրելաոճն առհասարակ հատկանշվում է անմիջականություն, խոհականություն, 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'խորտակե 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 Լովլաս 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 բեռուցված 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 պվելի է մոտենում գեղարվեստական կերպարին:

Խոսքը Սուսայիկի 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 («թղուկ մ'որ առ ՚ի չեղ կ'քալեր, գլուխը սեխի ձև ուներ, և գագաթը՝ կղմինդրի գույն պատիկ գդակ...») (210-211), հնոտի հագուստներով,

կեղտոտ օձիքով, պատառոտած գուլպաներով այս անոթի բանաստեղծը հպարտ է, քանի որ համոզված է, թե այդպես է «մեծ բանաստեղծներու բաժինն» («Գիտե թե Հոմեր կ'մոռար... Դասո տնանկ մ'էր») (210): Մուսայիկն իր կոչումը տեսնում էր բանաստեղծության մեջ, պատրաստ էր գրել ամեն ինչի մասին. «Երբ հանգես 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 անդիես իմաստ և ոճ փոխ առնելով՝ նվագ մը, տաղ մը, շեր մը, գեղոն մը, եղերգ մը կ'հորինե...» (211):

Մամուլայանի եզրակացությունը հստակ է. Մուսայիկը «թերևս լավ գրագիր, գործունյա արհեստավոր, 'ի վերջև ընկերուության օգտակար մեկ անդամը կ'լինեն 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՝ Մամուլայանը մատնանշում էր անում «Ապոլոնի հարազատ զավակին»՝ Թաշման-Պեշիկթաշլյանին, որի երգերը «ամենուն բերանն ու սիրտն են», և ժողովուրդն իր մեղեդիներն է միահյուսել այդ երգերին. «...Թե քաղաքի և թե գյուղային խրախճանություն մեջ՝ երաժիշտն անոր անպատրաստից հորինած երգին տագնապով եղանակ մը կ'չինե» (215): Եվ լիովին հասկանալի է դառնում, թե ինչու է նա ասպարեզ մտնում «պատառաբույժ» 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 Մամուլայանն 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 Մամուլայանն 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 ԿԱՌՈՒՅՅԸ

(ՆԱԿՈՐ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ «ԱԶԳԱՅԻՆ ԶՈՋԵՐԸ»)

ԿԱՏԱՐԵԼՈՒԹՅԱՆ ՀԱՆԳՐՎԱՆՆԵՐԸ

Հակոբ Պարոնյանի (1843-1891) ստեղծագործությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի ինքնատիպ ու հարագատ արտացոլքն է: Գրողը ուշիուշով հետևել է բարդ դարաշրջանի բոլոր հեղաբեկումներին, բացահայտել դարի հակասություններն ու ախտերը: Նա իր երգիծանքն ուղղել է սոցիալական ներհակությունների, քաղաքական կան ճահի 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 ջոջեր» 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, եսամոլությունը, քաղաքական ստրկամտությունն ու պատեհապաշտությունը, պահպանողականությունը...

Գեղարվեստական կոթողների ստեղծման պատմությունն ինքնին գիտական առումով չահեկան 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 դժվար մասը, ամենն ավելի պետքի մասը»¹, հյուսվել է տևական կուտակումների ու լիցքերի, տարիների հոգնաբեկ աշխատանքի, համառ որոնումների ու մտքի արտասովոր թանձրացումների արդյունքում:

Պարոնյանի մահից երկու ամիս անց գրողի քրոջորդի Մաքսուտ Սանտալյանը Հր. Ասատուրին ուղղված նամակում հիշել է. «Յուր կարդացած հեղինակներուն գալով, միշտ կը նախընտրեր (Պարոնյանը — Ալ. Մ.) հիներն: Արդեն հելլենական և հույժնական նշանավոր հեղինակաց ընթերցումով սնած էր և «Ազգային ջոջերու» գաղափարն հղացած է գլուխտարքոս կարդալով»²: Հենց այս վկայությունն էլ թույլ է տվել բանասերներին պնդելու, թե Պուլտարքոսի «Ձուգակչիւններն» են «ներչնչած Պարոնյանին Ազգային ջոջերու գաղափարը»³: Ավելի վաղ Պ. Պասմաճյանը ևս «Ուսումնասիրություն Պարոնյանի երկասիրությանց» հոդվածում մատնացույց էր արել «Ազգային ջոջերի» և Պուլտարքոսի երկի աղերսները. «Ձոջերը գրելու ատեն, դիմացը ունեցած կը թվի Պուլտարքոսը»⁴: Իսկ ահա պարոնյանագիտության երախտավորներից մեկը՝ Գառնիկ Ստեփանյանը, մերժում է «Ձուգակչիւնների» 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. «Բազմապետ», Վենետիկ, 1900, թ. 5, էջ 221:

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

Բայց նախ՝ Պարոնյան-Պլուտարքոս առնչակցութունների մասին: Պարոնյանը քաջածանոթ էր «Ջուզակչիոներին», այն կարդացել էր բնագրով: Պատահական չէ, որ Ներսես Վարժապետյանին նվիրած դիմանկարի առաջին իսկ նախադասութայնը 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

անձն յուր ոչխարներուն վրա գրած է: Երևելի՛դ կենսագիր, դու Ջուզակչիոներուդ մեջ անմահացար, և ես Ջոջերուս մեջ պիտի թաղվիմ պսակ հյուսել սորվեցունելով իմ անառակ գրիչիս, որ մոլութուններու առջև սրատես և հեռատես՝ իսկ առաքինութուններու առջև կույր ըլլալու սովորութուն ունի»¹: Ինչպես տեսնում ենք, Պարոնյանն իր գրիչն անվանում է «անառակ», մերկացնող ու խարազանող, իսկ «Ջուզակչիոների» 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 (Մերենց, Պողոս Պոյնուէյրիյան, Ներսես Վարժապետյան, Սարգիս Պալյան...) դիմանկարներն են, որոնց երգիծաբանը հակադրում է մյուս «ջոջերին»: Չի բացառվում, որ Պարոնյանը հիացումի ու դրվատիքի խոսքեր ասելու այդ հատկանիշը ժառանգել է հենց Պլուտարքոսից, «քանի մը վայրկյանի համար» նրա գրիչը փոխ առել՝ համակարատներով պարուրված «ջոջերի» կողքին տեղ տալու համար նաև հիրավի արժանավորներին:

Ինչ խոսք, «Ջուզակչիոներն» 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 հնարավորութուններից: Պլուտարքոսի «Ջուզակչիոները» կոչված էր պատասխանելու իր դարաշրջանի առաջադրած մի շարք էական հարցերին և ժանրային առանձնահատկութուններով միանգամայն ինքնատիպ էր: «Համեմատական կենսագրութուններում» բազմաթիվ վավերական փաստերի կողքին շատ են նաև կիսավանդական, երբեմն ֆանտաստիկ տարրերը, հանգամանք, որը չենք տեսնում «Ազգային ջոջերում», ուր շա-

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

1. Պարոնյան Լ., Երկերի ժող. տաքը հատորով, 6. 2, էջ 45 (Այսուհետև այս հրատարակության հատորներից բերված մեջբերումները կնշվեն միայն տեղում):

րադրված են գործիչների ըստ ամենայնի հավաստի կենսագրու-
թյունները: 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 Մամուլյանի «Հայկական նամականու» և «Ազգային ջո-
ջերի» առնչությունների շուրջ: Ոմանք նշել են «Հայկական նա-
մականու» ակնհայտ ազդեցությունը «Ազգային ջոջերի» 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 ժխ-
տում է «Հայկական նամականու»՝ «Ազգային ջոջերի» վրա թո-
ղած ազդեցությունը՝ չգտնելով համեմատության եզրեր նրանց
միջև. «Մամուլյանը 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 ջոջի
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. Մամուլյանի և Հ. Պարոնյանի փոխհարաբե-
րությունների պատմությունից, «Գրական թերթ», Երևան, 1961, թ. 15: Տե՛ս
ևս Ղազարյան Հ., Մատթեոս Մամուլյան, էջ 58-66:

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

3. Ստեփանյան Գ., Աշվ. հոդվ., էջ 29:

վոր ժամանակակիցների ներգործությունը նրա ստեղծագործու-
թյան, այդ թվում նաև «Ազգային ջոջերի» վրա: Առհասարակ,
ինչպես Շիրվանզադեի՝ նախորդների հետ ունեցած գրական կա-
պերի առիթով դիտել է ակադեմիկոս Հր. Թամրազյանը, «Ազ-
գային գրողը չի կարող ինչ-որ չափով չկրել ազգային գրակա-
նության հասակի, նույնիսկ թերությունների ու աններդաշնա-
կության ազդեցությունը... Նա սպունգի պես ծծում է, յուրաց-
նում այդ գրականության նախորդ շրջանի նվաճումները, քա-
նի որ բոլոր դեպքերում նա իր ժամանակի, իր միջավայրի, ազ-
գային 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 ա-
մենին. նա ստեղծագործաբար առաջ է մղում այդ գրականու-
թյունը, վերաձևավորում գրական ճաշակն ու մտածողությունը»¹:

Այդպես է նաև Պարոնյանի պարագայում: Ոչ մի տարա-
կույս, որ նա քաջատեղյակ էր Սրվաճյանի ու Մամուլյանի եր-
գիծական դիմանկարի այն փորձերին, որոնց մասին խոսվել է
նախորդ գլխում: Ճիշտ է, որ «Հայկական նամականին» առա-
վելապես 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 ժան-
րին, քանի որ գեղարվեստական տարբեր միջոցներով վեր են
հանված հեղինակի արտահայտությունները՝ «կարևոր մարդկանց
նկարագիրները»: «Հայկական նամականու» ու «Ազգային ջոջե-
րի» միջև ազգային գործիչների գնահատության հարցերում
չփման կետերը շատ են (թերևս այս հանգամանքն էլ հիմք է
տվել առաջինը երկրորդի սկզբնաղբյուրը համարելու): Եթե մի
պահ ընդունենք անգամ, թե այդ գործիչների մոտ այնքան ակ-
նառու են արտահայտվել նրանց բնորոշ որակները, որ Մամու-

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

րյանից անկախ նկատվել են նաև Պարոնյանի կողմից, ապա երբեք չի կարելի անտեսել էականը՝ արևմտահայ դեմոկրատական մտքի երախտավորներն իրենց ուշադրությունը բեռնել 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. Սրվաճյանը 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 հետևություններ, քանի որ «Հայկական նամականին» լույս էր տեսել փոքր-ինչ ավելի շուտ: Պարոնյանը մտադրվել էր սկսել «Նկարագիրք Մեղուի» խորագրով՝ մի շարք, բայց հրապարակեց միայն ինչատուր Միսաքյանի դիմանկարի ուրվագիծը և շուտով հրատարակեց այդ մտքից՝ գիտակցելով, որ անորոշությունը, այսինքն՝ «առանց հականն հանվանն զանոնք հիշելը», նվազեցնում է երգիծանքի հարվածի ուժը:

Կարծում ենք նաև, որ Ֆրանսիական «Պոլիտիկոն» երգիծաթերթի օտար գործիչների դիմանկարները թարգմանաբար հրատարակելիս (1874) Պարոնյանը աչքի առաջ է ունեցել մյուս նախորդի՝ Հ. Սրվաճյանի 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 («Կամիթներ», «Պտույտ մը Պոստ 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, պատկերերկիտսություններ, 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 գրքուկներով: 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 շահուց 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 թուրու-թյուն է ունեցել խմբիչի նկատմամբ: Մաղրելով «Օրագրի օղիաբան» Խոճասարյանին՝ Պարոնյանը գրել է. «Խեղճ Օրագիր, բնության անդառնալի վճռովն Բագոսի բանտը աքսորյալ ըլլալուն՝ կը փափագի, որ մեզի ալ ուրիշ տեղ մը աքսորեն», «...գի-նու գորությամբ ուզեց ժողովրդյան իրավունքը յուր կրթին գո-հել» (Հ. 8, էջ 340, 356): Գինեմոլության ակնարկումները հասարակական խնդիրներ արժարժելու միջոց են եղել (մի դեպքում Խոճասարյանը տպագրական տեսչության ուշադրու-թյունն էր հրավիրել՝ ժողովրդի իրավունքների պաշտպան «Մե-ղուն» 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 արա-տավոր վարքագծի պատկերումը ծառայել է գեղարվեստական կերպարի ամբողջականացմանը. «...Երբ մկրտող քահանան կը հարցնե, թե երախան «զի՞նչ խնդրե», և երբ կնքահայրն՝ «Հա-վատք, Հույս, Սեր» կը պատասխանե, մեկեն ի մեկ Օգսեն նետ-վեցավ և ըսավ, թե երախան օղի ալ կը խնդրե: Ասով Օգսենը կենդանության նշան տվավ և ներկա եղողներուն տրտմու-թյունն ուրախության փոխեց» (Հ. 2, էջ 247-248): Պարոնյանը քանիցս անդրադարձել է «Օրագրի» խմբագրի անսկզբունքայ-նությանը: «Բարի սովորություն մը» չորստողանոց դիտողու-թյան մեջ («Մեղու», 1873, թ. 120) երգիծաբանը նկատել է. «Լրագիրք սովորություն մ'ունին, որ տարվույն սկիզբը ինչ ինչ փոփոխություններ կ'ընեն: ...Մ՛հ, եթե Օրագիրը ողջ ըլլար՝ ան ալ սկզբունքը կը փոխե» (Հ. 8, էջ 189): Դարձյալ «Մեղվում» հանդիպում ենք մի այլ դիտողության. «Ինչպես որ Օրագիր մեկ սկզբունքն մյուս սկզբունքը ցատկելու ատեն ուրախություն կ'զգա, այնպես ալ Մեղուն մեկ շրջանն մյուս շրջանը ցատկե-լու ատեն ուրախություն կ'զգա, միայն սա տարբերությամբ, որ Օրագրո այս ուրախությունը ամեն օր է, մինչդեռ Մեղուինը

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

«Ազգային ջոջերի» հերոսներից Կարապետ Ութուճյանի ու Կարապետ Փանոսյանի գեղարվեստական կերպարները ևս սկսել են ձևավորվել դիմանկարները գրվելուց շատ առաջ: Տա-կավին «Մեղվի» խմբագրապետությունն ստանձնելուց առաջ Պարոնյանն արդեն որսացել էր Ութուճյանի «Մասիս» լրագրի գաղափարական ուղղվածությունը՝ վերնախավին ծառայելը, ստորաքարշությունն ու շողոքորթությունը, և 1871-ին վրիպա-կի հնարքով ծաղրում է այդ հատկանիշը. «Փունջի մեջ Մասիսի համար ըսված «քսու, սերսեմ, տերպետեր» (հիմար, թափառա-կան – Ալ. Մ.) բառերը «ազնվապետական և ...կեր» (ճրիակեր – Ալ. Մ.) կարդացվելու են» (Հ. 8, էջ 59): Այնուհետև ծանակ-վում է Ութուճյանի՝ մերթ աշխարհաբար լեզվի հարցերում ցու-ցաբերած ծայրահեղությունները («Բնականաբար մարդս իր սի-րած առարկային վրա քիչ մը շատկեկ կը խոսի. օրինակի հա-մար, սիրահարը իրենց սիրուհիներուն վրա, թատրոնապետը հանդիսականաց վրա, քահանաները մեռելոց վրա. Մասիսը իր աշխարհաբարին վրա...») (Հ. 8, էջ 173), մերթ ինքնահավանու-թյունը («Բնավորություն մ'ունիս, որ ամեն բան գիտեմ կ'ըսես և մեծամեծ սխալանաց մեջ կ'իյնաս: Եվ ասոր համար շատ ան-գամ ուրիշներուն քով հարգ չես ունեցած և որ առավելն է ծի-ծաղելի ալ եղած ես և այլն») (Հ. 8, էջ 301), մերթ էլ խորաման-կությունն ու զգուշավորությունը...

Պարոնյանը շատ ու շատ առիթներով երգիծանքի թիրախ է դարձրել նաև «Մանզումեի էֆքիար» լրագրի խմբագիր Փանո-սյանին. պարսավել է վերջինիս անպատշաճ գրելաոճը, նրա տնօրինած Ազգայան վարժարանի սանուհիների դաստիարա-

կության կասկածելի եղանակները... «Թե որ մեկ հայհոյության մեկ ոսկի տուգանք որոշվեր՝ Մանզումեն ամեն օր հարյուր ոսկի պիտի վճարեր: ...Թե որ բոլոր աղջիկները Ագապյան աշակերտուհյաց պես լույս ծախեին՝ գիշեր չէր ըլլար: ...Թե որ Մանզումենի պես ամեն տնօրենություններ ժմնաստիքի 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 «Ձողերի»՝ նրանց դիմանկարներին:

Ամենաուշարժանը, սակայն, «Ճակատամարտ Օրագրո ընդդեմ Մանզումենի» 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 Առաքինությունն է հաջողվում հաշտեցնել նրանց: Յոթ տարի անց՝ ոճական թեթև շտկումներից հետո, երգիծաբանն այդ մանրապատումն ամբողջովին գետեղում է Փանոսյանին նվիրված դիմանկարում՝ պատկերելով արդեն «Մանզումենի...» 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, Մերենցին 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 խեղճություն 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. պիտիներուն 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 հեղափոխությունից, ծիծաղելի փոփոխությունների էր ենթարկում ամսանունները. «Մայրաքաղաքես մինչև էտիրեն եղած երկաթուղվո գիծը Մաղկին ամսո 25ին հասարակության երթեկություն 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 Մաղկինի 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՝ ժողովեց, սայլի մը մեջ դրավ, ինքն ալ սայլին ետևեն երթալով դատարան մտավ...» (Հ. 2, էջ 257): Թե՛ նախնական

ընուծագրման 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 Մերենցի հրապարակախոսությունը: «Օրթագեղի վարժարանը» և «Մերենց» հոգևածնեբուժ (1874) գրողը խոսք է բացում ապագա վիպասանի հրապարակագրական գործունեության մասին, քննադատում ազգի միասնության վերաբերյալ նրա առաջարկած միամիտ դեղատոմսերը: Մերենցը միմյանց էր հակադրում այլադավան հայերին և կարծում էր, որ կաթոլիկությունից լուսավորչականությունն անցնելը պետք է կատարել միանգամից, հաշվի չէր առնում պատմականորեն ձևավորված իրողությունները. «Պապերուն վրա կը հարձակի և անով կը կարծես, թե կաթոլիկ հայերը պապերեն պիտի պաղեցնեն 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 Մերենցի հրապարակախոսությունը՝ ընդամին խոսելով նրա կրոնական այդ հայացքի մասին. «Կը վունտեր 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 ընուծագրումներում 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 զվարճություն համար պատրաստ է քահանա ձեռնադրել ցանկացած մեկին: Ահա այդ ընուծագրումներից մի քանիսը. «Տիգրանակերտի մեջ Տիգրանյան Մկրտիչ եպիսկոպոսը հատը կես լիրայի 20 հատ քահանա ձեռնադրեց» (Հ. 8, էջ 78), «Քահանա – Տիգրանյանի մեջ հատը մեկ մեծիտիեի կը ծախվի» (Հ. 6, էջ 62), «Տիգրանյան հրաշագործ Մկրտիչ եպիսկոպոսը Մշո կողմերը քահանայություն գործարան բացեր է, դեմը ելնողը քահանա կը ձեռնադրե եղեր» (Հ. 7, էջ 135): Այս նկատումը դիմանկարում ձուլվում է Տիգրանյանի արկածալից կենսագրությանը՝ ավելի ցայտուն դարձնելով կերպարը. «1872-ին Տիգրանակերտ կը քաշվի քիչ մը հանգստանալու համար, բայց որովհետև երկար ատեն չէ կարող հանգիստ նստիլ, Մշո դաշտը կ'ելնեն և որչափ կույր, կաղ, խուլ, համր մարդեր որ կը տեսնեն, ամենն ալ քահանա կը ձեռնադրեն ի փառս Հայաստանյայց եկեղեցվո» (Հ. 2, էջ 71):

Առանձնակի ուշադրություն են արժանի Խորեն Գալֆայանի կերպարի նախափորձերը: Նրա մասին Պարոնյանն իր պարբերականներում գրել է բազմիցս, և դիմանկարն ստեղծվել է տարիների կուտակված նյութի ու պատկերացումների հիման վրա: Երգիծաբանի հայացքում Գալֆայանի կերպարը գծանկարվել էր՝ կենցաղով, հոգեբանությամբ, բարոյականությամբ ու հասարակական գործունեությամբ: «Խորեն եպիսկոպոսի հարցմունքը» (1872) պամֆլետում Ձմյունիայի առաջնորդությունն ընդունելու համար Գալֆայանի հարցում-մտահոգությունների հնարքով գրողը մատնանիչ է արել հոգևոր գործչին անվայել արատներ՝ պճնասիրություն, բարոյական մեղքեր... «Բուտրան ու բոմատան ան տեղի կլիմային ի՞նչպես կուզան. և եթե աս տեղի կլիմային հոն տանիմ նե՛ մաքս կ'առնե՞ն: ...Իս առնելու համար գալիք պատվիրակներն ա՞յր պիտի ըլլան, թե կին. քանի՞ հարյուր հոգի պիտի ըլլան. և այրերը սև բանթալոն ճերմակ ժլեկ և ճերմակ ձեռնոց պիտի դնեն թե չէ» (Հ. 7, էջ 25, 26): Մի այլ առիթով, այս անգամ իբրև լրատվություն, դարձյալ ակնարկել 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 «Չորս վարագուրով կատակերգութուն մը» երկում (Հ. 7, էջ 155), ուր գետեղված 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, Ռուսմանիա 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 «Չոջերի» 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, կատարելութան 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 շահագրգռութուններով ապրող երգիծաբանն էլ չէր կարող անտեսել հանրութան 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 երևելի կարծված անձանց նկարագիրն ընեմ առանց հակասե 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 Նկարագրիս վարագույրը կը բանամ» (Հ. 8, էջ 326): Էսպանն այստեղ այն է, որ Պարոնյանը խորապես գիտակցում է դիմանկարի արվեստի բարդութունները, պետքն ու իր պարտքը:

Բարձրանում է «նկարագիրների» վարագույրը, և ընթերցողների առջև, թեև առանց անվանական հիշատակութունների, երևում է ինչպես 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 հարազատութունը.

«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 հմտութուն չունի. հմտութուն 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 կառուցի հիմքերը, բայց ժանրային կոթողը լիովին չի ձևավորվում: Երգիծաբանը շարունակում է ապագա հերոսների դեմ ուղղված ծաղրը՝ աչքի առաջ ունենալով «կենսագրական խնդիրների» անհանգստութիւնը. «Ահավասիկ Մեղուն, որ կենսագրական խնդիրները թողեր ու բերնին եկածը դուրս կուտա... վնաս չունի, ամեն մարդու համար բարեկանդան է տե, Մեղուի համար՝ չէ՞...» (Հ. 8, էջ 447):

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

րեսփոխան Ժյուլ Ֆերիի, կարդինալ Անտոնելլիի, Ֆրանսիացի քաղաքագետ Ժյուլ Ֆավրի, էնժենի կայսրուհու և այլոց՝ թվով 15 երգիծական դիմանկարները: Այս գործիչների դիմանկարների թարգմանութիւնն ու հրատարակութիւնն ինքնանպատակ չի եղել: Այդ առիթով Գ. Ստեփանյանը գրել է. «Նա ցանկացել է օտար պետական գործիչների քաղաքական գործունեութեան 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 ղեկավարութիւնն իրենց ձեռքը վերցրած, բայց միայն իրենց անձնական շահի ու հանգստի մասին մտածող մարդկանց գործունեութիւնը»¹: Ավելացնենք, որ Պարոնյանը հետագայում ստեղծագործաբար պետք է յուրացնէր «Պոլիշինել» դիմանկարների կառուցվածքային տարրերը. դրանք սկսվում էին ծննդյան թվականների հիշատակումով և բնորոշ սրամտութեամբ (օրինակ՝ «Այս Գաղղիացի գորապետը 1824 մարտ 18ին ծնած է ի Գաղղիո նուար քաղաքին մեջ: Դեռ շատ պզտիկ էր երբոր զինուց արվեստին համար մեծ ընդունակութիւն ցուցուց: Վեց տարու էր երբ, իր ստնտուին բազկացը մեջ, բնութեան առ նորածինս պարգևած ամեն միջոցներովը թնդանոթին ձայնին նմանութիւնը կրներ» («Շանգի»)², բնութագրվում էին գործունեութեան ու բնավորութեան էական կողմերը և ավարտվում արտաքինի նկարագրութեամբ («Ճիզիբապես, Ամետե մեծ մարդ մ'է, բայց դեմքն բան մը չերևար: Թեպետ և յուր հորը երկրորդ տղան, սակայն անոր բոլոր տգեղութիւնը ժառանգած է: Մեղամաղձոտ, հեզահամբույր, անշնորհ, վախկոտ, հանդարտ և պատվավոր է» («Ամետե»)³: Հայ գրողի դիմանկարները, սակայն, չեն դառնում «Պոլիշինելի» կրկնութիւնները: 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:

1. «Թատրոն», լրագիր, Կ. Պոլիս, 1874, թ. 3, 13 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 հրատարակել, 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 գետեղված 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 գործիչի դիմանկարը, Պարոնյանը թարգմանությունը կցում է իր դիտողությունները, հավանություն տալիս «Պոլիշինելին»՝ «անոր ճիշդ կենսագրությունն» գրելու համար, և ծաղրում «ոճը փոխած», օտարամուղ 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-

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 երևելիներին» 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 չէ: Երգիծանքը նեո մ'է, որքան ի հեռուստ արձակվի, այնքան ավելի՛ կը կորուսնե 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 ջոջերին» 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 գործունեությունը, 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-

1. «Թատրոն», 1874, թ. 8, 1 մայիսի:

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

չաբթի 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 երևելիների» կենսագրությունների տպագրությունը շարունակվում է նաև Հաջորդ տարի, և «Թատրոնի» էջերում երևում են Կարապետ Ութուճյանի, Քրիստոստուր Ղազարոսյանի, Ստեփան Փափազյանի, Հակոբ Վարդովյանի, 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 ազգերից մեկում Պարոնյանը խոստանում է գրել նաև Հովհաննես Զամուռճյանի, Մադաթիա Գարագաշյանի, Գևորգ Ապտուլյահյանի և Թովմաս Թերզյանի մասին, բայց դադարեցնում է «ազգային երևելիների» 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՝ «Կամիթները»:

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-

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 Ղազարոսյան», «Գրիգոր Էնֆիեճյան», «Պողոս Պոյնուէյրիյան», «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 Էսայանը», 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. Փասուլյաճյան 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. «Թատրոն», 1874, թ. 42, 4 սեպտեմբերի:

1. Տե՛ս «Արևմուտք» լրագիր, Փարիզ, 1945, թ. 37, 25 օգոստեմբերի:
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 մտահոգությամբ է, որ նա հիմնովին վերամշակել է և հատորներում ներառել է 17 գործիչներից միայն 8-ի (Կ. Փանոսյան, Խ. Մխաբյան, Կ. Ութունճյան, Ք. Ղազարոսյան, Ստ. Փափազյան, Հ. Իփեքճյան, Հ. Շիշմանյան և Հ. Մերեյեմ-Գուլի) դիմանկարները: Հավանաբար այդպես կվարվեր նաև Ռուսինյանի և Խոճասարյանի դիմանկարների հետ, եթե բնորոշները 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: Միմյուրեք 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, Սերվիչեն, Սերովբե Թագվորյանը ոգորում էին կղերամիության վերնախավի դեմ, գլխավորում սահմանադրական շարժումը: Վաթսունականների սերունդը, խանդավառվելով Ջեյթունի ապստամբությամբ, Բոսֆորի ափերը թնդացնում էր «Կեցցե՛ Հայաստանը, կեցցե՛ ազգը» ազդակներով, 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 «Աստուց հետո հայրենիք» կոչը¹: Ազգային զարթոնքը նոր լիցք ստացավ նաև 70-ական թվականներին: Դա հույների, 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 անողոր, 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, կամթելու, քան ցավ պատճառելու համար: Բարեկամաբար երգիծված են «ազգային երևելիների» 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 տնտեսագիտութենի բժշկության այ կոչում ունենալը հայտնեց, տեսնելով որ բժշկին մեկը վերքի մը վրա սպեղանի կը քսեր, այդ վերքին կլոր ըլլալին 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՝ հայրիկին հագուստը վերք հանեց ըսելով՝ իսկույն դեղագործի մը խանութ վազեց և տուփ մը սպեղանի բերելով՝ հորը հագուստին վրա քսեց, և հետևյալ օրը յուր դեղին ինչ ազդեցություն ըրած ըլլալն իմանալու համար հորը բալթոյին թևին երակները քննեց» (հ. 2, էջ 244):

Նույն ներողամիտ հումորով է ստեղծված նաև Նահապետ Ռուսինյանի դիմանկարը: «Հայոց Սուրն» պատվանդանին 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 գննելու տեղ, նախ լեզուն կը քններ, և ուղղա-

խոս չեղող հիվանդները բնավ չէր բժշկեր: Եթե Ռուսինյան դիտատոր կամ բռնավոր մը ըլլար, ուղղախոսութեամբ 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 Վարդուվյանի, Ֆասուլյաճյանի, Գարագաշյանի, Յազըճյանի մասին, զվարճաբանում, լիաթոք ծիծաղում, կամթում ու քաջալերում:

Հայ թատրոնի համբավավոր դեմքերից ու հիմնադիրներից մեկը՝ Հակոբ Վարդուվյանը, բռնապետական միջավայրում անկեղծաբար նվիրվել էր ժողովրդի մշակութային կյանքի զարգացմանն ու հոգևոր վերելքին: Երգիծաբանը բարձր է գնահատում Վարդուվյանի դերը. «Ճշմարտությունը խոսելով՝ Վարդուվյանի անխոնջ և անվհատ աշխատության շնորհիվն է, որ ազգն այսօր թատրոն մը ունի» (հ. 2, էջ 254): Թովմաս Ֆասուլյաճյանը նույնպես թատերական արվեստի նվիրյալներից էր. աչքի էր ընկնում կատարողական բարձր վարպետությամբ: Դիմանկարում արժանի գնահատական է ստանում Ֆասուլյաճյան դերասանի փայլուն տաղանդը, հիշատակվում են նրա դեկավարած 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 կիսն 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՛ս՝ սիրտը թունդ չեղներ, 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 կգարգացնի 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 ամբողջութուն են կազմում, ցուցադրում յուրաքանչյուր գործչի բնավորության ու անհատականության ամենաբնորոշ գծերը: Պարոնյանը արժևորում է Յազըճյանի անուրանալի, 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 մեղծ 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 հանգամուտությունը և երևութական ու հնարամիտ մի պատկերով ծաղրում է նրան այդ թուլության համար. դե-

ռահաս Սիմոնիկը նպարավաճառին իր միտքն արտահայտում է չափածոյով.

Նպարավաճառ, ո՛հ, հարյուր, ո՛հ, տրամ

Գընել կամեի ես պանիր ի քեմ.

Առ զքառասուն, ո՛հ, փարսյա, զոր տամ,

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

Պոլսահայ մտավորականության վաղ շրջանի դիմանկարներում Պարոնյանի գեները թեև հիմնականում կատակաբանություն էր, զվարթ ծիծաղն ու բարեհամբույր վերաբերմունքը, սակայն նա զիջողության չի գնում և ձաղկում է ոմանց: Այդժամ հումորը 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 նահապետ գրիչը ձեռք չէր 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,

իմաստակուլություններով, 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. «Խուճբը 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 մոլուկություններն հարվածող կամ ծաղրող խաղեր ներկայացունեն. ամեն ատեն, շարունակ օտար ազգաց խաղերն ներկայացնելն, անոնց մոլուկություններն 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 Միսաքյան, Կարապետ Ութուճյան, Քրիստոստուր Ղազարոսյան, Համբարձում Իփեքճյան, Հովսեփ Եղիմայան, Հարություն Մերեյեմ-Գուլի) մասին գրած դիմանկարներին անդրադարձել է նաև 1879-80 թթ.: Երգիծաբանը հիմնապես վերամշակել է այդ գործերը և նոր գրված «Չոլերի» հետ միասին հրատարակել «Լույս» պարբերականում: Այդ տարբերակների քննությունը հնարավորում է հետևելու երգիծաբանի ստեղծագործության մեջ կատարվող գաղափարական աստիճանական զարգացումներին, գրական դիմանկարի ժանրային զուլայմանը: 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 ինքնապաշտպանության դիմելու անհրաժեշտությունը: «Դեպի Երկիր, դեպի Հայաստան» կարգախոսները դարձան պոլսահայերի մտայնության առանցքը: Հայաստան վերադարձող պանդուխտներն իրենց ազգականների համար որպես նվեր գնեց էին տանում: «...Հայ պանդուխտը առանց գնեքի չէր երթար այլևս, — գրում է Հ. Նըշկյանը, — այժմ շատեր սկսած էին մեկե ավելի գնեքեր 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. Նշկյան Հ., Առաջին կայծերը. էջ մը Կարնո գարթոնքեմ, Ֆրեզնո, տպ. «Պայքար», 1930, էջ 83:

հարմարվողականությունն ու ծառայամտությունը, կաթոլիկ եկեղեցու հայ գործակալների քայքայիչ քարոզչությունը: Ժողովրդի առջև ծառայել էր հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերի լարման անհրաժեշտությունը՝ որպես մաքառման ու ազգային-ազատագրական շարժման կարևորագույն նախապայման:

Պարոնյանն իր վրա է վերցնում գեղարվեստական խոսքի ծանրությունը, անտարբեր չի անցնում հասարակական, հոգևոր ու մշակութային այն գործիչների կողքով, որոնց թերություններինց տուժում է իր գոյապահպանության համար ոգորոզ ազգը: Մեծ քաղաքացին ու մտավորականը դառնում է արևմտահայ հասարակության ներքին կյանքը տնօրինող ազգային գործիչների անաչառ դատավորը: Դիմանկարը վեր է ածվում պայքարի գեներալ: Գրողը յուրովի մարտնչում է ընդդեմ ազգի ներքին արատների ու բարոյական փլուզումների, իսկ ամբողջության մեջ երգիծանքն ուղղվում է սուլթանական բռնության ու ճնշման դեմ: Եվ այստեղ է, որ երևան է գալիս երկփեղկված ծաղրը՝ մի դեպքում անողորմ սատիրան, մի այլ դեպքում՝ բարոյացական հեգնանքը: Այդ են հաստատում 1879-80-ին հրատարակված ժողովածուի թե՛ ընտրած խորագիրը, թե՛ ինքնատիպ կառուցվածքը. «ազգային ջոջեր» ասելով՝ նա նկատի ունի և՛ այդպես հորջորջված գործիչներին (Գալֆայան, Ասլանյան, Տերոյենց, Հասունյան, Միսաքյան և այլք), և՛ հիրավի ազգի մեծերին ու ազնիվ մարդկանց (Շիշմանյան, Պոյնուէյրիյան, Մյուհենտիսյան, Պալյան և ուրիշներ): Բնութագրական է Պողոս Պոյնուէյրիյանի դիմանկարում այդ առիթով երգիծաբանի տված բացատրությունը. «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՝ «Պտույտը...», «Մեծապատիվ մուրացկանները» և «Հոսհոսի ձեռատետրը»:

Պարոնյանն աչալըջորեն հետևում էր «ազգային երևելիներին» 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 զրկեն մեզի և կ'ըսեն. իրավունք ունիս եղեր: Ե՞րբ իրավունք ունեցած չենք, ե՞րբ անմեղ մը հարվածած ենք. մենք մինչև որ մարդու երիկամունքը չքնենք 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: Որոնումների 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 օտարամուտ բառերն ու արտահայտությունները փոխարինում է Հայերենով...

Կարապետ Ութուճյանին նվիրված նոր դիմանկարում «Մասիս» խմբագրին դարձյալ տեսնում ենք իր խորամանկություններ, աշխարհաբարի պաշտպանության նույն 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 գործունեությանը 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 ունակցիայի 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 հինգած էր, շրջեց գայն 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» այաքար 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 – «...ապակեդրոնացականության 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 – «Ջարմանալի չպիտի թվի անշուշտ, եթե հայտնեմ, որ երբեմն սկզբունքն ալ կը զոհեր լեզվին. և եթե ապակեդրոնացականության դեմ այնքան հարձակվեցավ 1872-ին՝ պատճառն ապակեդրոնացականության ազգին վնասակար ըլլալն էր, այլ յուր դժվարահնչելի և երկար ըլլալն էր: ... Եթե այն ատեններն ապակեդրոնացականության տեղ ապակեդրոնում կամ տարակեդրոն բառը առաջարկվեր՝ շատ հավանական էր, որ ազգին ականջներու չզոհներ» (հ. 2, էջ 55):

Խմբագիրն աչքի չի ընկել իր սկզբունքայնություններ, հաճախ է ճշմարտությունը զոհել անձնական շահին, իսկ երբեմն հրապարակել իրարամերժ 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 պատմութեան միջոցով ակնարկում է նոր ժամանակները և կատարում խիզախ ընդհանրացում՝ խմբագրին ուղղված սատիրան դարձնելով բռնապետութեան բիրտ կամապահանութեանների դեմ ուղղված ազդու բողոք:

Ուշագրավ են նաև Կարապետ Փանոսյանի դիմանկարի խրմբագրված բարեփոխությունները: Տարբերակում երգիծաբանը գնահատել էր խմբագրի գործունեության դրական կողմերը, ազատասիրական ոգին, եռանդուն մասնակցությունը լուսավորական շարժմանը, համարել էր ազատասիրության անխոնջ մարտիկ, որն իր «Մյուսնատիի էրճիաս» պարբերականի էջերում պայքար էր մղել կղերամիրայականության դեմ, պաշտպանել Ջեյթունի 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. «...Միրամարգի պոչին վրա գտնված աչերուն երկուքն յուր աչերն են, որ չեն տեսներ այն խաբեբայությունները և թերություններն, որ ազգին պատվուն 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 «Մանգումենի...» և «Օրագրի» միջև սկսված անիմաստ վեճի պատկերը՝ նա կատարում է խոր ընդհանրացում՝ ակնարկելով հետպատերազմյան շրջանի ազատամիտ մամուլի մարտունակության տեղատվությունը. պոլսահայ լրագրերն անհեթեթ վեճեր էին մղում անիմաստ խնդիրների շուրջ, վերամբարձ ոճով ու ճոռոմ դարձվածներով հերոսապանձ 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 գինքն միշտ այն քանի մը խմբագիրներեն, որ միշտ երկու անգամ երկուքը հինգ կը ներկայացնեն վսեմափայլ, բարձրապատիվ ածականներով, երբ մեկը հաճի կես կանգուն քազմիր նվիրել իրենց վասն զի անվայել ոճով պաշտպանված ճշմարտությունը միշտ նախապատիվ է բաճկոնի մը զոհված ճշմարտություններն» (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

անձնական շահամոլությունն արդեն աղետ է, և տարբերակում այդ մասին պատմող մեկ նախադասությունը դիմանկարում գումարվում են մի շարք պատկերներ: Ընթերցողի առջև հանում է օրինապահություն քողի տակ թաքնված շահախնդիր «ջոջի» կերպարը.

Տարբերակ – «Գրասենյակին մեջ կամ հրապարակին վրա առանց ստակի քայլ մը չառնել, իսկ ազգային կենաց մեջ անշահախնդրություն օրինակ մը կրնա համարվի» (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 համբոյ: Արդ, երբ հայրն առավոտ մը քսակը գրպանեն հանելով ոսկիները կը համբոյ՝ անզգուշությամբ անոնցմե հատ մը ձգեց գետինը: Հարություն ոսկիին գետինը իյնալը տեսնելուն պես՝ նստած տեղին մեկեն ի մեկ կանգնեցալ: Հրա՛ջք, գոչեց հայրն և ոսկի մ'ալ նետեց գետինը: Երկրորդ ոսկին տեսնելուն պես՝ քայլ մ'առավ տղան...» (Հ. 2, էջ 96):

Տարբերակների բարեհոգի հումորը սատիրական ծիծաղի է վերածվում նաև Ստեփան Փափազյանի և Քրիստոստուր Ղազարոսյանի նոր դիմանկարներում:

Այլ է մոտեցումը Մերենցի հանդեպ: Պարոնյանը տարբերակում բարձր է գնահատում Մերենցի անկեղծ ջանքերը ազգի միասնության համար: «Իր գրություններուն ոգով առանց անձականի հայ է», – սա է երգիծաբանի եզրահանգումը: Սակայն հեգնում է, որ Մերենցը 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 Հոռոմի 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 Մերենցի 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՛ լսարաններու 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, ճամրտասիրությունն 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 «պուետի» 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, հանգամուտությունից, 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 ժողովրդյան ականջներուն: Իմ կարծիքովս բանաստեղծությունն մը, ոտանավոր կամ արձակ, կամ ընտիր ըլլալու է և կամ բնավ ըլլալու չէ» (Հ. 2, էջ 129): Եվ որպեսզի պղինձը ժողովրդի համար որպես ոսկի չներկայանա, «տղաներեն պուեստ Հորջորջված» Միսաքյանին իջեցնում է Պառնասի բարձունքներից ու հիմնախիլ անում «անոթութենն ներչնչված» նրա ստեղծագործությունները:

Հանրագումարելով ասվածը՝ կարող ենք հավաստել՝ պարոնյանական դիմանկարը կտրել է դժվարին ճանապարհ, ձևավորվել կենսական հարուստ ու բազմաթիվ երակներից, ունեցել զարգացման հանգրվաններ և թրծվել գրողի ստեղծագործական քուրայում, առնականացել հասարակական-քաղաքական վայրիվերումների բովում:

ՆԱԽԱՏԻՊԻՑ ԴԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԸ

Հակոբ Պարոնյանը գրական-հրապարակախոսական գործունեության ընթացքում հետևողականորեն պայքարել է կեղծ ուժանտիկական գրականության դեմ և տենդագին պաշտպանել կյանքն իրական բովանդակությանը վերարտադրելու սկզբունքը: Իսկ այդ ճանապարհին գրողական վերաբերմունքն արտահայտել է առավելապես երգիծանքի միջոցով: Պարոնյանն ուշադրությունը սևեռել է նոր ժամանակների ծնունդ ախտերի, անարդարությունների վրա, ծաղրը դարձրել ժխտման ու հաստատման ազդեցիկ միջոց: Նա ցավով նկատում է, որ դրամատիրական հասարակարգն անառողջ հարաբերություններ է ծնել մարդկանց միջև, իշխող վերնախավը ներքուստ փտած է, իսկ «ազգայինճիները» շահամոլ են, փառասեր, նրանց բռնած դիրքը չի պատշաճում հանրային գործչի կոչմանը, դիմակավորված են. «Տասնևիններորդ լուսավորյալ դարուս մեջ դիմակի գործածությունն սովորությունն մը, պետք մը դարձած է» (Հ. 7, էջ

269): Արտաքինի և ներքինի, ձևի ու բովանդակության այդ ճչացող 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 ունախիզմի 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 մարսողությունը 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 հեզնաբանության սահմանն:

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 զոք 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 մեկնեմ մատնանշում էր և՛ իր նպատակն ու մոտեցումը, և՛ դավանած գեղարվեստական մեթոդը: Մոտեցումն ու նպատակը շատ որոշ են՝ «Հեգնաբանություն», այսինքն՝ երգիծանքով, ցույց տալ «երևելիների» 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 «քնորդի» 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 երևակայությամբ 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 արարչները, 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

արտահայտում հեղինակի նպատակը և միտված է իրականության հատկապես կոմիկական, բացասական կողմերի բացահայտմանն ու մերկացմանը: Սակայն դա չի նշանակում, թե երգիծաբանը բացասական փաստերի սոսկ արձանագրողն է ու դրանց կրավորական վերարտադրողը: Նրա գեղագիտական իդեալն ապրում է մի տեսակ ծրարված, անտեսանելի և դուրս հորդելով ծիծաղի միջոցով՝ արտահայտում է երգիծական վերաբերմունք իրականության նկատմամբ: «Կոմիկականը կյանքում հաճախ «ցրված է»,— գրում է ակադեմիկոս էդ. Ջրբաշյանը,— առաջին հայացքից աննկատելի, անորսալի: Երգիծաբանն, ասեք, հավաքում, խտացնում է կյանքի կոմիկական տարրերը, դիտմամբ սրում է, չափազանցնում, որպեսզի ավելի ցայտուն երևան հնի, վնասակարի ծիծաղելիությունն ու սնանկությունը»¹:

Այնքան խիստ ու անողոք է Պարոնյանի բանեցրած երգիծանքը, որ առաջին հայացքից թվում է, թե դիմանկարներում ստեղծված երգիծական միջավայրն անհարիր է իրական կյանքի օբյեկտիվ պատկերներին: Դա առիթ է տվել Արշակ Չոպանյանին և այլոց, առանց հաշվի առնելու երգիծական ստեղծագործության ժանրային առանձնահատկությունները, մեղադրելու երգիծաբանին, թե չափազանցել է իրական հերոսների պակասությունները, թերագնահատել արժանիքները, տեսել կյանքի միայն ստվերոտ կողմերը և ընկել հոռետեսության գիրկը²: Նման կարծիքները հիմնադրել են: Մի՞թե Պարոնյանը, որ համոզված 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... ՀՀամոզվինք, անոնց վրա ոչ թե՛ բառ մը, տառ մը անգամ չենք կրնար գրել» սկզբունքով, կարո՞ղ էր ստեղծել քմահաճ ու ծաղրանկարային կերպարներ: Դիմանկարների ու-

1. Ջրբաշյան էդ., Գրականության տեսություն, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1980, էջ 102:

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

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

սուսմանսիրութիւնը ցույց է տալիս, որ գրողը չափազանց շըր-
ջահայաց է իր գնահատումներում, դրանցում իսպառ բացակա-
յում են անապացուց մեղադրանքները, իսկ եթե, այդուհան-
դերձ, ժանրային պահանջներից ելնելով չափազանցնում ու
սրում է նկարագրվող երևույթները, ապա դրանք սերտորեն
միահշուտում է ժամանակաշրջանի ոգուն և ստեղծում թեև սա-
տիրական, բայց ուրույն հոգեբանութամբ, 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. ուսու դասականի տաղանդի իշխող կամ գե-
րակշռող տարերքը կոմիզմը չէ, 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 արդարախոհութեան 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 տկարութիւնները, անոնց մոլու-
թյունները և կրքերն ալ»²: Իսկ դիմանկարների հատորն ստա-
նալուց հետո Եղիա Տեմիրճիպաչյանը Պարոնյանին հղած նա-
մակում գրում է. «Պիտի գամ անձամբ համբուրել այն գրիչն ո-
րով կը ձողկեք անբարոյականութիւնն և կը ծողկեք առաքի-
նութիւնն. որով կը պապանձեցընեք Նախապաշարումն և կը
պարծեցընեք Ազատ մտածումն, որով կը փափկացընեք Հայ լե-
զուն և կը բարձրացընեք Հայ գրականութիւնը: ...Մի և նույն
սուրբ և անզուսպ տենչով կը վառի մեր հոգին – ճշմարտութեան
տենչն է այն. (ընդգծումները մերն են – Ալ. Մ.) մի և նույն է և
նպատակը Քո և իմ – այն թե՛ լույս և խրախույս առնուն հա-

մայն աշխարհ»¹: Մ. Մամուրյանը 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 ճշմարտութեան լույսը:

* * *

Դիմանկարների նախատիպերը եղել են հեղինակի ժամանա-
կակիցները, որոնք, բացառութեամբ Գրիգոր Արծրունու, գործել
են առավելապես պոլսահայ գաղթօջախում: Նրանցից շատերը
նշանավոր դեմքեր էին՝ իրենց հանրային շահագրգռութիւննե-
րով ու գործելակերպով: Կարևոր է պարզել, թե երգիծաբանն
ինչն է ընդունել և ինչը ժխտել այդ մարդկանց գործունեութեան
մեջ, ինչպես է նախատիպն ստացել գեղարվեստական հանդեր-
ձավորում ու դարձել կերպար:

Հարկ է դիտել, որ գրողն անձնապես ճանաչել է իր հերոսնե-
րից շատերին, ծանոթ էր նրանց մտացի ունակութիւններին,
վարքուբարքին, կենցաղին: Ստեղծագործողի համար, սակայն,
բավական չէ իրական մարդկանց կյանքի թեկուզև շատ լավ ի-
մացութիւնը. անհրաժեշտ են նաև գրական բնատուր ձիւրք ու
երևակայութիւն, որոնց շնորհիվ միայն տեղի են ունենում իրա-
կանի և գեղարվեստականի փոխներգործութիւնն ու համաձու-
լումը: «Բնականից ճիշտ արտանկարելու համար, – գրել է Բե-
լինսկին, – դեռևս քիչ է գրել կարողանալը, այսինքն՝ գրողի կամ
գրագրի արվեստին տիրապետելը. պետք է կարողանալ իրակա-
նութեան երևույթները անցկացնել սեփական երևակայութեան
միջով, նոր կյանք տալ դրանց: Լավ և ճիշտ շարադրված հե-

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

2. ԳԱԹ, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, թ. 143:

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

2. Նույն տեղում, էջ 60:

տաքննական 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 չի՞ 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, գատի 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» բուն էությունը: Բայց ինչքան էլ ընտրած եղանակը պայմանական լիներ, այնուամենայնիվ գրողը սկզբունքորեն պահպանում է «կենսագրական ժանրի» պահանջները. աննշան բացառություններով (դրանք ցույց են տրված «Ջոջերի» գիտական հրատարակու-

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 «մեղանշումներ». 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: Փորձնք 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 նախադասություն է անդրադառնում Թեոդոսիայում Գաբրիել Այվազյանի և Նար-Պեյի ընդհարմանը. «Կը հրաժարինք մանրամասնորեն պատմելի 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 ակնարկման հիմքը Սարգիս Թեոդորյանին ուղղված Գ. Այվազյանի 1864-ի նոյեմբերի 26-ի նամակն է, որ քաջ ծանոթ էր Պարոնյա-

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

նին, և ուր Նար-Պեյի մասին ասված է. «Արդէն ատելի էր նա աստանօր մեծաց եւ փոքունց, ի պատճառս անտանելի զելզէկուժեանցն իւրոց, յորս յաւելեալ ի վերջին ժամանակս եւ զպերեսան գնացս եւ զպչրանս անվայելս եւ աշխարհական երիտասարդի թող թէ եկեղեցականի, երաց 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:

Չեռքի 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. «...Խորեն 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

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 չափազանցություն է, բայց հիմքով՝ ճշմարտացի: Ժամանակակիցներն անթաքույց հեգնանքով են խոսել Նար-Պեյի կանացի հակումների, պչրամոլության մասին¹:

Լուսինյանների իշխանական տոհմից սերելու մասին Նար-Պեյի տեսած «գեղեցիկ արքայական երազեն» 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՝ զորս ստեպ յուղով օծելով՝ կարծրությունը մեղմելու կ'ջանա, և սիրտ մ'որ հարյուր կտոր կ'լիցի և մեծ մի կտոր կնկան կամ օրիորդի մը հիշատակը կ'բերե» («Հայկական Անասիան», էջ 249): Պարոնյանի այն ակնարկումը, թե Նար-Պեյը փայլեցնում էր մազերը (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 բուրեցն, նույնիսկ մեզի բաշխած նշխարները փաթթած 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, մազերուն ու մորուքին, համեմալով հալելիին առջև», Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, ԺԵ տարի, Կ. Պոլիս, հրատ. և տպ. Մ. Հովակիմյան, 1921, էջ 203:

2. Օսմանյան (Մ. Մամուրյան) իր թղթակցություններից մեկում գավեշտալի վրդովմունքով նկատել է. «Եթե Պերլիհի Քոնկրեեն բան մը չչառեցանք գեթ Լուսինյանց մեկ շատավիղն երևան ելած տեսանք, որ է Նար-Պեյ. տն'ս «Արևելյան մամուլ», 1878, թ. 8, էջ 160:

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

րենց քաղաքները վերադառնալով՝ «պատուհաններուն առջևեն չէին հեռանար, փողոցեն անցնող աղջիկներն դիտելու համար», ապա հետևում էին իրենց ուսուցչի օրինակին: Ակնարկված է վերջինիս կնամուխությունը, և այս դեպքում Պարոնյանն օգտվել է «Ծիլն Ավարայրի» հանդեսից, որը հավաստել է. Թեոդոսիայում Նար-Պեյի «սիրահարությունը, սիրահարական այցելությունը '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 «Դանակները» թարգմանելիս «ի՛նչ անտանելի վհատեցուցիչ դժվարությունաց հանդիպեր է» և «վերջապես գերբնական ազդեցությամբ մը հայերեն համապատասխան դարձվածը գտնելով «Ջիւր անուան գիտե՞ս կոչ: - Ո՛հ, ոչ» արտասովխառն հրճվանոք կը վազե եղբորը վզին կը պըլլվի և այլն»²: Ընդգծված արտահայտությունը գտնում ենք Նար-Պեյի թարգմանած «Դանակը Լամարթինյա» ժողովածուի (Փարիզ, 1859) 4-րդ գրքի «Մաղիկն ջուրց. առ Վալենտինեն» բանաստեղծության մեջ, որի յուրաքանչյուր տուն վերջանում է հետևյալ տողերով.

Ջիւր անուան գիտե՞ս կոչ.

- Ո՛հ, ոչ:

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

Ջիւր անուան կոչ

Գիտե՞ս - ո՛հ, ոչ:

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

1. «Ծիլն Ավարայրի» հանդես, Կ. Պոլիս, 1867, թ. 7 (Հավելված), էջ 8-9:

2. Նույն տեղում, էջ 2-3:

անհնար կը թվի իրեն, բայց վերջապես կը համոզվի և եղբորը փաթովելով, խորեն, կըսե, մեծ ծառայություն ըրիր ազգին այդ գյուտովդ. ազգը պարտավոր է երախտագետ մնալ քեզ համենայն 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 կրոնական 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 հայրենազգաց ընթերցողս» առաջաբանում Նար-Պեյը նշել էր, որ «գժբախտ 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 աշխատությունցն հետ»²: Գրողը հրատարակում է նախատիպի խոստովանությունը. «Յուր աշխատասիրություններուն մեկ մասը 1870-ին Բերայի հրդեհին հրո ճարակ եղան, ինչպես որ կ'ըլլան գժբախտաբար այն ամեն երկասիրություններն, որք տպված չեն... գրված չեն: Այդ գործերու մոխիր դառնալն մեծ կորուստ մ'է անշուշտ ազգին համար, բայց կընանք 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 բացառութեամբ, արժանիք ունենին... մոխիր դառնալու» (Ն. 2, էջ 16-17):

Այս կերպ իրականի ու հնարովիի զուգորդումներով, երգիծական սուր պատկերներով Պարոնյանը նախատիպից ստեղծում է գեղարվեստական կերպար: Ընթերցողի առջև հանում է խորեն Գալֆայան-Նար-Պեյ-Լուսինյանը՝ փառատենչիկ ու անբարո, պաշտոնամուլ ու շահագրեւ, հարափոփոխ համոզումներով, գրական հավակնոտութիւններով ու անհատական վարքազօով: Դիմանկարչի վերաբերմունքն այս «ընչի» հանդեպ, ինչ խոսք, մերժողական է: Սակայն Նար-Պեյի գործունեութեան մեջ ընտրում ու գտնում է ինչ-ինչ դրական կողմեր: Երգիծաբանը չի ուրանում Նար-Պեյի ճարտասանական ձիրքը («Յուր քարոզներն ավելի կը փայլին քան յուր մագերը» (Ն. 2, էջ 13)¹, ամբողջովին չի ժխտում գրական վաստակը. պնդում է, որ «իբրև մատենագիր ավելի ազգին ծառայած է քան իբրև կուսակրոն», որ նրա երկերը «քիչ բացառութեամբ արժանիք ունենին... մոխիր դառնալու»: Այդ «քիչ բացառութեամբ» «մոխիր դառնալու արժանիք» ունեցող գործերից առանձնացնում է «Ալաֆրանկա» կատակերգութիւնը, բայց և անմիջապէս դրա կողքին հիշատակում «Վարդենիքը» (այն հեղինակը նվիրել էր հարազատ քրոջը՝ Վարդուհի-Աննիկին՝ ամուսնութեան առիթով) և կծու գովեստ-հեգնանքով («անմեղ սերն ներշնչված գողտրիկ ոտանավորներ») ակնարկում ժողովածուի քողարկված էրոտիկ բնույթը²:

1. Ուշագրաւ է, որ ժամանակակիցները ևս նկատել են այդ ընդունակութիւնը: Երվանդ Օսեանի, 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, գոնէ, նոցա սրտի ու երևակայության վրա»: Տե՛ս Օսեանի «Եր., խորեմ արք. Գալֆայան և Նալբանդյանի «Աղջմիքը», Թիֆլիս, տպ. Բուրժուազի, 1903, էջ 28:

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

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

Ասես ճակատագրի հեգնանքով Նար-Պեյն իր դիմանկարը գրվելուց տասներկու տարի հետո դամբանական է կարդում Պարոնյանի հուղարկավորութեան ժամանակ. «Գեր. Նար-Պեյ Սրբազան խոսեցավ դամբանականը, հուզյալ շեշտերով նկարագրելով Պարոնյանի կյանքն, հանճարեղ հրապարակագրութիւններն ու անզուգական գրիչն...: Թեև Պարոնյան մեռավ, ըսավ քարոզիչ Սրբազանը, սակայն յուր գործեր անմահ կը մնան և պետք է գիտնալ օգտվիլ անոր թողած արդար քննադատութիւններն, որպէս զի կարենալ հանդարտ հանգչիլ յուր գերեզմանին մեջ»³: Հազիվ թե այս խոսքերը հնարավոր լինի փարիսեցիութիւն համարել: Չպետք է մոռանալ, որ բոլոր արատներով հանդերձ՝ նա կիրթ անձնավորութիւն էր և չէր կարող ուրանալ Պարոնյանի նման երգիծաբանի մեծութիւնը: 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-Պեյին: Դեմքին վրա այլևս չենք կրնար կարդալ հին ատենական մեղկ զգայնութիւնները. ա՛յ հիմա հոն նկարված է համակերպող լրջութիւն մը և սկզբունքներու ավելի որոշ գիտակցութիւն: ...Նար-Պեյ բարձրացած մեռավ...»²: Այդ «լրջութեան» 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 թղթակցութիւններ էր հաղորդել ֆրանսիական քաղաքական գործիչներին: Նամակներից մեկն ընկել էր թուրք ոստիկանութեան ձեռքը, որը 1888-ից հալածում է նրան: Օտտոմլ Աշըղյան 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 աշխատութիւնն յուր նպատակին հասած է»:

Հաջորդ հոգևորականը, որն արժանացել է Պարոնյանի մրտ-
րակումներին, Մկրտիչ Տիգրանյանն է: Եթե Նար-Պեյի դիմա-
նկարում, այնուամենայնիվ, առկայծում են յուսավոր նշմարներ,
ապա «Մկրտիչ Տիգրանյանը» ամբողջովին վրձինված է սև
գույներով: Ընդհանուր դիրքորոշումը ցուցաբերված է դիմա-
նկարի սկզբում: Երգիծաբանն օգտագործում է հրեական մի ա-
վանդութիւն 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 զրկե», 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, զրկեց
որ խրատվինք...» (Հ. 2, էջ 63): Այս սկսվածքը դառնում է յու-
րատեսակ նախադրութիւն, 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» բնավորութիւնն ու
գործունեութիւնն բազմաթիւ 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 կնիքնե-

րով ու ստորագրութիւններով 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 կեր-
ցուցեր է անօրեն տաճկաց կամ իր սիրտ հուզած մարդիկնե-
րուն»¹: Մեկ այլ վավերագրի հեղինակները Տիգրանյանին մե-
ղադրել են նույնիսկ մարդասպանութիւն մեջ և կշտամբել
պատրիարքին՝ «գայթակղեցուցիչ և խռովեցուցիչ» վարդապե-
տին վանահայր նշանակելու համար, անգամ արել սպառնալի
նախազգուշացում. «Թե կուզեք վանք մը քայքայվի և բոլոր
ազգ մը գայթակղվի ատոր համար, մեզի փուլթ չէ, ուրիշ ազ-
գեր շատ կան, պիտի ըլլամք անոնցմենե մեկ մը...»²:

Երեսուն տարի հետո Գարեգին Սրվանձտյանցը պիտի հաս-
տատեր, թե Մշո Առաքելոց վանքի վանահայր Տիգրանյանը
«նույն վանքին ընտիր ու անման երկաթագիր մեծագիր երկու
ճառընտիր մագաղաթներու վրայն 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 անհամեստութիւն
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 զրուցված են այս անձին վրա» (Հ. 2, էջ 72) և, անշուշտ,
ծանոթ էր դրանց: Այստեղ պետք է հիշատակել թե՛ Մամուրյանի
«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 Քյուրթիստանու և անոր սահմանին մեջ բնակյալ հայ ազգի ժողովրդոց», նվիրված է Մկրտիչ Տիգրանյանի վարքին: Հեղինակն արդար գայրույթով 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 տարիս 'ի վեր Քյուրթիստանը 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 կառավարութայն հետ, անխղճորեն հարստահարում է «աղավառաբարո եղբայրներուս», այսինքն՝ գավառաբնակներին, և կարող է իր դեմ կանգնած մարդկանց «կյանքն ալ բառնալ տա՝ յուր սքանչելյոքը»:

Բայց երգիծաբանն ունեցել է ավելի «վատահելի» ու չմիջնորդավորված մի աղբյուր. նրան օգնել ու փաստեր է տրամադրել... ինքը՝ բնորդը 1864-ին, երբ տպագրել է «Հայելի գործոց Տիգրանյան Մկրտիչ վարդապետի և առաջնորդի Քյուրտիսթանու» խորագրով մի գիրք: Այստեղ նա վանում էր «հիմար, մորոս (այսահար, խենթ – Ալ. Մ.) անիծած» Միհրդատյանցի (կոչում է միայն անվամբ՝ Թադեոս) «զրպարտիչ և ստախոս տեսրում (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-

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. «Կուզեն թո՛ղ գիշեր ցերեկ ծիծաղեն. ինձի վնաս մը չունի. բերան իրենց, ծաղրն իրենց»¹: Այս մարտահրավերին Պարոնյանը պատասխանում է յուրովսանն՝ նրա դեմ կովելով նրա իսկ գեներով: Այս կերպ էլ դիմանկարը դառնում է «Հայելի գործոցի...» պարոդիան: 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 բարբար, 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. Միհրդատյանց Թ., Նկարագիր աղետից Երուսաղեմի, Կ. Պոլիս, տպ. Ն. Մյուհենստիպյան, 1860, էջ 229:

1. «Հայելի գործոց Տիգրանյան Մկրտիչ վարդապետի և առաջնորդի Քյուրտիսթանու», Կ. Պոլիս, տպ. Թ. Տիվիթյան, 1864, էջ 6:

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

Տիգրանյանը, — հակառակորդին չարահնար 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 չափ թըշ-
նամիների մասին, որոնց դեմ ինքն իբր մաքառել է: Ինքնահնար
հակառակորդներ ունենալու համար Պարոնյանը նրան համեմա-
տում է Սերվանտեսի հայտնի հերոսի հետ, որը հողմաղացներին
դնում է «երեսուն ասեղ հսկաների» տեղ ու «զժնդակ 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 հոգվածներե բաղկացյալ կանոնա-
գիր մը կը խմբագրե, և երբ անոնց գործադրությանը պիտի
ձեռնարկեր, յուր դեմը կը տեսնե Տոն Քիչոթի օգային 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
ն՛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 Բրթու տղան է սև սատանա.
Ա՛ն բուրդ բամպակը շուտով մկրտե,
Կ՛ուզե Հայ մնա, կ՛ուզե Թրքանա»²:

Երգիծաբանն անմիջապես որսում է վարդապետի «ազնիվ
խոստովանությունը» և օգտագործելով նրա մի նախադասու-
թյունը Սղերդի առիթով («Այս նահանգին մեջն է Եգիտի ըսված
աղանդավորները, որն որ՝ սատանային գեշ չեն ըսեր»)՝ սատի-
րական նպատակասլացությամբ պայթեցնում վարժարաններ
հաստատելու ստի պղպղակը և նրան համարում սատանա.
«...Քյուրտստանի մեջ վարժարաններ կը շինեն... օգի մեջ: Սիլվա-
նա մեջ կը փափաքի վարժարան մը հաստատել... գետնի վրա,
բայց այս գործը քիչ մը դժվար ըլլալով փափաքն չկրնար իրա-
կանացնել, մանավանդ թե Սիլվանաբնակ ազգայիններն հայե-
րեն չէին գիտեր, անխնամ, անհովիվ և անտերունչ մնացած
էին: Այս ժողովրդյան համար հասարակորեն կ'ըսեն եղբր
Պաղ ջուրը կուգա մեծ Սիլիվանա
Գեշ քրթու տղան է սև սատանա.

Ա՛ն բուրդ բամբակը շուտով մկրտե:

Կ՛ուզե հայ մնա, կ՛ուզե 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 վարժա-
րան մը կը բանա. սակայն լավ կը հիշենք, որ Սղերդի մեջ են Ե-
գիտի աղանդավորներն, որոնք սատանային համար գեշ չեն
ըսեր եղբր: Դիտողության արժանի է, որ հիշյալ աղանդավորնե-
րը Մկրտիչ եպիսկոպոսին վրայոք ալ գովեստով կը խոսին»
(հ. 2, էջ 65-66):

Դիմանկարի յուրաքանչյուր հատված դառնում է «Հայելի
գործոցի...» համապատասխան հատվածի ինքնատիպ արձա-
գանքը: Նա կարծես բեկոր առ բեկոր հավաքում է դիմանկարը՝
յուրաքանչյուր պատկերում բացահայտելով կերպարի մի նոր,
բնորոշ գիծ: Դա արվում է ընտրության մեծ հմտությամբ ու գե-
ղարվեստական բացառիկ տաղանդով: Իրար են հաջորդում ար-
կածախնդիր «Չոջի» կյանքի դրվագները: Նա երևում է բան-
տարկության ժամանակ, երբ քրդերենի է թարգմանում Ավետա-

1. «Հայելի գործոց...», էջ 18:
2. Նույն տեղում, էջ 24:

րանը, որպեսզի «քրտերեն գիտցող ազգայիններն ալ հասկնան Ավետարանի հոգին և իրեն օրինակին չհետեւին», «ազգին իրավունքները պաշտպանելու նպատակով» «ազգին պատրիարքին դեմ» դատ բացելիս և ուրիշ պատկերներով: Հատկաձեռնի 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 առնել 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 գոր՝ թեպետև 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 գործոց...» 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 «հրաշարանքների» ապացույց, անընդ-

հատ հաշվում է, թե «գագաններու 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 Քարբուք. 51 ժամ Պաղտատ. 112 ժամ Քիրմաչ...»: Եվ Պարոնյանը, նրան հեգնելով, դիմանկարում տարբեր առիթներով թվարկում է Տիգրանյանի՝ որբորդ անգամ Պոլիս 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'ըսես, 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 մեջեն 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 գեներերին. «Մոլուկություններու վրա ծիծաղելն առաքինության ճանրուն մեջ գտնվիլ կ'ենթադրե և, այս հաշվով, որչափ շատ ծիծաղ քաղեմ՝ այնքան նվազ մոլուկություն 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 կոտրած արևմտահայությունը պարտադրված էր դիմակայել նաև Արևմուտքի ճնշումներին: Ճրանսիան 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 ուզում 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-

նադավանաբանական երանգավորում, բայց էպպես քաղաքական պայքարի արտահայտություն էր, հետադիմական ուժերի և նոր գաղափարախոսության ջատագովների բախում, որը, դրժբախտաբար, ավարտվեց առաջինի հաղթանակով. 1852-ին «Համազգայացը...» դադարեց գոյություն ունենալուց:

Կաթոլիկ եկեղեցու և նրա դրածո Անտոն Հասունյանի դեմ բողոքը դարձավ համաժողովրդական, ստացավ քաղաքական բնույթ, փոխանցվեց մամուլին, գեղարվեստական գրականությունն 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 «Մեծմուսյը 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 ԹԱՓ»: Սրվաճյանը քննադատում է «Մեծմուսյին...», որն իրար է հակադրում կաթոլիկ և լուսավորչական հայերին՝ անվանելով առանձին «միլլեթի» (ազգ): Հողվածագիրը գտնում էր, որ կաթոլիկ եկեղեցին «իր ուղկանները աշխարհի երեսը սփռելով զանի տիրապետելու խորհուրդը կրկնած է բաժանման դրությունը «բաժանեա զի տիրեսցես» և որ նպատակին հասնելու համար, հոն խարուկներ կը վառե...»¹: «Հռոմեական պապական հայեր», «Հասունյան վաստակ մը», «Չու Հասունի»² հողված-մանրապատմաներում 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. Չիլին-

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

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

1. «Մեղուն», 1860, թ. 99, էջ 116:

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

կիրյանը՝ «Մաղիկում», 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 մուլթյունը 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 Հասունյանի 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 Հասունյանի դեմ ուղղված «Հանելուկ» սարկաստիկ ոտանավորը: Պեչիկթաշլյանը Հասունյանի վարած քաղաքականության դեմ մարտնչում էր նաև դրամատիկական ստեղծագործություններով: Այս առումով առանձնահատուկ դեր ունեն «Կոռնակ» դրաման, ուր Բզնունյաց նախարար Կոռնակի նախատիպը Անտոն Հասունյանն էր:

Կաթոլիկության դեմ մղված համընդհանուր պայքարում մեծ էին նաև Հ. Վարդանյանի «Ազգալի» վեպի (պատահական չէ, որ Հասունյանը հատուկ կոնդակով բանադրեց այդ գիրքը), Ծերենցի հակահասունյան 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) «Հասունյանը և յուր կուսակցությունը» հոդվածը, որտեղ

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:

Անտարբեր 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-Պեյը՝ 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. Մամուլյան Մ., Երկեր, էջ 462:

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

1. Բաֆֆի, Երկերի ժող. տապը 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 անմերժելի 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 չի 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 դիտավորություն 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 շփոթված 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 գավակ»: Կարծում ենք, որ հիշատակված «կենսագրությունը» չովհաննես 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-

ծիռլթյան արհեստին կը ծառայեր»¹: Ուսումնասիրութիւնը 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 «կենսագրութեան» հեղինակին: Այս դեպքում ևս առկա է ստեղծագործական մոտեցումը: Զանցելով բազմաթիվ անկարևոր փաստեր՝ ուշադրութեան ամենից առաջ կենտրոնավորել է նախատիպի հոգեբանական ու հասարակական գծերի հայտնաբերման վրա, թափանցել բնավորութեան, մտածողութեան, վարքագծի էական հատկանիշների մեջ: Արդյունքում գրքի հրատարակատուական շարադրանքը փոխարինվել է գեղարվեստական ինքնատիպ ձևերով՝ ցուցադրելով Հասունյանի «Հասունացման» ընթացքը՝ սկսած պատանու՝ Հռոմի «Պրոպագանդայի դպրոցի» ուսումնառութիւնից մինչև պատրիարքական գավազանն ստանալը: Այդ մասին Ասկերյանը պատմում է. «Բայց Գեր. Հասունյանը այս Պատրիարքական իշխանութեամբ ալ չըկրցավ սիրտը կշտացնել. ուզեց՝ որ ժամ մի առաջ Նախագահական իշխանութեանն ալ ձեռք անցընէ. ուստի նախ առաջին մեծամեծ իշխանաց գանգատները շատցուց. թե ծերացել է ու ցնդեր է, և չի կրնար կոր իր իշխանութեանը գործածել... Գեր. Մարուշը օր մը օղափոխութեան համար Պիլեգիկի Պողոս աղային տունը եկած էր, իրեն հետ առնելով զԳեր. Հասունյանը, Շիմանյան Տ. Անտոնը..., հոն կը հասնեին, և ծերունի Նախագահին չորս դին կը պատեն և կը շարվին. կաղամար գրիչ մեջտեղ կուզան: «Քուխղճիդ հանդարտութեանը համար՝ (կըսեն մեկ բերան) քեզի հանձնված հոգւոց փրկութեանը համար, և Եկեղեցւո շինութեան և պայծառութեան համար պետք է՝ որ Նախագահական իշխանութենեդ հրաժարիս...»²: Այս իրական անցքը Պարոնյանը հրմ-

տորեն ձուլել է դիմանկարի հյուսվածքին և դարձրել սատիրական պատկեր. «Գեր. Մարուշն օղափոխութեան համար Պիլեգիկի 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 փրկութեանը համար, եկեղեցիին շինութեանը համար, պայծառութեանը համար, անպատճառ հիմա նախագահութենեդ հրաժարելու ես:

Ահա առաջարկութեան ձև մը, որուն մեջն, եթե նախագահութեան բառին տեղ քսակ բառը դնենք, ճիշտ այն ձևը կ'ունենանք, որով առաջարկութեան կ'ընեն մեզ քանի մը զինված մարդեր, երբ լեռներու մեջ հանդիպին մեզի: Մերունին այս առաջարկութեան 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 տեսուն 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 «Համազգայաց ընկերութեան» դեմ: Դիմանկարիչը, արտաքնապես պահպանելով զուսպ ոճը, ներքուստ խոր վշտով, հեգնանքով ու ատելութեամբ մերկացնում է «Չոջին», որի գերխնդիրը «Համազգայաց...» ընկերութեան մարմինը մեջտեղից վերացնելն էր, քանի որ վերջինիս գործունեութիւնը «Հակառակ էր հոռովմեակական եկեղեցւո քարոզութեաններուն»: Դիմանկարում Հասունյանը երևում է իբրև մի գործիչ, որ կաթոլիկ համայնքը պապականութեանն ամբողջովին ենթարկելու ճանապարհին միջոցների առջև խտրականութիւն չէր դնում: Պարոնյանն արտասովոր ուժով է միջամուխ լինում քաղաքական երևույթի էութեանը, չի դիմում արհեստական ու էժանագին էֆեկտների, այլ որսում է այն, ինչն իրականութեան մեջ իրող

1. Ասկերյան Է., Հասունյան քաղաքականություն. Երեսուն և հինգ ամյա Պատմություն Գեր. Հասունյան Անտոն Վարդապետին, սկսյալ Դիմանկարից մինչ ցՊատրիարքությունն Կիլիկիո, Տիփսիս, ի տպարանի Համբարձումա Էնֆիսայան և ընկ., 1868, էջ 31:

2. Նույն տեղում, էջ 59-60:

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 կաթողիկեների Անտոնյան միաբանության ղեկավարը: Հասունյանի պես նա էլ էր դարձել Հռոմի սպասավորը, ստրկացել Հռոմին, մասնակցել պապական կոնգակի՝ «Ռեկրսուրուսի» (1867) խմբագրմանը, որով Հայ կաթողիկեները 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 խորամանկությունը. կարողանում էր շարժել քաղաքական դիտավորությունները, բացահայտապես էլք 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 Հռոմ, Հռովմեն Պոլիս»: Նա գաղտնաձայնով մրցակցել է Հասունյանի հետ, յուրացրել իրեն «ժողովրդյան սիրելի ցույց տալու արհեստն» ու «շահել» ժողովրդականություն: Երգիծաբանը սատիրական նպատակասլաց պատկերներով բացահայտում է Քազանճյանի փարիսեցիությունը. ի շահ կաթողիկե 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 «Ռեկրսուրուսն 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 Քազանճյանի ծայրահեղ փառասիրությունը, հոգևոր կոչման դեմ արած ոտընձգությունները: Նա հաճախակի էր հակառակվում Հասունյանին և ձևացնում, թե դա անում է՝ «ազգի իրավունքները պաշտպանելու ազգասիրութենե առաջնորդված»: Գրողը դիմակազերծում 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 ազարակի 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 «ընդի» 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. «Մնած է անցյալ դարուն վերջերը, Պրուսայի գյուղերեն մեկուն մեջ»: Միտումն ակնհայտ է. երգիծաբանը հասկացնել է տալիս, որ Պետրոս առաքյալի այս օգնականը, աստվածաբանը, մատենագիրը, դեկերի փաստաբանը, լեզվագետը, մաթեմատիկոսը, խմբագիրը, դասատուն, կրիտիկոսը բոլոր առումներով ժամանակավրեպ է, և հետևում է Հայտնի նախադասությունը՝ «Յուր ծննդյան հետևյալ գիշերը ծնան դեկերն, որոնց գոյությունն այն թվականն է վեր հաստատված ճշմարտություն մ'է»:

Հեղինակն ամենից առաջ ընդգծում է նախատիպի կրոնական մոլեռանդութունը 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 բռնեք 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 դնեք, Տերոյենց կը մերժեք, նետելով յուր մորը վրա այնպիսի նայվածք մը՝ որ կը թարգմանվեր. ինչու կստիպես զիս պահքս ավրել, մայրիկ, — այս թարգմանությունն ճշտությունը 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 կղերամիրայական հոսանքին, որի հենարանը ամիրաներն էին. «Յուր աղոթքին մեջ թեպետև երկնից արքայությունը կը խնդրեք, սակայն հարուստ ամիրաներ ալ խնդրելու չէր մոռնար: Նեղության ժամանակները կ'ստիպվեք երբեմն մարդուս սխալական ըլլալը հաստատել, ըսելով, արքայություն խնդրենք, բայց հացագործը դրամ կ'ուզեք, ամիրաներ տուր ինձի, աստված, և ամեն բան ունեցած կ'ըլլամ» (հ. 2, էջ 42):

Վերնախավի և տերության առջև սողացող «ջողը» դաստիարակում է իրեն արժանի սերունդ: Իր աշակերտներին միայն աղոթել է սովորեցնում և փառավորվում «ազգին այսպիսի ծունկ չողող 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 պապականության ջատագով և գտնում էր, որ կաթոլիկության ու լուսավորչականության միջև եղած տարբերությունները 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 Չամուռճին»¹: Պարոնյանը ևս չեչտադրում է այդ խնդիրը, Պատվելիին համարում Հասունյանից էլ վնասակար, քանի որ «Չամուռճյան՝ Հասունի պես ասի մը հայ չէր ուզեր արքայություն տանիլ, այլ կը փափաքեր, որ բոլոր հայերն մեկեն տանի արքայություն Հռովմի ճամբով» (հ. 2, էջ 45):

«Հովհաննես Տերոյենց» դիմանկարում ևս գրողը երգիծական նկատողությունները 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 նաչերենն ելած է, թե բրոչետերե բառը բրո և չետերե բառերե ծնած է — բրո էրիկն, իսկ չետերե կնիկն անշուշտ — թե՛ բուրկատորիում բուրկա բառեն կելնե — բուրկատիվն ալ մոռանալու չէ — թե հայերը Բրիստոսի վրա երկու նատուրա չեն ճանչնար, թե՛ հոգվույն սրբո համար միայն ի հորե բրոչետիդ կ'ըսեն, թե ի յորդվո բրոչետիդ ըսելը չեն ընդունեք հայերը, թե՛ Հայաստանյայց եկեղեցվո դավանանքը Հռովմայեցվոց պես է...» (հ. 2, էջ 44-45): Այս հատվածն առանց հղումի գրվել է Ավետիս Պերպերյանի «Հայոց պատմություն» աշխատության հուշարկմամբ, ուր գետեղված է Ֆերիերիի և Տերոյենցի՝ դավա-

1. Տե՛ս «Մեղու», 1864, № 232, 22 փետրվարի, № 239, 29 ապրիլի:

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

«Ճ. Գեշ թարգմանվելով գայթակղության պատճառ եղած ի՞նչ բառեր կան ուրիշ:

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

Ճ. Ինչպե՞ս:

Պ. ... Բրոջեստերն բառը Լատիններենին մեջ երկու բառն շինված է. մեկն է բրո, և երկրորդն չետերն: ...Բուրկաթորիում բառը բուրկարն բառեն կելլե, որ մաքրել ըսել է¹: 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 «դուսամիջյան հերետիկոսներ» պիտակումով, և՛ դրանից վիրավորված Ութուճյանը, որը ճգնում է ապացուցել Պատվելիի կաթոլիկասիրությունը:

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

2. Տե՛ս «Երեակ», 1864, թթ. 26-38:

Պարոնյանին քաջահայտ էին նաև «Երեակում» տպագրվող անհեթեթ հոդվածները դեբրի գոյության մասին: Նա «տխուր հանդես» է անվանում «Երեակը» և ընդամենը երկու նախադասությամբ ոչնչացնում հետադեմների պարագլխի խավարապաշտությունը. «Օր չէր անցներ, որ հավն երեք անգամ չխոսեր հոն («Երեակում» – Ալ. Մ.): Դեբրու գոյությունը ուրացողները հերետիկոս կը հռչակվեին, և ինք ամեն ճիգ կը թափեր դեբրու 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 կուզար, 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 «Պատվելիին 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...

Լավ 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 կղերամիրայական հոսանքին:

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

տի մը» պաշտպանութեան համար: Մյուս դիմանկարների նման այստեղ նույնպես Պարոնյանը նկարագրում է բնորդի արտաքինը: Այս դեպքում ևս այն ինքնանպատակ չէ, այլ ծառայում է կերպարի ամբողջացմանը. «Չամուռու ճանաչում և կզակով երկար, համբավով և քիթով մեծ, գունով և մազերով ճերմակ, աչքով կապույտ, քաջառողջ մարդ մ'է: Ծակատն 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 հնարույր է, որքան իր տերը: Ընթերցողի աչքի առջև բարձրանում է «մեծ և ընդարձակ» կոշիկներով, չափազանց լայն վերարկուով, ընդարձակ «բանթալոնով», առանց «փողպատի և ողջամտություն» 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 ամբողջությունը 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», «քաջությունը պաշտպանեց և դեռ կը պաշտպանե հայկական խնդիրն յուր քաղաքական հողավածներով», «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 «Մասիս» 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 Ութուռյանը Գարիբալդիի ղեկավարած շարժումն անվանում էր «ապօրինավոր, հանդուգն ու վտանգավոր ձեռնարկություն»՝...

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

1. Տե՛ս «Մասիս», 1862, թ. 551:
2. Զոհրապ Գր., Երկերի ժողովածու երկու հատորով, Բ. 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 գազաթին Բաբելոնի բռնակալ Թագավորի՝ Նաբոզոդոնոսորի «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 Կալիգուլայի և «կարմիր սուլթանի» միջև նկատված խիզախ գուգահեռումները. «եթե Կալիգուլայի օրով խմբագրության պաշտոնին մեջ գտնված ըլլար՝ գովաբանելով պիտի դրվատեր Կալիգուլայի այն որոշումն, որով ձին հյուպատոս անվանել կ'ուզեր և անշուշտ խմբագրական հոգվածով մը ձին ալ պիտի շնորհավորեր ըսելով.

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

...Այս խմբագրական հոգվածը գրելին քանի մը օր ետքը ներքին Լուրերուն մեջ պիտի կարդայինք հետևյալները.

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

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

թանական բռնապետութեան վարած սանձարձակ քաղաքականութեան կամայականութիւնների պատկերը, թե՛ Հայ ազատամիտ խմբագրի շողոքորթութիւնն ու քար լուրթիւնը հպատակների վրա տուրքերն ավելացնելու և բռնութիւնն ուժեղացնելու նկատմամբ:

Ընդհանրացման ուժ ունեցող այս հատվածը ստեղծագործական գյուտ է, որը երգիծաբանը կառուցել է Ութուճյանի լրագրի ոճով և գաղափարական բովանդակութեանը ներդաշնակ խտացումներով ու համադրութեամբ: Ահա, օրինակ, «Մասիսի» հաղորդած լուրերից մի քանիսը. «Օգոստոսափառ Ինքնակալն առաջին կարգի Օսմանիե և Մեծիտիե պատվանշաններ շնորհեց ծովային գործոց պաշտոնյա Վսեմ. Վեսիմ փաշային»¹, «Օգոստոսափառ Ինքնակալին գահակալութեան տարեդարձն այս տարի առավել ևս փառավորութեամբ կատարվեցավ: Ինչպես անցյալ տարիներ, այս տարի ալ առաջին պաշտոնեին ձեռքը մայրաքաղաքիս ընկերութեան ընտրելագուլն մասին կոչուք մը շնորհեց, որով իր հզոր և հայրախնամ տերութեան քաղցր հովանվույն ներքև պատսպարյալ ամեն կարգի ժողովրդոց երախտապարտ սիրտերն առավել ևս հինքն գրավեց»²:

Պարոնյանը ցավում է նաև, որ մամուլը խոտորվում է հասարակական-քաղաքական լուրը 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 վիճաբանութիւնը (մասնակցել են նաև Տերոյեցը, Նար-Պեյը, Թադեոս Պեկյանը, Խաչատուր Միսաքյանը, Մինաս Գաբամաճյանը և ուրիշներ) ու դրան հաջորդած դատավարութիւնը, երգիծական տրամախոսութեան միջոցով ոչնչացնում է լիբերալ մամուլի բովանդակազրկութիւնը:

Դիմանկարում աստիճանաբար երևում են նաև խմբագրի

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

2. Նույն տեղում, թ. 697, 17 հունիսի:

բնավորության հատկանիշները՝ ինքնահավանությունը, խորամանկությունը, շողմունքությունը, 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 «Մյունատիր էրճիաս» (1859) հայատառ-թուրքերեն լրագիրն ուշագրավ երևույթ էր արևմտահայ դեմոկրատական մտքի բնամարդում և քանիցս արժանացել է Սրվաճյանի հիացական գնահատումներին: Այս պարբերականի էջերում Փանոսյանը դատափետում էր կղերամիության կոսանքի խոսափող «Երևակի» գաղափարախոսությունը, մերկացնում կաթոլիկ քարոզչությունը, իր ձայնը բարձրացնում ի շահ զանգվածների իրավունքների պաշտպանության, հորդորում ազգային-ազատագրական պայքարի, պաշտպանում էր Ազգային սահմանադրությունը... Ձեյթունի հերոսամարտի օրերին «Մյունատիր...» 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, ուներ «մաքառողի աննկուն նկարագիր մը որ դրոշմն է հանրային ճշմարիտ գործչին»: Սակայն աստիճանաբար Փանոսյանը բռնեց հաշտվողական դիրք, հարեց լիբերալիզմին:

«Կարապետ Հ. Փանոսյան» դիմանկարում Պարոնյանը դրվատանքի արժանի խոսքեր է ասում «Մյունատիր...» 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 ընդունելություն կը գտնեին ժողովուրդեն, որ մինչև այն ատեն կը կարծեր, թե ամիրայի մը թաշկինակին դեմ խոսիլը երկնից դեմ ապստամբիլ էր: Այն ատենները Գերագույն ժողովո մեջ անիրավությունն ճշմարտության ներկայացուցիչն էր. բռնությունը զավազան ի ձեռին կը նախագահեր. արդարության աթոռին վրա ամիրաներու կամքը բացմած էր. իրավունքը ֆալսա կ'անվանվեր և Փանոսյան իբրև մոլեհատիկ փողոցներու մեջ կը պոռար:

«Հայեր, երեկ հազար տարեկան ճշմարտություն մը կորսվեցավ 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 Վեգիր խանին մեջի սրճարանը, աթոռն էր տոպրակի մեջ լցված հարյուր տրամ խոտ, գրասեղանն էր սրճարանակետին դռան քով դրված սնտուկը և թաշկինակն էր յուր հագուստին թևը» (հ. 2, էջ 87):

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

1. Ժամանակին պատանի Դուրյանը ևս Աշել էր, թե «շատ անգամ Մանգումե գրելու տեղ կը «հայհոյե», տե՛ս Դուրյան Պ., Երկերի ժող. երկու հատորով, հ. 1, Աշխատասիրությամբ Ալ. Ծարոյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 137: Նույնը նկատել է նաև Արշակ Ալպոյանյանը. «Անխոնջ վիճաբանող մըն է բայց անկարգ և հախտուն իր լեզվին և բացատրելու կերպերուն մեջ», «Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1904, թ. 1:

կան մերկացումները. «Առաջ յուր Հողվածներուն գլուխը Հայե՛ր, Հայե՛ր, կը գործածեր, վերջին սկսավ ավանակներ, էջեր դնել: Ագապյան վարժարանի կուվույն մեջ այնպիսի անդուռն բերանով Հարձակվացավ յուր մեկ պաշտոնակցին վրա, որ ստիպվեցավ դատի հրավիրվել 1872-ին» (Ն. 2, էջ 87-88): Այդ դատի գեղարվեստական-երգիծական պատկերը դիմանկարի ուչագրավ Հատվածներից է: Ինչպես «Մասիսի» և «Փունջի» դատավարությունը Ութուճյանի դիմանկարում, այնպես էլ «Մանգումեի...» և «Օրագրի» դատավարության նախապատրաստվելու նկարագրությունները երգիծանքի Հիանալի օրինակներ են, ուր Հեգնանքով ու անողոք ծաղրով խրատականված է լիբերալ մամուլը: Այդ ծաղրը պարունակում է խոր ընդհանրացում, քանի որ անձնական կրքերից ծայր առած պարապ վիճաբանությունները, ճամարտակուլությունները շեղում էին ժողովրդի ուչագրությունը սոցիալ-քաղաքական պայքարից: Պարոնյանը «Մանգումեի...» 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 գնեքերուն. առավ զանոնք և գրպանին մեջ դնելով՝ արիաբար հեծավ յուր կոշիկներուն վրա և սկսավ հառաջանալ դեպի հոն, ուր պիտի սպաններ թշնամին:

Մյուս կողմեն Մանգումեն հապճեպով հագվեցավ յուր պատերազմական հագուստները, զգեցավ զրահն՝ ուսկից արևուն ճառագայթները չեն կրնար թափանցիլ, առավ յուր գնեքերն, որ կը բաղկանային ավանակ, էջ, լիրբ, ոճրագործ, անամոթ բառերե 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

Մանգումեին գլխուն իջեցուց Տրամաբանության ահեղ գնեքը» (Ն. 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 խրմբագրի 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 գեր 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 «ինքնաքննություն» ու բարեփոխումների, բայց ուսու-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 դասեն հյուր մը կը գտնվեր սենյակին մեջ, շորերը փոխելու կ'ստիպեր մայրն այն նշաններով՝ զորս երեխաները կուտան նույնիսկ բարձրապատիվ անձերուն առջև» (Ն. 2, էջ 159):

Երգիծաբանը նկատում է, որ ուսու-թուրքական պատերազմի շրջանում Արծրունին հասկանում էր պատմական պահի կարևորությունը, ժողովրդի ազատագրումը՝ «այժմ կամ երբեք», սակայն հաշվի էր 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, շուներու և գողերու խառնուրդ և ուրիշ այնպիսի անականներով, 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 շղաճի գուրբիտ հարձակումները:

Այս ամենի հետ գրողի ծաղրը ոչնչացնող է, քանի որ գործունի 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 կուվող»:

* * *

«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 կողորդն 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):

Անողոք Հարվածների է արժանացել նաև Ազգային ժողովի ատենապետ Ստեփան Ասլանյանը: Այս «ջոջը» 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 հակառակորդ, քարոզել է պետութեան նկատմամբ հլուսթյուն ու տիրասիրութիւն...

Երգիծաբանը նշավակում է «ապառաժի ձեռով սիրտ մը» ունեցող այդ «ջոջին», 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 ատենին, «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:

րութեան շղարշով՝ իրականում «առանց ստակի քայլ մը չառնե՛ր ո՛չ գրասենյակին մեջ և ո՛չ ալ հրապարակին վրա»: Երգիծաբանը Մերեյեմ-Գուլու մորթապաշտութիւնը ներկայացնում է արտահայտիչ մի պատկերով. «Պզտիկ հասակին 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 հաստատութեանը կը համոզվի և ետքը տասը փարա կուտա և վրայն կ'անցնի» (Հ. 2, էջ 99):

Ազգային ժողովի ակնառու դեմքերից էր Ստեփան Փափազյանը: 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 ջերմ սահմանադրական, սահմանադրութեան կետ առ կետ գործադրող, բայց իրապես աչքի է ընկել խոսքի ու գործի աղաղակող անհարիրութեամբ, ձևամոլութեամբ և պաշտոնի չարաչահումներով: Ժամանակին Ազգային ժողովի նրա գործընկերներից մեկը նկատել է. «... Պ. Փափազյանի ինքզինքը այնչափ սահմանադրութեան բարեկամ ցուցնելը շինծու է, սուտ է, մարդ խաբելու համար է և ինքը իր վարմունքովը, գործքովը, իր բաղձանքներովը իսպառ հակառակ է Սահմանադրութեան»¹:

Երգիծաբանը այս «ջոջի» պաշտոնապաշտութիւնը բացատրում է փառատենչութեամբ ու շահադիտութեամբ: Իր վերաբերմունքը Պարոնյանն արտահայտում է Փափազյանի ծննդյան նկարագրութեամբ: Նորածինն ընկնում է թմբիրի 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 ժողովրդականութիւնն էր այս լեզվածին և գրա-

1. «Մեղու», 1872, թ. 89, 10 հունիսի:

վիչ մանկան անունը, 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 ժողովրդակա- նություն ծնավ. վասն զի ամենքս ալ գիտենք, որ մարդս ինք իր գլխուն տկար էակ մ'է և անպատճառ ընկերի պետք ունի: ...Փա- փազյան 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, սա- կայն, այլ կարծիքի էր: Նա գտնում է, որ դասագիրքը տառա- պում է մակերեսայնությամբ, խախտված է ժամանակագրությու- նը, 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: Գնահա- տելով հանդերձ ազգապահպանման նպատակներով պանդուխտ հայերի համար հիմնած «Անձնանվեր ընկերության» մեջ Ղա- զարոսյանի խաղացած դրական դերը՝ դիմանկարիչը դատա- պարտում է նրան. ամենուր փնտրում է անձնական շահ, սահ- մանափակ է, երեսփոխանական ժողովում արտահայտած դա- տարկախոս կարծիքների «կեսը փոտեր է և կեսը միայն կրնա ուտվիլ, և ան ալ ծերերեն», պաշտոնամուլ է, խառնակիչ, կազ- մակերպում է միայն ներհակ խմբավորումներ, անսկզբունք է... Նա թեև իրեն համարում է ունևոր խափի թշնամի, բայց ավելի շատ մտահոգված է սեփական խնդիրներով՝ ձգտումների իրա- կանացման ճանապարհին կանգ չառնելով որևէ միջոցի առջև.

«Ազնվապետության թշնամի է, թեպետ և ժողովրդյան ալ շատ բարեկամ է: Յուր կիրքերն այնչափ ծայրահեղության կը տա- նին զինքը, որ մեկ անձն վրեժ լուծելու համար այն անձին բնա- կած քաղաքը կրակի կուտա, և յուր նարկիլեին համար կրակ կը փնտռե այնտեղը» (հ. 2, էջ 177):

Հանրային պիտանիություն նույն չափանիշներով են դիտված Գրիգոր Էնֆիեճյանը և Մկրտիչ Հսայանը: Պարոնյանը վերստին այն համոզման է, որ նրանք հագել են «ազգասիրություն բու- ռող դիմակ մը», բախտախնդիր են, հետամուտ անձնական շա- հի ու փառքի:

* * *

«Կարապետ պեյ Երամյան» դիմանկարը շարքի մյուս գործե- րից զատվում է իր կարճառոտությամբ: Ահա այն ամբողջու- թյամբ. «Կարապետ պեյ Երամյան ծնած է 1839-ին: Կազմով բա- րեձև, սև աչքերով և սև ընքվիներով մարդ մ'է: Մզկիթ մը շինել տված է» (հ. 2, էջ 224): Դիմանկարն իր տեսակի մեջ ստեղծա- գործական հայտնագործություն է, որի ուժը արտասովոր խտու- թյան մեջ է: Եթե մյուս դիմանկարներում կենսագրական ճոխ տվյալներն ուղեկցվում են երգիծական մեկնաբանություններով ու գնահատումներով, ապա այս դեպքում հեղինակն ասես պահ- պանում է չեզոքություն, բավարարվում է մեկ հատիկ փաստի («մզկիթ մը շինել տված է») արձանագրմամբ: Բայց հենց այդ ժլատ հիշատակությամբ էլ «ջոջն» ստացել է իր ոչնչացնող գնահատականը:

Քանի որ Պարոնյանի հաղորդած տեղեկություններն իր «հե- ռոսի» մասին սուղ են, արժե որ մոտիկից ճանաչենք նրան: Կա- րապետ պեյը պոլսահայ մեծահարուստ ամիրաներից էր, սերում էր ակնեցի Երամյանների գերդաստանից: Հրապուրվել էր տա- րաշխարհիկ ծաղիկներով ու արևելյան երաժշտությամբ, աշ- խարհի տարբեր անկյուններից բերել էր տվել բույսերի հազվա-

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

գյուտ տեսակներ, երբեմն զբաղվել դրանց ցուցահանդես-վա-
ճառքով: Ժամանակ առ ժամանակ արևմտահայ մամուլում նրա
հավաքածուների մասին տպագրվում էին հայտարարություն-
ներ: Ահա դրանցից մեկը. «Երամյան վեցամյալ Կարապետ պե-
յին Պետյուք Տերեռնեցած մշակական պարտեզին տնօրեն Մո-
սյո Տրոյին՝ պատիվ անձին կ'համարի ծանուցանել հասարա-
կության թե հիշյալ պարտեզին մեջ հառաջացած զանազան
տուճկերը, պողատու ծառերը, հազվագյուտ մատաղատուճկնե-
րը, բազմատեսակ ծաղիկները, հունտերն ու բանջարեղենները
քանի մ'օրե 'ի վեր վաճառվի սկսած են...»¹:

Հայ ամիրայի պարտեզը մրցակից չունեի Պոլսում, զարմաց-
նում էր շատերին: Մինաս Չերազը վկայում է, որ «Սուլթանին
բուրաստանն իսկ չէր կարող մրցիլ այդ Հայուն դրախտին
հետ»²: Առանձնացած Պետյուք Տերեռնի իր դղյակում՝ եղեմական
պարտեզի տերը, Չերազի հավաստմամբ, հրապուրված էր ինչ-
որ թուրք երաժշտի «գեղգեղաձայն երգերով», անց էր կացնում
իր անհոգ կյանքը՝ անհաղորդ ազգային անցուղարձեռին: Չե-
րազը դառնությունք ու կծու հեգնանքով է պատմում, որ հայ-
րենակիցները՝ հօգուտ «Միացյալ ընկերության» արված դի-
մումներին ամիրան «սառնամանած» պատասխանում էր թուրք-
քերեն. «Ես... գրոց ու բրոց չեմ, և մեկ ոտանավոր միայն գոց
ըրած եմ. «Փարա իսթեմեյին պիզտեն, պուլզ կիպի սուլբուզ
սիզտեն»³ (Փող մի՛ ուզեք մեզանից, սառույցի պես կսառչենք
ձեզանից – Ալ. Մ.): Կենսագիրը պատմում է նաև, որ թուրք
երաժշտի ցանկությունք Կարապետ Երամյանն իր պարտեզից ոչ
հեռու շինել է տվել մի մզկիթ, «որո համբավը ծավալվեցավ ամ-
բողջ Կոստանդնուպոլսի մեջ»: Սա հենց այն մզկիթն է, որ հի-
շատակել է Պարոնյանը: Ի դեպ, այդ նույն մզկիթի մասին հի-

շում է նաև Աճառյանը: «Մզկիթը, – գրում է նա, – գտնվում էր
Բյոյուք դերեյի ծայրին, հայոց եկեղեցու մոտ, և սակայն թուրք-
քերը արհամարհելով այդ մզկիթը, իբրև հայի շինվածք վերա-
ծել էին արտաքնոցի: Այս տողերս առասպել չեն: Հաճախ անց-
նում էի այդ տեղով և տեսնում էի ապականյալ վայրը: Մզկիթը
արտաքնոց մնաց չգիտեմ քանի տարի: 1910 թվականին, երբ
Կոստանդնուպոլիս էի գնացել, տեսա որ թուրքերը արտաքնո-
ցը սրբավայրի էին վերածել: Հինը մոռացվել էր»⁴:

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

Ուշագրավ է, որ երգիծաբանը գրեթե նույն օրերին է ստեղ-
ծել մի ուրիշ ամիրայի՝ Սարգիս պեյ Պալյանի դիմանկարը և գրո-
քում գետեղել Կարապետ պեյից անմիջապես հետո: Երկու ամի-
րաներ, բայց չափազանց տարբեր իրենց գործունեությամբ. մե-
կը հայրությանը «ծառայել» է մզկիթ շինել տալով, երկրորդը ազ-
գային ճարտարապետությունը բարձրացրել է համաշխարհայի-
նի մակարդակին, ապրել ժողովրդի ցավերով ու շահագրգռու-
թյուններով, պահպանել հայեցի դեմքը. «Հակառակ այն պատ-
վանշաններուն, 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 հակա-
դրության մեջ ավելի է ժխտվում ու ոչնչանում Կարապետ ամի-
րան:

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

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

1. «Մասիս», 1865, թ. 716, 20 նոյեմբերի:
2. Չերազ Մ., Կենսագրական մյուսններ, էջ 57:
3. Նույն տեղում, էջ 58: Այնուամենայնիվ, տեղի տալով Չերազի, Արփիա-
րյանի և մյուսների խնդրանքներին՝ Կարապետ ամիրան «մեծկակ գումար» է
«ցնծացել»:

կանի Հանդեպ Պարոնյանի վերաբերմունքն ակնհայտորեն բացասական է, ինչը դուր չի եկել Արշակ Չոպանյանին, որը դժգոհությամբ գրել է. «Ազգային Չոջերուն մեջ, եթե ծաղրը միշտ զորավոր է, անձերուն գրական արժեքին հետ համեմատական չէ միշտ: Այս ինչ լրագրագետը 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 պոտիկցուցած է: Չոջերու այդ գլուխը, որ՝ հակառակ շատ փայլուն ըլլալուն՝ անիրավություն մըն է, ավելի դատապարտելի կ'երևա երբ խորհինք որ Սվաճյանեն ավելի, Միսաքյանն է Պարոնյանի բուն նախակարագետը: Պարոնյան, զանի միայն հավակնոտ ու ծաղրելի ապիկարի մը պես ներկայացնելու տեղ, կրնար գնահատել մեծ արժեքը այդ անտեսված մարդուն, որ եթե Պարոնյանի երգիծական գլուխներուն 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 «նախակարագետ» 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, զրվատել է Խրիմյան Հայրիկը, անվանել «Հայ Դիոգենես», որ «անձուկ կարասին մեջ նստած՝ կ'իմաստասիրի միշտ»², նրան «սակավաթիվ ընտրյալներեն մեկն» է համարել Եղիա Տեմիրճիպաշյանը: Բայց ահա Ստեփան Ոսկանը քամահրանքով կոչել է «մի սագ ապուշ», Տիգրան Կամսարականը՝ «նախնի իմաստասերներու անհարագատ թոռ», իսկ Գրիգոր Չոհրապը պնդել է, որ պետք է «մեծապես զեղչել իրեն թեկնածու եղած գրագետի, համայնագետի և իմաստասերի համբավեն»...

Ո՞րն է ճշմարտությունը, ինչո՞ւ այսքան հակընդդեմ են մտեցումները: Այս հարցերի պատասխանները գտնելու համար դիմենք Միսաքյանի կենսագիր Հարություն Մրմրյանի օգնությունը: 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 նպատը մայրենի գրականությունը, ո՞րն է նրա տեղը մեր գրականության մեջ: Կարելի է անվարան ասել, որ ուշարժան ոչինչ. մեկ-երկու բանավիճային գրքուկներ ու անձնական վրեժխնդրությունից ծնված հրապարակագրական հոդվածներ, մամուլում այստեղ-այնտեղ ցրված եղբերգներ կամ իր իսկ կողմից արված լուսանկարների ներքևում գրած մի քանի անճաշակ բանաստեղծություններ և մի անարվեստ վիպակ՝ «Սոփիա» վերտառությամբ (1859): «Երկար փնտռեցի իր քերթվածները, մանավանդ նախաբարիզյան, այսինքն երիտասարդության շրջանին: Հայաստան թերթին մեջ (1846-52) անկա դպրոցական տղոց բերանը դրվելիք նվազներ ունի, այնքան թիփիկ իրենց խեղճությամբը, այնքան ցավագին՝ իրենց անբանաստեղծության մեջ, որ մարդ կը զարմանա իր վարկին՝ իբրև պուեստիկոս»², – հիասթափությամբ գրում է Հ. Օշականը: Ահա Միսաքյանի բանաստեղծական «գոհարներից» մի նմուշ՝ գրված ինչ-որ ամուսնության առիթով.

Ընդ փեսաւէր որերոյն
Եւ 'նդ հարսնածու մանկամարդացըն պարուն,
Բերկրապատար հարէ՛ք կայրօ

1. Չոպանյան Ա., Դեմքեր, Փարիզ, տպ. «Մասիս», 1929, էջ 44:
2. Թեոդիկ, Ամենու՛մ տարեցույցը, Կ. Պոլիս, տպ. Կ. Քեչիշյան, 1916-1920, էջ 14:

1. Մրմրյան Հ., Հիմ օրեր. Պուեստ Խաչատուր Միսաքյան և իրեն ժամանակակից իմացակազմին վրա հայեացմեր – 1815էն 1891, Կ. Պոլիս, տպ. Սազայան, 1907, էջ 13:
2. Օշական Հ., Համապատկեր..., հ.1, Երուսաղեմ, տպ. Սրբ Հակոբյանց, 1945, էջ 162:

Սասանեացի 'Աղ ոսիք ձերովք տաճարդ այդ,
Որպէս Ետնէ կրակակոծ
Ի Կեկդոպայց յունճադըդորդ հարուածոց...

Բայց, այդուհանդերձ, Միսաբջանը 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 չփացված ու «պուեետ» հորջորջված, «պոլսահայ աղայական դասի և լիբերալ բուրժուազիայի արանքում դեգերող»² Միսաբջանը հագեցնում էր հենց ամիրաների ճաշակը. դիցաբանական շոպյուլեթյամբ և խրթին գրաբարով ճոռոմ եղերերգեր 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)՝ «չմեցնելով» 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 շոպյուլեթյամբ նպաստներով նրան են վստահել իրենց զավակների կրթության ու դաստիարակության գործը և դրանով հպարտացել: Շուրջ քառորդ դար (1848-1871) Փարիզում բնակություն հաստատած Միսաբջանը (ուր ուղևորվել էր Պետրոս աղա Խորասանճյանի որդիներին ուսումնառության տալու համար) չստեղծեց գրական լուրջ արժեք ներկայացնող որևէ երկ: Օտար ափերից պոլսահայ կյանքի անցուղարձերին

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

Որպես մտածող և քննադատ՝ Պարոնյանը լավ էր հասկանում ժամանակի հայ գրականության վիճակն ու անհանգստանում էր նրա ճակատագրով: «Խաչատուր Միսաբջան» 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 միջակության վարակը, որ ընդունում էր սպառնալի չափեր: Այդ մտայնությունը երևում է դիմանկարի հենց առաջին պարբերությունից. «Ինչո՞ւ կը քնանաք, ո՞վ պուեետներ, 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: Միսաբջանի 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 զինքը 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» (Գ. 2, էջ 127):

1. Մրմրյան Լ., Գշվ. գիրքը, էջ 39:
2. Ակադեմիկոս Ա. Հովհաննիսյանի բնորոշումն է: Տե՛ս Հովհաննիսյան Ա., Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, Գիրք առաջին, էջ 316:
3. Երեմյան Ս. Լ., Ազգային դեմքեր. գրագետ հայեր, Առաջին շարք, Վեճետիկ, տպ. Ս. Ղազար, 1920, էջ 352:

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 Անգղիային, 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 հանգամուտությունը հանգեցնում էին ապրումների բովանդակազրկության. «Երբ մարդ մը գովել ուզեն և դիպվածն առաքինի բառն դնե տողին վերջը, կ'սկսին մտմտալ և տարի մը խորհելեն վերջը հիշյալ առաքինի մարդը գինետունն գինետուն 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 հոգառանց 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. գլխին, 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 աճապարտությունները: Նա չի խորշում Միսաքյանին համարել «գրական ասպարեզին վրա հարստահարիչ քյուրտի մը պես ուրիշներու ստացվածքն» հափշտակող, որը «անտթութենե ներշնչված» մի ոտանավորից բացի ոչինչ չի ստեղծել:

Նույնպիսի կրքով Պարոնյանը ժխտում է Միսաքյանի հրապարակագրությունը: Կաթուղիկ քարոզչության խոսափող «Մեծմուշակը հավատիսի» դեմ ազգային լրագրերի մղած թեժ բանավեճի միջոցին Փարիզում նստած «բազմահմուտը» հայտարարում էր, որ ստեղծված «տազնապագին վիճակին մեջ» ինքը չի կարող լուել և պահանջում էր բոլորից «իրեն անսալու խոնարհամտությունն ու պարտական լուություն» պահպանել: 1860-ին հրատարակած «Տքնություն և սփոփանք հայրենասիրի» գրքույկով, որ ուղղված էր «Մեծմուշակի...» 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 պաշտպանեին. ուստի Բարիզեն պատգամ որոտաց, թե լուեն 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 շոջերի» գիտական հրատարակության բնագրերի կազմող և ծանոթագրող Գ. Ստեփանյանը խոստովանում է, որ «2ակերտների մեջ դրված հատվածի աղբյուրը մեզ չհաջողվեց գտնել» (տե՛ս էջ 362): Մեքեբրած տողերը գրողը վերցրել է Խ. Միսաքյանի «Տքնությունը և սփոփանք հայրենասիրի» գրքույկից (Փարիզ, տպ. Արամյան, 1860). «...Եթե ասդիմ անդիմ ալ ասանկ ազնվախոհ աշակերտներ ունեինք մե, ամեն ալ Կյուբեղեի առջինեկներուն, և կամ Բեթղեհեմի 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 յուզերով 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 մասնակցութեան փաստը, ծաղրում է վերջինիս «Գորտամկնամարտութիւն» անհեթեթ հոդվածը, որն արժանացավ ընթերցող հասարակայնութեան քրքիջին և մեծապես արժեզրկեց «բազմահմուտի» վարկը:

Միսաքյանի ձախողակութիւնը, նրա տկար մտացիութիւնից և գրական աճպարարութիւններէից բացի, գրողը բացատրում է նաև հոգեբանական այլ գործոններով: Այս «Չոջը» չէր սիրում մարդկանց, կասկածում էր ու ասում բոլորին, ունեւր ներփակ բնավորութիւն: Չոհրապը «Ծանոթ դեմքերում» նկատում է, որ նրա դեմքին կար «ավազակներու մեջ դիպվածով ինկած մարդու ապշութիւն», քայլելիս շարունակ շուրջն էր դիտում՝ «կասկածելով, վախնալով, որ առանց իր տեսնելուն մեկը չմտենա հանկարծ իրեն ու վատութեամբ դաշույնի հարված մը տա կռնակին»: Շարունակ հետապնդվելու բարդութեամբ տառապող «պուեստի» 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 Չոպանյանի 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 «պուեստի» առեղծվածային, բայց իրապես սնավաստակ համբավը: Այլապես ինչո՞վ բացատրել, որ իր պնդումները հաստատելու համար չի փորձում վերլուծել ու արժևորել Միսաքյանի գրական ստեղծագործութիւնը: Երևի այն պատճառով, որ իսկական արվեստի չափանիշներով դրանք գոյութիւն 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 արժանավորութեան՝ մերկացնող, ջախջախիչ սատիրայի կողքին տեղ-տեղ երևան է գալիս նաև մեղմաբարո, զիջողամիտ, բարեսիրտ ծիծաղը՝ Հումորը: Սատիրական տասնյոթ կերպարներից էապես տարբերվում են յոթը՝ Վ. Պարտիզակցին, Պ. Պոյնուէրիյանը, Ն. Վարժապետյանը, Հ. Շիշմանյանը, Հ. Իփեքճյանը, Հ. Մյուհենտիսյանը և Ս. Պալյանը: Անկասկած այս դրական անձնավորութիւնները հեղինակի իդեալի ամբողջական կրողները չեն, սակայն իրենց կեցվածքով ու նկարագրով եղել են ազնիվ գործիչներ և բռնապետութեան 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, բնավորութեան, մտածելակերպի, վարքի, գործունեութեան զանազան պակասութիւնների համար:

1. Մրմրյան Հ., Աշվ. 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 կատակաբանություններ է վրձնված Վահան Պարտիզակցու (Տեր-Մինասյան) դիմանկարը: Այս վարդապետը հաճախ է արհամարհել կրոնավորի կենցաղը, ապրել ժողովրդի քաղաքական շահագրգռություններով: Զբաղվել է նաև գրականություններով, 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»: Նման սրամիտ գրույցներ հիշում է նաև Պարոնյանը, որոնք հավանաբար լսել էր ժամանակակիցների բանավոր գրույցներից:

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

1. Թեոդիկ, Ամենու՜մ տարեցույցը, Կ. Պոլիս, տպ. Վ. և Հ. Տեր-Ներսիսյան, 1910, էջ 234:

առանձին խենթությունները, կատակով խրախուսական կամիթներ կամ խտրտանքներ տալիս այն «Ղոջին», 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. «Հրամայեք, աղեկ կոշիկներ ունիմ ձեզի համար... Պարտիզակեն եկած...» (հ. 2, էջ 150): Իսկ երբ սարկավագ 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 պաշտոններն գործ չկա»: Այնուհետև վարդապետական կարգ ստացած Պարտիզակցին կաթողիկոսի երեսին համարձակորեն կշտամբանքի խոսքեր է շարտում՝ դատապարտելով ուսումնական պատերազմից հետո ուսական գործերի նահանջի ժամանակ գաղթականության նկատմամբ դրսևորած աններելի անկարեկցությունը: Նա ծեծով «Փայլախայի տակ երգել կուտար» գավառահայ այն քահանաներին, որոնք անտարբեր էին ժողովրդին հարստահարողների նկատմամբ, և վարդապետից ունեցած այդ վախը նպաստում էր, որ «Այս քահանաներն ու քեհյաներն իրենց գյուղերը մտնելուն պես, կ'սկսին հորդորել ժողովուրդն, որ գողերու դեմ ինքզինքը պաշտպանե. ամեն տեղ անձնապաշտություն կը քարոզեն, որպեսզի քյուրտերու հանցանքն իրենք չքավեն Փալախային տակ» (հ. 2, էջ 156-157):

Հակառակ Պարտիզակցու դիմանկարի զվարթ ոճին ու աշխույժ հումորին՝ «Պողոս Պոյնուէլրիյանը» 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 Պոյնուէլրիյանի՝ «Ազգային Ղոջերու մեջ գտնվելն անշուշտ բերկրություն պիտի

պատճառն ընթերցողներուն, երբ պիտի տեսնեն անոնք, որ ազգին մեջ կան այնպիսի կրոնավորներ, որ ամենուս սիրույն ու հարգանացն արժանի են» (Հ. 2, էջ 195): Արդոք այդ համեստ ու բարի քահանայի հիշատակը հավերժացնելու համար է միայն երգիծաբանն ստեղծել նրա դիմանկարը: Ո՛հ: Առանձին վերցրած՝ դիմանկարը գուցեև ծաղրի «դուրսմղման» պատճառով մեծ արժեք չի ներկայացնում: Նրա արժանավորութունը երևում է «Ազգային ջոջերի» ընդհանուր համապատկերում: Դրա գաղտնիքը բացահայտում է հենց ինքը՝ Պարոնյանը. նա միտումնավոր Պոյնուէրիյանի դիմանկարը գրել է «Լուսինյանն, հրաչափործն (իմա՝ Տիգրանյանի — Ալ. Մ.) և Հասունյանն ետքը», որպեսզի սատիրայի հարվածներից ոչնչացած այդ «Ջոջերը» մեկ անգամ ևս ոչնչանան՝ այս անգամ արդեն հասարակ քահանայի բարեմասնութունների 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 ուրախութուններով («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» աշխատութունը (1878), «որով կը հորդորեր ազգայիններն երկրագործական վարժարաններ բանալ Հայաստանի մեջ»: Դիմանկարիչը գնահատում է նաև կաթոլիկ քահանայի ծավալած անհաշտ պաքարը Հասունյանի դեմ. «Լավ կը ճանաչեր Հասունյանն և անոր քաղաքականութունն և շատ աղեկ գիտեր ժողովուրդն անկե զգուշացնելու եղանակը»:

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

տարիներին խաղացել է պատրիարքը՝ անկեղծապես ծառայելով իր հոտին, վաստակելով ժողովրդականութուն. «Շատ կրոնավորներ հովիւ քաջ դնէ զանձն իւր ի վերայ ոչխարաց իւրոցը սխալ հասկնալով կ'ելնեն 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 թերութունների համար: Գրողն, օրինակ, մի պահ դառնանում է պատրիարքի ինքնիշխան ձգտումների, հայկական լրագրերը հալածելու և խափանելու համար. «Արբազան պատրիարքն իրեն թշնամի կը նկատե այն ամեն թերթն, որուն խումբագիրն յուր մեկ արարքն կը քննադատե: Այսպես իրեն թշնամի նկատելով դադրել տվալ Թատրոնն, որ Հանդգնած էր նորին սրբազնության մեկ շրջաբերականը հարվածել. այսպես խափանել տվալ Ասիան, որ կրոնավորի մը անբարոյականութունը 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 Պոյնուէրիյանի 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 հայրենասիրութուն 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 բնավորութեան և գործունեութեան առանձին թերությունները, չափազանցություններն ուղղվում են կաթոլիկ մոլեռանդ քարոզչութեան դեմ և մերկացնում Հռոմի Պապի նենգ գործակալի՝ Անտոն Հասունյանի արատավոր գործունեությունը:

Երգիծաբանն ուրախ ժպտով, 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 վճռեցեք այս մարդը: Ամենքը շվարած իրարու երես կը նային: Նորեն ձայն: Նորեն շվարում: Երրորդ անգամ լսելի կ'ըլլա ձայն: Այս անգամ ուշագրություն 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 Քոլեճյաններուն 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 դուրսով 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 ժպտով 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 միություն համար ունեցած անհաղթ սերն էր, որ ասանկ կարծիքներու մեջ կ'առնեք կը նետեր զինքը...»:

Դրական կերպարների շարքում Պարոնյանի կիրառած հումորը կարեկցանքի զգալի շեշտեր է ստանում Համբարձում Իփեքճյանի կերպարում: Ինչպես Մ. Մամուրյանը, 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: «Դասատվութեամբ ապրի՛լ... հրաշքի դարերն անցած են... դասատվութեամբ 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 «Չոջերի» նկատմամբ եղած հակադրությունների մեջ է:

* * *

Ամփոփելով ասենք՝ գեղարվեստական առումով առանձնահատուկն այն է, որ «Ազգային Չոջերի» 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, մտածողություն և բարոյական կեցվածքով: Եվ ուշագրավն այն է, որ տեղային նյութը, այլ կերպ ասած՝ ազգայինը, երգիծաբանը գեղարվեստական խոր ընդհանրացումների շնորհիվ բարձրացնում է համամարդկայինի. սոցիալական և հոգեբանական ճշմարտությունը 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 շահամույներ, մյուսներն անհանգիստ են, որոնող, սակայն շրջապատից շարունակ ստացվող բացասական լիցքերի ճնշման տակ շեղվում են ճշմարիտ ուղուց, ունենում գաղափարական ու բարոյական կորուստներ, աններելի մեղանշումներ և հասարակական կամ մշակութային կյանքում աճարարություններ 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 կարողություն: «Իր գրչին (Պարոնյանի – Ալ. Մ.) ներքև սլաքի պես իմաստն, ինչպես ձեռնածուլի ափին մեջ գրնտակն՝ այնպիսի շրջըջըյուններ կ'ընեն, որ աչաց աննշմարելի կես մը դառնալեն 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 գրագետն մինչև տնտես աղբարը, շրջուն վաճառորդն 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 հետաքրքրություն և օգնեց ժողովրդին տեսնելու արատը, վնասակարը... Իսկ «ազգային ջոջեր» արտահայտությունը դարձավ թևավոր...

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

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

Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ր Ր ՈՐ Դ

ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՊԱՐՈՆՅԱՆ ԱՆՎԱՆՎՈՒՄ ԴՊՐՈՅԸ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՏՐՈՂՈՒՄՆԵՐԸ «ՄԱՄՈՒԼ» ԵՐԳԻԾԱԿԱՆԴԵՍԻ ԷԶԵՐՈՒՄ

«Մեղու» և ապա «Թատրոն» երգիծաթերթերի կողքին Պուստում 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 կղերապաշտական հետաշարժ գաղափարաբանության, հայ կաթոլիկ եկեղեցու վարած հակահայ գործունեության դեմ, ծաղրեցին պոլսահայ գաղթախում 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 վրեժխնդրության, այլև թույլ էին տալիս գռեհկաբանություններ ու ան-

վայել պիտակումներ: Բազմաթիվ երգիծական մանրապատում-մանրալուերերում Պարոնյանն անվանվում է շոշորդ (խելառ), գինեմոլ («Շոշորդաբանին մեկ այցելությունը», «Շոշորդաբանին փառավորությունը», «Շոշորդաբանին զառանցանքը»¹...): Ահա այդպիսի երկու «գոհար». «Այս Տոն Քիչոթին արժանի հաջորդը (Պարոնյանը – Այ. Մ.) օրըստօրե փախուկության զարնելով, յուր խելագարական տաղանդը բոլոր աշխարհի առջև փայլեցնել սկսավ»², «Ուղղական Զրուգոր, Սեռական Փախուկ, Կոչական Հի՛ Հի՛ Պարոնյան»³: Մեծ երգիծաբանն, իհարկե, պատասխանում էր նրանց, պատասխանում էր պարոնյանաբար, 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 դիմանկարներ 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 անհատականությունը կարող է անտեսանելիորեն ազդել գրականության կենդանի շարժման ու գեղարվեստական ճաշակի ձևավորման 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 ախոյանի՝ «Մեղվում» շարունակաբար տպագրվող «ազգային երեկելիների» բնութագրումներին, «Մամուլի» էջերում 1871-ին շտապեց հրատարակել այդ ժանրի փոխաձևության մի շարք՝ «Վիճակագիր գավառական առաջնորդաց» վերնագրով: Մավալով 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 հանգամանակից, 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. Բյուրդերը 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 «սակծու սոխին հոտեն ազատեն»: Նույնպիսի սեղմ բնութագրերով

1. «Մամուլ», 1871, № 176, 13 Գոյեմբերի, 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 փութաջանությունը Կամարակապ գյուղի աղջկանց վարժարանը գոցվեցավ»), Խարբերդի Պետրոս վարդապետի կնամուլությունը («Հովվական ցուպն 'ի ձեռին' տունները այցելությամբ քարոզության կը պտըտի. ուր որ երկու երեք կնիկ ժողված 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 բռնեք, անոր իրավունքը կը պաշտպանե. հետևյալ օրը աղաներուն թևն 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 պահանջներով, 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. Շահպաղյան», «Պողոս էֆ. Պառնասյան», «Պետրոս էֆ. Քերեստեճյան» և «Հարուժթյուն էֆենտի Մերեմեզուլի»: 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 մանկութայան 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 Հարուժթյուն Մերեյեմ-Գուլուն նվիրված երկու հեղինակների դիմանկարներին:

Պարոնյանական դիմանկարը կառուցված է հիմնականում դրական հատկանիշների ընդգծումներով. հրճվալի հուժկորով 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 («Մերեմեզուլի 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...»), առանձնապես տպավորիչ չէ «բնորոշի» արտաքինի նկարագրությունը («Ինքը ցորենագուլնի վրա դեղնահեր դեմք մը ունի, ոչ այնքան խիտ մորուքով որո ցանցառ թելերուն մեջտեղեն կը տեսնվի յուր մարմնույն մակերևույթը»¹)... Այդուհանդերձ, Այվազյանին հաջողվում է տեսանելի դարձնել Մերեյեմ-Գուլուն, և նա երևում է ծանրախոհ բնավորությամբ, հետտրական ձիրքով («Ձայնը հեշտալուր է, և արտասանությունը ճիշդ, այնպես որ ինչքան մեղմ և կամաց խոսի, դարձյալ մեկ բառն անգամ լսողութենն չի փախչիր»), սկզբունքներին հավատարմությամբ ու դրանք պաշտպանելու ջանադրությամբ («Հերմեսին պես օրը հազար մղոն տեղ կը վազե մեկը կամ մյուսը գտնելու համար, և եթե ուզածը չը կրցավ գտնել ցերեկին, գիշերները քունը ծախելով պետք ունեցած մարդուն տանը դրանն առջևները կ'սպասե, մինչև որ գտնե, խոսի, համոզե, կամ համոզվի, մինչև որ գործը լմնցնե»):

Պարոնյանի նման Այվազյանը ևս դիմանկարները կառուցում է կերպարների հակադրության 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. Շահպաղյան, Պ. Քերեստեճյան): Սա խոսում է այն մասին, և դա, անշուշտ, գնահատելի է, որ «Մամուլի» խմբագիրը ևս անտարբեր դիտորդ չէ և իր ձիրքի հնարավորությունների 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 հաջողությունների. նվազում են հրապարակախոսական գերակայող բնութագրումները, աշխուժանում են երգիծական ար-

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

տաճայտչամիջոցները, զգալի պատկերավորություն ու կենդանություն են ստանում կերպարները:

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

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

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 մոլությունը. «Յուր երեսփոխանական աթոռն ավելի գործադիր իշխանության 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 շատցնե, 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 ծառայությունը մեջ գտնվելով, ազգային ատյաններու մեջ կ'զգուշանան իրենց կարծիքն ազատորեն հայտնելը, և ունացած գաղափարներն սխալմամբիք լուծությամբ մը խղճելը՝ ամեն բանեն ավելի նախամեծար կ'ընտրեն»²: Ինչպես Պարոնյանն էր իր առաջին շրջանի դիմանկարներում զվարճաբանում, անհոգ ծիծաղում, երբեմն դիմում չափածոյին (ասենք՝ Ս. Ֆելիկ-

1. «Մամուլ», 1876, թ. 549, 13 մարտի, էջ 225, 226:

2. Նույն տեղում, էջ 227:

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 մթնու-
լորտ. «Ասով Հանդերձ յուր ձայնին ու արտասանության հեշ-
տալուր եղանակը, զուգորդվելով յուր հարաժպիտ դեմքին ան-
կեղծությանը հետ, համակրական հատկութիւն մը կ'ընծայե
իրեն, այնպես որ Ազգ. Վարչության նոր կազմակերպութիւն
մը տալու ծրագրին վրայոք ատենաբանելու միջոցին, խորհրդա-
րանի բեմին վրայեն զինքը լսողը՝ խորթալուր երեսփոխանն
մ'ավելի՝ Մատամ Տեքլոզան լսել կը կարծե, որ Թեաթուր-Ֆրան-
սեյի թատերաբեմին վրայեն

Սա նր վո բա լա բեն ալյուրեման

Տը շանժե տը կուվերնրման . . . ը (Հաստատ չարժե փոխել
կառավարութիւնը – Ալ. Մ.) կը գեղգեղե»¹:

«Խորհրդարանական նկարագրերի» որոշ դիմանկարների են-
թաշերտերում երբեմն-երբեմն զգացվում է հեղինակի անթա-
քույց և սուր հեգնանքը: Արտաքուստ ընդհանուր առմամբ
դրական գնահատելով Սարգիս Աղաբեկյանի գործունեութիւն-
ը՝ դիմանկարիչը նրա մասին «իմիջիայլոց» նկատում է. «Սա
երբեմն Ձեյթունի խնդրույն հանձնաժողովույն մեջ գԱզգը կը
ներկայացնե՞ր Բ. Դրան առաջը, իսկ այժմ Խորհրդարանին մեջ
Բ. Դուռը կը ներկայացնե երեսփոխանաց առաջը»²: Եվ այստե-
ղից էլ ծնվում է երգիծական մերկացնող ուժը, որը դրսևորվում
է մի դեպքում երեսփոխանի՝ տերութիւն նկատմամբ ստրկահա-
ճութան ու դրանից բխող հեղինակի ստեղծած համապատաս-
խան ոճավորմամբ («Բնավ չը կրնար ներել որ մեր ազգային իշ-
խանության հետ բաղդատմամբ կառավարական իշխանութիւն-
ը ցեղային տեսութեամբ գոնե օտարազգի իշխանութիւն մը
կոչվի, իր թանձր մարմնույն հակառակ իսկույն տեղեն ցատկե-
լով բեմը կը վազե, երկու բառ միայն արտասանելու համար թե
– այդ նեռելի չէ ըսել, տեռութիւնը՝ մեռ տեռութիւնն է»³), մի
այլ դեպքում՝ Ազգային ժողովում նրա ծիծաղելի պահվածքի

նկարագրութեամբ (ընավ 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 պայմանավ, ատենաբանելու համար
ալ աթոռեն չը զատվելով»): Բավական կենդանի է գծագրված
նաև կերպարի արտաքինը. «Սարգիս էֆենտի պատկառելի կեր-
պարանք մ'ունի, հասակը բարեձև, դեմքը կայտառ խարտյաշի
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 լուռութիւն պահելու բնագրեցիկ 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, բացակայութիւնը զգալի չընելու հա-
մար»), բայց այնպիսի հաշվարկով, որ հանկարծ «հրաժարյալ չը
հրատարակվի», իսկ ներկա գտնվելու դեպքում ջանադիր մաս-
նակցում է քվեարկութիւններին: Դիմանկարչին հաջողվում է
սեղմ բնութագրումներով ներկայացնել նրա բնավորութիւնը.
«Սա իր պաշտոններուն վրա, ատոնց հատուկ շրջապատեն
դուրս բնավ չ'զբաղիր, դատավարութիւնը դատական աստանը
կը թողու, երեսփոխանութիւնը 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. Նույն տեղում, էջ 290:

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

3. Նույն տեղում, էջ 241-242:

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

խանութիւնները: Նկատելի է, որ «Մամուլի» խմբագիրը միտումնաւոր դիմում է օտար բառերի կամ բառակապակցութիւնների («էնթերես, բուլթիք, քոնթրասթ, քարիս, թաքթիք») կիրարկումների, որոնք աշխուժութիւն են հաղորդում նրա ոճին:

Պարոնյանի պես Այվազյանը ևս որոշ դեպքերում դիմանկարն սկսում է ժողովրդական որևէ ավանդույթի հիշատակութեամբ՝ այն ներդաշնակելով կերպարի բնավորութեանն ու գործելակերպին: Այսպես, ավելի տպավորիչ դարձնելու համար մյուս «լուսկայց» երեսփոխանի՝ Բերեստեճյանի կերպարը, գրում է. «Ասի ալ Արիստիպպոսի հարազատ աշակերտներեն է, որուն երբ օր մը հարցուցին իր բարեկամները թե ինչն՞ է 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 բնութիւնը 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 իշխանութիւնների գործակալն է: Դիմանկարիչը «մանրացուցցով նշմարելի» նրա արտաքինի և ստանձնած «կարևոր ծառայութեանց» հակադրութեամբ հասնում է անողորմ մերկացումների. «Սա յուր ուսմունքը Բարիզի Մուրատյան վարժարանին մեջ ստացած ըլլալով, հանճարն և դատողութիւնն ալ Տաճկաստանի կարևոր ծառայութեանցը մեջ մարգած և կատարելագործած է, ուր ոչ թե կողմնակցութեամբ կամ նպաստավորելով, այլ յուր անձնական արժանյոքը ճանչցված և ընդունված է, հակառակ մանրացուցցով նշմարելի յուր Ֆիզիզական կազմվածքին»:

Այվազյանը երբեմն հասնում է պատկերային գունագեղութեան, կերպարները ղնում շարժման մեջ: Ահա «հեղահամբույր և բարեբարո նորատի երեսփոխանը»՝ Հովհաննես Նուրյանը, ո-

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

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

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

ՍՏՎԵՐԻ ԵՎ ԼՈՒԹՍԻ ՀԱՐԵՎԱԼՆՈՒԹՅԱՄԲ (ՄԻՆԱՍ ԳԱՐԱՄԱՃՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԵՆԸ)

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. Նույն տեղում, թ. 557, 14 սպրիլի, էջ 290:

1. Տե՛ս «Մամուլ», թ. 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 երևանյան 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 էապես 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» ըմբռնանել Պարոնյանի «Չոջերի» «կենսագրությունները» կարդալու վայելքը, իսկ հիմա իրեն էին հրամցվում, ճիշտ է, նույնպես երգիծական, բայց բոլորովին այլ տիպի կենսագրություններ: Անտարակույս, շաբաթաթերթի խմբագիրը որոշել էր Պարոնյանի հեռանալուց հետո (ինչ-ինչ պատճառներով նրանք գտնվել էին) զբաղեցնել վերջինիս թափուր աթոռը և վերակենդանացնել իր նախորդի շնորհիվ այնքան ժողովրդայնություն նվաճած ժանրը, դրանով իսկ բարձրացնել թերթի վարկը:

«Զվարճալիք. կենսագրականքը» իրենց բնույթով տրամագծորեն հակադիր են «Ազգային Չոջերին»: Դրանք հիմնականում ներբող-դիմանկարներ են, որոնց մեջ բացակայում է պարոնյանական մերկացնող ուժը: Ըստ երևույթին, հեղինակը «Չոջերին» 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 «Չոջերի» բարեմասնությունների մասին: «Ս. Թրնկերյան» դիմանկարում, օրինակ, ուղղակիորեն խոստովանում է. «Երեք ամսո չափ ալ ինձ Մեկենաս եղավ, Զեփյուռ Հայրենյաց անուն թերթիս հրատարակելով»: Իսկ «մեկիքենբուլ ցեղե սերյալ ժողովրդյան ամիրայի մը զավակի»՝ Եղիազար Մեկիքյանի մասին գրում է. «Գեղեցիկը սիրելն իրեն կատարյալ մոլություն մը դարձած է, եթե երբեք կրնա մոլություն համարվիլ. ուստի կ'ըսվի թե Ռաֆայել, Տանդե և Րոսսինի հաճախ այցելություն կուտան իրեն գիշերները յուր երազին մեջ...»: 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 կընեն»¹:

Իրավ է, Պարոնյանի պես Գաբամաճյանն էլ է փորձում «հերոսներին» գնահատել հանրային կյանքում նրանց «դերակատարություն» ցուցանիչներով, 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»²: 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 շահասիրութեան հակումը («Օգտակար դատածը կուզե քաջաբերել, առանց սակայն իր քսակին նիհարութիւն պատճառելու, որ տնտեսագիտաց բարի սովորութիւնն է»)՝ «Լույսի» դիմանկարիչը վերստին շարունակում է «բնորդի» մարդկային բարձր արժանիքների մասին գովքը («Երբ խոսող երեսփոխան մը ավելնա, և կամ հիներուն մեջն մեկն հրաջքով լեզու ելլա, գանձ գտածի պես ուրախ կ'ըլլա, վասնզի չուզեր որ երեսփոխանները նոր հարսի պես մունջ կենան»):

Արդարութիւնը պահանջում է ասել նաև, որ «Լույսի» դիմանկարիչը, թեև սակավ, այնուամենայնիվ Պարոնյանի Հետևողութեամբ երգիծանքին հաղորդում է սատիրական ծաղրի երանգներ.

«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 ազգասիրութիւնն է, վասնզի չուզեր որ Ազգին աթոռն հիննալով՝ Կեդրոնական սնտուկին վնաս պատահի:

1875ին ալ Ուսումնական խորհրդո անդամ ընտրվեցավ, և իր շարունակ բացակայութեամբ խիստ նշանավոր ծառայութիւններ մատուց»՝ («Եղիազար Մելիքյան»):

Նման բռնկումները, սակայն, տևական չեն: Դիմանկարչի հաճոյամոլ պահվածքը, ներբողական ոճը նրան մղում են տաղտկալի զվարճաբանութիւնների («Իր բոլոր գործերն ալ համաձայնեցուցած է իր այս ընդհանուր կանոնին, ինչպես նաև յուր տունն, որ նույնպես իր կանոնին համաձայն ոճով շինված է և շինութեան միջոցին մկանց խնդիրն ալ ուշադրութեան առնված է, և հարկավ պետք է որ առնվի, որովհետև ադոնք խիստ ան-

քաղաքավար և հասարակորեն վնասող կենդանիներ ըլլալով՝ պետք է որ մարդոց նստածեն բարձր տեղեր բնակին և իրենց հանդուգն վազվզուկներովն զմարդ ձանձրացնեն»՝ («Հովհաննես Կյումշյան»)), մանվածապատ խորհրդածութիւնների ոլորտը («Թընկերջան էֆենտի հասարակ մարդոցմե ալ նաև սա հատկութեամբ կը տարբերի, որ բնավ չբարկանար և իր այս հատկութիւնը մեծ առավելութիւն 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 բնավորութիւնն առածի կարգ անցած է և շատ դատավորներ ու փաստաբաններ իբրև առած՝ կրսեն որ եթե Սիմոն մ'ալ ըլլաս, պետք է որ բարկանաս, բայց ես ալ կ'ըսեմ որ հասարակաց գործեր ստանձնողք պետք է որ իրենց պաղարյունութիւնը 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» սովորվում են. դա հավասարապես վերաբերում է թե՛ դրանց զաղափարական բովանդակութեանը և թե՛ գեղարվեստական արժանիքներին: Գաբամաճյանը, թվում է, «կենսագրականք» է գրում, բայց ըստ էութեան բավարարվում է միայն «Հերոսների» բնավորութեան դրվատելի հատկանիշների ու ֆիզիկական բարեմասնութիւնների ընդհանուր և խառնակ ուրվագրումներով: Գորշ ու շողոմ, որոշ դեպքերում էլ ինքնաբավ դիմանկարային մուտքերին («Բարեձև հասակով և ազնվապետական դեմքով ճենթըմեն մը, որ հակառակ իր դիմաց երևույթին՝ ջերմեռանդ ժողովրդյան մ' է, այնպես որ եթե դիպվածով անգղիացի ծնած ըլլար, զինքն հասարակաց խորհրդաբանին անդամ ընտրելու համար անգղիացիք մեծ մրցումներ պիտի ընեին» («Հարութիւն Մերեմեզուլի»), «Երկայն հասակով, ճերմակ մորուքով և կարմիր երեսով լուրջ մեկն է» («Հովհաննես Կյումշյան»...)) Հաջորդում են սոսկ Հեղինակային անձ-

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

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

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

նավորված դատողութիւնները, և արդյունքում դիմանկարային պարունակը մնում է աղքատիկ՝ կորցնելով երգիծական դիմանկարին հատուկ մարտունակութիւնը, իսկ ժանրը խեղճում է ու դառնում է ժանազին «զվարճալիքի» մարմնավորման միջոց: Ահա մի քանի բնորոշ օրինակ. «Իր վրա սքանչացողները կրսեն թե ինչո՞ւ այս մարդը վարդապետ չըլլար, որպես զի զինքն օր մը Պատրիարք ընե Ազգը. իսկ երիտասարդուհիք ալ անհամբերութեամբ կըսեն, ե՞րբ արդոք ամուսնանալու համար որոշում պիտի տա» («Հարութիւն Մերեմեգուլի»), «Թընկերայն էֆենտի իրավամբ և արժանոք փաստաբան է, որովհետև փաստաբան ըլլալի առաջ ուսանող եղած է, որովհետև պերճախոսութիւն ունի, որովհետև օրենքներն ուսած է, տրամաբանելու կարողութիւն ունի և մարդկային կրից, զգացմանց և մարդկային հոգիւն կարողութեանցը վրա ճառող հոգեբանական գիտութեանն զուրկ չէ»: Ինչպես տեսնում ենք, Մ. Գաբամաճյանի՝ երգիծական դիմանկարի ասպարեզում կատարած փորձերը ձախող են:

Իսկ ահա «Ազգը» շարքը գրական դիմանկարի ժանրային բոլորովին նոր փոխաձևութեան՝ 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 դատարկաբանութեան՝ սրանք պարունակում են արևմտահայութեան ներքին կյանքն իրենց տնօրինութեան տակ առած «ազգային երևելիներին» ուղղված խրախուլյսի, սթափութեան ու ժողովրդի ընտրյալի պարտականութիւնները պատշաճութեամբ կատարելու կոչեր: Երկու կարգի դիմանկարների ազդակող տարբերութեան պատճառը, մեկն է. քողովորված նամակ-դիմանկարներում հեղինակը թոթափում է հականե-հանվանե սկզբունքով գրված դիմանկարի «վտանգավորութեան» բեռը, գրում է անկաշկանդ, անաչառորեն ցուցադրում վավերական գործիչների բնութագրական

հատկանիշները: Այդ ազատութիւնն էլ բերում է ոճի պատկերավորութեան ու անբռնագրոսութեան: Ահա մի քանի բնորոշ օրինակներ.

«Առ Ա. Գ. Կ. — Թեպետ ստեպ կը կատարես քու երեսփոխանական պարտականութիւնը, բայց քու արհեստիդ պահանջմանն հետեւելով՝ ժողովին հիմնադրութիւնները զննելու կ'զբաղիս ավելի, և ահա ասոր համար կ'երևա թե խոսելու ատեն չես գտներ, որպեսզի զննութիւններդ 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 երեսփոխանութեան հանգամանքներն ունիս, բայց կ'երևա թե հինցնել չես ուզեր»:

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

«Առ Մ. Գ. — Դու ալ ապրիմ մեռնիմ ծաղկի պես երբեմն կերևաս և երբեմն կը պահվիս, և եթե երևաս, նոր հարսի պես մուկ կը բռնես, կարծելով որ երեսփոխանութիւնն համրներու 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 համրներու կարգին մեջ համբավվոր երեսփոխան մ'ես, ուստի լեզուդ բացվելու համար Մակ-քարի ալազման (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 կենսունակութեան ու «չարժունակութեան» մասին: Իսկ ներժանրային տրոհումները դեռ պիտի շարունակվեն 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 «Մանոթ դեմքերով» խանդավառեց երեք ու կրտսեր սերնդի բազում գրողներին: 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 արևմտահայուլթյան 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 ամենեին 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, հոգվածներ կարդալով»), «Ռ. Ո.»-ն՝ Ռուբեն 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»)¹: Այլուայլ տվյալների օգնությամբ հնարավոր է բացահայտել նաև հրապարակագիր ու թարգմանիչ Գրիգոր Զիլինկիրյանին, «Արևելյան մամուլի» ապագա խմբագիր Հրանտ Մամուրյանին

(Մ. Մամուրյանի 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 անմանելի 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՝... Փոլթաջան լինելու դեպքում կարելի էր գաղտնագրծել 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 քարիքաթուրա ելած է, հանցանքը ներկայացուցած անձերուն է»²:

1. Տե՛ս «Բյուզանդիոն» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1898, թ. 450, ապրիլի 17/29:

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 զետեղվել են «Բյուզանդիոնի» ընդամենը երկու թվում, բայց զբաղվողը սա չէ: Ժանրային առանձնահատկություններով «Զմյուռնական դիմաստվերքը» էսպես 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.»), «Բնությունը պարզամիտներուն շինված խմորով շաղված է. բարեսիրտ է, բայց անտարբեր, սակայն իգական սեռին վիշտերն սփոփելու 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 գործունեությունն 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 եզակի 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 մեղբերում ենք ամբողջությունը. «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 խնկարկությունը ժամանակ կ'անցընե. ասոնց ալ թիվը շատ է» («Մ. Պ.»), «Միջակ հասակ, գիրուկ, ալեխառն մորուք: Հարուստ է ժառանգությունը: Ազգին ամենեկին 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. Ա.»), «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'նվաստացնե, բայց չզգար: Ասիկա ինք աչքաբացություն կ'կարծե, ուրիշները գձձություն կ'ըսեն» («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 Ջ. 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. Ճ.» 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 Պոլսո 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 կուփամարտի դասատուի քան թե պարզ վարժապետի հոփեր ունի»³, «Ռ. Ո.»), «Միջակ հասակ, գիրուկ, գոց գուլն խարտյաչ պեխեր, կոնակին վրա պզտի մեղք մը», «Մ. Ս.»...), ինչպես նաև երգիծական արտահայտչամիջոցների ընձյուղումներով:

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

է հանկարծահայտ սպանիչ ծաղրի, մերթ կծու հեզնանքի, իսկ շինծու միամտությունը՝ խոցող քմծիծաղի... Ահա, օրինակ, իդմիրցի ազգայիններից մեկը՝ Կ. Ա.-ն, որի կիսադիմանկարում հեղինակը հումորից սատիրա ընթացող անակնկալ անցումների, բնութագրման իրարամերժ գողումների և կախման կետերի մասստային շրջմամբ ստեղծում է եսակենտրոն, պարապ մարդու՝ կեղծ բարերարի կերպարը՝ այնքան նման Օտյանի «Ազգային բարերարի» Սահակ էֆենտուն. «Բարձրահասակ, տարիքոտ, ալիսառն ընչացք: Հարուստ է աշխատությանը: 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 ճրի: 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 գետեղում 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'իտուի. 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 տարածականության. «Երբ դիպվածով կամ գործով

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

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

3. Ռ. Որբերյանը Զմյուռնիայում գրադպել է ուսուցչությանը:

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 սպասուհի 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 նառկիլին, 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 գոհարներին է: Եվ կիսադիմանկարի վերջույթի իտալական «սրամտությունը» որոշ չափով փչացնում է այնքան լավ ու շարժուն սկսված դիմապատկերային մուտքի տպավորությունը. «Երկայն հասակ, պեխ և մորուք սև ու ճերմակ՝ ավելի ճերմակ:

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. ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆԻ «ՄԵՐ ԵՐԵՍՓՈՒՅԱՆՆԵՐԸ»

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: Գնահատելի ամենից առաջ այն է, որ «նշանավոր հեզնաբանը» (Ա. Արփիարյանի բնորոշումն է) չմնաց շնորհալի 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 երեսփոխաններին» քննությունն սկսենք Օտյանի ու Պարոնյանի դիմանկարների ստեղծագործական առնչությունների վերաբերյալ դիտարկումներից:

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

1. «Բյուզանդիոն», 1898, թ. 452, ապրիլ 20/2 մայիս:
2. Նա թարգմանել է Է. Սյուրի «Մաթիդը», Ժ. Սանդի «Օրիորդ Լաքենթը-նը», Ա. Պրևոյի «Մանոն Լեսկոն»...

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 ամենն 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 աղբյուր, որ առկա է Պարոնյանի ու Օտյանի շարքերի միջև: «Այդ հավաքածուն, — կարդում ենք այնտեղ, — որ կը հիշեցնե Պարոնյանի Ազգային ջոխարը, հարազատ պատկերն է ժամանակակից ազգային ճինքերու 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 երեսփոխաններին» երեք դիմանկարների («Մարկոս Նաթանյան», «Հայկ Խոճասարյան» և

«Արշակ Ալպոյաճյան») վերամշակված տարբերակներին տված «Նոր ազգային ջոխար» խոսուկ խորագիրը:

Այս հանգամանքը մենք շեշտում ենք ոչ միայն Օտյանին «ուղղելու» ցանկությունը, այլև ուրիշ մի մտահոգություն: Խընդիրն այն է, որ Պարոնյանի կամ Օտյանի ստեղծագործությունն ուսումնասիրողները նկատել են երկու երգիծաբանների դիմանկարային շարքերի աղերսակցությունները, բայց հաճախ են տուրք տվել կողմնակալություն: Այսպես, Մխիթարյան բանասեր Մեսրոպ Ճանաչյանը, ընդունելով Հանդերձ, որ «Ազգային երեսփոխանները» «Ազգային ջոխար»-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. Սիրուհի Լ., Երվանդ Օտյան, «Սովետական գրականություն» ամսագիր, Երևան, 1969, թ. 12, էջ 129:

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

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

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

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

4. Մակարյան Ան., Գշվ. 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 պարզ կամ բարդ, 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՝ դրություն կոմիզմի միջոցով և այդպես շարունակ...

Արդարացի չէր նաև Հակոբ Օշականը, որ քմահաճորեն նսեմացնում էր «արևմտահայ գրականության մեջ ամենեն շատ մեղան սպառած» գրագետներից մեկի՝ Եր. Օտյանի վաստակը՝ գերազատությունը 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-

նականում հաղթահարված է միակողմանիությունը, և զուգակշիռները կատարված են անաչառ մոտեցումներով: Հայ երգիծաբանության երկու մեծերը պատմականորեն էապես տարբեր ժամանակահատվածներում մայրենի գրականություն 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 երեսփոխաններին» բոլոր կերպարները ևս վավերական են, հեղինակի ժամանակակիցներ են, Ազգային ժողովում իր գործընկերները: Օտյանը նույնպես քաջածանոթ էր «բնորդների» վաստակին ու իրական արժեքին և բացի այդ «ուլթ օրն անգամ մը»՝ ուրբաթից ուրբաթ, նիստերի ժամանակ ունկնդրում էր նրանց ճառերն ու վիճաբանությունները և մտովի կենդանագրում կերպարները: Նա, որ Ազգային ժողովում «բրբեք 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. —

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

2. Տերտերյան Ա., Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը, «Հայ կլասիկներ», 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:

Ալ. Մ.) ժողովասրահ են դուրս ելած՝ քուլիսեն կը հետևի վիճաբանությունաց, սիկառ մը ծխելով և երգիծական հողվածի 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 դիտողականությունը նկատել է նաև նրա մյուս ժամանակակիցը՝ երեսփոխան, բանասեր-պատմաբան Արշակ Ալպոյաճյանը. «Օտյանի մեջ ամենեն նշանավոր հատկությունն էր դիտելու կարողությունը: Արտաքին անտարբեր երևույթին տակ, անհիկացույց տված է դիտելու արտակարգ կարողություն մը: Անհիկա կը տեսնար մարդոց ծիծաղելի կողմերը, և անոնցմով կը զվարճանար: Ազգ. ժողովներու մեջ շատ անգամ իր ձեռքին ունեւր 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 ատենագրությունները, 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-

ղովի «պատկառելի ոչնչությունն 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 հնարավորություններից: Ուստի ջանում էին պահպանել հայեցի կեցվածքը, վերանալ անձնական կրքերից, լեզվագարությունից, անհեթեթ վեճերից ու ինչ-ինչ ելքեր փնտրել հայրենակիցների բեռը դուլզն-ինչ թեթևացնելու համար:

Երկու դիմանկարիչների մոտ էլ «երևելիները» ընտրությունը 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, «գովել հեգնելով կամ հեգնել գովելով» սկզբունքով: «Մեր երեսփոխանները» ևս կառուցված է գործիչների հակադրությունների սկզբունքով: Օտյանի հերոսները «կարգ մը գետնամած, սողոսկող, պնակալիզ, քծնող ու շնթող (չողոմ — Ալ. Մ.) երեսփոխաններ» են: Ահա Հարություն Ճանկյուլյանը՝ «այլանդակ ծիծաղելիության այդ հոյակապ տիպարը», Հմայակ Արամյանը՝ «աղմկալից պարապություն» հանդիսացող «մարդուկը», որ «հիմա ծիծաղաշարժ ողորմելիության մը խլյակ մըն է», Գաբրիել Նորատունկյանը՝ «անտանելի՛ իր կեցվածքով, անտանելի՛ իր խոսվածքովը, անտանելի՛ իր ձայնովը, անտանելի՛ իր կոկորդի անհանգստությունը», կամ՝ Միհրզաթ Հայկազնը՝ «խոշոր թմբուկ մը, շունդալից գուրջ (մեծ թմբուկ — Ալ. Մ.), որ հինգ տարիս ի վեր մեր ականջները կը

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:

1. Ներսես Օհանյանն, օրինակ, ֆրանսիական ապահովագրական ընկերության ընդհանուր քննիչ էր, իսկ Պարզև Փափազյանը՝ դրամատուսն ծառայող:

խլացնե՞ք... Սրանց կողքին տեղ են գտել նաև «ազգային ժամանակակից փառքերեն մինը»՝ Գրիգոր Զոհրապը, «մեր եկեղեցականութեան սակավագուտ փառքերեն մինը»՝ Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյանը, «Ազգային ժողովի շողշողուն գարդերեն 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 հակասութեամբ. «Մեր երեսփոխանների» «որ մենք հերոս», «Հայ հերոսութեան հիմնադիր» Ճանկուլյանը 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՝ տեղեկութուններ 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 (Տերոյենցն այնպիսի դեմք ունի, «գոր 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 հիչեցնե 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, գոր Պուլկարիտ մեջ ածիլել տված է 1908 հուլիս 9-ին: Օր մը ետքը Օսմանյան Սահմանադրութունը հռչակված ըլլալով՝ Սարգիս Սվին մինչև այսօր կը կարծե, թե համիտյան բռնակալութեան բախտը իր մորուքին կապված էր, և ասոր համար հաճախ կը կրկնե.

– Եթե գիտնայի, տասը տարի առաջ մորուքս ածիլել կու տայի» («Սարգիս Սվին») (46-47):

Պարոնյան դիմանկարիչը հաճախ բուռն ծիծաղ էր առաջացնում նաև առերևույթ լուրջ թվացող իր խոսքի անսպասելի փոքր դադարի ու դրան բոլորովին հակիմաստ (ընդ որում՝ բուն իմաստի) շրջումներով (Գաղատիայի կաթողիկ հայերին հանդարտեցնելու համար հոժարակամ պաշտոն ստանձնած Հասունյանն այնտեղ «գնաց և ետ դարձավ երեք օրվան մեջ ժողովըրդյան հուզումն... սաստկացնելն ետքը», Նար-Պեյի աշխատութունների մի մասը «1870-ին Բերայի հրդեհին հրո ճարակ եղան, ինչպես որ կ'ըլլան այն ամեն երկասիրութուններն, 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 էությունը. «Գարբիել Նորատունկյան երկու անգամ Ազգային ժողովի ատենապետութունը վարած է, ամիս մը Պոլսեն և քսաներեք ամիս... Բարիզեն» («Գարբիել Նորատունկյան»), «Եվ Ազգային երեսփոխանական ժողովին մեջ կը շարունակե հերոս մնալ... գոնե ինքզինքին համար» («Հարութուն Ճանկուլյան»)...

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 ինձի հետ է» (116): Կամ՝ «Իր սկզբունքները ըլլալ կը թվին.

Լավագույն է լռել, քան թե խոսելով մեկու մը համոզումը կամ զգացումները վերավորել:

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 հնարքներից¹: Օտյանի ստեղծագործության մեջ ևս, թեև ոչ այդքան հաճախադեպ, այնուամենայնիվ առկա է բանահյուսությանից առնված նյութը: Օրինակ՝ «Առանց հավիթ կոտրելու՝ կարելի է 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՝

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 այ վիճակված կ'երևա վանքին հավերը ուտել, միայն ինք սուտ խենթ է և եղած ասոր համար, այլ իր ազգայինճիտությունը այնպիսի բարձրության մը հասուցած է, որ ուրիշներ հավը խորովելով անոր կոկորդն ի վար թխած են, գրեթե բռնի»), մյուս կողմից արտահայտում խոր ափսոսանք «Amateurի (սիրողի – Ալ. Մ.) մը պես գրականություն ըրած» տաղանդավոր բանաստեղծի՝ գրականությամբ հարկ եղածին չափ չզբաղվելու համար («Հիվանդանոցի գրասենյակին տնօրենությունը վարել, Ս. Կարապետի վանուց վարժարանը կառավարել և կամ Երուսաղեմ Ս. Հակոբի վանքը բարեկարգել, անշուշտ, ազգօգուտ գործեր են, բայց ո՛չ համբաշխ Վահան Թեքեյանի մը խառնվածքին ու կոչումին:

Վահան Թեքեյան վանքին հավերը ուտելով չի կրնար ապրիլ ու պետք է 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 ասելիչ չունենար և կրկներ իրական մարդկանց կենսագրական փաստերի մեջ ծիծաղելին բացահայտելու պարոնյանական հնարները և այդ ժանրը, երգիծանքն առհասարակ, թողներ Պարոնյանի մակար-

1. «Իր հոշակավոր «Ազգային ջոջերի» մեջ Պարոնյանը փայլուն կերպով օգտագործել է բազմաթիվ ժողովրդական առածներ ու ասացվածքներ, – ակատել է Ա. Ղանալայանը. – վերջիններիս միջոցով ավելի ցայտուն ու առավել պատկերավոր դարձնելով իր «ջոջերից» շատերի ֆիզիկական և մանավանդ հոգեկան այլանդակությունների ակարագիրը, լրացնելով նրանց երգիծական պորտրետների մի շարք բնորոշ գծերը», Ղանալայան Ա., Ժողովրդական բանահյուսության դերը Հ. Պարոնյանի երգիծանքի մեջ, «Տեղեկագիր ՀՍՍՀ ԳԱ հաս. գիտ.», Երևան, 1954, թ. 3, էջ 55:

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 տածած անհուն սիրուց («Կը սիրեմ մարդկությունը, բայց, ներեցե՛ք անքաղաքավարությունս, 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 հեզնող 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 Դուրյան» դիմանկարում: Գնահատելով հոգևորական գործչի երգիծելու ձիրքը՝ Օտյանը նկատում է. «Բայց Դուրյան Սրբազան նուրբ ու սրամիտ հեզնող մըն է և գիտե դիմացինին քթին խնդալու արվեստը, առանց հայտնի ընելու: Կամաց կամաց, բարեմիտ, գզվական և օծությունը լեցուն շեշտով մը, բամպակի մեջ փաթթված կծու հեզանքներ կը տեղավորե, նուրբ ու գրեթե աննշարելի ժպիտով, այնքա՛ն փափկությունը, որ խայթողը հետո կը գզա ընդունված հարվածը՝ սուր դաշույնե մը ստացված վերքի մը պես (ընդգծումները մերն են — Ալ. Մ.)» (111):

Երգիծաբանների կերպավորման տարբերություններն առավել քան բացորոշ են երևում դիմանկարների բաղադրատարրերում: Պարոնյանը դիմանկարներն սկսում է «Հերոսների» ծնընդյան 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»: «Ջոջերի» նորածին Տերոյենցը ծնված օրից պաս է պահում, դեռ չծնված՝ Շիշմանյանը «մորն արգանդին» միջից պահանջում է դուրս վունդել 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 գինքը, թե երգած ոտանավորը կաղ էր»: Այս կարգի դիմանկարներում ալոգիզմների օգնությամբ հեղինակը սատիրական նպատակասլացություն է հասցրել դիմանկարները, կատարել իրական փաստերից բխող յուրօրինակ համադրություններ (չեշտվում 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 Ջոհրապ»), «Մեր ազգային խենթը» («Վարդգես»), «Տոն Քիչոթի ծաղրանկարը» («Հարություն Ճանկուլյան»), «Բեռնակիր-երեսփոխանը» («Սարգիս Համբրյան»), «Աղնկալից պարապություն մը» («Հմայակ Արամյանց»), «Ջեղծարար մը» («Տոքթ. Նազարեթ Տաղավարյան»), «Ազգային ժողովի ճպուռը» («Ժագ Սայապալյան»), «Պատրիարքարանի պաշտոնյաներուն խրտվիլակը» («Էդվարդ Շիրինյան»)...

1. Մուրադյան Ս., նշվ. աշխատությունը, էջ 203:

2. Երվանդ Օտյանի հիշատակիս..., էջ 42:

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 «Ջոջերից», «Ծանոթ դեմքերից» (Ջոհրապի դիմանկարների մուտքերին ավելի բնորոշ է «հերոսի» արտաքինի կամ դիմազծի պատկերավոր նկարագրերը), 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 նպատակալից համեմատության նշանակությունը մարդեղացող կերպարի ստեղծման ճանապարհին: Նա, օրինակ, հիշում է «Օգիկով տիկինը» պատմվածքի հերոսուհու՝ Աննա Սերգենևայի՝ դառն անկեղծության պոթկման 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 Սերգենևայի 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 զորու 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 պարապոթյուն», «զեղծարար», «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 հանում են նախապես Հեղինակ-սուբյեկտի տպավորությունների ճշմարիտ կրողները՝ հերավի ազգային ժամանակակից փառքերից մեկը՝ Գրիգոր Ջոհրապը՝ գրական ու հանրային-քաղաքական պատկառելի վաստակով, հաճախ ծայրահեղ, բայց միշտ համակրելի, բարի ու ազնիվ դաշնակցական հայրենասեր խենթը՝ Վարդգեսը (Ջարմայր, Գիսակ. Հովհաննես Սերենկուլյան), «այլանդակ ծիծաղելիության հոյակապ տիպարը»՝ անուղղելի հերոսամոլությամբ տառապող ամբոխավար ու մեծամիտ Հարուսթյուն Ճանկյուլյանը («Հեղափոխության մակարույծների» Վարդհոփյանի կերպարի նախատիպը), Ղևոնդ Մազսուտյան, 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 պսակագերծված վտանգավոր պարապ բախտախնդիրը՝ Հմայակ Արամյանցը, «տասնեն պելլի վկայական» ունենալու համար երգիծաբանի կողմից մտերմաբար «գեղծարար» անվանված ազգօգուտ երեսփոխանը՝ Նազարեթ Տաղավարյանը, երեսփոխանական ժողովի նիստերին «մախարայի» (ճախարակի) պես ձայն արձակող, բայց առաջին հայացքից չերևացող ճպուռը՝ Ժագ Սայապալյանը, իբրև ահագու խրտվիչակ՝ «ազգային պլուտոնեն» հավատարմորեն հսկող և այն պատրիարքարանի պաշտոնյաների ապօրինություններից գերծ պահող Տնտեսական խորհրդի անդամ ու Ելեմտից 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 մուտք-բնորոշումը, որին հաջորդում է դրանից բխող դիմանկարային միջուկը: Այն հիմնականում պարունակում է Ազգային խորհրդարանում ժողովրդի ընտրյալի պահվածքը և «Հերոսի»՝ որպես երեսփոխանի, հասարակայնորեն շահեկան կամ վնասաբեր հատկանիշների բացահայտումները: Այդ միջուկը, սակայն, գրեթե միշտ գտնվում է դինամիկ ներփոխաձևությունների մեջ, շարժուն է, հեռու սխեմատիկ կաղապարներից: Այն մի դեպքում ներառում է երկրորդ՝ «չեզոք» սուբյեկտի՝ դիմանկարվողի վերաբերյալ հաճախ երկխոսություններ 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 դիմադրված 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 դրություն կոմիզմն ու սոֆիզմը՝ հաճախ բարեմիտ ու երբեմն «սուր դաշույն մը ստացված վերքի» հետզգա հարվածի հեզնական 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 Տեմիրճիպաչյան»), մերթ հարց կամ մաղ-

թանք («Փշրանքներն ենքը՝ ե՞րբ պիտի ունենանք Հագեցնող խորտիկը») («Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյան»), «Մաղթենք որ վերջին արկածախնդրությունը ըլլա» («Վարդգես»), գավեշտական ենթադրություն կամ առաջադրություն («Միայն թե ներսես Օհանյան չպիտի մեռնի՝ որչափ ատեն որ Ս. Փրկչի հիվանդանոցը գոյություն ունենա», «Օր մը թերևս Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ պատմե իր միամիտ Պատգամավորի արկածները» (ակնարկված է գրողի «Միամիտի մը արկածները» վեպը), «Օր մը, անշուշտ, զինքը կրկին պիտի տեսնենք ազգային գործունեություն 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 Ճանկյուլյանին», «Հիմա ծիծաղաշարժ ողորմելիություն մը 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. ինչպես քննադատելի, ծաղրելի Հատկանիշների հետ միասին նաև ինչ-ինչ արժանիքներ ունեցող երեսփոխաններ, գ. Գնահատելի արժանիքների հետ թեթև երգիծելի թերություններ ունեցող ղրական հերոս-

ներ, դ. Մարդկային բարձր արժանիքներով օժտված տիպար երեսփոխաններ) և վերջացրած Ս. Մանուկյանի խառը և Ռ. Էլոյանի՝ ղրական և բացասական խմբերի բաժանումները՝:

Առաջադիր խնդիր Համարելով «Մեր երեսփոխանների» մանրագնին վերլուծությունը՝ բավարարվեք միայն երգիծական դիմանկարի ժանրային փոխաձևությունների ու գաղափարագեղարվեստական 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. Թերգյան»):

Տանելի երեսփոխանների դիմանկարները կենդանագրելիս գրողը, վեր կանգնելով անձնական ճղճիմ կրքերից ու կուսակցական շահախնդրություններից, հաճախ է զվարթաբանում, հրճվում «հերոսների» ազգօգուտ գործունեության, խիզախություն համար, բարեմիտ հումորով երգիծում բնավորության մեջ երբեմն-երբեմն Հայտնվող միամիտ, անմեղ Հատկանիշները, ծայրահեղությունները, «չարածճիություններն» ու «խենթությունները» կամ Հասարակայնորեն անվնաս արարքները: Ըստ Օտյանի՝ Հանրային-քաղաքական ու մշակութային այդ գործիչները՝ լինեն դաշնակցական թե հնչակյան, ռամկավար թե ազատական, անկուսակցական թե հոգևոր դասի ներկայացուցիչ, Հայտնվել են քաղաքական աննպաստ պայմաններում, կաշկանդված են 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. «խոսուն դեր չի կատարեր» (108): Ենթատեքստում թաք-

1. Տե՛ս Մակարյան Ան., Աշված աշխ., էջ 288-328, Մուրադյան Ա., Աշված աշխ., էջ 201-211, Մանուկյան Ա., Աշված աշխ., էջ 268-286, Էլոյան Ռ., Աշված աշխ., էջ 181-218:

նըված դառն իրականության այդ գիտակցումն է թելադրում «տանելի», ինչ-որ տեղ նաև որոշ անհամակրելի երեսփոխանների նկատմամբ երգիծաբանի կիրառած ներողամիտ ծիծաղը: Այդ ազնիվ հայորդիները՝ Գրիգոր Զոհրապը, Հարուստյան Շահ-րիկյանը, Վարդգեսը, Գեղամ Տեր-Վարապետյանը, Համբարձում Պոյաճյանը (Մուրադ), Ոսկան Մարտիկյանը, Տիրան Երկանյանը, Լևոն Տեմիրճիպաշյանը, Օննիկ Ջիֆթե-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 Ջիֆթե-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 չեչտելով նաև զոհրապյան «զարտուղությունը»: «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, շահամոլ է, պետք է զգուշանալ իրմե, կարող է իր անձնական շահուն համար ազգը ծախել:

Պարա՛պ խոսք: Նախ՝ Զոհրապ պետք եղածե 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 մեպուսների եսասիրական զգուշավորության՝ երգիծաբանը զոհունակությամբ արձանագրում է վավերական փաստերը, մատնանշում Զոհրապ խիզախ մարդու ազգասիրությունը և թաքնված հեզնանքով 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 մեպուս Զոհրապ Օսմանյան խորհրդարանին մեջ հայ մնացած, և ամենն հանդիսավոր վայրկյաններուն իր ազգին դատը պաշտպանեց առանց վերապահումի:

Ատանայի ջարդերուն պատասխանատուները ճշտելու գործին մեջ՝ եթե Զոհրապ չըլլար, թերևս ջարդվողները հանցավոր հոչակվեին» (22):

Դիմանկարիչը քաջ գիտակցում է, որ իր ընտրած գեղարվեստական ձևը՝ երգիծանքը, ենթադրում է «ջատագովական մը

գրելու պետք չունենալը», հասկանում, որ Ջոհնսոն «ինքն ալ, շատերու պես, թերություններ ունի, բայց արժանիքները զանոնք կը պարտկեն», «ինչպես գեղեցկութիւնը կնոջ մը ամեն պակասութիւնները կը ծածկէ կամ կ'արդարացնէ, այնպես ալ մարդու մը համար խելքը շատ բան ներել կու տա»: Այստեղից էլ ծայր են առնում կամիթներն ու խտրումները՝ համեմատած հրճվալի հումորի անթաքուց նոտաներով: Այս իմաստով տպավորիչ է, օրինակ, Ֆրանսիացի երգիծաբան Ժորժ Կուրտելիերի (1858-1929) թատերախաղերից մեկում նկարագրված մի հատվածի հիշատակումը և այն դիմանկարին հմտորեն զոդումը. «Ժորժ Բուրթրիին իր կատակերգութիւններն մեկուն մեջ փաստաբան մը կը ներկայացնէ, որ Լակուփիլ անուն մեկու մը դատը կը պաշտպանէ: Նույն միջոցին պաշտոնաթերթը կը բերեն, որուն մեջ կը ծանուցվի թե փաստաբան Պարպրմոլ նույն դատարանին ընդհանուր դատախազ անվանված է դատական իշխանութեան կողմէ: Նախագահը կը հրավիրէ փաստաբանը իր նոր պաշտոնին գլուխը: Պարպրմոլ, հավատարիմ իր նոր պաշտոնին պարտականութեան, իբրև դատախազ մի առ մի կը ջրեքիչ մը առաջ իբրև փաստաբան խոսվածները: Այս Պարպրմոլի դերը կը վերագրեն շատեր Գրիգոր Ջոհնսոնին իբրև թերութիւն մը» (21): Սրանից, սակայն, չի հետևում հեղինակի՝ Ջոհնսոնի այդ կերպարանափոխութեանը 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 չարախոսութիւն կ'ըլլա՞...»:

«Տանելի» հաջորդ երեսփոխանը Հարութիւն Շահրիկյանն է: Նրա դիմանկարում ուշագրավն այն է, որ կերպարը ներկայացվում է աստիճանական զարգացման ընթացքում: Արտաքնապես «փոքրիկ, նիհար, ինքն իր մեջ ամփոփված, վեհերոտ երևույթով» մարդու տպավորութիւն թողնող դաշնակցական այս գործիչը, սակայն, ազմկարար է, կովազան, հանկարծ «կը վառի,

կը բորբոքվի, կը կատողի, կը փոփրի», 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 Սահմանադրութեան անդրանիկ պտուղներն մեկը, որ գծութեան խնձորի մը պես հանկարծ Կովկասն մեր գլխին ինկավ»: Շահրիկյանն աստիճանաբար ձերբազատվում է մեծամոլ հավակնոտութիւններից, «սերկելիլի նմանեցավ՝ որչափ մնաց այնքա՛ն կակուղցավ ու անուշցավ»: Այս դիմանկարում ևս առկա է «չեզոք» կարծիք-հեղինակային վճիռ հնարքը.

«— Կարելի չէ Շահրիկյանի հետ գործակցել: Հոն ուր Շահրիկյան կա՝ իրար հասկացողութիւն չի կրնար ըլլալ: Գծութեան խնձոր մըն է այդ մարդը:

Մեր այս համոզումը սխալ էր: Շահրիկյան, ինչպես քիչ մը վերը ըսի, սերկելիլ մըն էր: Անցավ բավական ժամանակ, Հանձնաժողովներ, Մասնաժողովներ կազմվեցան, որոնց կ'անդամակցեին միասին Ազատականներն ու Պահպանողականները, Դաշնակցականներն ու Հնչակյանները» (25):

Անթաքուց 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 հերոսութեան վրա չի խոսիր», անցյալի վերաբերյալ խոսակցութեան միջոցին էլ նրբամտորեն շրջանցում է իր «հանդուհութիւնները», ծայրահեղ բարյացակամ է, որ երբեմն չարաշահվում է իրեն դիմողների կողմից: Մարդկային առաքինութիւններով օժտված Վարդգեսը, սակայն, դյուրաբորբոք է, անզիջում, Ազգային ժողովի նիստերի ժամանակ հաճախ է պատահում, որ «ընդդիմախոս երեսփոխանին վրա հարձակի և խոսք տարբեր ապացույցներ գործածել ուզէ: Մանավանդ երբ ընդդիմախոսը Հարութիւն 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 գործունեությունն 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 պահպանում 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 Ճանկյուլյաններու և Արամյանցներու եղբայրակցութենեն», — հարցնում է դիմանկարիչը: Թերևս: Ազգի ճշմարիտ հերոսին, իսկական հայրենասերին խորթ էին «որ մենք հերոսների» աղմկարարությունն ու ամբողջավարությունը: Հեղինակը շարադրանքում ավելացնում է դիմանկարային խճանկարը հարստացնող հավելյալ նրբագծեր. հուշով սկսված դիմանկարն ավարտվում է հերոսի հետ զրույցի հումորիկ երկխոսությունից, որն էլ այսօր մեզ համար է ձեռք բերում հուշի արժեք, ուր ավելի է ամրագրվում Մուրադի՝ «վեհերոս կարծիքներու չափ համեստությունը». «Երբ իր լուսանկարը ուզեցի Մանանայի մեջ պատկերը դնելու համար, գրեթե դող ելավ:

— Ի՞նչ պիտի ընես. — հարցուց:

— Մանանային մեջ երբ ձեռ մասին գրեմ, կ'ուզեմ պատկերներիդ ալ դնել:

— Իմ մասի՞ս 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, տեսնեմ կրնա՞մ բարեկամի մը քով գտնել... բայց պարապ բան է:

Վերջապես հաջողեցա լուսանկարը ձգել, խոստանալով որ իր մասին գովեստ չընեմ, և խոստումս հարգեցի կարծեմ» (67-68):

Օտյանը «տանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս իր հեղինակային վերաբերմունքը դրսևորում է նաև նրանց արտաքինի ինչ-որ չափով խորհրդանշական գծագրումներով. նրանք հիմնականում «ազնվական դիմագծերով, չոր ու նիհար, ժամանակեն առաջ ծերացած, խոնարհ ու վեհերոս», «մտացի ու համակրելի», «փայլուն ու գեղադեմ», «գեղանձ, երկայնահասակ» մարդիկ են, որոնք խորապես գիտակցում են իրենց պարտքը, մտահոգ են հայրենակիցների ճակատագրով: Դիտելի է նաև, որ դիմանկարային միջուկի զարգացման համապատկերում այդ հատկանիշները ոչ թե աղավաղվում կամ այլակերպվում են երգիծական ստեղծագործությանն այնքան հատուկ «գովեստից 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 զրոյը պատասխանատվություն է ստանձնում ոչ միայն սերնդակիցների, այլև գալիքի առջև. չէ՞ որ գրական դիմանկարիչը գուրկ է գեղարվեստական իմաստով ուղղակի սյուժե ստեղծելու հնարավորությունից, այդ «սյու-

ժեն» ինքն արդեն ունի «պատրաստ» վիճակում, պարզապես դրանից տարազատում է տիպական առանձին մանրագծեր ու հետևություններ անուամբ: 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 ըլլալի, գրագետ մըն ալ է ու առաջնակարգ տեղ մը կը գրավի 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 բուն» 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, զվարճաբանում Տարոնը կուռք դարձրած հայրենասեր գործիչ 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, ծանոթություն 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 տարիս ի 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 «օգնությունը» 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 մտասևեռումն ունի. ճիշտ է, պերճախոս չէ («երբ կ'ատենաբանե՛ն՝ 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՛՛ եթե հարավային հով մը ելլա, ամբողջ շենքը ծովը պիտի թափի, մեջի որբերովը միասին:

— Բես Մկրտի 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 կացություն մասին կը խոսեի:

— Հա՛, սանկ ըսե...» (50-51):

«Գեղանձնյա, երկայնահասակ, պատկառելի» մյուս գործիչը Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆն է: Այս դիմանկարում երգիծաբանը փոքր-ինչ խախտում է իր որդեգրած սկզբունքն ու համեմատաբար երկար է խոսում Չիֆթե-Սարաֆ գրագետի մասին: Պատճառը թերևս այն էր, որ հանրության 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 զուգահեռավոր տեսակը: Քանիցս հիշատակում է Բյուզանդ Քեչյանին և այստեղ է, որ ընդարձակում է ծաղրի շրջագիծը, թիրախ է դարձնում հրապարակախոսին: Նա ցավով է նկատում, որ Չիֆթե-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 արտահայտությամբ գրողը ցուցադրում էր իր բացասական դիրքորոշումը Քեչյանի՝ պահպանողականությամբ ներծծված հրապարակագրության հանդեպ: Բայց հարվածը դառնում է կործանիչ, երբ Օտյանը խոսում է Չիֆթե-Սարաֆի վեպի «բաց պատմությունների» մասին (քննադատներից ոմանք այդ ստեղծագործությունը համարել էին անբարոյական), փակագծերում ավելացնում է. «Մածկե՛ երեսդ, ո՛վ Բյուզանդ Քեչյան» (99): Կարծես ասված է իմիջիայլոց, բայց իրապես այդ գեղմամբ ծանակված է բարոյականության 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 գրականութիւն» հոդվածը և «Բարոյականի կռիվը» պամֆլետը):

Գեղարվեստական Հանդերձանք ստացած գրադատութիւնը դիմանկարային համապատկերում, սակայն, չի դառնում տիրապետող, այլ ենթարկվում է միջուկի «հակոդությանը», այսինքն՝ ազգային գործչի Հանրային օգտակարութեան չափանիշին: Դիմանկարիչը բարձր է գնահատում ինքնատիպ գրագետի վաստակը, բայց անհաճո խոսքեր ասում իրեն գրական ծուլութեան դատապարտած ու արդեն վաստակած փառքի դափնիներով բավարարված գրողի մասին. «Իբրև գրագետ Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ անուն մը շինած է մեր ժամանակակից գրողներուն մեջ, բայց ափսո՛ս որ այդ անունը հետզհետե մեծցնելու չ'աշխատիր», այլ ապրում է «այդ համբավին տոկոսովը»:

Օտյանական կամիթները, սակայն, չեն վերաճում մտրակահարումների. գրողը հավատում է գրչեղբոր գալիքին և հույս հայտնում, որ Զիֆթե-Սարաֆը «թերևս օր մը դարձյալ իր թեկերը բանա»: Կարծես ցրելու համար դիմանկարում հաճախադեպ երևացող կշտամբանքի մշուշը հեղինակը վերստին զվարթաբանում է և բնավորութեան որոշ, ընտրված գծերի մատնանշումով կերտում նաև Զիֆթե-Սարաֆ մարդու կերպարը. «Բարեբախտաբար մտերմութեան մեջ Զիֆթե-Սարաֆ քեչյանականութիւնը կը թոթափե վրայեն և այն ատեն «Միամիտի մը արկածներուն» հեղինակն է, որ զվարթ ու շենշող կը շատախոսե և նույնիսկ չի քաշվիր «վրան բաց» պատմութիւններ 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 կերուխումը կը սիրե՛ չափավորութեան սահմանին մեջ: Իր մեծագուշն հաճույքն է ընկերներով Պետութեան շուրթերը 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 լավագուշնն է»):

«Թե՛ իր նկարագրովը, թե՛ իր խոսվածքովը, թե՛ իր գաղափարներովը և թե՛ իր արտաքինովը» «տիպար երեսփոխան մըն է» նաև Վահան Թեքեյանը: Ստեղծագործական ծուլութեան վերաբերյալ նույն հանդիմանութիւնը, որ երգիծաբանը հասցեագրել էր Զիֆթե-Սարաֆին, թեև ոչ նույն ուժով, շոշափելի է նաև «Վահան Թեքեյան» դիմանկարում: Օտյանը հիացած է իր երեսփոխան գործընկերոջ հանրային քրտնաջան աշխատանքով. դուրաբորոք, խելացի, շրջահայաց երիտասարդը գիտի պաշտպանել «կուսակցական նկրտումներն ավելի բարձր շահեր», մի խոսքով՝ «- Դաշնակցական ըլլալիք մարդ է, - պիտի ըսեր թերևս Շահրիկյան», - կատակում է երգիծաբանը: Ազնվութեան, շիտակութեան ու «ազգայինճիւղութիւնը 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՝ առավելագուշն 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 զրկելու 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 գրագետներն ու բանաստեղծներն մեկն է, և իր «Հրաշալի Հարուսթյուն»-ը, որ վերջերս հրատարակեց, հայ արդի բանաստեղծութեան գեղեցկագույն կոթողներն 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 ինձի», – 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 տարածայնութիւնները («Իբրև երեսփոխան՝ իր մտահոգութիւնն է միշտ արթուն հսկել, որպես զի Դաշնակցականները խաղի մը չբերեն Ազգային ժողովը»), կարգապահութիւնը, օրինավորութիւնը, այնուամենայնիվ, 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 ելեէջներով:

«Իր մասնագիտութիւնն է նաև ծանոթ ազգայիններու ընդարձակ կենսագրականը գրել իրենց մահվան հաջորդ օրը...

– Այսինչ եպիսկոպոսը ծանրապես հիվանդ է եղեր, իմացա՞ք, – ըսեք իրեն:

Եվ Ալպոյաճյան ամենայն հանդարտութեամբ պիտի պատասխանի:

– Հոգ չէ, կրնա մեռնիլ, կենսագրութիւնը արդեն պատրաստած եմ, միայն քանի մը երես ավելցվելիք բան կա:

Իսկ եթե ծանրապես հիվանդ եղող ազգայինը այնպիսի անձ

մըն է, որուն կենսագրականը տակավին պատրաստած չէ, Ալպոյաճյան կը հուզվի, կը խոռովի:

– Ի՞նչ եղեր է, բժիշկները ի՞նչ կ'ըսեն կոր, բնավ հույս չկա՞ ազատելու... զարմանալի՜ բան, առողջ մարդ մը կ'երևար:

Եվ դեմը ելլողն տեղեկութիւն կը հարցնե հիվանդին վրա:

– Թո՛ղ մեյ մը տոբթոր Խնդիրյանը բերել տան, խորհուրդ կու տա հիվանդին բարեկամներուն և վերջապես կ'երթա Գրնալի եկեղեցին մոմ կը վառե, որպեսզի մարդը չմեռնի կենսագրականը չավարտած» (155):

Եվ հանկարծ դիմանկարի վերջույթ է «Թափանցում» հայ բանասիրութեան 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 մշակութի 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 լերկութիւնը» քանդակ-համեմատութիւնը:

«Այս մասին Թեոդիկ ավելի երջանիկ է Արշակ Ալպոյաճյանին:

– Ամենքն ալ կրնան մեռնիլ, – կը հայտարարե Ֆեսը վեր նետելով ու ճակատին սահարայական լերկութիւնը պարզելով, – ամենուն ալ պատկերը և կենսագրութիւնը կա Տարեցույցներու մեջ» (155):

Երեսփոխանների դիմանկարներն ստեղծելիս Օտյանը գրտնում է կերպավորման այլազան հնարքներ: Դավիթ Տեր-Մովսեսյանի անհաշտ բնավորութիւնն ավելի արտահայտիչ դարձնելու նպատակով, օրինակ, օգտվում է նաև «մարմնի արտասանութիւնից»։ «Խոսած ժամանակ միայն բերանը չէ որ կը խոսի՝ այլ անոր հետ կը խոսին նաև գլուխը, ականջը, իրանը, աջ ձեռքերը, ոտքերն ու Ֆեսին փյուսկոյուլը: Իրավ է, որ ամենքն ալ միևնույն բանը կ'ըսեն, ինչ որ ցույց կու տա թե Գում Գարուի

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 պլուտոն» հավատարմորեն հսկող «պատրիարքարանի պաշտոնյաներուն խրտվիլակի» մանրակծիութիւնը), որ մի պահ թողնում են դրամատիկական երկի տպավորութիւն:

Դեմքի «լուրջ ու խոժոռ արտահայտութիւն մը» ունեցող «անտանելի» երեսփոխաններին կերպավորելիս զգալիորեն լրջանում ու մոայլվում է նաև դիմանկարչի գրելատճը. առաջնաբեմ են մղվում անողոք սատիրան ու կծու հեգնանքը: Երգիծաբանը, անկախ կուսակցական պատկանելութիւնից, չի ներում ազգի անունից ճամարտակող և ազգային շահերը չարարարկող պոռոտաբաններին, քաղաքական բախտախնդիր-աճպարարներին ու «աղմկալից պարապութիւններին»...

Հարութիւն ձանկոյլյանի՝ «այլանդակ ծիծաղելիութեան 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 ձանկոյլյանի մասին տպագրած իր մի երգիծապատումը՝ իբրև հավելված-ուրվագիծ, որը նորույթ է արևմտահայ գրական դիմանկարի ժանրի պատմութեան մեջ. «Այդ գրութիւնը այստեղ կ'արտատպեմ իբրև լրացուցիչ մաս ձանկոյլյանի նվիրված այս ուրվագծիս» (37): Այդ «գրութեան» մեջ («Տեսակցութիւն մը պ. ձանկոյլյանի

նի հետ»), որը գրվել էր բանտից ազատվելուց հետո Եգիպտոս եկած ու ազգային կուսակցութիւններից անմիջապես «հաշիվ պահանջած» ձանկոյլյանի առիթով, «քաջբըշված» են «որ մենք հերոսի»՝ անհեթեթութեան հասնող կասկածամտութիւնն ու մեծամոլութիւնը: 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» ձևամուկ երեսփոխանի ճառից՝ արտասանված ատենապետի հրաժարականն ընդունելու կամ մերժելու առիթով. «— Վսեմաշուք Գաբրիել էֆենտի (խոսքը Նորատունկյանի մասին է.— Այ. Մ.) այս հրաժարականը, Սենա ասիւնքներեն Բյուզանդիոնի դրուները հասած, փողհա՛ր մ'է ազդարար, թե գոհար մը ազգապարար... Ես ի մոտո տեղյակ և գիտակ Նորին Վսեմութեան խոհից ու խորհրոց, դիտմանց ու դիտավորութեանց, այս հրաժարականին ընդ մեջն, 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 Վսեմութիւնն... Բարիզյան փառաց բովին Բագրևանդյան բագնոց բա...» (59): Այս սնամեջ ատենաբանութիւնը, որը մերթնդմերթ ընդմիջվում է «եզրակացութեան եկուր» պահանջող երեսփոխանների, բայց օլիմպիական հանգստութեամբ իր խոսքը շարունակող ճառասացի համառութեան բախումներով, ընդհանրապես ձևապաշտութեան 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 մասնագիտութեան ընթացքը ընելու համար», ավելի է քաջա-

լերվում դրանցից ու շարունակում պատմութեան ուսուցչի իր «հմտութեանները»: Բայց, ի տարբերություն առաջինի անլրջութեան, Նաթանյանն Ազգային ժողովում ունի հատուկ նպատակ, «այն է՝ Երուսաղեմի վանքին զեղծարար վարդապետներուն պաշտպան փաստաբանի դերը, զոր խղճի մտոք կը կատարե վճարված պաշտոնյայի մը պես»: Եվ երգիծաբանն աստիճանաբար ուժեղացնում է մտրակի հարվածները, ընդգծում այս երեսփոխանի վտանգավորությունը: Նաթանյանը պաշտոնամուկ է, «թաղականի աթոռեն կապված է միսթիք սիրով մը», բայց չգոհանալով դրանից՝ ձգտում է «մեպուսական» աթոռին: «Իր հայրենակիցները, սակայն, լուրջ նկատողության չառին այս թեկնածուները, 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 պարապուկություն 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 «պարապուկություն մըն է՝ պարապուկամբ շրջապատված»: Ուշարժան է, որ Արամյանցն իր դիմանկարը «Մանանայի» էջերում տպագրվելուց հետո «ծանոթ գրավաճառ Արչակ Պապիկյանի» միջոցով հայտնել է իր դժգոհությունը Երվանդ Օտյանից, թե «Մանանան ալ դժուրմի հոտ կու տա կոր»: Երգիծաբանը պատասխանել է նրան խստորեն, սարկաստիկ շեշտերով. «Միթե Հմ. Արամյանց կը սպասեր, որ վա՛րդ բուրբեր իրեն նվիրված հոգված մը:

Դժո՞ւմ կը հոտի եղեր... ա՛լ ի՞նչ կ'ուզե:

Ջի մտածե՛ր արդո՞ք, որ քիչ մըն ալ խառնշտկեինք իր կյանքը, շա՛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 եռեռները ափրիկեցի սևամորթներուն համար, թոթեմն ու մանիթուն ամերիկացի կարմրամորթներուն համար...»: Ծայրահեղ մերկացումներով սկսված դիմանկարը մի պահ, թվում է, ընկրկում է գովեստի առջև («Գաբրիել Նորատունկյան, անշուշտ, բացարձակ պարապուկություն մը չէ. քա՛վ լիցի: Ընդհակառակը՝ խելացի, թերևս շատ խելացի մարդ մըն է, նուրբ ու ճարտար դիվանագետ մը, որ պետական մեծամեծ պաշտոններ վարած, հանրօգուտ շինություններու և Արտաքին գործերու նախարար եղած, և ամեն առիթ իր խելքն ու ճարտարությունը ցույց տված և գնահատված է Օսմանյան պետության կողմն թե՛ Համիտի օրով և թե՛ նոր ընթացի առաջին շրջաններուն»), բայց «հեզանքից գովեստ և գովեստից հեզանքը» սոսկ երգիծական հնարք է, որին իր մասնակցությունն է բերում օտյանական «չեղոք-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 կուլյր մոլեռանդներուն և ողջախոհներուն միջև» (113):

Այստեղից պարզ է դառնում երգիծաբանի նպատակը՝ «կույր մոլեռանդներին» հասկացնել, որ իրենց «Ֆեթիչ»-ը «խելացի» է սուլթանահամիրյան և իթթիհատական իշխանությունների համար, բայց ոչ երբեք հայոց. «Գարբիել 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 կուլան բերել Նորատունկյանի ազգանպաստ գործունեությունը՝ մատնանշելով վերջինիս «Սանասարյան խնամակալության, Իգմիրլյան 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.

– Գարբիել, դուն բացակա ատենապետ մը պիտի ըլլաս քու ազգիդ համար»:

«Անտանելիություն» մյուսներից հետ չի մնում նաև Միհրդատ Հայկազնը՝ «աքսորադարձ հերոսը», որն ի տարբերություն Վարդգեսի և Մուրադի՝ չարաշահում է իր անցյալը («Նաբուլեոնի մը հոխորտանքովը կը չափեր Պոլսո փողոցները, զինքը շրջապատող չբախմբի մը ընկերակցությամբ, փառապանծ հաղթանակի մը դիմող աշխարհակալի մը անտեղիտալի գնացքովը») և արդեն «հինգ տարիե ի վեր մեր ականջները կը խլացնե»: Այս դիմանկարում ևս գերակայող են «գովեստից հեգնանք» և հակառակ անցումները («Միհրդատ Հայկազն իբրև Հայ ազգային երեսփոխան անթերի ու կատարյալ է: Գի-

տե պոռալ ու ձայնին ուժովը ընդդիմախոսը լուեցնել, և ի հարկին՝ ժողովը խանգարել, երբ կը տեսնե՝ թե իր գաղափարին հակառակ կ'արտահայտվի»), կենդանի երկխոսությունները (հեղինակի՝ «պեղիկթացի 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» Վուստյանով, «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՝ անմահացյան և ունեցյան 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 Մաղաբիա Օրմանյանը, մեզ ծանոթ են Ջոհրապի «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» գործունեությունն ու բնավորության էական հատկանիշները: Հայտնի է, որ զրական 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 խժժեն գինքը երբոր երկասիրությանցը ճակատը փայլող անունին քով կը շարե իր գիտական տիտղոսները «ազատ ի գիտությունս, ճարտարագետ երկրագործ, վկայեալ Բասթեռոյան ուսումնարանեն» (Ջոհրապ), «Պաշլիի է, Լիսանսի 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 մէջ... վասն բանից այսոցիկ, և այլն՝ իր սիրելագույն բացատրություններն են» (Օտյան)): Այս ընդհանրությունների հետ մեկտեղ նկատելի են նաև տարբերությունները: Լեզվական խրթնաբանության հակուսից բացի Ջոհրապի Տաղավարյանը գրեթե գերծ 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 («Եվսերիոս 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 երախտագիտություն»: Ջոհրապի կերպարաստեղծման արվեստում առավելապես կարևորվում են դիմագծի, շարժուձևի, հագուստի կենդանագրությունները և մարդկային ամենաէական հատկանիշների անմիջաբար մատնանշումները. «Շտապող մարդ մը փողոցը, որ երկայն ու քիչ մը ծուռ գլխարկով Պուլվարտի 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. հագվագլուտ 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 («Ջորավար Անդրանիկ», «Ալեքսանդր Խատիսյան», «Հայկանուշ Մառք», «Մարի Ստամբուլյան», «Գրիգոր Անգուլթ», «Սուրեն

Պարթևյան»...), սակայն ժանրն արդեն ապրում էր իր մայրամուտը, և, չնայած փոխաձևություններին, նոր արժեքներ, այնուամենայնիվ, չստեղծվեցին: Հենց այդ պատճառով էլ Օսյանը չունեցավ հետևորդներ, չստեղծեց իր դպրոցը:

Գ Լ ՈՒ Խ Ն Չ ՈՐ Ր ՈՐ Դ

Գ Ր Ա Կ Ա Ն «Ն Ո Ր Ս Ե Ռ Ի» Ի Ն Ք Ն Օ Ր Ի Ն Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն Ն Ե Ր Ը (Գ Ր Ի Գ ՈՐ Ջ Ո Ղ Ր Ա Գ Ի Դ Ի Մ Ա Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր Ը)

Գրիգոր Ջոհրապի 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 Մոպսսանի հետ (ժամանակակիցներից մեկը նույնիսկ պնդել է. «Ջոհրապ իր նորավեպերովը շատ ավելի բարձր է Կի տը Մոպսսանեն»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 Ջոհրապ մեր մեջ»³ (Ռուբեն Զարգարյան), «Ջոհրապի Մանոթ դեմքերը նոր տեսակն ու այլա-

1. Խոճասարյան Հ., Օրագիր, «Մանգումեի էֆքեար» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1901, մայիսի 13/5 հունիսի, թ. 34:

2. Միակ բացառությունը, այն էլ թեպետ, իր մենագրության մեջ արել է Մ. Հյուսյանը՝ գրելով. «Այդ ժանրը մշակելու համար Ջոհրապը հավանաբար մղում է ստացել և՛ մեր, և՛ համաշխարհային, մասնավորապես ֆրանսիական գրականությունից» (Հյուսյան Մ., Գրիգոր Ջոհրապ. 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 Քյուլֆե-
ճյան, Հետազայում՝ Օշական), «...Ակսած է Մանոթ դեմքերու շար-
քը՝ գրական նոր սեռ մը փորձելով»² (Հակոբ Սիրունի):

Լսենք նաև Հետազա 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 Մանոթ դեմքերու, որոնց մեջ նոր ձգտումներով կը դա-
տեր ժամանակակից գրական ու հանրային դեմքերը»³:

Մինաս Հյուսյան. «...Նորավեպերից հետո առավել արժեքա-
վոր են «Մանոթ 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 Ծահալազ. «Իր Մանոթ 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. Քյուլֆեճյան Հ., Մեր վիպասանները. Գրիգոր Չոհրապ, «Հայ գրակա-
նություն», հանդես ամսօրյա, գրական, գիտական և գեղարվեստական,
Զմյուռնիա, 1912, 1/14 օգոստոսի, թ. 1, էջ 12: Ավելի ուշ Օշականը գուսպ է
արտահայտվել «Մանոթ դեմքերի» մասին՝ նկատելով, որ դրանք «Չոհրապի
փառքին երկրորդ գահավորակը եղան, չես գիտեր իրենց ո՞ր արժանիքին
համար», բայց հետո եզրակացրել է. «Մանոթ 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 Չոհրապի նորավեպերը», Կ. Պոլիս,
1913, էջ 5:

3. Ալպոյաճյան Ա. Ա., Անհետացող դեմքեր, Գրիգոր Չոհրապ (Իր կյան-
քը և իր գործը), Կ. Պոլիս, 1919, էջ 117:

4. Հյուսյան Մ., նշվ. աշխատությունը, էջ 269:

5. Ծահալազ Ա., Գրիգոր Չոհրապ, Պեյրուք, 1959, էջ 193:

6. Նույն տեղում:

Հետազատողներից ոմանք փորձել են ցույց տալ դրանց յուրա-
հատկությունները, մասնավորապես Մ. Հյուսյանը և Ստ. Ծահ-
ալազը, իրենց մենագրություններում առանձին գլուխներ (Հա-
մապատասխանաբար՝ «Գրական դիմանկարիչը» և «Ուրվագծո-
ղը») նվիրելով, արել են շահեկան դիտարկումներ: Բայց գլխա-
վորը, այնուամենայնիվ, անտեսվել է. չեն բացահայտված զոհ-
րապյան դիմանկարների նորարարական բնույթը, ժանրային
ինքնօրինակությունները: Այս և հարակից մի քանի խնդիրների
քննությունն սկսենք անհրաժեշտ մի դիտարկումով:

«Մանոթ դեմքեր» ընդհանուր անվանումը, որ սովորաբար
տրվում է Չոհրապի դիմանկարներին, այնքան էլ ճիշտ չի ար-
տացողում իրողությունը: Բանը միայն այն չէ, որ Չոհրապի 18
դիմանկարներից 14-ն են տպագրվել այդ վերնագրի տակ: Ավե-
լի էական է, որ, մեր համոզմամբ, հեղինակը սկզբնապես շարքը
չի հղացել իբրև այդպիսին: Համենայն դեպս անդրանիկ դիմա-
նկարը՝ «Միսաբյան», նման խորագրում չի ունեցել: Թեև մեր
ձեռքի տակ չունենք «Արևելքի» այն թիվը (1891, հունիս 8, թիվ
2219), ուր տպագրվել է այդ դիմանկարը, բայց կա նախորդա-
ծը, որտեղ տպագրված ծանուցման մեջ նշված է միայն վերնա-
գիրը՝ «Միսաբյան»՝ առանց «Մանոթ դեմքեր» հիշատակման:
«Պուեստ Խաչատուր Միսաբյան» խորագրումի ընդգծված հատ-
վածը գրողի երկերի փարիզյան ժողովածուի («Մանոթ դեմքեր
ու պատմվածքներ», 1932) կազմողների հավելումներն են, ո-
րոնք փոխանցվել են Հետազա հրատարակություններին¹: Այս

1. Նույն կերպ էլ «Միսիլ» դիմանկարում ավելացվել է «Ջապել Ասատուր»
անվանումը, «Տոքթոր Տաղավարյանը» դարձել է «Տոքթոր Նազարեթ Տաղա-
վարյան», «Օհանես Նուրյանը»՝ «Հովհաննես Նուրյան»: Բոլոր այս ուղղում-
ներն արտացոլված են Եղ. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի
թանգարանի հրատարակությամբ լույս տեսած Չոհրապի երկերի ժողովածուի
չորսհատորյակի Ա հատորում (Երևան, 2001)՝ Ալ. Ծարուրյանի աշխատասի-
րությամբ (այդ հատորում գետեղված դիմանկարների բնագրերը պատրաս-
տել ենք մենք): Նշենք նաև, որ հիշյալ հրատարակության մեջ առաջին անգամ
Չոհրապի դիմանկարները ներկայացված են ամբողջությամբ (փարիզյան ժո-
ղովածուից դուրս է թողնվել «Վահան վարդապետ Տեր Միսայան», իսկ
երևանյանից՝ «Գեր. Օրմանյան» դիմանկարները): Այսուհետև այս հրատարա-
կությունը 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 Ջոհրապյան 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 երբեմնի 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 քրննելով նրան «իբր գրագետ, իմաստասեր ու հայկաբան»՝ հանգել միանգամայն աննպաստ հետևությունների. «Այս հնամուխ ապահովակա պատմական հնագետ մը պիտի ըլլար քան գրագետ մը. իր գլուխը տասնևութերորդ դարուն մեջ (հառաջացեք դեռ եթե կ'ոգեք) կ'ապրեր և ոտքերը տասնևիններորդին մեջ փարախը շվարած կենդանվո մը նման, Պատվելին եկած ինկած էր մեր ժամանակը, փոխանակ Տակիտոսի ժամանակակից ըլլալու»¹:

Ինչպես նշում է գրականության պատմաբանը, «Ջոհրապի 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 Ջոհրապը դիմանկարով պատասխանել է Ֆրնտզյանին²: Այս ենթադրությունը մեզ ընդունելի է թվում, քանի որ Միսաքյանի գնահատման հարցում Կամսարականի ու Ջոհրապի ըմբռնումները բացարձակապես ներդաշնակ են:

Ավելացնենք նաև, որ, ինչպես երևում է Ջոհրապի «Հոմ քոլեճ» հոդվածի մի ակնարկումից, իր դիմանկարը առաջ է բերել Հրանդի դժգոհությունը, որը «ամեն առիթ պատեհ կը թվի Միսաքյանի վրա կարծյացս հեղակարծ փոփոխությունը երեսի զարնելու այնպիսի եղանակով 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 Սեյան», «Օգսեն Խոճասարյան» և «Օհաննես Նուրյան» դիմանկարները Ջոհրապը գետեղել 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 Սեյանը (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 Ջոհրապը 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, Ջոհրապն այն հանձնել է «Մասիս»

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:

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 խոստովանությունը, 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, «Միպիլը» 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 «ըղերի» 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 ըղեր»ը ու «Ծանոթ դեմքեր»ը բոլորովին տարբեր ժանրի երկեր են, գրված ստեղծագործական բոլորովին տարբեր սկզբունքներով: Պարոնյանի մոտեցումը իր պատկերած անձերին երգիծական է..., իսկ Ձոհրապը ներկայաց-

նում է անձը ամբողջական, դրական և բացասական կողմերով»: Երկու գրողների «ստեղծագործական սկզբունքները», իրոք, այլակերպ են, բայց դա չի հանգում երգիծական ու ոչ երգիծական լինելուն: Կան ավելի բնութագրական առանձնահատուկություններ:

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 Ձոհրապը դեմքերին ցուցադրում է նրանց ոչ միայն գործունեությունից, այլև արտաքինից, խառնվածքից, կենցաղից, նախասիրություններից ստացած իր տպավորությունների միջոցներով և բնավ չի ձգտում անկողմնակալ երևալ:

Ձոհրապի վրձնած «Միսաքյան», «Օգսեն Խոճասարյան» և «Վահան Տեր Մինասյան» դիմանկարների «հերոսները» ընթերցողին ծանոթ էին «Ազգային ըղերից»: Այդ գործերի թուղթիկ համեմատությունն անգամ երևան է բերում երկու հեղինակների մոտեցումների նմանություններն ու տարբերությունները: Միսաքյանի պարոնյանական ու զոհրապյան 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 շուայությունը 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 Ձոհրապը (Եժ, Ա, էջ 448): Կարելի է ասել, որ Ձոհրապի դիմանկարում քննադատությունն ավելի տարածական է, քանի որ ընդգրկում է Միսաքյանի մտավորական հետաքրքրությունների բոլոր բնա-

1. Տիգրան Արփիարյանի «Նամակի մը ատփով (Խմբագրական հիշատակներ)», «Ազատամարտ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1910, թ. 178, հունվարի 8/21:

1. Հյուսյան Մ., Աշխատությունը, էջ 271:

մարզերը: 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 Ջոհրապը նշմարում է գնահատելի մի կողմ. «Ատենով իր գրած աշխարհաբարը որուն չենք կարող չի հավնիլ այսօր իսկ, իր անունը անկորուստ պիտի պահեն» (Եժ, Ա, էջ 448-449):

Ինչ վերաբերում է Խոնասարյանին ու Տեր Մինասյանին, ապա գնահատականները բացարձակապես չեն զուգադիպում: Պարոնյանի կարծիքով իբրև խմբագիր՝ Խոնասարյանն իր «Օրագիր»-ում «չկա սկզբունք մը, որ պաշտպանած չըլլա, չկա նաև սկզբունք մը որ հարվածած չըլլա» (Եժ, Կ.2, էջ 250), մինչդեռ Ջոհրապի ընկալմամբ՝ «Սամաթիացի հրապարակագիրը մեծ գրագետ մը չէր, բայց կրցավ մեծ խմբագրապետ մը ըլլալ», որովհետև իր գրվածքներում կարողանում էր գտնել «նորությունը, ուժգնությունը, անսովորը ու խորխորը» (Եժ, Ա, էջ 522): Պարոնյանի պատկերացմամբ՝ Վահան Պարտիզակցին իր գործունեությունում հավատարիմ է մնացել իրեն տրված Խեռ, այսինքն՝ ստամբակ, ստահակ, սանձարձակ մականվանը, իսկ Ջոհրապը 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՝ Ջոհրապը վերոհիշյալ դեմքերից մեկին (Վահան Տեր Մինասյան) անդրադարձել է՝ նրա «Հետպարոնյանական» գործունեությունը ևս նկատի ունենալով: Մասնավորապես, Պարոնյանը Պարտիզակցուն ընդթափել 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 Ջոհրապն առաջին հերթին նկատի է ունեցել Տեր Մինասյան գրողին՝

դին՝: Անկախ այս հանգամանքներից՝ անվիճելի է մի բան. Ջոհրապը անկախ ստեղծագործող էր՝ իր ազատական, աննախապաշար մտածողությամբ, չէր վախենում հեղինակություններից և կարող էր ընդդիմանալ տիրապետող պատկերացումներին:

Իր դիմանկարներում նա ամենից առաջ հանդես է գալիս որպես յուրատեսակ փաստաբան, որ «հերոսների» մեջ փնտրում ու գտնում է լավը, դրվատելին, բայց երբ տեսնում է վատն ու մերժելին, դառնում է դատախազ ու դատավոր, անթաքույց արտահայտում իր վերաբերմունքը, վիճում, պաշտպանում կամ մեղադրում: Հենց այս (և ոչ միայն այս) առանձնահատկությամբ էլ գրողի դիմանկարներն արմատապես զանազանվում են սերնդակիցների համանման գրվածքներից: Միանգամայն իրավացի էր Հ. Օշականը, երբ «տպավորապաշտ էջերի»՝ «Մանոթ դեմքերի» մասին նկատում էր. «Արփիարյան, Կամսարական, որոշ չափով Բաշալյան, տիրաբար՝ Չոպանյան դատումներ ունին գրադատական շեշտ նկարագրով մը: Ջոհրապ կը շեղի եղանակեն ու Ֆանթագիստ ձև մը կ'որդեգրե ու վիպողը, նկարներու հարդարիչը, երևույթներու դեմ ճարտար ընդհանրացնողը ու շագրավ են քան բուն իսկ աշխատանքը, ըսել կ'ուզեմ գրողներուն գործին ու անձին տիրական գիծերուն արտահանումը»²:

Միայնի, Թովմաս Թերզյանի, Հովսեփ Յուսուֆյանի, Մաղաքիա Օրմանյանի և Ռեթեոս Պերպերյանի դիմանկարները բնութագրված են միայն դրականորեն: Ջոհրապը չի ծխտում մյուս-

1. Դիմանկարի ակնարկումներից երևում է, որ Ջոհրապը դրական է վերաբերվել Տեր Մինասյանի հանրային գործունեությանը («ատենով օգտական անձ մ'էր այս վտարանդին»): Պետք է ավելացնել, որ գեղարվեստական որոշ երկերում ևս նա անողղակիորեն համակրանքով է արտահայտվել Տեր Մինասյանի մասին. «Ապրիմ մեռնի» արձակում երիցուկին համարում է «ծաղիկներու վահան վարդապետ» (Եժ, Բ, 2001, էջ 431): Նշենք նաև, որ Ջոհրապը ժամանակին («Մասիս», 1893, թ. 4000, 17 հուլիսի, էջ 433-434) գրախոսել է «Անգիր դպրություն և առակք» ժողովածուն և որպես «իմաստիպ և իսկատիպ հայկական գրականության» անուշ՝ հանձնարարել Իզմիրյան մրցանակաբաշխության:

2. Օշական Հ., Համապատկեր..., Եջվ. 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 զոր կարգացողը հին գերեզմաննոց եւ 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 սպառիչ է բնութագրում այդ նշանավոր հրապարակախոսին: Բնորոշման ենթատեքստը հասկանալու համար հարկ է դիմել մեր հրապարակագրության ամենափայլուն արտահայտություններից մեկին՝ Ջոհրապի «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 գեղձմանց մեջ չի կայանար», որ կան նաև անբարոյականության այլ դրսևորումներ ևս (փաստաբանի, հրապարակագրի, բժշկի, հաշվենկատ ամուսնություն)¹: Իրավ է, հոգվածագիրը որևէ բարոյախոսի անուն չի հիշատակում, բայց ժամանակակիցները քաջ գիտեին, թե ում է նկատի ունեցել. Հր. Ա-

սատուրը հավաստել է, թե Ջոհրապի «ուղղակի Քեչյանը կ'ընդդիմախոսեր»¹:

Սկզբունքային նույն մոտեցումն առկա է նաև Տեմիրճիպաշյանի դիմանկարում: Խանդավառ, նույնիսկ ինչ-որ տեղ հիացական գնահատումներով («մեկ հատիկ է հիմակվան հայ դրպրություն մեջ», «քաջ հայագետ», «աշխարհաբարի այս նարեկացին») հանդերձ՝ Ջոհրապի ընդգծում է նրա «եսասեր, եսամոլ գրականության» և «հոռետես վարդապետության» ներգործությունները երիտասարդության վրա. «Տղաքնե՛ր, որ գերեզմաններու շուրջը կը դեգերին, փոխանակ կանանց շուրջը պտրտելու. 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 Ջոհրապի դիմանկարները:

Վերը արդեն նշել ենք, որ Ալպոյաճյանը դրանք համարել է «հրապարակագրական էջեր»: Այլ կարծիքի էր ճանաչված գրականագետ ու մանկավարժ Մամբրե Մատենճյանը: «Նվազ արժեքավոր չեն նաև, — գրել է նա, — պոլսահայ գրական դեմքերի մասին նրա (Ջոհրապի — Ալ. Մ.) քննադատականները, որոնք նուրբ վերլուծելու, բնորոշելու մեծ կարողություն ցույց տալուց զատ՝ արվեստի արտադրությանց հմայք ունին իրենց արտասովոր գեղեցկության շնորհիվ»²: Այս բնորոշումների առթիվ մեր ժամանակների ուսումնասիրողը նկատել է, որ «Ջոհրապը իր դիմանկարների մեջ հանդես է գալիս իբրև հրապարակախոս, առա-

1. Ջոհրապ Գր., Երկերի ժողովածու երկու հատորով, Կազմեց և ծանոթագրեց Մ. Հյուսայանը, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 297:

1. Ասատուր Հր., Դիմաստվերներ, էջ 224:

2. Մատենճյան Մ., Գրիգոր Ջոհրապ, «Համբավաբեր», հասարակական-գրական շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, 1915, թ. 1, 20 դեկտեմբերի, էջ 23: Ընդգծումը մերն է:

վելապես իբրև քննադատ», սակայն գտնում է, որ «Մանոթ 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:

Ձոհրապի 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 գործունեության աջն ու ահյակը տարբերակելու իմաստով, առկա են բոլոր դիմանկարներում (վերջինը՝ «Օհաննես Նուրյանը», ըստ էության քաղաքական դիմանկար է: Նուրյանը Ձոհրապի «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: Ձոհրապը ոչ միայն լավ ծանոթ էր «դեմքերի» կենսագրությանը, այլև նրանց ոմանց ճանաչում էր մոտիկից,

ոմանք էլ իր անձնական բարեկամներն էին. աշակերտել էր Թովմաս Թերգյանին, Հրանտ Ասատուրը իր ավագ դասեր՝ 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՝ Ծրանսիայի աստղագիտական ընկերության պատվավոր անդամ և այլն): Նման նպատակի, սակայն, նա հետամուտ չի եղել: Հուշագրական տարրը նվազագույնի 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 Ձոհրապը 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 Ղոջերի» հեղինակին. «Նավագնացության մը միջոցին ծովու վրա լույս տեսած այս երիտասար-

1. Հյուսյան Մ., Աշխատությունը, էջ 273, 274:

2. Ջրաշյան Էդ., Գրականության տեսություն, էջ 358:

դը, ասկե թերևս, անդունդի վրա քալող մարդու երերուն քալ-վածքը ունի ու գլխի պտույտը:

Իր անհավասար գրականությունը՝ այս ծովին պես, լի է անկումներով ու խիզախ բարձրացումներով» (Եժ, Ա, էջ 469):

Կենսագրական առումով գուցեև կարևոր չեն այնպիսի փաստեր, ինչպիսիք են ճատրակի հանդեպ Քեչյանի 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 կխուենանային: 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 Ձոհրապի կերպարային բնութագրումներին նախորդում կամ ուղեկցում են դեմքերի արտաքինի հաճախ բավականաչափ հանդամանալի 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՞նը», «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 Ձոհրապ դիմանկարչի նորամուծությունն է: Գուշակության այդ հնարքը նա, թերևս, կարող էր ստեղծագործաբար յուրացնել Քրանսիական 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. Ղզի 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 զղջալով թե՛ ինչո՞ւ ընտրեց այնպիսի պաշտոն մը որուն մեջ այնչափ ձմեռներ կան»¹, «Մանաս պեյ պիտի սպագան.— ... 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 Ձոհրապի համար ինչ-որ հարգարանք չէ և չի հետապնդում պատկերը գեղագործելու 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 դիի գրպաններին դուրս կը սպրդին, գլուխին կը հանեն, կարծես շնահանգ չըլլալու սարսափով: Շատ անգամներ ալ տետրակներ, սեղմած թեխն 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, ք. 6, 24 ապրիլի:

2. Նույն տեղում, ք. 13, 19 մայիսի:

խնձորի պես կլոր գունազեղ 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՝ Ջոհրապ 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 տեղերին 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 Ջոհրապի՝ 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 Ջոհրապ դիմանկարիչը սիրում է խորհրդածել: Երբեմն նրա մտորումներում դարձյալ աչքի է զարնում զարտուղությունը: Դիմանկարներից մեկում, օրինակ,

գրում է. «Ես կը կարծեմ որ կարդացված գիրք մը մոռացվելու է. կը վախնամ որ դարձյալ ծանր ճշմարտագանցություն մը ըսած չըլլամ առաջ նետելով այս գաղափարը, որ ամհնալով կը խոստովանիմ թե, իմ է՛ն սիրած գաղափարներես մեկն է. ասոր համար 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 անոնցմե 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 ճշգրտությունը չեն կրցած տեսնել ու վայելել. շատ մեծ, կամ շատ փոքր կ'երևան առարկաները իրենց ... Ասոր համար է որ քերթողները ճշմարտութենե շատ անդին կամ շատ ասդին պիտի մնան. այս է իրենց ճակատագիրը. լալու կամ ինդալու կարող են միայն» («Թովմաս Թերգյան», 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 քով քով շարելու բազմապատկելու՝ որքան զանոնք վառելու մեջ» (Եժ, Ա, էջ 509):

Մի դիտարկում ևս: Ջոհրապի 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 «հողվածագիրը (Զոհրապը — Ալ. Մ.) այս տիրաժանոթ դեմքին» «գրական կարողության գովեստը կ'ընեն 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 հողվածը բավական խիստ չէր այդ մասին, նույնիսկ ան շատ մը փաղաքշական էր ըստ իս»²:

Երրորդ առարկողը Արտաշես Հարությունյանն է: «Թովմաս Թերզյան» գրական դիմաստվերում 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 «զարտուղություններով», վիճելի կողմերով հանդերձ՝ զոհրապյան դիմանկարներն իրենց ժանրային ու գաղափարագեղագիտական մատնանշված առանձնահատկություններով իսկապես «նոր սեռ» էին ժամանակի հայ գրականության և, ինչու էլ, նաև ժանրի պատմության մեջ առհասարակ:

ԳԼՈՒԽ ԿՆՆՔԵՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԻ ԶՈՒՐԱՊՅԱՆ 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-ին ետքը ուր դեմքեր տալու մոլությունը զանազան աճաբույություններ արտոնեց (դիմանկար, դիմաստվեր, վայրկենականներ և շարունակելը ձեզմե) մեր բազմահամբավ փոքրություններուն»¹: Մեզ չի գոհացնում նաև Մինաս Հյուսայանի մոտեցումը. ընդամենը երկու էջ նվիրելով հետաքրքրող հարցին՝ նա պարզապես թվարկում է հետևորդների անունները, անում վկայակոչումներ և սահմանափակվում է՝ արձանագրելով. «Զոհրա-

1. «Շիրակ» ամսաթերթ, Ադեքսանդրիա, 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:

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, չգարձան անհատականություններ: Բայց անվիճելի է նաև հայտնի մի ճշմարտություն. գրականության պատմությունը միայն մեծերի կամ ընտրյալների պատմություն է, գիտական ուսումնասիրությունը պահանջում է այսպես թե այնպես ներառել նաև «փոքրերին» ու «չարքայիններին», որովհետև նախ նրանք, ինչպես տեսնելու ենք Միպիլի 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՝ Ջոհրապի «դեմքերից» հետո միայն: Դիմանկարի որոշ տեսակներ, մասնավորաբար վերլուծականները, մոռացվածների և «անհետացածների» (վախճանվածների) մասին գրվածները գոյություն ունեն անկախաբար (1893-ին Տիգրան Կամսարականը տպագրել էր Ալֆոնս Դոդերին, իսկ Գրիգոր Ջոհրապը՝ էմիլ Զոլային ու Ֆրանսուա Կոպեին նվիրված հոդվածներ): Կարելի է նույնիսկ պնդել, որ հետագայում այդ կարգի հոդվածների առատությունը² նպաստել է Ջոհրապի դիմանկարների գտած ընդունելության գործոնը: Ասվածը հաստատենք Տոմինոյի (Ռու-

սոլֆ Սամիկյան) «Պատիկ ուսումնասիրություններ» շարքի «Քրիզանթեմ» ծավալուն հոդվածի վկայությամբ: Ընդհանուր խորագիրն իսկ արդեն ցույց է տալիս, որ «Քրիզանթեմը» գրական դիմանկար է: Այնուհանդերձ, նրա հեղինակն ուղղակի աղերս է տեսնում իր «ուսումնասիրության» և Ջոհրապի «դեմքերի» միջև: «Գր. Ջոհրապի «Մանոթ Դեմքեր» ու gallerieին (ցուցասրահ – Ալ. Մ.) մեջ կը պակսի այս դեմքը, – գրում է նա, – և ես, անարժանաբար կուզամ այսօր մտցնել զինքը այդ կալընին ներս, եթե երբեք ատոր դուռը գոցած չ'ըլլա արդեն «Անհետացած սերունդ մը»ին (Ջոհրապի 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 Ջոհրապը նոր էր հրատարակել իր «Մանոթ դեմքե-

թ. 3914, 16/28 հունվարի, Որբերյան Ռ., Մոոցված դեմքեր, «Ստեփան Ոսկան», Գույն տեղում, 1898, թ. 3885, 12/24 դեկտ., Անտոնյան Ա., Ժողովրդական դեմքեր, «Մուճի Պողոս Աղան», Գույն տեղում, 1899, թ. 3941, 17/1 մարտի, Միպիլ, «Բոլ Վեյլեն», «Մասիս», 1898, թ. 1, 5 դեկտ., էջ 17-20, Պարսամյան Մ., Գրական դեմքեր, «Վաճառ Մալեգյան», Գույն տեղում, 1904, թ. 24, 12 հունիսի, էջ 370-374, Սամիկյան Ռ., Պատիկ ուսումնասիրություններ, «Գր. Մալխաս», Գույն տեղում, 1905, թ. 16, 11 հունիսի, էջ 243-247, Արմեն Ե., Դեմքեր, «Մուշեղ վարդապետ», «Արևելյան մամուլ», 1906, թ. 48, 22 նոյեմբ., էջ 1185-1189, Ալպոյանյան Ա. Ա., Անհետացող դեմքեր, «Տիգրան Միվելիկյան», «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 Ալիբաբի կեղծանունն է:

1. Հյուսյան Մ., Գրիգոր Ջոհրապ. կյանքը և ստեղծագործությունը, էջ 302:

2. Դրանց մասին փոքր-ինչ պատկերացում կազմելու համար ավելորդ չենք համարում թվարկել մի շարք հոդվածներ. Հարությունյան Ա., Գրական դիմաստվերներ, «Միպիլ», «Մասիս» կիսամյա հանդես, Կ. Պոլիս, 1899, թ. 16-17, 28 օգոստոսի, էջ 505-507, «Շիլա Տեմիրճիպաշյան», «Արևելյան մամուլ», 1902, թ. 5, 1 մարտի, էջ 243-253, Ասատուր Հր., Մոոցված դեմք մը, «Գեորգ Գրիգորյան», «Արևելք» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1898, թ. 3873, 28/10 դեկտ., Անհետացած դեմքեր, «Ռստանիկ Տեր Մարգարյան», Գույն տեղում, 1899,

րի» առաջին երկու դիմանկարները («Բյուզանդ Քեչյան» և «Եղիա Տեմիրճիպաշյան»), երբ տառացիորեն մի քանի օր Հետո Հարուժյուն Ալփիարը (1864-1919) «Հայրենիքում» սկսեց տպագրել «Օրվան դեմքեր. Վայրկենական» վերնագրով «Ալեքսանդր Գ. Փանոսյան» դիմանկարը, որին հաջորդեցին ևս յոթը («Գրիգոր Զոհրապ», «Տիգրան Կամսարական», «Արշակ Չոպանյան», «Սիպիլ», «Գառնիկ Ֆետթալյան», «Եղիա Տեմիրճիպաշյան», «Մեսրոպ Նուպարյան»): Ճիշտ չի լինի «դեմքերի» գրեթե միաժամանակյա երևումը վերագրել պատահականության: Հենց «Օրվան դեմքեր» խորագրի ընտրությունը, որ փոփոխակն է «Մանոթ դեմքերի», ցույց է տալիս, որ Ալփիարի գաղափարը չի ծնվել ինքնաբերաբար, այլ խթանվել է Զոհրապի Հետևություններ, թեև երգիծական դիմանկարի ավանդներով նա ամենից առաջ կապված էր Հ. Պարոնյանի Հետ, և նրա դիմանկարներն էլ երգիծական արտահայտչամիջոցներով հիշեցնում են «Ազգային ջոջերը»: Ասվածը փաստեմք մի օրինակով. «Տիգրանիկ երբ հողված 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 վագեն իրենց մորը վրա և կ'ըսեն.

– Մամա՛ նայե՛ կտորեցի»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:

Հարուժյուն Ալփիարը թեև երգիծաբանի համարում ուներ, բայց իրապես զավեշտագիր էր, որի ստեղծագործական տարերքը կենցաղային երևույթներն էին (դրա վկայություններն էին 1908-ին լույս տեսած անդրանիկ գրքուկը՝ «Առաջին անգամը» նորավեպը, 1913-ին՝ «Ֆանթազիո. Արձակ և համարձակ գրականությունը»՝ ժամանակի հայ կյանքին, մասնավորապես առտնին խնդիրներին նվիրված նորավեպերն ու քրոնիկները): Դի-

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 խիտանիչներն ալ չի մոռնար և մատնանիչ կ'ընե»²: «Վեպ մը գրած է, սկսողի մը համար բավական փայլուն ... բայց կը խոստանա»³, – 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 շաբթ 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 օժանելիքների սրվակներով. «Մեկ կողմը գունավոր ժանյակներու կույտ մը, կարմիր, վարդերանգ, ճերմակ, կապույտ, մանիչագույն: Մյուս կողմը

1. Երեմյան Ս., Ազգային դեմքեր. գրագետ հայեր, Յոթերորդ շաբթ, Վեներտիկ, տպ. Ս. Ղազար, 1914, էջ 357: Մեզ չափազանցված է թվում Հ. Ս. Երեմյանի կատարած Պարոնյան-Ալփիար զուգակշիռը. «Պարոնյան իր երգիծական գրչով՝ անմահացուց հայ շոջերու հիշատակը. Ալփիար ալ իր ժամանակակից գրական շոջիկները» (Տե՛ս նույն տեղում, էջ 352):

2. Ալփիար Հ., Օրվան դեմքեր. Վայրկենական, «Տիգրան Կամսարական», «Հայրենիք», 1892, թ. 140, 11 փետր.:

3. Նույն տեղում:

1. «Հայրենիք», լրագիր, Կ. Պոլիս, 1892, թ. 140, 11 փետրվարի:

ժապավեններու, ասեղնագործութեանց, սնդուսի ու թավիշի խառնուրդ մը»¹:

«Օրվան դեմքերը» հատկանշվում են կառուցվածքային ուրույնութեամբ: 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 դիմանկարներին 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 ձիրքը, թե՛ ժանրային կանոնների պահպանումը առավելություններ են, սակայն Ալփիարի դիմանկարներում դրանք սովորվում են էական պակասություններ՝ կենցաղայինի վերադասումը, մանրուքներով գայթակղելը, որոնք ի վերջո խաթարում են կերպարի դիմագիծը:

ԿԻՍԱԴԵՄՔԵՐԻ ՔՈՂԱՎՈՐՈՒՄԸ (ՍԻՊԻԼԸ ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻՉ)

Գրիգոր Զոհրապը դեռ չէր հասցրել ամբողջացնել իր «Մանթ դեմքեր» գրական դիմանկարների շարքը (1891-1909), երբ արևմտահայ գրականության մեջ, ինչպես արդեն վերը նշվեց, միմյանց հաջորդեցին այդ ժանրով ստեղծագործող բազմաթիվ հեղինակներ և զանազան խորագրերի տակ հրատարակ 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 հրատարակեցին Հարություն Ալփիարն («Օրվան դեմքեր. Վայրկենական» 1892) ու Սիպիլը («Կիսադեմքերը քողին հետևեն. Վայրկենական», 1898), Թեոդիկն («Ճանչվոր դեմքեր», 1901-1904) ու Օննիկ Ձիֆթե-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 նորություններ, 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: Աբդուլ 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,

1. Նույն տեղում, թ. 154, 25 փետր.:

2. Նույն տեղում, թ. 133, 4 փետր.:

երբ Զոհրապն ստանձնեց «Մասիս» օրաթերթի խմբագրապետութիւնը, իրավիճակը փոխվեց (1896-ի վերջերին հիմնադրված «Բյուզանդիոնը» լինելիութեան 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 գրականութեան ծիլերը:

Գրական նոր շարժմանն իրենց յուրովին մասնակցութիւնն էին բերում նաև կին մտավորականները, որոնք հանդես էին գալիս ոչ միայն ազգային-հայրենասիրական, այլև ընդհանրապես մարդասիրական առողջ գաղափարախոսութեամբ: 1890-900-ական թվականներին իրենց արգաստվոր ուղին են սկսում և հետագայում զարգացնում Սիպիլը, Զարուհի Գալեմքերյանը, Անայիսը, Հայկանուշ Մառքը, Արշակուհի Թեոդիկը, քիչ հետո՝ արևմտահայ գրականութեան մեծագույն գրագիտուհին, ինչպես Հ. Օշակ-անը կասեր՝ «արևմտահայ գրականութեան ամենեն ամբողջ հաջողութիւնը»՝ Զապել Սասանը:

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՝ «Տոքթոր 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 գրագիտուհին մեզանում ֆեմինիստական շարժման սկզբը

նավորողներից 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 գրականութեան մեջ, ու բանաստեղծ կնոջ քով հրապարակագիր կինը ի հայտ կուգար»՝, — անկեղծ հրեմանքով իր կնոջ մասին պատմում է Հր. Ասատուրը:

1892-ին հրատարակված «Սիպիլ» դիմանկարում բանաստեղծուհու՝ կեղծանվանը նախապատվութիւն 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-արտահայտութիւնը 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 գրականութեանն անծանոթ էր: Պարոնյանի «Չոջերն» 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 հայուհայաց ընկերություն» (նպատակ ուներ «Հայ իգական սեռի դաստիարակությանն 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 «փրկիսոփայի 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-

նեցած է ըսելու ճշմարտություններ, որոնց առջևն զարհուրած ետ ետ պիտի փախչեր մեր պչրասեր կիներուն ծփծփուն առաքինությունը»¹ բնութագրությունը հասցեագրված է Սրբուհի Տյուսաբին: «Դաստիարակն ու բարոյախոսը», որ «հանդեսներու կամ լսարաններու բեմին վրայեն, ներշնչված, հափշտակված»՝ «դեմոստենյան շեշտերով» քարոզում էր իր գաղափարները², Ռեթեոս Պերպերյանն է: Իզմիրաբնակ հրապարակագիր ու թարգմանիչ Գրիգոր Զիլինկիրյանին մատնում են «Պոլսեն դուրս ծնած և անկե հեռու ապրած ըլլալը», «գարուս ամենն մեծ բանաստեղծին ամենն մեծ գործը (Հյուգոյի «Թշվառները» – Ալ. Մ.) թարգմանած ըլլալուն» ակնարկումները³, Աղեքսանդր Փանոսյանին՝ խանութպան լինելու, հայերենին հավասար ֆրանսերենին տիրապետելու, բանաստեղծական նախասիրությունների («միշտ թեթև, ժպտուն, երբեմն խայթող, երբեք ձանձրալի, որուն մեջ ամեն բան է հանգը, և ամեն բան կը գերազանցե հանգը») հիշատակումները⁴: «Լեզվագետ մը, բանասեր մը, գրող մը, եկեղեցական մը» ընորոշումները 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 քողին ետևեն. Վայրկենական, «Մասիս», 1898, թ. 94, մայիսի 23/4 հունիսի: «Երկեր»-ում մեջբերված տողերի թեթև բաղդ տպագրվել է թերևս:

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 քողին ետևեն, ուր առանց անունին տալու նկարագրեց Եղիան, Տիկին Տյուսաբը, Զիլինկիրյանը, Պերպերյանը, Փանոսյանը և Նորայրը, հետաքրքրություն կը գրգռեին (վերջին ընդգծումը մերն է – Ալ. Մ.)», էջ 273: Վրիպումը նկատել և ուղղել է գրականագետ Ա. Միմասյանն իր «Սիպիլ(Ջապել 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:

1. Տե՛ս «Մասիս» լրագիր, 1898, թ. 120, հունիսի 23/5 հուլիսի: Ի դեպ, բանասեր Ա. Միմասյանն իր «Սիպիլ (Ջապել Ասատուր)» մեմուարայան մեջ (Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1980, էջ 42) գրում է, որ Սիպիլի հողվածների մի մասն ամփոփված է «Կիսադեմքերը առանց քողի» շարքում և նվիրված է կին հասարակական գործիչներ Սրբուհի Տյուսաբին, Արշակունի Թեոդիկին, Հայկանույշ Մառքին, Գայանե Մատակյանին, Նեկտար Թաշյանին, Մարի Մյուհենտիսյանին և ուրիշներին», մինչդեռ նման խորագրով դիմանկարը միայն մեկն է՝ «Տիկին Նեկտար Թաշճյան. Վայրկենական», իսկ մյուսները պարզապես սովորական հողվածներ են՝ ամփոփված «Կանացի դեմքեր» շարքում, տե՛ս «Լույս» հանդես, Կ. Պոլիս, 1908, թ.թ. 9, 19 և այլն:

2 Սիպիլ. Ջապել Ասատուր, Երկեր, Կազմեց և առաջաբանը գրեց Լ. Գալստյանը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, էջ 170-171: Վերջին տողը հիշեցնում է Ալիսիարի «Եղիա Տեմիրճիպաշյան» դիմանկարի («Հայրենիք», 1892, թ. 176, 11 հուլիսի) արտահայտությունը. «Նշանաբան: Նիրվա՛նա...»:

վոր գիտնականի «Բառագիրք ի գաղղիերէն լեզուս ի հայերէն» կոթողային աշխատութիւնը (Կ. Պոլիս, 1884):

Սիպիլի «Կիսադեմքերում...» նույնպէս աչքի է զարնում այն «բնորոշ կանացիութիւնը», որ, ինչպէս 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 բնորոշ կանացիութիւն, որ հազվադեպ է պատահում հայ պոեզիայում»¹, — գրել է ռուս նշանավոր բանաստեղծն ու թարգմանիչը: Սիպիլի դիմանկարային բնութագրումներում տիրապետող բարեհոգութիւնն է: Համեմատեք, օրինակ, Եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված Տիգրան Կամսարականի (1892), Ալիբարի (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-րանքը 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 սեթևեթումների, որն էլ ծնում է ասելիքի յուրահատուկ ու ենթադրական ձևը: Եվ գրագիտուհու դիմանկարներում նկատվող բարեհոգութիւնը մեղմորեն ներհյուսվում է

նուրբ քնարականութիւնը, որն էլ դառնում է գրավիչ ու առանձնահատուկ: «Իր վեպերը քերթվածներ են: ... Իր քերթվածներն ալ վեպեր են ուր սրտի անկեղծութենեն ճշմարիտ բանաստեղծութիւնը կը բղխի», — այդպէս էր բնորոշել նրա ձիրքը Գր. Ջոհրապն 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 հուզականութեամբ ու բանաստեղծական շնչով: Նույնիսկ նրա՝ ամուսնուն ուղղված և նրանից ստացած սիրային նամակները, որոնց արդի բանասիրութիւնը անվանում է հայ գրականութեան մեջ իր տեսակով եզակի վեպ-նամակագրութիւն և համարում Զապել-Հրանտ ամուսնական ամուլի «գրական ժառանգութեան բարձրակետը, լավագույն երկը, գրականութեան այցեքարտը»⁵, ծայրեծայր հագեցած է բանաստեղծական տարերքով: Ասվածը փաստեմք 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, մոռաց ստվերներով փաթթված, զոր օր մը արևու չքնաղ շող մը կուգա լուսավորել: Փոթորիկեն ծեծված՝ շանթերեն տապալած ու խորշակեն խանձած՝ տարեր հոն այդ անդունդին մեջ նետեր են որ կորսվի. և արևուն շողը այցելութեան կուգա անոր: Տունկը մեռնելու մոտ՝ գլուխը վեր կը վերցնեն անոր զվարթ ցուլքեն 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 սարսուտան կյանքի զգայութիւնը վերստացած: ... Տունկը զինքը ջեռուցանող այդ ուժեն կագողուրված՝ կը խլրտի ինքն իր մեջ. դեպի վեր կը նետվի, և կենսատու շողին մոտենալու անգիտակից ըղձանքին մեջ

1. Բրյուսով Վ., Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Կազմեց և ծանոթագրեց Ի. Սաֆրագրեկյան, 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:

5. Տե՛ս Զապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրային նամակներ, Աշխատասիրությանը Գր. Հակոբյանի, Երևան, Գրակ. և արվեստի թանգարանի հրատ., 2001, «Ցպահանջ» առաջաբանը, էջ 7-66:

ծլարձակ կը բողբոջեն, ծաղիկ կուտա, առաջին ծաղիկը իր էութեան, որ անոր լուսին մեջ կը փթթի անոր կայծերուն թաթրիւփելով»¹:

Բանաստեղծական նույն տարերքն է իշխում նաև «Կիսադեմքերում...», որին հաճախ խառնվում են անակնկալ համեմատութիւնները, փոխաբերութիւնները, երբեմն՝ բարեհոգի հումորը: Հատկանշական են այդ դիմանկարների սկզբնամասերը. հեղինակը մի դեպքում որսում է ամենակարեւոր 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 քողագերծումը, ուշացնում կռահումը (Պերպերյան, Փանոսյան, Բյուզանդացի): Եվ դիմանկարներում աստիճանաբար, անտեսանելիորեն միմյանց են ընդելուզվում իրականն ու երեակայականը, 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 վերապահութեամբ՝ կռահման գերակայմամբ: Այդ ամենին գումարվելու են գալիս բառապատկերային հարուստ, գեղարվեստական հնարանքների զանազան կիրառութիւնները՝ բավական սեղմ ու հակիրճ ձևի մեջ, և մարդեղվում են բնորդները: Գրական դիմանկարի ժանրային այդ առանձնահատկութիւնը, այն է՝ գեղարվեստական ենթաշերտերի գերակայութիւնը, ճիշտ է, հպանցիկ, բայց արդեն նկատվել է բանասիրութեան կողմից. «Թեև հեղինակի (Սիպիլի – Ալ. Մ.) այդ բնութագրումները թուղցիկ են կամ, ինչպես ինքն է ասում, վայրկեանական, բայց դրանցից յուրաքանչյուրը գեղարվեստական ստեղծագործութեանը համազոր գործ է, որ շատ բնորոշ գծերով ներկայացնում է հերոսին, այսինքն՝ այս կամ այն գրողին»²:

Շարքի բոլոր դիմանկարներում հեղինակը, չուրվագծելով հանդերձ բնորդների «ողջ դեմքը», այսինքն՝ բնավորութեան ու գործունեութեան համապարփակ նկարագիրը, այնուամենայնիվ, «կիսադեմքերի» մեջ ակնթարթորեն հազվագույտ ձիրքով 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 նախադասութեամբ անմիջապես ուրվագծում է նրա կերպարը՝ ընդգծելով արևմտահայ հասարակական նշանավոր գործչի, խմբագրի ու բանաստեղծի մեծ հրուշակը («Ձի կա թերևս աղվոր կին մը, հարուստ կտակարար մը, հրապուրիչ բանաստեղծ մը, որ իր վրա այնքան խոսիլ, այնքան գրել տված ըլլա»), ներհակութիւնը («Իր անունը խորհրդանշան մըն է արցունքոտ՝ գործունեութեան և վհատութեան, եռանդի ու լքման, զմայլանքի ու արհամարհանքի...»), ստեղծած գրականութիւնը («Իր գրականութիւնը գերազանցապես իսկատիպ ու տարաշխարհիկ, իր ճաշակները երփներանգ ու վետիտուն...»), չհասկացվածութիւնը («Ականատես եղած է տեսիլքներու, որոնք հիմարութիւններ են մեր տափակ միտքերուն համար»), որտեղից էլ բխում է կործանվող հոգիների ողբերգութիւնը՝ ժամանակից շուտ ծնված լինելը («Միակ դժբախտութիւնը կամ հանցանքն է քիչ մը կանուխ աշխարք եկած ըլլալը»), որի համար էլ, ինչպես Պ. Սևակը կասեր Եղիայի և մյուսների պարագայում, «չեն ներում նրանց»: Դիմանկարի վերջում հեղինակը դիպուկ համեմատութեամբ ամփոփում է «կիսադեմքի» նկարագիրը՝ մատնանշելով «եղերական» գրագետի անանձնականութիւնը, մարդու, որը «քիչ մը» նման է «այն աստղաբաշխին, որ երկինքին համաստեղութիւնները համարելու զբաղած՝ ոտքին տակ հորը չի տեսներ»¹:

«Կիսադեմքերի...» յոթ դիմանկարներից երկուսը նվիրված են

1. Չապել և Հրանտ Ասատուրներ, Սիրայիմ Գամակներ, էջ 138:

2. Միհայան Ա., Սիպիլ (Չապել Ասատուր), էջ 49:

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 աղվորութունը ծածկող նախանձոտ ծաղկին պես, տանտիկնության ու մայրության անհուն պարտականության ներքև», և ինքն էլ օժտված է «արժանիքեն անբաժան Համեստությամբ»¹, ապա մյուսը Հայոց գրականության առաջին վիպասանուհին է, կանանց ազատագրական պայքարի առաջամարտիկն ու «անզուգական Հայուհին», և դիմանկարը գրելու շրջանում դեռ էջը կայացել Տյուսաբ-Սիպիլ Հանդիպումը²:

Սիպիլ դիմանկարիչն իր «կիսադեմքերին» հատուկ սեղմությամբ ակնթարթորեն վրձնահարվածում է վիպասանուհու կերպարը, Հայտնաբերում էականը՝ գրական զարգացած ճաշակն ու Համարձակութունը, 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. «Ամենն գորովագուրթ Հայրը, դեռ արցունքը աչքեն չցամաքած, իր գործին կը վերադառնա

զավկին հուղարկավորության հետևյալ օրը: Ամենն զգայուն մարդիկը մահվան ազդած կսկիծով կը տառապին, բայց կոչումեն չեն հրաժարիր»: 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:

Ճիշտ է, Սիպիլի «կիսադեմքերը» չունեն լայն ընդգրկումներ, կենսական փաստերի, գործունեության մանրազնին վերլուծություններ, և բնորոշներն 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 պատահիկներ: Ահա Աղեբսանդր 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 էջը 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 ճիրքի 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. Տե՛ս «Մասիս» լրագիր, 1898, թ. 120, հունիսի 23/5 հուլիսի:

2. Երբ լույս տեսավ Սիպիլի՝ Տյուսաբին Ալիբովա դիմանկարը, վերջինս իր մի բարեկամուհու միջոցով ցանկություն հայտնեց տեսնել դիմանկարչին: «Այդ տաղանդավոր կինը, - պատմում է Սիպիլը, - առանց արդուգարդի արվեստականության, գիտե՞ր գերազանցապես վայելուչ ըլլալ, իր հոգիին ու մտքին ուժերով միայն: Իր ողբերգիկ գաղափարներովը որքա՛ն վեր կը գրտնեի զինքը փարիզյան իրապաշտ վեպերու ժանյակագարդ հերոսուհիներեն, որոնք իրենց գգեստներու հետ կը մերկանան իրենց հրապուրյուն: ...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:

1. Նույն տեղում:

2. Զապել և Հրաչու Ասատուրներ, Սիրային նամակներ, էջ 90-91:

3. Փարիզում հրատարակվող «Պլեսդա» 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 հեզանաքով է խոսում Փանոսյանի հանգամուռության, հանգախաղերով հրապուրվելու մասին («Այդ հանգերը չեն ծախվիր. եթե անոնց օխան արժեր գեթ այնչափ, որչափ օճառին կամ այլուրին 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 գրականություն»):

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)

Միպիլի «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 Սղազի, 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: Սղազի դիմանկարները յուրատեսակ քրոնիկներ են, որոնք արձագանքում են արևմտահայ հոգևոր, մշակութային ու հանրային մի քանի գործիչների կենսագրական նոր իրողություններին կամ տեղաշարժերին. Սահակ եպիսկոպոս Խաչատրյանի (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 հիմնադրանոցի հոգեբարձության ատենապետությունը ստանձնելը, դերասանապետ Թովմաս Ֆասուլյանի (1843-1901) հիմնադրությունից հետո ապաքինվելը՝ և այլն: Իսկ Ուրվագրողի դիմանկարները պարունակում են ընդհանուր բնույթի տեղեկություններ: «Վայրկենականներում» Սղազի-Ուրվագրողը ուշադրությունը բեռում է կերպարների գործունեության վրա, տեսնում է միայն հանրային մարդուն՝ շրջանցելով նրա անհատական նկարագիրը: Թեև «Արևելքի» դիմանկարիչը չի հիշատակում Ջոհրապի 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 Ջոհրապի «Միպիլից» («Իր վեպերը՝ քերթվածներ են»), իսկ լեզվաբան և մանկավարժ Գաբրիել Մենևիչյանի (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 («Միրահոծար 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 հրատարակախոս Տիգրան Արփիարյանն (1854-1915) էր, որ նախընտրել էր թաքնվել Գամեր 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, մարտի 1) նա անկեղծորեն ասում էր. «Զոհրապ կարդալե ի վեր անզուսպ տենչ մը եկած է վրաս՝ նորավպի ճյուղը փորձելու»: Դառնալով «Մասիսի» խմբագրապետ՝ իր հանդեսի դռները կրնկի վրա բացեց Զոհրապի առաջ՝ հրատարակելով նրա նորավպերը, քերթվածները, հոդվածները: Ծշմարիտ 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 «Միրած դեմքեր» վերնագրերի տակ բուն ստորագրությամբ կամ անվան ու ազգանվան սկզբնատառերով տպագրել էր մի քանի դիմանկարային հոդվածներ («Երեմիա արքեպիսկոպոս», «Աստվա-

ծատուր եպիսկոպոս», «Պառնաս Պողոս էֆենդի», «Երեցյան Սրբազան. Կիլիկիո նորընտիր կաթողիկոսը» և այլն՝) Զոհրապի վերոհիշյալ գործերի հրատարակումից հետո միայն սկսեց իր «վայրկենականների» շարքը:

Մինչև Գամեր-Արփիարյանի ուրվագծերին անցնելը պարզաբանեք մի խնդիր ևս:

Այն փաստը, որ «Արևելքի»՝ մեզ արդեն ծանոթ դիմանկարներն էլ ունեին «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 խմբագրապետությունը ստանձնել էր նախորդ տարվա դեկտեմբերից և ոչ թե օթևանել այլ հարկի տակ: Այնուհետև, Աղեքսանդր Փանոսյանը, Պատրիկ Կյուլպեկյանը, Թովմաս Թերզյանը և Գաբրիել Մենկիշյանը դարձել են թե՛ «Արևելքի» և թե՛ «Մասիսի» «ընտրվածները»: 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 զուգարկություններից 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 «Մանոթ 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. Ազատյան Թ., Մշակույթ, ազգագրական տարեգիրք, Իսթանպուլ, 1947, էջ 74:

2. Տե՛ս Արփիարյան Տ., Նամակի մը առթիվ (խմբագրական հիշատակներ), «Ազատամարտ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1910, թ. 178, հունվարի 8/21:

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 Ջոհրապի և բանասեր ու թարգմանիչ Գրիգոր Մալխասի (1863-1925) ուրվագծերում տեղ չի տալիս անձնական հիշատակներին, չի ներկայացնում կանացի կերպարների (Ջապել Եսայան, դերասանուհի Սիրանույշ) արտաքինը (Ջոհրապի 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

են ինքնակա, դառնում են սոսկ շրջանակ, ուր հեղինակը գետնորում 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՝ գրականության մարդը»¹, և ուշադրությունը բացառապես նվիրում է «գրականության մարդուն»: Երկրորդը չի մոռանում թե՛ մեկին և թե՛ մյուսին. «Պատիկ rentier (վաշխառու. - Ալ. Մ.) մը, - ներկայացնելու համար գինքը՝ նախ գրական աշխարհեն դուրս, իր անհատական կյանքին մեջ, - ամուսնացած և զավկներու տեր, թեև դեռ երիտասարդ կրնա նկատվիլ: Ուղիղ հասակ, բարձր ըսվելու չափ բարեբիկ, խրոխտ քալվածք, լայն ճակատ, բաց կապույտ աչքեր և մութ խարտյաչ մազեր՝ միշտ կարճ կտրված ... Ընկերային մարդ, բառին ընդարձակ առումովը, 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 անկտողներ. կը պարե՛ն թե՛ 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 զոհրապյան դպրոցի «ուսումնառության» արդյունք էր:

1. «Մասիս» հունիս, 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 («Սասկան վարդապետ»):
 4. Տե՛ս նույն տեղում, 1903, թ. 20, 17 մայիսի, թ. 27, 5 հուլիսի, 1904, թ. 29, 24 դեկտ.:

1. Նույն տեղում, թ. 4084, օգոստոսի 4/16:
 2. «Մասիս», 1903, թ. 33, 19 օգոստոսի, էջ 521:

«ԼՈՒՍԱՆԿԱՐ» ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ
(ԹԵՈՂԻԿԻ «ՃԱՆՉՎՈՐ ԴԵՄՔԵՐԸ»)

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

Դյուրին է նկատել, որ խորագրի առաջին մասը՝ «Ճանչվոր դեմքերը», «արյունակցական կապ» ունեն Ջոհրապի «Ծանոթ դեմքերի» հետ («ծննդաբանություն» ևս ծանոթը և ճանչվորը նույնն են): Երկրորդը՝ Լուսանկարը, օգտագործված է փոխաբերական առումով և հատկանշում է Թեոդիկի կերպավորման եղանակը: Մի առիթով նա իր դիմանկարները համարել է «ուրվագրիծ պատկերահանության 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 արտահայտությունում՝ «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-

չու՝ բացատրում է հետորական 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 չունին: 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. «Խարտյաչ, միջահասակ, կլոր դեմքով, մանկամարդ տիկին մը՝ գոր չի ճանչցողը օրիորդ պիտի նկատեր: Լեզուն այն թեթև ու փափուկ թերխաշուկությունը 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 պարուկյան անութին տակ սեղմող իր գրչի եղբորը հետ, խոսելով օրվան իրենց տատանքին, հողվածներու 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 մատնաշում է, որ իրենից առաջ «Ջոհրապ, այդ արտակարգ համբավ հանած գրանկարիչը» ուրվագծել է այդ կերպարը, և հասկաց-

1. «Մանզումեի էֆքեար» լրագիր, Կ. Պոլիս, 1903, թ. 756, («Ս. Անգեղյալյանի դասն սըն ալ»):

2. Նույն տեղում, 1902, թ. 382, հուլիսի 13/26 («Ենուք Արմեն»):

1. Նույն տեղում, թ. 450, հուլիս. 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» դիմանկարիչներին նա չի վերածնունդ «Մանոթ դեմքերի» հեղինակին, ջանում է լինել ինքնուրույն (Ասատուրի դիմանկարում վիճարկում է զարտուղության մասին Ջոհրապի դատողությունները): Եվ եթե երբեմն թույլ է տալիս ինչ-ինչ գայթակղություններ, թեև ուշացումով, բայց այնուամենայնիվ ազնվորեն խոստովանում է: Բերենք երկու բնորոշ օրինակ: Խմբագիր և հրատարակախոս Սիմոն Ջյոբաձեբճյանի (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 Ջոհրապ՝ իր հարցական եղանակը փոխ առնելու»:

Թեոդիկը չի անտեսել Ջոհրապի 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 է բնավ»⁴, – հայտարարում է «Մանզումեի...» դիմանկարիչը և, հավատարիմ այս բանաձևին, գրեթե յուրաքանչյուր «լուսանկարում» մատնացույց է անում թերություն-

ները, մեղանշումներն ու վրիպումները: Նրա դիտողությունները երբեմն խիստ են, ուղղագիծ, բայց սկզբունքորեն արդարացի են: Աղբյուրանդր Փանոսյանը քանիցս գրավել էր դիմանկարիչների ուշադրությունը և արժանացել լոկ դրվատանքների: Իսկ Թեոդիկը նրանով խանդավառված չէ: Նրա կարծիքով, եթե չլինեին մի քանի քերթվածներ, Ալիսայանի «անունին շուրջ կառուցված համբավը» կարելի էր համարել կավե, իսկ «ատոնցմե դուրս գրած ոտանավորները մեծ մասամբ զվարթ շաղակրատություններ են»⁵: Նույն կերպ էլ չի հանդուրժում Արտաշես Հարությունյանի «լեզվագետի ցուցամուկ ցանկությունը»⁶, իսկ Սիպիլի արժանիքը գնահատելիս անուղղակիորեն «խայթում» է ուրիշներին. «Մեր աշխարհիկ էդ գրականության մե՛կ հատիկ դեմքը պտի մնա Սիպիլ, վասնզի փարսախներո՞վ հեռու Գ. Զարուհիներն»⁷ (նկատի ունի Զարուհի Գալեմբերյանին – Ալ. Մ.):

Ջոհրապի 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»⁸), բացահայտում կեղծանուններ («Հակոբ Տեր-Հակոբյան»⁹), կատարում լեզվական ստուգաբանություններ, («Խաչիկ Ուղուրիկյան»¹⁰), գրաքննադատական վերլուծումներ: Այս ամենը գուցե և անհա-

1. Նույն տեղում, 1902, թ. 352, հունիսի 8/21: Ի դեպ, Թեոդիկի ակնարկումից երևում է, որ Ասատուրը չի հավանել իր դիմանկարի Ջոհրապի մեկնաբանումը և հեղինակի՝ իրեն ուղարկած «թերթը («Մասիսը» – Ալ. Մ.) ետ դարձուց կտրուկ ու կծու անակոխ 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:

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 վիրավորվել է Զ. Գալեմբերյանը (Տե՛ս «Մանզումեի 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 Ձոհրապեն» («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: ... Ճերմկոտիկ է մորթը, բայց չը գիտեմ ինչ մը կա իր նկարագրին վրա՝ որ թուխի կը գարնե»³: Նկատելի է հեղինակի հակումը նույնահանգ բառերի հանդեպ. «Հուզածը ինչ է, գզածը ինչ է» («Հորո»⁴), «Հասակը պարթև, խրոխտ. քսակը բարդ և հորդ: Ու ինչպե՞ս չըլլա, երբ Արժանիքն է լեցունողը հող» («Տոբթոր Վահրամ Թորգոմյան»⁵): Հումորիկ շեշտագրումների առումով հետաքրքրական է թատերական գործիչ և երգիծաբան Երվանդ Թուրյանի (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 կուրծքենբրուն ... մերկատիտը»⁶:

1. Նույն տեղում, 1901, թ. 174, նոյեմբ. 10/23:

2. Նույն տեղում, թ. 186, նոյեմբ. 24/7 դեկտ.:

3. Նույն տեղում, 1901, թ. 66, հուլիսի 9/22:

4. Նույն տեղում, թ. 168, նոյեմբ. 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 վըսեմ ուխտի՞ն հավատարիս
Մանգումեի մեջ այսօր զիս էիք ձաղկեր...

Հավատացե՛ք որ դողդողալով կը խոնարհիս

Ձեր տաղանդի՞ն վըրա, ե՛ս, հի՞ն փայտ ցեցակեր:

Թերթի խմբագրությունն այս տողերի տակ որսաց բանաստեղծի սրղողանքը և ձաղկեր բառի կապակցությամբ հարկ է համարել կից ծանոթագրության մեջ նկատել. «Թեոդիկի՞ն է հանցանքը, երբ օպեթթիվը բնականին հար և նման է արտագրեր»¹:

Կարապետ Ութուճյանին տված Թեոդիկի բնութագրումները (այս դիմանկարը մեր ձեռքի տակ չկա) ստիպել են Ս. Անգեղյանին (Արշակ 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 բավառացի 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 Ալպոմը. գրական անձնավորությանց 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. 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 Չիֆթե-Սարաֆը (1874-1932) նույնպես հրապուրվեց դիմանկարով: Այս գրողը, որ ընդհանրապես սիրում էր իր երկերն ամփոփել որևէ ընդհանուր վերնագրի տակ («Գյուղական տեսարաններ», «Պոսական տեսարաններ», «Պղտիկ 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 Մրմրը. Չուգակչիո») տպագրեց «Պոլիսի դեմքեր», իսկ մյուսները («Գրիգոր Չոհրապ. Լուսանկար», «Տիգրան Կամսարական» և «Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյան»)՝ «Սիրված դեմքեր» վերնագրի տակ: Նման տարբերակումը բացատրվում է նրանով, որ «Պոսական դեմքերը» հրատարակվել էին «Արևելյան մամուլում», իսկ «Սիրված դեմքերը»՝ «Մասիսում»: Դիտելի է նաև, որ զմյուսուհայ ընթերցողին առաջադրված դիմանկարները ստորագրել է քիչ Հանդիպող Քոտաք, իսկ մյուս երեքը՝ հիմնական՝ Չիֆթե-Սարաֆ կեղծանուններով¹:

«Եղիշե եպիսկոպոս Դուրյան» դիմանկարում Չիֆթե-Սարաֆը վկայակոչում է Չոհրապի «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: Չիֆթե-Սարաֆը նույնպես գծագրում է բնորդ-

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, «Մանթ դեմքերու մեծանուն» հեղինակից:

Ասվածը կարելի է հաստատել Չիֆթե-Սարաֆի ցանկացած դիմանկարով, բայց ավելի լավ է դրանում համոզվել՝ համեմատելով Չոհրապին նվիրված նրա և այլոց դիմանկարները:

Տակավին 1889-ին ճարտարապետ և բանասեր Գասպար Նեմցին (1859-1938) իր հրատարակելիք «Հայ գրական Պառնաս» «մատենախոսական գրքից» տպագրել էր Գրիգոր Չոհրապին հատկացված հատվածը, որը, սակայն, գրականագիտական ընդլիթի հողված էր¹: Առաջին գրական դիմանկարը Ալփիարի «վայրկենական» էր²: Այստեղ Ալփիարը մնացել էր նույն հեղինակները 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՝ Չոհրապը անգլիական երկու նշանավոր համալսարաններից՝ Քեմբրիջը Օքսֆորդից բարձր է դասել, որովհետև «այն բանին ծայրը որ պրիճ (անգլիական թղթախաղի տեսակ – Ալ. Մ.) կա, աղեկ է կ'ըսես»: Ինչ վերաբերում է Չիֆթե-Սարաֆի, Թեոդիկի և Տիգրան Արփիարյանի (Գամեր) դիմանկարներին³, ապա սրանք ըստ ամենայնի «յուրը» գործեր են, քանի որ փորձ է արված տեսնել «իսկական» Չոհրապին:

Հետաքրքիր է, որ երեք հեղինակներին էլ համակել է նույն

1. Որ երկու ծածկանունները էլ պատկանում են մուսուլման հեղինակին, երևում է ինչպես գրողի անուղղակի ակնարկումից («Գրիգոր Չոհրապ» լուսանկարում» նա իրեն համարում է «amateur քոտաք», այսինքն՝ «փոքրահասակ», գրական համեստ ձիրքով օժտված սիրողական դիմանկարիչ), այնպես էլ Թեոդիկի «Հ. Գ. Մըրմըրյան» դիմանկարում արված ուղղակի հիշատակումից (տե՛ս «Մանգումեի էֆքեար», 1901, թ. 186, հոկտ. 24/7 նոյեմբ.):

2. «Մասիս», 1904, թ. 48, 4 դեկտ., էջ 757:

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, «Մանգումեի էֆքեար», 1901, թ. 210, դեկտ. 22/4 հունվարի և «Մասիս», 1903, թ. 51, 20 դեկտ., էջ 802-803:

մտավախությունը. հնարավոր է գծագրել Ձոհրապի դիմանկարը: «Ձոհրապին պատկերը վայրկենականներով ըլլալիք բան չէ: Ոչ ալ ինձի պես amateur քոտաքի մը գործը: Այլապես դժվարին բան մըն է ան», — հավաստում է Ջիֆթե-Սարաֆը: «Ուշ ուշ հաճելի համեցումներով Ծանոթ դեմքեր արտադրող այս անըստագյուտ 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 Ձոհրապի հետ իր ծանոթության, հանդիպումների, գրույցների մասին և, իբրև այդպիսին, հետաքրքրական է: Տ. Արփիարյանը հիշատակում է ինչպես Ջիֆթե-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 «հեռաբնակ ընթերցողներին» օգնել գաղափար կազմելու Ձոհրապի անձի մասին՝ Արփիարյանն ուշադրությունը բեռնում 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 հավատայիր թե դեմդ ունիս հեղինակը իրապաշտ ու տարփալից այն նորավեպերուն...», — պատմում է Արփիարյանը:

Ջիֆթե-Սարաֆն իր «լուսանկարն» սկսում է Ձոհրապի ար-

տաքինի պատկերումով. նկարագրում է նրա ճերմակող մազերն ու բեղերը, խոսվածքը, նայվածքը, քայվածքը, նմանություններ է տեսնում հոր և ավագ որդու դեմքերի միջև և այլն: Այս գրեթե սովորական դարձած նախադրությունից հետո հեղինակն անցնում է գլխավորին՝ Ձոհրապ գրողին դիմանկարելուն: Նա հիշողությանը վերադարձնում է «Հրանտ Ասատուր» դիմանկարից Ձոհրապի հայտնի ինքնաբնութագրմանը՝ «ես որ համակ բացառություն (բնագրում՝ զարտուղություն — Ալ. Մ.) եմ», և տալիս է միանգամայն ճշմարիտ գնահատականներ. «Ամբողջ Ձոհրապը այդ երկու բառին մեջ կատարելապես կը գտնեմ ես»: Եվ ապա. «Ձոհրապին ծուռ գիծը, ուրիշներուն ուղիղ գծեն շատ վեր կը դավանիմ»: Ձոհրապի ոչ մի դիմանկարիչ չի կարողացել գրողին հասկանալ այնքան ճիշտ, նրա էության մեջ ներթափանցել այնքան խորը, ինչպես այդ արել է Ջիֆթե-Սարաֆը. «Իր գրականությունն ալ երկու բառի մեջ կարելի է ամփոփել իր էությանը պես: Խիզախ և սաստիկ»:

Իբրև դիմանկարիչ՝ Ջիֆթե-Սարաֆն ունի պրպտող միտք: «Գրիգոր Ձոհրապում» նա գրողին համեմատել է Տեմիրճիպաշյանի հետ. «Եղիան՝ հիվանդ ու ջղային. Ձոհրապ՝ առողջ ու ջղուտ, ֆիզիքով ալ, գրականությունով ալ»: Զուգահեռման այդ հնարքը Ջիֆթե-Սարաֆն ամբողջությամբ կիրառեց «Եղիան ու Մրմրը» դիմանկարում՝ անվանելով այն «Զուգակչիռ»¹, որը մատուցման այդ եղանակով նորություն էր արևմտահայ գրական դիմանկարչության պատմության մեջ:

Ջիֆթե-Սարաֆի դիմանկարները գերծ 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 ինքնարուեստ են ու ճաշակով: Մի օրինակ միայն: Եթե Թեոդիկն ուղղիակիրոնն, 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 համեմունքով ժողովրդական բառ ու բանով, ինչպես «Պատրիկ Կյուլպեկյան» «վայրկենականում».

«Արևը սիրեմ, աղա՛ մարդ. բարի, պարզ ու համակրելի»²:

Մենք ներկայացրինք գրական դիմանկարի գոհրապյան դրույրոցի 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 Միսիրի «Կանացի դեմքեր. Տիկին Իսկուհի Այվազյան»¹, Ալիբարի «Օրվան մարդերը. Սարգիս Պալապանյան»², Թեոդիկի «Վենյուս»³ հոգվածները:

Արևմտահայ գրական դիմանկարը, իհարկե, իր դրսևորումը գտավ նաև Սփյուռքի գրականության մեջ (Հայկանուշ Մառք. Նշան Պեշիկթաշյան), 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 Չոպանյան, Մինաս Չերազ 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 դիմանկարը թեև գետեղել է «Մանչվոր դեմքեր» վերնագրի տակ, բայց ըստ էության բանավիճային հողված է և ընդհանուր ոչիճ չունի նրա հայտնի շարքի հետ:

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ժանրը զարգացման խորապակերտում
(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 դպրոցը

Գրական դիմանկարի ժանրային տրոհումները «Մամուլ»
 երգիծահանդեսի էջերում 186
Ստվերի և լույսի հարևանությամբ
 (Մինաս Գաբամաճյանի դիմանկարները) 197
«Թերաստվեր» դիմանկարները 204

Երգիծական դիմանկարի նոր գլուխգործոցը.
 Երվանդ Օտյանի «Մեր երեսփոխանները» 211

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ
Գրական «նոր սեռի» ինքնօրինակությունները
(Գրիգոր Չոհրապի դիմանկարները) 253

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ
Գրական դիմանկարի զոհրապյան դպրոցը 271

Հարություն Ալփիարի «Օրվան դեմքերը» 273

Կիսադեմքերի քողավորումը
 (Սիպիլը գրական դիմանկարիչ) 277

«Ուրվագիծ-վայրկենականներ»
 (Անհայտ հեղինակի և Տիգրան Արփիարյանի
 դիմանկարները) 288

«Լուսանկար» դիմանկարները
 (Թեոդիկի «Մանչվոր դեմքերը») 294

Օճնիկ Չիֆթե-Սարաֆի «Դեմքերը» 300

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ

**ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ**

Մենագրություն

**Էջադրումը եւ ձևավորումը
ԳՈՒՐԳԵՆ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆԻ**

**Չափս 60x84 1/61: Տպագրական 19, 25 մամուլ:
Տպաքանակ՝ 350:**

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
Երևան, Ալեք Մանուկյան 1**