

**ՆՈՐԱՎԵՊԻ ԺԱՆՐԻ ՎԵՐԱԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ՓՈՐՁ՝  
ԸՍՏ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՐԱՎԵՊԻ ԸՆՁԵՌԱԾ ՆՅՈՒԹԻ**

*Վալերի Փիլոյան*

DOI: <https://doi.org/10.58726/langlit-99-113>

*Հանգուցային բառեր. Ժանր, սյուժե, Երուխան, Գրիգոր Ջոհրայ, Հ. Թումանյան, Նար-Ղոս*

Նովել-նորավեպի արտահայտությունը հայ գրականության մեջ արդեն 140 տարիներից ավելի պատմություն ունի: Նորավեպի բառարանային բնութագրումները՝ «բնորոշ առանձնահատկություններից են անսովոր սյուժեն, սուր բախումը, գործողության արագ զարգացումը և անսպասելի կտրուկ վախճանը» [8, 222-223], կամ՝ «մարդու կյանքի համեմատաբար ավարտուն դրվագ, գործողության արագ զարգացում և անսպասելի ավարտ» [5, 182], ինչպես նաև այլ ձևակերպումներ ըստ էության ածանցվել են անգլիացի տեսաբան Բեննետի հետևյալ ձևակերպումից. «Նորավեպը արձակ ստեղծագործություն է, սովորաբար վեպից կարճ, մեկ բացառիկ իրադրություն, կոնֆլիկտ, իրադարձություն կամ բնավորության գիծ քննող. այն պատմում է ինչ-որ «նոր», այսինքն՝ անսովոր, զարմանալի բանի մասին» [6, 314]:

Ժանրի կայացումը կապվում է Վերածննդի դարաշրջանի հետ, կոնկրետ՝ 1281 թ.-ի, երբ կազմվեց ու շրջանառվեց «Նովելինո» ժողովածուն: 700-ից ավելի տարիների ընթացքում, սակայն, ժանրի բնութագրումը ըստ էության ամբողջական չէ, շարունակական է, և կան պայմանական ձևակերպումներ: Հիմք է ընդունվում այն հանգամանքը, որ գրականությունը մաթեմատիկա չէ, ճշգրիտ գիտություն չէ, և հնարավոր չէ բացառել սուբյեկտիվ գործոնը: Սա է պատճառը, որ «ժանրի ըմբռնման, ընթերցման և մեկնաբանման երեք մոտեցում գոյություն ունի՝ նորմատիվ, գենետիկ և կոնվենցիոնալ» [6, 314]: Ուսումնասիրողի կարծիքով «նորմատիվն անհրաժեշտ է, սակայն ոչ բավարար է» [6, 314], գենետիկը «ժանրի հիշողության» կոնցեպցիայի արգասիքն է, իսկ կոնվենցիոնալը ենթադրում է «որոշակի պայմանավորվածությունների մի համակեցու-

թյուն գրողի և ընթերցողի գիտակցություններում, որ հնարավորություն է ընձեռում ընկալել և ընդունել որևէ գեղարվեստական ստեղծագործություն կամ բնագիր՝ իբրև այս ժանրի արտահայտություն» [6, 314]: Հենց այս «որոշակի պայմանավորվածությունների համակցությունն» է ձևավորում տեսական գրականագիտական միտքը:

Այլ տեսաբաններ դիտարկում են երկու մոտեցում կամ հիմնական ուղղություն. նովելը մերձեցնում են համակցված (այլ կերպ՝ միջանկյալ) ժանրերին՝ հնարավորություն չգտնելով բավականաչափ ճշգրիտ և որոշակի բնութագրել կառուցվածքային և իմաստային յուրահատկությունները կամ, հակառակը, շեշտադրում են տարբերակիչ կառուցվածքային առանձնահատկությունները [12, 55-59]: Մասնավորապես Ե. Մ. Մելետիինսկին կարծում է, որ նովելի գոնե մոտավոր տեսական բնութագրում չի կարող լինել առկա բավականաչափ բազմազան տարբերակների պատճառով, և սկզբունքային չի համարում նովելի և պատմվածքի տարբերությունը [11, 3-5]: Նմանատիպ կարծիք է հայտնել նաև Ստ. Թոփչյանը, ըստ որի՝ նովելի և պատմվածքի տարբերակումը «չի նպաստում հարցի ճշգրտմանը և բաժանելով գրականության որոշ տեսաբանների ընդունած սկզբունքը՝ թե նովելը և պատմվածքը սինոնիմներ են, կարծում ենք, պետք է մեկ և մյուս անվանումն օգտագործել այնպես, ինչպես տվյալ գործը անվանված է տվյալ հեղինակի մոտ» [2, 9]:

Հարցը չբարդացնելու նպատակով փորձենք մեր դիտարկումները շարադրել՝ ելակետ ունենալով հայոց նովել-նորավեպի ընձեռած նյութը:

Չնայած 19-րդ դարի 80-ական թթ. գրականության մեջ դրսևորվել են պայմանականորեն «փոքր արձակի» ստեղծագործություններ՝ վեպիկ, վիպակ, պատմվածք, դրվագ, մանրավեպ և այլ անվանումներով, սակայն 1883 թվականին Ջմյոռնիայի «Արևելյան մամուլում», ապա և առանձին գրքով տպագրվում է Օրիորդ Մենիկի (Թագուհի Շիշմանյան) «Գարնան մը ասուպ» երկը՝ «նորավեպ» վերտառությամբ: Մինչ այդ բառն օգտագործվել է Մեսրոպ Թադիադյանի կողմից, սակայն չունեի ժանրի բնորոշման հավակնություն:

Հ. Օշականի «արվեստը ազատություն է», «արվեստը ամբողջություն է» փայլուն ձևակերպումները լավագույնս դրսևորվել են 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարասկզբին թրքական կայսրության մեջ արարվող հայ գրականության մեջ՝ որպես նորավեպեր՝ հաստատելով հայ ոգու ազատությունն ու ամբողջությունը: Գր. Հակոբյանի դիտարկմամբ՝ նորավեպի նորույթը պայմանավորված էր «Ժանրի գենետիկական բնույթով, կազմաբանությամբ, պոետիկայով և բնագիրը կազմակերպող սկզբունքների և բաղկացուցիչների գործառնություններով» [6, 330]:

20-րդ դարասկզբին արևմտահայ իրականության մեջ ծավալված «Նորավեպին շուրջ» բանավեճին տասնյակ հեղինակներ են մասնակցել: Մասնավորապես Տիգրան Արփիարյանը նշել է, որ «<...> նորավեպը՝ գրասեր հասարակայնութենեն սիրված, փայփայված՝ կը ծիծաղի զինքը դատափետտողներուն երեսին, ու չարաճճի տղու մը պես խույս տալով զինքը կաշկանդել, չեզոքացնել փորձող քերականական խստություններեն, մեկ օրեն մյուսը երևան կուգա նորեն՝ գրական էջի մը ճակատը» [1, 266; 6, 331]: Մակայն այս ամենը վերաբերում է ժանրի պատմությանն ու տեսական գնահատումներին, բայց ոչ բնութագրումներին: Այս իմաստով փորձենք դրսևորել «քերականական խստություններ» և նորավեպի ժանրային բնորոշումներին հավելել ևս 1-2 հատկանիշ, որոնք վերաբերում են «բնագիրը կազմակերպող սկզբունքներին»:

Ա. Փաստորեն նորավեպի մեջ դրսևորվում է «անսպասելի, կտրուկ վախճան» (ավարտ): Հարց է ծագում՝ ինչքանով է այն անսպասելի ու կտրուկ: Փորձենք հարցի պատասխանը գտնել կոնկրետ նորավեպերի քննությամբ՝ իրար հարաբերելով առանձին նորավեպերի նախադրություն և հանգուցալուծում, սկիզբ և ավարտ: Այսպես. Գրիգոր Զոհրապի «Զարուհուն» նորավեպի նախադրության մեջ հիշատակվում է. «Իր մեծ արժանիքը ճարպիկութեանը մեջ էր. *օղի պէս անոսր, ոզիի մը պէս աներեւույթ, տեղ մը չէ ու ամեն տեղ միանգամայն:*

*Ամենէն աւելի ամուր փակուած դուռը, ամենէն բարձր պատը՝ մտնելէ չեն արգիլեր զինքը. բանալիին ծակէն, տախտակներուն ճեղքերէն ներս կը սպրդի կարծես, անշուկ ստուերի մը պէս:*

*Ամեն բան գիտե՛ք. ամեն խոսք կը լսե՛ք ու դռնփակ նիստերը իրեն համար չեն. իրեն համար պատրաստուած ծուղակներուն մեջէն յաջողութեամբ դուրս կ'ելլէ միշտ, վարպետ ձեռնածուի մը պէս զարմանքի մեջ թողով բռնելու պատրաստուող միամիտները:*

*<...> երկաթագործի քով աշկերտութենէ եկած էր ու կղպանքներու արուեստը պէտք եղածէն աւելի սորված էր» [3, 280-281] (ընդգծումներն իմն են՝ Վ. Փ.):*

Ըստ էության հեղինակն արդէն ակնարկել է նորավեպի հանգուցալուծումը, բայց բնագրին անձանոթ ընթերցողը դա գիտակցում է միայն հանգուցալուծման մեջ, եթէ այդ ընթացքում հիշում է նախադրության մեջ տեղ գտած մանրամասը.

*«...» հակառակ ամեն զգուշութեան, փախչելու ջանքեր կ'ընէ. անգամ մը երեսուն կանգուն բարձրութեամբ պատէ մը կ'անցնի, բայց դուրսի բակին մեջ կը բռնուի. ուրիշ անգամ մը բանտին երդիքին վրայ ելլելու կը յաջողի. երկու գիշեր կ'անցնէ հոն. կը տեսնեն ու կը բռնեն զինքը նորէն:*

Այն ատեն ամեն խստութիւնները ի գործ կը դնեն ամեն վայրկեան փախչելու հետամուտ այս մարդուն դէմ. բանտին կարգապահական պատիժները կը տեղան իր գլխուն. *<...>* Եւ գիշեր մը կը յաջողի վերջապէս. խոհանոցին ծխնելոյզին մեջէն վեր կ'ելլէ նախ ու յետոյ հիանալի ճարտարութեամբ մը այդ ցից բարձրութիւնէն վար կ'իջնէ, այս անգամ բանտին շրջափակէն դուրս:

Երեք տարուան մեջ այս վեցերորդ փորձը կը յաջողի ահա, ու շիտակ, անխոհեմութեամբ թերեւս, մեր գեղը կը դառնայ նորէն» [3, 285]: Փաստորէն արդէն նախադրության մեջ ակնարկվել է, որ նորավեպի գլխավոր կերպարը փակված մնացողը չէ, դուրս է գալու կաշկանդումից և հոգեկան ու ֆիզիկական զսպաշապիկներից: Մի-րահարված, իր միակ Վասիլիկին տենչացող, սակայն անգիտակ, որ նրա մատնությամբ է բանտ ընկել, Զաբուդոնը վեցերորդ փորձից կարողանում է փախչել բանտից, սակայն իրեն ոչ միայն ֆիզիկապէս, այլև հոգով լքած Վասիլիկին տեսնելով այլ մեկի հետ՝ նախընտրում է վերադառնալ բանտ: Անսպասելին ոչ թէ փախուստն է բանտից, այլ վերադարձը բանտ: Այս իրողությունն էլ ձևավորում է կրկնակի ավարտի պատկերացում, որը դառնում է

գոհրապյան նորավեպի յուրահատուկ նորագոյացություն:

«Ճիտին պարտքը» նորավեպի նախադրության մեջ ձևակերպվում է. «Ո՞վ էր տերը այս երկուքին մեջ. երեսուն տարի վերջը, երբ ձախորդութիւնը իր երկաթի շրջապտոյտ օղակներով կը պաշարէր, այս մարդը կը հասկնար որ այդ անզգայ տոպրակը իր տերը եղած էր միշտ» [3, 114-115]: Այնուհետ պատկերվում է ոչ թէ Հուսեփ աղայի անկման կամ իր պայուսակի պահանջները բավարարել կարողանալու, այլ պայուսակի՝ իր տիրոջը տեր դառնալու ընթացքը: Եվ հանգուցալուծման մեջ հնչող բանաձևումը՝ «այդ պայուսակը՝ իր անողորմ յամառութեամբը, իր յուսահատեցուցիչ դատարկութեամբը, մարդոց ճիտին պարտքը կը մարմնացնէ անշուշտ. իր ճշմարիտ տեղը, ուրեմն, անոր վզին վրայ էր. ճիշտ հո՛ն ուր հաստատուած էր հիմա» [3, 123]:

Փորձենք անդրադառնալ նաև «Փոստալ» նորավեպին: Մանկությունից որբ Տիգրանուհին «մորաքրոջ մը տանը մեջ ապրած էր ինքզինքը գիտնալէն ի վեր մինչեւ ամուսնացած օրը» [3, 33]: Մակայն ամուսնանալն էլ նրան ուրախություն չբերեց.

«Մեծ բան մը չհասկցաւ այս ամուսնութենէն. կարգուելէն ութ օր վերջը էրիկը լեռ գնաց իր գործին, ածուխ շինելու, ու ամիս մը վերջը օր մը միայն դարձաւ կնոջը քով, հետեւյալ օրը նորէն իր լեռը երթալու, աներեւութանալու համար: ***Հարսը հոս ալ կ'աշխատէր օրն ի բուն ու իր կեանքը, բեւեռային օրերուն պէս, երկարատեւ խաւարի մը կը նմանէր գոր ոչ մեկ լոյսի ճառագայթ կուգայ վայրկեան մը գէթ լուսաւորել, ուրախացնել***» [3, 34] (ընդգծումը իմն է՝ Վ. Փ.):

Ամուսնուն մի օր տուն բերեցին «ոտքը կոտրած, ամիսներով անգործութեան դատապարտուած. ասիկա լրումը եղաւ: Ա՛հ, թէ որ գոնէ զաւակ մը բերած ըլլար, հիմա սոսնտութեան կ'երթար Պոլիս, ստակ կը վաստկէր ու տուն մը կրնար գնել, բայց այդ ալ չկար ու ասիկա՝ իր կեսուրը ու կեսարայրը յանցանքի մը պէս կը զարնէին իր երեսին» [3, 34]:

Սա է պատճառը, որ սպասավորության մեկնելը նրա համար լուսավոր ճանապարհի սկիզբ է պատկերացվում. «Տիգրանուհին հիմա այս մութէն դէպի լոյս ուղեւորութիւնը, ժամանումը միտքը

կը բերեր, բարի գուշակ մը կը համարէր իր կեանքին համար» [3, 35]:

Տիգրանուհու կյանքի հետագա վեց տարիների պատմությունը (երկու տարի Սուրբիկ հանրմի տանը և չորս տարի հեղինակի բարեկամի տանը) ներկայացվում է գուսպ, առանց անհարկի մանրամասերի («Նորավէպը թատերական փոքր կառոյց մըն է որուն մէջ տիրական է արագութիւնը գործողութեան») [10, 255], Ջոհրայը մեզ հասցնում է Տիգրանուհու կյանքի լուսավոր հանգրվանին. «Ու մեռելոցի օրերը, քանի հաստ որ մեռելոցի օր կայ տարւոյն մէջ, ցնծութեան օրեր էին իր համար» [3, 46]: Եվ հեղինակի մեծագույն վարպետությունն է, որ լույս է գտնում խավարի մէջ, պարադոքսալ հանգուցալուծումը ապահովում նախադրության ընձեռած նյութով: Այլևս անբարո կին, փոստալ, այլևայլ մակդիրները Տիգրանուհու համար չեն, որովհետև կայացել են լույսի փնտրտուքն ու հայտնագործությունը:

Երուխանի «Գողը» նորավեպում Հաճի Թուման, որ ձկնորս է, հիսունն անց տարիքում աչքերի տկարություն է ունենում և վաթսունն անց «այդ աստիճանական շիջումին հաջորդէր էր ամբողջական կուրությունը» [2, 410], սակայն նա «պիտի շարունակէր զայն <ձկնորսությունը>, կույր ալ, հիվանդ ալ ըլլար, մինչև որ մեռներ» (410): Նրա ընտանեկան կյանքում ողբերգություններ են գրանցվել. «Երեք մանչ զավակներ ունեցած էր, որոնց ամենքն ալ ուզած էր որ իր արհեստին հեշտին տաժանքներուն ու վտանգներուն մէջ մեծցնել, ամենքն ալ ձկնորս էր ըրած, այլ, սվաղ, ամենքն ալ թէև իրեն պէս խիզախած էին հեղուկ տարրին դեմ, բայց այս վերջինը տարած էր հաղթանակը, իր վեհանման կլափին մէջ ընկլուզելով զանոնք» [2, 410]:

Կնոջ հետ զրույցի ընթացքում Թուման ձևակերպում է. «<...> անոնց ալ ճակատը անանկ կրվեր է <...> մեր զավակները բիզին ծովը պիտի խըղդվին» [2, 410]:

Կա նաև չորրորդ որդին՝ Սերոբը, որին կնոջ պահանջով տասնչորս տարեկանում ուղարկում են երկաթագործի մոտ աշկերտության՝ փորձելով հեռու պահել ծովից:

Թվում է՝ շրջանցվել է ճակատագիրը, սակայն «Դժբախտու-

թյուն սա էր, որ Սերոբ, իր հոր ձկնորսական արյունը ժառանգած էր, իր պստիկ տարիքեն կսիրեր ծով մտնել, լողալ, ձուկ որսալ» [2, 411]:

Կուրացած Թուման «Մեկ քանի խոշոր սափորներ գնել տված էր Սերոբին և զանոնք զետեղած էր չորս հինգ կանգուն հեռուն, ծովին հատակը: Չուկերն, որք միշտ խորշեր ու ծակեր փնտռելու հետամուտ են, կմտնին այդ սափորներուն մեջ ու հոն կհաստատեին իրենց բնակությունը: Հաջորդ օրվան գիշերը, Հաճի Թումա, որ ծովին այդ մասը հրաշալի կերպով կճանչնար, կհանվեր, կհագներ իր մումագոծ դեղնագույն լողագետսը, ջուրը կմտներ ու անձայն, անշուկ կտուզվեր ծովին տակը, կառններ սափորներն, ու կտաներ զանոնք, ձուկերով լեցված, պատերազմեն հարուստ ավարով ետ դարձող հին գորավարի մը հոխորտանքով: Այդ չափն ալ մեծ մխիթարանք ու բավական սփոփանք էր կույր ձկնորսին համար» [2, 412]:

Օրեր անց սափորները դատարկված են դուրս հանում, և գողություն ենթադրելով՝ Թուման որոշում է իր անելիքը: Ապավինելով իր լսելիքին՝ նա «ծովին հատակը խոյացավ» [2, 414], ապա «տնակ գնաց, ներս մտավ և գետինը նետելէ ետք գիրկը բռնած մարմինն, որ դիակ մըն էր այլևս» [2, 414], ցանկացավ կնոջից իմանալ գողի ով լինելը: Պարզվում է՝ գողը չորրորդ որդին է՝ Սերոբը:

«Շերունի հսկա ձկնորսը դողդողաց, ձեռքը աշվըներուն տարավ ու պաղած բիբերեն ժայթքող երկու կաթիլ խոշոր արցունքները սրբելէ ետք՝ մրմնաց.

– Ես չըսի՞, քի մեր զավակները ամենն ալ ծովին մեջ պիտի մեռնին» [2, 415]:

Իրականության ճնշիչ պարտադրանքով Թուման վերածվում է յուրահատուկ Ուգոլինոյի, որի ցանկությունը և արյամբ գենետիկ պայմանավորվածությունը դառնում են զավակների կործանման պատճառ: Այս անգամ էլ հնարավոր չէ շրջանցել ճակատագիրը, և այս անգամ էլ նորավեպի անսպասելի թվացող ավարտն ակնարկվել է հընթացս՝ որպես ճակատագրի կանխասացություն:

Նորավեպի այս յուրահատկությանն ենք հանդիպում նաև Հովհ. Թումանյանի «Գիքորում»: Նախադրությունը՝

«Գյուղացի Համբոյի տունը կռիվ էր ընկել:

Համբոն ուզում էր իր տասներկու տարեկան Գիքորին տանի քաղաք, մի գործի տա, որ մարդ դառնա, աշխատանք անի:

Կինը չէր համաձայնում:

– Չեմ ուզում, իմ քորփա էրեխին էն անիրավ աշխարհքը մի գցիլ, չեմ ուզում,– լալիս էր կինը:

Մի խաղաղ առավոտ էր, մի տխուր առավոտ» [4, 37]:

«Անիրավ աշխարհը գցելը» պիտի որ իր հետևանքը ունենա, ինչը խտացվում է «մի տխուր առավոտ էր» նախադասությամբ: Եվ Գիքորի մահն ասես այդ նախադասության հաստատումն է:

Նար-Ռոսի «Հոպոպ» նորավեպի նախադրության մեջ հիշատակվում է. «<Զինագործ Ասատուրը> մի ձեռքին բռնած էր կեսթունգանոց մի գավ, որի պատերը տարիների ընթացքում սևացել էին *կարմիր գինուց*, մյուս ձեռքին *կարմիր* աղլուխի մի կապոց, որի մեջ կար մի քիչ «դոշ» (ձուկ), մի քիչ կանաչի, մի կապոց *կարմիր բողկ* և երկու սպիտակ «շոթի» (վրացական երկայն ու նեղ հաց)...)» [7, 77]: Մեկ նախադասության մեջ կարմիր բառի եռակի կրկնությունն արդեն լարում է ձևավորում, մոտեցնում արյան գույնի ենթազգիտակցական զգացողությանը: Սա կարևոր նախապայման է, որ էական դերակատարություն է ունենալու հանգուցալուծման ընթացքում: Գավը, որ զինագործ Ասատուրի համար թալիսման է ու մշտական ուղեկից («Գինու գավը, որ տեսանք նրա ձեռքին, բանեցնում էր տասնհինգ տարուց ավելի, առավոտները դատարկ հետը տանում էր խանութ, երեկոները լիքը տուն բերում: Այնքան էր սիրում, որ շաբաթ գիշերները, դատարկելուց հետո, մոմ էր վառում վրեն. «Բարաքես սրա մեջն ա,– ասում էր.– ինչ էս գավով գինի եմ խմում, բանս լավ ա գնում»)» [7, 81]), կնոջ հետ հերթական վեճից հետո ջարդվում է. «Գավը բխկաց և ալ վարդի պես բացվեց: Տակի հաստ մասը քրեղանի պես մնաց ընկած տեղը, իսկ բարակ պատերի թաց փշուրները թռան այս ու այն կողմ. Կարմիր գինին ներկեց գետինը լերդացած արյան սև գույնով և իսկույն ծծվեց արևակեզ գետնի մեջ» [7, 85]: Հոգեբանական լարումն իր լրումին է հասել, և տեղ է գտնելու վերջին ակորդը. զինագործ Ասատուրը «մի մեծ քար վերցրեց գետնից և ծայրահեղ կատաղի թափով շարտեց



փախչող կնոջ հետևից: Քարը շեշտակի գնաց դիպավ կնոջ մեջքին: Կինը սաստիկ ճչաց, իներցիայով առաջ վազեց մի քանի քայլ էլ և փռվեց գետնին երեսի վրա: Հռիռակաճող փողոցը հանկարծ լռեց և քարացավ» [7, 85]: Անսպասելի է գիտակցվում կնոջ կայացած սպանությունը, սակայն այն արդեն հոգեբանորեն ակնարկվել և նախապատրաստվել է նախադրության մեջ, և արդյունքում ունենք ավարտ, որ ոչ թե անսպասելի է, այլ հոգեբանորեն կանխատեսելի: Փաստորեն կարելի է արձանագրել, որ հայոց նորավեպի դրսևորման ընթացքում տեղ են գտել առանձին նորավեպեր, որոնց կառուցման ընթացքում հանդիպում ենք ոչ թե անսպասելի ավարտ, այլ այնպիսի ավարտ, որն ակնարկվել է նախադրության մեջ, և այս իրողության վրա ընթերցողը, որ ասես ներքին համաձայնություն ունի հեղինակի հետ, ուշադրություն է դարձնում միայն հանգուցալուծման ընթացքում:

Բ. Նորավեպին բնորոշ է երկակի ավարտը, երբ առաջին ավարտը նախապատրաստում ու կանխորոշում է երկրորդը: Նկատենք, որ ավարտը նոր բովանդակություն է հաղորդում գործին, նպաստում է ստեղծագործության ասելիքի նորովի ընկալմանը: Առաջին ավարտը ձևավորվում է կյանքի ու գեղարվեստական պայմանականության տրամաբանությամբ, երկրորդ ավարտը՝ հոգու և հոգեկանի պարտադրանքով, որ ծնվում է կյանքից, բայց և հերքում է կյանքի գետնաքարշը կամ առտնինը՝ հաստատելով անսովորը ամենասովորականի մեջ: Այդ դրույթի լավագույն ապացույցը հիշատակված «Զաբուղոն» նորավեպն է, երբ որպես առաջին ավարտ պատկերացնում ենք Զաբուղոնի փախուստը բանտից, իսկ երկրորդ ավարտ՝ վերադարձը բանտ: Իսկ «Փոստալ» նորավեպի առաջին ավարտը աղախին դարձած գյուղացի կնոջ «փոստալ»-անալը, իսկ երկրորդ ավարտը՝ իր խեղճության միջից ելնելով սրբուհի դառնալը:

«Մագլթադինե» նորավեպում մարմնավաճառ աղջնակն է իրենից կրտսեր քրոջը, եղբորն ու տատին ապրեցնում իր վաստակով: Հավատքն ու կենսակերպը յուրահատուկ գուգակցություն-հակադրություն են կազմում, տեսնում ենք «իր ջերմեռանդ ու մեղաւոր աղջկան համոզումներուն տարօրինակ զիրկընդխառնումը» [3, 79]:

Սա է պատճառը, որ «Չեմ կրնար հաղորդություն առնել քանի որ վերջը դարձեալ մեղք պիտի գործեմ» [3, 80]: Մակայն երբ դանակահարվում է ու մահամերձ է, «Ինքը հաղորդություն առնելու փափագ հայտնեց» [3, 82], իսկ «տէրտէրը մերժեց գալ» [3, 82]: «Յետոյ մահը վրայ հասաւ. դանդաղ, հանդիսաւոր ու մռայլ բանը, վերարկուն՝ ուր Նախախնամութիւնը հոգածու ձեռքով փաթթեց բոլորեց այս աղօղիկը, որուն՝ մարդոց ճղճիմ հաշիւները ու սխալ դատաստանը ամեն սփոփանք զլացեր էին Աստուծոյ անունով» [3, 82]: Կյանքի պարտադրանքով ձևավորված պատմություն: Հեղինակը հիշում է ընթերցողի հետ ունեցած համաձայնությունը և նշում է իր տեղում. «իբ անունը, իբ գեղեցկութիւնը նախճիրներ կը գործէր» [3, 81]: Բայց սա նախճիրի պատմություն չէ, երկը նորավեպ է դառնում իր երկրորդ ավարտով: Այս պատմությունը մեկնաբանում է բարձրաստիճան հոգևորականը. «Բացատրութիւններ տուաւ որոնք նուրբ թուեցան ինձի. վկայութիւններ բերաւ որոնց դէմ ըսելիք մը չգտայ: Իր փաստերը՝ բարբարոս ու վաւերական՝ չհամոզեցին զիս:

Ու միշտ այցիս առջեւն է մահիճը լայն ու խորունկ որ սենեակին կէտը կը գրաւէր, լայն ու խորունկ որուն մէջ՝ կարմիր վարդ մը կուրծքին՝ այն աղուոր կինը կը քնանար» [3, 82-83]: Ասես հերքվում է մահը, և գոհրապայան գիրը գիտակցվում է որպէս կյանքի օրհներգություն: Մահվան հերքումն էլ դառնում է նորավեպի ավարտ:

«Անդրշիրմի սեր» նորավեպի կառույցը ձևավորում է սիրո պարադոքսալ արտահայտություն, որ չենք կարող պատկերացնել որպէս կենսական զգացողություն: Պատկերվում է սեր առ մեռած կինը, որ դառնում է այս ստեղծագործության զարգացման ցուցիչ, սակայն սա չի բավարարում հեղինակին, ու տեղ է գտնում երկրորդ «խենթություն»-հանգուցալուծումը. կնոջ հայրը իր մահից առաջ դիմում է առաջին դեմքով պատումն իրականացնողին, որ հանգուցալին սիրահարված է՝ նրան անվանելով «Փեսաս»: Այս և «Մագթաղիներ» նորավեպում տեսնում ենք կյանքի հաստատումը, և այլևս տեղ չունի մահվան պատկերացումը: 20-րդ դարի մտածողն է նշում. «Եթե որևէ բան ապացուցման կարիք ունի, ապա դա ոչ թե անմահության, այլ մահվան ֆենոմենն է»: Ջոհրապի այս նորավեպերը «վճռականորեն ժխտում են մահվան հնարավորությունն

իսկ» [5, 130]: Իսկ «Խարիսխը» նորավեպում «վճռականորեն հաջողվում է մահվան հնարավորությունը»:

«Ոչ ոք իրեն չափ աստուածաւեր ու աստուածավախ էր միանգամայն. կեանքի բոլոր երեւոյթները, բնութեան բոլոր գաղտնիքները Աստուծոյ գաղափարովը կը բացատրէր ու կը հասկնար, ինքը իւելացի կին մը սակայն» [3, 99]:

Այս իւելացի կինը՝ Սոֆիկ հանըմը, իր հավատքն ու աստվածասիրությունն է հրամցնում հասարակությանը: Սակայն հեղինակն իր պատումն իրացնելիս «արձակում է թոյնի առաջին կաթիլը». «Եւ սակայն հաշիւ մը կար այս աստուածասիրութեանը մէջ» [3, 101]: Ամուսնացած, չորս զավակների մայր Սոֆիկ հանըմը ի վերջո հայտնվում է «յարատեւ ձախորդութեանց մէջ զորս չըմբռնել կ'սկսէր» [3, 102]: Մահը տանում է զավակներից երկուսին, հալվում է ամուսնու հարստությունը, ինքն էլ սարսափում է վերահաս աղքատությունից:

Ավագ զավակի աշխատանքային հաջողությունները, կառավարական պաշտոնի կոչվելը ասեւ հաշտեցնում են Սոֆիկ հանըմին Աստծո հետ, սակայն «թոյնի երկրորդ կաթիլն է հայտնվում». «<...> իր մտքովը, այս ամեն ջանքերով տեսակ մը ապահովագին տուած կ'ըլլար՝ իր ընտանեկան յաջողութիւնը ապագայ վտանգներէ զերծ պահելու համար» [3, 104]: Կյանքի սինուստիդը ոչ միայն վեր է ելնում, այլ նաև վար իջնում, և զավակը «պտոյտի մէջ մսած՝ ծանր թոքատապէ մը կը տառապի» [9, 104]: Ու բնականաբար Սոֆիկ հանըմը «գիշեր թէ ցորեկ, կը վագէ շնչասպառ իր եկեղեցին, իր սուրբին, իր Աստուծուն, իր բժիշկին ոտքը» [3, 104]: Կինը հիվանդի սնարի մոտ է կամ եկեղեցում: Այսքանից հետո է կայանում հոգեբանական լարումը, և նորավեպի ամենաառաջին նախադասության մէջ հնչած «իւելացի կին» կապակցությունն այլ կերպ է ընկալվում:

«Յետոյ, զաւկին վիճակը ծանրանալուն հետ, փոխն ի փոխ Աստուծոյ կամ մարդկան ապաւինելու վարանումներ, երկմտութիւններ կ'ունենայ: Կ'զգայ որ Աստուած կ'ուշանայ ու միանգամայն կը զոջայ այսպէս խորհելով մեղք գործելուն համար» [3, 105]: Սոֆիկ հանըմը զգում է, որ իր հավատքին ի տրիտուր «իր բոլոր

կեանքը <...> կ'երերայ, կը շարժի, կը տատանի» [3, 105]: Եվ «նորէն եկեղեցի գնաց, վերջին բացատրութիւն մը ուզելու համար» [3, 105]: Պատումին և կերպարի հոգեբանական կայացմանը գուցահեռ տեղ է գտնում նորավեպի «անվանադիրը» խարիսխը. «<...> եկեղեցւոյն կամարները, երկուստեք դուրս ցցուած պահարաններով, որոնք շէնքին երկայնքին հետ ամրակուռ ու քառակուսի Խաչ մը կը ձեւացնէին, իբրեւ անքոյթ ու անշարժ խարիսխ մը որուն իր ձեռքն էր փարիլ» [3, 99-100]: Հեղինակը ժամանակ անց նորից է հիշում այն. «Խարիսխը կը շարունակէր վստահութիւն ներշնչել» [3, 103]:

Խարիսխը դառնալու է հենման կետ, երբ Սոֆիկ հանրմի հոգեբանական դեգերումները հասնեն իրենց վերջնական հանգրվանին, ասել է՝ տիկիներ կատարի իր ընտրությունը. «<...> կանթեղին լոյսը անհեթեթ նկար մը ձեւացուց պատին վրայ. Այն երկաթէ ձողէն, որ կամարին բացուացքը կը միացնէր, չուանով կախուած մարմնի մը, Աստուածածնին դէմ լեզու հանող մարմնի մը տատանումը գծեց. միօրինակ եւ հետզհետէ նուազող ճոճումով որ կը շարունակուէր դէռ երբոր լուսարարը եկեղեցին բացաւ այն առտուն» [3, 106]: Փաստորէն տեղ է գտնում ոչ թէ առ հավատն ունեցած երկմտությունը, ոչ էլ մերժումը, այլ հավատալով հանդերձ սահմանազանց լինելը: Սոֆիկ հանրմը հասարակ մահկանացու է, և Հոբի փորձությունները նրա համար չեն:

Այսքանից հետո փորձենք ձևակերպել, որ մասնավորապէս Գր. Ջոհրապի նորավեպերում հանդիպում է երկերի մի խումբ, որոնց մեջ անսպասելի ավարտը նախապէս ակնարկվում է նախադրության մեջ, սակայն հեղինակի վարպետության շնորհիվ չի նկատվում, և տեղ է գտնում յուրահատուկ կրկնակի ավարտ, որ էական դերակատարություն ունեն երկերի՝ որպէս նովել-նորավեպի արտահայտության ընթացքում:

DOI: <https://doi.org/10.58726/langlit-99-113>

### ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Արփիարյան Տ., Նորավեպին շուրջ, Մասիս, 1901, էջ 266:
2. Երուխան, Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1981:
3. Զոհիրապ Գրիգոր, Երկերի ժողովածու չորս հատորով (տպագրվել է վեց հատոր), հտ. Ա, Երևան, 2001:
4. Թումանյան Հովհ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994:
5. Կասսիրեր Է., Էսսե մարդու մասին, Երևան, 2007, էջ 130:
6. Հակոբյան Գր., Ուսումնասիրություններ և հոդվածներ, Ս. Էջմիածին, 2007:
7. Նար-Ղոս, Երկերի ժողովածու հինգ հատորով, հտ. առաջին, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1968:
8. Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ., Գրականագիտական բառարան, Երևան, 1980:
9. Սանթրյան Մ., Գրականագիտական բառարան, Երևան, 2009:
10. Օշական Յ., Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հտ. 6, Պէյրուք, 1968:
11. Мелетинский Е. А., Историческая поэтика новеллы, М., 1990.
12. Теория литературных жанров: /М. Н. Дарвин, Д. М. Могамедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа;/ под пед. Н. Д. Тамарченко, М., издательский центр «Академия», 2012.

## ПОПЫТКА РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ НА ОСНОВЕ АРМЯНСКИХ НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ

*Валерий Пилюян*

### Резюме

**Ключевые слова:** жанр, сюжет, Ерухан, Григор Зограп, О. Туманян, Нар-Дос

Словарные описания новеллы, которые отмечают необычность сюжета, острый конфликт, быстрое развитие действия и неожиданную резкую концовку, по существу, являются неполными. На сегодняшний день есть три подхода к определению жанра: нормативный, генетический и конвенциональный. Было замечено, что «нормативный подход необходим, но недостаточен», генетический подход – продукт концепции «жанровой памяти», а конвенциональный подход подразумевает «сосуществование в сознании писателя и читателя определенных установок, позволяющих воспринимать и принимать любое художественное произведение или оригинальный текст как выражение этого жанра». Другие теоретики подходят к новелле как к сочетанию жанров и не считают отличие новеллы от рассказа принципиальным. В этом смысле попробуем добавить к жанровым определениям романа еще две черты, относящиеся к «организующим принципам» новеллы:

А. на самом деле в новелле есть «неожиданный, резкий финал». Попробуем найти ответ на вопрос, сравнивая экспозицию и эпилог новелл Григора Зограпа, О. Туманяна, Нар-Доса. Здесь нас ждет не неожиданная концовка, а психологически предсказуемый финал, о чем намекалось в экспозиции. Читатель, внутренне соглашаясь с автором, обращает внимание на этот факт лишь во время развязки;

Б. для новеллы характерен двойной финал, когда первый финал подготавливает и предопределяет второй. Концовка придает произведению новый смысл. Первый финал формируется логикой жизни и художественной условностью, второй финал – принуждением души и психики, которые рождаются из жизни, но отвергают обыденность жизни. Об этом свидетельствуют такие новеллы как: «Забухо», «Магдалина», «Загробная любовь», «Якорь» и другие произведения Григора Зограпа.

## AN ATTEMPT TO REINTERPRET THE NOVEL GENRE BASED ON THE ARMENIAN NOVEL MATERIALS

*Valery Piloyan*

### Summary

**Key words:** *genre, plot, Yerukhan, Grigor Zohrap, H. Tumanyan, Nar-Dos*

Dictionary descriptions of the novella, which note the unusual plot, acute conflict, rapid development of the action and an unexpected abrupt ending, are essentially incomplete. Today, there are three approaches to defining the genre: normative, genetic and conventional. It has been noted that “the normative approach is necessary but insufficient”, the genetic approach is a product of the concept of “genre memory”, and the conventional approach implies “the coexistence in the minds of the writer and reader of certain attitudes that allow them to perceive and accept any work of art or original text as an expression of this genre.” Other theorists approach the novella as a combination of genres and do not consider the difference between the novella and the short story to be fundamental. In this sense, let us try to add two more features to the genre definitions of the novel, related to the “organizing principles” of the short story:

A. in fact, the novella has an “unexpected, abrupt ending”. Let us try to find the answer to this question by comparing the exposition and epilogue of the short stories by Grigor Zohrap, Yerukhan, H. Tumanyan, Nar-Dos. Here we do not face an unexpected ending, but see a psychologically predictable ending, which was hinted at in the exposition. The reader, internally agreeing with the author, pays attention to this fact only during the denouement;

B. the novel is characterized by a double ending, when the first ending prepares and predetermines the second. The ending gives the work a new meaning. The first ending is formed by the logic of life and artistic conventionality, the second ending – by the coercion of the soul and psyche, which are derived from life. This is evidenced by such novellas as: “Zabugho”, “Magdalena”, “Afterlife Love”, “Anchor” and other works by Grigor Zohrap.