

ԵՐԳԻԾԱՆՔԸ ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Գեղարվեստական մտածողության մեջ երգիծանքը աշխարհը ճանաչելու, իմաստավորելու և գնահատելու հնագույն ձևերից է, որի հանդեպ տարբեր ժամանակներում վերաբերմունքն ու գնահատականը տարբեր են եղել: Հայ գրականության մեջ երգիծանքը իր տարատեսակներով բոլոր ժամանակներում էլ դրսևորվել է գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ բանահյուսական նյութի, հայ առակագրության, ազգային էպոսի, ինչպես նաև այնպիսի խոշոր երգիծաբանների ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Հակոբ Պարոնյանը, Երվանդ Օտյանը, Լեո Կամսարը, որոնք բյուրեղացրին ժանրը մեզանում:

Խոսելով արդի հայ արձակի մասին՝ պետք է արձանագրենք, որ երգիծական գրականության հանդեպ պատմականորեն ձևավորված վերաբերմունքը բնորոշ է նաև մեր ժամանակների գեղարվեստական մտածողությանը, և անկախության առաջին տարիներից մինչ այսօր գրական դաշտը մեզ հնարավորություն է ընձեռում խոսել այս բնագավառի առանձնահատկությունների մասին: Արդի հայ արձակում ինչպես ձևաբովանդակային բազմաթիվ իրողություններ, այնպես էլ երգիծանքը բավականին ուշագրավ դրսևորումներ ունի, ինչը կապված է ժամանակակից կյանքի, մերօրյա մարդու, սոցիալ-քաղաքական դաշտի, արձակի ընդհանուր զարգացման միտումների, համաշխարհային գրական զարգացումների, գրական կապերի և ազդեցությունների հետ: Անկախության այս քսան և ավելի տարիների հայաստանյան հայ արձակը երգիծական գրականության առումով արձանագրում է ընդգծված բազմաշերտություն, բազմաձևություն, որոնցից մենք այս ուսումնասիրության մեջ կանդրադառնանք հիմնականում մեկ երկու խնդրի:

Արդի հայ արձակի երգիծանքի մասին խոսելիս նախ հարկ է նշել, որ երգիծանքը և երգիծական ստեղծագործությունը ինչպես որոշ հեղինակների որդեգրած ստեղծագործական հավատարիմ տարածքն են, որպես օրինակ՝ Հրանտ Հորիզոնը (Ղազարյան), Մամվել Խալաթյանը, Վլադիմիր Հայրապետյանը, Գագիկ Անտոնյանը, Կարլոս Եղիազարյանը, Մոս

Ազիզյանը և այլք. (այս առումով մեզ հաճելիորեն զարմացրեց այն փաստը, որ Հայաստանում գոյություն ունի հայ երգիծաբանների միություն, որի կազմում կա մոտ 100 անդամ), այնպես էլ այնպիսի հեղինակներ են դիմում երգիծանքին, որոնց ստեղծագործական հետաքրքրությունների ոլորտում երգիծանքը հիմնական նախասիրությունների շրջանակների մեջ չի մտնում, ինչպես, օրինակ, Մկրտիչ Սարգսյանը («Ակամա երգիծաբաններ» (1993), «Նոր էջեր «Ակամա երգիծաբաններից» (1998)), Արթուր Անդրանիկյանը («Բոլոր ճանապարհները տանում են ոչ մի տեղ» (2005)), Վարուժան Նալբանդյանը («Ճկուն մտքերի շրջապտույտ Ա-ից մինչև Ք» (2009)), Սուսաննա Հարությունյանը («Անմահության սահմանը» (2008)), Հովհաննես Գրիգորյանը («Քաջ Նազար. գրույցներ մաեստրոյի հետ» (թիվը 2004)), Վահագն Գրիգորյանը («Առաջնորդի կյանքն ու մահը» (2001)), Նորայր Ադալյանը («Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» (2012), Աշխեն Աբազյանը («Ես տեսել եմ ու լսել» (2012) և այլն:

Ապա՝ արդի հայ արձակի երգիծանքի մասին խոսելիս նկատի պետք է ունենալ մեկ առանձնահատկություն ևս. դա երգիծական տեքստերի ոչ միանշանակ երգիծական լինելու և որպես այդպիսին դրանք ընդունելու և ընկալելու հանգամանքն է, քանի որ այս առումով պետք է նկատի ունենալ տեքստի ձևաբովանդակային առանձնահատկությունները, որում դրսևորվում է այդ երգիծանքը, ըստ այդմ՝ արդի հայ արձակում երգիծանքի բազմաշերտ դրսևորումներից մենք կառանձնացնենք հատկապես երկուսը՝ դիտարկելով դրանք հիմնական միտումներով.

ա. Երգիծանք՝ իր դասական դրսևորմամբ և ընկալմամբ, այսինքն երգիծական բովանդակություն ունեցող ստեղծագործություններ, որոնք համընկնում են երգիծանքի մասին մեր ավանդական պատկերացումներին, որոնց դեպքում ստեղծագործության բովանդակությունը իր էությամբ երգիծական է: Ստեղծագործություններ, որոնցում պատկերվում են դեպքեր, դեմքեր, իրադարձություններ, փաստեր, հասարակական ախտեր՝ երգիծական մեկնաբանությամբ և մատուցմամբ. այս բնույթի ստեղծագործությունների մեջ մենք կառանձնացնենք հատկապես Գագիկ Անտոնյանի, Վլադիմիր Հայրապետյանի, Սամվել Խալաթյանի, Վարդան Գրիգորյանի, Վահագն Գրիգորյանի ստեղծագործությունները:

բ. Երգիծանքի դրսևորման մյուս կերպը առավելապես կապվում է մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական գեղագիտական չափանիշներ ունեցող հայ արդի գեղարվեստական

տեքստերին, և այս պարագայում երգիծանքը, ինչպես նաև նման տեքստերում ամեն ինչ, հեռանում է իր ավանդական ձևերից և դրսևորումներից և ձեռք է բերում հիմնականում կա՛մ միջտեքստային պարողիկ բնույթ, կա՛մ դառնում է ավանդական կարծրատիպերը հաղթահարելու միջոց, եղանակ, կա՛մ էլ վերածվում է պոստմոդեռնիստական խաղի բաղադրատարրերից մեկին: Այս առումով մենք կանրադառնանք հիմնականում Ջորայր Խալափյանի, Գուրգեն Խանջյանի, Արփի Ոսկանյանի և Արմեն Օհանյանի որոշ գործերին, չնայած որ երգիծանքի դրսևորման այս վերջին միտումը շատ հաճախ ժամանակակից հայ հեղինակների երգիծանքի էլակետն է:



Կանխավ հարկ ենք համարում նշել, որ արդի հայ արձակում երգիծանքի դրսևորման առանձնահատկությունները մանրամասն և ծավալուն վերլուծության ենթարկելը այս ուսումնասիրության շրջանակներում գրեթե անհնար է, այդ իսկ պատճառով մենք կսահմանափակվենք մեկ երկու ստեղծագործության վերլուծությամբ և հիմնական միտումները մատնանշելով: Ըստ այդմ, ժամանակակից արձակում երգիծանքի դասական ձևերը ներկայացնելու համար կկենտրոնանանք անկախության շրջանում գրված երգիծական երեք հիմնական վեպերի (Հովհաննես Գրիգորյանի «Քաջ Նազար. Զրույցներ մաեստրոյի հետ», Վահագն Գրիգորյանի «Առաջնորդի կյանքն ու մահը» և Նորայր Աղայանի «Ծաղրածուն փոքր քաղաքում») վրա՝ հիմք ընդունելով հատկապես այն հանգամանքը, որ այս ստեղծագործություններում երգիծանքը դրսևորվում է վիպական տարածքում, հետևաբար այն առավել ծավալուն է, բազմաբովանդակ և բազմաձև, քանի որ ժանրային առումով երգիծական ստեղծագործությունները արդի հայ արձակում հիմնականում ընդգրկում են փոքր արձակի տարածքը՝ հատկապես դրսևորվելով պատմվածքի, երգիծական մանրապատումի, նովելի, էսսեի, ֆելիետոնի, երբեմն նաև վիպակի ժանրերում: Ապա նկատի պետք է ունենալ այն, որ այս երեք վեպերը արդի հայ արձակում երգիծանքի դասական դրսևորման միտումներն ընդհանրացնելու հնարավորություն են տալիս: Այդ ընդհանրացումները ակնհայտորեն ի հայտ են գալիս երգիծանքի ձևերի, ստեղծագործությունների թեմատիկ-գաղափարական շերտերի և կերպարակերտման համակարգերում: Վերոնշյալ երեք վեպերի բովանդակային շերտերը քննության առնելիս

ակնհայտ է դառնում, որ արդի հայ արձակի երգիծանքի «թիրախը» հիմնականում սոցիալ-քաղաքական կյանքն է. հարկ է նկատի ունենալ, որ բովանդակային նման ուղղվածությունը տեսանելի է նաև փոքր արձակի տիրույթում, մասնավորապես Գ.Անտոնյանի, Վ. Հայրապետյանի, Ա. Անդրանիկյանի, Ս. Հարությունյանի, Ա. Աբազյանի երգիծական պատմվածքներում և մանրապատումներում: Վերոնշյալ երեք վեպերից յուրաքանչյուրը յուրօրինակ տեսանկյունով է բացահայտում մերօրյա քաղաքական-հասարակական կյանքի ախտերը: Այսպես, օրինակ, Հովհաննես Գրիգորյանի վեպը (որը ժանրային առումով որոշակի վերապահությամբ ենք վեպ համարում՝ գուտ առաջնորդվելով հեղինակի կողմից ստեղծագործության ժանրային բնորոշմամբ) ներկայացվում է որպես «Քաջ Նազար, արքայական տոհմի վերջին շառավիղը» կենսագրական վեպ», որը ստեղծելիս, ինչպես նշում է հեղինակը, ուղենիշ է ընտրվել Էբերմանի «Զրույցներ Գյոթեի հետ» հռչակավոր երկը: Վեպում արծարծվում են ժամանակակից կյանքի և իրականության զանազան հարցեր և խնդիրներ՝ մշակութային, հասարակական, քաղաքական, որոնք հեղինակը փորձ է անում մեկնաբանել և ներկայացնել երգիծանքի տարբեր ձևերի կիրառմամբ: Այսպես, ստեղծագործության մեջ հատկապես մեծ տեղ է հատկացվում ժամանակակից գրականության խնդիրներին. ինչպես գրել պարոդիա, ինչպես գրել անտիպոեզիա, ինչպես հայացնել համաշխարհային գրականության մարգարիտները, օրինակ՝ Հյուգոյի «Թշվառները» վեպը, ինչպես պետք է «Թշվառները» վեպի սյուժեն հարստացնել մի քանի նոր գլուխներով, փոփոխություններ կատարել կերպարի մեջ՝ Գավրոշին պետք է վերանվանել Գևորիկ, որն էլ ողջ և առողջ հետ է վերադառնում արցախյան հերոսամարտից: Վեպը պետք է հարստացնել աղետի գոտու վերաբնակեցման և Հոկտեմբերի 27-ի հանցախմբի դատավարության թեմաներով, Ժալ Վալժանին հայացնել՝ փոխարինելով Արշակ Սադոյանի կերպարով և այլն, և այլն: Վեպում երգիծանքի միջոցով անդրադարձ է կատարվում հասարակական խնդիրներին՝ արտագաղթ, գործազրկություն, կրթություն, բիզնես, մամուլի մասին օրենք, աղետի գոտի, ինչպես նաև անմասն չի մնում նաև քաղաքական դաշտը: Մեր հերոսը պարբերաբար ընդգրկվում է դեպի ապագա ուղևորվող հանձնաժողովի կազմի մեջ՝ հայտնվելով 2025, 2030 թվականներում, և համոզվում, որ քաղաքական առումով որևէ բան չի փոխվում այս երկրում, նախագահը՝ նույնը, Հոկտեմբերի 27-ը՝ չբացահայտված, ընդդիմությունը՝ նույնը, միայն մի հուսադրող բան, այնուամենայնիվ, տեսնում է. նոր

մանկապարտեզի շենքի բացման ժամանակ նախագահը, հանդիսավոր կերպով կտրելով նորակառույց շենքի բացման ժապավենը, արցունքն աչքերին խոստովանում է մանկապարտեզի սաներին. «հանձինս ձեզ, վերջապես տեսա այն սերունդը, որ իսկապես տեր է կանգնելու այս երկրին, հասկացա նաև, որ հենց ձեր սերնդից է դուրս գալու նա, ում ես կկարողանամ առանց տատանվելու փոխանցել երկրի կառավարման դեկը և ի վերջո կգնամ վաստակած հանգստի»¹: Վեպում զավեշտի են հասնում նաև ընդդիմադիր թեկնածուների նախընտրական խոստումները. եթե իրենք ընտրվեն, այլևս չեն զբաղվի գողությամբ, թմրամոլությամբ, անբարոյականությամբ, ինչին լավում է հանրահավաքի մասնակիցներից մեկի դժգոհությունը. «Թե որ դու թարգես, պիտի մեզ էլ արգելես, է առանց գողության ոնց ենք ապրելու»²: Այս ամենը հեղինակը փորձում է ներկայացնել երգիծանքի հատկապես հեզնանքի, զավեշտի, պարողիայի և սասիրայի միջոցով: Սակայն վիպական հղացքի առանձնահատկությունն այն է, որ չնայած վեպը ներկայացվում է որպես գլխավոր հերոսի գրողական-հրապարակախոսական և քաղաքական գործունեություն, սակայն գործողություններ՝ որպես այդպիսիք, մենք վեպում գրեթե չենք տեսնում. հիմնականում իրադարձությունները ներկայացվում են գլխավոր հերոսի վերլուծությունների, խոհածությունների, մեկնաբանությունների միջոցով: Վեպն ամփոփվում է այն համոզմունքով, որ մենք դեռ շատ երկար ենք զգալու Մաեստրոյի կարիքը՝ մի մարդու, որը գիտե բոլոր խոչընդոտները շրջանցելու ուղիները, և որին հայտնի են բոլոր դժվարին ու խրթին հարցերի պատասխանները: Մարդկային տեսակի և որակի նմանատիպ հատկանիշները, ինչպես նաև հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների ժամանակակից դրսևորումների ընդհանրական շրջանակը շաղկապում են Հովհաննես Գրիգորյանի վեպի հղացքը Վահագն Գրիգորյանի վեպի թեմատիկ-գաղափարական հարցադրման հետ: Վահագն Գրիգորյանի «Առաջնորդի կյանքն ու մահը» երգիծական վեպը մերօրյա բարքերը, քաղաքական-կուսակցական հարաբերությունները, մտածելակերպն ու հոգեբանությունը մերկացնող, դաժանորեն հեզնող և ոչնչացնող հետանկախության շրջանի ամենաստացված երգիծական ստեղծագործություններից կարելի է համարել: Ի տարբերություն Հովհաննես Գրիգորյանի վեպի, որտեղ գործողություններ հիմնականում

¹ Հովհաննես Գրիգորյան, Քաջ Նազար. Զրույցներ մաեստրոյի հետ, Եր., 2004 թ., էջ 131:

² Նույն տեղը, էջ 158

չկան, և երգիծանքը ծավալվում է գլխավոր հերոսի՝ Մաեստրոյի դատողությունների միջոցով, Վահագն Գրիգորյանի վեպի հերոսները իրենք են հասարակական-քաղաքական զավեշտի և քառուսի հեղինակները: Վեպի հերոսները՝ Վասիլի Իվանիչը (Վասակ Հովհաննեսի Չոփուրյանը) և նրա հավատարիմ զինակից Պետյան (Պետրոս Ապրեսյանը) (ենթատեքստում հայտնի Չապանի և Պետյայի գույգ միության համաբանությամբ) իրենց կուսակցական և քաղաքական ավերիչ գործունեությունն են ծավալում՝ կեղծ բարեպաշտության քողի տակ քայլ առ քայլ ավելի ու ավելի անազնիվ, անմարդկային, ճղճիմ արարքների դիմելով և հետապնդելով միայն մեկ նպատակ՝ հասնել բարձրագույն իշխանության: Վահագն Գրիգորյանի երգիծանքի առանձնահատկությունն այն է, որ թվում է, թե բացարձակ ոչինչ չկա երգիծական այն բոլոր պատմությունների, դեմքերի և իրադարձությունների մեջ, որոնք ներկայացվում են ստեղծագործության պատմողի կերպարի՝ Պետյայի միջոցով, որը կուսակցության առաջնորդի վարորդն է, աջ ձեռքը, հավատարիմ մարդը և կենսագիրը, որը միանշանակ մեծարում և փառավորում է կուսակցության ղեկավարի անձը և գործունեությունը՝ ամենայն լրջությամբ վերաբերվելով նրա յուրաքանչյուր անհեթեթ խոսքին, մտքին, քայլին, գործին, և նույն լրջությամբ ծառայում է նրան: Մակայն այս ընդգծված լրջությունը և նրա տակ քողարկված զավեշտը առավել են ընդգծում վեպի սուր երգիծական, երբեմն սարկազմի, ցինիզմի հասնող բնույթը, ինչի արդյունում հեգելյան ձևակերպմամբ անհուսության ծիծաղը համակում է ընթերցողին: Վասիլի Իվանիչը և Պետյան և նրանց «Շնթագք» կուսակցությունը իրենց կուսակցական գործունեությունն իմաստավորող մի հավատամք ունեն. *«Մենք, ի տարբերություն մյուս կուսակցությունների, ժողովրդին խաբում և օգտագործում ենք հանուն ժողովրդի»*³: Հեղինակը տաղանդի ուժով կարողացել է հատկապես շեշտել և սատիրիկ ոչնչացման հասցնել այս դաշտի այն բոլոր ախտերը, որոնք բնորոշ են բոլոր ժամանակներին և բոլոր քաղաքական կուսակցություններին: Գրված լինելով 2001թվականին (սակայն լույս է տեսել հինգ տարի անց)՝ վեպը զարմանալիորեն կարծես մեր ժամանակների քաղաքական դաշտի և պայքարի հայելային արտացոլում լինի: Գրեթե նույնական են ազգասիրական, հայրենասիրական լոզունգները, գործունեության թիրախները՝ գործազուրկներին աշխատանքով ապահովելու սին հույսեր, թոշակառուների թոշակները բարձրացնելու խոստումներ, ընդ որում խորհրդարանում 6 ձայն ունեցող մեր

³ Վահագն Գրիգորյան, Առաջնորդի կյանքն ու մահը, Եր., 2006թ., էջ 25:

ընդդիմադիր ուժը վերոնշյալ հարցը լուծում է հետևյալ կերպ. «ինչպես կառավարության քիթը տրորեինք, եթե ի շահ ժողովրդի բարձրացրած մեր հարցը նա կարողանար լուծել: Չէ, չպիտի լուծեր, և մենք ամենաանհնարին տեղերից էինք բռնում: Օրինակ, եթե պահանջեինք, որ կենսաթոշակները բարձրացնեն տասը տոկոսով, հանկարծ ու բարձրացնեին, մենք էլ միանգամից մի քանի հարյուր տոկոս էինք ասում»⁴: Քաղաքական կյանքի մերօրյա ռահվիրաները որդեգրում են քաղաքական պայքարի անհեթեթ ձևեր՝ սառը ցնցուղի քաղաքականությունը, ինչն իրականում քաղաքական որդեգրած պայքարի ծածկանունն է, որի էությունը քայլ առ քայլ երկիրը քանդելը, հետո հավաքելն է: Առաջին փուլը կոչվում է «տևական ցնցումներ», երկրորդը՝ «քառս», երրորդը՝ «կործանում», չորրորդն էլ, պարզ է, «փյունիկ» պիտի կոչվեր: Տևական ցնցումներ ապահովելու համար որոշում են ստեղծել Աշխատավորի և գործազուրկի համերաշխության օր՝ նպատակ ունենալով դարձնել այն համազգային տոն: Կեղծ բարեպաշտության տակ իրենց ճղճիմ նպատակներին հասնելու համար նրանք շատ հաճախ ոտնակոխ են անում նույնիսկ անբարոյականության սահման չունեցող սահմանները, ինչպես, օրինակ, նորակոչիկ Թոթի նամակը մորը, Տիկինի և Պարոնի հանդեպ խաբեությունը, Մրցակից իշխանության փողերով ավտոբուսներ վարձելը և այդ ավտոբուսներով մարդկանց հանրահավաքների տեղափոխելը: Մի օր էլ հերթական հանրահավաքի ժամանակ Պետյան տազնապով նկատում է, որ ավտոբուսում հանրահավաքի մասնակիցների տարիքային միջին սահմանը այս անգամ ոնց որ թե կենսաթոշակային տարիքից վերն է, ինչին Վասիլի Իվանիչը, ինչպես միշտ, շատ «տրամաբանական» բացատրություն է գտնում. «Քանի որ ավտոբուսների քանակը քչացել է, հետևաբար երիտասարդները իրենց տեղը զիջել են տարեցներին.

-Ենթադրենք ավտոբուսը եկել է ձեր շենքի բնակիչներին հանրահավաքի բերելու և գալու ցանկություն ունեցողները, բնականաբար, այնքան շատ են, որ բոլորին տեղը չի բավականացնում, արդյոք դու տեղդ չէիր զիջի ծնողներիդ կամ որևէ տարեց հարևանի:

Գլուխս եմ քորում:

-Ծնողներիս, երևի չէ, Վասիլի Իվանիչ, երկուսն էլ ճնշում ունեն: Բայց մեր վերևի բիձուն, տեղով թույն է, գրկած կրեբեի տեղս կդնեի, թեկուզ իմանայի հրապարակում

⁴ Նույն տեղը, էջ 70:

սասկելու է արևի տակ»⁵: Այսպես քայլ առ քայլ բացահայտվում են մեր հերոսների իրական դեմքերն ու հայրենասիրական նկրտումները: Սակայն Վասիլի Իվանիչի մահով և նրա գործունեության ժառանգականության փոխանցմամբ տպարանի երեկվա բանվորին, ապա գործազուրկին, ապա վարորդին՝ Պետյային՝ Պետրոս Ապրեայանին, հեղինակը ցանկանում է ցույց տալ, որ փանջունիականությունը, նույն վասիլիիվանիչականությունը, պետյայականությունը անմահ երևույթներ են հասարակության մեջ և մակաբույծների պես միշտ էլ կեղծ բարեպաշտության քողի տակ ծծելու և պղտորելու են ժողովրդի արյունը:

Նորայր Ադալյանի «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպը, որը մենք, սակայն, որոշ վերապահությամբ ենք երգիծավեպ համարում, չնայած որոշ տեսաբանների միանշանակ կողմնորոշմանը այս կապակցությամբ*, նույնպես մեր ժամանակների հասարակական-քաղաքական բարքերը մերկացնող ստեղծագործություն է, բայց, ի տարբերություն նախորդ երկուսի, այս վեպը սույն ախտերը փորձում է բացահայտել ներսից, արդեն իսկ իշխանությունը զավթած և ամեն գնով այդ իշխանությունը պահել փորձող թագավորի, արքայի, նախագահի տեսանկյունից: Նորայր Ադալյանի «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպը հակադրությունների վեպ է և կառուցված է պարադոքսայնության սկզբունքի վրա: Մառերբերգության և կատակերգության սահմանագծային խաղի վրա կառուցված երկ է.** «Բառդ և կատակերգություն է, և ողբերգություն: Եթե այդպես չլիներ, միլիոնանոց մարդկանց մրջնանոցում չէիր գտնի Նագարին և նրան չէիր կարգի թագավոր: Գաղափարդ գնահատում եմ, մրջյունը թագավոր, երբ Աստծո կամոք թագավոր ծնվածներն ապրում են անճանաչելի և մեռնում են հավերժորեն անանուն ու անհայտ: Ծիծաղելի է, բայց ավելի՝ տխուր»⁶:

Հակադրամիասնությունների խաղի վրա է կառուցվում վեպի ողջ հղացքը. սեր և աստելություն, ուրախություն և տխրություն, հարսանիք և թաղում, անցյալ և ներկա, անհատ և հասարակություն, բռնապետություն և ժողովրդավարություն, բարի և չար: Ըստ վերոնշյալ

⁵ Նույն տեղը, էջ 40:

* Ի նկատի ունենք Լևոն Մուրթաֆյանի՝ վեպին տված բնորոշումը՝ վեպ-ֆարս, տե՛ս «Երգիծավեպի անսահման սահմանները» հոդվածը, Ազգ, 06-11-10, N 17

** Ընդ որում, տեղին է նշել, որ արդի հայ երգիծանքի հիմնական առանձնահատկություններից մեկն է կարծես ժանրի տրագիկոմիկական բնույթը, այս առումով տե՛ս նաև Մուսաննա Հարությունյանի «Անմահության սահմանը», Գ. Մելիք-Սարգսյանի «Գիծ Համլետի կյանքն ու վախճանը», Զորայր Խալափյանի «Ասպետն ու զինակիրը» և այլն:

⁶ Նորայր Ադալյան, Ծաղրածուն մեծ քաղաքում, Եր., 2012 թ., էջ 105:

սկզբունքի՝ վեպը նաև կառուցվածքային առումով է երկու հակասական սկզբունքներից բաղկացած. հեքիաթի իրականությունը և իրականության հեքիաթը, որում հեքիաթը ներկայացվում է նույնքան իրական, որքան իրականությունը՝ հեքիաթային*։ Վեպը հազեցած է միաժամանակ երգիծանքի, սաստիքայի, զավեշտի և ողբերգության տարրերով, պարոդիկ շերտերով և ծաղրով, ցավի ու կսկիծի ողբերգական զգացողություններով։ Վեպում հասկապես շեշտվում է կերպարային կոմիզմը. Նազարը, որ զավթել է իշխանությունը, աստիճանաբար այդ իշխանությունը կորցնելու վախից դառնում է կասկածամիտ, դաժան, ինքնամոլի ու անհեթեթ։ Վեպում հերոսը իր հրամանների ու որոշումների անհեթեթությամբ հարազատ է մնում իր գրական նախատիպին. արգելում է գիրք կարդալ՝ «գիրք կարդացող մարդուց վտանգավոր մարդ չկա» փիլիսոփայությամբ, և արգելում է մարդկանց ծիծաղել, մարդիկ կարող էին ժպտալ, բայց ոչ ծիծաղել։ Մանկուց «բիճ» լինելու պիտակը հաղթահարելու համար, իրեն ավելի լավ հայր չգտնելու պատճառով իրեն հայր է հռչակում աքլոր Գարսոյին, որը եզակի դիրք ունի հավաքում, և նրա ներկայությունը նպաստում է հավերի ձվատվությանը և պարտադրում, որպեսզի արքունիքում ամեն ոք խոնարհվի նրա առջև։ Իսկ վերջինիս ողբերգական մահից հետո հոր հիշատակը հավիտյանս հավիտենից հավերժացնելու համար «Նազարը Հոռոմ գյուղն անվանեց Գարսոգրաղ և կենտրոնական փողոցում տեղադրեց աքաղաղի բրոնզաձույլ կիսանդրին»⁷։ Այս Նազարը ժամանակակից տեխնոլոգիաների շնորհիվ հեռահար կապի մեջ է գտնվում պատմական անհիշելի ժամանակների և դրանցում ապրող դեմքերի հետ։ Շատ հաճախ, երբ որևէ բան չի հասկանում, բջջայինով միանգամից կապվում է Մենուա արքայի հետ, ինչպես, օրինակ, իմպիչմենտ բառի բացատրությունը ստանալու համար. «Մենուա ախպեր, ոնց ես, քեֆ, հալ, ասա ախպեր իմպիչմենտը ինչ է...»⁸ «...իմ ժողովուրդը սոված է, իմպիչմենտ է ուզում»⁹, ինչին երկար մտորելուց հետո Մենուան պատասխանում է «...իմպիչմենտը երևի գազան է»¹⁰։ Արտաքին քաղաքականության մեջ Մեծ ութնյակի երկրները փորձում են Նազարի նկատմամբ վարել «կոմպլիմենտար» քաղաքականություն։ Եվ Նազարն աստիճանաբար

* Այս առումով ուշագրավ գուգահեռ կարելի է անցկացնել նաև Մ. Մարգարյանի «Քաջ-Նազար» (1980թ.) ստեղծագործության ժանրային հղացքի հետ՝ հեքաթ-վեպ։

⁷ Ն. Աղայան, Ծաղրածուն մեծ քաղաքում, Եր., 2012 թ., էջ 269։

⁸ Նույն տեղը, էջ 51։

⁹ Նույն տեղը, էջ 52։

¹⁰ Նույն տեղը։

դառնում է էլ ավելի դաժան, էլ ավելի անհանդուրժող, մարդկանց հանդեպ ֆիզիկական հաշվեհարդար տալու հրամաններ է արձակում, մարդիկ առեղծվածային պայմաններում անհետանում են, ինչպես ճարտարապետը, քանդակագործը: Վեպը հեղինակը փորձել է գաղափարապես հիմնել նաև պաթետիկ սիրո գաղափարի վրա, որը արտահայտվում է նախնադայրան սափորի խորհրդանիշի միջոցով՝ որպես կնոջ և գեղեցկության մասունք՝ հասած մինչ վիպական ժամանակներ: Սափորի և սիրո գաղափարը հերթական պարադոքսն է ստեղծում վեպում՝ վեպի ենթատեքստը հազեցնելով անշահ ու անշահախնդիր սիրո գաղափարով, ինչը բացարձակորեն բացակայում է վեպի հերոսների բարոյականությունից. նրանք բոլորն էլ իրենց կանանց և ամուսիններից գերադասում են արքայական սերն ու վայելքները, ինչպես, օրինակ, ճարտարապետի կնոջ պարագայում, Նավասարդի պարագայում, առաջին նախարարի պարագայում և այլն, և այլն, այնինչ իրական որևէ շահ չհետապնդող սերը միակ այն հնարավորությունն է, որով մարդ ստանում է մարդ մնալու իրավունքը, սակայն պարադոքսն այն է, որ ամբողջ թագավորությունում անվերապահ սիրո զգացումով օժտված է միմիայն իմպոտենտ, աքլորին հայր ընդունող, դաժան, խեղկատակ, երկրագունդը հեծած և մարդկային ճակատագրերի հետ խաղացող մեծն Նազարը: Միայն նա է ամբողջ թագավորությունում, որ անկաշառ սիրով սիրում է Ուստիանին՝ մարտահրավեր նետելով Շամիրամին. «Չեմ դավաճանի իմ Ուստիանին, որքան էլ դյուրեւ, օ՜ Շամիրամ», և, ի վերջո, Ուստիանի և Նավասարդի գաղտնի սիրո և դավաճանության զոհն է դառնում: Ահա մերօրյա Նազարը՝ հակահերոսը, հակասական իր ժամանակների և մարդկանց նման:

Կիրառվող երգիծանքի ձևերից, թեմատիկ-բովանդակային ընդհանրություններից զատ՝ վերոնշյալ վեպերը զարմանալի հարազատություն են դրսևորում կերպարակերտման համակագում, ինչը հնարավորություն է տալիս ընդհանրացնելու ժամանակակից հայ երգիծավեպի և երգիծական գրականության կերպարի բնույթը: Կարծեք օրինաչափ է, որ արդի հայ երգիծավեպի առանցքային կերպարը դառնում է հայ ժողովրդի համար բոլոր ժամանակների ամենաերգիծական, ամենաբախտավոր, ամենասակամա, ամենահակասական հերոսը՝ Քաջ Նազարը*: Քաջ Նազարը և նրա թագավորական տոհմի վերջին ժառանգը՝ Մաեստրոն է Հովհաննես Գրիգորյանի վեպի գլխավոր հերոսը, քանի որ, ըստ հեղինակի. « իմ

* Ընդհերապես ուշագրավ է հայ գրականության մեջ այս հերոսի հանդեպ տարբեր ժամանակներում հեղինակների ցուցաբերած հետաքրքրությունը՝ Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Դ. Դեմիրճյան, Մտ. Ջորյան, Համաստեղ, Մ. Սարգսյան:

ժողովուրդն առանց բենզին, առանց գազ ու վառելիք, առանց հաց կարող է ապրել, բայց առանց Քաջ Նազար ապրել չի կարող»¹¹, և այս վեպում կերպարը դրսևորվում և բացահայտվում է ոչ թե արքայական դիրքերից, այլ շեշտվում է հատկապես նազարական բնույթյան մի կողմը. Նազար-մտածողը, ինչը դասական հեքիաթագրության մեջ բացահայտվում է հատկապես կերպարի վերլուծությունների, արքայական հրամանների անհետևողական, անտրամաբանական բնույթի միջոցով: Այլ է մերօրյա նազարականության աղայանական մեկնաբանությունը: Ըստ աղայանական տեքստի տրամաբանության՝ նազարականության սինդրոմը փորձ է արվում ներկայացնել ժամանակակից մարդու կեցության և գիտակցության տեսանկյունից՝ շեշտը դնելով հատկապես այն հանգամանքի վրա, որ երբ ժողովրդին տրվում է հնարավորություն տնօրինելու սեփական բախտը և ճակատագիրը և սեփական թագավորին ընտրելու վեհ առաքելությունը, ժողովուրդը, այդ հնարավորությունը թողած, ընկնում է մանր - մունր դավադրությունների, խարդավանքների ծուղակը, և երբ ամեն մեկն իրեն համարում է թագավոր և ապա հանկարծ հասկանում է, որ. «Եթե բոլորս թագավոր ենք, ուրեմն ոչ մեկը թագավոր չէ»¹², ապա անպայման ինչ - որ մի տեղից հայտնվելու է Նազարը, թևերը քշտելու է, բռունցքը զարկելու է սեղանին և ինքն իրեն հռչակելու է ժողովրդի ու երկրի թագավոր. «Այդ Սողոմ-Գոմորը հանկարծ, ասես հեքիաթի կախարդական փայտիկի մի շարժումով խաղաղվեց, երբ ոչ մի տեղից, նույնիսկ ոչ հայտնի անհայտությունից հրապարակ եկավ նա, կանգնեց բարձր հարթակին, շապիկի թևքերը մինչև արմունկները քշտեց, աջ ու ձախ բռունցքահարեց, ուժգին քացի տվեց այդ պահին ներկա թագավորացուներին և որոտաձայն գոռաց.

-Թագավորը ես եմ»¹³:

Եվ հենց այդ պահից սկսած մարդիկ հավերժորեն կորցնելու են իրենց բախտը տնօրինելու հնարավորությունը՝ ամեն քայլափոխի ենթարկվելով նվաստացման, այլասերման և այլակերպման: Եվ նազարների մահից, իսկ ավելի ստույգ սպանություններից հետո նրանց ամենաոխերիմ հակառակորդները չեն դիմանալու թագը կրելու գայթակղությանը, և նավասարդներն են իրենք իրենց հռչակելու թագավոր, և ամեն ինչ հայտնվելու է հավերժական վերադարձի միջակայսի անիվում:

¹¹ Հովհաննես Գրիգորյան, Քաջ Նազար. Զրույցներ մատենադարանի հետ, Եր., 2004 թ., էջ 9:

¹² Նույն տեղը, էջ 36:

¹³ Նույնը, էջ 37:

Վահագն Գրիգորյանի վեպի հերոսները թերևս անմիջական հղում չունեն Քաջ Նազարի կերպարին, սակայն այստեղ կերպարը բավականին բարդ և համադրական տիպ է, քանի որ զուգահեռվում է գրական մի քանի նախատիպերի հետ. Նազար, Դոն Բիշոտ և նրա հավատարիմ Սանչո Պանսա, Փանջունի, Չապան ու Պետյա, նաև Յու. Խաչատրյանը վեպում հեռավոր արձագանքներ է տեսնում նաև Ռոբերտ Փենն Ուորենի «Թագավորական ողջ շքախումբը» վեպի հետ* :



Արդի հայ արձակույթ էրգիծանքի դրսևորման առանձնահատկություններից մեկն էլ էրգիծական տարրերի կիրառմամբ գեղարվեստական տեքստում գեղագիտական, իսկ ավելի ստույգ՝ հակագեղագիտական (հակագեղագիտությունը՝ որպես գեղագիտություն պոստմոդերնիստական ձևակերպմամբ) որոշակի նպատակների հասնելն է, ընդ որում՝ էրգիծանքի դրսևորման այս կերպում էրգիծանքը հեռանում է իր ավանդական դրսևորման և ընկալման չափանիշներից: Այս պարագայում էրգիծանքը իր տարատեսակներով աշխատում է տեքստի ենթատեքստային շերտերում պարողիայի, հեզնանքի, գրոտեսկի, ծաղրի միջոցով՝ քայքայման, հակաձևի, հակաիմաստի, հակահերոսի, հակաբովանդակության, հակալեզվի հասնելու նպատակ ունենալով: Նման դեպքերում պարողիան, հեզնանքը, գրոտեսկը, ծաղրը հանդես են գալիս դասական կառույցների քայքայման գրապատմական տարածված միջոց լինելու գործառույթով և առավելապես մեծ տարածում են գտնում 20-րդ դարի արևմտյան մշակույթում:

Խոսե Օրտեգա-Ի-Գասեթը իր «Արվեստի ապամարդկայնացում» էսսեում, խոսելով «նոր արվեստի» առանձնահատկությունների մասին, նկատում է ծաղրի, հեզնանքի և զավեշտական տարրերի հազեցվածության մասին և արձանագրում, որ արդի էրգիծանքի բովանդակությունը և դասական էրգիծանքի ընկալման ելակետերը տարբեր են դառնում. մեկի դեպքում ստեղծագործության բովանդակությունն է իր էությամբ էրգիծական (դասական), մյուսի դեպքում արվեստն իսկ բովանդակությունից անկախ զավեշտախաղի է

* Տե՛ս Յու. Խաչատրյան «Լուսնի հակառակ երեսը կամ փանջունիների պսակագերծումը՝ դառնությամբ և զավեշտով», Ազգ., 2007-10-20, N 20:

վերածվում (ժամանակակից). «Ինչ-որ որոշակի մեկին ծաղրելու (կոմեդիան առանց զոհի չի լինում) փոխարեն, - նշում է տեսաբանը, - նոր արվեստը ծաղրում է հենց արվեստը», ապա շարունակում է. «Արվեստը ոչ մի տեղ այդքան բացահայտ չի դրսևորել իր մոգական ձիրքը, ինչպես այդ ինքնածաղրանքի մեջ: Որովհետև ինքնանվաստացումը հենց այս արարքով է արվեստ մնում, և ինքնաբացասման այս զարմանալի դիալեկտիկայով են բացատրվում նրա ինքնապահպանությունն ու հաղթանակը»¹⁴: Գրականագետ Զեմսկովը «Գաբրիել Գարսիա Մարկես» մենագրության մեջ նկատում է, որ 20-րդ դարի արևմտյան մշակույթը բացահայտել է գերադասելի հետաքրքրություն պայմանական կառույցների՝ գրոտեսկի, ֆանտաստիկայի, միֆի, իրականությունից օտարվելու տարբեր ձևերի նկատմամբ: Եվ նաև՝ անցումային դարաշրջաններում, երբ «անցնողն ու եկողը բախվում են իրար», ձևավորվում է «ճգնաժամի գեղագիտությունը», որի բաղկացուցիչ տարրերն են կառնավալային հեգնանքը և ծաղրանմանակումը: Երգիծանքի, պարոդիայի միջոցով գեղարվեստական դաշտում որոշակի չափանիշերի դեմ պայքարելու, հեղինակի՝ ներքին կաղապարներից ազատվելու միտումը դրսևորվում է արդի հայ արձակում մասնավորապես Գ. Խանջյանի գեղարվեստական տարածքում: Հեղինակն ինքն էլ իր հացագրույցներից մեկում նշում է հեգնանքի առկայության մասին իր գրականության մեջ՝ նշելով. «Առհասարակ, հեգնանքն իմ գրականության մեջ հաճախակի ներկայություն է՝ լեզվի ճոճանության, մտքի ոսկրացածության, ստանդարտների, նույն միֆերի, ընդունված կուռքերի և նման այլնի դեմ, հեգնանքի երանգը չընկալելը կբերի թյուրըմբռնումների»¹⁵: Այս տեսանկյունից խանջյանական արձակում հատկապես առանձնանում են «Հիստերիաներ» և «Խրամատային գրառումներ» վիպակները, ինչպես նաև «Նստիր Ա գնացքը» վեպի որոշ հատվածները, նաև «Գիր-Ղուշ» ստեղծագործությունը:

Այս ստեղծագործություններում Խանջյանը հաճախ է դիմում հեգնանքին, գրոտեսկային պարոդիային՝ փորձելով հաղթահարել անցյալի միֆականությունը, պատմականությունը, կարծրատիպերը: Այսպես, օրինակ, «Նստիր Ա գնացքը» վեպում հեգնանքի քողարկված առկայությամբ են բնութագրվում Մեծ Միերը, Դավիթը և Փոքր Միերը. առաջինին հեղինակը բնութագրում է որպես մի դյուցազնի, որը առյուծին թղթի պես պատռել

¹⁴ Խոսե Օրտեգա – Ի – Գասեթ, Մշակույթի փիլիսոփայություն, Եր., 1999թ., էջ 174-175:

¹⁵ Մերունդ, թիվ 3, 2004:

երկու կես է արել, Դավիթը ներկայանում է որպես խելացի, բայց մանկամիտ. «որովհետև խելքը բնատուր էր, գենետիկ, մի առանձին գիծ էր, որ ժամանակների միջով գալիս էր ու նրա միջով անցնում, բայց իր էության հետ կապ չուներ, կապ ուներ միայն այդ էության ծայրահեղ իրավիճակների հետ, իսկ էությունն առհասարակ մանկամտական էր: Այս քաջը հեծնեց հրեղեն ձին ու շատ քաջագործություններ արեց, մասնավորապես թրով ուղիղ երկու կես արեց փոսի մեջ կուչ եկած ու վախից գլխին քարեր ու գոմշի կաշիներ դարսած թշնամուն, ում երկու կեսերը փախան հակադարձ ուղղություններով, ասես վաղուց զգված իրարից: Հետո եկավ քաջի որդին, որ հորից ու պապերից պակասը չէր ու ինքն էլ հաստատ ինչ-որ մեկին, կամ նույնիսկ մի քանիսին երկու կես կաներ, բայց արի ու տես, որ նրա ոտերը խրվում էին հողի մեջ, գետինը զզվել, չէր պահում նրան, որովհետև նա հակված էր աշխարհի արդարն ու անարդարը դատելու, խորհրդածելու... ապա մի քանի ագրարային պայմաններ դրեց ու պինդ փակվեց: Հետագայում շատերը եկան, խցի դուռը թակեցին, բայց նա պատասխան չի տալիս, միայն երբեմն գիշերով աննկատ դուրս է գալիս, հագուստը փոխած շրջում, բայց տեսնելով, որ աշխարհը նույն աղբն է, գյուղատնտեսությունն էլ նույն մակարդակին՝ անմակարդակ, դարձյալ մտնում է խուցն ու փակվում»¹⁶: «Գիր-Ղուշ» ստեղծագործության մեջ հեղինակը գեղարվեստական ոճավորման՝ պարողիայի է ենթարկում Հուդայի դավաճանության դրվագը: Պատումում քայքայման են ենթարկվում թե՛ նորկտակարանային դավաճանության դրվագը, թե՛ Հիսուսի, թե՛ Հուդայի միջակայի կերպարները: Աստվածաշնչյան Հուդայի մատնության դրվագի նոր վերաիմաստավորմամբ շեշտվում է ոչ թե Հիսուսին մատնելու Հուդայի արարքը, այլ հատկապես «ներսից» մատնություն լինելու հանգամանքը: Կայափան Հուդայի մատնությունը դիմավորում է հետևյալ խոսքերով. «Այ քեզ միամիտ մարդ, ուրեմն քեզ թվում ա, թե մենք իրան ու իրա տեղը չգիտենք, հա՞...Ուզու՞մ ես ասեմ՝ հիմա դու նրան թողել ես էն տափակ բլրի լանջին, ձիթենիների պուրակում, ծառի տակ քնած»: «Ի...», - զարմացավ Հուդան: «Բա», - ծաղրեց Կայափան: «Բա որ՝ բա, բա ինչի՞ չեք վերցնում»: «Սպասում էինք՝ մատնություն լինի, ներսից, էս ա եղավ»¹⁷: Ապա մատնության գնի սակարկումը նույնպես վեր է ածվում աստվածաշնչյան դրվագի իմաստի քայքայմանը. «Բայց մեծ վարձատրության հույս չունենաս»: «Դե , գոնե...մի հարյուր...», - ծամծամեց Հուդան: «Չե հա, - քմծիծաղեց Կայափան, -

¹⁶ Գուրգեն Խանջյան, Նստիր Ա գնացքը, Եր., 2002թ., էջ 165-166:

¹⁷ Գուրգեն Խանջյան, Մարդկանց տուն ուղարկիր, Եր., 2004թ., էջ 60:

ամեն մի քրոջոտ, ինչքը գցածի համար որ էդքան ծախսի տակ մտնենք, մեր գանձարանը միշտ դատարկ կլինի. դու գանձապահ ես չէ՞, կհասկանաս»: «Բա ինչքա՞ն», -լարվեց Հուդան: «Դե մի ...երեսուն էլի, հա, երեսուն, լավ գին ա»: «Գոնե երեսունհինգ», -համառեց Հուդան: «Երեսունհինգ...-Քահանայապետը քրքրեց քսակը, հաշվեց, ասաց.-Երեսուներեք, էս ա, մեր վիճակն էլ վիճակ չի, տեսնում ես վերջինն եմ տալիս, կուգես՝ ուզի, չէ՛ թող գնա»: «Լավ, տուր», -համաձայնեց Հուդան»¹⁸: Պատումում միֆաբայքայումը իրականացվում է նաև լեզվական ոճավորման միջոցով, ինչի հետևանքով պատումը պարողիկ շեշտադրում է ստանում: Առօրյա-խոսակցական ոճով գրված լինելով՝ «Գիր-Ղուշ» պատմվածքի հերոսները արդեն իսկ միֆական-սուրբգրային վեհությունից «իջնում» են կենցաղայինի ոլորտ: Հիսուսին աշակերտները դիմում են՝ «ուստա», և «էս աշակերտները կպռշկում էին ու միշտ՝ նույնը. «Ախր, ուստա, մենք սենց ամեն բան թողինք, ընգանք քու հետևից, ու էս ինչքան վախտ ա անապատներով քաշ ես տալի, կարող ա՞ գիդաս ուղտ ենք, ո՛չ խմածներս ա մի բան, ո՛չ կերածներս, ամիսներով կնիկ չենք տեսնում, բա էսի կյանք ա՞, որ մենք ապրում ենք...»¹⁹: Աշակերտների անդադար բողոքների պատճառով Հիսուսը որոշում է «նոր թիմ հավաքել».²⁰ «Արա դուք լրիվ հաբրգել եք, Հորս արև: Չէ, էս ձեզնից ձեռ եմ քաշելու, թագա թիմ հավաքեմ»²⁰:

Երգիծանքի, պարողիայի և ոճավորման գեղարվեստական հնարանքի միջոցով է փորձում հաղթահարել դոնկիխոտյան և համլետյան միֆոլոգեմները նաև Զորայր Խալափյանը իր «Ասպետն ու զինակիրը» ստեղծագործության մեջ²¹: Խալափյանը, երգիծանքի քողի տակ վերախմաստավորման ենթարկելով դոնկիխոտյան և համլետյան դասական կերպարները, հանգել է վերոնշյալ կերպարների պատմական իմաստների քայքայմանը: Իրականում Խալափյանը գաղափարական առումով հարազատություն է տեսել Դոն Կիխոտի և Համլետի կերպարների միջև՝ հորջորջելով երկուսին էլ «արդարության երկու ասպետ» և երկուսին էլ՝ որպես «իր շավղից դուրս սայթաքած ժամանակի» ողբերգությունը կրող համաշխարհային կերպարներ: Մրանցից մեկը՝ Դոն Կիխոտը, «ժամանակը իր շավղի մեջ հետ վերադարձնելու» առաքելությունն ունի երգիծանքի մեջոցով, մյուսը՝ Համլետը՝

¹⁸ Նույն տեղը, էջ 60:

¹⁹ Նույն տեղը:

²⁰ Նույնը, էջ 30:

²¹ Զ. Խալափյան., Ասպետն ու զինակիրը, Եր., 2003թ.:

ողբերգության: Սակայն ինչպես պիեսի թագավորն է բացականչում շեքսպիրյան հնչերանգով պիեսի վերջում, երբ խոցված են երկուսն էլ՝ Համլետը, և՛ Դոն Կիխոտը. «...չկա ավելի սարսռալի ու միաժամանակ զավեշտական տեսարան, քան ողբերգության և կատակերգության մենամարտը»²²: Երգիծանքը՝ մասնավորապես պարողիան հատկապես սուր կերպով է դրսևորվում ստեղծագործության առաջին մասում, որտեղ հեղինակը նուրբ հեգնանքի միջոցով պսակագերծում է Դոն Կիխոտի կերպարի գաղափարի մեջ հատկապես շեշտված կեղծ բարեպաշտության և բարու հովանու տակ չար գործեր կատարելու հարցադրումը: Ընդհանուր առմամբ ստեղծագործությունն իր բնույթով բազմաձայն է, այն է՝ ստեղծագործության մեջ միաժամանակ կիրառվում են բացահայտ մեջբերումներ բնագրերից, ինչպես նաև հեղինակային մեկնաբանություններ և հերոսներին վերագրվում են նորատիպ վարքագիծ և նորագիր արկածներ: Այսպես, շատ հաճախ սերվանտեսյան դասական պատումի սյուժեից մեջբերումները հղվում են նոր մեկնաբանության մեջ, ինչպես իջևանատան դրվագում իջևանատիրոջ կնոջը համոզելիս, որ իրեն՝ Ասպետին և զինակրին կացարան հատկացվի, հերոսուհին մերժում է՝ ասելով. «Գնացե՛ք, չքվե՛ք, կորե՛ք: Ամբողջ երկիրը հեղեղվել է ասպետներով: Ուրիշ գործ չունենք ձեր նման ձրիակերներին կերակրենք, անկողին տանք, վերջում էլ հիմարություն անեք, ջարդեք, փշրեք մեր ունեցվածքը»:

Դրան ասպետը պատասխանեց գրքի խոսքերով.

,-Հավատացե՛ք, չքնա՛ղ տիրուհի, դուք պետք է ձեզ երջանիկ համարեք, որ ինձ նման ասպետի ապաստան եք տվել ձեր դոյակում:

-Լսել ենք, դա էլ ենք լսել: Չքվե՛ք:

Այստեղ ասպետն իջավ ձիուց և ծնկի գալով իջևանատիրուհու առջև, ձեռքը սրտին ասաց նրան.-Ինչպես ես արժանին հատուցեմ, չքնաղ, ազնվազարմ տիկին, այն բարձր ողորմածության համար, որ պարգևում եք ինձ ձեր աննման գեղեցկությամբ:

-Լսել ենք, դա էլ ենք լսել ու կարդացել: Չքվե՛ք,-ասաց իջևանատիրուհին»²³:

²² Նույն տեղը, էջ 105:

²³ Նույնը, էջ 17:

Նուրբ հեզնանքի առկայությունը ստեղծագործության առաջին մասի անբաժանելի հատկանիշն է, այն ի հայտ է գալիս Ասպետի՝ հողմադացների, ոչխարների, գինու տիկերի հետ կապված սյուժեների անընդհատ վերախմաստավորմամբ և վերաշարադրմամբ: Հետևաբար՝ մե՛կ դասական սյուժեն նույնությամբ վերարտադրվում է, մե՛կ էլ նույն դասական սյուժեն սկսում է քայքայվել ասպետի և զինակրի դերերի փոփոխմամբ, երբ զինակիրն է սկսում համոզել ասպետին հողմադացների՝ հսկաների, ոչխարի հոտի՝ ահագին գորքի, գինու տիկերի՝ հրեշների վերափոխվելու իրողության մեջ: Միննույն մոտիվի կապակցությամբ անընդհատ տարատեսակ վարիացիաների է դիմում հեղինակը, արդյունքում դասական սյուժեն անընդհատ ենթարկվում է քայքայման՝ ասես տուրք տալով խաղի կանոններին: Քայքայման է ենթարկվում նաև ասպետի կերպարը, որի հանդեպ մարդկանց վերաբերմունքը տարաբնույթ է. նրան ընդունում են որպես խեղկատակի, խելագարի: Իջևանատիրոջ հետ դրվագից հետո Խալափյանի մեկնաբանության մեջ իջևանատերը հետևյալ կերպ է բնութագրում ասպետին. «Պարոն թափառական ասպետ կամ պարոն ավագակ, արդարություն պաշտպանող գող, խեղճերին հասնող խաբեբա, չփորձես կրկին անցնել այս կողմերով, այլապես ամենաարդար դատը, որ կա այս աշխարհում, ես իմ ձեռքով կկատարեմ: Ով է տեսել ավելի անամոթ ու խաբեբա մարդիկ, քան արդարություն փնտրող այս ասպետն ու զինակիրը»²⁴, կամ մեկ այլ դրվագում այսպես է բնորոշվում կերպարը. «... նրա (ասպետի-ծան.՝Ա.Ս.) հանցանքը համայն մարդկությանն է հայտնի: Նա կոտորեց հովվի ոչխարները և մնաց անպատիժ: Կիսամեռ արեց անմեղ սափրիչին, իր ձիով ոտնատակ տվեց եկեղեցու սպասավորներին, հիմնովին ջարդուփշուր արեց տիկնիկային թատրոնը, ո՞ր մեկը թվեմ, վերցրեք գիրքը և նորից կարդացեք: Նրա ամեն արկածը մի հանցագործություն է: Գիշերում է իջևանատանը և առավոտյան առանց վճարելու փախչում ավագակի պես: Բովանդակ երկրում այդ տրտում դիմակավոր ասպետի չափ ոչ ոք չարագործություն, անօրինություն և ավագակություն չի արել: Ամենուր իր ճանապարհին նա ջարդում, փշրում և ծեծում է անմեղ մարդկանց, մնալով անպատիժ»²⁵: Ստեղծագործության երկրորդ մասը, այսինքն պիեսը առավելապես ոճավորվում է շեքսպիրյան մոտիվներով և հնչերանգով, և այս ոճավորումն էլ է հանգեցնում դասական կառոյցի քայքայմանը:

²⁴ Նույն տեղը, էջ 11:

²⁵ Նույնը, էջ 15:

Ստեղծագործության միջտեքստային հանգույցներում, սակայն, զարմանալիորեն այս երկու կերպարներն էլ, կրելով ըստ հեղինակի միևնույն պատմական առաքելությունը, այնուամենայնիվ, պսակազերծում են միմյանց. «Այո, եկավ այդ ասպետը որպես ուսուցիչ, բայց ավաղ, ուսուցիչը խելագար էր»: - Ասում է Համլետը Դոն Կիխոտի մասին, -«Չեմ սիրում այդ կերպարը: Ելել է աշխարհի չարիքը պատժելու, թույլերին գորավիզ լինելու, որբերի արցունքը սրբելու: Եվ դա ոչ թե սիրով, այլ սրով»²⁶, իր հերթին էլ Դոն Կիխոտը Համլետի մասին ասում է. «Չեմ սիրում այդ կերպարը, արքայազնին: Իր հոգու մաղձը մարգարեություն է դարձրել ու ողջ աշխարհի վրա ինքն իրեն դատավոր կարգել: Մի՞թե, եթե անարդարություն է կատարվել, քեզ իրավունք է տրվում՝ ուրիշի դատն անելու, մանավանդ սեփական դատաստանը տեսնելու»²⁷: Ի վերջո, հեղինակի նպատակն է պսակազերծել աշխարհի արդարությունը վերադարձնելու առաքելությունը իրենց վերագրած մարդկանց, քանի որ սին բարերարների գոյությունը, միևնույն է, չարիք է ծնելու. «Նա ելավ աշխարհի չարը պատժելու ու ինքը դարձավ մեծագույն չարագործ: Սա է մարդու քաղաքական էության առեղծվածը: Սուր վերցնել և ինքն իրեն դատավոր կարգելով՝ կոտորել միջև վերջին մեղսագործը: Սակայն ո՞վ էս դու, ունե՞ս այդ իրավունքը, և դա ի վերուստ է տրվա՞ծ, թե՞ միայն ինքդ քեզ, - երկմտում է արքայազնը: - Այդպես կարող ես դառնալ հենց այն չարագործը և նրանից էլ վատթարը, որն իր սրով արդեն մի դատ է արել և սպանել իր նման մեկին՝ հորս: Այս տերության արքային: Ապա իր արնապիղծ մահիճն է քաշել մորս, այս տերության թագուհուն: Նա իր արդարությունն այդպես է տեսել և այդ դատի դատավորն ինքն իրեն է կարգել: Սակայն մեկն էլ պետք է, որ նրան, նրան, նրան դատի: Իսկ ով պետք է անի այս վերջինի դատի դատը, ապա նաև սրան դատողի դատը, ով պիտի ընդհատի հանցանքների այս շղթան, որ գալիս է դարերի խորքից և ձգվում է դեպի գալիք»²⁸ :

Արդի հայ արձակի եզիծանքի բնույթին անդրադառնալիս չենք կարող շրջանցել ստեղծագործությունների մի շերտ, մի որակ, որտեղ երգիծանքը և խաղը փոխներթափանցված են այնպես, որ սրանք տարանջատել մեկը մյուսից թերևս դառնում է անհնար: Սրանք հատկապես պոստմոդեռնիստական գեղագիտությամբ օժտված

²⁶ Նույն տեղը, էջ 97:

²⁷ Նույնը, էջ 90:

²⁸ Նույնը, էջ 84-85:

գեղարվեստական տեքստերն են, որոնցում երգիծախաղը տեսական գրականության մեջ հաճախ անվանվում է պաստիշ:

Այս պարագայում հատկապես կցանկանայինք անդրադառնալ Արմեն Օհանյանի «Կիկոսի վերադարձը» ինտերակտիվ պատմվածքների ժողովածուին:

Արմեն Օհանյանի ինտերակտիվ պատմվածքների ժանրային բնույթն ի նկատի ունենալով՝ ակնհայտ է, որ դրանք նոր խոսք են արձակի տարածքում, և կառուցվածքային առումով ամբողջ գիրքը երգիծախաղ է ընթերցողի հետ, որտեղ խաղ են թե՛ լեզուն, թե՛ թեմատիկ ընդգկումը, թե՛ տեխնիկական համահեղինակությամբ գրված պատմվածքները, և պատմվածքների անավարտությունը, որով հնարավորություն է տրվում յուրաքանչյուր ընթերցողի դառնալ պատմվածքի համահեղինակ. սա, իհարկե, խաղային իր բնույթն առավել պահպանում է համացանցային տարածքում, տպագիր նյութն այդ առումով սահմանափակում է պատմվածքների բուն մտահղացումը: Պատմվածքներում նաև հնարավորություն է տրվում մենաբանություն թողնել պատմվածքից հետո, ինչը նույնպես ինտերակտիվ հնարավորություն է: Օհանյանի պատմվածքների հերոսներ են դառնում սովորական երկրաչափական միավորները, օրինակ՝ ուղղանկյուն եռանկյունը կամ մեկ թիվը, կամ երեխաների սիրած խաղային հերոսները՝ Սուպեր Մարիոն և այլն: Սակայն կցանկանայինք հատկապես անդրադառնալ պատմվածքներից մեկին՝ «Կիկոսի վերադարձը» վերնագրով: Սա հայտնի «Կիկոսի մահը» թումանյանական հեքիաթի օհանյանական նորովի մեկնության փորձն է: Ընդհանրապես բանահյուսական նյութի և հատկապես հեքիաթների պարողիկ վերաիմաստավորումը արդի հայ արձակի տարածված միտումներից մեկն է. այս պարագայում հարկ է նշել հատկապես Արփի Ոսկանյանի «Կարմիր գլխարկով գայլը» պատմվածքը, որը փորձ է հեքիաթը ներսից շրջելու, նոր հունի վրա դնելու, երբ կարմիր գլխարկը ներկայանում է բացարձակ սանձարձակությամբ և խեղճ գայլին ստիպում է հետևել հեքիաթի օրենքներին և ուտել իրեն, բայց ամեն ինչից հոգնած, զգված գայլը չի ուզում որևէ մեկին ուտել, սակայն հեքիաթի հերոսները այնքան են զզվեցնում գայլին, որ նա պարտավոր է առաջնորդվել հեքիաթի տրամաբանությամբ և կուլ տալ Կարմիր գլխարկին, ապա տատիկին, որ գայլը ստիպված կուլ է տալիս բոլորին, և՛ լուսինը, և՛ արևը, և՛ աստղերը, և՛ մոլորակը. «Կերավ ամենը, ինչ հնարավոր էր ու անհնար էր ուտել: Եվ երբ ուտելու ոչինչ չմնաց, և հանգիստ կարելի էր ոչինչ չուտել ու մեղքի զգացում չունենալ,

և ոչ մի զգացում չկար, և նույնիսկ իր լինելն էր հարցականի տակ, քանի որ ոչ ոք չէր կարող վկայել այդ մասին, բացի իրենից, կարմիր գլխարկով գայլը, մութ, ցուրտ, ամայի տիեզերքում մեն-մենակ կախված, կարմիր գլխարկը ավելի ու ավելի պինդ հագցնելով գլխին, մտածում էր, թե տիեզերական ընդգրկում ունեցող ինչ մի բան մտածի և ինչքան մտածում էր, ոչ մի խելքը գլխին բան գուխը չէր գալիս»²⁹: Արմեն Օհանյանի «Կիկոսի վերադարձը» պատմվածքում պատմողի կերպարով հանդես է գալիս հենց ինքը՝ Կիկոսը, որը փորձում է հաղթահարել կիկոսականության փիլիսոփայությունը, որ առավել կամ նվազ չափաբաժնով նստած է յուրաքանչյուր հայի հոգեբանության մեջ. «Հեղինակս ուզում է հաղթահարել իմ մահվան պատմությունը, քանի որ համոզված է՝ իր ժողովրդի հետագա հաջողությունը Թումանյանի հեքիաթները վերապրելուց է կախված: Նրա հասկանալով՝ հայկական ժամանակը քարացել է երեք հզոր հեքիաթի մեջ. «Ձախորդ Փանոսը» հայի անցյալն է, հայի բախտը, որ չի բերել, «Քաջ Նազարը»՝ ներկան, հայոց երազն ու երազանքը, իսկ «Կիկոսի մահը»՝ վախն ապագայի նկատմամբ»³⁰: Եվ հետո Կիկոսը պատմում է իր կյանքի ողջ պատմությունը, որ չնայած աղբյուրի մոտի այդ չարաբաստիկ տեսիլքին, նա, այնուամենայնիվ, իր հայտնի մահից երեք տարի հետո ծնվում է, և երբ ծնվում է, մայրը միանգամից ճանաչում է նրան՝ աղիողորմ բացականչելով. «Վայ քոռանամ ես, էս իմ տեսած Կիկոսն ա. Աչքերը, բերանը, ճակատը, քիթը.....Վայ Կիկոս ջան»³¹: Ու էս մեր Կիկոսին ախ ու վախով ու մոտալուտ մահվան սարսափով մեծացնում են՝ արգելելով երբևէ գնալ աղբրի մոտ և բարձրանալ հաստաբուն կաղնին: Կիկոսը գնում է դպրոց, դասատուն նրան հարցնում է «Կիկոս, մահդ սովորել ես», ասում է՝ այո՛, և սկսում ուրախ- ուրախ պատմել: Բայց որքան մեծանում է Կիկոսը, այնքան է՛լ ավելի անհաղթահարելի է դառնում աղբյուրի մոտ գնալու և ծառը բարձրանալու ցանկությունը, ինչը անվերջ երազային մղձավանջի տեսքով հետ է վերադառնում գիշերները մեր հերոսին և դառնում գիշերամիզության պատճառ: Ու մեկ էլ մի օր, արհամարհելով ամեն արգելք ու կանխագուշակում, Կիկոսը վեր է կենում ու գնում դեպի աղբյուրը, դեպի իր կենսական հաստաբունը, գլխարկը հանում է, տալիս մորը ու բարձրանում, գրկում հաստաբունը. «Իմ լացն է գալիս, հաստաբունս գրկել եմ ու չեմ հասկանում՝ հեքիաթ էր, կյանք էր, երազ էր, թե գրականություն...Մտածում եմ՝ տեր իմ Աստված Հովհաննես Թումանյան, ես

²⁹ http://arpi-voskanyan.blogspot.com/2011/04/blog-post_12.html

³⁰ Արմեն Օհանյան, Կիկոսի վերադարձը, Եր., 2013թ., էջ 42:

³¹ Նույնը, էջ 43:

իմ ծառի ծերին եմ, հրեա ուրախությունից կմեռնեմ, ու կլինի Կիկոսի երկրորդ մահը: Բա դա ով կգրի»^{32*}:

Ակնհայտ է, որ արդի հայ արձակույթ երգիծանքը հանդես է գալիս ընդգծված բազմաշերտությամբ և բազմաձևությամբ թե՛ դրսևորման կերպով, թե՛ ներժանրային ձևերի կիրառմամբ, թե՛ թեմատիկ-գաղափարական ընդգրկմամբ, թե՛ երգիծական հերոսի պատկերմամբ: Իհարկե մեկ հոդվածի շրջանակներում հնարավոր չէ սպառիչ ներկայացնել արդի հայ արձակույթ երգիծանքի դրսևորման այս ամբողջ բազմաշերտությունն ու բազմաձևությունը, ինչպես նաև մանրամասն անդրադառնալ երգիծական բովանդակությամբ զբաղված բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների: Մեր հիմնական նպատակն է մեկ երկու՝ մեր կածիքով բնորոշ օրինակի մատնանշման ճանապարհով ցույց տալ արդի հայ արձակի երգիծանքի դրսևորման և զարգացման հիմնական միտումներն ու առանձնահատկությունները:

³² Նույնը, էջ 53:

* Այս առումով հատկապես ուշագրավ է «Կիկոսի մահը» հեքիաթի՝ Աղասի Այվազյանի մեկնաբանությունը, որը դիտում է հեքիաթը որպես արսուրդի կատարյալ օրինակ .«Տիեզերական կապի մասին է Կիկոսի մոր ողբը: Ավելի մեծ ողբ դժվար է պատկերացնել: Եղածը հավասար է չեղածին: Ահա բանաձևը, լավագույն բանաձևը արսուրդի»: Տե՛ս Ա. Այվազյան, Problema, Եր., 1995, էջ 24: