

ՕՇԱԿԱՆԻ ՏԻԵԶԵՐԲԸ ՇԱՐԺՈՂ ՈՒԺԵՐԸ

Հակոբ Օշականը արվեստը համարում է նախ և առաջ «ջիղերու հոսում», նա խոսում է «ջիղերու ընկալչությունը» գորացնելու մասին: Վերջինը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ կյանքի հանդեպ գերզգայունություն, որն իր ստեղծագործական համակարգում հանգում է «վեպը կեանքն է» բանաձևին (Մայրիներու շուքին տակ, Գրական գրոյց է. Օշականի հետ, գրի առավ Բ.Թաչեան, Պեյրութ 1983, էջ 16): Իր ողջ գրականությունը, այն, ինչ արել է Օշականն առհասարակ, իր ստեղծածը հնարավորինս կյանքին մոտենալու, ծովվելու ճիգն է: Հիշատակված գրույցը հաշվեկշռի նկարագիր ունի և անկեղծ քննումի դիմագիծ, ուստի հերթական ձևակերպումը բոլորագծում է հղացքը. «Ինձի համար կեանքին գլխավոր հեղեղը սերմով ու արինով կը քսվէ: Եւ իմ գրականութիւնս այդ երկու տարրերուն վերլուծումն է առավելապէս» (ն. տ., էջ 21):

Սերմը և արյունը դառնում են կյանքի ըմբռնման և քննության մի կողմից իմացաբանական, մյուս կողմից խորհրդապատկերային լիցքով հատկորոշվող այն իրողությունները, որ շարժման մեջ են դնում Օշականի տիեզերքը:

«Գրել կը նշանակէ կեանք հիւսել» (Համապատկեր, հատոր Ժ, էջ 209): Օշականի տասնյակ հազարավոր էջերում գաղտնագրված է կյանքի բանաձևը, որ իր ծայրաթևերը թաքցնելով «Խոնարհների», այսինքն՝ նորավեպերի դրվագ-պատումներում՝ հետզհետե ծյուղավորվում ու տարածվում է վեպի, հեղեղավեպի մեջ: Արահետից մայրուղի: Գրել - կյանք հյուսել (նրա ընկալմամբ վեպը կյանքի վերստեղծման վայրն է), ուրեմն՝ կյանքի նման հյուսել, կյանքը վերակերտել, արտապատկերել: Նշելի է Օշականի փոստսանքը՝ արտահայտված տարբեր տեղերում, օրինակ՝ «Վէպը դժբախտ է միշտ, քանի որ կեանքին հորդութեան հետ այնքան խոտոր կը համեմատին իր էջերը» (Սիւլէյման էֆէնտի, Անթիլիաս, 1985, էջ 33) կամ՝ «մեր արուեստը դեռ չէ ընդգրկած կեանքին տիրապետութիւնը: Ավելի՛ն: Ինքն է, որ կը յաւակնի զայն կաղապարել» (ն. տ., էջ 192):

Իր արվեստի մտատիպարային հաստոյության սլաքը ուղղված է միշտ «կեանքի պճպճումին», «կեանքի թանձր ջուրերին», «կեանքի աւիշին», «հարարուլիս ներկայութեանը»: Եվ եթե գրելը կյանք հյուսելն է, ապա օրինաչափ է նաև «արուեստի ամեն իրաւ գործ ժամանակէն պոկուած, փրցուած կեանքի կտաւ մըն է, տախտակ մը, քանդակ մը» (Համապատկեր, հատոր Ժ, էջ 88) դատողությունը: Ի դեպ, նշենք, որ կյանքի վերջում արդեն Օշականը մտա-հղացել ու մասամբ փորձել է իրագործել իր վիպական կառույցի մշակման վերջնական նկարագիրը պարզող (-ելիք) մի գործ՝ «Կեանքին պէս» խորա-

գրով: Ըստ «ընդհանուր հատակագծի»՝ վեպը պիտի բաղկանար 15 հատորից՝ յուրաքանչյուրը 300-350 էջ՝ կազմված՝ ընդգրկելով 1880-ականներից մինչև իր օրերն ընկած պատմաշրջանը: 1947-ին Երուսաղեմում Բ. Թաշյանի հետ ունեցած հայտնի գրույցի ժամանակ Օշականը ներկայացրել է ոչ միայն ժանրի զարգացման միտումների իր ընկալում-կանխատեսումը (նրա համոզմունքով՝ «արդի վեպը կ'ընթանայ դեպի ծալքը») (Մայրիներու շուքին տակ..., էջ 125)), այլև մեկ անգամ ևս փաստել իր գրական հավատարմությունը կյանքին, «կեանքի հեղեղին»: Վեպը պիտի լիներ «Մնացորդացի» շարունակությունը՝ նույն հերոսով: Գերմպատակը՝ կրկին մեր ժողովրդի կյանքի սևեռումը: Օշականը փաստորեն մինչև իր օրերի վերջը մնում է իր ստեղծագործական համակարգի առանցքային գաղափարի շրջածիրում:

Իսկ ինչու՞ դեպի ծավալը... Օշականը վեպն առհասարակ համարում էր կյանքից մի մասնիկ սևեռելու ճիգ: «Իմ ուզածը տալն է որոշ շրջանի մը կեանքը իր լիութեանը մեջ» (Ն. տ., էջ 126): Ուրեմն, ծավալը նախ և առաջ հնարավորինս լայն հատույթն է, կյանք՝ ավելի ու ավելի մեծ գրկաչափումով, իսկ մեթոդը և արտացոլման սկզբունքը երևակվում են խորագրի մեջ՝ «Կյանքին պես»: Փաստորեն, պատկերագրել կյանքը կյանքի պես: Այս իրագործման համար ծակատագրից հինգ տարի է խնդրել Օշականը: Ըստ Թաշյանին հասած լուրերի՝ հեղինակն առաջին հատորը հասցրել է ավարտել:

Հիշատակված կյանք - արվեստ սլաքումը, սակայն, շրջելի է շղթայի ներսում, քանի որ գրականությունը, այնուամենայնիվ, ավելին է, քան կյանքը՝ ըստ Օշականի («գրականութիւն մը միշտ կեանքէն աւելին ըլլալով է պայմանաւոր» (Համապատկեր, հատոր Ժ, 'ջ 508), և ավելի ընդհանրական ձևակերպումով՝ «արուեստի գործը միշտ աւելի է կեանքէն» (Համապատկեր, հատոր Է, Անթիլիաս, 1979, էջ 157)): Այն ավելի ծանր է ներքին կշռույթով, ավելի խիտ, ուր կյանքի թանձր հոսումը քննաբանված է, ճարտարապետված, զտված-մշակված գեղագիտական սկզբունքով: Ասել է՝ «գրված» կյանքը ավելին է, քան կյանքը, այն ավելի խոր շերտերով է շոշափում կյանքը, բանաձևում է:

Տարբեր առիթներով Օշականը մեղրադարձել է այս խնդրին: Նա մինչև անգամ արվեստի արժեքը պայմանավորում է կյանքի «խակությունները» հարդարելու ունակությամբ, և, որ ամենակարևորն է, իրապաշտական արտացոլման օշականյան պատկերացումն ու սկզբունքը ևս տեղավորվում են գրականությանը կյանք փրկելու, ժամանակաշրջանի շունչն ու դիմագիծը գեղարվեստորեն նվաճելու և հավերժի համար պահպանելու, սևեռագրելու իր իսկ մշակած չափորոշիչ բանաձևի մեջ: Իրականության գեղարվեստական արտացոլումը իրապաշտական սկզբունքով, ըստ գեղագետի, «պարտաւոր է աւելին ըլլալ, քան իրաւը: Այս աւելին է, որ պիտի դիմանայ, երբ չըլլայ իրաւը» (Համապատկեր, հատոր Թ, Անթիլիաս, 1980, էջ 327): Փաստորեն, մի կողմից արվեստը

այնուամենայնիվ անկատար է մնում, քանի որ անհնար է արվեստով նվաճել կյանքի լայնահուն հորդումը, մյուս կողմից արվեստը կոչված է հարդարելու, բյուրեղացնելու կյանքի անկատարությունը, կարգաբերելու, հունավորելու ինքնաբերական հորդումը: Օշականն ըստ էության իր գրչի ծայրով փորձում է շոշափել այն նրբաթելը, անպայմանորեն առկա, բայց շարունակ խույս տվող սահմանը, ուր ձուլվում են կյանքն ու գրականությունը: Օշականի գիրը ձգտում է մշտապես մնալ ու թրթռալ այդ սահմանի վրա, և միանգամայն օրինաչափ է տպավորապաշտական սկզբունքի ընտրությունը, որ Օշականի պարագայում ներքին, տեսակային խոր պայմանավորվածություն ունի և բնաձիր է, ոչ ստացական: Իսկապես, «իր արիւնը կը միջամտէ իր դատուններուն» (Համապատկեր, հատոր Ժ, էջ 99), տպավորապաշտական են իր կենսագագեղությունն ու աշխարհատեսությունը: Տպավորապաշտական սկզբունքն է նվաճում կյանքի, մտքի, հոգու նրբագույն թրթռումները, բազմաձայնությունը, տարածաժամանակային բազմապլանությունը, վայրկյանի ու ապրումի շերտազննումի միջոցով հասնում ժամանակի կանգի ու անկանգ հոսումի համաժամանակյա զգացողությանը, ձեղքում վայրկյանը և հավերժությունը տեղավորում այդ ձեղքվածքում, հոգու բազմաչափ կառույցում հուշի՝ անցյալի ժամանակը սփռում ներկա ժամանակի վրա՝ առանց խախտելու իրականի պատրանքը: Սա այն է, ինչ որոնում էր Օշականը գրականության մեջ: Այս սկզբունքով նվաճված աշխարհը Օշականի հիացման առարկան էր Պրուստի, Ջոյսի կերտումներում: «Մնացորդացի» (երբ Սողոմը գիշերով թափանցում է տուն՝ սպանության նպատակով), «Ծակ պտուկը»-ի (Նազիկի վերջին երազը, նաև վերելքը դեպի ջրաղաց) էջերում Օշականն ունի նման իրագործումներ, երբ ներքին խոսքը թավալվում է, ծավալվում ու անվերջ ծյուղավորվում, շերտավորվում, իսկ պահը տևում է դարից երկար ու ծանր, ինչպես կյանքում է լինում երբեմն:

Վերադառնալով կյանք - գրականություն փոխհարաբերության խնդրին՝ նկատենք, որ որքան գրականությունն է ձգտում կյանքին, նույնքան էլ կյանքն է ձգտում գրականություն դառնալ: Եվ այս շարունակական շրջելիության մեջ էլ ի վերջո հայտնակերպվում են օշականյան ծանոթ բանաձևերը՝ գրականության մեջ իր կենսապաշտությունը, գրականությունը կյանքի պաշտամունք համարելը, գրականության պատմությունը վեպ կամ կյանքի պատմություն դիտարկելը, իսկ մարդկության պատմությունը վեպ որակելը: Կյանք - գրականություն փոխներթափանցումն ի վերջո կատարելակերպվում է ընտրված և մշակված մեթոդով, որն արդեն հիշատակված տպավորապաշտությունն է, հնարավորինս սերտ հպումը կյանքին: Իր իսկ ընդհանրացումով՝ «զգայաբանական այս ապրումները ահա կը կազմեն տպաւորապաշտ Օշականին ժառանգութիւնը մեզի» (Համապատկեր, հատոր Ժ, էջ 99): Ճշմարիտ արվեստագետներն ըստ Օշականի գրում են «իրենց ջիղերով և ջիղերուն համար»

(ժ. էջ 525): Մեթոդն էլ իր հերթին «ընտրում է» թե՛ հերոսներին և թե՛ խորհրդապատկերային այն համակարգը, որ պիտի գիրը դարձնի հնարավորինս կյանքին հպելի: Ահա այսպես են խոնարհները «մտնում» Օշականի աշխարհը:

Ինչու՞ հենց քոքուրները. «մեր լման ծնածները սպառա՞ծ էին իրենց ողբերգությունը» (ժ. էջ 111): Օշականն ինքը, այս հարցումն ուղղելով, խոնարհների գեղարվեստական հայտնությունն ու գոյությունն արդարացնում է նրանով, որ այդ նորավեպերը, բացի հիշյալ կերպարներից, բարքեր, մտայնություն, «մարդկեղեն տազնապանքի» հուզիչ ու շահեկան փշրամքներ են սևեռել ու փրկել: Սակայն արդարացումը, ավելի ճիշտ՝ բացատրությունը այլ տեղ պետք է որոնել: Քոքուրներն ապրում էին «մահուան շատ մօտիկ տառապանքի մը մէջ»: Ասիկա անոնց զլացուած կնիկն էր» (ժ. էջ 110), և Օշականը մարդկային տառապանքը պատկերում է հենց նրանց ցավի միջոցով. քանի որ «ցավն հանդէպ կը պարզեն հզօր ընկալչութիւն մը» (ն.տ., էջ 112): Զգայարանների սրվածությունը, առհասարակ սրված զգացողությունները կյանքին, տվյալ դեպքում կյանքի տառապանքին ըստ կարելիույն մոտենալու, հավելու, ներսուզվելու բացառիկ հնարավորություն էին ընձեռում: Այդպես նա դեպի Հայ հոգու բացահայտումը և սևեռումը տանող ծանապարհը համարում էր «ցեղի զգայութեան աւազանին» «հանդիպելը»: Շեշտվածը, չափազանցվածը, թանձրացվածը կազմում են Օշականի մեթոդի անկրողելի սկզբունքը, որով էլ մարդկային տառապանքի կշռույթը ծանրանում և իմաստավորվում է մահ – սեր, կյանք – մահ, սեր – սեռ զուգամիտվող ծայրաբևեռների միջակայքում:

Այսպիսին է Օշականի տպավորապաշտությունը, որ իրապաշտության ու նատուրալիզմի ընդգծված երակներ ունի, թեև թե՛ առաջինը և թե՛ հաջորդաբար նշված երկուսը զանցում են գրական – տեսաբանական հայտնի եզրերի ճշմարիտ սահմանները: Օշականի իրապաշտությունը՝ մոգական կամ ֆանտաստիկ ռեալիզմի առանձին շերտերով, ավելին է, քան իրապաշտությունը, քանի որ գեղարվեստական բնագրում նվաճում է հոգևոր – իմացական երկու և ավելի մակարդակներ: Խոսելով «ներսւն ապրելու», «ներքին գործողության» ֆենոմենի մասին՝ Օշականը օրինակ է բերում «Ծակ պտուկը» վեպի հերոսուհուն. «Իր մահէն առաջ» (մահը՝ սահմանային վիճակ, ասել է՝ սրված զգացողություն – L. U.) վէպի հերոսուհին իր սիրականին ծուկկն կ'ունենա տեսիլքին ու երազին հետ շփոթելի ապրումներու շարք մը, *կեանքին մէջ*, բայց *անկէ վեր*, ինչպէս ինք, մենք ամէնքս, մեր ամենէն իրաւ պահերուն (ընդգծումն Օշականին է. ժ. էջ 168): Արտաքին գործողությանը ճուլվող ներքին հայտնատեսումները կյանքի բազմապլանության դրսևորումներ են, բայց նաև մարդու հոգևոր փորձառության վկայությունն են՝ սկսած պարզ դատողական գործողությունից՝ կոնկրետ-ընդհանուր, վերացական ծիրով, մինչև հոգեաշխարհի խորաշերտային թափանցումները՝ գիտակցություն-ենթագի-

տակցություն-անգիտակցական: Օշականը մտածումի տիրույթը փորձում է պատկերագծել հետևյալ կերպ. «Կեանքը կ'ապրինք կամ զայն կը տանինք, կը փոխադրենք կեանքէն վեր տարածութեան մը վրայ, աւելի ընդհանուր, որով աւելի իրաւ թերևս» (Համապատկեր, հտ. Ժ, էջ 180):

Հիշատակված «ընդհանուրը» կարող է վերաբերել հոգևոր փորձառության մշակված երկու որակներին: Օշականի աշխարհում երկրորդ տիրույթը բացվում է խորհրդապատկերային ուշագրավ համակարգի միջոցով, որի առանցքում կյանքի հեղեղը շարժող երկու հիմնարար իրողություններն են՝ արյունը և սերմը:

Օշականը թե՛ «Համապատկերում», այսինքն՝ գիտական ձևակերպումներում, թե՛ գեղարվեստական գործերում («Սիւլէյման էֆենտի», էջ 48) վեպը կոչում է «ձերմակ թուղթ», «բաց թուղթ»՝ իրեն վերապահելով բացարձակ ազատություն՝ ձեռքելու ժանրի կաղապարը, իրեն շնորհելով շեղվելու իրավունք՝ ասելու համար այն, ինչ մտածում է: Ձևակերպումներից մյուսը, սակայն, ավելի ամբողջական նկարագրով է ի հայտ բերում գրի ծիրով կյանքի արարման ծեսը, այսինքն՝ բացարձակ դատարկության մեջ («ձերմակ թուղթ») կյանք հյուսելու արարողությունը. «Անիկա իրեն իրավունք կու տար այդ բաց դաշտին վրա նետելու ինչ որ կը նկատեր յարմար, գործողութիւն, կիրք, բարք, ապրում, յոյզեր, մտածում...» (Ժ, էջ 179):

Եթե Օշականի վեպում տիրականը կյանքի օրենքն է, իր իսկ հավաստմամբ՝ օրենքը «բանի մը, զոր կը ջանանք, ահա քանի հազար տարի կայ, ենթարկել օրենքներու, բայց միշտ առանց յաջողելու» (Ն. տ., էջ 224), ապա այս կետում ևս կյանք-վեպ նույնացումը դառնում է կատարյալ: Վեպ հյուսելիս ևս օրենքի կաղապարում չի կարող լինել այնպես, ինչպես կյանքի թավալման մեջ: Գործում է կատարյալ համամասնեցման օրենքը: Սերմնացան=հեղինակի՝ գրով, խոսքով արարողի տարրորշվող կերպարը ամբողջանում է բաց դաշտ=թուղթ, նետել=սերմանել, սկիզբ տալ և գործողություն, կիրք, բարք, ապրում, հույզեր, մտածում=սերմեր մթնոլորտում: Այս մթնոլորտի մեջ են գոյավորվում իմացական և գեղարվեստական կառույցի մյուս իրողությունները՝ հող, կավ, մարմին, միս, խմոր, հաց, արյուն, սերմ, կիրք, ոճիր, կրակ և մյուսները: Այս բառ-խորհրդանիշները գաղտնագրում ու միաժամանակ գաղտնագերծում են կյանքի բազմապլանությունը: Դրանք բացվում են «հոգու քարայրների» վրա, օգնում թափանցելու ենթագիտակցական այն շերտերը, ուր նիրհում է գազանը: Օշականը հստակորեն մատնանշում է դրանք՝ մեզ թողնելով իր հյուսած կյանքը կառուցակազմող հանգույցները քանդելու միջոց: Նա քանիցս ակնարկում է կյանքին պատկանող, կյանքի մեջ, բայց կյանքից վեր տարածվող մի ոլորտի մասին: Այն աներևույթ է, սակայն անխուսափելիորեն առկա, վճռորոշ, կյանքը պայմանավորող, շարժող, կենդանություն տվող:

կյանքի մեջ և միաժամանակ կյանքից վեր կարող են լինել երազը, գաղափարը, մտատիպարը, Աստված, իսկ ավելի առարկայական՝ ենթագիտակցությունը և անգիտակցականը՝ հոգևոր իրականության անկորգելի տիրույթները, որ կյանքի մեջ են և կյանքից վեր միևնույն պահին և ուղղորդում են հոգին ու մարմինը: Այստեղից են թերևս սկիզբ առնում «ներքին ապրումի խտութիւնները, ուր մեր մարմինը - այսինքն արտաքինը - իր կարգին կը մնա ծանրորեն ենթակա ներքին սլաքումներուն» (Համապատկեր, հտ. Ժ, էջ 201): Եվ իր վեպի ծարտարապետությունն էլ գոյավորվում է «հոգին և մարմինը մեկ մակարդակի բերելու», ասել է՝ ամբողջական պատկեր հայտնակերպելու «պրկագին կեդրոնացումների» արդյունքում:

Կյանքի բազմապլանությունը Օշականի աշխարհում երևակվում է ոչ միայն արտաշխարհ-ներաշխարհ, արտաքին գործողություն-ներքին գործողություն, միտք-հոգի (նշված շերտերով), հուշ-իրականություն, կյանք-երազ, հոգի-մարմին սահմանային զուգամիտումների միջոցով, այլև կյանքի խոր-հուրդը թաքցնող, արտաքինն ու ներքինը համախառնող, միաժամանակ թե՛ մարմնին և թե՛ հոգուն պատկանող, աներևույթ, բայց տիրական արյուն-սերմ գույգի միջոցով: Արյունը և սերմը շարժում են արտաշխարհը և ներաշխարհը, ցնցում, ավերում և կառուցում:

Օշականն ինքն իրեն կոչում է «տրտում մարդ մը, արեան, լեարդի, ներքին գործարաններու, չըսելու համար ներծոր գեղձերու հոսմունք, յարդարանք տրտմութեամբ մը, բայց պայծառ, առանց դեղմախտին թոյնին» (Համապատկեր, հտ. Ժ, էջ 74): Դժվար է Օշականին «ներծոր գեղձերու հոսմունքը» բացարձակացնելու մեջ մեղադրելը, իսկ դրանց գեղարվեստականացումը բացատրելի է վեպում կյանք հյուսելու հանգամանքով: Առկա ափսոսանքը չի չեզոքացնում փաստը. «մեր կեանքը դեռ չէ ազատագրուած կենդանականին, անասնականին ընդհանուր ճնշումէն» (Ժ, էջ 170): Գեղարվեստական մեծ համոզությամբ է Օշականը պատկերել գազանի արթնացումը Սողոմի մեջ «Մնացորդաց» վեպում. «Ծոց ու արիւն: Կին ու կրակ: Այս պատկերը, ցուլի մը աչքին դէմ բռնուած կարմիրին նման շղթայազերծեց անոր մէջ գազանը» (Մնացորդաց, Բ հատոր, Անթիլիաս, 1988, էջ 174): Ու զարմանալի չէ, որ Օշականը թուրքին «անապատի կենդանի» անունն է տալիս և կարևոր ընդհանրացում անում. «Թուրքը ծարաւ է արեան և սերմի» (Ժ, էջ 140): Ջարդելու և բռնաբարելու մոլուցքը, ըստ Օշականի, այն տափաստանի կանչն է, որից նրանք դեռ վերջնականապես դուրս չեն եկել, քանի որ «արիւնախառն ու սէրմնագեշ միազման դեռ չէ ակուած անոնց հոգիներէն» (Մնացորդաց, Բ հատոր, էջ 378), ուր ապրում է անասունը՝ գազանը:

Հողի հոգնությամբ, այսինքն՝ աշխատանքով չբարեխառնված վայելքը Օշականը կոչում է հուս միս ու արյուն: Տափաստանից քաղաքակրթություն

տանող ծանփան իմացական աճումով, մեծ ու խոր հույզերով և հողի հոգ-նությամբ է գոյավոր: Միայն այսպես կարելի է մարել արյան հրդեհը մարդու սրտում: Ամասնականի, կենդանականի ընդհանուր ճնշումը կյանքում արձա-նագրելով և գեղարվեստորեն որոշարկելով՝ Օշականը ասվածը մասնավո-րեցնում է՝ նշված իրողությունն անհատական գիտակցությունից տեղափո-խելով հավաքական գիտակցություն, որ հատկորոշում է մի ողջ ժողովրդի խառնվածքն ու պատմական դիմագիծը:

Առհասարակ, Օշականի աշխարհում արյունը հզոր լիցք ունի՝ որպես ինքնին խորհրդանիշ (ինքնության ցուցիչ, նախնական բնագոյների խտա-ցում, գազանություն, ոճիր, սարսուռ, կիրք, պապակ...), սակայն առավե-լապես գործում է իբրև մեղիատոր: Այն բացվում է նախ և առաջ արյուն-հող զույգի սահմաններում, ուր արյունը որակվում է որպես հեղուկ հող, որ պտտվում է հատուկ բավիղներով, բայց գալիս է միշտ հողից: Սա իր իմա-ցական համակարգի մայր կողերից է, որ մարդ-բնաշխարհ կապի օղակում դառնում է Հայ հոգու արտահայտիչը: Այս ենթաբնագրով հողից աճած բա-նաստեղծությունն է, որ, իբրև արյան ծայն, իրավության նշան ունի՝ ըստ Օշականի: «Վկայություն» հատորում նա երկու անգամ ձևակերպում է այդ միտքը. «...արուեստը արեան ծայն է՝ մտքի ծարտարապետութիւն ըլլալէ առաջ» (Համապատկեր, հտ. Ժ, էջ 217) և «...մշակոյթը հող է, կիրք է, արին է, քրտինք է՝ գեղեցկութիւն ըլլալէ առաջ» (ն. տ., էջ 492):

Համադրման արդյունքում երևակվում է արվեստի արարման մեխանիզ-մը. նախ՝ արյան մղումը, սլաքումը, այսինքն՝ զգացողությունը, զգացումը, ապրումը, որ հողի ծայնն է, և ապա՝ արյան միջոցով դրա արձագանքը մշա-կույթի մեջ: Ու նաև. նախ՝ ազգայինը և հետո՝ համամարդկայինը: «Օշական արուեստագետն է, որ իր աշխարհը յօրինած է համաձայն իր արեան դրու-թեան և ճնշումին, բայց նայած է աւելի անդին» (ն. տ., էջ 620):

Արյունն իբրև մեղիատոր գործում է նաև մարդ-անցյալ օղակում՝ ժառան-գորդման և ավանդույթի պահպանման նշանով: Խոսելով գենետիկ մակար-դակով փոխանցվող ինֆորմացիայի մասին («ի՛նչ գազանութիւն, սարսուռ, պապակ, որ մեր պապերուն հոգիէն իբր փայլակ անցած են մեզի») (Միւլէյ-ման էֆենտի, էջ 111)՝ Օշականը շեշտադրում է ոչ այնքան ազգայինը, որքան համամարդկայինը, ընդհանուրը, այսինքն՝ նախնական-ենթագիտակցական-բնազդայինը, որ պապերի հոգուց նախորդների միջոցով անցել է հաջորդ-ների: Այդ են վկայում «գազանություն, սարսուռ, պապակ» բաղադրիչները:

Եթե «Մնացորդացի» առաջին հատորը կոչվում է «Արգանդի ծամբով» և շոշափում սերնդի, տոհմի շարունակության, սերմի և սեռի հարցեր, ապա երկրորդը՝ «Արեան ծամբով» խորագրով, ամբողջացնում է մարդու խնդիրը՝ քննելով մարդու հոգու քարայրները, ուր նիրհող նախնական բնագոյները,

կրքերը, «արգանդի ճամփով» ելք գտնելով, արթնանալով, կարող են փոխվել քստմենթի ոճիրի, կրակի մատեն, ավերել, կործանել:

Նալպանտենց շեն տան ավերումը, հրդեհումը մեղքի պատժառով վե-
պում կրկնվում է երկու անգամ: Կրակը պատահական խորհրդանիշ չէ: Նախ
կենտրոնում մեղքն է: Նկարագրվում-դիտարկվում են Նալպանտենց տունը =
աշխարհը և Սողոմը = մարդը մեղքից = մեղսագործությունից առաջ և հետո:
Առանցքում են կիրքը, մեղքը և կրակը՝ իբրև ոճիր («շրջուած կիրք»- Համա-
պատկեր, Ժ, էջ 201) և երկնային պատիժ (համամարդկային հոգևոր ավան-
դույթի գուգահեռվող իրողություններ են կրակ-փորձությունը, նաև կրակի
հայտնութենական-կատարածաբանական լիցքը): «Ափը դրավ անոր (Ավդորի
- L.U.) սրտին: Տաք էր: Ու Սողոմենց տղուն ափին մէջ սկիզբ կ'առներ Նալ-
պանտենց կրակը» (Մնացորդաց, Բ հատոր, էջ 288):

Գեղարվեստական այս պատկերն իրար է ագուցում խորհրդանշային
հանգույցի թելերի բաց մնացած ծայրերը: Ավդորի մարմինը-սիրտը-սրտի
տաքությունը և կրակը, հրդեհը: Արյան հեղումը և կրակի պոռթկում-ծավա-
լումը՝ որպես մեղքի և պատժի ցուցիչներ, մի պահ դառնում են համարժեք:
Եվ Նալպանտենց կրակը՝ պատիժը, սկիզբ է առնում Սողոմի ափի տակ (նրա
ձեռքով) Ավդորի մարմնի, սրտի տաքությունից: «Ծոց ու արյուն, կին ու կրակ»
արտահայտությունները խտացնում - ամբողջացնում են պատժառաքանիտեա-
նային շղթան:

Արյունը մեղիատոր է ոչ միայն մարդ-բնաշխարհ, հայրենիք, մարդ-անց-
յալ, նախնականություն, այլև մարդ-տիեզերք կառույցում. «Արեւը ուրիշ բան
ըլլալու չէ ծոցը սա մեծ մարմինին, որ երկինք կը կոչվի» (Մնացորդաց, Բ
հատոր, էջ 283): Սա առաջին շերտում հոգեվիճակ-բնապատկեր ներդաշնա-
կումն է, իսկ խորաշերտային բնութագիրը բացահայտում է միկրոտիեզերք-
մակրոտիեզերք մոդելը, ամբողջականության երազը, մի-ության տեսիլը՝
արև-արյուն՝ կենսահյութ, տաքություն, կրակ և մարմին-մեծ մարմին-երկինք
համամանեցման միջոցով:

Մնացորդացի երրորդ հատորը ազգայինի գաղափարական դաշտի իրա-
ցումն է, ուր բացվում և քննաբանվում է հայ-թուրք տեսակային հակադրու-
թյունը: Առաջին երկու հատորների ստեղծումը, ըստ գեղարվեստական ծրագ-
րի, արևմտահայոց մնացորդացը արձանագրելով՝ փրկելու նպատակ ունեն,
սակայն Օշականը, ինչպես նշվեց, որոշադրում է մարդու խնդիրը, մանա-
վանդ որ այդ գյուղն ավելին էր, քան հայ գյուղը: Այն գյուղ էր՝ առավելապես
ընդհանրական, համամարդկային գծերով: Իսկ երրորդում պատկերագծվող
հակադրության մեջ երևում են թուրքը՝ որպես ճակատագիր, աշխատանքով,
մտածումով սրբագործված հայի արյունը մի կողմից և թուրքի տափաստանա-
յին «չնստած» արյունը մյուս կողմից, մշակույթը և հակամշակույթը:

Ենթաբնագրում տեսակային հակադրության վերլուծությամբ դարձյալ շոշափվում է մարդու խնդիրը, սակայն ազգայինի տարողությամբ: Ի դեպ, արյունը՝ իբրև մարմին-հոգի կապի մեղիատոր, որպես կենսավորող երազ, հոգևոր կենսունակություն, Օշականը փոխադրում է ազգային խնդրի ոլորտ՝ ազգային մարմին-ազգային հոգի ենթաբնագրով: Նա մեր ժողովրդի ողջակեզը համարում է ոչ միայն քաղաքական փաստ, այլև հոգու արյունում, «վիրավոր, բայց կապուած երակի պատառում, ուրկէ հոսած է անծանոթ հեղուկը հզօրագոյն երազին, զոր Արեւելքը ոստայնած ըլլայ» (Մնացորդաց, Բ, էջ 142): Տեսակային մատնանշված հակադրությունն այս դեպքում որոշարկվում է Արևելքի երազ-Արևելքի թարախ, չմեռնող կենդանություն, կենսավորող շունչ-կեղտ, աղտ, կյանք տալու անատակ ամուլ հոգի զույգերի միջոցով: Ցեղասպանությունը՝ իբրև երազի արյունում, Արևելքի հյուսած հզօրագույն երազի արյունում, Օշականը դիտարկում է որպես համաշխարհային մշակույթին հասցված հարված:

Մարմին-հոգի տիրույթում, բացի արյուն-հեղուկ հող զույգից, գործում են նաև հոգևոր-իմացական լիցք ունեցող այլ փոխկապակցված խորհրդանշներ. հող-կավ նախնական տարերքը, որից արարվում է մարմին-միս-խմորը: Խմորումը Օշականի աշխարհում կնոջ փորձությանը ենթարկվելու, կնոջ մարմինը ծանաչելու և մահով մեռնելու, մահկանացուի ծակատագրին ծուլվելու խորհուրդ ունի, որ ենթաշերտային հենքով կապվում է «Ծննդոց» գրքի հանրահայտ պատմությանը: Ահա թե ինչ է ասում Օշականը պատանիների մասին. «Ու մաքուր կաւ էր անոնց խմորը, դեռ կնոջ մը խմորէն չբացխած» (Մնացորդաց, հատոր Բ, էջ 131): Խմորումը նախ և առաջ նախնական անմեղության, երազի փուլումն է. «Ուրի՜շ բան է գիրկը, մանաւանդ կնոջ մը մարմինը, որուն մէջէն դէպի հողը ծամբու կը դնես անհունութիւն մը ամբողջ, պահի մը համար» (Մնացորդաց, հատոր Ա, Անթիլիաս, 1988, էջ 208): Ենթաբնագրում անմահության կորուստն է՝ «պահի մը համար»: Հաջորդող էջերում Օշականը գիրկը դազաղ է կոչում և ամեն «սեռային ցնցում» համարում «փոքրադիր մահ մը, քայքայում մը, առաջ եկած՝ մեր բյուրաւոր փոքրացած եսերէն, որոնց համախմբումն է սերմը, գարշություն ու կյանք, արիւն ու երազ նոյն տառն» (ն.տ., էջ 222): Ուրեմն, ըստ Օշականի, ամեն սեռային ցնցում փոքրացած եսերի կորստով ադամորդուն մի քիչ ավելի է մոտեցնում մահին, մաս-մաս խլում նրա անմահությունը: Այստեղ էլ լսելի է Աստվածաշնչի փոխկանչը. մինչև հատիկը հողում չմեռնի, հասկ չի ծնվի, չի լինի սերնդագործում, ուստի և սերմը գարշություն է ու կյանք միաժամանակ:

Կյանքի հեղեղը շարժող արյան և սերմի օշականյան ընկալումները կիզակետվում են մեղքի ըմբռնման մեջ, որ վիպական կառույցում հայտնակերպվում է Սողոմ-մարդու ծակատագրով: Հեղինակը գեղարվեստորեն կառուցա-

կազմում է այն աստվածաշնչյան-նորկտակարանյան և ազգային էպոսի ուշագրավ նստվածքներով:

Օշականը պատմական ժամանակի համար փորձում է փրկել արևմտահայոց մնացորդացի հոգևոր-գաղափարական կերտվածքը՝ ազգային ավանդույթների, բարքերի բնաբերանգային շերտերի, սովորույթների, կենցաղի մանրամասներով համդերձ: Այլ խոսքով, ազգային հոգեկերտվածքի ամբողջականության պահպանմանն ի խնդիր՝ նա գեղարվեստորեն սևեռում է ամեն բան՝ սկսած հայ գյուղացու կերպարից մինչև տեղավայրի հետ կապված միջերը, գրույցները, սրբազան իրականությունը: Հաճի Արթինը, Հաճի Աննան, Սամիկենց Սամունը, Սողոմը, Սերոբը, Աղվորը, Դելունը և մյուսները դառնում են Օշականի հյուսած կյանքի, կերտած աշխարհի ամբողջական, միակտուր բեկորները: Առավելապես լիարյուն է Հաճի Աննայի կերպարը, որ չար համձարի վերածող առանձնահատուկ խելքով, մաքառման կամքով, սեփական սերմն ու զարմը ամեն գնով փրկելու համառ ծիգով դիմադրում է տոհմի մարմնում վաղուց բույն դրած, ներսից փստրող վերահաս աղետին, որը պայթում է ի վերջո: Աղետը՝ իբրև ծակատագիր, մեղքի ու մեղսագործման մութ ու թանձր խնորուններում, մատնության, ոճիրի հետզհետե հասունացող, ահագնացող մթնոլորտում ավերում է Օշականի կերտած աշխարհը: Նա մի տեսակ կերտում և ավերում է այդ աշխարհը, որ կրում էր դատապարտվածության դրոշմը, խարանը:

Գյուղը, որ Օշականը տեսնում է փակ աչքերով, «շոշափում» փողոց առ փողոց, տուն առ տուն, մարմին է ու հոգի, շունչ է ու մտածում և, արտաշխարհից հստակորեն առանձնացող սահմաններում պարփակված, ներսից պատմում է աշխարհի ցավը: Երբ Սերոբը թուրք ոստիկաններին բերում է գյուղ և ոտք կոխում գյուղի սահմանները, վերապրում է Արշակ արքայի զգացողությունը: Անգամ այս ներքինին ու դավաժանը՝ հայի այս տեսակն է զգում գյուղի շնչառությունը, հայտնվում նրա հոգևոր դաշտում, ուժ առնում հողից («Նկատեցին, որ լայնցած էր Սերոբին շունչը.... Գիտէի՞ն, թե գեղի մը հոգին կ'երկնայ մինչև սահմանածայրը իր հողերուն:.... Աչքերնիդ գոց անցէ՞ գետնի մը վրայէն, և ձեր հոգին պիտի խօսի ձեզի ձեր ոտքին տակէն», Մնացորդաց, հատոր Ա, էջ 500):

Օշականը փաստում է այդ զգացողության առավել սրությունը դաշտում ոսկոր ծարած տղաների մեջ, բայց նույնիսկ Սերոբը, որ հարուստի տղա էր ու նաև դավաժան, միևնույն է, ուներ հողից ուժ առնելու շնորհը, որ գալիս էր հեռվից երակների ծանապարհով, արյան հզոր թավալումներով գալիս, հետզհետե քարակելով՝ հասնում նրան ու խոսում նույնիսկ նրա մեջ:

Գյուղի հոգևոր իրականության պատկերման այս հաջող հնարքը ոչ այնքան ազգային միջի վերագործարկման դրսևորում է, որքան թերևս Օշականի անձնական զգացողությունն ու հոգևոր փորձառությունը: Առասպելականի

և իրականի անտրոհելի, ծույլ ամբողջություն է գյուղաշխարհը, ուր Դելունի մեծան «յոթ հոգի ունեցող» առասպելական հերոսներ, դյուցազուններ կան՝ խելահեղության հասնող, հներին հատուկ խիզախությամբ, և Սամիկենց Սամունի պես մեկը, որ սուրբ էր ու խենթ, ապրում էր սոսիի փչակում և աղոթում գյուղի համար:

Ազգային միջերից, էպոսից ու աստվածաշնչյան պատմություններից պոկված բեկորներով, նստվածքներով ու շշուկներով է հյուսվում գյուղի հոգևոր իրականությունը: Օշականը «հիշում է», որ Սամունի պապը խենթ էր, «արջ մը գրկած, զսպած ու գեղ էր բերած» (Մնացորդաց, հատոր Բ, էջ 125): Սա ուժով պայմանավոր խենթության, թե խենթությամբ պայմանավոր ուժի միֆականացման դրսևորում է, որի արմատները էպոսի մթնոլորտում են: Իսկ խենթության և սրբության հարակցվող առկայությամբ հատկանշվող Սամիկենց Սամունի հայրը, թուրքերից հալածված, գալիս և քայլում է լճի ջրերի վրայով՝ տեղայնացնելով նորկտակարանյան հրաշքներից մեկը: Այդ անկարելի սխրագործությունը հնարավոր է դառնում ս. Արիստակես հայրապետի հրաշագործ պատմության ջղանցքին կառչած լինելու շնորհիվ:

Հիմա դժվար է Օշականի կողմից գիտակցված կամ չգիտակցված առասպելի վերարծարծումների սահմանը որոշելը: Ինչու՞ հենց «մեծակառույց սոսին» (հեթանոսական ժամանակներից պոկված հոգևոր գիտակցության պատահիկ) և ոչ այլ ծառատեսակ, հենց սոսի՝ քրիստոնեության պայծառությամբ սրբագործված (սխիկա մեկնելու կամ այնտեղից դարձի ժամանակ ծառի տակ հանգիստ էր առել Լուսավորչի «մեծաշեն» որդին՝ նույն Արիստակես հայրապետը՝ իր անունը տալով լճին): «Մեծակառույց սոսի», «մեծաշեն որդի» ու «ո՛վ չի գիտեր» միշտ առանց տեսած ըլլալու և այլ որակումներ ու արտահայտություններ առասպելական պատումի նշան ունեն, առասպելական ժամանակների կնիք: Այս հոգևոր մթնոլորտը՝ գյուղի հոգին, Օշական վկայողի հոգում սուզվելով, առասպելական ժամանակը փոխադրում է պատմական ժամանակի մեջ՝ հավերժական ժամանակին ի խնդիր: Եվ Օշականը կյանք է հյուսում և յուրովսանն փրկում գյուղի մարմինն ու հոգին՝ իր ընտրած խտացումների, բյուրեղացումների մեջ հայտնակերպելով ժողովրդի պատմական հիշողությունը, ուր Արիստակես հայրապետը պիտի սրբագործի հեթանոսական շշուկներով լի սոսին:

Վիպական կառույցում առասպելի վերարծարծման ամենատպալորիչ մասերից են Հաճի Արթինի նրբամարմին ուրվականի հայտնությունը որդուն և Սողոմի ոճիրի խմորման ընթացքը՝ նրա հանդիպումը սոսիի փորի մեջ հսկող Սամունի հետ և գիշերային այցելությունը հոր գերեզմանին:

Առհասարակ, պատումի լարվածությունն Օշականն ապահովում է «խաղ ժամանակի հետ» հնարքի շնորհիվ: Զգացողությունների հերթափոխը, պատ-

կերային անցումները, անկասելի մտահոսքը, հիմնական, իշխող մտքին զուգահեռվող, դրան խանգարող, բայց միևնույն ժամանակ դեպքերի ձգձգումով, տևող սպասումով այն սրող մթնոլորտը արտաքին ժամանակի մեջ տեղավորում են հիշողության ծիրով երևակվող, գիտակցության հոսքով թշվոռ ներքին ժամանակը: Տպավորությունն այնպիսին է, որ ժամանակը կանգ է առել, իսկ մտքերը սուրում են, դեպքերը, որ պիտի անխուսափելիորեն տեղի ունենան, արդեն տեղի են ունեցել, և Օշականը պարզապես պատմում է տեղի ունեցածի մասին: Պատկերային կտրտվածությունը, կրկնությունները, շարժանկարային էֆեկտ լինելով, վիպական կառույցում ստեղծում են պահին պատշաճ տրամադրություն՝ անդրաշխարհի հետ հաղորդակցության, հետզհետե ահագնացող սարսափի, շարունակ մոտեցող, բայց արհեստականորեն ձգձգվող ոճիրի անխուսափելիության, խոր անհուսության զգացողություններին միջոցով:

Օշականը քանիցս խոսում է իր վարպետների մասին. տասնյակ կամ հարյուրավոր էջերի մեջ բեկորվող ու ամբողջացող ապրված մի օրվա, մի պահի տևողությունը, հիշողության անսահման սահմաններից թշվոռ պատառիկների ներխուսումով գոյավորվող վիպական ժամանակը, հոգու և մտքի իմաստավոր բզկտումներով խտացող ընթացքը մատնում են Ջոյսի, Պրուստի ու Դոստոևսկու ներկայությունը, սակայն Օշականն ի վերջո հնարաստեղծման իր մեխանիզմն է գործի դնում և շատ դեպքերում հասնում հաջողության: Հոր երևումը (ինչպես շեքսպիրյան հանրահայտ դրվագում) պատումը շարժման մեջ դնելու հնարք է, բայց մաև խորհուրդը, գաղտնիքը բացելու-բացահայտելու միջոց: Օշականը պատումի դռները բաց է թողնում անդրաշխարհի թափանցումների՝ ձայների ու պատկերների առաջ. վիպական իրականությունը ձևավորվում է երկփեղկումների նուրբ ծիրով՝ աշխարհ-անդրաշխարհ, արտաշխարհ-ներաշխարհ, գիտակցություն-ենթագիտակցություն, խոսք-ներքին խոսք, ներկա-անցյալ, իրականություն-ապագայի տեսիլ, մեղք-հատուցում, կյանք-մահ և համանման ենթադրվող, հնարավոր զուգահեռումներով: Այս առումով ուշագրավ է Սամուելի կերպարը: Օշականի որակումով այն վեպի հաջողվածքներից է, քանի որ առանձին դրամա է՝ դրամայի մեջ: Սամուելն ունի հին տոհմացեղային համայնքների ոգեմտա շամաններին բնորոշ նշաններ՝ խենթ է ու սուրբ միաժամանակ: Այս աշխարհից ու միևնույն պահին այս աշխարհից չէ: Ապրում է գյուղի մատույցներում՝ լեռան վրա (լեռը՝ որպես աստվածայինի հետ հաղորդակցվելու վայր)՝ ծառի փչակում: Կացարան ունի, որը տուն չէ: Ունի խորհրդավոր մատյան, որի էջերում Սողոմը տեսնում է հոր ուրվականը: Սամուելը փորձում է Սողոմին հետ պահել մեղքից: Բայց մեղքը, ըստ Օշականի, որոշ դեպքերում ձակատագրի նման է, որին հետևում ես ականա: Մանավանդ որ ձակատագրի պես քեզ հետևողը նախաստեղծ մեղքն

է: Ենթաբնագրում զուգահեռ տարորոշվում է մեղսագործման շերտը, որ ներսից հրում է պատումը ու պատկեր-ակնարկներով լույս սփռում: Մի դեպքում հուշ-պատառիկը դուրս է լողում Սողոմի անցյալի տպավորություններից. «Հրուած կոնակէն - ինչ պայծառ ցաթեց սրբազան պատմութեան միամիտ նկարը, որուն մէջ հրեշտակ մը երկու ձեռքերը դրած նախածնողներու կոնակին, դուրս կը մղէ զանոնք դրախտէն, դուռին բացուածքէն ընդառաջող դէպի սատանան ու ցաւերը մահով լի կեանքին» (Մնացորդաց, հատոր Բ, էջ 173): Մեկ այլ դեպքում Օշականն ակնարկում է Սողոմի քրոջ երազի միջոցով (Երազը ևս դուռ է՝ անդրաշխարհից ներաշխարհային արտացոլմամբ արտաշխարհ բացված). **օծերը** (ընդգծումն իմն է- Լ.Ս.) հալածում են Սողոմին : Քրոջ երազում Նալպանտենց հարսն իր ծոցն է կանչում Սողոմին, ապա հանձնում նրան օծերին: Բացի այդ, մահվան գործիքը՝ դաշույնը, «օծեղեն սլացք» ուներ: Ուրեմն, տղամարդ, կին, օծ, մեղսագործում, դրախտ և արտաքսում: Կարծես թե ոչ մի բացակայող օղակ չկա: Մեղքից հետո Սողոմը պիտի հեռանա տնից-գյուղից (իմա՝ դրախտից) և հայտնվի բանտում (իմա՝ աշխարհում): Նա գյուղում այլևս տեղ չունի: Եվ այստեղ Օշականը ծարտասանական հարց է ուղղում մարդկային բանականությանը. «Բանականութիւն, որքան յիմար ես դուն, ինչու՞ չըսիր ատ տղուն, որ Նալպանտենց հարսը, որքան ալ հզօր, պիտի չարժէր ինչ որ որոշած ես զոհելու: Ու ինչու՞ չես ըսեր դեռ մինչեւ այսօր, հազար-հազար այն տղոց, որ, աշխարհի բոլոր ծագերէն, կընեն զոհը իրենց անձին նման պատրանքի» (Մնացորդաց, հատոր Բ, էջ 172-173): Չոհաբերումը հանուն պատրանքի, հիմար երազի: Սողոմը սա ի վերջո գիտակցում է արդեն բանտում:

Թեև պատումի ծանր հոսքը Սողոմին տանում է դէպի մեղսագործություն (այդ հոսքի մեջ ներքաշված ընթերցողը վստահաբար կռահում է Սողոմի ընտրության ուղղվածությունը), սակայն Օշականը նույնիսկ բառային մակարդակում մինչև վերջին վայրկյանը պահում է անորոշությունը. «Տուն: Հնչեց անոր ձայնը խուլ ու կրճտուն: Նալպանտենց տունը,- լրացուց ուրիշ մը, որ չկար, բայց տարօրէն իրաւ արտասանեց չարագուշակ բառերը» (Մնացորդաց, հատոր Բ, էջ 173): Նույնիսկ հուսահատ մարդուն ոճիրի մղող ուժ է պետք (այս դեպքում արդեն հիշենք Լեդի Մակբեթին շեքսպիրյան հանրահայտ դրամայից), ավելի ծիշտ՝ անհուսությունից թուլացած մարդուն ոճիրի մղող ուժը մասնակիորեն նստած է իր ներսում, և արտաքին ներգործության վճռորոշ դերը հոգեբանորեն միանգամայն հասկանալի է. նա ուզում է, որ իրեն ուղղորդեն, և հայտնվում է ուղղորդողը: Օշականի վեպում այդ արտաքին ուժը Սողոմի առաջին բանտարկության օրերի մարդասպան ընկերն է, նրա մասին իր հոգում նստած ուժը, նրա վիրտուալ ներկայությունը. «Կեցաւ այդ կէտին: Երկուք էր ծամբան: Այն՝ որ լեռ կը տանի: Այն՝ որ գեղ: Մահուան ու կեանքին

մշտեղը: Ու գտաւ իր քով բանտի ընկերը, գոլի ման, բայց որուն գիծերը հաստցեր էին: Իր շուրջը: Չկրցաւ գատել» (Ս. տ., էջ 174): Օշականը շեշտադրում է մատնանշված տարանջատում-նույնացումը:

Կյանքի ու մահվան միջև իր ձակատագրական ընտրությունը կատարած Սողոմը մահվան գործիքը դառնալու պահին՝ Նալպանտեմց տունը հրդեհեալու համար քարյուղ ցանելիս, հիշում է իր երեմնի մաքրությունը, թե ինչպես էր ինքը՝ հոգևոր երգի անմահ կատարողը, պատանության օրերին վարդի ջուր սրսկում եկեղեցում Ավագ ուրբաթի երեկոյան արարողության ժամանակ: Օշականը այս հուշ-հոգեվիճակի շեշտադրումով ևս որոշադրում է մարդու տեղը և դերը կյանք-մահ օղակում: Խորհրդանշական է մեղսագործումից հետո Սողոմի փախուստը կոյուղու միջով. «...տրտմօրէն զգաց, որ կը հոտէր, գեղին ամբողջ աղտեղութեամբը» (Մնացորդաց, հատոր Բ, էջ 305):

Գյուղի հոգևոր իրականությունը Օշականը գեղարվեստորեն սևեռագրում է նաև «Ծակ- պտուկը» վեպում, որի գլխավոր հերոսուհին՝ Հայրապեմց Նազիկը, գյուղի նորօրյա լեզենդն էր դարձել: Նրա կերպարով են բացվում իգականության մութ կողմերը՝ մայր-դուստր, հայր-դուստր, հայր-սիրած տղամարդ, կին-պոռնիկ և այլ հոգեբանական հանգույցների մեջ, հին հունական միֆամտածողության ֆրոյդյան կիրարկումների ու մեկնությունների շառավղով:

«Ծակ-պտուկը» Օշականի առաջին վեպն է, ուր անդրամիկ բխումով խոսել ու ծավալվել են մարդկային սրտի անդունդները: Ժողովրդական խաղիկի լեյտմոտիվային գործարկումը ծանրանում է սեր-մահ փոխներթափանցող-փոխարժևորվող զույգի վրա՝ «Սիրեմ, Նազիկ, ընթուրնիդ// Ոսկէ գրիչէն (Արուն-արցունքէն) քաշած» հանգերգով: Վեպի ավարտին հանգերգը փոխվում է հոգի սարսող աղաղակի՝ սեր-մահ բևեռների փոխկանչի մեջ տեղադրելով «ձակատագրին գալարափողը մարդոց սրտին անդունդներէն» (Երկեր, Ծակ-Պտուկը, Անթիլիաս, 1973, էջ 319):

Օշականյան ուրույն ձակատագրապաշտությունը ոչ այնքան Արևելքի փիլիսոփայական խորքերից է ծայր առնում կամ անտիկ ողբերգության, ասել է՝ մշակույթի պատմության ակունքներից, որքան իմացական-գեղագիտական այն համակարգից, որի սահմանները պիտի նվաճեն Հայ հոգին, որ, միշտ է, ի վերջո էլի ծնունդ էր առել Արևելքի ավազանում:

Օշականի առաջին վեպի մթնոլորտը հորինում է արյունը՝ իբրև սեռ, կիրք, մեղք, հատուցում... Արյան թավալումով քշվող, թանձրացող որակները վեպում ձակատագիր անուն ունեն: Եվ այդ սրբազան բաղադրակազմի հոսումների ու խտացումների քննությունը հոգին շերտ առ շերտ պեղելու, որով Հայ հոգին հայտնաբերելու նպատակադրումն ունի: Վեպում արյունը անկանգ հոսումով ներկա է անընդհատ՝ բառի ուղիղ և փոխաբերական իմաստներով՝ ներքին թավալումով և խռովքներով, արտահոսումով ու սարսումներով. աշ-

նան բույրով թաթախված տունը և Նազիկի կուսության արյունը, նրա առաջին հոմանուն՝ թղթախտավոր Թումասիկի արյունային հազը, երկունքի մահձում խեղդված մայր-Նազիկի ներկայությունը աղջկա երակներում ու երազներում, ջրաղացի՝ վիժման արյունոտ տեսարանը, վիրավոր Հաժի Ստեփանի հոգու և մարմնի արյունահոսումը, գյուղի վրիժառու երիտասարդների օրավուր թափվող արյունը, Նազիկի ձակատին դիպած գնդակը և դրա հետքը՝ արյունը՝ որպես ձակատա-Գիր, ու նաև՝ Չաքարենց Չաքարի ինքնասպանության փորձը և դաշույնով բացված վերքի արյունը, որ թափել էր Չաքարը՝ ցեղակցի արյուն չթափելու համար («էլմասի պես սիրտ է ասորը: Ինքզինքը սպաններ է՝ ձեզ չսպաննելու համար», Գ. տ., էջ 320):

Արյունով գրված այս վեպը փորձում է բացել սեր-մահ զուգամիտվող հղացքը: Օշականը հիշյալ զույգի իմաստային հորիզոնը նվաճում է տարբեր կողմերից՝ Նազիկ-Թումասիկ, Նազիկ-Սահակ, Նազիկ-Չաքար փոխհարաբերությունների միջոցով: «Սիրո վայրկյանները գուցե երկրորդ, վաերական երեսներն են մահուան վայրկեաններում: Հեշտութեան անձառելի ալիք մը կը մշուշէ երկու վախճաններն ալ» (Գ. տ., էջ 299): Մահվան մոտիկությունը մեծացնում է սիրո ցանկությունը և տարփանքի տարողությունը. մահվան դատապարտված Թումասիկը Նազիկից փորձում է մինչև վերջ քանել կյանքի քաղցրությունը, կարոտը, համը: Կարմիրենց Սահակը ևս հայտնվում է մահվան ու սիրո հորձանուտում: Սա այն դեպքի հիվանդագին դրսևորումն է, որն Օշականը պատկերագծում է «ամեն սեռային ցնցում» = «փոքրադիր մահ» շրջանակում: Ձգտելով սիրո՝ նա անգիտակցաբար ձգտում էր մահվան, սիրո անկողնու միջից սուզվում էր մահվան մահիձը: Սա ևս Օշականը ներառում է արյան թավալումով փոխանցվող մեղքի ավերների շղթայի մեջ: Այսպիսին էր ահա «Կարմիրենց ախտը», որի պատճառը, մեղքը արյունինն էր, որ «աւրուած էր ակէն» (Ծակ-պտուկը, էջ 240): Կարմիրենց Սահակը մեռնում էր «սիրուց»: Իսկ Չաքարը առնականի և հերոսականի, վեհի, գեղեցիկի ու ողբերգականի խտացում է վեպում, որի կերպարում սեռը վերաճում է սիրո, և դրա շնորհիվ էլ պոռնիկը դառնում է կին. ծշմարիտ արական սկիզբը Նազիկի ախտավոր իզականության զանցումով նրա կանացիության անաղարտ ակունքներն է բացահայտում: Այս կետում է կիզակետվում սեր-մահ զույգը: Այդ կիզակետումով է, որ սերը դառնում է մահվան պես հզոր: Մահվան սպառնալիքը մեծացնում է սերը, քանի որ առնչակից են մահվան և սեռական բնազդները. վերջինս մահվան վտանգի տակ բազմապատկվում է՝ որպես ինքնապահպանման ենթագիտակցական մղում, մահից առաջ տեսակը փրկելու գերբնական ժիզ:

Մահն ու սերը աղերսակցվում են նաև անէացման բուռն ցանկության միջոցով. սիրո մեջ «հեշտութեան անձառելի ալիքի մշուշում» լուծվելու, ուրի-

շին ծուլվելու, եսագատվելու մղումը նշված օրինակում Օշականը նմանեցնում է մահվան գրկում անհամալու, անամձնականամալու տեսչանքի հետ: Մահվան մեջ է մարդն իր չիրականացած երազի (-մերի) բեռը ցած նետում մարմնի հետ միասին՝ սուզվելու համար Մեծ երազի խորքը:

Առհասարակ օշականյան հերոսներին, բացի ծակատագրականությունից, ներհատուկ է նաև զարտուղությունը, և դրանք առնչակցվող իրողություններ են: Նշված զարտուղությունը նկատվել է օշականագիտության մեջ, և հենց ինքը՝ Օշականը, իր կերպարով, մտածողությամբ, կենսազգացողությամբ, ծակատագրով, սփյուռքահայ գրականության մեջ իր ունեցած (չունեցած) տեղով զարտուղի է համարվել: «Խոնարհները», որոնց Օշականը բերում է և որոնցով գալիս է գրականություն, զարտուղիներ են և կրում են ծակատագրի դրոշմը: «Խոնարհների» հեղինակը ևս կյանքում քանիցս զգացել է ծակատագրի մատը:

Ձարտուղին ծակատագրի խարանը կամ դրոշմը կրող մեկն է, որ իր գոյությամբ, այլությամբ հաստատում է օրենքը, ամբողջացնում այն՝ որոշարկելով դրա տեղը կյանքի համապատկերում, աշխարհի բազմաբարդ կապերի մեջ, ցուցադրելով կյանքի այս կամ այն երևույթն իր այլացումների շղթայում: Պրուսայի (Բուրսա) գյուղերում 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարասկզբին հոգեախտաբանական այդպիսի խտացումներ որոնելով և գտնելով՝ Օշականը մնում է իր կազմակերտած համակարգի սահմաններում՝ տալ կյանքը ցմրուր՝ բաց նյարդով, սրված զգացողություններով ու մուգ, թանձր գույներով: Օշականին, բացի այդ, բնորոշ է չգիտակցվածը գեղարվեստորեն գիտակցելու խիզախությունը, որ բացահայտվում է անպատմելին պատմելու ունակության մեջ: Իդեալականացված գյուղաշխարհն ուներ իր խութերն ու խոցերը ոչ միայն սոցիալ-քաղաքական, այլև հոգեբանական դաշտում, կերտվածքում: Հիշենք Թումանյանի «Բորչալվում» ակնարկը: Ֆրոյդի հուշումները բացում էին Օշականի աչքը՝ թափանցելու գյուղացի հասարակ մարդու հոգու խորշերը, ուր պահված էին արյան թավալումով եկած «մորմոքներ» ու «կարոտներ»՝ աշխարհի չափ հին, որ ներսից ավերում ու շինում էին աշխարհը՝ երբեմն մնալով չգիտակցված, իսկ երբեմն էլ՝ պոռթկալով ու երևալով աշխարհին զարտուղության նշանով՝ արդեն նշված հայր-դուստր, հայր-սիրած տղամարդ այլացումների մեջ: Նազիկը ժառանգել էր մոր տարաշխարհիկ գեղեցկությունը, «առքը», մեղքն ու ծակատագիրը, հոր սեռական սանձարձակությունն ու դիվային հմայքի կնիքը: Հաճի Ստեփանի հոգեվարքի մահճի խռովքն ու սարսափը ծայր են առնում այն պահին, երբ աղջկա ձեռքը հայտնվում է հոր ափի մեջ: «Մեռելն էր խօսողը. _ Ո՛վ ես: _ Նազիկը, _ պատասխանեց աղջիկը, այնքան քաղցր, բնական ու կնիկ, որ դայեկն ու Խաթունը որոշապէս լսել կարծեցին ձայնը տարիներ առաջ խեղդուած հարսնուկին» (Ս. տ., էջ 153): Այդ պահին սկսված շփոթն իրականում կարգաբերում է ստեղծված բարդ իրա-

վիճակը, հոգեբանորեն հանգուցալուծում այն: Այդ հպումից Նազիկը հայտնվում է հոր հմայքի դաշտում ու նրա համար միանգամից իմաստավորվում են անցյալում տեսած ու չընկալած շատ պատկերներ, իսկ հայրը Նազիկի մեջ տեսնում է իր կնոջը՝ սիրում ու ատում, կյանքի կոչում ու սպանում միևնույն պահին:

Վեպի էջերում Օշականը էդիպի բարդույթը, ավելի ծիշտ՝ դրա այլացումը՝ սեռայնորեն շրջված էլեկտրայի բարդույթը փաստորեն համարում է Հայրապենց ախտը. «Սարսափելով կը սարսափեր (Սահակի մայրը - Լ.Ս.) սաղայելներու ծնունդ այդ գերդաստանէն, որուն մանչերը արիւն կը թափէին իրենց հաճոյքին համար (ևս մի հոգեախտաբանական զարտուղություն) ու աղջիկները կը խօսուէին մինչեւ իսկ իրենց հայրերուն հետ»(Ե.տ., էջ 201):

Էլեկտրայի բարդույթի շրջանակներում միանգամայն հասկանալի և բացատրելի է Նազիկի ընտրությունը՝ Հաճի Ստեփանին հիշեցնել հաղթանդամ, զորեղ, համարձակ Չաքարի մեջ տեսնելու իր կյանքի տղամարդուն:

Եթե փորձենք վերականգնել ֆրոյդյան մեկնության ամբողջական շրջանակը, ապա էլեկտրայի միֆի իրացումը ուրվագծվում է սյուժետային հանգուցալուծման մեջ. մայր Նազիկը մեռնում է, երբ ծնվում է դուստր Նազիկը: Ստեղծված գեղարվեստական իրադրությունը, ծիշտ է, հոգեբանորեն չի նույնանում միֆի կառույցին, սակայն վերջնագծում առկա է նույնական փաստը: Ինչ վերաբերում է հայր-սիրած տղամարդ հարաբերությանը, ապա արդյունքում վեպում հայրը հեռանում է, սպանվում (գուցե Չաքարի կողմից), և Նազիկը, դուրս գալով հայր-դուստր արատավոր շրջանակից, ընտրում է Չաքարին: Նա իր ծակատագրով ասես հաղթահարում է արյունապղծության մեղքը՝ մնալով պոռնկության մեղքի մեջ, սակայն վեպի վերջում բարձրանում է իր մարմնից, ինքն իրենից, իր ծակատագրից (պատահական չէ, որ թողնում է գյուղը և բարձրանում լեռը)՝ անցնելով սեռ-սեր բարդ ծանապարհը, որ պսակվում է սիրո, ասել է՝ անձնագոհության ծեսով: Հերոսուհին ծանաչում է սերը ու մեռնում:

Օշականագիտության մեջ նկատվել ու մեկնաբանվել են վեպի մի շարք խորհրդանշներ, որոնք հերոսների ծակատագրի ու հոգեաշխարհի գաղտնագրերն են դառնում: Օրինակ, Գրիգոր Պըլտյանը ջրաղացը համարում է արգանդի խորհրդանշը, որը տվյալ դեպքում մահվան և ոճիրի մեքենա է դառնում: Շ. Տասնապետյանը լեռը դիտում է իբրև սիրո և մահվան հանդիպման վայրը: Ըստ Օշականի՝ «Լեռը անակնկալ է: Կի՞րձը՝ ոճիրը»: Օշականն ինքն է փաստորեն մատնացույց անում բնության պատառիկներ, բեկորներ, որոնք թաքցնում, ցուլացնում և իմաստավորում են մարդկային հոգու շարժը՝ խռովքը, սկսքը, ինքնացման ուղին: Նշված երկու բնութագրումներով Օշականն ընդամենը նախաձաշակ է տալիս, մինչդեռ իր կազմակերպած

երկշերտ-եռաշերտ իրականության մեջ խորհրդանշանները փոխլրացնող զույգերով առաձիգ շարք են կազմում՝ արտապատկերելու համար հոգու հերթական նրբագիծը՝ իմացական-զգացական որոշակի չափողականության մեջ: Օրինակ, հակադրությունը գոյավորվում է ինքնին լեռ-գյուղ զույգի սահմաններում: Գյուղը բնական ընթացքն է, կարգը, առօրեականությունը, ավանդույթն ու ավանդականը, լեռը՝ իսկապես անակնկալը, ավանդույթի զանցումը, ավանդականից բարձրանալու և ազատության ձգտելու խորհրդանշիչը, փախուստը որոշակի վտանգից և միևնույն ժամանակ ամեն պահ ակնկալվող անակնկալ- անորոշ վտանգը:

Հոգեբանական մի այլ շերտ է բացում լեռ-ժամապարհի համադրությունը: Նազիկն իր կյանքում երկու անգամ է վերելք հաղթահարում՝ ժամապարհը դեպի լեռ, առաջին անգամ անցնում է կիրճով՝ շալակին բեռ (բեռը դարձյալ խորհրդանշիչ է այս դեպքում, բեռը իր հղիության այլացումն է): Կիրճը ոճիրն է, Նազիկի դեմ նյութվող դավը: Նա հաղթահարում է բարձունքը՝ դավին անտարբեր, ծակատագրին հլու, չունի մեղքի գիտակցում, նա ականա զոհն է, տառապող մարմին, միս ու արյուն՝ հոգևոր թմբիրի մեջ: Գերմարդկային ցավը քավությունն է, ավանդույթի, կարգի, գյուղի դեմ գործված մեղքի հատուցումը: Եվ այս հատույթով ջրաղացը դառնում է ավանդականի հավերժական պտույտի խորհրդանշիչը (ինչպես՝ «Նույն ջուրը՝ նույն ջրաղացը» առածում), որ դարերով նույն ցորենն իր ատամների տակ է առնում, որից ստացված ալյուրից թխվում է նույն հացը, որ միս ու արյուն է դառնում նույն մարմիններում, որոնք կազմում են գյուղի մարմինը... Ջրաղացը՝ անտարբեր, անողոք օրենքը, կարգը, ատամների տակ է առնում նաև ցորենի մեջ հայտնված քարը ու փշուրը:

Երկրորդ անգամ դեպի լեռ տանող ժամապարհը Նազիկն անցնում է մեռակ և էլի գիշերով: Իր հետ չեն տատը և դայեկ Մելեքը (գյուղի ավանդույթը պահողները՝ տատ և տատմեր): Նա մեռակ է այս անգամ և գնում է իր հոգու բավիղներով: Նա գիտակցում է, որ գնում է դեպի մահ: «Ինչու՞ կը խորհէր այս ամէնուն: Ինչու՞ հետզհետէ իր մեղքը, աղտերը, ամբոխի դիզած բորբոսը կը թափէին իր վրայէն: Ինչու՞ իրեն համար բոլորովին ճոր, խաղաղաւտ ազատութիւն մը կը ծաղկէր իր ներսը» (Ն.տ., էջ 288): Նա պոկվում է ներքևում մնացած գյուղից և խավարի մեջ թաղված տները դազաղների մնանցնում, որոնցից ամեն մեկը մի ողբերգություն էր թաքցնում: Նազիկը հոգևոր փորձառության ժամապարհ է անցնում, հասնում հոգևոր հանգրվանի, գիտակցում, որ պոռնիկ չէ ինքը, ու քարայրում գտնում իր միակ տղամարդուն: Եվ ամեն ինչ նորից, ինչպես անենասկզբում, քարայրից է սկսվում՝ կողքին ծառ ու աղբյուր: Կրկին վտանգ, փախուստ մի քարայրից մյուսը, մշտական հալածանք, տառապանք, երազի և իրականության բախում, մահվան տագնապ, մահ, բայց, ամենակարևորը, սեր՝ մահվան պես հզոր: Կերպարը ամբողջանում,

կատարելակերպվում է: Ջրաղացի ծանապարհի Նազիկը՝ ծակատագրի և զուտ սեռի գերին, կրելով իր ծակատագիրը, հանդիպելով իր ծակատագրին, դառնում է իր ծակատագրի տերը: Եվ այս հարթության մեջ գյուղ-եռ հակադրությունը ստանում է սեռ-սեր, մարմին-հոգի ենթաբնագրերը, որոնք իմաստավորվում են իբրև փոխլրացնող և մի-ացող իրողություններ: Վերահաստատվում է իրական կարգը՝ հոգու մաքրագործունով: Ձարտուղին այսպես է նորոգում, մաքրում ավանդույթը: Իսկ Ձաքարը՝ որպես նորօրյա դյուցազուն, որն իր արարքով նվաճում է անձնագոհության արդեն վերանձնական ոլորտ (Նազիկը գնում էր՝ սիրած տղամարդուն փրկելու. նրա զոհաբերությունը ներանձնական խորհուրդ ունի), «դատապարտված է» անմահության: Օշականը նրա ծակատագիրը թողնում է անորոշ: Ձաքարի վիրավոր, արնաքան մարմինը դնում են մի մեծ ծառի փչակի մեջ, իսկ ծառը վերընձյուղման հավերժական խորհրդանիշ է ինչպես հայ, այնպես էլ համամարդկային մշակութային ավանդույթի ծիրում:

Օշականի վեպը հակադարձ շարժով լույս է սփռում 1902-ին ծնունդ առած իր նորավեպի վրա: Ինչու՞ նախ հենց «Խոնարհները» եկան: 1902-24 թվականներին ստեղծված նորավեպերը, ձևավորված լինելով արևմտահայ իրապաշտության ավազանում, որոշակիորեն կրելով Դոստոևսկու հանրահայտ «Ստորագվածներ և անարգվածներ» վեպի կնիքը, հեղինակի ինքնատիպության վկայություն են՝ միանգամայն տեղավորելի Օշականի քննաբանված համակարգում:

Հերոսների ընտրությունը, բացի արդեն հիշատակված՝ կյանքը բաց նյարդով զգալու հանգամանքից, այսինքն՝ կյանքին հնարավորինս մոտ գնալու, մոտ մնալու ստեղծագործական հնարքից, պայմանավորված է արվեստի օշականյան ընկալման մյուս առանցքային սկզբունքով: «Ինծի համար գոն է արուեստը սեռն է (sexe)» (Մայրիներու շուքին տակ, էջ 21).- նկատում է Օշականը, և բնականաբար իր առաջին հպումը արվեստին հատկանշվում է սեռի բացարձակացման նշանով: Լուծումը հայտնակերպվում է ինքնիրեն. նպատակը տարփանքի գերակայության գեղարվեստական պատկերումն է, այդ «գորավոր ու անողոք», մահվան հետ համեմատելի իրողության արտացոլումը: Արգելքը՝ տարփանքի մեծացման՝ կյանքով ամրագրված միջոցը, Օշականը որոնում և գտնում է կյանքում: Չի ստեղծում արհեստական, իրադրային կենսական հանգամանքներ, մանավանդ՝ զերծ է մնում սոցիալական անհավասարությամբ պայմանավոր վիճակներից: Գեղարվեստական խնդրի լուծումը թելադրում է հենց կյանքը, որը բնական արգելքով զրկվածների մի խավ է առանձնացնում, ծակատագրի հրամանով խոնարհվածների՝ «քոքուրների» մի դասակարգ: «Քոքուրը ո՛չ խենթն է, ո՛չ ապուշը, ո՛չ խօթացեալը, ոչ ալ արեան ժառանգութեան մէջ զարնուած ապագայ անդամալոյծը: Արկած

մը, որոշութիւն մը, մանկութեան տարիներուն խոշոր խռովք մը յաճախ կը յօ-
րինեն տիպարը դեռ պատանութենէն ասդին» (Համապատկեր, հատոր Ժ, էջ
110).- գրում է Օշականը: Ինչպես վկայում է նույն հատորի էջ 19-20-ի ծա-
նոթագրութեան մեջ, քոքուրները վաճարական մարդիկ էին, որոնց հետ ինքը
սիրել է տարիներով նստել, խոսել ու, մանավանդ, խոսեցնել նրանց «իրենց
գերազոյն տազմապէն, որ կնիկն էր»: Նրանք բոլորը «մահուան շատ մօտիկ
տառապանքի մը մէջ», մեկ ու միւսնույն ցափի գերութեան մեջ էին: «Չհատ-
նող, չվերջացող ցաւն էր անոնց համար կնկան ցաւը» (Խոնարհները, Պէյրութ,
1958, էջ 212):

Այստեղ «Առաջին արցունքից» մինչև «Շահապազը» տարփանքը աճում է,
գորանում, իշխում միառեւանձն՝ ավերելով խոնարհների հոգին ու բզկտելով
մարմինը: Հեղինակը տարփանքի մեծութիւնը պատկերում է զգացողական
մակարդակում թանձրացող, անվերջ ահագնացող սպասման միջոցով: Ծա-
րավը աճում է, իսկ հագեցումը զլացված է ծակատագրով: Այլ ելք չի մնում,
քան մահը: Այսպես խոնարհների կյանքի դրաման գրեթե ամեն անգամ հյուս-
վում է նույն կառույցով՝ հերոսը, սերը, ծակատագիրը և մահը:

Օշականը հմտորեն կարողանում է, հասանելիության սահմանը անվերջ
մոտեցնելով, գեղարվեստական լուծման մեջ պահել անհասանելիի սկզբուն-
քը: Խոստացված կինը, թվում է, շուտով կդառնա իրական, սակայն հերոսը
ծակատագրով դատապարտված է կարոտ մնալու կնոջը («Համարը», «Աղբա-
րիկը»), նույնիսկ իր սեփական կնոջը, որն իրականում նախատեսված է ուրի-
շի վայելումի համար («Մաղաքը», «Վաթմանը»): Անհասանելին օշականյան
պատումում ուշագրավ խտացումով ամբողջանում է «Երկինքէն ինկող կինը»
նորավեպում, ուր քոքուրները սկսում են կռվել՝ արժանավորի և անարժանի
ճշտումներով, վերացական կնոջ, կին գաղափարի համար: Աշխարհը նրանց
զլանում է կին, իրենց համար պահված կինը երկնքից է սպասելի միայն: Սա
անհասանելիի խորհրդանիշն է, սակայն այլ նորավեպերում ևս Օշականը
պատկերում է անհասանելին, որին մի պահ հպվելով, մի պատահիկ գողանա-
լով՝ հերոսը չարաչար հատուցում է («Համբոյրի մը պատմութիւնը», «Թիւրք-
մէնին աղջիկը»)՝ խոնարհաբար մնալով ծակատագրի գերութեան մեջ:

Օշականի ստեղծագործական համակարգի բնական շարժը, նորավեպից
վեպ անցումը, կատարվում էր նախ և առաջ «հորը, ընդարձակ, համապար-
փակ» կյանքի նվաճմանն ի խնդիր, կյանքը լայնաթավալ, խոր հունով վեպ
բերելու նպատակով: Խոնարհների ծակատագրի դրաման հորինող պատա-
ռիկները, լինելով նուրբ ու խորամետ հպումներ ու ճեղքումներ, չէին կարող
պնդել կյանքի ընդերքը, Օշականի վարպետի՝ Դոստոևսկու վեպում խորա-
չափված երկինքներն ու անդունդները: Մանավանդ հայ գրողը արևմտահայ
կյանքի ու հոգու համապատկերն էր փորձում սևեռագրել ու փրկել՝ մինչև վեր-

ջին ծվեմը, մասունքը: Կյանքի անհունը սևեռելու ժիզը, բնական է, անավարտ պիտի թողնե՞ր Օշականի վեպը՝ կանխորոշելով «Մնացորդացի» ծակատագիրը: Եվ «Շահապազը» վիպակն այն տարածքն է, որով օշականյան նորավեպը անցնում է վեպի՝ «իրավ, խոր, նոր»՝ մարդկային դրամայի, հոգեբանական «վայրկյանների» վերլուծությամբ: Անցումը պայմանավորված էր նաև նոր հեռուսի հայտնությամբ:

Օշականի գեղարվեստական աշխարհում հստակորեն տարորոշվում է խոնարհ-ըմբոստ հակադրությունը: Քննաբանված «Ծակ-պտուկի» և «Մնացորդացի» հերոսները՝ Նազիկը, Չաքարենց Չաքարը, Սողոմը և մյուսները, փորձում են զանցել ծակատագրի գերությունը: Այս տրամաբանությամբ նորավեպի «խոնարհ» խորհրդանիշը օշականյան վեպում իր տեղն է զիջում ասպատակին: Օշականը «Համապատկերի» ժ հատորում ուղղակիորեն հակադրում է դրանք. «Արդ, գեղին մէջ առանց կնիկի երիտասարդ մը ողբերգական է գրեթէ միշտ, այսինքն՝ մէկը, որ աչքը կ'առնէ ամենէն ծանր վտանգները, ու արեան, մահուան գնով կրնայ *կինը ծանչնալ*» (ընդգծումը հեղինակինն է-Լ.Ս.) ու կը պատժուի անողոք կերպով մը, լեռը բարձրանալու հարկադրուած: *Ասպատակը* կը սկսի այս տրամայով: Քոքուրը զուրկ էր այդ կորովէն, վճռականութենէն: Իր *պակաս մասը* տակաւ կ'ամրանայ ու զայն կը կաղապարէ» (էջ 110-111):

Այստեղ կրկին երևակվում է լեռ-գյուղ հակադրությունը: Թե՛ խոնարհը, թե՛ ըմբոստը գյուղից լեռ են բարձրանում: Լեռը քոքուրների հավաքատեղին էր, նրանք այնտեղ էին առանձնանում ու պատմում իրար իրենց խոշոր ցավը, իրենց անծիր երազը: Այս առումով ուշագրավ է «Մաղաքը» նորավեպը: Գյուղը Մաղաքին կին էր տվել, տվել ու զլացել: Մաղաքի կինը՝ այնքան մոտիկ, տարփալի, սակայն անսահման հեռու: Օշականը ցավի, տարփանքի մեծությունը հիշյալ նորավեպում պատկերագծում է այս հեռու-մոտիկության հնարքով: Քոնն է, բայց քոնը չէ, ձեռքդ հասնում է ու չի զանգում: Ահա Մաղաքը, լեռ բարձրանալով, ամեն օր պատմում է իր ունեցած-չունեցած կնոջ հմայքներն իր բախտակիցներին: Նրանք բոլորը հեռվից սիրում են «իրենց բաժին հասած» միակ կնոջը, որն արդեն Մաղաքինն էր ու ամենքինը: Քոքուրների եղբայրությունն այսպես գուրգուրում էր վերերկրային թվացող մի արարածի տեսիլը, հեռավոր գոյությունը, որն իրականում Հաճի աղայի սիրուհին էր: Մաղաքը մնում է իր տան շենին քարացած: Շենն այստեղ խորհրդանիշ է: Նա իրոք լուսանցքում է, տան շենին, սահմանին, գյուղում է ու գյուղում չէ, ո՛չ ներսում է, ո՛չ դրսում: Այսպիսին է նրա ծակատագիրը:

Լեռ-գյուղ հակադրությունը գործում է նաև ասպատակի կերպարում. նրա ապաստանը նույնպես լեռն է: Լեռը երկու դեպքում էլ դառնում է սոցիո-միջ օտարվելու խորհրդանիշը: Այստեղ ևս գործում է նույն փակ, արատա-

վոր շրջան՝ հերոսը, սերը, ծակատագիրը, մահը, սակայն հակադրությունը գոյավորվում է ազատության սկզբունքի կիրարկմամբ. վճռորոշ են դառնում ծակատագիրը խոնարհաբար ընդունելու կամ հանդգնությամբ զանցելու ճիգը, երազի գերությունը կամ ազատության երազը: Եթե խոնարհին կաշկանդում էր իր «ապկաս մասը»՝ «կես-ամնությունը», ապա այս տրամաբանությամբ ասպատակը - ազատությունը - առնականությունը հայտնվում են նույն հարթության մեջ: Ասել է՝ ասպատակը՝ Օշականի մախասիրած հերոսը, մարմնացյալ ազատությունն է, հաղթանակած առնականությունը, արական սկիզբը, որն ի հեճուկս ծակատագրի՝ կազմակերտում է Ոգու պատմությունը: Խնդիրն ազգային հարթության մեջ դիտարկելիս բոլորագծվում է Հայ հոգու հայտնաբերման, կանգնումի՝ Օշականի ստեղծագործական համակարգի համար առանցքային գաղափարը: Այս առումով ուշագրավ է հեղինակի հետևյալ դիտարկումը արևմտահայության ծակատագրի հետ կապված. «Արևմտահայ հասարակությունը ոչ մէկ շրջանի մէջ ինքզինք ապրած է: Անոր կեանքը եղեր է կրնկուած թուրքով, որ ծակատագրի մը ձև ունէր իր օրերուն վերեւ» (Համապատկեր, հատոր Ժ, էջ 156):

Առհասարակ հայ նոր գրականության սկիզբը հատկորոշվում է ազատության և առնականության սկզբունքների շեշտադրումով՝ սկսած Աղասուց մինչև Բաֆֆու հայդուկները: Նորագույն շրջանում ինչ-որ իմաստով այս սկզբունքի ժառանգորդն է դառնում Հակոբ Օշականը: Զննաբանված կերպարներից բացի, այս իմաստով ուշագրավ է նաև Հաճի Մուրադը՝ Օշականի համանուն վեպի հերոսը, որ դարձյալ ասպատակ էր՝ բացառիկ ուժի և առնական առիճնունի կրող:

Հիշյալ գաղափարի ականա հայտնակերպվող զուգահեռը «Մենք»-ի մախսագծվող գրական ուղեգծի հիմնարար սկզբունքներից մեկն էր՝ «արու շեշտի» հայտնաբերում (Շավարշ Նարդունի) ազգային գրականության և բնավորության մեջ՝ մի կողմ դնելով, «քանդելով պչրուն ձևերը», «ջղուտ բազուկի» միջամտություն «ազգային մշակույթի վերաբերյալ բոլոր հարցերուն» (Ն. Սարաֆյան) և «վառող՝ երակներու մեջ» (Շ. Շահնուր): Պարզապես օգտագործելով առիթը՝ նշենք, որ եթե նորերը Հայ հոգին բացում էին դեպի Արևմուտք, Օշականը Հայ հոգու փրկությունը, տեսակի պահպանումը պատկերացնում էր ներմիտվելու և հայ ուրույն հոգեմույնքը բյուրեղացնելով՝ դրան ապավինելու միջոցով:

Դժվար է մի հպումով բացել նշված արյուն-սերմ զույգով և դրանց ստորակարգվող քննաբանված խորհրդանշաններով հայտնակերպվող օշականյան տիեզերքը, սակայն ամեն նոր հպում հաստատապես կարող է դառնալ խորքային առատ բացահայտումների խոստում և իրագործում: