Մաթևոսյանական ընթերցումներ

4

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

4

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2022

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)
Մ 151

Հրատարակության է երաշխավորել ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի գիտական խորհուրդը

Հրատարակության պատրաստեց և
խմբագրեց ՎԱՉԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆԸ

Մ 151 Մաթևոսյանական ընթերցումներ (հոդվածների ժողովածու): Հրատ. պատրաստեց և խմբ. Վ. Ա. Գաբրիելյանը, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2022, 322 էջ:

Արդեն ավանդական դարձած «Մաթևոսյանական ընթերցումներ» 4-րդ գիտական նստաշրջանում (մայիս, 2022թ.) կարդացած զեկուցումների հիմքով ստեղծված սույն հոդվածներում նորովի քննվում են մեծ գրողի ժառանգության մի շարք առանցքային հարցեր: Գրողի ստեղծագործությունը դիտարկվում է համաշխարհային գրականության հետ առնչությունների համատեքստում:

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)

ISBN 978-5-8084-2582-8

© ԵՊՀ հրատ., 2022
© Կազմողի համար, 2022

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հովհաննես Հովհաննիսյան
Բացման խոսք 5
Դավիթ Մաթևոսյան
Լոլիկի և Ոսկեբերան ասպետների մասին..... 8
Ժենյա Քալանթարյան
Մշակույթն իբրև ազգային գոյի բաղադրիչ՝
ըստ Հրանտ Մաթևոսյանի..... 21
Վազգեն Սաֆարյան
«Խումհար» և «Հաղարծին» երկերի տիպաբանական
շերտերը..... 48
Մեյրան Գրիգորյան
Հրանտ Մաթևոսյան և Էռնեստ Հեմինգուեյ 86
Վազգեն Գաբրիելյան
Հրանտ Մաթևոսյանի Չարենցը..... 128
Վաչագան Գրիգորյան
Հոգեբանական արձակի առանձնահատկությունները
Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ..... 147
Սամվել Մուրադյան
Մեսրոպի և Լևոնի տիպերը «Մեսրոպ» վիպակում 161
Դիանա Համբարձումյան
Անձնավորման լեզվական նշանների և արտալեզվական
աշխարհի հարաբերությունը Հրանտ Մաթևոսյանի
«Գոմեշը» վիպակում..... 192
Սաթենիկ Ավետիսյան
Հրանտ Մաթևոսյանի «Նանա իշխանուհու կամուրջը»
ժողովածուի գեղագիտական և փիլիսոփայական շերտերը . 207

Արմենուհի Արզումանյան
Գայլապատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերը.
Հրանտ Մաթևոսյան և Հերման Հեսսե 223
Հայկ Համբարձումյան
Պատերազմը և կանայք Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում 255
Արմեն Ավանեսյան
Հրանտ Մաթևոսյանի «Մեծամոր» էսսեի
արդիականությունը..... 283
Հովհաննես Հովակիմյան
Ալխոն՝ որպես հանգույց-խորհրդանիշ
Հրանտ Մաթևոսյանի համանուն պատմվածքում 291
Անահիտ Թադևոսյան
Հրանտ Մաթևոսյան և Ջերոմ Դեյվիդ Սելինջեր..... 304

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ԵՊՀ հիմնադրամի կառավարիչ-ռեկտոր

ԲԱՑՄԱՆ ԽՈՍՔ

Հարգելի՛ ուսանողներ և դասախոսներ, մեծարգո՛ հյուրեր:

2020 թ. փետրվարի 12-ին լրացավ 20-րդ դարի հայ մեծ արձակագիր, հրապարակախոս և գործիչ Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան 85-ամյակը: Ավանդույթի համաձայն՝ նրա հոբելյանները Երևանի պետական համալսարանում նշվում են ականավոր գրողի ստեղծագործությանը նվիրված գիտական նստաշրջաններով: Ցավոք սրտի, վերջին գիտաժողովը հնարավոր չեղավ անցկացնել վերահաս համավարակի պատճառով: Գոհունակությամբ արձանագրենք, որ այն ուշացումով կարողացանք կազմակերպել հիմա: Այս տարի լրանում է նաև Հրանտ Մաթևոսյանի վաղաժամ մահվան 20 տարին: Եվ այս գիտական նստաշրջանը հարգանքի տուրք է մեծ արվեստագետի հիշատակին: Արդեն շուրջ երկու տասնամյակ մեզ հետ չէ այդ նշանավոր անհատականությունը, ում բարձրարվեստ ստեղծագործությունները, ծանրակշիռ խոսքը և քաղաքացիական կեցվածքը կես դարից ավելի իմաստավորել են մեր ազգային-հասարակական կյանքը: Բայց մեզ հետ է Մաթևոսյանի ժառանգությունը, որը շարունակում է հիացնել ընթերցողների նորանոր սերունդների:

Հրանտ Մաթևոսյանը ծնվել է 1935 թ. Լոռու Ահնիձոր գյուղում, հայ գյուղացու ընտանիքում: Նահապետական գերդաստանում ստացած դասերի, բնատուր մեծ տաղանդի և աշխատասիրության շնորհիվ նա կարողացավ յուրացնել ժողովրդական իմաստության դարավոր արժեքները: Դրանց նա գումարեց իր յուրացրած խոր գիտելիքները և ստեղծեց իր արձակը,

որ փիլիսոփայական խորությամբ, բազմազան արտահայտիչ կերպարներով և գեղեցիկ լեզվամտածողությամբ նոր բարձր մակարդակ է հայ գրականության պատմության մեջ: «Ահնի-ձոր» ակնարկը, «Օգոստոս», «Ծառերը», «Մեր վազքը», «Տերը» ժողովածուները, արձակ, դրամատիկական և հրապարակա-խոսական մի ամբողջ շարք ուրիշ գործեր դարձել են հիրավի դասական արժեքներ արդեն իսկ գրողի ողջության օրերին և այժմ էլ պահպանում են իրենց հմայքն ու ներգործությունը:

Շարունակելով հայկական արձակի դարավոր ավանդնե-րը՝ Հր. Մաթևոսյանը դրանց միաձուլեց համաշխարհային գրա-կանության վիթխարի հարստությունը և ստեղծեց գեղարվես-տական խոսքի նոր որակ:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը մշտապես եղել է Երևանի պետական համալսարանի ուշադրության կենտրոնում: Կենդանության օրոք նշանավոր գրողը բազմիցս հյուր է եղել մայր բուհում, հանդիպումներ ունեցել համալսա-բանի գիտական խորհրդի և առանձին ֆակուլտետների հետ: Համալսարանի գրականագետ և լեզվաբան դասախոսները միշտ առանձնահատուկ ուշադրությամբ են մոտեցել Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությանը, գրել նրա երկերին նվիր-ված գրքեր և հոդվածներ: Նրա գործերը դասավանդվում և ուսումնասիրվում են բակալավրիատում և մագիստրատուրա-յում: Մեծ գրողի մահվանից հետո նրա լուսավոր հիշատակը հավերժացնելու և վաստակը իմաստավորելու նպատակով ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության ամբիոնը պրոֆեսոր Վազ-գեն Գաբրիելյանի նախաձեռնությամբ սկզբնավորել է «Մա-թևոսյանական ընթերցումներ» անվանումը կրող գիտաժողով-ների շարք: Առաջին նստաշրջանը տեղի է ունեցել 2005 թ., երկ-

որդը՝ 2010, իսկ երրորդը՝ 2016 թ.: Ներկա գիտաժողովը չորրորդն է: Այն նպատակ ունի մի կողմից վերստին խնկարկելու Հրանտ Մաթևոսյանի պայծառ հիշատակը, մյուս կողմից՝ շարունակելու լավ ավանդույթը: Թո՛ւյլ տվեք շնորհավորել բոլորիս Հրանտ Մաթևոսյան մտածողի, գեղագետի, հայ ժողովրդի մեծ զավակի արվեստին հաղորդակցվելու այս նոր հնարավորության համար:

«Մաթևոսյանական ընթերցումներ» գիտական չորրորդ նստաշրջանը հայտարարում եմ բացված:

ԴԱՎԻԹ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ԼՈԼԻԿԻ ԵՎ ՈՍԿԵԲԵՐԱՆ ԱՍՊԵՏՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(ԷՍՍԵ: ՈՐՊԵՍ ՆԱԽԱԲԱՆ)

«Գրականության կենացը, որ գիտությունից ոչ պակաս, իսկ գուցե՝ավելի ճշգրիտ է, որը կյանքից ոչ պակաս հսկա իրականություն է, իսկ գուցե՝ ոչ պակաս կյանք է…

Դա երջանկություն է»:

Հրանտ Մաթևոսյան

Այսպե՞ս սկսեմ. բնակարանը երկու սենյականոց փոքրիկ «խրուշչովկա» էր՝ Կոմիտասի 56, բն. 41: Ինքն իր աշխատասենյակը չուներ, հյուրասենյակում էր բնակվում և աշխատում ճաշասեղանին, հիմնականում գիշերը, երբ արդեն քնած էինք մենք, կամ գիշեր-ցերեկ, երբ ինձ մայրական տատիկ-պապիկի տուն էին լինում «աքսորած» մի քանի ամսով: Ենթադրում եմ, որ աքսորներիս երկարությունը ուղիղ համեմատական էր գրվող գործի-գործերի ծավալին: Քույրս՝ Շողերը, չորս տարով մեծ էր ինձանից ու դպրոց էր գնում արդեն: Եթե ես էլ մանկապարտեզում լինեի, տանն աշխատող Հրանտը վաղ առավոտից մինչև կեսօր իր սեղանի և իր ՍՊԻՏԱԿ ԹՂԹԻ ԱՌՋԵՎ մեկուսանալու մի քանի ժամ կունենար գոնե, մինչև ուսուցչուհի մայրս, դպրոցական քույրս և ես վերադառնայինք, ու ինքն իր հետ մնալու իր հնարավորությունը դարձյալ մնար ուշ գիշերվան կամ հաջորդ վաղորդայնին: Բայց մանկապարտեզը վրաս չէր գալիս. բժիշկները լույս աշխարհ գալուս հենց առաջին ամիսներին հաջողել էին ինձ պատվաստումներով, ապա՝ թո-

քաբորբից անտիբիոտիկներով այնպես բժշկել, որ ամեն մանկապարտեզ գնալս ամենաշատը մեկ շաբաթ էր տևում: Հետո կա՛մ ինքս ու ինքնուրույն էի հիվանդանում, կա՛մ սանէպիդկայանի շրջիկ բժշկական բրիգադը մանկապարտեզ էր գալիս հերթական փնջային պատվաստումների և չնայած իմ ամոթխած պնդումներին՝ մերոնք ասել են՝ ասեմ, որ ես պատվաստումներից ալերգիա ունեմ՝ ենթամաշկային պրոբ էին դնում, համարում, որ ամեն բան լավ է ու… Գրբը՞նաաա՞ ու մի ամիս անկողնախառը վե՛ր ընկիր տանը, Դավի՛թ՝ կարմրուկ, կարմրախտ, ջրծաղիկ … Հա՛, խոզուկ չհիվանդացա: Այսինքն՝ մի բացառությամբ՝ ինչ սրսկեցին, դա էլ հիվանդացա, իսկ ջրծաղիկով քրոջս ու Հրանտին էլ վարակեցի: Շատ ծանր են տանում մեծահասակները ջրծաղիկը, գիտեք: Ահա այդպես, ամիսներով, հեր ու տղա տանն էինք:

Թե՞ պատմեմ ինչպես էինք ինքը, քույրս՝ Շողերը, ես երեկոյան ուշ զբոսնում փողոցում ու զբոսայգում և անգիրներ սովորում՝ Թումանյանի «Պատրանքը», «Անուշ»-ի «Նախերգանքը», հեքիաթները, թե՞ ինչպես մեզ իր «Կանաչ դաշտը» պատմեց՝ ներքաշեց ու հենց էդպես, գրեթե նույնությամբ ներառեց մեզ հետ հարցուպատասխանը պատմվածքի վերջում, թե՞ ինչպես էր ինքն էլ՝ շեշտադրումն ու արտասանությունը վրիպելով կարդում ու ճշգրտորեն-անվրեպ՝ անծանոթ ոչ մի բառ ռուսերենում՝ թարգմանում Մաքսիմ Գորկու «Մանկությունն» ու «Պատանեկությունը» կամ Եվգենի Չարուշինի «Պատմվածքներ կենդանիների մասին» գիրքը (ամենօրյա ինքնակրթությամբ նա հաղթահարել էր գյուղի դպրոցում ռուսերենի բացակայությունը, ինստիտուտում՝ պակասը: Ուներ հսկայական բառարանային և կենդանի-խոսակցական բառապաշար, բառերի ուղղագրությունը հրաշալի գիտեր, բայց հոլովներն ու սեռերը և

շեշտադրումն այդպես էլ չհղկվեցին -Դ.Մ.), թե՞ հայոց էպոսը մեզ համար օրերով կարդալն ասեմ, կամ մեր պատմության ու քարտեզների առաջ մեր մտքի թերևս տարիքային մթագնումների ու բթության առջև իր հուսահատության կարճ բռնկումներն ու հետո՝ ծիծաղը հիշեմ, ու այս ամենի վրա Վերժինեի՝ մամայի՝ մեզանով հպարտ օրհնաժպիտը՝ «ապուշնե՛ր»:

Ովքեր կային: Պատկեր-անուններ՝ որ իր հետ էին արդեն իմ հենց առաջին օրերիցս ու ինձ հետ են հիմա էլ. Մանուկը (Մնացականյան, անունս ինքն է կնքել. Հրանտը Մոսկվա էր՝ բարձրագույն կուրսերի), անբաժան, ոսկի Ֆելոն (Ֆելիքս Մելոյանը), Հովիկ Հախվերդյանը, Վազգեն Ամարյանը, Բուրսալյան Սուրիկը (չգիտես ինչու՝ միշտ նախ ազգանունն էին տալիս), Զորայր Խալափյանը, Ռուբոն (Ռուբեն Հովսեփյանը), ավելի ավագներից Սուրեն Աղաբաբյանը, Լևոն Հախվերդյանը, Վահագն Դավթյանը (իրեն «անտառի մարդ» կոչումով էի պատվել – երեկոները մեր պատուհանի դիմացի մայթից, զբոսայգու ջրի պես խշշացող բարդիների ֆոնին կանչում էր «Հրա՛նտ» հատու կոչականով՝ զբոսանքի), Ռազմիկը՝ մեկ տարեկան Շողերի թոթվածով՝ Ազմիկ Դավոդա-ն, ու Հակոբ Հակոբյանը՝ իր հարևանը: Ապա՝ Սիրավը (Հենրիկ Սիրավյանը), ապա՝ Տիգրան Մանսուրյանը, քչախոս, ապա՝ լուռ ու լուրջ Մինասը: Ու էլի մարդիկ որ, ազնիվ լինեմ, չեմ հիշում որ տեսել եմ՝ Մահարին, Զորյանը, Սևակը, որ ինձ մի օր ձեռքին պահել ու «Ալխոյաձագ» էր կոչել - նրանց բոլորի մահը մեր տանը, երեխաներիս պատճառով գրեթե չխոսվելով, ցավի ու ցնցման ալիք էր տվել այնպես, որ ես մանկական, կրկնվող մի զարհուրելի վատ երազս մեկ Զորյանին, մեկ Մահարուն էի վերագրում: Սևակի ու կնոջ թաղումը՝ Օպերայի ծառայողական զառիվար մուտքի կողմից

մարմինների դուրսբերումը հիշում եմ, ինձ տարել էին: Ու տարիներ անց հանկարծ դուրս լողացած, մեր տան քեֆերին, ընկերների քեֆերին զիլ ու պայծառ թախիծով ալիք-ալիք պարուրող դուդուկի կանչը և Վաչե Հովսեփյանի՝ «Ձեզ համար ես սիրով եմ գալիս նվագելու, սիրով: Ջահել եք, բանաստեղծ եք, տղերք ջան, դուք անփող եք: Ինձ էլ փող չառաջարկեք, չեմ գա թե չէ» խոսքը:

Այստեղ վերհուշերի որոշակի ոճին համապատասխան պիտի գրեի՝ քանի-քանի գեղեցկագույն գործ չգրվեց իմ ու մեր պատճառով: Քանիսը չգրվեց էդ քեֆերի, էդ ընկերների, Մանուկի «Ավլեմ թափեմ փոշին, գիշերները, յարո ջան…»-ի, Սիրավի՝ հրաշալի ձայնով նմանակած օպերային արիաների, պատմությունների, Վաչեի մեղեդու պարույրների մեջ հանգչելով…

Չեմ գրի. գրվել է՝ ինչ գրվել է: Եվ բացառիկ որակ է գրվել: Եվ դեռ պիտի հրատարակվի, վերլուծվի, թարգմանվի:

Հրանտը՝ աֆորիստիկ, խիտ ու գերխիտ, կարճ խոսքի մեջ ու միջոցով ամենաարձակ, սահման չունեցող ու մանրամասն, հատ առ հատ, ամենքը մի տիեզերք մարդկանց և տարածությունների նկարագրության գրչի տեր Հրանտը: Դա է «արձակը, որ առաջ չէր եղել», դա է «հայերենը համաշխարհային գրականության ռեեստր դուրս բերած» նրա գիրը, որ նա ոչ թե գրում է, այլ «վրձնում»՝ գոմեշ, ձի, լուսնալույսի տակ մեռած շան թախիծ: Անդրեյ Բիտովն է ամենևին ոչ *գրականագիտական* և հենց այդպիսով՝ ճշգրիտ այս բանաձևումների հեղինակը: Կարծրատիպ էլ կա, թե Հրանտ Մաթևոսյանը ստվար ու ծավալուն վեպերի հեղինակ չի կարող լինել և չէ: Բայց ահա «Տախը»՝ մեկը նրա անտիպներից, որին Աննինսկին, Տեր-Ակոպյանը, Բիտովն այդքան սպասում էին, որին մենք էինք սպասում, ու որը նոր միայն տարիների չարչարանքով այլ անտիպների հետ վերծանեց իմ բանասեր, գրականագետ Համո Մաթևոսյանը՝ Հրանտի

ամենակրտսեր եղբայրը: Տախը՝ ֆենոմեն՝ խիտ և գերխիտ պատումի… ծավալուն, բայց ոչ երբեք ստվար, վեպ, արդեն իսկ աննման արձակի աննման, նոր որակ ու տրանսֆորմացիա. գերխիտ պատում ու ծավալուն վեպ՝ Մաթևոսյանի վրձնած շքեղ խոսքը, բանը, ուր նա Տախին է վրձնել աղտեղված, հանգչող «նոր ժամանակների» Ծմակուտ-Անտառամեջում: Սա ինչ է. չէ՞ որ ասել էր Հրանտը՝ չեմ գրում՝ կորցրել եմ ծառուղու ծայրին, իմ գիրքը ծնկներին նստած աղջնակի պատկերը: Ու «Տախ»-ի կողքին՝ «Հաղարծին»-ը, «Եզրով»-ը, «Մեռելալույս»-ը՝ Հրանտի «չգրած» վեպերը: Ու նրանց կողքին՝ «Նանա իշխանուհու կամուրջը»՝ մեքենագիր, պատրաստի վեպ: Երեկ՝ հեռավոր թվացող վաթսունականներին, երբ գավառական ցենզուրան տպարանից վերադարձրել էր Հրանտի ձեռագիրը, ցրել այդ առաջին գրքի շարվածքը, նա մի կողմ էր դրել այս վեպը, առանձնացրել այն ամենից, ինչ գիտենք ու այսօր վերահրատարակում ենք, թարգմանում, և կնոջն ասել. «Սա կտպվի իմ մահից հետո: Դու ու երեխեքը էդ հոնորարով կապրեք». նախվ թվացող բառեր, որ ճշմարտության ու արդարության հայտ էին իրականում: «Նանա..»՝ վեպ, որ վրձնի մի հարվածով «Ծառերը» և «Աշնան արևը» ի մի է բերում եռագրության՝ «Երկրի ջիղը»՝ իր այդքան փայփայած ձևակերպումը: Ու այդ ամենից ոչ մի տող ոչ մեկին՝ ո՛չ ընտանիքին, ո՛չ հայ, ո՛չ որևէ ընթերցողի՝ «չեմ գրում», «Միայն վերնագրերը ու գրեթե ոչ մի առաջխաղացում»: Սա կոկետություն է՝ կասեք: Հիմա կհամաձայնեմ, բայց… առաջ գնանք ու կհասկանաք: Նա «գրած» էր համարում միայն այն, ինչի վերջակետը դրել էր ինքը, գրամեքենան սպիտակ թերթերով լիցքավորել ու մեքենագրել, կամ մեքենագրուհուն թելադրել էր ինքը՝ ձեռագրից: Մինչև այդ դա գրած չէր: Ահա Սպիտակ Թղթի առջև նրա պատասխանատվությունը և ահա կոկետության իմ մերժումը:

Եվ դարակից հանած «Նանա…»-ն, որից ոչ մի տող ոչ մեկս երբեք չէինք լսել, չէինք կարդացել, ցկյանս ՓԱԿ «Նանա…»-ն:

Այնպես որ՝ երեք-հինգ տարեկանիս վերհուշով, իմ երեխայական էգոիզմի աշտարակից կարող եմ ենթադրել, որ պատումի այդ՝ աֆորիստիկ, գերխիտ, կարճ խոսքի առանձնահատկությունը, ոճը ձևավորող կարևորագույն գործոն ու հանգամանք եմ եղել: Եվ էն, որ ինքը հետո հաճախ երանությամբ հիշում էր՝ էն մեկուկես-երկու տարին, որ Մոսկվայի սցենարիստների բարձրագույն կուրսերում սենյակում՝ գրասեղանի առջև, մեկուսանալու հնարավորություն է ունեցել, իրեն իսկի էլ պետք չէր, այլ պետք էր մեր նեղլիկ բնակարանը, ու պետք էինք մենք, մասնավորապես՝ ես՝ իմ հարցերով, հոգսերով և ինձ վրա ուշադրություն հրավիրելու այլ հանգամանքներով:

Ահա ուրեմն, այդպիսի մի օր՝ երևանյան մայիսի վերջին, նա ինձ նախաճաշ տվեց և ուղարկեց բակ: Արևոտ, տաք օր էր, շոգ չէր, ու թեթև քամի կար: Բակում ես ունեի կարևոր զբաղմունքներ. կային ծառ ու ծաղիկ, խոտեր և մորեխներ այդ խոտերի մեջ, կար մեր բակի կողքի «Ռայկոմի» պահապան սև-սպիտակ ու բրդոտ գամփռը՝ Բոջին, որ քիչ անց դարպասի արանքով ճողոպրելու էր ու զար ինձ հետ խաղալու: Բայց մինչ այդ ամենը կար Հրանտի ինձ պարգևած մեծ, հյութեղ, փափուկ, քաղցր «Անահիտ» տեսակի պոմիդորը, որ պետք էր ծեսով-ծեսերով ուտել: Պետք էր նստել մեր մուտքի կողքի նստարանին, վայելել այն (իրոք շատ համեղ էր) ու նոր միայն անցնել մյուս գործերին: Եվ ընդամենը երկու անգամ էի երկու ափիս մեջ հազիվ տեղ արած պոմիդորը ճիշտ տեղից կծել, երբ պապան, աղը երեք մատների ծայրով բռնած, իջավ բակ. «Սպասիր,…ըհը, հիմա կեր»: Ու ժպտաց ու արագ ետ բարձրացավ: Եվ ճշգրիտ էր էդ պակասող դետալը: Եվ կատարյալ ու բացարձակ համեղ էր աշխարհը պոմիդորով և աղով:

Բիտովին ես արդեն գիտեի, ճանաչել ու հիշել էի 1969-ին՝ իր երկրորդ այցին. ինձ հարցրել էին՝ Անդրեյին հիշո՞ւմ ես, գալիս է, ի պատասխան երևի թե տմբտմբացրել էի գոնչո գլուխս, բայց հազիվ թե հիշել էի: Բայց հենց որ կլոր շրջանակված ակնոցով, բարալիկ բեղերով, դալկադեմ ու ատլետիկ, ձեռքերի մատնածայրերը պարուրող արծվի եղունգներով Բիտովը հայտնվեց մեր բնակարանում՝ 1967-ից մշուշված իր պատկերն էլ ֆոկուսի եկավ ու նույնացավ դիմացս կանգնած, միայն և հույժ բիտովյան ժպիտով ժպտացող քեռու հետ:

Գաբրիաձեի՝ Ռեզոյի մասին անընդհատ լսել էի, բայց միայն տարիներ անց էի հանդիպելու, նույնկերպ և Ռուստամի՝ Իբրահիմբեկովի մասին էի լսել, ու դարձյալ միայն մի տասնհինգ տարի անց ծանոթանալու առիթ եղավ: Մնացածին չեմ տեսել: Բայց «Խումհար» վեպը երբ գրվեց ու տպագրվեց, ու երբ կարդում էի, ապա վերընթերցում՝ տարբերվող անունների ներքո ճանաչելի էին Անդրեյը, Ռեզոն, Ռուստամը, Վալենտինը, Թիմուրը, մնացածը: Ու պարզ էր՝ հանդիպեմ՝ ճանաչելու եմ՝ վրձնած էին: Ու հենց «Խումհար»-ով էլ, եկանք, ուրեմն, պոմիդորին:

Ահա Ռեզո Գաբրիաձեն (նախատիպը Հրանտ Մաթևոսյանի «Խումհար» վեպի էլդար Գուրամիշվիլու).

…–Հարավային անապատում՝ մի բարձր պատվանդան, պատվանդանին՝ մի մեծ պոմիդոր, «փա՜ռք քեզ, պոմիդոր, քրիստոնյայի պայծառ հավատով դու քեզ դնում ես աշխարհի զոհասեղանին»: Դա ինձ դուր եկավ. ես տեսա այդ կարմիր փայլուն լոլիկը:– Էդ ի՞նչ է,– հարցրի ես: – Մեզանում պարապ բաներին հուշասյուն չեն կանգնեցնում, ուրեմն անելու եմ բարձր մի պատվանդան Հոմալի պետության համար, գնալու եմ Սա-

հարա, խոյացնելու եմ կատաղած արևի մեջ իմ բարձր պատվանդանը՝ գլխին պոմիդոր, մի կարմիր պոմիդոր, Սովյալ երկրով մեկ թող լույս տա: (Հրանտ Մաթևոսյան, «Խումհար», 1980:)

Եվ ահա Անդրեյ Բիտովը.

«…Պոմիդորն էլ ոչ մի կերպ հնարավոր չէ ուտել, թեկուզ ողջ աուլով, ղըշլաղով, գյուղով կամ արտելով վրա ընկնես – ազգային կոլորիտը ինձ համար դեռ ամբողջովին չի պարզ…– էդ պոմիդորը, որպեսզի չտրորվի՝ հատուկ ցիստերնով են տեղափոխում, որ հսկա լիտրանոց բանկայի է նման: Այն պետք է փոխադրել, որ բոլորին ցույց տան, ամբողջ աշխարհին ցույց տան՝ մենք էս ի՛նչ պոմիդոր ենք աճեցրել մեզ մոտ, ուր քար ու ղրռ է, մի կաթիլ խոնավություն չկա, ու սաքսաուլը մեզ համար խոնավ արևադարձների ծառ է: Մերմը տաս հազար կիլոմետր հեռվից հատուկ հելիկոպտերով բերել, ջուրն՝ աշխարհի ամենախոր արտեզյան ջրհորը հորատել՝ հակոտնյաներից ենք ստացել, հողը՝ ամռան արձակուրդներից վերադառնալով, բերել ենք ճամպրուկով, գրպաններումս, ուսապայուսակներում… Մի խոսքով՝ էդպիսի պոմիդոր, որ, թե հիշում ես՝ Ռեզոն մի իդեա ուներ՝ մայրաքաղաքի կենտրոնական հրապարակում արձան կանգնեցնել պոմիդորին: Այդպիսի պոմիդոր: (Անդրեյ Բիտով, «Չգործող հրաբուխի ստորոտին», 1982)»:

Օ՜, Տեր Աստված, որպիսի՜ ակտուալ կանխատեսումներ մեր օրերին ընդառաջ:

Ի սկզբանե… Ասել կուզի՝ ԼՈԼԻ՛ԿՆ էր ի սկզբանե ու նախաստեղծ: Ասել կուզի՝ պոմիդորն իրենք՝ տղերքով, նախաստեղծ ԲԱՆՈՎ արարման սկզբնակետում, սահմանագլխին էին դրել՝ այն փխրուն սահմանին, որով բաժանվում են կենդանին ու մեռյալը (ի դեպ՝ Մաթևոսյանի «Ծառերը» ժողովածուում «Խումհարի» վերնագիրն էր «Կենդանին և մեռյալը» - Դ. Մ.)՝

մարդն ու –իզմերը, մշակույթն ու իդեոլոգիաները: Դրել ու պարգևել էին իրենց՝ մեզ, իրենց՝ ինձ, իրենց՝ ձեզ:

Ժամանակն իհարկե գծային չէ, ու ժամանակն իհարկե այլ տարածություն է, Տիեզերքի այլ որակ, հատկանիշ: Բայց մեր կյանքն ու մեր մոլորակի պտույտը, գոնե մեր ընկալմամբ, գծային են ձևակերպված, մինչև որ (ու եթե) հասկանանք: Եդեմի այգում էն ծառից կախված էն գայթակղության պտուղը ճաշակելով՝ մենք շատ բան կորցրինք, որպեսզի գուցե մի օր ձեռք բերենք ի Աստված մեր Ճանապարհին, ու կորցրած ամենաամենա մի բանն էլ ժամանակի՝ որպես տարածության մեջ մեր բնակության իրավունքն էր:

Տվեցի այս երեք մեծատաղանդ մարդկանց անունները, տվեցի պայծառագույն Լև Աննինսկու անունը: Սերունդ: Երեք չէ, երեսուներեք, երեք հարյուր երեսուներեք, … Պատերազմի՝ Երկրորդ աշխարհամարտի աղջիկների ու տղերքի սերունդ, որ երիտասարդ, պատանի, երեխա, մանուկ են եղել աշխարհամարտի շրջանում, և որոնց շնորհքի, տաղանդի խարանով է խարանել կյանքը՝ ի հեճուկս մահվան ու ավերակման՝ աշխարհընկալման՝ բոլոր զգայարաններով զգալու՝ տեսնելու, լսելու, զգալու, շոշափելու, հոտոտելու… ապա՝ ներծծելու և աբսորբացնելու, ապա՝ մեզ պարգևելու շնորհով է խարանել այդ սերունդը, ՇՆՈՐՀՈՎ, դուք ասեք՝ արվեստագետ-նկարիչների, ես ասեմ՝ գիտնականների ու գյուտարարների ՍԵՐՈՒՆԴԸ. քսաներորդ դարի հիսուն-վաթսունականներին ամբողջ աշխարհում ասպարեզ իջած էդ լույս բերող տղերքն ու աղջկերքը, ֆենոմենալ, էդքան տարբեր, էդքան տարբեր օժտվածությամբ՝ պարզունակ շնորհքից մինչև պարզ հանճար, գիտնականների ու գրողների, ռեժիսորների ու երաժիշտների, նկարիչների ու ճարտարապետների պլեադա՝ ԲԱՆԻ իմացության

շանսը ստացածները: Իսկ հետո ի՞նչ եղավ. ես իմ իմացածն ասեմ, դուք ձեր իմացածն ավելացրեք. Արևմուտքը կանոնի և կանոնակարգման, ռացիոնալի և իռացիոնալի դասակարգման իր մենեջմենթով իր օժտվածներին դարձրեց Բիթըլզ, Ֆելլինի ու Սթիվըն Քինգ, մենք մեր օժտվածների բերանները փորձեցինք ծեփել. քշեցինք բանտ կամ Արևմուտք, տեղը դրեցինք ու փորձեցինք լռեցնել: Բայց ամենավատը՝ թերահավատ նայեցինք ու թերագնահատեցինք: Այնպես չէ, որ նրանց՝ Արևմուտքի օժտվածների սերնդի կյանքը առանց ցավի ու անդարդ անցավ՝ գիտնական թե նկարիչ լինեին, այնպես չէ, որ մի քիչ ապրիորի Արևմուտքն ու ավելի հստակ սահմանագծված ամեն մի երկիրն առանձին իր ուրույն մարտահրավերների առջև միշտ կազմ ու պատրաստ եղավ, իսկ մենք՝ միշտ հիմար ու ձեռնունայն: Տապալումներ ու կայացումներ: Իհարկե: Բայց սերունդը՝ թե՛ «այնտեղ», թե՛ «այստեղ»՝ պատերազմի չոռը տեսած համայն աշխարհում, Կյանքի ոգեկոչման ու Ճանապարհի համար էր եկել՝ ի հեճուկս մահվան: Եվ սերնդի այդ շնորհն ու շնորհքը բանեցնելու և կամ ոչ՝ ապիկարության աստիճանով երկրների, իդեոլոգիաների ու հանրությունների բախտն էր վճռվում: Ու ահա Կանոնն ու կանոնակարգումն ասացին՝ Ֆելլինի և Էլի անուններ, մեր կողմից հնչեց՝ Փարաջանով ու Տարկովսկի… բայց որքան դառն էր մերոնց վճարած գինն իրենց հասած շնորհքի համար… Այսպես էլ Հրանտը, իմ ու ձեր Հրանտ Մաթևոսյանը միամիտ պատմությամբ ու թեթևակի կծվությամբ (ամենևին ոչ զոգոլյան դառնությամբ և սալտիկով-շչեդրինյան հեգնանքով) «Ահնիձոր» ակնարկն էր գրել, որ հիմա լավ ընթերցողը գուցե որպես մաթևոսյանական արձակի միավոր էլ չգնահատի: Ու էն մասին էր ակնարկը, թե ինչպես ՉԻ ԿԱՐԵԼԻ գյուղի ու գյուղատնտեսության հերն անիծել, և ինչպես ՊԵՏՔ Է

փրկել գյուղն ու գյուղացուն: Հրանտին երկար հալածեցին ակնարկի համար, իսկ գյուղի ու գյուղատնտեսության հերն, իհարկե, անիծեցին… Հրանտ Մաթևոսյանն առհասարակ կենաց օրոք որևէ նոր ստեղծագործություն, գիրք առաջինը մայրենիով չտպեց: Գավառցի ցենզորները նայում էին կենտրոնի ցենզորների վարքին, գործը, գիրքը հրատարակվում էին ռուսերեն, հաճախ նաև՝ օտար լեզուներով, հետո նոր միայն հայերեն: Ու գավառցի ցենզորները Հրանտին հույժ պրոֆեսիոնալիզմով հաճախ ցույց էին տալիս կենտրոնի ցենզորների հանցավոր բացթողումները, որ իրենք հայերեն տեքստում արդեն փորձում էին ուղղել և միջամտել: Մանրատոտիկ ճորտեր…

Ոսկեբերանների սերունդ, պայծառների պլեադա: Ահա թե ովքեր են նրանք: Նույն սերունդն Արևմուտքում արեց ահա թե ինչ. Կանոնի համաձայն սահմանեց, նորոգեց, նորացրեց, նորը բերեց ու վերագնահատեց իրեն նախորդած դասական շրջանում եղածը: Նոր այդ սերնդի ամենաոսկեբերաններն ու պայծառները արդեն իսկ դասական էին իրենց մուտքից մեկ տասնամյակ անց, որովհետև նրանց ետևից եկողներն ու հենց իրենց սերունդն «իրենց տեղն էին դրել» նրանց: Մեր Ոսկեբերաններից ամենակայացածներն ու ամենահաջողածները հազիվ հասցրին իրենց ու մեր նախորդներին դասակարգել ու գնահատել, հազիվ հասցրին զգուշացնել վերահաս աղետի ու աղետների մասին… Իրենց սերնդից նրանց ձայները, որ «իրենց տեղը պիտի դնեին» իրենց, մնացին ինտելեկտուալ աշխատանքը ֆիզիկականին ստորադասելու բթամիտ լոզունգի մամլիչի տակ: Հաջորդողներն արդեն, որ պիտի բարձր ու հպարտ նրանց անունը տային ու Կանոն ձևավորեին նրանց բերածով՝ ես ու իմ սերունդը, կա՛մ կմկմացին ինչ-որ բաներ, կա՛մ նույնիսկ չհասցրին… Եվ եղավ այնպես, որ Մաթևոսյանը հայկական Ֆոլքներ է, որ Տարկովսկին ռուսական Բերգման է, որ… Եվ ոչ

երբեք ասվեց՝ Ֆոլքներն է ամերիկյան Մաթևոսյան, Բերգմանն է շվեդական Տարկովսկի, ու առավել ևս չասվեց, չամրագրվեց կառավար ուղեղներում և ապա՝ հանրային գիտակցության մեջ՝ Մաթևոսյանը Մաթևոսյան է, Գաբրիաձեն՝ Գաբրիաձե, Տարկովսկին՝ Տարկովսկի, իսկ Բիտովը՝ Բիտով: Միշտ կար այնուամենայնիվ-ը (ու հիմա էլ կա) մեր ուղեղներում, Մաթևոսյանի բառերով՝ պռատ բանի, պռատ մշակույթի երկիրը, մրցելով, մրցակցելով, մրցավազքելով անգամ, մտքում արդեն տանուլ էր տվել: Իր գիտակցության մեջ արդեն իր գիտնականն ու գրողը անալոգ էին, «նե խուժե չեմ…» էին, «դոգոնիմ ի պերեգոնիմ» էին: Մինչդեռ Արևմուտք հեռացածները դարձան Պավիչ, Կունդերա, Ֆորման և Բրոդսկի: Ըստ արժանվույն դարձան. Բանի Ոսկեբերան Ասպետների այս սերունդը՝ նրանք՝ այդ Հրանտը, Անդրեյը, Ռեզոն, Լևը, Սերգեյը, մյուս Անդրեյը և բոլոր-բոլորը, որոնց դուք և ես հիմա կարող ենք թվարկել՝ մի ամբողջ պլեադա, հենց այդ գուրգուրանքին ու գնահատանքին էին արժանի: Ու խոսքը ռեգալիաների ու մրցանակների մասին, ստեղծագործելու և այսպես թե այնպես հրատարակվելու հնարավորության մասին չէ: «Իրենց անցյալն ու ապագան նրանք ծրագրում են, այնինչ մեր վարքը օտար ձիու պես մեր տակից փախչում է». Հրանտի այս խոսքերն ըմբռնելու և հետևություններ անել մասին է խոսքը: Մշակութային-քաղաքակրթական հետևություններ: Ահա թե ինչն են վրիպել առնվազն իմ երկրի մասշտաբով: Ձեր երկրի-երկրների մասին դուք ասեք: Ես միայն կասեմ՝ մեր կողքին, մեր աչքի առաջ անցել է արդեն՝ արիերգարդն է անցնում ու հեռանում փառահեղագույն մի սերնդի, որն իր ու մեր անցյալն ու ապագան ծրագրեց, իսկ մենք խուլ ու կույր եղանք իրենց պարզ ու հանճարեղ բառի, պատկերի ու մեղեդու առաջ՝ սոսկ բառ, սոսկ պատկեր ու մեղեդի տեսանք, ու մեր վարքը, քանի դեռ այդպես է, օտար ձիու պես մեր

տակից փախչելու է: Վկան, օրինակ, Ռեզոյի ու Գիայի՝ Գեորգի Դանելիայի և Ռեզո Գաբրիաձեի «Կին-ձա-ձա»-ն՝ կոլապսի հանճարեղ ողբ-առակը՝ «Մա-մա, մա-մա, ի՞նչ եմ անելու ես, մա-մա, մա-մա, ո՞նց եմ ապրելու…» (տող՝ ֆիլմում օգտագործված ռուսական մի երգից):

Ու դարձյալ Բիտովը.*«…Իսկ Հրանտն արդեն գրել է ձիու մասին, գոմեշի մասին ու թե ինչ է մտածում լուսնալույսի մեջ մեռած շունը, գայլի մասին ու մի քիչ էլ արջի մասին է գրել և հիմա տախի մասին է գրում: «Տախը» վեպ: Վստահություն է շնչում: Առավել ևս, որ խոսքս իներցիայով սայթաքեց. Իր խնդիրը, չէ՞ որ, ինչպես մի ժամանակ, սոխի, կոնյակի, հացի մասին… ՄԱՍԻՆ չէ՝ հենց իրենց գրելն է իր խնդիրը: Վրձնելը: Ուրեմն, ոչ էլ տախի մասին, այլ հենց տախին կվրձնի ինքը: Ու այլևս շատ բան չի մնա ՅՈԹ հաշվին: Յոթ զույգ մաքուր, յոթ զույգ անմաքուր: Գուցե նա նրանց փրկի»:* (Անդրեյ Բիտով, «Չգործող հրաբուխի ստորոտին», 1982)*:*

Եվ ուրեմն՝ կեցցեն արևահամ ու արնահամ էն «Անահիտ» պոմիդորը և էն մի պտղունցիկ քարաղը, որ իմ Հրանտը շաղեց իմ արդեն կծած պտուղին: Եվ ուրեմն՝ կեցցե իրենց՝ Բանի Ոսկեբերան Ասպետների էդ սերունդը, որ ինչպես Հրանտն է վրձնել իր աշխարհն ու գուցե՝ մեզ, ահա նույնպես վրձնել է ու վրձնելու է լսող և ականջալուր լինող, տեսնող ու նկատող, շոշափող ու զգացող, ընթացող և հասանող նոր աղջնակների ու տղեկների, որոնց համար Բանն ու Ճանապարհը այդուհետ գտնված կլինեն:

Ոչ գծային Ժամանակ-Տարածության մեջ ՆՐԱՆՔ կանգնել ու նայում են, կանգնել ու սպասում են. կտեսնե՞նք, կլսե՞նք, կհասկանա՞նք, կանցնե՞նք:

ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

ՄՇԱԿՈՒՅԹՆ ԻԲՐԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՈՅԻ ԲԱՂԱԴՐԻՉ՝ ԸՍՏ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ

«Երկրների ու բանակների պարտություններին նախորդում է նրանց մշակույթների պարտությունը»:

Հրանտ Մաթևոսյան

Հրանտ Մաթևոսյանի բազմաթիվ հոդվածները և էլ ավելի բազմաքանակ հարցազրույցները պարունակում են գրողի աշխարհայացքն ու գեղագիտությունը բացահայտող շատ կարևոր մտքեր, տեսակետներ, հակիրճ ձևակերպումներ ու մեկնաբանություններ, որոնց առանցքային գիծը ազգ-մշակույթ հարաբերությունն է: Այդ հարաբերությունից են, կարելի է ասել, ճյուղավորվում նրա գեղագիտության մասնավոր խնդիրները: Մաթևոսյանի «Սպիտակ թղթի առջև» և «Ես ես եմ» ժողովածուների ուսումնասիրությունը երևան է հանում որոշակիորեն ձևավորված գեղագիտական մի համակարգ, որը կարող է ուղեցույց դառնալ և՛ նրա սեփական ստեղծագործության, և՛ 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ մշակույթի օրինաչափությունների ճանաչման առումով, և՛ այսօրվա համար:

Բայց հանուն արդարության պետք է ասել, որ մշակույթ-ազգ հարաբերության մասին Մաթևոսյանից առաջ շատերն են արտահայտվել: Ժամանակի իմաստով շատ հեռուները չհասնելու առումով հիշենք Խ. Աբովյանին, ով ազդարարում էր, որ «Մեկ ազգի պահողը, իրար հետ միացնողը լեզուն ա ու հավատը: Լեզուդ փոխի՛ր, հավատդ ուրացի՛ր, էլ ինչո՞վ կարես ասիլ, թե որ

ազգիցն ես»[1]: Ավելորդ է հիշեցնել լեզվի ու կրոնի մշակույթ լինելու հանգամանքը: Իր հերթին, Մ. Նալբանդյանը ևս հայտարարում է՝ «Ժողովրդի հանճարը նրա լեզուն է», իսկ մասնավորապես հայ գրականության առումով նկատում, որ այն մեծ օգուտ է տալիս համաշխարհային մշակույթին՝ լույս սփռելով Արևելքի հին պատմության վրա՝ հայոց ձեռագրերում պահպանված և ուրիշ երկրների աղբյուրներում բացակայող արժեքավոր տվյալների շնորհիվ: Թերևս ավելի գիտական է Ստ. Պալասանյանի բնութագրությունը, ըստ որի՝ ազգության պահպանման համար անհրաժեշտ են՝ նույնալեզու մարդկանց որոշակի քանակ թշնամուն դիմադրություն ցույց տալու, քաղաքական ազատություն և հոգևոր անկախություն: Նա առանձնահատուկ շեշտում է հոգևորի դերը. «Հոգևոր անկախությունը նույնքան անհրաժեշտ է, որքան և քաղաքականը: Այն ազգը, որ յուր սեփական գաղափարները չունի կամ չէ ձգտում ունենալու, բարոյապես կենթարկվի այն ազգերին, որոնց գաղափարները կընդունի: Այս պատճառով անկարելի է երևակայել մի ազգ առանց սեփական գրականության»[2]: Նա հատկապես շեշտում է գրականության դերը՝ նշելով, որ «գրականությունը ձիգ կապված է ժողովրդի արտաքին ու ներքին կյանքի հետ»: 20-րդ դարի սկզբին, հայ ժողովրդին հասած արհավիրքների համատեքստում, հոգևոր, այսինքն՝ մշակութային Հայաստանի անհրաժեշտությունն էին շեշտում Հովհ. Թումանյանն ու Վ. Տերյանը: Իր «Հոգևոր Հայաստան» հոդվածում Տերյանը հավասարության նշան է դնում երկրի անվտանգության համար արյուն թափող

---

[1] **Խաչատուր Աբովյան,** Վերք Հայաստանի, ողբ հայրենասիրի, Երևանի համալսարանի հրատ.,Եր., 1981, էջ 127:

[2] **Ստ. Պալասանյան,** «Տասնիններորդ դարու նշանաբանը», «Փորձ», 1877-1878, Թիֆլիս, թ. 1, էջ 173:

զինվորի և իր երկրի հոգևոր անկախությունն ստեղծող մշակույթի, տվյալ դեպքում՝ գրչի նշանավոր մշակների միջև. «Մի Ռաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես ասպետներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ են, քան նրանք, որ կռվի դաշտում են զոհաբերում իրանց կյանքը»[3]: Գուցե չափազանցություն, բայց ճշմարտություն է: Ասվածը կարելի է լրացնել այստեղ նշածի նախընթաց և հետագա ժամանակների տվյալներով:

Օրինական հարց կարող է առաջանալ՝ արժե՞ արդյոք կրկին անդրադառնալ նախորդների կողմից արդեն շոշափված խնդիրներին: Առնվազն երկու պատճառով՝ այո՛: Նախ՝ փիլիսոփաներն են հաստատում, որ չկան բացարձակ ճշմարտություններ, կարելի է ավելացնել՝ հավերժական ճշմարտություններ ևս: Ըստ այդմ՝ յուրաքանչյուր ազգ ժամանակի որոշակի փուլում և իր դեմ ծառացած մարտահրավերների պարագայում հայտնի ճշմարտությունները վերաիմաստավորում ու հանդերձավորում է ըստ պատմական պահի անհրաժեշտության: Կյանքը հավերժական շարժում է ու հավերժական փոփոխություն: Այս առումով հակիրճ ու ճիշտ է Մաթևոսյանի բնորոշումը՝ ասված բոլորովին այլ առիթով. «Խորենացու ազգն ենք, այո: Հիսուսի ժողովուրդն ենք, այո: Ոսկեղենիկ հայերենի որդիներն ենք, այո: Բայց հավերժական փառքեր չկան – փառքերը թոթափվել են պահանջում ամեն օր: Աստվածները նորանալ են ուզում ամեն օր: Մեկընդմիշտ ավարտուն ազգեր չկան – ազգը նորանալ ու զորանալ է ուզում ամեն օր: Լեզուն անգամ հավերժական չէ – տքնել, տառապել, զնգալ, ղողանջել է պահանջում

[3] **Վահան Տերյան,** Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, «Հայպետհրատ», 1961 թ., հ. 2, էջ 317:

ամեն օր, ամեն եկողի հետ»[4] : Եվ երկրորդ հանգամանքը. յուրաքանչյուր ճշմարտություն կրում է այն ձևակերպողի անհատականության կնիքը: Այս պարագայում, Մաթևոսյանի անհատականության կարևորությունն իր հերթին, առավել ևս կարևոր է այն, որ նրա բազմաթիվ հոդվածներում ու հարցազրույցներում մշակույթի էությունը մեկնաբանվում է բազմակողմանի հարաբերությունների համատեքստում: Նա ունի իր յուրահատուկ մոտեցումը և մշակույթի կարևոր դերի հիմնավորման իր օրինակները: Հետաքրքրական է քննարկվող հարցի վերաբերյալ Մաթևոսյանի կողմից Վիլյամ Սարոյանի վերաբերմունքի հիշատակումը. «Աշխարհի վաղվա՝ ուրեմն արդեն հետքրիստոնեական բախտի մեջ ամենաառաջին նշանակություն էր հատկացնում մշակույթին, մշակույթի մեջ՝ գրականությանը, գրականության մեջ՝ իրեն…» (Սպիտակ…, էջ 164): Ի վերջո՝ գրականությունն է ի վիճակի ոչ միայն բոլոր եղելությունները, այլև բոլոր արվեստները ներկայացնել խոսքով, և ըստ այդմ՝ գրողի դերն առաջնային է: Դա նաև Մաթևոսյանի համոզմունքն է. «…պետք է ուրեմն հիշենք, որ կես-աշխարհը երկու հազար տարով համակած քրիստոնեությունը մարդկության դարավոր փորձն էր, բայց տեսքի էր եկել գրողների ձեռքով՝ Մատթեոսի, Ղուկասի, Հովհաննեսի, Մարկոսի՝ ովքեր գրողներ էին, սովորական գրողներ…» (նույն տեղում): Նույն այս միտքը մասնավորեցնելով Քրիստոսի կերպարաստեղծման առումով՝ գրողը կրկնում է տարբեր առիթներով՝ շեշտելու համար ընդհանրապես մշակույթի, բայց հատկապես գրականության իդեալաստեղծ և ուղղորդող դերը: Ահա տարբեր հարաբերություններում

---

[4] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, «Հայագիտակ» հրատ., 2004, էջ 176: Այս գրքից հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում (Սպիտակ ..., էջ ...):

Մաթևոսյանի կողմից դիտարկված մշակույթի դերը փորձել ենք դասակարգել մի սխեմայով, որի մեջ մշակույթը ներկայացվում է իբրև կեցության և գոյի հիմք.

ա) մշակույթ - ժողովուրդ – ազգ – պետություն

բ) մշակույթ – ազգային ու անհատական վարքագիծ

գ) մշակույթ - ազգային ինքնատիպություն, յուրահատկություն

դ) փոքր ազգի մշակույթ – մեծ ազգի մշակույթ

ե) ազգային մշակույթ – համամարդկային մշակույթ

զ) մշակույթ – ազգային անվտանգություն։

Առանձնացված այս մի քանի հարցերն ունեն իրենց ենթահարցերը, փոխկապակցված և փոխլրացնող այլ հանգամանքներ, որոնք լայնացնում են գրողի մեկնաբանությունների շրջանակը, հարստացնում նրանց բովանդակությունը։

Հավանաբար ճիշտ կլինի մեր ասելիքն սկսել աստվածաշնչյան «Ի սկզբանե էր բանը» մտքից՝ հավելելով, որ բանը՝ խոսքը, ոչ միայն սկզբից էր, այլև այն սկիզբն էր, որի վրա ձևավորվեցին մեր կեցությունն ու մշակույթը։ Այս հանգամանքը նկատի ունենալով՝ Հրանտ Մաթևոսյանը գրում է. «Երևի թե ամեն մի երկիր իր մշակույթի զավակն է, ոչ թե մշակույթն է երկրի զավակը, այլ երկիրը իր գրականության, բանի։ Սա գուցե բիբլիական «Ի սկզբանե էր բանը» արտահայտության իմ տարբերակումն է»[5]։ Ըստ այս տրամաբանության՝ գրողի համոզմամբ Արևմուտքը Շեքսպիրի ժառանգն է։ Ե՛վ օբյեկտիվորեն իբրև կեցության ու հաղորդակցման հիմք ընդունելով լեզուն, և՛ սուբյեկտիվորեն իբրև «բանի» շրջանակում ստեղծագործող

---

[5] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Ես ես եմ, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2005 թ., էջ 32։ Այս գրքից հետագա մեջբերումների հղումները կնշվեն տեղում՝ «Ես…, էջ …» ձևով։

անհատ՝ Մաթևոսյանը մշակույթի մեջ առաջնային նշանակություն է հատկացնում լեզվին ու գրականությանը: Նրա ձևակերպումներով «Լեզուն հայրենիք է», «Լեզուն աշխարհ է», և անժխտելի փաստ է, որ յուրաքանչյուր մարդ և, ինքնին հասկանալի է, առաջին հերթին գրող, իրեն ուժեղ է զգում սեփական լեզվի տիրույթում: Մաթևոսյանը ուժեղ զգալու այս հատկանիշն ընդհանրացնում է ամբողջ ժողովրդի համար. «Բայց նաև չի կարելի մոռանալ, որ լեզվի վայելքը ապրում է եթե ոչ ամբողջ ժողովուրդը, ապա գոնե շատերը, ովքեր լեզուն ընկալում են իբրև նվագ, թատրոն, իբրև խաղ, նկարչություն» (Ես…, էջ 325): Որքան էլ արվեստի տարբեր ճյուղերի առաքելությունն ու ազդեցությունը մեծ լինեն ազգային կյանքում, այլ է լեզվի և գրականության դերը, որովհետև, ինչպես ասված է, ի սկզբանե գոյություն ունեցող «բանը» ընկած է ամբողջ մշակույթի և արվեստների հիմքում: «Եվ լռությունից ղողանջ, անկումից վերընթաց, արարածից արարիչ այս վիթխարի եզերքը Բանի և միայն Բանի թագավորությունն է, որ լեցուն է մարդկանց ու հասարակություններ-ի, իրերի ու կենդանիների խաղով ու թատրոնով, և բանից զատ ոչինչ ու ոչ ոք էր զորու տիրակալել այդ ամենը» (Սպիտակ…, էջ 260): Իսկ այն թևավոր ձևակերպման բովանդակությունը, թե լեզուն հայրենիք է, Մաթևոսյանը տարբեր առիթներով հիմնավորում է Ֆիրդուսու խոստովանությամբ. «Երեսնամյա ջանքով ես կենդանացրի ֆարսերենը և իմ ֆարսերենից հառնեց Իրանը» (Սպիտակ...,էջ 186): Եվ քանի որ գրականության, այսպես կոչված, միակ «շինանյութը» խոսքն է, լեզուն, ապա այդ հանգամանքը Մաթևոսյանին հույս է ներշնչում, որ լեզվի և գրականության համագործակցությամբ, նրանց ոգեղեն ազդեցությամբ կարելի է հայրենիք ստեղծել: Նա գրում է. «Բանաստեղծության աստվածը, երբ ջախջախվում էին մեր երազները, այն հեռավոր տարիներին Մահարուն շշնջացել էր մի մեծ գաղտնիք՝ պետք է

գրականությամբ ետ խլել այն, ինչ պահել չենք կարենում ռազմիկների գնդերով։ ...Փայլուն մի ճակատամարտով նա անհայտությունից խլեց ու իր հայրենիքին վերադարձրեց իր Վանը, և մեծ գրող ու այդպիսով մեծ հայրենասեր Գուրգեն Մահարու այդ Վանն արդեն անկորնչելի է։ Դա ոչ միայն այլևս անկողոպտելի մասն է հայ գրականության, այլ նաև հայ ապագա իրականության։ Դա թռիչքային հրապարակ է դեպի իրական Վան։ Դա Արևմտյան Հայաստանի մեծ խավարից Մահարու լույսով բացազատված այն հովիտն է, որ դեպի իրեն կգրավի խարխափող սերունդներ ու սերունդներ» (Սպիտակ ..., էջ 123)։ Երևի թե նույնը կարելի է ասել Հակոբ Մնձուրու մասին, որն իր գրականությամբ, Մաթևոսյանի խոսքերով, «մեր հայացքները ետ է շրջում» դեպի կորած հայրենիք, առաջացնում հին, կորած երկրի կարոտ ու պաշտամունք։ Գրողի կարծիքով՝ Մնձուրու արձակը բնության ձայների, կանչերի ու բույրերի պահեստարան է, այնքան բնական ու տեսանելի, որ Մաթևոսյանն այդ արձակը անվանում է **գունաձայնատեսագրություն**։ Եվ դա Մնձուրին անում է պատումի խաղաղ ու անհավակնոտ ընթացքով՝ կարծես ինքն իր համար հիշողության մեջ ամրագրելով հայրենի եզերքի պատկերը։ «Մնձուրին ինքնաթիռավոր չէ, ձիավոր էլ չէ. մանրատոտիկ առաջանալով՝ նա իր Արմտանի արահետների հետ կեռվում է, ձորերի հետ իջնում է, դարավանդների հետ սանդուղքվում, բլուրների հետ բարձրանում, ջրող առվի պես, որ գնում է խարխափելով ու ընկրկելով. այդպես թիզ առ թիզ, բույր առ բույր, շշուկ առ շշուկ ներծծվում է քեզ մեր հին բարի երկիրը, որին եթե չսիրենք, որը՝ եթե հայացքներս դեպի քաղաք թե տիեզերք՝ արհամարհենք՝ կարող ենք կորցնել վերջնականապես։ Հակոբ Մնձուրին ստիպում է սիրել» (Սպիտակ..., էջ 130)։ Ժամանակակից տեխնիկայի պայմաններում այդ ամենը

կարելի է նկարել ոչ միայն տեսախցիկով, այլև սովորական հեռախոսով։ Բայց մի՞թե այդ նկարները մեզ կհաղորդեն Մնձուրու այն սերն ու զորովը, որ ուներ նա դեպի ամեն թուփ ու մարգ, և որը փոխանցվում է ընթերցողին և նրա հոգում դրոշմում հայրենիքի պատկերը։ Սա հենց գրականության այն առաքելություններից մեկն է, որի մասին խոսում է Մաթևոսյանը, այն ոգեղենությունը, որ պետք է արթնացնի գրականությունը ընթերցողի մեջ։ Ի դեպ՝ իր ժամանակին Ռաֆֆին ևս գրականության համար կարևոր էր համարում հայրենաճանաչության դերը, և ամենևին էլ պատահական չէ, որ «Կայծեր» վեպի հերոսները երկար շրջում են Արևմտյան Հայաստանի այն վայրերով, որտեղ մտադիր էին ազատագրական պայքարի կայծեր բորբոքել։

Նույն դերը, բնականաբար յուրովի և սեփական արվեստին բնորոշ միջոցներով, կատարում են բոլոր իրական արվեստագետները՝ նկարիչը, ռեժիսորը, դերասանը։ Այս տեսանկյունով նայելով Ալ.Մյասնիկյանի՝ այս դեպքում պետական գործչի կատարած դերին՝ Մաթևոսյանը բարձր է գնահատում աշխարհի հայ արվեստագետներին Հայաստանում հավաքելու նրա ջանքերը։ Նա տեսնում է այդ քաղաքականության արդյունքը. «Մյասնիկյանը չվրիպեց.աշխարհի համար երեկվա կա ու չկա Հայաստանն իր նկարիչներով վենետիկյան ցուցահանդեսում փաստեց այս դժվար աշխարհում լիարյուն գոյությունը մի պինդ ու ջղուտ Հայաստանի» (Սպիտակ..., էջ 266)։ Մաթևոսյանը հետևողականորեն շարունակում է ամրապնդել այն գաղափարը, որ մշակույթն է ազգ ստեղծում, և այդ ստեղծողների առաջին շարքում դնում է նկարիչ Մարտիրոս Սարյանին, որ նշանակում է, թե ընդհանրապես նաև նկարիչներին։ Բանաստեղծական ջերմությամբ և արվեստագետի խորաթափանցությամբ գնահատելով Մ. Սարյանի արվեստը՝ Մաթևոսյանը

գրում է «Սարդարապատում կռվողների, Զանգվից առու հանողների, Թորամանյանի, Մյասնիկյանի հետ Սարյանը ստեղծեց հայրենիք, ունեցավ հայրենիք և եղավ նրա որդին։ Հիմա արդեն բոլորս կարող ենք հպարտությամբ ասել՝ ես զավակն եմ այս հայրենիքի… «Ունի՞ արդյոք արվեստը հայրենիք» հին հարցը մեզանում ունեցավ զուտ հայացի պատասխան՝ արվեստը հայրենիք է ստեղծում» (Սպիտակ..., էջ 270)։ Այստեղ ուշագրավ է ևս մի հանգամանք. արվեստը հանդես է գալիս հայրենիքի գոյության մյուս էական բաղադրիչների՝ ռազմական ուժի՝ Սարդարապատում կռվողների, երկիրը ֆիզիկապես կառուցողների՝ Զանգվից առու հանողների հետ նույն հարթության վրա՝ երբեմն առաջ անցնելով նրանցից։ Մաթևոսյանի այս ընկալումը զուգորդվում է մարդասիրության հետ, ինչը նշանակում է, որ հայրենասիրությունը ազգային էգոիզմ չէ, այլ մարդասիրության դրսևորումներից մեկը։ Նա գրում է. «Արվեստը մարդասիրություն է։ Սարյանի արվեստը մարդկայնության նրա որոնումն է։ Սարյանի հայրենասիրությունը նրա մարդասիրության ամենատրամաբանական շարունակությունն է. նա որոնել է մարդկայնություն և գտել է հայրենիք. նա քրքրում է հայրենիքի բովանդակությունը և գտնում է մարդկայնություն»։ (Սպիտակ..., էջ 266)։ Համամարդկային, մարդասիրական ուղերձները Մաթևոսյանը դիտարկում է երկու ուղղությամբ՝ դեպի աշխարհ և դեպի հայրենիք, դուրս և ներս։ «Սարյանն ստեղծել է բարձր մշակույթ, նշանակում է հայրենիքն օժտել է եթե ոչ հավերժությամբ, ապա գոնե հավերժության իր ձգտման մեջ հզորությամբ» (Սպիտակ..., էջ 267)։

Սարյանից բացի, նրա հետ Մաթևոսյանը հիշատակում է 1920 – 1930-ական թվականների՝ իր խոսքով՝ փառահեղ սերնդի ներկայացուցիչներին՝ Մյասնիկյան, Խանջյան, Երզնկյան, Չա-

բենց, Կոջոյան, Թորամանյան, Թամանյան, Աճառյան, Աբեղյան, Սպենդիարյան, Չոպանյան..., ովքեր իբրև «մատյան գունդ» մարտի նետվեցին և մեզ համար ողբերգական պահին հայրենիք ստեղծեցին: «Տանջահար ժողովուրդն ըստ երևույթին ոգեկոչեց նաև իր ապագայի ուժերը, այլապես երկու տասնամյակը մեզ այդքան մեծեր չէին նվիրի» (Սպիտակ..., էջ 122):

Նույնքան խորաթափանցությամբ է Մաթևոսյանն անդրադառնում հետագա արվեստագետներին, ստեղծում նկարիչների՝ Մ. Ավետիսյանի, Հ Սիրավյանի, Վ. Վարդանյանի, գրողների՝ Վիլյամ Սարոյանի, Գուրգեն Մահարու, Համո Սահյանի և շատ ուրիշների, կինոբեմադրիչների և բազմաթիվ այլ մշակութային գործիչների դիմանկարները: Բոլոր այդ արվեստագետների՝ Մաթևոսյանի ստեղծած դիմանկարները կամ համառոտ բնութագրությունները առանձնանում են ոչ միայն ընդհանրապես արվեստի, նրա բովանդակության, յուրաքանչյուր արվեստագետի բնորոշ հատկանիշների բացահայտմամբ, այլև տեսական խոր ընդհանրացումներով: **Եվ մի շատ առանձնահատուկ, միայն Մաթևոսյանին բնորոշ հատկանիշ. նա իր գնահատականներն ու բնութագրությունները անելիս չի առաջնորդվում արվեստագիտության մեջ ընդունված հանրահայտ չափանիշներով, նա ինքն է հայտնագործում օրինաչափություններ, որոնք գուցե և հաճախ չեն համընկնում մասնագիտական նեղ ոլորտի ընկալումներին, բայց բխում են ազգային պատմական, հասարակական կյանքի առանձնահատկություններից և չեն հակասում գեղագիտության սկզբունքներին: Սա Մաթևոսյանի տաղանդի յուրահատկությունն է:**

Մշակույթի հայրենաստեղծ դերի մեջ ընդգծելով նաև նկարչության ներդրումը՝ կարծես փոքր-ինչ հեռացանք գրա-

կանությունից, բայց վերադարձը անհրաժեշտություն է։ Նկատենք, որ ինչքան էլ Մաթևոսյանը շեշտում է գրականության և մյուս արվեստների, եթե կարելի է ասել, ազգաստեղծ դերը, նա դեմ է օրացույցային արվեստին, որը կարող է բավարարել ընթերցողի, հանդիսատեսի, առհասարակ արվեստն ընկալողի այսրոպեական պահանջները, բայց չի կարող լինել ճշմարիտ արվեստ, եթե այն մի օրվա համար է ստեղծվում։ Նա գրում է. «Թվում է՝ հարկավոր էր ժամանակի հետ դիալոգի մեջ մտնել ժամանակի լեքսիկոնով, թվում է՝ հարկավոր է բանաստեղծական քո կարճ հասակի տակ քաշել ընկերային-ազգային-հասարակական հուզումների ալիքը և հայտնվել ... Մասիսի գագաթին, բայց հետո ալիքն անցնում է, և բացվում է այն վիհը, որ այնքան մեկօրյա հսկաներ է կլլել» (Սպիտակ..., էջ 166)։ Գրողը մերժում է այդ որակի գրականությունը, որը վաղը կյանք չի ունենալու։ Իր վերաբերմունքը նա ձևակերպում է այսպես. «Այդպիսին չլինելու համար հարկավոր է չլինել քաղքենի և չդառնալ քաղքենիության ձայնափող» (ն.տ., էջ 167)։ Միևնույն ժամանակ Մաթևոսյանը չի ժխտում իր ժամանակի անանց հատկանիշների ճանաչումն ու գեղարվեստականացումը։ Նա խոստովանում է. «...ամենադժվարն, այնուամենայնիվ, այսօրվա օրը պատմության մեջ տեսնելու կարողությունն է» (ն.տ., էջ 227)։ Այսպիսի ընկալմամբ Մաթևոսյանը ձեռք է մեկնում Եղիշե Չարենցին՝ յուրովի արձագանքելով վերջինիս՝ Պուշկինի մասին ասված տողերին.

Քնարն է պետք Ալեքսանդրի,
.....
Որ օրերի վեճի միջից
Հիմնականը մանրից զատե։

.....
Տեսնի՛ ոգով, թե ի՞նչն է, որ
Դառնալու է էգուց անցյալ,
Եվ ի՞նչն է, որ՝ հեռու մի օր՝
Պիտի կանգնի բա՛ռձր ու պայծառ...

Մաթևոսյանը, ահա, փորձում է չարենցյան այդ դավանանքը դարձնել նաև իր օրերի մշակույթի, առավելապես արվեստի լինելիության չափանիշը: Ինչ վերաբերում է օրվա հրատապ խնդիրներին, ապա դրանք վերապահված են հրապարակախոսությանը, մինչդեռ արվեստագետը խնդիրներն անցկացնում է իր միջով, երևույթներին նայում է իր անհատականության դիրքերից, այսինքն՝ օրվա հասարակական աղմուկի մեջ պետք է առանձնանա արվեստագետի ձայնը՝ յուրահատուկը, անկրկնելին: Եվ ոչ միայն անհատ արվեստագետինը, այլև ժողովրդինը:

Եվ քանի որ «Ի սկզբանե էր Բանը», ապա Մաթևոսյանը գեղագիտական ընկալումների իր աստիճանակարգված շղթան սկսում է լեզվից, խոսքից, բառից և այդ ընկալումների շրջանակն ընդարձակում մինչև մշակույթի տարատեսակ դրսևորումները: Մնձուրու առիթով նա նկատում է, որ «Լեզվի մեջ գեղարվեստական լիակատար արտահայտություն է գտել իմ ժողովրդի անհատականությունը»: Այս նպատակին հասնելու համար Մաթևոսյանն առաջարկում է հատուկ ուշադրություն դարձնել բառի ընտրությանը, ժողովրդական խոսակցական լեզվի բառային շարքին ու նրա ելևէջներին, աշխույժ երկխոսություններին ու բազմաձայնությանը: Մաթևոսյանն ինքը մեծ հաջողությամբ այդ հատկանիշները վերստեղծել է իր արձակում, և դա խոստովանում է ինքը: «Իմ վաղեմի երազանքն էր՝ ներթափանցել այդ աշխարհը: Սակայն խիզախեցի այդ անել միայն

«Տաշքենդը» գրելիս՝ վիպակի ամբողջ տարածքը «հանձնեցի» գյուղական ակումբին, որտեղ ծխից բացի ոչինչ չի երևում, որտեղ միայն լսել կարող ես» (Ես..., էջ 217)։ Ըստ Մաթևոսյանի՝ սա այն ճանապարհն է, որով կարելի է հասնել ժողովրդի ինքնատիպության ընկալմանը։ Այս առումով լեզվի ճիշտ օտագործումը, այսինքն՝ այս հատկանիշների կիրառումը, որ նշեցինք վերևում, կարող են հանգեցնել այն գիտակցությանը, որ լեզվի մեջ են պահպանվում ժողովրդի թե՛ հիշողությունը, թե՛ բարոյականությունը։ Այս ճշմարտությունը գիտակցել են մեծերը՝ Թումանյանն ու Պուշկինը, և նրանց մեծությունն այն է, որ «նրանք այդ կռահել են իրենց ժամանակակիցներից առաջ» (նշ. տ.)։

Բայց ոչ միայն լեզուն, այլև մշակույթի ամենատարբեր բնագավառներ իրենց ազդեցությունն են թողնում ազգային յուրահատկության ու վարքագծի ձևավորման վրա։ Այդ խնդիրը կարևոր տեղ է զբաղեցնում Մաթևոսյանի գեղագիտության մեջ։ Դա լավի ու վատի խնդիր չէ, դա առանձնահատկության և տարբերության խնդիր է։ «Մենք կոչված ենք սկզբունք ունենալ ինքնությունը, հզորների մեջ աննշմար չենք, շատ փոքրերի մեջ էլ չենք, աշխարհը լիքը մեզնից մանր, շատ խնդիրներով, անհետացման եզրին գտնվող ժողովուրդներ կան, մեր իրավունքները չենք չափազանցնում, ուռչում եզան չափ առնել ուզող գորտի պես։ Կանք։ Տևելը մեր արյան մեջ է» (Սպիտակ..., էջ 315)։ Տարբերությունը անհրաժեշտություն է, աշխարհի քաոսում աննշմար կորչելու դեմ երաշխիք։ Չէ՞ որ թե՛ աշխարհը, թե՛ մարդկությունը գեղեցիկ են իրենց բազմազանությամբ, իրենց գույներով ու տարբերություններով։ Այս մասին Մաթևոսյանը խոսում է հարցազրույցներից մեկում՝ իր դժգոհությունը հայտնելով խորհրդային արվեստի ու գրականության համահարթեցման,

միօրինակության ու գորշության դեմ։ «Ո՞ւմ է պետք, երբ աշխարհը բազմազան չի, ո՞ւմ է պետք, երբ փիրուզը բացակայված է, գույները բացառված են, և՝ միասեռ, միատիպ, միալեզու գորշությունը ամբողջ աշխարհով մեկ տարածվում է» (Ես..., էջ 88)։ Ազգային ինքնատիպությունն ու առանձնահատկությունը ձեռքբերովի հատկանիշ չէ, այլ ի ծնե բնությունից տրված է մարդուն։ Մաթևոսյանը այս միտքը հաստատելու համար մի պատկերավոր օրինակ է բերում. «Երբեմն նաև մտածում եմ՝ բացարձակապես չդաստիարակված աղջնակների, փոքր երեխաների գցում ես գույներով հարուստ մի սրահ։ Տես, թե երեխան որը վերցրած դուրս կգա։ Քոնը, կարծես մի այլ գույն կգտնի՝ ձեռքին դուրս կգա, պարսիկը մի այլ գույն ձեռքին դուրս կգա» (Ես..., էջ 90)։ Հատկապես մշակույթի, մասնավորապես արվեստի բնագավառում ազգային յուրահատկությունը անհրաժեշտություն է ըստ Մաթևոսյանի, այդ յուրահատկությունն է ընդհանուր մարդկության տեսակները զանազանում միմյանցից։ «Ապազգային արվեստ չկա, չի կարող լինել։ Ապազգային՝ նշանակում է արվեստից դուրս։ Իմ հայ մարդուս մեջ ռուս մարդուն հետաքրքրում է այն, ինչը զուտ իմն է, ինչը ինձ դարձնում է հայ։ Իսկ ինչը մեզ երկուսիս մեջ ընդհանուր է՝ նա այդ արդեն գիտի – միայն՝ մեր նկարագրերի փոքր տարբերությունները, որոնցից այնտեղ Պուշկին է հառնել, այստեղ բարձրացել է Թումանյան»,- բացատրում է գրողը (Սպիտակ..., էջ 279)։ Ամենատարբեր առիթներով, տարբեր հարցազրույցներում Մաթևոսյանը հետևողականորեն ընդգծում է ազգային ես-ի անհրաժեշտությունը, ինչը դիտարկում է իբրև պատվար ձուլման վտանգի դեմ։ Իր հարցազրույցներից մեկում գրողը հստակ բացատրում է, որ հայերի դիմադրող ոգին ու ինքնությունը պահպանելու կամքը թույլ է տվել հաղթահարել շատ փորձություն-

ներ։ «Եվ ստացվեց, որ հեթանոսությունից անցանք քրիստոնեությանը, քրիստոնեությունից՝ ազգային քրիստոնեությանը (նկատի ունի սեփական եկեղեցին ու այբուբենը ունենալու իրողությունը - Ժ. Ք.) և տարբերվեցինք ուղղափառներից։ Ուղղափառների մեջ ուղղափառ չենք, հեթանոսների մեջ հեթանոս չենք։ Եվ պահպանեցինք հստակ Ես-ը։ Մենք հասկացանք, որ պիտի ունենանք սեփական Ես-ը, մեր ժողովուրդը, չի կարելի ձուլվել» (Ես..., էջ 158), - համոզմունք է հայտնում գրողը։

Ազգային ինքնատիպության վերաբերյալ բացի հասարակայնորեն ընդունված հատկանիշներից, Մաթևոսյանը ընդգծում է սեփական դիտարկումները, որոնք բացահայտում են ազգի թե՛ դրական, թե՛ բացասական հատկանիշները, որոնց լավ կամ վատ լինելը ըմբռնողի տեսանկյան խնդիրն է։ Օրինակ՝ լա՞վ է, թե՞ վատ այս հատկանիշը. «...մի տեսակ տիրական ցեղ է մերը՝ ոչ մի բանի տեր չլինելով» (Ես..., էջ 91)։ Գրողի արդեն հաջորդ դիտարկումը կարծես վերջնականապես համոզում է, թե այսպես ասած՝ մեր ցեղը գործնական չէ, այլ իդեալիստների ցեղ է։ «Կայսրությունների մեջ ընկած՝ իդեալիստների ցեղ էր, ազգ էր։ Էս իր անհատապաշտությունը. գուցե իր սեփական պետականության բացակայությունն էր դառնում մի տեսակ ազգային որակ...։ Փաստն էն է, որ կայսրությունների մեջ, ճորտացված երկրների մեջ՝ ճորտեր չէինք» (ն., տ.)։ Ի դեպ՝ հայի անհատապաշտության մասին դեռևս 19-րդ դարում խոսում էին Ստ. Նազարյանը և Գր. Արծրունին՝ պնդելով, որ հայը հասարակական էակ չէ։ Հետաքրքրական է, որ Մաթևոսյանի բնութագրությունների մեջ հայը երևան է գալիս հակադիր հատկանիշների միասնությամբ, այն է՝ հայը հպարտ է, ճորտ չէ, բայց և իդեալիստ է, ոչ գործնական։Եվ այս ամենից հետո հետաքրքրական եզրահանգում՝ «Հայ լինելը դժվար է, բայց անհնարը հայ չլինելն է» (Սպիտակ..., էջ 295)։

Կարծում ենք, որ մարդու և ազգի թերությունների բացահայտումը ևս մշակույթի գործիչների խնդիրն է: Այս խնդիրը հավերժական է, որովհետև հասարակության մի մասը միշտ գերադասում է խոսել ազգային արժանիքների մասին՝ իբրև թե օտարների աչքին վատ չերևալու համար, մյուս մասը մատնացույց է անում թերությունները՝ դրանք շտկելու նպատակով: Պետք է գիտակցել, որ ազգային վարքագիծը ևս ձևավորված մշակույթ է: Այս առումով հետաքրքրական է Մաթևոսյանի բերած մի օրինակ, որը կարևոր է ոչ թե անհատական, այլ ազգային մշակույթ ձևավորելու առումով: Չինաստանում երեխաները մուրացկանությամբ չեն զբաղվում, մինչդեռ Հնդկաստանում դա տիրապետող երևույթ է: Հնդիկները երևույթն ուսումնասիրել են և եզրակացրել, որ չինացիների մոտ նման ավանդույթ չկա, դա խորթ է նրանց ազգային մշակույթին, ինչը նշանակում է, որ չինացիները չեն հանդուրժում երեխաների մուրացկանությունը: Այսինքն՝ մշակույթը ապրելու կերպ է, ինչպես մի այլ առիթով այս միտքը ձևակերպում է Մաթևոսյանը:

Ազգային ինքնատիպության բացահայտման առումով Մաթևոսյանը առաջնությունը տալիս է կինոյին, բայց ոչ հայկական կինոյին, որից ինքը զգալիորեն դժգոհ է: «... Կինոն և առաջին հերթին միայն կինոն է ի վիճակի ասելու աշխարհին՝ ով ենք մենք, որտեղից ենք գալիս, ուր ենք գնում» (Սպիտակ..., էջ 280): Մաթևոսյանն այս առումով և որոշակի խանդով առաջնությունը տալիս է վրացական կինոյին, որին հաջողվեց աշխարհին ներկայացնելու վրացու ազգային յուրահատկությունը և վրացի մարդու անհատականությունը: Վրացական կինոյի առավելությունը Մաթևոսյանն ընդգծում է հատկապես հայ կինոյի հետ համեմատելիս, և այս պարագայում նրա գնահատա-

կանը հեռու է մխիթարական լինելուց. «...միութենական ու համաշխարհային հանդիսատեսին վրաց կինոն ներկայացրել է վրացու իր ազգային կերպարը – հայ, միութենական ու համաշխարհային հանդիսատեսը նվազ տեղեկություն ունի հայ ազգային կերպարի մասին» (Սպիտակ..., էջ 278)։ Ճիշտ է, որ հայ կինոյի հանդիսատեսը կարող է տեսնել ժողովրդի ու մարդկանց ուրախությունն ու վիշտը, հույսն ու հուսահատությունը, բայց, միևնույնն է, հայ ժողովրդի լիարժեք կերպարը չի տեսնում։ Թերևս այս գնահատականի մեջ և՛ զգալի ճշմարտություն կա, և՛ որոշակի սուբյեկտիվություն, որը պայմանավորված է սեփական գործերի, սակավ դեպքերում՝ սցենարների էկրանավորումներից ունեցած դժգոհությամբ։ Եթե Մաթևոսյանը այս կամ այն չափով ընդունում է «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմի հաջողությունը, ապա խիստ դժգոհ է «Աշնան արևը» և «Տերը» ֆիլմերից, էլ չենք խոսում Բակունցի «Միրհավ» պատմվածքի մոտիվներով գրած իր սցենարի էկրանավորումից, թեև կարծում ենք, որ պատճառներ պետք է որոնել նաև սցենարի մեջ։ Կինոյի պարագայում մեր տպավորությամբ Մաթևոսյանի փաստարկների մեջ մի վիճելի հարց կա։ Մաթևոսյանին չի բավարարում և կարծես թե դեմ է գրական հանրահայտ երկի էկրանավորմանը. «...հայ կինոն էլ շարունակում է էկրանավորել եղա՛ծ, կայացա՛ծ, կայունացա՛ծ վիճակներ ու դեմքեր, որոնք, ինչ խոսք, արժանի են հարգանքի ու մեծարման, բայց և որոնք ստեղծագործող արվեստագետին թույլ չեն տալիս ասելու ի՛ր խոսքը, պարտադրում են իրենց խոսքը, որ արդեն վաղածանոթ էր» (Սպիտակ...,էջ 281)։ Անշուշտ, իրավացի է Մաթևոսյանը, երբ ստեղծագործողից պահանջում է նրա իսկ հայտնագործությունը, իրականության նոր պրոբլեմների սեփական բացահայտումը։ Դա է ստեղծագործող արվեստագետի բուն ճանապարհը։ Բայց կրկին կարծես որոշ խանդի պահ կա. «Գրողներիս ի՞նչ

անուն կտային կինոբեմադրողները, եթե մենք իրենց ֆիլմերը վերապատմեինք գրականության լեզվով» (նույն տեղում)։ Գուցե մենք առաջադրած հարցադրումից մի քիչ շեղվում ենք, բայց, այնուամենանիվ, այս դիտարկումը շատ հետաքրքիր է։ Որպես օրինաչափություն կարելի է, գրողի հետ համաձայնվելով, նկատել, որ մեզ ծանոթ գրական երկի էկրանավորումից գրական հիմքին ծանոթներս հաճախ դժգոհ ենք մնում՝ ֆիլմում չգտնելով հոգեբանական ինչ-ինչ պահեր, փաստարկներ կամ հիմնավորումներ, դիպաշարային ինչ-ինչ դրվագներ, գրական ստեղծագործությունից ստացած տպավորությունների բացակայություն։ Բայց դա միշտ չէ իրավացի, որովհետև կինոն սիրում է գործողություն և արագություն (մի կողմ թողած ռեժիսորի լրացումներն ու մեկնաբանությունները), իսկ գրականությունը՝ դանդաղ ռիթմ և հոգեբանություն։ Երկու տարբեր արվեստների ներդաշնակությունը և հավասարակշռությունն ապահովելը մեծ տաղանդի խնդիր է։

Բայց կա նաև հարցի մյուս կողմը։ Չէ՞ որ շատ ու շատ մարդիկ գրողի ստեղծագործությանն առնչվում են կինոյի միջնորդությամբ, և շատերն էլ գրողի ստեղծագործությունը կարդում են՝ ֆիլմի առաջացրած հետաքրքրությունից ելնելով։

Վերադառնալով վրացական կինոյի խնդրին՝ նկատենք, որ նրանք էլ առանց քննադատության չեն մնում։ Գրողը ինչ-որ կեղծիք է նկատում նաև նրանց կինոյում և արդեն հայ կինոն է գնահատում՝ շեշտելով նրա տարբերությունը ուրիշներից։ «Վրացական կինոն ինչո՞վ է տարբերվում քո կինոյից։ Էդ ինչո՞ւ նրանց կինոյի մեջ անընդհատ մի սուտ-կեղծիք կա։ Ողբացյալը քո ժողովուրդն է, նրանց կինոն է միշտ վերջանում ողբով։ ...Ողբերգությունը քո ժողովրդինն է, բայց էսօրվա նրա առնական զսպությանը, այրական զսպությանը նայիր. էս մի գիծ։ Քոնը

ողբ չի ասում, քոնը էդպես կական չի դնում։ Քոնը մի քիչ այլ ժողովուրդ է, մի քիչ ուրիշ է։ Կողքիններից տարբեր է. ռուսից տարբեր է, բոլոր-բոլորից տարբեր է» (Ես..., էջ 90)։Սակայն անհրաժեշտ ենք համարում անմիջապես էլ նշել, որ հայ մարդուն, հայ ժողովրդին կինոյում արժանապատիվ ներկայացնելու Մաթևոսյանի պահանջը ամենևին էլ չի խանգարում նրան հիանալու համաշխարհային կինոգործիչներով, չի սահմանափակում նրանց ըստ արժանիքների գնահատելու բարոյական պարտքը։ Հիշենք միայն մեկ օինակ, որ հաստատում է մեր դիտարկումը։ Ռուս ականավոր կինոռեժիսոր Անդրեյ Տարկովսկու մասին գրում է. «Գեղեցիկն այն է, որ ազգային կոմպլեքսներ չուներ։ Ինձ համար դա մի տեսակ մեծության չափանիշ է։ ...Իսկապես, իր արվեստի խորհրդանիշը, իր արվեստի մաքուր ոգին ազգային սահմանները ջնջում էր» (Սպիտակ..., էջ 295)։

Շատ բարձր գնահատելով հանդերձ կինոյի մշակութային նշանակությունը՝ Մաթևոսյանը մի ուրիշ բնույթի վեճ էլ ունի կինոյի հետ, բայց այդ վեճն արդեն դուրս է անձնականության սահմաններից և վերաբերում է գեղարվեստական խոսքի և կինոյի գունային պատկերների տարբերությանը։ Նա անհամատեղելի է համարում կինոն և գրականությունը և գտնում է, որ նրանց համադրման դեպքում խոցելի է դառնում լեզուն՝ հավատացած լինելով, որ «անհրաժեշտ չլինելով՝ բթանում է բառի զգացողությունը» (Ես..., էջ 231)։ Այս պարագայում, երբ մարդը մտածում է պատկերներով, բառը դուրս է մնում խոսքի հոսքից, կորչում են բառի գեղարվեստական արտահայտչականությունը, զուգորդումների դաշտը և այլ հատկանիշներ։ «Իսկ կինոյում դու պատմողից, Բառի տիրոջից վերածվում ես գեղանկարչի» (ն. տ.)։

Այս որոշակի դժգոհությամբ հանդերձ՝ Մաթևոսյանը հաշտության ձեռք է մեկնում կինոգործիչներին. «Դուք նույն գրողներն եք, միայն թե գրում եք հրաշագործ կինոխցիկով։ Ժամանակն է, ժամանակն է, սիրելի կրտսեր եղբայրներ (նկատի ունի կինոյի ավելի երիտասարդ արվեստ լինելու հանգամանքը – Ժ. Ք.), որ կրտսեր եք, բայց վաղուց արդեն փոքր չեք, ժամանակն է այս ժողովրդի մշակութային կյանքի ստեղծման և, այդպիսով այս երկրի ապագայի առջև կանգնել հավասար եղբոր իրավունքով ու հավասար պատասխանատվությամբ» (Սպիտակ..., էջ 282)։

Հրանտ Մաթևոսյանի աշխարհընկալման և գեղագիտության մեջ կարևոր տեղ են գրավում փոքր ազգ-մեծ ազգ մշակութային և սրանից ածանցվող ազգային մշակույթ-համամարդկային մշակույթ հարաբերությունների խնդիրը։ 20-րդ դարի սկզբին, հատկապես բոլշևիկյան հեղափոխության օրերին հաճախ շրջանառվում էր այն միտքը, թե փոքր ազգերը փոքր մշակույթ են ստեղծում, մեծ ազգերը՝ մեծ։ Այս մտայնության դեմ ըմբոստացավ Տերյանը իր «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ։ Նման միտքը նա համարում է «ֆետիշիստական մտածողության» արդյունք և պարզաբանում. «Կարծես Նորվեգիան չի տվել Իբսենին, մինչդեռ նրանից շատ ավելի խոշոր երկրներ մնում են ամուլ գրականության և արվեստի տեսակետից»[6]։ Մաթևոսյանն այս հարցին նայում է տարբեր դիտանկյուններից։ Յուրաքանչյուր ժողովուրդ ունի գոյատևման իր կերպը։ «Եթե ճշմարիտ է, որ քանակով մեծ ոչ քաղաքակիրթ ազգերը երկարատևում են իրենց ստվարությամբ, ապա նույնքան բացարձակ ճշմարտություն է, որ փոքր ազգերի միակ

[6] **Վահան Տերյան,** Երկերի ժողովածու, հատոր 2, Երևան, «Հայպետհրատ», 1961, էջ 302։

պահպանիչն ուծացման այդ տիեզերական ցրտի դեմ նրանց ազգային արվեստի խոշոր անհատականություններն են։ Նրանք փոքր ազգերի բախտավորությունն են։ Թումանյանի գրականությունը մեր ժողովրդի բախտավորությունն է» (Սպիտակ..., էջ 232),-ասում է Մաթևոսյանը։ Գրողի դիտարկման մյուս ուղղությունը պետականություն չունեցող և պետականություն ունեցող երկրների մշակույթի համեմատությունն է։ Ազգ–մշակույթ երկանդամի երկու բաղադրիչները փոխպայմանավորված են և լրացնում են միմյանց։ Եթե ճիշտ է, որ մշակույթն է հայրենիք ստեղծում, ճիշտ է նաև այն, որ հայրենիքն է պահում ու հովանավորում այդ մշակույթը։ Այդ հասկացությունները հակադիր չեն, այլ համադրելի։ Զորավար Անդրանիկի մասին մի հոդվածում Մաթևոսյանը գրում է. «...Զեյթունի հերոսամարտը, Աղբյուր Սերոբը, Սոսե մայրիկը, Չաուշ Գևորգը, ինքը Անդրանի՞կը սերեցին մեր վիպերգը, իմ այդ տրեխավոր փաշաների կենարար շնչի վրա՞ մեր դյուցազներգը ելավ մեր գեղջուկ հայի տնից, թե՞ վիպերգը արթնացրեց նրանց և իշխանահասակ կանգնեցրեց հայոց մեր աշխարհում» (Սպիտակ..., էջ 333)։ Այս խնդիրներն անբաժանելի են, փոխլրացնող, փոխպայմանավորող, և դրա մեջ է ազգ-մշակույթ հասկացության անբաժանելիության գաղափարը, որ Մաթևոսյանի մոտ ստանում է հետևյալ բացատրությունը. «...Անդրանիկը և վիպերգը, միմյանց լրացնելով, միմյանց սովորեցնելով, շտկելով, հաստատելով, միմյանց զորացնելով գալու էին, և նրանց ճանապարհն անվախճան էր» (նույն տեղում)։ Տարբեր առիթներով Մաթևոսյանը կրկնում է այն գաղափարը, թե մենք ենք ստեղծում այն մթնոլորտը, որի մեջ ժողովուրդը ազգ է դառնում (Ես..., էջ 322)։ Եվ քանի որ երկիր չենք ունեցել, ցար չենք ունեցել, ապա հայոց պետականությունը ապաստանել է գրականության մեջ։ Դա, անշուշտ, իր

հետքն է թողել գրականության վրա՝ թույլ չտալով, որ գրողներն ազատ ու անկաշկանդ ծառայեն գեղարվեստին։ Հայ գրողները հայ ժողովրդի ապագան տեսնում էին նրա պետականության մեջ, և այս մոտեցումը տարբեր գրողների՝ Խորենացուց մինչև Չարենց, միավորում է։ «Այդ մի հարցն է բոլոր չափումների մեջ դառնում նրանց թուլությունը, հայ գրականության թուլությունը» (Ես..., էջ110)։ Թուլություն, որովհետև հայ գրողները պետականության շահը գերադասել են գեղարվեստից, որովհետև հայ գրողն իր վրա է վերցրել պետություն չունեցող ժողովրդի պետության հոգսը։ «Այսինքն՝ միաժամանակ նրանք անում էին այն, ինչ ռուս իրականությունը, ռուս կյանքը տարաբաշխել էր իր երկու խոշոր մեծությունների՝ Պետրոս Մեծի և Մեծն Պուշկինի միջև։ ...Այս իմաստով Թումանյանի մեջ Պետրոսն ու Պուշկինը միասին էին՝ և՛ միմյանց թուլացնում են, և՛ զորացնում են։ Իմ Թումանյանը թիկունքում Պետրոս Մեծ չունենալով, ազգային հարցը կայսերաբար ստանձնելով՝ դարձրել է իր գրականության էությունը և թուլությունը» (Ես..., էջ 110)։ Եվ եթե «...ռուսաստանները հավաքվում են, բրգվում ու կարծրանում տոլստոյների շուրջ, պետրոս մեծերը պտտվում են ռուսաստանների շուրջ, որպեսզի սրանք հում կավի պես ցրիվ չգան» (Սպիտակ..., էջ 266)։ Այս ամենից արված եզրակացությունն այն է, որ «Մաքուր գեղարվեստի հրճվանքը մեզ անծանոթ է» (Ես..., էջ 185)։ Պետականության բացակայությունը հայ ժողովրդին ու նրա մշակույթը դրել է համաշխարհային մշակույթի հետ ոչ մրցակցային պայմաններում, ուստի հայ մշակույթը ոչ միայն պետական հովանավորություն չի ունեցել, ոչ ողջ, ոչ մեռած գոյատևել է անտարածության ու անժամանակության մեջ, թշնամու՝ թշնամությունից կանաչած հայացքի ներքո, այլև «մարգարեաբար բարձրացված է եղել պետական քաղաքականության

մակարդակի» (Սպիտակ..., էջ 110), և գրողն էլ ազգային առաքելություն է ունեցել: Ըստ էության գրականության (պատմագիտության, ընդհանրապես գիտության, հրապարակախոսության...) նման ուղղվածության մեջ է դրսևորվել նաև ազգային անվտանգության խնդիրը: Օտարի թշնամանքը հիշեցնող, պայքարի ոգին կոփող, պետականության երազանքը վառ պահող մշակույթը զգոն է պահել անվտանգության հարցը, ինքնուրույնության գաղափարը:

Սակայն պետք է ընդունել նաև, որ ընթերցողի, հատկապես դրսի ընթերցողի համար նշանակություն չունի, թե ինչ պայմաններում է ստեղծվել քո մշակույթը: Հիմա փոխվել են ժամանակները, և պետական սահմանները չեն ապահովում որևէ ժողովրդի՝ իր երկրում ունեցած մշակութային մենատիրությունը, և ընթերցողը պարտավոր չէ հաշվի նստելու այն փաստի հետ, որ մեր ժողովուրդը «վեց հարյուր տարի – վեց հարյուր՝ ցանկացած յուրաքանչյուր ազգի ու ազգության ելնելու, զորանալու ու կայանալու – անցնելու մի լրիվ ժամկետ՝ ազգի մի կյանք վեց հարյուր տարի մշակույթի իր օջախը ոչ թե բորբոքելու, այլ անթեղը գոնե պահելու իրավունք ու հնար չի ունեցել…» (Սպիտակ..., էջ 208): Սրա համար Մաթևոսյանը ներողամտություն չի փնտրում: Ճիշտ հակառակը: Նա վստահորեն հայտարարում է. «Մեզ գրապայքար, գրամրցակցություն է հարկավոր, բաց մրցակցություն, մրցակցություն բոլորիս աչքի առաջ, ընդդեմ և հանուն բոլորիս՝ և ընթերցողներիս, և գրողներիս, հանուն հանրապետության գեղարվեստական մտքի» (Սպիտակ..., էջ 206): Գրողը հավատացած է, որ չի կարելի համաշխարհային մշակույթի սպառող լինել, պիտի նաև արտահանել: Ու թեև համաշխարհային մշակույթ կոչվածը, ինչպես Մաթևոսյանն է բնութագրում՝ «այդ շքեղ, խնամված, հովանավորված, իր բարձր

աստվածային-համամարդկային առաքելությունից զատ և ի՛ր ազգի պետության-պետականության-հասարակարգի առաքելությամբ օժտված հզորուհու» առջև մեր մշակույթը վախեցած չպիտի զգա։ «Իմն այն է՝ ինչ առողջ, գեղեցիկ ու խելացի է» (Սպիտակ..., էջ 111)։ Եվ Մաթևոսյանն ունի հպարտություն և հավատ, որ «ամբողջ աշխարհի պոեզիան իր բոլոր հսկաներով մեր այս տանը երբեք շփոթմունք չի առաջացնելու, քանի որ այստեղ տանտերեր կան – Թումանյանը, Չարենցը, Նարեկացին, Իսահակյանը, Մեծարենցը, Տերյանը... Նրանք գալիս են շատ ավելի ոչ թե իրենցով չափելու, այլ իրենք չափվելու այս մշակույթի հսկաների հետ» (Սպիտակ..., էջ 112)։

Պատմական այս՝ պետականազուրկ հանգամանքը, ինչպես նաև ազգային ճակատագրի այլ ձախորդ հանգամանքներ՝ գաղթ, կոտորած, հայրենազրկություն, իրենց կնիքն են դրել հայ մշակույթի վրա և թույլ չեն տվել, որ հայ արվեստագետն ու գիտնականը խորանան համամարդկային, տիեզերական խորհուրդների մեջ, կասեցրել են նրանց հոգու և մտքի թռիչքը, ստեղծագործական էներգիան ուղղել դեպի ազգային խնդիրները։ «Քանի անգամ հայ գեղագիտական միտքը մետաֆիզիկայի աշխարհին հարաբերվելով, բնազանցականին հարաբերվելով՝ ետ է քաշվել ազգային խնդրի պատճառով» (ն. տ., էջ 111),-նկատում է Մաթևոսյանը։ Ինչո՞ւ Սարյանը հայոց Սալվադոր Դալին չդարձավ, որովհետև «ետ քաշվեց մետաֆիզիկայի եզրագծից, որպեսզի հայոց գերբը նկարի»։ Բնականաբար՝ այստեղ բուն գերբի խնդիրը չէ կարևորը, պայմանականորեն ուրիշ պատճառ կարող էր լինել, բայց, միևնույնն է, լինելու էր ազգային շահին ծառայելու խնդիրը։ Նույնը կարելի է ասել հայ մյուս արվեստագետների մասին։

Մաթևոսյանի բնորոշումով՝ հայ արվեստագետի լավատեսությունն ու բարությունը, անչար հայացքը աշխարհին կրկնակի թանկ են ու գնահատելի, որովհետև մյուս՝ հզոր պետությունների զավակ արվեստագետները կարող են իրենց թույլ տալ լավատես ու բարեգութ լինելու, իսկ երբ տառապած հայն է ժպիտով նայում աշխարհին, դա հավասար է հերոսության։ Մի առիթով, խոսելով Անդրանիկ Ծառուկյանի որբանոցային կյանքի, նրա կրած տառապանքների և ինքն իրեն հաղթահարելու ու անհիշաչարության մասին, ինչպես նաև հիշատակելով երիտասարդներին Թումանյանի հղած «Աշխարհքին ու մարդկանց արևի պես նայելու» պատգամը՝ նկատում է. «Այդպիսին դառնալ, իհարկե, անհամեմատ հեշտ է, ասենք, մի Սենտ Էկզյուպերիի կամ մի Նանսենի՝ չխոցված ազգի յուրաքանչյուր որդու համար, և այդպիսին դառնալ բաղձանքի ու իրականության ավերակներում և դեռ իսպառ չքացման ամենօրյա վտանգի տակ՝ անհնար է, հնարավորը խելագարվելն է։ Եվ ուրեմն, ի՞նչ խելքի ու խղճի տեր են մերոնցից նրանք, ովքեր, այդուհանդերձ, այդպիսին են» (Սպիտակ..., էջ 235)։

Այս հատկանիշը խոսում է, անշուշտ, ոչ միայն մարդկային անհատական, այլև ազգային որակի մասին։ Սակայն ազգային մշակույթի այսօրինակ կարևորումը արդյոք չի՞ տանում դեպի ազգայնականություն, չի՞ կաշկանդում արվեստագետի հոգու և մտքի թռիչքը։ Այդպես կլիներ, եթե Մաթևոսյանը իր դիտարկումները սահմանափակեր հայ մշակույթի սահմաններում և, քիչ է ասել, չկարևորեր համաշխարհային մշակույթի՝ մեր կյանքում ամենօրյա ներկայության պահանջը։ Նա համոզված է. «Մեր տանը համաշխարհային գրականության ամենօրյա ներկայություն է հարկավոր, նրա շունչը ամեն պահի մենք պիտի զգանք» (նշ. տ., էջ 210)։ Նա նույնիսկ այդ գրականության հայե-

բեն ամենամսյա պարբերականի անհրաժեշտությունն է շեշտում և ավելացնում, որ ազգային մշակույթի իմաստը չի կարող որևէ մշակույթի միակ գոյակերպը լինել, որովհետև դա կտանի դեպի ազգայնականություն, որ մեր հողը երբեք չի ունեցել։ Նման մոտեցումը, ըստ գրողի, կնշանակեր ապագա նոր մեծությունների՝ Սարյանի, Չարենցի, Կոմիտասի «լինելիության իզուր սպասում» (և. տ., էջ 209)։ «Նրանք՝ համաշխարհային գրականության այդ մեծերը, գալիս են ազգային գրականություններում չափանիշներ ճշտելու, չափելու և չափվելու նաև. նրանք գեղագիտական մտքի խթան են. Կյերկեգորի, Կամյուի, Կաֆկայի և շատ ու շատ ուրիշների ներմուծումից հետո միայն ռուս գեղագիտական միտքն սկսեց իր Դոստոևսկուն այլ լույսերի ներքո դիտել. մենք ողջերս և մեր նախնիներն սպասում են իրենց քննիչներին. այդ քննիչների հայացքի տակ է մեր մեծ նախակարապետն ասել՝ «թեպետ փոքր հովիտ ենք, բայց մեզանում էլ գրի արժանի մարդիկ ու պատմություններ են եղել» (Սպիտակ..., էջ 212)։ Նկատենք, որ թեև Խորենացու խոսքը մոտավոր է հիշատակվում, բայց իմաստի աղավաղում չկա։ Մաթևոսյանի ցանկությունն ու ասելիքն այն է, որ մեր ստեղծածի իսկական արժեքն իմանալու համար մեզ համաշխարհային չափանիշներ են պետք՝ մեր իսկ մշակույթում ճիշտ կողմնորոշվելու համար։ Լրացնելով Մաթևոսյանի միտքը, նկատի ունենալով զուտ գեղարվեստական գրականության ասպարեզը՝ հիշեցնենք, որ այստեղ թե՛ գրողին, թե՛ քննադատին անհրաժեշտ է տիրապետել համաշխարհային գրականությանը՝ սկսած Հոմերոսից մինչև այսօր, այլապես մենք ամեն օր մեր փողոցում Բայրոններ ու Շեքսպիրներ կհայտնագործենք, եթե չիմանանք վերջիններիս գոյության մասին։

Ելնելով վերոշարադրյալից՝ կարելի է ասել, որ թեև այստեղ ասվածն ամբողջովին չի ընդգրկում Մաթևոսյանի գեղագիտության ամբողջական տիրույթը, բայց բավարար հիմք է տալիս կրկնելու բնաբանի խոսքերը՝ «Երկրների ու բանակների պարտություններին նախորդում է նրանց մշակույթների պարտությունը»։

ՎԱՉԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

«ԽՈՒՄՀԱՐ» ԵՎ «ՀԱՂԱՐԾԻՆ» ԵՐԿԵՐԻ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ

Մի առիթով Հրանտ Մաթևոսյանը խոստովանել է, որ իր համար, անշուշտ, կարևոր են խոսքի հզորությունը, բառի արտահայտչականությունը, զուգորդումների դաշտը, որով շրջապատված է բառը, որ ինքը ցանկանում է «*սյուժետային գրող լինել…*», բայց… «*Եվ ամեն անգամ նույնն է տեղի ունենում՝ տեսնում եմ, որ իմ ձին նորից ճամփից շեղվել է, և անկազմակերպ, անկարգ էջեր են… Խցանումներ, ցատկեր, դադարներ, հիշողություններ, մի խոսքով՝ պատառոտված կոմպոզիցիա»*[7]: Եվ եթե ավելացնենք նաև գրողի բանաձևումը՝ թե «Գրականությունը մասին չէ», ապա հասկանալի կդառնա, որ Մաթևոսյանը ավանդական առումով սյուժետաբովանդակային կամ կոնֆլիկտային զարգացումներ «հորինող» հեղինակ չէ, այլ, իր բառերով ասած, «վավերագրող», ով կյանքի իրական շարժումն է տեսնում ժամանակատարածական ընդգրկումների մեջ՝ միշտ որոնելով անաղարտ մարդուն: «Մենք ենք մեր սարեր»-ի հովիվների ու միլիցիայի լեյտենանտի կոնֆլիկտը, «Աշնան արև»-ի Աղունի ներհակությունը միջավայրին, նույն հակասության բազմաձայնային դրսևորումը «Տերը» կինովիպակի Ռոստոմի և օտարացող աշխարհի հարաբերություններում, Ջանդառ Թևանի «հաղթանակի» ծաղրանմանակային տոնակատարումը բացասող-լրացնող՝ Սիրուն Թևլկի փախուստի մտադրությունը դեպի մի անորոշ Տաշքենդ (համանուն վիպակում) և մյուս այլ

---

[7] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ես ես եմ, Ե., 2005, էջ 224 («Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցը):

գործերում հերոս-միջավայր հարաբերությունները այդ դրույթի կայուն հաստատումներն են:

Մաթևոսյանի «Խումհար» և «Հաղարծին» երկերի բովանդակակառուցվածքային զուգահեռները նույնպես հաստատում են նյութի կամ «ինչի մասին»-ի երկրորդայնությունը մարդու քրոնոտոպային տարածականության և գրող-կերպար-ընթերցող բազմաձայնության մեջ: Բուն այս խնդրի պարզաբանումից առաջ ինքնին հարց է ծագում, թե «Հաղարծին»-ը գրվել է «Խումհար»-ից շո՞ւտ, թե՞ ուշ, և ինչո՞ւ հեղինակը չի տպագրել այն: Ինչպես գիտենք, «Խումհար»-ը գրվել է 1969 թ., երբ հեղինակը 34 տարեկանի սահմաններում էր. վիպակում տարիքաժամանակային մեծ ու փոքր խնդիրների առաջադրումների մեջ տվայտացող Արմեն Մնացականյանը ինքնամխիթարանքի է դիմում. «*Եվ լավ է, որ դու քառասուն տարեկան չես և քսանհինգ տարեկան չես, այլ ուղիղ քո տարիքին ես- ե-րե-սուն*»[8]:

Ուրեմն որո՞նք են այս երկերի բովանդակակառուցվածքային և կերպարային տիպաբանական շերտերը: 1) «Խումհար»-ում հանրակացարանից Կինոյի տուն գնացող ուսանողներն են, որոնք խոսում են իրենց կենցաղի, աղջիկների, հայրենիքում թողածի մասին, նաև ներկայի ու անցյալի զուգահեռներից: «Հաղարծին»-ում Երևանից Սևանով ու Հաղարծինով Ծմակուտ գնացող ընկերներն են, որոնք ժամանցի իրենց փնտրտուքում խոսում են կենցաղից, կինոաշխարհի պաշտոնական հարաբերություններից, նաև քաղաքի, գյուղի, կնոջ մասին: 2) Կինոյի տանը Միքելանջելո Անտոնիոնիի ֆիլմի դիտում-քննարկումից հետո Արմենի հանդիպումների ու խնդիրների «ցրվա-

[8] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, Ե., 1985, էջ 177 (նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն անմիջաբար):

ծության» մեջ մարդու, նրա ժամանակի ու տարածության շեշ-տադրումներն են, որոնք «Հաղածին»-ում ներկայանում են հայ-կական կինոմիջավայրի, ընկերների հարաբերության, ստեղծ-վելիք սցենարի ստվերագծումների, այստեղ արդեն՝ Ֆեդերիկո Ֆելինիի թույլ կրկնությամբ ինքնահաստատման անհնարինու-թյան մասին զրույցներով: 3) «Խումհար»-ում սրճարանի ու կոն-յակի ուժի միջավայրը իմաստավորող Եվա Օզերովան «գիտա-կան» զրույցներ է վարում Արմենի հետ վերոհիշյալ թեմատիկ շրջանակներում, իսկ «Հաղարծին»-ում ճանապարհին, վանքի մոտ ժամերն անցկացնող խմբից երբեմն առանձնանում են հե-ղինակն ու Նորա Ակոպովնան, քննում նույնատիպ խնդիրներ: 4) Կինոյի տան ճեմասրահում ռազմահայրենասիրական կոլո-ռիտի ստեղծումը բնության օգնությամբ ավելի է որոշակիաց-նում Արմենի սցենարի խմբագրումների փորձը գյուղաշխար-հում «քաղաքակրթություն ներմուծելու» ճգնանքով, որի ինչ-որ արտահայտություններ նկատելի են «Հաղարծին»-ում ճանա-պարհին պատահաբար հանդիպած «մոլական» ծերունու կամ գյուղական աղջկա համար սցենարում հարմար դեր ներմուծե-լու հանպատրաստից ծրագրով: 5) Գինովնալու հակումը Կի-նոյի տանից հասնում է հանրակացարան, որտեղ հարբաձա-խումհարային խառնաշփոթ մթնոլորտը կարծես ամփոփում է «Խումհար»-ի ամբողջ ընթացքում վեճի ու քննարկումների հստակեցումը, որտեղ կինը միշտ անուղղակի կարևոր դեր է ունենում: «Հաղարծին»-ում պատմողի գյուղական ընկերոջ հյուրընկալումը Վանաձորի քաղաքային տանը շարունակվում է Ծմակուտ՝ հեղինակի ծնողների տուն այցելությամբ, կնոջ ներկայությունը քողարկելու ճիգով, պարզ գինովցածության մեջ արդեն հայտնի թեմաների «պարզեցումը» հեղինակի հոր

գյուղական անմիջական ուժեղ միջամտություններով: Եվ երկուստեք «ավարտվում է» այս խումհարային վիճակների շարունակելիությունը:

Այս սովորական կյանքակենցաղային բովանդակության մեջ գրականությունը կոչված է մարդուն դարձնելու ***քրոնոտոպային*** առանցք, որի մեջ խտանում են ժամանակների ու տարածությունների հարաբերականորեն տարբերվող և նույնացող հատկանիշները: Այսպիսով՝ 20-րդ դարակեսի մտավորականներն են Մոսկվա մեծ մայրաքաղաքում և հեռու հայկական սարերում ու գյուղերում, վանքի մոտ: «Խումհար»-ում այս հարադրությունը նախադրային որոշակիություն է ստանում Արմենի անավարտ սցենարի խորհրդանշային մուտքով. «*Անտառը… թփերն առջևն է գցում, թփերը գնում են, ինքը գնում է թփերի ետևից: Կապուտլեռ սարի մերկ լանջին գիհի մի թուփ է կպել ու վերև է կանչում անտառին: Է՞, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը շատացել են, անտառի դեմը փակում են»*[9]: Գիհին և անտառը յուրօրինակ խորհրդանիշներ են՝ ենթատեքստային ընդհանրացումով: Իսկ խորհրդանշանը, բառային համատեքստի մետաֆորայնությունը գեղարվեստական գրականության ինքնադրսևորման կարևոր ձևերից են, արտահայտվում են իրերի արտաքին պարզ նկարագրով, որը նշում է ներքին կյանքը, և պարտադիր չէ, որ արտաքինը գունագեղ ու մանրամասն ներկայացվի. «Իրերի խորհրդանիշը ներքին–արտաքին արտահայտչականության կառուցվածքն է, ինչպես և նրա նշանը»[10]:

Քաղաքակրթությունը ճնշելու է բնությանն ու նրա զավակին, գյուղի ու քաղաքի ուղղակի հակադրությամբ ներկայանա,

---

[9] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 95:

[10] **Лосев А.Ф.**, Логика символа, Контекст-1972, Москва, 1973, ст. 202.

թե՞ մնա մարդու ապրումների ու պատկերացումների խորքերում, կենցաղի առօրեական շերտերո՞ւմ «թաքնվի», թե՞ գիտա-փիլիսոփայական հիմնավորումներով ամրակայվի, - մնալու է այս երկու գործերի («Խումհար», «Հաղարծին») և ընդհանրապես Մաթևոսյանի ամբողջ գրականության առանցքային ասելիքներից մեկը: Եվ աննկատորեն հակադրությունը վերածվելու է հակադրամիասնության: «Գյուղագրություն-քաղաքագրություն» անիմաստ վեճի առիթով Հ. Մաթևոսյանը նշում է. «*Գրականության բնապաշտությունը հանդես է մտնում գյուղագրության տարազներով, որովհետև հնարավոր չէ վերադարձնել ոչ միֆական Բաբելոնի միֆական թագավորին, ոչ էլ այք փակել ատոմի գյուտի դեմ… Ասված է, որ գրականությունը կարոտ է: Քարեղարյան անձավների կարոտ, ապագայի կարոտ, ազատության, բնության… ամե՞ն, ամեն ինչի կարոտն է գրականությունը*»[11]:

Եվ հիմա էլ վիպակում ինքնաբուխ են հնչելու աղարտվող բնության պատկերից հետո շարունակվող զրույցը «պիրկ կրծքերով աղջկա», Էլդար Գուրամիշվիլու եռացրած «սիբիրյան խինկալիի» մասին, որն ուտելուց հետո «*մենք հացով Հեմինգուեյի նման սրբեցինք հալված կարագն ու կերանք*»[12]: Իսկ խնդրի խոհականությունը պիտի առնչվի բնության երևույթների հասարակականացված ընկալումներին: Թերթի լրատվությունը մորեխի և նրա բերած ավերի, նրանց «մենակեցային և նախրային» վիճակների անցումների, «*թևերի խշշոցով մարդկանց խլացնելու», «ծաղկած երկրից մեռյալ անապատ*» (էջ 100) թողնելու մասին, հիմք է տալիս դատելու, որ մորեխը «*նշում է*

---

[11] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Հատընտիր, հ. 2, Ե., 2005, էջ 450-451 («Այսպես կոչված գյուղագրության մասին», գրված է 1968 թ.):
[12] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 96:

ոչ թե կենսաբանական կարգ, այլ ապրելակերպ, վիճակ» (էջ 99. մենակեցային ու նախրային վիճակները այլ առիթով պիտի վերաճի առանձին և երամի թռչունների մասին պատկերացման՝ «մարդը մենակ է» էկզիստենցիալ փիլիսոփայության զուգահեռում. մի այլ դեպքում համադրվի ազգային ճակատագրին), իսկ ինքնավստահ Վիկտոր Մակարովը հայտարարում է. «*Մորեխը սնունդ է: Մորեխի այլուրով արաբներն իրենց ձիերին կերակրում էին*» (էջ 100):

«Հաղարծին» վեպում բնության ու բնականության կրողներ մեղուն, մեքենայում խմբին ընկերակցած՝ արվեստի գործիչների հանգստյան տան շունը, ճանապարհի մեջտեղում նստած և մեքենայի ճամփան փակած հանգիստ որոճացող կովը հասարակայնորեն աղավաղման ուժին են ենթարկվելու նրանով, որ մեղուն քաղաքում ապրող հաշվապահինն է, ով շաքարը մեղրի հետ խառնելով՝ պիտի վաճառի, շունը հայացքը չէր կտրում գյուղացուց և կարծես չէր ուզում նստել մեքենան, իսկ կովին հեռացնում է ճիպոտի հարվածը: Նշանավոր անուններից այստեղ Լ. Ն. Տոլստոյն է լրացնում հերոսների քայլն ու ձգտումները, քանի որ նա այնքան էր մարդու-բնության-աստծու կապերի մեջ հարազատ, որ մի պահ թվաց, թե մեքենայի «*ետևի ապակու միջով, կապույտ անտառի ու բաց սարերի ֆոնի վրա, երևաց երկճյուղ մորուքով, ապա՝ սատինե շապիկն ու գոտու պարանը փորին, բռունցքը՝ բութ մատը, երևի, գոտու մեջ… Լև Նիկոլաևիչ Տոլստոյը*»[13]:

Եվ միշտ մարդկայնացնող կոլորիտը ամբողջացնում է մենակության պատկերն ու զգացումը, որը առանցքային շեշտադրում է ստանում մանավանդ «Խումհար» վիպակում: «*Ինչի՞ վրա*

[13] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 239:

էք աշխատում» հարցին Նորա Ակոպովնայի պատասխանը՝ «*Մի նկարի, որ պատկերում է ատոմային սնկի տակ հանգիստ կանգնած Քրիստոսին՝ փողկապով և սպիտակ վերնաշապիկով*» (էջ 243), անմիջապես հիշեցնում է Անտոնիոնիի ֆիլմում նախնական բնազդով փոխադարձաբար իրար ձգող կնոջ ու տղամարդու միայնության խորհուրդը դարձած, լուսամուտից երևացող «*ատոմային սնկի նման շինությունը*»[14]: Իսկ այստեղ քաղաքակրթական հակասությունների արդյունք դարձած ոչ միայն մենությամբ, այլև արարչության ուժով Աստծո հայտնությունը զուգահեռվում է Արվեստի արարչությանը, նաև արվեստի երկերի՝ որպես «կազմակերպում»-ների արդյունքին, մանավանդ կինոյում այդ «կազմակերպումը» կոլեկտիվ արարման արդյունք է.

« *-Աստծու հայտնության կազմակերպումը Նորա Ակոպովնային իզուր չի դուր գալիս, որովհետև Աստված Արվեստ է, իսկ արվեստը կազմակերպումն է:*

-Դա բեմադրություն էր, -ասաց Նորա Ակոպովնան -… Բեմադրությունը հնացավ, և Աստված վերջացավ»[15]:

Նորայի և Վարդգեսի այս վեճը, երկկողմանի վերապահումներով, պարզ ամփոփում է ստանում նրանով, որ թեկուզ ամեն մեկը միշտ փնտրում է իր աստծուն, բայց եթե հավատացյալ չեք, պետք չէ հավատի մասին նկար ստեղծել: Հարցազրույցներից մեկում Հ. Մաթևոսյանը նշում է. «*Ավելորդության գիտակցությունը կա: Ուզում ես ուղղակի գործողությունների անցնես, ձեռքդ թրին տանես, կամ՝ խոփին: Ոչ էն ես անում, ոչ՝*

---

[14] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 108:

[15] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 348:

մյուսը: Ու էլի մնում է հույսը Աստծուն դնել… Էդպիսով առաջանում է իմ մեկուսացվածությունը»[16]: Արվեստի նյութի ներքին խմորումների պակասի կամ չգոյության մասին դատողությունները, պարզ է, որ ներառում են ինքնահաստատման և դրանով, գուցե, մենակության հաղթահարման ուժի պակասի և ուրիշին նմանակելու խնդիրներ, երբ բացառվում են արվեստը, արարչությունը: Նորային պաշտպանել է փորձում հեղինակը. «*Ֆելինիից, այո՛, փոխարինաբար կվերցնես,- ասացի ես- …Պարտքերի մեջ թաղվել ես, իսկ քեզանից դեռ ոչ ոք պարտք չի վերցրել»*[17]: «Խումհար»-ում նման դատումները լրացվում են այլ ընթացքի մեջ, երբ Եվայի հետ զրույցում հնչում է հարցը, թե արվեստը «*կյանքն է վերցնում*»՝ լուծելու համար արվեստի՞, թե՞ կյանքի խնդիրներ, երբ առաջին դեպքում եթե կորչում է «*նյութի զարգացման ինքնուրույն ընթացքը*»[18], ապա երկրորդ դեպքում՝ արվեստագետի անհատականությունը:

Բոլոր այսպիսի տեսական դատողությունների և մանավանդ «մարդը մենակ է» սոփեստության բանավիճային իրադրությունները երկու ստեղծագործություններում էլ որոշակիանում են կյանքային դրվագների, դրանց հուշապատումների ներառումներով՝ հիմնականում կապված գյուղաշխարհի ու նրա մարդկանց հետ, որ երբեմն հասնում է ազգային-քաղաքական զուգահեռների: Եվ այստեղ համակիրների ու ընդդիմախոսների հետ բացատրությունը, կոնֆլիկտը մարդկայնացնում են խնդիրը, դառնում կերպավորման հիմունքներից մեկը: Այն կա-

---

[16] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ես ես եմ, Ե., 2005, էջ 105 («Աշխարհում բոլորիս տեղը Հայաստանն է ցույց տալիս» հարցազրույցը):
[17] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 249:
[18] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 159:

րող է սուր ընթացք ստանալ մանավանդ միշտ նոր քաղաքակրթությունների կենտրոն համարվող մեծ քաղաքում: Բայց ամեն մի քաղաքից ավելի մեծը կա, որտեղ քաղաքակրթություն կոչվածի ավելի ցցուն դրսևորումներ են, և վերջնական դատողի իրավունքը կրկին մնում է մարդու բնականության, բնության հարազատության մեջ: Անտոնիոնիի ֆիլմի դիտումից հետո դահլիճի վառվող լույսերի տակ «*Եվա Օզերովան խղճուկ մեկն էր*» Մարչելոյի ու Ժաննայի հարաբերությունների դիմաց, մինչդեռ, Արմենի հիշողությամբ, «*մեր Բակունցն այս նույնն արել է սրանից քառասուն-հիսուն տարի առաջ*» (էջ 113)՝ քաղաքաբնակ կնոջ հմայքին ենթարկված գյուղացու կերպարի միջոցով: Կրքի և նախասկզբնական բնազդային ձգտումի օրինակները շարունակվել են միշտ և պարզ պոռթկումներով կան նաև գյուղում. «*Հեռու Ծմակուտ գյուղում Խորեն խեղճ հորեղբոր ջղային կնիկը թողել, անիծելով գնացել է գյուղից… Ասել են՝ «ախչի, կարգին մարդ է. ինչո՞ւ ես գնում», ասել է՝ «ի՞, հողեմ դրա գլուխը, մենակ էդ գիտի»» (էջ 114):*

Հարաբերության այս պարզությունը բացասում է քաղաքակրթության մեծ կրողների երկկողմանիորեն, որը սրվում է «Չեկայի» փառաբանված գործերի ու սովետական ռազմական հաղթանակների մասին միշտ ինչ-որ հեղինակակցի հետ սցենարներ գրած և մրցանակներ շահած տնօրեն Իվան Վաքսբերգի հարվածով. «*Ռազմահայրենասիրությունը պիտի բորբոքվի… և ոչ թե գյուղական խորիմաստ ապուշությունը*» (էջ 135), պետք է փող ու մրցանակ բերողների նման «Սիբիրիադա», «Քիմիադա», «Նավթիադա» գրել, թե չէ «*քեզ ասում են քթիդ տակ դու չոբանբայաթի դնդնա, իրենք Եվրոպայից մինչև Արևելյան օվկիանոս համամարդկային, տիեզերական, համաշխարհային էներգիադա են երգում*» (էջ 189): Այս և նմանօրինակ ճառերի

հանրահայտնիությունը բացասվում և հակադիր ուժով մարդկայնանում է Վիկտոր Իգնատևի պարզ դիտարկումով. «*Բայց այդ ինչպե՞ս է պատահում, Իվան Միխայլովիչ, որ տղայի կարմիր փուչիկը չար տղաները ծակում են, կարմիր փուչիկը մեռնում է՝ և մենք լաց ենք լինում, իսկ ուրիշ նկարներում զինվորներ են սպանվում, անգամ գեներալներ են խփվում*» (էջ 132), և ոչ ոք չի ազդվում:

Ի վերջո, արվեստի բովանդակությունը մարդու ներքին ու արտաքին աշխարհն է՝ որպես ճանաչողության և վարք-հարաբերության առարկա, որի գեղարվեստական ազդեցունակությունը ստեղծագործական բարդ ընթացքի արգասիք է. «Ճանաչողության և գեղագիտական վարքի իրականությունը, որը իր ճանաչմամբ և արժևորմամբ դառնում է գեղագիտական օբյեկտ և այստեղ ենթարկվում կոնկրետ ներհայեցական միավորման, անհատականացման, որոշակիացման, մեկուսացման և ավարտման, այսինքն՝ բազմակողմանի գեղարվեստական ձևավորման, մենք անվանում են գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակություն»[19]: Այսպիսի ճանաչելի և արժևորելի բովանդակությամբ արվեստը, գրականությունը ստեղծում է երկու աշխարհների կոնկրետ ներհայեցական-ինտուիտիվ միասնություն, տեղավորում է մարդուն բնության մեջ և այս գեղարվեստական միջավայրում «մարդկայնացնում է բնությունը և բնականացնում մարդուն» (էջ 268):

«Հաղարծին» վեպում համաշխարհայնացող կոնֆլիկտը պետք է որ մեղմվի, քանի որ քննում ու դիտումներ են անում հայ մտավորականները Հայաստանի սարերում ու գյուղերում: Այստեղ էլ հակադրության, գուցեն, սխոլաստիկ բնույթը ներա-

[19] **Бахтин М. М.**, К эстетике слова, Контекст-1973, Москва, 1974, ст. 269.

ռում է հայտնիների անունների ցուցադրանք («*Ուրիշ մեկ Գոլդինգը ուզում է մեզ սարսափահար անի, բայց մենք չենք վախենում, այլ ասում ենք, որ նա բանի պետք չի, և բանի պետք է, ընդհակառակը, Ֆեդերիկո Ֆելինին»*[20]), միտումնավոր շփոթվում անունների կուտակումներով. Նորա Ակոպովնայի բույրով հագեցած եվրոպառճ սենյակը, դաշնամուրը, «Կլաուդիո Վիլլայի»-ն նմանակող երգի պես մի բան, որ դիտավորյալ վերագրվեց Կլաուդիա Կարդինալեին, և չընտրվեց «Էնրիկո Կառուզոյի կամ Բենյամինո Ջիլլիի անունը». և «ինտելեկտուալ» այս կուտակումների մեջ պատուհանից հեռվում երևացող սարերի պահանջով հնչում է հեղինակի ընկերոջ ձայնը. «*Ինչո՞ւ չես ձեր գյուղացի էն ծերունու մասին գրում*» (էջ 162. այս ծերունին յուրօրինակ մեկնություններ է առաջադրելու երկու գործերի բովանդակային անցումների մեջ՝ կնոջ մահից հետո հացադուլ անելու փաստով):

Իսկ խմբում բոլորը «*իրենց արվեստի մարդիկ են համարում, քանի որ մի քիչ, մի փետուրի, թիթեռի չափ, ուրախ են Ֆեդերիկո Ֆելինիի գոյությամբ*» (էջ 163). հաջորդում է պարզ բացատրությունը, թե՝ «*Ֆելինին արդեն պատրաստի երշիկ է, քեզ պատրաստի է հասել, ուտում ես. իսկ ես խոզ, ոչխար, կով կամ ուղտ եմ, երշիկ նոր եմ դառնալու*» (էջ 177): Դրա համար էլ փոքր-ինչ վեհերոտ է ծնվում Հաղարծինի մասին ֆիլմ ստեղծելու ծրագիրը. «*Տղաների հետ գնացել էինք Հաղարծինը տեսնելու, գուցե կինո սարքելու հարց առաջանա*» (էջ 260):

Գյուղը, ուրեմն, հուշապատումի նյութ չէ, որ գեղարվեստի բանավիճային առիթ դառնա, այլ տեսանելի իրողություն է՝ Վանաձորում ապրող նախկին համագյուղացու, իր հոր և մոր, հարևան Զավենի, մեղվանոցի պահակի կերպարներով, կորած

[20] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 152:

ձիու որոնումների նախապատրաստությամբ, հյուրերի համար խոյ մորթելու դժվարին քայլերով: Իսկ հոր «*տան լույսերը չէին վառվում… Մայրիկի համար էլեկտրահոսանքը, ինչպես աստված, պաշտելի անհասկանալիություն էր, և մայրիկը սուր կարիքի դեպքում էր վառում էլեկտրական լույսերը, ինչպես որ հազվադեպ էր տալիս Աստծու անունը*» (էջ 303): Բայց արդեն հոր զարմանքը նվեր բերած ռադիոընդունիչից, որ աշխատում է առանց էլեկտրալարի, «կինո սարքելու» մասին պատմածների նկատմամբ նրա պարոդիկ արձագանքը և նույնաբնույթ հարցը, թե՝ «*էդ ո՞վ է հաշվել, որ հիմա ասում ես քսաներորդ դար» (էջ 322),* նաև ցուցադրական քաղաքավարի դիմելաձևը («*Ներողություն եմ խնդրում, ընկեր Վարդգես, որ հիմա ձեր բարձր աշխատանքը համեմատելու եմ մեր անպետք աշխատանքի հետ*», (էջ 333), ծաղրանմանակային բացասումն է այդ քաղաքակրթության, որը, միևնույնն է, սողոսկելու է այս միջավայրը հեռուստացույցով ու տեխնիկայի այլ ձևերով: Եվ ի տարբերություն Մոսկվայի պարտադրած լրջախոհ (երբեմն հումորիկ ընդմիջարկումներով) գիտավերլուծական ընդհանրացումների՝ գյուղում քաղաքակրթական տարբեր միջավայրերի հակադրամիասնությունը ներկայացվում է պարոդիկ իրավիճակներով, քանի որ գյուղացին նեղն ընկնելիս կամ ծանր անորոշությունից դուրս գալու համար դիմում է պարզունակ թվացող հումորային խորքերի, որտեղ ծիծաղի մեջ անթաքույց է ցավը: Դա երևում է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հեռուստացույցը օտար մի աշխարհ է խցկում գյուղական տները: Եվ ահա, բռնցքամարտի մեծ վարպետ Քլեյը հիմա «*հակառակորդի քիթը տոլմա կանի. իսկ Ամերիկայում տոլմա եփո՞ւմ են, կաղամբո՞վ, թե՞ խաղողի տերևով*»: Դեռ թերթում էլ տպված է, թե «*Քլեյը մի հարվածով եզ է սպանում: Ինչո՞ւ է սպանում՝ կրկեսի՞ համար,*

իր ուտելո՞ւ համար» (էջ 312): Թե՞ Քլեյը չի հասկանում, որ ցուլը եզ է դառնում ամորձատելուց հետո և նոր միայն «*կանգնում է դեմդ, հանգիստ նայում*» (էջ 314):

Գյուղ-քաղաք, բնականություն-քաղաքակրթային աղավաղումներ հարադրության բազմաբարդ կապերը առնչվում են նաև ***ազգային-քաղաքական*** խնդիրներին, քանի որ արվեստի մեջ անաղարտ մարդու որոնումը դրամատիկ է դառնում այդ նույն մարդու՝ ոչ միայն գյուղական պարզության ոլորտներում՝ հոգեբանական դրսևորումներով, այլև սոցիալական ճնշումների, քաղաքական հարվածների մթնոլորտում, երբ դրանց ուղղակի կամ անուղղակի պատասխանատուն նաև քաղաքակրթություն կոչվածն է: Հայի պատկերացմամբ՝ իր ողբերգության գլխավոր դերակատարը օտարն է, որի կերպարը մղձավանջվեց թուրքի մեջ: «Խումհար»-ում ռազմահայրենասիրություն պահանջող Վաքսբերգի սուր միտքը իսկույն մերժում և չհասկանալու է տալիս Արմեն Մնացականյանի սցենարում թուրքի կողմից հոր սպանությանը ականատես եղած և այդ հիմքի վրա հետագայում թուրքի նկատմամբ ատելությունից չազատվող մարդու պատմությունը («Մեսրոպ»): Սառը խոհականությամբ նա գտնում է, որ անցյալը չպետք է փորփրել, քանի որ հուշերի այդ հեղեղը քանդում է «*պապենական հին գերեզմանները… և հին ժանտախտն ամբողջ երկրով մեկ ահա-ահա բռնկվում էր*»[21]: Արմենի պատասխանը՝ թե ինչո՞ւ պետք է այդ դեպքում գրել ֆաշիզմի դեմ, առաջ է բերում լոկալ-տեղային և գլոբալ-համաշխարհային քաղաքակրթությունների ու հակաքաղաքակրթությունների՝ իրականում սնամեջ խնդիրը, քանի որ միշտ հավասարակշռված է երկուսի վտանգը: Իսկ Վաքս-

[21] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 138:

բերգին թվում է, թե իր հակահարվածը շատ խելոք է. «*Պանթուրքիզմի հարցը միայն տեղական նացիոնալիզմի հարց էր, …ֆաշիզմն այնինչ ահա-ահա դառնում էր համաշխարհային ժանտախտ»:* Նրա փաստարկումը որքան հիմնավոր էր այդ դրույթի հաստատման համար, նույնքան ներհակորեն խոցելի էր և խորհելու տեղիք տվող. ֆաշիզմի դեմ Հայրենական պատերազմում միայն հայերը երեք հարյուր հազար զոհ տվեցին. «*Այդպիսի զորք եթե դուք Քեմալի դեմ ունենայիք,- դժվարությամբ նա վիզը տակ տվեց,- կհաղթեիք*» (էջ 139): Չհաղթեցիք, ուստի պետք է Սովետական բանակի կազմում հայերի կռվի ու հաղթանակի մասին գրել:

Տեղային ու համաշխարհային խնդիրների այս ավանդական ճամարտակությունը Արմենը փորձում է անէացնել մրջյունների մասին գրելու և մանրագույն այդ էակների զուգահեռի մեջ ազգայինի ու կայսերականի հարաբերությունների աբսուրդը հիշեցնելու հարվածով: Պարզվում է, որ մրջյունները «*համարյա թե մարդիկ են, պատերազմներ են անում, պարտվում են, հաղթում են, գերիներ են տանում, բանեցնում են»,* իսկ այդ գերիները իրենց տունը կարոտում են, ուզում են փախչել, զինվորները բռնում ու նրանց «*վիզը կրծում են*» (էջ 140): Գլխացավից ազատվելու համար «*նրանց ձվերն են ավարառում հաղթողները… Ձվերից բանվոր են ծնվում ու հավիտյան էլ չեն հասկանում, որ գերի են, որ զինվոր էին ծնվելու, որ ուրիշ տեղ է իրենց հայրենիքը*»: Վաքսբերգի նույնքան խորքային պատասխանը նոր աբսուրդի ընդգծումների մեջ ամփոփում է մեծի ու փոքրի, հաղթանակի ու պարտության, ուժեղի ու թույլի բոլոր պայմանականությունները. «*Իսկ արջը՝ սրիկան,- ասաց նա,- մռութը խրում ու խժռում է բանվոր ու զինվոր, գերի ու տեր, չի էլ մտածում, թե մռութի տակ ինչ անարդարություններ են կա-*

տարվել» (էջ 141, ռուս հրեայի այս դատողությունները չե՞ն այլաբանում արդյոք ռուսական հավերժական կայսրության և նրանում ապրող կամ նրան ենթակա փոքր ազգերի հարաբերությունները՝ Ռուսաստան-արջ տոտեմական հիմունքներով):

Քրոնոտոպը ներառում է փոքր ազգի գոյաբանության պարտադրյալ միջոցներից մեկը, որը երբեք չի ազատել ու չի ազատելու արջի օրհասից, քանի կայսերականության որոշիչը ուժն է: Իսկ անզորության ցավը խտղտում է ցանկացած իրավիճակում, էություն լինելով՝ կարկատանվում իր հետ կապ չունեցող երևույթին անգամ: Ահա և՝ հանրակացարանի «*դազախ աղջիկը գեղեցկուհի է*» թռուցիկ շպրտված մտքից Արմենի մեջ հորդում է հուշ-տարեգրությունը. «*Որպեսզի մոնղոլական սիբիրախտը չչոքի ուղտի նման իր ծաղկած Կիլիկիայի դռանը՝ նկարիչ-բանաստեղծ-օրենսդիր-զորավար* (հայի նկարիչն ու բանաստեղծը պարտադրված են օրենսդիր ու զորավար լինել, որ իրենց սաղմն ու ձագը չգերեվարվեն- Վ.Ս.) *Սմբատ Գունդստաբլ սպարապետը ձիավոր իր շքախումբը դեսպանության վարգեց Դարբանդով-Հաշտարխանով-Ղազախստանով-Ջահանդամդարասիով Մե՞ծ Մանգու Խանի ոտքը՝ «Իմ Կիլիկիան քեզ ապավեն-դաշնակից»*» (էջ 96):

Մոնղոլի ավարառության և թուրքի նենգության դեմ միամիտ պարզությունը անընդհատ պարտության է տանելու, և դա նշանավոր պատմաքաղաքական իրադարձություններից իջնելու է անգամ կենցաղի ամենասովորական ոլորտներ, որովհետև միշտ կա մեծ ու փոքր խնդիրների հարաբերական դրսևորումը: Հանրակացարանում տղաների բերած կնոջ նախկին ամուսինը խումհարային իրարանցման մեջ պատահաբար հարված է հասցրել Արմենին, և իբր թե կռիվը հանդարտեցնելու կեղծիքով ադրբեջանցի կոչվող թուրք Մաքսուդը պինդ բռնել էր

Արմենի ձեռքերը: Վերջինիս հարցին՝ «*Ինչո՞ւ ես ծիծաղում*», Մաքսուդը չարախնդորեն պատասխանում է.

- «*Երեք անգամ ծեծ կերար:*
- *Դու իրեն օգնում էիր: Արի քո ձեռքերը բռնեմ՝ քեզ էլ ծեծի*» (էջ 225):

Հարազատորեն հայ ընկերոջը կապված վրացի «*Էլդարը պայթեց.- Հանգիստ թող Արմենին, լսիր: Թե՞ ուզում ես իրար սպանեն*» (էջ 226): Իսկ Մաքսուդը «*նայում էր ինձ և թաքուն ժպտում էր, ես նրա համար փորձարկվող ճագար էի*» (էջ 227):

«Հաղարծին» վեպում տարածության ու ժամանակի ազգայնացման այս դրվագային հակումները չեն հասնում պատմա-փիլիսոփայական նույնպիսի ընդգրկումների, քանի որ երկրի սարը-գյուղը-վանքը ինքնին պարփակած ունեն դրանք, և մեծ խնդիրները կարող են զգացվել կենցաղային փաստի մեջ ևս: Տարածության ու ժամանակի տվյալ պահն է ընդհանրացնում ամեն ինչ. «*Կործանվող հին աշխարհի և աշխարհի նոր կործանման արանքում-մի պահ… Բռնակալ հոր զայրույթի և ատոմական պայթելիք սնկի արանքում- մի պահ*»[22]: Իսկ նրանց՝ այդ հին ու նոր անկումների միջև լռությունն է, «*և լռության մեջ ապաքինվելով՝ վերստին իրենց գեղեցիկ տեսքին էին դառնում վանքը, գկեռի ծառը, լույսը, թիթեռի շրշյունը, այդ կինը*» (էջ 194): Եվ գուցե կարիք չկա այս և այլ մտքերի համար գրականության բնակարան սարքել, չէ՞ որ ճշմարտությունները կրկնվում են, ինչպես երեխա ունենալը: Լռե՞լն է ճիշտ, թե՞ խոսելը, Թումանյանն էլ եղեռն տեսավ՝ «Բերանն արնոտ մարդակերը էն անբան…», բայց՝ «*Արի Թումանյանից չխոսենք*» (էջ 208): Ցավին չտրվելու պահանջը մայրական պարզ պատկերացմամբ ու զավակասիրությամբ կրկին հանգում է Թումանյանի կերպարին,

[22] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 192:

ում մասին Նորայի հետ զրույցն ընդհատվեց և նորովի իմաստավորվեց մոր և որդու երկխոսության մեջ.

«- *Հովհաննես Թումանյանը քանի՞ տարի է ապրել:*

-Հիսունչորս,- ասացի ես:

Նա համարյա լաց եղավ:

-Վույ, վույ, վույ… Ուրիշի ցավը քեզ չեն տվել,- բողոքեց նա,- տխրելով ցավը չի պակասում, բայց կյանքը պակասում է: ….Ամեն մարդ իր հոգսի տերն է ու աշխարհի հոգսը քեզ չեն տվել» (էջ 388),- «Խումհար»-ի ազգային ու մարդկային հոգսառատ անդրադարձները այստեղ՝ Ծմակուտ այս «Լույսի հովտում», այդպես է փորձում ամփոփել-փակել մայրը՝ ինքն էլ չհավատալով ու չենթարկվելով իր ասածին:

Քաղաքակրթությունների լրջախոհ ու պարոդիկ հակադրամիասնությունների շրջանակում կարևոր դեր պետք է խաղա ***կինը***, քանի որ նրա միջոցով են շարժվում ու շառավիղվում նախնական բնազդները, նա է բացում հոգեբանական բարդ հարաբերություններ: Կինը ոչ միայն կենցաղի հենասյունն է, այլև կրքի և սիրո խաղացկուն նրբության տերը, որ ստանձնում է նաև վերլուծաբան-կարգադրիչի թաքուն կամ բացահայտ դերակատարումը: «Խումհար»-ի ոչ պատահական ընտրված անունով Եվան, ով կարծում է, թե իր ինքնահաստատման համար քիչ կարևոր չեն ժամանակակից հագուստն ու ծխելը, «*լուցկու տուփի չափ Ղուրան*»[23] կրելը, «*ծունկը ծնկին սպասեց՝ որ վառեմ ծխախոտը, «Անտոնիոն քեզ դո՞ւր եկավ» հարցրեց, «Այո» ասացի ես, «Նա բացահայտում է կյանքը շարժող նախնական բնազդները» ճշգրիտ ու սառը արձանագրեց նա*» (էջ 148): Հետո Եվայի հարցը՝ «*Դու Նիցշե ուսումնասիրե՞լ ես*», հակադարձվում է Արմենի՝ «*Ոչ, ես Թումանյան եմ ուսումնասիրել*» (էջ 160)

[23] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Երկեր, հ. 2, էջ 148:

պատասխանով և այն փաստարկումով, թե ինչպես «*մեր գյուղացի մի ծերունի կնոջ մահից հետո հաց չի կերել և տասնհինգ օր հետո ինքն իրեն մահացրել* է» (էջ 161): Եվայի՝ «*Որ ի՞նչ*» հարցի առաջադրած բացասմանը Արմենը տալիս է կնոջ համար սպասվելիք և նրա դատողությանը հարազատ պատասխան՝ *«Որ՝ հավատարմություն, որ՝ կենդանական սեր*», և ավարտում արդեն իր ամփոփումով՝ «*որ՝ հին գյուղի մարդ-աստված*» (էջ 161): Բայց մի ուրիշ անգամ այդ պատմությանը Արմենը կրկին անդրադառնում է՝ միտումնավոր դատելով Եվայի պատկերացմամբ՝ «*Ծերունու պատմությունը վայ թե հիմարություն է, հը՞, Եվա*» (էջ 195), որը ասպիրանտ կնոջ միտքը մղում է գիտատեսական անցումների հին ու նոր ձևի ու բովանդակության մասին. «*Ձևը նոր բովանդակության ընդգրկման հայտ է: Այս չի նշանակում,- հոգոցով ասաց նա,- որ ձևը նաև ինքնուրույն միավոր չէ. ըստ երևույթին արդեն պետք է բացահայտորեն խոսել ձևի ձևի՛ մասին … Գյուղի նյութով անհնար է քսաներորդ դարի գրականություն անել. քո ծերունին միամտություն* է» (էջ 196-197):

«Հաղարծին» վեպի Նորան, որի աշխատանքն առնչվում է կինոյի աշխարհի հետ, նաև հակում ունի բանաստեղծության նկատմամբ, ավելի շատ է սարերում ու վանքի մոտ հեղինակ-պատմողի հետ տեսաբանում տարբեր լրջախոհ խնդիրների մասին, իսկ նրա մարմինն այս միջավայրում ավելի կրքահարույց է: Անընդհատ հիշելով ինչ-որ Հովհաննեսի և մեջբերելով նրա մտքերը բանաստեղծության մասին՝ Նորան դրանք ընդմիջարկում է նաև իր վստահ դատողություններով, այնքան, որ տղամարդն արձանագրում է. «*Ես տեսա, որ այդ խոսակցությունը ես չեմ տանում, նա չի տանում, այդ խոսակցությունը*

բառերն են տանում»[24]: Իսկ Նորան խմբի մյուս անդամների հետ վեճը շարունակում է Աստված-Արվեստ, բեմականացում, թեմայի-բովանդակության հարազատություն և յուրացվածություն խնդիրների մասին: Այնքան, որ Վանաձորում ապրող համագյուղացի Արտավազդի հյուրասիրության սեղանին ասված հեղինակի բաժակաճառում շեշտվում է. «*Խմենք մեր բոլորի երջանկության կենացը՝ ցանկանալով մեր Արտավազդին արժանի փեսայություն Դարբնանց դժվար պապին* (նա, ով կնոջ մահից հետո հաց չէր ուտում, որ մեռնի–Վ. Ս.), … *Նորա Ակոպովնային՝ ստեղծագործական հաջողություններ կինոստուդիական իր աշխատանքի մեջ*» (էջ 287):

Այս ամենի հետ և այս ամենից առաջ կինը սիրո առարկան է ու կրողը, և երկու ստեղծագործությունների մեջ էլ, երբեմն թվացյալ կրկնաբանությամբ, դա շեշտվում է՝ «Խումհար»-ում ֆիլմի սյուժետային վերլուծությամբ և հանրակացարան բերված կնոջ միջոցով, մտավորականի զգացմունքային չափավորությամբ՝ նաև Եվայի կերպարով, իսկ «Հաղարծին»-ում՝ բավականին ընդգծված կրքոտությամբ՝ Նորայի մոտիկության ուժով, նաև՝ բնության պարտադրած զգացմունքային պարզությամբ՝ գյուղական աղջկա արտաքինի անկեցվածք զուլալության մեջ: Անտոնիոնիի ֆիլմի քննարկման ժամանակ կինտղամարդ հարաբերության խոհական եզրահանգումն անում է լրջմիտ Յունգվալդ-Զոսնը. «*Մեռական յուրաքանչյուր մերձեցում բռնաբարության փաստ է: Անտոնիոնին արձանագրում է թե ամսվա մեջ մեկ անգամ պատահող մերկ նյարդերի շփման այդ բոպեին անգամ մարդիկ չեն հաղորդակցվում, այլ յուրաքանչյուրը մնում է իր կեղևի մեջ*»[25]: Մարդը այդպես միշտ մե-

---

[24] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Անտիպներ, հ. 1, էջ 231:
[25] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 121:

նակ է գաղափարին Արմենը հակադրվում է Եգիպտոսը գտնելու նույն նպատակի շուրջ թռչունների երամի միաձույլ ուժի փաստարկումով, երբ երամը ոչ թե «*անհայտ սարսափի դեմ*» միավորվելու մեխանիկական գումար է, ուր ամեն մի թռչուն կրկին իր մեջ է մնում և տեղ հասնելով՝ նորից միայնակ է, այլ «*երամը մի մարմին է, այդ մարմինը ունի Եգիպտոսը գտնելու բնազդը*» (էջ 124):

Մինչդեռ Վաքսբերգը վստահ էր. ֆիլմի ասելիքը հաղորդակցելի դարձնելու համար նույնիսկ գյուղի մասին գրելիս «*կին կամ աղջիկ մուծիր սցենար, անցողիկ կապ կամ սիրո գիծ*» (էջ 145): Եվ եթե Խորեն հորեղբոր ջղային կինը հեռանում է, որովհետև ամուսինը միայն «էդ գիտեր», եթե հովիվները սարերից իջնում են, քանի որ այնտեղ կին չկա, դա էլ արդեն նշանակում է, որ մարմնեղ, փափուկ, նոր ավարտած անասնաբույժ կին պետք է ուղարկել սարերի հովիվների մոտ, և՝ խանդ, սեր, կնոջ մերկ մարմին, քաղաքից եկած կնոջ աչքերով՝ գեղեցիկ բնություն. «*Նկարն ահա ստեղծեցի տվեցի ձեռդ՝ ասելու ես հեղինակ եմ ու բարև էլ չես տալու*» (էջ 186): Վաքսբերգի ինքնագոհ վստահությունը չի երերում Արմենի կտրուկ առաջարկից հետո էլ. «*Սարերում մարդ չի մնացել, ես չեմ կարող էդքան պարապ ամայությունը լցնել կինոդերասանուհիների լավատեսական հետույքներով, հեռացրեք ինձ*»: Տնօրենն այստեղ էլ ունի սուր հակահարվածը. «*Մոսկվա քաղաքում ինքն առանց աղջկա մի րոպե չի կանգնում, բայց իր քսան հովվին մի աղջիկ չի տալիս*» (էջ 188):

Կնոջ մարմնեղեն անկումներով մթնոլորտը Արմեն Մնացականյանին իր մեջ է առնում հանրակացարանի իր անկողնում նստած, տղաների կողմից իբր իր համար բերած ինչ-որ Նադյա, ով «*ոտքն անջատեց ոտքից և թաթը մեկնեց ինձ: Եվ*

կրծքերով, ելնելիս, խփեց կրծքիս: Նրա խոնավ փափուկ թաթն ու լայն ծունկը տհաճորեն դուրեկան էին» (էջ 216): «Փափուկ կրծքերի, լայն ծնկների» խաղը համարյա թե կրկնվում է «Հաղարծին» վեպի Նորա Ակոպովնայի հետ հանդիպումներում: Հենց առաջին պահին «*խոշոր ստինքներով ու լայն կոնքերով*» Նորային տեսնելիս տղամարդ-պատմողը ցանկացավ «*մոտենալ ու համբուրել պինդ՝ ինչպես լեհական կինոնկարներում է լինում*»[26]: Մանավանդ նոր քաղաքակրթությունը հիմնավորել էր վստահությունը, թե «*հին աշխարհի աղջիկը չէր կարող առողջ ազդրերը բաց, առողջ կուրծքը ցցած, գնալ ու տրվել հին աշխարհի տղային*», իսկ նոր աշխարհի աղջիկը ցուցադրաբար կանի դա, քանի որ ««*Ես գնում եմ տրվելու» ճշմարտությունը հանգերով զարդարվելու, չափի տակ թաքնվելու կարիք չի զգում*» (էջ 191). ուրեմն՝ համարյա ճշմարտության նման է հնչում Յունգվալդ-Զոսնի եզրահանգումը: Մարմնեղեն փոխադարձ անկումների զգացողությունը նատուրալիստական այլ նմանաբանություն է ստանում, որ չթաքցնի ներքին բացասման լիցքը. «*Եվ ավելի տգեղ բան, քան հանձնվող կնոջ փափկող աչքերը, խաշած հավի այդ լպրծուն գույնը այդ փափկած աչքերում և որձի սեփական ժպիտդ այդ ցեխ դարձող մարմնի վրա՝ չկար*» (էջ 228): Եվ անգամ մեքենայում «կոնք կոնքի» նստելիս կարծես ավելի շատ «*մենք թաքստոց էինք փնտրում*» (էջ 231):

«Նախնական բնազդի» և բնության ձայնի պարտադրանքը մարդու մեջ մնալու է անհաղթահարելի՝ հաստատվելով գրողի ոճին բնորոշ անսպասելի կոլաժային անցումներով. բիլիարդանոցում Արմեն Մնացականյանի ձեռքի ամուր կիյը այն զգացողությունն է արթնացնում, որ «*գերանդվի ոչ մի կոթ ոչ մի անգամ այսպես մերկ ու պինդ աղջկա նման չի մատուցվել ոչ մի*

[26] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 165:

հնձվորի: Այսպես մատուցվել են դեռահաս ստրկուհիները տարեց սենատորներին՝ հռոմեական բաղանիքներում»[27]: Մեկ որ քրոնոտոպային սահմանազանցումը հավասարազորեց «հնի և նորի» սահմանները՝ նոր բիլիարդանոցից ու գյուղի գերանդիից հասնելով հին հռոմեական բաղնիք, այս համատեքստում բնաբուխ է հնչում Արմենի տեղեկատվությունն առ այն, որ «*հին հայերը ունեցել են. . . Անահիտ աստվածուհու հեթանոսական տաճար. այնտեղ աղջիկներն ընծայաբերվել են տղաներին*» (էջ 191): Այսինքն՝ հին ու նոր քաղաքակրթությունների արտաքին դրսևորումները՝ վանքի կամ ատոմային սնկի ուրվագծերում տղամարդու և կնոջ հանդիպումների, կայսերական ու տեղային ազգայնականությունների հարաբերությունների, ներքին դրսևորումները՝ տղամարդու և կնոջ մարմնական ու հոգևոր փոխադարձ ձգողականության արտահայտչաձևերով, ըստ էության հավասարազորվում են, և նրանց հակադրության մասին խոսակցությունները շատ ավելի արտաքին ձևի ցուցադրանքներ են, քան բովանդակային ընդգծված ներհակություններ, որոնց խառնաշփոթումը ձևի ու բովանդակության համադրության արդյունք կարող է լինել:

Իսկ Արմեն-Եվա կապի մեջ կանացիության դրսևորումը հիմնականում մնում է խնամքոտ հոգատարության ոլորտում, որ կարող է նաև որպես սեր ընկալվել, և կանացիության այս ամենատիպական բնորոշիչի տարրեր տեսանելի են անգամ «Հաղարծին»-ի Նորա Ակոպովնայի պահվածքում. կա տղամարդ, որը անզոր կդառնա առանց կնոջ խնամքի, և կա կին, որը միշտ զգալու է տղամարդու հովանի ուժի կարիքը,- սա է երկու սեռերի հոգեմարմնական ամենաբնորոշ կապվածությունը: Հին ու նոր աշխարհների՝ ավանդականորեն շատ բան չասող

[27] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 178:

հակադրությունը տեսանելի դարձնելով Կիրովականից շարժվող գնացքից կառչելով, Դսեղի շներից խուսափելով, ոտքի մզզացող ցավով գյուղ հասած, մի քանի հաց վերցնելուց հետո ետ դարձող, ճանապարհին ետևից քարշ եկող գայլին տնավարի սաստող պատանու (սրանք ևս գրողի տարբեր գործերի սյուժետային շերտեր են) և այժմ նրա իսկ վստահ ասածով՝ «*Կարգին ծնկներ ունես, Եվա*», դա ամփոփում է Եվայի կտրուկ ձևակերպմամբ. «*Ճաշակից զուրկ չես, բայց թե ինչու ես գյուղի մասին գրում…*» (էջ 150): Իսկ հետո հիշելով Գոշավանքը, «Պողոսջանի» կողմից ռուս աղջիկներին հյուրասիրելու ճիգը և Իոկայի «Ժռած խաչու»-ն՝ Եվան կանացի խնամքոտ գորովանքով «*գլխով ափսեն ցույց տվեց: -Կեր, կեր,- ասաց նա,- եղած-չեղած մի գյուղ ես տվել ու մի ամբողջ Մոսկվա շահել, կեր, կեր: Ես խնդրեցի.- Թող բոլորն ինձ խաբեն, բայց դու մի խաբիր*» (էջ 157):

Կանացիության ինքնաբուխ թելադրանքով ծնված հոգինեբի շփումը հասնում է նրան, որ Արմենը նույնքան պարզ բնականությամբ ասում է.

« *-Ես չէի ցանկանա, Եվա, նորից սիրահարվել:*

-Ո՞ւմ ես սիրահարվելու: -Քեզ: -Լավ ես անելու, բայց քեզ ո՞վ կթողներ: -Ես: -Սուտ մի խոսիր» (էջ 175):

Եվ արդեն անկեցվածք տանու հոգսի կապն է մնում Արմենի կնոջն ուղարկելիք հեռագրի բովանդակության «խմբագրումը» երկուսի համատեղ ջանքերով. «*Եվ երբ բռնել էի նրա ձեռքը, ինձ թվում էր, թե նա հանձնվում է*» (էջ 194)՝ մինչև հեռագիրը շարադրել-ավարտելը:

Մարմնական ավելի զգալի ձգողականությամբ հանդերձ՝ կին-տղամարդ հոգեբանական կապի՝ յուրովի «մի տան» հոգսի ընդհանրությունն է ցուցադրում նաև «Հաղարծին»-ի Նորա Ակոպովնան: Դա սկսվում է ծանոթության առաջին սեթևեթանքներից.

«*-Էստեղ վանքում կապրեի՞ր:*

-Կապրեի:

-Մեկ-մեկ կգայի մոտդ,- ծիծաղելով ասացի ես»[28]:

Վանք-կին հարադրությունը հասնում է խոհական ենթատեքստի. նկարելիք ֆիլմի սցենարի պատկերացումներում «*վանքը միշտ լինելու է*», իսկ աղջկա դերակատարի համար հովվի աղջիկն էլ է հարմար, որը «*շորը պատռված դուրս է գալիս անտառից, վանքի մոտով այծերը քշում,- ասաց Անդրեյը (էջ 236),-… Հետո, ուրեմն, խառնվում են այդ ոտքը և աստվածածինը: Աղոթքի ժամանակ*» (էջ 237): Զրույցն ակամա հարակցվում է «Հին աստվածներ»-ի ինքնակա ու հավերժական խնդրի հետ. Վարդգեսի լրացումով՝ վանքի երիտասարդ աբեղաները «*կռվում էին իրենց միջի կնոջ ցանկության դեմ՝ հանուն աստծու հայտնության*» (էջ 251): Այսպես խնդիրը միախառնվում ու լրացնում են «Խումհար»-ում ցոլցլացող նախնական բնազդի, միայնակ մարդու մասին նորօրյա եզրահանգումները, իսկ վանքի շրջակայքում շարունակում է տիրել լռությունը, «*այդ լռության մեջ մարում է Հաղարծնի մասին նկար ստեղծելու միտքը*» (էջ 256), և ամեն ինչ ամփոփում է Նորայի ինքնաբուխ հնչեցրած ամենահաղորդակցելի նախադասությունը, որպես դրա հաստատում, արտասանած ռուսերենով («Խումհար»-ում ոչինչ ռուսերեն չի ասվում, իսկ հայոց սարերում հայ մտավորականները դրան բավականին հաճախ են դիմում՝ ներքին բացասման ենթատեքստով). «*Ой, я тебя люблю*» (էջ 257): Իրավիճակի խաղաղեցումը ստվերագծվում է պատմողի խոհերում, որ ընդլայնում է քրոնոտոպը. «*Ջահել աբեղաներ-աստվածկին՝ борьба меж двумя началами,- ծիծաղեցի ես: Վանքի, վանականների, քարտաշների, սիրո, Լենգթեմուրի մասին*» (էջ 260):

---

[28] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 187:

Վիպակի հետ սյուժետային մի զուգահեռի արտահայտությունը այստեղ Վանաձորի փոստից Նորայի միջոցով պատմող-հեղինակի տուն զանգելն ու աղջկա առողջության մասին հետաքրքրվելն է, որը Նորան բարեխղճորեն անում է՝ երկու կողմից կանացի խաղային խորամանկության ցուցադրանքով. նա ներկայանում է որպես հիմնարկի քարտուղարուհի, ասում, որ աղջկա համար անհանգստացած և խումբը թողած ու տուն գնացող հոր խնդրանքով կարող է լավ բժիշկ ուղարկել՝ աղջկան զննելու: Հեղինակ-պատմողի կինը նույնպիսի նուրբ ներքնատեսությամբ ընդունում է խաղի դիմակահանդեսային լրջությունը, վստահեցնում, որ ամեն ինչ լավ է, բժշկի կարիք չկա, իսկ ամուսինը կարծես թե տուն հասավ և դռան զանգը տալիս է:

Հարաբերության բնական վիճակ է դառնում այն, որ կնոջ իմաստուն ներզգացողությունը հակադրվում է տղամարդու՝ ուժի հավակնոտ ցուցադրանքին: Վանաձորաբնակ համագյուղացի Արտավազդի կնոջ գեղեցկության մասին ակնարկը ամուսինը փակում է անհաղորդ հին դատողությամբ. «…. *Քսան տարեկան տղայի մոր գեղեցկությո՞ւնը որն է. - նրա գեղեցկությունը նրա երեխայի լավ սովորելն է, ամուսնուն և հյուրերին ժամանակին հացավորելը և իր առողջությունը*» (էջ 286): Սա կենցաղորեն ճնշում է նախորդ բոլոր խոհական պարտադրանքները այնքան, որ կին-տղամարդ փոխբացասումների ու ձգողականության՝ հոգեբանորեն լուրջ ու խաղային ճանապարհ անցած պատմողն ու Նորան ևս մտնելու փորձ են անում գյուղական բնութագրվող այդ կապերի մեջ, երբ Արտավազդի հյուրասեղանին արտասանած՝ բոլորին երջանկություն ու հաջողություն ցանկացող սնամեջ բաժակաճառի արանքում հեղինակը ակամա քայլ է անում. «*Ցածր ձայնով հարցրի Նորա Ակոպովնային.- էն շունը սոված է, էն շանը բա՞ն ես տվել*» (էջ 287),

որը բնաբուխ պարտավորությամբ արդեն անում է տանտիրոջ, գյուղի հին տպավորությամբ, գեղեցկուհի կինը՝ Նվարդը: Թվում է, թե պարզ բնականության միջավայր է, բայց այստեղ էլ յուրովի գործում է օտարման սկզբունքի տեղային դրսևորումը՝ կենցաղորեն և առանց որևէ խոհական ընդհանրացումների (որը «Խումհար»-ի կառուցվածքային շեշտադրումներից էր). Անդրեյը նկատում է, որ տանտերն ու կինը ինչ-որ բանից և մեկը մյուսից ամաչում են, հայացքները շեղում դեպի ինչ-որ անորոշություն. «*Они смотрят в сторону, друг на друга не смотрят*» (էջ 297):

Այդպես գյուղի իրենց հարևան Զավենը խոյը մորթելուց հետո, երբ Նորա Ակոպովնան ջուր է լցնում նրա ձեռքերին, խիստ ամաչում է և նույնիսկ սրբիչը պահում է թևի տակ, որ կեղտոտ վիճակում չտա քաղաքացի կնոջը. «*Անասո՛ւնի մեկը,- մտածում էի ես,- իսկ իրիկունները, երբ քո կինը ոտքերդ լվանում է, երբ քո կնոջը ոտքերդ լվանալ ես տալիս, մտածո՞ւմ ես ոտքերիդ կեղտաջուրը նրա երեսին չցայտեցնելու մասին*» (էջ 391): Բնականի դիրքերից նորի որոշ ընդդիմությամբ հանդերձ՝ հեղինակ-պատմողը իր տեսական դատողություններով, մյուսների նման երբեմն ռուսերենախառը խոսքով, քաղաքակրթության կրողներից է և ճիշտ ընկալելով՝ նաև մերժում է գյուղական կյանքի շատ կողմեր: Իսկ բնականորեն մաքուր կապերի տերը Դարբնանց Սարգիս պապն էր, որ իրենց փեսա Արտավազդին ու շատերին բացատրում էր, որ կինը դրսի աշխատանքի տառապանքներին կարող է գնալ, եթե ամուսինը կռվի դաշտում է կամ օտար մի ուրիշ պարտադրյալ տեղ, կինը տունը պետք է շնչավորի:

Վերլուծական նախորդ բոլոր դիտարկումները հաստատում են հանրահայտ ճշմարտությունը, որ արվեստի ու գրականության առանցքը ***մարդն է, կերպարը***, ինչը Հ. Մաթևոսյանը

բանաձևում է այսպես. «*Եթե կարդում եք ու ասում՝ սա իմ մասին չէ, այլ հարևանիս, նշանակում է ճշգրտությունը մոտավոր է*»[29]: Այսպես է, որ «հասարակության համար ընթերցողը դառնում է ինքնագիտակցման փաստ»[30]: Այս միտքը բոլորովին էլ հակադրություն չէ «Գրականությունը մասին չէ» արտահայտությանը, քանի որ սա պարզապես հուշում է «ինչի մասին է, ինչ թեմա է» հարցադրման անկարևորությունը, երբ պարզագույն ճշմարտություն է, որ արվեստի ու գրականության հավերժական նյութը մարդն է՝ արարող սուբյեկտը, արտաքին ու ներքին շառավիղումներով: Մի այլ առիթով Հ. Մաթևոսյանը դա հաստատում է ավելի որոշարկված. «*Պարզվում է, որ իրականությունը չէ գրականության օբյեկտը, այլ ինքը գրողն է*»[31], որ նույնն է թե՝ արվեստի մեջ օբյեկտը պետք է անհատականանա, սուբյեկտի միջոցով դրսևորվի:

Հարցը միայն այն չէ, որ «Խումհար»-ում և «Հաղարծին»-ում ակնհայտորեն գրողի կերպարային նախատիպն է, որն այս կամ այն դրսևորումներով առկա է նաև այլ ստեղծագործություններում ևս, այլ այն, որ մարդը գրականության մեջ անհատական բնավորություն դառնա՝ ունենալով քրոնոտոպային ընդհանրացում, տեղային ազգայինի մեջ՝ տարժամանակյա ու համատարածական ընդգրկում: Եվ տեսական ու գործնական ընդհանրացումն այն է, որ «հեղինակային ակտիվությունը երկխոսական ակտիվություն է»[32], և բազմաձայնության մեջ «կա-

---

[29] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Հատընտիր, հ. 2, Ե., 2005, էջ 555 («Ինքնանկար» հարցազրույցը):

[30] **Кедрова М. И.,** Принципы художественного воздеиствия и восприятия в творческих системах романтизма и реализма (сборник «Творческие методы и литературные направления», Москва, 1987, ст. 80).

[31] **Հովիկ Վարդումյան**, Զրույցներ Հրանտ Մաթևոսյանի հետ, Ե., 2003, էջ 31:

[32] **Бонецкая Н. К.,** Проблемы методологии анализа образа автора (сборник «Метадалогия анализа литературного произведения»), Москва, 1988, ст. 67.

ռուցվածքային պոետիկայի միտումները մղում են ստեղծագործության մեջ հեղինակային սկզբի որոշակի արտացոլմանը, հեղինակային՝ որպես մարդկային դեմքի ակտիվության ձևավորմանը, և այն բանի գիտակցմանը, որ հեղինակը ստեղծագործության ամբողջության մեջ հանդես է բերում իրեն՝ ինչպես կերպար մյուս կերպարների միջավայրում»[33]: Եվ անմիջապես հստակվում է մի ուրիշ գաղափարադրույթ. ոչ միայն «Խումհար»-ի ու «Հաղարծին»-ի մտավորական համարյա բոլոր հերոսները, այլև ներուժի միամիտ ցուցադրանքով երևացող գյուղի մարդիկ, Վաքսբերգի ու Վիկտոր Մակարովի տիրակալ վստահությամբ երևացողները (ինչպես որ Ռոստոմի՝ Տեր լինելու ինքնավստահությունը, Աղունի՝ խեղճության դեմ ըմբոստությունը) ապրում են «լինել-չլինել»-ու, կայանալ-չկայանալու դրամատիզմը:

Սա նաև տեսական ընկալումների սահմաններով ավելի ցայտուն է մտավորականների կերպարներում, քանի որ մտավորականն է համլետյան բարդույթի կրողը, և նրանց շատ կողմերով հարազատանում են դոնկիխոտյան անքնին անմիջականության հետ շփումներ ունեցող գյուղաշխարհի բնությանը հարազատ մարդիկ, որոնց ճակատագիրը կանգնեցնում է «լինել-չլինել»-ու հանգույցի՝ թեկուզ կենցաղահոգեբանական դրսևորումների առջև: Ահա՝ «Խումհար»-ի Էլդար Գուրամիշվիլին, որ տաղանդավոր նկարիչ-քանդակագործ էր, կարող էր «*տաշտշել օրական մի հարգևոր հանգուցյալի մահարձան*»[34] և իր համար միջնաբերդ կառուցել Թիֆլիսում, հիմա Մոսկվայի այս Կինոյի տանը, թղթի վրա անընդհատ ստվերագծումներ անելով, ցավով է վերապրում այն, որ չբեր կինը ամուսնու համար մի պտղա-

---

[33] Նույն տեղում, էջ 71:

[34] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 97:

վորվող լավի է փնտրում, որ ինքը բեռ չդառնա ամուսնու ապագայի համար ու հեռանա, ինչին մտավորականը հակադրում է իր ներքին ընդդիմությունը. *«Մինչև հիմա էնքան մարդու ենք ուրախացրել, որ մի հոգու արդեն կարող ենք վշտացնել»* (էջ 98): Էլդարը, բոլոր խոհական ու կենցաղային խաղերի դեմ իր անմիջական հումորը դնելով, միշտ ընկերական անկեղծ հարաբերություններ է պահում Արմենի և մյուսների նկատմամբ: Վիպակի վերջում խումհարային մշուշի մեջ խառնաշփոթված մթնոլորտում անհարկի ծեծված Արմենի սենյակ մտնող Էլդարը հընթացս ցույց է տալիս իր նկարած նոր գործը, որ իրենց տունն է, այգին, շունը, «*գինի կա, կարասի մեջ կամա՞ց եռում է*:

-*Եղավ,- ասացի ես*:

-*Գնա՞մ էդպես մի տեղ էլ քեզ համար գտնեմ*» (էջ 239):

Կամ ահա՝ Վիկտոր Մակարովը, որի պապը գյուղապետին ապտակելու, ուրեմն՝ սովետական իշխանության դեմ հեղափոխություն անելու մեղադրանքով աքսորվում է Սիբիր, իսկ Վիկտորը հիմա ճառում է սովետական հայրենասիրության մասին, փորձում է ժլատի ջանքերով փող հավաքել, դրա համար թեկուզ ընկերների զբաղեցրած տաքսու հետևից վազել ու իր բարձրահասակ պինդ մարմինը խցկել մեքենայի մեջ, որովհետև մտածում է, որ «*հարկավոր է փոխադրվել երկրի եվրոպական մաս*» (էջ 98), Մոսկվայի թեկուզ ծայրամասում տուն առնել: Եվ կամ՝ ղազախ Կալխան Մուխտարովը, ով իր երկրում տասը հատոր Տոլստոյ է թարգմանել, այստեղ հայտնվել է հարցականների մշուշում, միշտ հարբած է, հիմա իր սենյակը չի գտնում և բարձրաձայնում է փնթփնթոցն այն մասին, որ դավաճանում են, ուրիշի կանանց են բերում ու լրբանում. պատիժ չկա, իսկ «*խեղճ թեղին է մեռնում…*

-*Խեղճ թեղին է մեռնում,- ասացի ես*:

-Ամբողջ աշխարհում թեղին մեռնում է, Ամերիկայում էլ, Իտալիայում էլ, Ռուսաստանում էլ… փոքը ՞ր…, - նա բարձրացավ տիեզերք ու այնտեղից ցույց տվեց երկիրը,- փոքրը… մրջյուններն իրարից ձու են գողանում, լրբանում են, խմում են, խժռելով գնում են – խռովել թեղին է չորանում: Հապա ձեր մեջ մարդ չկա՞, ի՞նչ եք արել, ինչո՞ւ է չորանում, - տիեզերքից հարցրեց նա:

-Չգիտեմ,- ասացի ես: - Երևի չի ուզում իրենից թուղթ սարքեն» (էջ 231-232):

Հրանտ Մաթևոսյանը ստիպված է լինում հաճախ կրկնել պարզ ճշմարտությունը, թե «*գրականությունը փնտրում է մոնումենտալ մարդուն, փնտրում է մարդու անաղարտ վիճակը*»[35]: Այդ փնտրտուքի մեջ երբեմն գրողը չափազանցնում է աղավաղումը, երբեմն մարդուն ցուցադրում է նախնական պարզունակ վիճակում, և սա «*համընդհանուր երևույթ է ամբողջ արվեստի մեջ. մի կողմից՝ աբստրակցիոնիզմ, մյուս կողմից՝ պրիմիտիվիզմ*» (էջ 452): Գրականությունը կատարյալի փնտրտուք է, որի արդյունքում եթե չի էլ գտնում Կատարյալը, մնում է այդ որոնման գեղարվեստական մարմնացումը, արվեստի գործը. «*Փնտրտուքը արդեն արվեստ է. Գրիգոր Նարեկացին Աստված էր փնտրում, բայց գտա՞վ: Աստծու նրա փնտրումը այսօր մեզ համար «Մատյան ողբերգության» է*» (էջ 451): Վիպակում, ահա, որոնումների ու հարցականների արդյունքում մեծ տիեզերքն ու փոքր թեղին և մրջյունը հակադրամիասնություն են դառնում մարդու մեջ և կերպավորվում դրվագային համատեքստում:

«Հաղարծին»-ում վեպի «գլխավոր» հերոսի ներքին երկվությունները, օտար տարածքից հայրենի լեռներ տեղափոխվելով,

---

[35] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Հատընտիր, հ. 2, Ե., 2005, էջ 451 («Այսպես կոչված գյուղագրության մասին»):

հաղթահարում են լարվածությունը, ավելի հանդարտ են, խոհական ընդհանրացումները՝ հիմնականում կենցաղորեն քողարկված: Այստեղ ևս կերպարներն առնչվում են երկակիության նույն հոգեվիճակին, որը երբեմն կարծես սրվում է, բայց միշտ համեմատական խաղաղ ընթացքի մեջ է: Հենց սկզբից՝ կառավարական մեքենայով, իշխան ձուկ ուտելու փնտրտուքով Սևանից Դիլիջան ճանապարհին՝ «*ես ցանկացա իմ ընկերներին ցույց տալ մեր սարերը, բայց կատակային միջավայր էր, և կտրորվեր ու կաղտոտվեր ինձ համար շատ թանկ մի բան*»[36]: Այդ անհանգստությունը կարծես հաստատվում է կենցաղային մանրուքի լրջախոհ քննարկմամբ.

«-Գնում ենք «Թավիշ» ստեղծագործական տուն Նորայի մոտ: -Նորա Մինաննա Իոանիսյան:

-Ավելի լավ չէր լինի՝ գնայինք Կիրովական, խոզի խորոված ուտեինք» (էջ 158):

Անունների, հավանաբար, միտումնավոր խառնաշփոթը ոչ այնքան կերպարների «չավարտվածության» խորհուրդ ունի, որքան կիսատության շեշտադրում է բերում, որը «լինել-չլինել»-ու ենթատեքստից բացի՝ հաստատում է անորոշության հեռանկար, որի մեջ ներառվում են Նորա, նաև՝ Մարգո, Լուիզա Մինաննան թե Ակոպովնան, այս նմանաբանությամբ հատուկ վերագրված Անդրեյ Ակոպովիչը, Սանո Ակոպովիչը, այդպես էլ գոնե ինչ-որ երկխոսության մեջ անունը չնշված հեղինակ-պատմողը, նաև Մելքոն-Սենեքերիմ-Սենո հորջորջված վարորդը, անգամ հեղինակի անանուն «հայրիկը, մայրիկը», Տոլստոյին նմանվող «մոլականը». բացառություն են կազմում համագյուղացի քաղաքաբնակ Արտավազդը, հարևան Զավենը և, անշուշտ, Դարբինանց Սարգիս պապը: Մտավորականի կիսա-

[36] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 156:

կայացածության դրսևորումները բուն հերոսների մեջ անընդհատ են՝ անկախ իրենց ինքնավստահ վերլուծություններից ու ծրագրերից: Ահա անկատար լրջությամբ ճանապարհին խաղում են օպերայի ու բալետի ձայն ու շարժում՝ Անդրեյի կատարմամբ, Սանոյի դրդումով հիշում արևելքի «սրնքազարդերի զրնգոցով» կանանց ու Շահզադեին և, իհարկե, Ֆելինիին, և նույնքան կիսակայացած պահանջի ձևով հնչում է Հաղարծինը տեսնելու առաջարկը: Կերպավորման ինքնատիպ սկզբունք ընտրված նույն ժամանցայնությունը շարունակվում է, և դրվագային ներառումները տեսանելի են դարձնում կերպարը՝ Սանատրուկ-Սանոն տնօրեն դառնալու իր թաքուն-ցուցադրական պահվածքով, Վարդգեսն ու Անդրեյը կինոաշխարհում իրենց հարմար դերերի-պաշտոնների տեսաբանությամբ, նրանց հավասարակշռելու կոչված Նորան՝ կանացի խոհուն ներքնատեսությամբ, այս ամենի հետ ոչ այնքան որոշակի հարաբերությամբ կապված հեղինակ-պատմողը: Բայց ի վերջո սա Մոսկվայի Կինոյի տան ու նրա մարդկանց տեղային կրողների աշխարհն է:

Մեծ և փոքր քաղաքակրթությունների կողմից հարաբերությունների ու կերպարի գնահատումների սահմանը շատ առումներով հստակվում է հացադուլի դիմած Դարբնանց պապի արարքի տարբեր ընկալումներով: «Խումհար» վիպակում ևս վերհիշվող այս միջադեպն ու ծերունին գնահատվեցին ոչ միայն որպես «կենդանական» կապվածություն, այլև որպես «հին գյուղի մարդ-աստված»: Իսկ «Հաղարծինում» հեղինակ-պատմողի հոր ուղղակի գնահատականի մեջ պարզ ընկալումների խստություն կա. «*Դարբնանց Սարգիս պապի պառավը մահացել է – հացից խռովել է, հաց չի ուտում: Որովհետև լեղապարկը ծակ չի, պահում ու դուրս չի թողնում մեծ դառնության հետ փոքր դառնությունն էլ: Փոքր եմ ասում, որովհետև պառավն*

արդեն շատ պառավ էր» (էջ 350): Արդեն իսկ ծեր մարդու դատողություններում բնախոսական հիմնավորումը, թե մարդու դառնությունը լեղապարկում կուտակված լեղիից է, չի քողածածկում այդ դառնության հասարակական ակունքները, այն, որ դառնությունն ու ուրախությունը, օրինակ, միայն խմիչքի հետ չպիտի կապել, «*մարդիկ էլ կան, որոնք խմիչք չեն խմում, բայց ուրախանում են, ուրեմն՝ նրանց ներսում ուրախություն կա*» (էջ 350):

Այդ ամենը պարզորոշվում է մարդու հետ մարդու կապի ընթացքում, մենակ ինչպե՞ս կարելի է ապրել, ուրախ կամ դժգոհ լինել: Եվ հայրը, Դարբնանց Սարգիս պապի մի ուրիշ քայլի այս հիմունքը ներկայացնելով, բարձրագույն գնահատական է տալիս նրան. «*Սարգիս պապը այգու մեջ նստում է, գլխարկը դնում դեմը և գլխարկի հետ զրուցում, վիճում… Սարգիս պապը մարդ է: Ես ու իմ տարեկից ընկերները, մենք բոլորս մանրապճեղ բաներ ենք*» (էջ 354): Հասարակական հարաբերությունների, դրանց նորօրյա փիլիսոփայական ձևակերպումների դեմ բանավեճի այս բնական շեշտադրումը ստանում է բացասման հումորային ընթացք: Ծերունին կարծես թե հենց այնպես պարզունակ ժպիտի մեջ ասում է, թե մարդուն արժևորողը պաշտոնը չէ, մանավանդ՝ երբեմն անլուրջ անվանումներով. «սցենարիստը» ինչպես կարող է զբաղմունք-մասնագիտություն հուշող բառ լինել, եթե հնչում է ինչպես «աֆերիստ-կոմունիստ- ֆաշիստը», ուստի գուցե «բանաստեղծ» պետք է ասել, քանի որ դա մարդ-մարդ կապի մեծ իմաստ է բերում: Իր ասածը ծերունին հիմնավորում է անխոցելի փաստարկումով. երբ գնում էին օգնություն ուղարկած սերմացուն բերելու, «*ժողովուրդն ասում էր՝ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը*

սերմնացու է ուղարկել, չէր ասում ՀՕԿ-ի նախագահ Թումանյանը մեզ համար սերմնացու է ուղարկել» (էջ 354):

Խոհականության ու բնականության այս միջավայրը պետք է դուրս հանի հեղինակ-պատմողին քաղքենու խաղի պատյանից, և որքան էլ բնականի բերած՝ ներհակորեն հասկանալի թախիծն ու մենության զգացումը հաղթահարելու համար էր կերպարը այդ կերպ դիմակավորման փորձ անում, միևնույնն է, իշխողը մնալու է բանականորեն իրեն հարազատ իրավիճակը և դրանից ծնված խոհը (նույն ապրումները, ոչ այդքան սուր հակասականությամբ, ուներ Արմեն Մնացականյանը, որը օտար միջավայրում էր): Դա ևս կերպարի ինքնուրույնության բազմաձայնային հաստատումն է, ինչի մասին Հ. Մաթևոսյանը խոստովանում է. «*Ես չեմ կարող իմ հերոսին ուժով խցկել իմ ցանկացած տեղը*»[37]: Եվ վանքի, աբեղաների, աղջկա թեմայով ստվերագծվող սցենարի մեջ «*Սարգիս պապը, դպրոցի դռան Արտուշը (*ֆիզկուլտուրայի ուսուցիչը –Վ.Ս.*), Նվարդը և Արտավազդը հավաքվում էին մի պատմության մեջ, որը ես մոտավոր կերպով կռահում էի*»[38] («Խումհար»-ում սցենարի կառուցվածքը ավելի վստահ ու վերջնական էր): Բայց Հաղարծինի մասին «կինո սարքելու» գաղափարն էր մշուշոտվում, առաջին՝ վանք-աբեղա-աղջիկ թեմայի էքզիստենցիալ արդիականացումները Վարդգեսի և Անդրեյի կողմից մի տեսակ հարվածում էին երկրորդ՝ գյուղական թեմայի բնականությանը, որից կարծես ծնվում է կերպարի մեջ ձևավորվող ներքին սկեպտիցիզմը. այս հարազատ միջավայրում «*ուրախության ոչ մի թրթիռ չէր*

---

[37] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ես ես եմ, Ե., 2005, էջ 239 («Իմ Ծմակուտը մեծ աշխարհի մի մասն է»):

[38] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Անտիպներ, հ. 1, էջ 286:

դողում իմ մեջ, չէր պատվաստվում իմ մարմնին» (էջ 363), որքան էլ գիտեր, որ ինքը նրանցն է, բայց «*նրանցից ինձ արյուն չէր անցնում*» (էջ 365): Երկխոսության ձևի մեջ ներքին մենախոսությունը խոհական շերտեր է բերում, որի սկեպտիկ լրջությունը չի կարող ցրել ռուսերենի ընդմիջարկման թվացյալ թեթևությունը.

«-*Ты от тебя чего требуешь, слушай*?

-*Սեր,- ասացի ես ինձ.- ես ինձանից սեր եմ ուզում (էջ 367):*

-*…Իսկապե՞ս ուզում ես. . .*

-*Ցավ եմ անում, ո՞ւր է թե ուզում եմ:*

-*…Իսկ գիտե՞ս, որ մահվանից առաջ մարդու մեջ ցավն է մեռնում, և մարդու մահն անցավ է լինում:*

-*Գիտեմ: Եթե ցավերը լքում են մարդուն, ուրեմն նրան մեռած են համարում*» (էջ 368):

Եվ այն, որ «*վանքը քեզ կուլ գնաց, ինչպես մարգարիտն է մաքսանենգին կլլվում*» (էջ 374), «*վանքից քեզ հոսանքներ չանցան. վանքը դու միայն տեսել ես*» (էջ 375), թեպետ երևի «*այստեղ ոչ ոք էլ աստծուն չի տեսել»,* և ուրիշներից ինչ-որ բան ուզենալու համար պետք է հասկանաս*, «թե ինչ ես ուզում դու քեզանից*» (էջ 377), գուցե մեղմի մենության մղձավանջը և օտարված թվացող հերոսին տանի բնականի այս «լույսի հովիտը»:

Հրանտ Մաթևոսյանի ***ոճի*** ենթատեքստային խոհն ու բազմաձայնությունը այս երկու գործերում ևս հեղինակային «օբյեկտիվ» պատումի քնարաէպիկական շերտերին համադրում են կերպարների, հերոսի նույնաբնույթ խոսքի անհատականացման ուժը, ինչի օրինակներին նյութի թելադրանքով վերևում արդեն անդրադարձել ենք: Ոճական շերտերից մեկը գիտաարդիական վերլուծականությունն է, որ հարադրվում է քաղաքային հարաբերությունների համատեքստին, ներառում նաև

գյուղական խոսքային շերտեր, որոնք մնում են նույնքան «ինտելեկտուալ», ինչքան նախորդ դրսևորումները:

Քաղաքակրթական հարաբերությունների մասին խոհը, պատումը հաճախ ուղղակի բանաստեղծական են դառնում, էպիկականությունը «թաքնվում է» պատկերային ենթատեքստի մեջ, որ Հ. Մաթևոսյանի ոճի բնորոշ հատկանիշներից է:

Երկու ստեղծագործություններում ներքին կոնֆլիկտայնության մեջ մտավորականի վերլուծական խոսքի գերակայությունը, դրանով կերպավորման անհատականացումը հասկանալիորեն որոշիչ չեն դարձնում կերպարի և ոճի բազմաձայնությունը (ինչի կատարյալ օրինակներ են, ասենք, «Տաշքենդը» և «Տերը»): Բայց գյուղի բնականության միջավայրը և նրա տիրոջ տեղային ազատությունը ոճի մեջ ինքնին բազմաձայնության դրվագումներ են բերում: Դա կարող է հարադրվել հեղինակային պատումին. այսպես՝ հայոց մի համառ հատվածի՝ Արցախի մարդկանց ինքնակա ուժը ցուցադրելու համար հիշվում է, որ աշխարհում ժամանակակից բերքատու շատ տեսակների կողքին ղարաբաղցին իր հին ցորենն է ցանում, «*մորեխ է թե մրիկ, եկեին է թե չորեին՝ նա կա, հազար տարի է այստեղ է.- արմատը խրել ու հազար տարվա խորքից գյուղի համար կյանք է հանում*»[39]: Աշխարհը իր բերքատու տեսակներով կարող է «*լիությունից տրաքել*» կամ «*սովից ուռչել*», սրանք կայուն «*նույն կիսաքաղցն են» և* այդպես անցել են Լենկթեմուրից, մորեխից ու թուրքից, քանի որ ընդհանուրի անհատական վստահությամբ՝ «*մաճկալի մի ափի, ղարաբաղցիք օփի, հոփի են ասում – մաճկալի մի հոփի չափ՝ արտերը շաղ են եկել կաղնուտ արևային լանջերին, աղջկա գոգնոցի պես կտորը կտորին բեր՝ որ մի*

[39] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Երկեր, հ. 2, էջ 143:

նախշուն օրավար լինի» (էջ 144): Բազմաձայնությունը, որ զգացվում է ոչ միայն ժողովրդական մտածողության տարրերով՝ «հոփի, կտորը կտորին բեր, նախշուն օրավար», այլև միջավայրի կոլորիտային ընկալողությամբ, ավելի հստակվում է հերոսների խոսքի դիալոգիկ ներառումներով ու դրանց հումորային ենթաշերտով: Գյուղից ուղարկված ծանրոցի արթնացնող հուշը՝ այգու ծառերի ու բերքի մասին, ստեղծում է այդ մթնոլորտը. «*Գամփռը հոտոտում է արևը, և սարի հովիվը կանչում է դեպի մեր տուն՝ Սիմոռ՝ոն… Սիմոն, էդ ծառիդ ասա փեշերն իրեն հավաքի, թե չէ գիշեր կա, մրգի կարոտ ոչխարած կա, գողություն կաա՝ա*» (էջ 203):

Միջավայրն ու կերպարը բառահամատեքստի անհատականացմամբ ամբողջանում են գյուղաշխարհի մարդկանց երկխոսական հարաբերություններում, երբ բառը դառնում է բազմաձայնության համակարգողը: Ահա կորցրած ձիու որոնման, հյուրերին խոյ մորթելով հյուրընկալելու լարվածության մեջ հայտնված հեղինակ-պատմողի հոր և հարևան Զավենի ինքնակերպավորման դրվագը.

«*-Զավե՝ն:*

-Հե՝յ,- պատասխանեցին դիմացի տներից:

-Շորերդ հագի՞դ են թե հանա՝ծ,- կանչեց հայրիկը:

-Հանա՝ծ…

-Ալարկոտ շան տղա… Դե որ հանած են՝ արի էստեղ»[40]:

Ժողովրդական հումորի պարզ ու խորքային ներառումները կերպար-հեղինակ բազմաձայնության կարևոր բաղադրատարրերից են Հրանտ Մաթևոսյանի ոճի մեջ, որոնցում ակնհայտ են «ժողովրդա-տոնական», «ուրախ սատանայության»

[40] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Անտիպներ, հ. 1, էջ 338:

շեշտեր. «Վերացական կանոնարկված լեզվի մեջ դրանք չունեին ոչ մի իրավունք, որպեսզի մտնեին աշխարհայացքի համակարգի մեջ, որովհետև դրանք ոչ թե հասկացողական նշանակության համակարգ են, այլ հենց խոսող կյանքն են»[41]:

Այսպիսով, «Խումհար» և «Հաղարծին» երկերի տիպաբանական շերտերը բացում են Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործական աշխարհի բնորոշ կողմերը՝ սկսած նրանից, որ գրողը սյուժետային և կոնֆլիկտային ավանդական զարգացումների հետևորդ չէ, և վիպակի ու վեպի բովանդակային ընդգրկման մեջ ներկայանում են հնի և նորի **քրոնոտոպային** հարաբերությունների հակադրամիասնությունը, դրան հարակցվող **ազգային** սոցիալ-քաղաքական խնդիրները, ինչ-ինչ հարաբերություններում՝ բնականի ու բանականի շատ ենթաշերտեր ամբողջացնող **կնոջ** դերը, բոլոր այս երևույթների անհատականացումը երկվություններ ապրող **կերպարի** երկխոսական ազատության մեջ՝ գրողի **ոճին** բնորոշ մետաֆորապատումային խորքով ու բազմաձայնային ինքնությամբ:

---

[41] **Бахтин М. М.,** Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь), Контекст-1972, Москва, 1973, ст. 255-256.

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ԷՌՆԵՍՏ ՀԵՄԻՆԳՈՒԵՅ

Գրական ամբողջ ճանապարհի ընթացքում Հրանտ Մաթևոսյանը առանձնահատուկ ուշադրությամբ է վերաբերվել 20-րդ դարի ամերիկյան արձակին, ավելի որոշակիորեն՝ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների արձակագիրների ստեղծագործություններին: 1970 թ. գրված և մինչև 1995 թվականը անտիպ մնացած «Ստիլիզացիայի մասին» հոդվածում նա դրանք գնահատում է որպես իր երազանքների գրականություն՝ հակադրելով այդ օրերի հայ գրականության անհանգստացնող վիճակին. «Վերջիվերջո պարզվում է, որ ամերիկացի յուրաքանչյուր կարգին գրողի յուրաքանչյուր կարգին գործ ավելի է մեր ժողովրդի ու մեր կյանքի, ավելի է մեր մասին, քան մեր իսկ գրածները: Ինձ թվում է մենք կորցնում ենք մեր ընթերցողին, մեր ընթերցողն այլևս մեզնից սպասելիք չունի, ինձ թվում է Աստծո մեզ մեկ անգամ տրված ուժը մեզնից դուրս քաշելու հասարակական հայտ չի ներկայացվում, իսկ դա գրականության մահն է մեզանում»[1]:

Նույն 1970 թ. «Սովետական գրականություն» ամսագրում տպագրած «Խումհար» վիպակի բնագրում Հր. Մաթևոսյանը արդեն գեղարվեստորեն, բայց հականե-հանվանե անդրադարձ է կատարում ամերիկացի երեք արձակագիրների՝ Ջոն Սթայնբեքին, Ջերոմ Դեյվիդ Սելինջերին և Էռնեստ Հեմինգուեյին: Այս շարքում առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Հեմինգուեյի պարագան: Հայտնի է, որ ամերիկացի մեծ արձակագիր, Պուլիտցերյան և Նոբելյան մրցանակների դափնեկիր, իր կյանքով ու մահով լեգենդ դարձած Էռնեստ Միլլեր

[1] **Մաթևոսյան Հր.**, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., «Հայագիտակ», 2004, էջ 50:

Հեմինգուեյին (1899-1961) գրական շրջապատում դիմում էին *Հեմ*, *Պապա Հեմ* կամ պարզապես *Պապա* մականուններով: Եվ ահա «Խումհար» («Կենդանին և մեռյալը») վիպակի վերջնամասում՝ հոր ծանրոցը բացելուն հաջորդող դրվագում, երբ Արմեն Մնացականյանը հանրակացարանի իր սենյակում գրում էր, հայտնվում է սցենարական բարձրագույն դասընթացների ունկնդիր ընկերներից մեկը և հայ գրողին հումորով դիմում «*Հեմ*» մականունով. «Դուռը ծեծեցին: Ներս նայեց Տիմուր Պուլատովի ժպտուն դեմքը:

– Հեմ, աշխատո՞ւմ ես, Հեմ: Էս ինչ լավ հոտեր են:

– Աշխատում եմ, Հասանզադե Հաջի Մուրադ Քյոփաք Իթօղլի:

– Ամերիկացիների Հեմը շալվարը հագին էր աշխատում,– ներս մտավ նա խնամված, արդուկված, գոհ,– իսկ դու ուրեմն տկլոր ես աշխատում: Պահ, հայերի Հեմը նատյուրմորտ է սարքել. խնձոր ու պանիր, ու հասցե, Ցմակուտ: Դու ինչո՞ւ չես գրականությունը թողնում, զբաղվում նկարչությամբ, Հեմ, հայ գրականությունն ահագին կշահեր, հը՞»[2]:

Արդյո՞ք Մոսկվայում սովորելու տարիներին գրական շրջապատում Հր. Մաթևոսյանին լուրջ կամ կատակով կոչել են «*Հեմ*» կամ «*հայերի Հեմ*», այսինքն՝ հայկական Հեմինգուեյ: Սա մտածում ենք՝ նկատի ունենալով Արմեն Մնացականյանի կերպարի բացահայտ ինքնակենսագրական բնույթը: Բայց եթե նույնիսկ իրական Մաթևոսյանը չի ունեցել այդպիսի մականուն, վիպակի գրող-սցենարիստ գլխավոր հերոսին «*Հեմ*» մականուն հատկացնելը ոչ պակաս պերճախոս է և վկայում է, որ Էռնեստ Հեմինգուեյը երիտասարդ հայ գրողի գրական մտածությունների մեջ ինչ-որ տեղ այնուամենայնիվ գրավել է:

---

[2] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, Եր., «Սովետական գրող», 1978, էջ 121-122:

Որ մականվան դրվագը սոսկ գրական խաղ կամ բնագրային դիպված չէ, այլ գրական լուրջ առնչություններ մատնող փաստ, ապացուցվում է անչափ ուշագրավ մեկ այլ իրողությամբ։ «Խումհար» վիպակը գրքով առաջին անգամ լույս է տեսել 1978 թ. Հր. Մաթևոսյանի «Ծառերը» ժողովածուի մեջ։ Այդտեղ ամսագրային տարբերակի համեմատ կան զգալի տարբերություններ. փոխվել են գործի վերնագիրը («Խումհարը» դարձել է «Կենդանին և մեռյալը»), գլխավոր հերոսի անունը (Գևորգ Մնացականյանը դարձել է Արմեն Մնացականյան), ուրիշ հերոսների անուններ և շատ դրվագներ։ Դրվագներից մեկում կատարվել է մի ապշեցուցիչ փոփոխություն։

Հայտնի է նաև, որ «Խումհարի» գրականորեն հագեցած ինտերտեքստային բնագրում կան շեղատառ տասնյակ ներդիրներ։ Վիպակի առաջին և գլխավոր ներդիրը մի մեջբերում է նոր մահացած կնոջ գերեզմանի մոտ երդում տված ծերունու մասին պատմող դեռ անավարտ պատմվածքից։ Մնացականյանը պատմվածքը գրում է հանրակացարանում, որտեղից նա ընկերների հետ պիտի գնա կինոյի տուն՝ դիտելու Միքելանջելո Անտոնիոնիի ֆիլմը (իմիջիայլոց, իտալացի և ռուս որոշ քննադատների վարկածով՝ իտալական նեոռեալիզմի գլխավոր ակունքներից մեկը Էռնեստ Հեմինգուեյի ստեղծագործությունն է)։

Եվ ահա տղաները որոշում են դուրս գալուց առաջ ոտքի վրա ճաշել հանրակացարանում՝ ուտելով խանութից գնած մթերքը։ 1970 թվականի ամսագրային առաջին հրապարակման մեջ այդ դրվագն ունի հետևյալ տեսքը. «Կարագով ու կարմիր պղպեղով՝ խինկալին հեշտ էր ուտվում, դժվար չէր ուտվում։ Մենք հացով սրբեցինք հալված կարագը, այդ էլ կերանք, բացեցինք 22երի բերանը և երկու շնչով խմեցինք սառը կաթնասերը, և այդ յուղոտ սառնությունը անչափ հաճելի էր ամբողջ

գիշեր ծխելուց հետո»[3]: Ութ տարի հետո լույս տեսած «Ծառերը» գրքում Հր. Մաթևոսյանը այս հատվածի մեջ կատարել է բնագրային փոքրիկ փոփոխություններ և առաջին հայացքից անհասկանալի մի հավելում: Դրվագում հայտնվել է Հեմինգուեյի ազգանունը, և բնագիրը կերպափոխվել է այսպես. «Կարագով ու կարմիր պղպեղով՝ խինկալին հեշտ էր ուտվում, դժվար չէր ուտվում: Մենք հացով, Հեմինգուեյի նման, սրբեցինք հալված կարագն ու կերանք, ափսեները մաքրվեցին, բացեցինք շշերի բերանը և երկու շնչով խմեցինք սառը արաժանը, և այդ յուղոտ սառնությունը անչափ հաճելի էր ամբողջ գիշեր ծխելուց հետո»[4]:

«*Հեմինգուեյի նման*» կապական կառույցը ունի ոչ միայն բնագրային հստակ ծագումնաբանություն, այլև գրական ու գրականագիտական կարևոր նշանակություն: Փաստերը ցույց են տալիս, որ գրական մուտքի շրջանից սկսած՝ Հր. Մաթևոսյանը շատ լավ ծանոթ է եղել Էռնեստ Հեմինգուեյի վեպերին ու պատմվածքներին, ընդհուպ մինչև կյանքի վերջը բարձր է գնահատել դրանց գեղարվեստական արժեքը, սիրել է ամերիկացի գրողի պոետիկան ու ոճը և նրբորեն կրել դրանց բարերար ազդեցությունը: Ուստի տարակուսանք է հարուցում, որ «Հրանտ Մաթևոսյան և Էռնեստ Հեմինգուեյ» հարցադրումը բացակայում է հին ու նոր մաթևոսյանագիտության մեջ: Նույնիսկ 1984 թ. Հր. Մաթևոսյանին նվիրված առաջին մենագրությունը հրատարակած Սարգիս Փանոսյանը, որ ինքն էլ թարգմանել է Հեմինգուեյի որոշ պատմվածքներ, մենագրությունից կարճ ժամանակ անց տպագրել է ամերիկացի արձակագրի ավանդներին վերաբերող հոդված, որի մեջ, հակառակ հարցադրման

---

[3] «Սովետական գրականություն», 1970, թիվ 9, էջ 13:

[4] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, էջ 5:

տրամաբանությանը, որևէ անդրադարձ չկա Հեմինգուեյից Հր. Մաթևոսյանի ստացած դասերին[5]:

Հեմինգուեյի հետ Հր. Մաթևոսյանի ունեցած առնչությունները միջնորդավորված են ռուս խորհրդային գրականության փորձով: Գրականագետ Ռաիսա Օրլովան «Հեմինգուեյը Ռուսաստանում» մենագրության մեջ ասում է, որ Հեմինգուեյով ռուսների հմայվածությունը սկսվել է 1920-ական թթ. վերջին, ընդհատվել 1939 թ. և թարգմանություններով, ընթերցումներով ու վերլուծություններով վերականգնվել հետստալինյան շրջանում՝ 1955 թվականից ձգվելով մինչև 1970-ական թթ. վերջը: Նրանով հիացել են Մաքսիմ Գորկին, Աննա Ախմատովան, Մարինա Ցվետաևան, Անդրեյ Պլատոնովը և շատ ուրիշներ: Մինչև 1960 թվականը, որ Հր. Մաթևոսյանի գրականության սկզբնավորման ժամանակն է, Խորհրդային Միությունում Հեմինգուեյի գործերը տպագրվել էին 1 միլիոնից ավելի օրինակով: 1955-ից սկսվող շրջանը համընկնում է Հր. Մաթևոսյանի գրական մուտքի և կայացման շրջանի հետ: Այդ տարիներին ռուսերեն են թարգմանվել Հեմինգուեյի գրեթե բոլոր կարևոր գործերը, 1965-ին՝ նաև «Ում մահն է գուժում զանգը» աղմկահարույց վեպը: 1964 թ. Մոսկվայում տպագրվում է նաև Հեմինգուեյի անտիպ մնացած փարիզյան հուշագրությունը: Գրողի այրի Մերի Ուելշ-Հեմինգուեյի կողմից «Շարժական տոն» («A Moveable Feast») վերնագրված այդ կարևորագույն գործը ռուսները թարգմանել էին մի վերնագրով, որ շուտով կրկնվում է նաև հայերեն թարգմանության մեջ՝ «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է»: Երբ Հր. Մաթևոսյանն արդեն Մոսկվայում էր, տպագրվում են նաև Հեմինգուեյին նվիրված ռուսերեն առաջին մենագրությունները: Նույն 1966 թ., այսինքն՝ «Խումհարի» կենսանյութի

[5] Տե՛ս **Փանոսյան Ս.**, Մեծ Հեմի դասերը - «Գարուն», 1986, թիվ 8, էջ 80-85

ձևավորման տարում, լույս են տեսել գրականագիտական երկու կարևորագույն ուսումնասիրություններ՝ Իվան Կաշկինի «Էռնեստ Հեմինգուեյ» և Զիլմա Մայանցի «Մարդը մենակ չի կարող» գրքերը[6]:

Նոբելյան մրցանակի շնորհումից (1954) կարճ ժամանակ անց Հեմինգուեյի ստեղծագործությունը ռուսերենի ակնհայտ ներգործությամբ ներթափանցում է նաև հայ գրականություն: Հրանտ Մաթևոսյանի գրական մուտքից մի փոքր առաջ՝ 1957 թ., ռուսերենից Վահե Միքայելյանի կատարած թարգմանությամբ լույս է տեսնում ամերիկացի գրողի հայերեն առաջին գիրքը՝ «Ծերունին և ծովը» վիպակը: 1961 թ. ապրիլին տպագրվում է Հր. Մաթևոսյանի «Ահնիձոր» ակնարկը: «Գրական թերթի» մայիսի 21-ի համարում լույս է տեսնում երիտասարդ արձակագրի մուտքը ողջունող Լ. Հախվերդյանի և Ս. Աղաբաբյանի «Թարմաշունչ խոսք» հոդվածը: Նույն համարում արդեն անգլերեն բնագրից Արտա Բազարյանի կատարած թարգմանությամբ տպագրվել էր Հեմինգուեյի շատ հետաքրքիր պատմվածքներից մեկը՝ «Ծերունին կամուրջի մոտ»: Իսկ մոտ մեկուկես ամիս հետո աշխարհի լրատվականները գուժեցին Էռնեստ Հեմինգուեյի մահը: Խորհրդային իրականության մեջ Հեմինգուեյի նկատմամբ հետաքրքրությունն ուժգնանում է այդ առեղծվածային ինքնասպանությունից հետո, որ տեղի ունեցավ ամերիկյան Կետչում քաղաքի նրա տանը 1961 թ. հուլիսի 2-ին: «Գրական թերթի» հուլիսի 7-ի համարում լույս տեսավ «Հեմինգուեյի մահը» հաղորդումը[7]: Այդ ցնցող իրադարձությունը փաստորեն անմիջապես հաջորդեց Հր. Մաթևոսյանի «Ահնիձոր»

---

[6] Տե՛ս **Орлова Р. Д.**, Хемингуэй в России. Роман длиною в полстолетия, Анн Арбор, Мичиган, “Ardis Publishers”, 1985.

[7] Տե՛ս «Գրական թերթ», 1961, թիվ 28, հուլիսի 7:

ակնարկի տպագրությանը և զուգադիպեց նրա շուրջը բորբոքված աղմուկին: 1963 թ. առանձին գրքույկով լույս տեսավ ամերիկացի գրողի գլուխգործոցներից մեկը՝ «Կիլիմանջարոյի ձյունները» պատմվածքը, որը անգլերենից թարգմանել էր Պերճ Զեյթունցյանը: Իսկ 1966 թ. ռուսերենից Ռաֆայել Ավագյանի թարգմանությամբ Երևանում հրատարակվեց նաև «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» ստեղծագործությունը:

1960-ական թթ. երկրորդ կեսին Էռնեստ Հեմինգուեյը հայտնվում է նաև Հր. Մաթևոսյանի գրական-քննադատական գործերում, ավելի ուշ՝ նաև հարցազրույցներում: «Խումհարի» հրապարակումից մեկ-երկու տարի առաջ՝ 1968 թ., «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» բանավիճային հոդվածում Հր. Մաթևոսյանը գրում է. «Դժգոհության նույն արմատից են աճել Կաֆկայի «Կերպափոխությունը»՝ Կաֆկայի զզվանքը մարդուն մանրացնող պայմաններից ու մանրացող մարդուց, և Հեմինգուեյի «Ծերունին և ծովը»՝ Հեմինգուեյի հիացումը տառապանքի մեջ մեծացող-աստվածացող մարդով: Մարդ-բլոճի դեմ՝ մարդ-մոնումենտ»[8]:

Բնորոշ է, որ Հեմինգուեյին վերաբերող առաջին դիտարկումները Հր. Մաթևոսյանն անում է այսպես կոչված «գյուղագրություն-քաղաքագրություն» բանավեճի շրջանակում: Բանն այն է, որ նրա սկզբունքները վիճարկելիս Հեմինգուեյին երբեմն դիմում էր նաև Վարդգես Պետրոսյանը: Հր. Մաթևոսյանի մտքերը պատասխան են նրա «Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով» հոդվածին, որում Հեմինգուեյի ստեղծագործությունը օգտագործվում էր որպես գյուղագրության հակափաստարկ: «Այնուամենայնիվ,– գրում է Վ. Պետրոսյանը,– Հեմինգուեյ ես կարդում եմ ոչ թե հյուսիսամերիկյան կամ իսպանական կենցաղին, կոլորիտին ծանոթանալու, այլ նրա մարդկային

[8] «Գրական թերթ»,1968, թիվ 37, սեպտեմբերի13:

խոր բովանդակության համար»[9]: Ի պատասխան այս մտքի՝ Հր. Մաթևոսյանը «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» հոդվածում անդրադառնում է Հեմինգուեյի իսպանական մոտիվին՝ «Ում մահն է զուժում զանգը» վեպը ակնարկաբար գնահատելով որպես համամարդկային գրականություն ստեղծելու ուսանելի ճանապարհ. «Այստեղ նեղվածք է, այստեղ ծանր եմ շնչում, ասում է գրականության մի մասը, իսկ մյուս մասն ասում է, թե որտեղ է որ մարդը ծանր չի շնչում (իսպանական հողի հայտնագործությունը Հեմինգուեյի ստեղծագործությամբ):

Հայ գրականությունն անվանապես իսպանակա՞ն հող էր գտնելու, որպեսզի չկոչվեր գյուղագրություն, այլ կոչվեր ուրբանիստական գրականություն»[10]:

Հր. Մաթևոսյանը շատ սիրում և բարձր էր գնահատում «Ո՞ւմ համար են ղողանջում զանգերը» (Համբարձում Քենդերյանի հայերեն թարգմանությամբ՝ «Ում մահն է զուժում զանգը») վեպը, որի մասին խոսել է մի քանի առիթով:

Հեմինգուեյի նկատմամբ Հր. Մաթևոսյանի մեջ արթնացող հետաքրքրությունը 1960-ական թթ. հայ գրականության համատեքստում դիտելի է ոչ միայն բանավիճային առումով: Ռուսերեն և հայերեն թարգմանությունների հեղեղին առընթեր այդ տարիներին ամերիկացի արձակագրին շատ էին կարդում: Նույն Վ. Պետրոսյանը 1963 թ. գրած մի ակնարկում վկայում է, որ հանքախորշում զոհված կապանցի երիտասարդ հերոսը «սիրել է Ռեմարկ, Հեմինգուեյ»[11]: Իսկ 1966 թ., երբ Հր. Մաթևոսյանը Մոսկվայում էր և ի թիվս այլ արժեքների հայտնագործում էր նաև Էռնեստ Հեմինգուեյի ստեղծագործությունը, Պարույր

---

[9] «Գարուն», 1968, թիվ 3, էջ 23:

[10] «Գրական թերթ»,1968, թիվ 37, սեպտեմբերի13:

[11] **Պետրոսյան Վ.**, Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով, Եր., «Սովետական գրող», 1977, էջ 34:

Սևակը հայ երիտասարդ հեղինակներին հուշում էր սովորել ամերիկացի արձակագրից և պաշտպանում էր նրանից սովորելու այդ իրավունքը. «Իսկ ո՞վ ասաց, որ հայ երիտասարդ գրողը պիտի սովորի միայն «Հացի խնդրից» ու «Հացավանից», բայց ոչ նաև Գոլսուորսիից ու Հեմինգուեյից…»[12]:

ՀԳՄ համագումարում Պ. Սևակի ունեցած այդ հանրահայտ ելույթի տրամաբանությամբ, այսինքն՝ համաշխարհային գրականության արդիական ռիթմերին համաքայլ ընթանալու ձգտումով Հր. Մաթևոսյանը 1960-1970-ական թթ. շարունակում էր յուրացնել Հեմինգուեյի փորձը՝ զուգահեռաբար անթաքույց արտահայտելով իր սերը նրա գործերի նկատմամբ և հավատարմությունը նրա դավանած գեղագիտական սկզբունքներին:

«Հեմինգուեյի նման» համեմատությունը «Խումհարի» բնագրում ամրակայելուց երկու տարի անց՝ 1980 թ., Հր. Մաթևոսյանը «Լեզվի պոեզիան» հանրահայտ հարցազրույցում ևս երկու անգամ խոսում է Հեմինգուեյի մասին:

1. Հր. Մաթևոսյանը զրուցավար Ա. Մարչենկոյին ասում է. «Ինչպես ասել է Հեմինգուեյը, միայն մի վարչակարգ չի կարող լավ գրողներ ունենալ՝ ֆաշիզմը: Որովհետև ֆաշիզմը սուտն է, կեղծը, ծնված է մարդասպանից: Ուրեմն և դատապարտված է ամլության: Արվեստագետը, որ չի ցանկանում ստել, չի կարող ֆաշիզմի իշխանությամբ ապրել»[13]: Խոսքի այս հատվածը գրեթե բառացի վերաշարադրանքն է Էռնեստ Հեմինգուեյի այն մտքերի, որ նա հայտնել է 1937 թ. հունիսին ամերիկյան գրողների II կոնգրեսում արտասանված «Գրողը և պատերազմը»

---

[12] «Գրական թերթ»,1966, թիվ 51, դեկտեմբերի16:

[13] **Մաթևոսյան Հր**., Ես ես եմ: Հարցազրույցներ, Եր., «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 234:

ճառում: «Իսկական լավ գրողը,– ասում է Հեմինգուեյը,– կճանաչվի կառավարման գոյություն ունեցող գրեթե ամեն մի ձևի օրոք, որ նա ընդունում է: Կա միայն մեկ քաղաքական համակարգ, որը չի կարող լավ գրողներ տալ, և այդ համակարգը ֆաշիզմն է: Որովհետև ֆաշիզմը ավազակների կողմից հռչակված սուտ է: Գրողը, որ չի ուզում ստել, չի կարող ապրել ու աշխատել ֆաշիզմի օրոք:

Ֆաշիզմը սուտ է, ուստի այն դատապարտված է գրական ամլության: Իսկ երբ նա անցնի, նա պատմություն չի ունենա, բացի սպանությունների արյունոտ պատմությունից, որն այժմ բոլորին է հայտնի, և որը մեզանից ոմանք սեփական աչքով տեսել են վերջին մի քանի ամիսների ընթացքում»[14]: Հեմինգուեյն ակնարկում է իր մասնակցությունը Իսպանիայի քաղաքացիական պատերազմին, կենսագրական փաստ, որ որպես ֆաշիզմի դեմ անձամբ կռված գրողի քաղաքացիական կեցվածքի դրսևորում գրավել է նաև Հր. Մաթևոսյանի ուշադրությունը: Իհարկե, նրան ավելի շատ հետաքրքրում են Իսպանիայում որպես կամավորական հայտնված գրողի լրագրողական և ստեղծագործական գործերը: Հայտնի է, որ Հյուսիսամերիկյան լրագրողական միության ռազմական թղթակից է. Հեմինգուեյը 1937 թ. գերմանացի ռեժիսոր Յորիս Իվենսի և ամերիկացի գրող Ջոն Դոս Պասոսի հետ նկարահանել է Իսպանիայի կռիվների մասին պատմող «Իսպանական հողը» վավերագրական ֆիլմը, որի տեքստը կարդում է հենց ինքը: Հր. Մաթևոսյանն անկասկած գիտեր, որ իր սիրելի գրողը կռվել է առաջնագծում, որ ատելով հանդերձ պատերազմը՝ համոզված էր, որ աշխարհի

[14] **Хемингуэй Э.**, Старый газетчик пишет. Художественная публицистика, Перевод с английского. М., “Прогресс”, 1983, стр. 101.

ամենահրաշալի մարդիկ հենց առաջնագծում կռվող զինվորներն են։ Բայց 2000 թ. «Հայաստանի Հանրապետություն» թերթում տպագրված մի հարցազրույցում ասում է. «Չգիտեմ՝ ռազմի դաշտում կոնկրետ ի՞նչ տվեց մի Հեմինգուեյի ռեպորտաժը, բայց հետադարձ հայացքով միայն դա մնաց»[15]։ Այս փաստը նշվում է որպես «Մի նյութ մի մարդու մասին» գեղագիտական սկզբունքի օրինակ։

2. «Ե՛վ Շերվուդ Անդերսոնը, և՛ Շոլոխովը, և՛ Ֆոլկները, ինչպես և Կորտասարը, ինչպես նաև Հեմինգուեյը, ինչպես նաև Գարսիա Մարկեսը հիանալի զրուցակիցներ են։ Նրանք գտել են իրենց ազգային ռիթմը»[16],– «Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցի մի ուրիշ հատվածում ասում է Մաթևոսյանը՝ խոստովանելով, որ իր գրի ազգային ռիթմը գտնելու գործում իրեն ուղեկից, «հիանալի զրուցակից» են աշխարհի գրականության մեծերը։ Եվ նրանց շարքում Հեմինգուեյն ունի իր արժանի տեղը։

Հեմինգուեյի գործերի հիշատակություններ, դրանց բնութագրումներ և գնահատություններ կան նաև Մաթևոսյանի գրականության «դասական» շրջանի վերջնական ձևավորմանը հաջորդած ելույթներում։ 1993 թ. տպագրված «Ես ես եմ» աֆորիստիկ գրության մեջ նա «Կիլիմանջարոյի ձյունները» բերում է որպես հիմնավորում հետևյալ մտքի. «300 մլն-անոց տերության ժողովուրդը ծարավի էր իսկապես այլ խոսքի, այլ ձայնի, և դրսի գրականությունը եղավ հենց այդ ձայնը»[17]։

Հեմինգուեյի ստեղծագործությանը նետված նման հետահայաց հիշողությունները անուղղակիորեն հաստատում են Հր. Մաթևոսյանի գեղարվեստական բնագրերում արդեն թաքնված

---

[15] **Մաթևոսյան Հր.**, Ես ես եմ, էջ 472։

[16] Նույն տեղում, էջ 231։

[17] **Մաթևոսյան Հր.,** Սպիտակ թղթի առջև, էջ 53։

ձևերով գործող առնչությունների գոյությունը: Մաթևոսյանի գործերում առկա են այս կամ այն չափով Հեմինգուեյի ստեղծագործությանը մոտեցող շուրջ տասնհինգ մոտիվներ և գեղարվեստական ձևեր:

1. *Ամանը հացով սրբելը*

Պարզվում է՝ ափսեի մեջ մնացած յուղը կամ սոուսը հացի պատառով սրբելը սիրված պատկեր է Հեմինգուեյի գեղարվեստական գործերում: Այն հանդիպում է «Ում մահն է գուժում զանգը» (1940) վեպի երկրորդ գլխում: Իսպանուհի Մարիան ամերիկացի հերոսին մատուցում է Պիլարի եփած նապաստակի մսով ճաշը. «Ռոբերտ Ջորդանը հացի կտորով սրբեց տապակի իր առջև գտնվող մասի սոուսը, նապաստակի ոսկորները հավաքեց մի կողմի վրա, նրանց տեղում եղած սոուսն էլ սրբեց, հետո նույն հացի կտորով սրբեց պատառաքաղը, ապա իր դանակը, որը դրեց մի կողմ և հացը տարավ բերանը: Կռացավ, բաժակը բերնեբերան գինի լցրեց: Աղջիկը շարունակում էր նայել նրան»[18]:

«Դրախտի այգին» (1950) վեպի մի դրվագում գրող հերոս Դեյվիդը ուտում է Մարիտայի պատրաստած խոզապուխտով ու մանանեխով ձվածեղը և ափսեի հարթ մակերեսից հացի պատառով մաքրում ձվածեղի և մանանեխի մնացորդը: Բազմաթիվ գործերում կրկնվող պատկերը երբեմն հումորի կամ զավեշտի գույներ է ստանում: «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» հուշագրության մեջ Հեմինգուեյը պատմում է, որ Սքոթ Ֆիցջերալդի չծածկած մեքենայով Լիոնից Փարիզ վերադառնալիս ընկնում են անձրևի տակ: Սքոթը հիվանդանում է, գիշերը մնում են

---

[18] **Հեմինգուեյ Է.,** Եվ ծագում է արևը (Ֆիեստա): Ում մահն է գուժում զանգը: Անգլերենից թարգմանեցին Ռ. Ղազարյանը և Հ. Քենդերյանը, Եր., «Սովետական գրող», 1985, էջ 243:

Շալոն Սյուր Շոն քաղաքի հյուրանոցում: Ռեստորանում ճաշելիս Ֆիցջերալդն ուզում է հեռախոսով անպայման խոսել կնոջ՝ Զելդայի հետ. «Սկզբում մեզ մատուցեցին հիանալի խխունջներ ու մի գրաֆին «ֆլյորի», բայց մենք կեսն էլ չհասցրինք ուտել, երբ Սկոտին կանչեցին հեռախոսի մոտ: Նա գրեթե մի ժամ բացակայեց, և ի վերջո ես կերա նրա բաժին խխունջները, հացի կտորները թաթախելով հալած յուղի, սխտորի ու մաղադանոսի սոուսի մեջ, և մինչև վերջ դատարկեցի «ֆլյորի»-ի գրաֆինը»[19]:

Փարիզյան հուշագրությունը նշանակալից է նրանով, որ Հեմինգուեյը հենց Փարիզում է հղացել պատկերը՝ որպես գեղարվեստական միջոց: Այդ գիրքը, որ տպագրվել է հետմահու՝ 1964 թ., նա գրել է կյանքի վերջում (1957-1958 թթ.): Ավելի քան երեսուն տարի հետո գրողը դառնությամբ էր հիշում, որ 1920-ական թթ. սկզբին, երբ արդեն ամուսնացած էր, Փարիզում ունեցել է դրամական տագնապներ, հաճախ էլ քաղցած է մնացել: «Քաղցի դպրոցը» զգայացունց գլխում Հեմինգուեյը դիմում է ծայրահեղ անկեղծացման և պատմում դաժան դրվագներ իր քաղցած օրերից: Այդ հետո է նա հասկացել, որ բոլոր հայտնագործություններն ու հանճարեղ գործերը ծնվում են երկու բանից՝ թերսնվելուց և անքնությունից: Իսկ այն օրերին լրագրողական ցածր աշխատավարձով և հատուկենտ հոնորարներով ապրող հաղթանդամ երիտասարդ տղամարդը հաճախ մտնում էր Լյուքսեմբուրգի այգի, որ չտեսնի աշխարհի ամենաթանկ քաղաքներից մեկի ռեստորաններն ու նոր թխված հացաբուլկեղենի ցուցափեղկերը: Եվ ահա քաղցած մի օր նա հրճվանքով իմանում է, որ հոնորար է ստացել Գերմանիայից: Գնում է Սեն Ժերմեն պողոտայում գտնվող «Brasserie Lipp» ռեստորանը, եր-

---

[19] **Հեմինգուեյ Է.,** Տոն, որը միշտ քեզ հետ է: Ռուսերենից թարգմանեց Ռաֆայել Ավագյանը, Եր., «Հայաստան», 1966, էջ 132:

կու անգամ պատվիրում սրտի ուզած ուտելիքը։ Ահա այդ պահին էլ ծնվում է այն պատկերը, որին «Խումհար» վիպակի հիշյալ դրվագում հղում է արել Հր. Մաթևոսյանը. «Գարեջուրը շատ սառն էր, և ես խմեցի մեծ հաճույքով։ Կարտոֆիլը չէր ճխլել, համեմված էր քացախով ու սև պղպեղով, իսկ ձիթապտղի յուղը հիանալի էր։ Ես սև պղպեղ ցանեցի սալաթի վրա և հացը թաթախեցի ձիթապտղի յուղի մեջ։ Գարեջրի առաջին տենչագին կումից հետո ես սկսեցի ուտել ու խմել անշտապ։ Երբ սալաթը վերջացրի, պատվիրեցի մի բաժին ևս, ինչպես նաև cervelas՝ երկայնքով երկու մասի բաժանած ու մանանեխի հատուկ սոուսով համեմված հաստ ու մեծ նրբերշիկ։

Ես հացով սրբեցի ամբողջ յուղն ու սոուսը և …պատվիրեցի demi՝ կես լիտրանոց մի գավաթ, հետևելով, թե ինչպես է այն լցվում։ Գարեջուրն ինձ ավելի սառը թվաց, քան առաջ, և ես կեսը խմեցի»[20]։

Որ հենց այս դրվագն է տպավորվել Հր. Մաթևոսյանի մեջ, անուղղակիորեն ապացուցվում է նաև նրանով, որ «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքում գրողին դիմում են «*Հեմ*» կոչականով։ «Նոր դպրոցի ծնունդը» գլխի վերջում տեղ է գտել նման մի ծավալուն երկխոսություն, որին «Խումհարի» դրվագը մոտենում է թե՛ իրադրությամբ (ծանոթը մոտենում և «Հեմ» դիմելաձևով ընդհատում է հեղինակին այն պահին, երբ նա գրում է), թե՛ բովանդակությամբ (ոչ այնքան մտերիմ ծանոթը խոսում է հեգնախառն քննադատական ոճով), թե՛ գրող հերոսի անբարյացակամ արձագանքով («–Է՛յ, Հեմ, դու այդ ինչո՞վ ես զբաղված։ Սրճարանո՞ւմ ես գրում», «Ես կարծում էի, դու ինձ կօգնես, Հեմ», «–Հեմ,— ասաց նա…–Պետք է ասեմ, որ քո պատմվածքները ինձ մի քիչ չորավուն են թվում»)։

[20] Նույն տեղում, էջ 55-56։

«Խումհարը» Հեմինգուեյի հուշագրական վավերապատումին մոտենում է նաև նրանով, որ այդ գործում գլխավոր հերոսն ընկերների հետ շատ-շատ է խմում և հաջորդ օրը հայտնվում խումհարի մեջ: Իհարկե, խումհար երևույթը, որից ծնվել է Հր. Մաթևոսյանի նշանավոր վիպակի առաջին և վերջնական վերնագիրը, առկա է Հեմինգուեյի բազմաթիվ ուրիշ գործերում:

2. *«Մարդ-մոնումենտ»*

Ամերիկացի գրողին Հր. Մաթևոսյանը մոտենում է առաջին հերթին մարդու կոնցեպցիայով: Ճիշտ է, Հեմինգուեյը քաղաքի ծնունդ էր: Նա ծնվել է 1899 թ. Չիկագոյի Օք Պարկ արվարձանում և հասակ է առել ամերիկյան քաղաքային միջավայրում: Բայց նրա հերոսները աշխարհաքաղաքացիներ են, մարդկության զավակներ, որոնց կյանքի իմաստը գոյության բարդությունները կամքով ու մաքառումներով հաղթահարելն է: Այդպիսին է նախ և առաջ ամերիկացի հասարակ ձկնորսը՝ ծերունի Սանտյագոն, որի մոնումենտալ կերպարի մասին «Խումհարից» մեկ-երկու տարի առաջ գրած «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» բանավիճային հոդվածում, ինչպես տեսանք, Հր. Մաթևոսյանը խոսում է «մեծացող-աստվածացող մարդ» և «մարդ-մոնումենտ» բնորոշումներով:

Այդպիսի մոնումենտալ կերպարներ են նաև «Հրաժեշտ զենքին» վեպի հերոսը՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ իտալացիներին օգնելու եկած ամերիկացի երիտասարդ կամավորական Ֆրեդերիկ Հենրին, ֆաշիզմի դեմ կռվի ելած իսպանացի ժողովրդի համար կյանքը զոհաբերող ամերիկացի դասախոս Ռոբերտ Ջորդանը «Ում մահն է գուժում զանգը» վեպում, Հեմինգուեյի մյուս վեպերի և պատմվածքների հերոսները:

Հր. Մաթևոսյանը, ընդհակառակը, գյուղի զավակ է թե՛ ծնունդով, թե՛ իր գրականությամբ: Բայց նա Հեմինգուեյի նման կերտում է մարդուն մանրացնող պայմաններից դժգոհ մոնումենտալ կերպարներ՝ «հովիվների հանրապետության» անդամները, ամբողջ միջավայրի դեմ կռիվ տվող Աղունը, ազգային ու մարդկային արժանապատվության համար բոլոր հայրենակիցներին հակադրվող ձիապան Մեսրոպը և մյուսները: Մարդ-մոնումենտ է նույնիսկ «Խումհար» վիպակի դեռ չավարտված պատմվածքի անանուն ծերունին: Վերջինիս մասին գրող հերոսը Եվա Օզերովայի հետ ունենում է այս երկխոսությունը.

«–Ի՞նչ ես գրում:

–Մեր գյուղացի մի ծերունի՝ կնոջ մահից հետո հաց չի կերել և տասնհինգ օր հետո ինքը իրեն մահացրել է:

–Որ ի՞նչ:

–Որ՝ հավատարմություն, որ՝ կենդանական սեր, որ՝ հին գյուղի մարդ-աստված»[21]:

Այսպես իրար կողքի են հայտնվում Հր. Մաթևոսյանի կողմից *«մարդ-աստված»* բնութագրումը ստացած երկու ծերունիներ՝ «Ծերունին և ծովը» վեպի հերոս ձկնորս Սանտյագոն և «Խումհարի» կենտրոնական ներդիր պատմվածքի հերոս անանուն ծերունին:

3. *«Մարդը մենակ չէ»*

Եվ այնուհանդերձ, Հեմինգուեյը թվացյալ հակասականությամբ դավանում է այն գաղափարը, որ մարդը համայնքի, իսկ մեծ հաշվով՝ ամբողջ մարդկության մի մասնիկն է: «Ունենալ և

[21] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, էջ 72:

չունենալ» (1937) վեպի վերջում ձկնորս Հարրի Մորգանը իր ծրագրերի խորտակումից հետո և մահվանից առաջ, ի պատասխան առափնյա պահպանության կապիտանի հարցերի, ասում է. «Մարդը միայնակ չի կարող։ Հիմա՝ ոչ մի միայնակ մարդ։ Միևնույն է, միայնակ մարդը ոչինչ չի կարող»[22]։ «Ծերունին և ծովը» (1952) վիպակի հերոս Սանտյագոն օվկիանոսի անսահմանության մեջ միայնակ ձուկ է որսում, և նրան մի պահ թվում է, թե ինքը մենակ է։ Բայց մի փոքր մտածելուց հետո նա հանգում է մարդկային կյանքի ընդհանրականության բնապաշտական-փիլիսոփայական գաղափարին. «Ծերունին նայեց հեռուներն ու հասկացավ, որ հիմա ինքը մենակ է։ Բայց նա տեսնում էր ծովի մութ խորքերում բեկվող արևի գույնզգույն ճաճանչները, ցած իջնող պրկված պարանը ու ծովի հարթության տարօրինակ ծփանքը։ Ամպերն իրար էին միանում՝ ազդարարելով պասատային քամի, և նայելով առաջ՝ նա տեսավ երկնքի վրա որոշակի գծագրվող վայրի բադերի մի երամ. ահա դա ջնջվեց, հետո ավելի որոշակի գծագրվեց, և ծերունին հասկացավ, որ մարդը ծովի վրա երբեք մենակ չի լինում»[23]։

Աֆորիզմի վերածված *«Մարդը միայնակ չի կարող»* ասույթը այլևայլ տարբերակներով արտահայտվում է նաև Հեմինգուեյի մյուս գործերում, օրինակ՝ Ջոն Դոնից վերցրած և «Ում մահն է գուժում զանգը» վեպի բնաբան դարձած հայտնի խոստովանանքի մեջ («Յուրաքանչյուր մարդու մահը փոքրացնում է ինձ, որովհետև իմ մեջ ամբողջ մարդկությունն է»)։ Հր. Մաթևոսյանը Հեմինգուեյի նման դավանում է այն տեսակետը,

---

[22] **Հեմինգուեյ Է.**, Ունենալ և չունենալ։ Անգլերենից թարգմանեց Արամ Արսենյանը, Եր., «Ծիծեռնակ», 2007, էջ 154։

[23] **Հեմինգուեյ Է.**, Ծերունին ու ծովը։ Թարգմ. ռուսերենից՝ Վ. Միքայելյանի, Եր., «Անտարես», 2008, էջ 36։

որ մարդը մենակ չէ կամ միայնակ չի կարող։ Աշխարհի լավագույն վեպերից մեկի մասին, որը վերնագրով, բնաբանով և գլխավոր հերոսի կերպարով արտահայտում է այդ գաղափարը, Մաթևոսյանը մի հարցազրույցում ասում է. «Իսպանական պատերազմը մենք գիտենք մի քիչ պատմության դասագրքերից – կոմունիստները և փաղանգավորները կենաց-մահու կռվի մեջ իրար արյուն են խմում, – և շատ՝ «Ո՞ւմ համար են ղողանջում զանգերը» ամերիկացու վեպից – զանգերը ի լուր քեզ են ղողանջում, մեռնող ամեն իսպանացու հետ քո հոգում մի բան է մեռնում, ամեն հեռացողի հետ դու ես կողոպտվում»[24]։

Այդ գեղարվեստական մարդագիտության խորքային դրսևորում է նաև «Գիշերը» ֆիլմի դիտումից հետո Պոլոնսկու հայտնած «Մարդը մենակ է» ձևակերպման հակադրույթը՝ Մնացականյանի պատմած «Եգիպտոսի տեղը գիտի միայն երամը» պրիտչան։ «Մարդը մենակ չի կարող» դրույթի գեղարվեստական մեկնաբանություն է նաև Մեսրոպի եզրափակիչ ալեգորիան («սեփական ծմակ պիտի ունենաս»)։

4. *«Իմ ծերունին»*

Ուժեղ, աստվածացող «մարդ-մոնումենտի» գեղագիտության մեջ Հեմինգուեյը կենտրոնական տեղ է հատկացնում ծերունիների կերպարներին։ Պատահական չէ, որ Նոբելյան մրցանակը Հեմինգուեյին շնորհվեց հենց «Ծերունին և ծովը» վիպակի համար։ Բայց մինչև այդ էլ նա ստեղծում էր մեծ կենսափորձ ունեցող, ուժեղ բնավորությամբ օժտված ծերունիների կերպարներ։ Վեպերից բացի՝ նա ունի հատկապես ծերունիներին նվիրված պատմվածքներ, որոնցից մի քանիսի վերնագ-

[24] **Մաթևոսյան Հր.**, Ես ես եմ, էջ 155։

րում իսկ առկա է «ծերունի» բառը։ Հեմինգուեյը գրել է «Իմ ծերունին» վերնագրով մի հուզիչ պատմվածք։ Մեկ ուրիշ «շատ պարզամիտ պատմվածքի» մասին «այսբերգի սկզբունքը» պարզաբանելիս գրողը խոսում է «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքում («Ես բաց էի թողել նրա իսկական վերջաբանը, որտեղ ծերունին կախվում է»)։

Իր տարբեր գործերում ծերունիների մոնումենտալ կերպարներ ստեղծած Հր. Մաթևոսյանը «Խումհարի» կոմպոզիցիոն կենտրոն է դարձրել հենց մի ծերունու նվիրված շարունակվող պատմվածքը։ Այն դեռևս վերնագիր չունի, բայց ընկերների հետ խոսելիս և հատկապես պատմվածքը Եվա Օզերովայից պաշտպանելիս հեղինակը ամենից հաճախ օգտագործում է «իմ ծերունին» արտահայտությունը՝ բառացիորեն կրկնելով Հեմինգուեյի վերնագիրը. «Իմ ծերունին չի ուզում քսաներորդ դար մտնել»[25]։

5. *Եթե իմ մասին չէ, ոչ մեկի մասին չէ*

Մի անգամ Հր. Մաթևոսյանին հարցրել են՝ «–Ի՞նչ ասել է ճշմարիտ գրականություն»։

«–Եթե կարդում եք ու ասում՝ սա իմ մասին չէ, այլ՝ հարևանիս, նշանակում է գործի ճշգրտությունը մոտավոր է»[26],– պատասխանել է գրողը։

Այս ասույթը շատ նման է Էռնեստ Հեմինգուեյի հետևյալ դատողությանը. «Բոլոր լավ գրքերը նման են մի բանով. այն, ինչի մասին նրանց մեջ խոսվում է, թվում է ավելի արժանահավատ, քան եթե այդ ամենը եղած լիներ իրականում, և երբ դուք կարդում եք մինչև վերջ, ձեզ թվում է, թե այդ ամենը ձեզ հետ է

[25] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, էջ 110։
[26] **Մաթևոսյան Հր.**, Ես ես եմ, էջ 7։

կատարվել, և այն մշտապես էլ կմնա ձեզ հետ. լավը և վատը, հիացքները, տխրություններն ու ափսոսանքները, մարդիկ ու տեղերը և այն, թե ինչպիսի եղանակ էր: Եթե դուք կարողանում եք այս ամենը տալ մարդկանց, ուրեմն դուք գրող եք: Որովհետև դա ամենից դժվարն է»[27]:

Երկու գրողները գեղարվեստական նման արդյունքի հասնում են՝ հաճախ գրականություն դարձնելով հենց իրենց անձը և կյանքը: Ինքնակենսագրականը թելադրիչ, վճռորոշ դեր ունի նրանց ստեղծագործության մեջ: Փարիզում ապրող ամերիկացի երիտասարդ գրողը, որ շատ է սիրում իսպանական ցլամարտը՝ ֆիեստան, ինքը՝ Հեմինգուեյն է, որը «Եվ ծագում է արևը» (1926) վեպում դարձել է Ջեյք Բարնս: Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ Իտալիայի հյուսիսում սանիտարական մեքենայի վրա ծառայող ամերիկացի երիտասարդ կամավորական Էռնեստ Հեմինգուեյը նախատիպ է ծառայել «Հրաժեշտ զենքին» (1929) վեպի գլխավոր հերոս Ֆրեդերիկ Հենրիի համար: Հեմինգուեյն ինքը «Ում մահն է գուժում զանգը» (1940) վեպը համարել է մաքուր հորինվածք, բայց նրանում մեծապես արտահայտվել են 1937 թ. Իսպանիայում որպես Հյուսիսամերիկյան լրագրողական միության թղթակից աշխատած և հանրապետականների կողմից կռված իրական Էռնեստ Հեմինգուեյի տեսածն ու զգացածը: Գրողը Կուբայում անձնապես ճանաչել է մի ծեր ձկնորսի, որ օվկիանոսում որսացել է մի վիթխարի թյունոս և ենթարկվել շնաձկների գրոհին: Այդ իրապատումն էլ հիմք է դարձել «Ծերունին և ծովը» վիպակի գեղարվեստական հյուսվածքի համար:

---

[27] **Хемингуэй Э.**, Старый газетчик пишет, стр. 57.

Բացարձակի հասցված ինքնակենսագրականը նաև Հր. Մաթևոսյանի ամբողջ գրականության հիմքը և նպատակակետն է: «Մենք ենք մեր սարերը» վիպակում նա պատկերել է իր հայրենի գյուղի հովիվներին և իրական դեպք, որի մասնակիցներից մեկը իր հորեղբայրն է: «Բեռնաձիեր» շարքում գեղարվեստական ձևափոխություններով նկարագրված են գրողի հորեղբայրները, «Կայարան» պատմվածքում և «Սկիզբը» վիպակում՝ իր դպրոցական և ուսանողական տարիների կյանքը, «Ալխո» և «Կանաչ դաշտը» պատմվածքներում՝ իրենց ձիերը, «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում՝ գրողի քեռիները, «Աշնան արև» և «Ծառերը» վիպակներում՝ հեղինակի մայրը, հայրը և երկու պապերը, և այսպես շարունակ:

Ժանրային շեշտադրումների որոշակի տարբերություններով հանդերձ՝ անթաքույց ինքնակենսագրական գործեր են «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» և «Խումհար» ստեղծագործությունները:

6. *Փարիզը և Մոսկվան*

Առհասարակ Հր. Մաթևոսյանի գործերից միայն «Խումհար» վիպակում են տեղ գտել մեծ քաղաքի, գրողական բոհեմի, սիրո և կրքի թեմաները, և մեծ է հավանականությունը, որ այդ «շեղումը» արվել է հենց Հեմինգուեյի ազդեցությամբ: Ինչպես նկատեցինք սկզբում, ժամանակագրորեն և փաստականորեն հստակ է, որ Հր. Մաթևոսյանի գեղարվեստական և գրաքննադատական բնագրերում Հեմինգուեյի հայտնվելը կատարվում է «գյուղագրություն-քաղաքագրություն» հայտնի բանավեճի հանգույցում: Մինչև այդ բացառապես գյուղի կյանքը պատկերած երիտասարդ հայ գրողը 1969 թ. առաջին և վերջին անգամ գրում է գործ, որտեղ գերազանցապես պատկերում է մեծ քաղաքը: Ճիշտ է, ամեն ինչով չէ, որ Մոսկվան Փարիզ է: Ճիշտ է

նաև այն, որ Հր. Մաթևոսյանը, ի տարբերություն Հեմինգուեյի, մեծ քաղաքի պատկերների մեջ և՛ փաստական, և՛ գեղագիտական առումներով զգալի տեղ է հատկացնում իր գյուղին։ Բայց փաստ է, որ առանց գրական ուսումնառության նա դժվար թե կարողանար նման սահուն անցում կատարել դեպի բազմամիլիոնանոց մեգապոլիսի պատկերումը։ Ազգանվան և մականվան կրկնակի հիշատակությունը մատնում է, որ այդ հարցում իրական ու գեղարվեստական ուրիշ նախահիմքերի կողքին վճռորոշ դեր է խաղացել Հեմինգուեյի ազդեցությունը։ Խոսքը վերաբերում է հատկապես «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» հուշագրական վեպին։ Վերջինիս «Խումհարը» մոտենում է «երիտասարդ այլազգի գրողը մեծ քաղաքում» թեմատիկ-կերպարային շրջանակով, իրականի և երևակայականի շաղախով, ինչպես նաև գրական փաստագրությամբ, որի մեջ մտնում են որոշակի հասցեները։ Հեմինգուեյը առանց պայմանականության նշում է իր ընտանիքի, արվեստագետ բարեկամների և հաստատությունների հասցեները, ինչը թեկուզ և ավելի նվազ քանակով անում է նաև Հր. Մաթևոսյանը։ Երկու գործերում էլ ներկայացվում է հեղինակների ընկերական-գրական շրջապատը։ «Տոնի» մեջ դա արված է միայն հականե-հանվանե (Գերտրուդա Սթայն, Ջեյմս Ջոյս, Էզրա Փաունդ, Սքոթ Ֆիցջերալդ և ուրիշներ), իսկ «Խումհարում» կատարված է գեղարվեստական անվանափոխություն։ Բայց մի կողմից՝ անգամ թեթևակի բանասիրական ստուգումով դժվար չէ պարզել, թե ովքեր են թաքնված Էլդար Գուրամիշվիլու, Սերաֆիմ Գերմանի, Մաքսուդ Իբրահիմբեկովի և մյուսների կերպարներում, մյուս կողմից՝ Հր. Մաթևոսյանը առնվազն երկու անգամ նաև հականե-հանվանե նշում է վիպակի հերոսների իրական նախատիպերի՝ Մոսկվայի սցենարական բարձրագույն դասընթացների

1966-1967 թթ. ունկնդիրների իրական անունները՝ Ռեզո Գաբրիաձե, Անդրեյ Բիտով, Ռուստամ Իբրահիմբեկով և ուրիշներ։ Երկու գործերում պատկերված են փարիզյան և մոսկովյան գրական բոհեմները, գինարբուքն ու խումհարը, գրական քննարկումները։ Երկուսում էլ գրողները պատմում են իրենց ստեղծագործական կյանքը, ներկայացնում են հատկապես նոր գրվող պատմվածքները, որոնցով նրանք փորձում են հաստատել իրենց գրողական անհատականությունը, բայց հաճախ ենթարկվում են խստագույն քննադատության։ Հեմինգուեյին «կորուսյալ սերնդի» ներկայացուցիչ համարելով՝ նրա նոր պատմվածքը մերժում է Փարիզում ապրող ամերիկացի գրող Գերտրուդա Սթայնը («Միսս Ստայնը խրատում է» գլուխը), իսկ Արմեն Մնացականյանի նոր գրվող պատմվածքը քննադատում է Եվա Օզերովան՝ դրան հակադրելով Սելինջերի «...Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ» պատմվածքը։

«Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» և «Խումհար» ստեղծագործությունները բավական մոտ են նաև անձնական կյանքի (կին, երեխա, նյութական վիճակ) նկարագրությամբ և սեփական ստեղծագործությունների վերլուծությամբ։ Հեմինգուեյը շատ է պատմում առաջին կնոջ՝ Հեդլիի և երեխայի՝ Բամբիի մասին, փաստական տվյալներ և գեղագիտական մեկնաբանություններ է հաղորդում իր լրագրողական գործերի, արդեն տպված պատմվածքների, ինչպես նաև «Եվ ծագում է արևը» վեպի մասին։ Հր. Մաթևոսյանը, թաքնված Արմեն Մնացականյան պատմողի անվան ներքո, տեղեկություններ է հաղորդում Երևանում մնացած ընտանիքի մասին, ստեղծում գրողի կնոջ՝ Հասմիկի և փոքրիկ երեխաների գեղարվեստական կերպարները։ Նաև վերլուծության դաշտ է բերում իր արդեն գրված գործերը, հատկապես ավարտական սցենարը, որ ակնհայտորեն «Մենք ենք

մեր սարերը» ստեղծագործությունն է (վերնագիրը չի նշվում գեղարվեստական պայմանականության սկզբունքը չխախտելու համար)։

7. *«Հին թղթակիցը գրում է»*

Ե՛վ Հեմինգուեյը, և՛ Մաթևոսյանը իրենց գրական գործունեությունը սկսել են որպես լրագրողներ։ Հեմինգուեյը երիտասարդ տարիներին պաշտոնապես աշխատակցել է ամերիկյան և կանադական մի շարք պարբերականների՝ «Կանզաս Սիթի Սթար», «Տորոնտո Սթար» թերթերին, եղել է «Դեյլի Սթար» թերթի սեփական թղթակիցը Եվրոպայում (նստավայրը՝ Փարիզ), տեղերից լուսաբանել է Ջենովայի և Լոզանի համաժողովները։ Ավելի ուշ՝ 1930-ական թթ., թղթակցել է «Էսքվայր» թերթին, իսկ 1937 թ. եղել է Հյուսիսամերիկյան լրագրողական միության զինվորական թղթակիցը Իսպանիայում։ Լրագրողի մասնագիտական աշխատանքը մեծապես նպաստել է Հեմինգուեյի աշխարհաճանաչողությանը և գրողական փորձառությանը, բայց նաև շատ ժամանակ է խլել ստեղծագործական աշխատանքից։ Հասուն տարիքում նա լքել է լրագրությունը, բայց, այնուամենայնիվ, թողել է բավական ստվար հրապարակախոսական ժառանգություն։ 1973 թ. այն անգլերեն լույս է տեսել «Հին թղթակիցը գրում է» հատորով, որի ռուսերեն թարգմանությունը տպագրվել է 1983 թ.։ Մի անգամ նրան հարցրել են՝ գրողին օգնո՞ւմ, թե՞ խանգարում է լրագրողական աշխատանքը։ «Թերթում աշխատելը չի վնասի երիտասարդ գրողին և նույնիսկ կարող է օգնել նրան, եթե նա ժամանակին թողնի այն»[28],– պատասխանել է Հեմինգուեյը։

[28] Նույն տեղում, էջ 222։

Հր. Մաթևոսյանը նույնպես սկսել է լրագրությամբ։ 1959 թ. տպագրված նրա առաջին գործը՝ «Տափաստանում» ակնարկը, գեղարվեստական ժուռնալիստիկա է։ Ինչպես նաև 1961-ին տպագրված հանրահռչակ «Ահնիձորը»։ 1960-ական թթ. սկզբին գրել է նաև ուրիշ ակնարկներ և լրագրային հոդվածներ։ Ճիշտ է, Հր. Մաթևոսյանը Հեմինգուեյի չափ շատ չի զբաղվել լրագրությամբ և նրա նման չի եղել «սեփական թղթակից»։ Էությամբ լինելով հանդերձ կյանքի փաստագրող և ամբողջ կյանքում պահպանելով հետաքրքրությունը, իր սիրած բառով ասած, «ժուռնալիզմի» նկատմամբ՝ Մաթևոսյանը կամա թե ակամա կատարել է ամերիկացու պատգամը՝ ավելի շուտ թողնելով լրագրողի մասնագիտական աշխատանքը։ Բայց «Հին թղթակիցը գրում է» հեմինգուեյական ձևակերպումը գործում է նաև Մաթևոսյանի պարագայում։ Հատկապես 1980-ական թվականներից մինչև կյանքի վերջը նա լրագրողներին տվել է բազմաթիվ հարցազրույցներ, որոնք կազմել են հետմահու լույս տեսած «Ես ես եմ» ծավալուն հատորը (Հեմինգուեյի հիշյալ հատորում նույնպես մեծ տեղ են գրավում հարցազրույցները)։

Լրագրողական նախասիրությունը մեծապես պայմանավորել է Հեմինգուեյի և Մաթևոսյանի գեղարվեստական գործերի վավերագրական և ինքնակենսագրական հավաստիությունը։ «Ժուռնալիզմը» նրանց գեղարվեստական մտածողության և ոճի հարազատ բաղադրիչն է։ Խնդիրը ենթակա է գիտական հատուկ վերլուծության, բայց անգամ թռուցիկ հայացքով էլ պարզ է, որ Հեմինգուեյի պատմվածքներն ու հատկապես վեպերը հարյուրավոր խաչաձևումներ ունեն նույն նյութերին վերաբերող նրա թղթակցությունների հետ, իսկ Մաթևոսյանի գեղարվեստական ստեղծագործության մեծագույն մասը դուրս է եկել «Ահնիձոր» լրագրային ակնարկից։

8. *Գրականությունը՝ որպես բռնցքամարտ*

Ե՛վ Հեմինգուեյը, և՛ Մաթևոսյանը եղել են բռնցքամարտիկներ։ Բռնցքամարտը՝ որպես խաղ և որպես գոյության պայքարի ձև, պատկերված է Հեմինգուեյի «Եվ ծագում է արևը» վեպում, «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքում, «Հիսուն հազար» պատմվածքում և այլ գործերում։ Բռնցքամարտի նկարագրությամբ է սկսվում «Եվ ծագում է արևը» վեպը, որի գլխավոր հերոսը Բիլլ Գորթոնի հետ երեք շաբաթից մեկնելու է Իսպանիա՝ Փամփլոնա՝ մասնակցելու ֆիեստային, և նրա հետ հաճախ է խոսում բռնցքամարտից։ Փարիզյան հուշագրության «Էզրա Պաունդը և նրա «Բել Էսպրին»» գլխում Հեմինգուեյը Էզրա Փաունդին սովորեցնում է բռնցքամարտի գաղտնիքները, հատկապես ձախ ձեռքը ճիշտ օգտագործելու ձևը։

Բռնցքամարտը գեղարվեստական որոշ դեր է խաղում Մաթևոսյանի «Կայարան» և «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքներում։ «Կայարան» պատմվածքում այն առանցքային մոտիվ է, ինքնահաստատման և գոյության կռվի խորհրդանիշ, որ ցայտուն արտահայտված է հերոսի հիշողություններում և հանդես է գալիս գրվածքի թե՛ սկզբնամասում, թե՛ վերջում։ Այդ հատվածներում շատ է խոսվում ձախ ձեռքով հարվածելու մասին։ Բացի այդ՝ Հրանտ Քառյանն ունի նաև այդ թեմայով անտիպ պատմվածք («Բռնցքամարտիկների մասին պատմվածքը չտպագրվեց»)։ Իսկ «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում բռնցքամարտը դիտվում է որպես քաղաքի երևույթ, գյուղացի պատանի հերոսի՝ իր լեռներին ու հայրենի գյուղին դավաճանելու ևս մեկ արտահայտություն։

9. «*Այսբերգի սկզբունքը*»

Ամերիկյան գրականության պատմաբանները ընդգծում են, որ Էռնեստ Հեմինգուեյի գրվածքներն ամբողջ աշխարհի ընթերցողների վրա մեծ տպավորություն են գործել նաև իրենց

պոետիկայով։ Նրա գրելաձևի գլխավոր սկզբունքներից մեկը պայմանականորեն կոչվում է «Այսբերգի սկզբունք»։ Այդ տեսության առավել դիպուկ սահմանումները հարցազրույցներում և «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքի բացատրություններում տվել է ինքը՝ Հեմինգուեյը։ 1958 թվականի մի հարցազրույցում նա ինքնակամ բացում է փակագծերը. «Եթե հետաքրքրում է, կարող եմ պատմել իմ աշխատանքի մասին, որը ես կառուցում եմ այսբերգի սկզբունքով, որի միայն մեկ ութերորդ մասն է մակերևույթին, իսկ մնացած յոթ ութերորդը թաքնված է ջրի տակ։ Այն ամենը, ինչ դուք գիտեք, կարող եք բաց թողնել, և դա միայն կուժեղացնի ձեր այսբերգը»[29]։ 120 էջանոց «Ծերունին և ծովը» վիպակը կարելի էր ձգել մինչև 1000 էջ, եթե հեղինակը մանրամասն պատմեր գյուղի յուրաքանչյուր բնակչի կյանքը՝ ծնունդը, սովորելը, աշխատելը, ամուսնանալը։ Այս օրինակին Հեմինգուեյը նոր օրինակներ է ավելացնում նույն ժամանակ գրած «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքում։ Պարզվում է՝ «այսբերգը» վերաբերում է անգամ կարճ պատմվածքներին։ Վաղ շրջանում գրած իր մի պատմվածքի մասին գրողն ասում է. «Դա շատ պարզամիտ մի պատմվածք էր, կոչվում էր «Ոչ սեզոնին», և ես բաց էի թողել նրա իսկական վերջաբանը, որտեղ ծերունին կախվում է։ Ես այդպես էի վարվել իմ նոր տեսության համաձայն՝ կարելի է բաց թողնել այն ամենը, ինչ ուզում ես, պայմանով, եթե դու գիտես, թե ինչն ես բաց թողնում. այդ դեպքում դա միայն ամրապնդում է այուժեն, և ընթերցողը զգում է, որ գրածիդ ետևում կա դեռևս չբացահայտված ինչ-որ բան»[30]։ Հիշելով, թե մատիտով ինչպես էր պատմվածք գրում Փարիզի «Կլոզերի դե Լիլա» սրճարանում՝ Հեմինգուեյն ասում է. «Երբ ես գրել վեր-

---

[29] Նույն տեղում, էջ 228։

[30] **Հեմինգուեյ Է.,** Տոն, որը միշտ քեզ հետ է, էջ 58։

ջացրել էի, չէի ցանկանում բաժանվել գետից, բուծարանի իշխանաձկնից, ցցագերանների մոտ ուռչող ջրից։ Դա մի պատմվածք էր պատերազմից տուն վերադառնալու մասին, պատերազմը այնտեղ չէր հիշատակվում»[31]։

«Այսբերգի սկզբունքը» (կամ տեսությունը) Հեմինգուեյը կիրառել է շատ ստեղծագործություններում։ Իր ամենաճավալուն գործերից մեկում՝ «Ում մահն է գուժում զանգը» վեպում, ավելի քան չորս հարյուր էջ պատմելուց հետո նա այդպես էլ չի ներկայացնում վերնագրով, իսպանուհի Պիլարի՝ հերոսի ձեռքի ափը նայելով արած գուշակությամբ և վիպական գործողություններով կանխորոշված հանգուցալուծումը՝ Ռոբերտ Ջորդանի մահը։ «Բլուրներն ասես ճերմակ փղեր» պատմվածքում բառացի ոչինչ չի ասվում Ջիգ անունով երիտասարդ իսպանուհու հղիության և ակնկալվող աբորտի վերաբերյալ, թեև պատմվածքը հենց դրանց մասին է։ Իհարկե, Հեմինգուեյը երբեմն վտանգ էր զգում, որ ընթերցողը կարող է չկռահել բաց թողածը, և անում էր հետաքրքիր գրական քայլեր։ Վ. Նաբոկովի հավանած «Մարդասպանները» (հայերեն մի թարգմանությամբ՝ «Վարձու մարդասպանները») պատմվածքում այդպես էլ չի զգացվում, թե ում և ինչու են ուզում սպանել ռեստորան եկած մարդասպանները, իսկ հավանական զոհը այդպես էլ չի երևում։ Հետո Հեմինգուեյը որոշել է լրացնել բաց թողածը և գրել է «Սպասում» վերնագրով մի նոր պատմվածք, որտեղ պատկերում է արդեն մարդասպանների որոնած մարդուն։ Բայց շատ բաներ դարձյալ բաց են թողնված, և արգենտինացի արձակագիր Խորխե Լուիս Բորխեսը տարիներ անց գրել է նույնանուն

[31] Նույն տեղում, էջ 59։

«Սպասում» պատմվածքը, որի մեջ փորձում է կռահումներով լրացնել Հեմինգուեյի հիշյալ պատմվածքների հղացումները։

Թեև Հրանտ Մաթևոսյանը կարծես թե հատուկ չի անդրադարձել հեմինգուեյական «այսբերգին», բայց հատկապես 1960-ական թթ. կեսերից բազմիցս կիրառել է այդ սկզբունքը։ Մասնավորապես մանրամասները բաց թողնելու և հետո դրանք մեկ ուրիշ գործում լրացնելու հնարանքը կիրառված է «Բեռնաձիեր» շարքի գործերում։ «Օգոստոս» պատմվածքում ակնարկված և առկախ թողած մի շարք պատմություններ բացվում և ծավալվում են ուրիշ գործերում։ Օրինակ՝ Անդրոյի ձին ուզող աղվես Գիքորը և հենց ձիու թեման դառնում են «Ալխո» պատմվածք։ Որոշ մոտիվներ էլ մնում են այսբերգի չերևացող մասում՝ չդառնալով առանձին գործի նյութ (վիթխարի ջահել կնոջ կերպարը, դպրոցի վարիչ Ռուբենի և նրա կնոջ՝ Մարգոյի կերպարները)։ Իր հերթին «Ալխո» պատմվածքի վերջում ակնարկված ձիապան Մեսրոպին նվիրվում է համանուն վիպակը, իսկ «Կայարանի» վերջում հայտնվող Արայիկ Քառյանին՝ «Սկիզբը» վիպակը։ Իհարկե, այս հնարանքը ունի ստեղծագործական ընթացքի ուրիշ նախադրյալներ, միգուցե արդյունք է նաև այլ ազդեցությունների, բայց Հեմինգուեյի ներգործությունը ակնհայտ է։ «Այսբերգի սկզբունքը» երբեմն հասնում է ծայրահեղության, որ իբրև գեղարվեստական երևույթ նույնպես շատ տպավորիչ է։ Այդպիսին է, օրինակ, մարդու կյանքի տևական երկու շրջանները մեկ նախադասությամբ, այն էլ՝ միայն հերոսի խոսքով ներկայացնելու դրվագը «Նժույգս, նժույգս» պատմվածքում. «–Վուեյ...– ասաց Մեծ հորեղբայրս։ Նա սակավախոս մարդ էր. չորս տարի նա եղել էր գերության մեջ, ճամբարից

նրան հանել ու աքսորել էին Ալթայ, որտեղ մնացել էր երեք տարի, և այդ յոթ տարվա կյանքի մասին նա ընդամենը ասում էր. «Գերմանացիները շատ տնտես ժողովուրդ են»»[32]:

Հր. Մաթևոսյանի գործերում առկա են Հեմինգուեյի պոետիկային մոտեցող այլ տարրեր նույնպես: Պատումի եղանակների մեջ ևս գործում է այսբերգային սկզբունքը: Դեպքերը քանակով, ճյուղավորումներով և տևողությամբ ակնհայտորեն զիջում են մտքերի, ներքին վերլուծությունների և հիշողությունների հոսքին: Ներքին մենախոսություններից բացի՝ ծանր դիպաշարերը բեռնաթափվում են նաև մեծ թվով երկխոսություններով: Հետաքրքիր է, որ Հեմինգուեյի երկու («Բլուրներն ինչպես սպիտակ փղեր», «Մեծարանք Շվեյցարիային») և Հր. Մաթևոսյանի մեկ («Կայարան») պատմվածքներ կառուցված են բացառապես կայարանի խորհրդապատկերով և երկխոսային խոսքի բացարձակ գերակշռությամբ: Երկու հեղինակներին էլ բնորոշ են լեզվական միավորների կրկնությունները, որոնք ռիթմիկա և երաժշտականություն են հաղորդում բնագրերին: Երկուսն էլ դավանում են ճշգրիտ բառի պոետիկան՝ խոսքից գրեթե բացառելով ածականները: Ածականի նկատմամբ անբարյացակամությունը, ի դեպ, իրենց տեսական խոսքում խոստովանել են և՛ Հեմինգուեյը («Դա մի մարդ էր, որը հավատում էր mot juste-ին՝ միակ ճիշտ խոսքին, մի մարդ, որն ինձ սովորեցրել էր չվստահել ածականներին...»), և՛ Հր. Մաթևոսյանը («Իսկ մենք՝ հայերս, զզվել ենք ածականներից: Մեր ամբողջ կյանքը ածական է եղել: Մեր ամբողջ գրականությունը ածա-

[32] **Մաթևոսյան Հր.,** Երկեր երկու հատորով, հ. 1, Եր., «Սովետական գրող», 1985, էջ 322:

կանների գրականություն է: Մերը գոյակա՛նն է լինելու: Մեր ժողովրդին, մեր գրականությանը, մեր գրողներին գոյակա՛ն է պետք»):

10. *«Գրելը ուղղակի տանջանք է»*

Ամեն օր երեկոյան խմելով՝ Հեմինգուեյը գրում էր առավոտյան, իսկ Մաթևոսյանը մեծ մասամբ գրում էր գիշերը: Բայց երկուսն էլ գրել են մեծ տքնանքով: Հեմինգուեյն այդ մասին խոստովանում է «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքում, որտեղ ասում է, որ հաճախ մի լավ պարբերության գրելու համար մի ամբողջ առավոտ աշխատում էր: «Հրաժեշտ զենքին» վեպի վերջին էջը Հեմինգուեյը խմբագրելով արտագրել է 39 անգամ: Որոշ գրականագետներ և հեղինակի հարազատները նշում են ավելի մեծ թիվ (այդ բոլոր փոփոխությունները առանձին գրքով 2009 թ. հրապարակել է գրողի թոռը՝ Շոն Հեմինգուեյը): Երբ Հեմինգուեյին հարցրել են, թե որն է այդ ուղղումների իմաստը, նա պատասխանել է. «Ես փնտրում եմ ավելի ճշգրիտ բառեր»[33]:

Իսկ Հր. Մաթևոսյանն ուղղակի ասում է, որ գրելը տանջանք է (լավ տեքստ ստեղծելու նպատակով գործադրած գիշերային տքնանքի մասին տպավորիչ վկայություններ կան նաև գրողի այրու հուշերում): Երկու արձակագիրների նպատակն էլ ճշգրիտ բառեր, հաջող դարձվածքներ գտնելն է:

11. «*Պատմվածքը վատ չի ստացվում*»

Հր. Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակի կոմպոզիցիոն գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը անավարտ պատմվածքի մոտիվն է: Վիպակում կենտրոնական տեղ են

[33] **Хемингуэй Э.**, Старый газетчик пишет, стр. 220.

գրավում շեղատառ ներդիրներում, երբեմն՝ նաև պատմողի ընթացիկ խոսքի մեջ ներկայացված տասնյակից ավելի նոր հղացված, մասամբ գրված կամ շարունակվող պատմվածքները։ Դրանցից մի քանիսը լուրջ կամ հեգնանքով մատուցվում են որպես սցենարական բարձրագույն դասընթացների ղեկավարության կողմից մերժվող ավարտական սցենարի այլընտրանքային տարբերակներ։

Վիպակի անավարտ պատմվածքների մեջ գեղագիտական նշանակությամբ առանձնանում է կնոջ շիրիմի մոտ շուտով նրան միանալու երդում տված ծերունու պատմությունը։ Այդ պատմվածքի շեղատառ մեջբերումով է սկսվում «Խումհարը»։ Այն շատ հաճախ է հիշատակվում վիպակում։ Արմեն Մնացականյանի հետ ունեցած բանավեճի ընթացքում ամենաշատը այդ անավարտ պատմվածքի վրա է սևեռվում կինոգիտության ասպիրանտ Եվա Օզերովան։ Այդ հակազդեցությունը հիշեցնում է այն հայտնի փաստը, թե Հեմինգուեյին և իր ընկերներին «կորուսյալ սերունդ» համարող ամերիկացի գրող Գերտրուդա Սթայնը ինչպիսի անխնա քննադատությամբ էր մերժում Հեմինգուեյի պատմվածքները։ Նա այդ անում էր երես առ երես, բացահայտ։ 1920-ական թթ. սկզբին Փարիզում ունեցած այդ հանդիպումների մասին «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքում պատմում է ինքը՝ Էռնեստ Հեմինգուեյը։ Բայց սա ծերունուն նվիրված անավարտ պատմվածքը ամերիկացի արձակագրի գործերին մոտեցնող միակ նմանությունը չէ։

Համաշխարհային գրականության մեջ դժվար է գտնել որևէ ուրիշ հեղինակ, որ իր ստեղծագործություններում այնքան շատ անդրադարձած լինի գրվող պատմվածքի ստեղծման ընթացքին, որքան Էռնեստ Հեմինգուեյը։ Երևույթի բնագրային առաջին նշանները կան արդեն 1936 թ. հրատարակված «Կիլիմանջարոյի ձյունները» պատմվածքում։ Սակայն ավելի ուշ

գրված գործերը վկայում են, որ պատմվածքի ստեղծման ընթացքը վերապրելը որպես գրական երևույթ Հեմինգուեյին հատուկ է եղել հենց սկզբից՝ 1920-ական թթ. առաջին տարիներից։ Այդպիսի մի դեպք նա պատմում է «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքի սկզբում։ Սեն Միշել հրապարակի մի սրճարանում ամերիկացի դեռ անհայտ գրողը պատմվածք է գրում իր հայրենի եզերքի՝ Միչիգանի մասին՝ մերթընդմերթ նայելով պատուհանի մոտ նստած գեղեցիկ աղջկան։ Այդ պահին Հեմինգուեյը սկսում է գոհունակությամբ խոսել պատմվածքի ստեղծման մասին. «Պատմվածքն ինքն իրեն էր ստացվում, և ես հազիվ էի հասցնում գրել... Այնուհետև ես կրկին սկսեցի գրել և այնքան էի տարվել, որ մոռացա ամեն ինչ։ Այժմ պատմվածքն ինքն իրեն չէր ստացվում, այժմ ես էի գրում այն, առանց գլուխս բարձրացնելու, ժամանակը մոռացած, տեղը մոռացած... Ես վստահ էի, որ պատմվածքը շատ լավ է ստացվել, բայց թե որքան, կարող եմ իմանալ միայն հաջորդ օրը ընթերցելիս»[34]։

Հայրենիքից հեռու՝ Մոսկվա մեծ քաղաքում ապրող երիտասարդ հայ գրողը «Խումհար» վիպակը սկսում է նոր գրվող պատմվածքից հանված հատվածով. «*Արևածաղիկները նայում են պայծա՛ռ, պայծառ։ Լուռ կանգնել են ու միասին նայում են։ Թաքուն մի բան, արգելված մի բան անելիս էին եղել, ծերունու ոտնաձայնի վրա շտկվել էին, նայում են ու լռում*»[35]։ Նկատելի է, որ երկու հեղինակներն էլ իրենց գործերը սկսում են նոր գրվող պատմվածքով։ Հեմինգուեյն այն գրում է փարիզյան սրճարանում, Հր. Մաթևոսյանը՝ մոսկովյան հանրակացարանում։ Հեմինգուեյը դա անում է մուտքից մի քանի էջ հետո և վերապատ-

---

[34] **Հեմինգուեյ Է.,** Տոն, որը միշտ քեզ հետ է, էջ 8։

[35] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, էջ 3։

մելով, Հր. Մաթևոսյանը՝ անմիջապես սկզբում և ուղղակի մեջբերելով, բայց երկուսի պատմվածքներն էլ հետահայաց հիշողություններ են իրենց բնօրրանների մասին: Մեջբերումից անմիջապես հետո Հր. Մաթևոսյանը մեկնաբանում է. «Պատմվածքը կարծես ստացվում է, հավանական է՝ լավ պատմվածք է լինելու: Համենայն դեպս, այս վերջին պարբերությունն ինձ դուր է գալիս»[36]: Փաստորեն երկու գործերում բառացի կրկնվում է «Պատմվածքը ստացվում է» ձևակերպումը: Բայց պարզվում է՝ «Խումհարի» բնագրում ալյուզիա է նաև պարբերությանը վերաբերող դատողությունը: «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» գրքի մեկ այլ դրվագում Հեմինգուեյը մի ուրիշ սրճարանում դարձյալ պատմվածք է գրում՝ ստեղծագործական ընթացքը ուղեկցելով պարբերություններին վերաբերող մեկնաբանություններով. «Եվ նրա վրա ուշադրություն չդարձնելով, ես երկու պարբերություն գրեցի:

...Ես չպատասխանեցի ու գրեցի մի պարբերություն ևս: Երբ պատմվածքը ստացվում է, և դու լծվել ես, նրան այնքան էլ հեշտ չէ սպանել: ...Ես պարբերությունը վերջացրի ու կարդացի: Առայժմ ամեն ինչ լավ էր գնում, և ես գրեցի հաջորդ պարբերության առաջին նախադասությունը»[37]:

Պայմանականորեն «Պատմվածքը լավ է ստացվում» մոտիվը, այսինքն՝ նոր պատմվածք հղանալու, գրելու, արարման ընթացքով ապրելու ստեղծագործական ընթացքը վիթխարի տեղ ունի նաև Էռնեստ Հեմինգուեյի «Դրախտի այգին» («The Garden of Eden») անտիպ մնացած վեպում: Գլխավոր հերոսը՝ Դեյվիդը, որ դարձյալ Ֆրանսիայում ապրող ամերիկացի երիտասարդ արձակագիր է, վեպում պատմվող սիրավեպերին առընթեր

---

[36] Նույն տեղում, էջ 4:

[37] **Հեմինգուեյ Է.,** Տոն, որը միշտ քեզ հետ է, էջ 69:

սկսում, շարունակում և ավարտում է տասնյակ նոր պատմվածքներ, պատմում դրանց սյուժեների և հերոսների մասին, անում գեղագիտական դատողություններ։ Չմոռանանք, որ ամբողջ «Խումհար» վիպակի ընթացքում Արմեն Մնացականյանը կտոր-կտոր, բայց ամենայն մանրամասնությամբ պատմում է ծերունուն վերաբերող իր պատմվածքը, ոգևորվում նրա պարգևած ստեղծագործական ներշնչանքից։ Վեպի մի դրվագում «Դրախտի այգու» հերոսի մասին ասվում է. «Նա հասկանում էր, որ վատ բան է սկսած գործը ընդհատելը, բայց գրվում էր այնքան ինքնավստահ ու թեթև, որ համարձակվեց հետաձգել վիպակը և գրել մի պատմվածք, որ կարող էր ստացվել հիմա կամ երբեք»[38]։ Մեկ այլ դրվագում Հեմինգուեյը գրում է. «Դեյվիդը նստեց սեղանի մոտ, վերընթերցեց պատմվածքը ամենասկզբից մինչև այն տողը, որտեղ ընդհատել էր աշխատանքը, և շտկեց գրվածը։ Նա շարունակեց գրել և սուզվեց պատմվածքի մեջ՝ մոռանալով ներկան այնպես, որ երբ հնչեցին երկու աղջիկների ձայները, նա չլսեց դրանք... Նա նորից ընկղմվեց պատմվածքի մեջ։ Դա լավ պատմվածք էր, և նա կեսօրից մի քիչ առաջ ավարտեց այն»[39]։

Այս վեպում նոր պատմվածք գրելը սևեռուն գաղափար է։ Այդպես է նաև «Խումհար» վիպակում։ Զարմանալին այն է միայն, որ «Դրախտի այգին» Հեմինգուեյի անտիպ մնացած գործերից է, որի անգլերեն բնագիրն առաջին անգամ հրատարակվել է 1986 թ.։ Եվ Հր. Մաթևոսյանը «Խումհարը» ստեղծելիս բնականաբար չէր կարող ծանոթ լինել այդ վեպին։ Մնում է մտածել, որ ստեղծվող պատմվածքի կոմպոզիցիոն հնարանքը կիրառելիս Հր. Մաթևոսյանը տպավորվել է հատկապես «Տոն, որը միշտ

---

[38] **Hemingway E.**, The Garden of Eden, New York, “Charles Scribner's Sons”, 1986, p. 93.

[39] Նույն տեղում, էջ 107։

քեզ հետ է» գրքից։ Համենայն դեպս, «Պատմվածքը լավ է ստացվում» միտքը, որ քանիցս հանդիպում է այդ հուշագրական գործի ռուսերեն և նրանից արված հայերեն թարգմանություններում, «Խումհարում» մեկից ավելի անգամ հանդիպող լեզվական ձևակերպում է։ Մի վերջին անգամ այն հանդիպում է կնոջը Արմեն Մնացականյանի ուղարկած դարձյալ շեղատառ հեռագրի բնագրում. «Մենք հանձնեցինք հեռագիրը.

Հասմիկ Մնացականյանին։ *Պատմվածքը շատ լավ է ստացվում, մի երկու շաբաթից կուղարկեմ կկարդաս, ես շատ լավ եմ, հարյուր ռուբլի փող ուղարկիր, համբուրում եմ, համբուրիր երեխաներին.* Արմենակ Մնացականյան»[40]։

12. *Շեղատառ ներդիրներ*

«Խումհար» վիպակում առկա են տասնյակից ավելի ներդիր պատումներ, որոնք շարված են շեղատառ։ Դրանց մեծ մասը հատվածներ են Մաթևոսյանի գրվող կամ նոր հղացվող պատմվածքներից։ Բացառիկ այս դեպքը զուտ տեսողական, բայց նաև խորքային, գեղագիտական ընդհանրություն ունի Հեմինգուեյի «Կիլիմանջարոյի ձյունները» պատմվածքի հետ, որում տեղ գտած շեղատառ ներդիրները հատվածներ են մեռնող արձակագիր Հարրի Սմիթի հղացված ու չիրագործված պատմվածքներից։ Հայտնի է, որ Հեմինգուեյի աֆրիկյան գրվածքները ծագում են այդ մայրցամաքում գրողի ունեցած փորձառությունից։ Հարրի Սմիթը միջին տարիքի ամերիկացի արձակագիր է, իսկ «Կիլիմանջարոյի ձյունները» պատմվածքի շեղատառ ներդիրները անձնական և ստեղծագործական հիշո-

[40] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, էջ 108։

ղություններ են երիտասարդ տարիների նրա փարիզյան կյանքից։ Այդ տեսանկյունից ևս պատմվածքի մեջ ներդրված պատմվածքներն ունեն ինքնակենսագրական հիմք։

Բացահայտ ինքնակենսագրական հիմք ունեն նաև «Խումհարի» շեղատառ ներդիրները։ Դրանք գրել է Մոսկվայի սցենարական բարձրագույն դասընթացների ունկնդիր Արմեն Մնացականյանը, որի նախատիպը նույն հաստատությունում սովորած Հրանտ Մաթևոսյանն է։ Ներդիր պատմվածքների նյութը իր՝ Հր. Մաթևոսյանի մանկության դրվագներն են և իր հայրենի գյուղի մարդիկ։ Բոլոր տարբերություններով հանդերձ՝ հարազատությունն ակնհայտ է։ Չմոռանանք, որ «Կիլիմանջարոյի ձյունները» պատմվածքը Հեմինգուեյի այլ գործերի հետ գտնվում էր Հր. Մաթևոսյանի տեսական ըմբռնումների տիրույթում։

13. *«Վերնագիրը գալիս է հետո»*

Տիրապետելով հանդերձ գրարվեստի, հատկապես արձակագրության հնարավոր բոլոր գաղտնիքներին ու նրբություններին՝ երկու գրողներն էլ շատ մեծ դժվարությամբ էին վերնագիր գտնում։ Հեմինգուեյը մի տեղ խոստովանում է. «Ավարտելով պատմվածքը կամ գիրքը՝ ես կազմում եմ վերնագրերի ցուցակ. երբեմն հավաքվում է մի հարյուր հատ։ Հետո սկսում եմ ջնջել։ Պատահում է, որ ջնջում եմ բոլորը՝ բացի մեկից... Ամեն դեպքում վերնագիրը գալիս է հետո»[41]։ Մաթևոսյանը երբեմն այդ մեկն էլ չի գտել. իր խոստովանությամբ՝ «Աշնան արև» վիպակի ամսագրային առաջին հրապարակման համար «Երկրի ջիղը» վերնագիրն առաջարկել է Ռուբեն Հովսեփյանը։ Ռուսերեն էլ այն տպագրվել է լրիվ ուրիշ վերնագրով՝ «Մայրը գնում է

[41] **Хемингуэй Э.**, Старый газетчик пишет, стр. 228.

որդուն ամուսնացնելու»: Հեմինգուեյի առաջին վեպը հայտնի է երկու վերնագրերով՝ «Եվ ծագում է արևը» և «Ֆիեստա»: Երկու վերնագրերով է հայտնի նաև «Խումհար»-«Կենդանին և մեռյալը» վիպակը: Վերնագրերի շատությունը կամ երկվությունը նույնպես ստեղծագործական տքնանքի նշան է: Այնուամենայնիվ, թե՛ Հեմինգուեյը, թե՛ Մաթևոսյանը հորինել են տպավորիչ, գեղարվեստական մեծ տարողություն ունեցող վերնագրեր:

14. *«Օվկիանոսի կղզիները»*

«Հրանտ Մաթևոսյան և Էռնեստ Հեմինգուեյ» թեմայի ելակետային տեսանկյուններից մեկն այն է, թե ամերիկացի արձակագրի որ գործերը և ինչպես է կարդացել Հր. Մաթևոսյանը: Մինչև նրա արխիվի և անձնական գրադարանի հետազոտությունը նշենք հետևյալ փաստը: Ինչպես պատմում է գրողի որդին, Հր. Մաթևոսյանը հաճույքով էր կարդում Էռնեստ Հեմինգուեյի «Օվկիանոսի կղզիները» վեպը: Դավիթ Մաթևոսյանի վկայությամբ՝ հայրն այնքան է սիրել այդ գործը, որ մահվան մահճում նրանց խնդրել է հատվածներ կարդալ վեպից: Ի՞նչը կարող էր գրավել գրողին մեծ ամերիկացու այդ վեպում:

«Օվկիանոսի կղզիները» Հեմինգուեյի անտիպ մնացած գործերից է: Մոտ 500 էջանոց այդ ծավալուն գործը գրվել է 1950-51 թթ., հեղինակի մահից հետո խմբագրվել կնոջ՝ Մերի Ուելշ-Հեմինգուեյի կողմից և հրատարակվել 1970 թ.: Ն. Վոլժինայի և Ե. Կալաշնիկովայի ռուսերեն թարգմանությունը՝ «Острова в океане» վերնագրով, տպագրվել է 1977 թ.: 2018 թ. լույս է տեսել վեպի ռուսերեն ևս մեկ հրատարակություն: Նոր թարգմանությունը կատարել է Վ. Բերնացկայան:

Հր. Մաթևոսյանին առաջին հերթին կարող էր գրավել վեպի ընդգծված ինքնակենսագրական բնույթը՝ որպես «*Եթե իմ*

մասին չէ, ոչ մեկի մասին չէ» գեղագիտական սկզբունքի ևս մեկ արտահայտություն։ Գլխավոր հերոսի՝ նկարիչ Թոմաս Հադսոնի նախատիպը Հեմինգուեյն է, որը, ինչպես և վեպի հերոսը, երկու տարբեր կանանցից ունեցել է երեք տղաներ։

Թեև «Օվկիանոսի կղզիները» վեպի հիմնական գործողությունները կատարվում են ամերիկյան նավահանգստային մի քաղաքում, բայց հերոսի հիշողությունների մեջ դարձյալ կարևոր տեղ է գրավում Փարիզը։ Նա ավագ որդուն՝ Թոմ Կրտսերին, պատմում է դրվագներ նրա մանկությունից, այդ առիթով՝ նաև սղոցարանի վերևում գտնվող իրենց տան, Լյուքսեմբուրգի այգու և Սեն Ժերմեն պողոտայի մի աշխույժ խաչմերուկում գտնվող «Լիպպ» ռեստորանի մասին։ Իսկ մի անգամ, երբ գնում են որսի, Թոմաս Հադսոնը ուտելիք է պատրաստում տղաների համար, այդ թվում՝ ամբողջական կարտոֆիլով սալաթ, նրանից, որ Հեմինգուեյը կերել էր Փարիզի «Լիպպ» ռեստորանում։ Ահա վեպի այդ հատվածը. «Թոմաս Հադսոնը բաժանեց սառը սալաթը, որ պատրաստված էր մարինացված և վրան խոշոր աղացվածքի պղպեղ ցանած կարտոֆիլից։ Նա էր Էդդիին սովորեցրել պատրաստել այն այնպես, ինչպես պատրաստում էին Փարիզի «Լիպպ» ռեստորանում»[42]։

Ինչպես Հեմինգուեյը կասեր, քաղցը իսկապես որ դպրոց է։ Փարիզյան ցնցող դրվագից շատ տասնամյակներ անց արդեն իր հայրենիքում և լիակատար ապահովության մեջ ապրող ամերիկացի մեծ գրողը ամենայն մանրամասնությամբ հիշում է կարտոֆիլով սալաթը և ամանը մինչև վերջ սրբելու պատմությունը։ Հեմինգուեյը, որ իրական կյանքում ակնհայտորեն ունեցել է այդ սովորությունը, իր բոլոր անտիպ գործերում վերար-

[42] **Хемингуэй Э.**, Острова и море, М., Изд. «АСТ», 2018, стр. 53.

տադրել է այն: Վիպականորեն՝ որպես հերոսի նախասիրություն, այն դրսևորվել է «Ում մահն է գուժում զանգը» և «Դրախտի այգին» վեպերում: Իսկ հենց փարիզյան դրվագը՝ ամբողջական կարտոֆիլից պատրաստված սալաթի պատկերը, ուղղակիորեն նկարագրվել է «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է» հուշագրության մեջ և «Օվկիանոսի կղզիները» վեպում: Առաջինը Հր. Մաթևոսյանը համեմատության եղանակով օգտագործել է «Խումհար» վիպակում, իսկ երկրորդը ընթերցողներին հանձնարարում էր կարդալ՝ շատ սիրելով այն միգուցե նաև մոսկովյան հանրակացարանի իր դառն ու անուշ օրերը հիշեցնելու համար:

Պայծառ և իմաստավոր այդ հիշողությունների մասին ունենք նաև գրողի բաց խոստովանությունը: Մի հարցազրույցի ընթացքում զրուցավար Գուրգեն Խանջյանի և Հրանտ Մաթևոսյանի միջև կայանում է հետևյալ երկխոսությունը.

«–Տեսակետ կա, թե Հեմինգուեյը մեծ գործ չի գրել և պատճառն այն է, որ ձախողվելուց վախենում էր: Բայց այդպե՞ս է որ:

–Ինձ Հեմինգուեյը շատ է տվել. համարիր իմ երիտասարդության ընկերն է, ես չեմ կարող համաձայնել, թե մեծ գործ չգրեց: Այսօր, եթե վստահելու կարիք ունեմ, եթե գրող եղբոր կարիք ունեմ, իրեն եմ հիշում»[43]:

Այս հարցազրույցը կայացել է Հր. Մաթևոսյանի վախճանից մի քանի տարի առաջ՝ 1999 թ.: Քանի որ ժամանակագրությամբ այն Հեմինգուեյի մասին Հր. Մաթևոսյանի արած վերջին մեկնաբանություններից է, շատ հետաքրքիր է, թե 20-րդ դարի ամենից հայտնի արձակագիրներից մեկին հատկապես ինչի համար է գնահատում հայ հեղինակը և ինչն է համարում առավել

[43] **Մաթևոսյան Հր.**, Ես ես եմ, էջ 362:

ուսանելին նրա ստեղծագործության մեջ։ Ընդհանուր առմամբ դա այսպես կոչված *«ամերիկանիզմն»* է, բայց ոչ որպես անգլերենը բնորոշող լեզվական միավոր («ամերիկաբանություն»), այլ միայն եզակի գործածությամբ՝ որպես մարդու, գրողի, գրականության և ազգի ուժը բնորոշող հասկացություն. «Ամերիկյան կերպարը, ամերիկյան այդ ես-ի դավանանքը... այն, որ դու ես ամեն ինչ, աշխարհի, տիեզերքի ուժը քո մեջ է, որ դու գերմարդ ես, որ կարողություններդ անսահման են, որ ընկնելուդ մեղավորը դու ես, վերելքների պատասխանատուն դու ես։ Հեմինգուեյի գրականությունը, ամերիկյան մեծերի գրականությունը երևի մեծ է նրանով, որ ամերիկանիզմի գաղափարին մի բան բերել են, բոլորը միասին ծեփել են այդ մեծ Ամերիկայի, ամերիկացու կերպարը։ Մերոնցից էլ երևի մեծ են նրանք, ովքեր կարողացել են հայի հայկականության գաղափարը մարմնավորել»[44]։

Շատ կարևոր է, որ այս դրվածքով Հեմինգուեյը գնահատվում է ամբողջ ամերիկյան գրականության և մշակույթի համատեքստում։ Դրանով անուղղակիորեն բացատրվում են նաև այն առնչությունները, որ գրող և մտածող Հր. Մաթևոսյանն ունի Թոմաս Վուլֆի, Ուիլյամ Ֆոլքների, Ջոն Սթայնբեքի, Ուիլյամ Սարոյանի, Ջերոմ Սելինջերի հետ։ Ավելի հասկանալի է դառնում նաև, թե ամերիկացի գրողներից հատկապես ինչը պիտի սովորեն հայ հեղինակները։ Որպես գրական-պատմական ընթացքի երևույթ՝ Հր. Մաթևոսյանի դրույթը կարելի է համարել ազգային գրականության համամարդկային մակարդակի նվաճման չարենցյան ըմբռնման շարունակություն։ Հե-

[44] Նույն տեղում։

տաքրքիր է, որ մինչև Հր. Մաթևոսյանը հայ գրողներից *«ամերիկանիզմ»* եզրույթը օգտագործել է Եղիշե Չարենցը: Նա, որ ուշադիր կարդում և յուրացնում էր ամերիկյան գրականության նվաճումները՝ Էդգար Պոյից և Ուոլթ Ուիթմենից մինչև իր ժամանակակիցները, 1924 թ. Մոսկվայից գրած մի նամակում խոսում է հայկական կյանքին ու հայ գրականությանը «ամերիկանիզմի» բերելիք նպաստի մասին. «Ասածներիցս պարզ պիտի լինի, թե ինչու ես չեմ կարող շարունակել «Երկիր Նաիրին». նրա ժամանակն անցավ: Ես *օրգանապես* արդեն հեռու եմ այդ ամենից – և իմ առաջ հիմա, դեռևս մշուշանման, ուրվագծվում է մեր, մարդկային, համամարդկային *այսօրվա* կոնկրետ կերպարանքը և ապագա կենցաղը (սովետական կարգեր + ամերիկանիզմ) – այդտեղ է ահա, որ նոր հյութեր պիտի գտնի (եթե միայն նրան վիճակված է գտնել) – իմ ստեղծագործական կարողությունը»[45]: «Ամերիկանիզմի» հայկականացման մաթևոսյանական դրույթը ընդհանուր առմամբ Ե. Չարենցի պատկերացրած «ամերիկանիզմի» ուղղակի շարունակությունն ու զարգացումն է:

Այսպիսով՝ Հր. Մաթևոսյանի պատասխանը, որի անմիջական շարժառիթը Հեմինգուեյի մեծությունը կասկածի տակ առնող մտայնության փարատումն է, միաժամանակ թե՛ Էռնեստ Հեմինգուեյի հետ Հրանտ Մաթևոսյանի առնչության հեղինակային հավաստումն է, թե՛ գրական կապի ժամանակագրության մատնանշումը, թե՛ խոստովանությունը Հեմինգուեյի հետ ունեցած տնական հարազատության մասին:

---

[45] **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, Եր. Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 405:

ՎԱՉԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՉԱՐԵՆՑԸ

Տարին, գիտենք, չարենցյան է: Հոբելյանական 125-ն է: Չարենցյան շունչը կանխորոշեց նաև իմ թեմայի ընտրությունը մաթևոսյանական այս ընթերցումների համար՝ անշուշտ հիմք ունենալով չարենցալիցք մաթևոսյանական հղումները իր բազում հարցազրույցներում, տարաբնույթ հոդվածներում, նաև Չարենցի մաթևոսյանական հատորը: «Հրանտ Մաթևոսյանի Չարենցը» խորագիրը ենթադրում է ո՛չ թե «Մաթևոսյանը Չարենցի մասին» կամ «Չարենցը ըստ Մաթևոսյանի», այլ գրողի հայացքը բանաստեղծի **ահռելի** մեծությանը, ընկալման հոգեկան կապ ու խոստովանություն ուսուցչի տիրակալության նկատմամբ ի սկզբանե, ազդեցության հավաստիացում, ինչո՞ւ չէ՝ նաև անխառն հիացում ու մեծարում:

Ուրեմն՝ «Հրանտ Մաթևոսյանի Չարենցը»: Եվ ինչո՞ւ են այդքան հաճախադեպ **բանաստեղծի** անվան ու գործերի հիշատակությունները գրողի զրույցներում: Եվ ընդհանրապես ինչո՞ւ են գրողները կարճ կամ ընդարձակ խոսքով հանդես գալիս ուրիշ գրողների մասին: Անշուշտ, ո՛չ գրականագետի վերլուծական, մեկնաբանական խոսք ասելու մղումով, այլ սրտամոտության, հոգեկան կապի, աղերսների զգացողության ներքին թելադրանքով: Հիշենք թեկուզ միայն Թումանյանի՝ Սայաթ-Նովայի և Չարենցի՝ Թումանյանի ու Սայաթ-Նովայի մասին բանաստեղծական քանդակումները: Բացահայտելով նրանց՝ ակամա բացահայտում-հաստատում են իրենց: Թումանյանը Սայաթ-Նովայի մեջ տեսնում էր կյանքի մեծ սիրահարին, մեծ հումանիստին, ինչպիսին որ հենց ինքն էր: Ասում էր. «Մեր վիթխարի Սայաթ-Նովան մի հոյակապ սիրահար է՝ բռնված ու

բռնկված սիրո հրդեհով։ Սիրո լույսի տակ էլ նկատում է աշխարհն ու իրերը, զգում է, որ էրվում, վերջանում է ինքը, բայց մնում է արի ու բարի, անչար ու անաչառ, վեհ ու վսեմ, որպես աշխարհի ու մարդու մեծ բարեկամը»։ Իսկ իր մասին՝ «Քանի ձեռքից եմ վառվել, / Վառվել ու հուր եմ դառել,/ Հուր եմ դառել լույս տվել,/ Լույս տալով եմ սպառվել»։ Չարենցը, որ Թումանյանին համարում էր «անհաս Արարատը մեր նոր քերթության», նրա մեծությունը տեսնում էր երկրի, հողի, ժողովրդի հետ մերվածության պայմանով՝ «Նա մեծ էր հողով, արյունով, արմատներ ուներ նա հողում... / Հանճարեղ նրա երգերում մեր երկրի արևն էր շողում...»։ Եվ ինքը, որ իրավ՝ Արարատն էր մեր նորագույն քերթության, «Ոտքերս ամուր հողի մեջ մեխած, գլուխս՝ աստղերում» պատկերով էր տեսնում նաիրյան բանաստեղծի իր կերպարը և իր երգերի ակունքների մշտագոյությունը պայմանավորում լյառն Արագածի հարատևությամբ։ Բանաստեղծները բանաստեղծներին են մեկնում ու գնահատում։ Բայց ահա բանաստեղծություն երբեք չգրած (իր վկայությամբ՝ միայն «վաղ պատանեկության տարիներին» մի երկու փորձ արած), հենց սկզբնապես արձակը նախընտրած Մաթևոսյան-արձակագրի մտածական ծիրը սկսվում և շարունակվում է Չարենցով և մշտատև ներկայությամբ։ Նաև Թումանյանի։ Արձակագիրների (հատկապես «յուրայինների»՝ Բակունց, Մնձուրի, Զորյան) մասին վերլուծական ընդարձակ էջերի գոյությունը բնական է, բայց իր նախորդների զորահանդեսը գլխավորում են **բանաստեղծները**, նրանք, իր խոսքերով՝ «եզակի հանճարեղ մարդիկ՝ Թումանյան, Չարենց»[1]։ Եվ դարձյալ իր խոսքերով՝ «Երկու բարձր մարդ՝ Թումանյան, Չարենց (էջ 406)։ Մի այլ առիթով

[1] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Ես ես եմ, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատարակչություն, 2005, էջ 461 (այս գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն անմիջաբար)։

թղթակցի խնդրանքին՝ «Կուզենայի քո սիրած գրողների մասին խոսեիր», Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Չարենց։ Մի լավ հատոր։ Մի լավ հատոր Թումանյան։ Տերյան։ ...Ահա, էս մերոնք» (էջ 320)։ Մի այլ առիթով ասում է՝ «...այդ խոսքը, որ ժողովուրդը պիտի ասեր, մի օր առաջ գրողն է ասում։ Այդպիսին է եղել Թումանյանը, Չարենցը» (էջ 26)։ Ինչպես նկատելի է, երկու մեջբերումների մեջ էլ նրանք **գրող** են և ոչ մասնավորեցված՝ բանաստեղծներ։ Ուրեմն Մաթևոսյանի համար գրող և բանաստեղծ բառերը նույնական են և տարանջատման սահման չունեն։ Ավելին, գրողը նրա համար բանաստեղծ է, **բան**՝ գեղեցիկ և իմաստալից խոսք ստեղծող, նախ՝ **բան**- ա-**ստեղծող**, ապա միայն գրի առնող՝ գրող։ Այդ իսկ հայացքով՝ գրող Մաթևոսյանը կարող էր իրեն էլ բանաստեղծ անվանել։ Մի զրուցի ժամանակ, հիշելով Շահալվի ձորով գնացքով իր անցնելը և բնապատկերը, ասում է. «Առավոտվա ժամն էր։ Դեմի անտառով, երբ էնտեղից գնում ես՝ աջ թևով, **անտառի մեջ ամպերը դադա՛ղ, ձորն ի վե՛ր, լանջերն ի վե՛ր, խոնավ անտառով լանջերն ի վե՛ր բարձրանում էին։** Ես գիտեմ, որ էդ օրն եմ **բանաստեղծ դառել։** Էդ օրն եմ լիցքավորվել, լցվել...» (էջ 496. այս և հետագա բոլոր ընդգծումները իմն են — Վ. Գ.)։ Անշուշտ, ընդգծված նախադասություն-պատկերը հիշեցնում է Թումանյանի հայտնի պատկերը «Անուշ»-ից՝ «Ամպերը դանդաղ ուղտերի նման / Նոր են ջուր խմած ձորից բարձրանում...», բայց «բանաստեղծ դառել» արտահայտությունը թերևս կարելի է ընդունել հենց իր ուղղակի իմաստով։ Մաթևոսյանի արձակի ոչ քիչ էջերում նկատելի են պատումի քնարական այպիսի երանգներ, որ խոսքը դարձնում են առավել զգայական, պատկերավոր, ջերմ, նույնիսկ ռիթմիկ։ Նկատելի է իրականության, կյանքի պոետական ընկալում, խոսքի, բառի յուրօրինակ բանաստեղծականացում։ Այդպիսի բազմաթիվ

օրինակներ ես բերել եմ իմ մի այլ հոդվածում՝ «Բանաստեղծականը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում» (տե՛ս Մաթևոսական ընթերցումներ 3, Եր., 2016, էջ 61-84)։ Մի ուրիշ հավաստում. «Իհարկե, գեղագիտությունն ինձ բանաստեղծության երևույթով է հրապուրել։ Մի աշխարհ՝ Տերյանի բանաստեղծությամբ, Թումանյանի բանաստեղծությամբ... Բախտավոր էի այնքանով, որ ազատության ժամանակը եկավ։ Չարենց հայտնվեց[2]՝ իր վիթխարի ու մեծ աշխարհով, Բակունցը եկավ, Թոթովենցը...» (էջ 506)։ Նաև՝ «...ես ուղղակի երախտապարտ եմ իմ գրողական լեզվի ուսուցիչներին, ովքեր ինձ **բան** են սովորեցրել՝ Չարենցի կռանված, կռանահարված խոսքը, Թումանյանի ժողովրդական բացարձակումները, Իսահակյանի լեզվի շքեղությունը» (էջ 295)։ Ալլա Մարչենկոյի հետ զրույցում որպես իր ստեղծագործական ամենահզոր ազդակ Մաթևոսյանը շեշտադրում է հատկապես լեզվի պոեզիան… որ ստեղծվել է հայկական երկնքի տակ», և որ իր «վաղեմի երազանքն է՝ թափանցել այդ աշխարհը» (էջ 217)։ Նաև՝ «Առանց հայկական պոեզիայի, սկսած Քուչակից ու Նարեկացուց, վերջացրած Համո Սահյանով, իմ արձակը իր ներկա տեսքով չէր լինի» (էջ 220)։ (Ի դեպ՝ պիտի հիշենք, որ բնավ էլ պատահականություն չէր անձնապես նրա մտերմությունը, գրականության շուրջ մտքերի տուրևառությունը իր ժամանակի հատկապես բանաստեղծների՝ Համո Սահյանի, Պարույր Սևակի, Վահագն Դավթյանի, Ռազմիկ Դավոյանի հետ)։

---

[2] 1954-ին էր։ Երկարատև արգելանքից հետո լույս տեսավ Չարենցի «Ընտիր երկեր» հատորը։ Այն մեր սերնդի համար հայտնագործություն էր։ Ես ուսանող էի Էջմիածնի մանկավարժական ուսումնարանում, Հրանտը նոր էր գյուղից Երևան եկել։ Հետագայում ասում էր, թե իր գնած առաջին գիրքը Չարենցի այդ հատորն էր (իմը՝ նույնպես. այն սիրով պահում եմ առ այսօր)։

Ահա այս հայացքով էլ **Բանի** ստեղծողներին հիշելիս բնականաբար նա իր խոսքը սկսում է բանաստեղծներից մեծերի վկայակոչումով՝ Թումանյան, Չարենց: Եվ խոսում է՝ լցված նրանցով, աշակերտի ակնածանքով ու մեծարմամբ, խորունկ ու ինքնատիպ բնութագրումներով:

Հրանտ Մաթևոսյանի Չարենցը կերպավորվում է խտացված բնութագրությունների մեջ, որոնք մեկնության լայն հնարավորություններ են են ընձեռում, ինչպես Չարենցի՝ մեր (և ոչ միայն) մշակույթի մեջ մեծության մասին՝ ներկայից անցյալ ու ապագա թևումների համապատկերում, այնպես էլ հեղինակի առ Չարենցն ունեցած հոգեհարազատության, հիացումի ու սիրո վկայություններում:

Այսպես, ո՞վ է Չարենցը Մաթևոսյանի ընկալմամբ: «Մարդկության ամենակատարյալ արարումներից մեզ բաժին ընկած եզակին»[3]: Ազատ խոսքի, ազատ արվեստի պարտության մեր երկիրը նոր հազարամյակ «մտնում է ձեռնունա՞յն, ոչ մի բան չի՞ տանում» հարցադրում է Մաթևոսյանն իր ելույթում (2002թ.) և պատասխանում է. «Աշխարհին, մարդկությանը, եկող սերունդներին մի բան տանում է: Մի բան կարողացել է **քարագրել** (ասել է՝ փորագրել քարի վրա, արձանագրել- հաստատագրել դարերի համար – Վ. Գ.), դարի մեծագույն մտածողներից մեկին՝ Չարենց է տանում, Մարտիրոս Սարյան, Խաչատրյան»: «Ճիշտ է,- ասում է Մաթևոսյանը,- նրանք «թումանյանական շրջանի մեծ մշակույթի ներցիոն շարունակությունն էին», բայց «էս հողի, էս մթնոլորտի զավակները եղան» և դարձան «էս երկրի և՛

---

[3] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Սպիտակ թղթի առաջ, հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Հայագիտակ» հրատարակչություն, 2004, էջ 89: Այս ժողովածուից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն անմիջաբար՝ (Սպիտակ...էջ...):

փառքը, և՛ վկայականը ապագայում» (Սպիտակ…, էջ 62-63)։ Եվ արդի գրողների՝ իրականության ներկայացման համար չափանիշը դարձյալ պիտի լինեն նրանք՝ Չարենցը, Թումանյանը։ Ասում է. «Գրոտեսկային դաժան իրականությունը քեզանից տղամարդ մարդու պատասխան է պահանջում … **ճիշտ, կոպիտ, ճշգրի՛տ, շիտակ** պիտի լինես՝ այնքան, ինչքան իր ժամանակին Չարենցը եղավ» (էջ 304)։ Նաև՝ «Ե՛վ Թումանյանը, և՛ Չարենցը իրենց ժամանակի առջև ավելի բաց, խրոխտ, քաջ, իմաստուն եղան, քան մենք՝ մեր ժամանակի» (էջ 334)։

Դիտարկելի է, որ բանավոր հարցազրույցների, ասուլիսների ժամանակ շատ դեպքերում իր խոսքի հաստատման համար Մաթևոսյանը գոց է մեջբերում չարենցյան չափածո հատվածներ, անգամ ոչ հաճախ հիշատակվող բանաստեղծություններից։ Այսպես, Հովիկ Վարդումյանի հետ զրույցի (1999, սեպտեմբեր) ընթացքում, երբ խոսք է բացվում տիեզերքի անսահմանության, բնության՝ հող ու ջրի կենդանության, գոյավորվելու ներքին ձգտումների, շնչավորվելու խնդիրների մասին, ասում է՝ «այս ամբողջն այրում է, այրման ձգտում»,- և կիսատ խոհի մեջ որտեղից որտեղ հիշում է երիտասարդ Չարենցի դեռ 1916-ին գրած բանաստեղծության տողերը.

Կյանքը - կրակ ճահիճներում կա ու չկա,-
Կյանքը – ճամփորդ, սպասված հյուր, որ պետք է գա։
Կյանքը – երկրի, երկնքի՛ պես անհու՛ն – անհու՛ն,-
Կյանքը – կորած աստղերի պես հազարանուն (էջ 497)։

Իսկ ահա 2002 թ. մի ասուլիսի ժամանակ, իրականության և գրականության հարաբերության անդրադարձում նա օրինակ է բերում նաև 1921-24 թթ. երևանյան, ասել է՝ խորհրդային առաջին տարիների իրողություններ, չարենցյան վկայումներով, զուգահեռելով «գորշ, անոթի քաղաքի» իրականությունը և

նոր կյանքի երազի ցնծագին սիմվոլիկան՝ մայիսյան գարնանային բնապատկերի ներշնչմամբ, որ Չարենցի «Ութնյակներ արևին» շարքն է, որից էլ հիշում է մի քառատող.

Բորբ մի աղջիկ զարկեց ձեռքով իր բաց կոնքին
Ու վերևից խնդաց զվարթ ու ոսկեձայն,
Հազար վարդեր կրակվեցին շուրջը, կողքին,
Հազար խաշխաշ, ու գարնան օր ու ծիածան։

1921 թ. մայիսն էր, փետրվարյան ապստամբությունը արդեն անցյալ էր, հեղափոխությունը հաղթել էր։ Եվ 1924-ի գորշ, հունվարյան սառը, անարև օրեր, առաջնորդի «կարմիր դագաղների» ցուցադրականություն, Առաջնորդը վախճանվել է, երկիրը որբացել, իրականությունն է, բայց գաղափարի հաղթանակը պիտի ամրագրել «Կարմիր սոնետով», որ հիշում է Մաթևոսյանը.

Մենք փոդ զարկինք և արձագանքն ահավոր
Երկրից երկիր որոտաձայն շառաչեց,
Եվ սրտերում միլիոնավոր, բյուրավոր
Ըմբոստությունն ահագնացավ ու աճեց։

Եվ վկայակոչում է նաև 1921 թ. գրված «Ես իմ անուշ Հայաստանի»-ին ու «Երկիր Նայիրի» վեպի առաջաբանը։

Իսկ 1990-ին «Ավանգարդի» թղթակցի՝ «Խեղճությունն է անեծք բերում՝ չխեղճանանք» խոսքը Մաթևոսյանը շարունակում է. «Այո՛, չխեղճանանք. երկու խոշոր տղա ունենք, երկու բարձր մարդ (Չարենց և Թումանյան – Վ. Գ.), այնպիսի հաճարներ, որոնց գործում ուղղակի անեծք ծորող նյութը անեծք չի կորզում, այլ հպարտ վիշտ է սփռում՝ իշխողի, տիրակալի…»։

Մաթևոսյանի խոսքին որպես հաստատում կարող ենք հիշել թեկուզ միայն Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ», «Հոգեհան-

գիստ», Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությունները (թերևս ինքն էլ դրանք նկատի ունի)։ Այո, դրանցում չկա մեր հայրենիքը ծանր վիճակի հասցնողների նկատմամբ նզովքի, անեծքի որևէ խոսք, դրանցում երկրի, ժողովրդի նկատմամբ որդիական սիրո հավաստիացումն է՝ ջերմեռանդ աղոթքի շշունջով։ Այո, «հպարտ վիշտ» և հույսի կենարար շունչ կա դրանցում, ժողովրդի հարատևության նկատմամբ անսերկբա հավատ, սիրո և նվիրվածության երդում։ Եվ որպես երդման խոսք՝ դրանցում և՛ խոր ցավ կա, և՛ մխիթարանք, և՛ հավատ ու հավաստիացում՝ հույս ու լույսի, նոր ու հզոր հայրենիքի։ Դրանք յուրօրինակ «զրույց» են «հայրենիքի հետ», բայց լսելի (և ուղղված) աշխարհին, թե անպայման «պիտի գա հանուր կյանքի արշալույսը վառ հագած…», թե «Աշխարհ անցիր, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա…»։ Եվ պատահական չէ, որ հանդարտ զրույցի տողերով սկսվող այս բանաստեղծությունները ավարտվում են բարձր տոնայնությամբ։ Ի դեպ՝ ուզում եմ հիշել «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծության Խորեն Աբրահամյանի ինքատիպ, յուրովի ընթերցում-մեկնաբանությունը։ Մեղմ, զորովալից, հպարտ, հանդարտ տոնայնությամբ սկսելով՝ վերջնամասում նա ձայնը բարձրացնում էր, բառերը շեշտադրում, երկարաձգում՝ «գագա՛՛թ չկա՛ա՛ աաաաա՛…»։ Ասես ի լուր ամենքի, աշխարհի «խուլ ականջին» էր ուզում հասցնել իր սիրո հավաստիացման մրմունջը, մեր հարատևության նկատմամբ ունեցած հավատը։ Ոմանք թեև «չհաշտվեցին» Աբրահամյանի այդօրինակ ոգումի հետ, բայց դա իրոք ինքնատիպ մեկնաբանություն էր։ (Բարեբախտաբար, ձայնագրությունը պահպանվում է)։ Մաթևոսյանի 1995 թ. մի զրույցում շոշափվում է նաև մեծ անհատների «պարտության» թեման։ Շեքսպիրյան դրամայի հիմքը։ Մերոնք։ Ասում է՝ «Փոքր Միերը… մանրիկ հերոսներ, մանրիկ ռեսեր, որ կաշկանդում էին հսկային,

նա հալածվում է այդ գաճաճներից… Մհերը չմեռավ, հեռացավ, որ նույնն է»: Տեղեկացնում է՝ «Ժամանակին մտածում էի «Մհերը» վիպագրել, հրապուրում էր՝ և՛ պատմությունը, և՛ էպոսը… Նաև Թումանյանի մասին էի մտածում, որ նույն Մհերն է, նա էլ քարայր մտավ, Չարենցն էլ պարտվեց»: Բայց թերևս նրա՞նք չեն պարտվել, այլ նրանց ժամանա՞կը: Եվ որտեղից որտեղ հիշում է չորս տող Չարենցից.

Մյուս դաշտերը– չլուտ ու չոր,
Ու դաշտերում այն – Գրաստ ապին,
Հագին նեխած մի ցեխոտ շապիկ,
Հոգին միշտ համր, հրատոչոր (էջ 426):

Չի ասում, թե ինչու հիշեց այդ տողերը և որ գործից են: Ավելի ուշ՝ կարծես թե հուշում է. «Էլեգիան եմ սիրում. «Տեսի երկիրը ես Իտալիո/ Եվ Վենետիկը, և՛ գոնդոլներ, /Այնտեղ շրջում էր պոետը մեր/ Երազային իր տարտամ քայլով»: Ոչ շատ հանրահայտ «Էլեգիա՝ գրված Վենետիկում» պոեմն է (1925 թ.), որ գրվեց Եղիշե Չարենցի արտասահմանյան ուղևորությունից անմիջապես հետո (Վենետիկում Իսահակյանի հետ հանդիպումների «արձագանքն» էր): Բայց ինչո՞վ էր նրան տպավորել հիշված քառատողը («Մյուս դաշտերը – չլուտ ու չոր…»): Պատասխանը գտնում ենք ԵՊՀ բանասիրական ֆակուլտետում կազմակերպված ասուլիսում տրված հարցերից մեկի պատասխանի մեջ, ուր «Էլեգիան» համարելով «մի հոյակապ գործ»՝ նաև բացատրում է այդ քառատողի վերհիշումը: «Էնտեղ մի բան կա, որ ընդգծել է (Չարենցը – Վ. Գ.)՝ ուղղակի հին աղայական վերաբերմունքը: Էդպես խորացնելով, ընդգծելով, բարձրացնելով, ասում է՝ ինքը (Իսահակյանը – Վ. Գ.) իր Արփաչայն էր ուզում, իր բարեկամությունն էր ուզում, իսկ մյուս՝ «Դաշտերը – չլուտ ու չոր,/ Ու դաշտերում այն գրաստ ապին»: Ասում է՝ «Գրաստ ապին եմ ընդգծում: «Հագին նեխած մի, ցեխոտ շապիկ, / Հոգին

միշտ համր, հրատոչոր»։ Ասում եմ՝ իսկապե՞ս հոգին համր է, թե չէ» (էջ 250)։ Իր այս հարցադրման շարունակությունը տեսնում ենք 1990 թ. գրված «Ի սկզբանե էր Բանն (ինքնադիմանկարի փորձ)»-ում (նախնական տարբերակը՝ «Գարուն», 1985, թ. 2)։ Թվականների իմ այս շեշտադրումը հուշում է, որ քառատողը (ընդհանրապես՝ այս պոեմը) եղել է նրա մտածիրում տևական ժամանակ։ Ասում է. «Ուզում եմ տեսնել այդ ապին իսկապե՞ս գրաստ է, նրա հոգին իսկապե՞ս համր է, երբ կառավարում են, ինքնասիրությունը չի՞ վիրավորվում, երբ ձագերը խլում են՝ չի՞ մեռնում, հոգու խորքում մեզ չի՞ անիծում, ինքը իր միտքը ու բովանդակությունը ունի՞…» (Սպիտակ… էջ 26)։ Այս հարցադրումները հետևում են Ավետարանի՝ իր խաչը անտրտունջ տանող Սիմոնի, Անդրեյ Պլատոնովի պատմվածքի «անբառ գոյող» հերոսուհու՝ անանուն պարսկուհու, Բակունցի Տիգրանուհու, Չարենցի Շավարշի հիշատակումներին, որովհետև իր համար խնդիր է՝ հասկանալ իր խաչը լռորեն կրող մարդուն, նրա նեբաշխարհը բացահայտել, իր խոսքերով՝ «ձայնավորել» նրա մեջ Սենտ-Էքզյուպերյան Մոցարտին ու նրա նման ասել՝ «Իմ ցավը մարդու մեջ սպանված Մոցարտի համար է» (էջ 250)։ Ու նաև ուզում է արձակել «չբացված սերմի մեջ խեղդված ծաղկի բույրը» (Սպիտակ…էջ 26)։ Մաթևոսյանական այս անգիր վերհիշումները, անշուշտ, պոեզիայի ու Չարենցի նկատմամբ սիրո և հոգեհարազատության վկայությունն են, բայց նաև հետաքրքիր, խորքային դիտարկումներ, ըստ էության վերլուծական գնահատություններ, իրապես լուրջ, խորաթափանց գրականագետի հայացք։ Իսկ որ Մաթևոսյանը նաև գրականագետ է, իմացության լայն ընդգրկումներով, աներկբա է, վկա նրա հոդվածների, հարցազրույցների երկու մեծ հատորները։

Չարենցի գործերի մաթևոսյանական մի քանի գնահատումներ պիտի հիշեմ միայն: Այսպես, տարբեր տարիների ամենատարբեր զրույցներում «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը հիշատակվում է որպես արվեստի բարձրագույն արժեք: «Դա գեղարվեստի, մեծ արվեստի ծնունդն է», -ասում է: Ողբերգություն է: «Բայց ծիծաղով, պայծառացած ես դուրս գալիս այդ դաժան ողբերգությունից» (էջ 305): 1993-ին ասված այս միտքը նա կրկնում է 2000 թ. այլ առիթով: «Ավելի ծանր բան, քան «Խմբապետ Շավարշ»-ում կամ «Անուշ»-ում, չի կատարվում, բայց դու դուրս ես գալիս ոչ թե ընկճված, այլ ժպտալով, որովհետև աչքիդ առաջ արվեստի գյուտ է, հրաշք է, ծնունդի ես ներկա եղել, ոչ թե մահվան: Գեղարվեստի ծնունդի: Իրականությունն արվեստ դարձնելու…» (էջ 467): «Չարենցյան **ահռելի** «Շավարշում» (իր բնութագրումն է) պատկերվածը հիրավի դաժան դրամա է, Շավարշը գրոտեսկային կերպար է և չէ՛. «…անպատասխան հարցերի ծովում,- ասում է Մաթևոսյանը,- նա խեղդվում է, թշնամական ողջ կյանքը դև է դառել, մտել նրա հոգին, նրա խեղճ միտքը չի զորում իր վարքի վրա, նա եռում է, նրա հրաբուխը ելք չի գտնում, նա հիմա-հիմա կպայթի, փսխուքն ու մաուզերի պարպումը նրան չեն լիցքաթափում» (Սպիտակ…, էջ 25): Հերոսի կերպարի այս պատկերավոր ու բնութագրիչ դիտարկումը Հրանտ Մաթևոսյանի գրողակա՞ն տաղանդին վերագրենք, թե՞ նրա՝ գրականագետի խորաթափանցությանը, բայց իր եզրակացությունը՝ այն որպես մեծ արվեստի ծնունդ հաստատումը, նրա՝ որպես լուրջ գրականագետի վկայությունն է հաստատապես: Նաև այդ երկի արդիականության այն հաստատումը, թե «Այսօրվա մեր իրականությունը «Խմբապետ Շավարշ» է կրկնում» (էջ 305): Ասում է, բայց չի մեկնաբանում: Մեկ այլ առիթով կարծես թե հուշում է զուգահեռների միջոցով: Աներկբա

հաստատելով, թե մեր էպոսն իր համար «ուղղակի հայ մշակույթի գագաթն է», ավելացնում է՝ «Հենց Փոքր Միհրի ճյուղը… էսօր մեր իրականությունը Փոքր Միհրի անիրական իրականությունն է: Խուսափուկ, անորոշ թշնամի և իրական պարտություն»: Ահա և համեմատելի զուգահեռը՝ «Մեկ էլ Խմբապետ Շավարշն է Փոքր Միհրը՝ քաջ, տիտան, ողբերգական ու ծիծաղելի»: Երրորդ զուգահեռն էլ ունի՝ իր «Մեսրոպը», որ համարում է «տղայի իմ իսկապես հանդգնությունը», որի ձեռագիրը, հայտնի է, հրատարակիչները մերժեցին, «վիրավորելու չափ քաշքշեցին, դեսուդեն արին» (Սպիտակ… էջ 51): Ուրեմն՝ «քաջ, ողբերգական ու ծիծաղելի», ուրեմն՝ դրամա, ողբերգություն ու զավեշտ: Հենց նաև Մեսրոպի կերպարը, որի մեջ Մաթևոսյանը նաև շավարշյան գծեր է տեսնում:

Չարենցի պոեմի եզակիությունն է նաև ընդգծում, արդիականությունն ու տևական ընթացքը. «Խմբապետ Շավարշն է այսօր մեր հոգիներում և մեր առջև: «Շավարշից» հետո մեզանում ստեղծվե՞լ է այն գրականությունը, որի բեմականացված տարբերակն այսօրվա մեր երկիրն ու քաղաքն է» (Սպիտակ…էջ 56): Նկատելի է բնութագրության շրջադասությունը՝ կյանքը, քաղաքը որպես գրական երկի «բեմականացում», երբ գիտենք դրա հակառակը՝ կյանքն է գրականության մեջ կենդանացվում, «բեմականացվում»: «Շավարշում» ներկայացվածը իրօրյա քաղաքի, մեր երկրի «բեմականացված տարբերակն» է, ուստի և դա է «այսօր մեր հոգիներում և մեր առջև»: Մաթևոսյանի գնահատումը նաև կյանքի «գրականացման» պայմանով է թելադրված, **կյանքի էպիկական պատկերի**: Այդ նույն («Ես ես եմ») մենախոսություն-զրույցի մեջ բացատրում է. «Բնությունից հակված եմ եղել դեպի արձակ շարադրանքը, և նույնիսկ բանաստեղծության կուռքերիս (Թումանյան, Իսահակյան, Չարենց) գործի մեջ գնահատելին նրանց պոեզիայի **վիպայնությունն** եմ համարում:

Մի անգամ նույնիսկ վրաս ծիծաղեցին, երբ ասացի, թե մարմնավորյալ էպիզմը ինձ համար «Խմբապետ Շավարշն» է։ Անշուշտ, չափազանցված է, բայց պոեմում, որ իրապես «Ապստամբություն» **չափածո վեպի** (Չարենցի հավաստումով) մի հատվածն է, այնքա՜ն շատ կյանք կա (վեպը ինքը կյանքն է՝ ասում էր Օշականը), պատմություն ու գործողություններ, որ կարող ենք հասկանալ այդ «չափազանցումը»։

Այս ամենի հիմքով են պայմանավորված «Շավարշին» հաճախադեպ անդրադարձները և ընդհանրական գնահատումները։ Այսպես, հարց՝ Ձեր ամենասիրած գործերը, պատասխան՝ «Հաջի Մուրադ» Տոլստոյի, «Խմբապետ Շավարշ» Չարենցի, «Եղջերուն» Թումանյանի…» (էջ 442)։ Հարց՝ 20-րդ դարի ի՞նչ գործ եք առանձնացնում հայ գրականության մեջ, պատասխանը՝ «Դարը ետթումանյանական ժամանակներից ենք սկսում, «Խմբապետ Շավարշը» (Սպիտակ…էջ 56)։ Եվ այնպիսի գործերի ոչ մեծ շարքում, «որոնք մեզ հանում են համաշխարհային գրականության ոլորտներ՝ իսկական մեծ գրականություն», առաջիններն են հենց «Թումանյանի «Դեպի Անհունը», «Անուշը», Չարենցի «Դանթականը», «Խմբապետ Շավարշը» (էջ 461)։

Մաթևոսյանի փոքրիկ անդրադարձը «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությանը խորհրդային շրջանի մեր կյանքի առաջին տարվա համապատկերում, որի մասին արդեն ասվել է, դարձյալ մի վկայություն է գրականագետի խոր դիտարկումի և մեկնության։ Գրում է. ««Ես իմ անուշ Հայաստանի» ազգային մեր օրհնե՞րգը, զինվորի երդո՞ւմը, տա՞ղը, ո՞ղբը…»,- ասես հռետորական հարցադրում է, որ ասում է, թե հենց այդպիսին է այն, այդ բոլորն է՝ և՛ օրհներգ է, և՛ երդում, և՛ սրտաբուխ տաղ, որդիական ցավի, հպարտության, ջերմագին սիրո շաղախով, հավատավոր երդում-աղոթք… Ասում է՝ «անհաս փառք», «Ճերմակ Արարատ», «արնանման ծաղիկ», «վիշապաձայն բուք»,

«երկաթագիր գրքեր» …, բառեր են՝ որ հյուսվում ու նոր եկողների համար նյարդային համակարգ են դառնում, որ միմյանց ազուցվում ու սերունդների համար ողնահար են դառնում… բուն նահիրցու համար, որ կար, և այսօր կա, և միշտ հուսահատ, հոգսի տակ, միշտ կքած՝ ցախ ծախողի հայացքի խորքերից երբեմն նայում էր…»[4] (էջ 154)։

Չարենցի ստեղծագործության ընդհանրական գնահատումներից, աղերսների, հոգեկան կապի հաճախադեպ վկայություններից ահա ևս մի քանիսը։ Թղթակցի հարցը «գրողի աշխարհ» հասկացության մասին է՝ ո՞րն է «մաթևոսական հայրենիքը։ Ծմակո՞ւտը»։ Հարցը շրջանցում է, որովհետև իր հայացքով՝ ճիշտ չէ «գրողի աշխարհը» նույնացնել նրա ծննդավայրի հետ։ «Այդ ավելի շատ պետք է հարաբերել գրողի աշխարհայացքի հետ,- ասում է Մաթևոսյանը։-Գրողը պետք է Աստծու պես մի բան լինի, որ աշխարհ է բացում՝ «Ի սկզբանե Բանը», գրողը պետք է բան ասի, և նրա խոսքի հետ աշխարհ բացվի։ Աշխարհաստեղծ գրողները եզակի են աշխարհում՝ մի Վիլյամ Սարոյան, մի Թումանյան, մի Չարենց…» (էջ 343)։

Մի այլ զրույցի ժամանակ, երկու տարի անց, երբ լեզվական մշակույթների մասին է խոսքը, Չարենցի մեծության մասին մի նոր հետաքրքիր դիտարկում ենք լսում. «Ազդեցությամբ՝ **ռուսերենն** ուզեց իր Շեքսպիրն ունենալ և ունեցավ Պուշկին, **հայերենն** ուզեց իր Պուշկինն ունենալ և ունեցավ Թումանյան. այլև՝ նոր ժամանակներն ուզեցին իրենց «Պատերազմ և խաղաղությունն » ու Թումանյանն ունենալ, ունեցան «Խաղաղ Դոն», Եղիշե Չարենց…» (էջ 343)։ Եվ ուրեմն պատահական չէր այլ անգամ իրեն տրված «Ձեր գրական ուսուցիչնե՞րը» հարցի

[4] Ակնարկում է հենց նույն ժամանակ գրված «Երկիր Նայիրի» վեպի «Առաջաբան»-ում պատկերված ցախ ծախող նահիրցի գյուղացուն։

պատասխանը։ Սկզբնապես, «առաջին լուրջ գիրքը «Խաղաղ Դոնն» էր։ Հետո սիբահարվեցի Չարենցին ու Բակունցին։ **Նրանք այդպես էլ մնացին ինձ հետ։** Չարենցն իբրև բանաստեղծական վարպետության ու մտքի օրինակ։ Բակունցը հիացնում է ժողովրդական կյանքի իմացությամբ։ Ամենաառաջին կարդացածս տողերից **ինձ հետ** է Հովհաննես Թումանյանը» (էջ 242)։ 1984 թվակիր է այս խոսքը։ Բայց այդպես նա կարող էր ասել նաև իր ստեղծագործական կյանքի բոլոր տարիներին։ 1984-ին՝ «Էսօրվա սեղանի գիրք չունեմ։ Չարենցն է դիմանում մի քիչ։ Տեսա՞ր, քանի գիրք տպագրվեց էս վերջին տարիներին, ամենազորեղը դարձյալ Չարենցի սևագիր անտիպները մնացին»։ Եվ որպես հաստատում՝ անգիր մի քառատող.

Ատամնաթափ մի մարդ, գանգով կապկի,
Նստել էր մերկ կրծքիս — ինձ խեղդում էր։
Թույն էր թորում նրա շրթունքներից՝ դեմքիս -
Եվ անունը նրա—«Քնքշություն» էր (էջ 321)[5]*։*

Եվ դարձյալ 94-ին, «Կուզենայի, որ քո սիրած գրողների մասին խոսեիր» առաջարկին իր պատասխանն է. «Չարենց՝ մի լավ հատոր, մի լավ հատոր Թումանյան։ Տերյան… Ահա էս մերոնք։ Թումանյան, Չարենց, Տերյան»։ Մաթևոսյանի այս խոսքը արդեն մեջբերել եմ, բայց կրկնեցի, որ ավելացնեմ, թե այդ «մի լավ հատոր»-ները նա երևի թե հենց իր ընտրությամբ էր պատկերացնում՝ որպես իր սեղանի գիրք։ Երևի թե իր մտքում ուներ նաև դրանք հրատարակելու ծրագիր՝ որպես հարկ հոգեկան՝ իր ուսուցիչներին, բայց իրագործումը հնարավոր դարձավ մի քիչ ավելի ուշ՝ 1997-ին (Չարենցի ծննդյան հարյուրամյակն էր, ինքը՝

[5] Տե՛ս **Եղիշ Չարենց,** Անտիպ և չհավաքված երկեր, Երևան, 1983, էջ 96։ («Էկլեզիաստես» տրիպտիքոսի առաջին քառատողն է)։

գրողների միության նախագահը). իր ընտրությամբ ու խմբագրությամբ (մասնակցությամբ Ֆելիքս Մելոյանի և Հրաչյա Թամրազյանի) լույս տեսավ Չարենցի մեծադիր, ծավալուն ու շքեղ հատորը։ Իսկ Թումանյանի ընտրանին դարձյալ Մաթևոսյանի ընտրությամբ (մասնակցությամբ Մելոյանի ու Ալբերտ Իսոյանի) լույս տեսավ 2001 թվականին։ «Տերյան» չհասցրեց։

Չարենցի այս «մի լավ հատորի» ընտրությունը, անշուշտ, Մաթևոսյանի գեղագիտությամբ էր պայմանավորված (մասնակի բացատրությունը կարող ենք գտնել գրքի սկզբում զետեղված՝ Մաթևոսյանի փոքրիկ անվերնագիր նախաբան-խոսքում)։ Չարենցի մինչև 1929 թ. գրված բոլոր բանաստեղծություններից ու բալլադներից, առանց շարքերի վերնագրերի հիշատակման, ընտրվել է ընդամենը չորս տասնյակը («Բանաստեղծություններ» խորագրով) և ինը պոեմ («Պոեմներ» խորագրով)։ Առանձնացված բաժիններ են նաև «Էպիքական լուսաբաց», «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուները, 1935-37 թթ. բանաստեղծություններն ու պոեմները՝ «Վերջերգ» խորագրով, և «Արձակը» («Երկիր Նայիրի» և «Երևանի ուղղիչ տնից»)։ Թե որ գործերը, որ շարքերն են (մասնակի կամ ամբողջական) դուրս թողնվել և ինչ հիմքով, կարելի է բացատրել, այս դեպքում քննարկելի չէ կամ ենթակա է առանձին քննարկման։ Միայն ասենք, որ գրքի այդ փոքրիկ նախաբան-խոսքում ասվում է, որ հատորից Չարենցի «յուրաքանչյուր էջ», անգամ «սևագիր թերթիկ» դուրս են թողնվել «ցավ ի սիրտ», որովհետև դրանք «վավերական դիմադրությունն են իրենց ժամանակի», դուրս են թողնվել «ափսոսանքով շատ ավելի… չարենցյան կռանահարված դրոշմի… խոսքի համար, քան պատմական հենքի»։ Ուրեմն՝ ակամա, ստիպված սահմանափակում-զեղչումը եղել է

առավելապես պատմականի, ընթացիկի, գաղափարախոսական-հեղափոխականի հիմքով «ծնված» գործերի հաշվին, նաև հեղինակի առաջին շրջանի՝ եվրոպական և ռուս խորհրդապաշտներից ոգեշնչումներով ստեղծումների։ Այս փոքրիկ նախաբանում Չարենցի ընդհանրական կերպարը բնութագրվում է որպես «մեծ հայեցող, այլև մեծ հիացող, մաքառող, մարտնչող, մարտիկ ու արքա… ժամանակներն ու տարածությունները հպատակեցնող», որ հնչեցնում էր խոսքը իր՝ «մեծ մտածողի, աշխարհի մեծ քաղաքացու, հայրենիքի երդվյալ մարտիկի, գրականության հսկայի»։ 1997-ին Հրանտ Մաթևոսյանի և Զուլալ Գազանճյանի ջանադրությամբ Վենետիկում տպագրվեց, ավելի ճիշտ՝ պատճենավորվեց-արտատպվեց Չարենցի[6] 1933 թ. Երևանում տպագրված, բայց արգելված «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, որ կրճատում-հավելումներով էր ընթերցողին ներկայացվել 1934-ին։ Ահա պատճենահանված այդ առաջին տարբերակի համար, հավելյալ մեկ էջով Մաթևոսյանը դարձյալ նախաբան է գրել, պարզապես խոսք՝ պատկերավոր, բնութագրիչ, խորիմաստ մի մակագրություն. «Ընթացքի, մաքառումի, ճանապարհի այս գիրքը՝ այս «Գիրք ճանապարհին», իմացության լույսի այս հեղեղը մեր անբառ արոտների վրա, հանրության զանգվածից մեզ դեմքի և անունի բերող այս արարիչ հայացքը՝ որ յուրաքանչյուրիս մեջ իրեն է տեսնում և իր մեջ յուրաքանչյուրիս, լուռ հպատակության ճամբարներից մեզ դուրս քշող այս սուր ու չար ճիչը, գամփռի հավատարիմ այս աղիո-

[6] Չարենցի «մաթևոսական» այս երկու գրքերը Հրանտը, ինքնատիպ մակագրություններով, նվիրել է ինձ, և դրանք կրկնակի թանկարժեք մասունքներ են իմ գրադարանում (տե՛ս, Մաթևոսյանական ընթերցումներ 3, Երևան, 2016, էջ 66)։

ղորմը մարդու հայրենիքի մեր ծանր կապանքի առաջ, բռնության քարից մարդու մեր պատկերը կորզող այս երդվյալ ջանքը» …, «հավատավոր բանի այս գիրքը անցյալի և ապագայի միջև անկոր մարդկանց մեր ներկան էր բացում, և այս «Գիրք ճանապարհին» մենք այրեցինք…» (Սպիտակ…, էջ 92)։ Չարենցի 100-ամյակի առթիվ մամուլում տպագրված և հոբելյանական նիստում իր խոսքի մեջ Մաթևոսյանը շեշտադրում է, թե ետչարենցյան տարիները բավարար ժամանակ էին՝ մոռացնել տալու այնօրյա նշանավոր շատ անհատների ու գաղափարներ, բայց «Չարենց-երևույթը մեկ տարով, մեկ օրով անգամ չի հեռացել մեզանից», և «սերունդների հավիտենական երթը նրա հայացքն ուղեկցում է իր ժամանակի բարձունքներից, որովհետև նա իր ժամանակի տերն ու պատասխանատուն էր»։ Մեր ժողովրդի պատմության երթում Մաթևոսյանը Չարենցին տեսնում է գագաթնային բացառիկ մեծությունների շարքում։ Ասում է. «Այդպես՝ **նպատակի մեծությամբ** են մեծ ինքը՝ Չարենցը, Թումանյանը, Աբովյանը, Խորենացին։ Նրանք տերեր և պատասխանատուներ էին, նրանք հայրենաստեղծներ էին, նրանք հայրենիք են ստեղծել»[7]։ Իր մի ռուբայինում («Ամեն պոետ գալիս իր հետ…»)[8] Չարենցը բանաստեղծի մեծությունը պայմանավորում էր ոչ թե իր ունեցած «անտես նետի մեծությամբ, Այլ նշանի ահագնությամբ, որ հանճարներ է սերում»։ «Նպատակի մեծությունը» և «Նշանի ահագնությունը» նույն իմաստն ունեն։ Քսաներորդ դարի սկզբի դաժանորեն ողբերգական իրադարձու-

---

[7] Չարենցյան ընթերցումներ, հ. 6, ԵՊՀ հրատ., 1998 թ., էջ 3։

[8] **Եղիշե Չարենց,** Պոեմներ, Բանաստեղծություններ, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1984, էջ 569։

թյուններից հետո «հայրենիքի նորոգիչների», «հայրենիքի անկոր որդիների» մեջ է «**առաջին հերթին՝ Չարենցը»**: Նաև Չարենցի մշտական արդիականության, այլև հենց մեր օրերի առաջնորդ լինելու մասին է ասում. «Ինքը մեր ժամանակի առաջնորդն է, որովհետև ինքը ազատության ոգին ու ազատությունն ինքն է» (Սպիտակ…, էջ 89)։ Ճանապարհ բացող խիզախ ճանապարհորդն է նա, և «մեզ համար,- ասում է Մաթևոսյանը,- բախտավորություն է լինել, աշխատել այս լեզվի մեջ, որ Չարենցն է արթնացրել… Բախտավորություն է մեր բեկված, շաղված, շփոթված երթի գլխին Չարենցի դրոշը բռնել…»[9]։ Եվ ահա, աստվածաշնչյան հնչերանգով ու հուշումով՝ չարենցյան զորագնդում իրեն զինվոր տեսնելու հպարտության զգացումով իր երանիները. «Երանի այն զորագնդին, որի հետախույզը ինքն էր, երանի մերազնյա ու աշխարհի այդ ազատանուն, երանի մեզ, որ նրա ու նրանց ճամբար ենք մտնում – ելնելու ենք մեր հարաշարժության խիզախությամբ համակված, ելնելու ենք մեր բոլոր կապանքները թոթափած» (Սպիտակ… էջ 90)։

Մահվանից մի քանի ամիս առաջ՝ 2002 թ. սեպտեմբերին թղթակցի վերջին հարցին՝ «Մեզանից հետո եկողին ի՞նչ ենք ասելու», Մաթևոսյանի պատասխանն է. «Ասված է՝ «Յոթ խորհուրդ գալիքի սեմնացաններին»։ Եթե հասկացան...» (էջ 485)։ «Գիրք ճանապարհի»-ի խորհուրդներից մեկն է։ Ուրեմն՝ ասողը, խորհրդատուն, պատգամողը մեզ ու մեզանից հետո եկողներին էլ Չարենցն է։

[9] Չարենցյան ընթերցումներ, հ. 6, ԵՊՀ հրատ., 1998, էջ 3։

ՎԱՉԱԳԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունն անցել է զարգացման երեք շրջափուլ, որտեղ գրողի աշխարհընկալման մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունները կրում են ինչպես ձևային (մատուցման ձևի իմաստով), այնպես էլ բովանդակային բնույթ: Անտարակույս, այն խնդիրները, որոնք անհանգստացրել են գրողին առաջին, երկրորդ և երրորդ շրջաններում, պահանջել են տեքստի կառուցման ինքնահատուկ կերպեր: Առաջին շրջանում գրականությունը բնույթով «մասին» է: Գրողի և հերոսների խոսքը տարաջատված են: Ակնհայտ է պատմողի վերաբերմունքը նրանց հանդեպ[1]:

Երկրորդ շրջանում էականը կյանքի կենդանի և մեռյալ ձևերի հակադրությունն է, որտեղ ակնհայտ է գրողի՝ իրականությունը ռացիոնալիստական մեկնությունների դաշտից ձերբազատելու և այն ամբողջության մեջ տեսնելու ձգտումը: Երրորդում ամեն մեկի պատասխանտվության խնդիրը, մասնավորապես երկրի առջև, դառնում է առաջթնթացի ճանապարհ:

Այս անցումները ենթադրում են տեքստի կայացման տարբեր աստիճաններ: Առաջին շրջանի հերոսի և գրողի միջև եղած տարանջատումը երկրորդ և երրորդ շրջաններում բացակայում է: Երկրորդում պատումի սուբյեկտը «ես»-ն է, երրորդում՝ «մենքը»[2]: Հեղինակային վերաբերմունքը բացակայում է, հերոսն ինքն է իրեն ներկայացնում:

---

[1] Տե՛ս **Գրիգորյան Վ.,** Հրանտ Մաթևոսյան. ստեղծագործությունը, Ե., «ԵՊՀ հրատարակչություն», 2013, էջ 542:

[2] Տե՛ս նույն տեղը, էջ 544:

Այս ամենը գրողի աշխարհայացքային ընկալումների ու խոսքի կառուցման առումով են հետաքրքիր: Պակաս կարևոր չէ մարդու ճանաչման գործընթացը, որ տարբեր խորություններ է արձանագրում: Բանն այն է, որ Մաթևոսյանն ուժեղ է ինչպես կյանքի որոշակի ձևերը, այնպես էլ երևույթները փիլիսոփայական ընդհանրացումների մեջ տեսնելու տաղանդով:

Գրողը գնացել է մարդուն ճանաչելու, նրան հասկանալու ճանապարհով: Եվ այդ ընթացքում գործադրել է հոգեբանության բացահայտման այնպիսի միջոցներ, որոնք նոր են մեր գրականության մեջ:

Իհարկե, չի կարելի անտեսել ինչպես հայրենի ավանդները, մասնավորապես Ակսել Բակունցի, Հովհաննես Թումանյանի, այնպես էլ համաշխարհային գրականության փորձը՝ Տոլստոյից սկսած մինչև Շերվուդ Անդերսոն կամ Ֆոլքներ:

Բայց ինչպես լատինաամերիկյան գրականության գրեթե բոլոր ճանաչված դեմքերը, տարբեր ժամանակներում սովորելով Փարիզում, իսկ Մաթևոսյանը՝ Մոսկվայում, այսուհանդերձ նրանց համար գրականության ոգին, կյանքի փորձը չդարձան Արևմտյան Եվրոպայինը, այլ շարունակեցին մնալ լատինաամերիկյան, այնպես էլ Մաթևոսյանի գրականության ազդակները եկան ոչ թե Մոսկվայից, այլ սեփական երկրից:

Մաթևոսյանն ընդունելով երկու հանճարներին՝ Թումանյանին և Տոլստոյին, այսուհանդերձ հակադարձում էր, որ «նրանք այն չեն գրել ու այնպես չեն գրել»[3]:

Հարկ է ընդունել, որ և՛ Թումանյանը, և՛ Տոլստոյն իրենց երկերը կառուցում էին 19-րդ դարի գրականության փիլիսոփայության հիմքի վրա, ինչ-որ *բան պատմելու և դրա արդյունքում*

---

[3] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Երկեր երկու հատորով, հ. Առաջին, Եր., «Սովետական գրող», 1985, էջ 6:

ինչ-որ բանի հանգելու տրամաբանությամբ: Մաթևոսյանն ավելի մոտ է Բունինին: Այստեղ կարևորը վերջնարդյունքը չէ, այլ կյանքի հարահոս ընթացքը, մարդը՝ անընդհատ ձևափոխություններին մեջ: Ալխոն տրտմում է. «Մարդիկ զարմանալի են, մտածեց Ալխոն, մի բան մի ժամանակ չի կարելի, նույն բանը մի ուրիշ ժամանակ, ահա, կարելի է»[4]: Սա բնության կողմից արձանագրված փաստն է, և դա վերաբերում է մարդուն՝ անկախ նրա սոցիալական պատկանելությունից: Բայց դա չի նշանակում, թե Մաթևոսյանի կերտած բնավորություններն ամբողջական չեն և մշտապես *հոսում են*: Նրանք ունեն բարոյական, աշխարհայացքային ամբողջական *միանմուշ,* որը նրանց տարբերում է դիմացինից: Այս ամուր, չփոփոխվող հոգեկան (որը պահում է կայունը, չփոփոխվողը) և հոսուն որակների միջև ձևավորվող հարաբերությունն էլ նոր որակ է մեր գրականության համար:

Եվրոպական, մասնավորապես 1950-1960-ական թվականների գրականությունը, ֆրանսիական նոր վեպը ներկայացնում են մաքուր գործընթացները՝ առանց մարդու կամ կարելի է ասել կրճատում են մարդուն՝ հանուն գործընթացի[5]: Մաթևոսյանը դեմ էր այդ գրականությանը: «Բոլոր դեպքերում՝ նրանք մեզ՝ օտարներիս են աբստրահում և չեն աբստրահում իրենց մայրերին, քույրերին և իրենք իրենց»[6]:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում Մաթևոսյանն արդեն կերտում էր ինքնատիպ կերպարներ, որոնք ամբողջական էին ինչպես միջավայրի, այնպես էլ իրենց մտածողության, արարքների դրդապատճառների ամբողջության մեջ: Մաթևոսյանը որևէ պահի չի բացառում մարդուն, քանի որ գրականության

---

[4] Նույն տեղը, էջ 169:

[5] Տե՛ս **Лидия Гинзбург,** О психологической прозе, М., «INTRADA», 1999, էջ 244.

[6] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ես ես եմ, Ե., «Ոսկան երևանցի», 2005, էջ 183:

ուսումնասիրության կենտրոնում մարդն է, ավելի ճիշտ՝ ոչ միայն մարդը։

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը Ա. Բիտովի գրախոսականում ոչ պատահականորեն դիտարկվեց որպես հովվերգություն[7]։ Այս իմաստով Մաթևոսյանի «բնական» հերոսները հեղինակի համար գրեթե իդեալական մարդիկ են՝ իրենց բարոյական նկարագրով, երկրին ծառայելու պատրաստակամությամբ, նույնիսկ կատարած հանցանքով։ Այս հերոսները, նաև սկզբնական շրջանում ստեղծված կերպարներն իրենց ամբողջականությունը պահում են միջավայրի հետ ունեցած կրկնվող կապերով։ Այստեղ հոգեբանության մասին կարելի է խոսել, բայց ոչ դրանց խորության։ Նրանք ներքին հակասական վիճակներ չեն ապրում։

Երբ հերոսը դառնում է *բնավորություն,* փոխվում է շատ բան։ Այն տարբեր տարրերի հարաբերություն է, և դրանց կապերի բնույթով էլ պայմանավորվում է մարդու ներքին նկարագիրը։

Գրողի համար գոյություն ունի մարդկային կյանքի որոշակի աստիճանակարգ, որով էլ առաջնորդվում է իր հերոսներին և ընդհանրապես նրանց վարքի դրդապատճառները ներկայացնելիս։

Առաջին աստիճանը դուրս է բարոյականության սահմաններից, դա կենսաբանական մղումների ոլորտն է։ Մաթևոսյանը համոզված է, որ մարդու մեջ կենդանին ավելի ուժեղ է, քան Աստված։ «...Ես սիրում եմ նրանց, ովքեր իրենցից մի ուրիշ կերպար են ստեղծում ու փորձում են իրենց ներսի անասունին ճնշած պահել և իրենց պատկերացման կերպարը դառնալ»[8],-

---

[7] Տե՛ս **Битов А.,** Пастораль, 20 век, «Литературная газета», 1967, 28 января.

[8] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Ես ես եմ, էջ 437։

ասում էր գրողը։ Կան հերոսներ, որոնք այս աստիճանից չեն բարձրանում (ինչպես Համիկ հորեղբայրը «Տաշքենդ»-ում), կան հերոսներ էլ որոնց միջավայրն արհամարհում, նվաստացնում է, քանի որ նման վարքը եթե իշխանավորին կարելի է, ապա չարքաշ մոլորյալին չի կարելի (Համբո հորեղբայրը և Շուշանը «Տաշքենդ»-ում)։ Այս դիրքում ցանկալիի և ոչ ցանկալիի օրենքներն են պայմանավորում մարդկանց միջև եղած հարաբերությունները («Տերը», «Տախը» և այլն)։

Հիշյալ համընդհանուր սահմաններ ունեցող ոլորտն ընդգրկում է ողջ կենդանի բնությունը, որի վրա բարձրանում է սոցիալական կյանքը՝ իր բազմաբարդ բնույթով։

Մինչմաթևոսյանական արձակում հերոսի արտաքին խոսքը աննկատելիորեն վերածվում է ներքինի։ Դա զգալի է ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ Բակունցի արձակում, բայց Մաթևոսյանն ընդլայնեց ներքին խոսքի սահմանները, դրա դերը բնավորության, երևույթների իմաստավորման ոլորտում դարձնելով գերակա։ Գրողը ներքին խոսքն անջատեց ինչպես հեղինակայինից, այնպես էլ հերոսի խոսակցական լեզվից։ Սա վերաբերում է ներքին խոսքի ինչպես տրամաբանական, այնպես էլ ոչ տրամաբանական ձևերին։

Տրամաբանական վերլուծությունն ավելի մեծ հնարավորություն է տալիս խոսելու երևույթների մասին՝ ինչպես սեփական ապրումները, խոհերը, այնպես էլ հասարակական կյանքում մարդկանց վարքը, նրանց կապերը քննելու իմաստով։ Օրինակ՝ Անդրոյի («Օգոստոս») ներքին խոսքը, որ տրամաբանական շղթայի ամբողջություն է, կապվում է ինչպես իր ներքին բնազդային հակումների, այպես էլ սոցիալական կյանքում մարդկանց գրաված տեղի ու նաև նրանց խաղացած դերի հետ։

Նրա մտասևեռումներում մեծ տեղ են գրավում կանանց մասին հիշողությունները, որ կապված են ինչպես Աշխենի,

այնպես էլ երիտասարդ տարիքում հանդիպածների հետ։ Բայց Մաթևոսյանը ոչ թե խոսում է անցած հիշողությունների մասին, այլ ներկայացնում է *ապրվածի հիշողությունները,* քանի որ նա պատմություն չի պատմում, այլ ներկայացնում է իր հերոսի հոգու պատմությունը։

Միջավայրը ևս կարևոր է՝ ընդունված նորմերով ու կարգով։ Ստացվում է, որ մարդկանց վարքի և ներքին զգացողությունների դաշտերը երբեք էլ չեն համընկնում (Անդրո, Մարիամ, Ռուբեն, Գիքոր, Իշխան, Աղուն և այլն), ավելին՝ հակադիր են։ *Այստեղից էլ սկսվում է հոգեբանական արձակի ծավալման ու բովանդակային խորացումների ճանապարհը*։ Ընդ որում՝ այդ ներքին «հակասությունները» դառնում են կյանքի կենդանի ձևերի դրսևորումները։ Գրողը գնում է ինչպես արտաքինից դեպի ներքինը, այնպես էլ ներքինից դեպի արտաքինը։ *Երկու պարագայում էլ խոսքը մարդու ներաշխարհի, վարքի բացահայտման ներքին դրդապատճառների մասին է։* Մարդիկ այն չեն, ինչ թվում են, նրանց մտադրությունները հաճախ հակադիր են արտահայտված խոսքին։ Նրանց արարքները կարող են ներքին միանգամայն այլ դրդապատճառներ ունենալ, քան դա կարող է թվալ միջավայրին։

«Անդրոն դուրս եկավ տնից՝ տանձենու տակ նստել էր աղվես Գիքորը և ցույց էր տալիս, թե դեռ չի տեսել Անդրոյին...

-Տանձդ հասել է։

-Հա,- ասաց Անդրոն,- համտես արա։

-Ատամ չի մնացել։ Մեղուդ լավ է բանում, Անդրե,- գովեց Գիքորը։-Իմոնց կեսը վերնահարկ չուզեց. մի լավ ընտանիք կար, անցած տարի լավ էր, էս տարի երկու անգամ ձագ է տվել։ Գժվել է։ Արա՞ղ ես քաշելու, Անդրե։

-Տեսնենք։

-Բա էսքան միրգն ո՞ւր է գնալու, քաշիր, ափսոս է: Անդրե,- կտրուկ նայեց Գիքորը,- մոտդ խնդրանքով եմ եկել: Ասա՝ ի՞նչ խնդրանք»[9]:

Ամբողջ տեսարանը կառուցված է հակադրության հիմքի վրա: Գիքորը՝ խորամանկ ու հեռատես, Անդրոն՝ անկեղծ ու մարդամոտ: Գիքորն ամեն կերպ ընդգծում է իր և դիմացինի տարբերությունը. ինքն արդեն ծեր է, ատամ չունի, Անդրոն երիտասարդ է, նեղսրտելու կարիքը չունի, մեղուն էլ լավ է բանում, իսկ իրենն այն չէ, անգամ լավ փեթակից այս տարի հույս չկա, իսկ առատ միրգն օրի ստանալու լավ երաշխիք է:

Գիքորն ամեն ինչ ասաց՝ Անդրոյին հնարավորինս մերձակից, սրտացավ երևալու համար: Անգամ անունն է փոխում՝ «Անդրե» և ոչ «Անդրո»: Դրանով նպատակ ունի դիմացինի մեջ երիտասարդ մեկին տեսնել ու նաև ընդգծել, որ ինքը հարևանի հանդեպ հատուկ վերաբերմունք ունի:

Բայց Գիքորը խնդրանք ունի և դա միանգամից չի բարձրաձայնի, «Ասա՝ ի՞նչ խնդրանք»: Սա պետք է ինչպես ժամանակ շահելու, այնպես էլ «խնդրանք» բառը երկրորդ անգամ կրկնելու համար, որ հանկարծ Անդրոն չմերժի: Վերջինս համոզված է, որ Գիքորը փեթակի հետևից է եկել, քանի որ հարևանի բացած խոսակցությունն այլ բան չի ենթադրում:

Բայց հանկարծ Գիքորն իր խոսքի, վարքագծի, բնավորության զգայական դաշտի «անմիջականությունից» բխող միանգամայն ենթադրելի խնդրանքը փոխարինում է այլ, ավելի թույլ պահանջով, ընդամենը ձին է ուզում՝ Ղազախից ցորեն բերելու համար:

---

[9] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. առաջին, էջ 159:

Բավական է համեմատել Մաթևոսյանի «Նանա իշխանուհու կամուրջը»[10] վիպակում Իշխանի կերպարը «Ծառեր»-ում, «Աշնան արև»-ում կերտվածի հետ ու ակնհայտ կդառնա, թե ինչպես է *բնավորությունը հոսում* ՝պահապանելով, իհարկե, իր ամբողջականությունը: Առաջին վիպակը Մաթևոսյանը չի տպագրել, քանի որ դա կերպարաստեղծման հեշտ հաղթահարվող ճանապարհ է, թեև զուտ սյուժեի ծավալման առումով հետաքրքիր է, ու ամեն անգամ եղբայրը՝ Զարմայրը, պատմում է Իշխանի քաջագործությունների մասին: «Մարմնով կլիներ այսպես միջահասակ, բարակ-մարակ, մի քիչ կռացած: Դարչնին տվող նոսր մազեր ուներ, թափվում էին: Ուռուցիկ ճակատը լայնանում էր: Ճակատից էլ երևում էր, որ կատաղած շուն է»[11]:

Աղունի մենախոսության մեջ հայրը երևում է այնպիսի որակներով, որոնք ձևավորում են տառապանքների միջով անցած անհատին, ով որևէ կերպ չի համակերպվելու դավաճանության հետ և կպատժի նրան, ով երբևիցե միջավայրի կողմից չի այպանվել և տարիներ շարունակ ապրել է Իշխանին վերացնելու հույսով: Ամբողջության մեջ բնավորությունը ձեռք է բերում և՛ դրամատիկ, առանձին դեպքերում և՛ ողբերգական գծեր, քանի որ միջավայրն իր հերոսին փորձում է վերածել շարքային գողի, քանի որ ինքը չի կարող «սրբած սրի նման դուրս քաշել իր հին հաշիվները», ինչպես Իշխանը:

Սկզբունքայնությունն ու պատասխանատվությունը նրա համար առաջնային են: «...Որտեղ կանգնում էնտեղ իրենով

---

[10] 2003 թվականին «Հայացք Երևանից» ամսագրում վիպակից հատված տպագրվեց: Առանձին գրքով հրապարակվեց 2006 թվականին:

[11] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Նանա իշխանուհու կամուրջը, Երևան, «Օգոստոս», 2006, էջ 41:

լցնում էր իմ հերը»[12]: Նա մշտապես դրության տերն է, եթե անգամ հակառակորդն այդ պահին կարող է նրան իրական վնաս պատճառել:

Այս ամենով՝ Մաթևոսյանը չի անտեսում ժամանակը. *պատմության ներկան ներթափանցում է հերոսների ներաշխարհը* և սկսում է ծավալվել: Գրողը հերոսին և ժամանակը վերցնում է ամբողջության մեջ:

Մաթևոսյանը բացահայտում է հերոսների *վարքագծի և զգացմունքների միջև եղած ներքին հակասությունները,* որոնք հոգեբանական վերլուծությունների ասպարեզ են բացում: Բավական է հիշել «Տերը», «Տախը» երկերում կենտրոնական հերոսի ապրումները, ինքնավերահսկողության հետևողական մաքառումները, անժառանգ մնալու զգացողությունից ծնված ցավը, դրա հետևանքները և այլն:

Մաթևոսյանական աշխարհը մարդատիեզերակենտրոն աշխարհ է և ոչ միայն մարդակենտրոն: Նրա համար ուսումնասիրության առարկա է ամբողջ կյանքը: *Մաթևոսյանի հերոսներն ավելին են, քան բնավորություն, քանի որ նրանց միջոցով ճանաչում ենք կյանքը, այն ընդհանուր օրենքները, որոնցով ապրում է մարդն ընդհանրապես*:

Հերոսների հոգեբանական վավերականությունը գրողին հնարավորություն տվեց ընդհանրապես անտեսել կամ հաղթահարել կերպարային սահմանափակումները մեր գրականության մեջ: Բայց այս ամենը պայմանավորեց և ազատության այնպիսի աստիճան, երբ խոսքը ջարդեց պատմության առարկայական մարմինը՝ մեծ տեղ հատկացնելով անհատի մղում-

[12] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հատոր երկրորդ, Ե., էջ 245:

ներին, որոնք խիստ անհատական են։ Խոսքն *ինքնահաստատման* մասին է։ Մարդը ցանկանում է իր մասին խոսել, իր արարքների, իր հաջողությունների ու ապրումների մասին։

«Կայարան» պատմվածքում հանդիպում են երկու ընկերներ, և նրանց խոսքը հենց սեփական ինքնահաստատման մասին է։

Այս ճանապարհը Մաթևոսյանին տարավ խորը հոգեբանական բացահայտումների ուղիով։ Ինքնահաստատման միտումները սերտորեն կապված են անհատի *եսասիրական, փառասիրական մղումներին։* Այս հարցադրումն առաջին շրջանի երկերից հետո ավելի հիմնավոր իմաստավորման ենթարկվեց, *քանի որ այն սերտորեն կապվում է գրողի՝ հասարակական կյանքը որպես հավաքական բնազդով շարժվող երևույթի դիտարկման հետ։*

Այստեղ է, որ Մաթևոսյանը հոգեբանորեն տարանջատում է հերոսներին՝ փառասիրությունը դիտելով որպես նրանց վարքագծի գերակա թեմաներ։

Այսպես՝ Աղունի համար կարևոր նշանակություն ունի, թե ինչ կխոսեն գյուղում՝ իր ձեռներեցության, աշխատասիրության, զոմից տուն սարքելու համառության, այն ամենի մասին, ինչը որ նրան դարձրել է մնացյալներից տարբերվող ու աննահանջ։ Եվ այդ ճանապարհին նա որևէ մեկին լսելու ցանկություն չունի։

Նույնն է և Ռոստոմ Մամիկոնյանը, որի համար այս որակը պարզապես նպատակ է։ «Այդպես հպարտ ու հանդիսավոր էլ մեզ հանձնեցինք գյուղամիջին. մի՝ հուշարձանի բրոնզե զին-

վորն էր, մի՝ մենք, և ժողովուրդը մեզ ակնածում էր. ուշ նկատեցինք որ մեր մեծությունը չընդունող, մեզ նախանձող ու հակադրվող էլ կա...»[13]:

Ռոստոմի կերպարով գրողը հայ գրականություն է բերում մարդկային յուրհատուկ հոգեբանության տեր անհատի, *Ռոստոմը գիտե այն, ինչը որ չի ցանկանում իմանալ:* Նա իրեն ներկայացնում է որպես բոլորի տեր, իրենից կերտել է մարդկանց համար ակնածանքի արժանի կերպար, բայց հոգու խորքում գիտի, որ դա այդպես չէ: Այս ամենը Ռոստոմը «մոռացել» է և շարունակել է ապրել իրեն վայել կյանքով, բայց հանկարծակի փոխված իրադրության մեջ ամբողջ ուժով հառնում է «մեղքը»: Հակոբի ներկայությամբ դառնում է «սուտ դերասան», քանի որ անզոր է նրան պարտադրել իր իշխանական ներկայությունը: «Փառաբանության ոսկուց զատ» Ռոստոմն այլ շահ չունի հասարակությունից: Բայց կյանքը լի է անսպասելի դեպքերով և կախված այն բանից, թե ինչպես մարդը կարձագանքի դրանց, բացահայտվում է բնավորությունը մինչև հատակը, ամեն ինչ դառնում է տեսանելի: Տարիներ հետո անգամ ամոթի զգացումը չի լքում Ռոստոմին. «...Ամեն հանդիպելով մենք երբեմն անցողակի, երբեմն որպես թե իրեն չենք ճանաչում, հաճախ իբր թե հպարտորեն անկախ, բայց միշտ գող մուրացկանի պես զննելով կախվելու ենք այդ երիտասարդի կանաչ աչքերից՝ ստուգելու թե նա հիշո՞ւմ է մեր խուլ ձորակը»[14]:

Վերջապես Մաթևոսյանը կերտում է և հերոսների, *ովքեր բնականորեն իրենց մեջ կրում են փառասիրությունն ու եսասիրությունը*: Սա ինքնության գրավականն է և բնույթով ավելի անգիտակցականի արտահայտություն *և հիմքն է ընտանիքի,*

---

[13] Նույն տեղը, էջ 503-504:

[14] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Անտիպներ, հատոր երկրորդ, Երևան, 2017, էջ 403:

երկրի, ընդհանուր գործի հաջողության։ Երկիրն սկսվում է հենց անգիտակցական եսասիրության պարտադրանքով՝ այլ կերպ չի լինում։

«Տախում» նման հերոսներ կան։ Տիգրանն այնքան ներազդու ու իր անհատականությունը պարտադրող վարքագիծ ուներ, որ Ղափչօղլի թուրքն այս մրջնանոցում մշակ ջոկելիս չպիտի կարողանար մատը Տիգրանի վրա մեկնել։ Միայն հարյուր տարի հետո մարդիկ հասկացան նրա մեծության չափը, որ «ժամանակին արջ էր սպանել ու սահման դրել և՛ անտառապետի, և՛ Ղափչօղլու, և՛ Հովըտի Վաթնանց առաջ»[15]։

Հեգելյան «Ոգու ֆենոմենոլոգիայում» «առաջին մարդը» բավականաչափ մոտ է կենդանական աշխարհին։ Եվ դա սկզբում արտահայտվում է ինքնապաշտպանական ձգտումի մեջ։ Այս առումով մարդը ֆիզիկական աշխարհի մի մասն է։ Բայց Հեգելը համոզված է, որ մարդը որոշակի պահանջների հետ (բիֆշտեքս, մորթե տաք հագուստ, ապաստարան) ունի և ոչ նյութական պահանջներ, նա ցանկանում է, որ ճանաչեն, ընդունեն իրեն։ «Նա այդ պայքարը մղում է հանուն հեղինակության, հանուն սեփական վարկանիշի»[16]։

Այդպիսին է Օսեփանց Ղուռդի մաճկալը («Տաշքենդ»)։ Նա ևս ինքնահաստատման, սեփական երկրի վարկը պաշտպանելու ուղիով է գնում։ *Նա պայքար է մղում հանուն հեղինակության, հանուն սեփական վարկանիշի և հաղթում է՝ դրանով իսկ պահելով երկրի վարկը ու նաև սեփական տանն ապրելու իրավունքը։*

Ավելորդ է ասել, որ այս իմաստով բացառիկ է Մաթևոսյանի Իշխանը, որ իր «ես»-ն է պարտադրում բոլոր նրանց, ովքեր

---

[15] Տե՛ս **Գրիգորյան Վ.,** Հրանտ Մաթևոսյան. ստեղծագործությունը, էջ 509։
[16] Տե՛ս նույն տեղը, էջ 421։

վնասում են իր մերձավորին կամ խախտում են ընդունված կարգը։ Իշխանը հեղինակության, փառասիրության հետևից գնացողը չէ, այդ ամենը նա վաստակել է տարիների ջանքով։

Այսուհանդերձ Մաթևոսյանն այս խնդիրը չի սպառում վերոհիշյալ գործերով։ *Բնական փառասիրությունը գործում է և այսպես ասած «պարսային կյանքում»։ «Խումհար» վիպակը բնական և ոչ բնական փառասիրության կրողների պատկերասրահ է հիշեցնում։* Ոմանք երկրի գաղափարախոսությունն են բացահայտ տարփողում (նրանց մրցանակներ ու փառք են պետք), իսկ ոմանք էլ պարզապես պահում են իրենց ինքնությունը՝ եսասիրության անհրաժեշտ չափաբաժնի գործադրմամբ։ Վերջիններս թույլ չեն տա, որ ուրիշներն իրենց քիթը խոթեն երկաթագիր մատյաններով կայացած մշակութային աշխարհի մեջ, հետևաբար՝ ամեն տեսակ իր տունն ունի, իր պատմությունն ու այս ամենից բխող սեփական վարքն ու հոգեբանությունը։

Եթե ընդհանրացնենք, ապա կարող ենք ասել, որ հոգեբանական արձակի կայացման գործում անգնահատելի է Մաթևոսյանի դերը մեր գրականության մեջ։

Նա հեղինակային հոգեբանական մեկնաբանությունը փոխարինեց իր հերոսների մտածողության հոսքով՝ բացահայտելով նրանց վարքագծի իրական դրդապատճառները, որոնք միանգամայն տարբեր են միջավայրում ընդունված կարծիքից։

Մաթևոսյանի հերոսները կարող են բարի, խելոք ու արի լինել, բայց դա չի նշանակում, որ *նրանց գիտակցության մեջ ծնվող պատրվակները համապատասխանում են այդ որակներին։* Հետևապես մարդուն կարող են գրավել առաքինությունից հեռու շարժառիթները։

Հերոսների արաքները կարող են որոշվել հանգամանքներով, և ամեն մարդ յուրովի է արձագանքում դրանց, իսկ առարկաների հանդեպ վերաբերմունքը կախված է այն բանից, թե առարկան ինչ տեղ ունի հերոսի անհատական ընկալման դաշտում:

Կարող ենք ասել, որ Մաթևոսյանի գրականության մեջ հոսում են ոչ միայն գործընթացները, այլև հատկությունները:

Ի վերջո՝ մարդկային տարբեր բնավորությունների բացահայտմամբ նրանց բնորոշ որակները (եսասիրություն, փառասիրություն) հարաբերակցվում են ճշմարտության հայտնաբերման ինտուիտիվ ձևերին:

Բնական եսասիրություն-փառասիրությունն անում է այն, ինչ ընդհանուրին է օգտակար: Թռչունների երամի օրինակն այս իմաստով խիստ բնորոշ է: Բայց բովանդակ կյանքը կարող է հաղթանակել, երբ անցում կկատարվի ընդհանուր այլասիրությանը, այստեղ արդեն դրդապատճառները բարոյական բնույթ ունեն:

Մաթևոսյանի ողջ գրականությունն այս ներքին միտումի բարձր գեղարվեստական արտահայտությունն է:

ՍԱՄՎԵԼ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՄԵՍՐՈՊԻ ԵՎ ԼԵՎՈՆԻ ՏԻՊԵՐԸ «ՄԵՍՐՈՊ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

(Արդյո՞ք գյուղագիր է Հրանտ Մաթևոսյանը)

1.

Տասնամյակների ընթացքում ձևավորվել է նաև այն կարծրատիպը, թե Հր. Մաթևոսյանը գյուղագիր է, որովհետև իր ստեղծագործություններում գյուղ է պատկերել։ Պարադոքս է, բայց ճշմարտություն, որ սրան նպաստել է նաև Հր. Մաթևոսյանն ինքը։ Ռուսական գյուղական արձակի (деревенская проза) ներկայացուցիչների՝ Վասիլի Շուկշինի, Վիկտոր Աստաֆևի, Վալենտին Ռասպուտինի, Վասիլի Բելովի և ուրիշների ստեղծագործական փորձին ու գրական ավանդույթներին հետևելով՝ պնդում էր, թե՝ «ես էությամբ գյուղագիր եմ», այսինքն՝ գյուղ, գյուղական իրականություն պատկերող հայ գրող։ Գյուղագիրը՝ գյուղագիր, բայց ինչպիսի՞։ Մեծանուն գրողի իրավունքն էր. ինքն իրեն գրական ո՛ր ուղղության կամ հոսանքի հետևորդ ուզեր՝ կարող էր համարել, միայն թե՝ ո՛չ ավանդական հայ գյուղագիր։ Եվ գրողի ինքնաբնութագիրը ճիշտ է միայն այն դեպքում, եթե հաշվի առնենք հիշյալ ռուսական գյուղագրությունը, որի հետ իսկապես առնչություններ ունեցել է Հր. Մաթևոսյանը։

Մենք դժվարությամբ ենք ընտելանում կամ բնավ չենք համակերպվում այն ճշմարտությանը, որ գյուղ պատկերած բոլոր գրողները գյուղագիր չեն, քաղաք պատկերողներն էլ՝ քաղաքագիր։ Շուրջ կես դար առաջ մեր մամուլում այդպիսի բանավեճ

ծագեց հենց Հր. Մաթևոսյանի, Վ. Պետրոսյանի, Մուշեղ Գալշոյանի, Հովհաննես Մելքոնյանի ժամանակներում: Մենք ոչ թե այդ բանավեճն ենք շարունակում, այլ կամենում ենք պարզաբանել առհասարակ ***գյուղ պատկերող գրողի*** և հայ ***գյուղագրի*** տարբերությունը: Հեռու ենք որևէ մեկին նսեմացնելու միտումից, պարզապես ընդգծում ենք, որ ավելի քան մեկ դար մեզանում ձևավորված ու դեռևս շրջանառվող թյուր ավանդույթը չի արդարացնում իրեն: Այդ ավանդույթի ուժով են գյուղագիր անվանել Պռոշյանին, Փափազյանին, Համաստեղին, Մնձուրուն ու Բակունցին, հիմա էլ՝ Հր. Մաթևոսյանին՝ սահմանափակելով նրանց ստեղծած գեղարվեստական մեծ աշխարհի հորիզոնները:

1926 թ. «Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին» աշխատության մեջ Արսեն Տերտերյանը դեռևս «Մթնաձոր» պատմվածքների ժողովածուն չհրատարակած Ակսել Բակունցին «Խորհրդային Հայաստան» և «Մարտակոչ» թերթերում նրա տպագրած «Նամակներ գյուղից» և «Գավառական նամականի» ակնարկներից ու «Գալուստի վիկը», «Տրախտորի մաշին» ագրոպատմվածքներից ելնելով՝ նրան գյուղագիր անվանեց: Նույն տարում Հ. Սուրխաթյանն էլ «Հայ գրականություն» գրքում, նույն ստեղծագործությունները նկատի ունենալով, Բակունցին բնորոշեց որպես գյուղագիր. «Ակսել. նորագույն հայ գյուղագիրներից է»: Բայց «Մթնաձոր» ժողովածուի լույս տեսնելուց հետո, ինչպես ստորև կտեսնենք, արմատապես փոխեց իր կարծիքը:

Դեռ այսօր էլ համացանցում՝ Վիքիհանրագիտարանում, հայ գյուղագիրների ցանկում ընդգրկված է պատշաճորեն չարժևորված Պերճ Պռոշյանը, որն ամբողջ կեսդարյա մի պատ-

մաշրջանից պոկած-ընտրած կենդանի տիպերի մի մեծ պատկերասրահ է ստեղծել: Իսկ սա նշանակում է՝ հայ գրականության պատմության շրջանաբաժանման մեջ այսօր առկա են գոնե քննարկման ենթակա մի քանի հարցեր, որ ամեն անգամ կանգնեցնում են թյուրիմացությունների առաջ:

Մենք էլ բոլորի պես ընդվզում ենք «Ահնիձորի», «Ալխոյի», «Գոմեշի», «Աշնան արևի» «Մենք ենք մեր սարերի», «Մեծամորի», «Նարինջ զամբիկի», «Չեզոք գոտու», «Մեր վազքի» հեղինակին գյուղագիր որակողների դեմ՝ համոզված, որ գյուղ պատկերող կամ գյուղական թեմայով գրող բոլոր հեղինակները չեն, որ գյուղագիր են, և Հր. Մաթևոսյանն էլ դասական գրող է:

Ճիշտ է, որ Հր. Մաթևոսյանը Բակունցից հետո խորհրդային հայ գյուղաշխարհի հզոր գեղանկարիչն է, բայց նա այնպիսի գյուղագիր կամ գավառագիր չէ, ինչպես 19-րդ դ. 60-ական թվականներից մինչև 20-րդ դարասկզբի առաջին տասնամյակները արևելահայ իրականության մեջ ստեղծագործած Հարություն Ճուղուրյանը, Ազարիա Ադելյանը, Արշակ Ագապյանը, Սանդալը (Ալեքսանդր Արարատյան), Նիկողայոս Մամիկոնյանը, Ջավախեցին, Բաբկենցը և մինչև ցեղասպանությունը Արևմտյան Հայաստանում ստեղծագործած գավառական գրողներ Գարեգին Սրվանձտյանցը, Խրիմյան Հայրիկը, Թլկատինցին, Գեղամ Տեր-Կարապետյանը (Մշո Գեղամ) և ուրիշներ:

Ո՞րն է տարբերակման սկզբունքը, կամ ի՞նչ չափանիշով ենք թվարկված գրողներին որակում գյուղագիր, իսկ գյուղական կյանք պատկերած Խ. Աբովյանին, Պ. Պռոշյանին, Ա. Բակունցին, Հր. Մաթևոսյանին՝ ո՛չ: Իսկ ինչպե՞ս որակենք թե՛ գյուղ ու գավառ, թե՛ քաղաք պատկերած Աղայանին, Ռաֆֆուն, Մուրացանին, Շիրվանզադեին, Թումանյանին, Ստ. Զորյանին.

նրանք գյուղագի՞ր են, թե՞ քաղաքագիր կամ գուցե գյուղաքաղաքագի՞ր: Այս հարցը մեկ պատասխան ունի. ճշմարիտ արվեստագետին պարզունակ գյուղագիրներից տարբերակում է աշխարհի գեղագիտական ուրույն ընկալումը, կենսական երևույթները դիտելով՝ կարևորն ու անկարևորը, առավել բնորոշը զանազանելու կարողությունը, առանց երկարաբանելու պատկերավորման արվեստը, մասնավոր անձերից մարդկային տեսակ ու բնավորություն կերպավորելու և ընդհանրացնելու վարպետությունը:

Խնդիրը նոր չէ, և մեր գրական մտածողության մեջ շուրջ մեկդարյա պատմություն ունի: Բակունցի պատմվածքների «Մթնաձոր» ժողովածուն լույս տեսավ 1927 թ.: Երիտասարդ հեղինակի վրա քաղաքական կոպիտ մեղադրանքներով անմիջապես հարձակվեցին «Գրական դիրքերում» պարբերականի գռեհիկ քննադատները: Այդ արշավանքի վտանգավորությունը հասկանալով՝ 1928 թ. Բաքվի «Կոմունիստ» թերթում տպագրած հոդվածում, ապա և 1929 թ. «Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն» գրքում Հ. Սուրխաթյանը հանդես եկավ Բակունցի պաշտպանությամբ: Նրա այդ ելույթն այսօր հիշարժան է հենց նրանով, որ լրջմիտ քննադատը դեռ այն ժամանակ հստակորեն տարբերակել է ավանդական գյուղագիրներին և գյուղ պատկերող Ա. Բակունցին: «Մթնաձորի» պատմվածքների մասին քննադատը գրել է. ***«Գյուղական «նաղլ» գոյություն չունի նրա պատմվածքներում: Մեղմ, վառ շտրիխներով գծված նորավեպեր են դրանք. դրա համար էլ տրադիցիոն գյուղագիրների պրոզայի առաջ Ակսելի գրածը պոեզիա է,*** իսկ ***մթնաձորյան գյուղը գեղանկարելիս Ակսելը իր նկարչի վրձնին միացրել է նաև տրուբադուրի քնարը»***[1] (ընդգծ.՝ Ս. Մ.):

---

[1] **Սուրխաթյան Հ.**, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, Եր., 1929, էջ 192:

Գրողական նույն հատկանիշներով է օժտված նաև Հր. Մաթևոսյան ինքնատիպ արվեստագետը, որի ստեղծագործություններում պարզապես գեղանկարված է Ծմակուտ աշխարհն իր բնությամբ և մարդ ու կենդանի բնակիչներով: Եվ հենց դրանով է նա տարբերվում ավանդական հայ գյուղագիրներից, որոնք կյանքը եղածին պես ներկայացնելու ազնիվ ճիգերով թեև վավերագրել են հայ գյուղաշխարհի ինչ-ինչ կողմեր ու իրողություններ, սակայն նրանց ջանքերը մեծ հաջողություններ չեն արձանագրել մանավանդ կերպարակերտման արվեստում:

19-րդ դ. երկրորդ կեսին և 20-րդ դ. առաջին տասնամյակներին հանդես եկած գյուղագիրները գրական գրագիտություն չունեցող գյուղական մտավորականներ էին՝ սիրողական մակարդակով, վարժապետներ էին, փաստաբաններ, հաշվապահներ, քահանաներ և այլն, որոնք ժողովրդասիրական անկեղծ մղումներով ձգտում էին իրենց իսկ բնորոշած «Թշվառոց գավառի» կամ «Մոռացված աշխարհի» ցավերը ներկայացնել իրենց գրվածքներում՝ ջանալով ընդամենը ուշադրություն հրավիրել գյուղական կյանքի անարդարությունների՝ տարաբնույթ ավազակների, վաշխառուների և պաշտոնյաների տմարդությունների վրա և կարեկցանք ու խղճահարություն առաջացնել նրանց հակամարդկային արարքներից տառապող հայ գյուղացու նկատմամբ:

Իսկ արվեստագետ ու տաղանդավոր հայ գրողներին Հովհ. Թումանյանը երկու մեծ խմբի էր բաժանում. հայրենիքում ապրած և ստեղծագործած հեղինակներին անվանում էր ***բնաշխարհիկ գրողներ***, որոնք անմիջաբար ճանաչել ու պատկերել են բուն հայ իրականությունն ու ժողովրդական կյանքը, և հայրենիքից հեռու՝ օտարության մեջ ստեղծագործողներին, ովքեր միջնորդավորված տեղեկություններով երևակայությամբ էին

պատկերում հայ կյանքը՝ ***տարաշխարհիկ գրողներ***։ Այս բաժանմամբ՝ հենց բնաշխարհիկ գրողի լավագույն հատկանիշներով օժտված արվեստագետ է Հր. Մաթևոսյանը, ճշմարիտ ու նպատակասլաց գրող, որը մոտիկից և ամբողջ խորությամբ ճանաչել, սուր դիտողականությամբ ու բարձր արվեստով պատկերել է խորհրդային շրջանի հայ գյուղը։ Ծմակուտի՝ Լոռվա բնաշխարհի ու նրա մարդկանց կենսական հիմքով իր գեղարվեստական աշխարհն ստեղծած մեծ արվեստագետ է նա, որի երկերում տեսնում ենք պատկերված միջավայրի և կերպավորված հերոսների ամենասերտ առնչությունները։ Այդպիսիք են գյուղաշխարհի հայ կնոջ լավագույն հատկանիշները խտացրած, գյուղ–քաղաք հարաբերության մեջ գյուղի իրավունքների հետևողական պաշտպան Աղունը (հիշենք թեկուզ քաղաք գնալ ուզող «սիմոնացու» Սերոյին սաստող նրա՝ «քաղաքի տարածը տարած ա» խոսքը), ձրիաբար ամբողջ գյուղի համար աշխատող Սիմոնն ու «սիմոնացուները», տիրոջ իրավունքով հայրենի անտառներին ու բնական հարստություններին նայող Ռուստամը («Տերը» վիպակը), Լեոյի «Հայոց պատմությամբ» թեկուզ կիսատ-պռատ դաստիարակված ձիապան Մեսրոպը և հայ սերունդների ճակատագրով մտահոգ մյուս գյուղացիները։ Այդպիսիք են նաև հանրահայտ Գոմեշի, Նարինջ զամբիկի, Ալխոյի ու մյուս «բեռնաձիերի» բարձր գեղարվեստականացումները։ Սրանք են մաթևոսյանական գեղարվեստական մեծ աշխարհի հավիտենական բնակիչները։ Ո՞ր ավանդական գյուղագիրն առանձին կամ նույնիսկ բոլորը միասին կարող են գոնե չափվել Հր. Մաթևոսյանի նվաճած արվեստի բարձունքների հետ։

Սուր դիտողականությամբ օժտված, իր ժամանակի գեղարվեստական տարեգիրը դառնալու ձգտումով գրականու-

թյան մեջ իր սեփական աշխարհը ստեղծած Հրանտ Մաթևոսյանն իր արդեն ստեղծած և ստեղծելիք այդ գեղարվեստական աշխարհի մասին 1985 թ. երկերի երկհատորյակի «Երկու խոսք ընթերցողիս» հեղինակային առաջաբանում համեստորեն գրել է. «Օհանեսի (իմա՝ Ահնիձոր գյուղի հիմնադիր իր նախապապ Հովհաննես Թովմասի Մաթևոսյանի - Ս. Մ.) փորձն ուզում եմ կրկնել գրականության մեջ,- ուզում եմ մի նոր հովիտ փռել ու բնակեցնել նոր մարդկանցով ու կենդանիներով և կարծես թե հաջողում եմ. Ծմակուտ մի գյուղանուն, մի երկու բնակիչ ու կենդանի արդեն ունեմ: Շատերն իմ հիշողության գյուղից են գալիս, երբեմն էլ կարողանում եմ «զուտ ինձանից» ստեղծել, և այդ ամենը վերաբնակեցման տպավորություն է թողնում: Շատ կուզենայի՝ որ իմ հովիտը մեծ ու արևոտ լիներ, կուզենայի՝ որ նրա բնակիչները լավ մարդիկ լինեին, և վատերի համար իմ հովտում տեղ չլիներ, որ իմ մարդկանց կյանքը ծաղկեր լավ ժամանակներում, և պատերազմն ու խեղճ թշնամանքը իմ հովիտ խուժելու միջոց չունենային, բայց ստիպված եմ լինել իմ ժամանակի տարեգիրը»[2]: Այո՛, իր ժամանակի ազնիվ տարեգիրն էր Հր. Մաթևոսյանը, նրա ստեղծած Ծմակուտ գյուղանունով հովտում հավերժորեն բնակվում են նաև «Մեսրոպ» վիպակի Մեսրոպն ու Լևոնը և տպավորիչ մյուս անանուն հերոսները:

2.

Հր. Մաթևոսյանի «Մեսրոպ» վիպակը լույս է տեսել 1979 թ. «Ծառերը» ժողովածուում, իսկ 1985 թ. հրապարակված երկհատոր գրքում, որը, այնուամենայնիվ, ընտրանի է, ինչ-ինչ պատճառներով այդ երկը չի ներառվել: Պետք է ենթադրել, որ 1930 և

[2] **Մաթևոսյան Հր.,** Երկեր երկու հատորով, «Սովետական. գրող» հրատ., հ. 1, Եր., 1985, էջ 6:

հետագա տարիների խորհրդային հայ գյուղաշխարհի կյանքը ճշմարտացիորեն պատկերող «Մեսրոպ» վիպակը ոչ թե հեղինակի կամ կազմողի կամքով կամ ճաշակով չի ներառվել այդ ընտրանի երկհատորյակում՝ մյուսների հետ նույն գրքում դրվելու արժանի գործ չհամարվելով, այլ այդ երկում խորհրդային իրականության մասին բարձրաձայնվող ճշմարտությունների պատճառով, որ ասվում էին որպես վարչահրամայական իշխանությունների գործելակերպի, պրոլետարական, ապա և՝ սոցիալիստական սուտ ինտերնացիոնալիզմի տխուր հետևանքների արդարացի բնութագրումներ, որոնց կրկնությունը վերահրատարակությամբ՝ թույլ չէր տա Մոսկվայից կառավարվող և այդ տարիներին վերստին խստացած գլավլիտը՝ խորհրդային պետական գաղտնիքները հետևողականորեն պահպանող պետական մարմնի երևանյան բաժանմունքները: Թերևս նույն պատճառով էլ Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործությունն արժևորող գրականագիտական ուսումնասիրություններում քիչ է խոսվել ու գրվել այս վիպակի մասին: Երջանկահիշատակ պրոֆ. Կիմ Աղաբեկյանն է նրան անդրադարձել «Ծմակուտի վիպասքը» (1988) մենագրության և Կ. Դանիելյանը՝ թռուցիկ՝ «Դժվարին ճանապարհ, որ անցնում է Ծմակուտի միջով» աշխատության էջերում, և Մաթևոսյանական նախորդ ընթերցումներում գրականագետ Ս. Գրիգորյանը իր տեսանկյունով դիտարկեց այն «Թուրքի կերպարը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում» զեկուցման մեջ:

Մենք ևս անդրադառնում ենք «Մեսրոպ» վիպակին՝ նրա հերոսների և գեղարվեստական յուրահատկությունների քննությամբ ցույց տալով, թե ինչպես է «գյուղագիր» հորջորջվող Հր. Մաթևոսյանը հասել կերպավորման արվեստի բարձունք-

ներին, որով էլ նա որպես ճշմարիտ գրող, էականորեն տարբերվում է ավանդական գյուղագիրներից։ Նա կարողացել է ստեղծել մարդու և բնության օրգանապես համաձույլ գեղարվեստական հյուսվածքներ, որոնց մեջ հեղինակային պատումը դիպաշարային հիմնական ու երկրորդական թվացող գծերի, գործողությունն իրականացնող զորեղ ու տպավորիչ կերպարների հետ գյուղի, շրջանի, հանրապետության, աշխարհի, տիեզերքի մասին ներառում է նաև տեղեկատվական հզոր հոսք, որի մեջ անկարևոր մանրամասներ չկան։ Հենց դա էլ ամբողջացնում է ծմակուտյան գյուղաշխարհի իրական գեղարվեստական պատկերը։

3.

«Մեսրոպ» վիպակում կերպավորված են ոչխարապահ ու գառնարած, տավարած ու հորթապահ, կթվոր ու բուրդ խուզող, իրենց հանդերն ու խոտհարքները, ձորալանջերի անտառներն ու սարալանջերի արոտավայրերը լավ ճանաչող սարվորներ, գյուղական աշխատանքով ու առօրյայով զբաղվող հայեր՝ իրենց ազգությունը մոռացած։ 1931 թվից՝ չգրված մի օրենքով, երկու հարևան խորհրդային հանրապետությունների ղեկավարների ներքին պայմանավորվածությամբ՝ նախախորհրդային ժամանակների նման՝ ամառներն այս գյուղով անցնում, իրենց ոչխարները հայոց սարերում արածեցնելու են տանում դեղին տափաստանների տոթ հովիտներից եկած, իրենց թրքությունը «մոռացած», հայերի սարերը, արոտավայրերը և ամեն ինչ իրենցը համարող ոչխարապահ քոչվորները, որոնք հայ սարերում հարևանություն էին անում հայերի հետ։ Փաստորեն այդ ժամանակներում դրվեցին այսօրվա հայադրբեջանական հակասությունների ու սահմանային վեճերի

հիմքերը։ Խորհրդային հանրապետությունների միջև սահմանազծման ու սահմանազատող նշաններ չկային, և տարբեր պատճառներով ծագած սահմանային ու կենցաղային վեճերը երբեմն ավարտվում էին փետակռվով, իրար գլուխ ծակելով, թև ու ոտ ջարդելով ու քիչ անց աղուհացով սեղան նստելով։

Այս միջավայրում ու հանգամանքներում են գործում վիպակի երկու կենտրոնական հերոսները՝ Մեսրոպը և Լևոնը։ Ոչ մեկն էլ հատկանիշների բեկեռացմամբ իդեալականացված չէ, երկուսն էլ պարզապես խորհրդային առաջին տասնամյակների հայ գյուղական իրականության ծնած տիպեր են՝ ամեն մեկը դրականի կամ բացասականի որոշ համադրությամբ։ Սակայն, այնուամենայնիվ, հեղինակի համակրելին, կենսական ճշմարտության զգալի մասի բացահայտողը ձիապան Մեսրոպն է՝ ազգային դիմագիծը չկորցրած բարոյական հայ մարդ, և հենց այդ պատճառով էլ տառապյալի ու տուժողի, կարելի է ասել՝ այդ ժամանակների ու հանգամանքների զոհի իր նկարագրով։ Դրա համար էլ վիպակը անորոշ վերնագրված է հենց նրա անունով՝ «Մեսրոպ» և ոչ թե «Մեսրոպը»։ Ի դեպ, այդպես Լևոն Շանթի «Կայսր» դրամայի վերնագիրն է անորոշ առումով, որով ոչ թե բյուզանդական այս կամ այն կայսրն է բնութագրվում, այլ կայսրության երևույթը։

Վիպական գործողությունն իրականացնող անհաշտ տարեկիցները՝ Մեսրոպն ու Լևոնը, ծմակուտցի մյուս սարվորները հայ գյուղաշխարհին բնորոշ իրական մարդիկ են՝ որպես խորհրդային հայ գյուղացու պայմանականորեն «լավ» ու «վատ» տիպեր, նրանց նախատիպերը թեև հեղինակի տարեկիցները չեն, բայց եկել են հեղինակի «հիշողության գյուղաշխարհից»։ Նրանք կերպավորված են որպես իրական հիմքով հնարավոր կենդանի գոյություններ, որոնց նմանակները եղել

են պատմական Գուգարք աշխարհի «մի մասի մի մասում»՝ Ահնիձորում և Ծմակուտ հիշեցնող բոլոր խորհրդային հայ գյուղերում, որտեղ իրականացվում էր սոցիալիզմի կառուցումը: Այս հերոսները գյուղաշխարհի մարդու երկու տիպեր են՝ հայոց պատմությամբ ու մշակույթով դաստիարակված, իր հողն ու ջուրը, սարերն ու անտառները, ձորերն ու աղբյուրները արժևորող, հայ մարդուն ու բնաշխարհին սիրահարված, իր հայրենասեր լինելը ոչ մեկից՝ անգամ իր բնակարանը խուզարկելու և իրեն կալանավորելու եկածներից չթաքցնող Մեսրոպը և վարչահրամայական ժամանակներում բջջից իր գործունեությունը սկսած, պետական - կուսակցական վերիններերի հրահանգները ի հաշիվ համագյուղացիների հլու – հնազանդ, ճշգրտորեն, դեռ մի բան էլ ավել կատարող թերուս ու խակամիտ՝ բայց «համակողմանիորեն զգոն», անասնաֆերմայի վարիչ Լևոնը: (Հերոսների հեղինակային այս բնութագրումները քաղված են վիպակի տարբեր էջերից):

Հեղինակն ականատես է եղել արհեստականորեն հայ իրականություն ներմուծված, բայց արդեն իբրև բնական օրինաչափություն զարգացող դեպքերին, և նրանց հետ վաղ մանկությունից մինչև հասունացում միահյուսված ինքնակենսագրական որոշ փաստերն ավելի առարկայական ու հավաստի են դարձնում վիպական պատումը. «Ես այն ժամանակ փոքր էի, դատարկ փամփուշտի մեջ լուցկու գլխիկներ էի լցրել, ծեծելով փակում էի պարկուճի բերանը, որ տրաքացնեմ, բայց Պայծառ մորաքույրս բզեց գլխիս ու խլեց պարկուճը» (էջ 193) կամ՝ «Ես այդ ժամանակ մանկավարժական ինստիտուտում ընդունելության քննություններ էի հանձնել, կարծում էի ընդունվել եմ, բայց չգիտեի, որ չեմ ընդունվել ու մինչև պարապմունքները գնում էի սարերը» (էջ 195):

Հեղինակն անգամ բանավիճում է իր հերոսների հետ՝ այսպես կոչված «քաղպարապմունքների» ժամանակ և ուրիշ առիթներով հակադրվելով նրանց։ Հեղինակային միջամտություն ենք տեսնում, օրինակ, այն դրվագում, երբ Մեսրոպը համեմատում է Գայլ Վահանին ու Քաջ Նազարին.

«Մեր վրանի դռնից ես կանչեցի.

- Գայլ Վահանը պատմական եղած անձնավորություն է, Քաջ Նազարը՝ հնարովի ...

- Զեռիդ ճար չկա՝ աղվան ես ասում, - կանչեցի ես,- նրանք աղվան չեն։

- Խեղճ մարդ եմ,- ասաց Մեսրոպը.- չգիտեմ նրանք աղվան են, ինչ են, բայց քո պապը նրանցում շատ մեծ հարգանք ուներ, շա՛տ» (էջ 197)։

Այս և այլ վկայակոչումներով, գոնե մոտավոր տարեթվերով, մատնանշվում է, գործողություններին հեղինակի ականատես լինելու որոշակի ժամանակ՝ վաղ մանկությունը 30-ականների վերջից 40-ականների սկիզբ, ինստիտուտ ընդունվել է 1958-ին, այսինքն՝ վիպական գործողությունների մոտավոր ժամանակը 1930-1950-ական թվականներն են։

Ասում են՝ գրողը երևում է նույնիսկ պատկերավոր մեկ նախադասությունից, իսկ Մաթևոսյանի բոլոր ստեղծագործություններն են հավաստում նրա ճշմարիտ գրող լինելը։ Նրա գրչով ձևավորված գրեթե բոլոր նախադասություններն իրենց կառույցի հետնախորքերով ու ասելիքի բազմաշերտ խտությամբ՝ ճշմարիտ գրողի խոսք են։

Այս վիպակի հենց առաջին նախադասությունն էլ այդպիսին է. բնութագրվում է ձիապանի մտավոր աշխարհը. «Ձիապանը լավ Հայոց պատմություն գիտեր և սարերի միակ մարդն

էր, որ զգում էր իր հայությունը»[3]։ Ուրեմն՝ հայ լինելու և իրեն հայ զգալու իրողությունը պայմանավորված է հայոց պատմության ու մշակույթի թեկուզ ոչ խորքային, անլիարժեք իմացությամբ, որից անգամ զուրկ էին մյուս գյուղացիներն ու սարվորները։ Իսկ Մեսրոպի իմացությունը՝ թուրքերի ձեռքով իր հոր սպանությունն աչքով տեսած, որբության դառնությունները ճաշակած, խեղված ճակատագրով ձիապանի ընկալունակության չափով էր՝ հիմնավոր ու խորքային չէր։ Լիարժեք իմացության դեպքում ձիապանը կաներ այլ բնույթի դատողություններ և հազիվ թե հանգեր այսպիսի տխուր փիլիսոփայության.

« – Հայերին Լեոն է հնարել։ Մինչև Լեոն, սո՛ւտ է, հայեր չեն եղել։ Էն է, Լեոյի ժամանակներն էր, սարի պես մարդուն տվին աչքիս դեմը շուռ տվին, մի ձեն հանող չեղավ, հայ կա՞ր, որ հայի համար ձեն հանող լիներ – կաթ, ոչխար, ես ինչ իմանամ ուրիշ ինչ։ Մերանը Լեոն գցեց։ Մածունը ոնց են սարքում. կաթի մեջ մերան են գցում՝ դառնում է մածուն։ Լեոն հայերին էդպես է հնարել» (էջ 189 –190)։

Այս և մյուս կտրուկ հայտարարությունը՝ «Այ տղա, մեր էս հայ ազգը վայ թե մի մե՛ծ սուտ է», ուղի՞ղ հասկանանք, թե՞ շրջված, «հայ կա՞ր, որ հայի համար ձեն հաներ» արտահայտությունը չի՞ նշանակում վերջին պատերազմում մեր կրած ողբերգական ու ծրագրված պարտության համար միջազգային հանրության լռություն կամ նրա կողմից թուրքերին շնորհավորում, Արցախն Ադրբեջանի տարածք անվանում և Արցախում հայ եկեղեցու բացակայության՝ անամոթ քարոզ։ Ուրեմն՝ «հայ

---

[3] **Մաթևոսյան Հր.**, Ծառերը, «Սովետական. գրող» հրատ., Եր., 1979, էջ 189։ Սույն գրքից հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն բուն շարադրանքում՝ փակագծում։

կա՞ր, որ հայի համար ձեն հաներ»-ը պարզապես նշանակում է մարդ, մարդավարություն, հումանիզմ, խիղճ, արդարություն չկար։

Աշխարհից ու մարդկանցից դառնացած, վիրավորված հերոսի մտածելակերպն ու խելքի չափը բնորոշող բազմիմաստ ու բազմաշերտ հեգնանքի այս սուր տեսակը, որ հաճախ է գործածվել Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում, ընթերցողին նույնքան հաճախ կանգնեցնում է դժվար ընկալման փաստի առջև։ Այս պատճառով է, որ հերոսի վերաբերյալ «նախապատրաստական» տեղեկույթը հեղինակը բավարար չի համարել կերպարի լիարժեքության, հերոս – միջավայր կապի և նրան վիպական գործողության մեջ ցուցադրելու համար, ուստի անհրաժեշտ բնութագրումները շարունակել է լրացնել այնպիսի հատկանիշներով, բնավորության այնպիսի գծերով, որ Մեսրոպը դառնար պատկերվող միջավայրում գործող հնարավոր բնական ու կենդանի արարած, որի արարքները չհակասեին նրա մտածելակերպին ու վարքագծին, և նրա գործողություններով բնութագրվեր նաև միջավայրը։ Իսկ միջավայրը Ծմակուտն էր ու նրա բնակիչները՝ մարդ ու կենդանի, իր չգրված օրենքներով՝ հաճախ անբացատրելի, ապրող բակունցյան Մթնաձորի պես փակ մի աշխարհ, որտեղ հաղորդուղիները հաճախ անմատչելի արահետներ ու կածաններ էին։ Այդ արահետներով էր շարժվում վիպակի հերոսը, հանդիպում բնության հրաշալիքներին, արջերի ու գայլերի գազանային վայրենությանն ու մարդկային ստորություններին։ «Նա մտել էր,- իր հերոսի ու նրա միջավայրի մասին գրել է հեղինակը,- երբեք էլ մայրուղի չհանող մի արահետ, որ նրան տանում ու տանում, խորացնում ու խորացնում էր անտառի վայրենության

մեջ՝ արջի ու հաճարենու, քարարծվի ու բվեճի, եղնիկի ու քամու աշխարհ։ Այնտեղ ժայռերը ծերունու նման խոժոռվում են, արջը, իբր, ճղճղված կոճղով նվագում է չգիտես ինչ, կայծակները հրդեհում և անձրևները մարում են կայծակների հրդեհը»։ Այդ աշխարհի համակշռությունն ու ներդաշնակությունն ապահովում են գործող անբացատրելի օրինաչափություններ։ «Առվակը,- շարունակում է հեղինակը,- թաքցնում է գայլի փափուկ ոտնափոխը, և գայլը մոտենում է եղնիկին, իսկ կեչու չոր ճյուղը տեսնում է այդ դավը և կոտրվում ու գուշացնում է եղնիկին» (էջ 219)։ Այս միջավայրում է անցել Մեսրոպի մանկությունն ու ձևավորվել նրա բնավորությունը, և նրա ազնվությունն ու շիտակությունը նույնքան բնական են, որքան բնությունն ինքը։

Արդեն ասվեց, որ սարվորների մեջ Մեսրոպն առանձնանում էր հայոց պատմության իր փոքրիշատե իմացությամբ ու վտանգի բնական զգացողությամբ, բայց ի՛նչ աստիճանի։ Սարերում միայն նա գիտեր Լեոյի, Զարմայր Նահապետի, Գայլ Վահանի, մասին և կանաչ անտառների, լեռնաձորերի, արոտավայրերի մեջ խոսում էր մարդկանց հետ կամ ինքնիրեն՝ միայնակ, բայց սարվորներին իմացածը ներկայացնում էր ինչպես կուզեր. «Այս բոլոր բաները՝ Լեոն, Զարմայրը, Քրիստոսի ծնունդից առաջը, Հովհաննես Թումանյանը՝ բոլորը ձիապանի տան կարասիներն էին, ուզածի պես դասավորում էր, և սարվորները մտածում էին, որ նա ձիապան չէր լինելու, երևաններում – բանում մի տեղ դասատու էր լինելու» (էջ 190)։

Այսինքն՝ սարվորները նույնպես գիտակցում էին իրենց և Մեսրոպի տարբերությունը, իսկ Մեսրոպն էլ գիտեր իր խոսքով նրանց վրա ազդելու, տպավորություն գործելու, գոնե ժամանակավորապես նրանց զարմացնելու կերպերը։ Ձիապանի իր

պարտականությունները թեև ինչպես հարկն է նա չէր կատարում, բայց հետագա վտանգի սուր զգացողությամբ կարող էր, ասենք, բարձրաձայնել խորհրդային անսահմանորեն մեծ երկրի օրենսդիր ու գործադիր բարձրագույն մարմինների անունները՝ իր հայ գյուղական ռուսերենի մի քանի անթարգմանելի բառերով, և պահանջել արդարության վերականգնում։

Տնաբույս այդ փիլիսոփան իր միջավայրում էլ կատարյալ հաջողության չէր հասնում, որովհետև շրջապատի մարդիկ նրա ասածներով չէին հետաքրքրվում։ Ձիապան-մտավորականը հաճախ էր կրկնում իրեն, երբեմն էլ ասում էր հակասական բաներ։ Մեկ մեր Գայլ Վահանին պարծանքով վերագրում էր աներևակայլի դյուցազնական սխրանքներ՝ պարսիկները եկան՝ ջարդեց, եկան՝ ջարդեց, և սրա հանդեպ՝ հեղինակային հեգնական վերաբերմունքը. «Գայլ Վահան, չէ՛ մի, Քաջ Նազար», մեկ էլ ասում էր օրինական հպարտության ու պարծանքի բուն պատճառը. Թե ուրեմն տղամարդ ենք եղել, որ հազար տարի թուրքը բկներիս նստած դիմացել ենք։ – Պարծենալու բան է,– ասում էր,– պիտի պարծենանք» (էջ 190)։

Բայց Մեսրոպի շաղփաղփանքները նպատակին չէին հասնում, ձիապանի «հայոց պրոֆեսորությանը» վաղուց ընտելացած սարվորները «ո՛չ ուրախանում էին, ո՛չ տխրում» նրա ասածներից, այլևս նրան լսող, կարևորություն տվող չկար, որովհետև զառ ու ոչխար, ձի ու տավար պահող մարդկանց միջավայրում նա չարաշահել ու գերազանցելով սպառել էր իր հնարավորությունները. մանավանդ իրենց վիճակին համակերպված ու Մեսրոպից ձանձրացած ծերերն արդեն հաճախ էին նրա խոսքն ընդհատում «Դե լա՛վ էլի, ձենդ կտրիր» հեգնական սաստող արտահայտությամբ։

Բայց սոցիալիզմի լավ բաների հետ կար նրա ծնած, լենինյան - ստալինյան ազգային «իմաստուն» քաղաքականությամբ պայմանավորված մի կենսական հիմնահարց, որն իր հետևանքներով այսօր էլ հույժ արդիական է. դա ազգամիջյան բախումներ առաջացնող ***մերոնց*** ու ***նրանց*** խնդիրն էր՝ միակուսակցական երկրի տնտեսական ու գաղափարական վերելքի շրջանին անհարիր, որ հեղինակն ինքը չէր առաջադրում, այլ ընդամենը հանդգնում էր բարձրաձայնել:

Բազմազգ պետության մեջ, իբր, արդեն ձևավորվել էր խորհրդային մեկ միասնական ժողովուրդը, և իրագործման ընթացքի մեջ էր, այսպես կոչված, մոտալուտ կոմունիզմի վերջնանպատակը՝ նյութական բարիքների լիակատար առատություն՝ «յուրաքանչյուրից՝ ըստ աշխատանքի ընդունակության և յուրաքանչյուրին՝ ըստ պահանջի» բաշխման սկզբունքի գործադրմամբ, և ազգերի ու լեզուների ձուլումը մեկ միասնական հանրության մեջ՝ նրանց տարբերությունների համահարթեցումով: Դրանից մեծապես տուժում էին հին քաղաքակրթություն ունեցող առաջադեմ ազգերը, և նրանց հաշվին շահում էին այդ միասնական պետության մեջ հայտնված հետամնաց անկիրթները: Ինտերնացիոնալ բարեկամության և «կոմունիզմի իդեալների» շուտով իրականանալու գունազարդ քողի տակ խորանում էին ազգամիջյան անխուսափելի հակասությունները: Եվ «ընդդիմադիր» Մեսրոպները հայտնվել էին ***մերոնք*** – ***նրանք*** հարաբերության մեջ, որտեղ ***նրանք***-ը սոցիալիզմից շահած եկվոր թուրքերն էին, որ բնագրում հեղինակը ներկայացրել է շղագիր ընդգծումով: ***Մերոնք*** թուրքերեն էին խոսում, իրենց խոսածը թարգմանում հայերեն, և ծիծաղում էին թուրքերեն չիմացողների վրա: Թուրքերն իրենց ոչխարապահությունն իրագործում էին մեր սարերում: Մերոնք հենց թուրքերենով էին

նրանց հայհոյում, նրանց դիտմամբ թուրք էին անվանում, որ հասկանային ու վիրավորվեին, նրանք էլ մերոնց էին հայերենով հայհոյում, որ «սրտները խառնի»: Բայց նրանք դրանից չէին վիրավորվում: «***Նրանք*** սար էին գալիս իրենց հեռու դեղին հովիտներից, իսկ սարերին մոտիկը մեր գյուղն էր, և սարերը մե՛ր սարերն էին համարյա կլոր տարին՝ աշնանը, ձմռանը, գարնանը մերն էին: Ամռանը նրանք իրենց քոչերով գալիս էին, և մեր տունը դառնում էր ուրիշի տուն: Աղբյուրի գուռը Արթընանց Արթինն էր գցած լինում, մեկ էլ՝ նրանց ոչխարն էր կիտվվում գռի վրա: Է՛, հարյուր տարի առաջ արոտներում ոչխարին աղ տալու աղաքարեր թաղած էր լինում Ղազարի Ավետը, մեկ էլ՝ նրանց ոչխարն էր կուտապ-կուտապ գալիս աղաքարերի վրա: Ձորի մեր անտառում հաճարի մեր ծառերին մենք գրած էինք լինում մեր անունը և կարծում, թե ծառը մեզանից հետո մեր անունը պահելու է դեռ երկար ու երկար, մեկ էլ՝ մեր գիրը վրան այդ ծառը գոմեշների քամակով էր տալիս նրանց չոբանն ու, հո հա հո, քաշում իրենց ուրթ մեր անունը վրան այդ ծառը» (էջ 191):

Ուրիշ ցավալի հակասություններ էլ էին բացահայտվում: «Սահմանի մի կարգին նշան չկար,- այսօրվա սահմանազատման ու սահմանագծման աղմուկ աղաղակը կանխատեսելով՝ գրել է Մաթևոսյանը: - Արոտն իր համար վերուվարելով գնում էր, և հոտն էլ իր համար արածելով բացվում էր, և այստեղ պարզվում էր, որ ***նրանց*** մտքում դա իրենց խոտհարքն է եղել» (էջ 193): Իր բուն պարտականությունը չկատարող մեր ֆերմայի վարիչը ժամանակին աղ չէր բերել, ոչխարը թողել առանց աղի, իսկ հետևանքը եղել էր ցավալի վնասարարություն. մեր հովիվը տեսել ու զարմացել էր, թե ինչպես իր հոտի՝ աղի կարոտ ոչ-

խարները, թուրք հանդապահի թափահարվող սպիտակ թաշ-կինակը աղ կարծելով, վազել էին նրա հետևից ու ղռռալով մտել նրանց գոմը։ Հանդապահը կողպեքով փակել էր ոչխարին ու իր մեծերի հետ խորհրդակցելով՝ արձանագրություն կազմել ու մե-ռոնց տուգանել, որովհետև արդեն «արձանագրություն կազմել էին սովորել»։ Եվ նման դեպքերը թուրքերի հայտնվելուց ի վեր կրկնվում էին ամեն տարի։

- Ի՛նչ կա որ, հարևաններ են,-կասեին անցյալի ինտերնա-ցիոնալիստներն ու ներկայի թուրքասերները,- հարևանու-թյունն այդպես էլ լինում է։

Բայց սա արդեն միակողմանի, աներես ու լպիրշ հարևա-նություն էր՝ սոցիալիզմի շնորհիվ պարտադրված հայ գյուղա-ցուն, որի բարեկրթությունն ու բարոյական ըմբռնումները թույլ չէին տա նման գիշատչական անարգությամբ վարվելու հար-ևանի ու նրա ունեցվածքի հետ։ Այս տգեղ երևույթի, անհաշտ հարևանության տխուր հետևանքները տեսնում էր գրողը և բարձրաձայնում իր հերոսի միջոցով։ «Թուրքերի գալով՝ տունը դառնում է ուրիշի տուն», սարերն ու արոտավայրերը, աղաքա-րերն ու աղբյուրը, իրենց անունները կրող հաճարի ծառերն այլևս իրենցը չէին, քանի որ հյուրընկալ ու արժանապատիվ տանտերերը այդ անկոչ ու աներես, բռնազավթիչ հյուրերին ժամանակին դուրս չեն վռնդել իրենց տնից։ Ահա այստեղ էր, որ Մեսրոպի դժգոհության մտրակող խոսքը, թվում է, պիտի հաս-ներ նպատակին, որովհետև այն բոլորի ցավի արտահայտու-թյունն էր լինելու։

Հզոր կենսաճանաչողությամբ օժտված ճշմարիտ գրողը անգամ սաղմնային վիճակում ու զարգացման ընթացքում է տեսնում կատարվելիք, իրողություն դարձող երևույթները և բնորոշում է կա՛մ իր հեղինակային խոսքում, կա՛մ էլ այս ու այն

հերոսի միջոցով մանավանդ այն դեպքերում, երբ հերոսը «մտածում» է հեղինակի նման։ Աներես ու լպիրշ հարևանների անամոթ բռնազավթումները, կենսական կարևոր արժեքների՝ մերոնց անհեռատես զիջումները տեսնելով՝ բռնկուն Մեսրոպը բղավելով զգուշացնում էր «չէ ասել» չունեցող «կնկա լիրբ» համագյուղացի սարվորներին.

«- Հը՛,- բղավում էր ձիապանը,- Մոսկվա – Կրեմլ, Պրեդսեդատելյու Պրեզիդիումա Վերխովնովո Սովետա ԷՍԷՍԷՌ։

Դա տպավորություն թողնում էր։ Սարվորներն ասում էին.

- Սոյուզ ԷՍԷՍԷՌ, հետո՞։

- Առաջարկում ենք թուրքերին մեր խոտհարքներից հանել։

Սարվորները լռում էին։

- Հը՛,- բղավում էր ձիապանը։

- Ամո՛թ է,- նեղվում էին սարվորները,- հետները նոր հացի էինք նստած։

- Այ քթիցդ գա էդ հացը,- հայհոյում էր ձիապանը,- քթիցդ գա էդ կերածդ հացը՝ որ քու զավակը չի ունենալու որ ուտի։

Հետո մեկն ասում էր անհոգ-անհոգ.

- Դե լավ, էլի, Մեսրոպ, սարեր են, էլի, կապրենք, էլի, ինչո՞ւ անտեղի նեղացնենք իրար։

- Հա՛յ,- կատաղում էր ձիապանը,- քեզ մի կտրուկ բան է պետք, դաշտը իրենցն է, սարերդ էլ են խլում։ Ոչխարդ արոտ չունի՝ սարիդ կեսը տվել ես նրանց։

Սարվորներն իրենց վրա նեղսրտում ու ծիծաղում էին.

- Դե, բա հո չէի՞նք թողնելու էս ամռան շոգով ոչխարն էն շոգ դաշտում պահեին։

Ձիապանը խելագարվում էր.

- Տո, տո, տո, տո, տո, տո, դե դաշտը շոգ է՝ էգուց էլ թող գան շլինքդ կտրեն» (էջ 192 - 193)։

Ահա՛ ինչպես էին հայ սարվորներն արձագանքում գալիք վտանգները կանխազգացող ձիապանի զգուշացումներին ու ցավի աղաղակին։ Բայց ինչո՞ւ բոլորը նրա պես չէին մտածում։ Այստեղ է ի հայտ գալիս գրողի դիտողականությունը, որով գեղարվեստական պատկերում բացահայտվում են հայի ու թուրքի մարդկային նկարագրերի, հոգեբանության և մտածողության տարբերությունները։ Թումանյանի բնորոշմամբ՝ «մինչև մարդը իր ճամփան» դեռ շա՛տ ու շա՛տ հեռու թուրքը՝ Մաթևոսյանի մեկնությամբ՝ ուզածին հեշտությամբ հասնում է հայի բնածին այլասիրության, զիջողականության, հանդուրժողականության և հենց մարդկայնության պատճառով։ Մեսրոպն է ճիշտ հասկանում իրավիճակը, և հեղինակն անընդհատ սրում է ապագա վտանգների մասին սարվորներին ուղղված նրա զգաստացնող խոսքը։ Բայց փոխանակ կարևորելու այդ խոսքը՝ ծաղրում էին նրան, ասում էին՝ «չունեցած խելքն էլ սիբիրներում է թողել»։

Պատկերվող երևույթը արդիական քաղաքական ենթատեքստ ունի. մենք ենք վարժեցրել ու հիմք տվել, որ այսօր թուրքերը մեր բնական հարստությունները, հայոց սարերն ու արոտավայրերը, հանդերը, գետերն ու լճերը, ձորերն ու անտառները, գյուղերն ու քաղաքներն իրենցը համարեն, նրանց վրա դնեն իրենց հատկանունները և սեփականացնեն։ Արժե հիշել այս ցավալի իրողության բանաստեղծական բանաձևը.

Ով եկել է մի բան տիրել՝
Իր անունն է վրան դրել։

Երբ հայ գրողը, ներկա դեպքում՝ Հովհ. Շիրազը, բարձրացնում էր օտար տեղանունները հայացնելու խնդիր, Հայաստանում ոմանք երբեմն նույնիսկ ծաղրում էին նրան՝ հայանպաստ արարքը որակելով «տեղանվանական հայրենասիրություն»։

Նույն Մեսրոպը, որ հայտարարում էր՝ հայերին Լենոն է հորինել, և մինչև Լենոն, սուտ է, հայեր չեն եղել, նույն մտածելակերպով համոզված էր, որ թուրքերին էլ սոցիալիզմն է արարել, ու մինչև սոցալիզմը թուրքեր չեն եղել: Ահա թե ինչ էր նա հավատացնում սարվոր ազգակիցերին.

«-Թուրքերը եկա՛ն,- ասում էր ձիապանը: - Չկային է, չկային: Քսան թվին ստեղծվեցին: Սերգեյ Միրոնովիչ Կիրով, - ասում էր ձիապանը: - Երեսուն տարում ո՞նց ժողովուրդ դարձան: Սոցիալիզմի մերը չմեռնի, ապա մի ասա սոցիալի՛զմ: Սրանց սոցիալիզմն ստեղծեց, չկային է, չկային, ստեղծեց, քշեց Արթինի աղբյուրը՝ եղբայրաբար ջուր խմեք: Լույս դառնաս, Արթին, դու էլ որ չէիր եղել՝ սրանց ոչխարը որտե՞ղ էր ջրվելու: Ես ասում եմ բողոք գրենք Մոսկվա՝ մեր սարերը մեզ տան, հը՞» (էջ 191):

Միամի՛տ հավատ. Մեսրոպը բողոք գրեց, Մոսկվան էլ մեր սարերը մեզ տվեց, թուրքերին քշեց հայերի խոտհարքներից ու մյուս տարածքներից: Մինչդեռ Մոսկվան ներկա էր այստեղ՝ Հայաստանում՝ Լենոնի և նրա նմանակների գործունեությամբ:

Իր առօրյայով զբաղված, իր հայությունը մոռացած Ծմակուտի համայնքը ոչ միայն չի ընդունում Մեսրոպին, որն իր խոսքով ու արարքներով անընդհատ հիշեցնում էր նրա հայապատկան լինելը, իրավունքներն ու անելիքները, այլև որոշում է պատժել՝ «շանսատակ անել» նրան՝ ազգային մտածողության ու գործունեության համար: Հայեցի մտածողություն չունեցող համագյուղացի սարվորներին նա համարում էր թշնամի. «Սարի էն երեսին թշնամի չկա,- ասում էր սարվորներին,- թշնամին դո՛ւք եք, ասաց, կկոտորեմ բոլորիդ. ասաց ու հրացանը քաշեց: Ու հրացանը քաշած՝ թշնամի եք, ասաց, հայ չեք էս աշխարհում, ասաց աննամուս էիք ու աննամուս էլ կաք: - Հայեր, իրոք,

չկային։ Կային միայն հովիվներ, որոնք թքոտեցին հեռացող Մեսրոպի ետևից, ասացին, որ լավ կլիներ նրան այնտեղ տային շանսատակ անեին։ Նա գնաց, անցավ բլուրը, գլխավերեց ***նրանց*** ուրթի վրա»։ (էջ 194)

Իսկ ինչպե՞ս էր յուրայիններից արհամարհված ու ծաղրված Մեսրոպն արժանանում կարծեցյալ բարեկամների ընդունելությանը. ***նրանք*** թողեցին, որ այդ զայրացած, չորացած, նիհար – միհար, մազակալած դեմքով ծիծաղելի ծերունին՝ կոտորակով լեցուն փամփուշտով որսորդական հրացանը «ձեռնափետի պես սյուն տալով», հայհոյելով մոտենա իրենց ուրթին։ Ծանր հարվածներից հետո գոմի դռանն անտեր-անտիրական ընկած ծերունուն ջրով ուշքի են բերում, ներս տանում իրենց ուրթ, «նաղլ անում», իրենց հետ հացի նստեցնում, «շատ արյուն կորցրած մարդու համար» հեռու հովիտներից բերած ձմերուկ կտրում, մի ձմերուկ էլ թևատակին դնում ու ետ են ուղարկում։

Այդ «հյուրընկալությունից» շոյված Մեսրոպը, ծայրահեղորեն հակասելով ինքն իրեն, հիանում է կարծեցյալ աղվանների հյուրասիրությունից, զարմանում, թե ոնց են նրանք թույլ տալիս «իրենց սարերում» մեզ հետ հարևանություն անել, երբ հայերս «երկրի վրա քայլելու ապրանք չենք»։

Ավանդական գյուղագիրները տկար էին հերոսի բնավորությունը գործողության մեջ ցուցադրելու արվեստում, այսինքն՝ կերպարակերտման ոլորտում։ Հր. Մաթևոսյանը նրանցից տարբերվում է նաև իր այս խոշոր առավելությամբ։ Նրա ստեղծած գյուղաշխարհ – հովտի «բնակիչները», վիպական գործողության մեջ մասնակցության իրենց մեծ կամ փոքր դերակատարությունից անկախ, տպավորիչ են ու անմոռաց. ամեն մեկը երևույթ է մարմնացնում, և բոլորը միասին ամբողջացնում են միջավայրի ու մարդկային հարաբերությունների

գեղարվեստական պատկերը։ Սակայն վիպակի ժանրում հեղինակները սովորաբար կենտրոնանում են քիչ քանակությամբ՝ մեկ կամ երկու հերոսի բնավորության, նրա կյանքի մի կարևոր դրվագի բացահայտման վրա։ Այս վիպակի կենտրոնական դեմքը՝ Մեսրոպը, հիմնականում ներկայացված է հեղինակ - պատմողի խոսքով, սակայն նրա բնավորությունը ցուցադրված է վիպական բավական հարուստ գործողության մեջ՝ նրա էությունը բացահայտող մի շարք անունով ու անանուն, թռուցիկ առանձին հերոսների, լայն առումով՝ ***մերոնց*** ու ***նրանց*** հետ տարատեսակ առնչություններում։ Սա վիպակի գեղարվեստականությունը զորացնող կարևոր հանգամանքներից է։

Մեսրոպին շրջապատողներից գլխավորը, սակայն, Լևոնն է՝ նրա տարեկիցն ու համադասարանցին (նրանք անգամ հարևան գյուղերի դպրոցների բարձր դասարաններում են միասին սովորել), բնավորությամբ ու մարդկային նկարագրով նրանից էապես տարբեր, որը, սակայն, ուղեկցել է նրան կյանքի բոլոր կեռմաններում։

Ծմակուտի սարերում և ամեն տեղ Մեսրոպների հետ միասին եղել են ու կան Լևոններ։ Դրանք իրենց պատմությանն ու ազգային պատկանելությանը կատարելապես անտեղյակ, օտար գաղափարներով ու կեղծ ինտերնացիոնալիզմի կարգախոսներով ճամարտակող, իրենց ողորմելի անձին մեծ կարևորություն տվող ու իրենց «գործիչ» երևակայող նենգ ու խորամանկ մարդիկ են՝ միշտ կշեռքի ծանր կողմը կանգնող։ Բայց հենց այդ «ծանր կողմն» է ինքնուրույնությունից զուրկ լևոններին դարձնում իր հրահանգները կատարող, կարիերիստ ու գաղափարական ստրուկ։ Բեռլինից վերադարձած Լևոնին նախագահը նշանակում է ֆերմայի վարիչ, իսկ սիբիրյան աքսորի

դառնությունները ճաշակած Մեսրոպին՝ ձիապան։ Անխուսափելի են իր ճակատագրին հլու ազնիվ ձիապանի և բջջում քաղաքական գործունեություն ծավալելով պաշտոն ստացած անասնաֆերմայի վարիչի բախումները՝ տարբեր առիթներով։ Լևոնը վարչահրամայական ժամանակների ծնունդն է, միայն կարգադրել գիտի և սիրում է, որ իր կողքին լինեն հավատարիմ, վստահելի հանձնակատարներ։ Ո՛չ երկրի մասին է մտածում, ո՛չ ժողովրդի, մեր ունեցածը դյուրությամբ բռնազավթիչ հարևաններին հենց այնպես շռայլող ապազգային տարր է նա, որն իր վախկոտության ու անձնասիրության պատճառով դառնում է նաև անմեղ համագյուղացիների և հատկապես իր դասընկեր Մեսրոպի դժբախտությունների պատճառ։ Տեսանք ֆերմայի վարիչի՝ ոչխարի համար ժամանակին աղ չհայթայթելու պատճառով վնասարարությունը։ Բայց խորհրդային այդ պաշտոնյան իր բոլոր նախաձեռնություններում է ձախողակ և մեղավորներ է փնտրում իրենից դուրս։

Ինքը՝ Լևոնն է կազմակերպում իրենց գյուղով անցնող և դեպի սարերը գնացող ազերիների քոչի «բարի գալուստի» ցուցադրական արարողությունը, նրանց պատշաճ ընդունելությունը՝ ժողովուրդների բարեկամության ինտերնացիոնալիստական կոչերով, թուրքերեն կարմիր պաստառներով ու հարևան գյուղերից հրավիրված շեփորահարներով հապճեպ համալրված փողային նվագախմբով։ Հատուկ հոգ էր տարել, որ դպրոցի ամբողջ աշակերտությունը, պիոներներն ու կոմերիտականները բոլոր եկվորներին՝ անգամ գառներին ու ուլերին անցկացնեն «ԱԶԻԶ ԴՈՍՏԼԱՐ ԽՈՇ ԳՅԱԼՄԻՇԻՆԻԶ» խոշորատառ գրությամբ երկու սյուներով ձգված պաստառի տակով։ Այս արարողությունը ձեռնարկելիս Լևոնը հաշվի չէր առել անսովոր շեփորահարությունից ոչխարի խրտչելու հանգամանքը,

և թուրքերի խուճապահար ոչխարի հոտը պտտվել, պտտվել էր ու իր հորձանքի մեջ առնելով՝ անորոշ ուղղությամբ տարել էր ոտները տնկած Լևոնին։

Լևոնն ինքը, իր կարծիքով, բնավ մեղավոր չէր, այլ նրանք, ովքեր դեմ էին այդ ցուցադրական բարեկամությանը, և առաջին հերթին՝ Մեսրոպի եղբոր շեփորահար տղան, որը փողն այնպես չէր փչել, որ ոչխարները չխրտնեին։ Բազմազբաղ Լևոնը մի այլ ձիանոցի բացմանն էր ներկա լինելու, ուստի «կկարգադրեմ երեք աշխօր գրեն» խոստումով հանձնարարում է հենց Մեսրոպին՝ իր փոխարեն ձիով դեպի սար ուղեկցել «թանկագին բարեկամներին»։ Բայց Մեսրոպը՝ «ինքնագլուխ»՝ նրա կողքին չէր, տանն էլ չէր, ուստի խորապես կասկածող Լևոնը պիտի փնտրեր նրան, մանավանդ հրացանն էլ տանը չէր, ուրեմն՝ Մեսրոպի ձեռքին էր։

Հր. Մաթևոսյանը հերոսներին հոգեբանական բարդ իրավիճակներում պատկերող խոշոր վարպետ է։ Դեմ դիմաց ծերպի պռնկին կանգնած են հրացանավոր Մեսրոպը և վախից դողդողացող, «եղած-չեղածը մի մտրակ ձեռին» Լևոնը։ Մեսրոպը «ազիզ դոստլարի» մեջ ճանաչել էր իր հորն սպանողին։ Եկել էր հատուցման պահը, բայց «մեր նոր կյանքի անունից» նրան խանգարում է Լևոնը։

« – Ախըր հիմի ի՞նչ է դուրս գալիս, Մեսրոպ,– ասաց Լևոնը՝ ոտներից մեկը ծերպի մի շուրթին, մյուսը՝ մի։

– Նրանք իմ հորն սպանեցին, Լևոն։

– Նադրրի տարվա բաները, Մեսրոպ, ինչի՞ ես մեր նոր կյանք...

– Իմ հորն են սպանել, քու հորը չեն սպանել, Լևոն, գնա։ – Զսպանակվելով՝ Մեսրոպը կանգնեց, իրենով լցրեց ծերպը։ – Դե գնա՛, ես քու, – և հրացանով հրեց Լևոնի ծունկը։ – Գնա՛։ Եկել

վերահսկիչի պես գլխիս տնկվել է թեթև լակոտը։ Չի է նստել, ղեկավարում է» (էջ 209)։

Նրան հակադարձող «թեթև լակոտ» Լևոնն իսկույն անցնում է քաղաքական շանտաժի՝ այդ օրերի մահացու մեղքերը մեջտեղ բերելով ու պիտակավորելով Մեսրոպին.

«– Գնա՛, դաշնակցականի մեկը, դաշնակցական։

Եվ Մեսրոպը հասկացավ, որ ինքը նույնպես չէր ուզենա խոսել միայն հորից։ Պարանոցը կիսաոլորելով՝ Մեսրոպն ասաց.

Նրանք կործանեցին Անին, Մացոյի Լևոն» (էջ 211)։

«Դաշնակցականը»՝ որպես պատրաստի մեղադրանք, արդեն հնչել էր, ուրիշ մեղադրանքներ էլ էին պետք քաղհասարակությունից նրա մեկուսացումն անբեկանելի դարձնելու համար, և այս խոսքը՝ «Նրանք կործանեցին Անին», լիուլի բավարար էր Մեսրոպին մյուս մահացու մեղքը վերագրելու համար.

«- Դե իմ խոսքն էլ էդ է, էլի, - ասաց Լևոնը,- նացիոնալիստը հո պոզով-պոչով չի՞ լինում» (էջ 211)։

Մեկը՝ դաշնակցականն էր, մյուսը՝ նացիոնալիստը. թեև սրանցից մեկն էլ էր բավական, բայց երկու մեղադրանքը անհերքելի էին դարձնում Լևոնի «արդարացիությունն» ու Մեսրոպի «հանցագործությունը» և անբեկանելի ու հիմնավոր՝ նրան Սիբիր աքսորելը։ Մշտազգաստ Լևոնը դա՛ էր համարում արդարացին և համագյուղացու, դասընկերոջ ձեռքերը իր մեջքի կաշվե գոտիով կապելիս վնասել - տեղահան էր արել նրա ձեռքի բութն ու ճկույթը՝ «Կեցցե արևելյան ժողովուրդների բարեկամությունն ամբողջ աշխարհում, ուռռաա՛» կարգախոսը իրեն նկատած թուրք հովիվների առաջ բարձրաձայնելով։ Անգամ թուրք քոչվորներից «կաթնահոտով ու ոչխարահոտով» բուրող մի պառավ, տեսնելով կատարվածը, ճտտոցով տեղն է

գցում Մեսրոպի դուրս ընկած մատների խախտված հոդերը և գնահատում Լևոնի տմարդի արարքը.

« - Է՛, ա բալամ, բա էսպես էրեխություն կանե՛ն։ - Պառավն ի վերջո չհամբերեց և Լևոնին մեր հայհոյեց տղամարդու ուշունցով։ Եվ ճկույթը տնտղելով, հոդերն իրար հագնելու ճտտոցի հետ միասին պարգևատրեց Լևոնին. - Քյո՛ռ հեյվան, տվել ա-խուջախ ես արել տղին...»(էջ 2012)։

Մեսրոպը և Լևոնը վիպակի՝ միմյանց փոխլրացնող կենտրոնական հերոսներն են, որոնք իրականացնում են դիպաշարի հիմնական գործողությունները։ Հետքրքիր է գեղարվեստական պատկերի ընդհանրացումը. մեսրոպները խանգարում էին «սոցիալիզմի բոլոր նվաճումները իրենցը համարող» և կոմունիստական կուսակցության անունով հոխոտացող լևոնների «անշեղ գործունեությունը»։ Նրանցից ազատվելու փորձված անազնիվ տարբեր միջոցներ կային. գլխավորներից մեկն էլ հնարովի քաղաքական մեղադրանքներով պիտակավորումն ու համապատասխան պատժաչափով քաղաքացիական հասարակությունից մեկուսացնելն էր։ Բայց հանցանքը հիմնավորող իրեղեն ապացույց, ենթադրյալ սպանության փորձը հաստատող զենքը՝ թուրը, չկար։ Իսկ թուրը շատ վտանգավոր էր. խորհրդային իշխանության դեմ կռվող սպիտակգվարդիականների, թուրքերի դեմ կռվող Անդրանիկի զենքն էր։ Տունն իրար խառնելով՝ գտնվում է կաղամբը կոթատելու և մաքրելու համար գործածվող ժանգոտած խանչալը, որը Մեսրոպն ինքն էր ժանգից մաքրել ու փայլեցնելով պատյանը դրել, որպեսզի Լևոնը հիմնավոր իրեղեն ապացույց ունենա։ Այս հիմքով էլ Մեսրոպը տասը տարով աքսորվում է Սիբիր։

Լևոնի տմարդությունն ու նենգությունը, ստոր վախկոտությունը գրողը ցուցադրել է վիպակի տարբեր դրվագներում. ոչ

մի դեպքում նա ազնիվ, շիտակ չի եղել համագյուղացիների ու իր դասընկերոջ հանդեպ և ամեն անգամ իր խարդախությամբ նրանց կանգնեցրել է տհաճ անակնկալների առջև: Լևոնը չի թաքցրել իր մտադրությունը «և՛ ի լուր Մեսրոպի, և՛ երեսառերես Մեսրոպին», քանի որ ուրիշների այդ ինքնագոհ կամակատարը ներքուստ համոզված էր՝ ինքը կոնսպիրացիա՝ հակապետական դավադրություն է բացահայտում, «օպերացիան ինքն է կոնսպիրացնում», պայքարում է ժողովրդի թշնամիների դեմ: Բոլորն արդեն գիտեին՝ ո՛վ է Լևոնը, առավել ևս՝ Մեսրոպը, որ նրան ճանաչում էր վաղ մանկությունից:

Հերոսների հոգեբանությունը, կերպարների բնավորությունը վիպական հյուսվածքում ներկայացվում են հեղինակային խոսքի դիպուկ բնութագրումներում, առավել ևս՝ նրանց երկխոսություններում, որ գործողության շարժիչ ուժն են, և ուր ինքնաբնութագրվում են նրանք իրենց իսկ խոսքով: Երկու հերոսների լարվածության ու անհաշտության բուն պատճառը հեղինակային խոսքում բնորոշվում է մի կարճառոտ խոսքով. «Ոչ Լևո՛ննն էր կորցնում զգոնությունը, ոչ էլ Մեսրո՛պն էր դադարում Հայոց պատմություն կարդալուց» (էջ 213): Արդեն հասունացած, երեսուն – երեսունհինգ տարեկանում «մի բան դառած» մարդիկ կայունացրել էին իրենց ինքնությունը. «Լևոնն իր մեջ կարծրացրել էր ***ժողովուրդների բարեկամությունը,*** իսկ Մեսրոպը դեռ զնգում էր ***հայ, Անի, Լեռ***» (էջ 212, ընդգծ.՝ հեղինակի): Սրանից էր խորանում նրանց հակասությունը և ընդգծվում բնավորությունների տարբերությունը՝ Մեսրոպի բնական բարությունը և հաճկատար Լևոնի չարությունն ու վնասելու մարմաջը:

Ամեն մեկը իր հետքն է թողնում կյանքում՝ մարդկանց հիշողության մեջ ու բնության վրա: Մեսրոպը հայրենի բնության

ու ժողովրդի հարազատ զավակն է։ «Կացինը ձեռքին՝ ամիսներով նա անտառներում է լինում։ Աղբյուրներին գուռեր է գցում, լորու կեղևից բաժակներ է թողնում աղբյուրների մոտ և աղբյուրագլխի քարերին՝ մամուռի մեջ, թողնում իր անունը՝ ***Մեսրոպ Ղ. XX դ.***, իբր՝ Մեսրոպ Ղազարյան, քսաներորդ դար։ Թե քո լորու բաժակները քանի՞ շաբաթ են մնալու, թե քո կաղնու գռերը քանի՞ տարի կդիմանան, թե քո գիրը քանի՞ ամիս է մնալու մամուռին» (էջ 220)։ Սա՛ է Մեսրոպի էությունը։

Այլ բնավորություն է Լևոնը՝ իր գործունեության տխուր հետևանքներով։ Նրա մատնագիր - ահազանգը տեղ էր հասել, պետանվտանգությունից եկել էին նրա հետքերով։ Իր հայրական տանը գիշերով սպասում էր Մեսրոպը՝ սեղանին Լեոյի «Հայոց պատմությունն» ու սպանված հոր լուսանկարը։ Շրջկենտրոնից եկածների հետ Լևոնն իր ուզած սպանության գործիք «իրեղեն ապացույցը»՝ ենթադրյալ թուրն է որոնում, բայց անվտանգության լեյտենանտներին ներկայացնում է որպես հողբաժնի մարդիկ՝ իբր լուծ են փնտրում, իսկ «լուծ»-ը բազմանշանակ է.

« – Ես եմ, Մեսրոպ, Լևոնն է, լուծը որտե՞ղ ես դրել, պետք է՝ չեմ գտնում։

– Լուծը վզիս է, Լևոն, – ասաց Մեսրոպը, – քեզ իմ գլուխն է պետք՝ գլուխս վրաս է։ Ու քանի իմ գլուխն իմ վրա է... – Մեսրոպը բացեց լուսամուտի փեղկն ու հրացանը պահեց։

– Տղե՛րք, ձեզանից ո՞վ է թուրք, թող առաջ գա (էջ 213)։

Հաճկատարությունը՝ վերիններին հաճոյանալու համար նրանց ցուցումներն ու հրահանգները պարտաճանաչորեն անվրեպ կատարելը Լևոնի նպատակն է ու բնավորության հիմնական գիծը։ Նրա համար գյուղում իբր բուն դրած տրոցկիզմն ու

նացիոնալիզմը արմատախիլ անելու նպատակով շրջկենտրոնից եկած լեյտենանտը մե՛ծ բան է, հո դատարկաձեռն չպիտի՞ վերադառնա։

Մեսրոպի և Լևոնի կերպարներն ամբողջանում են վիպակը եզրափակող վերջնամասում, որն էլ ընդհանրացնում է հեղինակային ասելիքը իր երկու հերոսների կենսափիլիսոփայության մասին. «Լևոնը կա։ Գյուղ եկած լրագրողներին ասում է. «Շատ մեծ գործունեություն ունեցա քսան-երեսնական թվականներին, շա՛տ։ Որ հիշում եմ՝ էդքանն ուղղակի մի մարդու բան չէր»։ Մեսրոպի մասին ասում է. «Լավ մարդ է, բայց իր օգուտն ու վնասը չի ճանաչում. ձին քացի է տալիս նրան, եզը՝ հարու։ Անխելք է, ձին պոզ չունի՝ կանգնիր առջևը, եզը քացի չունի՝ կանգնիր ետևը։ Օրենք է, պիտի ենթարկվես» (էջ 220)։

Միայն «Մեսրոպ» վիպակին մեր այս անդրադարձը՝ կենսական ու գեղարվեստական ճմարտությունների, կերպարների հոգեբանության, հերոս-միջավայր կապի քննությամբ, հերոսների անհատականացված խոսքի դիտարկումներով, ցույց է տալիս Հր. Մաթևոսյան արվեստագետ–գրողի էական տարբերությունը ավանդական գյուղագիրներից։ Նրա մյուս ստեղծագործությունների գրականագիտական արժևորումն էլ դա է հիմնավորելու։

ԴԻԱՆԱ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

ԱՆՁՆԱՎՈՐՄԱՆ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ԱՐՏԱԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ԳՈՄԵՇԸ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

Ապրումակցումը, կերպափոխումն ու վերացարկումը գեղարվեստական կերպարի ստեղծման պարտադիր ու անհրաժեշտ նախապայմաններն են: Գրողի անձնական փորձառությունը, իմացական ու զգայական աշխարհի բազմաշերտությունը, նրբանկատ դիտողականությունն ու հոգեբանական ներթափանցումը նպաստում են ինքնատիպ կերպարաստեղծմանը, բայց կերպարն ամբողջանում և եզակիորեն տպավորիչ ու հիշվող է դառնում, երբ ստեղծողը կարելվույն չափ նույնանում է ստեղծածի հետ:

Գրեթե այսպես, կամ կարծես թե այսպես. «…եւ ասաց նրանց. «Ով որ այս մանկանը ընդունի իմ անունով, ինձ է ընդունում. իսկ ով որ ինձ ընդունի, ընդունում է ինձ ուղարկողին. որովհետեւ ով որ ձեր մէջ փոքրագոյնն է, նա՛ է մեծ»»[1]:

Հրանտ Մաթևոսյանի «Գոմեշը» վիպակը[2] թե՛ ուղղամիտ ու անճիգ պատում է, թե՛ այլաբանական տարընթերցումների տեղիք տվող լայն համատեքստ: Վիպակի ընթերցումը յուրաքանչյուրին մի քիչ գոմեշ է դարձնում, հատկապես Սաթիկ գոմեշ է դարձնում: Սա հեղինակային մտադրություն է, որն իրականություն է դառնում կերպարաստեղծման վարպետության

[1] Նոր կտակարան, Արեւելահայերէն նոր թարգմանութիւն համեմատութեամբ յունարէն բնագրերի, // Աւետարան ըստ Ղուկասի, գլուխ Թ, էջ 151-247, «Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին», Էջմիածին, 1981:

[2] **Մաթևոսյան Հրանտ,** «Ծառերը», վիպակների ժողովածու, // «Գոմեշը», վիպակ, էջ 157-188, «Սովետական գրող» հր., Երևան, 1978:

շնորհիվ, բայց, նախ և առաջ, գրողի կերպարանափոխման կամքի ու կարողության շնորհիվ:

Գրողն ինքն է վկայում ասվածի հավաստիությունը. 1980-ին Ալլա Մարչենկոյի վարած «Լեզվի պոեզիան» վերնագրով հարցազրույցում, ի թիվս արծարծված բազում գրական խնդիրների, Հր. Մաթևոսյանն իր հիացմունքն է արտահայտում Ակսել Բակունց արձակագրի և թարգմանչի նորարարության ու վարպետության վերաբերյալ. «… դեռ 1952 թվականին, նրա [Բակունցի] թարգմանությամբ, չիմանալով ով է թարգմանիչը, կարդացի «Տարաս Բուլբան»: Ի՜նչ տոն էր՝ իսկական լեզվական խրախճանք: Հայ մեծ գրողներից Բակունցն առաջինն է ինքնարտահայտվելու հնարավորություն տվել ժողովրդի այն հատվածին, որ մնալով առանց լեզու, ձայնի իրավունքը փոխանցեց միջնորդներին, որոնք էլ քաղաքին ու աշխարհին պատմեցին անլեզուների մասին: Բակունցը բեկանեց այդ «մասինը», նա գրում էր ոչ թե ժողովրդի մասին, այլ ժողովրդի միջից: …Դա նշանակում է գրել ոչ թե ծառի մասին, այլ ծառի միջից, ոչ թե ձիու մասին, այլ ձիու ներսից»[3]:

Երբ մարդուց զատ որևէ կենդանի կամ բնության մեջ առկա որևէ այլ շնչավոր ու անշունչ գոյացություն ներկայանում է որպես պատումի գլխավոր կերպար ու ստեղծված, մատնանշված աշխարհայեցումի կրող ու տարածող, լեզվաբանական ու ոճաբանական վերլուծությունը հուշում է, որ գործ ունենք այլաբանության, փոխաբերության, այլասացության և անձնավորման հետ: Ճշգրիտ, շոշափելի և իրական աշխարհի վավերագրումն ու պատկերագրումը միահյուսվում են ներունակ-մշտակա (immanent) վերացական հասկացություններ արտահայտող

[3] **Մաթևոսյան Հրանտ**, «Ես ես եմ», «Ոսկան Երևանցի» հր., Երևան, 2005, էջ 221:

երևույթների հետ՝ լեզվական տեքստը օժտելով արտալեզվական աշխարհին բնորոշ հոսունությամբ ու հարափոփոխությամբ:

Հայ անվանի նշանագետ պրոֆեսոր Էդ. Աթայանը, անդրադառնալով լեզվական և արտալեզվական աշխարհների հարաբերությանն ու միասնականությանը, նշում է. «Այսպես, լեզվական և ոչ լեզվական ոլորտները գտնվում են տրամաբանորեն սահմանվող ստատիկ **հարաբերության** մեջ, ոլորտների տարրերը փաստացիորեն **անցնում են** մեկը մյուսին, ոլորտներն իբրև ներկայացվող ոչ լեզվական օբյեկտ և ներկայացնող լեզվական սուբյեկտ միավորվում են միջոլորտային ներկայացման **գործառության** միջոցով»[4]: Ահա հենց այս «միջոլորտային գործառությունն» է շեշտադրվում Հր. Մաթևոսյանի «Գոմեշը» վիպակի ներկա ուսումնասիրության մեջ, որը հետագայում կարող է դառնալ ավելի ծավալուն աշխատություն՝ առավել լայն համատեքստի հետազոտության դեպքում:

«Գոմեշը» վիպակի լեզվական հյուսվածքն ու խոսքաշարը հատկանշվում են բազմաթիվ նշաններով, գաղտնագրված պատկերներով ու դրվագներով, որոնք ցուցանում են այլիմաստություն:

Սա այսպես է ու ճիշտ է գիտության մեջ ու գիտական սահմանումների հանգույն, բայց արի ու տես, որ Հրանտ Մաթևոսյանն ընդդիմանում է Ալլա Մարչենկոյի նկատած զուգահեռներին, որոնք նա կտրուկ և հպանցիկ գծում է իր Ալխոյի և Տուրգենևի, Տոլստոյի ձիերի կերպարների միջև:

«- Ալխոն գրականության մեջ «մարդացած» առաջին ձին չէ: Երբ հերթական անգամ գրքի էջերում հանդիպում ես նման

---

[4] **Աթայան Էդուարդ,** «Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը», ԵՊՀ, Երևան, 1981, էջ 132

կերպար, բնական ցանկություն է առաջանում նրա բնավորությունը համեմատել նախորդների հետ՝ Տուրգենևի, Տոլստոյի ձիերի կերպարների հետ», - Մարչենկոն կարծես միտումնավոր է խտացնում գույները և թեժացնում զրույցը, որին, ահա, հետևում է Հր. Մաթևոսյանի հատու պատասխանը. «Եվ հետո՝ ես հաճախ եմ հանդիպում այդ բառին՝ մարդկայնացում: Ամենից քիչ ես ձգտում եմ մարդկայնացնել իմ կենդանիներին՝ Գոմեշին, Նարնջագույն զամբիկին, Ալխոյին: Ես ձգտում էի նրանց ինձ չնմանեցնել, այլ ինքս նմանվել»[5]:

Սա այլասիրության (altruism) միանգամայն նոր որակ է, երբ վեր կանգնելով հաշվենկատ ու եսակենտրոն աշխարհում տիրող կարգից ու ընթացող խաղի կանոններից, մարդը ձգտում է ոչ թե սոսկ ապրումակցել, այլ նույնանալ մարդու տառապանքը, հոգսն ու ցավը, սերն ու կիրքը և ուրիշ-ուրիշ բնազդներ գրեթե կրկնօրինակող կենդանու հետ, իսկ որ ավելի անաչառ լինեմ՝ այդ ամենը ի սկզբանե ապրող, ասունից առաջ այդ ամենի միջով անցնող անասունի հետ:

Սակայն, այլասիրությունն ինքը լեզվական հյուսվածքում հող է նախապատրաստում այլասացության, այլաբանության և անձնավորման համար: Որքան էլ մեկ այլ գոյացության հետ նույնանալու ձգտումը լինի գերադրական աստիճանի, և որքան էլ անմնացորդ ու անձնուրաց լինի այլասիրությունը, միևնույնն է, այն պայմանական իրավիճակ է, ընդ որում՝ անիրական ու անիրականանալի իրադրության ստեղծման և իրականի հետ համադրման ու հակադրման շնորհիվ ու միջոցով: Իսկ եթե սա ճիշտ է, ուրեմն որքան էլ գրողի վարպետությունը զորի նույնանալ իր կերպարի հետ, այս դեպքում՝ մարդը գոմեշավարի զգա,

[5] **Մաթևոսյան Հրանտ**, «Ես ես եմ», էջ 220:

ապրի, գործի ու անգամ մտածի, այսուհանդերձ, գոմեշին ակնհայտորեն վերագրվում են կարողություններ, հմտություններ ու գործառույթներ, որոնք սոսկ մարդկային են, մարդուն են բնորոշ, ուստի այստեղ անվիճելիորեն առկա է մարդեղենացման կամ Մարչենկոյի խոսքով ասած՝ «մարդացման» կամ Հր. Մաթևոսյանի խոսքով՝ «մարդկայնացման» երևույթը, որը, եթե ոճաբանական եզրով արտահայտվի, անձնավորումն է: Սա նույնն է, եթե ասենք՝ այն, ինչը գոյանում է որևէ աղբյուրից, այդ աղբյուրի ծնունդն է: Ասել է թե՝ եթե հնարավոր է մարդու գոմեշանալը, ապա հնարավոր է նաև գոմեշի մարդացումը. վերջինս խոսքի և լեզվի տիրույթում նշույթավորվում է որպես անձնավորում (personification):

«Գոմեշը» վիպակում անձնավորվում է ոչ միայն գոմեշը, այլև ողջ բնությունը:

Առաջին երկու նախադասությունները, որոնք ամբողջացնում են վիպակի տպավորիչ մուտքն ապահովող առաջին հատվածը, ընթերցողին միանգամից տեսանելի են դարձնում թե՛ պատումի բանաստեղծական հնչերանգը, թե՛ հեղինակային ասելիքի այլաբանությունը՝ աչքի ընկնելով անձնավորման լեզվական նշանների առատությամբ: Ինչպես բնորոշ է խոսքի լեզվական հյուսվածքում հայտնված բոլոր նշաններին, այս վիպակում կիրառված՝ անձնավորում մատնանշող լեզվական նշանները նույնպես բաղկացած են նշանակիչից և նշանակյալից, որոնք հարաբերվում են միմյանց այնպես, ինչպես արտահայտության պլանում-հարթությունում առկա երկու հիմնական տարրերից մեկը ցուցանող նշանակիչը՝ բառերն ու բառակապակցությունները, հարաբերվում է բովանդակության պլանում- հարթությունում առկա երկու հիմնական տարրերից մյուսը ցուցանող նշանակյալին՝ արտաքին աշխարհում դրանց

համապատասխանաբար նշած նյութական իրերին, առարկաներին, վերացական հասկացություններին ու երևույթներին և, իհարկե, մարդկանց:

«Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, **սառույցի վերևը խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ**: **Ամպի տակ հրճվում էր արտուտիկը**, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով **ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև**»[6] (այս և հետագա բոլոր ընդգծումներն իմն են – Դ.Հ.):

Առաջին նախադասության նեղ համատեքստը վկայում է, որ տարվա այն եղանակն է, երբ սարի գլխին ընդամենը մի կտոր սառույց է մնացել. օրերն այնքան են տաքացել, որ երկնքում ընդամենը մի փոքրիկ ամպ է մլուլ տալիս, նորելուկ մի ամպ, որն իր «խանձարուրի կապերն էր քանդում»: Անձնավորված ամպը մարդացել-մանկացել է ոչ միայն այն պատճառով, որ խանձարուր ունի, այլև այն պատճառով, որ կարող է իր խանձարուրի կապերը քանդել, ավելին՝ քանի որ այս պահին լուռ է, ուրեմն կարող է նաև խոսել: Արտահայտության պլանում նկարագրված ու կարծես պատկերավոր նկարահանված այս տեսարանը՝ «խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ», շարժունակ է որպես նշանակիչ, ինչպես որ իրական աշխարհում ամպի ծվենների տարածումն է շարժունակ երկնքում՝ որպես բովանդակության պլանի նշանակյալ:

Պատկերը կամաց-կամաց ընդլայնվում է, նախ և առաջ, «ամպի տակ հրճվող արտուտիկի» անձնավորված գոյությամբ.

---

[6] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Ծառերը, Եր., 1978, էջ 157 (այս վիպակից հետագա մեջբերումների էջերը կտրվեն անմիջաբար):

արտուտիկը չվող թռչուն է և Հայաստան է վերադառնում գարնանը՝ մարտի վերջին, ապրիլի սկզբին, որի ներկայությունը, առավել ևս անձնավորված «հրճվանքը», որպես հոգեկան բերկրանք, ցնծություն և ուրախություն, գարնան նշան է: Այս ամենից կարելի է հետևություն անել, որ արտույտը վերոհիշյալ պատկերում գարնան խորհրդանիշն է: Այդուհետ պատկերն ամբողջանում է «նախիրների, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների» մերձությամբ, որոնք մեծ հաշվով նշույթավորում են բնությունը, իսկ ավելի առարկայական ու շոշափելի՝ գյուղական իրականությունը, և ապա՝ այդ ամենի վրայով **«ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև»**:

«**Ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները**» կարելի է այլաբանորեն դիտարկել և՛ որպես օտար երկրներից ներթափանցող նոր մտքեր ու գաղափարներ, թարմ մտածելակերպ ու աշխարհայեցում, և՛ որպես գյուղական-հովվերգական իրականությունից հեռու և տարբեր աշխարհներից՝ գուցե քաղաքային իրականությունից եկող, գուցե հին կարգերն ու սովորությունները ժխտող, նոր կարգեր ու հարաբերություններ մատնանշող երևույթներ ու հասկացություններ:

«**Մաքուր քամի**» մակդրավոր արտահայտությունը, որը ներունակորեն ձգտում է նրբաբանության (օքսիմորոն-oxymoron), քանի որ քամին ենթադրաբար փոշի է բարձրացնում և անհամատեղելի է մաքրության հետ, այդուհանդերձ պատկերաստեղծ է այս հատվածում և միանգամայն հավանական երևույթ է նշում, որովհետև սահում է բարձր բարձունքներում՝ «**նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով**», ավելին՝ «**հուրհրում է**»՝ բորբոքվում ու բոցավառվում է որպես շնչավոր էություն, և այդպես՝ փոխաբերաբար շողշողալով,

տանում է «**մի մեծ արև**»: Անձնավորված քամին գրկում տանում է «**մի մեծ արև**», որը որպես գեղարվեստական պատկերավորման միջոց նշույթավորված է չափազանցությամբ: Մի մեծ արև գրկած հուրհրացող քամին կարող է ընկալվել իբրև նորաշունչ ու գարնանաբույր իրականության խորհրդանիշ. այդ դեպքում՝ արտահայտության պլանի փոխաբերություն նշանակիչը՝ **«մաքուր քամիները հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև»**-ը, որը նյութական գոյացությունների՝ բնության մեջ առկա քամու և արև աստղի փոխհարաբերությունն է նշում, բովանդակության պլանում հարաբերվում է մի նշանակյալի, որը վերացական հասկացությունների՝ նորության, թարմության, գարնանասկզբի նշանն է:

«**Սառույցից մի հատ առու էր սկսվում ու գալիս գնում կովերի միջով**: **Կովերն ականջի ծայրով լսում էին, որ առուն կա**: Խոտ էին ուտում, փորի տակ նրանց **կրծերակները վարար-վարար կաթ էին տանում**, և **նրանք իրենց անընդհատ ասում էին՝ թե առուն կա**» (157):

Վիպակի սկիզբն ազդարարող պատկերը՝ «Սարի գլխին մի կտոր **սպիտակ սառույց** կար», հատկանշվում է «**սպիտակ սառույցով**», որպես ձմեռվա հետք, որպես մաքրության, անարատության և անհասանելի բարձրության նշան: Հաջորդ պատկերում հայտնվում է առանց հանդապահի հանդում արածող նախիրը, և ապա կրկին հիշվում է «սառույցը»: Որպես շարահյուսական արտահայտչամիջոց՝ այս բառային հարակրկնությունը որոշակի ներքին ռիթմ է հաղորդում վիպակի պատումին. լայնակտավ բնապատկերն ընթերցողի տեսադաշտում պահելու նպատակով Հ. Մաթևոսյանը հիշում և հիշեցնում է, որ «սարի գլխին սառույց կար», և հենց այդ սառույցից «մի հատ առու էր սկսվում»: Ասել է թե՝ սարի գլխից էր առուն սկսվում, ուրեմն

«**սառույցից**» հարակրկնությունն այստեղ «սարի գլխի» անվան փոխարեն կիրառված փոխանունություն է՝ նշույթավորված որպես ակունքի, սկզբի նշան: Անձնավորված առուն «**գալիս գնում է կովերի միջով**»:

Բանաստեղծական արձակին բնորոշ ոճական միջոցների բազմակի կիրառությամբ աչքի ընկնող այս վիպակում շարժումն ու սահուն պատկերափոխությունը միաձույլ են: Առուն փոխաբերաբար ոտքի ելել՝ գալիս ու գնում է, կովերն ականջի ծայրով են լսում ոչ թե առվի ձայնը՝ կարկաչյունը, խոխոջյունը, այլ այդ ձայնի վկայածը, պատմածը, «**որ առուն կա**». լսելին առվի ձայնն է, որը առվի գոյության նշանն է, առվի ձայնը պատճառ է, որ վկայվի հետևանքը՝ առուն, ուրեմն այստեղ դարձյալ փոխանունությունը կիրառվել է նշույթավորելու անձնավորված կովերի ոչ միայն բնականորեն լսելու ունակությունը, այլև կռահելու, եզրահանգելու՝ մարդկային տրամաբանությանը հարիր գործառույթների կարողությունը: Ավելին, կովերը մենախոսում են, ներքին խոսք ունեն. «**նրանք իրենց անընդհատ ասում էին՝ թե առուն կա**», նրանք զգոն են, գիտեն, որ կենսական կարևորություն ունեցող աղբյուրը՝ ջուրը, կա: Անձնավորված են անգամ կովերի կրծերակները. **«փորի տակ նրանց կրծերակները վարար-վարար կաթ էին տանում»:** Ոչ թե կաթն էր հոսում կրծերակներով, այլ կրծերակներն էին կաթը տանում, այն էլ՝ «-վարար-վարար», որով նշույթավորված են կրծերակների աշխույժ գործունեությունն ու իրենց արածի կարևորությունը գիտակցելու ունակությունը:

Այս խոսուն և լայնահայաց շարժապատկեր տեսարանի նկարագրությունը կարծես ընթերցողին նախապատրաստում է գլխավոր կերպարի՝ Սաթիկ գոմեշի հայտվելուն: Ահա նա.

«**Տաք բուրմունքի մեջ ընկղմված գոմեշն** արածում էր մի ձորակում: **Հովերն այդ ձորակից ոչ մի բուրում չէին տարել, որովհետև չէին մտել ձորակ**: **Նախիրը հիմա կարող էր գալ, տրորել ու կեղտոտել այդ ձորակը**, դրա համար էլ **գոմեշն արածում էր պոզահարելով ու սպառնալով**» (158):

Ինչպես ողջ վիպակը հնարավորություն է տալիս այն դիտարկելու իբրև մի կատարյալ ու բազմաշերտ այլաբանություն, այնպես էլ վիպակի առանձին հատվածներն օժտված են այլասացության ներքին լիցքերով, որոնք անձնավորման բացահայտ նշաններ են:

«**Տաք բուրմունքի մեջ ընկղմված գոմեշը**» պատկերավոր արտահայտություն նշանակիչն այս նեղ համատեքստում նշում է գոմեշին իր հարազատ միջավայրում՝ ձորակում, ծանոթ, տաք ու սիրելի բուրմունքների մեջ արածելիս, որը որպես նշանակյալ նշում է արտաքին աշխարհի հետ հարաբերվելու նրա կերպը: Ձորակը խորհրդանշում է անխաթար, կուսական տարածք, որտեղից նշանակիչ «**հովերը**», այս դեպքում որպես օտար եկվորների նշանակյալ, «**ոչ մի բուրում չէին տարել, որովհետև չէին մտել ձորակ**»: Մինչդեռ վտանգը կար ու մոտերքում էր. «**Նախիրը հիմա կարող էր գալ, տրորել ու կեղտոտել այդ ձորակը**»: Գոմեշի այս կանխազգացումը, որ վտանգված էր ամենակարևորը՝ իր հարազատ կենսատարածք ձորակը, և այն, որ եկողը նախիրն էր լինելու, ձորակը տրորող ու կեղտոտող նախիրը, ակնհայտորեն միտված է ընթերցողին հուշելու, որ ամբոխը, հոտը, նախիրը գոմեշի հակառակորդն են, անգամ՝ թշնամին, «**դրա համար էլ գոմեշն արածում էր պոզահարելով ու սպառնալով**»: Վերջինս արտահայտության պլանում հանդես է գալիս որպես փոխաբերական այլասացություն նշանակիչ՝ մատնանշելով մոտալուտ վտանգին հասու գոմեշի պատրաստակամությունը՝ «պոզահարելով» կռվելու, «սպառնալով»

պաշտպանելու իր ձորակը, ավելի ճիշտ՝ իր ձորակի անձեռնմխելիությունը հնարավոր թշնամիներից: Թեպետ այստեղ բացակայում է անձնավորումը, քանի որ կենդանիներին նույնպես բնորոշ է իրենց կենսատարածքը՝ գոմը, բույնը, ախոռը, դաշտը, հանդն ու ձորակը, պաշտպանելու բնազդային հակումը, բայց և այնպես ակնհայտ է զուգահեռվող ակնարկն այն մասին, որ գոմեշը մարդու նման կարևորում է իր ապրելատեղի անվտանգությունն ու պատրաստ է կռվելու և պաշտպանելու այն:

Ձորակից ելած գոմեշը, որ երկու ոտ էլ փոխի, «ճանապարհվելու է ուրթ», հիմա մռնգում է, քանի որ. «Խոր լռության մեջ **խոտերը թելը-թելին շղարշե բուրմունք էին հյուսում** այդ կանաչ աշխարհի երեսով մեկ և **բուրմունքի հետ հյուսվում էր մի քաղցր թախիծ**» (158):

Այս խոսուն պատկեր-տեսարանում խոտերն այնպես են անձնավորվել, որ «**թելը-թելին շղարշե բուրմունք էին հյուսում**», և կարծես բավական չէ, որ խոտերը թելը-թելին հյուսում են, մի բան էլ «բուրմունք են հյուսում», այն էլ՝ «շղարշե»: Արտահայտության պլանում այս եռաստիճան փոխաբերությամբ նշույթավորված անձնավորումը շատ ինքնատիպ և գտնված բառախաղով է ամբողջացնում պատկերը. «**բուրմունքի հետ հյուսվում էր մի քաղցր թախիծ**»:

Եթե անձնավորված խոտը բուրմունք էր «հյուսում» բառի առաջին և երկրորդ իմաստով. «Հյուսել, նբ. 1. Թելերը՝ լարերը ևն իրար հետ գործելով մի ամբողջություն կազմել: 2. Գործելով պատրաստել մի բան», ապա «**հյուսվում էր մի քաղցր թախիծ**» նշանակիչը կիրառված է բառի յոթերորդ՝ «Ստեղծել, ստեղծագործել, հորինել» փոխաբերական իմաստով[7], որն էլ ընթերցողի

[7] **Աղայան Էդուարդ,** Արդի հայերենի բացատրական բառարան, «Հայաստան» հր., Երևան, 1976, էջ 877:

ենթագիտակցության մեջ պահպանում է նաև առաջին իմաստով կիրառվելու կարելիությունը. թախիծ էր ստեղծվում, որ հյուսվում, գործվում էր շղարշե բուրմունքի հետ:

Եվ երբ գոմեշը ճղեց անցավ անտառեզրի մոշուտը ու մտավ «խաղաղ լույսով լուսավորված անտառ», երբ գետինը խաշամի տակ փտած էր ու «անաղմուկ սահեց հողի ու գոմեշի հետ ձորը», երբ «Գոմեշը ելավ ձորից, կանգնեց անտառի եզրին», «սպիտակ լույսի դեմ, գարու արտի մոտ».

«**Արտը լուռ սպասում էր արևի տակ**: Հասկերը կեցած էին ուղիղ-ուղիղ. **ոչ մեկը ոչ մեկի արևը չէր խլում**: Արևը մեծ էր այդ արտի գլխին, լույսը շատ էր, **յուրաքանչյուր գարեհասկ ըմպում էր իր բաժին արևն ու գնդում իր հատիկներն իր ներսում**, և դրանից **արտը ծայրեծայր շրշում էր** ջերմ լույսի մեջ» (160):

Բնության անձնավորման այս խոսուն հատվածն այլաբանորեն ակնարկում է այն փիլիսոփայությունը, որ թե՛ մարդ արարածը, թե՛ մարդկային հասարակությունն անմտորեն ագահ են, կռվարար ու ընչաքաղց, մինչդեռ ինչպես բնության մեջ է ամեն բան առատորեն տրված ամենքին՝ «ոչ մեկը ոչ մեկի արևը չէր խլում», «արևը մեծ էր», «լույսը շատ էր», այնպես էլ մարդուն ու մարդկանց են տրված աշխարհի, բնության շքեղաշուք անեզրությունն ու անսահման հարստությունը, մնում է հասկանալ, գիտակցել և համերաշխորեն ու խելամտորեն օգտվել այդ պարգևից, մարդու միտքն ու հոգին ի սպաս դնել մարդու մոլորակի փրկությանը՝ նախ և առաջ պահպանելով ու գուրգուրելով մարդկային հոգու անարատությունն ու նախաստեղծ սերը:

Անձնավորված արտը սպասել գիտի և հիմա լուռ է, ուրեմն նաև խոսել գիտի, արտի հասկերը իրարից արև չեն խլում,

ուրեմն նաև կարող են փոխաբերաբար «արև խլել»՝ արտահայտության պլանում գործածվելով իբրև լեզվառճական նշան՝ չափազանցություն (hyperbole), իսկ բովանդակության պլանում մատնանշելով այն հեգնոտ գաղափարը, թե այս արևի տակ ամեն մեկն իր տեղն է որոնում՝ հոշոտելով ու ոչնչացնելով իր նմանին, ավերելով ու ապականելով շրջակա միջավայրն ու մայր բնությունը:

Անձնավորված գարեհասկերը ըմպում են իրենց բաժին արևը և գնդում իրենց հատիկները՝ դարձյալ որպես լեզվական նշան փոխաբերաբար ու չափազանցությամբ ակնարկելով և հուզականորեն ընդգծելով ամենքին տրված երջանիկ պատեհությունը՝ ծնվելու, ապրելու, արարելու, ծնելու կամքն ու կարողությունը: Ահա՛ այդ կյանքը, ահա՛ այդ աշխարհը՝ «… և դրանից արտը ծայրեծայր շրշում էր ջերմ լույսի մեջ»: Եվ ուրեմն, ենթադրելի, խոսքի մեջ բառաշերտով չառկայացված, բայց միանգամայն բաց ու կռահելի հարցերի հարցը. ինչո՞ւ ենք հրմշտում ու խոցում ու տանջում ու սպանում իրար, ինչո՞ւ ենք իրարից խլում ու իրար զրկում, եթե ամեն մեկն իր բաժին արևն ունի և իր հատիկները իր ներսում է գնդում, ինչո՞ւ:

Առյուծաձև գամփռ Բասարը հերիք չի խոսում է, նաև մտածում է.

«**Գամփռն իրեն ասում էր**. ես Բասարն եմ, ես ցորենը պահում եմ. ծտերը քնած են: **Նա իրեն ասաց**. ձիավոր է գալիս, **տեսնես ով է**: Հետո **Բասարն իրեն ասաց**. ձիավոր չի, եզ է գալիս, **տեսնես ուր է գնում էս շոգին**» (162):

Բասար գամփռի անձնավորումն այս հատվածում նշույթավորվում է «գամփռն իրեն **ասում էր, ասաց, տեսնես ով է, տեսնես ուր է**» գիտակցված խոսք, տրամաբանական, մտածա-

կան գործունեություն մատնանշող նշանակիչների օգնությամբ, որոնք վկայում են, որ Հրանտ Մաթևոսյանը լեզու է դրել ոչ միայն Սաթիկ գոմեշի, այլև Բասար գամփռի բերանը, որն էլ անուղղակիորեն հարաբերվում է արտաքին աշխարհում ապրող կենդանիների մտածելու և խոսելու ունակությանը՝ որպես բովանդակության պլանի նշանակյալի, որպես գեղարվեստական խոսքում կիրառվող պատկերավորման ու կերպարաստեղծման ինքնատիպ միջոցի:

«Շունը կոպերը բարձրացրեց՝ **վա՛յ, գոմեշը**: Շունը մոտ վազեց ու, դունչ-դնչի, մի թեթև **ողջագուրվեց նրա հետ** և ապա դուրս նետվեց փողոց՝ նանին դիմավորելու: Բայց **լուռ ճանապարհին** արևի տակ դատարկ էր: **Նա մտածեց** ու գնաց մինչև ցանկապատի շրջադարձը՝ ցանկապատների երկայնքով մինչև Քառանց չոր բլուր ճանապարհն ամայի էր: **Շունը չհասկացավ, տխրեց,** ետ եկավ ու պառկեց հատիկի և գոմեշի արանքում» (162):

Շան և գոմեշի հանդիպման տեսարանը արտահայտության պլանում նշույթավորված է շան ներքին խոսքի անմիջական, զարմացական բացականչությամբ. «վա՛յ, գոմեշը», որը որպես նշանակիչ հարաբերվում է արտաքին աշխարհում կենդանիների միջև առկայացող նշանակյալով՝ բովանդակության պլանում ակնարկելով կենդանական համերաշխության բնազդային խթանների գոյությունը. «Շունը մոտ վազեց ու, դունչ-դնչի, մի թեթև **ողջագուրվեց նրա հետ**», որտեղ կրկին հայտնվում է անձնավորումը՝ այս անգամ կենդանիների հարաբերության մեջ պահպանելով մարդկային բարեկիրթ վարքականոնին բնորոշ ողջագուրանքի ողջ սեթևեթ տարրերը՝ մոտ վազեց, դունչ-դնչի, մի թեթև ողջագուրվեց:

Ճանապարհը հիմա չի խոսում, լուռ է, դատարկ է ու ամայի, և սա նշան է, որ հիմա կամ շուտով գոմեշի կամ շան կյանքում մի դարանած փոփոխություն է լինելու: Շունը **մտածեց**, շունը **չհասկացավ**, տխրեց: Շունը՝ այս մտածող, երբեմն չհասկացող և տխրող արարածը, գոմեշին ուղեկցում էր մինչև Հոնուտի բլուր և «ուզում էր լավ մտապահել այդ տեղը, որպեսզի երբ հարցնեն «**Բասար, գոմեշն ո՞ւր գնաց**», նրանց բերի մինչև այստեղ. «**մինչև էստեղ՝ տեսել եմ, սրանից հետո՝ չեմ տեսել**»:

Անձնավորումն այստեղ առկայանում է Բասարի ներքին մենախոսությամբ, որը հատկանշվում է մարդկային զրույցներին բնորոշ հարց ու պատասխանով:

Օրինակները, անշուշտ, կարելի է շարունակել և բազմապատկել՝ մի ծավալուն աշխատանք ստանալու նպատակով, բայց այս հոդվածի սահմաններում ընդգրկված վերոնշյալ հատվածներն ու դրանց վերլուծությունը միանգամայն բավարար են, որպեսզի հավաստիանանք, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «Գոմեշը» վիպակը հարուստ է անձնավորում մատնանշող լեզվական նշաններով, որոնք էլ որպես արտահայտության պլանի նշանակիչներ անմիջականորեն հարաբերվում են արտաքին աշխարհի համապատասխան նշանակյալներին՝ բովանդակության պլանում՝ նպաստելով վիպակի բազմաշերտ ու այլաբանական ասելիքին և իրականացնելով հեղինակային մտադրությունը՝ վկայելով, որ բնությունն ու կենդանիները նույնքան մարդեղեն են, որքան կենդանական է մարդը:

ՍԱԹԵՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ՆԱՆԱ ԻՇԽԱՆՈՒՀՈՒ ԿԱՄՈՒՐՋԸ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ

Յուրաքանչյուր գիտակարգ ձևավորվում է տիեզերքի, Երկիր մոլորակի և մարդու մասին համակարգային պատկերացումների հիմքի վրա, և առանց երևույթների փիլիսոփայական հիմնավորման և տիեզերագիտական հիմք ունեցող հայեցակարգերի մշակման հնարավոր չէ հիմնարար ուսումնասիրություն կատարել որևէ բնագավառում, առավել ևս՝ հումանիտար: Ասվածի հիմնավորումն են 20-րդ դարի փիլիսոփայական և քննադատական ուղղություններն ու մեթոդները, որոնց հիմքում անտիկ փիլիսոփայական դպրոցներն են: Արդեն հայտնի փիլիսոփայական հարացույցները մարդաբանության նորագույն ուղղությունները լրացրին նոր բացահայտումներով և հայեցակարգերով, և համաշխարհային նորագույն գրականության տեսությունը հարստացավ այնպիսի գրականագիտական –քննադատական ուղղություններով, ինչպիսիք են հոգեվերլուծական քննադատությունը, յունգյան հերմենևտիկան, միֆաքննադատությունը: 20-րդ դարում հոգեվերլուծական մարդաբանությունը, հիմնվելով տիեզերագիտության և ճշգրիտ գիտությունների հին ու նոր ձեռքբերումների վրա, նկատելի առաջընթաց գրանցեց մարդու հոգեկան կառուցվածքի, գիտակցության տարբեր շերտերի գործառույթների և հատկությունների ուսումնասիրությամբ նոր հայեցակարգերի, իրականության ընկալման նոր մոդելների ձևավորման ուղղությամբ: Յունգյան հերմենևտիկան արքետիպերի տեսության հայտնագործմամբ

և հիմնավորմամբ նոր մեթոդ առաջադրեց մարդկային նախատիպերի ճանաչողության և դրանց բովանդակային փոխակերպումների ուսումնասիրությունն առավել արդյունավետ կատարելու, գեղարվեստական տեքստը և կերպարը ճշգրիտ մեկնաբանելու ուղղությամբ: Ըստի՝ առաջադրված խնդրի՝ Հրանտ Մաթևոսյանի «Նանա իշխանուհու կամուրջը» ժողովածուի գեղագիտական և փիլիսոփայական շերտերի քննության համար նպատակահարմար գտանք կիրառել յունգյան հոգեվերլուծության մեթոդաբանությունը, մասնավորապես՝ արքետիպի և նշանի մասին հոգեվերլուծաբանի մշակած հայեցակարգերը:

Հոդվածի ընձեռած սահմանների շրջանակում, անդրադառնալով ժողովածուի այդ շերտերին, առանձնացնում ենք մասնավորապես երեքի՝ ծաղրածուի, ոգու և անիմայի արքետիպերի դիտարկումը՝ ազգային յուրահատկությունների բացահայտումով:

Ծաղրածուի կերպարի արքետիպային բնութագրիչները

«Նանա իշխանուհու կամուրջը» ժողովածուի առաջին պատմվածքը վերնագրված է «Ծաղրածուների մեր տոհմը»: Ծաղրածուի բառարանային մի շարք իմաստների մեջ առկա է նաև այն իմաստը, որ նախնական ընկալմամբ բառին տվել է հեղինակը՝ կատակաբան, աշխարհին հումորով հարաբերվող, հաճախ լուրջ վերաբերմունք պահանջող իրողություններին ծաղրական վերաբերմունք ցուցադրող.«Գյուղում ենք, մեր տոհմի մեջ ենք: Իսկ տոհմեցիները ծաղրածուներ են, ամեն մեկը մի գյուղի կծիծաղեցնի: Իսկ երբ մի տեղ ենք հավաքվում բոլոր տոհմեցիներս, ծիծաղեցնելու ուժը մեծանում է այն հարա-

բերությամբ, ինչ հարաբերության մեջ է հարյուր առանձին զինվորների ուժը հարյուր զինվորանոց վաշտի հարվածային ուժի հետ»[1]:

Իրականությունը ծիծաղի վերածելը աշխարհայացք է. ծաղրածուների տոհմի տղամարդիկ հումորով են հարաբերվում աշխարհին, ինչը քողարկում, երբեմն էլ արժեզրկում է նրանց մտքի հասունությունը, դատողությունների խորությունն ու կարևորությունը, ասվածի արժեքը: Տոհմի Մացակը խելացի է ու անլուրջ, իսկ նրա դասընկեր տղան անընդունակ է և լուրջ, նրա լրջությունը դառնում է խելքի ու հնարամտության ցուցիչ, և իրականություն կազմակերպողը դառնում է լրջությամբ քողարկված տհասությունը.«Դժբախտությունն այն է, որ աշխարհը լուրջ է, մտածում է, մտածելու ջիղը զարգացրել է ըմբիշի թիկունքի պես, իսկ ծիծաղի ջիղը դարձրել է ճգնավորի թև» (էջ 11):

Բայց պատումի զարգացումը դուրս է գալիս անլուրջ և լուրջ կերպարների հակադրության դաշտից, հեղինակը նոր բնութագրիչներ է ավելացնում ծաղրածուի կերպարին՝ ընդլայնելով այն մեկնաբանելու շրջանակը. «Սա նորություն չէ, պատմություն ունի: Եվ այդ պատմությունը գնում–հասնում է Տիգրան Մեծի օրերը Տիգրան Մեծի պալատը: Պալատն ունեցել է լարախաղաց և ծաղրածու, հնարում եմ ես» (էջ 15): Հեղինակը տեքստ է բերում «ծաղրածու» բառի իմաստային առաջին բնութագրիչը. այն է՝ թագավորներն ունեին ծաղրածու կամ խեղկատակ, դա արքունական միջավայրի բաղադրիչն էր: Ալ. Դուգինը

[1] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Նանա իշխանուհու կամուրջը, «Օգոստոս» հրատ., Երևան, 2006, էջ 5: Այս ժողովածուից կատարվող հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն անմիջաբար, փակագծերի մեջ:

նկատում է, որ արքայական շրջապատում ծաղրածուն հայտնվում է միջնադարում, նախաքրիստոնեական արքայապետական համակարգում այդպիսի երևույթ չկա, քանի որ այդ դերը կատարում էր քուրմը. ըստ Դուգինի՝ ծաղրածուն փոխակերպված քուրմն է՝ նոր իրականությանը համարժեք գործառույթներով[2]: Մ. Բախտինը, քննելով խաբեբայի, ծաղրածուի և հիմարի կերպարների ծագումնաբանությունը, գրում է. «Այս կերպարները, իհարկե, հեռու են նոր լինելուց, դրանք եղել են և՛ անտիկ ժամանակներում, և՛ Հին Արևելքում»[3]: Բախտինն ընդգծում է, որ իր առջև խնդիր չի դրել ճշտել այս կերպարների ծագումնաբանությունը, բայց ակնհայտ է, որ առանց պատասխանելու այն հարցին՝ ինչու է կարևորվում ծաղրածուի տիպը արքայապետական համակարգում, որոնք են նրա ծագումնաբանական հիմքերը և դերակատարումը մարդային հասարակությունում, չենք հստակեցնի այս պատմվածքի և առհասարակ ծաղրածուի կերպարը ներկայացնող ստեղծագործությունների գաղափարագեղագիտական թիրախները: Ծաղրածուի գործառույթը ստեղծվել է արքունական համակարգի պահանջից, նա անհրաժեշտ ներկայություն է, քանի որ արքային սթափության կոչող ձայնն է, ծաղրի թանձր շերտով սքողված ճշմարտությունը բարձրաձայնողն է, երևույթներին ուղիղ նայող հայացքն է, առողջ բանականության կոչնակը. ցանկալի էր, որ նրա խոսքը շրջապատը չընկալի, ինչպես որ գյուղի բնակչությունն էր հիմնականում անհաղորդ կամ անընկալունակ ծաղրածուների

---

[2] Տե՛ս https://www.b17.ru/blog/74007/?fbclid=IwAR13m5r3CPvz0L1q4Fgg1zCGc-AgJsKaJjTrURidUg8fyk1iF358UzSSz-hw, 18.06.2022

[3] **Բախտին Միխայիլ**, Ժամանակի և քրոնոտոպի ձևերը վեպում, Երևան, «Անտարես», 2017, էջ 123:

տոհմի գոյաբանական խորհրդին: Ա. Խառատյանը ծաղրածուին վերագրում է մշակութային գործառույթ՝ նրան հակադրելով արքային, համարելով նրա դարձերեսը[4]: Այս պնդման հիմքում ընկած է Բախտինի այն բնորոշումը, թե խեղկատակն ու հիմարը արքայի և Աստծո փոխակերպումներն են: Արդյո՞ք հիմնավորված է արքա-ծաղրածու հակադրումը: Խնդրի լուծումը գեղարվեստական տարածության մեջ ներկայացրել է մոգական ռեալիզմի ականավոր ներկայացուցիչներից սերբ արձակագիր, պոետ և նշանագետ Միլորադ Պավիչը: Նա իր «Վերջին սերը Կոստանդնուպոլսում» վեպը կառուցել է Տարոյի քարտերի կառուցվածքային հերթագայությամբ՝ վեպի քսաներկու մասերը վերնագրելով Մեծ Արկանի քարտերի խորհրդաբանությանը և տիեզերագիտական իմաստաբանությանը համապատասխան: Փիլիսոփա և նշանագետ Պավիչը լավագույնս տիրապետում է քարտերի նշանագիտական կառուցվածքին և խորհրդին, դրանց միջնորդավորված առնչությանը տիեզերքին և մարդուն: Կ. Գ. Յունգը իր «Արքետիպ և խորհրդանիշ»[5] ուսումնասիրության մեջ Տարոյի սիմվոլիկան անվանեց արքետիպային՝ նկատելով, որ հատկապես այդ նշաններն են կազմում կոլեկտիվ անգիտակցականի բովանդակությունը, և դրանց միջոցով կարելի է խորասուզվել ենթագիտակցության գաղտնարանների մեջ, քանզի դրանցում պահպանվում է հիշողությունը մարդկության պատմության ամենակարևոր գործող անձերի և սյուժեների մասին: Նշանակում է՝ ծաղրածուն արքետիպ է՝

---

[4] Տե՛ս **Խառատյան Ալա**, Ծաղրածուի մետամորֆոզը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում, «Մաթևոսյանական ընթերցումներ 3», ԵՊՀ հրատ.,Երևան, 2016, էջ 175-177:

[5] https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/322806-karl-yung-arhetip-i-simvol.html#text, 19.06.2022

կոլեկտիվ անգիտակցականում գոյող մտատիպարներից մեկը, որ յուրաքանչյուր հասարակարգում կամ տարբեր մշակութային իրականություններում նոր բովանդակությամբ և երևութականությամբ է ներկայանում՝ հարազատ մնալով նախատիպի ընդհանրական բնութագրին: Ծաղրածուի քարտ-նշանով կարող է սկսվել կամ ավարտվել Մեծ Արկանի քարտերի կապուկը՝ կախված այն բանից, թե իրականությունն ինչպես է ընկալում այն օգտագործողը: Պավիչի վեպի առաջին հատվածը վերնագրված է այսպես՝ «Հատուկ բանալի՝ Խեղկատակ»[6], այսինքն՝ հեղինակն իր պատկերած իրականությունը կերտող համարում է ծաղրածուին և ոչ մոգին, որը ներկալացնում է իմաստուն տղամարդու արքետիպը, և նյութական աշխարհի մուտքը նա պետք է բացի: Գործ ունենք նշանային համակարգի վերածված մարդկային նախատիպերի հարացույցի հետ, որին իրապես համապատասխանում է Յու. Լոտմանի սահմանած սեմիոսֆերա[7] բնորոշումը, քանզի Տարոյի առաջին քսաներկու քարտերը ներկայացնում են ծածկագրված Տիեզերքը. ստեղծվել է նշանագիտակական տարածություն, որի օգնությամբ կարելի է ճանաչել Արեգակնային համակարգը, տիեզերածնության աստիճանակարգային էվոլյուցիան և նրանում գործող նախատիպ կերպարների ծագումնաբանական հաջորդականությունը:

Ծաղրածուի մաթևոսյանական նախատիպի ամենավաղ արտահայտությունը Տիգրան Մեծի ծաղրածուն է. «Ծաղրածուն եղել է մեր տոհմի պապը», այսինքն՝ հեղինակն իր ստեղծած

---

[6] Տե՛ս **Պավիչ Միլորադ**, Վերջին սերը Կոստանդնուպոլսում, «Անտարես», 2016, էջ 5:

[7] Տե՛ս **Лотман Ю. М.**, Семиосфера, Санкт- Петербург, «Искусство-СПБ», 2000, с. 252.

կերպարի հիմքերը գտնում է նրան հարազատ միջավայրում՝ արքունիքում: Տիգրան Մեծի ժամանակներում չեն գնահատել նախապապի հումորը և փտած արքայախնձոր են նետել. «Եվ մեր պապի ժպիտի մեջ կաթել է առաջին կաթիլ թույնը: Մաքուր, տաք, առատ արյան պես ժպիտը վարարում է մեր երակներում. մի կաթիլ թույնը շատ է քիչ մեզ թունավորելու համար: Բայց աշխարհի հիվանդ լեղապարկը ամեն անգամ՝ երկու հազար տարի անընդհատ, թույն է կաթել մեր արյան մեջ, և հիմա ծիծաղում է մի սերունդ, որի աչքերը չեն ծիծաղում» (էջ15): Հեղինակը սրում է աշխարհը ծիծաղի վերածողների և կյանքը դառնացնող մաղձոտների հակադրությունը, շահում են վերջինները, որովհետև գոյապայքարում դեմքի լուրջ արտահայտությունը քողարկում է մտքի ծանծաղությունն ու հոգու դատարկությունը, մինչդեռ ծաղրածուի տիպը սոցիալ-մշակութային անհրաժեշտություն է՝ երկրային տառապանքը թեթևացնելու միտումով ստեղծված.«Ինչպիսի՜ իմունիտետ ենք կորցնում: Եվ՝ այդպես՝ առանց ծիծաղի, կյանքը երկու օրում մեզ կուտի քաղցկեղի պես» (էջ15): Ծաղրածուի գոյության հիմնավորումը արքայի և արքայապետության առկայությունն է, նա ստեղծվել է համապատասխան կեցութային դաշտում, հետևաբար այդ դաշտից դուրս չի ընկալվում:

Պատմվածքի երկրորդ մասում ծաղրածուի արքետիպը հակադիր բովանդակությամբ է ներկայանում. ծիծաղը նահանջում է ծաղրածուի էությանն անհամապատասխան կենսամիջավայրում, Վախթանգի և պատմողի հոր՝ տոհմի ամենաուրախ ծաղրածուի հումորը խլանում է տրեխ դարձող կաշվի անուրախ խրթխրթոցի մեջ: Կոշիկ-տրեխ հակադրությունն այլաբանություն է, որ քաղաքակրթական արժեք ունի և կեցութային

հակադիր շարքեր է ներկայացնում՝ արքա-ծաղրածու-տրեխա-գործ, պալատ-տուն-գոմ: Արքա-ծաղրածու համակարգում պատանու՝ դեպի Մարս ձգվող միտքն ու հայացքը կարող էին կրթության և զարգացման պատվանդան ունենալ, այնինչ իրականության այսպիսի բնութագիրը՝ «Գոմ էր, տուն չէր», բացառում է արքայականի, նույնն է թե՝ ազնվական ձգտումների իրացման հնարավորությունը, որքան էլ այն տեղայնացվեր. «Արքային պատկերացնեիր փափախով, առջևը ուտելու դնեիր բրթած կաթ, ինչ-որ բնազդով զգայիր, որ կաթը քիչ է ու ասեիր,- Լավաշով կաթ և արքայական ուրիշ բաներ» (էջ 18): Հեղինակը արքունական իրականության բացակայությունը պատկերում է ոչ արքայական բաղադրիչների և արքայի կերպարի համադրմամբ, ինչն ավելի է սրում արքայական և ոչ արքայական համակարգերի անհամատեղելիությունը: Առաջինը խթանում էր աստղաբանական գիտելիքի զարգացումը, ինչը հաստատում է Ալ. Դուգինի պնդումը, որ ծաղրածուն փոխակերպված քուրմն է, երկրորդը սոցիալական հենարաններ չունի կրթության և գիտելիքի համար, այսինքն՝ ծաղրածուն կորցրել է իր սոցիալական միջավայրը, առանց արքայի արքետիպի նախնական գծերը փոխակերպվել են, և միջավայրն այլևս չի ընկալում նրա էությունն ու առաքելությունը:

Ոգու արքետիպի փոխակերպումների բովանդակային բազմաշերտությունը

Գրականության տեսաբան Օ. Տուրիշևան, համակարգելով յունգյան արքետիպերի հարացույցը, ընդհանրացնում է. «Արքետիպի՝ իբրև մարդկային հոգեբանության դատարկ, ապրիորի և համընդհանուր տարրի այս բնութագրման վրա է հենվում ստեղծագործության յունգյան հայեցակարգը: Ստեղծագործու-

թյունը, ըստ Յունգի, արքետիպերի անգիտակցական վերարտադրություն է. այն «աճում է անգիտակցականի խորքերից: Արվեստագետն իր հոգեբանության այդ «հնադարյան» շերտի նկատմամբ ունեցած հատուկ զգայունության շնորհիվ արքետիպերը վերարտադրում է ստեղծագործության մեջ՝ այդ չեզոք և դատարկ սխեմաները միշտ լցնելով ինքնատիպ բովանդակությամբ: Նրա գեղագիտական գործունեության մեջ «կոլեկտիվ անգիտակցականը հասնում է ապրումին»՝ ձեռք բերելով պատկերային ամրագրում»[8]: Մեզ հետաքրքրում է, թե ոգու արքետիպը կերպարային ինչպիսի ամրագրում է ունեցել այս ժողովածուում, բայց խնդիրն ընկալելու համար պետք է հասկանալ, թե ինչ է իրենից ներկայացնում ոգու արքետիպը: Յունգն այն մեկնաբանում է այսպես. «Իմաստուն ծերունին երազներում հայտնվում է կախարդի, բժշկի, քահանայի, ուսուցչի, պրոֆեսորի, պապիկի կամ հեղինակություն ունեցող որևէ անձի տեսքով: Մարդու, էլֆի կամ կենդանու տեսքով ոգու արքետիպը միշտ դրսևորվում է մի իրավիճակում, երբ պահանջվում է խորաթափանցություն, հասկացողություն, լավ խորհուրդ, վճռականություն, ծրագրելու ունակություն և այլն, բայց դրա համար սեփական ռեսուրսները բավարար չեն: Արքետիպը փոխհատուցում է այս հոգևոր անբավարարության վիճակը բովանդակությամբ, որը կոչված է լրացնելու դատարկությունը»[9]: Այլ կերպ Յունգը այն կոչում է ուժեղ տղամարդու նախատիպ, որն իր ոգու զորությամբ պետք է կերտի իրականություն՝ տիեզերական գիտելիքի և իրականության ճշգրիտ մոդել առաջադրելով:

---

[8] **Տուրիշևա, Օ. Ն.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և պատմությունը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2017, էջ 92:

[9] **Юнг Карл Густав**, Архетипы и коллективное бессознательное, Москва, изд. АСТ, 2019, ст.259-260.

Ուժեղ տղամարդու կերպարը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում բազմադեմ է։ Արքետիպի ազգային բովանդակությունը ներկայացնում են Մեսրոպը, Ռոստոմ Սարգսյան-Մամիկոնյանը՝ նույն ինքը՝ Տերը, Արմեն Մնացականյանը՝ իր ազգային մտածողությանն ու մշակույթին նվիրված գրող-սցենարիստը, և վերջապես այս շարքում է նշանավոր Իշխանը՝ «Աշնան արև» վիպակի առանցքային կերպարի՝ Աղունի հայրը, որի ուժի, կամքի, նաև գործունեության մութ կողմերի մասին տեղեկանում էինք դստեր՝ Աղունի խոսքերից, մինչև տևականորեն անտիպ մնացած այս («Նանա իշխանուհու կամուրջը») ժողովածուի հրատարակումը։ Հոր կերպարն Աղունի համար ուժեղ տղամարդու կատարելատիպն է, որին նա մշտապես հակադրում է արական սկիզբը մարմնավորող խեղճ ու անկամ տղամարդուն՝ Ավետիքի արյունը կրողներին։ Բայց մեզ հետաքրքրում են Իշխանի և նրանից սերվածների հարաբերությունը ուժեղ տղամարդու նախատիպին, նրանց էության փոխակերպումները և հեռացումը ոգու ոլորտներից։ Իշխան Դևոյանը՝ դևոյանների տոհմի հպարտությունը և տարածաշրջանի ահուսարսափը, ավազակաբարո մի գոյություն է, որ սպանում, գրփում, թալանում է աջուձախ, բարոյական ոչ մի լծակ չունի. ենթարկվում է իր սահմանած օրենքներին, ոգու դաշտերն ամուլ են։ Կերպարը չի ընդունում ոգու կենսատեղեկատվական հոսքերը, փոխարենը բաց են նյութ կլանող անկառավարելի մղումները. «Գողանում էր։ Գողուտուր էր, հա-հա՜, գողուտուր էր։ Չի էր պատահում, ձի էր գողանում, ոչխար էր պատահում, քշում էր հոտով, ինչ պատահում էր՝ վերցնում էր ու տեղնուտեղը ծախում։ Չէ՜, պատահելո՛վ չէր. ինքն ինչ ուզում, պատահեցնում էր։ Ի՛ր ձեռին էր» (էջ44)։ Կերպարն հիմնականում գեղագր-

վում է եղբոր՝ Զարմայրի պատմությունների մեջ, նրա հայացքով և միակ դրական բնութագրիչն առնչվում է մի խեղճուկրակ ընտանիքից թալանվածը վերադարձնելով: «Բայց սիրտը մաքուր էր»,- կարծես ուզում է համոզել եղբայրը: Իրականում նա, իրեն համարելով ուժեղ տղամարդ, մերժում և քամահրում էր թույլերին և խեղճերին, նրանց մեջ նաև իր զավակներին.«Իշխանը խեղճերին չէր սիրում, մանավանդ եթե նա Դևոյան էր լինում» (էջ 57), այս տեղեկությունն էլ չի սպառում կերպարի հակասականությունը, որովհետև նա մահվան է ուղարկում Դևոյան տղամարդկանց մեջ միակին՝ Արտաշին, որի էության մեջ իր արյունը լիարժեքորեն վերարտադրվել էր: Ուժեղ և խեղճ տղամարդու Իշխանի կենսափիլիսոփայությունը մերժում է ընկերը՝ քրոջ՝ Մարգարիտի սիրեկանը՝ նկատելով, որ նյութի կորուստը համարժեք չէ հոգևոր սնանկությանը: Բայց վիպակում Իշխանին հակադրվող գաղափարական եզրը Արուսյակի գրող որդին է՝ Աղունի Արմենակը, որն իր էությամբ համապատասխանում է ոգու արքետիպի իրական բովանդակությանը: Նա վերաբերմունքով և խոսքով մերժում է պապի բարոյական կերպարը, որակում նրան «քանդող» ու «հոտացնող» և դատապարտում. «Քեզ էլ կկախեի, պապ, որ չշարունակես կյանքը հարամել» (էջ64): Ապրելու դժվարությունը աղավաղել ու կործանել է այս մարդկանց, տերերին հնազանդվելու հարյուրամյակների ընթացքում միտքը զրկվել է զարգանալու և գիտելիքով հարստանալու հնարավորությունից, փոխարենը զարգացել է խարդախ ճարպկության ջիղը, որ շփոթվել է ուժի և խորամտության հետ: Իշխանի ստեղծած իրականության մեջ առաջացել է Յունգի սահմանած հոգևոր դեֆիցիտը:

Եվրոպական նորագույն վեպը ստեղծեց ոգու բացարձակ տիրապետության մոդել. Հերման Հեսսեի «Հուլունքախաղը»[10] միտք արարող այրերի փակ համակարգ է, որում իշխում են տիեզերահենք գիտելիքը, բարոյական բարձր նորմերը և հոգու կատարելության խորհրդանիշ հուլունքախաղը, որն այդպես էլ գաղտնիք է մնում ընթերցողի համար: Այստեղ առաջնորդը մագիստրոսն է՝ բարձրամիտ խաղի իմացության կրողը՝ ոգու արքետիպը ներկայացնող առաջին կերպար-պատկերը, որ գլխավորում է Մեծ Արկանի քարտերի շարանը՝ որպես Աստծո փոխանորդը Երկրի վրա: Կաստալիայում տևական դժվարին աշխատանքով արարված ոգին փոխանցվում է նորերին, անընդհատ նորոգվում և տարածվում՝ հաստատելով ոգու տիրապետություն: Մաթևոսյանի ճանաչած իրականությունը չունի ոգեստեղծ և ոգեպահպան համակարգեր, գրականությունը բնականաբար չի արձագանքում իրականությանը, գրականությունը գեղագրում է ճանաչված իրականությունը, որում անգամ նրանք, ովքեր ծնվել էին իրենց ժամանակի մեջ ոգի արարելու համար, խեղվում են կամ ոչնչանում, ինչպես Խեչոյենց տոհմի այրերը Լևոն Խեչոյանի «Խնկի ծառեր» վիպակում, կամ ինչպես Հովհաննես Թումանյանի որդիները իրենց ողբերգական ժամանակի մեջ:

Կամուրջը՝ որպես կանացի սկզբի խորհրդանիշ

Շումերա-աքքադական դիցաբանության մեջ նախամայր Աստվածուհի Կին ունի նաև Նինհուրսագ[11] անունը, որ թարգ-

---

[10] Տե՛ս **Հեսսե Հերման**, Հուլունքախաղ, Երևան, «Անտարես», 2016:

[11] Տե՛ս **Якобсен Торкильд,** Сокровища Тьмы: История мессопотамской религии, Москва, изд. «Восточная литература», 1995, էջ 68-71.

մանվում է ժայռեղեն երկրի տիրուհի, այլաբանական քողը հեռացնելով՝ կունենանք նյութական աշխարհը ներկայացնող, մարմին ստեղծող և ծնող կանացի սկիզբը, առանց որի տիեզերածնություն տեղի չէր ունենա: Իր «Սուրբ երրորդության դավանանքը»[12] աշխատության մեջ, քննելով տարբեր կրոնադավանաբանական համակարգեր, Յունգը ներկայացնում է աստվածային եռյակի տիեզերաստեղծ կարգակառույցը, որում հայր-որդի սրբազան կապը ստեղծում և պահպանում է սուրբ հոգին կամ տիեզերքի իգական սկզբունքը: Կինը կամ հոգին այն կամուրջն է, որով հայրն իրացնում է որդի ունենալու իր մտածումը, փիլիսոփայական բանաձևմամբ՝ որդին բարձրագույն ոգու մանիֆեստացիան է, որ կարող էր նյութականանալ միմիայն տիեզերքի կրավորական կենսաուժի հետ ձուլվելով: Նանա իշխանուհու կամուրջը Մաթևոսյանի համանուն վիպակում ներկայանում է ուղիղ և փոխաբերական իմաստների մի քանի շերտերով: Պատումի մեջ հայտնվելով նկատելիորեն ուշ՝ սկզբում կենցաղային գործառույթ է իրականացում. նրանով գնում-գալիս են, երբեմն էլ քարերը նախշում սիրային գրառումներով: Վ. Դանիելյանը[13] կամուրջը դիտարկում է որպես անշարժ, բայց կայուն հնի խորհրդանիշ, որ հակադրվում է քանդվող և հոսող նորին: Այն կառուցել է Կյուրիկյան թագուհի Նանե-Նանան 1192 թվականին՝ ի հիշատակ վաղամեռիկ ամուսնու՝ Աբաս Ա Կյուրիկյան թագավորի, այսինքն՝ կառույցի հղացքը կանացի մտքի արգասիք է: Իշխանի կերպարի հոգեբանական զարգացմանը զուգահեռ՝ կամրջի նշանագիտական

---

[12] **Юнг Карл Густав,** Ответ Иову, Москва, «Канон», 2014, ст.11.

[13] **Դանիելյան Վ.,** Ես ապրում եմ, ուրեմն՝ դուք կաք, «Մաթևոսյանական ընթերցումներ 2», Երևան, ԵՊՀ հրատ., էջ 157:

իմաստները խորանում են։ Խնդրի համակարգային ընկալման համար կարևոր է կին երևույթի հանդեպ Իշխանի և նրանից սերվածների վերաբերմունքը։ Առաջին կնոջը որպես անպետք իր Իշխանը շպրտել էր դուրս, երկրորդին ծեծելով սպանել էր՝ որբության բարդույթի տակ թողնելով Ոսկանին և Արուսյակ-Աղունին, երկրորդը՝ քարնջեցին, նրան նույնքան օտար էր, որքան ուրիշների կանայք, հարաբերվելու լավագույն ձևը դարձյալ ծեծն էր. «Կնոջը միշտ էր ծեծում։ Առհասարակ կին չէր սիրում ախպերս։ Էդ էլ նրա թերությունն էր» (էջ50)։ Կինը մոլորակի նյութական պատվանդանն է, որին բնական-իրական հարաբերությունների դեպքում պետք է ամրանա տղամարդը՝ եռաչափ զոյաբանական աշխարհում ոգին իրացնելու համար։ Ոգու կենսաուժից զուրկ Իշխանը չունի կին-նյութական հենարան, օտարում է նրան իրենից՝ առանձնացնելով իր ստեղծած հարստությունը՝ իր բանկային գրքույկը, իր տները, իր թոշակը։ Հոգևոր որակները բացակա արժեքներ են, որոնց կրողներին կարող է ծաղրել կամ քննադատել, ինչպես քրոջ հրապույրներին ունեցվածքը զոհաբերած ընկերոջը։ Նանայի կամուրջը դառնում է կին-տղամարդ հոգևոր բարձրագույն կապի խորհրդանիշը, որ ամուր էր եղել Նանա իշխանուհու և նրա կողակցի՝ Կյուրիկյան Աբաս Ա թագավորի միջև, և կամուրջն էլ այդ մեծ սիրո հավերժության նշանն էր։ Ոգու արքետիպի նորօրյա աղավաղումների հետևանքով 20-րդ դարում կառուցված մեծ կամուրջը քանդվել էր, որովհետև կառուցողները գող այրեր էին։ Վ. Գրիգորյանը նկատում է, որ նոր կամուրջը քանդվել էր նախ՝ կառուցողների հոգիներում, ապա՝ իրական կյանքում, իսկ հազար տարի առաջ կնոջ կառուցած կամուրջն ամուր էր,

հետևաբար՝ երկրորդ իմաստով Նանայի կամուրջը խորհրդանշում է ճիշտ ու արդար կառուցված նյութական աշխարհը[14]: Այլաբանական երրորդ իմաստով կամուրջը պիտի դառնար բոլոր օրինազանցների պատժարան, բայց այդպես էլ չի դառնում: Ոսկանը, օրինակ, մեծ կամուրջի շինանյութը գողացած Արտաշին սպառնում է կախել Նանայի կամրջից. «Ես դրա խուլիգան հերն անիծեմ: Ես հիմա դրան Նանայի կամուրջից կկախեմ» (էջ 120), բայց դա նրան չի հաջողվելու, ինչպես որ սպառնացել և չէր իրագործել Իշխանին կախելը, որովհետև Արտաշը նույն Իշխանն էր, որի կենսափիլիսոփայությունը արդարացնում էր բոլոր ապօրինությունները, որից ինքը շահ ուներ, իսկ Ոսկանը խեղճ էր, որբությունը նրան զրկել էր մայրական զորեղ պատվանդանից և ստիպված էր նյութի աշխարհում Արտաշ եղբորը հենվել հարբելուց հավասարակշռությունը հաճախ կորցնող գոյությունը պահպանելու համար: Կ. Գ. Յունգը իր «Մանա-անձնավորությունը» աշխատության մեջ ներկայացնում է ուժեղ տղամարդու բազմաթիվ էությունները. «Այսպես գիտակից Ես-ը դառնում է մանա-անձնավորություն: Մանա-անձնավորությունը կոլեկտիվ անգիտակցականի գերիշխողոն է, ուժեղ տղամարդու՝ հերոսի, առաջնորդի, մոգի, հեքիմի և սրբի, մարդկանց և ոգիների տիրակալի, Աստծո ընկերոջ հայտնի արքետիպը»[15]: Ոգեստեղծ այս տեսակի փոխարեն վիպակում գերիշխող տղամարդն ունի կանացի գծեր, շատախոս է, լացկան, կենցաղային միտք և մղումներ ունի, այսինքն՝ գրավել է կնոջ տարածությունը՝ անզոր լինելով ստեղծել բանականության

---

[14] Տե՛ս **Գրիգորյան Վ. Ռ.,** Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2013, էջ 76:

[15] **Карл Густав Юнг,** Сознание и бессознательное, Москва, «Академический проект», 2013, ст. 124.

իշխանություն։ Նանա իշխանուհու քարեղեն կամուրջի խորհրդաբանությունը անմիջնորդ կապվում է շումերական դիցաբանության գերագույն աստվածուհու առաքելությանը՝ ստեղծել և պահպանել նյութական աշխարհը՝ տղամարդուն թողնելով ոգի արարելու աստվածային առաքելությունը։

ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ

ԳԱՅԼԱՊԱՏԿԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ՀՈՍՔԵՐԸ. ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՀԵՐՄԱՆ ՀԵՍՍԵ

Ամերիկացի փիլիսոփա Չարլզ Սանդերս Փիրսի դիտարկմամբ՝ խորհրդանիշերը հիմնվում են պայմանական զուգորդման վրա: Նա համարում է, որ գիտական խորհրդանիշերը ունեն պատկերային հատկանիշներ, և ցանկացած խորհրդանիշի ամբողջական բովանդակությունը բացահայտվում է միայն մշտական մեկնաբանությունների արդյունքում: Ըստ Փիրսի՝ խորհրդանիշը նշան է, որ վերաբերում է առարկային՝ ընդհանուր գաղափարների ամբողջություն կազմող որոշակի օրենքի հիման վրա: Խորհրդանիշը ներկայացնում է որոշակի սովորույթ, տրամադրվածություն, հոգեվիճակ: Խորհրդանիշը իրականացնում է իր գործառույթը՝ անկախ առարկայի հետ ունեցած նմանությունից կամ համաբանությունից[1]:

Այս տեսանկյունից է, ահա, որ ուզում ենք դիտարկել Հրանտ Մաթևոսյանի և Հերման Հեսսեի գեղագիտական համակարգում մի առանցքային պատկերային միավոր՝ ***գայլապատկերը,*** որը գեղարվեստական խոսքի մեջ ստանում է խորհրդանշային-խոհափիլիսոփայական տարածություն՝ իմաստային հետաքրքիր հոսքերով:

Գայլապատկերը հայ գրող Հրանտ Մաթևոսյանի «Իմ գայլը» պատմվածքում և գերմանացի գրող Հերման Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպում ունի խորհրդանշային հետաքրքիր

[1] Տե՛ս **Chandler, D. Semiotics**. The Basics, Second Edition. USA, 2007, էջ 29-39:

դրսևորումներ։ Գայլապատկերի խորհրդաբանությունը կարելի է դիտարկել համամարդկային աշխարհընկալումների չափումներով։

Թեև Մաթևոսյանի կենսահայեցողությունը խարսխվում է ազգային հոգեկերտվածքի և արժեհամակարգի տարաձևումների վրա, այնուամենայնիվ նրա կենսափիլիսոփայությունը ընդգրկում է ընդհանրապես մարդու՝ որպես բնության ամենաբարդ ու առեղծվածային էակի հոգևոր աշխարհի խոր շերտերը։ Մաթևոսյանական մտածողության այս կերպն է հնարավորություն տալիս գայլապատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերի ընդհանուր տիրույթում՝ իրական գայլի և ներքին գայլի պատկերային անցումների ծիրում, գտնել երկու հեղինակների գեղագիտական համակարգերում խոհափիլիսոփայական շեշտադրումների ընդհանուր շերտեր։

Մարդը մարդու, մարդը ժամանակի, մարդն աշխարհի, մարդը բնության, մարդն ինքն իր հետ ունեցած հաճախ բարդ ու անմեկնելի հարաբերությունների տարակերպ դրսևորումների, աշխարհաճանաչողության և աշխարհընկալումների երբեմն ներդաշնակ, երբեմն հակասական մոտեցումների, երևույթների հակադիր գնահատումների բախման հատույթում են Մաթևոսյանն ու Հեսսեն քննում մարդկային ներաշխարհի շերտերը և իրողությունների ինքնատիպ մեկնաբանությունների և փիլիսոփայական դիտարկումների հենքի վրա ցույց տալիս մարդու մարդացման բարդ ու դժվարին ընթացքը՝ այդ խնդիրը դարձնելով աշխարհայեցողության և կենսափիլիսոփայության շեշտադրումների առանցք։ Վերոնշյալ ստեղծագործություններում գայլի՝ որպես խորհրդապատկերի ընկալումը ունի իմաստային անցումների հետաքրքիր ծիր՝ որպես

բնազդային զգացողությունների, ցավի, տառապանքի, դժվարին խոչընդոտների, բանականության, ուժեղ կամքի, աննկուն ոգու խորհրդանիշ: Գայլապատկերի իմաստային հոսքերի այս շրջածիրում հյուսվում է ընթացքը մարդու մարդացման՝ բնազդային ընկալումներից մինչև բանականության հաղթանակ Երկու հեղինակներն էլ գայլապատկերի խորհրդաբանության տիրույթում հայտնատեսում են այդ ճանապարհի հոգեբանական անցումների իմաստային գրեթե նույն հանգրվանները՝

1. իրականության և երազանքի հակադրություն,

2. կյանքի դժվարություններ, խոչընդոտներ, ցավեր, դրանցից ծնված մենակության զգացողություն, ներքին տագնապներ ու վախեր,

3. բնազդայինի և բանականության բախում, վախերի հաղթահարում, բանակայության գերակայում արտաքին և ներքին ազդակների շնորհիվ,

4. մարդու մարդացման ընթացք և հաղթանակ:

Չնայած երկու հեղինակների մոտ սյուժետային դիպաշարի խիստ տարբեր հյուսվածքներին, սյուժետային գործողությունների զարգացումների տարակերպ դրսևորումներին, պատկերային համակարգի խիստ յուրօրինակ առանձնահատկություններին՝ այնուամենայնիվ, երկու պատումների գաղափարական հարցադրումների, գայլապատկերի խորհրդանշային զարգացումների ենթատեքստերում կան շատ ընդհանրություններ, մտածողության, երևույթների գնահատման ընդհանուր շերտեր:

Ե՛վ Մաթևոսյանի, և՛ Հեսսեի գեղագիտական համակարգում ելակետային է դառնում ներաշխարհային հույզերի բացահայտման միտումը: Ի տարբերություն Հեսսեի՝ մաթևոսյանական պատումում կա գայլապատկերի երկձև կիրառում՝ ***իրա-***

կան գայլ՝ որպես կեցության ճանապարհի արգելքների խորհրդանիշ, և ***ներքին գայլ***՝ որպես այդ արգելքներով պայմանավորված ներաշխարհային տարակերպ հույզերի՝ վախի, անզորության, կամային ուժեղ որակների խորհրդանիշ։ Թեպետ Մաթևոսյանը չի կիրառում ներքին գայլ եզրույթը, սակայն նրա խոսքի ենթաշերտերում ընդգծվում են ներքին գայլի վերոնշյալ իմաստային շերտերը։ Հեսսեի վեպում չկա իրական գայլի կերպարը, բայց հերոսի՝ հասարակությունից օտարվելու, մարդկանցից մեկուսանալու, քաղքենի միջավայրից հեռանալու քայլերը բացում են իրական գայլի վերոնշյալ խորհրդանշային տարածությունը։ Հեսսեի հերոսը իր ինքնության որոնման ճանապարհին ավելի շատ երևում է ներքին գայլի զգացողությունների տիրույթում։ Հեսսեի պատումում ներքին գայլի պատկերային տարածությունը տեսանելի է, հերոսի կերպարանափոխման ողջ ճանապարհին ներքին գայլը իր խորհրդանշային շերտերով բացվում է սյուժետային գործողություններին զուգահեռ։ Մաթևոսյանի պատումում ներքին գայլի իմաստային հոսքը միագիծ է. այսինքն՝ հերոսը, իրական գայլից՝ կյանքի փորձություններից, ստանալով կամային ուժեղ որակումներ, հայտնատեսում է իր ներքին գայլին, որի հետ հաշտ է՝ առանց ներաշխարհային հույզերի բախումների. նա գտնում է կեցության ճանապարհի իր հաղթական ուղին։ Հեսսեի պատումում ներքին գայլը խորհրդանշային տեսանկյունից երկշերտ է. հերոսի ներաշխարհում ննջող ներքին գայլը երկբևեռ է. այն մերթ կույր արբեցումներով է գերում հերոսին՝ տանելով կյանքի խորխորատները, մերթ առողջ բանականության սահմանագծին առաջնորդում դեպի բարին ու գեղեցիկը։ Երկու ստեղծագործություններում էլ հերոսները, որոնք և՛ տարիքով, և՛ իմացական մակարդակով խիստ տարբեր են, ներքին գայլի հետ հարաբեր-

վելու ընթացքում ունեն որոշ ընդհանրություններ. նրանք հաղթում են այն գայլին, որը ձգում է դեպի ետ, դեպի բնազդային կրքերի գիրկը, և հասնում են ինքնահաղթահարման, ինքնահաշտեցման, ներքին թուլություններից ձերբազատման: Մաթևոսյանի հերոսը իր ներքին գայլի հետ ներդաշնակեցման ընթացքը արագ է անցնում, Հեսսեի՝ բարդ հոգեբանական բախումներով հերոսի ներքին էությունը երկփեղկված է, որն էլ բերում է ներքին գայլի խորհրդանշային տարածության մեջ ինքնահաշտեցման երկար ու դժվարին, բայց հաղթական ավարտի…

Վերոնշյալ ստեղծագործություններում գայլապատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերի հանգրվանները կարելի է դիտարկել բանահյուսական մտածողության չափումներով: Բանահյուսական մտածողության մեջ գայլի խորհրդանշացման ծիրը հետաքրքիր զարգացումներ է ստանում՝ ըստ գայլապատկերի դարձվածային իմաստների անցումների: Մաթևոսյանի և Հեսսեի հերոսների ներաշխարհային զգացողությունների վայրիվերումներից, հոգու փոթորկումներից, աշխարհի և մարդու ներքին բախումներից ծնված հուզաշխարհը կարելի է դիտարկել գայլի դարձվածային իմաստների հենքի վրա: Ընտրել ենք դարձվածներից հետևյալները, որոնց իմաստային տարակերպումների պատկերային ընկալման տարածության մեջ կդիտարկենք գայլապատկերի խորհրդանշային շերտերը՝

1. գայլի աչք - երկյուղ ներշնչող բան,

2. գայլի բերանն ընկած- անօգնական, փորձանքի մեջ ընկած մարդ,

3. գայլի սիրտ ուտել - անվախ, շատ համարձակ դառնալ,

4. հին գայլ –կյանքի դժվարությունները հաղթահարած, շատ փորձված մարդ:

Հայկական ժողովրդական հավատալիքների համակարգում գայլի պաշտամունքը եղել է դեռևս հնագույն ժամանակներից։ Բանահյուսական մտածողության մեջ կան գայլի խորհրդաբանության շատ հետաքրքիր շերտեր։ Դեռևս հնագույն ժամանակներում, երբ բնության մեջ ամեն արարած ներդաշնակ էր բնության բոլոր տարրերի հետ, երբ մարդը կեցության իր ճանապարհին դեռևս չէր աղարտել նախաստեղծ աշխարհի չգրված օրենքները, մարդն ու կենդանին ներդաշնակ էին, գայլը օտարված չէր մարդուն։ Այնուհետև գայլն իր բնազդային օրենքներով կերտեց իր աշխարհը՝ մարդու մեջ տեսնելով իր թշնամուն։ Սակայն մարդն իր ներաշխարհային շերտերում տեսավ գայլայինը՝ տրվելով գայլային բնույթի կույր արբեցումներին։ Ու երբ մարդը դեմ առ դեմ կանգնեց ինքն իր առաջ, տեսավ իր ներքին էության կույր մերկությունը, տեսավ այնտեղ գայլին, իր գայլին.. Տեսավ ներքին մղումների կույր բնազդ, որը ինչ-որ տեղ լռեցնում է մարդկային սթափ բանականությունը։ Մարդն իր հոգում տեսավ երկատված վիհեր, իր մեջ տեսավ մարդուն՝ մտքի, բանականության, զգացմունքի, հույզերի աշխարհով, տեսավ նաև գայլին՝ բնազդային, անհագուրդ, երկյուղ ներշնչող, անվախ... Եվ հարահոս կյանքի խենթ պտույտի մեջ ժողովրդական մտածողության շերտերում գայլ բառի ընկալման իմաստային սահմանները ընդլայնվեցին։ Գայլ բառն էլ բանահյուսական մտածողության շերտերում ստացավ խորհրդանշային իմաստներ՝ մեկ որպես ցավի, թշնամու, տառապանքի խորհրդանիշ, մեկ՝ որպես այդ ցավից ու տառապանքից ծնված ներքին կամային ուժի խորհրդանիշ, որոնք հետագայում դրսևորվեցին նաև գեղարվեստական մտածողության մեջ։ Գայլ բառը դարձավ մարդկային որակների բնութագրման

եզրույթ, մարդկային հատկանիշների խորհրդանշային լեզվական միջոց։ Օրինակ՝ ***գայլասիրտ-քաջ, գայլաբարո- նենգ*** և այլն։ Գայլ մականունն էին կրում նաև խիզախ, քաջ տղամարդիկ։ Օրինակ՝ 7-րդ դարում քաջ դիվանագետ և զինվորական Գայլ Վահանի մասին հյուսվել են մի շարք ավանդազրույցներ։

Գայլ բառը մտավ նաև գեղարվեստական մտածողության տարածություն՝ դառնալով մարդկային բնավորության մեջ այդ որակների խորհրդանշան։ Մաթևոսյանի և Հեսսեի ստեղծագործություններում գայլապատկերի վերոնշյալ խորհրդանշային հանգրվանները կարելի է դիտարկել գայլապատկերի դարձվածային իմաստների ներքին հոսքերի տիրույթում։ Գայլապատկերի խորհրդաբանության **առաջին հանգրվանում (իրականության և երազանքի հակադրություն)** երկու ստեղծագործություններում էլ տեսնում ենք տխուր և ծանր իրականության և մարդկային հոգու վեհ մղումների, կեցության ցանկալի ձևերի, երազանքների բախում։ Իհարկե, գաղափարական այս հոսքը տարրալուծվում է սյուժետային տարբեր զարգացումներով։ Երկու ստեղծագործություններում էլ երազանքի և տխուր իրականության բախման նախակետը քաղցի զգացողությունն է, մաթևոսյանական պատումում՝ իրական քաղցը՝ պայմանավորված հերոսի ընտանիքի սոցիալական ծանր վիճակով, Հեսսեի պատումում՝ ոգու քաղցը՝ պայմանավորված հերոսի և միջավայրի ներքին բախումից ծնված հոգևոր անհագուրդ զգացողություններով։

Մաթևոսյանական պատումում սյուժետային զարգացումները հյուսվում են հերոսի ներքին հուզապրումների խմորումներից։ Պատանի հերոսի կեցության հոգեցունց նկարագիրը, սոցիալական ծանր վիճակը, «իրենց գյուղի ավլած աղքատությունը», «մեռյալ վառարանից և՛ սառն անկողնից, և՛ խափան

ռադիոյից ու Ջեկ Լոնդոնի «Սպիտակ ժանիքը» գրքից» անվերջ հետևող քաղցի զգացողությունը դառնում են դեպի երազանք ճանապարհի կենսական տարածության նախակետ, որից սկիզբ է առնում գոյությունը ամեն գնով պահպանելու, քաղցը հագեցնելու խենթ փնտրտուքի մեջ անհնարինին հասնելու ցանկությունը, լուսավոր երազանքի իրականացման հույսը։ «Նրանք՝ մեծերը՝ և հայրս ու մեր գյուղացին, և ուսումնարանի ղեկավարությո՛ւնը, գիտեին, որ այդ թոշակը չնչին է և այդ փայտը չնչին է, բայց ոչ մի կերպ չէին կարող լիաձեռն լինել և հույսները դնում էին հրաշքի վրա։ Այդ հրաշքն այն էր, որ մենք ծնվել էինք ապրելու համար, երեխա էինք և պիտի ապրեինք»[2]։ Իսկ այդ հրաշքը կերպավորվում էր հերոսի մոր՝ երազի թևերին հյուսված տաք ու նվիրական ցանկությունների տեսլապատկերով. «... ինձ սպիտակ վերնաշապիկով տեսավ դասարանի դեմ աշակերտներին դաս բացատրելիս... և աշխարհն այնքան մաքուր էր, և ձայներն այնքան պայծառ էին, և երջանկությունն այնպես էր ողողանջում, որ մայրիկը իրեն դրեց կանաչ գերեզմանոցի լուռ քարերի տակ, ու նրա սիրտը թպրտաց ուրախությունից ու թախծից» (էջ 456)։ Իսկ սովից մինչև այդ ցանկալի երազանքի իրականացում բարդ ու դժվարին ճանապարհ էր, որը պիտի հաղթահարվեր՝ բախվելով և՛ իրական գայլին, և՛ ներքին գայլին, և գտնելով իր գայլին՝ նրա պատճառով և նրա շնորհիվ անցներ կյանքի խորդուբորդ արահետներով և ցավից ու տառապանքից իմաստնացած՝ գտներ կեցության ճանապարհի ճշմարիտ ուղին, որը տանում է դեպի երազանք՝ մարդու մարդացման լուսավոր ափեր...

---

[2] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Երկեր երկու հատորով, հատոր առաջին, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1985, էջ 450։ Այսուհետ բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից, էջերը կնշվեն անմիջաբար։

Գայլային ներքին հուզապրումների տարածությունը դառնում է դառը իրականության և երազանքի միջանկյալ դաշտ՝ խոհափիլսոփայական մտորումների բարդ հյուսվածքով, որն էլ ամբողջացնում է գայլապատկերի խորհրդաբանության շրջածիրը: «Մութ սենյակում վառարանը սառչելով կուչ էր գալիս. մայրիկը, բաց աչքերով, տեսնում էր սառը Կիրովականը լուսնի տակ, մի դարչնագույն մեղրահոտ ամառ, Արմենի հագին սպիտակ վերնաշապիկ, այծի լիքը կուրծք ու կարմրող պոմիդոր» (էջ 458): Մաթևոսյանական պատկերների միջև՝ «սառչող վառարանի»՝ որպես տխուր իրականության խորհրդանիշ, և «մեղրահոտ ամառվա»՝ որպես լուսավոր երազանքի խորհրդանիշ, ձգվում է գեղարվեստական խոսքի իմաստային հյուսվածքը՝ բացելով մարդու ներքին գայլի խորհրդանշային շերտերը:

Հեսսեի վեպում հերոսը տառապում է ոգու սովի հոգևոր տարածության մեջ, Հարրին շնչահեղձ է լինում քաղքենի միջավայրի խեղդող կապանքների, քաղաքականության նենգ օրենքների, դատարկահունչ արվեստի, անկյանք մշակույթի գերիշխումից: «Քանզի հենց դա էի ես ատում ու նզովում, դրանից էի նողկում ամենից անկեղծորեն՝ այդ գոհունակությունից, այդ առողջությունից, հարմարավետությունից, քաղքենու այդ խնամված լավատեսությունից, ամենայն միջակության, բնականոնության, չափավորության այդ ծաղկումից»[3]: Նրա երազանքի ծիրը սկիզբ է առնում մտքի և հոգու քաղցի ներքին տվայտանքներից, սիրտը տենչում է այն լուսավոր ափը, որտեղ

[3] **Հերման Հեսսե,** Տափաստանի գայլը, Երևան, «Անտարես» հրատ., 2014, էջ 70: Այսուհետ նշված գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն անմիջաբար (ՀՀ, էջ…):

մարդկային միտքն ու հոգին գեղեցիկի, բարու, կատարյալի հոգևոր ալիքներում կլինեն ներդաշնակ: Եթե Մաթևոսյանի հերոսի երազանքի իրականացման շրջածիրը երևում է նրա մոր երազ-տեսիլի մտապատրանքային դաշտում, ապա Հեսսեի հերոսի երազանքի շրջածիրը՝ քաղքենի միջավայրի գորշությունից մինչև աստվածային կատարելության զգացողությունների արթնացում, պատկերավորվում է նրա հոգում հոգեհմա երաժշտության ազդեցությամբ աստվածային լույսի ճառագումի տեսլապատկերի մեջ: «Դա պատահեց մի համերգի ժամանակ, կատարվում էր հին, փառավոր երաժշտություն, և փայտյա փողերով կատարված երկու նուրբ զգացողությունների միջակայքում ինձ համար անսպասելիորեն նորից բացվեց անդրաշխարհի դուռը, ես բարձրացա երկինք և տեսա Աստծուն աշխատանքի պահին, համակվեցի սրբազան ցավով...» (ՀՀ, էջ 32): Այդ սրբազան ցավի զգացողությունն է հերոսին տեսանելի դարձնում «աստվածային այն ցոլքերը», որոնք մաքրում են մարդկային հոգին մանրախնդրությունից, ընչաքաղցությունից, սնապարծությունից, քաղաքական խաղերից, ատելի միջակությունից... «Ավա՜ղ, դժվար է աստվածային այդ ցոլքերը գտնել միջավայրում այն կյանքի, ուր ապրում ենք մենք, միջավայրում այսքան ինքնագոհ, այսքան քաղքենի, այսքան հոգեզուրկ ժամանակների, այսպիսի ճարտարապետության, այսպիսի գործերի, այսպիսի քաղաքականության, այսպիսի մարդկանց առկայությամբ (ՀՀ, էջ 33): Հեսսեի պատումում էլ գայլապատկերի խորհրդաբանության հոսքերի ծիրը ունենում է իմաստային նույն հանգրվանը՝ երազանքի իրականացում՝ մարդու մարդացման փառաբանում...

Գայլապատկերի իմաստային հոսքի **երկրորդ հանգրվանը** (**կյանքի դժվարություններ, խոչընդոտներ, ցավեր, դրանցից**

ծնված մենակության զգացողություն, ներքին տագնապներ ու վախեր) երկու ստեղծագործություններում էլ տեսանելի է դառնում հերոսների հուզապրումների, հոգեբանական անցումների, հուզաշխարհի ներքին վայրիվերումների բացահայտումներին զուգահեռ: Գրական երկի ժանրային առանձնահատկություններով պայմանավորված՝ Մաթևոսյանի խոսքը ավելի հակիրճ է՝ խոր ընդհանրացումներով և դիպուկ շեշտադրումներով: Երկարաշունչ նկարագրություններ չկան, երբեմն մեկ-երկու նախադասությամբ, պատկերի խորախորհուրդ իմաստային ընդգրկումով Մաթևոսյանը բացում է այս հանգրվանում մարդկային ներաշխահի բարդ ու անմեկնելի շերտերը՝ այդ ամենը դիտարկելով խոհափիլիսոփայական հետաքրքիր ընդհանրացումներով: Հեսսեն սյուժետային ավելի լայն կտավի վրա բացում է հերոսի հոգու դռները, հայտնատեսում մարդկային էության բազմաշերտ տարրալուծումները՝ ինքնամերժումից մինչև ինքնահաշտեցում և ինքնարժևորում: Նա մարդկային հոգու ալեվետումները՝ հիասթափություն, հուսալքություն, ինքնախարազանում, ինքնամեկուսացում, ներքին վախեր ու անհանգիստ տագնապներ, դիտարկում է խոհափիլիսոփայական ինքնատիպ շեշտադրումներով: Գայլապատկերի խորհրդանշային այս՝ երկրորդ հանգրվանը Մաթևոսյանի պատումում տեսանելի է դառնում սյուժետային դրվագների զարգացմանը զուգահեռ. իրական գայլը դառնում է կյանքի դժվարությունների, խոչընդոտների, ցավի ու տառապանքի խորհրդանիշ: Իսկ Հեսսեի մոտ երկրորդ հանգրվանի իմաստային խտացումների այս որակումները տեսնում ենք հերոսի մտորումների շղթայում՝ ներքին գայլի խորհրդանշային իմաստների անցումներով: Գայլապատկերի խորհրդաբանության այս շերտերը տարրալուծվում են **գայլի աչք և գայլի բերանն ընկած** դարձվածների իմաստային հոսքերի տարածության մեջ: Թեև

Հեսսեի պատումում ներքին գայլը երկատված է բնազդի և բանականության տարանջատումներով, այնուամենայնիվ Հեսսեն նշում է, որ մարդու բնությունը բազմատարր է, այն բաղկացած է ներաշխարհային հույզերի տարակերպ զգացողություններից. «Գայլից բացի, գայլի ետևում իր մեջ ապրում է ուրիշ շատ բան, և բոլորը չէ, որ գայլ են, այսինքն՝ այնտեղ ապրում են նաև աղվես, հրեշ, վագր, կապիկ և դրախտային թռչուն։ Եվ որ այդ ողջ աշխարհի՝ հաճելի և սարսափազդու, մեծ և փոքր, ուժեղ և թույլ արարածների այդ դրախտային այգին նույն կերպ ճնշված ու շղթայված է գայլի մասին հեքիաթով» (ՀՀ, էջ 75)։ Այսինքն՝ բնազդայինից մինչև բանականության լիարժեք հաղթանակ կան մարդու և աշխարհի, մարդու և բնության, մարդու ներքին բախումներց ծնված հոգեվիճակներ, հուզապրումներ։ Ուրեմն՝ այս ներաշխարհային երկու գայլերի՝ բնազդի ու բանականության խորհրդանշային ընկալումների միջանկյալ տարածության մեջ տրոհվում են գայլապատկերի իմաստային խորհրդանշական տարընթաց հոսքերը՝ ներքին վախեր, տառապանքի, ցավի հաղթահարման տագնապներ, որոնք կարող ենք դիտարկել վերոնշյալ դարձվածքների իմաստային դիտանկյունից։ Մաթևոսյանական պատումում, սյուժետային զարգացումներին զուգահեռ, բացվում են գայլապատկերի խորհրդաբանության իմաստային այս հոսքերը. գյուղից քաղաք գնալու ճանապարհին կատարված միջադեպերը՝ պատանու ցրտահարված ոտքի ծանր ցավ, անակնկալ հայտնված գայլից առաջացած սարսափ, բացում են **գայլի աչք (երկյուղ ներշնչող բան)** դարձվածքի խորհրդանշական տարածությունը, որտեղ հյուսվում է հերոսի հոգեբանական անցումների բարդ ընթացքը։ Մաթևոսյանական պատումում տեսանելի է դառնում մարդու և ցավի պայքարը։ Ցավը հաղթահարելու ներքին մղումը աստիճանաբար նրա մեջ արթնացնում է ինքնապաշտպանության

բնազդը՝ վեր բարձրացնելով պատանեկան հոգում ամբարված ուժերը, որոնք պատրաստ են փշրելու արտաքին ամեն մի կապանք ու ցավի դրսևորում։ Պատանու հոգում բացվում է դեպի մի նոր ափ, դեպի տղամարդու համարձակ և աննկուն տեսակի անցման ուղին... «Ես հայհոյեցի ցավին՝ ինչպես որ կենդանի թշնամուն կհայհոյեն» (էջ 459)։ Եվ այս հայհոյանքը դառնում է պատանուց դեպի տղամարդ տանող հոգևոր վերելքի սկիզբ, որը պիտի հոգում ավելի ուժգնանար հաջորդ փորձությունից՝ գայլի անակնկալ հայտնվելուց։ Գայլի հետ հանդիպման առաջին պահը պատումում դառնում է հերոսի հոգում ներքին գայլի արթնացման նախակետը։ Մինչ ներքին տագնապի հաղթահարման հոգեբանական վերելքը պատանի հերոսի ներաշխարհում բախվում են գայլից եկող ներքին վախերն ու անհանգստությունները։ «Գիտակցված ծրագրի նման մի բան նկատվեց նրա արարքի մեջ, խելացի թշնամին կարծես մտել էր գայլի մորթու մեջ և նայում էր գայլի ներսից։ Սարսափի անհայտ մի եզր էր բացվում։ Դա գա՞յլ էր, թե բորենի՞, թե՞ ինքը մահը։ Երեխան ոչնչանում էր մինչև գայլի հարձակվելը» (էջ 461)։ Բացվում է **գայլի բերանն ընկած** (անճարակ, անօգնական, փորձանքի մեջ ընկած մարդ) դարձվածի իմաստային հոսքը։ «Սարսափի անհայտ մի եզրի» մեջ հայտնված երեխան ապրում է վախի, անզորության ծանր պահեր, երբ ներսում արթնացած տագնապի զգացումը վայրկյան առ վայրկյան համակում է ողջ մարմինը, արյան եռքը կորցնում է իր բնական տաքությունը, անորոշ մի սառնություն լռեցնում է ներքին զգացողությունը, մի պահ դադարում է երակներում արյան բջիջների շարժը... Սա մարդկային ճանապարհի այն փուլն է, երբ կյանքի դժվարությունները, խոչընդոտները դառնում են անհաղթարելի թվացող պատնեշներ, մարդը մի պահ ծնկի է գալիս անզորությունից՝

համակվելով վախի և տագնապի անցանկալի զգացողություններով։

Գայլապատկերի խորհրդաբանության իմաստային այս հանգրվանը յուրօրինակ զարգացում է ստանում Հեսսեի պատումում։ Մարդու՝ ներքին գայլի խորհրդանշային շերտերի գրեթե նույն դրսևորումներն ենք տեսնում Հեսսեի վեպում։ Ըստ մարդկային էության ամբողջական շերտերի հայտնատեսման ուղին որդեգրած հեղինակի՝ մարդն ունի ներաշխարհային երկակի էություն՝ մարդկայինը և գայլայինը՝ ոգու և բնազդի զուգորդումներով։ Մարդ-ոգի՝ մտքերի, հույզերի, զգացմունքների «սանձահարված և սրբացված բնություն», գայլ- բնազդ՝ վայրի, անմշակ բնաշխարհ։ Մարդու մեջ ամբողջանում են հոգևորն ու նուրբ զգացողությունները, իսկ գայլի մեջ՝ ողջ բնազդայինը, անհագուրդ մոլուցքը։ «Չէ՞ որ մարդն ինչ-որ քարացած և անփոփոխ կառուցվածք չէ... մարդն այլ բան չէ, քան նեղ, վտանգավոր կամրջով բնության և ոգու միջև անցում։ Դեպի ոգին, դեպի Աստված ձգում է նրա սրբազան կողմը, ետ՝ դեպի մայր բնությունը ձգում է խորագույն բնազդը. այս երկու ուժերի միջակայքում՝ վախի ու տագնապի միջև, տարուբերվում է նրա կյանքը» (ՀՀ, էջ 70)։ Այսինքն՝ մարդկային կյանքի ուղին միագիծ չէ. մինչ ցանկալի երազանքի իրականացում՝ մարդացման ճանապարհի հաղթանակ, լինում են բազում դժվարություններ, որոնք առաջացնում են անհանգիստ տագնապներ, վախեր, երկյուղ ներշնչող երևույթներ կամ իրավիճակներ, փորձության հաղթահարման անզորության զգացողություն, որոնք մարդուն կարող են հասցնել անճարակության, անզորության, հուսալքության և հուսահատության։ Հեսսեի հերոսը անցնում է գայլի խորհրդաբանության վերոնշյալ դարձվածային իմաստների անցումային ճանապարհ։ Նա էլ հայտնվում է ***գայլի աչք-գայլի***

բերանն ընկած դարձվածային իմաստների պատկերային տարածության մեջ։ «Հարրին բավական լավ հասկանում է, որ գոյություն ունի դեպի ճշմարիտ մարդը տանող ճանապարհ, ժամանակ առ ժամանակ նույնիսկ քայլում է այդ ճանապարհով՝ առաջ ընթանալով աննշան, վարանոտ քայլերով՝ դրա համար վճարելով ծանր տառապանքով, հիվանդագին մենակությամբ։ Այդ անաղարտ, ոգու կողմից փնտրված մարդացմանը կատարելապես հակվելուց և դրան ձգտելուց, դեպի կատարելություն տանող միակ նեղ ճանապարհով քայլելուց նա, այնուամենայնիվ, իր հոգու խորքում երկնչում էր» (ՀՀ, էջ 72)։ Հիսնամյա գրողի հուզաշխարհը կրում է միջավայրից, հասարակության տարբեր շերտերի՝ մարդու համար անցանկալի և անընդունելի արարքներից առաջացած ներքին վախեր ու տագնապներ։ Նրա համար անընդունելի է այն հասարակությունը, որտեղ գերիշխում է մարդկային քաղքենի զանգվածը, որն արհամարհում և անտեսում է հոգևոր բարձր արժեքները՝ սփռելով չարիք ու պատերազմներ, որոնք աղարտում են մարդկային հոգու ներդաշնակ ընթացքը դեպի աստվածային կատարելություն։ Այդ վախերն են նրան աստիճանաբար տանում հասարակությունից օտարման, ինքնամեկուսացման, որը նրան հասցնում է կյանքի ու մահվան սահմանագծին։ Նրան թվում է, թե ինքնասպանությունը դեպի «աստվածային ցոլքեր» տանող միակ ճանապարհն է։

Երկու ստեղծագործություններում էլ, սյուժետային դրվագների զարգացումներին զուգահեռ, բացվում է գայլապատկերի իմաստային հոսքի **երրորդ հանգրվանը՝ բնազդայինի և բանականության բախում, վախերի հաղթահարում, բանականության գերակայում արտաքին և հոգևոր ազդակների շնորհիվ։**

Այս հանգրվանում երկու հեղինակների խոսքում պատկերակերտման հետաքրքիր միավոր են դառնում առարկայական

խորհրդանիշերը, մտապատրանքներն ու տեսիլները։ Պատումի հյուսվածքում դրանք դառնում են հերոսի հոգեբանական վայրիվերումների բացահայտման գեղագիտական տարածություն։ Մաթևոսյանի՝ վախի ու սարսափի ալիքներում գրեթե անզգայացած հերոսի մտապատրանքում արթնանում է անցյալում մնացած մի պատկեր՝ Սիմոն պապի տեսիլ-կերպարը, որը նրա ներսում ներքին գայլի՝ որպես սթափեցման, առողջ բանականության արթնացման հոգեբանական սկիզբն է։ «Էն հին ժամանակներում Սիմոն պապի ծունկը ճապոնացիները հանել դրել էին իրենց գեներալի ծնկի մեջ, իրեն ասել էին՝ դու գնա։ Դա ես լսել էի այն ժամանակ, երբ փոքր էի, նիհար երեխաներս ցուրտ դասարանում սարսափելի բաներ էինք պատմում և ուրիշի ցավից կուչ էինք գալիս և սեղմվում սառը վառարանին» (էջ 460)։ Հեռավոր հույզերի ալիքներում մնացած զգացողությունը՝ ուրիշի ցավից կուչ եկած մարմնում անթեղված ներքին ցավի սարսափը, միահյուսվելով Սիմոն պապի տեսլապատկերին, նրա հոգում արթնացնում է անմեկնելի մի զգացում... կարծես պապից իրեն է փոխանցվում ցավն ու վախը հաղթահարելու այն ոգեղեն ուժը, որը պապին օգնել է դիմակայել, հաղթել դաժան ցավին և ապրել... Արյան կանչի ներքին մի մղումով հոգում արթնանում է պապից իրեն ուղղված աննկուն և ուժեղ լինելու լուռ հրամայականը։ Պապի տեսլապատկերին միահյուսվում է փոքրիկ քրոջ զորովագութ ժպիտի քաղցրածոր պատրանքը, թախտին հոգնած թիկնած հոր հոգացող հայացքը... Եվ սիրելիներից եկող այդ հուզառատ ալիքները տեսիլի թևերին կարծես տանում են նրան ոգեղեն մի եզերք, որտեղ նա ամենազոր է, որովհետև թիկունքին հարազատների ներքին կանչն է՝ սիրո, նվիրումի, հոգածության անսահման ուժով առլեցուն։ Եվ պատումում բացվում է գայլապատկերի խորհրդաբանության

մյուս իմաստային հոսքը՝ **գայլի սիրտ ուտել** (դառնալ համարձակ, անվախ) դարձվածային իմաստի այլաբանական տիրույթը: Թեև պատանու ճանապարհին հայտնված գայլը երկյուղ էր առաջացրել նրա հոգում, այնուամենայնիվ նա կարողանում է հաղթել գայլին, իսկ պայքարի ողջ ընթացքը դառնում է պատանի հերոսի ներսում ինքնահաստատման, կամային ուժեղ զգացողությունների արթնացման, ցավի ու վախի հետ հարաբերվելու նոր եզրերի բացահայտում: «Ողնաշարը ջահել կաղնու նման ճկած, մատները կեռած այդ երեխան քայլերը դնելով հատ առ հատ, ամեն քայլի հետ կարծրանալով ու մեծանալով, մղվեց դեպի գայլը: Գունատ աչքերն այդ անասունի անմիտ նայվածքին՝ երեխան գնաց խեղդելու նրան» (էջ 460): Պատկերի մեջ խտացված են և՛ հերոսի հոգեվիճակի, և՛ ներքին հույզերի բախումների, և՛ աշխարհընկալման անցումային սահմանները: Մաթևոսյանական պատումում գայլապատկերը ստանում է ժամանակի և տարածության հետաքրքիր խաչաձևումներ: Գայլի հետ պայքարում «ամեն քայլի հետ մեծանալով և կարծրանալով» պատկերային տարածությունը իրար է կապում ներկայի և ապագայի տարբեր ճանապարհներ, որոնք խաչվում են նույն կետում: «Երեխան հիմա կանգնած է նրա տրորած տեղը, շտկվել էր, մեծացել, հաղթել, հիմա քսան-քսանհինգ տարեկան գյուղացի մարդ էր» (էջ 460): Տարածական նույն կետը, որտեղ իրական գայլի հետ բախումից հոգում արթնացել էր ներքին գայլը, դառնում է կյանքի շրջանագծի հատման այն կետը, որը միացնում է հերոսի հոգու վերելքի ճանապարհի նախակետն ու հանգման կետը: Տարածական այդ կետից սկիզբ առած կամային հզորացումը տարիների պտույտի մեջ ստեղծել է այն ուժեղ գյուղացուն, որը հաղթել է կյանքի մատուցած բոլոր դժվարությունները և դարձել առնական տղամարդ, գյուղացի

մարդ՝ արարման վեհագույն խորհրդի ուժով, հայրենի հողի անքակտելի կապի գիտակցումով։ Գայլապատկերի մեջ Մաթևոսյանը բացում է հզորացման այդ ճանապարհի այն կենսական ակունքը, որը օգնում է հոգում արթնացած ներքին գայլի կատարյալ հաղթանակի կայացմանը։

Պատումի մեջ, գայլապատկերի իմաստային հոսքերի զարգացումներին զուգահեռ, տեսանելի են դառնում այլ խորհրդանիշ-պատկերներ, որոնք կենսական ազդակներ են տալիս հերոսի վերելքի ճանապարհին։ Գայլի հետ պայքարի ընթացքում հերոսի մտապատրանքներում հյուսված տեսիլ-կերպարների (պապ, հայր, մայր, քույր) կողքին կա մի շատ հետաքրքիր կերպար՝ փոխնձի-ձավարի-հացի տոպրակը։ «Երազում տեսածի պես՝ գայլը մոտենալով ու հեռանալով դեռ պարում էր. ետ-ետ էր անում, ցատկով պտտվում էր, մի քիչ առաջ էր գալիս ու հալածվածի պես մի երկու ցատկ փախչում։ Երեխան տեսավ, որ նստած տեղից ինքը ելնում է, կանգնում է, ճիպոտը ձեռքին ձյուների միջով անցնում էր մայրը։ Սպիտակ ձյան վրա երևաց մտերիմ ուրիշ մեկը. շատ ծանոթ, հարազա՛տ, իրենց ընտանիքի՛ց. նա մոտեցավ նրան և հասկացավ, որ մոտեցել է տոպրակին։- Տոպրակ ջան,- ասաց նա և լաց եղավ,- ուզում է ինձ ուտի։- Իսկ գայլը դեռ պարում էր մոտենալով ու հեռանալով։ Երեխան տոպրակին պատմեց, որ գայլն ուզում էր իրեն խաբել։ Իրեն խաբել, ինչպես ավանակներին են խաբում» (էջ 461)։ Հետաքրքիր է տոպրակ-պատկերի խորհրդաբանության իմաստային հոսքը։ Եթե գայլը պատումի մեջ դիտարկվում է ցավի, անհաղթահարելի թվացող խոչընդոտի խորհրդանիշ, ապա տոպրակը՝ երկրային ճանապարհը ճիշտ, ազնիվ, արդար աշխատանքով, արարման ուժի մղումներով անցնելու կյանքի հրամայականի խորհրդանիշ։ Հացի, փոխնձի տոպրակը դառնում է այն մաքրամաքուր կեցության ձևի խորհրդանիշ, որտեղ

կա մարդու և հացի ներդաշնակ ճանապարհը. դա տքնաջան աշխատանքն է, հողի հետ հարաբերվելու, արարելու ինքնաբուխ մղումը, հողից բերք ու բարիք ստեղծելու, հողի ձայնն ու շնչառությունը զգալու բերկրանքը: Գայլից ահաբեկված երեխան տոպրակին պատմում էր, որ գայլն ուզում է իրեն խաբել: Երեխայի տագնապած խոսքի խորհրդաբանական ենթաշերտերում ցավին ու տառապանքին զերի դառնալու մարդկային ներքին տագնապն է. արդյոք ինքը կկարողանա հաղթել ցավին, հաղթահարել կյանքի դժվարությունները և այդ ընթացքում չխաբվել կույր մոլորություններով և հեռանալ մարդկային ճշմարիտ արժեքներից: Հերոսը տոպրակից խնդրում է, որ օգնի իրեն չխաբվելու կյանքի սխալ ու կույր մոլորությունների պտույտում, չխաբվի հիմար ու տգետ մարդկանց խարդավանքներից («ինչպես ավանակներին են խաբում»), այլ օգնի ցավից իմաստնանալ, տառապանքից զգոն դառնալ, խոչընդոտից չերկնչել, գնալ միայն ազնիվ ու արդար աշխատանքին նվիրվելու ճանապարհով: Պատկերի մեջ շարունակվում է տոպրակի խորհրդանշանակացման ընթացքը: Երեխան շալակում է տոպրակը՝ որպես նվիրական արժեք, և հեռանում: Գայլը հետևում է նրան. «Գայլն անկամ հետևեց նրան՝ հուսալով, թե ճանապարհին կգտնի իր անելիքը: Որսը կանգ էր առնում՝ գայլն էլ էր սպասում, որսը շտապում էր՝ գայլն էլ էր շտապում: Հիմա թելադրողը որսն էր և ենթական գայլը: Որսը շուռ եկավ և ասաց.- Ի՜նչ ես ուզում, անասուն:- Գայլն էլ կանգնեց ու, մի կարգին չհասկանալով, դեսուդեն նայեց: Որսը շալակը մեջքին շտկեց ու գնաց՝ էլի բանի տեղ չդնելով գայլին, և գայլը նրան հետևեց որպես ճանապարհի սովորական ընկեր» (էջ 461): Հիմա թելադրողը հերոսն էր, գայլը՝ նրա ենթական... Այսինքն՝ կյանքի դժվարություններից չընկճված և այն հաղթահարելու կամային ուժ

գտած մարդն այլևս չի վախենում դժվարին խնդիրներից, և ինքը կարողանում է դառնալ իր ուղին կերտող, ինքնուրույն ճիշտ որոշումներ կայացնող, վճռական ու խոհուն անձ, որի իմաստնության և մտքի առաջ ստրկանում են կյանքի խոչընդոտներն ու դժվարությունները, ինքն է իր նպատակի և երազանքի իրականացնողը... «Որսը շալակը մեջքին շտկեց և գնաց գայլին բանի տեղ չդնելով» (էջ 461)։ Այո՛, որքան էլ ծանր լինի շալակի տոպրակը՝ արդար ու ազնիվ աշխատանքի բեռը, պետք է դիմանալ, պետք է ժամանակ առ ժամանակ շտկել հոգնությունից կքած մեջքը, մեղմել մարմնի և մտքի խոնջանքը և համառ ու ինքնավստահ շարունակել ճանապարհը՝ արհամարհելով կյանքի խոչընդոտներն ու դժվարությունները։ Այս դեպքում գայլը դառնում է ճանապարհի սովորական ընկեր, դյուրին է դառնում կյանքի դժվարությունների հաղթահարման ընթացքը, իսկ հաղթանակի պտուղները՝ ավելի ցանկալի ու հաճելի։ «Մինչև Դսեղ գայլը, Դսեղից մինչև կայարան գայլի հուշը չթողեցին ոտքս ցավի», իսկ գայլը մնացել էր ետևում։ «Նա իր սահքը ետ ծալեց և վարգով, կարճ ճանապարհով, կտրեց դեպի Այգետակ, որտեղ իր հիմար կարծիքով, ձյուների մեջ նստած դեռ ոտքս տրորում էի ես» (էջ 462)։ Այնինչ նույն տեղում կանգնած է արդեն առնական ու աննկուն մի երիտասարդ գյուղացի, որի ներսի ներքին գայլը վաղուց հաղթել էր արտաքին գայլին, իսկ այդ ճանապարհին հանդիպած բազում խնդիրներ ու խոչընդոտներ, բերելով տառապանքի ու ցավի նորանոր ակոսներ, թրծել են երեխային՝ նրա ներաշխարհում ձևավորելով մարդկային բարձր որակներ։ Այսօր նույն կետում կանգնած աներեր գյուղացին՝ հողի նվիրյալ մշակը, աշխարհի հետ հարաբերվում է այլ զգացողություններով, և դրա համար նա շնորհակալ էր իր ճանապարհին հայտնված գայլին, **իր գայլին՝ իր բաժին փոր-**

ձություններին, որոնք նրա մեջ արթնացրին աննկուն, պատվախնդիր մարդուն, որի ինքնասիրությունն ու արժանապատվությունը թույլ չեն տալիս իր հանդեպ խղճահարություն, իր անմխիթար վիճակի համար հոգածություն: Այդ էր պատճառը, որ երբ ինքը հիվանդացել էր, Հասմիկի՝ սիրած աղջկա և նրա ծնողների հոգատարությունը իր սրտով չէր. «**Ճանապարհի իմ գայլին** ու փոստատարի պահակին ես ավելի էի սիրում, քան նրանց, ովքեր խղճում էին ինձ, այդ խղճահարությունը ինձ սպանում էր» (էջ 464): Նրա մեջ արդեն արթնացել էր տղամարդու պատվախնդրության և արժանապատվության զգացումը, իսկ այդ ընթացքը կատարվել էր իր գայլի՝ կյանքի դժվարությունների շնորհիվ: Դրա համար էլ նա ավելի շատ սիրում էր իր գայլին: Հետաքրքիր է այստեղ **ես-իմ** անձնական դերանվան կիրառությունը: Ընդհանրապես Մաթևոսյանի արձակում յուրօրինակ հնարք է պատկերի մեջ ստացական իմաստի շեշտադրումը: Քերականական այս կառույցը տեսնում ենք նաև այլ պատմվածքներում: Օրինակ՝ **«Նժույգս, նժույգս»** պատմվածքի խորագրում նժույգ բառը կրկնվում է, երկու դեպքում էլ գործածվում է **ս** ստացական հոդը, որը պատկերի մեջ ձեռք է բերում յուրաքանչյուրի հուզաշխարհի խիստ անձնական հոգեբանական տիրույթ: «**Մենք ենք, մեր սարերը»** վիպակում մեր անձնական դերանվան ստացականության իմաստի խոհական տարածության մեջ հյուսվում է գյուղաշխարհի մարդկանց հովվերգական ներդաշնակության խորհուրդը, որը ամբողջացնում է միայն իրենց կողմից հյուսված, միայն իրենց կենսափիլիսոփայությամբ ամրագրված կեցության ձևերը: Քերականական կառույցի ստացականության իմաստի խոհական տարածության այս շերտը գալիս է դեռևս Մաթևոսյանի գրական ճանապարհի ակունքներից: Մեր անձնական դերանվան պատկերային նման կառույց տեսնում ենք Մաթևոսյանի «Ահնիձոր»-ի

մաքրագիր-ձեռագրում. «Իսկ «Մենք ենք, մեր արջը, երրորդը այստեղ գործ չունի» արտահայտությունը, որից էլ արտածված է «Մենք ենք, մեր սարերը» ձևակերպումը, 1999-ին մտածված խոսք չէր, այն արդեն կար «Ահնիձորի» ձեռագրում, որը սակայն ամսագրի խմբագրի թե գրաքննիչի «ուշադրությանն» արժանանալով՝ կրճատվել էր»[4],- գրում է գրականագետ Վ. Գաբրիելյանը։

Պատկերային համակարգի այս որակների՝ խորհրդանիշերի, տեսլապատկերների կիրառումը պայմանավորում է Մաթևոսյանի պատկերակերտման արվեստի ինքնատիպությունը, որը բառարվեստի այս տիրույթում էլ ընդհանրություններ է ստանում Հեսսեի գեղագիտական մտածողության արտահայտչամիջոցների, կերպարակերտման արվեստի որոշակի գծերի հետ։ Այս պատկերային հետաքրքիր կառույցների միջոցով բացվում են աշխարհայացքի ու կենսափիլիսոփայության շերտեր։ Երևույթները «ներսից դիտելու» Մաթևոսյանի և Հեսսեի մոտեցումը հանգեցնում է մարդկային ներաշխարհը թափանցող ճանապարհի հայտնատեսմանը։ Այս ճանապարհին Հեսսեն էլ հերոսի հուզաշխարհի ներքին շերտերը բացահայտելու համար օգտագործում է խորհրդանիշեր և այլաբանական պատկերներ՝ հայելի, ակնոց, դարպաս, աստվածային ոսկեցոլք, անմահների ձայն, մոգական թատրոն, երաժշտության ու պարի աշխարհի առեղծվածային ուժի ներքին ազդակներ և այլն։ Ըստ Հեսսեի՝ աստվածային կատարելություն փնտրող մարդը, մարդացման ընթացքը ցանկալի համարող անհատը նախ պետք է սկսի ինքնամաքրման քայլից, համարձակություն ունենա իր ներսը նայելու, իր միջի բացասական շերտերին առերսվելու և ընդունելու դրանցից ձերբազատվելու

[4] **Մաթևոսյանական ընթերցումներ,** ԵՊՀ հրատ., Երևան, 2006, էջ 25:

անհրաժեշտության գիտակցումը։ Հեսսեի հերոսի մոտ ինքնաբացահայտման խորհրդանշային միջոցներից է դոնում հայելին. «Հնարավոր է, որ երբևէ նա կարող է ճանաչել ինքնիրեն՝ ստանալով մեր փոքրիկ հայելիներից մեկը, հանդիպելով անմահներին կամ, գուցե, մեր մոգական թատրոններից մեկում գտնելով այն, ինչ հարկավոր է նրան՝ իր վայրենացած հոգուց ազատվելու համար» (ՀՀ, էջ 64)։ Հայելու խորհրդանշային տարածության մեջ բացվում է Հարրիի ներաշխարհը, որը բացահայտվում է ներքին գայլի հակադիր խորհրդաբանության դիտարկման տիրույթում։ Հարրին իր մեջ հայտնագործում է ներքին գայլի երկու հակադիր շերտեր՝ «մտքերի, զգացմունքների, մշակույթի, սանձահարված ու նրբացված բնության աշխարհ» և «բնազդային, դաժան, անմշակ բնության աշխարհ»։

Հեսսեի պատումում գայլի խորհրդաբանությունն ունի խոհի երկու կենտրոն, որոնք դառնում են հեղինակի կենսափիլիսոփայության ակունքները։ Գրականագետ Ա. Առաքելյանը իրավացիորեն նկատում է. «Գայլը վեպում ունի երկակի իմաստ. մի կողմից խորհրդանշում է վայրենություն, անզսպություն և մերկ զգայականություն, մյուս կողմից՝ ամենայն բանականություն, անկեղծություն և ուժեղ կամք, որ ի զորու է դեմ կանգնել բարոյական անկումներին և քաղքենիությանը։ Հարրիի մեջ ընթացող մարդու և գայլի կռիվը, ի վերջո, վերածվում է բանականության և բնազդի հակադրության, և առաջնությունը, բնականաբար, տրվում է բանականությանը»։[5]

Ըստ Հ. Հեսսեի՝ «Յուրաքանչյուր մարդու մարմին ամբողջական է, հոգին՝ ոչ» (էջ 68)։ Մարդկային ներաշխարհի բազմադեմությունը պայմանավորում է մարդկային հոգում երկու

[5] **Հերման Հեսսե,** Տափաստանի գայլը…, (Վերջաբան) էջ 259։

իրարամերժ զգացողությունների՝ մարդկայինի և գայլայինի հավերժական փոխակերպումներ՝ երբեմն հարահոս կյանքի խենթ պտույտի մեջ մարդու և գայլի ներքին բախումներով, երբեմն անձկալի խաղաղությամբ հագեցած ինքնաբավ զգացողություններով: Մերթ նրանց համար հոգու տիեզերական տարածությունը դառնում է անսահման նեղ և խեղդող, մերթ լուսառատ և արևաբույր... Ինքնաճանաչման ճանապարհին Հարրին հասկանում է, որ եթե մարդկային հոգում գայլն ու մարդը գտնվում են անհաշտ մտերմության տարածության մեջ, դրանից մարդկային ներաշխարհում ծնվում են ներհակ զգացողություններ: «Նա Ֆաուստի պես կարծում է, որ երկու հոգին՝ մարդն ու գայլը, մեկ կրծքի համար չափազանց շատ են, նրանք պետք է կուրծքը պատռեն» (էջ 69): Երբ մարդու հոգևոր դաշտում առաջ է մղվում գայլայինը, մարդը նրա մեջ դառնում է զուտ երևույթները դիտող, որևէ փոփոխություն կատարելու անընդունակ ուժ: Այդ ժամանակ գայլային բնության կույր արբեցումները կարող են մարդուն տանել կործանումի ափ: Իսկ երբ մարդն է իրադրության տիրակալը, երբ ծնվում են աշխարհի հետ հարաբերվելու բնական ու ներդաշնակ մղումները, այդ ժամանակ գայլը, կրճտացնելով ատամները, անսանձ հեգնանքով ծաղրում է նրա մարդկային հոգու նուրբ զգացողությունները, բայց և պարտվում: Այս ամենի գիտակցումը Հարրիին հանգեցնում է կենսափիլիսոփայության նոր սահմանների: Նա հասկանում է, որ պետք է լռեցնել գայլային որակների այն շերտերը, որոնք հեռացնում են «աստվածային ցոլքերին» հասնելու ուղուց, պետք է լսելի դարձնել ներքին գայլի այն զգացողությունները, որոնք մաքրում են հոգին չարի, կեղծիքի, քաղքենիության ճիրաններից: Նա համոզվում է, որ միայն այդ դեպքում կարող են գայլը և մարդը մարդկային հոգում լինել ներդաշնակ,

հաշտ և խաղաղ: Եվ նրանց փոխադարձ հանդուրժողականությունը, մեկմեկու գոյության անհրաժեշտության զգացողությունը կբացեն խավարից դեպի լույսը, անելանելի վիճակից դեպի երանելի ափեր ճանապարհը... «Բայց ով իր մեջ ոչ մի գայլ չունի, չունի կարիք երջանիկ լինելու» (ՀՀ, էջ 48): Հարրիի համար պարզ է դառնում կարևորագույն մի միտք. պետք է սովորել մի բան՝ գոհ լինել իրենից և իր կյանքից, սիրել և հաշտ լինել իր ներքին գայլի հետ: Չպետք է ամեն ինչում մեղադրել գայլին, այլ հասկանալ, որ գայլը երբեմն իր լավագույն ընկերն է, իր ներքին ուժը, դժվարությունը հաղթահարելու ոգեղեն մղումը: Կենդանական սկզբի բնազդային խաթարումը, վայրի ու անսանձ մոլուցքի հանդարտ մարումը գայլին հարազատացնում են մարդուն, նա էլ հասկանում է, որ իր մեջ էլ ցանկություն կա հասնելու բարուն, կատարյալին...

Հեսսեի հերոսը դարձյալ այս հանգրվանում երևում է դեպքերի ու երևույթների զարգացման լայն շրջածիրում: Նա էլ Մաթևոսյանի հերոսի նման ներքին զգացողություններով հասկանում է բանականության ուժի սթափեցման խորհուրդը և գտնում ինքնահաշտեցման, ինքնաներդաշնակեցման, մարդացման դժվարին, բայց ցանկալի ուղին: Հեսսեի պատումում նույնպես հերոսի հոգեբանական վերընթացի պատկերային տարածությունը, որի ենթաշերտերում խտացվում են ***գայլի սիրտ ուտել (անվախ, համարձակ դառնալ)*** դարձվածային իմաստի խորհրդանշական սահմանները, ամբողջանում է հերոսի հոգեբանական բարդ անցումներով ճանապարհը, որն ավարտվում է մարդու մարդացման հաղթանակով: Երբ Հարրիի ներսում միմյանց դեմ պայքարող երկու գայլերը՝ բնազդայինն ու բանականությունը, նրան հասցնում են հուսահատության, անելանելիի սահմանին (հերոսի ինքնասպանության փորձ),

նրա ճանապարհին հայտնվում են Հերմինեն, Մարիան, Պաբ-
լոն՝ հարազատ ու կարեկից մարդիկ, ովքեր նրան դարձնում են
հոգեպես ավելի ամուր, ավելի համարձակ և ինքնավստահ: Եվ
նրանց շնորհիվ ու նրանց օգնությամբ Հարրին տեսնում է մա-
դու մարդացման ճանապարհի լույսը: Ինչպես Մաթևոսյանի
հերոսը իր հաղթական ընթացքի ճանապարհին ունենում է հա-
րազատների աջակցությունը, այնպես էլ Հեսսեի հերոսը սրտա-
կից ընկերների օգնությամբ կարողանում է հաշտվել իր ներսի
այն գայլի հետ, որը առողջ բանականության, սթափ մտածողու-
թյան շնորհիվ նրան առաջնորդում է դեպի ճշմարիտ կյանքի
ճանապարհ: Ներքին գայլը նպաստում է մարդկային ներաշ-
խարհի վերափոխմանը, ներսի ձայների ու հույզերի վերարժ-
ևորմանը՝ փոխելով իրականության ընկալման ձևերը: Գո-
յատևման խնդիրը դառնում է դյուրին, երբ ցավից ու տառա-
պանքից առաջացած՝ հոգու և մարմնի գալարումները տեսլա-
նում են գայլի խորհրդանշանային ընկալման այս տիրույթում,
որը նպաստում է նրա մեջ տեսակի ամրապնդմանը, ցավից ու-
ժեղանալուն: Մարդկային կյանքը իր բազմատարր գոյընթա-
ցով՝ ցավի և ուրախության, կորստի և ձեռքբերումի, հաղթանա-
կի ու պարտության գոյավորումներով, կենսական լիցքեր է
տալիս մարդու ներսում ապրող գայլին՝ ցավին, տառապան-
քին, դրանցից ծնված ըմբոստացումներին: Հեսսեն շեշտադրում
է, որ մարդկային ինքնության հիմքը, զարգանալով ներքին հո-
գևոր ոլորտում, երբեմն բախվում է գայլային բնազդներին, որն
իր ազդեցությունն է թողնում մարդկանց աշխարհընկալման
վրա՝ նրանց մեջ ձևավորելով արժեքային այլ համակարգ, կե-
ցության ձևի այլ ընկալումներ:

Գայլապատկերի խորհրդաբանության չորրորդ հանգրվանում (մարդու մարդացման հաղթանակ) մարդկային հոգու ներքին վերելքը երկու հերոսների մոտ էլ նույն ավարտն է ստանում. սիրելի մարդիկ, հարազատ ու կարեկից ընկերներն են դառնում այն հոգևոր ազդակները, որոնք օգնում են իրենց հոգեբանական հաղթանակի կայացմանը: Մաթևոսյանական պատումում տեսիլ-պատկերների խորհրդանշային իմաստների ներքին տարածության մեջ տեսանելի է դառնում հերոսի վերհառնումի ընթացքը, Հեսսեի պատումում սիրելիների, սրտակից ընկերների գիտակցված քայլերի, նպատակադրված գործողությունների, անմահների (արվեստի նվիրյալների) հոգեհույզ աշխարհից եկող կանչերի շնորհիվ է հերոսը հանգում մարդացման ճանապարհի հայտնատեսմանը: Եվ այդ ընթացքում գայլապատկերը դառնում է պատկերակերտման առանցք՝ իմաստային նշված հոսքերի յուրօրինակ անցումներով: Գայլապատկերի խորհրդաբանությունը խորանում, ծավալվում է պատումի սյուժետային կառույցի ներքին տրամաբանության մեջ:

Մաթևոսյանական պատումում **իմ գայլը** բառապատկերի մեջ իմ դերանվան ստացական իմաստը բացում է գայլապատկերի խորհրդաբանական հոսքի վերջին շերտը՝ ***հին գայլ*** (***փոր-ձառու, հմուտ մարդ)*** դարձվածի իմաստային տարածությունը, որի մեջ երևում է մարդու մարդացման հիմնական խորհուրդը: Յուրաքանչյուր մարդու ճանապարհին ճակատագրով սահմանված բոլոր դժվարությունները միայն իրենն են, ինքն է դրանց հետ բախվելու և հաշտվելու ու դրանից իմաստնացած, էլ ավելի ուժեղացած՝ շարունակելու իր ճանապարհը: Եվ հոգևոր վերելքի ճանապարհին յուրաքանչյուրի ներաշխարհում արթնանում է իր գայլը, նրա հետ ներդաշնակ ապրելու

ձգտումը, և յուրաքանչյուրին թվում է, թե նախախնամությամբ իրեն բաժին ընկած դժվարությունները ամենածանրն են, իր գայլը՝ ամենաուժեղը: Եվ մարդացման ճանապարհի հաղթական ընթացքի ուղեծիրը հայտնատեսած մարդը, կյանքի որոշակի ճանապարհ անցած և փորձառությունից իմաստացած, կարող է և պետք է իրենից ներքևում գտնվողին, անօգնական վիճակում հայտնվածին իր հին գայլի ներքնատեսությամբ ցույց տա կյանքի ճշմարիտ ուղին: Հոգեվիճակի այս դրսևորումն ենք տեսնում գայլի խորհրդանշային այս տիրույթում: Հիվանդ երեխայի և տանտիրոջ զրույցի հիման վրա բացվում է ***հին գայլ*** պատկերի խորհրդանշային շերտը: Տղամարդկային արժանապատվությունը թույլ չի տալիս հերոսին ընդունելու սիրած աղջկա և նրա ծնողների հոգատարությունը: Սակայն աղջկա հայրը՝ որպես ***հին գայլ***, որ բանակում, ռազմի դաշտում, թրծելով միտքն ու մարմինը, շատ լավ հասկանում է, թե ինչ է կատարվում պատանու հոգում, նրա մեջ իրեն հավասարին տեսնելով՝ որպես երկու տղամարդ՝ որպես հարազատ ընկերներ, իսկ «բանակը պինդ ընկերության էր վարժեցրել», պարտադրանք է համարում միասին ճաշելը: Պատումի մեջ խորհրդանշական իմաստ է ստանում հացը: Ճաշի սեղանին հայտնվում են տղայի հացը՝ չոր և աղի, և տանտիրոջ՝ «քաղաքային թեթև, սպիտակ, բուրավետ հացը»: Պահը դառնում է ծանր երկուսի համար: Տղան զգում է իր անշուք հացի ոչ ցանկալի լինելը տանտիրոջ սեղանին, բայց ներքին մի հպարտությամբ վերապրում է ***իր հացի*** արարման ճանապարհը. «Իմ մոր ու քույրիկի թխած հացը, այն ցորենի հացը, որ իմ հայրը թևի տակ իջեցրել էր մինչև Հովտի ջաղաց և թափից ու սրտնեղությունից քրտնելով բարձրացրել գյուղ...» (էջ 466): Տանտերը, ամբողջ թոքերով հոտ քաշելով գյուղի հացից, զգում է «իրենց դժվար հացի հոտը»: Նա

վերապրում է իր կյանքի անցած ծանր ճանապարհը՝ դժվար հացից մինչև սպիտակ հացի որակային անցումներով: Եվ այդ դժվար հացը՝ որպես իր ճանապարհի բազում խոչընդոտների հաղթահարման ուժի խորհրդանիշ, արթնացրել է իր ներքին գայլին, որն էլ նրան հասցրել է կեցության հանգիստ ընթացքի: Նա էլ իր հոգում ունի իր գայլի հավերժական կերպարը, որը նրան ապրելու, ցավը հաղթահարելու ուժ է տվել: Եվ հիշողության չխամրող ծալքերում ննջող իր գայլը մի պահ նորից արթնանում է՝ հիշեցնելով նրան անցյալում մնացած այն պահը, որը իր գայլի հաղթանակի խորհուրդն ուներ: «Դա Լենինգրադի շրջափակումն էր: Փլված շենք կար ձյունների տակ, ձյունը քանդեց, քանդեց, քանդեց, ձյունը ետ տվեց...չէ, ինչո՞ւ շան պես, շունն ո՞վ է, որ դիմանա...բայց մենք մարդ ենք, չէ՞... ձյունը քանդեց, ետ տվեց, քանդեց՝ մի տուփ մանանեխ գտավ՝ գարչիցա, մանանեխի ալյուր: Սպիտակ ժամանակի մեջ սպիտակ ամբողջ աշխարհում՝ մի տուփ մանանեխ: Ձնի հետ խառնեց, մանանեխի ցեխ արավ, դժվար խառնեց, քանի որ ձեռքերում տաքություն չկար, ձյունը չէր հալվում, ու խմեց մանանեխի ցեխը: Աղիքներն սկսեցին այրվել, գրազ կգար, թե ինքն աղիքների բոցը տեսնում է: Երկու ձեռքով փորը բռնեց, ինքը մտավ իր ոտքերի արանքն ու ընկավ: Ձյունների մեջ այդպես ընկած էր, մեջը ոչ ուժ կար, ոչ հիշողություն, բայց գիտեր, որ մանանեխն այլևս իր ներսում է, իրենն է, սպանելով ապրեցնելու է: Հա՛ցդ կեր,- ասաց նա,- եկել ես ում մոտ ինչով ես պարծենում» (էջ 467): Տանտիրոջ ներաշխարհում արթնացած հին գայլը, որը հերոսին պատկերանում է կյանքի փորձություններից կոփված և իմաստնացած, կամային հզոր որակներով մարդացման ճանապարհի ուղին հայտնատեսած մարդու կենսափիլիսոփայությամբ, դառնում է մարդու մարդացման առհավատչյա:

Հոգևոր վերելքի, մարդացման ընթացքի ուղենշային խորհուրդը Հեսսեի հերոսը նույնպես զգում է կյանքի խենթ պտույտի մեջ անկումներից իմաստնացած ընկերոջ՝ Պաբլոյի օգնությամբ, ով մոգական թատրոնի խորհրդավոր աշխարհում նրան սովորեցնում է ապրելու արվեստի ճիշտ բանաձևը՝ մարդն ու գայլը իրար պետք է նայեն առանց կեղծ դիմակների, նայեն իրար աչքերի մեջ: Այս դեպքում հանդիպումը երկու ուղի է բացում. առաջին՝ միմյանց բախվելով՝ հայտնվում է բաժանումի վիհը, որը բերում է հավերժ օտարում, երկրորդ՝ ցավից ու տառապանքից իմաստնացած՝ նրանք հավերժ մտերմանում են և ապրում իրար հետ ներդաշնակ: Հերման Հեսեն վեպում ցույց է տալիս մարդ և գայլ հարաբերության երկու իրարամերժ հարաբերություններ և դրանցից ծնված կեցության ձևի տարբեր իրավիճակներ: Վեպում մոգական թատրոնը դառնում է այս տարակերպ հարաբերությունների մեկնաբանման միջոց: Ներկայացման առաջին հատվածում մարդ և գայլ հարաբերության մեջ հրամայում է մարդը, իսկ գայլը հնազանդ հետևում է նրա ցուցումներին, նրա մեջ մարում է գայլայինը՝ վայրի բնազդը, զոհին հոշոտելու անսանձ մոլուցքը: Տեսնելով սպիտակ գառնուկին և նապաստակին՝ նա թեև մերկացնում է ժանիքները, բայց կենդանիներից ոչ մեկին չի վնասում, այլ տիրոջ «հրամանի համաձայն»՝ հոյակապ մի թռիչքով ցատկեց նրանց վրայով, որ դողահար սեղմվել էին հատակին, ավելին՝ պառկեց նապաստակի և գառնուկի միջև, երկուսին էլ գրկեց առաջին թաթերով և նրանց հետ կազմեց հուզիչ ընտանեկան ամբողջություն: Այնուհետև նա մարդու ձեռքից կերավ մի կտոր շոկոլադ: Տանջալիորեն ծանր էր տեսնել, թե անհավանական ինչ աստիճանի է հասել այս գայլը սեփական բնությունն ուրանալու դասերի մեջ...» (ՀՀ, էջ 225): Սակայն երբ հաջորդ տեսարանում իրադրության տերը

դառնում է գայլը, վերստին ձեռք բերելով անսանձ վայրի կեցվածք՝ իր առջև ծնկած մարդուն իր ողջ ներաշխարհով տանում է գայլաշխարհ, ուր իշխում են միայն գայլային բնազդներն ու վայրի մոլուցքները: Գայլի հրամանները կատարող մարդը, իր մեջ զգալով միայն գայլային շնչառություն, մնալով չորս ոտքերի վրա, մերժում է մարդկային հույզերի արթնացումն իր մեջ: Եվ ամբողջովին կուրացած գայլային բնազդներից՝ մերժում է դեռատի աղջկա քնքնշանքները՝ ինքնամոռաց արբեցումով ու կրքով հարձակվում նապաստակի ու գառնուկի վրա: Մոգական թատրոնից հետո Հեսսեի հերոսի մոտ հոգեբանական կերպարանափոխությունը հասնում է լիարժեք հաղթանակի: Ներսից իրեն տեսնելու և ներքին գայլի երկբևեռ հոգևոր տարածության մեջ երկարատև խարխափումներից հետո նա գտնում է **իր գայլին՝ բանականության, հոգևոր ներդաշնակության, մեղեդու գերհզոր ոգեղեն ուժի խորհրդով:** Նա լսում է անմահներից Մոցարտի ձայնը, որի պատգամը հնչում է հին գայլի կենսափիլիսոփայության դիրքերից:

Այսպիսին են մարդ և գայլ հարաբերությունները նախաստեղծ բնության գոյավորումների հարընթաց պտույտի մեջ: Մարդն ու գայլը գտնում են հոգևոր ներդաշնակություն միայն այն դեպքում, երբ մարդն արթնացնում է իր ներաշխարհի այն գայլին, որը գնում է մարդացման ճանապարհով:

Ըստ հնդկական առակի՝ մարդու ներսում ապրում են երկու գայլեր. նրանցից մեկը չարիքն է, վախը, զայրույթը, նախանձը, վրդովմունքը, ագահությունը, եսասիրությունը, անխղճությունը, ամբարտավանությունը, մեղքը, մյուսը՝ բարիքը, ուրախությունը, խաղաղությունը, սերը, հույսը, ողորմությունը,

առատաձեռնությունը, ճշմարտությունը և հավատքը։ Միշտ հաղթում է այն գայլը, որին կերակրում ենք։[6]

Մաթևոսյանի և Հեսսեի հերոսները հանգում են ճիշտ գայլին կերակրելու կենսափիլիսոփայությանը։

Այսպիսով՝ Հր. Մթևոսյանի «Իմ գայլը» պատմվածքում գայլի խորհրդաբանության իմաստային հոսքերը հյուսվում են տարբեր չափումներով, որոնք ամբողջանում են մաթևոսյանական գեղագիտական համակարգում շեշտադրված երկու գայլերի՝ արտաքին-իրական գայլ և ներքին-հոգեբանական գայլ փոխներհոսքերով։ Արտաքին գայլը արթնացնում է մարդու ներքին գայլին, ներքին գայլը կենսական լիցքեր է ստանում արտաքին գայլից։ Մարդը արտաքին գայլի ներսից է նայում աշխարհին, հետո ներքին գայլի ներքնատեսությամբ կերտում իր ճանապարհը։ Արտաքին գայլ-մարդ-ներքին գայլ պատկերային հոսքերը ամբողջացնում են մաթևոսյանական գայլապատկերի խորհրդաբանական շերտերը։

Հ. Հեսսեի հերոսը մարդացման բարդ ու դժվար ճանապարհը անցնում է տաժանակիր տառապանքի, հակասական որակների գոյավորումներով, որտեղ ներքին ձգողական ուժերը ներքին գայլի խորհրդանշային ընկալումների երկբևեռ դրսևորումներով հավերժ պայքարի մեջ են։ Մարդկայինի և գայլայինի փոխատեղումները, բացելով մարդու ներաշխարհի տարաշերտ ձևումները, տեսանելի են դարձնում խղճի ու բարոյականության, խոհի ու բնազդի, կեցության տարակերպ ձևերի բախումները, որոնք ի վերջո հանգեցնում են մարդու մարդացմանը։

---

[6] Տե՛ս https;//www.internest.am

ՀԱՅԿ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ ԵՎ ԿԱՆԱՅՔ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

1985 թվականին «Հայաստանի աշխատավորուհի» ամսագրում հրապարակված «Զրույց իր և մայրերի հետ» խոսքում Հրանտ Մաթևոսյանը նշում է. «Գյուղում զոհվածների հուշարձան էին կանգնեցնում, նաև ինձ էր խոսք տրված: Ոչ մի անգամ այդպես պատասխանատու չէի զգացել: Ելույթս էլ մի քիչ անսովոր եղավ: Պիտի փառք տայի ջահել տղաներին, բայց իմ խոսքը եղավ թիկունքի մայրերի մասին: Այդ մայրերը՝ տասնութից քսան տարեկան աղջիկներն էին, որ հասցրել էին երկուսից հինգ երեխա ունենալ և ամուսիններից զրկվել: Իրենց միսն իրենց բերանն առած ամեն ինչ քաշեցին»[1]: Շարունակության մեջ արձակագիրը ցանկություն է հայտնում իր ստեղծագործությունը մի յուրահատուկ գրական կոթող դարձնելու այդ մայրերի համար: Դժվար է ասել, թե որքանով կարելի է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի կանանց պատկերասրահը այդպիսի կոթող համարել, սակայն անժխտելի է, որ գրողին հաջողվել է ստեղծել թիկունքում պատերազմի հետ առերեսվող կանանց, ոչ միայն մայրերի, բազմազան ու տպավորիչ կերպարներ:

Չնայած հեղինակի՝ վերևում բերված խոսքի տոնայնությանը, նրա բուն գործերում չենք կարող գտնել ծանր պատերազմական պայմաններում ապրող կանանց միայն «կոթողային» կերպարներ: Նմանապես չենք կարող պատերազմի ու ռազմական գործողությունների ուղղակի նկարագրություններ գտնել,

[1] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Զրույց իր և մայրերի հետ, «Հայաստանի աշխատավորուհի»,1985, թիվ 1,էջ 6:

սակայն Հայրենական պատերազմի գեղարվեստական արտացոլումը դրանից ոչ միայն չի թուլանում, այլ ուժգնանում է: Թիկունքում կանայք ապրում են բարդ, «սահմանային» իրավիճակներում, որտեղ բարոյական ուղենիշերը իրենց տեղը զիջում են այլ ընկալումների: Ճշգրիտ գնահատականներին փոխարինելու են գալիս կարեկցանքը, հարգանքը նրանց տառապանքի նկատմամբ, որոշ դեպքերում՝ ցավն ու զայրույթը: Ծմակուտի կանայք լիարյուն, ապրող ու պատումների ընթացքում զարգացող՝ իրենց դերերը փոխող կերպարներ են՝ կյանքի հետ իրենց բազմազան կապերով, պարտքերով, հաշիվներով, չարությամբ ու մեղքերով, մեծ զոհողություններով ու փոքրիկ հաղթանակներով: Նրանք մեծ մասամբ քիչ թե շատ բարվոք պայմաններ ու բնականոն, ապահով կյանք չեն տեսել, երջանիկ չեն: Նույնիսկ ընտանիք ու ամուսին ունենալով հանդերձ՝ ծանր անցյալի, գյուղական վարքի ու բարքի, հետամնաց պատկերացումների պատճառով չեն կարողանում հանգիստ ապրել, իրենց կին զգալ, վայելել նույնիսկ պատերազմից հետո, կարծես արդեն հասանելի երջանկությունը:

Այս կերպարների ուսումնասիրության համար կարևոր է նրանց ապրած ժամանակի ու միջավայրի ուսումնասիրությունը: Այդ ժամանակը մեծ մասամբ Հայրենական պատերազմի շրջանն է ու հետպատերազմական տարիները: Ըստ այդմ էլ առնչվում ենք մի շարք հարցերի. ինչպե՞ս է պատերազմն անդրադառնում հերոսուհիների կյանքի ու բնավորության վրա, որքանո՞վ է հեղինակը կարևորում և ինչպե՞ս է պատկերում այդպիսի իրավիճակներում ավանդական հանրույթում տեղի ունեցող փոփոխությունները և դրանց ազդեցությունը կերպարների վրա:

Կերպավորման տեսանկյունից մեծ կարևորություն ունի նաև հեղինակի ստեղծագործական զարգացման ընթացքի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, քանիոր ըստ էության նույն, նույնիսկ իրական նախատիպեր ունեցող կերպարները՝ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության տարբեր շրջաններ ներկայացնող՝ «Եզրով», «Մեռելալույս», «Տախը» անավարտ գործերում և «Մեր վազքը», «Աշնան արև» (վիպակ և կինովիպակ), «Տերը» տպագրված գործերում ներկայանում են տարբեր շեշտադրումներով ու հակասական գծերով։

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի այս հերոսուհիներին պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք խմբի.

1. Թիկունքի «հերոսներ» կամ «զոհեր». ամուսիններ կորցրած կամ միայնակ, գյուղում տղամարդկային աշխատանք կատարող, անձնական երջանկություն չունեցող, ամենատարբեր կերպ շահագործվող, միայնակ ու դժբախտ որբևայրի կանայք։ Օրինակ՝ հեղինակի առաջին պատմվածքներից մեկի՝ «Վերադարձի» պատերազմ գնացած ամուսնուն դավաճանած ու խղճի խայթից տանջվող Էմման, «Մեռելալույս» վիպակի Շամամը, Վերգուշը, Բավուկը և այլք։

2. Ուժեղ, կամային, երբեմն դաժան, աշխարհից իրենց դժբախտ երիտասարդության համար վրեժ լուծող կանայք։ Օրինակ, «Աշնան արև» վիպակի Աղունը, նույն գործի կինովիպակային տարբերակի Ղևանտի Մայան։

3. Գյուղում որոշակի դիրք ու պաշտոն ունեցող, ուսուցչուհի և կուսակցական կանայք, որոնք չունեն անձնական երջանկություն, ունեն կորուստներ, շահագործում ու հարստահարում են գյուղացիներին, անցանկալի մարդկանց հեռացնում գյուղից, ուղարկում պատերազմ, վերածվում իսկական բռնակալների։ Այդպիսի մի բացառիկ կերպար է վերջին՝ անավարտ

վեպի՝ «Տախի», նաև «Տերը», «Մեռելալույս» և «Եզրով» վիպակների հերոսուհի՝ օրիորդ Ուցյունը՝ Սիրանույշ Վրացյանը։ «Վարիչուհին», ինչպես անվանում է նրան հեղինակը, իրական պատմական նախատիպ ունենալով հանդերձ՝ ընդհանրանալով՝ նույնիսկ կորցնելով սեռային հատկանիշը, դարձել է բռնակալության խորհրդանիշ։

Հրանտ Մաթևոսյանը հերուսուհիներին ներկայացնում է խորությամբ ու բազմակողմանիորեն՝ խուսափելով պատրաստի կաղապարներից։ Կանայք երևակվում են միմյանց հետ ու տղամարդկանց հետ հարաբերություններում։ Այստեղ էլ հեղինակը մի քանի առանցքային հարց է բարձրացնում. կարողանո՞ւմ են նրանք կին մնալ, թե՞ առճակատվելով պատերազմին ու կեցության ծանր պայմաններին՝ կոտրվում և խեղճանում են, կամ մյուս ծայրահեղությունը՝ ատելությամբ լցվում աշխարհի նկատմամբ, ստանում տղամարդկային հատկանիշներ, դառնում կուսակցական ղեկավար, որոնց գործունեությունը միանշանակ գնահատել չի կարելի։ Որտե՞ղ է երևում նրանց կանացիությունը, և ինչպիսի՞ն է նրանց նկատմամբ շրջապատի վերաբերմունքը։ Կյանքի հանգամանքները նրանց փոխում են ամբողջությա՞մբ և անդա՞րձ, թե՞, այդուհանդերձ, պարտադրված դերափոխությունը ժամանակավոր է։ Եվ, վերջապես, մեզ համար գլխավոր հարցը. միայն պատերա՞զմն է այդ կանանց այդպիսին լինելու պատճառը։

Սրբուհիներ

Այս հարցերը Հ. Մաթևոսյանի տարբեր գործերում տարբեր կերպ են իրացվում և ըստ հեղինակային վերաբերմունքի փոփոխությունների, հետևաբար՝ կերպարակերտման առանձնահատկությունները բազմազան, երբեմն նույնիսկ հակասական

են: Ընդհանրապես, հեղինակի կենդանության օրոք տպագրված գործերում կանանց կերպարները որոշակիորեն իդեալականացված են, «սրբագրված»: Գյուղական կենցաղի ու հարաբերությունների շատ մանրամասներ չկան, ինչի հետևանքով առավել հստակ ու միանշանակ է պատերազմի ավերիչ ազդեցությունը նրանց հոգեբանության ու կյանքի վրա: Օրինակ, «Աշնան արևի» կինովիպակային տարբերակում այդ իդեալականացումը որոշ չափով պայմանավորված է պատմող հերոսուհու՝ Աղունի իրականության ընկալման յուրահատկություններով, սակայն առավել չափով նկարագրվող իրադարձությունների ժամանակային հեռավորությամբ: Հենց այդ հեռավորությունն էլ թերևս մոռացնել է տալիս շատ մանրամասներ և կերպարները երևակվում են ավելի լավ լույսի ներքո: Սակայն նույնիսկ այս դեպքում մութ գծերը ակնարկվում են, որոնց համատեքստերը պարզ են դառնում հեղինակի մյուս՝ անավարտ գործերում. «Նա տեսավ պատերազմի ժամանակվա լուսավոր սպիտակ կալը և կանանց երամը՝ իր հասակի բոլոր աղջիկ-կանանց՝ թաքուն ծիծաղկոտ, թաքուն տխուր, թաքուն մի բանի կարոտ: «Կուրանամ ես,– շշնջաց նա.– մուրացկանի, հաց ուզող մուրացկանի պես վիզները ծո՛ւռ... էս թփի տակ, էն մարագում... մի քի՛չ, խնդրելով, գերի՛ – պիպոս Եգորից սեր էիք ուզում... Կուրանա՛մ ես... Թաքուն արյուն տալով, թաքուն արյուն տալով քանիսդ գնացիք»: Մայան կանանց մեջ զատվում էր (Մայան եղանով խուրձ էր տալիս դեզի գլուխը), և նա սթափվեց ու գնաց: – Որովհետև լավը չէիք,– հիմա արդեն առանց խղճահարության ասաց նա»[2]:

---

[2] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Տերը, Երևան, 1983, էջ 205:

«Տերը» կինովիպակում հերոսը՝ Ռոստոմը, անցյալ վերադառանալով՝ հուշերի պատառիկներում գտնելով այդ կանանց, նրանց «սրբուհի» է անվանում. «...քիչ հետո, երբ վարիչուհին կաշվե բաճկոնը հանեց (մնաց տղամարդու բանակային վերնաշապիկով), այդ Վերգինը երեսը խմբից դարձրած մեկուսի կանգնած էր, բաճկոնը տարավ նրա ուսերին գցեց, հետո այդ Վերգինը ձյուների մեջ կքել, բաճկոնի օձիքները բերանի մոտ հավաքել, հոտ էր քաշում ու լուռ լաց էր լինում. ի՞նչ սրբուհիներ էին. Մեկը սայթաքեց ու բերանքսիվայր մնաց շալակի տակ, հետո ելնելիս խուլ ու սրդոդած բողոքեց «իիի, Հիտլեր» - դա միակ անեծքն էր, այդ էլ խեղդվեց վարիչուհու զուսպ սաստի տակ՝ «ձա՛յնդ»»[3]:

Իհարկե, ինչպես նախորդ դեպքում, Ռոստոմը նույնպես որոշակիորեն իդեալականացնում է այդ շրջանի կանանց: Տառապանքը սրբացնում է նրանց: Ժամանակների հեռվից կենցաղային մանրուքները նահաջնում են, պատկերը մշուշվում է: Անկախ միջանձնային բարդ հարաբերություններից, որոնք պայմանավորված էին ոչ միայն պատերազմական իրավիճակով, հեղինակը ստեղծում է նաև կանանց որոշակի համերաշխության մթնոլորտ, որը առաջանում է բոլորի համար ընդհանուր դժբախտությունից և բոլորի համար ընդհանուր սիրո պակասից: «Աշնան արև» կինովիպակում գյուղ վերադարձած Սիմոնը, հանդիպելով գյուղի կանանց, ամաչում է, որ ողջ է մնացել, որ ինքն է ողջ մնացել, այլ ոչ թե ավելի ուժեղները, ավելի «լավերը». «...նա չէր ուզում գյուղի աչքին երևալ, կարծես թե նա ինքն էր սպանել իր ընկեր տղերքին՝ կալի կանանց ամուսիններին, նրա քայլն անընդհատ ծանրանում էր, նա ետ էր ընկնում

[3] Նույն տեղում, էջ 258:

ու անցնում Աղունի թիկունքը։ Հետո, երբ արդեն շատ էին մոտեցել և կալի կանայք խմբված նայում էին, նա հանկարծ գայթեց, թափ առավ ու գնաց գրկելու բոլորին կարծես միանգամից։ Նա սրտից է սարքած, և աստծու այս տխուր աշխարհում բոլորն են արժանի սիրվելու և մանավանդ քսան տարեկանում որբևայրիացած այդ խեղճ կանայք էին արժանի և մեծ սիրո, և՛ մեծ մխիթարանքի, և՛ մեծ գովեստի...»[4]։

Հեղինակը հոգեբանական դետալներով ու կարճ՝ կրակոցի պես հնչող երկխոսություններով պատկերում է մի իրավիճակ, երբ նույնիսկ Աղունը՝ գյուղի ամենաղժբախտ ու թշվառ կանանցից մեկը, պատերազմական իրավիճակում դարձել է նախանձի առարկա, նույնիսկ անշուք ու աննկատ Սիմոնը՝ ցանկալի։ Եվ առաջին պահի զայրույթին ու նախանձին փոխարինելու են գալիս Սիմոնին իրենց կողքին ունենալու ցանկությունը, նրա համար պայքարելու ձգտումը. «Այո, «ով էր գալու — ով եկավ»։ «Դե նեղանալ մի, Մայա ջան, տերը մեռած պատերազմը կարծում ես գիտի՞ ում է սպանում ու խնայում», հազար տեղից ծալվելով ասաց Սիմոնը, և Աղունն ինքը տեսավ, որ այդ երեխային ինքն է պաշտպանելու։ Եվ թեկուզ դա դաժան էր, բայց մեղքն Աղունինը չէր, դա այդպես էր,— Աղունը կանգնեց Սիմոնի ու կանանց արանքում, Մայայի ու Սիմոնի արանքում և ասաց Մայային. «Վերևն աստված կա, ամեն մեկին իրա սրտովն է տալիս»։ «Հա, բախտավոր», արհամարհեց Մայան, և ինքը չխնայեց ու հաստատեց. «Սիրտդ ինչ որ ուրիշին է ուզում՝ գալիս կանգնում է քու առաջ»։ Եվ Մայան չոր բերանը լիզեց ու պատասխան չունեցավ, և ինքը գլխաշորը շտկեց ու նրանից տուն գնալու իրավունք խնդրեց. «Հիմա՝ թույլ տալի՞ս եք

[4] Նույն տեղում, էջ 155-156։

ամուսնուս հետ տուն գնամ», և նա թույլ տվեց. «Գնա, բախտավոր»։ Եվ Մայան երևի հենց այդտեղ վճռեց զավթել Սիմոնին, խլել Սիմոնին Աղունից, չնայած մինչև այդ մի տեսակ արհամարհում էր Աղունին էլ, հենց Սիմոնին էլ, և Սիմոնը կուչ էր գալիս իշխանուհու ու էգի նրա հայացքի տակ։ Կանայք հուսահատությունից ու կարոտից այրվում էին, և ինքը, երբ իրենք հեռանում էին կանանց լուռ նայող խմբից, կսմթեց, պինդ կսմթեց Սիմոնի կողքը»[5]։

Սակայն նույնիսկ Աղունի հմայական կսմթոցը չի օգնում, քանի որ Ղևանտի Մայան ի վերջո հասնում է իր նպատակին։ Լինում է այն, ինչ պետք է լիներ, բարոյականության հարցեր այստեղ չեն դրվում, սակայն Հ. Մաթևոսյանը այնպես մանրամասն է ներկայացնում իրադարձության հասունացումը և այնպես հպանցիկ ու արագ բուն միջադեպը, որ այլ հարց է առաջանում. արդյո՞ք սիրո պակասից է, ի վերջո, Մայան «զավթում» Սիմոնին, թե Աղունից, ժամանակից, պատերազմից վրեժ լուծելու կամ այլ պատճառով. «Գերեզմանոցի ձորում ասաց. «Գերեզմաններից վախենում եմ», ու մտավ Սիմոնի թևը։ «Ես կողքիդ՝ ինչի՞ց ես վախենում», ասաց Սիմոնը։ «Դու քո Աղունինն ես, ես էլ էսպես անտեր շան պես սրա-նրա թևի տակին», ու սեղմվում էր, սեղմվում էր Սիմոնին։ «Դե հետդ բերեիր երեխեքից մեկին», ասաց Սիմոնը։ «Երեխեքը քեռոնց են՝ ասացի», ու սեղմվում էր, սեղմվում էր Սիմոնին։ Էդ ինչքա՛ն էր ջղային, էդ ինչքա՛ն էր անհամբեր, էդ ինչպես էր միաժամանակ լացում ու ծիծաղում, միանգամից ինչպես էր խելագար ու խելացի։ Սիմոնին ասաց. «Ոտներդ սառչում են, շուտ արա»։ Հատակը տախտակած չէր, գետին էր։ Տաշեղի պես մի բոպեում նա բռնկվեց,

[5] Նույն տեղում, էջ 156։

մարեց ու քնեց։ Վաղ լուսաբացի հետ Սիմոնը շորերը հագել փախչում էր, նա դեռ քնած էր։ Նա քնած էր վերից վար կեսը վերմակի վրա, մերկ և աղջամուղջի մեջ թուխ»[6]։ Նույն դրվագը, սակայն որոշ փոփոխություններով, պատմվում է «Աշնան արև»-ի վիպակային տարբերակում, սակայն այստեղ հերոսուհու անունը Սոնա է։ Ի տարբերություն կինովիպակի՝ այստեղ առավոտյան Սիմոնը մտածում է, որ Սոնան «լիրբ է», ինչը բացահայտում է կանանց նկատմամբ գյուղի տղամարդկանց վերաբերմունքի այլ շերտեր[7]։ Ընդ որում, երկու դեպքում էլ «սիրո» դիպվածին, հաջորդում է Մայայի կամ Սոնայի ակնկալիքը Սիմոնից. նա պետք է նրանց տան հատակը տախտակեր։

«Զավթիչներ»

Ինչպես և Մայան, մի քանի այլ հերոսուհի ևս՝ սեփական նախաձեռնությամբ կամ գյուղում մնացած փոքրաթիվ տղամարդկանց ոտնձգությունների պատճառով հայտնվում են «սիրուհու» կարգավիճակում, սակայն դա էլ ի վերջո բավարարվածություն ու հանգստություն չի բերում և, ընդհակառակը, բացապարզում է գյուղի կանանց հանրության մտայնությունները, որոնք վերածվում են մեղսոտ, սակայն ընկալելի ու հոզիչ մի բանաձևի, որը հնչում է Շուշանի բերանից։ «Որբևայրիացած աղջիկների այդ խումբը միշտ խումբ էր, միշտ միասին էին։ Նրանց երամը մի րոպե շաղվել-շփոթվել էր, որովհետև Աղունը ճայթյունի պես հանկարծ էր վրա հասել Մայային («Լիրբ, զավթիչ»), բռնել էր մազերից ու՝ մեջքին, մեջքին, մեջքին («Զավթիչ, զավթիչ, զավթիչ»), բայց կանանց շփոթված-շաղված երամը հավաքվել, մի կողմ էր շպրտել Աղունին, բարձրացրել էր

[6] Նույն տեղում, էջ 217։

[7] Տե՛ս **Հրանտ Մաթևոսյան,** Հատընտիր, հատոր առաջին, Երևան, 2005, էջ 553։

Մայային, ուղղել շորն ու մազը, և բահը ձեռքին Շուշանը կանգնել էր դեռ վրա քշող Աղունի դեմ. «Բախտավո՜ր, ասել էր, մերոնք որ Հիտլերի դեմ զոհվել են՝ մենակ մեզ համար չեն զոհվել... քոնն էլ որ ողջ-առողջ եկել է՝ մենակ քեզ համար չի եկել, գլուխդ աշխատո՞ւմ է թե չէ»[8]:

Սակայն նույնիսկ սա ամփոփումը չէ, և կա նաև գյուղում ստեղծված բարոյական այս մթնոլորտի ավելի աբսուրդային շարունակությունը, որը մնացել է Հրանտ Մաթևոսյանի անավարտ ու մինչ վերջերս անտիպ գործերում: Եթե «Աշնան արևում» հերոսները բարոյական հարցեր չեն բարձրացնում, ապա «Մեռելալույս» վիպակում ու «Տախում» մենք տեսնում ենք այդ խնդրի շուրջ հասունացող այլ բախումներ, որտեղ գործողության մեջ է մտնում ու գյուղի «բարոյականության» մասին հոգ տանում վերևում արդեն հիշատակված վարիչուհի Սիրանուշ (Փառանձեմ) Վրացյանը, սակայն ոչ թե գյուղի մթնոլորտի ու կարգ ու կանոնի մասին մտահոգվելով, այլ անձնական հարցեր լուծելով: Այդպիսին են «Մեռելալույսում» Քեչոնց Շամանի, իսկ «Տախում»՝ Ղևանտի կնոջ ու Սարիբեգի կապի պատմությունները: Քեչոնց Շամամը հղիացել էր այլ տղամարդու հետ կապի հետևանքով, ապա կորցրել երեխային, և երբ ֆերմայից նրան հիվանդանոց են տանում, բացահայտվում է տեղի ունեցածը. «...կուսկազմակերպության Փառանձեմը մոտեցել էր, և նրանք սայլի, եզների ու մոխրագույն այդ հիվանդի պես լռել էին: Նրա եղբայրը զոհվել էր, նա ուզում էր եղբոր անհայտ գերեզմանի վրա զոհել բոլորին: «Ոմանք նռնակ են բռնում, ոմանք

[8] Տերը, էջ 220-221: Նույն դրվագը նաև «Աշնան արև» վիպակում: Տե՛ս **Հրանտ Մաթևոսյան**, Հատընտիր, հատոր առաջին, էջ 557-558:

ճիպոտ», ասել էր նա: «Գնա՞մ», ասել էր ֆերմայի վարիչը, «գնա», ասել էր Բավուկը: Կուսկազմակերպության Փառանձեմը երեխաներին ասել էր. «Անցեք դասարան», և հանգած, խուլ Շամամին հարցրել էր. «Ախչի, մարդասպան, ո՞վ էր, Բաբուշենց Համբո՞ն էր, թե՞ սա՝ որ ճիպոտը ձեռին էսպես խելոք կանգնել է»[9]:

Վարիչուհին նույնիսկ հոդված է ուղարկում շրջանային թերթին՝ «Ճակատայինների կանայք և մեր անելիքը» վերնագրով, սակայն հետագայում իր պահվածքի՝ մարդկանց ճակատագրերի համար կործանարար ազդեցությունը զանց առնելով՝ հպարտանում, որ մյուս գյուղերի կուսկազմակերպություններից առաջ են անցել այդ հարցերի բարձրացման գործում[10]: Այսինքն՝ կրկին արարքի նպատակը անձնական շարժառիթներն են ու կուսակցական մրցակցությունը:

Այս հերոսուհու վարքի անձնական շարժառիթների հիմքը նախանձն է, չարությունը, ընտանեկան ու անձնական, քաղաքական հաշվեհարդարը: Սոցիալական ծանրագույն պայմաններից, միայնակ ու անսեր գոյությունից զատ՝ գյուղի կանայք ու նաև տղամարդիկ ստիպված են դիմանալ տեղական ղեկավարների դաժանությանը, իշխանասիրությանը, վրիժառությանը, երեսպաշտությանը: Եվ ինչպես արձակագրի շատ գործերում է, գյուղական ծանր, սակայն ընդհանուր առմամբ համերաշխ գոյությունը պղտորվում է դրսից եկած կամ տեղական պաշտոնյաների միջամտությամբ: Եվ գյուղական փակ աշխարհը սկսում է կործանվել:

---

[9] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Անտիպներ, հատոր առաջին, Երևան, 2017, էջ 535:
[10] Տե՛ս նույն տեղում, էջ 556:

Վարիչուհին

Վերոթվարկյալ գործերում հին ծմակուտյան աշխարհը կործանողների մարմնացումն ու խորհրդանիշը Սիրանուշ Վրացյանն է, ընկեր Ուցյունը: Այս կերպարը բացառիկ է թե՛ Մաթևոսյանի և թե՛ ընդհանրապես մեր արձակի համապատկերում: Այս կերպարին անդրադարձը ակամա կամ տրամաբանորեն ներառելու է նաև մյուս կերպարներին, քանի որ բռնակալը՝ հեղինակի հուշումների վրա հիմնված մեր բնութագրմամբ՝ «շրջազգեստով Ստալինը», առանց զոհի չի լինում, իսկ զոհերն էլ կանայք են, երեխաներն ու պատերազմից վերադարձած հոգեպես ու ֆիզկապես հաշմված տղամարդիկ:

Ո՞վ է Սիրանույշ Վրացյանը: Նա իրական նախատիպ ունի՝ Փառանձեմ Աբովյան անունով: «Տերը», «Տախը» գործերում և անտիպ վիպակներում նա գյուղի ղեկավար Ղևանտի քույրն է, մի տգեղ, հաստագավակ, առնական կին, որը տղամարդկանց մեջ եթե նույնիսկ ցանկություն է առաջացնում, ապա դա սարսափից ծնվող ցանկություն է: Նա դպրոցում ուսուցչուհի և վարիչ է, եղբորից հետո նաև ըստ էության իր ձեռքն է վերցնում գյուղի ղեկավարությունը: «Տախը» վեպում և «Եզրով» ու «Մեռելալույս» վիպակներում նրա կերպարը կերտվում է խտացված անմարդկային հատկանիշներով, իսկ «Տերը» վիպակում՝ ավելի մարդկային գծերով: Թեև հեղինակը այստեղ հերուսուհու անունը չի տալիս, սակայն գոնե արտաքին նկարագրությամբ «վարիչուհին» հիշեցնում է «ընկեր Ուցյունին».

«...շարված էինք, թևը ձիու սանձի մեջ ու ձեռքերը կաշվե բաճկոնի գրպաններում՝ մեր դեմ օրիորդ վարիչուհին էր, տաբատը նույնպես գալիֆե սև կաշի էր, երկարաճիտ սապոգները՝ նույնպես, միայն գլխին բրդե շալ էր փաթաթած. այդ նիհար,

սփրթնած, վախեցած երեխաների վրա նրա ներսում կարեկցանք կա՞ր - անթափանց էր»: Սակայն, այդուհանդերձ, շարունակության մեջ մենք տեսնում կերպարի փոքր-ինչ մարդկային տարբերակ: Վարիչուհին խիստ է դպրոցի աշակերտների ու գյուղացի կանանց նկատմամբ, սակայն դեռևս չի կորցրել իր կանացի էությունը, համենայն դեպս ամուսիններին պատերազմում կորցրած կանանց կարեկից լինելու հատկանիշը. «...օրիորդ վարիչուհին գալիս էր շարքի կողքից՝ բարձած ձին քաշելով, առաջ էր ընկնում, ետ էր ընկնում, մենք տառապում էինք յուրաքանչյուրս իր մեջ, վարիչուհին՝ բոլորիս համար»[11]:

Այս կերպարի ավելի մեղմ տարբերակ է, ըստ մեզ, «Մեր վազքը» պատմվածքի ռազմագիտության ու մաթեմատիկայի ուսուցչուհին: Նա, ինչպես օրիորդ Ուցյունը, պատերազմում կորցրել է եղբորը, խիստ է, տիրական, բնութագրվում է «պողպատե հայացքով»: Սակայն հեղինակն այստեղ հերոսուհուն բացահայտում է եղբոր որդու և առանց հոր մեծացող մյուս տղաների հետ հարաբերություններում և նրա վարքի հիմնավորումը գտնում եղբոր նկատմամբ մեծ սիրո ու վերջինիս կորստի ցավի մեջ.

«Նրա եղբայրը զոհվել էր ռազմաճակատում, և նրա առջև, զոհված եղբոր համար, մենք բոլորս մեզ մեղավոր էինք զգում, թեկուզ մեղավորը մենք չէինք, և հարգանքի հետ նաև վախենում էինք նրանից, որովհետև երբ նա մեզ նայում էր, ամեն անգամ երբ նայում էր, մեզ թվում էր, թե մենք ենք սպանել նրա եղբորը: Շաբաթից շաբաթ և դասից դաս, նույնիսկ մեկ օրվա մեջ, մաթեմատիկայի ժամից մինչև ռազմագիտության ժամ, խստությունը նրա դեմքին կարծրանում էր, և մենք հասկանում էինք, թե նրա համար ինչքան լավն էր եղել նրա եղբայրը, ինչքան

[11] **Հրանտ Մաթևոսյան**, Տերը, էջ 256-257:

խորն էր եղել եղբոր սերը նրա մեջ, և ինչքան մեծ է նրա վիշտը»[12]:

Երեխաների հետ նա խիստ է, սակայն մի պահի, այդուհանդերձ, դառնում է հորաքույր ու կին և չի կարողանում մերժել Մադաթի պահանջը. «Ուսուցչուհին դանդաղ իջեցրեց իր ծանր կոպերը, մի քիչ մնաց այդպես աչքերը փակ ու դեմքը բարձր, և երբ ծանր կոպերը դանդաղ բարձրացրեց՝ արտասուքով լիքը հորաքույր էր, և շատ լավ երևում էր, որ զոհված իր եղբորը նա տեսնում է նրա որդու մեջ: Մենք դա լավ էինք հասկանում, քանի որ այդ պահին այդ տղայի մեջ մենք ինքներս տեսնում էինք հրամանատարի ու հերոսի: Նա լավ հրամանատար էր. նա ուզում էր ունենալ այնպիսի ջոկատ, որի յուրաքանչյուր մարտիկը լիներ վստահելի վազորդ: Նա լավ ուսուցչուհի էր. նա ուզում էր իր մեջ միատեղել մեր բոլորիս ու յուրաքանչյուրիս սերը և ռազմական կարգապահությունը»: Այս դեպքում դաժանությունը ընկալվում և մեկնաբանվում է որպես խստապահանջություն՝ ծնված պատերազմական պայմաններում կարգապահություն դաստիարակելու պահանջից, սակայն հարցի բարոյական կողմն այդուհանդերձ մնում է առկախված. «Բայց այդ ինչպե՞ս է պատահում, որ ես լավն եմ, նա լավն է, դու լավն ես, բոլորս լավն ենք, իսկ վատ բան այդուհանդերձ լինում է»[13]:

«Շրջազգեստով Ստալին»

Այս կերպարը կենտրոնական է դառնում հատկապես «Տախը» վեպում ու բացահայտվում է գլխավոր հերոս Ռոստոմի

---

[12] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Երկեր երկու հատորով, հ. 1, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1985, էջ 419-420:

[13] Նույն տեղում, 424:

կերպարի հարաբերությամբ և հերոսի՝ նրա նկատմամբ վերաբերմունքի նրբերանգերում: Եվ ինչպես Ռոստոմին միանշանակ չենք կարող գնահատել, այդպես էլ Սիրանուշ Վրացյանին: Ռոստոմի հուշերում Սիրանուշը մե՛կ ցանկալի կին է, մե՛կ՝ չտեսած իր մայրը, մե՛կ՝ բռնակալ, մե՛կ՝ թալանչի, մե՛կ՝ գյուղացիներին սանձող բարոյականության տիպար: Հերոսը անընդհատ մոտենում ու հեռանում է Սիրանուշից, ինչի շնորհիվ հեղինակը կարողանում է այս հակասական կերպարի նորանոր շերտեր բացահայտել:

Այսպես Սիրանուշը դաժան է ու կամային: Նա կազմակերպում է գյուղացիների թալան-հարկահանությունը՝ պետության կարիքների համար նրանցից խլելով ինչ-որ հնարավոր է: Ռոստոմը սարսափով հիշում է, թե ինչպես իրեն ներքաշելով՝ «կուսակցական առաջադարանք» տալով, վարիչուհին ոչնչացնում է գյուղի խոզի ֆերման: Խոզերն ուղղակի գնդակահարվում են Սիրանուշ Վրացյանի ապագա ամուսնու՝ գնդապետի կողմից. «Այս աշխարհում զողություն էլ կա, լրբություն էլ ու հազարումի դավաճանություն էլ, բայց մենք ահա թե ինչ ենք ասում. ասում ենք ամենամեծ դավաճանությունն այն է, երբ երամակը քեզ խոզ է կարծում, բայց դու խոզ չես- ձախով ականջների ետևը քորում ես ու աջով կրակում ականջի մեջ»[14]:

Խոզերի ոչնչացման սարսռազդու ու արյունոտ տեսարանը խորհրդանշորեն արտացոլում է այս կնոջ վերաբերմունքը գյուղի ու գյուղացիների նկատմամբ: Ասել է թե՝ գյուղացու տեսանկյունով՝ գալիս ես, քեզ ներկայացնում որպես մեզնից մեկը, սակայն կործանում ու սպանում ես: Ուշագրավ է, որ անտիպ նյութերում խոսելով այս կերպարի մասին՝ Հրանտ Մաթևոսյանը

[14] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Անտիպներ, հատոր երկրորդ, Երևան, 2017, էջ 198:

նշումներ ունի Վրացյանների մեջ խոզի արյան առկայության մասին։ Այս ավանդությունը թեև վեպում չկա, սակայն կան հերոսուհու՝ խոզի հետ նույնացման նշումներ.

«Նրանց ցեղում խառնամուսնություն կա – Բավուկն ուզել է իր հորեղբոր տղային – ակնարկ՝ որ Փառանձեմի սերը եղբորը կնոջ սեր է տղամարդուն։ Նրանց ցեղում երբեէ հեռավոր արյուններ են խաչվել–թուրք ու հայ–իրար հետ ամուսնանալով, իրար սեղմվելով նրանք դուրս են մղում իրենց արանքից օտար արյունը։ Նրանց ցեղի մեջ (կանանց) բեղերը հեռավոր ամուսնության հետևանքով էր մտել։ Նրանց ասում էին Ղալանց, բայց նրանք իրենց համառորեն Վրացյաններ էին ասում։ Նրանք Վրացյաններ էին եղել, օտար բեղավոր մի արարած էր մտել նրանց ցեղի մեջ, նրանք իրար մեջ ամուսնանալով ուզում էին խոզի թե ինչի այդ արյունը դուրս քշել իրենց միջից» (անտիպ)[15]։

Կործանարար գործունեության հաջորդ դրվագում Սիրանուշ Վրացյանը անձնական և այլ պատճառներով նույնիսկ բանակային տարիքի չհասած կամ ավելի հասակավոր մարդկանց ուղարկում է ռազմաճակատ։ Հարցաքննում ու հալածում է ճակատից վերադարձած տղամարդկանց։

Գյուղի շատ կանայք Սիրանուշի զոհերն են՝ Աղունը՝ «Մեռելալույսում», երբ Քեչոնց Շամամի պատմության հետ կապված մի անմեղ կատակի պատճառով վարիչուհին ցանկանում է դպրոցից հեռացնել նրա տղային, Շամամը՝ որպես անբարոյական ու մարդասպան, Վերգուշը և այլք։ Եվ այս մթնոլորտում

[15] Տե՛ս **Վ. Փիլոյան,** Մաթևոսյանական ծրագրած, սակայն անավարտ և չիրացված երկեր։ Մաթևոսյանական արձագանքներ 3 (միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու), Երևան, 2020, էջ 145։

ու հարաբերությունների մեջ գյուղը կործանվում էր ոչ միայն պատերազմի հարվածներից, այլ առաջին հերթին ղեկավարի պահվածքից: «Տախում» Ռոստոմը այսպես է ընդհանրացնում պատկերը. «…օրիորդ Սիրանուշ Վրացյանի դեմ մեր նիհար մարմինները ուռչում ու կոշտանում էին լրջորեն ու թշնամանքով: Մենք սուրբ չենք. թե մեր տանտիրուհին է էնտեղ, թե սգավոր հարսներ են լուռ խնդրանքով՝ կախվել մեր երեսից, թե՛ ուրիշ աղջիկներ են հենց էնպես արևածաղկի պես մեզ դուր եկել, և նրանք բոլորը քույրական տաք ափերով մեր սիրտը մի բոպե բռնել են... բայց թե թշնամական էդ ինչ որձություն էր զարթնում օրիորդ Ուցյունի դեմ՝ մենք դրա ակունքը չենք գտնում: Պատճառը գուցե այն էր, որ իր կին տեղով գյուղի վրա նա բանեցնում էր Ղեվանտ եղբոր իրավունքներն ու շարժուձևը և նույնիսկ պահանջել էր թե իր տակին պիտի Ղեվանտի հովատակը լինի, գուցե այն՝ որ անպարզ, բայց թաքուն զգում էինք, որ գյուղը նա քայքայում է, որ նա կանգնում է մեր ու մեր խոտհարքի միջև և իրեն ատելու հետ մենք խոտհարքն էլ ենք ատում, գուցե և այն պատճառով էինք ատում, որ ձմռանը զուտ կարտոլ, ամռանը կանաչ աղցան, իսկ միս՝ հազվադեպ ուտող մեր մարմինները նրա կոնքերի դեմ անզոր էին, ինչպես որ անբառապաշար, անտղամարդ, վախեցած գյուղն ինքն էր անզոր նրա գործունեության դեմ և հազիվ երեք տարեկան քուռակն էր ծալվում նրա գավակի տակ-նրա ծնկների մեջ: Խորամանկություն, կուսակցական համարձակություն ու լեզու ունեցող մյուսին՝ Ղեվանտի կնոջը, կուսակցական հանձնարարությամբ նա տգետ, անպատասխանատու ու անկնիկ ամբողջ չոբանի հետ ղրկեց Ղազախի ձմեռանոցները արյուն տալով մեռնելու և մնաց միանձնյա և՛ սրա որբերի, և՛ գյուղի վրա… ժողովի առաջ նա ասաց, որ այդտեղ հարսի ու տալոջ խնդիր չկա, որ ինքը նրա տալը չէ և

նա էլ իր հարսը չէ – իր բերանով կուսակցությունն է նրան հանձնարարում...»[16]:

Հարսին ուղարկելով Ղազախ՝ նա կարծես թե սկզբունքայնություն էր դրսևորում, որպես բարեգութ հորաքույր ստանձնում նրա երեխաների խնամքը, սակայն իրականում հաշվեհարդար էր տեսնում և՛ կնոջ, և՛ Սարիբեգի նկատմամբ նրանց կապի համար: Տղային ճակատ է ուղարկում այն դեպքում, երբ նրա գնալու տարիքը դեռ չէր լրացել:

«Մեռելալույս» վիպակում Սիրանուշի կերպարը ներկայացվում է կնոջ՝ Աղունի տեսանկյունով: Այս կերպարը թեև ատելի է, բայց նրա դիրքն ու իշխանությունը, խորամանկությունը ու այս ամենի արդյունքում ձեռք բերված նյութական բարիքները գայթակղիչ են դառնում, իսկ վարքը՝ օրինակելի: Չար ու բարի սկզբունքների այսպիսի հարաբերություն ու նյութական բարիքների ձեռքբերման հեռանկարով չարի հաղթանակի այս մոտիվը հանդիպում ենք հեղինակի այլ գործերում ևս, մասնավորապես «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վեպում: Բարի ու արդար հերոսները սկսում են համակրել ու արդարացնել չարերին ու անարդարներին՝ համարելով, որ կյանքն է այդպիսին, և լավ ապրելու համար պետք է այդպես ապրես: Եվ այս առումով Սիրանուշը, վանելով հանդերձ, դառնում է այս գործերի հերոսների ուղենիշը, և հետագայում նրանք ինչ-որ չափով կրկնօրինակում են նրան: Աղունը դառնում է խիստ, հաշվենկատ ու դաժան, Ռոստոմը ձգտում է իր սկզբունքայնությամբ նմանվել նրան:

«Տախում» կերպարը զարգանում է, ավելի ճշգրիտ, թերևս ավելի մեծ խորությամբ ու մանրամասներով է ներկայացվում:

---

[16] Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 178-179:

Սիրանուշը այստեղ լիարժեք բռնակալ է, որ շատ ընդհանրություններ է դրսևորում այդ շրջանի կուսակցական ղեկավարների հետ: Հեղինակի ակնարկ-զուգահեռները կարելի է տեսնել մասնավորապես երկրի առաջնորդի հետ: Նրանք նման են նույնիսկ արտաքին գծերով՝ գալիֆե տաբատ, բեղիկներ, մեծ քաղաքականության մասին դատողություններ: Իսկ հերոսուհու Վրացյան ազգանունը կարող է ակնարկ լինել առաջնորդի վրացական ծագման. «Սիրուշը կարծես միայն կին է ու հենց միայն կին է - ձեռները ծանրը քամակին բռնած, թոկը ձեռին տղամարդ չի, գյուղը տղամարդուց մինչև վերջին կաղուկույրը ինքը չի ավլել՝ հանուն հայրենիքի, ամեն վերադարձողի հետ ինքը չի մթնում ու ամեն կարոտի հետ՝ ուրախանում, որպես թե սիբիրախտի երկրից են գալիս՝ քառասուն ու հարյուր քառասուն տեղ ստուգված ու կնքված ամեն վերադարձողի ինքը չի տնտղում ու քննում՝ այստեղ, ծնողի ու երեխայի առաջ, անտառի ու գետի հին խշշոցի մեջ, այնտեղի՝ Դերբենդի ու Չերչիլի ու դաշնակցության ու հայրենիքի ու պետական ու պատասխանատու բաների մասին, բայց իրականում՝ թե ինչու են եկել և ինչու չեն զոհվել: «Պարապ կնիկ է, դուք բանից խոսեք»: Իսկ եթե լիներ՝ որ կնիկ չլիներ. այո, եղբոր տեղն էր նստել և Ղևանտին այդպես էլ ասել էր. «Դու մեկնում ես, բայց ոչ բացակայում...»[17]:

Եվ ստանձնելով, ըստ էության զավթելով գյուղի ղեկավարությունը՝ Սիրանուշ Վրացյանը, զինվելով կուսակցական հրահանգներով կամ դրանց սեփական մեկնաբանությամբ, ահաբեկում է մարդկանց: Թալանում է գյուղը, սակայն բարոյականության դասեր տալիս, պատժում մեծերին ու փոքրերին. ««Խեղճ ժողովրդի վրա շեք է արել ու կանգնել, հողեմ ես դրա

[17] Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 408:

որձ գլուխը»: Հետո ասել էր. «Աքսորում է թող աքսորի, ինքը հետներս հո չի գալու, գոնե իրենից կպրծնենք»: Նա գրասեղանի ետևից ելել, թիկունքը դեպի երեխան կանգնել էր աշխարհի քարտեզի դեմ և ասել էր. «Միացյալ Նահանգներն ի վերջո տեղի տվեցին»: «Այո», ասել էր նա: Վառարանի մոտ երեխայի գլուխը պտտվել ու սիրտը խառնել էր: «Ո՞ւր է գլորվում այս գյուղի բարոյականությունը»: Նրա հզոր գավակի դեմ ծաղկի ցողունի պես բարակ՝ երեխան նայել էր նրա կողքով պատին: «Ո՞ւր է այս գյուղի լուման», ասել էր նա: Նրա զորեղ գավակը ամբողջ պատերազմի ժամանակ մնաց անձեռնմխելի և անակնմխելի-ոչ մի տղամարդ չհամարձակվեց այդ գավակին դիպչել ոչ խոսքով ոչ հայացքով, բոլորն էլ բավարարվեցին Կոտոյի մոր ասածով, և մեկ էլ Համբո հորեղբայրն էր ասել «ձիո՞վ», ասել էին Փառանձեմը ջոկատի հետ գալու է սարերը, ասել էր «ձիո՞վ»: Աշխարհի քարտեզի դեմ կանգնած՝ նա թույլ էր տվել. «Զեկուցիր»»[18]:

Հերոսներից մեկի՝ Կոտոյի մոր խոսքում ուշադրություն է գրավում վարիչուհու «որձ» բնութագրումը: Ընկեր Ուցյունի այս ընկալումը, որը գալիս է նրա դիրքից, պաշտոնից, վարքից, արտաքին տղամարդկային, առնական նկարագրից, իր ամբողջ տարօրինակությամբ, սարսափելիությամբ ու անսովորությամբ շարժում է գյուղացիների հետարքրությունը, գայթակղում նրանց, գաղտնի ցանկությունների ու մտքերի առիթ տալիս: «Մեռելալույս» վիպակում պատերազմից վերադարձած տղամարդիկ, այգում «փլված» երկար զրույցում փորձում են հասկանալ նրա էությունը, մեկնաբանել վարքը. սիրո ու ընտանեկան երջանկության բացակայություն (Ռուբենի հետ չստացված հարաբերություններ, Սերժ Քառյանի մերժում), ցեղական

[18] Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 540-541:

իշխանատենչություն ու վրեժխնդրության զգացում, տգիտություն. հերոսուհու կյանքի վավերական ու անվավեր տարբեր պատմություններով գյուղացի խեղճ տղամարդիկ փորձում են հասկանալ իրենցից շատ տարբեր այս կերպարին, ի վերջո այդպես էլ չեն հասկանում: Գյուղացիների ավանդական ընկալմամբ կինը այդ պայմաններում վաղուց պետք է ինչ-որ տղամարդու հետ կապվեր, դառնար մյուսների նման: Նրանց համար անհասկանալի էին Սիրանուշի խելքը, հեռատեսությունը, մեծ նպատակներ ունենալն ու դրանց հասնելու ճանապարհին ոչինչ չխնայելը: Եվ այս դեպքում գյուղացիներին օգնության են գալիս ծաղրը, երգիծանքը, որն իրականում կրկին նրանց խեղճության նշանն է[19]: Այս խոսք ու զրույցի ընթացքում երևում է, որ վարիչուհին այդպիսին է եղել նաև մինչ պատերազմը, սակայն չի ունեցել իշխանություն: Այսինքն՝ պատերազմը չէ նրան այդպիսին դարձրել, և պատերազմից հետո էլ նա արդար ու բարի չի դառնալու: Տղամարդիկ անզոր են այդպիսի կնոջ առջև, որը ղեկավար է, «որձ»[20] և ի տարբերություն որոշ գյուղացիների՝ պահպանում է բարոյականության ձևական կանոնները, պատահական կապերի չի տրվում, սպասում է իր ամուսնուն:

---

[19] Տե՛ս Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 574-594:

[20] Գրականագետ Վ. Փիլոյանը, հերոսուհու սեռային այս ընկալումները հաշվի առնելով, նրան տեղադրում է Կ. Յունգի առանձնացրած հոգեբանական արքետիպերից՝ ստվերի մեջ. «Կարծում ենք՝ ստվերի արտահայտություն կարող ենք համարել օրիորդ Ուցյունի (Սիրանուշ-Փառանձեմ Վրացյանի) կերպարը «Մեռելալույս» և «Տախը» անավարտ երկերում, որ կրկնում է բացակայող, պատերազմ մեկնած եղբորը՝ Ղևանտ Վրացյանին, ապա և փոխարինում նրան»: Տե՛ս **Վ. Փիլոյան,** Հայոց արքետիպերի համակարգը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, «Լեզուն և գրականությունը միջմշակութային հաղորդակցության համատեքստում» (գիտական նյութերի ժողովածու), Երևան, 2018, էջ 252:

Ամուսինն էլ երգիծանքի օրենքներով պետք է այս գրոտեսկային կերպարի հակապատկերը լինի՝ կարճահասակ, փոքրամարմին, բայց զինվորական: Գնդապետ, որը կազմակերպում է գյուղի խոզերի սպանդը, հետևաբար կարող է հաղթահարել նաև խոզային արյուն ունեցող, անհաղթահարելի Սիրանուշին, որը միայն նրա կողքին է կին դառնում, այսինքն գյուղում այլ տղամարդ չկա: Սա էլ ավելի նվաստացուցիչ է Ծմակուտի տղամարդկանց համար: «...Ուցյունն ինքը պատշգամբում էր. արմունկները բազրիքին էր դրել, գավակը ցցել էր ու երեսն առել բռունցքների արանքը, ինչպես որ կատուն ճնճղուկ բռնելուց առաջ՝ պոչը փեշի տակ լուռ լարվում էր: Սիմոնն ասաց. «Ինչքան էլ գեներալական լինի՝ քաշըդ վաթսուն կիլոյից ավել չի, դու էս ցենտներանոց աղջկան օրինակ էդ ո՞նց ես շուռ տալու»: ...Նանը պրանենք նազե՛ց: Ինչպես եթե գոմեշի կուրծքը քորես ու դուր գա՝ նազեց: «Ես դրսից եմ, վարպետ Սիմոն, էդպես ծանր երևում. եթե ինձ առանց շորերի մերկ տեսած լինեիր՝ ցենտների մասին խոսք չէր լինի, կոնքերս, ճիշտ է, լայն են, բայց մեջքս բարակ է, եթե ուզենաս երկու ձեռքով բռնել՝ մատներդ իրար կհասնեն, կբռնես, ճիշտ եմ ասում, մեջքս բարակ է»: Մենք մեր թաքստոցում՝ «կուվալդի, կռանի՛, մա՞ս- տուռնի՛, դարբնոցային ծանր ուռնի՞ կոթի պես է բարակ քու մեջքը»: Սիմոնը. «Վա՛յ, Սիրանուշ ջան, գետինը մտնենք, դու էստեղ ներկա ե՞ս»: Ուցյունը. «Ես արտաքուստ եմ էդպես խիստ ու ծանր, եթե փորձես, վարպետ Սիմոն, մի ձեռքով կգրկես ու ձիուն կդնես»: Սիմոնը, «Գործ չունեմ: Ես ինչ գործ ունեմ, այ մարդ, քեզ գրկեմ ու ձիուն դնեմ, քեզ թող քու գնդապետը գրկի ու իրա սուդաբեգին դնի...»[21]:

[21] Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 200:

«Մեռելալույս» վիպակում, հետագայում գյուղի՝ զոհվածների հուշարձանի բացման առիթով գյուղ եկած Սիրանուշին Աղունի տղան փորձում է հիշեցնել նրա պահվածքն ու դրա կործանարար հետևանքները, սակայն ապարդյուն. «Աղունի տղան տեսավ, որ նրանք այդ են, սա՝ այս, որ սրա պինդ ճարպոտ ուսի տակ սրա սրտին դանակի ծայրով, սրի ծայրով էլ անհնար է հասնել, և որ սրա էությունը թպրտացնելու համար, և որպեսզի սա հասկանա, չոքի, ոռնա, լացի, կլանչի, խնդրի՝ պետք է ձեռ գցել սրա բաժին հացին, մայրն այնինչ լաց էր եղել...»[22]:

Տախերը

Ի տարբերություն Աղունի լրագրող տղայի, որը նոր սերնդից է, ու նրա համար Սիրանուշի կերպարը հասկանալի ու տհաճ է, «Տախում» Ռոստոմը՝ սեփական սկզբունքների ու մոլորությունների մեջ, այդուհանդերձ, կարոտաբաղձությամբ է հիշում Սիրանուշի ղեկավարության տարիները, քանի որ գյուղում կարգ ու կանոն կար, կար վախի մթնոլորտ: Ճիշտ այնպես, ինչպես շատ-շատերն այսօր էլ կարոտաբաղձությամբ են հիշում Իոսիֆ Ստալինին՝ մոռանալով նրա անհամար հանցագործություններն ու բռնությունները: Դատի գործով Կիրովական գնացած Ռոստոմը իր պաշտոնյա ազգականի հետ խոսում է գյուղի խնդիրների մասին և ասում, որ «քայքայված գյուղին մի օրինակ, մի Ստալին, մի արձան է պետք»[23]: Դրան ի պատասխան բարեկամը հիշում է Սիրանուշ Վրացյանին, որը կարծես թե ուզում է գյուղ վերադառնալ: Ռոստոմն այս խոսքից հիշում

---

[22] Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 556:

[23] Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 213:

է «խոզանոցի արյան խշշոցը», սակայն հնչում է նրա ցանկությունը. «Խոզանոց՝ չունենք, ձիանոց՝ չունենք... որբևայրի մի երկու կթվոր, մի երկու կով ու մի քանի ծառ է մնացել- թող գա վրաները շեք անի ու կանգնի, այդ գյուղից մենք մեզ հանում ենք»[24]:

Ռոստոմը որոշակիորեն՝ բարոյականության ու սկզբունքայնության տեսանկյունից իրեն նույնացնում է Սիրանուշ Վրացյանին: Այսինքն՝ ինքը թողնում է իր դիրքը գյուղում, թող Սիրանուշը վերադառնա: Այն որ այս երկու կերպարները աղերսվում են ժողովուրդների առաջնորդի ընկալումների հետ, փաստվում է նաև «Տախը» վեպի մեկ այլ հատվածում. «Բարև ձեզ,– ասացինք. – մենք այստեղի Իոսիֆ Ստալինն ենք ու գումարած կնյազ Արգուտինսկին, պետությունը մեզ անտառ է վստահել»[25], -ասում է Ռոստոմը:

Այս զուգահեռը պատահական չէ, թերևս քանի որ Ռոստոմը՝ Տախը, նույնպես խոզային էություն ունի: «Տախ» նշանակում է խոզ, և Սիրանուշի մեջ, ինչպես տեսանք, նույնպես խոզի արյուն կա, բացի այս՝ նա նմանեցվում է խոզի. «Սիմոնն ասաց, «Կասկա՞ծ… Օրինակ որ կոխ եք կալնում՝ ո՞րը դ եք վեր գցում»: Նրա պուճուր գնդապետը ցույց տվեց, որ դա հարց չի, և որ ինքն անձնապես լրջորեն վիրավորվում է: «Ուրեմն քո մայորությունից վախում է», վիզը ծռեց Սիմոնը: Ոտները լայն դրած, ձեռները ետևին՝ նրա պուճուր գնդապետն ասաց «նա կին է», բայց Սիմոնն ուսը բարձրացրեց ու շրթունքը ծռեց՝ «եսի՛մ», և գնդապետն ասաց. «Դու քո մերունը ո՞նց շոտ տվիր»: «Իմ մերունը խոզ էր,- ծիծաղեց Սիմոնը,- քորի հատուկ տեղ ուներ՝ դանակով քորեցի՝ պառկեց ու կողքն ուրախ դեմ արավ»: «Էդ՝ բոլորն

[24] Նույն տեղում, էջ 214:
[25] Նույն տեղում, էջ 323:

էլ քորի հատուկ տեղ ունեն», ասաց պուճուր գնդապետը: Հետո Սիմոնն ասել էր. «դե գնա ու գտի՞ր», հետո ասել էր. «Էս խոզարած Ծմակուտն էս տասը տարին ուրեմն անտեղյակ է եղել»[26]:

Եվ «խոզարած» Ծմակուտը այդ տարիների ընթացքում կքում էր Սիրանուշ Վրացյանի ծանր շնչի տակ ու չէր կարողանում գտնել նրա հետ լեզու գտնելու բանալին: Քանի որ վերջինս գյուղական հանրույթից տարբեր գոյություն էր, արտաքուստ պահպանում էր բարոյականության սկզբունքները: Հետևաբար նրան մոտենալ, շոշափել, ծմակուտցի դարձնել հնարավոր չէր: Իսկ Ռոստոմի ողբերգությունն այն է, որ կարծես թե նույն բանն է փորձում անել՝ պետության անունից պահպանել իրեն վստահված անտառը, լինել սկզբունքային, գործել օրենքի տառին համապատասխան, սակայն ընկնում է իր ուռճացված ինքնընկալման, իր ստեղծած բարոյական ու ազնիվ կերպարի ծուղակը:

Ռոստոմը, ինչպես Հ. Մաթևոսյանն է ասում մի առիթով, «դեմ է գնում կյանքին, փորձելով իրեն կերտել՝ ելնելով՝ իդեալական գեղեցիկ, բայց, ավաղ, պատվի ու բարոյականության մասին վերացական, արդեն ոչ ժամանակակից պատկերացումներից: Եվ չի ցանկանում նույնիսկ փոքր զիջումներ անել կյանքին՝ ժլատ, անմաքուր, բայց շարժուն և շատ կենսունակ»[27]: Հերոսը, ըստ էության, իրեն կերտում է իր տեսածի՝ կուսակցական առաջնորդների նմանությամբ, սակայն նրա ողբերգությունն այն է, որ ինքը կեցվածք չի բռնում և ազնիվ է ու փորձում է իսկապես իդեալական լինել ոչ իդեալական աշխարհում: Եվ

---

[26] Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 571:

[27] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Ես ես եմ (հարցազրույցներ), Եր., «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2005, էջ 205:

այս համատեքստում օրիորդ Ուցյունը, որքան էլ ատելի է, դառնում է նրա իդեալը: Ռոստոմը ենթագիտակցորեն ձգտում է փոխարինել նրա բացակայությունը գյուղում, սակայն չի կարող, որովհետև սիրտ ու խիղճ ունի, որովհետև այլ ժամանակներ են՝ ստալինյան դարաշրջանն անցել է, պատերազմը վաղուց է ավարտվել: Եվ, ըստ մեզ, այս՝ իրար կապված և ինչ-որ առումով միմյանց հակադրվող, բայց նաև կրկնող հերոսների՝ երկու տախերի՝ Ռոստոմի և Սիրանուշի շուրջ է հյուսվում վեպը:

Եվ ուրեմն

Ռոստոմի ու համագյուղացի տղամարդկանց՝ Սիրանուշ Վրացյանի ընկալումն ունի հոգեբանական իր մեկնաբանությունները. այն մի կողմից պայմանավորված է հերոսների մանկական չիրականացված ցանկություններով, բռնակալի նկատմամբ զոհի բարդույթներով, դիրք ու իշխանություն ունեցող մարդկանց նկատմամբ գյուղացու վերաբերմունքով, սիրո ու վախի համադրությամբ և ենթագիտակցական աշխարհի այլ առանձնահատկություններով: Մյուս կողմից պատերազմը, դրա թողած անհաղթահարելի հոգեբանական հետևանքները թույլ չեն տալիս հերոսներին ազատագրվել վախերից ու մեղքի զգացումից ու դրանց համար նախատեսված պատժի հեռանկարից:

Սակայն, այդուհանդերձ, վարիչուհու և Հրանտ Մաթևոսյանի տարբեր գործերի պատերազմական թեմայի հետ կապված հերոսուհիների համեմատական քննությունը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ միայն պատերազմը չէ, որ մարդկանց այսպիսին է դարձնում: Գյուղական ծանր կյանքը, չպարզված հին հարաբերությունները, ներողամտության ու սիրո պակասը, մեծ հավակնություններն ու շատ այլ հանգամանքներ ձևավորում են գյուղը կործանող արատավոր մթնոլորտը:

Անկախ պատերազմական պայմաններից՝ Հրանտ Մաթևոսյանի համար, իմ տպավորությամբ, էական են հենց այդ ներքին՝ բարքերից ու միջանձնային հարաբերություններից բխող պատճառները, որոնք այսպիսի կերպարներ են ստեղծում։ Այսինքն՝ պատերազմը ավելի մեծ ու ավերիչ, հայ գյուղը կործանող ընթացքի մի կարևոր, բայց ոչ որոշիչ դրվագ է։ Այն բացահայտում է հերոսուհիների մի մասի հերոսական, ուժեղ, առօրյա կյանքում թաքնված բնավորության դրական գծերը, իսկ մյուս կողմից ստեղծում բռնակալության մարմնավորումներ, որոնց գործունեության հետևանքները պատերազմից տասնամյակներ անց էլ զգացնել են տալիս։

Դժվար է ասել՝ այս կերպարների կյանքի պատկերները կարելի՞ է պատերազմական ու հետպատերազմական շրջանի հայ գյուղի կյանքի ճշմարտացի վավերագրեր համարել, թե՞ ոչ։ Քանի որ Ծմակուտն ամեն դեպքում փակ աշխարհ է՝ իր օրենքներով ու կառուցման տրամաբանությամբ։ Նաև դժվար է ասել՝ կարելի՞ է Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, իր ցանկությանը համապատասխան, այդ կանանց հիշատակի կոթող համարել, սակայն այս հերոսուհիների միջոցով հեղինակը ներկայացնում է պատերազմի ժամանակ կուսակցական քաղաքականության այնպիսի դրսևորումներ, ինչպիսիք են՝ բանակ զորակոչելու կարգն ու դրա խախտումները, բանակի կարիքների համար նյութական միջոցներ հավաքելը, գյուղական տնտեսության, ավանդական հանրույթում մարդկանց վարքի փոփոխությունները։

Եվ նկարագրվող դեպքերի հնարավոր գնահատականներից անկախ՝ գյուղի կանայք յուրաքանչյուրն իր իմացածի ու կարեցածի չափով՝ կռվով, տղամարդկային աշխատանքով, սիրով, աղոթքով ու մատաղով, թիկունքում պատերազմում էին

ոտնձգություններ կատարող տղամարդկանց, զավթիչ կանանց, դաժան ղեկավարների, սոցիալական ծանրագույն պայմանների ու ճակատագրի դեմ: Եվ այդ տառապանքը կարեկցանքի ու հարգանքի է արժանի:

Եվ «Մեռելալույս» վիպակի վերջաբանում մաթևոսյանական կանանց այս տիպերը խորհրդանշորեն ամփոփվում են մի ծիսական գործողության մեջ, որը տարօրինակ մի լույս է սփռում Ծմակուտի խավար աշխարհում: Այս դրվագը սեղմ ձևով ներկայացվում է նաև «Աշնան արև» կինովիպակում: Այն օրերին, երբ մի երգի պատճառով Սիրանուշը ցանկանում է դպրոցից հեռացնել Աղունի տղային ու ահաբեկում է Աղունին, երբ մյուս կանայք վախով սպասում են վարիչուհու նոր որոշումներին, Սիմոնի եղբոր՝ ճակատում գտնվող Ադամի համար նրա ծնողները ծնկաչոք մատուռ են գնում, որպեսզի իրենց սպիտակ երինջը մատաղ անեն: Սիմոնի մայրը, որին Աղունը ծաղրում է և «վախեցնում Ուցյունով», թերևս միակ կինն էր, որ այդ պահին չէր վախենում վարիչուհուց, քանի որ մատաղ էր անում իր որդու համար. «Մատուռի մոտով անցնելիս ինքն ասաց. «էդքան ահ ու մահի մեջ քեզ քու մոր աղոթքն է պահել», «քու մոր ու քու հոր», ավելացրեց, «ես հաշիվ չեմ, քանի որ անգրագետ եմ ու աստծու տեղը լավ չգիտեմ»: Ինքը ծաղրով էր ասում, բայց Սիմոնը կանգնել էր, ու աչքերը լցվել էին: Նրա հերնումները եկան, սպիտակ երինջը մեկը քաշելով ու մյուսը քշելով եկան, մատուռին հասնելուց առաջ պառավը սոլերը հանեց, ծնկեց ու ծնկած եկավ ծնկած պտտվելու մատուռի շուրջը, իսկ ծերունին երնջի հետ ցածր զրուցելով էր պտտվում մատուռի շուրջը, այդպես երկար պտտվում էին»[28]:

---

[28] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Տերը, էջ 156:

ԱՐՄԵՆ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ՄԵԾԱՄՈՐ» ԷՍՍԵԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հրանտ Մաթևոսյանը հայ գրականության այն բացառիկ դեմքերից է, ով իր գրականությամբ, խոհագրությամբ, հրապարակում-հոդվածներով ու հարցազրույցներով բարձրացրել է հայ ժողովրդի գոյության հարցը: Եվ քանի որ գրողը հավատում էր, որ գրականությունը կարևոր արժեկարգ է՝ հավասարազոր պետականությանը («…Աբովյանից սկսյալ՝ մեր գրականությունը հայ պետականությունն է, փաստորեն՝ մեր պետականությունը ապաստանել է հայ գրականության մեջ»[1]), ուստի ամենայն պատասխանատվությամբ էր մոտենում գրականությանը և փորձում էր հային տանել ինքնաճանաչման, քանզի վստահ էր, որ «այն ինչ տեղի է ունենում այսօր, մենք մեր գրականության մեջ գրել ենք երեկ»:

«Մեծամոր» էսսեն գեղագիտական-փիլիսոփայական կարևոր հենք ունի Մաթևոսյանի աշխարհայացքը հասկանալու համար: Գրողը դիտմամբ ընտրում է պատումային-մենախոսական ձևը, որն ընդմիջարկվում է ներքին երկխոսություններով: Գիտակցական հոսքի սկզբունքով կառուցված այս էսսեում կան բազմաթիվ կերպարներ, սակայն գրողը բոլորին վերահսկում է՝ իր ասելիքի պարտադրանքից ելնելով: Մի առիթով գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանը դիտարկում է. «Պատումը հանձնելով հերոսներին՝ գրողն (Հր. Մաթևոսյան – Ա.Ա)

[1] **Մաթևոսյան Հրանտ,** Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, Հայագիտակ, 2004, էջ 321:

ստեղծում է տեղապտույտի վտանգ, որովհետև, այսպես թե այնպես, բոլոր հերոսները պետք է անդրադառնան նույն դեպքին և միայն նոր մեկնաբանության, նոր մանրամասնի, նոր անվան հավելումով է միայն հնարավոր շարունակել պատմության ընթացքը»[2]: Էսսեի հղացքը պիտի որ այսկերպ պայմանավորված լինի, այսինքն՝ գրողը տեսնում է, որ «մեր փրկիչն էլ, մեր թշնամին էլ մեր մեջ են», և նույն դեպքն անընդհատ աչքի առաջ ունենալով (Մեծամորի թանգարանի բացում) գրում է մեր վաղվա պատմությունը: Թե պատմությունից դաս քաղել իմացար՝ կփրկվես, թե չիմացար՝ թշնամաբար ինքդ քեզ ես վնասելու:

Այս իմաստով խիստ արդիական կոդեր են հանդիպում «Մեծամոր»-ում: Բարձրացված հարցադրումները բազմաթիվ են, և ի ցավ սրտի՝ պետք է փաստել, որ դրանք արդիական են ինչպես երեկ, ինչպես երեկ չէ առաջին օրը, ինչպես դար ու հազարամյակ առաջ:

Նախ՝ Չարենցի, Աբովյանի ու Խորենացու հանգույն Մաթևոսյանը հայացք է նետում մեր անցյալին ու առաջարկում պատմության տարընթերցում. «Թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հայ ու իր երկիրը Հայք էր կոչում, հեթիթներին ոտնատակ տալով…»[3]. մի պահ կանգ առնենք այս արտահայտության վրա: Ովքե՞ր էին հեթիթները. Մեծ Հայքի Արցախ նահանգի միջնադարյան Խաչենի իշխանության կենտրոնական մասում Հաթերք գավառի բնակիչներն են, հիքսոսների եղբայրները: Ըստ ակադեմիկոս Հրաչյա Աճառյանի՝ հեթիթներն ապրել

---

[2] **Քալանթարյան Ժենյա,** Դիտանկյուն, Երևան, Արմավ հրատ., 2015, էջ 214:

[3] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Երկեր երկու հատորով, հ. առաջին, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ:

են նախապատմական Հայաստանում և հայտնի էին «Հաթեթ» կամ «Հեթիթ» անունով: Պատմաբան Լեոն հեթիթների մասին գրում է. «Այդ այն ազգն է, որ Ասորեստանի արձանագրության մեջ կոչված է Խաթթա կամ Ծաթ, իսկ եգիպտական արձանագրությունների մեջ կոչված է Խաթթա կամ Խաթ, Խեթա կամ Խաթա, որոնք այժմ դարձել են Հաթ կամ Հեթիթ»: Նույն երկրում ապրող եղբայրական ժողովուրդների միջև եղած տարանջատումների մասին է բարձրաձայնում Մաթևոսյանը: Թուխ ու ջղային հայ կոչվող ցեղը ոտնատակ տվեց թուխ ու ջղային հեթիթ եղբորը: Սա պառակտման, երկատման հնագույն մի օրինակ է, որ դարեր ի վեր հետապնդել է հայ ժողովրդին. պարսկահայ թե հունահայ, ռուսահայ թե տաճկահայ և ամենասարսափելին՝ իրար ոտնատակ տալու առիթը բաց չեն թողել: Պատմության մեջ բազմաթիվ են նման դեպքերը: Այսօր էլ 21-րդ դարի հայը, Հայաստանի անկախ ու ինքնիշխան հանրապետությունում ապրող հայը երկատված է, երկբևեռ, և բևեռներից յուրաքանչյուրը պատրաստ է ոտնատակ տալու մյուսին:

Էլ ի՞նչ են արել մեր նախնիները՝ հիքսոսները: Նվաճել են Եգիպտոսն ու… «…ապա իրենք հալվեցին, հատան շոգ երկրի բարի ալարկոտության ու կանանց տաք թախիծի մեջ» (նույն տեղում, էջ 350): Օտար երկրի շենացման համար հայ ժողովուրդը ջանք չի խնայել, ձուլվել է, հալվել է, կորցրել է իր ինքնությունը, հեռացել է իր արմատներից ու… Մաթևոսյանը անմիջական հղում է կատարում «Սասնա ծռեր» էպոսին: Եգիպտոսի հիշատակումը պատահական չէ, քանզի այս երկիրը արաբական աշխարհում հայտնի է Մասրի և կամ Մըսր անվանումով: Եվ ծնվում է անհեթեթությունը. նորից հիքսոսը ոտնատակ է տալիս հային.

«- Ասում եք Արաբստանը ժամանակին նվաճել եք, հա՞:

- Նվաճած կլինենք:

- Ո՞ւր չքացաք հետո, չե՞ք հիշում:

- Հիշում ենք. ղըպտերի բանակն առանք, եկանք ջարդուխուրդ արինք հայերիդ» (էջ 354): Օտար երկրում թողած սերմը մեր պատիժն է դառնում, որ դարձյալ հղում է առ մեր էպոսը (Մսրա Մելիք) և մեր այսօրը: Մեր հարևանների ծագումնաբանությունը մեզ թարմ օրինակ: Մեր դեմ պատերազմող, մեր զավակին սպանող քանիսի նախնիներն են 150-200 տարի առաջ խոսել հայերեն:

Իսկ սրա ակունքը ո՞րն է: Դարեր ի վեր կարգազանց ենք եղել, օրենքը արհամարհել ենք, «զիմաստություն ու զխրատ» չենք ճանաչել, ինչի պատճառով կազմաքանդել ենք յուրաքանչյուր համակարգ:

«Մեծամոր» էսսեում թվում է, թե բնագրից կտրված հատված կա, երբ օդանավակայանում սպասողները, ուշադրություն չդարձնելով բարձրախոսի արգելող հայտարարությանն ու հսկիչի հորդորներին, ներխուժում են վայրէջքի հրապարակ: Կարգազանցություն, ահա ևս մի գլխավոր պատճառ, որ դարեր ի վեր չենք կարողանում համախմբվել:

Պատմության տարընթերցումը տանում է 4-րդ դար, մեր ամենառողբերգական թագավորների՝ Տիրանի ու Արշակ 2-րդի ժամանակներ:

Հայոց Տիրան թագավորի պուտպուտավոր ձիու և Վարազ Շապուհի պատմությունն է պատմում Մաթևոսյանն ու հիշատակում Անդրկասպյան սարսափը: Փաստորեն դեռևս 1970-ական թվականներին հայ գրողն արդեն գլխի էր ընկել, թե որտեղից պիտի հարված ստանանք, և հուշում-զգուշացնում էր: Պուտավոր ձին, որ երազ, իղձ ու փափագ է խորհրդանշում, գուցե մեր ազգի ինքնախաբկա՞նքն է: Եվ ծանր հետևություն է

անում գրողը. «…հարկավոր էր, որ գելն ուտեր պուտպուտուրիկ այդ ձիուն»: Գուցե մեր ազգային երազի թմբիրից պետք է դուրս գալ և գործել: Եվ իմիջիայլոց նետելու պես ներկայացնում է Տիրան թագավորի ու նրա ժառանգների երկխոսությունը.

«- Դե, ինչ կարողացել եմ, այ որդիք, էն եմ արել:

- Ի՞նչ ես կարողացել:

- Դուք կարողացեք, ես ուզում եմ դուք կարողանաք:

- Կարողանալու տե՞ղ ես թողել, որ կարողանանք» (էջ 363):

Յուրաքանչյուր սերունդ կարողանում է բեռնաձիու բեռը փոխանցել հաջորդ սերնդին ու այդպես դարեր ի վեր: Ամեն սերունդ իբրև ժառանգություն ստացել է պուտպուտավոր ձիու երազն ու Վարազ Շապուհի պահանջը, որ այդպես էլ չի կարողանում իրականացնել ու կույր-կույր սպասում է, թե երբ պիտի նույնը փոխանցի իր որդիներին:

Չենք կարողանում, քանզի անմիաբան ենք: Սա ընդգծված երևում է Արշակի դեպքում. «Նախարարները լքեցին իրենց Արշակ արքային և երես դարձրին մեր հայ ժողովրդից…» (էջ 357): Մեր արքաներից յուրաքանչյուրն ունեցել է արշակյան այս սինդրոմը, ուստի պատահական չէ, որ մի շարք հայ գրողներ անդրադարձել են Արշակ երկրորդի կերպարին (Պեշիկթաշլյան, Զորյան, Զեյթունցյան, Խեչոյան և այլք):

Իսկ ի՞նչ վարք է դրսևորում մեր հարևանը: Թուրքերեն խոսող խումբը (ուշադրություն՝ խումբը և ոչ թե ցեղը, ժողովուրդը կամ ազգը. հիշենք, որ Սիամանթոն ևս թուրքի նկատմամբ չի գործածում ցեղ կամ ազգ բառը, այլ՝ խուժան) հանդիպում է հայ իմաստասերին: Հայ իմաստասերը 1500 տարի քննել է ու հասկացել է, որ արյունը պտտվում է մարդու մեջ՝ սիրտն է մղում, իսկ Արփ-Արսլան հարյուրապետը հազար մարդու վրա փորձ է

արել ու տեսել, որ մարդու մեջ հինգ լիտր արյուն կա: Արփ-Արսլանը դա հաշվել է մի ժամում, այնինչ հայ իմաստասերը քննել է 1500 հարի: Արփ-Արսլանը կարողացել է, Արփ-Արսլանը չունի բեռնաձիու բեռն ու պուտպուտիկավոր ձիու երազը. Նա գործում է, կազմակերպված է. «Խումբը մտրակեց նժույգները և գնաց կտրելու, այլածիններից մաքրելու, գեղեցկացնելու և հզորացնելու իր երկիրը, դարձնելու հայրենիք իր որդիների և որդոց որդիների համար» (էջ 368):

Հիմա մենք պիտի հզորացնե՞նք մեր երկիրը, թե՞ չենք կարողանալու ու այդ գործը ժառանգելու ենք մեր որդոց:

Ի՞նչ է հարկավոր: Ընդամենը գաղափարախոսություն-խարիսխ, որը կդառնա այն հենարանը, որ կփրկի հային փոթորկալից ծովում: Առանց գաղափարախոսության՝ նույնն է, թե անխարիսխ լող տաս ծովում, ուստի Մաթևոսյան գրողը տալիս է մի նոր պատգամ. «Գիտե՞ս ինչ, կյանք է՝ մի ակնկալիր անփոթորիկ ծով. և եթե խորտակվում ես՝ մեղքը քոնն է և ոչ թե փոթորկինը, քանի որ փոթորիկը ծովն է: Ո՞ւր է խարիսխդ: Խարի՛սխդ…» (էջ 372):

Հարկավոր է ազատվել անհեռատեսությունից, անպատրաստ լինելը մեզ տանում է ձախողումների:

Իսկ ո՞րն է խարիսը. Մաթևոսյանը հստակ ծրագիր է առաջարկում.

Երկու երկխոսություն է ներկայացնում քրդի հետ և հայի հետ, դարձյալ կարծես թե իմիջիայլոց, հենց այնպես.

Քրդի հետ զրույցը՝

«Ուրեմն՝ վատ ես ապրում:

- Ինչո՞ւ եմ վատ ապրում:

- Տասնմեկ երեխա ունես, ասացիր:

- Երեխան ապրուստ է: Նրանց կերածը մի բան չի, բայց իրենք մեծ ապրուստ են» (էջ 378): Հայի հետ զրույցը՝

«- Քանի՞ երեխա ունես:

- Երկու երեխա. մի տղա ու մի աղջիկ:

- Ինչո՞ւ էդքան քիչ:

- Քիչ չէ, մի տղա ու մի աղջիկ՝ լավ է: Տղաս դպրոցում գերազանցիկ է, աղջիկս դաշնամուր է նվագում:

- Բնակարանդ երևի նեղ է, հա՞:

- Բնակարանս հինգ սենյակ է, այգի, խոհանոց, թենիս:

- Երեխաներդ քիչ են:

- Տնաշեն, հո էն հին խավար ժամանակներում չենք ապրում: Ամոթ էլ էր, չէ» (էջ 380):

Այսօր Հայաստանի մոտավորապես 30000 ք/կմ տարածքում պաշտոնական տվյալներով բնակվում է գրեթե 3 միլիոն մարդ:

30.528 ք/կմ տարածքով Բելգիայում բնակվում է 11 521 238 - մարդ (2021 թվականի հունվարի տվյալներով), 41290 ք/կմ Շվեյցարիայում՝ 8 236 600 մարդ, 41.528 ք/կմ տարածքով Նիդեռլանդներում՝ 17 282 163 մարդ (2019 թվականի տվյալներով), իսկ 22.072 ք/կմ Իսրայելում՝ 8,051,200 մարդ (2012 թվականի նախահաշվարկով): Հայաստանում դեմոգրաֆիական խնդիրն ակնհայտ է: Ավելին, նման վարք դրսևորելով՝ կգա մի ժամանակ, որ հայը Հայաստանում փոքրամասնություն կկազմի:

Վերադառնանք էսսեի սկիզբ ու նորից ընթերցենք մանրատառ քաղվածքները՝ օրվա թերթերից կամ ռադիոհաղորդագրություններից, առ այն, որ հերոսուհի մայր պատվավոր կոչում է շնորհվում տասը երեխա ծնած և դաստիարակած՝

«1. Ֆրանգիզ Սուլթան կըզի ԱԲԴՈՒԼԱԵՎԱՅԻՆ–տնային տնտեսուհի, Սիսիանի շրջան Դաստակերտ ավան:

2. Բախչագյուլ Շկոյի ԱՐԱԲՅԱՆԻՆ – սովխոզի բանվորուհի, Արագածի շրջան» (էջ 348):

Սա ևս արդիական հարցադրում է այն հայեցակետով, որ եթե Դու տեր չեղար քո երկրին, չբնակեցրիր ամայացող գյուղերն ու ավանները, ուրիշը տեր կկանգնի:

Ի վերջո գրողը մի «նոր ավետարան գրելու» մղումով պատվիրաններ է տալիս հայ ազգին՝

1. մի՛ պարծեցիր,
2. մի՛ նվնվա,
3. մի՛ հեգնիր:

Ազգային նկարագիրը ցուցանող այս պատվիրանները մեր ներսի թշնամու հաղթելուն են ուղղված, և մինչև այս պատվիրաններով չառաջնորդվենք, նույն կոտրած տաշտակի առջև ենք մնալու:

Փաստորեն պետք է փաստել, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «Մեծամոր» էսսեն ծրագրային բնույթ ունի, և գրողը փնտրում է հավերժորեն մեզ հետապնդող՝ «ո՞վ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում» հարցերի լուծումը և հարցերն այնպես է բարձրաձայնում, որ դրանցում ի հայտ են գալիս նաև կարևոր պատասխանները: Մնում է՝ ճանաչենք մեզ գրողի պարզած հայելում և ճիշտ հետևություններ անենք՝ մեր երկրի կառուցման ու ազգային արժեքների գիտակցման ճանապարհին:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ

ԱԼԽՈՆ՝ ՈՐՊԵՍ ՀԱՆԳՈՒՅՑ-ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՀԱՄԱՆՈՒՆ ՊԱՏՄՎԱԾՔՈՒՄ

Նախ՝ անհրաժեշտություն կա սահմանելու ***մակգաֆֆին***[1] եզրաբառը, անդրադառնալու դրան հարող, սակայն մեզ արդեն հայտնի այլ եզրաբառերին և ի վերջո Հրանտ Մաթևոսյանի «Ալ-խո» պատմվածքի քննությամբ իրացնելու այն:

Մակգաֆֆին եզրաբառը սկզբնապես օգտագործվել է կի-նեմատոգրաֆիայում, մասնավորապես կինոսցենարիստ Ան-գուս Մակֆայլի գործերում, սակայն այն ընդարձակել է իրաց-ման իր սահմանները՝ դրսևորվելով նաև նարատոլոգիայում[2]: Կինեմատոգրաֆիայում մակգաֆֆինը օգտագործվում է ***բացա-կա-գոյություն, բացակա-ներկայություն*** երևույթների բնու-թագրման համար՝ աբսուրդի պոստմոդեռնիստական ընկալ-ման և դրսևորման ենթատեքստով: Ավելի պարզ՝ մակգաֆֆինը մի իր է, առարկա, անձ, որի գոյությունը կարևոր չէ. կարևորը

---

[1] Տե՛ս https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B3%D0%-B0%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD
https://en.wikipedia.org/wiki/MacGuffin
https://www.writingclasses.com/toolbox/articles/what-is-a-mcguffin
https://posmotre.li/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B3%D0%B0%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD

[2] Այս հոդվածը մակգաֆֆին երևույթի իրացման քննության իմ երրորդ փորձն է, նախորդներն էին՝ «Ձին՝ որպես մակգաֆֆին Ակսել Բակունցի «Սպիտակ ձին», Վիլյամ Սարոյանի «Գեղեցիկ, սպիտակ ձիու ամառը» և Հրանտ Մա-թևոսյանի «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքներում» (տե՛ս Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ, Պրակ ԺԱ, Լինգվա հրատ., Եր., 2019, էջ 10-16) և «Կատյան՝ իբրև մակգաֆֆին Համբարձում Համբարձումյանի համա-նուն պատմվածքում» (տե՛ս Դպրատուն հասարակական գիտությունների հանդես, Արցախ, 2020 (9), էջ 62-67):

այն է, որ բոլորը հետաքրքրված են դրանով: Ինչպես նշեցինք, մակգաֆֆինը գործածվում է նաև նարատոլոգիայում, սակայն դեռևս չունի իր հայերեն համարժեքը, որի համար առաջարկում ենք **հանգույց-խորհրդանիշ** տերմինը: Այն բացատրելու համար նախ պետք է հասկանալ, թե ինչ են **հանգույցը** և **խորհրդանիշը**: «Հանգույցը գրական երկի, սյուժեի բաղադրամասերից մեկն է: Հանգույցը երկի գլխավոր վիճակների, իրադարձությունների, հարաբերությունների այն շղթան է, որից սկիզբ է առնում գործողությունը»[3]:

Խորհրդանիշը (սիմվոլ) պայմանականորեն որևէ գաղափար է, ապրում և այն ներկայացնող գեղարվեստական պատկեր կամ կերպար»[4]:

Մակգաֆֆինը, ըստ էության, այս երկուսի համակցումն ու զուգադրումն է՝ **հանգույց-խորհրդանիշը**, որի շուրջ ծավալվում են գործողությունները, դեպի որը ձգտում են հերոսները: Սակայն ի տարբերություն հանգույցի՝ այն ունի պայմանական որոշակի գաղափար: (Այս ամենի մասին վերը նշված աշխատանքներում խոսվել է առավել մանրամասն, օրինակների միջոցով սահմանվել են այս երեք տերմիններն ու դրանց տարբերությունները):

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությանը, նրա պատկերակերտման հմտություններին, ոճին անդրադարձել են շատերը, գրվել են ծավալուն ուսումնասիրություններ, մենագրություններ, սակայն հատկանշական մի փաստ. «Օգոստոս» ժողովածուն դիտարկվել և ուսումնասիրվել է իբրև գրողական

---

[3] Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 6, Երևան, 1980, էջ 217:

[4] Տե՛ս **Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ.,** Գրականագիտական բառարան (2-րդ լրաց. և վերամշ. հրատ.), «Լույս» հրատ., Երևան, 1980, էջ 352:

առաջին քայլ, առաջին գիրք, իսկ «Բեռնաձիեր» շարքը ներառվել է այդ տրամաբանության մեջ։

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը, ըստ էության, կարելի է բնորոշել հետևյալ կերպ. ճշմարիտ պատմություններ՝ հստակ ընդգծվող ինքնատիպ ոճականությամբ և հնարանքներով, ստույգ պատում, ուղիղ, շատ ժամանակ նաև խոսակցական լեզվով գրված պատմություններ՝ հաճախ ներտեքստային փորձարկումներով, ներտեքստային հղումներով։ Եթե մասնավորեցնենք, «Բեռնաձիեր» շարքում շատ են ներտեքստային հղումները՝ շարքի մի պատմվածքից մյուսը։ Այս կապակցությամբ հետաքրքրական է Ֆելիքս Մելոյանի մեկնաբանությունը. ««Բեռնաձիերը» վիպակ է՝ արտահայտված պատմվածքների տեսքով»[5]։

Եթե որպես հիմք վերցնենք Մելոյանի տեսակետը, որի հետ իր «Ծմակուտի վիպասքը» մենագրության մեջ համաձայնում է Կիմ Աղաբեկյանը, ապա մեզ համար առավել կընդգծվեն բոլոր ներտեքստային հղումները։

Առաջին հերթին, իհարկե, կնկատենք հերոսների կրկնություն, որոնք պատմվածքից պատմվածք են անցնում և դրսևորում իրենց, ընդգծվում մարդկային նոր հատկանիշներով։ Այս գիծը մաթևոսյանական արձակում առավել քան տեսանելի է (պատմվածքից՝ պատմվածք, վիպակից՝ վիպակ, վիպակից՝ պատմվածք անցնող հերոսներ)։

Սակայն մեր ուսումնասիրությունը միտված է ոչ թե Մաթևոսյանի ստեղծագործության ներտեքստայնությունը վեր հանելուն և բացատրելուն, այլ «Բեռնաձիեր» շարքի, առավելապես՝ «Ալխո» պատմվածքի քննությանը՝ բոլորովին այլ հիմքերից։

---

[5] «Գրական թերթ», 28 հունիսի, 1968թ.

Սկսենք շարքի վերնագրից. «Բեռնաձիեր»: Անշուշտ, շարքի նպատակը տարբեր ձիերի նկարագրությունը չէ, սրանք ստեղծագործություններ, պատմվածքներ չեն ձիերի մասին, պատմություններ, որտեղ պարզապես ձիեր են ներկայացվում: Հենց այստեղ էլ պետք է փնտրել ձիու՝ հստակ պայմանական իմաստը, ձիու՝ իբրև խորհրդանիշի իրացումը: Վերջին հաշվով, «Բեռնաձիեր» շարքը առաջին հերթին մարդուն, գյուղացի մարդուն նկարագրող, նրա մտքերը, զգացմունքները, հոգեբանությունը վեր հանող պատմվածքների հերթագայություն է:

Կարելի է նաև պնդել, որ բեռնաձիերը այստեղ ոչ այնքան այն ձիերն են, որոնք հայտնվում են պատմվածքներում, այլ այն մարդիկ, որոնք պատկերվում են այս ստեղծագործություններում, դառնում գրական հերոսներ՝ ներառելով աշխատավոր գյուղացու, դժվարությունների միջով անցնող մարդու հավաքական կերպարներ:

Շարքի առաջին՝ «Օգոստոս» պատմվածքում մենք ձիու հանդիպում ենք բավական ուշ, և չի կարելի ասել, թե այստեղ ձին որևէ կենտրանական դիրքում է և պայմանավորում է պատմվածքի սյուժեն ու գործողությունների ընթացքը. «Ձին, պարանի շառավղով, մինչև սև գետինը պլոկելով արածել էր, ուղղակի տաշել էր գետինը և, շրջանի կենտրոնում, արևի տակ կանգնած, թմբկահարում էր փորը: - Էդ ի՞նչ ես անում,- ժպտաց Անդրոն: «Սխալ բան է, եթե բեռնաձի ես դարձրել՝ պիտի կոտես, եթե չես կոտել՝ մե՛ղք է, պիտի թողնես երամակի մեջ»:- Էգուց քեզ կտանեմ սարը»[6]:

Ահա միանգամից ընդգծվում է մարդ հերոսի և կենդանի հերոսի յուրահատուկ հարաբերությունը, որին ականատես

---

[6] **Հրանտ Մաթևոսյան,** Վիպակներ, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1990, էջ 23: Այս գրքից քաղված մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն անմիջաբար:

կլինենք նաև հետագայում։ Երկխոսություն մեկ խոսակցով. ահա հետաքրքրականը։

Մաթևոսյանական հերոսը միշտ յուրօրինակ կապվածության մեջ է կենդանիների հետ, առավելապես՝ ձիերի։ Ի վերջո, ձին՝ իբրև խորհրդանիշ, ունի տարբեր իմաստներ. ձին մեր մտածողության մեջ պատկերանում է որպես հաջողության, աշխատասիրության, լույսի, արագության, խելքի, ուժի, որոշ դեպքերում՝ գյուղացու, աշխատավորի, գեղեցիկի, ինչպես նաև ազնվականության խորհրդանիշ։

Հետաքրքրական է սակայն նաև այն, որ «Բեռնաձիեր» շարքում մենք տեսնում ենք ամենատարբեր խորհրդանիշների իրացումներ, ինչպես օրինակ, Նարինջ զամբիկը՝ գեղեցկության, Ալխոն՝ աշխատանքի խորհրդանիշ։

Այս ձիերը սոսկ «հերոսներ» չեն, սրանք սոսկ նկարագրվող «առարկաներ» չեն. սրանք, ինչպես արդեն նշեցինք, թե՛ խորհրդանիշներ են, թե՛ հանգույցներ։ Ձիերի շուրջ են պտտվում իրադարձությունները, նրանք անընդհատ կան, բայց անընդհատ մնում են, կարծես, աննկատ, թեև, դիցուք, Ալխոն կարծես վերածվում է մի ցանկալի օգնականի, որին բոլորը օգտագործում են՝ իրենց առօրեական հոգսերը թեթևացնելու համար, ընդհուպ ցանկանում են գնել, որպեսզի առավել հեշտ ստացվի կենցաղավարությունը. «Եվ Գիքորը մի պահ մտածեց, որ այդ բեռնաձին ինքը կվերցնի Անդրոյից, Անդրոյի ուզած գնով, կպահի իր ձեռքի տակ մինչև նրա էլ, իր էլ կյանքի վերջը» (էջ 59)։

Հետաքրքիր է նաև այն հանգամանքը, որ Մաթևոսյանը չի տալիս Ալխոյի նկարագիրը, չի փորձում մանրակրկիտ պատկերել ձիուն, նրա կարևորությունը և այլն։ Հեղինակային նկարագրության այս սակավությունը լրացվում է հերոսների արձագանքով, որին ականատես ենք լինում պատմվածքում։

Այս գեղարվեստական նկարագրության՝ իբրև հնարքի իրացմանը կարող ենք ականատես լինել նաև, դիցուք, Հոմերոսի «Իլիականում», որտեղ հեղինակը չի նկարագրում Հեղինեին՝ իբրև գեղեցիկ կնոջ, չի խոսում նրա արտաքին գեղեցկության մասին, սակայն մենք նրան համարում ենք գեղեցկուհի. հարցը, թե ինչո՞ւ, ունի ճշգրիտ պատասխան. տրոյացիների արձագանքը մեզ հուշում է դրա մասին, երբ տեսնում են նրան:

Ալխոն՝ իբրև հանգույց-խորհրդանիշ, բոլոր պատմվածքներում է ի հայտ գալիս, սակայն նրա միակ ընդգծված նկարագրությունը «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքում է. «Ալխոն մեր ձին էր. տարիքը հաշվում էին այսպես քսան-քսաներեք: Մինչև մեզ հասնելը նա ունեցել է մի չորս տեր ու այդքան էլ անուն. նոր տերը նրան կնքում էր իր նախկին տիրոջ անունով: Մի աչքը փչացել էր, ատամների կեսը չկար, մեջքին հազար վերքատեղ, կողերը մաշվել էին ասպանդակներից: Բայց նա պինդ ձի էր: Այդ օրը ձորի անտառներից նրանով տասներեք բեռ փայտ էինք հանել» (էջ 251):

Դառնանք մեր քննության գլխավոր և բուն նյութին՝ «Ալխոն» պատմվածքին: Պատմվածքը սկսվում է հանպատրաստից՝ առանց որևէ նկարագրության, առանց որևէ նախաբանի, ինչպես հաճախ հանդիպում ենք Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: Առաջին նախադասությունն ու մուտքը երկխոսություն են, որտեղ հերոսը միանգամից վերաբերմունք է ցույց տալիս ձիու հանդեպ, խոսում նրա կարևորության և անհրաժեշտության մասին. «– Ախար սարն էի գնալու, է... – Սարն էիր գնալո՞ւ,– իբր թե մոլորվեց Գիքորը: – Բա ո՞նց անենք: – Այդպես մոլոր մնաց, մնաց ու հանկարծ աշխուժացավ, իբր թե գտավ ելքը. – Իմը վերցրու, իմով գնա: Փայտի ես, չէ՞, տանում. ուժեղ է,

բարձիր ինչքան ուզում ես: Բայց, ախար, խրտնում է, վախենում եմ,– կասկածեց Գիքորը» (էջ 37):

Այստեղ ավելի է ընդգծվում, թե որքան էական «ատրիբուտ» է ձին գյուղացու համար, որքան կարևոր օգնական է այդ կենդանին առօրեական հոգսերը հոգալու համար:

Ձիուն տրված կարևորությունը, ձիու հանդեպ սրտավախ վերաբերմունքն ու ափսոսանքը առավել են ընգծվում այս պատկերին հաջորդող այլ երկխոսության մեջ, երբ հերոսներից մեկի՝ Ալխոյի տիրոջ՝ Անդրոյի մայրը տղայից փորձում է իմանալ, թե ձին ում է տալիս, ինչու է տալիս՝ կարծես սրտնեղելով, ափսոսալով ձիուն.

«–Անդրանի՛կ...

–Ի՞նչ է, այ մեր:

– Ձին էդ ո՞ւմ ես տալիս:

– Գիքորին:

– Ի՞նչ է անում:

– «Թե, ասա, ինչի՞դ է պետք»:

– Հա ջա՞ն:

– Տանում է Ղա՛զախ:

– Բա էդ անասունը մեղք չի՞:

– Մեջքը կկոտրի՞:

– Հա՛, քեզ մատաղ» (էջ 38):

Պատմվածքի հետագա գործողությունների ընթացքում Ալխոն՝ այդ լծկան ձին, աշխատավորի այդ խորհրդանիշը, Գիքորի համար վերածվում է ավելի շատ ընկերոջ, քան բեռնակրի, դառնում է զրուցակից, ինչն ավելի է հատկանշում այն միտքը, որ ձին գյուղացու ընկերն է և ոչ թե պարզապես բեռ կրող կենդանի:

Գիքորը երկար ճանապարհ ունի անցնելու՝ Ծմակուտից մինչև Ղազախ, և այդ ընթացքում իր և Ալխոյի կապն ավելի է ամրանում, նա սկսում է կարծես զրուցել ձիու հետ. «Գիքորը կանգնեց, նայեց-նայեց և ժպտալով ու գլուխը թափահարելով գնաց դեպի Ալխոն: – Պարապությունից սատկում ես,– ասաց Գիքորն Ալխոյին,– Ղազախի ճամփան միտդ է՞» (էջ 39):

Հետաքրքրական է նաև այն հանգամանքը, որ հեղինակային խոսքի միջոցով Մաթևոսյանը փորձում է բացատրել ոչ միայն գործող մարդ հերոսների հույզերը, մտքերն ու զգացումները, այլև Ալխոյի: Նրբանկատ և դիպուկ աչք ունեցող հեղինակը բացատրում է ձիու քայլերի իմաստը, մտածողության կերպը, ցավը, ուրախությունը, զգացմունքները: Նմանատիպ զգացողությունների նկարագրության մենք հանդիպում ենք Մաթևոսյանի շատ գործերում, ինչպես, օրինակ, «Գոմեշ»-ում: Սակայն ի տարբերություն այս պատմվածքի՝ «Ալխո»-ում կենդանին միայնակ չի հայտնվում գործողությունների կենտրոնում, այլ մարդն է նրան ուղեկցում, անընդհատ և անվերջ կապված է մարդը ձիուն, չի հեռանում, բաց չի թողնում: Սա ևս հետաքրքիր ու խորհրդանշական բնույթ ունի. ի տարբերություն գոմեշի՝ ձին ավելի մարդամոտ կենդանի է:

Պատմվածքում Ալխոն գնալով ավելի ու ավելի է վերածվում հերոսի, կենտրոնական հերոսի, բայց միևնույն ժամանակ աչքի չի ընկնում, չի ընդգծվում, չի կտրվում ընդհանուր պատկերից, շարունակում է իրացնել իրեն տրված խորհրդանշական դերը: Հեղինակը ձիուն շնորհում է մարդկային հատկանիշներ, ստիպում մտածել, զգալ. «Եվ այդտեղ Ալխոն բոլորովին հասկացավ, որ ընկել է աղվես Գիքորի ձեռքը, հիշեց շոգ ճանապարհը, բոռերին, զզվելի ջուրը, կարճ ու ջլուտ շատ նենգ օձին, որ մի ժամ անընդհատ սողում ու թաքնվում էր նրա շուրջը,

մինչև որ մի պահ մոռացնել տվեց իր ներկայությունն ու հարվածվեց-խայթեց. ոտքը սուր ծակվեց, հետո կարծես ոչինչ էլ չէր եղել, իսկ հետո ոտքը տաքացավ ու թմրեց, սիրտը քաղցր խառնում էր և գլուխն էլ տաքացավ ու թմրեց: Ու իրեն՝ թմբիրի մեջ կիսախուլ, բարձում ու բարձում էին: Ինքը ոչինչ էլ չէր ուզում. տաք քաղցրի մեջ հիշողություններն ու ցանկությունները հալվում էին, և դա հաճելի էր. բոռերը չկային, բեռը չկար, Գիքորը չկար և լավ կլիներ, որ նրանք ընդհանրապես չլինեին, օձը կծեր մի կորած հանդում, ինքը հանգիստ ապրեր իր մահը» (էջ 42):

Մաթևոսյանը ավելի ու ավելի է «մարդկայնացնում» ձիուն, ավելի ու ավելի դրամատիկ կերպարի է վերածում կենդանուն՝ օժտելով նրան հիշողությամբ: Սա կարևոր հատկանիշ է: Յուրաքանչյուր կենդանու Մաթևոսյանը օժտում է կոնկրետ հատկանիշներով, կովին՝ մի, գոմեշին՝ մի, արջին՝ մի, բայց հիշողությամբ օժտելու համար հեղինակը կարծես ժլատություն է ցուցաբերում, նրբանկատ ու դիպուկ ժլատություն, արդարացված ժլատություն: Ահա այսպես է նա խոսում, ասենք, հիշողության մասին «Ծառեր»-ում. «Մարդ ու անասուն իրարից ջոկվում են հիշողությամբ: Հիշողությունը դրած է անասունի ու մարդու արանքում: Հիշողության մեջ ես՝ ուրեմն վառվում ես, մարդ ես, հաշիվներ ունես, անհանգիստ ես և հիշողության մեջ չես՝ հրեն բաց դաշտում կովն արածում է առանց հիշողությունների, իսկ հորթին երեկ են մորթել» (էջ 458):

Փորձենք հասկանալ հեղինակի տրամաբանությունը. մարդ ու կենդանի իրարից տարբերվում են հիշողությամբ, ուրեմն կարելի՞ է ենթադրել, որ Ալխոն իրականում այնքան էլ կենդանի չէ, կարելի՞ է ենթադրել, որ նա գյուղացու, աշխատավոր գյուղացու հավաքական կերպարը մարնավորող հերոս է,

գուցե հեղինակը այլաբանորե՞ն է փորձել ներկայացնել խնդիրը, որովհետև պետք է նկատել՝ որքա՜ն նրբանկատորեն է հեղինակը խոսեցնում Ալխոյին, ինչպես, ասենք, այս դեպքում. «Կանչեց ինքնագոհ աստված Ալխոյի հոր հոր հոր հորը, ասաց. «Ահա՛, Ալխոյի պապ, ես արարեցի քեզ կառուցիկ ու խելոք, փոեցի կանաչ մարգագետինը քեզ համար, հնարեցի գայլը, որ դու վազես ու մնաս կառուցիկ, և մարդը քեզ պահապան, ահա ձի՛, քանի՞ տարվա կյանք ես ուզում»: Եվ մտածեց Ալխոյի պապի պապը, և որովհետև աստված նրան խելացի էր համարում՝ դարձյալ մտածեց և պատասխանեց մտածված. «Քսան տարվա կյանք, տեր»: Եվ աստված նրա պատասխանը հավանեց և տվեց քսան տարվա կյանք» (էջ 43):

Եվ այս՝ ասես բանահյուսական պատմությունից հետո Մաթևոսյանը ավելի է խորացնում միտքը, կարծես հեղինակային խոսքի միջոցով խոսեցնում է Ալխոյին, ցավում Ալխոյի պես, ինքը դառնում Ալխո, ինքը դժգոհում. «Ախար ինչի՞ համար, այ պա՜պ, քսան տարի, ախար քո ինչի՞ն էր պետք քսան տարին, իմ ինչի՞ն է պետք...» (էջ 43):

Այո, սա Ալխոյի խոսքն է, ո՛չ պատմողինը: Ուրեմն՝ Ալխոն հիշողություն ունի, ուրեմն, մաթևոսյանական մտքին հղում կատարելով, տարբերվում է անասունից, ասել է թե՝ մարդ է, առնվազն՝ մարդկային հատկանիշներով օժտված արարած:

Հետաքրքիր մի հակադրություն է ձևավորվում պատմվածքի հաջորդ պատկերներից մեկում, երբ Գիքորն ու Ալխոն արդեն Ղազախ են հասնում. ձիու և հեծանիվների, ապա նաև մոտոցիկլետի հակադրություն կամ այլաբանորեն՝ մարդու և մեքենայի հակադրություն, ավելի տեղայնացնենք՝ քաղաքի և գյուղի հակադրություն. «Մեքենաները թռչում էին Ալխոյի մոտից, ուրախ հեծանվորդների մի խումբ ձեռ առավ Գիքորին,–

Քեռի, քշիր քշենք:– Մենք պառավ ենք, տղա ջան, դուք գնացեք,– հեծանվախումբը խշշոցով անցավ ձիուց, ետ մնացած մեկը կատակեց անչար,– Հեծանիվդ չի աշխատո՞ւմ, քեռի... Իմն էլ չի աշխատում,– բայց նա էլ անցավ, էքսկուրսիոն ուրախ ավտոբուսից ծաղկեփնջեր նետեցին Ալխոյին ու քրքջացին, հետո արևի տակ, ասֆալտին, Ալխոն մենակ մնաց» (էջ 51):

Այս հակադրությունը ավելի է սրվում մեկ այլ պատկերում, երբ երեխաները «գողանում» են ձիուն. «Այնտեղ վիճեցին՝ մոտոցիկլն է լավ, թե ձին: Մոտոցիկլի բենզինն ահա վերջանում է, բայց ձին էլ դանդաղ է գնում» (էջ 61):

Ահա հակադրվում են ձին՝ մարդու դարավոր ընկերը, և մոտոցիկլը՝ մետաղե այդ «հրեշը», որը պիտի գար փոխարինելու կենդանուն:

Քաղաքի և գյուղի այս հակադրության մեջ Գիքորը ավելի է կապվում Ալխոյի հետ, հասկանում, որ Ալխոն իր նման է, Ալխոն կարծես ինքն է, որ կա. «Եվ ինքը հասկացավ, որ միակ մտերիմն այդտեղ Ալխոն է» (էջ 58):

Իսկ Ալխոն շարունակում է մեր աչքերի առջև վերածվել մարդու՝ նորից «խոսելով» Գիքորի հետ, որն իրեն պիտի անընդհատ դիմեր սիրով ու կարծես խնդրանքներով՝ «Ալխո ջան» դիմելաձևով, իսկ Ալխոն պիտի սկսեր մտածել, մտքեր արտահայտել, ինչպես, ասենք, այս դեպքում. ««Բեռը իմն է, ես եմ նրա տակ» – Ալխոն չսպասեց աղվես Գիքորին. ջուր խմեց, թոքերն ու ողնաշարը լցրեց սառնությամբ ու գնաց» (էջ 71):

Ճանապարհը մտերմացնում է մարդկանց, ճանապարհը մտերմացնում է նաև մարդուն և ձիուն: Սակայն մենք արդեն համոզվեցինք, որ այս պատմվածքում Ալխոն պարզապես ձի չէ, այլ գյուղացու հավաքական կերպար: Պատմվածքը ավարտվում է մի պատկերով, որտեղ Գիքորը ինքնամոռաց փորձում է

պաշտպանել Ալխոյին, փորձում է պաշտպանել զամբիկների հետ արածող հովատակից: Զամբիկներն այստեղ ևս խորհրդանշական իմաստ ունեն, ինչպես, ասենք, անհասանելի գեղեցկությունը: Հովատակը ևս խորհրդանշական իմաստ ունի՝ ուժի և հզորության.

– Գիքո՛ր... հիմարություն մի արա, Գիքո՛ր, ոտքի տակ կտա, կսպանի:

Եղանը ձեռքին Գիքորը կանգնեց նրա տրորելիք գծի վրա:

– Փոր-մորդ կթափե՛մ, քո անբան հերն անիծած...

Գիքորին շները փրկեցին. շներով շրջապատված հովատակն աղեղ տվեց Գիքորի ու Ալխոյի մոտից, լայն շրջանով գնաց մտավ երամակ: Իսկ Ալխոն մղվում ու մղվում էր դեպի նարնջագույն զամբիկները և Գիքորին չէր տեսնում, անցավ Գիքորին տրորելով:

Այդ ժամանակ հովատակը դուրս թռավ երամակից, շների օղակման հետ եկավ, ետ թողեց շներին, ահագնանալով եկավ, խփեց, փռեց, կծեց ու տրորեց միանգամից: Եվ պղնձե բաշը ծածանելով արևի տակ այդ կանաչ աշխարհում, գնաց դեպի երամակ: Եվ այնտեղից ետ նայեց՝ Ալխոն դարձյալ ելել էր, գնում էր Գիքորի ետևից ուրթ, ուր բեռներն էին և գյուղ ու գյուղով կայարան տանող ճանապարհի սկիզբը» (էջ 74):

Ալխոն չի կարողանում շտկել իր բնույթը: Ալխոն բեռնաձի է և հավաքականորեն ներկայացնում է աշխատավոր գյուղացու կերպարը: Գուցե հենց դրա համար հեղինակը այդպես էլ չի թողնում, որ Ալխոն հասնի զամբիկներին: Նրա գործառույթը հասարակության մեջ այլ է, նրա իրացման տարածությունն այլ է:

Այս վերլուծությունը կատարելուց հետո կարող ենք արդեն հստակորեն սահմանել, թե ինչ է մակգաֆֆինը՝ հանգույց-խորհրդանիշը գրականագիտության մեջ. այն առարկա կամ

երևույթ է, որը գործողությունների կենտրոնում է, որի պատճառով տեղի են ունենում այդ գործողությունները, որի էությունը հաճախ երևում է ոչ թե նկարագրություններով, այլ հերոսների արձագանքներով, և որը պարունակում է որևէ խորհուրդ, խորհրդանշական իմաստ։

ԱՆԱՀԻՏ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՋԵՐՈՄ ԴԵՅՎԻԴ ՍԵԼԻՆՋԵՐ

1

Իր հարցազրույցներից մեկում Հրանտ Մաթևոսյանն ասում է. «Ինձ մի հարցրեք իմ ազդեցությունների մասին: Չեմ ուզում այդ մասին խոսել: Սովորաբար գնահատում եմ տարբերությունների համար, և ոչ թե նմանությունների: Ում շարադրանքն ուզում է լինի՝ տասնհինգ տարեկան մի աղջկա, թե որևէ դափնեկրի, որպես աշակերտ եմ նստում տեքստերի առաջ: Տեսնեմ ինչ են ինձ սովորեցնում: Ինձ համար թանկ է ուսուցչի նրանց ահա այդ վիճակը»[1]: Մաթևոսյանը նաև բարձր է գնահատում օտար գրականության մուտքը հայ գրականություն. «Կողքի գրականության նկատմամբ շնորհակալության զգացում ես ունեմ ...Մեր պատմությանը, մանավանդ իմ սերնդի համար, խավարի մեջ շողք էր Արևմուտքի գրականությունը, նույնիսկ մեզ վրա ազդեցություն ավելի ունեցավ, քան իրենց ժողովուրդների վրա... ժողովուրդը իսկապես ծարավի էր այլ ձայնի, և դրսի գրականությունը եղավ հենց այդ ձայնը»[2]:

Տարբեր առիթներով (հարցազրույցներում, հոդվածներում, ասուլիսներում) Մաթևոսյանը խոսել է հայ, ռուս, նաև «Արևմուտքի» որոշակի գրողների նկատմամբ իր վերաբերմունքի, իր հիացումների, սերերի, ինչու չէ՝ նաև ազդեցությունների մասին: Եվ Մաթևոսյանի մասին իրենց ուսումնասիրությունների մեջ նույնպես գրականագետները ոչ քիչ անգամ անդրադարձել են այլ գրողների հետ նրա հոգեհարազատությանը, առնչակցությանը, աղերսներին: Այս շրջագծում է, ահա, որ ուզում եմ

---

[1] **Մաթևոսյան Հր.,** Սպիտակ թղթի առջև, Եր., «Հայագիտակ», 2004, էջ 56:
[2] Նույն տեղում, էջ 53:

դիտարկել որոշակի աղերսներ ամերիկյան արձակի վարպետներից մեկի՝ Ջերոմ Դեյվիդ Սելինջերի և հայ գրականությունը «ճգնարան» դարձրած և «գրականության աստծու երեսը տեսած» Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության միջև՝ զուգահեռ նյութ ունենալով Սելինջերի «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին» վեպը, «Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ» պատմվածքն ու Մաթևոսյանի «Խումհար» և «Սկիզբը» վիպակները:

Նախ հիշենք, թե ինչ նպատակ է հետապնդել Մաթևոսյանն իր «Խումհար» ստեղծագործությունը գրելիս, և որն է եղել նրա գլխավոր ասելիքը:

Այս վիպակում Մաթևոսյանն անդրադառնում է «բնական հողից կտրված» հերոսի և օտար քաղաքի՝ խորթ միջավայրի հարաբերության խնդրին: Այդ պայքարում հերոսի մաքառման ճանապարհը արդարացված է, և նա միանշանակ հաղթում է իր դիմաց ծառացած աղճատված միջավայրին: Վիպակում հեղինակի խոհերն ու սկզբունքներն են, հեղինակը հերոսին «օգտագործում» է որպես խոսափող, իր մտքերն ու զգացմունքները արտահայտող:

Նախ նշենք, որ վիպակի սկզբում արդեն իսկ նկատելի է մի քանի տեքստերի առկայությունը միաժամանակ, որն էլ երկին տալիս է որոշ «խրթինության» տպավորություն: Որո՞նք են այդ տեքստերը, որ «գլխավոր տեքստին» զուգահեռ մատուցվում են ընթերցողին. Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմը, Ժակլին Քենեդիի ամուսնության տեղեկատվությունը մամուլում, Ջերոմ Սելինջերի « ...Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ» պատմվածքը, Արմեն Մնացականյանի նոր պատմվածքը և այլն: Վիպակի գործողություններն ընթանում են Մոսկվայում, որտեղ կինոսցենարական դասընթացին մասնակցում են տարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ: Մասնակիցների բազմազգ

կազմը (վրացի, ռուս, հայ) ստեղծում է մի այնպիսի միջավայր, որտեղ քննարկումների ու երկխոսությունների արդյունքում պարզ է դառնում նրանցից յուրաքանչյուրի վերաբերմունքը այս կամ այն հարցին:

Քաղաքային կենցաղը, մարդկանց, շրջապատի հետ ունեցած շփումները, ռեստորանային խրախճանքները, օտար քաղաքի զեխությունը հեղինակը ցույց է տալիս կինոսցենարիստ – ուսանող Արմեն Մնացականյանի աչքերով: Ամբողջ վիպակը մեկօրյա իրադարձությունների շարան է: Գրողը պատմում է հերոսի մայրաքաղաքային կյանքի մեկ օրվա տպավորությունների ու մտորումների մասին: Մայրաքաղաքային «ցեխին» հակադրվում է ծմակուտյան մաքրությունը, ցույց է տրվում երկու իրարամերժ իրականությունների բախումը: Արմեն Մնացականյանը, որ «մեր ժամանակի հերոսն» է, այդ ապաբարոյական միջավայրում փորձում է պահպանել իր «ալխոյանմանությունը», որով պիտի դիմադրի օտար քաղաքի «քաղցր կյանքի գայթակղություններին»:

Վիպակը սկսվում է նոր գրվող բնական ու անմիջական մի պատմվածքի առաջին էջով (ասես որպես վիպակի բնաբան), որտեղ առաջին հայացքից արդեն երևում է «բնության մարդու» և արհեստական միջավայրի զուգահեռը: Որտեղ կա բնականություն, այնտեղ կա գեղեցիկի որոնում: Գեղեցիկի կրողը տվյալ դեպքում իրար մոտ կանգնած արևածաղիկներն են, որ «նայում են պայծա՛ռ, պայծա՛ռ»: Գեղեցիկի կրողն են կենդանի ձայները, որ ունեն մեղուները, կռունկները, ձիերը. «ուրեմն այս երկնքի տակ ամեն արարած ունի մարդկային իր լեզուն»[3]:

[3] **Մաթևոսյան Հ.**, Վիպակներ, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1990, էջ 297 (այս գրքից բերված մյուս քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում):

«Մեռյալ» իրականությունը հակադրվում է «կենդանի» բնությանը (այստեղից էլ թերևս վիպակի երկրորդ վերնագիրը՝ «Կենդանին և մեռյալը»)։ Օտար այս քաղաքում բնականը դիտվում է հետամնացություն, իսկ արհեստականը՝ բնական։

Վիպակն ստեղծված է հակադրությունների վրա։ Մաթևոսյանը խոշոր պլանով ցույց է տալիս երկու տարբեր սերունդների բախումը։ Եվա Օզերովայի և Արմեն Մնացականյանի միջև տեղի է ունենում մի ընդարձակ զրույց, որի ընթացքում խոսում են ժամանակակից արվեստից՝ արտահայտելով իրենց մտքերը։ Այստեղ Մնացականյանը վկայակոչում է Ջերոմ Դեյվիդ Սելինջերին և խոսում «Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ» ստեղծագործության մասին՝ այն հակադրելով իր գրած ստեղծագործությանը։

Իսկ իր գրած պատմվածքի բովանդակությունը հետևյալն է. ծերունու կինը մահացել է, և ծերունին մարդկանց ներկայությամբ խոստանում է մահացած կնոջը, որ շուտով կգնա նրա մոտ, և անգամ ներողություն է խնդրում իր ապրելու համար։ Ծերունին այգում պտտվում է, հաց չի ուտում, իբրև թե նեղացել է տան անդամներից, իսկ իրեն հանդիմանողներին պատասխանում է. «Եզը, որ եզ է, եզան ընկերոջը, երբ մի բան է պատահում, եզը բառաչում է, դեսուդեն է նայում, տխրում է, մզզացնում է…» : Ապա հավելում է. «Բա մենք մարդ ենք, չէ՞, մենք բա մի եզան չափ էլ չկա՞նք» (էջ 369)։

Արմենի պատմվածքում արծածվում է հավատարմության գաղափարը հարազատի, սիրելիի նկատմամբ։ Խնդիրն այստեղ մեռնողի հետևից մեռնելը չէ, այլ հավատարմության այն մեծախորհուրդ օրինակը, որ բնական է դարձնում մարդկային տառապանքը։ Օզերովան շատ է հեռու այս պատմվածքի հերո-

սի հոգու տառապանքը զգալուց: Այդ պատմությունը նա ընկալում է իբրև գավառական հետամնացություն և դրան հակադրում Սելինջերի « Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ» պատմվածքը:

«–Ժամանակակից արվեստագետի գործը դժվարացել է,– ասաց նա,– եթե նկարիչ-նկարչուհի-ամուսին-աշուն նյութով Բունինը պատմվածք գրեր՝ դա կլիներ լավ պատմվածք: Ժամանակակից արվեստագետը չի կարող բավարարվել այդքանով: Ժամանակների բովանդակությունը փոխվում է՝ պետք է փոխվի նաև ժամանակների արվեստների բովանդակությունը: Մեզանում ձևերը քննադատում են, բայց իզուր են քննադատում, քանի որ նոր ժամանակների նոր բովանդակությունն ընդունելով՝ չի կարելի դեմ լինել ձևերին. ձևերն ախր,–աշխուժորեն ասաց նա,– բովանդակության ընդգրկման միջոց են. նոր բովանդակությանը՝ նոր ձև: Ձևը նոր բովանդակության ընդգրկման հայտ է: Ձևն առարկողներն իրենց ներկայացնում են բովանդակության պաշտպաններ, բայց նրանք ըստ էության խոսում են բովանդակության դեմ, քանի որ ձևը բովանդակության ընդգրկման միջոց է:

…. Գյուղ նյութով անհնար է քսաներորդ դարի գրականություն անել, քո ծերունին միամտություն է:

–Իմ ծերունին չի ուզում քսաներորդ դար մտնել:

–Ուզում է,– ասաց նա,– կյանքը քաղցր է, ուզում է:

–Իր կյանքն ապրել վերջացրել է, նոր ժամանակներից ոչինչ չի հասկանում, իմ ծերունին ուզում է մեռնել:

–Օ՜յ,– ասաց նա,–բայց ջահել կանանց ետևից թաքուն նայում է:

–Նայում է, բայց չի թքում ու չի անիծում – օրհնում է այդ նոր կանանց էլ, նրանց նոր տերերին էլ, բայց չի գնում նրանց ետևից:

–Օ՛յ-օ՛յ-օ՛յ: Սելինջերինն էլ ծերունի է, բայց երիտասարդի գլխին խփել ու խլել է կնոջը:

–Իմ ծերունին գիտի, որ այդպիսի բաներ կան, դրա համար էլ թքել է քո քսաներորդ դարի անբարոյական մռութին:

–Օ՛յ, հեռվից է թքում՝ չի հասնի, միջնադարից, տասնիններորդ դարից: Սելինջերի պատմվածքը դու չես կարդացել, լսիր, կամ կարդացել ու չես նկատել, այլապես չէիր գրի ինչ-որ ծերունու մասին, որ հաց չի ուտում: Պատմվածքը կոչվում է «Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ». երիտասարդի կինը տարեցի մոտ հյուրանոցում է, երիտասարդն ու տարեցը խոսում են հեռախոսով, ամբողջ պատմվածքը այդ խոսակցությունն է. երիտասարդը տարեցին հարցնում է իր կնոջ տեղը, բայց երիտասարդը գիտի, որ կինը տարեցի մոտ է. հետո՝ տարեցը գիտի, որ երիտասարդը գիտի, որ կինը հյուրանոցում իր մոտ է. հետո՝ երիտասարդը գիտի, որ տարեցը գիտի, որ ինքը գիտի, որ իր կինը տարեցի մոտ է, և այդ պատճառով է տարեցը զայրանում ու այդ կնոջն ասում է, թե լավ կլինի, որ նա տեղը հանգիստ վերընկած մնա. կինը կռացել էր տարեցի սիգարը հատակից վերցնելու: Սա ահա քսաներորդ դար է՝ նուրբ, խորամանկ ու միաժամանակ կոպտորեն բաց (էջ 407-409):

Սելինջերի՝ առաջին հայացքից անհասկանալի թվացող այս պատմվածքն ասես մի տեսակ հոգեբանական դրամա է հիշեցնում: Ստեղծագործությունը կառուցված է սիրո հիման վրա:Սակայն «սեր» ասվածն այստեղ բացահայտվում է հիմնականում Արթուրի՝ խաբված ու սիրած կնոջ կողմից լքված, երիտասարդ ամուսնու միջոցով: Պատմվածքի ամբողջ ընթացքում Արթուրի և Լիի հեռախոսազրույցն է, որի միջոցով էլ աստիճանաբար հասկանալի է դառնում ամբողջ եղելությունը: Լսափողի մի կողմում խաբված ու խելացնոր սիրով իր կնոջը սիրող

Արթուրն է, ով անկեղծանում է իր մտերիմ գործընկերոջ մոտ՝ վայրկյան անգամ չկասկածելով նրան խաբեության մեջ: Նա խոստովանում է, որ անչափ սիրում է Ջոաննային, չի կարող առանց նրա ապրել: Իսկ Լին՝ կնոջ սիրեկանը, ով թաքցնում է իրականությունը ընկերոջից և չնայած իր համեմատաբար տարեց լինելուն՝ անամոթաբար ստում է: Մի՞թե այդ թեթևաբարո, ալկոհոլի հանդեպ սեր ունեցող կինը, որքան էլ գեղեցիկ ու հրապուրիչ լինի, արժանի է, որ նրա պատճառով հասուն տղամարդը ստի իր առջև սիրտը բացող մտերիմ ընկերոջը: Փաստորեն, ըստ Սելինջերի, կարող է: Սելինջերը վերջում ասես փորձել է մեղմացնել կնոջ անարդարացի վերաբերմունքը ամուսնու հանդեպ, երբ կինն ընդունում է, թե որքան ստոր արարած է ինքը՝այդ դյութիչ շուրթերով ու կանաչ աչքերով երիտասարդ, բայց թեթևամիտ աղջիկը:

Լին կեղծ պատրաստակամություն է հայտնում օգնելու ընկերոջը, «եթե դա մարդկային ուժերից վեր չէ»: Եվս մի քանի րոպե խոսելուց հետո լսափողը կախում են: Լիին թվում է, որ նա այնքան էլ լավ չի վարել խոսակցությունը… կրկին հեռախոսը զանգում է: Արթուրն էր, ով հայտնում է, որ Ջոաննան նոր տուն վերադարձավ: Սակայն, վկայակոչելով գլխացավը, Լին խնդրում է ընկերոջը հետաձգել զրույցը մինչև առավոտ: Լին ցանկանում է անգամ, որ Ջոաննան հանգիստ թողնի իրեն:

Եվայի կողմից այս պատմվածքի ներկայացումը մեզ առիթ է տալիս մտածելու, որ նրա համար բնական և լիովին հասկանալի են գործողությունների այսպիսի զարգացումները: Կարծես այլ կերպ չի էլ կարող լինել: Իսկ Մնացականյանի գրվածքը անհասկանալի է իր համար: Նա անգամ «հանդիմանում» է Արմենին նման թեմայով գրելու և նման կերպարներ ստեղծելու համար. «…. գյուղն այն խաչմերուկը չէ, որտեղ խաճված լինեին

քսաներորդ դարի նորագույն գծերը: Գյուղ նյութով անհնար է քսաներորդ դարի գրականություն անել…» (էջ 408):

Եվա Օզերովան Սելինջերի պատմվածքը ընկալում է որպես ապրելու բնական կերպ, բայց Արմեն Մնացականյանը հասկանում է, որ ամերիկացի գրողը նկարագրել է մի աղճատված միջավայր, կյանքի ապականված վիճակ, անթույլատրելի բարքեր: Եվ որ այս պատմվածքով Սելինջերը մերժում է իր իսկ ներկայացրած միջավայրը և ոչ թե հաստատում է այն՝ իբրև սովորական ապրելակերպ:

Խոսելով վերնագրի մասին՝ ասենք, որ այն մի տող է բանաստեղծությունից, որն Արթուրին հիշեցնում է Ջոաննային: Միևնույն ժամանակ ողջ տեքստում ընդգծվում է, որ Ջոաննայի աչքերը կապույտ են: Այս հանգամանքը բացատրվում է նրանով, որ սանսկրիտում տարածված երևույթ է, երբ բառն ունի ոչ թե մեկ, այլ մի քանի նշանակություն: Սանսկրիտում «նիլա» բառով են արտահայտվում կանաչ և կարմիր գույները: Ահա այն «խաղը», որով գրողը շփոթության մեջ է գցում իր ընթերցողին:

Սելինջերը, ըստ երևույթին, իր պատմվածքի միջոցով նույնպես քննում է ազնվության, հավատարմության (անհավատարմության), ինչպես նաև խաբեության թեման: Այս բոլորը ներկայացվում է ընթերցողին Լիի և Ջոաննայի կերպարների միջոցով: Կարևոր է այն հանգամանքը, որ Լին կարծես թե չի զգում մեղքի զգացում այն բանի համար, որ խաբում և դավաճանում է Արթուրին: Այն, որ Լին Ջոաննայի համար ասում է «լավ ճաշակ ունի», հնարավոր է, որ սա հեղինակային ևս մեկ հուշում է, որ Լիի մոտ իսպառ բացակայում է մեղքի զգացումը ընկերոջ հանդեպ: Այստեղ տեղին է ևս մեկ անգամ հիշել մաթևոսյանական հերոսին, որ ոչինչ չանելով՝ մեղքի զգացում է ապրում:

Հետաքրքիր է նաև Արթուրի կերպարը, որը, երկրորդ անգամ զանգահարելով «ընկերոջը», ստում է: Այս քայլը կարող ենք մեկնաբանել հետևյալ կերպ. Արթուրը փորձում էր աչք փակել ճշմարտության վրա, որպեսզի պահպանի իր երջանկությունը: Ըստ էության, երկու պատմվածքների հերոսներն էլ չեն ուզում ապրել մի միջավայրում, որտեղ ծանր ու խոտելի են թեկուզև ամենաբնական թվացող երևույթները: Դրվում է հերոսի մաքրագործման անհրաժեշտությունը: Մերժելով նման հասարակարգը՝ նրանք բռնում են ինքնավերադարձի ուղին, որ տանում է դեպի սկիզբ, տանում է դեպի անհատականություն:

2

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության առանցքներից մեկը «սկզբի» փիլիսոփայությունն է, որտեղ հեղինակը դնում է մարդու գոյության և ինքնության գաղափարը: «Ցեղի» մաթևոսյանական փիլիսոփայությունը ունի խորը արմատներ: Հարցազրույցներից մեկում հնչում է հետևյալ հարց ու պատասխանը. «–«Սկիզբը» պատմվածքի տղան՝ Արայիկը, Հրանտ Քառյանի կրտսեր եղբայրը, մի՞թե նրա մեջ էլ Ձեզնից ոչինչ չկա, ամենակարևորը, կենսականը: Տեսնել աշխարհն այնպես, ինչպես տեսնում է տղան, այդպես զգալ այդ աշխարհի տեղատվությունները ու վիճակների հակադրությունները, կարող է միայն արվեստագետի հակումներով երեխան...

–Դուք իրավացի եք, Արայիկի մեջ իրոք ինձնից շատ բան կա, բայց՝ իմ մանկական ես-ից, իմ մանկության ապրումներից:

–Իսկ ընդհանրապես Ձեր արձակում կենսագրականը շա՞տ է:

–Կա, իհարկե, և սովորական գրողականություն, այսինքն այն, ինչ ստեղծվել է տեսածի, նկատածի, լսածի հիման վրա,

հասկանալի է՝ վերափոխված ու լրացված, երևակայությամբ հարստացված ու խտացված»[4]:

«Սկիզբը» պատանի Արայիկի՝ բնության զավակի զգացողությունների, մտորումների, նրա կյանքի ճանապարհի մեկնարկակետի, անցյալի հետ ունեցած ամուր կապի և Եղիշի «տասներկու շլդոներից մեկը» լինելու զգացողության մասին է: «Շլդոների» ընտանիքը բազմամարդ է. նրանք են վաղվա մշակները և երկրի ջիղը: Իր կյանքամուտին հերոսը բախվում է անարդարությանը: Մի դեպքում տոհմի ավանդները շարունակող, իր ակունքներին հավատարիմ վեցերորդ դասարանում սովորող տղան է՝ Արայիկը, մյուս դեպքում՝ խորթացումը, օտարումը՝ ի դեմս Լեռնիկի: Այս պայքարի և բախման ցայտուն օրինակը Արայիկի և Լեռնիկի «մենամարտն» է աղբյուր-հուշարձանի մոտ:

Իրական-գեղջկական մանկություն ունի Արայիկը: Նա հանդես է գալիս հարազատ բնության միջավայրում. բնությունն իրենն է, դույլն իրենն է, մոռը իրենն է, այսինքն բնական կապը հզոր է և ամուր նախահիմքեր ունի հերոսի հոգում: «Մոռերը հեշտ են քաղվում, որովհետև տղան ճիշտ քաղվելու օրն է գտել մոռուտը, և ոչ մի մոռ գետին չի ընկնում՝ որովհետև այդ մոռուտի բոլոր թփերը միայն տղայինն են: Եղնիկները միայն տղայինն են. եղնանիստը միայն տղայինն է, այնտեղ տղայի լիքը դույլն է» (էջ 116): Այդ դույլի մեջ տղայի կյանքի ճանապարհն է՝ իր գոյի ու աշխարհի մասին հարցադրումներով. «Ինչպե՞ս է առաջացել երկիրը, ո՞ւր են գնում գետերը, ի՞նչ է մտածում ձին՝ երբ չի արածում և չի շարժվում, այլ ժամերով կանգնած մտածում է, ո՞ր ծովից ինչ անտառների վրայով են գալիս ամպերը,

---

[4] **Մաթևոսյան Հր.**, Ես ես եմ, Եր., «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2005, էջ 204:

ինչո՞ւ երեկոները լինում են այդպես տխուր, մտածկոտ ու ծանր, իսկ առավոտները՝ այդպես մաքուր ու հիմար, ինչո՞ւ մեր հայ ժողովուրդը, երբ տափաստաններն ազատ էին, չի գնացել, գնացել, գնացե՛լ մինչև մեծ ծովը դեմը կտրի, այլ մնացել է այս ձորի մեջ. որտե՞ղ է վերջանում աշխարհը, ինչո՞ւ է թպրտում, ի՞նչ է ուզում մեր սիրտը» (էջ 118), իսկ հետո՝ «տնքաց, լսեց իր տնքոցը, իր հոր տնքոցը, իր ցեղի տնքոցը» և դույլը ձեռքին՝ կանգնեց ամբողջ գյուղի դեմ։

Այս մոտիվը կա նաև Սելինջերի «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին» վեպում, որի հրատարակման պահից հեղինակը ֆինանսական անկախություն է ձեռք բերում, զնում է մի հողակտոր և գրական գործունեությանը զուգահեռ՝ վարում է իր փոքրիկ տնտեսությունը։ Ինչպես Մաթևոսյանի վիպակը, այնպես էլ Սելինջերի պատմվածքը ինքնակենսագրական տարրեր են պարունակում. Սելինջերը իր հերոսի պես սիրում է բնությունը և երազում է ապրել անտառի տնակում. մի որոշ ժամանակ նրա երազանքը կատարվում է։ Եվս մեկ ինքնակենսագրական փաստ. Սելինջերը իր հերոսի նման տարբեր ուսումնական հաստատություններ է փոխել և ավարտել է միայն զինվորական դպրոցը։ Նրա ստեղծագործությունների հերոսները հիմնականում պատանիներ են, բայց, այս ամենով հանդերձ, նա մանկագիր չէ, նա ցույց է տալիս «մեծերի» աշխարհում երեխաների՝ կյանքում իրենց տեղը գտնելու փորձերը։ «Ամերիկյան ապրելակերպ» ունեցող տասնվեց տարեկան տղան առողջ ու բնականոն մանկություն չի ունեցել, մարդկային առողջ փոխհարաբերությունները աղճատված են։ Բնականաբար, հասունացման տարիքում գտնվող դեռահասը չի կարողանում հարմարվել «մերկ» իրականությանը։ Սելինջերյան մանկական աշխարհը խորն է, իրականությունը ընկալվում է դեռևս մեծ կյանք

չմտած երեխայի աչքերով։ Հեղինակի ձայնը լսվում է մանկան բերանով։ Սելինջերի գրչի տակ ամենասովորական մարդիկ կյանք են մտնում լավագույն մտադրություններով, մեծ մարդ դարձած և թրծված։ Զանձրալի առօրյան և ոչ սիրելի դպրոցը Հոլդեն Քոլֆիլդին ստիպում են փախչել իրականությունից, բայց նրա փախուստը սովորական չէ։ Նա փորձում է իրեն գտնել կյանքի հորձանուտում, սկսում է աշխարհին նայել բաց աչքերով։ Հոլդենի բնավորության մեջ շատ են հակասությունները։ Ըստ Հոլդենի՝ իր մանկությունն անմիտ է, և իր օրերը՝ տխուր։ Իր պատմությունը նա սկսում է այն օրից, երբ փախավ Փենսիից՝ միջնակարգ դպրոցից, որ գտնվում է Էգորսթաունում։ Եվ պատանին այդ դպրոցում չի տեսել գոնե մեկ «խիզախ ու ազնիվ» մարդ։ Նրա շունչը կտրվում է, նա չի սիրում հիվանդ մարդկանց, ատում է հրաժեշտները և իրեն պահում է այնպես, կարծես տասներեք տարեկան է, այլ ոչ թե տասնվեց։ Նա փախել է, քանի որ այն մթնոլորտում, որտեղ նա է ապրում, «ծայրից ծայր կեղծիք է։ Ամեն ինչ ցուցադրական է, անհնար է ազատ շնչել»[5]։ Նրա համար տհաճ է մեծերի խորհուրդները լսելը։ Երբ ուսուցիչը՝ ծերունի Սպենսերը, նրան խորհուրդ է տալիս, որ մտածի իր ապագայի մասին, նա պատասխանում է. «Ինձ դուր չեկավ։ Ինչո՞ւ է այդպես ասում՝ կարծես արդեն մեռել եմ։ Սոսկալի տհաճ է» (էջ 23)։

Անցման տարիքում գտնվող հերոսը սիրում է այնպիսի գրքեր կարդալ, որոնց մեջ ծիծաղաշարժ բաներ կան։ Նա նաև անկեղծ է ինքն իրեն բնութագրելիս. «Ես սոսկալի ստախոս եմ, նմանը կյանքում տեսած չեք լինի... ես ցրված եմ... ես ի բնե

[5] **Սելինջեր Ջ. Դ.,** Վիպակներ, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1978, էջ 22 (այս գրքից բերված մյուս քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում)։

վախկոտ եմ, աշխատում եմ ցույց չտալ, բայց վախկոտ եմ, վախկոտ լինելը լավ բան չէ, ես սոսկալի վախենում եմ հասցնել մարդու երեսին, երեսից վախենում եմ... ես անկիրթ եմ, բայց շատ եմ կարդում... ամբողջ կյանքիս մեջ ընդամենը երկու անգամ եմ կռվել, երկու անգամն էլ պարտվել եմ։ Ես վատ կռվող եմ։ Եվ ընդհանրապես պացիֆիստ եմ, եթե ճիշտն ասենք ... նախ՝ ես անզուսպ եմ, երկրորդն էլ՝ որևէ նպատակ չունեմ» (էջ 67)։ Ընտանիքի մասին խոսելիս ասում է, որ հայրն ու մայրը լավ մարդիկ են, բայց նեղացկոտ են, Դ. Բ.-ն հարազատ եղբայրն է, որ «հիմնովին ծախվել է Հոլիվուդին», հարստացել է և իր համար «յագուար» է գնել։ Փոքր եղբայրը՝ Ալին, սպիտակարյունությամբ էր հիվանդացել և մահացել։ Այդ դիպվածը շատ է ազդել մանկահասակ տղայի ներաշխարհի վրա, և Ալիի մահվան գիշերը բռունցքով ջարդել է իրենց ավտոտնակի բոլոր պատուհանները, որի պատճառով վնասել է ձեռքը։ Ֆիբիին՝ քրոջը, չէր թողնում բացակայել դասերից և ջանում էր զվարճացնել, համոզել նրան. քրոջ ուրախությունը իրեն երջանկացնում էր։ Արայիկը նույնպես շատ էր սիրում իր փոքր քրոջը. նա վատ էր զգում, որ չէր կարողանում դաշտից գտնել քույրիկի ուզած «զատի՛ն»։ Ծմակուտցի աշխատավոր հորից արևի ու խոտի խառը հոտ էր գալիս, նա միշտ ձեռքերը գրպանն էր տանում, երեխաները սպասում էին, որ իրենց հայրը գրպանից կոնֆետ է հանելու և տալու է իրենց, բայց այդ գրպանից միայն խոտի փշրանքներ էին դուրս գալիս։ Հայրը ամաչում էր, բայց չէր էլ ասում, որ խանութը փակ էր։ Ծանր էր հոր համար այդ վայրկյանը... իսկ զատիկ չկա...

Երկու տարբեր միջավայրերում ծնված, կյանքի սկզբնական փուլ մտած երեխաներին մի հարց էր տանջում՝ ինչո՞ւ է

աշխարհը նեղ, խեղդող, ինչո՞ւ են մարդիկ անհասկացող և անհավատ։ Արայիկը ինչ մեղք ուներ, որ Գրիգորյանի մինուճար տղան շուտ էր մահացել, իսկ իրենք «շատվոր են», որ հիմա նա, Ալխոյին թամբած, գնալու է կայարան, իսկ Գրիգորյանի տղան՝ Աշոտը, չկա, ո՞րն է իր հանցանքը, որ «Քառանց Եղըշի դյուժինը» ողջ-առողջ շարված է, իսկ իր (Գրիգորյանի – Ա. Թ.) միակը հանգել է ... » (էջ 163)։ Ո՞ւմ ինչ գործն է, թե Արայիկ Քառյանը որտեղ իր տունը կսարքի։ Եվ որ ամենավիրավորականն էր՝ մեռնելու, ոչնչանալու, չլինելու պես վիրավորական էր, որ տղան վեցում էր, դեռ միայն վեցերորդ դասարանում էր՝ տասներեք տարեկան (էջ 171)։ Սելինջերի «տղան» նույնպես ամաչում էր. երբ նրան հարց են տալիս, թե քանի տարեկան է, պատասխանում է. «–Օ՜, գրողը տանի, ինչո՞ւ եք ամեն ինչ փչացնում։ Ես արդեն տասներկու կամ։ Պարզապես սատանայի բոյ եմ քաշել» (էջ 80)։ Մի անգամ էլ գիշերվա համար աղջիկ ուզելիս խաբել և ասել է, թե քսաներկու տարեկան է։ Արայիկի համար բուժքույրը ամենագեղեցիկն էր, նրա սպիտակ մաքուր խալաթը, խալաթի ճեղքերը և այդքան թանձր լույսը դուրս էին կանչել նրան «տղայության կեղևից» (էջ 171)։

Ամերիկյան միջավայրը մի փոքր այլ է։ Ջեյն Գալահերը, որ նախանցյալ ամռանը ապրել է Հոլդենենց տան հարևանությամբ, այսօր հանդիպում է Ստրեդլեյթերին՝ այդ ինքնասիրահարված, անխիղճ տղային։ Երբեմնի համակրելի աղջիկը, ում ձեռքը մեկ-երկու անգամ բռնել էր ինքը, խաբվել է և գալու է հանդիպման, այն էլ՝ Բենկիի մեքենայի մեջ։ Եվ տղան, բնականաբար լավ ծանոթ լինելով ընկերոջ մտադրություններին, անհանգստանում էր Ջեյնի համար և անընդհատ փորձում էր զանգահարել նրան։ Միևնույն ժամանակ էլ նա զգում էր, որ ոչինչ չի ստացվի։ Մեկ այլ հատվածում Հոլդենին արդեն տեսնում ենք

մի աղջկա հետ պարելիս. «Մինչ պարում էինք, ես մի քիչ սիրահարվեցի նրան: Կրակ են այդ աղջիկները: Երբեմն վրան նայել էլ չես ուզում, տեսնում ես, որ հիմարների հիմարն է, բայց բավական է որևէ լավ բան անի, արդեն սիրահարվում ես: Օ՜հ այդ աղջիկները, գրողը տանի: Խելքահան կանեն մարդու» (էջ 81): Աղջիկներին նա համեմատում էր ջութակի հետ և ասում, որ պետք է լավ երաժիշտ լինել, որպեսզի ստիպեք նրանց լավ հնչել: Հետո էլ կապվում է Սալլիի հետ: «Երբեք չես հասկանա, թե նրանց գլխին ինչ քամի կարող է փչել, տարօրինակ մարդիկ են այդ աղջիկները» (էջ 142): Նա նաև շատ էր սիրում զայրացնել աղջիկներին, լացացնելու աստիճան: Իրենց տարիքին բնորոշ վարքագծով երկու հերոսներն իրար նման են: Նրանք անգամ գրեթե նույն միամիտ հարցադրումներն են հնչեցնում. «-Ձկներն ի՞նչ են անում, երբ ամբողջ լճակը սառչում է»,- հարցնում է Հոլդենը.

–Ինչպե՞ս թե ձկներն ի՞նչ են անում, ի՞նչ պիտի անեն, իրենց համար նստում են լճակում և վերջ:

–Իսկ ի՞նչ են ուտում: Եթե սառչում են, ուրեմն չեն կարող լողալ ու կեր փնտրել:

–Տեր աստված, ինչպե՜ս չեք հասկանում: Նրանց օրգանիզմն ինքն է սնվում, հասկանալի է՞... (էջ 90):

Իսկ Արայիկը հարցնում է. «Մոնղոլի աչքերն ինչո՞ւ են նեղ, թող նեղ լինեն, տեսնում են՝ բավական է, բայց դու չես հասկանա, թե այդ նեղ աչքերի ետևում ի՞նչ նպատակ ունի մոնղոլը քո մասին՝ մտածում է սպանե՞լ թե բարևել: Թուրքերը մոնղո՞լ են: Թուրքերը լաց լինո՞ւմ են: Թուրքերը ծիծաղո՞ւմ են: Նրանց ծիծաղը նմա՞ն է մեր ծիծաղին, թե մի ուրիշ տեսակ է՝ չգիտես ծիծաղ է թե չար միտք» (էջ 121):

Ահա այսպիսի մաքուր գեղջկական միամտություն ունեն և՛ Մաթևոսյանի Արայիկը, և՛ Սելինջերի Հոլդենը: Նրանց միացնում է նաև մեկ այլ գիծ: Չարքաշության մեջ Արայիկը համակերպվող էր դարձել և չէր պաշտպանվում: Չէր պաշտպանվում ոչ միայն խոսքով, այլև ֆիզիկապես: Արայիկը ծեծվում է քաղքենի Լեռնիկի կողմից: Թվում է, թե Արայիկը կծեծի, համենայն դեպս այդպես կուզեինք, բայց տեղի է ունենում հակառակը. Արայիկը անգամ պաշտպանվելու փորձ չի անում և դատապարտում է ինքն իրեն. նա կռվի ժամանակ չուներ: Ամեն դեպքում կռվի այդ ելքը, պատասխան չտալու անզորությունը մնում են Արայիկի հոգում: «Ծառային» սերնդից է Արայիկը, որի ներսում վրեժի փոխարեն նստած են քնքշանքը և հումանիզմը: Նույնիսկ դաժանության մեջ գեղեցիկը տեսնելու նրա կարողությունը ապշեցուցիչ է: «Տղան նշանավորում է Մեծ բարության ու Մեծ խղճի մշտական անպաշտպանությունը, որոնք իրենց կրավորականությամբ հանդուրժում են չարությունը, - գրում է Կ. Աղաբեկյանը,- Արայիկը մեր գրականության մեջ մտած ամենից Մեծ ու Լուսավոր տղան է, նա նման է հովտի տանձենուն, որ ամենաշատն է ծեծվում, բայց փայլփլում ու լույս է տալիս, համառորեն որոնում իրեն տանջող հարցերի պատասխանները, դառնում Մեծ բարության ու Մեծ խղճի ինքնանորոգ զորության մաքառող ոգի, որ իր մեջ կրում է հեռուներից եկող ցեղի հին ու նոր տնքոցը, նրա երազների պայծառությունը, հուսալու և տոկալու զարմանալի կարողությունը»[6]:

Նույն ներաշխարհային խմորումները տեղի են ունենում Հոլդենի պարագայում: Նա չի կարողանում գետնել Ստրեդլեյթերին: Եվս մեկ նմանություն. երկու պատանիներն էլ ձիասեր

---

[6] **Կիմ Աղաբեկյան,** Հրանտ Մաթևոսյան. Ծմակուտի վիպասքը, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1988, էջ 254:

են. «Ավելի լավ է ինձ համար մի ձի ճարեմ։ Ձիերի մեջ գոնե մարդկային ինչ-որ բան կա։ Ձիու հետ գոնե կարելի է խոսել» (էջ 137),– ասում է Հոլդենը։

Կա «շեկ ճանապարհ», որով էլ պիտի քայլեն այս հերոսները, հաղթահարեն անորոշությունները, տագնապներն ու վախերը, որ առկա են հասունացման այդ ճանապարհին, փնտրեն, ազատվեն մանկականությունից, բայց չկանգնեն արտի եզրին, պիտի խաղան տարեկանի արտում, բայց երբեք չհասնեն անդունդի եզրին։ Քանի որ անդունդ ընկնողը երբեք չի զգում հատակը և շարունակում է ավելի ու ավելի խրվել։ Բայց ահա երկու հերոսներն էլ հաղթող են դուրս գալիս կյանքի դեմ. Հոլդենը անպայման գրքեր կկարդա, կգտնի իր ներդաշնակությունը, իսկ Արայիկը կհայտնվի այս վիճակում. «Բայց լինելու էր, անպայման լինելու էր, երբևէ անպայման լինելու էր – տղան աղմուկով իջնելու էր զառիթափը՝ և աղջիկները պառկած էին լինելու գետի մրմունջի մեջ, և տղան սանրված էր լինելու, և տաբատը իրենը, կապույտ ու արդուկած էր լինելու ... լինելու էր անսպասելի, բայց տղայի ձեռքերը կարմիր չէին լինելու» (էջ 137)։

Մեծ գրողների առաքելությունը երեխաներին անդունդից պահպանելը և իրենց «սկիզբներին» հասցնելն է։

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ
4

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագիր՝ Լ. Ավետիսյան

Տպագրված է «ՔՈՓԻ ՓՐԻՆԹ» ՍՊԸ-ում:
Ք. Երևան, Խորենացի 4-րդ նրբ., 69 տուն

Ստորագրված է տպագրության՝ 13.12.2022
Չափսը՝ 60x84 1/16: Տպ. մամուլը՝ 20.125:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am

ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2022
publishing.gsu.am