

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

**ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ
3**

*Նվիրվում է
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ծննդյան 80-ամյակին*

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2016**

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)
Մ 151

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության
ֆակուլտետի գիրքսրահը*

Հրատարակության պատրաստեց և
խմբագրեց **ՎԱՋԳԵՆ ԳԱՔՐԻԵԼՅԱՆԸ**

Մ 151 Մաթևոսյանական ընթերցումներ (Հոդվածների ժողովածու):
Հրատ. պատրաստեց և խմբ. Վ. Գաքրիելյանը, Եր., ԵՊՀ
հրատ., 2016, - 212 էջ:

Հոդվածների հիմքում ընկած են Երևանի պետական համալսարանում տեղի ունեցած «Մաթևոսյանական ընթերցումներ» երրորդ գիտական նստաշրջանի զեկուցումները՝ նվիրված հայ մեծ արձակագիր ու հրապարակախոս Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մի շարք կողմերի նորովի քննությանը:

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)

ISBN 978-5-8084-2164-1

© ԵՊՀ հրատ., 2016 թ.
© Կազմողի համար, 2016 թ.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐԱՄ ՍԻՄՈՆՅԱՆ - ԵՊՀ հիմնադրամի կառավարիչ-ռեկտոր Բացման խոսք.....	5
ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ Հրանտ Մաթևոսյանի պատմափիլիսոփայությունը	8
ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ «Բացակա» հերոսների գեղագիտական դերը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	34
ՎԱԶԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ Բանաստեղծականը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	61
ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Թուրքի կերպարը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ ...	84
ՍԱԹԵՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Ծնակ-ինքնություն գոյաբանական հանգույցը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում.....	123
ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ԱՐԶՈՒՍԱՆՅԱՆ Հրանտ Մաթևոսյան – Ստեփան Զորյան Երկու պատմվածքի գուգահեռ քննություն	135
ԱՇՈՏ ՏԵՐ-ՍԻՆԱՍՅԱՆ Այլաբանությունը և խորհրդանիշը Հրանտ Մաթևոսյանի «Չեզոք գոտի» դրամայում	146
ՍԻՐԱՆՈՒՇ ԴՎՈՅԱՆ Նախնականի հնարավորությունը.....	159
ԱԼԱ ԽԱՌԱՏՅԱՆ Ծաղրածուի մետամորֆոզը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	169
ՎԱՀՐԱՄ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ Արջապատումը որպես սուվերենության ամրագրում	191
ՍԵՎԱԿ ՂԱԶԱՐՅԱՆ Հրանտ Մաթևոսյան և Վասիլի Բելով.....	200

ԲԱՅՄԱՆ ԽՈՍՔ

Հարգելի՛ ուսանողներ և դասախոսներ, մեծարգո՛ հյուրեր:

Անցյալ տարի լրացավ հայ մեծանուն գրող Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան 80-ամյակը: Ցավալի է, որ արդեն շուրջ մեկուկես տասնամյակ մեզ հետ չէ այդ նշանավոր անհատականությունը, որի ծանրակշիռ խոսքը և քաղաքացիական կեցվածքը կես դարից ավելի իմաստավորել են մեր հասարակական կյանքը: Բայց, բարեբախտաբար, մեզ հետ են Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները, որոնք շարունակում են հիացնել ընթերցողների նորանոր սերունդների, իրենց գաղափարական խորության ու մեծ արվեստի շնորհիվ գրավել բազմաթիվ գրողների ու գրականագետների:

Ծնվելով Հայաստանի հեռավոր ու փոքրիկ գյուղերից մեկում՝ Ահնի-ձորում՝ հայ շինականի ընտանիքում՝ Մաթևոսյանը բնատուր տաղանդի և մեծ աշխատասիրության շնորհիվ կարողացավ յուրացնել ժողովրդական իմաստության դարավոր արժեքները: Դրանց նա գումարեց հայ և համաշխարհային գրականության փորձը և ստեղծեց բարդ, բայց գրավիչ իր արձակը: «Օգոստոս», «Ծառեր», «Մեր վագրը» ժողովածուները, վիպական, դրամատիկական և հրապարակախոսական մի ամբողջ շարք ուրիշ գործեր հիրավի դարձել էին դասական արժեքներ արդեն իսկ գրողի ողջության օրերին և այժմ էլ պահպանում են իրենց հմայքն ու ներգործությունը:

Լինելով Պարույր Սևակի և Համո Սահյանի ժամանակակիցը՝ Մաթևոսյանը նրանց բանաստեղծական խոյանքին առընթեր կերտում էր հայկական արձակի արդիական կերպը: Նրա պատմվածքներն ու վիպակները, զարգացնելով հանդերձ Հովհաննես Թումանյանի ու Ակսել

Բակունցի տոհմիկ արձակի լավագույն ավանդները, համընթաց և համահունչ էին համաշխարհային արձակի նվաճումներին՝ Լև Տոլստոյից մինչև 20-րդ դարի ամերիկյան, եվրոպական ու ռուսական արձակագիրներ ձգվող վիպական փորձին: Պատահական չէ, որ Մաքսույանի գործերը թարգմանվել և մեկնաբանվել են աշխարհի բազմաթիվ լեզուներով:

Հայտնի է, որ Հրանտ Մաքսույանը չի ուսանել Երևանի պետական համալսարանում: Բայց նրա կյանքն ու գործը սերտորեն կապված են եղել նաև մայր բուհի հետ: Տասնամյակներ շարունակ ստեղծագործական վերելքի մեջ գտնվող գրողը հաճախակի հրավիրվել է համալսարան, հանդիպումներ ունեցել համալսարանականների՝ ուսանողության, դասախոսական անձնակազմի կամ գիտական խորհրդի հետ: Շատերն են հիշում նրա կենդանի ելույթները, իմաստուն խոսքը և հարցուպատասխանները, որոնք մտքերի խորությամբ հաճախ չէին զիջում գրողի գրավոր խոսքին:

Համալսարանական գրականագետները միշտ առանձնահատուկ ուշադրությամբ են մոտեցել Հրանտ Մաքսույանի ստեղծագործությանը: 1967-1968 թթ. համալսարանի մի քանի դասախոսներ հիմնավոր դրույթներով պաշտպանել են տաղանդավոր գրողին այսպես կոչված «գյուղագրություն-քաղաքագրություն» գրական բանավեճի ընթացքում: Այդ հողվածները տպագրվել են ինչպես հանրապետական մամուլում, այնպես էլ «Երևանի համալսարան» թերթում: Հենց համալսարանում են ստեղծվել Մաքսույանին նվիրված առաջին մենագրությունները: Այդ ուշադրությունն ու հոգածությունը շարունակվել են նաև մեծ գրողի մահվանից հետո: Նրա լուսավոր հիշատակը հավերժացնելու, նաև գրողի բազմաթիվ գրվածքները գիտականորեն քննելու և համակարգելու նպատակով ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության ամբիոնը պրոֆեսոր Վ. Գաբրիելյանի նախաձեռնությամբ ժամանակին սկզբնավորել է «Մաքսույանական ընթերցումներ» անվանումը կրող գիտաժողովների շարք, որը պարբերական դառնալու միտում ունի: 2005 թ. կայացել է առաջին հիմնադիր նստաշրջանը՝ նվիրված Մաքսույանի ծննդյան 70-ամյակին, իսկ 2010 թ.-ին՝ երկրորդը, որի շարժառիթը դարձյալ հորելյանական էր և առնչվում էր արձակագրի 75-ամյակին:

Ներկա գիտաժողովը տեղի է ունենում Հրանտ Մաքսույանի 80-ամյակին հաջորդող տարում և մի տեսակ շարունակում է հորելյանական

միջոցառումները: Այն նպատակ ունի մի կողմից վերստին խնկարկելու նրա անանց հիշատակը, մյուս կողմից՝ շարունակելու լավ ավանդույթը:

Մաթևոսյան կարդալը ինքնին տոն է ընթերցողի համար, և այդ առումով «Մաթևոսյանական ընթերցումները»՝ բառի թե՛ ուղղակի, թե՛ գիտական նշանակությամբ հիրավի իրադարձություն են համալսարանի և առհասարակ Հայաստանի գրական ու գիտական կյանքում: Ուստի թույլ տվեք շնորհավորել բոլորիս Հրանտ Մաթևոսյան գեղագետի, հայ ժողովրդի տաղանդաշատ զավակի արվեստին հաղորդակցվելու այս նոր հնարավորության համար:

«Մաթևոսյանական ընթերցումներ» երրորդ գիտական նստաշրջանը հայտարարում եմ բացված:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՊԱՏՄԱՓԻԼՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությանն անդրադարձած համարյա բոլոր հեղինակները մենագրության թե հոդվածի մեջ արժարժած այլևայլ հարցերի ու եզրահանգումների մեջ նկատել են քրոնոտոպային համադրականությունը, այն, որ մի աննկատ ծմակուտում ապրող նույնքան աննկատ ու հասարակ մարդկանց մեջ գրողը խտացրել է բոլոր ժամանակների ու տարածությունների մարդկային ընդհանրական որակներ, որ այսօրվա հառաչանքի ու ժպիտի արմատներն անցյալներում են հողավորվել, և մարդն է ժամանակատարածական ընդգրկման կենտրոնը: «Սկիզբը», «Ծառերը», «Տերը» բացահայտ նշումներով վերնագրերն արդեն հուշում են, որ կերպարի «հոգեվիճակի հիմքում գլխավորապես գոյաբանական ազդակներ են... Ակներն է նաև բացարձակ կապի գիտակցումը»¹, և պատմության ուղղակի գնահատման անհրաժեշտությունից առաջ դրանք «պայմանավորված են ժողովրդի պատմության և ճակատագրի գիտակցմամբ, ընկալվում են որպես ժողովրդական գիտակցության ու հոգեբանության դրսևորումներ»²: Պատանու տնքոցը հոր տնքոցի նույնիսկ արձագանքը չէ, այլ շարունակությունն է, ինչպես որ ահնիձորյան գիշերային լռությունը միաձույլ ճեղքում են լենկթեմուրյան ժամանակների գոռգոռոցն ու այսօրվա ինքնաթիռի հռելյունը: Իսկ հերոսներն էլ «կոնկրետ ժամանակային միավորի մեջ հանդես են գալիս իբրև պատմության, անցած ժամանակների բանական ժառանգորդներ»³:

¹ Սարգիս Փանոսյան, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, Եր., 1984, էջ 173:

² Նույն տեղում, էջ 177:

³ Կիմ Աղաբեկյան, Հրանտ Մաթևոսյան. Ծմակուտի վիպասը, Եր., 1988, էջ 213:

Նկատենք, որ կապող օղակ կարող է դառնալ ոչ միայն անցյալի փաստը, դրա գրավոր հավաստման սուբյեկտիվությունը, այլև պարզապես հիշողությունը՝ որպես ազգային գենետիկական կոդ: Եվ այս դեպքում միշտ խնդիր կառաջացնի պատմական ճշմարտությունը պարզելու-հայտնաբերելու բարդությունը, քանի որ ներսում պահած ժառանգականության նման բարդ է մարդը: Ահա ինչպես է դա ընդհանրացնում գրողի եղբայրը. «Մա, ուրեմն, հավատավոր Սկիզբն է՝ լինել Յեղի ամբողջության մեջ, Գրողի էկզիստենցը, հավատավոր Գոյը կամ գոյաբանությունը... Յեղի ու գյուղի պատմությունը չէ, և առհասարակ, սա պատմություն չէ: Ջուտ կյանքագրություն է», ուր «մշտագոյ ներկան միշտ լցվում է անցյալի հորձանքով»⁴:

Խնդրի նույնատիպ և ուղղակի ընկալումների հանդիպում ենք այլոց ձևակերպումներում ևս: Մի դեպքում դա ցեղ-ազգի գեղարվեստական պեղումներում գրողի այն դիրքորոշումն է, որ «Մաքևոսյանը ժառանգորդման հարցերը քննում է կենսափիլիսոփայության և հոգեբանական կերտվածքների մեջ. նա շատ քիչ տեղ է հատկացնում ֆիզիոլոգիական տեսակին»⁵: Սիմոն-Ավետիք կերպարային հակադրությունը մի այլ դեպքում նույնիսկ ուղղակի եզրահանգման է բերում, թե դարերում ձևավորված հայի տեսակի մեջ «ավելի շատ ոգու, բանականության, կամքի, բնավորության կենսական ուժի մասին է խոսքը: Այդ ուժը հաճախ բիրտ է, ճիշտ ինչպես բիրտ է լինում պատմությունը»⁶: Այս հարաբերություններում գրողական ճանապարհի մասին յուրօրինակ եզրահանգում է նաև այն, որ «խոշոր գծերով իրականությունը ներկայացնելը գրողին տանում է կամ դեպի պատմություն, կամ դեպի հրապարակախոսություն... Մաքևոսյանը համոզված է, որ մանրամասների մեջ է առանձնահատուկը, տարբերակիչը, վերջին հաշվով՝ ազգայինը»⁷:

Նկատենք, որ պատմությունը չի բացառում մանրամասները, պարզապես դրանց գեղարվեստական ընկալում-արտացոլումը պիտի բերի

⁴ **Համո Մաքևոսյան**, Հավատարմություն, «Մաքևոսյանական արձագանքներ»-1, Վանաձոր, 2005, էջ 86, 89:

⁵ **Սուսաննա Թումանյան**, Տեսակի խնդիրը Հ. Մաքևոսյանի ստեղծագործություններում, «Մաքևոսյանական արձագանքներ»-2, Վանաձոր, 2011, էջ 20:

⁶ **Նանա Բագրատյան**, Հրանտ Մաքևոսյանի հրապարակախոսությունը, Եր., 2009, էջ 73:

⁷ **Ժենյա Քալանթարյան**, Մաքևոսյանի դասերը, «Մաքևոսյանական ընթերցումներ»-1, Եր., 2006, էջ 103:

փիլիսոփայական-գեղագիտական ընդհանրացումներ, իսկ եթե պատմությունը չէ գրականության նյութը, այն առավել ևս պիտի գեղարվեստ մտնի ընդհանրացումների խոհական խորքայնությամբ: Մաթևոսյանի ստեղծագործության կարևոր կողմի դիտարկման այս սկզբունքը, թե այնտեղ «մերթ ընդ մերթ երևացող պատմական «շեղումներն ու սյուժեները» ոչ թե կոչված են ծառայելու անցած պատմական դեպքերի և պատմական անձնավորությունների վավերագրմանը, այլ հայոց պատմության մի շարք «հանելուկների» մեկնաբանությամբ, ավելի ստույգ՝ հայոց պատմության փիլիսոփայության վերհանմանը»⁸, ակադեմիական ամփոփում է ստանում այսպես. «Բաֆֆին ասում է, թե ժամանակները գրողի ձեռքին են. նա գիտի անցյալը, գիտի ներկան, գիտի և ապագան: Մաթևոսյանը փոխաձևում է ռոմանտիկական այս համաչափությունը, նրա ընկալմամբ՝ ժամանակները միանում են... Էականը ժամանակների կապն է, ներադերսը «դարավոր կերպարի» հետ»⁹:

Այսպիսով՝ ի՞նչ որոշակիությամբ է դրսևորվում պատմափիլիսոփայությունը մի գրողի ստեղծագործություններում, ով պատմագեղարվեստական երկ, ժանրային պահանջների ամբողջությամբ, չի ստեղծել, այդպիսին չէ անգամ «Չեզոք գոտի» դրաման: Ինչպե՞ս է այդ փիլիսոփայությունը «գեղարվեստականանում» Մաթևոսյանի ոչ պատմական երկերում, ի՞նչ է դատում գրողը ժամանակատարածական այդ ընդգրկում խնդիրների մասին: Չկա պատմություն մարդուց դուրս, և Մաթևոսյանը այսօրվա հայ մարդու մեջ է տեսնում ճանապարհն ու նրա սկիզբը, ազգային բնավորության հավերժական գծերի առկայությունը, դրանց առաջացման պատճառները և մեր ուժն ու թուլությունն այդ կայերի մեջ: Ոչ թե դրա հակադրությունը, այլ ամբողջացումն է գրողի խոստովանությունը. «Ես միշտ վերապահությամբ եմ նայել անցյալին և վստահությամբ՝ ներկային. մի շեն օջախ ինձ համար ավելի է սրբատեղի՝ թեկուզ իր դուռն իմ առջև փակ լինի, քան մի որևէ սր. Կարապետ՝ թեկուզ դուռն իմ առջև բաց»¹⁰: Ուրեմն՝ նախ տեսնել ու հարազատորեն ճանաչել մարդուն, նրա բնավորության մեջ՝ դարերի համակեցության կարգե-

⁸ **Վարվառա Գրիգորյան**, Հրանտ Մաթևոսյան, Եր., 1989, էջ 129:

⁹ **Սերգեյ Սարինյան**, Հրանտ Մաթևոսյանի ժամանակը, «Մաթևոսյանական ընթերցումներ»-1, Եր., 2006, էջ 7:

¹⁰ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Մի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, Եր., 2002, էջ 8:

րը, բռիչքներն ու անկումները, պատերազմի ու մշակույթի նստվածքը և այլն: Եվ այն ժամանակ գուցե հասկանանք, որ վտանգավոր են ցանկացած սևեռումներ, և երբ «խոսում ու գործում ենք հանուն ցեղասպանության ճանաչման, ցեղի մեծուփոքրով ծնկի ենք եկել մեր անթաղ մեռելների վրա և չենք տեսնում, որ հենց ցեղն ենք մսխում»¹¹, պահանջատիրության մեջ պահանջատիրոջն ենք մոռանում և օտարում երկրից:

Առաջանում է հայի տեսակի մեջ կարևորություն ունեցող՝ ուժի-խելճության խնդիրը, ինչի հայտնի բանաձևումը «Ծառերը» վիպակում մաթևոսյանական ընդհանրական գաղափարաբանություն է. «Լավը չես, խելճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս. իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա». «Ասում ես խիղճ, բայց խիղճը գիտե՞ս երբ է գեղեցիկ – երբ գազանի մեջ է: Քոնը խիղճ չի, խելճություն է»¹² (հետո սա պետք է հոմանիշվի Բագրատունիների վագրի կերպարի հետ): Աղունը, որի «աշման արևի» բերքաբերությամբ իմաստավորված կյանքը հենց այդ խելճության դեմ ըմբոստացումն է՝ իր հայր Իշխանի ընդունելի-չընդունելի կերպարային բազմաշերտության օրինակով, ուժի նույն տարածականությունը՝ արտաքին անհասկանալի հարվածների մեջ տարտամացած, շառավիղում է «Մենք ենք, մեր սարեր»-ի հովիվների, «Տաշքենդի» Թևիկ-Թևանների, «Տերը» կինովիպակի Ռոստոմի և այլ պատանի ու տարեց հերոսների մեջ:

Շատ այժմեական թվացող այս դրսևորումները տեսակը ակունքում են անցյալից: Եվ տարբեր առիթներով գրողը խոստովանում է. «Ամեն անգամ թեկուզ եւ ինձ թույլ էր, թե այսօրուայ մասին եմ գրում, բայց այդուհանդերձ յարաբերութիւնս միջնադարի հետ էր: Դարաւոր կերպարների հետ էր»¹³: «Աշխարհում բոլորիս տեղը Հայաստանն է ցոյց տալիս» վերնագրված այս հարցազրույցում՝ տրված 1994 թ., գրողը «միջնադար» ձևակերպումով տանում է նաև հնագույն ժամանակներ, քանի որ տարածամանակյա ընդհանրացում անելով, թե «մենք փաստորեն կատարվում ենք, ոչ թե կատարում», նա հասկանալիորեն դիմում է հայ տեսակի և ոգու հավերժական խտացում «Սասնա ծռեր»-ին. «Թերևս ճշգրիտ պատասխանը էպոսն է տվել՝ հանձին Փոքր Միերի»:

¹¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, էջ 674:

¹² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 242:

¹³ Հրանտ Մաթևոսյան, Հանընտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 627:

Այս ընթացքում հատկում է մաս հայոց հավերժական երկվությունը. «Հայ ազգային հերոսն ի վերջո Դավիթն է... Դավիթն անում էր, Միերը լինում... հողը կակղած է, հերոսները մանրացած են... մեր լիովին դրսևորված անհատների կյանքերը կրկնում են Միերին, ոչ Դավիթին»¹⁴:

Հայի տեսակի, նրա պատմության եռախորհուրդ հարցերի (ո՞վ ենք մենք, որտեղի՞ց ենք գալիս, ո՞ր ենք գնում) ու պատասխանների փնտրտուքը բնորոշ է եղել Հրանտ Մաթևոսյանին դեռևս առաջին և ոչ ամենահայտնի գործերում: «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակը, որ գրվել է «Մենք ենք, մեր սարեր»-ի հետ, բայց տպագրվել է շատ ուշ, յուրովի փորձում է պարզել ուժի և կրավորականության ակունքը, երբ տիրակալություն անվանակոչող Իշխանից հետո ամեն ինչ մշուշվում-կոտորակվում է հաջորդների մեջ. խորամանկ և ուժեղ Իշխանը մաքուր բաների մասին մտածելու ժամանակ չուներ, իսկ «նրա սերնդից ոչ մեկն էլ նրա պես չի. Ոսկանը ուժի կողմից է նրան քաշել, Արտաշը՝ խորամանկության, էն լույս դառած Հայկազը խելքով էր Իշխան, էն խեղճ Վարդանը հորից մաս չուներ», և այսպես կոտորակված «տոհմը հարյուր քսան տարի ձգում էր Արդության-Երկայնաբազուկների դրած լուծը»¹⁵ (Երկայնաբազուկ-Դողոռուկի-Չաքարյաններ իշխանացված տունը ոչ միայն Հյուսիսային Հայաստանում պետականության վերականգնման սաղմեր ստեղծեց, այլև եղավ Վրաց թագավորության հզորացման հիմնական գործոններից մեկը, կարևոր դեր խաղաց մաս ռուսական կայսրության մեջ):

Հայոց ներքին ուժի և թուլության հարաբերակցումը մաս արտաքին շառավիղներին, որը դառնալու է Մաթևոսյանի պատմափիլիսոփայության էական կողմերից մեկը, ազգաբանական ընդհանրացնող որակ է: Բնական է, որ խնդիրը պատմաբան-փիլիսոփաները և մշակութաբանները քննում են մեծ քաղաքակրթությունների կապերի մեջ: Սահմանվում է, թե «քաղաքակրթությունը դիտարկվում է իբրև մի համակարգ, որը գործառնում է կոնկրետ ժամանակատարածքային և ընկերային չափույթի ծիրում՝ խնդիր ունենալով մախ և առաջ ապահովելու հավասարակշիռ վիճակ ինչպես իր ներքին քաղաքիչների, այնպես էլ շրջակա

¹⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Հանրմտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 641, 644:

¹⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2006, էջ 40:

միջավայրի նկատմամբ»¹⁶: Հայաստանը Արևելքի ու Արևմուտքի նկատմամբ ոչ այնքան սոսկական կապող օղակ է դարձել, որքան քաղաքակրթություն է տվել երկուսին էլ (ինչ-որ բան վերցնելով նրանցից), և արևմտյան ռացիոնալիզմի ու արևելյան իռացիոնալիզմի կապերի մեջ հայերին՝ որպես հնդեվրոպական բնօրրանի տերերի, նորագույն մտածողներից շատերը «համարել են մախնական, անգամ արխայիկ տիպ», քանի որ հայերը «իրենց մախնական ու անաղարտ տեսքով ունեցել են ընդամենը մեկ առաքելություն՝ ոչ թե միայն իշխել բնության վրա (ռացիոնալիզմ) կամ միայն ու միայն ենթարկվել նրա անմեկնելի տարերքին (իռացիոնալիզմ), այլ ապրել նրա հետ անխզելի միասնության ու փոխգործակցության մեջ»¹⁷:

Հրանտ Մաթևոսյանի՝ «լույսի հովիտ» Ծմակուտի բոլոր բնակիչները հենց այդ ներդաշնակության կրողներն են, որոնք, ըմբռնելով ու չըմբռնելով, պիտի դեմ ելնեն «պոլիս-քաղաքից» եկող աղավաղված քաղաքակրթության հարձակմանը՝ «Սկիզբը» վիպակի Արայիկի մնացած մոլորվելով տրորված, անտեսանելի ուրիշի հայացքի տակ օտարվող իր «եղմանիստի» համար, «Մենք ենք, մեր սարեր»-ի հովիվների պես օրենքի անհասկանալի պահանջի դեմ ծիծաղի-անկումի նահանջներով, ուժն ու քաղաքի գորությունը հեռվից ներբողող և այն հստակ գիտակցությամբ, թե քաղաքի տարածք տարած է, «Աշնան արև»-ի Աղունի տվայտանքներով, խաթարված բնականության համար դեպի ինչ-որ անհասկանալի «Տաշքենդ» փախչելու՝ Սիրուն Թեվրկի մոլորությամբ և նրա եղբայր Ջանդառ Թևանի դիմակահանդեսային հպարտությամբ այն բանի համար, որ քաղաքի տասնյակ կանանց փափուկ մատոցը առել է ուսին, բարձրացրել ձիու վրա ու իջեցրել, մաս «Տերը» վիպակի Ռոստոմի՝ պատեպատվող անժառանգի էությամբ, երբ անտերությունից ծանրացող հողը փոքրմիջերյան փակվածության է տանում, և մնում է երեխայի ձայնով արձագանքվող հառաչանքը. «Չէ՞ որ, մատաղ, Ծմակուտի տերը

¹⁶ Ալբերտ Ստեփանյան, Պատմության կերպավորությունները Մեծ Հայքում, Եր., 2012, էջ 12:

¹⁷ Գևորգ Խաղիկյան, Ազգային և ազգային-պետական գաղափարախոսություն, Եր., 2003, էջ 50:

դեռ մեռած չի. մեր համեստության պատճառով մենք չենք կարող մատնացույց անել մեզ»¹⁸:

Բանականի ու բնականի բուն տերերը այդպես հայտնվում են ծաղրածու-բանաստեղծի վիճակում, և դա էլ եկել է պատմական ակունքներից պարտադրված, երբ «քաղաքակրթությունների» հարձակումներից խախտվում են բոլոր ներդաշն հավասարակշռությունները, և հային մնում է Ժպիտի խոհականությամբ հետևել այդ ամենին. «Բանաստեղծների քո տոհմն ահա կախադանների տակից խեղկատակորեն աչքով է անում. սխալմամբ բանտ է նստել և քնծիծաղով սպասում է, թե հիմա թյուրիմացության համար ներողություն են խնդրելու»¹⁹: Ցերեկը անորոշության վախն է, խեղճի գզուշավորությունը ուժից, իսկ իրիկունները կրկին «Ծաղրածուների մեր տոհմը» հավաքվում է ու շարունակում ծաղրանմանակել բոլորին՝ վեր բարձրացողին ու չբարձրացողին, և դրսից ոչ ոք լուրջ չի ընդունում այս տոհմի մահն էլ, ծնունդն էլ: Սա ընդհանրապես հայի տեսակն է, և նրա այս վիճակը նորություն չէ, պատմություն ունի, և այդ պատմությունը գնում-հասնում է Տիգրան Մեծի պալատը. «Պալատն ունեցել է լարախաղաց և ծաղրածու,– հնարում եմ ես: – Ծաղրածուն եղել է մեր տոհմի պապը: Բայց երկու հազար տարի անընդհատ թույն է կաթել մեր արյան մեջ, և հիմա ծիծաղում է մի սերունդ, որի աչքերը չեն ծիծաղում»²⁰: Առաջին շրջանում ստեղծած այս՝ «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքում գրողը ենթատեքստային ակնարկ է անում, որը կարող է զուգահեռվել գիտական այն եզրահանգմանը, ըստ որի՝ Տիգրան Բ-ի տերությունը ընդհանրական-«գլոբալ» քաղաքակրթական կառույց էր, որի առանցքը Մեծ Հայքն էր, որին շրջապատում էին կայսերական «համակեցական միավորներ»՝ իրենց տարագի բնակչությամբ՝ «արաբ քոչվորներից մինչև իբերներ»²¹, և արդեն գրողի ընկալմամբ՝ այդ քաղաքակրթական հավասարակշռության բուն տերը բանական ու բնական խոհականությամբ իմաստուն ծաղրածու-բանաստեղծի կարգավիճակում էր:

¹⁸ Հրանտ Մաքսույան, Երկեր, հ. 2, էջ 594:

¹⁹ Հրանտ Մաքսույան, Ծառերը, Եր., 1978, էջ 323:

²⁰ Հրանտ Մաքսույան, Նամա իշխանուհու կամուրջը, էջ 15:

²¹ Ալբերտ Ստեփանյան, Պատմության կերպավորությունները Մեծ Հայքում, էջ 94:

Տիգրանը Արևելքի ու Արևմուտքի սահմանային հայոց տեղային (լուկայ) քաղաքակրթությունը վերածեց ընդհանրական (գլոբալ), բայց ոչ համընդգրկուն (տոտալ) քաղաքակրթության: Եվ ահա ծաղրածու-բանաստեղծին տրված ծիծաղ-ողբերգության ընդգծումով Հ. Մաքևոսյանը «Մեծամոր» էսսեում ընդհանրացնում է քաղաքակրթությունների հանդիպադրման մետաֆորային ենթատեքստը, և տարժամանակյա այդ դիտարկումը գրողի պատմափիլիսոփայության հիմունքներից է: Ուրեմն՝ «Թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հիքսոս էր կոչում (հիքսոս-հիք-հէք-հայք-հայ)» երկաթի գյուտով հյուսիսից եկավ, փշրեց «բրոնզե բանակներն ու կուռքերը Ատրիքից մինչև Եթովպիա», Եգիպտոս. Արարատի երկրի Մեծամորի պողպատե սրով «թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հայ ու իր երկիրը Հայք էր կոչում, հեթիթներին ոտնատակ տալով հյուսիսից իջավ» ու երկրներ տիրեց: Բայց ի վերջո «թուխ ու ջղային մարդկանց երկու ցեղ, որ իրենց հայ ու հույն էին կոչում», միացան, դարձան հայ-հույն ասպետ, այդ ցեղը եկավ խփեց ու խրվեց արևելքից հոսող «Ակչա-կոյունլու հոտի մեջ և տառապեց ու ելնել չկարեցավ բրդի փափուկ նեղվածքից... Հայ-հույն միակուռ ասպետը մոռացել էր, որ ինքն ասպետ էր և Ակչա-կոյունլու հոտի մեջ մայում էր»²²: Այսինքն՝ **պատմության փիլիսոփայական դրամատիկ ընդհանրացումներից մեկն այն է, որ նախորդ քաղաքակրթությունները, զենքի ու խոսքի ընդհարումներում հաղթում էին գիտամշակութային առաջընթացի ուժով, տիրում էին և կորցնում, սպանում էին և արարում, մինչև որ քաղաքակրթությունների այդ տիրույթում հայտնվեին ցանկացած արարմանն անընդունակ ոչխարանուն ցեղերը՝ բրդի նեղվածքի մեջ խեղդելու ամեն մի, իր լավ ու վատ կողմերով, իսկական քաղաքակրթություն, նրանց մեջ ամենից առաջ՝ հնդեվրոպական բնօրրանի տիրոջ նախնական պարզ ու աստեղային մշակույթը, որն ուղղված էր ամբողջ մարդկությանը: Հիմա գոնե չափաի մոռանաս, որ քո նախնիները կարողացան «աստղակապերը գատել երկնքի աստղային խառնափնթորությունից», բայց հետո քեզ ու քո նախնիների փառքը երկնքից իջեցրին երկիր, և քո բոլոր նվաճումները «հավելցին, հատան շոգ երկրի բարի**

²² Հրանտ Մաքևոսյան, Ծառերը, էջ 299-300:

ալարկոտության մեջ»²³: Հայն այդպես էլ չտվորեց երկրի օրենքները, և նրա մշակույթի դիմաց դրվեց արյունը:

Հակադրությունն ու ընդհանրացումը կրկնվում են նորովի. հայի իմաստունը քարայրներում մագաղաթի վրա աչք է կուրացնելու և կկոցած նայելու է վերև՝ երկնքի գաղտնիքները պարզելու համար՝ քննելով աստղերի ու լուսնի շարժումը, արևի բերած գիշերն ու ցերեկը, երկրի կլորությունը (որին Բագրատունիների վագրի թաթի տակ գտնվող գունդը պիտի նմանվեր), փորձելու-հաստատելու էր դրանք, նաև այն, որ արյունը մարդու մեջ պտտվում է, և սիրտն է պտտեցնում, դա բացատրելու է անսպասելի հայտնված թուրքին նույնիսկ: Իսկ սա չի հասկանա, թե ինչպես և ինչու է հայը մտքի լույսով 1500 տարի քննել դրանք, եթե Արփի-Արսրլանը «հազար մարդու վրա փորձ է արել ու տեսել է, որ մարդու մեջ կա հինգ լիտր արյուն», դա «հաշվել է մի ժամում, դու մտածել ես հազար հինգ հարյուր տարի: Ապրես... Տանջված քերականը ողողվեց երանությանմ»²⁴: Բայց ամեն տեսակը մի բանի է կոչված, և այդպես դաս չեն առնում ոչ մեկ ժամում, ոչ տասը դարում. «Հերն անիծած, այս ժողովուրդն իր ծանր մշակույթն այնպես է քաշում, ինչպես կռվում է մրջյունը լիքը հասկի դեմ, ինչպես ճարճատում է սայլը խաչքարի տակ»²⁵: Մի ուրիշ առիթով իր հարցազրույցներից մեկում պատմության ազգաբանական այս փիլիսոփայությունը Հ. Մաթևոսյանը բանաձևում է աստվածաշնչյան գուգահեռով առ այն, որ հայը Անառակ որդու եղբայրն է, ով Անառակի նման ոչ թե արկածների ու վայելքների է տրվել, հարաբերվել «խոյանքի ու անկման սահմաններին, այլ լռիկ ու անանուն միշտ ներկա ու ներկայությամբ հոր կարոտների աշխարհից բացակա, հոր տունը պահում էր... Դա խեղճություն է, անկարություն, դա մերժվածի դառնություն է»²⁶:

Դրսի կապերի մեջ մեզ պարտադրված դառնությունն ու խեղճությունը չպետք է ինքնահողշտման տանի մեզ, ներսից պիտի լինի հայի առողջացման ձգտումն ու լիցքը. պարտադրյալ մոլորությունների մեջ «մենք մեզ չենք ճանաչում», ուրեմն և չենք սիրում, այդ դեպքում «ինչ-

²³ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 299:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 318:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 320:

²⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Մի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, էջ 10:

պես կարող է պատահել, որ մեզ սիրեն ու հարգեն օտարները»²⁷, որի աղավաղված պատկերն ենք փորձում դառնալ պարզապես, – գրում է Թումանյանը 1909 թ. «Մեծ ցավը» հոդվածում: Հ. Մաքսոսյանը հավելում է, որ ոչ թե մեծամտական հոխորտանքով պետք է գոռոռանք (մեծ կորուստների ցավից դա էլ հասկանալի է), այլ վստահ գիտակցությամբ պետք է հիշենք այն, ինչ տվել ենք մարդկությանը և դա դարձնենք հաղթանակի հիմունքը. «Հաղթանակը ճառագող մարդն է, պարտությունը՝ մթնած մարդը. քո սևերն արդեն քո նախնին հազել մաշել է, մի անգամ կարմիր հագնելու՞ ես. քեզ միայն հաղթանակ է տրված»²⁸:

Հայի-մարդու քրոնոտոպային ընդգրկումների մեջ տեսնելով ազգային պատմության, քաղաքակրթությունների ելևէջումների ընթացքը՝ Մաքսոսյանը բուն պատմության փիլիսոփայությունը պետում է էսենի հրապարակախոսական ընդհանրացումներով, այնուհետև դա որոշակիացնում Ծանկուտ-«լույսի հովտի» պարզ մարդկանց բնական դատողությունների մեջ կամ դիտարկում Մոսկվայի Կիմոյի ինստիտուտի մտավորականների լրջախոհ եզրահանգումներում: Ուժի և թուլության արտաքին ու ներքին քաղաքակրթական ազդակները արդեն բացատրել են ազգաբանական շատ որակներ՝ իրենց պատմական փաստարկումների կերպարային վերացարկումներով: Այդ համադրություններում պատմությունը միայն դեպք-փաստը չէ, այլ նաև՝ տեքստը, այն, թե ինչ և ինչպես է պատմվել այդ փաստի մասին: Եվ, առանց այդ էլ, փաստի միշտ երկդիմի ճշմարտությունն ավելի է առաձգականացնում պատմողի-պատմագրի-պատմաբանի հասկանալի սուբյեկտիվությամբ: Դեպի ապագա պետք է միտվի պատմության փիլիսոփայությունն ավելի, քան փաստը, և այդտեղ է ամենից առաջ լինելու գրողի «գիտական» դիրքորոշումը:

Այս սկզբունքը ստվերագծել է դեռևս Պատմահայրը: «Բնիկ տերերի» գործունեության խթանիչ դիտելով «իմաստասեր բարքն» ու խոհականությունը՝ Մովսես Խորենացին գոյաբանական հիմունք է համարում մշակութային շարունակականությունը, «փոքր ամուլի» «հիշատակելու արժան շատ սխրագործությունները»՝ նաև զգուշացնելով, թե՝ «մեր

²⁷ Հովհաննես Թումանյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 265:

²⁸ Հրանտ Մաքսոսյան, Մի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, էջ 9:

նպատակն է ոչ թե պատմությունն ամբողջությամբ գրելը»²⁹, այլ պատմության ազգաբանական իմաստասիրությունը՝ երեք հավերժական հարցերի խորհրդի սկզբունքով: Իսկ Խաչատուր Աբովյանը վերհիշեցնում է հայոց ծագումնաբանական քաղաքակրթության լիցքերը, անկումների ու խավարի իր ժամանակներում Խորենացու առաջադրած «իմաստասեր բարքին» համադրում «լեզվի ու հավատի» գոյաբանական որոշիչը, Հայաստան-դրախտավայր-Նոյան բնակավայր հիմունքներով հիշեցնում հայոց համամարդկային շառավիղումները, որոնք հիմք են տալիս գոչելու. «Հայ չե՞մք, նրա ամեն մեկը մեկ սարի բարեբար է»: Հովհաննես Թումանյանի պատմափիլիսոփայությունն ի վերջո հանգում է ներքին ու արտաքին պարտադրված անկումների մեջ ծնվող դառնությանը չորվելուն, ինքնաճանաչման ու ինքնահարգանքի ճանապարհով ազգին տրված բանական վեհության և դրանից ծնվող այլ հիմունքների վերահաստատումին: Իր օրերի Հայաստանի վերագտնումի փնտրտուքի մեջ Եղիշե Չարենցը փորձեց ապավինել Երկիր Նաիրիի պատրանքին, բայց գտավ միայն «ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն»³⁰, միշտ ճգնելով ապագայի լույսը տեսնել:

20-րդ դարի վերելք-վայրէջքների մղձավանջը դարասկզբին պատճառաբանեց չարենցյան նիհիլիզմը՝ անցյալից ապագա, և դարի երկրորդ կեսին ասպարեզ եկած հայոց արձակի մոր մեծը «լույսի հովտի» ու նրա բնակիչների իր փնտրտուքում հանդիպեց մոր հարցականների և բանական սկեպտիցիզմի մթնոլորտին, ուր ելքի որոնումների մեջ կրկին ստվերագծվում է պատմության ուսումնառական դերը: **Գրողի պատմափիլիսոփայության քրոնոտոպային պարզ ու խորքային խտացումը դառնում է Մեսրոպ ձիապանը** (իր անունն ու ձիու հրեղեն վերաթռիչքների նշանակարգը խորհրդանշական է), **որի միջոցով անցյալից ապագա շարժման իմաստասիրությունը պարզորոշվում է գրողի հերթական դիպուկ դիտարկումով**. «Մարդը չի մեռնում, որովհետև նա իրեն թողել է, ապահովագրել է դարձյալ ապագայի մեջ... Անընդհատ նորոգվում է իր որդիներով: Պապիդ կյանքը կրկնում ես՝ հաջող, անհաջող, մույն բանն է»³¹:

²⁹ Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Եր., 1968, էջ 85:

³⁰ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1987, էջ 10:

³¹ Հովիկ Վարդումյան, Զրույցներ Հ. Մաքսոսյանի հետ, Եր., 2003, էջ 34:

Պատմությունն ինքնաճանաչման հիմնավոր գործիք է, որքան էլ փաստ-տեքստ անցումի մեջ պատմելու սուբյեկտիվիզմը առաձգական է դարձնելու փաստի ճշմարտությունը, բայց ոչ փիլիսոփայական ընդհանրականությունը. «Մյուսները գիտեին, որ իրենք գառնարած, հորթարած են, հնձվոր, կթվոր, խուզվոր են... Չիապանին այդքանը քիչ էր թվում, և նա պատմում էր Հայոց պատմություն, ինչը որ լավ գիտեր: Եթե լսող էր ունենում, *մի քիչ հնարում էլ էր*»³² (Ընդգծ.՝ Վ. Ս.): Նա իր տան կարասիների պես դասավորում էր Լեոն, Ջարմայրը, Զրիստոսի ծնունդից առաջը, Հովհ. Թումանյանը, Գալլ Վահանը. սա հնով իմաստավորված նոր շրջապատն էր, որտեղ **փաստի տրամաբանության հիմունքները պետք է առաջադրեին նաև կասկած՝ որպես ուժի և թուլության հարաբերակցությունների անհատականություն, որը պատմության ոչ միայն քաղաքակրթային, այլև անգամ հոգեբանական ցուցիչներից է՝ մշտահոլով ու մշուշոտ**, ինչը պարզորոշելու փորձ է արվում ծաղրածու-խոհական դիտումներով. «...Գալլ Վահան: Եկան՝ ջարդեց, եկան՝ ջարդեց՝ նորից եկան: Եկածին ջարդեց՝ հաշվեցին, հաշվեցին - Պարսկաստանը սրբել էր...»³³:

Պատմաառասպելային այս ժպիտին հարադրենք «Մեծամոր»-ի հրապարակախոսական դատումները, որ պարզ դառնա, թե **հայոց մշակութային-բանական նախաստեղծ կայսրությունը ինչո՞ւ չվերածվեց ռազմաքաղաքական ուժեղ տիրույթի**, հայր ինչո՞ւ միշտ երկրի կարգերին ու օրենքներին օտարված մնաց: Ատրպատականի պարսիկ կուսակալը Տիրան Արշակունուն կուրացրեց, քանի որ սա զլացել էր իր շատ սիրելի «պուտպուտորիկ» ձին նվիրել նրան: «Վիպական-ստեղծական» այս պատմությունը ճիշտ է թե հնարովի, էական չէ, կարևորն այն է, որ այդ «պատմվածքները չեն ասում թե՛ Պարսից Ներսեսը պուտպուտորիկ մի ձի ուներ..., և այդ ձին ուզեցավ ունենալ Հայոց Տիրանը»³⁴: Եվ առաջանում է **պատմության փիլիսոփայական մեկնությունների մի կարևոր հիմունք՝ օրինաչափությունների և պատահականությունների կապը, այն, որ դա չէր լինի, եթե այդպես չլիներ. եթե թուլության արդյունքը պատահականությամբ ենք հիմնավորում, ուրեմն գործելու է ու-**

³² Հրանտ Մաքևոսյան, Ծառերը, էջ 189:

³³ Նույն տեղում, էջ 190:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 307:

Ժի օրինաչափությունը. «Ի՞նչ էր հարկավոր, որպեսզի չլիներ այնպես, ինչպես եղավ». իսկ եթե անդրկասպյան հարևանը ուժեղ է, «իսկ եթե միակամությունը վերջանա մեր խոսքի և իրավունքի և կարմիր կոշիկի և պուտպուտուրիկ ձիու կորստով և դատարկ անձի պահպանմամբ», եթե մենք այնքան վատն ենք, որ այդպիսի նժույգ նստելու իրավունք չունենք, ապա «հարկավոր էր ասիա թե ինչ. հարկավոր էր, որ գելն ուտեր պուտպուտուրիկ այդ ձիուն», և չհնչեր մեր կույր, «թագավոր լինելու մեր իրավունքից» գրկված ծայրը՝ –Արշալի... Թող ուրեմն՝ Արշակն անմիջապես նվիրի ձին օտարի տիրակալելու կամքին (բայց ոչ հայրենի հողից ու ջրից ուժ առնելու գոյաբանությունը). թե չէ՝ «կույր-կույր ապրիր հազար տարի և խարխափելով ճանաչիր անապատի պես ոտիդ տակից փախչող այս երկիրը»³⁵: Վախենում ենք օրինաչափություններից, որպեսզի արտաքին պատահականության մեջ ապաստան փնտրենք ու չհասկանանք, չտեսնենք ներքին կործանարար ճաքերը, չիմանալու տանք, թե ինչու նախարարները «սորսորալով» հեռացան Արշակ թագավորից, ով ուզում էր «բազմանուն երկիրը դարձնել բռունցքի պես մի Հայք», ուստի «բաց մարտադաշտում մետուտարափի տակ մնաց մերկ ու մենակ»³⁶, ու այդպես նաև Անհուշ բերդում՝ մորթազերծ Վասակ սպարապետի պաճուճապատանի դիմաց:

Պատմության փիլիսոփայությունը հակադրամիասնությունների անընդհատ հաստատումն է՝ դիալեկտիկ կրկնությունների տրամաբանությամբ, որոնք հին ու նոր ձևերով գոյաբանական խթանիչներ են հուշում, որոնք ընկալելի են կամ անտեսանելի, եթե փորձում ես միշտ ապավինել ուրիշին կամ պատահականությանը, որովհետև միշտ անհատընկալման մեջ է ոչ միայն կասկածի, այլև հաստատման հիմունքը: Երկրի օրենքների խառնաշփոթը մեծացնում է ձիապան Մեսրոպի ինքնագտնումի վտանգը. հայերին երևի Լեոն է ստեղծել, կամ էլ՝ «Այ տղա, մեր էս հայ ազգը վայ թե մի մեծ սուտ է»: Բայց ոչ. եղել ենք, չէ՞, և այնքան ուժեղ, «որ թուրքը հազար տարի բլներիս նստած՝ դիմացել ենք: –Պարծենալու բան է,– ասում էր,– պիտի պարծենանք»³⁷: Հայոց ան-

³⁵ Հրանտ Մաքևոսյան, Ծառերը, էջ 309:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 310:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 190:

ցյալի բանական ընթացքը հասցնելով թուրքին՝ ձիապանը յուրովի գծում ու հեռացնում է սահմանը. պատմության ցնցումները չեն մեղմվում, և նրան չի հաշտեցնում այն, որ *նրանք* զբաղմունքը «թուրքությունը չէր, այլ մերոնց նման ոչխար պահելը, խուզելը, քրջվելը, չորանալը, անձր-կին ու աշխարհին հայիոյելը», և միևնույն է, «նա չէր խոսում թուրքերեն և ոչ էլ ուզում էր՝ *նրանք* հայերեն խոսեն: Նա նրանց թուրք էր ասում, որ-պեսզի նրանք վիրավորվեն»: Որովհետև գիտեր, որ այս նոր թուրքին «աղբբեջանցի» են ասում նոր նվիրած երկրամասի անունով. իսկ քո հո-ղը միշտ քո ոտքի տակից սորսորում է՝ անհասկանալի մնալով անգամ բանական սկեպտիցիզմին. «-Չկային, է՛, չկային: Քսան թվին ստեղծ-վեցին: Սերգեյ Միրոնովիչ Կիրով,- ասում էր ձիապանը... -Սոցիալիզմի մերը չմեռնի. սրանց սոցիալիզմն ստեղծեց... Ասում եմ՝ բողոք գրենք Մոսկվա՝ *մեր հանդերը մեզ տան*»³⁸ (Ընդգծ.՝ Վ. Ս.): Այս դատումների պատճառը միայն իր ներկայությամբ իր հոր սպանությունը չէ թուրքերի կողմից, այլ նաև այն, որ ձիապանը գիտեր ու յուրովի մեկնում էր պատ-մությունը, փորձում էր հակադրամիասնությունների մեջ պարզել զար-գացումների տրամաբանությունը:

Մեսրոպի՝ նախաստեղծ բնականությամբ հատկանշվող դատողու-թյունները, որպես գրողի պատմափիլիսոփայության դրսևորում, ամբող-ջանում են «Մեծամոր»-ի հրապարակախոսությամբ և «Կենդանին ու մեռյալը» վիպակի հերոսների ստեղծագործ եզրահանգումներով, որտեղ միշտ հարաբերվում են բանական քաղաքակրթության և ռազմաքաղա-քական ուժի տիրակալության խնդիրները: Գրողը դա միշտ անում է պատմության և այսօրվա համադրական ընկալումներով, քանի որ այս հողի բոլոր շերտերը անընդհատ քաղաքակրթություններ են բացում. Վաղարշապատի «վանքի տակը փորեցին՝ հասան նախաքրիստո-նեական մեհյանին: Մեհյանի տակն էլ թող փորեն՝ իջնեն նախահեթա-նոսական քրիստոնեություն»³⁹: **Ենթատեքստային անուղղակիությամբ ընդգծվում է պատմափիլիսոփայության կարևոր խնդիրներից մեկը՝ միասնականության գոյաբանական հիմունքը: Մշակութային շերտերը ինքնակա և ինչ-որ չափով փոխկապակցված գոյություններ են, մինչդեռ**

³⁸ Նույն տեղում, էջ 191:

³⁹ Նույն տեղում, էջ 305:

Մաշտոցի գյուտը պիտի դառնար միաբանության լիցք բոլոր ժամանակների ու տարածությունների հայերի համար: Եվ այսօրվա Արմավիր գյուղի դպրոցական տղա ու աղջիկ աշխատում են այգում, «թուփա ուտերը լայն, տաբատը քշտած, կրունկները պինդ նրանցից մեկն ահա ուտենց Վռամշապուհ արքայի մոտ՝ թե վարդապետը գրերը բերում է»։ Մաշտոցը թագավորին ցույց տվեց իր գյուտը՝ գրելով. «Եւ սկսան սորսորել գնալ ի բանակէն Հայոց, թողին զիւրեանց արքայն Արշակ»՝ նախադասությունը, ինչը իր թախծի-ուրախության մեջ ճիշտ ընկալեց արքան՝ ինքն էլ գենքի և մշակույթի չբերած միաբանությունից մենակ զգալով. «Լավ գիր է,– տխրեց Վռամշապուհը,– գեղեցիկ, էսպես ինքն իր համար: Ոչ ոքի ոչինչ չի հրամայում...Սա Հայոց գիրն է»⁴⁰: Այս գիրը միաբանող լույս պիտի բերեր, բայց անգամ նա չուժեղացրեց հային՝ հասկանալու, թե ինչպես և ինչու է «Մաշտոց վարդապետի գալստյան ճանապարհը հատելով», շղթայակապ ու բուպիկ ոտքերով պարսիկի գայրույթին ու ողորմածությանը գնում Տիրան կույր արքան: Իսկապես, գեղարվեստական մետաֆորը հաճախ ավելի խորքային ընդհանրացումների է տանում, քան գիտականորեն փաստարկված բանաձևերը:

Առաջանում է պատմափիլիսոփայության կարևոր հիմունքներից մեկը. ազգը պետք է մշակութային և ռազմաքաղաքական գործոններով ինքնահաստատվի-ամբողջանա, որ չկորչի կայսերականության բավիղներում, պահպանի-ուժեղացնի իրենը՝ հավասարագորվելու համար իր նման ուրիշներին: Դա պետք է անի բնական հավասարակշռության մթնոլորտում՝ ո՛չ ցուցադրականությամբ, ո՛չ նեղվածությամբ, ո՛չ փորփրած հինը աչք մտցնելով, ո՛չ այսօրվա փորքությամբ անէանալով: «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում մեն երկրների մեն խնդիրների մասին ճառասաց «ուսուցիչ» Վաքսերգն ասում է, թե պետք չէ անցյալը փորփրել, պետք է պահպանել այսօրվա մարդասիրական պարտքը, թե չէ՝ «հեղեղն ահա պապենական հին գերեզմանները փորփրեց և... հին ժանտախտը ամբողջ երկրով մեկ ահա-ահա բռնկվում է»։ Միաժամանակ պետք է ճիշտ ընկալել ուժը, դրա գործնականությունը ներքին-արտաքին կապերի մեջ: Եվ ուսուցիչը փորձում է փայլել փաստի իմացությամբ ու դիպուկ եզրահանգումով. ֆաշիզմի դեմ հայերը երեք հարյուր

⁴⁰ Հրանտ Մաքսոսյան, Ծառերը, էջ 307:

հազար զոհ են տվել, «այդպիսի զորք եթե դուք Քենալի դեմ ունենայիք, – դժվարությամբ՝ նա վիզը տակ տվեց, – կհաղթեիք: Բայց չունեցաք»⁴¹: Այս համատեքստում կրկին պատմափիլիսոփայական խոսույն ընդհանրացում է «Մեծամոր»-ի հետևյալ դրվագը. կույր Տիրանը հիմա էլ Խորվիրապ էր փնտրում, երբ տեսավ նոր օրերի հայերին: Տարժամանակյա բովանդակությամբ երկխոսությունը նույն տան հոգսերի մեջ կրկին ենթատեքստային իմաստներ է ընդհանրացնում. թռռները դժգոհում են ու բացատրում.

«–Ոչինչ, մեզ համար լավ տունուտեղ ես թողել՝ դրա համար...

–Դե, ինչ որ 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»⁴²:

Հիմնավորվում է պատմափիլիսոփայական մի այլ ընդհանրացում. **ազգը մշակութային տիրակալությամբ ինչպե՞ս պետք է տեղավորվի ու դեր խաղա կայսերական հին ու նոր տարածականության մեջ, այս հարաբերություններում որքանո՞վ է գոյաբանական արժեք ստանում սեփական պեղության գոյությունը և պեղականության գիտակցությունը**: Մաթևոսյանի ժամանակը ամրակայել էր Խորհրդային կայսրության ու նրա քաղաքացու՝ հակասություններով լի ֆենոմենը: Գործել ու արդյունավետ էր դարձել կուռ համակարգը, և ոչ բանականության այլևայլ դրսևորումներով հանդերձ՝ կայունացել էր պետության (ոչ ազգային) և քաղաքացու ընկալումը, որ հետո խախտու ու երերուն պիտի դառնար: Հրանտ Մաթևոսյանի հերոսները, պարզ բնականության մեջ հստակեցնելով հին ու նոր քաղաքակրթությունների հարաբերություններ, ցուցադրելով տեսակին բնորոշ ծագումնաբանական որակներ և դրանք շառավիղելով ներքին ու արտաքին բարդ կապերի հետ, բերելով պատմադրական բազում համադրումներ, նույն խորքային ընդհանրացումներով կամ որոշակիությամբ չեն առնչվում ազգային պետության և պետականության գիտակցության խնդիրներին, նրանք Խորհրդային կայսրության անդամներ են՝ դրա դեմ ունեցած իրենց սոցիալ-հոգեբանական

⁴¹ Նույն տեղում, Ծառերը, էջ 50:

⁴² Նույն տեղում, էջ 313:

ընդհարումներով, հակադրություններով: Ինքը՝ հեղինակը, դա հաստատում է տարբեր առիթներով, տարբեր ժամանակներում տված հարցազրույցներում. նկատում է, որ ներքին սառնություն-հակակրանքներով հանդերձ՝ «եղբայրական մի ընտանիք ստեղծել էին», և այդ կայսրությունն այնքանով էր թշնամի, որքան յուրաքանչյուր «պետություն թշնամի է իր քաղաքացու խնդրին... Այդ իսկ պատճառով հայ պատմության ընթացքից բավականին շեղված մի սքանչելի երկիր էր»⁴³: Չուգահեռաբար, ինչքան էլ «իմպերիան» մեծ երկրի քաղաքացու զգացողություն էր տալիս, բայց մարդուն «փոքրացնում, մանրացնում, գավառացնում, աշխարհից կտրում էր: Ամբողջ երկիրը դարձել էր ճնշված հոգիների, զսպված կարողությունների գերեզմանոց... Մինչև որ պայթեց»⁴⁴: Այս զգացողությունը գրողը հասցնելով տարածական անսահմանության և այդ հարաբերություններում դիտելով կայսրության անկումը («Տիեզերքի սահմանը մեր խելագարությունն է... Անսահմանությունը մեր անգործությունն է... Աստծո ներկայությունը մեր անգործության գիտակցությունն է») ⁴⁵ որոշակիացնում է նաև կործանման դրամատիկ վիճակը. «-Կայսրության փլուզումից հետո էր, որ իսկապես մեծ ու բարի հայրենիք կորցնելու ծանր գիտակցություն պիտի ունենայի»⁴⁶, քանի որ կորչում էր «իմպերիական»- տիրակալ քաղաքացու զգացողությունը, որքան էլ պարզ էր մի ուրիշ մետաֆորային ճշմարտություն. «Բարձր թռիչքների դեպքում ազգային տարազը բոլորի վրայից ընկնում է»⁴⁷, չնայած դրամատիկ գիտակցություն է նաև այն, որ «հայ մարդը մինչև վերջ չի ընկնում՝ վախենում է: Եվ մինչև վերջ չի բարձրանում»⁴⁸:

«Փոքր և մեծ արքունիքների» հարաբերության խնդիրը, թվում է,՝ Մաքևոսյանին մինչև վերջ որոշակիացման չի տանում: Մի շարք անգամներ շեշտելով, թե «Ես իմ ժամանակի վավերագրողն եմ, իմ մոր ժամանակի վավերագրողը», նա, որպես այդպիսին, գիտի նաև, որ «Ամեն մի թագավոր ավերակներ է ժառանգում: Երկիրը դու ես կառուցելու...»

⁴³ **Հովիկ Վարդումյան**, Զրույցներ Հ. Մաքևոսյանի հետ, էջ 15:

⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 16:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 21:

⁴⁶ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 492:

⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 493:

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 514:

Տեր ես ծնվել. իսկ տերը ստեղծող է լինում»⁴⁹: Անընդհատ կա վերելքների սպասման և անկումների կրողի դրաման, որը գուցե բացատրելու միտում ունի, թե ինչու անկախության շրջանում գեղարվեստական գործեր ինքը փաստորեն չգրեց. «Էս ժողովրդի, էս կյանքի մարգարեն էի լինելու... Հիմա դառնալու եմ սև տարեգիր: Կյանքն ինձնից առաջ ընկավ»⁵⁰:

Ընդհանրապես մեծ համակարգերին բնորոշ են «կարգաբերման բևեռային և միջակա վիճակներ», առաջին դեպքում գործում են ուժային խթանիչները, իսկ միջակա վիճակները «միտում ունեն ապահովելու համակարգի հավասարակշիռ կենսագործունեության հնարավորություն»⁵¹: Կայսրության կործանմանը բնորոշ եղավ առաջին տարբերակը՝ ազգերի համար շարունակվող կործանարար հետևանքներով: Հաշտեցման ու համադրման փորձ ռուսական ազգային գաղափարախոսությունը ծավալեց լայնությամբ՝ բերելով նոր անկումներ, իսկ հայը կրկին ձգտեց ոչ թե «ողջ աշխարհը դարձնել իր իդեալների հայրենիքը, այլ ողջ աշխարհում փնտրել իր իդեալ-հայրենիքը»⁵², գեներտիկորեն հենվելով մշակութային տարածականության իր ուժի վրա և նորից մշուշելով ազգային պետականության գիտակցման հեռանկարը:

Պատմաքաղաքական, մարդկային-մշակութաբանական հեղաբեկումների այս խտացումները, անշուշտ, չեն նպաստի պետության գոյության և պետականության գիտակցման որոշակիությանը: Մանավանդ անընդհատ ասպարեզ է գալիս արտաքին վտանգի ընկալումը, որը անորոշության մեջ է թողնում ներքին խոչընդոտների պատկերացման հստակությունը: Մեսրոպը, դժգոհելով թուրք-աղլթեջանցու հետ հաց կիսողներից՝ «Քթիցդ գա էդ կերածդ հացը, որ քու գավակը չի ունենալու»⁵³, ակնարկում է, որ թուրքը այս հողի վրա տիրոջ մման է նստում՝ վստահ, որ սա իր երկիրն է, ավելի ճիշտ՝ իր հոտի արոտավայրը, քանի որ ոչխարանուն նախնիների մման նա ևս հայրենիքի զգացողություն չի կարող ունենալ: Եվ ձիապանի դառն արձագանքը ազդում է «սսում էր» կրկնվող ձևի շեշտադրումներով. «Էս ոտներիս տակի հողը նրանց հողն

⁴⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 451:

⁵⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հ. 2, էջ 610:

⁵¹ Ալբերտ Ստեփանյան, Պատմության կերպավորությունները Մեծ Հայքում, էջ 68:

⁵² Գևորգ Խոսրովյան, Ազգային և ազգային-պետական գաղափարախոսություն, էջ 33:

⁵³ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 192:

է, ասում էր, ես զարմանում եմ, ասում էր, թե ինչու են մեզ թողնում իրենց հետ հարևանություն անենք»⁵⁴: Բարդ է հող-հայրենիք-պետություն որակների համադրման ուղին ու դրա գիտակցությունը, որքան էլ որ հստակ է, թե պետությունը գործիք է, որ ազդում է հայրենիքի, ազգի գոյատևմանը, և պետականության գիտակցությունը այս երեք համադիր որակների ներդաշնակման գոյաբանությունն է. ահա թե ինչու անընդհատ պիտի հանդիպենք կույր Տիրանի ոգորումներին:

Պատմական թեքում ունեցող միակ գեղարվեստական ստեղծագործության՝ «Չեզոք գոտի» դրամայի մեջ ո՛չ դեպքերը, ո՛չ գործող անձիք (անգամ Արդության- Արգուտինսկին) պատմական չեն՝ բացի պատմադրական շարժումների մեջ կերպավորվող Անին: Ընդհանրապես այժմեականության հակումների միտված գրողը մեկ-երկու անգամ խոստովանել է. «Երևան քաղաքի վրա չուրացած էի, նրա մասին չէի մտածում: Մտածում էի Անիի մասին: Ձուգահեռ մտածում էի, որ երբևէ գրելու եմ Անիի մասին, թե մարդկային անբարոյականությունն այնքան շիկացավ, որ քաղաքը կործանվեց, որ մենք այնքան անբարո ենք, որ մեզ նույնպես աղետ է սպասվում»⁵⁵: Անցյալ-ներկա համադրումների օրինաչափ դրսևորում է այն, որ նույն նկատառումներով Անիի խորհրդին հանգեց Խ. Արովյանը. «Էս սրբատաշ տաճարները, էս ահագին բերդը, էս քարերը քեզ կասեն, թե սա է գոռոզն *Անի*՝ քո թագավորների *հզոր* մայրաքաղաքը»⁵⁶, որից շատ քիչ բան է շեն մնացել, և նրա հետ «հողը մտավ հայոց ազգի մնացած փառքն էլ»: Իսկ հեռանկարի լույսը հուշում է գաղափարակիր Աղասին. «Մնանք էս սուրբ հողումը, մեր սուրբ թագավորաց գերեզմանը, մեր սուրբ եկեղեցիքը ազատենք...-Քիչ-քիչ նրանց քաղաքն էլ ետ պայծառացնենք»⁵⁷:

Պարզորոշ թվացող ծրագիրը Մաթևոսյանի դրամայում վերածվում է ազգային պետականության-կայսերականության, ուժի-թուլության, մշակութային հավերժի քրոնոտոպային խնդիրների, բանական սկեպտիցիզմն ու դրան հարադրված անորոշությունը հստակվում են շատ առումներով, իհարկե, դրվագաբար թողնելով հարցականներ, որ փաս-

⁵⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծանոթը, էջ 196:

⁵⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 501:

⁵⁶ Խաչատուր Արովյան, Երկեր, Եր., 1984, էջ 303:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 209:

տի չիմացությունից չէ, այլ պատմափիլիսոփայության ընդգրկունությունից ու նաև հեռանկարի անընկալելիությունից: Դրա խորհուրդը կա հենց սկզբում. «Բագրատունյաց վագրը Բարձրացրել է թաթը... Թաթի տակ՝ մեր խեղճությունը... Թաթի տակ՝ գունդ: Ի՞նչ գունդ: Երկրա...»: Գունդը տիեզերական անվերջության նշանակարգ է, տափակությունը սահմանավոր է, վերջ ունի, և դա յուրովի այլաբանում է վանահայրը. «...տասներորդ դարի Բագրատունյաց երկիրը գունդ էր, իսկ տասնհինգերորդ դարում ընդհակառակը՝ տափակ էր: Հիմա գունդ է...»⁵⁸: Պատմական գնահատումների առաջին երկու մտքերը անորոշվում են երրորդ մտքի «սխալով», ըստ երևույթին, դեպքերի հետագա ընթացքում սխալը իրականությամբ սրբագրելու մտահոգությամբ: Ներհակությունները, թե «վագր քուրդ ոչխարածները Տիգրիսի ձորերում են տեսել», թե այդ զինանշանը «վագրերի երկրում քանդակվել է... և բերվել է ոչխարների երկիր», մետաֆորային այլաբանությունից հասնում են գնահատող որոշակիության. «Պահանջվեց, և Բագրատունիները սպառեցին նաև ապագա դարերի մեր ուժերը», ամփոփվում ինքնության ու պետականության նկատմամբ վերաբերմունքի պատկերավոր շեշտադրումով. «Ասա Բագրատունիների վագրը կատու է, և Բագրատունիների վագրը կատու կդառնա: Մի՛ ասա»⁵⁹, – պահանջում է կյանքը լավ ճանաչող, պատմությունը մոտավորապես իմացող վանահայրը:

Իսկ շուրջը կյանքն է, առօրյան՝ Շողեր-Աղունի կանացի հոգսով և Սիմոն-ամուսնու կրավորականության դեմ դժգոհությամբ, իր քանդակած խաչը անցյալի ժառանգության մեջ Սիմոնի՝ տեսնելու հակումով, անհոգ խաղի մեջ տեղայինն ու «համաշխարհայինը» խառնաշփոթող երիտասարդներով, Անիի հողերի աճուրդի նկատմամբ մանրախնդիր գյուղացիների հուզմունքներով, և այս մթնոլորտում՝ ճարտարապետ Աբել-վանահայր Միքայել- երեխա Աբել **երրորդության ապրում-քննումները պատմափիլիսոփայական վերոհիշյալ հարցադրումների մասին, որոնց առանցքում ազգային պետություն-կայսերականություն խնդիրներն են և դրանցով աղավաղված ու դրանք աղավաղող հայի կերպարը, որը նաև միշտ ինքնամաքրման ու կատարելաձգտումի որոնումների մեջ**

⁵⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, Եր., 1983, էջ 38:

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 40:

է: Եվ հարցադրումների պարզորոշման մեջ, ինչպես ճշմարիտ գրականությանն է բնորոշ, միշտ կարևորվում է ենթատեքստի խորքը:

Արել երեխան մաքրում է թուրը և իր մտահոգությունը կիսում անվանակից ճարտարապետի հետ. թուրը «ինչքան մաքրում եմ՝ ժանգ է,... քանի գնում՝ ժանգը շատանում է: Կարո՞ղ է, ճարտարապետ, մինչև վերջ ժանգ է»⁶⁰. Այս ալլաբանությունը հայոց ներքին անկարության նշանը չէ՞, որ հոգևորական վանահայրը փորձում է հարթել հոգևոր հայրենիքի իմաստավորմամբ. «Է՛, այ որդի, թող հայրենիք ունենանք, մեր հայրենիքը թող մեզ ուտի»⁶¹, թեկուզ ինչպես ժանգն է ուտում թուրը: Հայրենիք-պետություն-կայսրություն համադրումը «տիեզերահռչակեալ» Անիի կերպարով փորձում են ամբողջացնել այս անշարժ աշխարհը այցելած Բահաթրյան աշխարհաքաղաքացի, Տեր-Սարգսյանց ճռռմաբան հայրենասեր երիտասարդ ճարտարապետները, իր «ռոդինա պրեդկով»-ը կոտրատող Արդության-Արգուտինսկին և այս պատմարդիական թնջուկները պարզելու-հավասարակշռելու հակված հայագետ Շվեդովը: Բայց ի վերջո ամեն ինչ պարզորոշում է գլխավոր «եռյակը», և դժվարին հարցերը միշտ առաջադրում է Արել երեխան. «Ճարտարապետ, թե Բյուզանդիան էդպես զարգացած էր ու մեր Հայաստանն էլ Բյուզանդիայի հետ ավելի զարգացած էր, թուրքերն էլ զարգացած չէին, Մանագլերտի ճակատամարտում թուրքերն ինչո՞ւ հաղթեցին»: Արել ճարտարապետի պատասխանը բերում է «լոկալ և գլոբալ» քաղաքակրթությունների պատմափիլիսոփայական հիմնավորումների փորձը՝ թե Մանագլերտի ճակատամարտում հայերը պարտվեցին, որովհետև իրենց տունը թուրքերից պաշտպանում էին բյուզանդացիների համար, իսկ Բյուզանդիան պարտվեց, քանի որ իր տունն ու քրտինքը չէր պաշտպանում, այլ՝ իր ավարը:

Այս կապերի մեջ բնականորեն պիտի առաջանա կայսերականությանը ծառայող հայերի խնդիրը. ֆրանսիացի Մյուրատը, եթե հայ է, ինչո՞ւ էր Ֆրանսիայի համար այդքան լավ կռվում: Եթե Բյուզանդիայի Բազիլիկոս-Վասիլ կայսրն էլ հայ էր, ապա «հայերն ուրիշ տեղ եթե էդքան ուժեղ թագավոր են դառնում, Հայաստանում ինչո՞ւ մի ուժեղ թագա-

⁶⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 44:

⁶¹ Նույն տեղում, էջ 47:

վոր չի եղել»⁶²: Շվեդովի մեծապետական թաքուն ծաղրը ամբողջացնում է երեխայի կենսատու սկեպտիցիզմը. երբ Արգուտինսկին առիթ է գտնում հիշելու-հպարտանալու Նոյով, Չարմայրով, նա անմիջապես միջամտում է (ճիշտ չիղելով Խոբենացուն)։ «Ողիսևսի նետից է ընկել ձեր նահապետ Չարմայրը Տրոյայի պարիսպների վրա... Հայերի հեծելագործը պարթևական բանակի մեջ գրոհել է Ալեքսանդր Մակեդոնացու փառանգները... Քրիստոնեությունը առաջինը հայերն են դարձրել պետական կրոն», Վասիլիկոս կայսրը, իհարկե, հայ է եղել, Սուվորովի մայրը՝ ևս։ Ամփոփվում է Արգուտինսկու ռուսերեն հայասիրության հերթական ցույցով։ «Դա, յա արմյանին ի գործուս էտին», և հպարտանում, թե «Եվրոպայում Հայաստանն իզուր չեն համարում, անվանում, կոչում ասիական խավարի մեջ քաղաքակրթության ջահակիր»⁶³, ճամարտականության մեջ քողավորելով պատմափիլիսոփայական մեծ ճշմարտություն։ Մինչ այդ, թվում է, այս ամենին անհաղորդակից կույր աշուղ Սուսերը իր հանգավոր ներքին կռիվն է տալիս հայոց կայսերականության խորհրդանշի դեմ։ «Ասա՝ ինչ գործ ունես Հռոմի հետ. երեսդ Կասպից ծովին արա՝ մանր ցեղեր, ազատ տեղեր, շենքով-շնորհքով ժողովուրդ կա, ալբան-մալբան, արխազ-մաքխազ, մառք-մուռք. բեր խառնիր, ձուլիր, անումը դիր հայ՝ ի հիշատակ քոյիդ ու քո հայկազուն ցեղի. ինչ գործ ունես, փտած Հռոմի հետ գլուխ ես դնում։ Մեռելի հետ բա կկռվե՞ն»։ Եվ գյուղացիներից մեկի դժգոհությանը, թե՝ «տնաշեն, Տիգրանը երբ է եղել...», աշուղի պատասխանը բնաբուխ անկեղծությամբ ձևակերպում է քրոնոտոպային խտացումներ՝ «Երեկ, էսօր, էգուց»⁶⁴, նաև անուղղակիորեն տալիս վերոհիշյալ հարցերի պատասխանները։

Իսկ պետականության գոյաբանությունն այսպիսի բարդ շառավիղումներով ամբողջացնում է մշակութային շարունակականության պատմափիլիսոփայական դրույթը, որը գոնե հայերի համար միշտ համարվել է առաջնայինը։ Եվ այստեղ կրկին խորհրդանշական կերպար է Անին, ու դա հաստատում է ճարտարապետի խոսքը. «Քաղաքամայր Անին չգիտեն լինելու է թե չի լինելու, բայց քաղաքամայր Անիի ճարտա-

⁶² Նույն տեղում, էջ 61:

⁶³ Նույն տեղում, էջ 101:

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 113:

րապետությունը դարձյալ լինելու է և այնպես, ինչպես եղել է»⁶⁵։ Եվ որքան էլ զուգահեռվելու է հայոց ռազմաքաղաքական անկումների հիշողությունը և այդ հիմքի վրա՝ Աբել երեխային ուղղած վանահոր խրատը, քե՛ն՝ «Դու քո գործն արա... հայոց հոտած պատմության հետ դու գործ չունես»⁶⁶, միևնույն է, կայուն եզրահանգումը սա է. «Այս պնդերես երկրի վրա ոչ մի Չինգիզ խան չկարողացավ կնքել իր հետքը, իսկ հայ քարտաշներն ահա, հայ որմնադիրներն ահա կնքել են իրենց ձեռքը։ Հավիտյան»⁶⁷։ Ճարտարապետի կայուն ազգային հիմնավորումները, իհարկե, պիտի ճաք տան կայսերապաշտական խայթոցներով, ինչը Բահաբրյանը հայտնի ձևակերպումներով է անում. Անին հիմա չկա, չի լինի մաս ապագայում, որովհետև կառուցված է երեկվա համար, իսկ վաղվա համար կառուցելու են վաղը, «և մի փոխադրեք, խնդրեմ, երեկվա օրը վաղվա մեջ»⁶⁸։ Մանավանդ ժամանակատարածական այս շարժման մեջ հայտնվելու են կայսերապաշտական անդունդներ, որոնց հետ կապված՝ դրամայում մույն մետաֆորայնությամբ պարզ ու խորքային ճշմարտություններ են բերվում։ Խմբի մեջ եղած կես-հայրենասեր, կես-հարբեցող Անտոն Աթաբեկովը Արգուտինսկու համար թարգմանում է հունորափիլիսոփայական ենթատեքստով՝ շատ որոշակի շեշտերով խնդիրը. «Կիրճ-ոչչելիե, պրոպրստ, անջրպետ, անդունդ, ձոր, անանցանելի Եվրոպա ի Ազիա, Ֆրանցիա ի Տուրքիա»։

Ներառվում են մեծապետական դիվանագիտական խաղերի ընդգծումներ, որոնք կրկին պատմականորեն հստակեցնում են վերացարկումները, և հայ մտածողների ճռուտ ազգաներբողի ու ժխտումների մթնոլորտում դա կրկին անում է ռուս Շվեդովը (առաձգական թվացող ենթատեքստը հիմա բավականին որոշակի է դառնում)՝ հայոց պետական կիսավաժնությունը մշակութային առումով միավորելու անհնարինությունը ևս մատնանշելով. «Անին լինելու է Ռուսահայաստանի և Տաճկահայաստանի միացյալ անկախ թագավորության մայրաքաղաքը»⁶⁹։ «Ռուսա-, Տաճկա-» բաղադրիչների տակ Հայաստանը փոքրատառ է դառնում և

⁶⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Տեղը, էջ 51:

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 62:

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 65:

⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 82:

⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 84:

ճգնվում չգոյության չափ, ուստի «միացյալ, անկախ» ձևակերպումը վերածվում է դաժան ծաղրի: Բայց վերջում որոշողը մնում է ցինիկ անկեղծությունը, երբ հայագետը՝ Շվեդովը «իրատեստրեն» ծրագիր է ակնարկում, թե «ռուսաց բարեշնորհ կայսեր հովանավորությամբ» Անին լինելու է միասնական «Հայաստանի մշակութային ինքնավար կյանքի կենտրոն», և ամփոփում առանց խաղերի՝ ասելով, թե «տիրակալը նախընտրում է... ծամել և կոլ տալ փոքր առ փոքր, մաս առ մաս: Տիրակալը միասնական մեծ Հայաստան չի ստեղծի»⁷⁰: «Յուրայինի» այս ավանդական դիվանագիտական նենգության կողքին մնում է միշտ ավանդական թշնամու ավելի հասկանալի գործոնը. «Արփ-Արսլան թուրքը... նայեց տեսավ դեմը Անի քաղաքն է. իրար դեմ կանգնեցին: «Ես անցորդ եմ, անցնելու եմ, դու հավերժիր, Անի քաղաք... Իրար արժանի երկու վագր իրար դեմ ծառս եղան»⁷¹: Այսպես կրկին հակադրություններով իմաստավորվեց Բագրատունյաց վագրի և Հայոց պետականության հավատքի խորհրդանիշը. «Բագրատունյաց վագրը բարձրացրեց թաթը: Հոյակապ գազան դուրս եկավ, ճարտարապետ»⁷²: Իսկ ապագայի սպասում-տեսանումը նորից ամփոփվում է **անորոշության** մետաֆորով. Արել երեխայի արդեն ծերունական ձայնը պատմում է հին լուսանկարի մասին. «Կանգնած էինք: Էս ես եմ, այո, թուրք ահա երևում է: Հին թուր էր, Անիում ինձ ինչքան հիշում եմ՝ մաքրում էի»⁷³:

Ազգային սպասում-երազանքների անորոշությունը գեղարվեստական մույն ենթատեքստերով Հրանտ Մաթևոսյանը այլաբանում է «Մեծամոր»-ում հայոց ոգու կրողների երթով դեպի տեսանելի-մշուշոտ տարածաժամանակային հեռուն կամ էլ հողագործ գյուղացու բերանով դժգոհում կայացած ու կայանալիք Հայաստանի թանգարանացման հեռանկարից կամ անցյալում ապաստանելու և կամ էլ անցյալը ուղղակի ինքն իր համար գտածոյացնելու ձգտումից. «Ախպեր, իմ այգում եմ գտել՝ իմն է, չեմ պահում, կոտրում եմ - թրխել: Արգիշտին ինքը բե՞րդ է կառուցել, զո՞րք է գումարել... Արգիշտին թագավոր, ես գյուղացի մարդ

⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 85:

⁷¹ Նույն տեղում, էջ 117:

⁷² Նույն տեղում, էջ 114:

⁷³ Նույն տեղում, էջ 120:

– քըխկ,– մեր շահերն իրար չեն բռնում...Արգիշտի էլ անու՞ն լինի»⁷⁴: Բայց մյուս կողմից՝ մեծ հեղաբեկումների կամ «չերևացող» ճաքերի մթնոլորտում է անելանում այսօրը, և այս դեպքում ձիապան գյուղացին է իր կյանքի ժամանակը մարդկանցից հեռու տարեգրում՝ իբրև թանգարանային արձանագրություն. «Ամիսներով նա անտառներում է լինում. և աղբրագլխի քարերին, մամուռի մեջ թողնում է իր անունը՝ Մեսրոպ Ղ. XX, իբր՝ Մեսրոպ Ղազարյան, քսաներորդ դար»⁷⁵:

Պատմության փիլիսոփայական ընդհանրացումների մեջ լույսի և ուժի այժմեական ազդակներ իմաստավորող Հրանտ Մաթևոսյանը այդ լույսի կրողների ճանապարհն էլ անորոշ է տեսնում, և դժվար է հավաստիանալ՝ իսկապե՞ս կյանքն է նրանից (և գուցե բոլոր հայերից) առաջ անցել, թե՞ հայերն են (իսկ գրողը՝ հաստատապես) առաջ անցել ժամանակից: Սինդեո կյոբ երկրա-*զնդի* Արարատյան *հարթա*-վայրի վրա, ուր Նոյի ժամանակի ջրհեղեղից հետո «երկիրը հանդարտ ներքաշում էր ջուրը... տագնապոտ գիշերվա գողի պես գնում էր *սահմանային* Արաքսը»⁷⁶, շարունակում է արձագանքել կույր Տիրան արքայի կանչը. «–Արշա՛կ...էդ ու՞ր ես, է՛, ձեն չես հանում»⁷⁷:

Հայի ապրելու հեռանկարը, միևնույն է, մշակութային գոյաբանությունն է՝ «Մշակույթը ապրելու կերպ է այս անհարմար, չափազանց սառը, չափազանց տաք երկրում, թշնամանքի մեջ»⁷⁸, և վիճակը բարդանում է նրանով, որ «մեզ մեր կերպարը չի առաջնորդում, մեզնից ստեղծված կերպարը չի»⁷⁹:

Այսպիսով, պատմությունն ընկալելով որպես քրոնոտոպային միասնություն, Հ. Մաթևոսյանը ազգային նկարագրի ու ճանապարհի ընդհանրական շարժման մեջ է տեսնում մարդու՝ կերպարի գեղարվեստական ամբողջացումը: Այս համատեքստում են բացվում ուժի և խեղճության, անելու և լինելու անհատական գծերը, որոնք հարաբերվում են քաղաքակրթությունների բնույթի, դրանց ռազմաքաղաքական և մշակու-

⁷⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 334:

⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 220:

⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 301:

⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 311:

⁷⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 160:

⁷⁹ Նույն տեղում, էջ 655:

թային էության, այդ ամենի մեջ հայի տեսակի ինքնահաստատման բարդությունների հետ: Պատմափիլիսոփայությունը գեղարվեստական որակ է դառնում կուրացրած Տիրան արքայի դեգերումների, անընդհատ թշնամի ջարդող Գայլ Վահանի առասպելաբանության, Բագրատունյաց վազրի և Անիի խորհրդանիշի մեջ ռազմաքաղաքական անկումների ու մշակութային հավերժության անորոշությունների, ձիապան Մեսրոպի կողմից ճանաչման ու հստակեցման ճիգերի խոհական անցումներում: Պատմությունը կենդանի շարժման ու հավերժ ուսումնաստվական դեր է ստանձնում՝ անկախ փաստ-տեքստ որակային անցման սուբյեկտիվությունից, որտեղ փիլիսոփայական ընդհանրացումը ներառում է պետության և ազգային գաղափարախոսության, անհատի-ազգի և կայսերականության կապերի որոշակիացման, միաբանության դերի, քաղաքակրթությունների մեջ հայի տեսակին բնորոշ նախնական-մշակութային ուժի խնդիրներ: Իր մեծ նախորդների նման պատմության այս ազգաբանական որոնումներում Հ. Մաթևոսյանը անցյալից ներկայով դեպի ապագա հակադրամիասնական շարժման մեջ տեսնում է անորոշության մշուշը՝ ձգտելով միշտ ինքնահաստատման գոյաբանական հիմունքների:

**«ԲԱՅԱԿԱ» ՀԵՐՈՄՆԵՐԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԵՐԸ
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

Խոսելով գրականության, մասնավորապես արձակի ստեղծման տեխնիկայի մասին՝ Հրանտ Մաթևոսյանը մատնանշում է իր նախընտրած արձակի առանձնահատկությունը՝ «...դանդաղ պատումի արձակը. գլխավորը չասող, էականը չմետաֆորող, բայց ամբողջը՝ գլխավորի մասին»¹: Սա սկզբունքն է՝ գեղագիտական ծրագիրը, որին հետևում է ծրագիրն իրականացնելու տեխնիկան. «Ամենից անհրաժեշտ բառերը պիտի գրես: Տարածության մեջ քեզ փակիր, քիչ ասա, ժամանակին լռիր, պաուզայի զգացողություն ունեցիր» (նույն տեղում): Իր բազմաթիվ հարցազրույցներում Մաթևոսյանը լրացրել է գեղարվեստական գործերում առկա «պաուզան», բացահայտել ստեղծագործական շատ գաղտնիքներ, դարձել իր իսկ լավագույն մեկնաբանը: Այսուհանդերձ, եթե ոչ «պաուզաներ», ապա ստեղծագործական որոշ նախասիրություններ, թվում է, լրացուցիչ մեկնաբանության կարիք ունեն: Այդ նախասիրություններից մեկը տվյալ պատումում գործողությունների ոչ անմիջական մասնակիցների անվան ու գործի հիշատակություններն են, հերոսների, որոնց մենք պայմանականորեն **բացակա** ենք անվանում, թեև նրանց գեղագիտական կարևոր դեր է վերապահված:

Տեսական գրականության մեջ այս տիպի հերոսներին անվանում են **արտաբեմական** և հիմնականում օրինակներ են բերում դրամատուրգիական ստեղծագործություններից: Կերպարի (խառնվածքի, բնավորության) բացահայտման համար, նկատում են տեսաբանները, պարտադիր չէ ծավալուն կոմպոզիցիա, կարելի է օգտագործել առարկայա-

¹ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Սախտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 58: Այս գրքից հետագա բաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում:

կան աշխարհի միջոցները (հագուստ, ինտերիեր և այլն), ինչպես նաև արտաբեմական հերոսներ: Այդպիսի հերոսների նպատակահարմարությունը, ըստ տեսաբանների, նրանց պատկերման համար լրացուցիչ ջանք չգործադրելն է. «Պատկերման միջոցների հատուկ տնտեսամանր տարբերվում են **արտաբեմական** հերոսները (օրինակ՝ Չեխովի «Երեք քույր» պիեսում ոչ մեկ անգամ հիշատակվում է Պրոտոպոպովը, ով «փոքրիկ ռոման» ունի Նատաշայի հետ): Գործող անձի այս տեսակի յուրահատկությունը պատկերման բոլոր միջոցների առնչությունները ներառող, ավարտին հասցնող դերն է»²: Պիեսում Պրոտոպոպովը թեև գործողություններին անմիջականորեն չի մասնակցում, բայց գործող անձանց կողմից ընկալվում է իբրև բոլորին ծանոթ մի անձնավորություն, որին հեղինակը ներկայացնելու անհրաժեշտություն չի տեսնում: Նման օրինակներ կան նաև Ժամանակակից դրամատուրգիայում, որի դասական օրինակը Ս. Բեկկետի «Գողթին սպասելիս» արսուրդային պիեսն է: Այստեղ անվերջ հիշատակվում է Գողթյի անունը, որին սպասում են հերոսները, բայց որն այդպես էլ հանդես չի գալիս, գործողություններին չի մասնակցում: Ի տարբերություն Չեխովի պիեսի, որտեղ բոլորը գիտեին, թե ով է Պրոտոպոպովը, արսուրդ այս պիեսում հայտնի չէ, թե ինչ է իրենից ներկայացնում Գողդոն:

Սակայն **արտաբեմական** արտահայտությունը գրականագիտության մեջ կիրառվում է ոչ միայն դրամատուրգիական գործող անձի կապակցությամբ, դա ընդհանրապես վերաբերում է չգործող հերոսներին. «Սյուժեի կոմպոզիցիայի մակարդակում հնարավոր է «բեմական» և «արտաբեմական» էպիզոդների տարանջատում: Առաջինում պատմվում են անմիջականորեն կատարվող գործողությունների մասին, երկրորդում՝ այն իրադարձությունների, որոնք կատարվում են ինչ-որ տեղ «բեմի հետևում» կամ կատարվել են հեռավոր անցյալում»³: Սա, իհարկե, շատ ընդհանուր դիտարկում է, որը չի ներառում «արտաբեմականի» բոլոր հնարավոր տեսակները, բայց մատնանշում է ստեղծագործության մեջ սյուժետային անմիջական գործողություններին չմասնակցող հե-

² Введение в литературоведение, М., «Академия», под редакцией Л. М. Чернец, 2011, с. 222.

³ Введение в литературоведение, М., «Оникс», под редакцией Л. М. Крупчанова, 2009, с.212.

րոսների առկայության հնարավորությունը, քանի որ խոսքը իրադարձությունների մասին է, որ մարդու մասնակցություն է ենթադրում: Փորձելով ինչ-որ չափով արտաբեմականի գաղափարը չկապել անմիջականորեն բեմի հետ, քանի որ այն ընդհանրապես ունի տեսադաշտից և պահից դուրս լինելու նշանակությունը, մենք պայմանականորեն նման վիճակում հանդես եկող հերոսներին անվանում ենք **բացակա**: Նման հերոսներ մենք ունենք նախամաթևոսյանական արձակում և իբրև օրինակ այստեղ կարող ենք հիշատակել Արմենակի կերպարը Նար-Դոսի «Մահը» և Ասպրամի կերպարը Մուրացանի «Գևորգ Մարգալետունի» վեպերում:

Հերոսի խնդիրը անմիջականորեն կապված է գրողի դավանած գրական ուղղության և կիրառած ժանրի հետ: Կարելի է ասել, որ ռեալիստ Նար-Դոսին չի հաջողվել իր վեպում շատ թե քիչ շոշափելի դարձնել իր իդեալ հերոսին, որը ստվերից դուրս չի գալիս, միս ու արյուն չի ստանում և տեղ չի գտնում ռեալիստական հոգեբանությամբ ստեղծված մյուս հերոսների շարքում: Պատճառներից մեկը թերևս Արմենակի գործի մշուշոտ լինելն է, նրա մասին կենդանի հիշողության պակասը, այսինքն՝ տեսադաշտից դուրս մտացածին հերոսի մարմնավորման դժվարությունը: Մուրացանի ստեղծած Ասպրամի կերպարն ավելի տպավորիչ է, նրա հմայքի զգացողությունը շատ ավելի զգալի է ցավի, խանդի, կարոտի ու կորստի, մեղքի ու վրեժի այն ցավագին ապրումներից, որ ունենում են Աշոտ Երկաթն ու Յիկ Ամրամը, որոնց հիշողություններում Ասպրամը, թեև սակավաթիվ դրվագներում, ներկայանում է իր սիրով, գեղեցկությամբ ու տառապանքով: Հավանաբար սխալված չենք լինի, եթե այս հանգամանքը կապենք Մուրացանի ռոմանտիզմի հետ, որին բնորոշ են իրադարձությունների ու զգայությունների բեռնացումն ու չափազանցությունը, այդ թվում՝ Ասպրամի տևական հմայքը:

Միանգամայն այլ է Մաթևոսյանի **բացակա** հերոսների պարագան, և դա ուղղակիորեն կապված է գրողի գեղագիտության, նրա գրողական ձեռագրի, այն միջավայրի հետ, որտեղ գործում են նրա հերոսները, որոնք էլ պարբերաբար և ըստ անհրաժեշտության հիշում են բացականերին: Նախ՝ սկսենք նրանից, որ Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները՝ թե՛ ներկաները, թե՛ բացակաները, ծնակուտյան միջավայրից են, որտեղ բո-

լորն իրար ճանաչում են, բարեկամ են, ազգական, հարևան, իրար հետ հաշտ են կամ անհաշտ, կռվում են, հաշտվում, ինչպես իրական կյանքում, ինչպես ցանկացած գյուղում: Այս մարդկանց միջավայրում, նրանց միջև, հիշողության ու գիտակցության մեջ իբրև ներկայություն կան և՛ նրանք, որ հեռացել են կյանքից, և՛ նրանք, որ կան հեռվում և հագար ու մի թելերով կապված են ներկա մարդկանց առօրյա կյանքի հետ: Հետևաբար՝ չգործող հերոսները, թեև բացակա, բայց անժանոթ չեն Ճմակուտի մարդկանց: Եվ այստեղ, կարելի է ասել, գործում է տեսաբանների նշած «տոնեաման» օրենքն այն առումով, որ բացականերին ներկայացնելու անհրաժեշտություն չի առաջանում:

Կա նաև Մաթևոսյանի գեղագիտությանը բնորոշ ավելի խորքային մի երևույթ: Նա իդեալ հերոսներ չի փնտրում և չի ստեղծում, որովհետև «Յուրաքանչյուր իրական մարդ դարերի աշխատանք է, հագար տարվա գոյություն, ծնակուտցի ցանկացած մարդու մեջ շեքսպիրյան ողբերգություն կա, շիլլերյան ճախրանք, տոլստոյական մաքրություն, էլ ինչո՞ւ պիտի մարդ հորինեն, կյանք հորինեն»⁴: Նա չի հորինում, և ընթերցողին է մնում նրա հերոսների ամբողջությունից դրվագ առ դրվագ ամբողջացնել այս կամ այն տեսակի կերպարի բնութագրական գծերը: Ծնակուտում մարդիկ աշխատում են, արարում, քարից հաց քամում, կրում են հոգսերի տակ, հաղթում կամ պարտվում, բայց իրենցից դուրս իդեալ չեն փնտրում, գրքերի օրինակելի հերոսներին չեն հետևում, իրենց վարքի կանոնները քաղում են իրենց համար հասկանալի մարդկային հարաբերություններից և ոչ ոքի չեն սրբացնում: Այսպես, թե այնպես, բոլորն էլ ունեն իրենց մեծ ու փոքր մեղքերը, նրանք ընտրություն են կատարում, ընդունում կամ մերժում են սրա կամ նրա թերությունն ու թուլությունը: Օրվա տպավորություններից, մեղքի զգացումից ու նաև արատներից փորձում են ձերբազատվել իրենք իրենց ու ուրիշների վրա ծիծաղելով, լիցքաթափվելով ու մաքրվելով: Եվ դա՝ ինքնաբերաբար, առանց արիստոտելյան կատարսիսի գիտակցության, բնական մղումով: «Գյուղում ենք, մեր տոհմի մեջ ենք: Իսկ տոհմեցիները ծաղրածուներ են, ամեն մեկը մի գյուղ կծիծաղեցնի: Իսկ երբ մի տեղ ենք հավաքվում բոլոր տոհմե-

⁴ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 371: Այս գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում:

ցիներս՝ ծիծաղեցնելու ուժը մեծանում է այն հարաբերությամբ, ինչ հարաբերության մեջ է հարյուր առանձին զինվորների հարվածային ուժը հարյուր զինվորանոց վաշտի հարվածային ուժի հետ»⁵: Ծիծաղը մաքրող ուժ ունի, իսկ երբ այն միանում է թատրոնի հետ՝ ուժը կրկնապատկվում է, որովհետև, ինչպես Շիլլերն էր ասում, թատրոնը սովորեցնում է անբռնադատ կերպով, առանց պարտադրելու: Եվ այս ծիծաղահանդես երեկոները մաս յուրօրինակ դասեր են, գուցե մաս դերասանության, բայց առաջին հերթին լեզվի, լավի ու վատի և, իհարկե, մաս մարդկային կերպարի օրինակ են ձևավորում: Սա իր հերթին բխում է Մաքսուսյանի գրական դավանանքից, այն է՝ **ականջալուր լինել կյանքի կենդանի խմորումներին, ոչ թե գրական հերոսներին փնտրել կյանքում, այլ կյանքի մարդկանց դարձնել գրականության հերոս:**

Իհարկե, ռեալիզմի հիմքում ընկած սկզբունքն է կյանքից դեպի գրականություն գնալը, բայց եթե դասական ռեալիզմում կյանքի ընտրությունը կատարվում է, այնուամենայնիվ, որոշակի գաղափարական դիրքերից, Մաքսուսյանի պարագայում, չժխտելով այս պահը, նկատում ենք, որ նա գրականություն է դարձնում **չտրոհված, բազմաշերտ** կյանքը, որի ծալքերում առկա են մաս իրար ժխտող գաղափարներ: Պետք չէ նոր տարածքներ փնտրել՝ նոր հերոսներ գտնելու հույսով. նրանք կան հավերժական ժամանակի բոլոր հատվածներում և աշխարհի ցանկացած անկյունում: «Համոզված եմ, որ աշխարհի ամենացավոտ հարցերին հնարավոր է պատասխանել՝ առանց Ծմակուտից դուրս գալու, բառացիորեն չհեռանալով Ծմակուտից: Վստահ եմ՝ յուրաքանչյուր Ծմակուտ իրենով ներկայացնում է աշխարհի ամբողջ բարդությունը» («Ես ես եմ», էջ 206): Հիշատակելով իր ժամանակի հայ և օտար գրականության մի քանի նմուշներ՝ Մաքսուսյանը գրում է. «Սրանք գրականության ամենակեր տերմիտից՝ գրքայնությունից փրկված պատառիկներ են: ...Խոսքը վատ գրքերից գալու դեմ չէ և լավ գրքերից գալու մասին չէ, լավ գրքերը մույմպես գրքեր են,– խոսքն առհասարակ գրքերից գալու դեմ է: Խոսքն այն մասին է, որ լավ ու վատ գրքերը խցկվում են մեր ու մեր իրականության արանքը, ճշգրիտ՝ մեր և մեր արանքը, նրանք մեզ օտարում

⁵ **Հրանտ Մաքսուսյան**, Նամա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2006, էջ 5: Այս աղբյուրից հետագա քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում:

են մեզմից, մեր հորը մենք տեսնում ենք ըստ Հովհաննու, ըստ Մարկոսի և ըստ Մատթեոսի, այլ ոչ թե ըստ մեզ...» («Սպիտակ թղթի առջև», էջ 203): Ավելորդ է ասել, որ խոսքն այստեղ ոչ թե ընդհանրապես գրքերի դերի ու նշանակության, այլ գրքերի հիման վրա ստեղծվող գրականության մասին է: Գուցե այդ է պատճառը, որ Մաթևոսյանն իր հայտնաբերած հերոսին, իրադրությունը, խնդիրը, որը գրքային ուրիշ մեկին չի հիշեցնում, կրկնողաբար տեղավորում է իր գեղարվեստական տարածքում, կարելի է ասել՝ սեփականության իրավունքով:

Ծանկուտյան ասքի հերոսները մի պատումից տեղափոխվում են մյուսը, բոլորը գիտեն բոլորի կենսագրությունը, ուստի յուրաքանչյուր առանձին պատումի մեջ հիշատակվում է այս կամ այն հերոսի կյանքի մի դրվագը, որը ծանոթներին հիշեցնում է նրանց իմացածը, անծանոթներին ստիպում կապ ստեղծել ներկա պահի և պատմվող դրվագի միջև: Առանձնահատուկն այն է, որ Մաթևոսյանի ստեղծած պատումներում որևէ հերոսի կենսագրությունը հիմնականում չի ավարտվում. այն շարունակվում է կամ, ավելի ճիշտ, լրացվում է ուրիշ գործերում, ուստի հերոսներից շատերի կենսագրությունը կարելի է դրվագ առ դրվագ հավաքել տարբեր պատումներից և ամբողջացնել: «...Իմ բոլոր հերոսները իմ ապագա բոլոր գործերի մշտական բնակիչներն են: Նրանք բոլորը միասին ժողովուրդ են, եթե բեմ պատկերացնենք՝ ֆոն, խոռ. բեմառաջը տրված է հիմա երկու-երեք հոգու, իսկ ժողովուրդը երգում կամ ողբում է և կամ ուղղակի նայում, մի խոսքով՝ անընդհատ կա: Հետո գլխավոր կերպարը կարող է անցնել խոռ, և խոռից կարող է բեմառաջ ելնել մեկ ուրիշը: Նրանք պիտի միմյանց հարսանիքի մասնակցեն, իրար թաղեն, իրարու օգնեն ու մխիթարեն» («Ես ես եմ», էջ 271): Այս կերպ Մաթևոսյանն ստեղծում է իր բնագիրը, համատեքստը, որը բաղկացած է բազում տեքստերից, ինչպես կառուցվածքաբաններն են ասում՝ տեքստ տեքստի մեջ՝ ամբողջության մեջ՝ մեկ միասնական տեքստ: Հենց այս հանգամանքն է, որ հարաբերական է դարձնում **բացակա** հերոսի գաղափարը, որովհետև նա, ներկա չլինելով տվյալ տեքստում, ամենուրեք է համատեքստում: Այս հանգամանքը ուղղակիորեն առնչվում է նաև ինտերտեքստին՝ միջտեքստայնությանը: Եթե ընդհանրապես միջտեքստայնության պարագայում մենք գործ ունենք այլ հեղինակներից արված

անանուն ու անչափերտ քաղվածքների, անանուն հղումների հետ, ապա Մաքսուսյանի դեպքում՝ սեփական հերոսների հետ, որոնք մի պատումից մյուսն են տեղափոխվում իրենց կենսագրության կամ արարքների որոշակի բեռով:

Մաքսուսյանի ստեղծած կերպարների կամ այս պարագայում բնավորությունների ու խառնվածքների մեջ կան այնպիսիները, որոնց անունն անվերջ հիշատակվում է մարդկանց գրույցների կամ խոսքի մեջ: Այդ հերոսներն ապրում են պատմողների հիշողության մեջ, նրանց ներքին մենախոսություններում: **Օրինակ՝ Իշխանը, Ավետիքը, Արմենակը, հորաքույր Մանիշակը** և էլի ուրիշներ ապրում են Աղունի հիշողության և խոսքի մեջ, **Տիգրանը՝** Շուշանի և Ռոստոմի խոսքի մեջ և այլն: Հիշատակված բոլոր հերոսները հավասար դեր չունեն Մաքսուսյանի համատեքստում, նրանց մեջ առանձնանում են հատկապես Իշխանն ու Տիգրանը՝ իրենց կամային բնավորությամբ, և Արմենակը՝ ավելի դրական հատկանիշներով, բայց բնավորության պակաս կենդանի գծերով: Մասնավորապես Իշխանն ու Տիգրանը (ի դեպ, այս անունների միասին թվարկումը պայմանավորված է նրանց խառնվածքի նույնությամբ) մարդկանց հիշողություններում կրավորական դեր չունեն. ընթերցողն այնպիսի տպավորություն է ստանում, որ նրանք կենդանի են և ուր որ է մարմին կառնեն ու կդառնան գործողությունների մասնակից: Սա ևս պատահական չէ, այստեղ ևս գործում է գրական մի որոշակի օրինաչափություն. հիշվում են ինչ-որ առումով կարևոր մարդիկ՝ անկախ նրանց սոցիալական դիրքից: Այս առումով հետաքրքրական դիտարկում է անում գրականագետ Լ. Վ. Չերնեցը. «Ստեղծագործության հիմնական գործողություններին պերսոնաժի չմասնակցելը ոչ հազվադեպ յուրահատուկ նշան է նրա կարևորության՝ իբրև հասարակական կարծիքի, հեղինակային բարոյաբանության (резонер) արտահայտչի, խորհրդանիշի և այլնի»⁶: Եթե ոչ հասարակական նշանակալիության առումով, ապա իրենց դուստրերի և ընդհանրապես ժառանգների համար Իշխանն ու Տիգրանը անվիճելի հեղինակություն են: Այդ հերոսները չեն մնացել անցյալում, և դա շնորհիվ Մաքսուսյանի պատմելու արվեստի: Մեր գրականագիտության մեջ հաճախ է Մաքսուսյանին վերագրվում գիտակցու-

⁶ Введение в литературоведение, М., 2000, с. 258.

թյան հոսքի կամ ներքին մեմախոսության տեխնիկա: Բայց այստեղ կամի էական, եթե ոչ տարբերություն, ապա առանձնահատկություն: Հիշողություններին տրվող մաթնոսյանական հերոսները ոչ մի բուպե չեն կտրվում ներկայից, որովհետև նրանց հուշերը խաղաղ, հովվերգական բնույթի հուշեր չեն, այլ արդյունք են ներքին ու արտաքին կռիվ: Այստեղ կամի կարևոր հոգեբանական պահն է: Ո՛չ Աղունը, ո՛չ էլ Շուշանը խաղաղ սրտով չեն հիշում իրենց հայրերին: Նրանք ներքին կռիվ ունեն և՛ իրենք իրենց հետ, և՛ շրջապատի հետ: Նրանց ագրեսիվությունը կապված է ներքին ու արտաքին չհաղթահարված հակասությունների հետ: Նրանք, թեև ոչ ներկա գտնվող, բայց **հոգեբանական հենարանի կարիք ունեն** իրենց ճշմարտությունը հաստատելու համար: Իսկ ճշմարտությանը դժվար է հասնել:

Դոստոևսկու պոետիկայի առումով հետաքրքրական դիտարկում է անում Մ. Բախտինը: Բերելով «սոկրատյան երկխոսությունների» օրինակը՝ Բախտինը բացատրում է սոկրատյան մեթոդի էությունը, ըստ որի՝ մենակ հնարավոր չէ հասնել ճշմարտության. «Ճշմարտության որոնման երկխոսական եղանակը հակադրվում էր պաշտոնական մեմախոսությանը, որ հավակնում էր պատրաստի ճշմարտության տիրապետմանը, նաև հակադրվում էր մարդկանց միամիտ ինքնավստահությանը, որ մտածում են, թե իրենք ինչ-որ բան գիտեն, այսինքն՝ ինչ-որ ճշմարտությունների տեր են: Ճշմարտությունը չի ծնվում և չի գտնվում առանձին մարդու գլխում, այն ծնվում է համատեղ ճշմարտություն փնտրող մարդկանց միջև, նրանց երկխոսական շփման ընթացքում»⁷: Իհարկե, Աղունի ու Շուշանի դեպքում ուղղակի իմաստով երկխոսության պահը բացակայում է, բայց ամեն դեպքում նրանք գործ ունեն երկխոսության երկրորդ կողմի **արդեն հայտնած** տեսակետների հետ, որ նրանց համար հոգեբանական հենարանի դեր է կատարում: Այստեղ երևան է գալիս Մաթնոսյանի արձակի և կերտած հերոսների մի էական առանձնահատկությունը ևս. դա նախատիպերի առկայությունն է, ինչին մենք դեռ կանդորադառնանք:

⁷ Միխայիլ Բախտին, Դոստոևսկու պոետիկայի խնդիրները, Ստեփանակերտ, 2012, էջ 136:

«Աշնան արև»-ում Ադունն ինքն իր և շրջապատի հետ կռվելով՝ ներքին խոհը արտաքին աշխարհի է դուրս բերում և Իշխանի կամ Արմենակի օրինակը, ըստ նպատակահարմարության, հակադրում շրջապատին: Նույնը կարելի է ասել Շուշանի մասին՝ «Տաշքենդ» վիպակում, երբ նա Տիգրանի անունով կռվում է շրջապատի դեմ: Այս եղանակով գործողություններին չմասնակցող հերոսները մտնում են մարդկանց գիտակցության մեջ կամ վերհիշվում են նրանց կողմից: Եվ քանի որ նրանք չեն մնում իրենց հիշող հերոսների ներքին մենախոսությունների շրջանակներում, այսպես ասած, «դուրս են գալիս» արտաքին աշխարհ, կարելի է ասել, դառնում են ենթադրյալ երկխոսության բացակայող կողմ: Նրանք լրացնում են իրենց հիշատակող հերոսուհիների կերպարները և նրանց միջոցով վերականգնվում են համայնքի ընդհանուր հիշողության մեջ: Հատկապես երկրորդ դեպքում **բացականքը դառնում են այն շաղախը, միացնող այն գործոնը, որը միասնական հիշողություն, միասնական անցյալ է տալիս Ծմակուտի մարդկանց, նրանց դարձնում է իրականության չափ շոշափելի մարդկային հանրություն, համայնք:** Այս կերպ Մաթևոսյանը միաժամանակ մի քանի խնդիր է լուծում՝ հարստացնում է խոսող (հիշող) կերպարները և ամբողջացնում է համայնքի նկարագիրը: Անշուշտ, մարդկային հարաբերությունների այս որակի ստեղծումը շատ ավելի կարևոր է, քան աշխարհագրական տարածքի մույնությունը, կենցաղի մանությունը կամ Ծմակուտ անվան հաճախակի հիշատակությունը:

Հիշատակված անունների շարքում առանձնահատուկ է Իշխանի ու Ավետիքի դերը, թեև վերջինիս, այսպես կոչված, **բացակա-ներկայությունը** ավելի քիչ տեղ է գրավում: Բայց այստեղ հարցը գրաված գեղարվեստական տարածությանը չի վերաբերում. Ավետիքի դերը կարևորվում է իբրև Իշխանի հակոտնյա: Նրանք խորհրդանշի բարձրացված հակոտնյա կերպարներ են, որոնք ընթերցողին ընտրության հնարավորություն են ընձեռում, տալիս են վարքագծի օրինակ: Մաթևոսյանական արձակի ընթերցողը կամա թե ակամա հայտնվում է կյանքի նկատմամբ երկու տարբեր դիրքորոշումների արանքում և ինքն իրենից անկախ ստիպված է լինում նախապատվություն տալ մեկին կամ մյուսին: Ինչպես Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները, Իշխանը և Ավետիքը միագիծ չեն.

լավն ու վատը նրանց մեջ միախառնված է, ուստի ընթերցողը չի կարող անվարան ու անվերապահ իր համակրանքն արտահայտել: «Բայց եթե ուզում եք պաշտպանությունը կառուցել բոլոր օրենքներով, այսինքն՝ հեղինակային մտահղացման ու ցանկության հաշվառումով, մի մոռացեք՝ իմ ոչ մի ստեղծագործության մեջ չկան միայն արդարներ ու միայն մեղավորներ» («Ես...», էջ 212): Ցանկացած լավ ու վատ մարդու մեջ միջին որակի մարդուն տեսնելու սկզբունքը հատուկ է հետմոդեռնիզմի գրականությանը, որն իր համար հերոս է ընտրել միջին եվրոպացուն, սակայն կարելի է ասել, որ մեզանում հետմոդեռնիզմի գրականության այս կամ այն չափով արմատավորումից էլ առաջ Մաքսոսյանը մարդու մեջ լավն ու վատը ներդաշնակելու ճանապարհով էր հասնում միջինին, բայց նրա միջինը մոխրագույն-անգույն չէ, այլ ցայտուն գույների ոչ այնքան ներդաշնակություն, որքան կողք կողքի գոյություն: Օրինակ՝ Իշխանի մեջ հավասար ուժգնությամբ ընդգծված են թե՛ նրա չարիք գործելու սովորականությունը (ընդհուպ մինչև մարդ սպանելը), թե՛ նպատակալացությունն ու աշխատասիրությունը: Պատճառը թերևս նախատիպերից է գալիս, որոնք կենդանի, իրական մարդիկ են՝ հեղինակի պապերը, որոնք բնականից այնքան լիարժեք են, որ հեղինակային երևակայության համար շատ քիչ տեղ են թողնում: Ընդհանրապես նախատիպերը կարևոր դեր ունեն Մաքսոսյանի արձակում, շատերը, այդ թվում և պապերը, իրենց իսկական անուններով են հանդես գալիս նրա երկերում: ԵՊՀ-ի ուսանողների հետ հանդիպման ժամանակ գրողը խոստովանել է, որ ինքը միշտ աշխատում է նախատիպերով. «Առանց նախատիպերի հնարավոր չէ» («Ես...», էջ 254): Պետք է նկատել, որ այս վավերականությունը ոչ միայն օգնում, այլև խանգարում է հեղինակին, և այս հարցն ունի լրացուցիչ բացատրության կարիք: «Ի սկզբանե էր բանն...» ինքնանկարի փորձում, որը սկզբնապես տպվել է դեռևս 1985 թ. «Գարուն» ամսագրում, գրողը հիշատակում է իր Իշխան և Ավետիք պապերին՝ մորապապ Իշխանին ներկայացնելով իբրև «ձեռնահաս», հորապապ Ավետիքին իբրև շատ աշխատասեր մարդկանց: Նախորդ և հետագա բոլոր գործերում այս պապերը պահում են վավերական անունները և խառնվածքին բնորոշ գծերը: Միայն Իշխանի ձեռնհասությունը վերածվում է ամենակարողության կամ ամեն ինչ կատարելու ընդունակու-

թյան, իսկ Ավետիքի աշխատասիրությունը՝ խեղճության ու անկարողության: Այսինքն՝ գրողի միջամտությամբ այս հերոսները հայտնվում են կեցության ու վարքագծի տարբեր բևեռներում: Բայց այստեղ անհրաժեշտ է ևս մի վերապահում, որը կասկածի տակ է դնում Իշխանի **բացակա** լինելու հանգամանքը:

Ալլա Մարչենկոյի հետ ունեցած հայտնի հարցազրույցում Մաթևոսյանը խոստովանում է, որ մոր պատմածների հիման վրա է ստեղծել Իշխան պապի կերպարը. «Ահա և ես փորձելով փրկվել ինքս ինձնից, **կառնեցի մորս պատմածից** (Ընդգծ.՝ – Ժ. Բ.). ինչպես է իր հոր վրա, որից ես հետո «ծեփեցի» իմ Իշխանին, ինչ-որ մեկը կրակել գերեզմանաքար-խաչքարի ետևից» («Ես...», էջ 218): Այնուհետև իրական-վավերական Իշխանին մոտ կերպարը նա ստեղծում է «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում, որը ժամանակին լույս չի տեսնում: Այն տպագրվեց 2006 թ., այսինքն՝ գրողի մահվանից չորս տարի հետո: Այս վիպակում, որտեղ Իշխանը գլխավոր գործող անձերից մեկն է, թեկուզ թռուցիկ, բայց ներկա է նաև Արմենակը: Այս վիպակը «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի հետ պետք է տպագրվեր «Օգոստոս» ժողովածուում, բայց, ինչպես վկայում է գրողը («Ես...», էջ 316), չստացվեց. «Առաջին գիրքը 67-ից առաջ պիտի լիներ: Շարեցին ու շարվածքը թափեցին...»: Հետագայում ևս գրողը այդ գործը առանձին չտպագրեց, բայց նրա ինչ-ինչ դրվագներ իրենց արտացոլումը գտան այլ երկերում: Չտպագրեց նաև հոգեբանական առումով այդ փուլից հեռացած լինելու պատճառով. «Ես «աճեցի» այդ ռոմանտիկ սյուժեից այնքան արագ, որ վիպակն ավելի շուտ ծերացավ, քան ես կհասցնեի կեսին...» («Ես...», էջ 212): Այս գործում, որը, ըստ գրողի վկայության, անավարտ է («Սկսել եմ ու չեմ ավարտել...»), Իշխանը լիարժեք գործող անձ է, իսկ արդեն «Աշնան արև» վիպակում չգործող հերոս է, հիշողություն: Մաթևոսյանը փորձում է չկորցնել մի անգամ ստեղծած հերոսին և նկատի ունենալով «Աշնան արև» վիպակը՝ ասում է. «... Այդ վիպակում զգացնել է տվել, թեպետ շատ հպանցիկ, մի հին գործի մտահղացումը (նկատի ունի «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակը – Ժ. Բ.): Հետևանքն այն եղավ, որ Մաթևոսյանը **իր համար հայտնի, ընթերցողին անհայտ** Իշխանի բնավորության գծերը մաս-մաս պատկերեց հետագա ստեղծագործություններում իբրև խիստ կամային,

ագրեսիվ, բռնակալ, զավթող, գռվող, բայց և աշխատող, կամային, ճկուն, ստեղծող, նպատակասլաց մի անձնավորությամբ: Պատկերեց, բայց ուրիշի խոսքի միջոցով: Կերպարի շարունակական հիշատակությունը հետագա գործերում հուշում է, որ նա կարևոր դեր ունի գրողի գաղափարախոսության մեջ:

Իշխանի մասին ամենից շատ խոսում է նրա աղջիկ Ադունը «Ծառեր» վիպակում, որը ավելի շատ մեկ դերասանի համար գրված մենախոսություն է հիշեցնում, և «Աշնան արև» վիպակում: Թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ վիպակներում հերոսուհու խոսքը երկու նպատակի է ծառայում՝ բնութագրվում է ոչ միայն հերոսը, որի մասին խոսվում է, այլև նրան բնութագրողը, որի խոսքի երանգը մատնում է նրա վերաբերմունքը: Սա ավելին է, քան եթե գրողն իր կողմից ներկայացներ: Այս դեպքում համադրվում են երկու վարքագիծ, ներկայացնողը ինքնաբնութագրվում է ըստ իր շեշտադրած, արժեքավորած հատկանիշների: «Պեժմ աչքը կոխելի՞ր՝ իմ հերն աչքը չէր ճալի: Իմ հերը կնայեր, կտեսներ ու կպահեր աչքերի ետևում: Իմ հերը չէր մոռանում, իմ հերը մեծ պաշարի տեր էր: Ոսկու պես, ոսկու պես, իր պահած ոսկու պես աչքառ էր ելնում իմ հոր հիշողությունը, մեկ թաքցվում, բայց երբեք չէր կորչում, երբեք, մի բոռ մարմնի մի ծալքում պահված էր, տեղն եկավ՝ սրբած թրի մման դուրս էր քաշում իմ հերը իր հին հաշիվները»⁸: Հոր վարքագծի օրինակները բազմաթիվ են, որոնցից արված եզրահանգումները ամբողջացնում են նրա կերպարը: Բայց հոր կերպարը Ադունը ինքնանպատակ չի ընդգծում. **դա իբրև այլընտրանքային տարբերակ է ներկայացնում որդու համար, հակադրության եզր**: Հակադրվում են երկու պապերը՝ Ավետիքն ու Իշխանը, երկու հակոտնյա խառնվածքներ, երկու ոչ գործող անձեր, որոնցից մեկի օրինակը պետք է նախընտրելի լինի որդու համար: «Ուրիշի համար՝ մեղու, պատվաստ, կացնի կոթ, ուրիշի համար՝ սել, ամուսնացած եղբոր փոխարեն՝ բանակ, եղբոր բանտարկված տղայի համար՝ կառավարչի մոտ կոռի – նա ասածո լավությունն էր էս ամբողջ գյուղին...» (էջ 432): Սա Ավետիք պապն է: Որդու ժառանգածը Ավետիքի էությունն է, որը հունից հանում է մորը: «Քո պապ Ավետիքի քնա՞ծ, դանդա՞ղ, բա-

⁸ Հրանտ Մաքսույան, Ծառեր, Եր., 1978, էջ 433-434: Հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում:

րի՝, էն էլ ես ինչ իմանամ բարի՞ թե վախկոտ չեղած մի պուտ արյունը էդ ո՞նց կարողացավ կտրել մերանի պես քո մեջ Իշխանի տված էն կատաղի վարար արյունը, անդադար, խաբեբա, շողոմբոր, համարձակ, անքուն, վրիժառու, զնգուն-զվարթ-ավագակ առնառուտի արյունը քո մեջ էդ ո՞նց կտրվեց Ավետիքի քնած մի պուտ արյունից» (էջ 433): Ի դեպ, գեղարվեստական այս տպավորությունը գուցորդվում է գրողի վավերական հուշ-գնահատականով: Ավետիք պապին համեմատելով Հանո Սահյանի «Պապի» հետ՝ Մաթևոսյանը գրում է. «Ահա իմ պապն էլ պատկանում էր մարդկանց այդ ցեղին՝ մարդիկ, որ գիտեն հողի հետ խոսել: Նրա դեմքը, չգիտեմ ինչու, չեմ հիշում, չնայած երբ նա մահացավ, տասնհինգ տարեկան էի: Բայց լավ հիշում եմ նրա այգին, որ մման էր եվրոպացի մատուրալիստների մաքուր ու մանրամասն ակվարելներին՝ գեղեցիկ, խնամված մարգեր, վարդի մի քանի թուփ: ... Վերջերս սկսել եմ նկատել, որ բնագոյաբար ջանում եմ, որ ձեռագիր էջս այնքան հստակ-գեղեցիկ լինի, ինչպես պապիս այգին, որ պահպանվել է իմ մանկական հիշողություններում...» («Ես...», էջ 207-208):

Այստեղ մենք գործ ունենք բազմաշերտ իրողության հետ: Նախ՝ ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ աղջիկը հոր մասին խոսելիս օգտագործում է ամենաբացասական որոշիչները՝ խաբեբա, վրիժառու և այլն, այսուհանդերձ, նրա համար նախընտրելին այդ խաբեբան է և ոչ բարի ու խղճով սկեսրայրը, ընդ որում՝ այստեղ հարազատական զգացումները էական չեն, որովհետև անգամ դստերը բորիկ ոտքերով ձյան վրա քայլելիս տեսնելուց հետո էլ Իշխանը նրա համար կոշիկ չի առել, թեև կարող էր, և աղջիկն էլ նրան հաճախ անեծքով է հիշում՝ (հատկապես մորը սպանելու համար). «...Ինքը երեք օրական է եղել, իր հայր Իշխանը խփել է իր քաղցր մայր Շողերին, և իր մայրը այդպես էլ հանգել է, և նրա կուրծքը սառել է իր բերանում և իրեն պահել է իր բարի տատը և օր չի տվել դարպասեցի իր մերացուն»: Առհասարակ Ադունի կյանքը Իշխանի տանը եղել է աննախանձելի. «Ասում էի իջնեմ քաղաք, գնամ հարցնելով-հարցնելով գտնեմ ախպորս աշկերտության տեղը, իրար ձեռից բռնենք ու գնանք կորչենք էս Իշխանից, էս Վանքերից, էս

մերացվից»⁹: Այսուհանդերձ, Աղունը յուրացնում է իր հայր Իշխանի կյանքի փիլիսոփայությունը, այն է՝ «մարդ չպիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան, չպիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն»: Գող, խաբեբա ու թալանչի Իշխանը, այնումենայնիվ, ամենևին էլ զուրկ չէ թե՛ ծնողական, թե՛ մարդկային զգացմունքներից: Երբ բարուրի մեջ գտնվող երեխայի համար Աղունը հորից օգնություն է խնդրում, հաջորդ օրն իսկ առավոտյան Իշխանը քսան մետր կտոր է ուղարկում, իսկ երբ երիտասարդական տարիների Իշխանի գազազած արյունը փոքր-ինչ հանդարտվում է, Իշխանը, չհանդուրժելով Արտաշ որդու անբարո ու խուլիգանական վարքը, նրան «գինկոմի ձեռքը տվեց. –Ուղարկիր ճակատ» («Նանա...», էջ 73): Դա հեշտ քայլ չէր հոր համար, քանի որ «Հիմա տանը որդի չունեիր: Հայկազը խփվել էր մինչև պատերազմը, Վարդանը կայարանում մեռավ, իսկ Ոսկանը, կանխելով ծանուցագիրը, կամավոր մեկնեց ճակատ: Արտաշը վերջինն էր» (նույն տեղում): Իշխանի համար հեշտ չէ, նրա մեջ կռվում են հայրական սերը և մարդկային արժանապատվության զգացումը: Եվ Իշխանը գլուխը բարձր էր բռնում՝ սրտում խեղդելով հայրական սերը, որ լեզու էր հանում՝ չար սատանայի պես խաղում էր նրա հոգու հետ: «Լինի՝ լավը լինի, լավը չկա՝ վատը չեմ ուզում,– համոզում էր իրեն Իշխանը,– վատ էիր, Արտաշ, շատ էիր վատ, իմ արևը, հողի վրա մանգալու տեղ չունեիր: Ես մեղավոր չեմ, Արտաշ, իմ արևը»,– գրում է Մաքսուսյանը (Նույն տեղում): Տարիքի հետ Իշխանն զգում է իր սխալները և խոստովանում: Երբ հին ծանոթը հարցնում է, թե «Իշխան, դեռ գողանո՞ւմ ես», չպահեցի, ճիշտն ասացի, ասաց. «Եթե վաղուցվա ծանոթներ չէիմք եղել՝ ես քեզ կախել կտայի, Իշխան» («Նանա...», էջ 64): Թոռն էլ է համամիտ անծանոթի հետ՝ պապն իսկապես, կախվելու արժանի է՝ «Քե՛զ էլ կկախես , պապ, որ չշարունակես կյանքը հարամել...»: Ծերացած Իշխանը հաշվի չի առնում իր մասին թոռան կարծիքը և ուրախությամբ ասում է. «Աշխատել եմ ու կաշխատեմ քեզ համար, տղա ջան: –Իշխանն արտասուքները սրբեց: –Ճիշտ է, բալիկ ջան, թալան էլ է եղել, բայց թալանով ապրուստ չի լինի, աշխատել եմ: Աշխատում եմ, մի գյուղի չափ աշխատում եմ: Ապրուստս քեզ, բալիկ ջան...» (նույն տե-

⁹ **Հրանտ Մաքսուսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. II, Եր., 1985, էջ 258: Հետագա քաղվածքների էջերը տեքստում:

դում, էջ 64): Իհարկե, «Նա՞նա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում Իշխանը գործող անձ է, բայց միայն այստեղ, հետագա գործերում կա միայն նրա հուշը:

Իշխանին խորթ չէ անգամ հայրենիքի զգացումը: Ասում ենք՝ անգամ, որովհետև սեփական շահին հետամուտ, հաշվեճկատ ու գործնական մարդկանց համար, որպես կանոն, հայրենիքը երկրորդ պլանում է: Տարիների հեռվից Իշխանը ցավով է հիշում. «Իսկի չեմ մոռանում. տասնինը թվի խառը տարին մի ընկեր ունեի, մի երկու ամսվա ծանոթ: Էդ խառը տարիներից չկարողացավ դուրս գալ, կորավ: Չկա: Ասաց. «Իշխան, աշխարհում թուրքուհայ կա, կռիվ կա, գնանք Ղարսը պաշտպանենք. գոնե մի անգամ մարդ եղած լինենք»: Դեհ, գնանք, գնանք»: Բայց պարզվում է, որ թեև թուրքը ուր որ է, քաղաք է մտնում, բայց ժողովուրդը թալանում է զինվորական պահեստը, և ով ինչ կարողանում է, առնում է ու փախչում: Ջահել պորուշիկը չի կարողանում կանգնեցնել փախչողներին և ինքնասպան է լինում, իսկ թալանչիների ամբոխի վերածված ժողովրդի պետքն էլ չէր պորուշիկը, միայն մեկը թեքում է ճամփան և վերցնում սպանվածի նագանը... Այն, որ դա մնացել է Իշխանի հիշողության մեջ, և նա ցավով է հիշում այդ դեպքը, վկայությունն է այն բանի, որ ոչինչ մարդկային խորթ չէ Իշխանի հոգում, և զուգահեռաբար, ի դեմս թալանող և փախչող ամբոխի, մարդիկ ընդհանրապես զերծ չեն ստոր մղումներից: Կարևորն այն է, որ Մաթևոսյանի ստեղծած կերպարը կենդանի անձ է, որի մեջ իրար են խառնված սևն ու սպիտակը, չարն ու բարին, լավն ու վատը, և կյանքի տարբեր հանգամանքներում ջրի երես են դուրս գալիս այդ հատկանիշներից մեկն ու մեկը: Այս բնականության մեջ է Մաթևոսյանի կերտած կերպարների տևական հմայքը և ընթերցողների՝ նրանց նորից ու նորից անդրադառնալու ցանկությունը:

Ավետիք-Իշխան հակադրությունը ընթերցողին ևս մղում է ոչ միայն ճշտելու սեփական վարքագիծը, այլև այդ հակադրության տեսանկյունից գնահատելու հասարակության վերաբերմունքը այս կամ այն հարցի նկատմամբ: Նման եզրակացության հիմք տալիս է Մաթևոսյանի հարցազրույցներից մեկի վերնագիրը՝ «Ինքդ պետք է որոշես՝ Իշխանն էս, թե Ավետիքը», ընդ որում՝ այդ ընկալումը գալիս է հարցազրույցը վարող Անահիտ Աղամյանից (վերնագիրը գրողի պատասխանն է լրագրողի

«Ավետի՞քն ենք, թե՞ Իշխանը» հարցադրմանը): Սա նշանակում է, որ ընթերցողի համար այս երկու անուն-խորհրդանիշները երկու տարբեր արժեհամակարգերի կրողներ են, և նա ինքը պետք է իր տեղը որոշի նրանց միջև: Սակայն գրողը չի մնում կրավորական վիճակում, նա որոշակիորեն ուղղորդում է ընթերցողին: Լրագրողի այն հարցին, թե «Մեր միջի աղտը, աղբը չպիտի՞ հանենք, պիտի հանդուրժե՞նք, ներե՞նք... Ավետի՞քն ենք, թե՞ Իշխանը...», գրողը պատասխանում է, թե Ավետիքն էլ, Իշխանն էլ մենք ենք, որ մենք պիտի մեզ պաշտպանենք. «Ուրեմն ուժեղ եղիր, քոնը ուրիշին մի տուր: Ինչքան տվեցիր, տանելու են: Տարան՝ ուժեղանալու են, ուժեղացան՝ քամափրելու են: Հիմա դու որոշիր՝ Իշխանն ես, թե Ավետիքը...» (Ես..., էջ 121): Եթե շատ որոշակի է հերոսների աշխարհընկալումը և նրանց կյանքի դավանանքը, ապա նույնը չի կարելի ասել այս հերոսների նկատմամբ գրողի հստակ վերաբերմունքի մասին:

Այն տպավորությունն է, որ կարծես հեղինակն ինքն իրեն ճշտում է ընթացքում և ընթերցողին էլ մղում է վերլուծության՝ թե հերոսի, թե սեփական հոգու խորքը նայելու: Մի կողմից՝ Մաթևոսյանը դատապարտում է Իշխանի բնավորությունը՝ «Իսկ գիշատիչները՝ «իշխանները» մանրացել են, միաժամանակ՝ բազմացել, շատացել են, ինչպես մոլախոտերը կամ ճնճուկները» («Ես...», էջ 209), այսինքն՝ Իշխանը գիշատիչ է, մյուս կողմից՝ նույն այդ Իշխանը հարգանք է քելալլում իր նկատմամբ՝ իբրև ուժեղ բնավորություն, ինչը գրողի նախասիրությունն է. «Ինձ ընդհանրապես գրավում են ուժեղ խառնվածքները, կրքերի բախումը, կյանքի լարված դրամատուրգիան» (նույն տեղում, էջ 215): Եվ այսպես, քանի որ միայն սև ու սպիտակ չէ մարդը, միանշանակ չէ նաև գրողի վերաբերմունքը: Մաթևոսյանի գրական գործերում այս խորհրդ-դանիշ - հերոսների հակադրությունը շատ է բացահայտ, կարելի է ասել, հրապարակախոսական մերկությամբ, ինչը ոչ իր, այլ Պ. Սևակի («ում խոսքի կեսը կռիվ էր»), առիթով Մաթևոսյանը ինչ-որ տեղ արդարացնում է. «Եթե քննադատությունն ասած լիներ սա ով է, էսինչն ով է, մյուսն ով է, լավը վատից ջոկեր և գորշությունը չտիրապետեր՝ Սևակն այդքան դասատու չէր լինի» («Ես...», էջ 431):

Ինչ վերաբերում է իր ստեղծած կերպարների հակադրությանը, ապա հարցազրույցներում Մաքսոսյանը շտկում, սրբագրում է իրեն՝ ձգտելով ժողովրդի բաժանարար գծերը եթե ոչ միացնել, ապա մոտեցնել: Լրագրողի այն հարցին, թե «Ձեր իսկական պապը Ավետի՞փն էր, թե՞ Իշխանը», Մաքսոսյանը պատասխանում է. «Ես «Ծառերի» երկրորդ մասն էի գրելու, որտեղ երրորդ, անկողմնակալ մեկը վերապատմելու էր նույն դեպքերը, որտեղ տականքը դաշնակցելու էր ուժին, և նրանք միմյանց չէին ոչնչացնելու, այլ համատեղ էլ ապրելու էին» (նույն տեղում, էջ 467): Այսինքն՝ գրողը չի ուզում արհեստականորեն ոչնչացնել կյանքի բազմերանգությունը և գնահատականներ տալով՝ ստեղծել անգույն մի հարթություն: Նա իր կոչումը տեսնում է «գյուտի հրճվանքն ու ճանաչման հրաշքը» ապրելու միջոցով «իրականությունն արվեստ դարձնելու» մեջ: Նա ճանաչել ու ընթերցողին է հանձնել մարդկային խառնվածքի տեսակներ, մնացյալը ընթերցողի գործն է:

Նշված այս երկու կերպարների վրա կարելի էր այսքան կանգ չառնել, եթե նրանք չունենային իրենց տարբերակները, որոնց կարելի է տոհմաժառով շարունակել, ինչպես՝ Ավետիք-Սիմոն-Արմենակ... կամ՝ Իշխան-Արտաշ-Ադուն... Ուղղակի նրանք բնավորություններ են, խառնվածքներ, որոնց տեսակը շարունակվում է:

Կան ուրիշ շատ հերոսներ ևս, որոնց դերը սկսում և վերջանում է, ասենք, «Օգոստոս» ժողովածուի պատմվածքներում, բայց նրանցից ոմանց անունը (օրինակ՝ Անդրոյինը) հետագա գործերում հիշատակվում է (հատկապես Ալիսո ձիու հետ կապված), թեև նա գործողություններից չի մասնակցում: Ի դեպ, այս առումով հոգեբանական մի հետաքրքիր պահ կա: Այն ընթերցողը, որն անձանոթ է այդ անվանն ու նրա հետ կապված պատմությանը, պահանջ է գզում «Օգոստոս» պատմվածքը կարդալու: Սա, կարելի է ասել, մի խայծ է, որով Մաքսոսյանը ընթերցողին ներքաշում է իր ստեղծագործական աշխարհ:

Մի հերոսի միջոցով մյուսին բնութագրելով՝ գրողը կարծես իրենից հեռացնում է հեղինակային ուղղակի վերաբերմունքի անհրաժեշտությունը, որն ավելի շատ ռոմանտիզմին էր բնորոշ: Իշխանը միջոց է Ադունի համար՝ կյանքի նկատմամբ իր դիրքորոշումն արտահայտելու, Մաքսոսյանի համար՝ կենսակերպի ու մարդկային վարքագծի տարբե-

րակները ներկայացնելու: Աղունի համար Իշխանի մեջ ընդօրինակելին ոչ թե խաբեությունն ու սպանությունն են, այլ կամային վարքագիծն ու աշխատասիրությունը, ակտիվ վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ և լավ ապրուստի ձգտումը: Աղունը մերժում է կրավորական կեցվածքը, և դա ակնհայտ է դառնում երկու չգործող, բացակա հերոսների հակադրությունից. «Ասում եք սեր, ասում եք սիրում եք: Սիրում եք, քանի որ կծելու, կոտրելու, գրկելու, ատելու տղամարդկություն չունեք,– դուք վախենում եք ատելուց: Դուք ձեր սերը թաշկինակ եք անում, կապում աչքներիդ, որովհետև վախենում եք բաց աչքով նայել ու ատել – հանկարծ կտեսնեն, որ ասում եք ու կտան կապանեն: Մի վախեցեք, մեռնելը դժվար է, ուզենաք էլ՝ չեք մեռնի, մի անգամ ձեր գլխի հետ թող իրենց բռնեցքն էլ ցավի- տեսնեն մյուս անգամ կխփե՞ն. տղամարդու պես մի անգամ կանգնեք՝ թող ձեզ գոռով ծալեն, դուք մի կոտրվեք՝ թող ձեզ գոռով կոտրեն – մյուս անգամ տեսնեն կկոտրե՞ն, կծալե՞ն, կմոտենա՞ն» («Ծառերը», էջ 433):

Հարց է առաջանում. մի՞թե գրողի համար անվերապահորեն ընդունելի են հերոսուհու այս դատողությունները, որոնք հանգում են կյանքում ամեն գնով իր տեղը հաստատելուն: Ըստ երևույթին՝ ոչ: «Աշնան արև» վիպակում կա գրեթե ուշադրության չարժանացած մի փոքրիկ դրվագ. վիճում են Փիլոյի Արուսն ու Աղունը: Ըստ Արուսի՝ չարժե ամբողջ կյանքում տառապել մի փոքր ավելի լավ ապրելու համար, կարելի է բավարարվել եղածով. «Իմ տղերքին ես տվել եմ առողջություն ու մի ձեռք անկողին: Իմը իմ Փիլոն է, էսօր երկուսով երկու հավ ենք կերել: Իսկ էդ մի-մի ձեռք անկողինն էլ իզուր եմ տվել: Ի՞նչ է եղել – աշխարհը լե՞ն, որ կողմ նայում ես՝ ապրուստ ու կյանք է թափած: Դու ծիծաղելու սիրտ ու-զիր» (հ. 2, էջ 40):

Իհարկե, գրողը որոշակի հեզմանքով է վերաբերվում նաև Փիլոյի Արուսի գոյության կերպին՝ նրա փնթիությանն ու անհոգությանը, բայց այդ խնդիրը առայժմ դուրս է մեր հարցադրումից: Ինչպես հաճախ, այս դեպքում էլ Արուսի «փիլիսոփայությունը» հաստատվում է մի ուրիշ **բացակա** հերոսի՝ հորաքույր Մանիշակի օրինակով. «Հիվանդ, ջղային կին է Աղունը (ի դեպ, հենց սա էլ ամեն գնով հարստության հասնելու արդյունքն է – Ժ. Ք.), բայց ախր ինչպես չասի, որ նրա հորաքույր Մանի-

շակը էս լույս աշխարհ էր մտել աստծու անեծքը սև ամպի նման գլխին, մի ամուսին Հաղպատ էր կորցրել, մեր հորեղբորը՝ էստեղ. աչքներիս առաջ երեք որբ Դսեղա աղջիկը թողեց, հինգ երեխա՝ շարմաղ Ներսեսը... Բայց էս ամբողջ Ծմակուտում նրա ընտանիքից լավ հյուրատուն կա՞ր – նանի շուրջը կազմակերպված մի պուճուր պետություն էր (հ. 2, էջ 40): ...Քո հորաքույր Մանիշակի հացը մի անգամ կտրում էին ու հարյուր տարի չէին մոռանում: Նրա հացում աղ կար: Քո լեզուն քո թշնամին է» (նույն տեղում, էջ 41): Գրողն իր եզրակացությունները չի պարտադրում ընթերցողին, բայց ամեն դեպքում հորաքույր Մանիշակի կենսակերպը չի քննադատվում, չի մերժվում: Սա կրկին հաստատում է սկզբում մեր արած դիտարկումը, այն է՝ գյուղացիները բարոյականության իրենց դասերը քաղում են համագյուղացիներից, իբրև կենդանի օրինակներից, եթե անգամ նրանք վաղուց չկան, չեն մասնակցում գործողություններին, բայց վիպական հերոսների հիշողության մեջ ապրում են իրենց լավ ու վատ արարքներով: Թերևս ճիշտ կլինի ասել՝ գրողն է ապրեցնում նրանց՝ տեղափոխելով մի ստեղծագործությունից մյուսը, երբեմն կրկնելով, երբեմն էլ ավելացնելով նրանց բնավորության մի նոր հատկանիշ: Այս հերոսների մշտական ներկայությունը Մաքևոսյանի արձակում երկու բան է հուշում: Նախ՝ նրանք հաստատում են Ծմակուտի՝ իբրև գեղարվեստական միասնական տարածքի ամբողջականությունը, որի մշտական բնակիչն են իրենք և երկրորդ՝ լավի ու վատի չափանիշ են, մարդկանց հիշողության մեջ հետք թողած մարդիկ, բարոյական առումով այլընտրանքային տարբերակ, որի հնարավորությունը, ի դեպ, գրողը չի ժխտում:

Դատելով իրենց բացակա հայրերին բնութագրող դուստրերից ու որդիների խոսքից՝ կարելի է ենթադրել, որ նրանց համակրանքը կամային և ակտիվ հերոսի կողմն է: Նման մի կերպար-խառնվածք է Տիգրանը, որը հանդես է գալիս, ավելի ճիշտ՝ նրա մասին խոսվում է «Տերը» և «Տաշքենդ» վիպակներում: Առաջինում նա անտառապահ է, երկրորդում՝ միլիտետ, առաջինում որդեգիրն է հիշում նրան, երկրորդում՝ աղջիկը:

Տիգրանը գյուղական մասշտաբի իշխանավոր է, որի ձեռքին պատժելու ուժ կա, նա ևս խիստ է, անգիջում, կոպիտ, բայց, ի տարբերություն

Իշխանի, պետության շահն է պաշտպանում անտառապահ եղած ժամանակ, թեև իրեն հանձնած գործը համարում է սեփական՝ դրա բոլոր հնարավոր հետևանքներով: «Անտառս գողանում եմ՝ դրանից էլ մի տեսակ եմ»,– ասում է Տիգրանը: ««Ո՞վ է գողանում», հարցնում էինք».

«Վիչացած ժողովուրդը», ասում էր. «անտառը քո՞նն է», հարցնում էինք.

«Իմն է,– պատասխանում էր,– մեծանաս մեծ տղա դառնաս՝ քեզ եմ տալու»» (հ. 2, էջ 489): Այստեղից, իհարկե, դժվար է եզրակացնել, թե անտառապահը սեփականե՞լ է պետականը, թե՞ պետականը խնամում է սեփականի պես: Իհարկե, սեփականել չէր կարող, ժամանակները, բարեբախտաբար, թույլ չէին տալիս, հետևաբար նա պետականը խնամում էր սեփականի պես, մի հատկանիշ, որ հետո անցնում է նրա որդուն՝ Ռոստոմին: Ահա այս որդու նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մեջ էլ երևան է գալիս Տիգրանի առավելությունը Իշխանի նկատմամբ: Եթե Իշխանը, մեղմ ասած, սրտացավ չէ առաջին կնոջից մնացած իր երեխաների՝ Աղունի և Ոսկանի նկատմամբ, ապա Տիգրանը զարմանալի հոգատար է անտառի մատուռից գտած երեխայի նկատմամբ: Անտառի մատուռում անձրևից պատսպարված Տիգրանը խորանի առջև, սև շալի մեջ փաթաթած մի նորածին է գտել, բերել է տուն և մոր ու կնոջ դիմադրությունը հաշվի չառնելով՝ պարտադրել է պահել երեխային. «Անտառապահը մոռցացել՝ «հա՛ատ», տեղից թռել, աղջկա ձեռքից մեզ առել տվել է ծծմոր (իր կնոջ – Ժ. Ք.) գիրկը. «Համարիր, որ Տիգրանը դանակով ձախ ծիծըդ կտրել ու գցել է շների առաջը, մինը քո լակոտինն է, մինը էս սրբինը, իմացա՞ր» (հ. 2, էջ 489): Կնոջը դիմելու եղանակից արդեն պարզ է, որ այս Տիգրանն էլ մի բարի պտուղ չէ, բռնակալ է, բայց նրա այդ բացասական հատկանիշը անհամեմատ մեղմանում է նրա մարդասիրական արարքի հանդեպ: Եվ հերոսների հետագա խոսք ու գրույցից էլ պարզ է դառնում, որ նա դաժան էր վատ արարքի դեպքում: «...Անտառապահ, ավազակի դեմ ավազակ և խոնարհի առաջ հնազանդ մեր հերացուն՝ մշտապես յափնջավոր-ձիավոր- հրացանավոր»,– հիշում է նրա տղացու Ռոստոմը: Հետո Տիգրանը արծվի պես թևերը փռում է նոր որդու վրա և ամեն գնով պաշտպանում նրան: Երբ օրերից մի օր մայրը գաղտնի երևում է և ցանկանում է որդու հետ խոսել, իսկ քույրը գոռում է, թե գնչուն փորձում է երեխային գողանալ, «... անտառապահը հանկարծ «-

հա՛ատ» մռնչաց ու պատշգամբից այդպես սպիտակ շապիկ-վարտիքով, բահի կոթը ձեռքին դուրս թռավ: Ամնիջական շարունակությունը չենք հիշում – հիշում ենք, որ դիմացի այգիներում տղամարդիկ բղավում էին՝ «Տիգրանին բռնեցեք, Տիգրանին», ու անտառապահը սպիտակ շապիկ-վարտիքով վագում էր, կարծես թե օտար այդ կինն էլ երևաց» (նույն տեղում, էջ 490): Ու ամենևին էլ պատահական չէ, որ Ծմակուտի անտառապահ Ռոստոմը, որին Մաթևոսյանը «Տեր» է անվանում, տեր՝ պետական ունեցվածքին, պահապան Ծմակուտի ու անտառի գոյությանը, ինչը բազմիցս վտանգի տակ է դնում նրա առողջությունն ու երբեմն էլ ֆիզիկական գոյությունը, շարունակողն է հոր՝ Տիգրանի գործի: Իսկ դա արդեն մեր օրերում քաջության ու սկզբունքայնության դրսևորում է, որովհետև նման մարդիկ ողբերգականորեն մեռակ են մնացել: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ քույրը նրան ասում է. «Ո՛րք ջան, գործդ կորցրել մենակ ես մնացել, ցա՛վդ տանեմ, Սարգսանց Տիգրանի հիշատակ ջան» (հ. 2, 592): Այստեղ արդեն Մաթևոսյանի վերաբերմունքը, եթե կարելի է ասել, տիգրանականության նկատմամբ ավելի տեսանելի է ու դրական: Հայրենիքը, ժողովրդին ու պետականությունը պահելու համար դեռ դաժանության անհրաժեշտությունը կա, որովհետև ժողովուրդը, ինչպես Ծմակուտի գյուղացիները, փորձում է ամեն կերպ շրջանցել օրենքը սեփական օգուտի համար, իսկ Ռոստոմի նմանները, ովքեր շարունակում են Տիգրանի գիծը, հայտնվում են Դոն Կիխոտի ողբերգազավեշտական վիճակում:

Իր դաժանությամբ հանդերձ՝ Տիգրանն անհաշտ է անբարոյականության նկատմամբ: «Տաշքենդ» վիպակում, երբ նրա աղջկա՝ Շուշանի կապը Սիրուն Թևիկի հետ պարզվում է, «նրա միլիցիա հայրը կարմիր ձիու վրա գազագեց. «Հա՛ատ, ջինսը... նավթ լցնեմ վառեմ»: Այսուհանդերձ, Տիգրանը ևս, իր որոշ դրական հատկանիշներով հանդերձ, շատ հեռու է իդեալ լինելուց: Նա կատաղի է, սեփական շահին հետամուտ, թշնամու կամ թշնամի կարծեցյալի նկատմամբ աններող: Երբ նրա աղջիկ Շուշանը որդուն պաշտպանելու, ծմակուտցիներին վախեցնելու և հոր դաժանությունը բորբոքելու համար նրան հայտնում է, որ նրա նմանակին գյուղում նեղացրել են, Տիգրանը, առանց ստուգելու ճիշտն ու սխալը, գազագում է և լցվում վրեժի զգացումով. «Կենտրոնում դեր

«հա՛տ, նանը, կվառեն» մռնչաց, աչքերն ու գլուխը մթնեցին...» (հ. 2, էջ 346): Սակայն այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ կարծես Տիգրանին վերագրված բնավորության բացասական գծերը Մաթևոսյանին բավարար չեն թվում, և նա Շուշանի խոսքի մեջ մի հավելյալ, ավելի սարսափելի մեղք էլ է ավելացնում Տիգրանի հաշվին: «Մեսրոպ» պատմվածքից հայտնի է, որ Մեսրոպին իր ազգասիրական հայացքների համար իշխանության ձեռքն է հանձնում Լևոնը, ինչի հետևանքով Մեսրոպը հայտնվում է Սիրիիում: Բայց ահա «Տաշքենդ» վիպակում այս արարքը Շուշանը վերագրում է հորը՝ առանց մեղքի ու ավստասանքի զգացումի, ընդհակառակը, իբրև ուժի և ուժեղության դրսևորում. «...Աստված մեզ էս է ստեղծել՝ էս ենք, մեր հորեղբայր Մեսրոպին մեր Տիգրան հերը մատնել աքսոր է դրկել ու էդ է» (հ. 2, էջ 348): Շուշանի խոսքի մեջ նույնիսկ հպարտություն կա հոր արարքի համար: Հոգեբանորեն Շուշանին հարկավոր էր ընդգծել հոր ուժը և աններող բնույթը, ու, հնարավոր է, որ այլ պարագայում նա նույնիսկ թաքցներ իր այդ միտքը (ի դեպ, այստեղ ևս նա այդ մասին բարձրաձայն չի ասում, այլ խոսում է կամ մտածում է ինքն իր համար), բայց այստեղ նրան պաշտպանվելու առումով պետք էր հոր դաժանությունը: Փաստորեն՝ իր վարքագծով, որոշ դրական կողմերով հանդերձ, Տիգրանը կարծես հետ չի մնում Իշխանից: Այս մարդկանց ուժն ու համբավը խղճի վրա հիմնված չէ: Թերևս այս կերպ գրողն զգուշացնում է նրանց օրինակին հետևելու գայթակղությունից կամ, ինչպես ասում են էքզիստենցիալիստները, ընտրությունը մարդու իրավունքն է, նրան է տրված այդ հնարավորությունը: Գրողն այն կարծիքին է, որ ոչ ոք կատարյալ չէ, հետևաբար բարոյակամության դասերը պետք է գիծ առ գիծ վերցնել բոլորից, այդ թվում՝ նրանցից, ովքեր սպրում են ժողովրդի կենդանի հիշողության մեջ:

Անշուշտ, կարիք չկա բոլոր բացակա հերոսներին մեկ առ մեկ քննելու, նրանք շատ են, բայց կա ևս մեկը, որին անտեսել չի կարելի: Դա Արմենակն է: Մի փոքր այլ է Արմենակի պարագան: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ ընթերցողը տասնամյակներ շարունակ ծանոթ չի եղել «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակին և գուցե այսօր էլ ոչ բոլոր ընթերցողներին է ծանոթ, իսկ այնտեղ ոչ միայն Իշխանը, այլև Արմենակը, թեև թռուցիկ, բայց գործող հերոս է, ուստի նրա բացա-

կա լինելը ևս պետք է ընդունել որոշակի վերապահությամբ: Բացի հիշյալ վիպակից, մյուս ստեղծագործություններում **այս անունով հերոսը** հիմնականում հիշվում է իբրև Աղունի որդի, նրա խոսքի մեջ: Ժամանակ առ ժամանակ մայրն է այս կամ այն առիթով հպարտությամբ խոսում որդու մասին, նրան համարում ոչ միայն կայացած, այլև շնորհալի մարդ: «...Ախպորդ ցավը տանեմ: Երգում էլ է, գրում էլ է, ծիծաղում էլ է, լավ-լավ ընկերներ էլ ունի...», – ասում է նա փոքր որդուն («Աշնան արև», 2, էջ 8): Եվ կարևորն այն է, որ որդու կայացման գործում նշանակալից է համարում հատկապես իր դերը. «Ահա իմ մայրական սիրտն ասում է, որ Արմենակը արձան է ունենալու: Նրա գրելու շնորհքը Վանքերից է գալիս ինձանով. ես Վանքերի աղջիկ եմ, իմ հայր Իշխանը ասող-խոսող մարդ էր, իսկ Ծնակուտի կողմը բերանը կապած է... Արձանը պետք է դնել Վանքեր: Բայց մի արձան էլ պետք է դնել հին գոմատեղը. այստեղ Աղունը տանջանքով մեծացրել է Հովհաննես Թումանյանի և Արտաշես Արզումանյանի նման մարդու» (հ. 2, էջ 42): Իհարկե, ինչքան էլ թեթև հեզմանքով ասված լինեն այս խոսքերը, դրանց մեջ գրողի ինքնագնահատականի երանգը ևս կա. ի վերջո, բոլոր մեծ գրողներն էլ՝ Պուշկինից Չարենց, խոսել են իրենց մոնումենտի մասին: Բայց վերադառնանք մոր բնութագրությանը: Արմենակի լավ մարդ լինելու հանգամանքը Աղունը ոչ միայն ծագումնաբանորեն է կապում իր հետ, այլև համարում է իր դաստիարակության արդյունքը. «Քո մեր Արուսը ձեզ բորել է՝ ահա թե ով եք դուք, ես Արմենակին ծեծել եմ՝ ահա թե ով է նա» (հ. 2, էջ 77): Այն, որ Արմենակը թղթակցություններ է գրում, շրջկոմի քարտուղարների է քննադատում, նրանից վախենում են, իհարկե, մոր սրտովն է և հպարտության պատճառը, բայց քանի որ Աղունը մաքսիմալիստ է, այդքանը նրան չի բավարարում: Ըստ էության ճիշտ կլինի ասել, որ Արմենակի մասին խոսակցությունները ավելի շատ խոսողին են բնութագրում, քան Արմենակին: Աղունի, ոչ թե Արմենակի երազանքն է կյանքի կենտրոնում ու ղեկավար պաշտոնի լինելը, ու թեև նա գիտակցում է, որ «մի Հայաստան է, մի ժողովախոսների միություն», և Արմենակն այդ միության անդամ է, բայց մտածում է. «Չէ, կուսակցության գծով էր գնալու՝ բոլորը դողային ու հարգեին» (հ. 2, էջ 10): Եվ քանի որ Աղունի երազանքները բավականաչափ եասսիրական են ու նաև որոշակիորեն ագրեսիվ, իսկ Ար-

մենական այս առումով նրա երազանքները չի իրականացրել, ուրեմն որդին ավելի հումանիստ է, մոր ցանկացածին հակառակ՝ ավելի խղճով: Հատկանշական է, որ Աղունը դժգոհ է որդուց, որովհետև խոստացել է օգնել համազրուղացուն: Գյուղացիներից մեկը թոշակի հարցով գնացել է որդու մոտ, նա ասել է՝ տեսներեք: Զրուցակցի այն հարցին, որ եթե ձեռքից գալիս է, ինչո՞ւ չօգնի բարեկամներին, Աղունը տրտմջում է, թե տղան հորն է քաշել ուրիշներին օգնելու իր պատրաստակամությամբ և ավելացնում է. «Եթե իմ արյունից մի կաթիլ մեջը կա, գոմը նա չալիտի մոռանա» (հ. 2, էջ 38): Իր իսկ սարքած բարի ու գթասիրտ Արմենակի կերպարի միջոցով Աղունը կյանքի իր սկզբունքներն է հաստատում հակադրության միջոցով: Ապրած տառապանքների պատճառով նրա մեջ վրեժի թույն է կուտակվել, և նա ուզում է, որ որդին խեղճ ու համակերպվող չլինի. «Լա՛վը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավա՛կս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լա՛վը չես, մեջդ վրեժ չկա» («Ծառերը», էջ 431): Աղունն իր «փիլիսոփայությունը» հիմնավորում է հորից ստացած դասերով՝ «Իմ հեր ու քո պապ Իշխանը ... մի անգամ կիսաբերան ասել է ուսի վրայով իմ մերացվին հացի փող շաքտելու պես, ու ես ասում եմ. մարդ չալիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան, չալիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն: Քեզ կուլ են տվել ու գովում են, զավակս, քեզ կուլ են տալիս: Ասում ես խիղճ, բայց խիղճը գիտե՞ս երբ է գեղեցիկ – երբ գազանի մեջ է: Քոնը խիղճ չի, խեղճություն է» (նույն տեղում, էջ 432): Իշխանի դասերը յուրացրած աղջիկը մտածում է, որ ճիշտ է, մաքուր անունը շատ կարևոր է, բայց «աշխարհը լիքը հեշտ գործ է - պիտի դառնայիր ղեկավար աշխատող: Կյանքը մի անգամ է լինում ու պիտի կենտրոնում լինել: Իսկ որ ճիշտ ասենք՝ ինձանից հետո ջրհեղեղ» (հ. 2, էջ 43): Իհարկե, պետք է խոստովանել, որ Արմենակի կերպարն այնքան կենդանի չէ, ինչպես ասենք Իշխանինը կամ Տիգրանինը, Արմենակն ուղղակի միջոց է, որին գովելով կամ քննադատելով՝ Աղունն իր երազանքներն է երևան հանում՝ մոր երազանքը որդու ճակատագրի վերաբերյալ, որ նրա մտապատկերում հյուսվում է իր տեսած, իր համար երազանք մնացած մարդկանց կերպարանքով: «Արմենակը Արտաշես Արգունանյանի պես էր լինելու՝ սև կոստյումը հագին երբեմն գյուղ գար, գյուղացիները նայեին մի քիչ հեռվից, իսկ Արմենակը նրանցից ոմանց բարևեր ձեռքով» (հ. 2, էջ 43):

Սակայն հենց Արմենակի կերպարի օրինակով կարելի է ևս մեկ առանձնահատկություն նշել հերոսների հարաբերական բացակայության առումով, որ մենք նպատակահարմար ենք համարում այս պարագայում անվանել հերոսների **այլակեցություն**: Ի՞նչ է դա նշանակում: Նշանակում է, որ ուրիշների խոսքի մեջ բնութագրված հերոսը, ինչպիսին Արմենակն է, մի այլ ստեղծագործության մեջ ներկա է կամ ուրիշ անունով, կամ նախկինում ուրիշի խոսքից հայտնի կարգավիճակից տարբեր ուրիշ կարգավիճակով, կամ կենսագրության տարբեր փուլերում: Ընդհանրապես Մաթևոսյանը չի ժխտում իր գործերի կենսագրականությունը և դա սկզբունքորեն ճիշտ է համարում: Անմիջապես էլ նկատենք, որ դա զուտ անհատական, սուբյեկտիվ տեսակետ է, որ ոչ բոլոր գրողներն են բաժանում, քե՛ս կան նաև նրա մման մտածողներ (օրինակ՝ ամերիկյան գրող Թոմաս Վուլֆը կամ ֆրանսիացի տեսաբան, կենսագրական դպրոցի հիմնադիր Սենտ-Բյովը): «Կա, իհարկե, և սովորական գրողականություն, այսինքն՝ այն, ինչ ստեղծվել է տեսածի, նկատածի, լսածի հիման վրա, հասկանալի է՝ վերափոխված ու լրացված, երևակայությամբ հարստացված ու խտացված: Բայց կա և ուղղակի կենսագրականություն: Ասենք Սիմոնը՝ Ադոլֆի ամուսինը («Աշնան արև»), շատ բան ունի իմ հորից: Ինչպես և Եղիշը...» («Ես ... », էջ 204),– խոստովանում է գրողը: Թվարկումը շարունակվում է և այստեղ, և ուրիշ առիթներով, ուրիշ հարցազրույցներում: Այսպես, «Կայարան» պատմվածքի հերոս Հրանտ Քառյանը իր մանկավարժական կրթությամբ, թղթակցի կարգավիճակով, անվանափոխված կուրսեցի հերոսներով, գյուղական ծանոթ միջավայրի վարքուբարքով, մինչև անգամ Ղազախից նոր եկած բեռնատար ձիու հիշատակությամբ, միանգամայն հանգիստ տեղավորվում է Ահնիձոր-Ծմակուտյան միջավայրում՝ իբրև այնտեղից դուրս եկած կրթված մի անձնավորություն, որի կերպարային հատկանիշները համընկնում են Արմենակի հետ: Իսկ «Խումհար» վիպակի հերոս Արմեն կամ Արմենակ Մնացականյանի նույնությունը հեղինակի հետ ավելի ակնհայտ է: Բացի այն, որ Մոսկվայում սցենարական կուրսերի ուսանող Արմեն Մնացականյանի կենսագրության այս փաստը համընկնում է գրողի կյանքի հետ, որ վիպակում հերոսի հիշողություններում կամ այս և այլ փաստարկներում տարրալուծվել են

Մաթևոսյան գրողի «Պատիժը», «Մեսրոպ» և այլ պատմվածքների սյուժետային դրվագները, և նրան էլ դիմում են իբրև Արմենակ Սիմյոնովիչ (հասկանալի է՝ իբրև Սիմոնի տղա), որ նա նույն տղան է, ով Վանաձորից կայարան գնալիս ոտքերը ցրտահարել էր, և ով գյուղից ծանրոց է ստանում հոր՝ Սիմոն Մնացականյանի անունից, և այդ Սիմոնը որդու մտքում հիշվում է մատիտն ականջին տախտակ տաշելիս, պարզ է դառնում միանգամից մի քանի ճշմարտություն: Այն է՝ Արմենակը, Արայիկը («Սկիզբը»), Հրանտ Քառյանը, Արմեն Մնացականյանը և այլ պատմվածքների հերոսներ նույն անձն են, և այդ տարբեր անձնավորումները նույն Մաթևոսյանի կերպարային տարբերակներն են տարիքային տարբեր իրավիճակներում ու այլազան կենսական իրադրություններում: Այսինքն՝ բնավորության և խառնվածքի տարատեսակ, որ գրողը հետևողականորեն արտահայտում է իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ և հնարավորություն է ստանում նրան դիտարկելու տարբեր կողմերից: Սակայն ասվածը չի նշանակում կերպարի վավերական ճշգրտություն, այլ նրա մեջ թաքնված հնարավորությունների ու հավանականությունների բացահայտում գրողի երևակայության սահմաններում: Այս հիմքի վրա է, որ լրագրողի այն հարցին, թե «Կհանդիպի՞» ընթերցողը 60-ամյա Արմեն Մնացականյանին», Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Չեմ կարող ասել, որովհետև իմ գործերն այնքան էլ իմ մասին չեն: ... Ինձանից որոշ բաներ, իհարկե, կան, բայց երբեք բնորոշ ու նկարն իրար չեն կրկնել» («Ես...», էջ 345): «Այնքան էլ»՝ նշանակում է, որ, այնուամենայնիվ, նաև իր մասին են: Սա խոսում է ևս մի առանձնահատկության մասին, այն է՝ արձակագրի ստեղծած կերպարները ամբողջանում են աստիճանաբար, ուստի դժվար է նրանց մասին դատել միայն մեկ ստեղծագործությամբ:

Թերևս կարելի է ստանալ այն տպավորությունը, որ մենք աստիճանաբար հեռացանք բացակա հերոսներից դեպի նրանց իրական նախատիպերը, բայց խորքում, իրականության մեջ բացակա ու ներկա հերոսները նույն խմբանկարից են, և նրանց արմատները միանում են նախատիպերի մեջ, ուստի նրանց անտեսելը դառնում է անհնարին: Ի վերջո, նաև նախատիպերի առկայությունն է օգնում այդքան կենդանի դարձնել իր, այդ թվում՝ նաև բացակա հերոսներին:

Ի դեպ, այսպես կոչված կերպարի այլակեցության այլ տարբերակի մենք կարող ենք հանդիպել նաև «Տաշքենդ» վիպակում, որտեղ բացակա հերոս Տիգրանի աղջիկը, որդեգիրը և թոռները, յուրաքանչյուրը յուրովի, կրում է նրա բնավորության այս կամ այն հատկանիշը՝ դժբախտաբար, որոշակի այլասերումով: Այստեղ ևս ընթերցողի առջև բացվում է հետազոտության ևս մի հետաքրքրական դաշտ: Հետևելով մաթևոսյանական հերոսների աճին ու ճյուղավորումներին՝ հեշտությամբ կարելի է ստեղծել նրանց տոհմաբանությունը: Օրինակ՝ Արմենակը մի ճյուղով սերում է Սիմոն, Ավետիք հիմքից, մյուս ճյուղով՝ Աղուն, Իշխան հիմքից, և հասկանալի է, որ եթե բացակայող պապերը չհիշվեին իրենց լավուվատ արարքներով, նրանց սերունդների նկարագիրը թերի կմնար:

Ի դեպ, այս հանգամանքը մի ջրբաժան գիծ է անցկացնում 60-ականների սերդի և հետմոդեռնիստների գրականության միջև, որը կարելի էր և այստեղ չհիշատակել, եթե չլիներ զուտ գրականագիտական մի հանգամանք: Իրենց տոհմաբանությամբ, կենսագրությամբ ու այլ կապերով կապված հերոսների միջոցով Մաթևոսյանը իսկապես ստեղծում է մի հավելյալ, բայց ամբողջական աշխարհ, որն ապրում է իրական աշխարհի օրնաչափություններով և որտեղ տեսանելի են երևույթների ներքին ու արտաքին պատճառները: Հետմոդեռնիստական գրականության մեջ ամեն ինչ տեղի է ունենում **հիմա և այստեղ**, ուստի կարևոր չեն անցյալն ու ապագան, նաև միջավայրն ու նրա մարդիկ:

Մաթևոսյանի գրականության հետ յուրաքանչյուր շփում երևան է հանում իրար կապակցված հարցադրումների մի ամբողջ շղթա, որի յուրաքանչյուր օղակի առանձին քննությունը, այնուամենայնիվ, բավարար չէ գրողի գեղագիտության ամբողջական ընկալման առումով: Մեր դիտարկումները ևս հաստատում են Մաթևոսյանի արձակի պոետիկայի ամբողջական ուսումնասիրության և նրա համատեքստի՝ տարբեր մեթոդական տեսանկյուններից քննության անհրաժեշտությունը:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Բանաստեղծականը արձակում, բանաստեղծական արձակ, բանաստեղծությունը արձակում, արձակ բանաստեղծություն, բանաստեղծի արձակ արտահայտությունները, որ գրական-վերլուծական էջերում ոչ սակավադեպ հանդիպող բնորոշիչներ են, գրականագետի ենթակայական բնութագրիչներ չեն, այլ գրականության տեսության դասագրքային սահմանումների շրջանակում ամրագրված բառեր, նրբերանգներով թեև տարբեր, բայց ընդհանրության մեջ գրեթե նույնիմաստ, որ ավանդական բաժանումով՝ գրական երեք՝ էպիկական, քնարական ու դրամատիկական սեռերի ներհյուս կողմերի ևս մի վկայությունն են: Դասագրքային հաստատում է, թե «գրական սեռերը իրարից բաժանված չեն անանցանելի պատերով»¹: Գրական ժանրաձևերը հիմնական մասով, ճիշտ է, պատկանում են երեք սեռերից մեկին, սակայն նկատելի են նաև մասնակի ներթափանցումներ՝ քնարականի դրսևորումը էպիկականի մեջ, ասել է՝ բանաստեղծականը՝ արձակի, նաև ընդհակառակը՝ էպիկական-պատմողականը չափածոյի մեջ, որ առավելապես քնարականի տիրույթն է, անգամ դրամատիկականը՝ էպիկական արձակ պատումներում ու քնարական ժանրաձևերում (դրամատիկական պոեմներ, չափածո պիեսներ): Բազմաթիվ են օրինակները, հիշատակման հարկ, կարծում եմ, չկա:

Մասնավորեցնենք մեր խոսքը մեր ներկա հարցի քննության շուրջ՝ քնարականի ներխուժումը արձակի տեքստի մեջ, պատումի **բանաստեղծականացումը** երկի առանձին դրվագներում՝ միահյուս թե՛ որպես քնարական շեղում, թե՛ ամբողջական տեքստով, որ **քնարական կամ բանաստեղծական արձակ** բառերով է անվանվում:

¹ См' В. Е. Хализев, Теория литературы, М., 2009, с. 309:

Բանաստեղծականը արշակում արտահայտության մեջ ածական-մակդիրը, անշուշտ, բանաստեղծություն ժանրաձևի (ազատ կամ չափածո, ռիթմիկ, հանգավոր կամ անհանգ) իմաստակիրը չէ, այլ **սեռային** բաժանմամբ՝ լիրիկականի (քնարականի) իմաստակիրը: Այսինքն՝ իրականության այն վերապրումը, որ քնարական սեռի հիմնական հայտանիշն է՝ «անհատի ստացած տպավորությունների, խոհերի, զգացմունքների վերարտադրությունը», «գաղափարական-հուզական վերաբերմունքը»²: Երբ ասում ենք՝ այստեղ՝ արձակ էլիկական պատումի այս հատվածում, գրողը բանաստեղծ է, նկատի ենք ունենում, որ արձակագիրը պատմող հեղինակից փոխվում է երևույթը, բնությունը, այլոց ապրումները զգայորեն վերապրող անհատի, որ հենց ինքն է և, պատկերը, խոհը, մտորումը վերապրումի հուզական-խոհական-զգացական արտահայտություն են ու, բնականաբար, զգեստավորվում են նաև քնարերգությանը բնորոշ հուզական, տպավորապաշտ, պատկերավոր, ռիթմիկ խոսքի հանդերձով:

Քնարական արշակ բառեզրի լիրավ տերը, անշուշտ, արձակ բանաստեղծության ժանրաձևն է, իր երկսեռ՝ քնարա-պատմողական դրսևորումով, մի տեսակ միջանկյալ ժանրաձև՝ արձակ շարադրանքով բանաստեղծություն: Բայց ընդունված է քնարական արձակ անվանել շատ արձակագիրների նաև վիպական ստեղծագործություններ, որոնց մեջ երբեմն-երբեմն առանձնանում է գրողի եսը, իր անմիջական զգացական վերաբերմունքով միջամտում է իրադարձություններին, ասում ի՛ր խոսքը և ոչ թե հեղինակ-պատմողին: «Բանաստեղծութեան ամենաբարձր արտահայտութիւնը տաղաչափեալ ձեւն է անշուշտ, բայց խոր բանաստեղծութիւն մը կ'արտաշնչուի տեսակ մը գրագետներու արձակին, ինչպէս Շաքոպրիան, Ֆլոպեր, Ռ-ման, Ֆրանս... Աբովեանին՝ «Օվսաննան» ու «Վերք Հայաստանի»-ին քանի մը մասերը», – գրում էր Ա. Չոպանյանը Համաստեղի՝ «Իրականութեան առոյգ բանաստեղծութեամբը թրթուր» արձակի քննության առիթով³:

Իր իսկ արձակի մասին խոսելիս քննադատ Հ. Օշականը չի մոռացում դիտարկել նաև արձակի բանաստեղծության խնդիրը: «Բանաս-

² **Էդուարդ Ջրբաշյան**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., 2011, էջ 287:

³ Արշակ Չոպանյան, Երկեր, Եր., 1988, էջ 764:

տեղծական պատումը Օշականի վեպին մեջ ըլլալէ առաջ ընդհանուր բարեխառնութիւն, վիպակին մեջ տիրական մտահոգութիւն մըն է»⁴, – գրում է նա, և այդ բանաստեղծութիւնը, բնականաբար, իր արտահայտութեան մեջ «կ’առնէ նպաստ պատկերներէն, գոյներէն, ձայներէն, ճիշտ ինչպէս կը դիտուի երեսոյթը քնարական յորինումներու մեջ, ամեն տողի մեջ ինքզինքը կայծակի մը պէս շողարձակող»⁵:

Քնարականի ներխուժումը արձակ տեքստ բազմազան դրսևորումներ ունի: Նախ՝ չշփոթենք վիպական-էպիկական պատումի մեջ առաջին դեմքով պատմողի եղանակը «քնարական արձակ» բնորոշման հետ, թէն այստեղ գրողը կարող է և՛ անկողմնակալ պատմող լինել, և՛ իր վերաբերմունքով խառնվել կերպարների վարքագծին, ամեն դեպքում ինքն էլ դառնում է մի կերպար մյուսների շարքում: Այլ է նաև պատմողական բնույթի այն արձակ գործերի դեպքում, որոնք տեսական գրականության մեջ անգամ փորձ են արվել առանձնացվել որպէս գրական երեք *սեռերից դուրս* ձևեր (ինչպէս գեղարվեստական ակնարկը, «գիտակցական հոսքի» արձակը, էսսեիստական արձակը)⁶, երբ ենթակայական վերաբերմունքը կարող է քնարական արձակի հայտանիշներ ներառել:

Քնարական արձակի ներկայությունը հայ գրականության մեջ կարելի է հիշել բազմաթիվ օրինակներով: Հայ նոր գրականության մեջ՝ Արովյանից սկսած՝ Իսահակյան, Դեմիրճյան, Չարենց, Բակունց... և ուրիշներ, ու այնքան շատ, որ Հրանտ Մաթևոսյանին հիմք էր տվել ասելու՝ «Թերևս մեր լեզուն արձակի լեզու չէ»: Հետո նաև արդարանալ. «Ես իրավունք ունեի այդ արտահայտությունը նետելու, որովհետև ազգային լեզվիդ, հայերենիդ բարձրագույն նվաճումները, գագաթներն են «Վերք Հայաստանին», «Երկիր Նաիրին»», Դերենիկ Դեմիրճյանը և այլն և այլք, որտեղ էպիկական պատումը չկա, ես ստիպված եմ մտածել, որ թերևս մեր լեզուն պրոզայի լեզու չէ, որ թերևս մեր մարդը չի կարող գետափին նստել և կրակի կաշեղուն սպասելով՝ իր կողքի հարևանին մի սիրուն պատմություն պատմել: Մերոնք աֆորիկ, պատկերալի, կարճ ար-

⁴ **Յակոբ Օշական**, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, տասներորդ հատոր, Անթիլիաս-Լիբանան, 1982, էջ 126:

⁵ Նույն տեղում, էջ 123:

⁶ Տե՛ս Խալիզեմի նշված գիրքը, էջ 310-311:

տահայտություններով միմյանց կցկտուր արտահայտություններ են անում»⁷: Ակամա վկայաբերեցի Հրանտ Մաթևոսյանին՝ մեր արձակի վերջին մեծերից մեկին: Եվ հենց այստեղից էլ փորձեմ ցույց տալ նրա իրավացիությունը՝ «խաղաղ պատումի արձակ ստեղծելու» իր համառ ցանկության, և պահանջկոտ համեստությունը՝ «թերևս մի քանի էջ ունենամ հաջողված»⁸: Դա, իհարկե, այդպես չէ. հեղինակային նրբերանգային պատումի և հատկապես հերոսների երկխոսությունների միջոցով դրսևորված էպիկական քանձր կյանքի գոյություն կա նրա արձակում, կյանքի համապատկեր՝ սկսած «Տափաստանում» և «Ահնիձոր» ակնարկներից մինչև «Տաշքենդ» ու «Տերը» վիպակները: Մաթևոսյանական դիալոգը բացառիկ ձգողական ուժ ունի՝ ընթերցողին ոչ թե ստիպելու, այլ գամելու խոսքի ընթացքին, տանելու իր հետ, ավելի ճիշտ՝ դարձնելու դիտորդ ու մասնակից հերոսների խոսքի տուրևառության: Հաճախ, երբ կամեցել եմ ճշտել Մաթևոսյանից որևէ մեջբերում, գտել եմ այն, կարդացել, ակամա կարդացել եմ նաև դրա շարունակությունը, հետո ևս մի էջ, հետո ևս մի էջ և հանկարծ գլխի եմ ընկել, որ երկի ավարտին եմ մոտենում:

Եղավ մի օր, որ հասկացա, թե Մաթևոսյանի տեքստին ինձ գամողը միայն երկխոսությունների, բազմաձայնության «ձայնագրությունը» չէ, որ «տաք է», այլև հերոսների խոսքի հետ նաև հեղինակային խոսքի, երբեմն հենց իր՝ Հրանտի *պատումի լեզվի պոեզիան*: Հասկացա, որ իր խոսքի, նկարագրությունների մեջ Հրանտը բանաստեղծ է. խոսքը պատկերավոր է, զգայական, ջերմ, ռիթմիկ: Իրականության, կյանքի *պոեզիան* ընկալում կա նրա արձակում: Բռնի, խոսքի յուրօրինակ բանաստեղծականացում:

Չարմանալի մի «հակասություն» է նաև նկատելի: Գրականության պատմության օրինակները վկայում են, որ քնարական, բանաստեղծական արձակի ներկայացուցիչները կամ սկզբնապես բանաստեղծ են եղել, հետո անցել են արձակի, կամ շարունակել են չափածոն ու արձակը զուգահեռել (թեկուզ միայն մեծերին հիշենք՝ Աբովյան, Թումանյան, Իսահակյան, Դեմիրճյան), Մաթևոսյանը, իր վկայությամբ, բանաստեղ-

⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 491:

⁸ Նույն տեղը:

ծություն չի գրել: «Բանաստեղծություն գրելու մի քանի փորձեր արել եմ, բայց դա վաղ պատանեկության տարիներն էին: Հետո արձակք, քվում է, իր ժլատ գեղեցկության երանգով հմայեց...»: Ապա, նույն տեղում՝ բոլոր ժանրերն էլ «միմյանց ազգակից, հարևան, միմյանց հետ հարաբերվող տիրույթներ են, բոլորն էլ գրողի հավասար զավակներն են»: Ապա՝ «Իհարկե, **գեղագիտությունն ինչ բանաստեղծության երևույթով է հրապուրել**»⁹ (Ընդգծ.՝ Վ. Գ.: Հասկանալի է, ընդգծում եմ հաստատելու համար իմ խոսքը, քե՛ն նա «կյանքի պոետական ընկալում» ունի): Ավելացնեմ նրա մի ուրիշ վկայությունը: Դեռ 1980 թ. հարցազրույցներից մեկում, երբ Ալլա Մարչենկոն հիշեցնում է՝ «Հարցազրույցներից մեկում Դուք ասել եք, որ Չեզ համար ստեղծագործական ամենահզոր ազդակը հայոց լեզվի պոեզիան է», «Այո՛, պատասխանում է Մաքսուսյանը, ոչ միայն լեզուն, այլև հատկապես լեզվի պոեզիան: Եվ հենց այդ բանաստեղծական ամենակատարյալ համակարգերից մեկում, որ ստեղծվել են հայկական երկնքի տակ, պետք է որոնել բոլոր «վերջերը» և բոլոր «սկիզբները» այդ տիեզերքում՝ ռեալ, ինչպես ֆիզիկական աշխարհը... Իմ վաղեմի երազանքն է եղել թափանցել այդ աշխարհը»: Նույն հարցազրույցում կարդում ենք. «Առանց հայկական պոեզիայի, սկսած Քուչակից ու Նարեկացուց, վերջացրած Համո Սահյանով, իմ արձակը իր ներկա տեսքով չէր լինի»¹⁰: Պոեզիայի նկատմամբ հակվածության, ներքին մղումի ևս մի հաստատում մի այլ հարցազրույցում. «Ես ուղղակի երախտապարտ եմ իմ գրական ուսուցիչներին, ովքեր ինձ բան են սովորեցրել՝ Չարենցի կռանված, կռանահարված խոսքը, Թումանյանի բացարձակումները, Իսահակյանի լեզվի շքեղությունը» (1993 թ.): Մի տարի հետո: Թղթակից. «Կուզենայի, որ քո սիրած գրողների մասին խոսեիր», պատասխանը՝ «-Չարենց: Մի լավ հատոր: Մի լավ հատոր Թումանյան: Տերյան:

Օ՛, կգան օրեր ավելի տրտում...

Եվ դժնի՛, դժնի՛, առավել դժնի...

Կլռե տրտումջն անամոք սրտում,

Եվ փոշու նման ձանձրույթը կիջնի...

⁹ Նույն տեղում, էջ 506:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 220:

Ինչքա՛ն բառ է բերե՛լ... Ինչքա՛ն բառ է բերե՛լ: Նրա բերած ոչ մի հասկացություն չի չքվել, հետո թափանցել է ամբողջ հայ գրականություն: Չարենցն էլ է էդպես, Թումանյանն էլ: Ահա էս՝ մերոնք»¹¹: Տեսնո՞ւմ եք, հիշատակվում են միայն բանաստեղծները:

Մի ուրիշ հարցազրույցում (1996 թ.)՝ «Ուրտեղի՞ց են ակունք առնում Ձեր լեզվի զգացողության կայծերը» հարցի պատասխանն է. «Ի սկզբանե Մահարու, Բակունցի արձակի սեր են ունեցա... Գրական մեծությունների՝ Տերյանի, Թումանյանի, Չարենցի, Վարուժանի ներկայությունն ինձ մղեց դեպի գրականության լեզուն: Նրանցով հագեցնալուց հետո եղավ վերադարձը դեպի կենարար ակունքը»¹²:

Եվ ընդհանրապես իր բազմաթիվ հարցազրույցներում արձակագիր Մաքսուսյանը մշտապես հիշատակում է հայ բանաստեղծության մեծերին, հողվածներ է գրում նրանց ու նաև իրեն ժամանակակից բանաստեղծների մասին¹³, հրատարակում է Թումանյանի ու Չարենցի հոբելյանական շքեղ միհատորյակները՝ իր իսկ առաջաբաններով¹⁴: Այս՝ դեպի պոեզիան իր հակվածությունը, անշուշտ, սուկ գիտակից գնահատումի թելադրանքով չէ, այլ նաև ներքին մղումով՝ բանաստեղծական խոսքի նկատմամբ, լեզվի պոեզիայի նկատմամբ, կյանքի, բնության պոեզիայի նկատմամբ յուրօրինակ սիրո: Ահա թղթակիցը իր տպավորությունն է հայտնում՝ «Ձեր արձակը շատ բանաստեղծական է»: Պատասխանը

¹¹ **Հրանտ Մաքսուսյան**, Ես ես եմ, էջ 320:

¹² Նույն տեղում, էջ 323:

¹³ Հիշենք «Բախտավորություն է աշխատել այն լեզվի մեջ, որ Չարենցն է արթնացրել», «Ամենայն հայոց Թումանյանը», «Գեղեցկություն ասված աստծո լույսը» (Տերյանի մասին), «Համո ոսկեբերան Սահյանը», «Բանաստեղծը» (Սահյանի մասին), Պարույր Սևակի, Վահագն Դավթյանի, Զաիրատի մասին հողվածները և այլն:

¹⁴ 1997 թ.՝ Չարենցի 100-ամյակի օրերին, Մաքսուսյանի նախաձեռնությամբ և առաջաբանով լույս տեսավ ոչ միայն Չարենցի մեծադիր «Ընտրանի» հատորը, այլև «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի 1933-ին արգելված տարբերակը (նույնությամբ պատճենահանված-արտատպված)՝ դարձյալ Մաքսուսյանի կարճ առաջաբան-բնութագրականով (պատճենավորվել էր ֆրանսահայ բանաստեղծ Զուլալ Գազանճյանի ջանքերով): Տպաքանակը չվաճառվեց, նվիրվեց մտավորականներին, չարենցասերներին: Բարեբախտություն եմ համարում, որ մեկ օրինակն էլ Մաքսուսյանն ինձ է նվիրել՝ շատ ինքնատիպ մակագրությամբ: Գիրքը պատճենահանվել է մի օրինակից, որի առաջին էջի վրա կա Չարենցի ձեռագիր մակագրությունը. «Միրելի Յակոբոսին, իմ լավ բարեկամին և առհասարակ աշխարհիս ամենալավ մարդկանցից մեկին, Յե. Չարենց»: Մաքսուսյանը վերևում ավելացրել է՝ «Վազգեն Գաբրիելյանին, ներքևում՝ Չարենցի անվան տակ՝ Հր. Մաքսուսյան: Ստացվում է, որ այն ինձ ու Հակոբոսին են նվիրել Չարենցն ու Մաքսուսյանը:

այնքան էլ ժխտական չէ. «Ջանացել են շատ ավելի հակաբանաստեղծական լինել... Անհրաժեշտ է արձակի օրենքին ենթարկվել: Իսկ եթե իմ գործերի մեջ դու այդպիսի հատվածներ ես նկատել, դրանք երևի թե կոչվել են գործի որևէ արատը սքողելու, թաքցնելու: Թաքցրել են, և ահա քեզ դուր են գալիս: Վատ չի, քեզ վատ չեն խաբել»¹⁵: Հիրավի, Մաթևոսյանը «ջանացել է» արձակի օրենքին ենթարկվել, իր «կռիվը» եղել է «-խաղաղ պատումի արձակ ստեղծելը՝ առանց մակդիրների, մակդիրների քչությամբ», բայց նրա էության խորքում բանաստեղծական կրակը բորբոքողներ կային՝ բանաստեղծության մեծերը և բնաշխարհի ու մարդկանց նկատմամբ սերն ու գորովը, որ հաստատապես բանաստեղծական հուզապրումներ են: Պուշկինի՝ բանաստեղծությունից արձակի անցման վարպետության մասին է ասում. «Ուղղակի սիրահարված են՝ մարդ կարողանա իրեն ռեժիմի ենթարկել և բանաստեղծից դառնա արձակագիր, ենթարկվի ժանրի պահանջներին»¹⁶: Մաթևոսյանի ամբողջ ստեղծագործության մեջ, հատկապես 1960-70-ականների, մերթընդմեք, առանձին հատվածներում իր մտորումները սրտաբուխ են, զգացմունքային, պատկերները՝ բանաստեղծական, ռիթմը՝ սահուն-քնարական, երբեմն անգամ հատվածի ամբողջական այնպիսի կառույցով, որ ավելի շատ բնորոշ է բանաստեղծությանը: Օրինակներ՝

Թերևս սկսենք «Ահմիժոր» ակնարկից՝ խոտհումձի պատկերով.

«Այդ ճիշտ է, որ գերանդին զնգում է խոտհարքի մեջ, լեռների ուսից արևը շողեր է նետում խոտհարքին, պողպատե գերանդին շողերը ետ է նետում, և թվում է, թե գերանդին կպավ շողերին՝ զնգոցը դրանից ելավ: Հետո գերանդիի և արևի խաղ է լինում մինչև արևամուտ: Եվ ճիշտ է, որ արևամուտը գեղեցիկ է:

Այդ ճիշտ է, որ շոգ կեսօրին հնձվորի մտքով «Հո՛վ արեք, սարեր ջան, հո՛վ արեք» է անցնում, եթերի ցածում լողացող ամպերը խոտհարքների վրայով քարշ են տալիս ստվերները, և քարշ եկող ստվերի հետ թափառում է գովը, և ամեն հանդում մի զանգակ աղբյուր կա՝ հնձվորի սիրտը հովացնում է:

¹⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 244:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 491:

Այդ ճիշտ է, որ առավոտները փչում է հովիկը, իրիկունները՝ գեփյունը, և խոտհարքները զմրուխտի են, և ծծակ կոչվող ծաղիկը նեկտարահոտ է բուրում քուլաներով, որոնք քշվում են քամուց և մի հեռու, շատ հեռու տեղ, ուր նեկտարածաղկի նմուշ անգամ չկա, քիմքիդ է խփում նեկտարահոտը. խոտհարքների վրայով քուլաները թափառում են՝ ինչպես ամպերը անտառի վրայով:

Այդ ճիշտ է, որ խոտհարքներն անսահման են, և հովն այդպես էլ ծայրը չի գտնում, մոլորված մնում է նրանց մեջ»¹⁷:

Պարբերությունները՝ կրկնվող «Այդ ճիշտ է» սկիզբով, ընթացքն ու հակադիր ծանր ավարտը («Այդ բոլորը ճիշտ է: Բայց, տեր աստված, այնպես ծանր, այնպես ջարդող աշխատանք է խոտհունձը... Ախար հնձից հետո ցավող մկաններիդ տեղն ես սովորում քո մարմնի վրա») հիշեցնում են, որ սա բանաստեղծական կառույց է, պատկերները ծնունդ են բանաստեղծական երևակայության («Արևը շողեր է նետում խոտհարքներին», «Ամպերը քարշ են տալիս ստվերները, ստվերի ետևից թափառում է գովը», «Ծաղիկը նեկտարահոտ է բուրում քուլաներով», «Քուլաները թափառում են՝ ինչպես ամպերը անտառի վրայով»): Եվ բնավ դժվար չէ տողատել այս՝ վերածելու համար չափածոյի:

Ահա նկարեն, բանաստեղծական մի ուրիշ պատկեր «Ալխո»-ից. «Չորում, քարերի մեջ, գետը նրմնջում էր, աղջիկների մայրը, գլուխը ծնկներին՝ ոչ այն է տխրում ջրերի վրա ու իր սպիտակ ոտքերի վրա, աղջիկներից մեկը խռովել էր ու նիհար մեջքը կեռած գրկել ծնկները. մյուսը խոտը մտցնում էր նրա ականջը և խուլ ու խզված ծիծաղում, և քույրը՝ շրթունքներն ուռցրած, շուռումուռ էր գալիս նստած տեղը, վիթխարի մարդաթողը անում էր իր փափուկ պտույտները արևի տակ, իսկ Ալխոն կանգնել էր ու թախծում էր: Եվ այդ ամենը հանգած ու իզուր էր, ինչպես չաշխատող ջրաղացի ջուրը, ոտքի վրա փտող ծառը, տակին փռված արտ չունեցող արևը»¹⁸:

Իսկ ահա մի ուրիշ դրվագում հոգնատանջ բեռնաձին՝ Ալխոն, տասներկու թե ավելի փութ բարձրված, գառիվեր ու գառիվար երկար ու ձիգ ճանապարհին է. «Խճուղուց անջատվեց, արևի տակ տնքալով գնաց ու

¹⁷ **Հրանտ Մաքսուսյան**, Երկեր, երկու հատորով, հ. I, Եր., 1985, էջ 28:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 164:

գմաց շեկ, խուլ ու տոթ ճանապարհը...»։ Ու ծնվում է երազ-ցանկությունը, որ չգիտես Ալխոյի՞նն է, թե՞ հենց հեղինակինը, որ պարզապես հեղինակ չէ, այլ ձիատեր ու ձիապան, գուցե հենց այդ բեռնաձին. «Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հատ աղբյուր։ Անդրոն այդ հովտի տեղը չիմանար։ Այդ կանաչ հովտում, աղբյուրի մոտերքը, արածեր մի կարմիր ձի։ Ոչ որ չիմանար, որ այդ ձին Ալխոն է, բայց լինե՛ր Ալխոն։ Արածելով պտտվե՛ր հովտում, ջուր խմե՛ր, պոչով քշե՛ր մի երկու հատիկ ճանճը, թախծե՛ր, պառկե՛ր արևի տակ կանաչ հովտում սատկածի պես, աղվեսը գար պագեր հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպտեր շրթունքները և այդ ժամանակ Ալխոն հո՛ չփռացներ լայն ռունգերով. աղվեսի լեղին ճաքեր։ Ալխոն աշխույժով կանգներ կանաչ մարգում՝ հովտի ծայրին արածելիս լինե՛ր լայնագավակ մուգ կարմիր զամբիկը։ Արածե՛ր Ալխոն կանաչ հովտում, պառկե՛ր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպերը լողային վերևով, լինե՛ր տխուր ու գեղեցիկ։ Ու հետո բսնե՛ին գայլերը, կուշտ ու բարի Ալխոն նրանց չտանջե՛ր, ինքը չտանջվե՛ր, իրեն նրանց տար ուտելու, թող ուտե՛ին»¹⁹։ Իսկապես, ո՞ւմ երազ-ցանկությունն է սա, որ ո՛չ խոհն է հեղինակի, ո՛չ «մտորումը» ձիու, որ մարդկայնացված չէ (ո՞վ ասաց, որ ձին չի մտածում, քիչ առաջ տեսանք՝ «Ալխոն կանգնել ու թախծում էր»), եթե մտորումն է, չակերտված պետք է լինե՛ր, որ՝ չէ։ Ահա՛։ Հայ պոեզիայի, Չարենցի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին արդեն ասել ենք։ Իսկ Բակո՞ւնքը։ «Կարող եմ նշել Բակունցի միանգամայն որոշակի գործեր, որ անմիջական ներգործություն են ունեցել։ «Միրհավը», «Պրովինցիայի մայրամուտը», «Խոնարհ աղջիկը»²⁰, – կարդում ենք Մարչենկոյի հետ հարցազրույցում։ Անշուշտ, գայթակղիչը ոչ միայն Բակունցի արձակի բանաստեղծական լեզուն էր, այլև, և հատկապես, կյանքի պատկերման, գյուղը «խոսեցնելու», գյուղացիների մասին գրելու բակունցյան մոտեցումը, որ Մաքսոսյանը բացատրում էր այսպես։ «Բակունցը բեկանեց այդ «մասինը», նա գրում էր ոչ թե ժո-

¹⁹ **Հրանտ Մաքսոսյան**, Երկեր, երկու հատորով, հ. 1, էջ 176։

²⁰ **Հրանտ Մաքսոսյան**, Ես ես եմ, էջ 220 (Հիշենք նաև, որ «Միրհավ»-ով այնքան էր ոգևորված, որ այն 1966թ. վերածեց կինոսցենարի, ավելի ճիշտ՝ նորովի գրեց այն, այդ թեմայով՝ «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» վերնագրով, ինչպես ինքն է վկայում՝ ձեռքի տակ չունենալով Բակունցի պատմվածքը։ Հետագայում այն նկարահանվեց «Հայֆիլմում»)։

դովրդի մասին, այլև ժողովրդի միջից: Ներսիս լինելու այդ սկզբունքը ես, որքան դա իմ հմարավորությունների սահմաններում էր, փորձեցի տարածել օրգանական ու անօրգանական աշխարհի ամբողջ տարածքի վրա: Դա նշանակում է գրել ոչ թե ծառի մասին, այլ ծառի միջից, ոչ թե ձիու մասին, այլ ձիու ներսից... Երբ գրում էի իմ Ալխոյին, ես ինքս Ալխո էի: Ջգում էի Ալխոյի նման: Հիմա էլ ինձ երբեմն թվում է, որ ես ավելի շատ ձի եմ, քան մարդ...»²¹: Մաթևոսյանի այս բացատրություն-խոստովանությամբ ուզում եմ հաստատել պատասխանը իմ հարցի՝ ո՞ւմ երազ-ցանկությունն է՝ «Լիներ՝ մի կանաչ հովիտ...» բանաստեղծական մե-նախոսությունը. Ալխո բեռնաձիու՞, թե՞ Հրանտ-բեռնաձիու՝ Ալխոյի «ներսից» խոսող: Ու մաս հիշեմ բակունցյան խոսքակառույցի հնչերան-գը «Սիրհավից»՝ Դիլանի իղձը՝ «Լիներ՝, այնպես լինեք, որ ինքը հնձվոր լինեք, նրանց արտը հնձեք, Սոման հաց բերեք իրեն...»:

Բանաստեղծական մի վառվռուն պատկեր է պատմվածքի վերջնա-մասում Ալխոյի «սիրառատ» մղումը դեպի «լայնագավակ» զամբիկների երամակ, երամակի խանդոտ հովատակի հետ զուր մենամարտը, հուսա-խաբ վերադարձը դեպի իր բեռները, բեռնաձիու իր համակերպությանը: Ահա՛

«Ալխոն գլուխը բարձր քայլ դրեց դեպի երամակ՝ այնտեղ զամբիկ-ները բուրում էին տաքություն ու ծաղիկ: Ալխոն բարձրագլուխ վրնջաց դեպի երամակ՝ լայնագավակ զամբիկներն այնտեղ բուրում էին արյան մոլուցք ու հոգնություն: Ալխոն խուլ վրնջաց ու գնաց՝ երամակից դուրս շարտվեց, մի պահ նայեց ու իրեն կտոր-կտոր անելով եկավ հովատակը: Կրծքի լայնք տալով եկավ, դևի պես շրխկալով եկավ, կրծքով շարտեց Ալխոյին ու խոխտալով ետ գնաց: Երամակի մոտից նայեց՝ որտե՞ղ էր այն կռտածը, որ վրնջում էր:

Ալխոն նստեց, կանգնեց, թափահարվեց, նայեց երամակին՝ զամ-բիկները բուրում էին արյան կատաղություն ու խորք: Ալխոն վրնջաց, և այդ ժամանակ հովատակը պտտվեց երամակի շուրջը, երամակը հավա-քեց, պտտվեց հավաք երամակի շուրջը, պտտվեց ու պտույտից դուրս ընկավ: Օձի պես չար, քամու պես թեթև ու ցուլի պես ծանր՝ ահագնամա-լով եկավ, խփեց փշրեց Ալխոյին ու գլուխը թափահարելով ետ գնաց:

²¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 220-221:

Երկնքում լողում էր մի քուլա ամպ, երգում էր արտույտը, կուշտ երամակն իբր թե արածում էր, քաղցից գազազած շները չգիտեին ինչ ծվատել, հովատակի համար Ալխոն եղել էր մի դար առաջ, Ալխոն եկավ, դողաց ոտքերի վրա, հաստատվեց ոտքերի վրա, գլուխը բարձրացրեց՝ լայնագավակ զամբիկները բուրում էին տաքությամբ ու ծաղկով: Ալխոն վրնջաց ու մղվեց դեպի երամակ՝ հովատակը պոկվեց» ... «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 քաշեց շներին, ահագնանալով եկավ, խփեց, փռեց, կծեց ու տրորեց միանգամից: Եվ պղնձե բաշը ծածանելով արևի տակ այդ կանաչ աշխարհում, գնաց դեպի երամակ: Եվ այնտեղից նայեց՝ Ալխոն դարձյալ ելել էր, գնում էր Գիքորի ետևից ուրթ, ուր բռններն էին և գլուղ ու գլուղով կայարան տանող ճանապարհի սկիզբը»²²:

Հակոբ Օշականի՝ իր վիպակների մասին ասված խոսքերը կարող ենք կրկնել նաև Մաքսոյանի համար թեկուզ հենց այս (և ոչ միայն) բերված օրինակի առիթով. «... Բազմաթիւ կտորներու մէջ ոճը ինքնաբերաբար առանց ճիգի կը գտնէ կշռաւոր գնացքը, ըլլալով արձակ քերթուածէ մը ավելի պարտադրիչ, ձայնական կշիռին չափ, քերթուած մը հատկանշող պատկերուն, առատափայլ, կտրատ, բայց դաշնանոսագ կողմերով...»: Եվ ասպա՝ «... Ու ըսեք ինծի, թէ ո՞ր քերթուածին մէջ, ասկէ քիչ տողերու վրայ, ասկէ շատ փոխաբերութեան հանդիպած եք դուք մեր ամենէն իրաւ, տաղանդաւոր բանաստեղծներէն»²³:

Ուշադրություն դարձնենք մեջբերված հատվածի ընդհանուր պատկերի ընթացքին, ոչ միայն գործողության, այլև, թող թույլ տրվի ասել, հոգեբանական, եթե ոչ՝ բնագոյական մղումների ներքին շարժմանը, մերթ ընդ մերթ (չորս անգամ) կրկնվող՝ «լայնագավակ զամբիկները բուրում էին...»՝ «տաքություն ու ծաղիկ», «արյան մոլուցք ու հոգնություն», «արյան կատաղություն ու խորք», «տաքությամբ ու ծաղկով» զուտ բանաստեղծական այս փոխաբերություններին՝ որպես կառույցը շաղկապող մասերի, կրկնվող ստորոգյալներով (*շրխկալով հեկալ, լայնք ցա-*

²² Նույն տեղում, էջ 195-197:

²³ **Յակոբ Օշական**, Համապատկեր, 10-րդ հատոր, էջ 123-124:

լով եկալ, շների օղակման հեր եկալ, ահագնանալով եկալ...) ու ստորոգյալների կուտակումով (*փռեց, կծեց* ու *տրորեց* միանգամից) քերականական կառույցին, գրեթե չափածո հնչերանգով համեմատությոններին (**«օջի պես չար, քանու պես քեքի ու ցուլի պես ծանր՝ ահագնանալով եկալ»**): Ես ինչպե՞ս չասեմ, որ սա բանաստեղծություն է: Թող որ արձակ, ինչպես «Վերք Հայաստանին», «Երկիր Նաիրին», ինչո՞ւ չե՞ «Մատյանը» (որ սկզբնապես արձակ էր, աղոթագիրք): Բանաստեղծները դյուրությամբ կարող են այս հատվածը չափածո դարձնել, միայն թե վախենում են, որ այն ավելի բանաստեղծական չդառնա, քան Մաքսույանի այս արձակն է, քանի որ նրանք չեն կարող խոսել «Ալիսյի ներսից», չեն կարող «զգալ Ալիսյի նման»: Եվ ոչ էլ «երամակի հովատակի»:

Եվ ոչ էլ Նարինջ զամբիկի և ոչ էլ Գոմեշի, որովհետև նրանք՝ բոլորը, ներկայացված են «ներսից», որովհետև Մաքսույանի մոտեցումը նույնն է. «Ամենից քիչ ես ձգտում եմ մարդկայնացնել իմ կենդանիներին՝ Գոմեշին, Նարնջագույն զամբիկին, Ալիսյին: Ես ձգտում էի նրանց ինձ չնմանեցնել, այլ ինքս նմանվել» (վերը հիշատակված նույն հարցազրույցում, էջ 221):

Ահա և «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքը: Ինչպես գիտենք՝ Մաքսույանի տարբեր գործերում հաճախ հայտնվում են նույն հերոսները: Այդպես նաև կենդանիները: Ալիսյի «ախոյանը»՝ երամակի հովատակը, «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքում հարստացված է կենսագրությամբ: Ասվում է (ոմանք հավատում էին, ոմանք՝ ոչ), որ իբրև այս նարնջագույն հովատակը Նարինջ զամբիկի տղան է, դրա համար էլ մայրը միշտ ստերջ է մնում (ուստի և վաճառում են): «Քանի դեռ այդ երամակում այդ նարնջագույն հովատակն էր, ուրիշ որձաձի, չէ, սիրտ չէր անի երևալ երամակի մոտերքը: Չար էր: Այս սարից այն սարը որձ ձի տեսներ՝ թռչում էր ծվատելու»²⁴,– կարդում ես պատմվածքում և հիշում Ալիսյի վրա նրա կատաղի հարձակումը: Այդ մասին հիշատակվում է նաև այս պատմվածքում, մի այլ առիթով. այս անգամ Ալիսյին փրկում են շները: Բայց ահա նարնջագույն հովատակի հարձակումը ուրիշ մի բեռնաձիու

²⁴ **Հրանտ Մաքսույան**, «Հատընտիր», երկու հատորով, հ. I, Եր., 2005, էջ 54: (Այս գրքից հաջորդ մեջբերումների հղումների էջերը կնշվեն անմիջապա):

վրա, նրա վարգը բանաստեղծական գեղեցիկ մի պատկեր է. «Հուրիբատող մարինջն այդ կանաչ աշխարհի մեծ արեգակի տակ վառվռելով թռչում էր դեպի էն խեղճ բեռնաձին, ասես քամին հրդեհ էր քշում, և պղնձագույն պոչը հազիվ չէր պոկվում, հազիվ էր հասցնում նրա ետևից: Եվ առջևի սպիտակ ոտքը երևում-կորչում, երևում-կորչում էր քանդվող-սարքվող խաչվածքների մեջ: Եվ բոցե բաշը քրքրվում էր նրա վրա: Այս սարից այն սարը լսում էիր հզոր թոքերի թակոցը կողերին:

Այդպես հեռվից՝ սիրում էր նրա ճեպը»: Այնքան սիրում, որ ձիապան Մեսրոպը հիացական «նրա ետևից ծորտում էր. – Ո՛վս, մարդ ձի պիտեր...» (էջ 54): Այդպես հիացքով էլ հեղինակը դիտում է իրեն սանձել կամեցողներից (ասես հասկանում է, որ ուզում են բռնել՝ վաճառելու) խուսափող Նարինջ զամբիկի վարգը: Նարինջը պոկվեց երամակից, կծելով «դուրս եկավ նրանց միջից ու գնաց վարգով: Երամակը հոսում էր նրա ետևից, իսկ նա փախչում էր երամակից, և ոտքերն սկսեցին նրա տակ բազմապատկվել: Ոտքերը նրա տակ շատացան, շատացան, շատացան, մինչև որ այլևս ոտքեր չէին երևում, շարժում չէր երևում, ինչ որ է՝ սլացքը ոտքերով չէր. երկրի երեսով սահում էր դեղին մի բոց: Միայն ափսոս, որ երկրից չէր կտրվում, ձորակների հետ իջնում էր, բլուրների հետ բարձրանում և ճանապարհի հետ թեքվում էր: Եվ կորացող հարթության հետ կորավ մեր հայացքներից» (էջ 57-58):

Ակամա հիշում ես Կոստանդ աղայի ձիու սլացքը Բակունցի «Սպիտակ ձին» պատմվածքում. «Հեռվից խաղալով ու խայտալով վազում էր սպիտակ ձին, քամին փռփռացնում էր բաշը, և ձին լայն կրծքով ճեղքում էր լեռնային օդի սառն ալիքները: Փռչի չէր բարձրանում գետնից, և թվում էր, թե ձիու արագավազ ոտները չեն դիպչում գետնին, և պայտերը գրնգում են օդի մեջ»²⁵: Եվ վերջում՝ «Սպիտակ ձին մի վայրկյան ցուլաց մթնոլ արևի շողերում և չքացավ դեպի մարնջագույն ամպերը: Կարծես մարմարիոնե մի արծան արշավում էր դեպի պատվանդանը...»²⁶: Հիշում ես նաև այն կապտավուն ձիուն, նույն պատմվածքում, որ դարձյալ «երամակի ձի էր, սնվել էր լեռներում, երբեք հեծվոր չէր նստել մեջքին», ու հիմա քաղաքի հրապարակում խուսափում էր զինվորներից, ուզում էր

²⁵ Ակսել Բակունց, Երկեր չորս հատորով, հ. I, Եր., 1976, էջ 269:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 208:

ազատ լինել, «ամենի ուստյուն էր անում, թռչում օձի մման գալարվող օղակի վրայով և փախուստի ելք փնտրում»²⁷, ինչպես Նարինջ զամբիկը: Հիշում ես մաս Յոլակ ձիուն (մույն պատմվածքից), Ալխոյի մման մի բեռնաձի, որ ծանր բեռան տակ երագում էր՝ «Լիմեն՝ ու մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հատ աղբյուր...», և Յոլակին, որ գետից վերադարձի ճանապարհին «հագվի տնքում էր, պղտոր աչքերի առաջ գլխիվայր կախված մի չնաշխարհիկ արոտ...»²⁸: Եվ նրանց նկատմամբ սերն ու գորովը, և նրանց «նեխից» աշխարհը տեսնելու, նրանց ու աշխարհը բանաստեղծորեն պատկերելու Բակունց-Մաքսոյան անթաքայց հարազատությունը:

Ահա և «Գոմեշը» պատմվածքը. երևի թե առավել առանձնացողը Մաքսոյանի արձակի մեջ իր քնարական, բանաստեղծական հակվածությամբ: Ես այն սիրով արձակ-պոեմ կանվանեի, ինչպես, ասենք, Իսահակյանի արձակ պոեմները: Խոհական, ջերմ, տաք շնչավորումով, քնարական, շքեղ, զուտ բանաստեղծական պատկերներով ու համեմատություններով, սահուն ռիթմով, հեղինակի իսկ բնութագրումով «հերոսի»՝ գոմեշի, ոչ թե մարդկայնացված կերպարի, այլ հենց գոմեշի «ներսից խոսելու» գոմեշագագողության, բնության (թե՞ աստվածային) արարչագործության այդ ևս մեկ տեսակի կենսակերպի, սերնդագործության անդիմադրելի մղումների ցուցադրությամբ, ու հեղինակի (ոչ թե պատմողի) այդ սովորական պատմության նկատմամբ զգայական, եմթակայական վերաբերմունքը ակամա պայմանավորում են պատմվածքի քնարականությունը և հեղինակի ջերմաշունչ հայացքը մարդկային, կենդանական ու բուսական աշխարհին ու հատկապես ի՛ր բնաշխարհին, որ այդպես ամենայն մանրամասնությամբ կենդանացրել է Մաքսոյանն իր արձակում: Այդպես թերևս մեկ էլ Մեծուրու պատումի մեջ է, Հակոբ Մեծուրու, որի հետ Մաքսոյանի առնչությունները բացառիկ են, ում շատ էր սիրում ու բարձր գնահատում: Ենթակայական վերաբերմունքը նյութին, որ առավելապես քնարեգությանը բնորոշ հատկանիշ է, առկա է մաս «Գոմեշում», ուր բնաշխարհի գույների, բույրերի ու թույ-

²⁷ Ակսել Բակունց, Երկեր չորս հատորով, հ. I, էջ 304:

²⁸ Նույն տեղում:

րերի զգացողությունը պայմանավորված է գրողի սիրո ու կարոտի թանձր շաղախով:

Ահա: Ասես մոռացել է, որ հարցազրույց է, հարց էլ չի տրված, բայց Մաքսուսյանը մենախոսում է, ասես ինքն իր համար. «Էնպե՛ս եմ կարոտել երկրիս ձայների՛ն, ռիթմի՛ն, բույրերի՛ն, որ ինձ համար ուղղակի կյանք են եղել: Երկիր ասելով հասկանալի է՝ Լոռին: Չայնե՛րն իսկապես... Հացի՛ պես... Ոնց որ քաղցածը հացին կարոտած է լինում, ես էդպես՝ էդ քաղցը, էդ պակասը: Վախենամ, որ արդեն անդարձ է»:

... Էնպե՛ս եմ կարոտել հո՛րս, մո՛րս ձայնին... Հորս ձենի՛ն, բույրի՛ն, ձեռքի՛ն... մշակ, աշխատած ձեռի ծանրությունն ուսիս վրա: Խոշոր, սիրուն ձեռք ուներ... Եվ էր անվաստակ... Անվաստակ է՛ն իմաստով, որ տունը ոչ մի բան չէր եկել, բայց աշխատած էր... էդ երեկոները՝ ջանք թափած, քրտինք թափած էդ երեկոները...

... Էնպե՛ս եմ կարոտել էդ արտի ծփանքին: Քամին արտի վրայով խաղալո՛ւ-խաղալո՛ւ գնում էր՝ էդպես էր կենդանի կյանքը... Ինչպե՛ս եմ խղճում իմ երեխաներին, իմ թոռներին, քաղաքում ծնված էս փոքրերին, որ չեն իմանալու՝ ինչ է արտը, ինչ է մղեղը, ինչ է եզը, ինչ է հողի բույրը, ինչ է տարածության ազատությունը, խղճում եմ, որ գետնի վրա տեղ չունեն...»²⁹:

Սա Հովիկ Վարդումյանի հետ հարցազրույցներից է, մի կտոր մենախոսություն, կարոտախոսի մի բխում. սա բանաստեղծություն է:

Հայ գյուղի մի ուրիշ տարեգրի ու երգչի՝ Համաստեղի ստեղծագործության մասին բանաստեղծ Մուշեղ Իշխանը գրում էր. «Կարելի չէ չխոստովանիլ», թե նրա գործերի, «ամենուն մեջ ալ ներկայ է ինք, այսինքն ներկայ է ցորենի արտերուն վրա փռուած արեւուն բարութեամբ և պայծառութեամբ լի հոգի մը, որ մարդուն, կենդանիին, բնութեան և իրերուն հանդէպ հաւասարապէս զգայուն է և գիտէ թրթռալ համապարփակ հուզումովը անոնց բոլոր վիշտերուն և ուրախութեանց: Բանաստեղծի այս խոր զգայութիւնը (ուշադիր լինենք՝ ասում է **բանաստեղծի** և ոչ թե **գրողի** – Վ. Գ.), հոգիի այս բնական բարութիւնը եւ կեանքին ու մարդ-

²⁹ Հրանտ Մաքսուսյան, Ես ես եմ, էջ 495-496:

կանց հանդեպ յորդող այս անսպառ սերն է որ կը գունատորեն եւ կը կենդանացնեն Համաստեղի գծած պատկերները»³⁰:

Հիրավի, Համաստեղի արձակի յուրահատկություններց մեկն է՝ իրականությունը բանաստեղծի ներշնչանքով դիտարկումն է: Դեր-Ջորի անսպառառ շրջագայությունից հետո, ուր Համաստեղը տեսել էր հայ նահատակների «գանգերու կույտերը», Կարո Սասունու վկայությամբ՝ չափազանց ազդված էր, «ողբերգությունը լռելյայն կը կրեր իր հոգիին խորը», մի օր արտահայտվում է. «Բանաստեղծութիւն մը սիրտս կը դողդէ ու անուն չեմ կրնար տալ այն նիւթին, որ համերգի մը բազմահնչիւն արձագանգներով կը լեցնէ հոգիս»³¹: Եվ ծնվում է այդ «բանաստեղծությունը», որ «Ջրույց շունի մը հետ» պատմվածքն է՝ իրապես քնարական արձակ, գրույց-մենախոսություն, արձակ պոեմ, որի մեջ հեղինակը ոչ թե պատմում, այլ երգում է իր գյուղը, մարդկանց, «գեղեցկությունը արևին ու աշխատանքին», հնչեցնում է «երգը եզին, արորին, խոփին, երգը հպարտ գոմեշին... հնձվորին, կալին, հունձքին...»³²: Արձակ է՝ զետեղված «Անձրևը» պատմվածքների ժողովածուում, բայց իրավ «Բանաստեղծական թռիչքի ինքնահատուկ ստեղծագործութիւն մը» (Ռ. Դարբինյան):

Ես ուզում եմ Համաստեղի ու նրա արձակի այս բնութագրությունները՝ «բանաստեղծի այս խոր զգայությունը» «բանաստեղծություն մը կը դողդէ սիրտս» և «երգը գյուղի», զուգահեռել նաև Մաքսոսյանի ստեղծագործության հետ: Այդ ես չէ, ինքը՝ Մաքսոսյանն է ասում. «Շահալվի ձորն էր, էն նեղ կիրճը... Էնտեղ... Արթնացել եմ գնացքի մեջ: Առավոտվա ժամն էր: Դեմի անտառով, երբ էնտեղից գնում ես՝ աջ թևով, անտառի մեջ ամպերը դանդաղ, ձորն ի վե՛ր, լանջերն ի վե՛ր, խոնավ, անտառոտ լանջերն ի վե՛ր բարձրանում էին: Ես գիտեմ, որ էդ օրն եմ **բանաստեղծ** դառել: Էդ օրն եմ լիցքավորվել, լցվել» (Ընդգծ.՝ Վ. Գ.)³³:

«Գոմեշին» վերադառնալով և չմտնելով «հերոսի» հնգօրյա «ողիսականի» մանրամասների, նրբերանգների մեջ՝ հիշեմ միայն երկու հատված, սկզբից և վերջից, որ բանաստեղծական մուտք է ու ավարտ,

³⁰ Համաստեղ, Երկեր, Ա հատոր, Պէյրոս, 1969, էջ Ժ:

³¹ Տե՛ս Համաստեղ, Մոռացված էջեր, Գ հատոր, Եր., 2005, էջ 255-256:

³² Համաստեղ, Հայաստանի լեռներու արնգահարը, Եր., 1989, էջ 347-348:

³³ Հրանտ Մաքսոսյան, Ես ես եմ, էջ 496:

ևս մի քանի գուտ մաթևոսյանական պատկեր-համեմատություններ, որ բանաստեղծության զինանոցից են: Ահա սկիզբը՝ մուտքը բնաշխարհ.

«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:

Խոտն այդտեղ չտեսնված համով էր, և հանդապահը հիմա-հիմա պիտի գար գոռար նախրի վրա՝ թե նրանք ինչու են ուտում համեղ խոտը, և նախիրն արածում էր ագահությամբ: Վայ թե վաղուց էին կշտացել, բայց հանդապահը չէր գալիս: 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 կրծքերակները վարար-վարար կաթ էին տանում, և նրանք իրենց անընդհատ ասում էին՝ թե առուն կա:

Տաք բուրմունքի մեջ ընկղմված գոմեշն արածում էր մի ձորակում: Հովերն այդ ձորակից ոչ մի բուրում չէին տարել, որովհետև չէին մտել ձորակ: ...Խոր լռության մեջ խոտերը թելը թելին շղարշե բուրմունք էին հյուսում այդ կանաչ աշխարհի երեսով մեկ և բուրմունքի հետ հյուսվում էր մի քաղցր թախիծ: Գոմեշը մոլնգաց» (էջ 206-207): Ապա արյան կանչով երկար ճանապարհ բռնած գոմեշի երթն է, բոլոր դժվարությունների հաղթահարումով՝ գոմշացույլին հասնելու պատմությունը, ու վերադարձը հինգ օր հետո: «Հինգերորդ օրվա երեկոյան, աղջամուղջի հետ, երբ տավարը ծանր կրծքերով կթի էր գալիս, նա հոգնաճ-հոգնած մտավ ուրբ: Նա ուրբ մտավ հերկից եկող եզան պես, հնձից դարձող մշակի, դարբնոց գնացող գութանի պես, կեսգիշերին տուն հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի ամռան երեկո: Ծանրումեն սպասող կովերի միջով նա եկավ, կանգնեց թաղիքե հին վրանի դռանը, և ինքը վրանի չավի էր, ու հոգնած մոլնգաց. ը՛րըմ:

–Ջա՛ն,– ասաց նանը,–եկա՞ր» (էջ 232):

Եվ մեկնումի ու վերադարձի այս ամբողջ պատումի մեջ առկայծում են գուտ բանաստեղծական պատկերները, որոնցից միայն մի քանիսը ուզում են մեջբերել: Այսպես.

«Խոր լուրջան մեջ խոտերը թելը-թելին շղարշե բուրմունք էին հյուսում այդ կանաչ աշխարհի երեսով մեկ, և բուրմունքի հետ հյուսվում էր մի քաղցր թախիժ» (էջ 207):

«Կովերը շարունակեցին արածել անտեր փափուկ խոտի առատության մեջ, լավ ջրի մոտիկության, իրենց մետաքսե ցուլի ներկայության, կաթի վարար վազքի ու գոլ արևից իրենց պարարտ գոհության մեջ» (էջ 207):

«Հեռու հեռաստանից դենը, տաք մշուշների մեջ գոմեշների խմբեր են կանգնած և նրանցից մեկը անտառների ու ճանապարհների գլխով հղում է իր թախիժը սրան»։ Եվ ապա, քիչ հետո սրա կրկնությունը, այլ ընդգրկումով, որ բանաստեղծության կառույցին է հատուկ. «Հեռուների շեկ հովիտներում մշուշների տակ գոմեշների շոգած խմբեր էին օրորվում և նրանց մեջ տաք ու գորեղ մեկը, գլուխը բարձր բռնած, իր կանչը հղում էր սրան։ Գոմեշը մոլնգաց ու պոկվեց բլրի գլխից դեպի ձորը...» (էջ 208):

«Ծորիդի ճռռոցով մի ալիք տոթ խփվեց ու գոմեշի քթերի մեջ չորացրեց ցեղերի թթվաշ գոլությունը։ Եվ խանձված դաշտն ամայացավ։ Նա խուլ մոլնգաց ու սպասեց. ամայության մեջ իր կանչը դանդաղ ցամաքում էր» (էջ 212):

«Գոմեշը գետնից փնչոցով հոտ պոկեց ու մոլվեց՝ տրորելով խանձված բույրերը, կանչերը, ծորիդների» (էջ 212):

«Գոմեշը մոլնգաց՝ ամայի լուրջումն սպասեց մի պահ, օրորվեց ու դարձավ արձագանք, այրից դուրս ցատկեց աղվեսի ու թռչունի խիտ գարշահոտը» (էջ 212): «Բարակ հողաշերտը պոկվեց ոտքի տակ, գոմեշը սայթաքեց ու ու խելագարվեց, գոմեշը գնաց հարվելով, քանդելով, ցատկելով. ամբողջ արյունը խցվեց իր գլխում, իր աղմուկը լցվեց իր ականջները. վարելահողերը վերջացան, ձորում շունչը պահած դարանեց անդունդը» (էջ 212):

«Նրա խոնավ կանչը գլորվեց դաշտերի վրայով, ցամաքեց արևի տակ, խառնվեց հին շշուկների ու կարոտների, դարձավ լուրջում» (էջ 213):

«Հովտում շաղախվում էր տխուր աղջամուղջը, սարերի կատարներից մոմերի պես հանգամ սառն արևները, գոմեշը բլուրների գլխից մոլճաց դեպի անհայտություն և իջավ, մտավ հովտի մթան տակ» (215):

«Եվ որտեղից էին սնվում նրանց ուղեղները, որ կարողանում էին գնդել փափուկ ենթագիտակցություններ»: Եվ այլն:

Այսպես տողանցենք ուրիշ պատմվածքներ ու վիպակներ, և օրինակները բազում են՝ մենախոսությունները՝ հերոսների թե հեղինակային, խոհերն ու հուզապրումները, դարձվածների, առանձին բառերի, հոմանիշների կրկնությունները, հոմանիշների սաստկացումները պատկերավոր ու սահուն ռիթմի մեջ քաշում-տանում են քեզ, և ակամա սկսում ես կարդալ արտասանելու պես՝ խոսքի, լեզվի պոեզիայի հաճույքն ըմբռնելով:

Հիշենք պատանի Արայիկի («Սկիզբը») մտորումը անտառում, ինչուների շարքը. «Ինչո՞ւ է պտտվում բազեն: Ինչո՞ւ են կանգնած ծառերը... Ինչպե՞ս է առաջացել երկիրը, ո՞ր 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, ինչո՞ւ երեկոները լիցում են այդպես տխուր, մտածկոտ ու ծանր, իսկ առավոտները այդպես մաքուր ու հիմար...» (էջ 235): Ինչուներ, որ անպատասխան են մնում, ու նաև Արայիկի շվար ու ամոթահար պահվածքը քաղաքաբնակ այդ աղջիկների առաջ, քանի որ իր «հագի այդ կարմիր շալվարը գրպան չուներ, որովհետև փոքրի շալվար էր», ապա և ընդվզումն ու լուռ պատասխանը. «Բայց լիներու էր, անպայման լիներու էր, երբևէ անպայման լիներու էր – տղան աղմուկով իջներու էր գառիթափը և աղջիկները պառկած էին լիներու գետի մրմունջի մեջ, և տղան սանրված էր լիներու, և տաբատը իրենը, կապույտ ու արդուկված էր լիներու, և մայրն այստեղ չէր լիներու և դույրը մաքուր էր լիներու և դա անպայման լիներու և լիներու էր անսպասելի, բայց տղայի ձեռքերը կարմիր չէին լիներու» (էջ 235):

Հիշենք Ադունի մենախոսությունը («Ծառերը»). արդեն ամբողջ վիպակը մի մենախոսություն է՝ խոհ ու խրատ ուղղված որդուն. «Լա՛վը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա...: Խիղճ, խղճի վրա խիղճ, խղճի վրա խիղճ,

ներսից խիղճ, դրսից խիղճ – դա խի՞ղճ է, թե փալասե տիկնիկ, գավակս, գավակս, իմ հոգսս, իմ տանջանքս, իմ անհանգստությունս, իմ տառապանքս, իմ բեռս... Քո պապ Ավետիքի քնա՞ծ, դանդա՞ղ, բարի՞, էն էլ ես ինչ իմանամ բարի՞ թե վախկոտ չեղած մի պուտ արյունը էդ ո՞նց կարողացավ կտրել մերանի պես քո մեջ Իշխանի տված էն կատաղի վարար արյունը, անդադար, խաբեբա, շողմքոր, համարձակ, անքուն, վրիժառու, զնգուն-զվարթ-ավագակ առնառուտի արյունը քո մեջ էդ ո՞նց կտրվեց Ավետիքի քնած մի պուտ արյունից...» (էջ 299):

Առանձին բառերի այս կրկնությունները, ածականների ու մակդիրների այս կուտակումները, որ երևույթը դարձնում են համընդգրկուն, բառիմաստը՝ առավել լիարժեք ու տպավորիչ, ակամա հուշում են նաև գրողի աղերսների մասին իր նախորդ մեծերի հետ, հարազատությունը ավանդներին: Ակամա հիշում ես Նարեկացու մատյանը, Աբովյանի «Վերքը», Չարենցի «Երկիր Նաիրին»: Ահա երկու փոքրիկ հատված: Նարեկացին՝ «Տեր Աստված գթության, փրկության և ողորմության //–Քավության և նորոգության, բժշկության և առողջության, լուսավորության և կենդանության, հարության և անմահության, // Հիշիր ինձ, երբ գաս քո արքայությամբ, ահավոր, հզոր, բարերար և ամենաստեղծ, // Կենդանի գովյալ, ամենակատար// Եվ մերձ համոթեն արարածների հեծությունների»³⁴: Եվ Աբովյանը՝ «Ինչպես մեկ կատաղած վիշապ երկնքիցը բռած» իջնում է Ջանգուն «սար ու ձոր կխշոր տալով, քանդելով, տապալելով... կապը կտրած, գժված...», գալիս է, իջնում է՝ «հրով, սրով, բոցով, բրով, փռնչալով, մռնչալով, խռնչալով... կայծակին տալով, ճչալով, ճռնչալով, թնդալով, դրդալով...», որ «Հայաստանի սուրբ գետիներ ոտնատակ տվողին, մեր նախնյաց մաքուր գերեզմանները քանդողին...», մեր երկիրը ավերողին՝ պարսիկին, «նրա արինաշաղախ բերդը, նրա ոսկորաշեն բուրջը, նրա գողաբնակ տեղը, նրա գազանաբնակ հողը՝ քանդի՛, տապալի՛, փշրի՛, ավերի՛, տակ ու գլուխ, գլուխ ու տակ անի՛, քարեքար, պատեպատ տա՛, հիմնատակ, բրիշակ անի, կլանի ու

³⁴ **Գրիգոր Նարեկացի**, Մատյան ողբերգության (գրաբարից թարգմանեց Սկրտիչ Խեղանյանը), Եր., 1960, էջ 179:

նրանց միջի ըլողներին... քշի՛, տանի՛, սրբի՛, ողողի՛, թիքա-թիքա անի...»³⁵:

Եվ հիշենք «Կանաչ դաշտը» պատմվածքի տարբեր մասերում կրկնում-հիշատակումը բնաշխարհի խորհրդանշ «հերոսների», որ ժայռն է, կաղնին, կանաչ հովիտը, ծաղկած մասրենին, ամպերը: Եվ ընդհանրապես պատումի լեզուն, որ բանաստեղծական է: «Կանաչ դաշտը տղայիս համար պատմեցի, – ասում է Մաթևոսյանը մի հարցազրույցի ժամանակ, – և պատմելու ժամանակ ինքս սարսռացի՝ տեսա շատ գեղեցիկ մի բան կա, որ պիտի անպայման գրել: Բայց երբ սկսեցի գրել, էն, ինչը որ պատմելիս ինձ հուշեց, որ ես սա անպայման գրվածք պիտի դարձնեմ, էդ չգտա: Ուրիշ բան, որ սիրում է արված, և ընթերցողն արատը չի նկատում, ուրիշ բան, որ լավ է գրված... Լավ է պատմված, լավ լեզու կա, որովհետև նաև լեզվի համար եմ այդպես արել, որովհետև երեխաների համար եմ արել և լեզու, ոչինչ եմ սովորեցնում: Սիրո արտահայտություն է նաև՝ երեխայիս համար էի պատմում, լավագույնն էի պատմում...»³⁶:

Եվ «Թափանցիկ օր» մենախոսություն-էսսեն հիշենք՝ հայ ու հայաստանյան, ներկա ու անցյալ կյանքի մի քանի դրվագների արդիական, անմիջական, խոհական արձագանք, որի հեղինակը գրող Հրանտ Մաթևոսյանը չէ, այլ «գյուղացու զավակ ու գյուղացի», հիմա (1965 թվականն է) երևանցի մտավորական Հրանտը, որ մեր պատմության վերապրողն է և հարց ունի հենց ինքն իրեն, որով էլ ավարտվում է էսսեն՝ «... Ինչո՞ւ ես տխուր և ինչո՞ւ ես ուրախ»: Իսկ զանգեզուրյան սարերի պատկերը, ինչպես միշտ նրան բանաստեղծ է դարձնում. «Արևի գնդոցով կապույտ կիրճերի ու դեղին սարերի առավոտ եղավ – ծուխ էին տալիս այնտեղ Արծվանիկի ուրթը, այնտեղ Գեղամուշի, այնտեղ Դավիթ Բեկի, այնտեղ Ծավի ուրթերը: Կապույտ մշուշ էին ծխում հեռու անտառները, ձորերի ձորերը, ոսկեփողի էին ցնդում գազաթների գազաթները (էջ 337): Եվ բազմախորհուրդ էսսեն՝ «Մեծամորը» հիշենք. «Գիտե՞ս ինչ, կյանք է՝ և մի ակնկալիր անփոփոխիկ ծով, և եթե խորտակվում ես՝

³⁵ Խաչատուր Աբովյան, Վերք Հայաստանի, Եր., 1981, էջ 302-303:

³⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 502:

մեղքը քոնն է և ոչ թե փոթորկիներ, քանի որ փոթորիկը ծովն է: Ո՞րք է խա-
րիսխոյ: Խարիսխոյ...

Կաղ, կուզ, գեղեցիկ, ճաղատ, ծիծաղելի, մռայլ, սուտ անկոտորում,
սուտ հանդիսավոր, դժգոհ, անվերջ դժգոհ, ուրախ, անմտության չափ
ուրախ բանաստեղծների քո տոհմը, ծաղրածուների այդ մեծ ընտանիքը
հիմա ամբողջ աշխարհով մեկ արև է փռում, արևի մեջ սամիթի բույր է
փռում, ծիրանի ծառ է տնկում...» (էջ 365):

Իսկ հայրենական պատկերները դարձյալ մետաֆորային են՝ բնո-
րոշ բանաստեղծությամբ. «Գնացքի էր սպասում երկաթուղին, լռում էին
Էջմիածնի պղնձե զանգերը, խորհում էր կավե մի կտոր պատը խաղողի
պառավ որթի մոտ, լույսը ծփում էր Երևան քաղաքի վրա Արարատյան
հովտով մեկ...», «Հանգստանում էին շոգեքարշը, անավարտ քարի մոտ՝
մորճը, մեռնում էին հին շշուկները հին իջևանատան պառավ մոխրի
մոտ Անիի կանաչ ճանապարհին», «Խոր գիշերվա մեջ լուռ մտածում
էին գրքերը...», «Անավարտ քարը տառեր, ողկույզ ու խաչ էր խոկում,
պատավում էր Էրեբունի բերդի կավը...» (էջ 347):

Եվ «Խումհար» վիպակի սկիզբը, տասներեք տող, որ հերոսի՝ Ար-
միկ Մնացականյանի նոր գրված անավարտ պատմվածքի սկիզբն է,
բնապատկերի մի սիրուն կտավ է՝ սիրուն ու իմաստակիր ավարտով,
տպավորիչ խոհ, մի փոքրիկ արձակ բանաստեղծություն, ռիթմիկ՝ տո-
ղատելու աստիճան: Ահա՝ «Արևածաղիկները նայում են պայծառ,
պայծառ: Լուռ կանգնել են ու միասին նայում են: Թաքուն մի բան, ար-
գելված մի բան անելիս էին եղել, ծերունու ոտնաձայնի վրա շտկվել էին,
նայում են ու լռում: Երեխաների խմբի պես: Եթե մեղուն լեզու ունի և կա-
րողանում է իրենց բաների մասին իմաց տալ ու հասկանալ, եթե կռունկը
երան է կապում ու իր կառավար թագուհուն գցում առջևը, եթե զամբիկն
արածում ու արածելու հետ բարկանում է հեռացող քուռակի վրա, և քու-
ռակը հասկանում է՝ ուրեմն այս երկնքի տակ աստծու ամեն արարած
ունի մարդկային իր լեզուն: Անտառն ինչպես է առաջ գնում, թփերն
առջևն է գցում, թփերը գնում են, ինքը գնում է թփերի ետևից: Կապուտ-
լեռ սարի մերկ լանջին գիհի մի բուփ է կպել ու վերև է կանչում ձորի ան-
տառին: Է՛, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը
շատացել են, անտառի դեմը փակում են» (էջ 561):

Եվ փոքրիկ արձակ բանաստեղծություն է Արմիկի՝ իրենց այգու խնձորենու սփռած բույրերի վերապրումը ծանրոցով ստացած խնձորների առիթով: «Ես պոկեցի արկղի երեսը: Խնձորի բույրը դանդաղ ելավ արկղից, փարվեց իմ դեմքին, բարձրացավ, կախվեց առաստաղից և ապա մանրամասնորեն լցվեց սենյակի բոլոր անկյուններն ու անցքերը: Սենյակը դարձավ գյուղի մեր տունը»: Իսկ այնտեղ՝ գյուղում, «մեր արևոտ քիվի բնում, օգոստոսի մեջ խլվում են ծիծառիկները և բույր է առնում խնձորենին: Խնձորենին բույրով զատվում է համակ կանաչից: Բույրը լցվում է տերևների արանքը, խնձորենին դառնում է բույրի ծառ: Բույրը կախկիսվում է ճյուղերից, իջնում է, շոյում սամիթի ամուն, խճճվում լոբուտի մեջ» (էջ 664):

Հատկապես զգայական են այն էջերը, երբ քաղաքաբնակ իր հերոսը ինքն է՝ տարբեր անուններով, բայց մենք հո գիտենք, որ ինքն է ու հերոսի կարոտը հայրենի եզերքի նկատմամբ հենց իր կարոտն է: Հիշենք նրան «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում. 13-14 տարեկան պատանին, որ գյուղից քաղաք է ընկել, էլ չի դիմանում գյուղի կարոտին, պատրաստ է ունեցած քիչ փողով ավտոմեքենայով մինչև Գիլիջիան հասնել, իսկ այնտեղից՝ ձորերով ու լեռներով, ոտքով Անհիձոր գնալ, որովհետև իր սիրտն այնտեղ է՝ լեռներում, որովհետև այնտեղ են՝ «Սարե՛րը, ռոճացի ես,- Վանին, Ասատուրը, Ներին, կարկուտը, շները...»՝ իր աշխարհը: Եվ խեղճ ու կրակ, հոսող արցունքներով գրում ու ջնջում է իր հարցումների նամակը՝ ուղղված մորը... իսկը իսկ Գիքորի հարցումները փողոցում հանդիպած իր համագյուղացիներին: Այդ կարոտը, կարոտախտը ձգվում է մշտապես, դրսևորում գտնելով անգամ վերջին տարիների հարցազրույցներում. «Էնպե՛ս են կարոտել երկրիս ձայներին...»:

Հայաստան աշխարհի, հողի, բնաշխարհի ու նրա մարդկանց նկատմամբ այդ կարոտով ու սիրով և խոր մտահոգությամբ է նաև պայմանավորված Մաթևոսյանի ենթակայական՝ զգայական ու հիացական վերաբերմունքը, որ արձակագրին երբեմն էլ ակամա մղում է բանաստեղծական զգայությունների ու բանաստեղծական սեռին բնորոշ արտահայտչաձևերի կիրառման, որը, կարծում են, մի առանձին հմայքով ավելի տպավորիչ է դարձնում նրա ջղուտ, կյանքառատ արձակը:

**ԹՈՒՐԲԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ՍՏԵՂՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ՄՈՒՏՔ

1064 թ. թուրքմեն-սելջուկ Արփի-Արալանը գրավում ու ավերում է հայոց մայրաքաղաք Անին: Մի քանի տարի հետո՝ 1071 թ., նա Մանազկերտի ճակատամարտում ջախջախում է բյուզանդական հզոր զորքը: Այս հաղթանակով թուրքերը վերջնականապես հաստատվում են Հայկական բարձրավանդակում, որտեղից այլևս երբեք չալիտի հեռանային: 1299 թ. հռչակվում է Օսմանյան կայսրությունը: 1453 թ. քսանմեկամյա եռանդուն սուլթան Մեհմեդ 2-րդը գրավում է անառիկ Կոստանդնուպոլիսը՝ վերացնելով Բյուզանդական կայսրությունը:

Երբ Ստեֆան Յվայզը գրում էր «Մարդկության աստեղային ժամերը» գիրքը՝ Կոստանդնուպոլսի անկումը համարելով քաղաքակրթության ամենից եղերական դրվագը, Օսմանյան կայսրությունը մի քանի տարի առաջ՝ 1923 թ., արդեն անցել էր պատմության գիրկը: Իրականում Առաջին աշխարհամարտում պարտված թուրքերը ոչնչից ծնում են Մուստաֆա Զեմալ, որը ավարտում է երկիրը հայերից ու հույներից հիմնավորապես «մաքրելու» գործը և փլուզված կայսրության փլատակների վրա հաստատում ժամանակակից, արդեն թուրքական հանրապետությունը: Լենինի, այսինքն՝ Ռուսաստանի անթաքույց օժանդակությամբ թուրքերը վերցնում էին Կարսը, Արդահանը, Իգդիրը, Արարատ լեռը, իսկ կիսով հայաբնակ Նախիջևանն ու գրեթե լրիվ հայաբնակ Ղարաբաղը 1921 թվականի մոսկովյան պայմանագրով մտցնում պետության կարգավիճակ և Ադրբեջան անուն ստացած թուրքական նոր խանության մեջ:

1915-1923 թթ. իրագործված Մեծ եղեռն կոչված այս պատմական աղետը շուրջ մեկ դար է՝ ցնցում է Հայաստանի նորագույն պատմությունը՝ զբաղեցնելով մաս հայ գրողների միտքը:

1980-ական թթ. սկզբին Երևանի գրական շրջաններում թափառում էր մի լեզենո, թե իբր Եղեռնի պատկերմանը դեմ է հայաստանցի գրողներից մեկը՝ Հրանտ Մաթևոսյանը: Իրականում շուրջ քառասուն տարի տևած իր գործունեության ընթացքում նրան երբեք չի քել այդ նյութը: Ինչո՞ւ եղավ Եղեռնը, ինչո՞ւ եղավ հատկապես իր լուսավոր դարի սկզբին, ո՞վ է դրա մեղավորը, և ի՞նչ պետք է անել եղեռնի կրկնությունը թույլ չտալու համար: Խորհրդային կարգերի օրոք այս հարցերը գրողը քննել է առավելապես գեղարվեստի միջոցներով, իսկ անկախության շրջանում՝ մաս հրապարակախոսության լեզվով:

1

Մաթևոսյանը ազգովի մորթվելու համար հայերից ոչ ոքի չի մեղադրում, բայց դրդում է մտածելու և հասկանալու թե՛ իրեն, թե՛ թշնամուն: 1990 թ. տված մի հարցազրույցում այդ բարդ երևույթի ճանաչման դրդապատճառների մասին նա ասում է. «Թուրքը՝ թուրք, և թուրքը մեր ամբողջ երկինքն անցյալից մինչև ապագա բռնել է, բայց մենք մի որևէ հայդուկի չափ ազնվորեն միամիտ էինք լինելու, եթե գոնե չփորձեինք կռահել այն անորսալին, որ թուրքին հայի և հային թուրքի թշնամի է անում»¹:

Մաթևոսյանի գործերում մշտապես ներկա է թուրքի կերպարը՝ ազգային-քաղաքական նկարագրով, կենցաղով ու բարքերով, ազգագրությամբ, «օրհնված» ասությաներով ու թուրքերեն հատվածներով: Այդպես է առաջին փորձերից մինչև վերջին անավարտ էջերը:

Ո՞րն է եղել Մաթևոսյանի գրական նախափորձը: Փոքր հորեղբոր հետ ունեցած մի գրույցից («Նժույգս, մժույգս») և Ադուն մոր մի խայթոցից («Աշման արև») մենք գիտենք, որ Մաթևոսյանի պատանի հերոսը (Հրանտի նախատիպով) դարոցական տարիքում ինչ-որ պիես է գրել: 2007 թ. գրողի ազգական, պատմաբան Սամսոն Քառյանը Հրանտ Մաթ-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ: Հարցազրույցներ, Եր., 2005, էջ 408:

նոստրոսի «Ահնիժոր» ակնարկին վերաբերող նյութերի ժողովածուի առաջաբանում պատմում է իր ահնիժորյան այս վերհուշը. «Հրանտը դեռ գյուղում, դպրոց հաճախելու տարիներին, չեմ հիշում՝ հինգերորդ թե վեցերորդ դասարանում էր, մի պիես գրեց: Թուրքերը գյուղի հանդամասերից մեկում՝ ճրագթաթում, Քառյան ազգից երկու երիտասարդ էին սպանել: Այս ողբերգական դեպքը Հրանտն օգտագործել էր որպես պիեսի նյութ՝ գյուղի ակումբին կից գործող թատերական խմբակի համար»²:

Ի դեպ, այս վկայությունը կարող է էական նյութ տալ Մաթևոսյանի գրական նախափորձերի, նրա գրական մուտքի հանգամանքները և մանրամասները ճշտելու գործին: Բայց խնդրո առարկա «թուրքական թեմայի» տեսանկյունից փաստը ինքնին իրոք որ պերճախոս է: Փաստորեն Մաթևոսյանի ցարդ վկայված ամենավաղ գրվածքը այն մասին է, թե ինչպես են թուրքերը սպանել հայ տղաների, որ իր համագյուղացիները, ավելին՝ իր հարազատներն էին: Մեկընդմիշտ հավաստենք, որ Մաթևոսյանի բառապաշարում չկա «աղբբեջանցի» բառը. թուրքը թուրք է, և վերջ: Օրինակ՝ «Մեսրոպի» ամբողջ բնագրում (և այլ գործերում տեղ գտած չորս-հինգ վարիացիոն պատումներում) «նրանք» թուրքեր են (ինչ-որ կռահելի դրդապատճառով բացառություն է միայն Անահիտ Բալանդուրի ռուսերեն թարգմանությունը, որում երբեմն օգտագործվում է «աղբբեջանցի» ձևը):

Մաթևոսյանը թուրքական թեման բնագիր ներմուծելու առիթը բաց չի թողնում: Ահա հայտնվում է «Ահնիժոր» ակնարկը՝ իր բնապահպանական ու սոցիալական պարունակներով, և որտեղից որտեղ մեջտեղ է գալիս Մարցեցի Մովսիսի պապի պատմած գյուղական նորաստեղծ լեզենը. «Մարցեցի Մովսիսի պապը պատմում է, որ ժողովրդին ջարդել ու տեղահան է արել լազգու Հասա՛նխանը: Զրույցն է ասում: Զորերում ճրագը մի անգամ էլ էր հանգչելու: Թուրքերն էին հանգցնելու: Հովհաննես Թումանյանը չթողեց:

– Հա՛, ինքը չթողեց: Ուհաննես Թումանյանը: Տեսավ, որ ուզում են էս ժողովրդի գլուխն ուտեն պրծնեն, մավ մստեց, Բաթումա ծովովը

² Հրանտ Մաթևոսյանի «Ահնիժոր» ակնարկի քննարկումները և արձագանքները (Փաստաթղթեր և նյութեր): Կազմող և խմբագիր՝ Սամսոն Քառյան, Եր., 2007, էջ 3:

զմաց թուրքի թագավորի մոտ: Ասաց. բա անհարմար չե՞ս զգում... Չէ, դու ինձ ասա, իսկի ամոթ չե՞ս անում: Էս խառնակ ժամանակներումը որ էս մի ամբողջ ազգի գլուխը կերար, բա հետո որ խաղաղությունն ընկավ, ի՞նչ պատասխան պտիս տալ մենձ ազգերին: Թագավորը մտածեց ու փաշին ետ կանչեց»³:

Անտիպ մնացած, հետմահու տպագրված «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում հետաքրքրական դրվագներ կան հայ և թուրք սարվորների փոխհարաբերության, միմյանց ոչխարների վրա աչք ունենալու, Ղազախի թուրքերի անասնագործությանը Իշխանի և ուրիշ գյուղացիների ունեցած մասնակցության մասին: Հայտնի է, որ 1963 թ. գրված այս գործը «Մենք ենք մեր սարերը» վիպակի հետ կազմելու էր Մաքևոսյանի առաջին ժողովածուն՝ «Գողերը», բայց հեղինակի վկայությամբ իր այդ առաջին գրքի պատրաստի շարվածքը ցրում են և արգելում տպագրությունը: Եվ ահա գողությունների պատմությունը շարադրելիս Մաքևոսյանն անդրադառնում է հայերի և թուրքերի գողություններին: «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակի հերոսներից մեկը՝ Ջարմայրը, ծիծաղելով հիշում է, թե ինչպես Ղազախի տարածքի թուրքական գյուղերի հովիվները իրենց հոտերը բերել են Ծմակուտի սարերը, և ոչխարները փախել են հայկական գյուղ: Այս կապակցությամբ հիշվում են նաև անասունների գողությանը մասնակցող որոշ հայ գյուղացիներ. «Այնքան որ... Ջարմայրը հռչառում է ու աչքերը սրբելով շարունակում.– վայ, վա՛յ. այնքան որ սալահլիեցիք իրենց ոչխարը բերել էին Ծմակուտի սարերը ամառվա արոտի՝ ոչխարը ներիով-բանով փախել էր Ծմակուտ. ուրեմն դա լրիվ Ծմակուտի ոչխարն էր եղել: Վայ, վա՛յ: Թուրքերն ասում էին. «ոչի՛նչ, ձմեռը գա, ձեր ոչխարը բերեք ձմեռային արոտի՝ կփախչի Սալահլի, Բաշսալահլի, Բաշքենդը»: Վայ, վա՛յ... Թուրքերի խոսքը Իշխանին ասացին՝ քի տակ ծիծաղեց:

Ծմակուտում մի Սարգիս կար. դեռ ապրելիս կլինի, մի անբանի մեկը. ցերեկը քնում էր, գիշերը գողանում: Գողանում տալիս էր, սարերում թուրքեր կային՝ դրանց, դրանք քշում էին Ղազախ»⁴:

³ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, Եր., 1985, հ. I, էջ 9: Այս երկհատորյակից կատարվելիք հետագա հղումների հատորն ու էջը կնշվեն շարադրանքում:

⁴ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2006, էջ 45:

Այս պատումի մեջ գերակշռողը կենցաղային-ազգագրականն է: Բայց երկու ժողովուրդների բարքերի նկարագրության ենթատեքստում արդեն կա մաս ազգամիջյան հարաբերությունների տեսանկյունը: Բնորոշ է, որ սահմանակից Ադրբեջանի գյուղացիներին թե՛ հերոսները, թե՛ Մաթևոսյան հեղինակը «թուրք» են կոչում: Ակնհայտ է մաս դրվագների իրական-վավերական մախափմքը. Մաթևոսյանի շատ գործերում հանդիպող «Ղազախ» ընդհանրական տեղանունը այստեղ մասնավորված է շրջանի որոշակի գյուղերի անուններով՝ Սալահիլի, Բաշսալահիլի, Բաշքենդ: Նկատենք մաս, որ սահմանային հանդամասերի և արտավայրերի շուրջը ծավալվող հակասությունները էական տեղ են զբաղեցնում Մաթևոսյանի գլխավոր «հակաթուրք» հերոսներից մեկի՝ Մեսրոպի խոհերում և գործողություններում:

«Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում առանձին պատում է թուրքերի կողմից Ալեքսանդրապոլը գրավելու, թալանով տարված հայերի ամոքալի պահվածքը վկայող Իշխանի վերհուշը: Նա հիշում է, թե ինչպես 1919 թվականին ընկերոջ հետ գնում է Ղարսը պաշտպանելու: Հասնում են Ալեքալու և ակամատես լիմում զարիուրելի տեսարանի. թուրքերը ուր որ է քաղաք են մտնելու, իսկ հայերը զբաղված են զինվորական պահեստների թալանով: Այս պահին հայտնվում է երիտասարդ հայ պորուչիկը: Նա խնդրում է թալանով տարված ու փախչող ազգակիցներին մտածել թուրքի վերահաս ներխուժման մասին. «Ու մի զինվորական սրա-նրա փեշից կախվում է, խնդրում է, ձիերի առջևը կտրում է՝ սանձը բռնում ու լաց լիմում. «Եղբայրներ՝, հայեր՝, ինչ եք անում, ամոք է, հայրենի՛քը, թո՛ւրքը... եղբայրներ՝, հայ եղեք...»: Հայ են, էլի, բա ինչ են, հո նասրանի՞ չեն: Քշում են ամենքն իրենց համար»⁵: Հայրենասեր ու ողբերգական երիտասարդ զինվորականը հանում է մագանն ու ինքնասպան լիմում, իսկ ավարով տարված հայերը վերցնում են ատրճա-նակն ու շարունակում իրենց սև գործը:

Այս դրվագում արձակագրի նպատակը ոչ թե թուրքերին կերպավորելն է, այլ նրանց զարիուրելի արշավանքի օրերին հայերի դրսևորած անճանաղ պահվածքը ցուցադրելը: Ընդ որում՝ դա արված է Մաթևոսյանի ամենից ուժեղ կերպարներից մեկի՝ Իշխանի հիշողությունների միջո-

⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Նանա իշխանուհու կամուրջը, էջ 80:

ցով: Մա ընդհանուր օրինաչափություն է, ըստ որի՝ բուրբերի և հայերի համեմատական վերլուծությունը արվում է զուգահեռաբար, ազգային ինքնաքննադատության և նույնիսկ մեղադրականի դիրքերից: Թուրքերի ուժի դիմաց հայերի սխալ պահվածքի քննադատությամբ Իշխանի այս վերհուշն ու դատապարտումը նույնպես նմանություն են դրսևորում Մեսրոպի աշխարհայացքի հետ, մի տեսակ նախապատրաստում այն:

Իսկ ահա նախապես նույն «Գողերը» գրքում գետեղված «Մենք ենք մեր սարերը» վիպակը կարծես թե առնչված չէ բուրբական թեմային: Բայց ահա թե ինչ է լինում: Հովիվներից ամենագրագետը, որին, Դուքսից բացի, նաև Օթելլո մականունն են կպցրել, ոչխարները մորթելիս անսպասելիորեն արտասանում է Շեքսպիրի «Օթելլոյի» վերջին մեմախոսությունից մի հատված: Ինքնասպան լինելու պահին նա հիշում է, թե ինչպես մի անգամ Հալեպում մի փաթեցավոր թլպատված շուն՝ մի թուրք, ծեծում էր մի վեցնետիկցու և հայհոյում իր պետությանը: Նա բռնում է այդ շան կոկորդից ու դաշույնով սպանում: Այս խոսքի պահին Օթելլոն ինքն իրեն է սպանում նույն կերպ: Նույն բառերով Ջավեն Քոչարյանը բեմականացնում է ոչխար մորթելը: Ուշագրավ է, որ հետագա հարցաքննության ընթացքում լեյտենանտը, Իշխանը, ապա և ինքը՝ Ջավենը, շարունակաբար սևեռվում են հենց այս դրվագի վրա:

Կարելի էր մտածել, որ սա սոսկ զավեշտ է, առավելագույնը՝ կոլորիտ, եթե չլինեին տեքստային որոշ գործոններ: Այսպես՝ Ջավենը ակնհայտորեն շրջանցում է Շեքսպիրի «Օթելլոյի» առաջմ միակ հայերեն տեքստը՝ մասեհյանական թարգմանությունը, կրկնօրինակում է Վահրամ Փափագյանի արած և «Իմ Օթելլոն» գրքում մեկնած իմպրովիզացիան՝ երիցս հեգելով «Հալեպ... Հալեպ... Հալեպ...» փափագյանական ներմոծումը, բայց բուն մեմախոսությունը տալիս է լրիվ ինքնուրույն ձևով: Ահա այդ տեքստը. «Մի անգամ Հալեպում... մի շուն տաճիկ հայհոյեց իմ ազգը: Ես բռնեցի այդ թլփատ շան կոկորդից ... ու խեղդեցի ահա այսպե՛ս...» (1, էջ 69-70):

Ե՛վ անգլերեն բնագրում, և՛ մասեհյանական, և՛ փափագյանական հայերենում «շունը» միայն «թլպատվածի» որոշյալն է, մինչդեռ մաթևսյանական տեքստում այն նաև որոշիչն է տաճիկ-թուրքի («մի շուն տաճիկ»):

Այս մեկնաբանությունը, անգամ ինտերտեքստի կիրառությունն ինքնին կարող են թվալ հակազեղագիտական կամ պարզապես դիպվածային: Բայց այդպես մտածողը ստիպված կլինի նույնպիսին համարել հենց իր՝ Շեքսպիրի կիրառությունը: Եթե թուրքին սպանելը կապ չունի ոչխար մորթելու հետ, այն կապ չունի նաև կնոջ դավաճանության և խանդի հետ: Բայց խնդիրն ունի պատմատեսական խորը պարագծեր: Մանագլերտի ճակատամարտից, Արփի-Արսլանի կողմից Ռոմանոս 4-րդ կայսերը գերելուց ու ստորացնելուց և հատկապես Կոստանդնուպոլիսը պղծելուց հետո եվրոպացիները սարսափում էին թուրքերից, իսկ մեծ մտածողները՝ փորձում հասկանալ նրա բարբարոսական էությունը: Շեքսպիրի անմիջական մախորդներից մեկը՝ Նիկոլո Մաքիավելին, իր նշանավոր «Տիրակալը» գրքի մեջ կենտրոնական տեղ հատկացրեց թուրք սուլթաններին: Ի դեպ, Մաքևոսյանը Հակոբ Մնճուրուն նվիրված հոդվածներից մեկում մեջբերել է Մաքիավելու՝ թուրքերին բնորոշող ասույթներից մեկը՝ այն դիտելով որպես գուշակություն սուլթանի, երիտթուրքերի, Մուստաֆա Քեմալի և «գորշ գայլերի» ժառանգորդական այն հզոր կապի, որի ուժով թուրքը կարողացավ 20-րդ դար մտնել իր ազգային նպատակը իրագործած. «Սրանց բոլոր ամբոխավարական ջանքերով երկիրը մաքրվեց հայերից, ապա հույներից, Տաճկաստանը դարձավ Թուրքիա՝ միալեզու-միատարր երազային երկիր, ինչպիսին Գերմանիայում Գերմանիան էր և Ֆրանսիայում՝ Ֆրանսիան: Թուրքիան թրքերենից վտարեց այլ լեզուների ու ժողովուրդների հիշողությունը: Փառավոր առաջընթաց էր, որ դեռ Մաքիավելի մեծ ցիմիկն էր գուշակել. «Որևէ նվաճողի համար Թուրքի վրա գնալը դժվար է լինելու, հպատակներն այնտեղ միապետի գերին են, նվաճողը չի կարող իրենց միապետի դեմ նրանց ըմբոստության հետ հույս կապել. բայց հաղթանակի դեպքում նվաճողի համար հեշտ է լինելու կառավարել այդ երկիրը, որովհետև նույն այդ հպատակները չափի ըմբոստանան նաև իր դեմ»»⁶:

Այս երևույթը շարունակվում է հետագա դարերում: Երբ թուրքերը հույն ապստամբներին աջակցելու մեղադրանքով 1822 թ. ոչնչացրին Քիոս կղզու 155 հազար հույն բնակչության իննսուներե տոկոսին, ցնցված Վիկտոր Հյուգոն գրեց «Քիոսցի երեխան» հանրահայտ բա-

⁶ Հրանտ Մաքևոսյան, Սպիտակ քրքի առջև: Հոդվածներ, Եր., 2004, էջ 149-150:

նաստեղծությունը՝ նույնքան հայտնի սկզբնատողով. «Թուրքերն են անցել այստեղով՝ սփռելով ավեր ու մոխիր»:

Զոռաճանք մաս, որ Օթելլոն զինվորական է, և այդ շրջանում Վեներտիկը պատերազմում է թուրքերի դեմ: Հրանտ Մաքևոսյանի երկիրն էլ, ահա, պատերազմի մեջ է նույն վայրագ ուժի դեմ: Ու թեև «Մենք ենք մեր սարերը» ինքնին դուրս է թուրքի թեմայից, բայց բաղկացուցիչն է մաքևոսյանական մեծ բնագրի, որը տառացիորեն ներծծված է արյունով:

2

Ստեղծագործական հոգեբանության առումով խիստ էական համգամանք է, որ Մաքևոսյանի մանկության գյուղը, որտեղից բխում է նրա ամբողջ արվեստը, սահմանակից է Ադրբեջանին: Եվ երեխա ժամանակ նա տեսել է իր համագյուղացիների և Ղազախի թուրքերի զանազան շփումներ, որոնք տպավորվել են ապագա գրողի հիշողություններում ու արտահայտվել բնագրերում: Դրանցից ամենացնցողը Ավետիք Ղազարյանի սպանությունն է թուրքերի ձեռքով, որ հատուկ արվել է նրա մանկահասակ տղայի ներկայությամբ: Այս ֆաբուլան 60-ական թթ. կեսերին Մաքևոսյանի ստեղծագործության մեջ ծնունդ է տալիս ձիապան Մեսրոպի պատմությանը, որին նա նվիրել է թե՛ առանձին գործ, թե՛ փոքր ու մեծ հատվածներ ինչպես «Բեռնաձիերում», այնպես էլ այլ գործերում («Սկիզբը», «Ալխո», «Նարինջ զամբիկը», «Կայարան», «Խումհար»): Այս տրոհումը հետևանք է գրաքննչական արգելքների, և գուցե առանց ձեռագրերի դեռ լրիվ ծավալով ամբողջացած չէ Մեսրոպի թեման: Բայց եղածն էլ բավական է նկատելու մի շարք օրինաչափություններ:

Դրանցից մեկը թուրքի գործած վայրագ սպանության անձնական-ինքնակենսագրական ընկալումն է:

Ճակատագրի բերումով հայտնվելով թուրքերի ոչնչացրած և յուրացրած Անիում՝ Մաքևոսյանը իր տպավորությունը հպանցիկորեն շարադրել է «Թափանցիկ օր» (1965) էսսեում: Անիում նա առաջինը հիշում է, թե ինչպես է հորեղբայրը իրեն հետը տարել՝ սարի թուրքերից կարագ առնելու, և թե ինչպես է ինքը վախեցել. «Մեր սարերում թուրքի ուրթեր կային: Գալիս էին իրենց դեղին հովիտներից, մեր սարերում կարմրում,

ճաքճքում, բարձում իրենց քոչը իրենց եզներին ու հո հա հո՝ էլի իրենց դեղին հովիտները:

Հիմա, մեծ հորեղբորս հետ գնացել ենք նրանցից յուղ առնելու, իմ կյանքում առաջին անգամ ուրիշ լեզվի խոսակցություն եմ լսում ու վախենում եմ: Աշխույժ, հայհոյող, քաքուն խփող ու աշկարա ժպտացող սատանի ճուտ երեխեք են, մի տեսակ՝ չմտածող աչքերով: Ես նրանց մեկ էլ քսան տարի հետո երագում տեսա. Կարնո բերդն էր իբր, կավե պարիսպներ ու այդ երեխեքը, ու երեսուն տարեկան՝ ես երագում էլ վախեցա» (1, էջ 339):

Առաջին անգամ ուրիշ լեզու լսող փոքրիկ տղայի այս տագնապները Մաթևոսյանը բաց խոսքով խոստովանել է հասուն տարիքում՝ վերջին հարցազրույցներից մեկում. «Մինչև հիմա էլ թուրքի, թուրքի շան, թուրք բնակատեղիի իմ վախը ես չեմ հաղթահարել...»⁷:

Իսկ վիպականորեն այս հոգեբանությունը մարմնավորվել է նրանով, որ մեսրոպյան ասքի զանազան դրվագներում հեղինակը խաչածնում է հոր սպանությունը ամբողջ կյանքում վերապրած Մեսրոպի և դրանից ոչ պակաս ցնցված պատմողի կերպարները:

«Սկիզբը» վիպակում այդ երեխայի նախնական հարցականների մեջ կենտրոնական տեղ են գրավում թուրք հովվի ու նրա խելագարված ոչխարների մղձավանջային ալեգորիան և կենսաբանական վախը թուրքերից. «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 մոնղոլ՞ 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. ոչխարը ծարավից իրո՞ք խելագարվում է, իսկ կարո՞ղ է պատահել, որ հին թուրքերի դրոշին խելագար ոչխար էր նկարած և մեր հայերը վախից փախչում էին» (1, էջ 240):

Այս մղձավանջը կրկնվում է վիպակի իններորդ գլխի վերջում: Թուրքի ոչխարները գծվում են և խմբեր կազմած՝ սկսում կրծել մյուս ոչխարների բուրդը: Թուրք չոբանը փորձում է ցրել ոչխարների կույտերը, բայց նրանք դարձյալ կուտակվում են. «Տափաստանով մեկ կույտեր

⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 146:

տված՝ ոչխարը ոչխարի բուրդն ուտում էր: Թուրքն ու տղան խրանեց-նում էին, կույտերը մի քիչ ցրվում էին, հեռանում ու հավաքվում, տղան քրտնել ու խեղդվում էր...» (1, էջ 280-281): Եվ հանկարծ որպես փրկություն՝ հայտնվում է Ղազարյան Մեսրոպ քեռին: Ճանապարհի վերջնամասը նրանք անցնում են երկուսով, լուռ կամ կեսխոսքով վերապրում Ավետիքի սպանության և նրա այգու ու ջրաղացի ամայացման կրկնակի ողբերգությունը:

Մաթևոսյանը խոստովանել է, որ «Սկիզբը» վիպակում շատ բան կա իր մանկությունից և որ Արայիկ տղայի կերպարով ներկայացված է բանաստեղծի կամ արվեստագետի ծնունդը: Այս իմաստով վիպակի մեսրոպյան շերտը մատնում է հեղինակի մանկական կրկնորդի անձնական հետաքրքրությունը թուրքերի վրիժառության գոհ դարձած Ավետիքի և նրա որդու ճակատագրով: Նրան ահավոր տանջում է Մեսրոպի հոր սպանության առեղծվածը, բայց խոսքը միանգամից չի հանգում դրան: Ուշագրավ է, որ մինչև սպանության տեղին հասնելը Ղազարյան Մեսրոպ քեռին հանդիմանում է տղային՝ ձին դանդաղ քշելու համար, և թերագնահատում նրան՝ համեմատելով սալահլվեցի արագաշարժ ու ճարպիկ մի թուրք տղայի հետ. «— Բշիր, քշիր, ձին չպիտի իմանա թե երբ ես խփում, տնաշենի տղա,— նա կախվեց ու վրա բերեց տղայի գլխի վրայով Ալխոյի գավակին:— Ոտքերիդ վրա մնա, խուրջին չես: Սալահլվեցի մի մատ լսկոտը Փափախքարա տվեց ու տասը թուպեում դուրս եկավ Գառնաքար, կարմիր շորը մեկ Փափախքար տեսա, մեկ էլ տեսա Գառնաքար է: Բուդյոննին ետևից չէր հասնի, դու քանի՞ տարեկան ես:

Տղան ճիպտեց:

— Չէ՛ մի, թուրք կդառնաս: Մի թուպեում կհասներ ու կծվատեր» (1, էջ 281-282):

Թուրք տղայի առավելության ընդգծումը ներքնապես առնչված է Մեսրոպի հոր սպանության մոտիվին: Շարունակության մեջ գերիշխողը այդ մոտիվն է. ինչից էլ խոսում են ավագ ու կրտսեր հերոսները, երկուսի մտքում գերիշխողը այդ դեպքն է. «Ավետիքի հին ջրաղացատեղը մոտիկ էր, բայց գետի ձայնը չէր լսվում, ջրաղացը կարծես ջրով չէր աշխատել և ջրաղացատեղը պատմության մեջ էր: Այդ մարդու հորն այստեղ սպանել

էին, և այդ մարդը հիմա լուռ էր: Տղան ուզում էր հարցնել, բայց չգիտեր կարելի՞ է հարցնել թե չի կարելի» (1, էջ 282-283):

Համարձակությունը հաղթում է, երբ հասնում են հին ջրաղացատեղին: Տղայի հարցին՝ «–Էստե՞ղ են մարդ սպանել», Մեսրոպը մի փոքր հապաղումով պատասխանում է. «–Միջնակ են սպանել: Որտեղ որ ճանապարհից հանեցին՝ անցանք: Որ քո ետևից հասա՝ ճամփից էնտեղ հանեցին» (1, էջ 283):

«Բայց այդ մարդը չպատմեց»,– հարասում է վիպակը, թեև ուշադիր ընթերցողը շատ լավ գիտի այս տեղը և կատարվածը՝ շնորհիվ «Նարինջ զամբիկը», «Խումհար» և հատկապես բուն «Մեսրոպ» գործերի: Ճիշտ է, «Սկիզբը» վիպակի հրատարակման պահին «Մեսրոպը» Հայաստանում դեռ չէր տպագրվել:

Սպանության վայրի նկարագրությունից մինչև վիպակի վերջը ընկած ծավալուն մասում գրեթե ուղղակի անդրադարձ չկա հայասպան թուրքերին, և Մաթևոսյանն առավելապես ծանրանում է բառի նախնական իմաստով հասկացված հայրենիքի՝ հայրական ունեցվածքի, նրա այգու, ջրաղացի, տնկած ծիրանի ծառի կորստյան, մի խոսքով՝ հոր հիշատակների համար Մեսրոպի ապրած դրամայի վրա: Դրա հանգուցալուծումը հոգեկան լարված վիճակին հաջորդած հարբածությունն է ու ձիուց ընկնելը: Սակայն այդ ամենի հիմքում թուրքերի վրիժառության հետևանքով հորը՝ Ավետիքին կորցնելու ողբերգությունն է:

Թափանցիկ խոսքով թուրքական թեմային են առնչված նաև սարվոր թուրք հովիվների դեմ մղած կռիվները և սահմանային հանդամասերի վերադարձման պահանջով մոսկովյան դեկավարությանը հղված դիմումները, որոնց հիշատակությունը մույնպես ծանոթ է «Մեսրոպ» վիպակից. «Այդ մարդը հեղափոխության Բուլդոզմուն Փափախքար է դնում, Ծնակուտը՝ մինիստրության քարտեզին կնքած, եկվոր չոբանների հետ սարերում փետակելով է անում և սարվորների մեջ ասում՝ Մոսկվա-Կրեմլ, ԽՍՀՄ Գերագույն Խորհրդի Նախագահության Նախագահին» (1, էջ 284):

Այսպիսով՝ վիպակի երեխա հերոսի տագնապոտ աշխարհում ծանրացած թուրքի գոյությունը խաչաձևվում է Մեսրոպի պատմության հետ: Դրանով ավելի է որոշակիանում թուրքի հարուցած ողբերգության վե-

րապրումը: Մեսրոպի թեման, թուրքի արյան վրեժի խնդիրը դառնում են էական Արայիկի, այսինքն՝ Մաթևոսյանի համար: Չմոռանանք, որ հեղինակ-պատմողը ներկա է մաս «Մեսրոպը» վիպակում, որտեղ կարճ երկխոսություններ է ունենում գլխավոր հերոսի հետ:

Հենց Հրանտ անունով պատմողը մասնակցում է մաս «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքի գործողություններին: Եթե «Սկիզբը» վիպակում Մեսրոպի կերպարը հայտնվում է վերջնամասում, ապա այստեղ նրա պատմությունը տրվում է հենց սկզբնամասում: Ձգացվում է, որ Մաթևոսյանը առիթը բաց չի թողնում թուրքերի ձեռքով խորտակված ճակատագրի գեղարվեստական մարմնավորման համար: Այս դեպքում հիմքն այն է, որ Մեսրոպը ձիապան է, իսկ «Նարինջ զամբիկը» պատմություն է ձիերի մասին, Լև Տոլստոյի բառերով ասած՝ «ձիու պատմություն»:

Պատմվածքի սկզբում պատմվում է, թե ինչպես «հազար ինն հարյուր քառասունվեցին արքայից վերադարձավ Մեսրոպը», իսկ մեկ տարի հետո՝ «հազար ինն հարյուր քառասունյոթին Մեսրոպին նորից տարան»: Սկսելով երկու արքայների ժամանակագրությամբ՝ Մաթևոսյանը ականատեսի հավաստիությամբ համառոտ, բայց լիարժեք պատմում է «Մեսրոպը» վիպակի սյուժեն, ներառյալ Մեսրոպ-Լևոն հակամարտությունը: Առանցքայինը, սակայն, այստեղ էլ թուրքերի կատարած սպանությունն է, որ հստակ պատմվում է՝ ի տարբերություն «Սկիզբը» վիպակի. «Հիմա ես երեսուն տարեկան եմ. Մեսրոպի հայրը հազար ինն հարյուր ութ թվականին սպանել էր մեկին: Այդ վայրը կոչվում է Թուրքի սպանած: Հազար ինն հարյուր տասնութին երեքով եկել սպանել էին Մեսրոպի հորը: Այդ վայրը հիմա կոչվում է Հայի սպանած: Հետո քսանհինգ տարեկան Մեսրոպն ուզեցել էր վրեժխնդիր լինել՝ կուսքարտուղար Լևոնը նրան բանտարկել էր տվել: Հազար ինն հարյուր հիսունվեցին Մեսրոպն արքայից եկավ: Եկավ մտավ գրասենյակ, հավաքեց Լևոնի օձիքն ու թափահարեց.

– Ամնեղ տեղը չէկա էիր, հա՛, բերում տունս, գիշերվա ժամը երեքին, հա՛...

Լևոնը չկծկվեց: Նա էլ սրա օձիքից բռնեց ու սկսեց թափահարել. –Խորհրդային օրոք մացիոնալիզմ էիր անում, հա՛... Որ կուսակցությունը խղճացել է ու բաց է թողել՝ չկարծես թե արդար էիր, դրա համար է

բաց թողել: Սիբիրը խորն է, հա՛, կուսակցությունն անդաստիարակներին չի խղճա...

– Սի սրան տեսեք, մի սրան տեսեք,– քմծիծաղեց Մեսրոպը,– Ռուսաստանից ես եմ գալիս, կուսակցության անունից սա է խոսում:

– Կուսակցությունը չի՞ խղճա,– գոռաց Լևոնը:

– Էդ՝ կուսակցությունը դու ե՞ս:– Մեսրոպը նրան ոտից գլուխ չափեց:

Լևոնի տրեխը ծակ էր, տրեխի տակ՝ գուլպան ծակ էր, տրեխի և գուլպայի միասնական ծակից մեծ գլուխը հանել էր բթամատը: Լևոնի մի աչքը կույր էր, Լևոնը ճաղատ էր, ճողված էր: –Կուսակցությունը ես չեմ,– խեղճ-խեղճ ասաց Լևոնը:– Ես ի՞նչ կուսակցություն եմ:

– Բա էլ ինչո՞ւ ես անունից խոսում:

– Բա դու ինչո՞ւ էիր Լեո կարդում» (1, էջ 328-329):

Ուշադրության արժանի հանգամանք է, որ այս հատվածում ներկայացված է դեպքերի ճշգրիտ ժամանակագրությունը: Սա մի կողմից հավաստի, անգամ վավերական է դարձնում պատումը, մյուս կողմից՝ այդ գեղարվեստական հյուսվածքը մասամբ վերածում է պատմության:

3

Թուրքերի կողմից հայ գյուղացի մարդուն սպանելու պատմությունը՝ որպես «Մեսրոպ» վերնագրով առանձին պատում, վերջապես հայտնվում է Հրանտ Մաթևոսյանի «Ծառերը» (1978) վիպակների ժողովածուի մեջ: Մինչ այդ այս «վտանգավոր» գործը գրաքննչական բռնությամբ հանվել էր «Օգոստոս» ժողովածուից: Ու թեև այն Անահիտ Բայանդուրի թարգմանությամբ լույս էր տեսել Մոսկվայում, նույնիսկ արժանացել «Դրուժբա մարդով» ամսագրի մրցանակին, իսկ 1969 թվականին՝ տպագրվել Բեյրութում՝ Անդրանիկ Ծառուկյանի «Նաիրի» հանդեսում, բայց Հայաստանում դժվարությամբ էր գտնում իր տեղը⁸:

⁸ Հրանտ Մաթևոսյանը մի գրույցի մեջ ակնարկում է. «Ձեռագիր «Մեսրոպս»՝ տղայի իմ իսկապես հանդգնությունը, վիրավորելու չափ քաշքշեցին ու դեսուդեն արին...» (**Հրանտ Մաթևոսյան**, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 51): Մանրամասները տես «Ես ես եմ» գրքում, էջ 316-317:

Վիպակի (երբեմն բնորոշվում է նաև որպես պատմվածք) կենտրոնական, ելակետային ֆարուլան կազմում են երկու սպանություններ: Ծանկուտեցի Ավետիքը և ալփաուտեցի⁹ Բայրամը եղել են մտերիմներ, առնվազն՝ լավ ծանոթներ: Որևէ լուրջ հակասություն կամ խնդիր նրանց միջև չի եղել: Կատակով, իրար ծաղրելով խոսելու միջոցին տաքանում են, իրար վիրավորական բառեր ասում, ձեռքները գցում գենքին, և Ղազարի Ավետիքը հրացանով սպանում է Բայրամին: Եվ որքան էլ համոզմունք է հնչում, որ նրանք հետո անպայման կզոջային վեճի համար, մեղքը գործված էր: Նկատելի է, որ Մաթևոսյանը, լուրջ դրդապատճառներ չտեսնելով ալփաուտեցի Բայրամի սպանության համար, նաև չի մեղմացնում հայի հանցանքը: Սի տեսակ բաց կամ անորոշ է մնում հատուցման հարցը: Հասկացվում է միայն, որ արդարադատություն փնտրելու փոխարեն սպանվածի ազգականները ընտրում են ինքնադատաստանի՝ արյան վրեժի ճանապարհը: Փորձում են երկու անգամ՝ մի շաբաթ հետո և յոթ-ութ տարի հետո, չի հաջողվում, բայց նրանք չեն հանգստանում. «Իսկ այդ կրակողները քսան տարի համառորեն շարունակում էին և չհանգստացան՝ մինչև չառան Ավետիքի դանդաղած, սևացած, մեռած արյունը»¹⁰:

Ավետիքի՝ երեք թուրքերի ձեռքով գործված սպանության նկարագրությունը մեր գրականության տպավորիչ և ցնցող դրվագներից է: Մտածված, սառնասիրտ ու քամահրալից պահվածքը, դողեղոցից տանջվող հայ գյուղացու ֆիզիկական ու հոգեկան ցնցումն ու նվաստացումը, երեխայի դիտավորյալ ընտրված մասնակցությունը հոր դաժան սպանությանը, նրանց թուրքերեն մեկնաբանությունները, ամառային շոգ օրվա և գյուղական բնության նկարագրությունը տրված են գունեղ ու սեղմ ոճով:

Մեսրոպի հոր սպանությունը արյան վրեժ է՝ վենդետայի թուրքական կամ մահմեդական տարբերակով: Այն բացահայտում է թուրքի հո-

⁹ Ըստ տեղանունների հայկական բառարանի՝ պատմության ընթացքում ներկայիս Ադրբեջանի տարածքում եղել են Ալփաուտ անունով թուրքաբնակ հինգ գյուղեր: Դատելով Հրանտ Մաթևոսյանի գործերի աշխարհագրությունից՝ Բայրամը և Ավետիքին սպանած նրա ազգականները այն գյուղից են, որ գտնվում է Ղազախի շրջանում և սահմանակից է Հայաստանին:

¹⁰ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ծառերը: Վիպակների ժողովածու, Եր., 1978, էջ 201-202:

գերաճության մի քանի գլխավոր գծերը՝ վճռականությունը, նպատակին ամեն գնով հասնելու կամքը, արյունարբու բնույթը և չարությունը:

Համլետյան կողը կրող հերոսը փորձում է հակադարձել, լուծել հոր արյան վրեժը, բայց ազգակիցների մեջ վրեժ չկա, ինչպես կասեր Ադու-նը: Եվ հերոսը սկսում է միայնակ պայքարը սարվոր թուրքերի դեմ՝ այս անգամ դնելով սահմանների հարց: Մի անգամ միայն նա դիմում է վճռական քայլի՝ կռվի գնալով սարվոր թուրքերի դեմ, բայց խփում, գե-տին են տալալում:

Եթե հոր վրեժը լուծելու ձգտումով Մեսրոպը կրում է համլետյան կո-ղը, ապա աշխարհում իր տեղը գտնելու տքնանքով ու անկարողությամբ նա մարմնավորումն է Փոքր Միերի կողի: Սրա դրսևորումներն են Սիբիր արքայություն, սահմանների հարցով Մոսկվային դիմում գրելու, արջից պարտվելու և սեփական ծնակ չունենալու, իսկ «Սկիզբը» վիպակում՝ նաև ձիուց ընկնելու վիպական մոտիվներն ու սիմվոլները:

Անասնապահ ցեղի կողմից մեր հանդամասերը գրավելու վտանգը գիտակցելով՝ Մեսրոպն իր անձնական դրաման վերածում է համազ-գային խնդրի: «Մեսրոպ Դազարյան, քսաներորդ դար» գուգադրումը անձնային-ընտանեկան կոլիզիան տանում է դեպի քսաներորդ դարի ամբողջ տևողությամբ ձգվող հայ-թուրքական կոնֆլիկտը:

Մեսրոպը հորը սպանած ազգի ներկայացուցիչներին թուրք է կոչում (երբեմն միայն՝ աղվան)։ «Նա չէր խոսում թուրքերեն և ոչ էլ ուզում էր **նրանք** հայերեն խոսեն: Նա նրանց թուրք էր ասում, որպեսզի նրանք վի-րավորվեն, բայց նրանք չէին վիրավորվում, որովհետև ամենևին էլ թուր-քեր չէին: Նրանց զբաղմունքն այդ չէր, թրքությունը չէր նրանց զբաղ-մունքը, այլ, մերոնց նման, ոչխար պահելը, խուզելը, թրջվելը, չորանալը, անձրևին ու աշխարհին հայիոյելը»¹¹: Այսինքն՝ Մեսրոպի բառապաշա-րում «թուրք» բառը համարժեք է վիրավորանքի, մի իմաստ, որ բավա-կան տարածված է թե՛ հայոց լեզվում, թե՛ ուրիշ լեզուներում:

Պատմագիտական յուրօրինակ վերլուծությամբ Մեսրոպը բացա-հայտում է «Աղբբեջան» կոչվածի առաջացումը: Երբ ժողովուրդների բարեկամության նշանաբանով նրանք իրենց ոչխարի հոտերը բերում են հայկական գյուղերի հանդամասերը, ձիապան աշխատող հայ ազգայ-

¹¹ Հրանտ Մաքսոսյան, Ծառերը, էջ 191:

նականը տալիս է նրանց ազգային-քաղաքական բնորոշումը՝ այդ հարցում վճռորոշ դեր հաստակացնելով բոլշևիկյան Ռուսաստանին, մասնավորապես Ադրբեջանի կոմկուսի 1921-1926 թվականների ղեկավար Ս. Կիրովին: «-Թուրքերը եկան,- ասում էր ձիապանը: -Չկային, է, չկային: Քսան թվին ստեղծվեցին: Սերգեյ Միրոնովիչ Կիրով,- ասում էր ձիապանը: -Երեսուն տարում ոնց ժողովուրդ դարձան: Սոցիալիզմի մերը չմեռնի, ապա մի ասա սոցիալիզմ: Սրանց սոցիալիզմն ստեղծեց, չկային, է, չկային, ստեղծեց, քչեց Արթինի աղբյուր՝ եղբայրաբար ջուր խմեք: Լույս դառնա, Արթին, դու էլ որ չէիր եղել՝ սրանց ոչխարը որտե՞ղ էր ջրվելու: Ես ասում եմ բողոք գրենք Մոսկվա՝ մեր հանդերը մեզ տան, հը՞»¹²:

Հետաքրքիր է, որ նման մտքերին սովորաբար դժկամությամբ արձագանքող հայրենակից-համագյուղացիները գոնե այս մի հարցում ընդունում են Մեսրոպի անհանգստությունը, քեն չեն պատկերացնում սահմանային խնդրի ամբողջ ճակատագրականությունը: Այնինչ ինքը՝ Մեսրոպը, ցավով է ընդունում մեր հանդամասերի գրավումը թուրքերի կողմից, ինչպես նաև մեր ոչխարի հոտերի գողությունը նրանց հովիվների ձեռքով: Այստեղից էլ բխում է մոսկովյան ղեկավարությանը հատուկ գրությամբ դիմելու փոքր-ինչ զավեշտական գաղափարը, որը, սակայն, խորքում թաքցնում է ազգամիջյան խնդիրների լրջությունը. «-Հը՛, - լարվում էր ձիապանը,- Մոսկվա - Կրեմլ, Պրեդսեդատելյու Պրեզիդիումա Վերխովնովո Սավետա Սայուզ ԷՍԷՍԷՌ»:

Դա տպավորություն թողնում էր, սարվորներն ասում էին.

-Սայուզ ԷՍԷՍԷՌ, հետո՞:

-Առաջարկում ենք թուրքերին մեր խոտհարքներից հանել»¹³:

Ի դեպ, սահմանների հարցով կոմունիստական ղեկավարությանը պահանջագրով դիմելու այս եղանակը, «Սկիզբը» վիպակից բացի, տեղ է գտել նաև «Ալխո» պատմվածքում, որ նույնպես, ինչպես և «Մեսրոպը», մաս է կազմում «Բեռնաձիեր» շարքի: Երբ Գիքորն արդեն վերադարձել էր Ղազախից, և Ալխոն հանգիստ արածում էր, մթության մեջ դարձյալ հնչում է ազգամիջյան հարցը. «Հետո ուրթում վեճ եղավ, քե

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում, էջ 192:

թուրքի ուրթի հետ սահմանների հարցը լավ չի վճռված, նրանց հանդապահին ուզեցել է քշի տանի սրանց հոտը մի ձորից, որի պատկանելությունը լավ չի որոշված, ապա հանդարտվեցին, աղջամուղջի հետ վերադարձան հոտերը, փայլվիլեցին հովվակրակները, տրոփյունով ու խաղալով, խաղալով եկավ երամակը, տեղավորվեց փարախում, Մեսրոպը սահմանային վեճն ուզեց հասցնել Մոսկվա-Կրեմլ, Գերագույն Խորհրդի Նախագահության Նախագահին և այդ առիթով նա ու Լևոնը մի թեթև կռվեցին...» (1, էջ 195):

Երբ փորձում են լռեցնել ճիշդ, Մեսրոպը տասնապատկում է ժամանակը և նույնական մի բան գտնում հորը գնդակահարողների և Անին կործանողների միջև: «Ուրեմն տղամարդ ենք եղել՝ որ թուրքը հազար տարի բկներիս նստած դիմացել ենք: –Պարծենալու բան է,– ասում էր,– պիտի պարծենանք»¹⁴. վիպակի սկզբում հնչող այս միտքը փոքր-ինչ ուշ բացվում է նույնահունչ երկու կարճ նախադասություններով: Դրանց համադրությունը հանճարեղ է իր թվացյալ պարզունակության մեջ. «–Նրանք իմ հորն սպանեցին... Նրանք կործանեցին Անին, Մացոյի Լևոն»¹⁵:

Անիի ու այն կործանած թուրքերի մոտիվը որքան հերոսի, նույնքան էլ հեղինակի գյուտն է: Այն մարմնավորվել է նաև «Թափանցիկ օր» էսսեում և «Չեզոք գոտի» դրամայում: Առհասարակ Մեսրոպի կերպարն ու նրա հայեցողությունը համապարփակ նշանակություն են ձեռք բերում Մաքևոսյանի ամբողջ ստեղծագործության համար: Ազգայնականության նրա կերպը, որին հեղինակը դիպվածային, բայց պերճախոս բառով «մեսրոպիզմ» բնորոշումն է տալիս, հայության պատմական թշնամու, հայ-թուրքական հարաբերությունների ճանաչման իր արմատական փիլիսոփայությամբ լույս է սփռում շատ երևույթների վրա: Մասնավորապես շոշափելի է դառնում հայության կենսական տարածքի և նրա ֆիզիկական գոյության վրա կախված սպառնալիքը: Համոզիչ է հնչում առաջիմ տոսկ հուշագրական պատմոթիկով վկայված, արդեն հիշատակված այն տվյալը, որ դպրոցական Հրանտ Մաքևոսյանի առաջին նախափորձը նվիրված է եղել հենց հայկական գյուղի հանդամասում թուր-

¹⁴ Հրանտ Մաքևոսյան, Ծաները, էջ 190:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 211:

քերի ձեռքով սպանված հայ գյուղացիների ճակատագրին. նմանությունը Մեսրոպի հոր սպանության պյուժեին ակնհայտ է: Հասկանալի է դառնում թուրքից, նրա վարքից ու լեզվից հայ մանուկի ունեցած սարսափը, որ մեծ տեղ է գրավում Մաթևոսյանի երեխա հերոսների հոգեբանության մեջ:

Բացի այդ՝ չմոռանանք, որ Մեսրոպի հոր սպանության պյուժեն Մաթևոսյանի ստեղծագործության ամենաշատ տեղաշարժվող միավորներից է: Մասամբ պայմանավորված լինելով համանուն գրվածքի ծանր ստեղծագործական ճակատագրով՝ այն կամա թե ակամա լուսաբանում է նաև այն գործերը, որոնց բնագրի մեջ ներթափանցում է: Այս տեսակետից և առհասարակ թուրքական թեմայի գեղարվեստականացման առումով սկզբունքային նշանակություն ունի Հրանտ Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակը:

4

Սցենարական բարձրագույն դասընթացների ղեկավարությունը համառորեն պահանջում է, որ Արմեն Մնացականյանը հրաժարվի իր ավարտական աշխատանքից՝ հովիվների կյանքին նվիրված սցենարից (հեղինակը վերնագիրը չի նշում, բայց ուշադիր ընթերցողը գիտի, որ խոսքը «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմի սցենարի մասին է): Եվ քանի որ արդիականության պահանջի դիրքերից «հետամնաց» սցենարի մեջ փոփոխություններ մտցնելու տարբերակը համարժեք է նրանից հրաժարվելուն, հերոսը առաջարկում է մի քանի նոր պյուժեներ՝ մեկը մյուսից հետաքրքիր, բայց նաև մեկը մյուսից անընդունելի: Վիպական այս մոտիվը մարմնավորված է դասընթացների ղեկավար Վաքսերեգի և Արմեն Մնացականյանի ծավալուն գրույց-բանավեճի մեջ, որին համարյա ամբողջովին նվիրված են վիպակի չորրորդ և հինգերորդ գլուխները:

Եվ հանկարծ, կարծես մտքի պայծառացում ապրելով, Մնացականյանը որպես նոր սցենարի նյութ առաջարկում է Մեսրոպի հոր սպանության պյուժեն՝ առանց հերոսների անունը տալու:

Այս անսպասելի բնագրային ներմուծումը այնքան ուշագրավ է, որ արժե մոտ կեսէջանոց այդ հատվածը, այսինքն՝ հավանական սցենարի

ամփոփագիրը, մեջբերել ամբողջությամբ. «—Հայտա: Հերուտղա ուրեմն ջաղացից գալիս էին, օդում տաք նեկտարի հոտ կար, մեղվի խուլ ձայնը ձորով մեկ արահետի վրա կախված էր ու ծանրանում էր, ծանրանում էր, այո՞... Տղան ինը-տասնմեկ տարեկան էր, հոր հագին քուրք էր, հոր աչքերը չոված էին, քուրքից այդ արևի մեջ ոչխարի ծանր հոտ էր գալիս, հոր դողերոցքը բռնել էր, և տղային ճնշում էին հոր դողերոցքը, ոչխարի ծանր հոտը, այդ ծանր արևն ու ձիու բեռը: Հայրը կտրիճ մալոլ էր, բայց դողերոցքը հիմա նրան բռնել էր: Մարդ էին սպանել, սպանվածները արևի տակ մի քանի օր այդպես մնացել էին, և իր ջաղացում հայրն ասել էր. «Դրանց (այսինքն սպանողներին, Իվան Միխայլովիչ) ասեք էնպես չանեն, որ քուրքը հագիցս հանեն, հա»: Տղան ձին քաշելով, հայրը բեռան կապից բռնած՝ նրանք դուրս եկան ոլորան, Ծմակուտը մի բուրբուռ երևաց ու կորավ, և այդ ժամանակ ծառի տակից երեքը վեր կացան ու կանգնեցին ճանապարհին: Ծառի տակ նստած էին եղել, վեր կացան ու սպասեցին: Այո՞: Հորն ու որդուն նրանք ճանապարհից հանեցին ու տարան: Մեղվի խուլ գվիցը կանգնած էր, հայրը ետ դեպի ձին նայեց, — ձին ախր բեռան տակ թողել էին ճանապարհին, — և հորը լուռ հրեցին: Շոգ արևի մեջ նրանցից մեկը խանչալը քաշեց, և հայրը զարթնեց ու ցատկեց բանջարկուտ: Մյուսը կրակեց, բարձր ցողունները հրացանի ծայրով ետ տալով մտավ բանջարկուտ ու մի անգամ էլ կրակեց, հետո գգույշ՝ որպեսզի բարձր բանջարները երեսը չկծեն, դուրս եկավ բանջարկուտից:

Տղային չսպանեցին, դուրս բերին արահետ ու ձեռքով ասացին գնա:

—Մոռացա ասեմ,— լրացրի ես,— Ծմակուտ ճահիճ ու դողերոցքի մոծակ չկա, հայրը գնացել էր դաշտի թուրքերում ձիով կալ անելու — դողերոցքն ու այդ մի բեռ հացը՝ որ հիմա ջաղացից տանում էին, դաշտի նրանց գյուղերից էր բերել» (2, էջ 137-138):

Գնահատելով այս պատումի գեղարվեստական արժեքը, ավելին՝ Մեսրոպի սյուժեի շարժանկարային որակը («կինոնկարոյ համարյա թե տեսա»)՝ ռուս գաղափարախոսը կոչ է անում չվորվորել անցյալը և գրել ոչ թե եղեռնի, այլ ֆաշիզմի մասին: Փաստարկն այն է, որ աշխարհը չի հասկանա՝ ինչի մասին է խոսքը, իսկ գերմանական ֆաշիզմին վերաբերող գործը անմիջապես կընկալվի բոլորի կողմից:

Մենք գիտենք, որ «Խումհարը» մի էական շերտով Հրանտ Մաթևոսյանի գեղագիտության, նրա ամբողջ ստեղծագործության քննությունն է: Եվ Մնացականյան-Վաքսերգ բանավիճային երկխոսության այս հատվածն էլ պետք է համարել «Մեսրոպի» առաջին քննական վերլուծությունը: Առանց մանրամասների մեջ խորանալու՝ երկու հերոսն էլ թուրքերի ձեռքով հայ գյուղացուն կյանքից զրկելու պատմությունը ընկալում են որպես հենց ազգամիջյան և ոչ թե կենցաղային հողի վրա գործված հանցանք: «–Մեր ջարդերի դեմ չգրենք, ֆաշիզմի դեմ գրենք – ի՞նչ է դուրս գալիս», – դժգոհում է հայ սցենարիստ երիտասարդը՝ զգալով, որ իր այս մի առաջարկը ևս չի ընդունվում: Զարմանալի է, բայց իր ամբողջ անբարյացակամությամբ հանդերձ՝ ղեկավարը չի առարկում, որ այդ մասնավոր պատմությունը եղեռնի արտահայտություն է: Ավելին՝ Վաքսերգը ավելի մեծ ընդհանրացում է անում՝ «մեսրոպյան» սցենարի առիթով խոսելով պանթուրքիզմի մասին. «– Ինչ է դուրս գալիս: Դուրս է գալիս, որ պանթուրքիզմի հարցը միայն տեղական մացիոնալիզմի հարց էր կամ կարողացավ միայն տեղական դրսևորում ունենալ, ֆաշիզմն այնինչ ահա-սհա դառնում էր համաշխարհային ժամտախտ: Այո՞: Ես ահա՝ գրող Իվան Վաքսերգս, գրում եմ ֆաշիզմի դեմ, աշխարհի որ անկյունում ուզում է լինի՝ դիտողը նայում է ու գիտի խոսքը ինչ հրեշի մասին է, այո՞, դու ահա՝ Արմենակ Մնացականյանդ, գրում ես պանթուրքիզմի դեմ, իսկ հանդիսականը չի հասկանում խոսքն ինչ հիմարության դեմ ու ինչ գոհի մասին է: Նկատեցի՞ր տարբերությունը:

– Զոհերի, – ասացի ես, – գոհերի:

– Զոհերի:

– Երկու միլիոն գոհերի, մի ամբողջ ժողովրդի» (2, էջ 139):

Ավետիքի սպանությունը թափանցիկ ձևով «թուրքերի ջարդած երկու միլիոնի» մեջ տեղադրելը չափազանցություն է թվում, բայց դրա համար հիմքեր կան թե՛ պատմական ժամանակի (դեպքը տեղի է ունենում 1918 թ., որ հայ-թուրքական հարաբերությունների ծայրահեղ սրման տարի է և դյուրությամբ տեղավորվում է Մեծ եղեռնի ժամանակագրական շրջանակի՝ 1915-1923 թվականների տիրույթում), թե՛ բնագրային տվյալների տրամաբանության («Մեսրոպ» վիպակի՝ բուն սպանությանը վերաբերող դրվագում երեք թուրքերից մեկը սաստում է լացող երե-

խային՝ դիմելով «հայի տղա» ձևով¹⁶), թե՛ «Մեսրոպի» հրատարակության և քննադատական արձագանքների պատմության մեջ:

Ստեղծագործական ճակատագրի առումով նշելի հանգամանք է, որ Մաքսնոսյանը մոտ տասը տարի չէր կարողանում Հայաստանում տպագրել «Մեսրոպը»: Դա հրաշքով հաջողվեց միայն 1978 թ.՝ «Ծառերը» ժողովածուի մեջ, այն էլ զարհուրելի քաշքշուկով և աղավաղումներով: Այդ բռնության մասին ունենք որոշ ժամանակակիցների և հենց իր՝ Մաքսնոսյանի դառը վկայությունները¹⁷: Իսկ դրանից ևս յոթ-ութ տարի հետո, երբ արդեն հանրաճանաչ հեղինակություն էր, Խորհրդային Միության պետական մրցանակի դափնեկիր (միակը Հայաստանի արձակագիրներից), Մաքսնոսյանը չկարողացավ «Մեսրոպը» գետեղել իր երկերի 1985 թվականի երկհատորյակում: Ի դեպ, այն երկհատորյակից դուրս մնացած մաքսնոսյանական միակ գրվածքն է (անգամ ժամանակին արգել-

¹⁶ «–Ման օլում, հայի տղա, լաց մի լինի, թե չէ կշարանամ,– ասաց փափուկ կոշկավորը, և երեխայի սիրտը կանգ առավ»: **Հրանտ Մաքսնոսյան**, Ծառերը, էջ 205:

¹⁷ Արդեն 1994 թ. տված մի հարցազրույցում Մաքսնոսյանը այսպես է ամփոփում իր ազգային գրվածքների, մասնավորապես «Մեսրոպի», ինչպես նաև հենց «Խումհարի» գրաքննչական չարչարանքները. ««Մեսրոպը» դուրս էին գցել «Օգոստոսից»: «Բեռնածիեր» շարքի մեջ էր, լավ տղերքը դուրս գցեցին, չնայած որ Մոսկվայում արդեն տպագրվել էր և «Դրուժբա մարտովի» տարեկան մրցանակն էլ ստացել: Հայերեն «Մեսրոպը» առաջին անգամ դրսում է տպագրվել, Անդրանիկ Ծառուկյանի «Նաիրի» շաբաթաթերթում, 1969-ին: 77-ի գրքում դարձյալ դա և «Խումհար» վիպակը իմ կյանքը կերան: Էդ ժանիքավորները, որ դեռ կան հիմա, որ ետին թվով իրենց երեկվա հրապարակի հերոս են տեսնում, չեն ասում՝ ինչ ենք արել: Գիրքը չորս տարի ուշացումով տպագրեցին: Զգվեցրին ինձ ինձանից, իրենցից, գրից ու գրչից: Դա ուղղակի մոդկալի էր: Էդ ինչ արեցին: «Խումհարը» փչացրին: Էդ «Խումհարի» փաստն է, որ էդ տղան ինձ կամիթների գրող է համարում: Մի գիշերվա մեջ 50 էջ կրճատել ու էդպես ուղարկել էին տպագրության: Փոխել էին գրքի շապիկը, թուղթը, գինը... Մի 78 կոպեկանոց գիրք հրապարակ բերին մի գիշերվա մեջ: Ես էլ նրանցից չեմ, որ ընկնեմ հետո նորից կցեմ-կցմցեմ: Զգվելի էր էդ ամբողջ աշխատանքը:

–Երկհարորդյակիդ մեջ չե՞ս վերականգնել:

–Չէ, չեմ կարողացել: Մուշեղը՝ սիրելի, սիրելի, սիրելի Մուշեղը, ձեռագրիս անգամ ստորակետին ձեռք չտալով, գիրքը իջեցրեց տպարան՝ ինքը գործից դուրս եկավ: Եվ նրանից հետո նրա գործը սկսեցին քննել: Ահա, նրա գործերի մեջ նաև ես էի: Գիրքս տպարանից ետ բերեցին ու քրքրեցին, հերն անիծեցին: «Մեծամոր» էստեմ, «Մեսրոպը» և «Խումհարը»: Սպանեցին ուղղակի: Ստիպված եղավ «Մեսրոպից» հատվածներ կրկնել «Խումհարի» մեջ, ամբողջ կտորներ: Եթե դու չես թողնում, որ էստեղ ասեմ, ես մի ուրիշ տեղ այնուամենայնիվ կասեմ: Իհարկե, ազատությունն եմ նախընտրում, իհարկե, ազատությունը, իհարկե, թեկուզ անտարբերությունը, բայց ոչ այդ սրված, այդ թշնամական վերաբերմունքը»: **Հրանտ Մաքսնոսյան**, Ես ես եմ, էջ 316-317:

ված «Ահնիձորը» տեղ է գտել այդտեղ), ու թեև որևէ բացատրություն մեզ հայտնի չէ, դժվար չէ կռահել, որ պատճառը մացիոնալիզմին տրվելու, թուրքերի, հատկապես Խորհրդային Միության մեջ ապրող թուրքերի հանդեպ թշնամանք չսերմանելու, Վաքսերգի բառերով ասած՝ անցյալը փորփրելու («Բայց անցյալն արի չփորփրենք») վտանգն էր:

«Մեսրոպի» վաքսերգյան մեկնաբանությունը կարևոր է մաս որպես հայ-թուրքական հարաբերության ռուսական տեսանկյան արտահայտություն: Եղածը շատ լավ հասկանալով հանդերձ՝ Կրեմլի գաղափարախոսը սկզբնապես քամահրում է զոհին, ճամարտակում, թե երբ գրվում է պանթուրքիզմի դեմ, մարդիկ չեն հասկանում՝ «խոսքն ինչ հիմարության դեմ ու ինչ զոհի մասին է»: Հետաքրքիր է, որ «հիմար» բառը հանդիպում է մաս «Մեսրոպի» բնագրում, իսկ «Կայարան» պատմվածքի հերոս Հրանտ Քառյանի ծնակուտյան խոհերի մեջ երևույթը բնորոշվում է առանց այդ բառի. «Իսկ այդ, այդ, այդ Մեսրոպը, այդ Ծնակուտի ձիապանը, որ չի ուզեցել լինել սովորական ձիապան և գնացել տեսել է թե՛ ինքը ձիապան ու մացիոնալիստ է միաժամանակ և բանտարկվել է ու իր բանտարկվելն իրեն դուր է եկել: Իսկ նրա քննիչներին երևի դուր է եկել իրենց բութ լրջությունը» (1, էջ 213): Բայց եթե Մաթևոսյանի հերոսները կարող են հոր մահը տեսած հերոսի վարքը համարել շեղում կամ տարօրինակություն, օտարները սառն անտարբերությամբ դա գնահատում են իբրև զավեշտ: Մասնավորապես այդպես են վարվել խորհրդային շրջանի ռուս քննադատները. Մեսրոպի՝ իբրև երգիծական կամ ծիծաղելի կերպարի մասին նրանց դրույթները¹⁸ մի եզրով հարազատ են վաքսերգյան քամահրանքին:

Կարո՞ղ էին արդյոք հայերը հաջողությամբ պայքարել թուրքերի դեմ ու հաղթել: Մաթևոսյանի գործերում ժամանակ առ ժամանակ հայտնվող այս հարցը նույն վեճի մեջ անսպասելիորեն բարձրացնում է Իվան Վաքսերգը: Մնացականյանին դրդելով հրաժարվել գյուղական կամ ազգային խնդիրներից և սցենար գրել գերմանական ֆաշիզմի դեմ մարտնչելիս զոհված երեք հարյուր հազար հայ զինվորների մասին՝ նա տեսաբանում է. «Գերմանական ֆաշիզմը ձեր հայերից, չէ՞, մի երեք հա-

¹⁸ Տե՛ս **Սարգիս Փանոսյան**, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, Եր., 1984, էջ 186-194:

ոյուր հազար զինվորի կյանք է խլել, թուրքերի ջարդած երկու միլիոնից քիչ է, բայց փոքր թիվ չի:Այդպիսի գորք եթե դուք Քեմալի դեմ ունենայիք,– դժվարությամբ՝ նա վիզը տակ տվեց,– կհաղթեիք: Բայց չունեցաք» (2, էջ 139):

Մուստաֆա Քեմալի այս հիշատակությամբ թուրքական ֆեոդոններ վիպակում ձեռք է բերում պատմականացում: Քեմալ Աթաթուրքը թուրքական նոր պետության և պատմության կերտողն ու խորհրդանշն է և այդքանով իսկ խիստ հետաքրքրել է Մաթևոսյանին, որը հատուկ հետազոտել է «թուրքերի հոր» կերպարը՝ հասկանալու համար թուրքի էությունն ու հաջողության գաղտնիքը: Առկա վիճակով մաթևոսյանական բնագրում Քեմալի կերպարը տրված է սոսկ այսպիսի հպանցիկ, բայց և իմաստալից ակնարկներով: Այդ իմաստով «Խումհարը» համեմատելի է «Մեծամոր» էսեի հետ, ուր Քեմալի կերպարը դարձյալ դրվագային է, բայց փոքր-ինչ ավելի շոշափելի:

Իհարկե, կարելի է ենթադրել, որ այս երկու գործերից կրճատվել են հենց թուրքերին վերաբերող կամ առնչվող մասերը: Իրեն լռեցնող ռուս գաղափարախոսին Արմեն Մնացականյանը մույն գրույցի ընթացքում պատմում է նաև Ղարաբաղի ոսկեհատ ցորենի ոչնչացման սյուժե՝ նախապես թափանցիկ ակնարկելով դարաբաղցիների լուրջան դրդապատճառը. «Ղարաբաղը ես լսելով գիտեմ: Հետո՝ նրանց միրգը համեղ է, հետո՝ նրանց լոբին ընկույզի համ ունի, հետո՝ ժողովուրդն է խաղաղ, իմաստուն – ամեն ինչ գիտի ու ձեն չի հանում» (2, էջ 143): Այս նոր սցենարը մեջտեղ է բերվում Մեսրոպի սցենարից մի քանի էջ հետո, և փոխկանչը ակնհայտ է: Ինչ-որ առումով մույնիսկ կարող ենք այլաբանություն համարել Ղարաբաղի կարմրահատ ցորենի վերացման թերևս իրական պատմությունը, ցորենի տեսակ, որ «Լեռնկթեմուրից անցել է, թուրքերից ու մորեխից անցել է», բայց վերանում է 1961-ին՝ չհաղթահարելով քսաներորդ դարը:

Նյութը ինքնին այնքան ծանր է, որ հերոսները տևականորեն կամ ինչ-որ մի պահից սկսած՝ հայտնվում են լուրջան տիրույթում: Այդ իմաստով բավական հարազատ են Մեսրոպի լուրջությունը և Ղարաբաղի լուրջությունը՝ արտահայտված «Խումհարի» հարևան էջերում (իմիջիայլոց, մույնպիսի մեծ լուրջություն է տեսնում Մաթևոսյանը նաև Հակոբ Մնձուրու

350 գործերում՝ նրան նվիրված երկու հոդվածներում թուրքերի աներևակայելի չարագործությամբ բացատրելով պոլսահայ գրողի խորհրդավոր լուռությունը):

Եղեռնի և թուրքերի խնդիրը՝ շաղկապված ռուսական գործոնի հետ, վիպակում հայտնվում է ևս երկու անգամ: Եվ երկու դեպքում էլ զգացվում է ազգային ինքնաքննադատության մաթևոսյանական շունչը: Եվա Օզերովայի հետ գրուցելիս հերոսը տեսնում է ազգային արմատներից հեռացած մի երիտասարդի, որի համար եղեռնը ազգային պատկանելությունը արտահայտելու միակ միջոցն է. «...Այնտեղ Արմեն Վառլամովը կանացի համաչափ մի կերպարանքի բացատրում է թե ինքը մորուքը պահում է հայ մեծ եղեռնի տարելիցի կապակցությամբ և որ թուրքերը 1915-ին սպանել են երկու և կես միլիոն հայ,– ահա թե ինչ սրիկաներ են թուրքերը,– հպարտությամբ շեշտում է նա» (2, էջ 148):

Ապա Մնացականյանը ռեստորանում կռիվ է անում հայի ազգային արժանապատվությունը վիրավորող մի ռուս տարեց դերասանի հետ: Հայրենական մեծ պատերազմի և եղեռնի գուգադրումը, որ մի քիչ առաջ արվել էր Վաքսերգի հետ վիճելիս, այս անգամ արտահայտվում է ավելի խիստ շեշտադրումով: Թվարկելով պատերազմի հայ հերոսներին, մարշալներին ու պարզապես երեք հարյուր հազար զոհերին՝ Մնացականյանը հային վախկոտության մեջ մեղադրող ռուս շովինիստի ուղղությամբ նետում է հետևյալ դառը համեմատականը. «Իսկ Էրզրումի ճակատում՝ ոչ մի հերոս, ոչ մի կրակոց, ոչ մի խումբ» (2, էջ 171):

Վերջապես, Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակում կա նաև թուրք գրողի կերպար: Խոսքը Մաքսուդ Ռասուլովի մասին է, որի նախատիպը Մոսկվայի սցենարական բարձրագույն դասընթացներում Ադրբեջանից սովորելու եկած ապագա հայտնի գրող Ռուստամ Իբրահիմբեկովի մասին է: Հետաքրքիր է, որ վիպակում հանդիպում է նաև այս իսկական անուն-ազգանունը: Առավել էական է, սակայն, որ Արմենը և Մաքսուդը շատ ջերմ հարաբերություններ ունեն: Նրանք լավ ընկերներ են, խոսում են Ամտոնիոնիի ֆիլմի, Բակունցի և Ստեփան Ջորյանի մասին, ռուս ազգայնականի հիշյալ դրվագում Մաքսը (նաև այսպիսի մտերմիկ ձևով է պատմողը դիմում նրան) Էլյարի հետ հանգստացնում է Արմենին: Մաքսուդի ազգային պատկանելությունը երևում է թերևս միայն նրանով,

որ նա Արմենի հետ խոսում է թուրքերեն՝ երբեմն ինքն էլ թարգմանելով. «—**Նե՞ջայդի**,— հարցրեց Մաքսուդը. նա միայն ինձ հետ է թուրքերեն բաներ փոխանակում,— հո՞նց էր,— թարգմանեց հայերենի» (2, էջ 113): Նման դրվագները բնորոշ են նրանով, որ Մաթևոսյանն իր երկերում հաճախ է թուրքերեն հատվածներ, արտահայտություններ օգտագործում: Բացի այդ՝ Արցախյան պատերազմի շրջանում և հետագայում նա քանիցս ափսոսանքով է հիշել, որ ժամանակին շատ լավ ընկերներ է ունեցել ադրբեջանցի գրողների մեջ: Հավանաբար Մաթևոսյանը առաջին հերթին նկատի ունի հենց Ռուստամ Իբրահիմբեկովին, որն ինքն էլ շատ ջերմ է արտահայտվել Հրանտ Մաթևոսյանի մասին:

Քանի որ Մաթևոսյանին ամենաշատը հետաքրքրում է եղեռնի և թուրքերի գործածի մասին ճշմարտությունը հայտնաբերելը, նրա համար խիստ կարևոր է թուրք մտավորականների, հատկապես գրողների մոտեցումը: Իբրահիմբեկովի օրինակը այս իմաստով լավագույնը չէր: Մի կողմից՝ «Խումհարի» գլխավոր հարցադրումը գեղագիտական է, և ազգային խնդիրը ի վերջո ամանցյալ է: Մյուս կողմից՝ նրա գործողությունները կատարվում են միջազգայնական գաղափարախոսության միջնաբերդում, ուր գործում է ամենագոր տաբուն: Իզուր չէ, որ Իվան Վաքսերգը վեճի ժամանակ օրինակ է բերում ադրբեջանցի գրողին. «Մաքսուդը ոչ գյուղատնտեսության, ոչ էլ ազգային հարցեր է ուզում լուծել կինոյով, Մաքսուդը կինո է անում» (2, էջ 142): Համաձայնելով այս մտքին, ավելին՝ Մաքսուդին գովելով հանդերձ՝ Մնացականյանն անմիջապես արձագանքում է իր խղճի ու վերաբերմունքի վկայակոչումով և հենց այդ պահին պատումը թեքում է դեպի Ղարաբաղ:

Թուրք գրողի կերպարը և խոսքը ելակետ դարձնելու իմաստով Մաթևոսյանի գրականության մեջ առանձնանում է նույն շրջանում՝ 1960-ական թթ. վերջին ստեղծված «Մեծամոր» էսսեն:

5

Ո՞վ է թուրքը, և ո՞րն է նրա հաջողության գաղտնիքը: Սա «Մեծամորում» արծարծված գլխավոր հարցերից մեկն է: Ավելի ստույգ՝ հեղինակը մտածել է տալիս, որ հայ ժողովուրդը իր ամբողջ պատմության,

եղեռնի, ներկայի և ապագայի հարցականներին չի կարող ճիշտ պատասխան տալ, եթե լավ չճանաչի իրեն պատմական հայրենիքից զրկած թշնամի հարևանին: Սրանով պետք է բացատրել նախ այն, թե ինչու է Մաքևոսյանը իր թերևս ամենից ազգային գրվածքը սկսում թուրքի խոսքով:

«Մեծամոր» էսսեն բացող ներդիր վավերագրական տեքստը թուրք գրող Նեֆգատ Ուստյունի խոսքն է, որում 1920-ական թթ. սկզբի քեմալական գտումները և թուրքական արշավանքը ներկայացվում են որպես ազգային-ազատագրական պատերազմ. «Ամենայն ուրախությամբ դարձյալ կգայի Խորհրդային Միություն, բայց անելիք շատ ունեն: Մեր վիպասանները ֆրանսացի հրատարակիչների համար փնտրված հեղինակներ են: Պետք է,– հրաժեշտ տալով ասաց թուրք առաջադեմ գրողը (նա հակաամերիկյան թրքական շարժման գործուն մասնակիցներից է),– վերջացնեն ձեռքիս գործը և սկսեն աշխատանքը վաղուց մտածված մի գրքի վրա, որ լինելու է քսանական թվականներին իմ ժողովրդի վառած ազգային-ազատագրական պատերազմի մասին» (1, էջ 347):

Նեֆգատ Ուստյունը Խորհրդային Միություն եկել է 1965 թ., թուրք գրողների պատվիրակության կազմում մասնակցել Ասիայի և Աֆրիկայի գրողների սիմպոզիումին: Բերված խոսքը ամենայն հավանականությամբ քաղված է այդ օրերի ռուսական մամուլում տպագրված ինչ-որ հարցազրույցից:

Այն, որ «թուրք առաջադեմ գրողը» այդ մասին գիրք է գրում, Մաքևոսյանի բնագրում ընկալվում է որպես տարօրինակ-զավեշտալի փաստ: Հակաճառության մման է հնչում քաղվածքին անմիջապես հաջորդող մաքևոսյանական մեկնաբանությունը. «Քսան թվականներին նրա ազգային-ազատագրական բանակը Շիրակում ոչնչացրեց երկու հարյուր հազար հայ: Միլիոնատիրոջ որդի է, ուժեղ երկրի ներկայացուցիչ է, Թուրքիայի հետամնացությունը այս արագ քսաներորդ դարում այսօր-վաղը լուծվող հարց է, երեսուներեք միլիոն են և աճում են, հիսուն միլիոն են,– ի՞նչ է ասելու այս Նեֆգատ Ուստյունը իր ազգային-ազատագրական բանակի վայրագության մասին. ասելու է «երկու հարյուր հազար զավթի՞չ ոչնչացրին», մեկ միլիոնից երկու հարյուր հազարս զինվո՞ր էինք: Ասելու է «չենք ոչնչացրել, իրե՞նք են մեզ ոչնչացրել», ասելու

է «լա՞վ ենք արել»: Դու և քո խիղճը, Նեֆգատ Ուստյուն, դու և քո խիղճը, ուրիշ ոչ ոք քեզ ոչինչ չի կարող ասել» (1, էջ 348):

Հանուն ճշմարտության ասենք, որ Առաջին աշխարհամարտում պարտված Թուրքիայի ռազմաքաղաքական հետագա գործողությունները որպես ազգային-ազատագրական պատերազմ ներկայացնելը ո՛չ թուրքերի, ո՛չ էլ առավել ևս Ուստյունի անձնական կարծիքը չէ: Մինչև այսօր էլ դա բավական տարածված տեսակետ է, համաձայն որի՝ գրեթե ամբողջի եզրին գտնվող Թուրքիան Քեմալ Աթաթուրքի ուժեղ կամքի և Ռուսաստանի անթաքույց օգնության շնորհիվ կարողացավ թույլ չտալ անկախ Քրդստանի և մեծ Հայաստանի ստեղծումը:

Ահա թե ինչու Մաքևոսյանը ստիպված է ընդունել Նեֆգատ Ուստյունի եթե ոչ արդարացիությունը, ապա գոնե ուժը, հաղթածի ինքնավստահությունը, թիկունքում հզոր երկիր ունեցողի հոգեբանական ամբողջությունը:

Այսպիսով՝ թուրք գրողի միտքը դառնում է կոմպոզիցիոն ներածական, և շուտով նրան են հարակցվում բազմաթիվ ուրիշ ներդիրներ, սյուժեներ ու խորհրդածություններ: Բուն Մեծամորի թեման ու ամբողջ հայոց պատմության գեղարվեստական-իմաստասիրական քննությունը ամբողջացնող միավորների կողքին հատկապես էսսեի միջնամասում էական տեղ են գրավում թուրքական պատմությունից քաղված մի քանի ուսանելի սյուժեներ ու կերպարներ:

Առաջինը Հայաստանում տասն անգամ շրջած և իր գրքի 500 էջերում մի հայի ու մի հայկական տեղանուն չհիշատակած աշխարհագետ Էվլիյա Չելեբիի պատմությունն է: Մաքևոսյանը ծավալուն մեջբերում է անում նրա գրքից: Իրականում դրանք 17-րդ դարի թուրք աշխարհագետի գրքի տարբեր մասերից կատարված քաղվածքներ են, որ ընդհանրաճանաչում են Հայկական բարձրավանդակի վրա ապրող հայերին ու հայկականը չտեսնելու սառը դիտավորությամբ: Աղավաղված են հայկական տեղանուններն ու դրանց պատմությունը. «Մի քանի պատմագիրների ասելով Նեվշիրվան-Աղիլն է կառուցել Էրզնեի Ռում քաղաքը (ոմանք սխալ կերպով ասում են Արծն քաղաք), սակայն ճիշտն այն է, որ կառուցել է Ակչա-կոյունլի փառիշահներից Էրզնե Բայ բին-Սոքթար-բին

Կյունդուզ Բայը... Աղրի-դուզի Ուչքիլիսե վանքի (Էջմիածին) կենտրոնական մասը կառուցվել է Նեվշիրվան-Աղիլի կողմից» (1, էջ 364-365):

Էվլիյա Չելեբիի ուղեգրությունը հայերեն թարգմանությամբ լույս էր տեսել «Մեծամոր» էստեի ստեղծումից անմիջապես առաջ¹⁹: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Մաթևոսյանը սկզբնաղբյուրը ներկայացնում է գրեթե նույնությամբ՝ կատարելով ընդամենը ծանոթագրության արժեք ունեցող փոքրիկ պարզաբանումներ: Ըստ այդմ՝ նա միանգամայն ճշգրիտ է վերադարձրել թուրք ուղևորի ազգայնական և հակահայկական ոգին, նրա այն հայեցակարգը, որ երկիրը հատուկ այդպես է տեսնում ու նկարագրում «իր թուրք բռնների համար»:

Եթե Էվլիյա Չելեբիի կերպարը վավերական է, ապա գեղարվեստական հորինվածք են թվում դարձյալ 17-րդ դարին վերաբերող հաջորդ դրվագի հերոսները՝ Քասախի առափնյա քարայրում տքնող հայ քերականի և նրան այցելող թուրք ձիավորների կերպարները: Սրանք խոսում են թուրքերեն, իսկ հայը չի հասկանում ո՛չ այդ լեզուն, ո՛չ էլ այն, թե ինչ է թուրքը. «–Սան յազըջըսա՞ն,– ասաց ձիավոր խումբը, ըստ երևույթին՝ հարցրեց, որովհետև դա ոչ դպտաց լեզուն էր, ոչ հունարեն: –Աֆարի՛ն,– ըստ երևույթին՝ գովեց, սակայն ոչ՝ պարթևերեն, ոչ՝ ասորերեն: Պոնտացի Սիիրդատը քսան լեզու գիտեր, քերական չէր, բայց գիտեր քսան լեզու:– Բու բոյուք Իսքանդարըն թարըխը դը՞ր յոքսա Շահ-Իսմայլինին:

– Մարդ,– ասացին,– թուրքի լեզուն չե՞ս հասկանում:

– Թո՞ւրք,– ասաց:

– Թուրք,– ասացին,– թուրք:

– Թո՞ւրք:– Քերականը տարուբերեց գլուխը» (1, էջ 367):

Հայը չգիտի թուրքին, իսկ թուրքը լավ գիտի իր հակառակորդին և իր անելիքը: Երկիրը գրավող թուրքերը թեթև քամահրանքով են ընդունում հայ քերականի գիտական գյուտերը, օրինակ այն, որ երկիրը կլոր է («մեր երկիրը կլոր չի»): Իսկ այն հայտնագործությանը, թե մարդու մեջ կա հինգ լիտր արյուն, և որ դա ինքը պարզել է «մտքի լույսով», թուրք հեծյալը արձագանքում է արդեն դաժան սարկազմով՝ սպանողի հոգեբանությամբ: Եվ հենց այս պահին «Մեծամորի» բնագիր է խուժում հին,

¹⁹ Տե՛ս Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին: Թուրքական աղբյուրներ, հ. Գ, Էվլիյա Չելեբի, 1967:

բայց իրական ու հավերժական թուրքը՝ Հայկական բարձրավանդակը իր ժառանգների համար գրաված Արփի-Արսլանը. «Խումբն ասաց.– Եթե նետը, նիզակը, սուրը, գնդակը սրտին ենք տալիս՝ մարդը տեղնուտեղը մեռնում է. եթե պարանոցի կեսը կտրում ենք, բայց լրիվ չենք մորթում՝ մարդը դարձյալ մեռնում է, որովհետև սիրտը վիրավոր տեղից դուրս է մղում ամբողջ արյունը: Արփի-Արսլան հարյուրապետը հազար մարդու վրա փորձ է արել ու տեսել է, որ մարդու մեջ կա հինգ լիտր արյուն: Արփի-Արսլանը այդ հաշվել է մի ժամում, դու մտածել ես հազար հինգ հարյուր տարի: Ապրես: Արփի-Արսլանի արածն էլ մի բան չի: Սաղոլ, չոխ սաղոլ,–ասացին:– Գտնելու ուրիշ բան էլ կլինի, քննիր ու գտիր: Ապրես» (1, էջ 368):

Եվ այդպես էլ շարունակում են ապրել հայն ու թուրքը: Հայը իր ժառանգների համար թողնում է ոչ թե երկիր, այլ Երկրի կլորությունը՝ գրքի մեջ: Իսկ թուրքը, ում համար երկիրը կլոր չէ, այլ ուղիղ, գնում է «կտրելու, այլածիմներից մաքրելու, գեղեցկացնելու և հզորացնելու իր երկիրը, դարձնելու հայրենիք իր որդիների և որդոց որդիների համար» (1, էջ 368):

Երկրի նկատմամբ հայի ու թուրքի ունեցած մոտեցումների այս արմատական տարբերությամբ էլ Մաթևոսյանը բացատրում է էսսեի երկու հիմնախնդիրները՝ եղեռնի ծագումնաբանությունը և Մեծամորի հորինվածքը՝ իրական երկիրը վերացական պատմությամբ փոխարինելու, այն թանգարանի վերածելու մոլորությունը: Յնցող, բայց և բացատրելի է, որ հենց վերջին մտքից անմիջապես հետո Մաթևոսյանը երկրորդ անգամ մեջբերում է էսսեի սկզբում դրված այն հայտարարության տեքստը, ըստ որի՝ Ազնիվ Օքիոբերիձե-Խաչթովմասյանը փնտրում է 1915-ին անհետ կորած իր հարազատներին: «Հայրենիքի ձայն» թերթից բաղված հայտարարության այս երկրորդ տեղադրման մեջ առաջինի համեմատ կա մի էական հավելում. «Լուրեր կան, թե իթթիհատ թուրքերն այնքան էլ բարբարոս չէին, և Ազնիվի հարազատները կենդանի են ու ապրում են այս մեծ աշխարհում որևէ մի տեղ՝ Արգենտինա, Ավստրալիա թե Ռուսաստան» (1, էջ 368-369):

Պատմական փաստերի տրամաբանությամբ և բնագրային նյութի թելադրանքով այս պահին «Մեծամորի» հերոսներ են դառնում նոր ժա-

մանակների գլխավոր թուրքերը՝ երիտթուրքերը՝ Թալեաթի գլխավորությամբ, և Մուստաֆա Քեմալը:

Թալեաթը հիշատակվում է գոյության խարիսխ փնտրող ժողովրդին ապրելու ուժ տալու ձգտման առումով (««Հե՛րն անիծած, հիսուն տարվա մեռել Թալեաթն ով է, որ այնտեղից այստեղ թունավորի իմ կենաց բաժակը»), իսկ Քեմալին հեղինակը նվիրում է փոքր, բայց տպավորիչ մի դրվագ: Առհասարակ նկատելի է, որ եթե հին թուրքերի մարմնացումը Մաթնոսյանը տեսնում է Արփ-Արսլանի կերպարում, ապա նոր թուրքի տիպարը Մուստաֆա Քեմալն է: Երկու կերպարն էլ ունեն այսպես ասած միջանցիկ կիրառություն. Արփ-Արսլանը մի քանի տարի հետո կենտրոնական տեղ է գրավում «Չեզոք գոտի» դրամայում, իսկ Քեմալը «Խումհարում» հիշատակվելուց հետո գեղարվեստորեն մարմնավորվում է այստեղ՝ «Մեծամորում»: Դրվագը ընկած է Թալեաթի հիշատակության և Սարդարապատի հաղթանակի նկարագրության միջև:

Ավարտվել է համաշխարհային պատերազմը: Գերմանիան մարտում է իր պարտությունը, աշխարհը՝ «ռուսական սոցիալիզմի գոյությունը»: Կատարվել է մեծ ցեղասպանությունը, և Թուրքիան ազատվել է հայկական հարցի գլխացավանքից: Թուրքական պալատի մի գեղեցիկ սրահում զրուցում են եղեմը ավարտի հասցրած Քեմալ Աթաթուրքը և նրա գլխավոր դաշնակից Ռուսաստանի դեսպանը Թուրքիայում (1922-1923)՝ Սեմյոն Արալովը: Նրանց երկխոսությունը բացահայտում է վերջին նշանավոր թուրքի ամբողջ էությունը: Ահա դրվագը՝ ամբողջությամբ. «Մուստաֆա Քեմալի մեծ աղջիկը խորքի դահլիճներում մի տեղ Շոպեն էր նվագում, խավոտ վարագույրները զով էին պահում արձակ սենյակները, երկու ընպանակ սուրճը հանգչում էր փոքրիկ սեղանին, Քեմալի աղջիկը կրթվել էր Եվրոպայում, Քեմալը լուռ մտքերի միջից եկավ, ասաց Մեծ Հարևանի հարգելի դեսպան Արալովին. «Այո՛... մենք հայերի հետ տմարդի վարվեցինք»: Խորքի դահլիճներում Շոպեն էին նվագում, բազկաթռռի մեջ Արալովը լուռ էր, Երկիրն ու Մֆինքսը մի քիչ էլ ծերացան, Քեմալը թարթեց աչքերը և ասաց, և երևաց որ մտածում էր նույն մտքի վրա. «Այո՛... բայց մենք ուրիշ ելք չունեինք»: Վերքն ուրիշի էր, դատելով տեսքից՝ խոր վերք էր, բայց եղածն արդեն եղած էր:– Այո...– ասաց Արալովը» (1, էջ 370-371):

«Այո՛...», – արձագանքում է ռուսը՝ գոհունակությամբ համաձայնելով, որ միասին հաջողությամբ կանխել են մեծ Հայաստանի ստեղծումը:

Թուրք բոլոր կերպարները գիտականորեն հետազոտված են Մաթևոսյանի կողմից: Տասնամյակներ անց նա վկայակոչումներ է անում սուլթան Համիդի օրագրերից, իսկ 1990 թվականի մի հարցազրույցում ասում է. «Ուսումնասիրել եմ Քեմալի գործունեությունն ու կենսագրությունը և մի բան կարող եմ հաստատ ասել. նրա խոշորության գաղտնիքը մաքրագույն մացիոնալիստ լինելն է: Թուրքական մացիոնալիզմը չի տապալվել. հետևողականորեն սուլթանի և թուրք պետական գործիչների իրենց տեսակետից «իմաստուն ու խելոք» քաղաքականությամբ մույն են արել. հայ պետականության բացառումը օսմանյան իմպերիայի սահմաններում»²⁰:

Այս եզրահանգումը լիովին համապատասխանում է «Մեծամոր» էսսեից վերը բերված երկխոսության տրամաբանությանը:

Դեպքերի տրամաբանությունը հուշում է, որ քեմալական Թուրքիան կարող էր ավարտել Հայաստանի ոչնչացումը, եթե չլիներ 1918-ի հայկական հերոսամարտերը և հատկապես Սարդարապատը, որի համար, ինչպես տհաճությամբ հիշում է Մաթևոսյանը, մույնիսկ «թուրքի փաշան մեզ գովել էր»: Այս հարաբերական փրկության մասին պատմելուց հետո և գործը փակելուց առաջ գրողը նորից մեջբերում է Նեֆգաստ Ուստյունի խոսքը, ցավով ընդունում թուրք գրողի ու ազգայնական գաղափարախոսի նրա ինքնավստահության հիմքը՝ ժամանակակից հզոր Թուրքիայի գոյությունը:

Որպես ասվածի ապացույց և շարունակություն են հնչում հաջորդ երկու դրվագները, որոնք հավաստիությամբ (հավանաբար դարձյալ քաղված են ժամանակի մամուլից) և ցնցող տպավորությամբ ընդգծում են թուրքական գաղափարախոսության հետևողական և կենտրոնաձիգ բնույթը: «Մեխավոր կոշիկներ հագած թուրք աղջիկը ամերիկացի մարզիկների հետ մագլցել է Արարատ և սառույցների վրա պորտապար է տվել: Որ թուրք գեղեցկուհին ամերիկացի մարզիկների հետ Արարատի գլխին պորտապար է տվել՝ դրանից միայն իմ սիրտն է կանգ առնում – Լեռն իր համար կա ինքնամփոփ, լուռ, անանդրադարձ: Մեծամոր բլուրը

²⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 15:

կանգնած է տոթի տակ» (1, էջ 375),– թուրքական հաղթանակի մի ենթա-
այուծեն այսպես է ներկայացնում Մաթևոսյանը: Մյուսը և վերջինը ոչ
պակաս ցնցող է. ոչնչից ինչ-որ մի հազար տարում անծայրածիր ու հզոր
հայրենիք ստեղծած «ոչլուտ այն չորանը» աշխարհին ներկայանում է
որպես տասնհազարամյա արվեստի երկիր. «Հենց այդ պահին աշխարհի
օրենսդիր Փարիզում կտրվեց թրքական տասնհազարամյա արվեստի
ցուցահանդեսի ժապավենը. ցուցահանդեսի ցորնաթուխ ջահել տնօրենը
գեղեցիկ տղամարդ էր, և եվրոպացի կանայք ու եվրոպացի տղամարդիկ
հավատացին, որ այդ արվեստը թրքական է և շատ հին է, և պանթրքա-
կան քարտեզը մի քիչ էլ դարձավ հեթեթ, ճշմարտաման, հեռավոր պա-
տենության երկիր, և Երևան քաղաք-ինքնավարությունը իր համար
կուշտ ու ազատ ապրեց այդ երկրի կենտրոնում» (1, էջ 376):

Այսպիսով՝ թուրքերի կերպարները «Մեծամոր» էսսեում կերտված
են հակադրության սկզբունքով: Դրվելով հայոց հնագույն առասպելա-
կան պատմության և պանթուրքիզմի հսկա քարտեզի մի անկյունում կուշ
եկած ժողովրդի բեկորների նորագույն խեղճության մեջտեղում՝ Թուր-
քիայի մաթևոսյանական պատկերը դառնում է տեսություն: Վերջին եր-
կու ենթաայուծեներին անմիջապես հաջորդում ու հակադրվում է իրա-
կան Մեծամորը օտարներին զարմացնելու համար թանգարանի վերա-
ծելու տեսարանը՝ երկիրը կորցնելու, մնացած քիչն էլ թուրքին հանձնելու
գեղարվեստական-փիլիսոփայական ենթատեքստով:

Իսկ նախադեպ արդեն ունեցել ենք, թեկուզ և հազար տարի առաջ:
Թուրքի հզոր հարվածից խորտակվել ու ոչնչացել է հայոց մեկ այլ մայ-
րաքաղաք՝ Անին: Ուրվական այդ քաղաքի ավերակված պատկերը հան-
գիստ չի տալիս Մաթևոսյանին: Եվ Թուրքիայի պատմության գեղար-
վեստականացված տեսությունը 1968-ին «Մեծամոր» էսսեում ստեղծե-
լուց մի քանի տարի հետո գրողն այն խորացնում է Անիի պատկերով՝
ստեղծելով «Չեզոք գոտի» դրաման, որի մեջ մեկ ուրիշ ժանրով շարու-
նակում է 1965 թ. գրած «Թափանցիկ օր» էսսեի խորիմաստ ուրվա-
գծումները:

Թուրքի կնոջ գեղեցիկ ու ինքնավստահ երգը, դրա առիթով ճարտա-
րապետի ասած դառը խոսքը «թշնամուղ սպանիչ գերազանցության»
վերաբերյալ, աշուղ Սուսերի հյուսած գովերգը Արփ-Արսլանի մասին

խորացնում են թուրքերին ճանաչելու մաթևոսյանական ճիգը: Եվ այստեղ էլ թուրքի ընկալման կենտրոնում երեխան է: Թուրքերից վախեցող Արայիկ տղայի և հոր սպանությունը բազմիցս պատմած տասնամյա Մեսրոպի նման այստեղ մտածողը Աբել երեխան է: Անընդհատ մաքրելով հայկական ժանգոտած թուրը՝ նա համառ հարցասիրությամբ ուզում է իմանալ թուրքերի հաջողության գաղտնիքը, հույներին ու հայերին իրենց տարածքներից քշելու պատճառը: Աբելը հարցնում է. «Ճարտարապետ, թե Բյուզանդիան եղպես զարգացած էր ու մեր Հայաստանն էլ Բյուզանդիայի հետ ավելի զարգացած էր, թուրքերն էլ զարգացած չէին, Մանագլետի ճակատամարտում թուրքերն ինչո՞ւ հաղթեցին»²¹:

Ընդհանրական արժեք ունի ճարտարապետ Արծաթբանյանի պատասխանը, թե հայերը պարտվեցին, որովհետև չէին գիտակցում իրենց հայրենիքը, որովհետև «իրենց տունը թուրքերից պաշտպանում էին բյուզանդացիների համար»²²:

6

«Թուրքերն ինչո՞ւ հաղթեցին»: Այս հարցը գլխավորն է Հրանտ Մաթևոսյանի հայեցողության մեջ, և պատասխանը գտնելու համար գրողը տասնամյակներ շարունակ որոնել է գեղարվեստական մոր ձևեր, խորացել նաև թուրքի էության և հայ-թուրք հարաբերության ներքին կողմերի մեջ: Ազգային-քաղաքական խնդիրներից բացի, որ արծարծված են «Մեսրոպ», «Մեծամոր», «Խումհար», «Չեզոք գոտի» գործերում, այդ և հատկապես բազմաթիվ ուրիշ գործերում Մաթևոսյանը մեծ տեղ է հատկացնում նաև թուրքի հոգեբանական, բարքագրական, լեզվական և այլ հատկանիշների քննությանը:

Նյութը ներսից բացելու եղանակը, որ առհասարակ Մաթևոսյանի գեղագիտական գլխավոր սկզբունքն է, գործում է նաև այս տիրույթում: Վերին աստիճանի սկզբունքային փաստ է այն, որ 1966 թ. գրած իր առաջին տեսական հոդվածում («Սպիտակ թղթի առջև») Մաթևոսյանը

²¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, Եր., «Սովետական գրող», 1983, էջ 50:

²² Նույն տեղում:

որպես իսկական գրականություն ստեղծելու տարբերակ առաջադրում է «թրքական պատժիչ գունարտակի գնդապետ հրամանատարի» մոնումենտալ կերպարը, նախնական ձևով պատմում նրա հետ պատահած մի պատմություն: Հավասարապես հետաքրքիր են և՛ այն, որ մոտ չորսհանգ փոքրիկ հողվածի կեսից ավելին զբաղեցնում է թուրք զինվորականի այդ սյուժեն, և՛ այն, որ դա միակն է հողվածում, և՛ հատկապես մեկնաբանության կերպը: Ըստ վերջինի՝ անգամ թուրքի կերպարը պետք է դիտել որպես գեղարվեստի հումք և կանխադրույթներով չփչացնել այն. «...Ինչպե՞ս անեմ, որ բնականորեն փռվի գործողությունների հետ, որ խարկված միջին Անատոլուն մնա հիշողության մեջ՝ երբ ես ինքս չեմ տեսել այդ խարկված միջին Անատոլուն, որ ես մոռանամ իմ հայրերի դահճին նրա ցեղակից լինելը և հարգեմ նրան որպես նյութ՝ ինչպես քարտաշն է հարգում որձաքարը»²³:

Ուժեղ թուրքի ստեղծման այս նախնական փորձը, որը ելակետային արժեք ունի Մաքևոսյանի ամբողջ ստեղծագործության համար, նաև մի տեսակ լույս է սփռում Արփ-Արսլանից մինչև Մուստաֆա Քեմալ, ալփաուտեցի վրիժառուներից մինչև Նեֆգատ Ուստյուն ձգվող կերպարաշարի վրա:

Սկզբունքային արժեք ունի նաև թուրքի կենցաղավարության բնորոշ կողմերի մաքևոսյանական գնությունը: Հայերն ի սկզբանե մշտական շփման մեջ են եղել թուրքերի հետ: Անգամ եղեռնի օրերին թուրք ընկերը հայ ընկերոջ, թուրքական գյուղը հարևան հայկական գյուղի վրա ձեռք չի բարձրացրել (թալանել ու սպանել են անձանք հայերի): Առօրյա-կենցաղային սերտ հարաբերություններով են կապված նաև հայկական Ծմակուտը և հարևան Ղազախը: Երբ Քառանց անասնապահ տղերքի «ոչխարն ու կովը շատացել է և և ուրիշ ձեռքի կարիք են զգացել, բերել են Ղազախի թուրքերից» («Ահնիձոր»): Ղազարանց Ավետիքը թուրքերի ձեռքով սպանվելուց առաջ ձիով կալ էր անում դաշտի թուրքերի մոտ, ու այնտեղ էր նրան կծել դողերոցքի մոծակը: Սարվոր թուրքերը կարագ ու պանիր էին ծախում հայ գյուղացիներին («Թափանցիկ օր»), իրենք էլ գալիս, առատ առևտուր էին անում Ծմա-

²³ Հրանտ Մաքևոսյան, Սպիտակ թրքի առջև, էջ 33

կուտի խանութից («Տերը»), ուրիշները Ղազախից նուազ էին բերում, վաճառում ծմակուտում («Խումհար»):

Առօրեական այս շփումների մեջ ամեն ինչ չէ, որ հարթ է: Պատահում են նաև դիմացինի ունեցվածքին, հատկապես կենդանիներին աչք դնելու դեպքեր: «Տերը» վիպակում, օրինակ, ծմակուտի խանութ գնումների եկած թուրքը համառորեն, բայց ապարդյուն համոզում է Ռոստոմին, որ ձին ծախի իրեն: Լինում են նաև պարզապես գողանալու դեպքեր, քեն գողությունը ավելի խորը, ազգային ենթատեքստ չունի: Ավելին՝ այն նաև փոխադարձ է: Այսպես՝ «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում պատմողը հիշում է, որ երբ ահագոյն երթով գալիս էր թուրքի քոչը, հովիվ Վանին համագյուղացիներին հորդորում էր զգույշ մնալ գող թուրքերից («—Գող թուրքերն եկան, ժողովո՛ւրդ, զգույշ կացեք, բան չգողանան»): Բայց շուտով Վանին ինքն է գողանում թուրքի շան թուլաներին, ընդ որում՝ մի քանի էջանոց ծավալուն դրվագում պատմողը խոստովանում է, որ մինչդեռ Վանին խորամանկորեն չքմեղանում է գողությունը կռահած թուրքի առաջ, ինքն է թախտի տակ թաքցնում թուլաներին:

Մաթևոսյանի հերոսները չեն մոռանում նաև թուրքերի դրական հատկանիշները, հատկապես հյուրասիրությունը: Անգամ գերլարված Մեսրոպը ասում է, որ նրանք «հացոտ ժողովուրդ են»: Իսկ «Տաշքենդ» վեպի հերոս Սանդրո Վաթինյանը ունի մի թուրք ընկեր՝ քոռ Ահմադը, որ Սալահիլի գյուղի ֆերմայի վարիչն է: Երբ Սանդրոյին հանում են կոլտոզի նախագահի պաշտոնից ու սկսում հալածել, նա մի որոշ ժամանակ ապաստան է գտնում թուրք «դոստումի» տանը: Բայց, ինչպես և մյուս դեպքերում, այստեղ էլ առկա է անխուսափելի այն զգուշավորությունը, որ միշտ պիտի ունենա հայը թուրքի հետ շփվելիս. «Գյուղից արտաքսեցին, գնաց Ղազախ, քոռ Ահմադին հյուր ընկավ, թուրքի հացը հաց ու թշնամանքն էլ թշնամանք է, բայց դե չի կարելի տարով հյուր ընկնել» (2, էջ 299):

Եփումների ընթացքում հայերը սովորելու շատ բան են ունեցել թուրքերից՝ կենցաղային հմտություններ, սովորույթներ, իմաստուն խոսքեր: Որքան էլ զարմանալի թվա, ըստ մաթևոսյանական մտածող հերոսների՝ մենք համեմատելու և յուրացնելու բան իրոք ունենք: «Ծառերը»

վիպականում որդուն ուժեղ կամքի ու արդարացված վրեժի կոչող մայրը, ասենք, օրինակ է բերում այն թուրք դաշադին, որ իրեն բռնելու գնացած Վանյա Արզումանովի խմբից ճարպկորեն փրկվում է՝ խառնվելով ոչխարի հոտին. «...Իմ հերը զարմանում էր թուրքի հանկարծական օձային էդ կտորուկ խելքի վրա» (2, էջ 247):

Անգամ այնպիսի խիստ առօրեական գործողություն, որպիսին ոչ-խար մորթելն է, «Տաշքենդի» հերոս Ջանդառը իրագործում է մի տեսակ ծեսի նման՝ ընդօրինակելով թուրքերին: «Երբ թուրքը մորթ է անում,– ոչխար մորթելիս ասում է նա,– կողքին պիտի լուռ երեխայի նման կանգնես, նայես ու սովորես: Մեր բարեկամ թուրքերը մեզ սովորեցրել են, որ ոչխարը մի թիզ կարմիր աղիքից բացի դեն գցելու բան չունի, բայց շների համար պիտի հմարես: Նույնիսկ լեղին. եթե լնդերից խախտտես՝ տաք լեղիով պիտի ողողես ու թքես, ժանգն սպանում ու ատամներդ պնդացնում է, իսկ եթե ատամներդ առողջ են՝ ավելի է առողջացնում: Էրաթաթերի կրճիկները կտրեց գցեց շներին, լյարդի գլուխ կեսը կտրեց տվեց կարմիր գելխեղդին» (2, էջ 272): Փոքր-ինչ ուշ՝ արդեն միսը կտրտելիս, Ջանդառ Թևանը շարունակում է հիշել թուրքական դասը. «Մեր բարեկամ թուրքերը մեզ սովորեցրել են, որ ոչխարի մսի վրա կացին բանեցնելը հանցանք է - ոսկրախաղերով-խաղերով, դանակը ձեռքիդ մեջ խաղացնելով պիտի մանրես, կացինը ոսկորը փշրում է: Ջանդառը թուրքի նման մի երկու կտոր խաղերով-ոսկրախաղերով կտրեց...» (2, էջ 274):

Թուրքական երևույթների և սովորույթների նկատմամբ հետաքրքրությունը զգալի է հատկապես Մաթևոսյանի մանկապատանեկան պատումներում: Հիշողությունների մեջ ընկած պատմողը «Մեր վագրը» պատմվածքում հիշում է, որ իրենց դասարանում թուրքի անուն ունեցող տղաներ կային՝ Սամադ, Ամրխան, Մադաթ (սա գլխավոր հերոսներից մեկի անունն է): Հայ երեխաներին թուրքական անուններով կոչելը պարզ սովորություն է, օտարամոլություն, թե՞ մի այլ իմաստ ունի: Հնարավոր մի բացատրություն գտնվում է գլխավոր հերոսի՝ Արտավազդի «Թուրք» մականվան մեջ: Պարզվում է՝ դա ժողովրդի մեջ տարածված սնոտիապաշտ մի սովորության արդյունք է, որ ներկայացվում է հումորի ու լրջության խառնուրդով. «Զգիտեի ինչու էինք թուրք ասում, բայց Թուրք էինք ասում: Հիմա գիտեմ: Նրա եղբայրները դառնալիս էին եղել մեկ տարեկան ու մեռնելիս: Նրանից առաջ ծնված նրա եղբայրնե-

որը դառնալիս էին եղել մեկ տարեկան ու մեռնելիս, և պառավները նրա մորը խորհուրդ էին տվել երեխաների վրա թուրքի ու քրդի մի օտար անուն դնել: Մահը չէր հասկանա, իբր, որ օտարի անվան տակ հայի տղա է ու ետ կդառնար ձեռքերը պարապ: Այդպես: Նրա հայրն ու մայրը լսել էին պառավների խորհուրդը, երեխայի վրա դրել էին թուրքի թե քրդի Արտավազդ օտար անունը և սպասել: Անցորդը, նրանց ցանկապատին հենված, նրա մորից մի բաժակ ջուր էր խնդրել և երկար կյանք էր մատ-թել նրա գրկի տղային: Մայրը տխուր ժպտացել ու ասել էր, որ օտար անուն են դրել, որպեսզի... և անցորդը պայծառ ժպտացել ու ասել էր, որ դա օտար անուն չէ, իսկական հայի անուն է: Նրա մայրը սարսափից քարացել էր, նրա հայրը հուսահատ ժպտացել ու նստել էր խնձորենու տակ: Այդպես:

Անունը հայի անուն էր, երեխան, սակայն, չէր մեռել, ապրում էր, դասարանը նրան Թուրք էր ասում» (1, էջ 415-416):

Իսկ թուրքերի ազգագրական գծերից պատանի հերոսի վրա տպա-վորվել է, օրինակ, խոզի միս չուտելը: Երբ «Պատիժը» պատմվածքում հայրը պատմում է, թե իր տարած խոզի մսից ինչպես են զգվել քաղաքի իրենց ազգականները, Արմիկ Մնացականյան տղան հավանաբար օտարության զգացումով և խայթելու մղումով արձագանքում է.

«Իրենք թուրք են, չէ՞... Թուրքերը խոզ չեն ուտում» (1, էջ 504):

Թուրքական բարբերին հաճախ հումորով, երբեմն էլ համեմատու-թյան կարգով անդրադառնում են նաև Մաթևոսյանի տարեց հերոսները: Ուշադրության առարկա երևույթներից է, ասենք, բազմակնությունը. կնոջ մահից հետո վշտացող հայ գյուղացուն անտառապահ Ռոստոմը խորհուրդ է տալիս հետևել թուրքերի օրինակին («Դե դու էլ, թուրքի մման, մի երկուսը պահեիր») ²⁴:

Մաթևոսյանի հայ գյուղացիները սիրում են թուրքական երգ-ե-րաժշտություն: «Միամիտ պատմություն» պատմվածքում տատը բանա-կից եկած թռռան հետ գրամոֆոնով թուրքերեն երգ է լսում, թեև բառերը

²⁴ «Ի սկզբանե էր բանն...» գրվածքում Մաթևոսյանը պատմում է այն դրվագը, երբ իր մոր ծնված ժամանակ մայրը կռվել է և փախել հայրական տուն: Հայրը մորածին տղային ստիպված տարել է հարևանի տուն, որ նրա կինը երեխային կտրեժ տա. «...Հարևանն ու հայրս գուցե մույնիսկ կատակել են՝ թե թուրքը ճիշտ է անում, որ մի-երկու կնիկ է պահում, մեկը հորանց փախչի՝ երեխային մյուսները կպահեն» («Սպիտակ թղթի առջև», էջ 17):

չի հասկանում: «– Թուրքերը լավ են երգում»,– «Սկիզբը» վիպակի հերոսին ասում է մայրը: Իսկ որ թուրքի երգը սոսկ արվեստ լինելուց բարձր մի բան է՝ ազգային ինքնության, ինքնավստահության դրոշմ կրող մի երևույթ, դիպուկ է բնորոշված Մաթևոսյանի «Չեզոք գոտի» դրամայում՝ ճարտարապետի ու վանահոր խոսքերի մեջ. «Ճարտարապետի հետ Արգինա էինք գնում, թուրքի կնիկը երգում էր: Ու շատ լավ էր երգում: Մարդի հետ՝ ամուսնու, հացի էին եղել, փռոցը դեռ փռած էր, ձիանը կապած արածում էին, ճամփի վրա էին, սարն էին գնում, իջել էին հացի: Հաց էին կերել, մարդը՝ ամուսինը, գլուխը կնոջ գոգին պառկած էր, ձիանը կապած արածում էին, կինը ամուսնու շեկ գլուխը գոգն էր առել ու երգում էր ամուսնու համար: Գնացք էր գնում, ֆուրգոն անցավ, մենք էինք, քարավան էր գալիս, իսկ նա՝ ոչինչ, իր ամուսնու համար երգում էր ինչպես թուրքի կինը միայն կարող է երգել - բարձր, գեղեցիկ, իր ամուսնով հպարտ»²⁵:

Առօրյա կյանքից քաղված այս սովորական դրվագի մեկնաբանությունը ավելին է, քան մույնիսկ արվեստի գնահատությունը: Երբ հայրենակիցները աշուղ Սուսերից լավ երգ են ուզում, սա դժգոհում է հայոց կյանքից, իսկ թուրքական երգի հզորության մեջ պանթուրքիզմի շունչն է տեսնում. «Է՛, Չինաստանից մինչև Եվրոպա թուրքը երգում է՝ ու թուրքի կինը երգում է, ինձ համար ով է երգում՝ որ ես էլ երգեմ»²⁶: Ազգակիցների մեջ թագավոր կամ մի ուրիշ հերոս չունեցող աշուղը երգ է հյուսում Արփա-Արսլանի մասին՝ արժանանալով հայ գյուղացու մախատինքին («Էս ահագին երկրում մի հայ չկա՞, որ թուրքին ես գովում»):

Ավելի ընդգծված է ուշադրությունը թուրքերենի նկատմամբ: Մաթևոսյանը, որ փոքրուց լսել է թուրքի լեզուն ու վախեցել, նաև հետաքրքրություն է տածում թուրքերենի նկատմամբ, չնայած նաև նեղվում է այն լավ չիմանալուց ու չհասկանալուց (հովիվ Վանու և թուրքի սարվորի երկխոսությունը մի քանի էջ շարադրելուց հետո «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի պատանի հերոսը խոստովանում է. «Եվ իմ թուրքերենը կիսատ մնաց, և այդ պատճառով էլ հիմա լավ չպատմեցի Վանու և թուրքի գրույցը շան լակոտների մասին» (1, էջ 546)): Մաթևոսյանա-

²⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 95:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 96:

կան ուրիշ հերոսներ նույնպես դժգոհում են թուրքերեն լավ չիմանալուց՝ հնչեցնելով «Թուրքերեն չգիտեմ» (Արայիկ), «Մեր թուրքերենը պրծավ» (Ռոստոմ) և մման մտքեր: Բայց դրանով հանդերձ՝ Մաքսուսյանի «Չեզոք գոտի», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ», «Տերը», «Խումհար» և այլ գործերում կան տասնյակ թուրքերեն հատվածներ և նախադասություններ: Շատ չծավալվելով՝ նկատենք, օրինակ, որ հերոսների խոսքում տեղ ունեն թուրքի «օրհնված» խոսքերը՝ ասություններ: Թուրքական առածներն ու ասացվածքները հաճախ հնչեցնում են իրենք՝ թուրք հերոսները: Անտառապահի ձիու վրա աչք տնկած սարվորը հուսադրվում է Ռոստոմի և նրա քրոջ որդու վեճից և ասույթը հնչեցնում կոտրված հայերենով («Էրկու հայ կռվեսին՝ սարվորիս գործն աջողես»), իսկ Մաքսուդ Ռասուլովը նախ բացատրում, հետո բնագրով ասում է թուրքական առածը («–Հեռմահու ամմահության հետ մենք գործ չունենք՝ նա՛ղդ,– ծիծաղեց նա,– կանխիկ: Նաղդ օլսուն, սողան օլսուն»):

Թուրքերի, նրանց պատմության, հայ-թուրքական հարաբերությունների, հայոց ցեղասպանության և հարակից հարցերի մասին բազմաթիվ դիտարկումներ և վերլուծություններ կան մաև Հրանտ Մաքսուսյանի հոդվածներում և հարցազրույցներում: Սկզբունքային արժեք ունեն իր նախորդների, հատկապես Հովհաննես Թումանյանի, Եղիշե Չարենցի և Հակոբ Մնձուրու ստեղծագործության այն որակների մաքսուսյանական մեկնությունները, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում են «թուրքական» թեմային:

Հատկապես 1988-ից հետո Մաքսուսյանի ոչ գեղարվեստական էջերում ավելի բաց ու խորն են քննվում Ղարաբաղի, ցեղասպանության ճանաչման, հայ-թուրքական հարաբերությունների, թեմայի գեղարվեստականացման եղանակների հարցերը: Մենք դրանք հիշատակել կամ ակնարկել ենք այնքանով միայն, ինչքանով առնչվում են թուրքի *գեղարվեստական կերպարի* կերտման սկզբունքներին: Բայց իրականում տեսական-գեղագիտական, պատմագիտական և հրապարակախոսական այդ էջերը մաս են կազմում մի ամբողջական մեծ նյութի և նույնպես արժանի են խորը հետազոտության:

**ԾՄԱԿ-ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆ ԳՈՅԱՐԱՆԱԿԱՆ ՀԱՆԳՈՒՅՑԸ ՀՐԱՆՏ
ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

Հրանտ Մաթևոսյանի՝ ինքնության ու ծնակի թեմաներով գործերը խորհրդային անհայրենիք ու անդավանանք իրականությունը սրերով էր ընդունում՝ դրանով իսկ հաստատելով հեղինակի գեղարվեստափիլիսոփայական հայեցակարգի այն թեզը, թե հայոց ինքնությունը հնարավորինս անխոցելի էր, երբ նա դեռ հիքստս էր՝ թուխ ու ջղային, ում արյունը դարերի հոսքում թեև դանդաղել, բայց դեռ մաքուր էր առնականության ընդվզող տեսակով՝ Իշխանի, Մեսրոպի, Ռուստոմի կերպարներով։ Նրանք իրենց էթնոկոդը հատկորեն ճանաչող ու արժևորող տիպեր են և հենց դրանով՝ իրենց ծնակն ու ինքնությունը ներսուղբալի վտանգներից արգելափակող։

Հ. Մաթևոսյանի Ծնակը՝ որպես գեղարվեստական իրականություն, բաղադրված է գաղափարագեղագիտական մի քանի հանգույցներից, որոնք կքննվեն ստորև։

Ծնակի փոխաբերությունը

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգում Ծնակը գոյաբանական կառույց է, որը պատկերագրվում է ուղիղ և փոխաբերական իմաստների սահմանային կեցությանը։ Ծնակն ուղիղ իմաստով արջի, մոշահավի, հաճարենու բնօրրանն է, ճրագբաթ անտառը, որտեղ նախաստեղծ օրենքները գործում են անվրեպ՝ ստեղծելով միասնական էներգաինֆորմացիոն համակարգ. «Ամբողջ հաճարենին արջ էր, և ամբողջ անտառն էր արջ»¹։ Հետևաբար իսկական

¹ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Վիպակներ, Եր., 1990, էջ 221։ Այս գրքից հետագա քաղվածքների էջերը կնշենք տեքստում՝ Վ., էջ...։

ծմակը իրենից սերված տեսակների համակեցության ու աճի միակ ու կատարյալ միջավայրն է, և նրա արժեքը միայն միլիարդներով կարելի է սահմանել. «Գիտես ինչ ծմակ է՝, միլիարդ է, միլիարդ», սա, իհարկե, ծմակահատի նյութապաշտական մեկնակետն է, իսկ բնապաշտական ու գեղապաշտական հայեցակերպով՝ ծմակը երկնքի մեջ մխրճված, «երկնքի կեսը բռնող ուրվանկար է»²:

Ծմակը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում նաև հենակետային փոխաբերություն է, որը ամենամեղ իմաստային օղակներով նույնական ուղեծրով ընդարձակվում է որպես էթնոտարածություն՝ ձգտելով նախասկզբին: Այսպիսի մոդելավորման պարագայում կունենանք դեպի դուրս ընդարձակվող տուն-ծմակ, գյուղ-ծմակ, գավառ-ծմակ, երկիր-հայրենիք- ծմակ կառույցը:

Ծմակն ինքնության խարիսխն է, մենք իմաստով՝ բնօրրանը, էթնոսի ամրացման ու բնականոն աճի կենսամիջավայրը, իսկ որոշակիորեն տեղայնացված Ծմակուտն է՝ ամրացման կետը հերոսների, ովքեր Մաթևոսյանի կողմից առաջադրված հակադրությունն էին խորհրդային պարտադրված ինտերնացիոնալիզմին, և, անշուշտ, դյուրին չէր լինելու նրանց ծնունդը սոցիալիզմի ծաղկման փուլում: «Ձեռագիր «Մեսրոպս»՝ տղայի իմ իսկապես հանդգնությունը, վիրավորելու չափ քաշքշեցին ու դեսուդեն արին...»³, – դառնացած հաստատում է հեղինակը: «Ես ես եմ»՝ սահմանեց Մաթևոսյանն իր խոհագրության մեջ՝ անվերապահ հաստատելով հայոց էպոսով դեպի իր իրականությունը հոսող և ընդհատվելու միտում չունեցող՝ հայրենի հողից հայի օտարման բռնի ընթացքի գաղափարաբանությունը, և «Մեսրոպը» դարձրեց այդ գաղափարաբանության գրական մանիֆեստը: Մեսրոպն իր Ծմակից օտարին վռնդող ու իր Ծմակն ամրացնող առանցքային տիպ է, նույնպես ծմակի Տերը, ինչպես Ռոստոմ Մամիկոնյան-Մարգարյանը՝ անհայրենիք թշվառների դեմ մշտապես մարտնչող անտառապահը («Տերը»): Ոչ ոք այնքան խենթորեն զգայուն չէ իրենից խլվող հայրենիքի մի պատառ հողի հանդեպ, որքան Մեսրոպը: Թուրքը ծմակահեն էր, Ծմակի բոլոր տարածա-

² **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. I, Եր., 1985, էջ 18-19: Այս հատորից հետագա քաղվածքների էջերը կնշենք տեքստում:

³ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Մալիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 51:

կան դրսևորումների համար վտանգավոր. «Ամռանը նրանք իրենց քոշերով գալիս էին, և մեր տունը դառնում էր ուրիշի տուն» (Վ., էջ 195): Ուրեմն ծմակը նախ տունդ է, որ զավակիդ պիտի ժառանգես, բայց օտարի կեղծ գաղափարախոսությամբ պաշտպանական համակարգերդ անջատել են, ու դու վտանգը հերթական անգամ չես զգում: Մեսրոպի տազնապի ազդանշանները սեփական ցավի խթանիչներից անընդհատ միացված են, և թշնամու հետ կերած հացը միայն զգոնությունը բթացնելու միջոց է. «Այ բթիցդ գա էդ հացը,- հայիռյուն էր ձիապանը,- բթիցդ գա էդ կերածդ հացը, որ քու զավակը չի ունենալու, որ ուտի» (Վ., էջ 196): Պարտադրված այլափրության չափաբաժինը հայ ինքնությունը վտանգելու չափ մեծ էր. «Դե լավ, էլի, Մեսրոպ, սարեր են, էլի, կապրենք, էլի, ինչու անտեղի նեղանանք-նեղացնենք» (Վ., էջ 196): Եղբայրության այսպիսի մոլորեցնող կոչեր դարասկզբին էին հնչել, հայն էլի հավատացել, ոգևորվել էր, ու Ծմակի մի ահռելի հատված խլեցին՝ հայությանը ոչնչացնելով: Հիմա նորից հայտնի թուրքն է, եղբայրության ծանոթ կարգախոսով, ամեն ինչ շատ մեծան դարասկզբի դեպքերին, նույն գաղափարաստեղծները, նույն գործիք թուրքը: Սողացող նենգությամբ խլում է հանդը, խոտհարքները, արոտները, ու նա՝ Մեսրոպը, Ռոստոմը, հայը, չգիտի՝ ինչ անի, որովհետև եղբայրության չիմնավորված մի գաղափար անընդհատ մեջտեղ է գալիս, ու նրան՝ Ծմակի իրական Տիրոջը, խեղճացնում «նացիոնալիստի» դավադիր պիտակով: Երկրի Տերը մի հուսահատ ու համառ պայքար է սկսում իր եզերքը արգելափակելու, թալանչի աշխարհից թաքցնելու միտումով. «Շլագբաում ենք կապելու: Եթե հմար ունենալիք, Քարկապը կտրաքացնեիք, էս երկիրն աշխարհից կկտրեիք...»⁴: Տերն իրեն հայտարարագրում է որպես «Քոշաքարա լեռներից էս սիրուն սարերով մինչև գույգ Ոսկեպար Ծմակուտ աշխարհի տեր Ռոստոմ Սարգսյան» (2, էջ 447): Ուրեմն Ծմակուտը նաև աշխարհ է, որի սահմանները Մեսրոպի գիտակցության մեջ և պատմականորեն ստույգ են, բայց ազգերի համերաշխ Միությունում նշանակված չեն. «Սահմանի մի կարգին նշան չկար: Արոտն իր համար վերուվարելով գնում էր, և հոտն էլ իր համար արածելով բացվում էր, և այդտեղ պարզ-

⁴ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. II, Եր., 1985, էջ 454: Այս հատորից հետագա քաղվածքների էջերը կնշենք տեքստում:

վում էր, որ նրանց մտքում դա իրենց խոտհարքն է եղել» (Վ., էջ 197): Եղբայրության ազնիվ զգացողություն ուներ միայն հայը, իսկ թուրքն իրենով արած հանդուժման արածել փորձող հոտը փախցնում է ու տուգանք պահանջում: Մեփական Ծմակի տերը մնալու միակ պայմանը հեղինակը համարում է հոգիների ներծմակային համերաշխությունը՝ Ծմակուտի մշուշված ազգային գիտակցությանը հակադրելով անտառի բնակիչների անխարդախ գոյակցությունը. «Մեսրոպն ուրիշի տուն էր մտել» նախադասությունը բացահայտորեն գուգորդվում է արդեն մեջբերված «Մեր տունը դառնում էր ուրիշի տուն» մտածումին՝ շեշտադրելով Ծմակ-Ծմակուտ սահմանակից իրականությունների ներհամայնքային խնդիրները: Արջի հետ մենամարտով Մեսրոպի իմաստասիրական հայեցակարգը Ծմակի թեմաներով իր լրմանն է հասնում, ըստ որի՝ արջն ու Ծմակը ներծույլ, անտրոհելի ամբողջություն են, հետևաբար՝ անպարտելի. «Վաթսուն տարի ապրել ու մի բան եմ հասկացել՝ որսի օրը: Արջն ինչո՞ւ է ուժեղ, որովհետև արջը ծմակն է, ծմակի մի մասն է: Իր մի մասով ծմակը արջ է, դե հիմա գնա գտի՛ր, թե որտեղ է ծմակը վերջանում ու սկսվում արջը: Ուզում էի փախչել՝ ծառերը բռնեցին: Մոշահավը գիտեր արջի մասին ու մի ժամ ինձ մոլորեցնում էր: Դրա համար էլ արջը ուժեղ է» (Վ., էջ 223): Մոշահավն ու ծմակակից արջն ուժեղ էին, որովհետև «նացիոնալիզմի» կեղծիքը նրանց չէր սպառնում, նրանք իրար չէին դավում, ինչպես Լևոնը՝ Մեսրոպին՝ խախտելով Ծմակի համադաշնությունը... Հետևությունը՝ «...ով արջ է, ուժեղ է: Այսինքն՝ սեփական ծմակ պիտի ունենաս: Լևոնն, օրինակ, ունի ու ուժեղ է: Ծմակ միայն ես չունեմ» (Վ., էջ 223): Այս հարցում գուցե Մեսրոպը սխալվում էր. Լևոնն էլ իր նման անծմակ էր, օտարի կամքով ու ծրագրով ուղղորդվող իրապես անհայրենիք մեկը, ով չէր կարողացել թև-թիկունք լինել հայրենակցին ու իրենց տարածքն ամրացնել: Մեկը Սիբիր էր քշվել, մյուսը՝ Բեռլին, վերադարձել էին՝ կյանք ու ճակատագիր տանուլ տված: Ծմակ-մոշահավ-արջ գոյաբանական հանգույցը կենսամոժեռի բնական հաղորդակցության օրենքով ավելի ամուր էր, քան Ծմակուտ-Մեսրոպ-Լևոն էթնոբարոյական շղթան, որի բանական կենսահոսքերի պտույտը դարերում տրոհվել էր օտարի դավադիր ջանքերով:

Ծմակի քրոնոտոպը

Հրանտ Մաթևոսյանի Ծմակը՝ որպես էթնոտարածության մետաֆոր, ունի իր ծննդաբանությունը՝ ժամանակային պարականոն պարբերափոփոխություն, որոնցով ամբողջանում է Ծմակի քրոնոտոպը: Դեռևս իր առաջին գրական գործերից մեկում՝ «Ահնիծոր» ակնարկում, Մաթևոսյանն այդ գյուղի ծագումնաբանությունը թվագրելիս օգտագործում է պատմական ժամանակը ճշգրտելու գեղագիտական չափորոշիչներ, որոնք, բանաստեղծական աստղծ ունենալով հանդերձ, որոշակիացնում են գյուղի, մեծ իմաստով՝ հայրենիքի պատմական ժամանակը: Սովել էր հայրենիքի ծագման իրական ժամանակը, և հողն ու իր բնիկները՝ բանական ու բուսական, իրենց կենսագրությամբ սրբազրում են անցյալի վրիպակները: Այսպես, Ահնիծորի տարիքը չափվում է մի կաղնու տարիքով. «Հանդում մի տեղ՝ պատերի մեջ, կաղնու փտած բուն կա. պատերը տուն են եղել, տան մեջ՝ կյանք: Մարդկային կյանքը սրբվել է տնից, իսկ քարը քարին մնացել է, և պատերից ներս ծլել է կաղնին, աճել է կաղնին, ընկել ու փտել է կաղնին, որ ապրում է հինգ հարյուր տարի կանգնած, հինգ հարյուր տարի թիկնած՝ բանաստեղծության մեջ, երկու հազար տարի՝ ըստ մասնագիտական գրքերի, իսկ իրականում անհայտ է, թե ինչքան, որովհետև կաղնին չի ընկնում ու մեռնում, կաղնին միշտ կայծակնահար է լինում: Քարը քարին մնացել է մինչև մեր օրերը, մի կաղնու կյանք» (1, էջ 8-9):

Ժամանակի չափման միավոր է նաև մի ցորենի կյանքը. «Խոփը դեմ է առնում քարի, և դա քար չի լինում, կարասների շարք է լինում, ամեն մեկը՝ մարդը ձեռքը բարձրացրած՝ այդ հասակի, երկու մարդ հազիվ գրկեն՝ այդպիսի փորով, բերաններին սալ քար, մեջները՝ տակը թանձր նստած սև հեղուկ՝ երկի ձեթ, թե՞ ցորեն՝ փտած-հեղուկացած: Մի ցորենի կյանք առաջ այստեղ մարդկային կյանք է եղել» (1, էջ 9):

Մաթևոսյանի գեղարվեստական ժամանակը չափորոշիչների բազմաթիվության է ձգտում: Չափման հաջորդ միավորը կտավատի կյանքն է. «...Վերջերս սարերում խամ հողեր վարեցին: Դեռ չէին գտել, թե ինչ են ցանելու, դեղին ծաղկով ծփաց կտավատը: Նորերն այդտեղ սերմ չեն գցել: Սերմ գցել են հազար տարի առաջ» (1, էջ 9): Մաթևոսյանական Ծմակի քրոնոտոպի ամենափոքր միավորը հազար տարին է, հազարնե-

որը գումարվում են իրար ու «Գյուղի վանքը հազար հինգ հարյուր տարեկան է: Վանահիմքի հեթանոսական կրակարանը ութ հազար հինգ հարյուր տարեկան է: Վանքն է գյուղում բույն դրել, թե գյուղն է փաթաթվել վանքի շուրջը՝ չգիտեն, գյուղի տարիքը չգիտեն» (1, 46): Հավի-ձվի ծագումնաբանության առեղծվածը հիշեցնող այս թնջուկն էլ Մաթևոսյանի արձակի քննության ընթացքում ծնում է ինքնության և սկզբի առեղծվածի հիմնախնդիրը, քանզի քրոնոստոպի չափագրումն իրացնում է սուբյեկտը, որ որոշակի գեոտոպի, նույնն է թե՝ ինքնության կրողն է՝ Ծնակից արարվածը:

Սկզբի առեղծվածը

Մովսես Խորենացին հեռու-հեռավոր 5-րդ դարում մեղադրում էր հայոց անիմաստասեր արքաներին մեր ազգի երթի տեղեկությունը չամբագրելու ու չփոխանցելու, ածուխ, թեկուզ փոքր ածուխ դժվար կամ անճիգ ճակատագրի, երբ և ինչպես իր հողում ամրանալու պատմությունը չգրառելու ու հետո եկողներին մոլոր ու որբ թողնելու մեջ: Ու որպեսզի հայոց ծննդաբանությունը անհայր ու անմայր որբի կենսապատում չլիներ, մա գմաց դեպի էթնիկ մշակույթի, մասնավորապես բանարվեստի խորքերը, որ պելի ազգային հիշողության արքեպիսկոպիան շերտերն ու երգերի, բանաստեղծության, առասպելի, գրույցի բացուխուփ, գաղտնագրված ու կեղծված պատկերներից հայոց մեծերի, հայոց տան հիմնադիրների, ազգի սերմնացանների կերպարները հավաքի փշուր-փշուր, բեկոր առ բեկոր, փորձի ամբողջացնել այն էթնոտիպը, որ անունով, վարքով, մարմնով ու ոգով լինի երկնային ու երկրային, և նույն էության մեջ մեկտեղվեն Աստված ու մարդ: Եվ գտավ Հայկին՝ աստվածամարդուն, որ ժամանա՞կն էր խորհրդանշում, թե՞ ինքը հենց Ժամանակ-Աստվածն էր, որ ժամանակը համակարգող ՕՐԻՈՆ/ԱՐԻՈՆ համաստեղությունից Երկիր էր գործողվել երկրային խախտված ժամանակը կարգի բերելու: Նա եկավ ու մնաց, քանզի երկրային ժամանակը խտորովել էր խավարամարդու ջանքերով: Նա կռիվ ուներ, դա Լույսի կռիվն էր Խավարի դեմ, տիեզերակարգի կռիվն էր քառսի դեմ: Հայկի և Բելի պայքարը հակադիր աշխարհների պայքարն էր, մեղավոր մարդու և աստվածամարդու, նույն՝ Կայենի ու Աբելի ներհակությունն էր: Խորե-

նացին գտավ նրանց՝ իր ազգի սերմը կրողներին՝ Հայկին, Արամին, Վահագնին, Արային, և ամրագրեց անիմաստասեր արքաների կողմից չգրառված պատմությունը, ըստ որի՝ հայոց մեծերն աստվածներ էին, հայոց ածուն աստվածային էր: Իրականությունը եկավ առասպելի մեջ, միֆակերպ, իբր հնարավոր-հեքիաթային:

Հրանտ Մաթևոսյանն իր ազգին անհայր ու անմայր որբի կարգավիճակում չտեսնելու նպատակով նրա ծագումնաբանությունը սկսեց հիքստսներից, որոնք նվաճողներն էին փարավոնների հարստության՝ շնորհիվ իրենց երկաթապողպատակուռ զորության: Իր վրա վերցնելով պատմաբանի բեռը՝ հեղինակը փորձեց կռահել, թե ուր կորան հիքստսները, և ստանձնելով լեզվաբանի գործը՝ հիքսոս բառից պատմական հնչյունափոխությամբ դուրս բերեց հային: Բայց իր օրերի հայի պարտությունների շղթան ու չմեծարված, ավելին՝ օտարված գորավարների գունդը ստիպում են ասել՝ Օֆ, ձե՛նդ կտրիր... ու մի՛ պարծեցիր:

Եթե Հրանտ Մաթևոսյանի Մեսրոպը Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը» կարդացած լիներ, պիտի կարծեր, որ հայ ժողովրդին Խորենացին է ստեղծել, բայց հավանաբար չէր կարդացել, հիքստսներից էլ տեղյակ չէր և ահա թե ինչ էր պնդում. «Հայերին Լեոն է հնարել: Մինչև Լեոն, սուտ է, հայեր չեն եղել: Մերանը Լեոն գցեց: Մածունը ո՞նց են սարքում, կաթի մեջ մերան են գցում, դառնում է մածուն, Լեոն հայերին էղպես է հնարել (Վ., էջ 193): Մեսրոպի պատմական գիտելիքը ակնհայտորեն խախտու էր: Այս պնդումն այնքանով էր խելամիտ, որքանով որ իրապես պատմաբաններն են «սարքում» պատմությունը՝ ըստ պատմաբաղադրական հանգամանքների պահանջի:

Իսկ ինչո՞ւ էր նա այս կարծիքին, փոքր-ինչ որոշակիություն մտցնում է պատմվածքի առաջին նախադասությունը. «Ձիապանը լավ Հայոց պատմություն գիտեր և սարերի միակ մարդն էր, որ զգում էր իր հայությունը» (Վ., էջ 193): Մեսրոպի էթնոփիլիսոփայությունը տարբերակում էր ինքնությունները, դրանք տարանջատում և հակադրում: Ինքն իր հայությունը հաստատում էր Լեոյով ու Գայլ Վահանով՝ պատմական ժամանակների խառնաշփոթում հերքելով ու հաստատելով իրեն: Իր ապրած օրվա լրոզված հայ-թուրք եղբայրություն-հարևանությունը հոր սպանության փաստով իրեն անամոթ ու վիրավորական սուտ էր թվում,

քանզի ձխապանի համոզմունքի հիմքում անձնական փորձառությունն էր և իր ընտանիքի ճակատագիրը: Թուրքը հորն սպանել էր, և նրա արյան հոսքը հեքի էր վերածվել՝ խառնվելով վտանգված ինքնությամբ ամեն հայի արյան հեքին: Տագնապած արյունը ճանաչել էր ինքն իրեն՝ ձխապանից փիլիսոփա կերտելով: Իրենց ինքնությունը չգիտակցող համագյուղացիների և մասնավորապես դասընկեր ու տարեկից Լևոնի հետ հայության և ազգային թեմաներով անվերջ վեճերը, որում մի կողմը համառում էր իր գենի իրավունքի հաստատումով, մյուս կողմը թուրքի հետ անտագնապ գոյակցում էր՝ եղբայրության ոչ մի կերպ չհիմնավորվող կեղծիքին տրվելով, Մեսրոպին հասցրին ծայրահեղորեն անիրական, բայց պահի մեջ հիմնավորման միտվող եզրահանգման. «Այ տղա, մեր էս հայ ազգը վայ թե մի մեծ սուտ է» (Վ., 200): Բայց չէ՞ որ այս առեղծվածի առջև միայն խեղճուկրակ ձխապանը չէր կանգնել, այլև հայոց մտքի հսկաները, որ առասպելի և պատմության չտարորոշվող հանգույցները դժվարությամբ քանդելիս ունեցել են նույնատիպ կասկած-մտահոգություններ: Եթե 5-րդ դարում պատմահոր առջև ծառացել էին հայոց չպահպանված ու կորսված պատմական երթի ամբողջականությունը վերստեղծելու դժվարությունները, ապա տասնհինգ դար հետո պատմության քառուղիներով դեգերող Եղիշե Չարենցին Նաիրի երկիրը ցնորական ու անիրական էր երևալու՝ ներկայի գորշ ու անգաղափար համապատկերի վրա: «Թե մի՞ֆ էիր դու»⁵ բանաձևումը տիրական է ճշգրիտ պատասխան ակնկալողի հետևողական պրպտումներում. «Գուցե սու՞տ է Նաիրին, Նաիրին չկա... Գուցե հուշ է միայն, ֆիկցիա, միֆ: Ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն...»⁶: Եվ Մեսրոպի երկընտրանքը ասես արձագանքում է չարենցյանին:

«Մեծամոր» էսսեում Մաթևոսյանը ստի հորինման շատ կարևոր մի դրվագ ունի: Հայաստան ժամանած թուրք գրողը հայտարարում է, թե գիրք է գրում դարասկզբին իր ժողովրդի վարած ազատագրական պայքարի թեմայով: Եթե կես դար առաջ մոռնված ու հայրենագրկված ազգի պատմությունն այսքան թեթև նենգությամբ կեղծվում է՝ նույն այդ ցեղասպանված ազգի աչքերին մայելով, ապա հինգ հազար տարվա հիք-

⁵ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. I, Եր., 1985, էջ 317:

⁶ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. IV, Եր., 1987, էջ 10:

սույան երբը շերտ առ շերտ զմռսվել էր ստից շաղախված բետոնի կարծրություններում, քանզի տարբեր հազարամյակներում անհամբեղի են նրանք, ովքեր, ըստ Մաթևոսյանի, «ուզում են էս ժողովրդի գլուխն ուտեն պրծնեն»։ Այնքան տևական ու դաժանորեն էր ոչնչացվել հայն իր հայության համար, որ ինքնուրացման բացիլը ներսից կրծել ու կրծում էր նրան՝ օտարելով ինքնությունից ու հողից։ Գեղարվեստափիլիսոփայական այս հենքի վրա Մաթևոսյանը ստեղծում է Մեսրոպ-Փոքր Մհեր գուգահեռը՝ որք, չընկալված ու անծնակ։ Ագռավաքարի դռանը հերթագրվածներին միանում է նաև Մեսրոպը։

Մեծ եղեռնից մեկուկես տասնամյակ հետո «Թուրքերը եկան» ահազանգին հայությունն արձագանք չունեի, ու վրդովված Մեսրոպն այսպես բնութագրեց համազրույցիներին. «...Թշնամի եք,– ասաց,– հայ չկա էս աշխարքում,– ասաց,– աննամուս էիք ու աննամուս էլ կաք։ Հայեր, իրոք, չկային։ Կային միայն հովիվներ...» (Վ., էջ 198)։ Ինչո՞ւ էր երեկ ցեղասպանված ազգն այդպես անտագնապ տրվել խորհրդային այլասիրության հորինվածքին, և ինչո՞ւ մույն խորհրդային երկրում ապրող հրեան չունեի ապահովության այդ մույն կասկածելի զգացողությունը։ Իոսիֆ Բրոդսկին «Միավորից փոքր» ինքնակենսագրական էսսեում գրում է. «Մեր գիտակցության ճշմարիտ պատմությունն սկսվում է առաջին ստից։ Իմը ես հիշում եմ։ Դա դպրոցի գրադարանում էր, երբ լրացնում էի ընթերցողի քարտը։ Հինգերորդ կետը բնականաբար «ազգությունն» էր։ Արդեն յոթ տարեկան էի ու հստակ գիտեի, որ հրեա եմ, բայց գրադարանավարուհուն ասացի, որ չգիտեմ։ Կասկածելիորեն աշխուժացած կինն ասաց, որ գնամ տուն և հարցնեմ ծնողներիս։ Այդ գրադարանն այդպես էլ չվերադարձա...»⁷։ Բրոդսկին հմտորեն թաքցնում է իր արարքի ծագումնաբանությունը. այն, որ ընտանիքը ծնված օրից երեխային փոխանցում է դարերով մշակված հրեական գոյափիլիսոփայության հիմունքները, այն է՝ թաքցնել ինքնությունը հնարավոր վտանգներից պաշտպանվելու նպատակով։ Յոթնամյա Բրոդսկին գիտեր, որ ինքը հրեա է, և աշխարհը լի է հրեատյացներով, պետք է հեռու մնալ հնարավոր վտանգներից, իսկ պարբերաբար ոչնչացվող հայն անգամ հասուն տարիքում չի գիտակցում ազգությունից բխող վտանգները։ Հայ ընտա-

⁷ Իոսիֆ Բրոդսկի, Միավորից փոքր, «Նորք», 2013, թիվ 3, էջ 115։

նիքն ու հայ հանրությունը իր յոթ տարեկանին չի փոխանցում այսպիսի ինքնապաշտպանական հայեցակարգ՝ զոհասեղանին դնելով հերթական սերնդի ճակատագիրը: Հրանտ Մաթևոսյանի հերոսը ստանձնել է այս ծանր բեռը՝ ձևավորել ազգապաշտպան համակարգ և փոխանցել վտանգի կանխազգացումը՝ հիմնվելով անձնական և համազգային փորձառությանը ձևավորված էթնոփիլիսոփայությանը. «Նրանք իմ հորն սպանեցին» (Վ., էջ 213),– փաստարկում է Մեսրոպը. անձնավորված այսպիսի ցավը խորհրդային եղբայրությունը մերժում էր: «Նրանք կործանեցին Անին, Մացոյի Լևոն» (Վ., էջ 213),– խնդրի այսպիսի դրվածքից էլ նացիոնալիզմի հոտ էր գալիս, և նացիոնալիստի պիտակով արտոյ ու կառափնարան էր քշվում ազգի միաքնն ու մարմինը: Հետևաբար, Մեսրոպն իրավունք ուներ ոչ միայն չարենցյան «Թե մի՞ֆ էիր դու»-ն գոչելու, այլև հնչեցնելու Տերյանի, լայն առումով՝ մշակութային ամեն հայի ահագանգը՝ «Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես...»: Չէ՞ որ համազգյուղացիները Մեսրոպին «ցնդած բանաստեղծ» էին որակել:

Ծնակի թշնամին

Ծնակը և նրա բնիկը՝ որպես արարչագործ կենսաուժի դրական եզր, ունեն իրենց հակոտնյան՝ բացասական ավերիչ եզրը՝ օտարը՝ այլ ինքնության կրողը, որ թվացյալ այլասիրության, հորինված նացիոնալիզմի կարգախոսով գալիս է հողը, երկիրը, բնիկին ոչնչացնելու: Օտարը «Մեծամորում» պարսիկը, արաբը, թուրքն է, «Մեսրոպում»՝ թուրքն ու բուլշևիկը: «Թափանցիկ օր» էսսեում գեղագրելով հայ ինքնության էստարբերը՝ «միամիտ, սիրելի, թույլ, հավատավոր»՝ հեղինակը հակադրվում է իր իսկ ստեղծած հիքսոսյան երկաթակուռ կերպարին՝ իր ինքնությունը հայտնաբերելով ոչ թե հիքսոս նախնյաց, այլ պարտվածի կերպարում. «Այդպես չհասկացված, այդպես թույլ, այդպես անհավասար՝ նա երկու հազար հինգ հարյուր տարվա մշուշից ընդառաջ ելավ, և ես տեսա ինձ» (1, էջ 315): Ինքն իրեն կորցնելով ու գտնելով պատմության կեղծված էջերում՝ հեղինակը հանկարծ պեղում է հայոց գիրը, ու ինքն ու գիրը դարձյալ նույնական են. «Լավ գիր է,– տխրեց Վռամշապուհը,– գեղեցիկ, էսպես ինքն իր համար: Ոչ ոքի ոչինչ չի հրամայում: Մեզանից ուրիշի ոչ մի պարտադրանք չի տանում: Ինքն իր համար կա ներամփոփ,

խոհուն և իր խորին եզրահանգումն ինքն իր մեջ մեռցնող: Սա Հայոց գիրն է և միայն Հայոց գիրն է: Մեր մասին ու մեզ համար ճիշտ գիր է» (1, էջ 357-358): Սևեռվենք «Մեզանից ուրիշի ոչ մի պարտադրանք չի տանում» մտքին ու տեսնենք, թե ինչպես է օտարի պարտադրանքը կրնկա-կոխ ոչնչացնում հայոց պետականությունը:

Պարսից շահը Արշակունի Տիրանից նրա սիրելի ձին է պահանջում ու չստանալով՝ նենգորեն կուրացնում: Հրանտ Մաթևոսյանն ու բոլոր դիվանագետները հանդիմանում են Տիրանին, թե եղածը մի ձի էր, տայիր, պրծներ, և գրեթե ոչ ոք չի ասում, իսկ ինչու էր օտարը հայոց արքայից նրա ձին պահանջում, և ինչո՞ւ նա պետք է իր ունեցվածքը ուրիշին տար: Եթե դիմացինը Ձենով Օհան է կամ Վերգո, Մելիքն ուժեղ է, հայր՝ հարկատու: Եթե Միեր ու Դավիթ է երկրի տերը, թալանն արգելված է, բայց առաքինության ու դյուրահավատության առատությունը մոլորեցնում է, Արշակը խաբվում է վարազագրին ու բանտում է, Դավիթը խաբվում է Մելիքին ու հորում է, մարդասիրության այս ավելցուկից, որ Մաթևոսյանը միամտություն ու թուլություն է որակում, շտապ ազատվել է պետք: Թվարկված դավերը կողք կողքի դնելու դեպքում պարզ կլինի՝ հայ տեսակը իր գործին է, երկիր է դեկավարում, հող է մշակում, գիտություն է ստեղծում, իսկ դեպի նա թալանի է ձգվում Ակչա-կոյունլու հոտը: Հողին սերտաճած բնիկի և անհայրենիք քոչվորի հավերժական պայքարում շահում է լավ մորթ անողը, որի բրդեղենն նենգության մեջ մոլորվում են հայոց պողպատակուռ թրերը: Ի՞նչ պետք է տարիներով մարդու մարմնակազմությունն ուսումնասիրել, վիզը կտրում ես ու պարզում՝ քանի լիտր արյուն է պատում սիրտը, միլիոնուկեսի վիզն ես կտրում ու անումը դնում ազատագրական պայքար, և այսպես՝ սուտ ստի վրա, թաղվում է ազգի պատմությունը նույն այդ ազգի դիակների տակ, ու ստվում է ամեն սկիզբ:

Օտար ինքնության կողքին կերպավորվում է յուրային օտարի կերպարը, որից գոյանում է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի առանցքային խնդիրներից մեկը՝ ինքնությունից օտարված կամ ինքնությունը չգիտակցող հայի վտանգավորությունը հայրենաստեղծման ու պետականաշինության գործում: Քննության համար բանալի դարձավ Նապոլեոնի՝ հայազգի գորավար Մյուրատին, Բորողինոյում չպարտվելու դեպ-

քում նրա կորուսյալ հայրենիքը ընծայաբերելու միֆը, որը միֆ էլ մնաց իբր կայսեր հարբուխի պատճառով. «Հարկավոր է լավ նայել դիվանագիտության հանրագիտարանը, երևի թե կա քաղաքագիտության հայագի մի գայլ, որ աչքը աչքին խաբում է ուրիշ գայլերի հանուն, ասենք թե, իր Անգլիայի և երեխայի պես խաբվում հարբուխի առասպելից» (1, էջ 344): Մյուրատին իր կորուսյալ հայրենիքը պետք չէր, որովհետև ինքնությունից օտարված գորավարը անձնուրաց ծառայում էր «իր Անգլիային», այս դեպքում՝ իր Ֆրանսիային, և պակաս վտանգավոր էր հայության համար, քանգի հիմնովին օտարված էր: Բայց կար հայակեր հայի հրեշավոր տիպը, որը ներկայանում է «բյուզանդական հայ Վասիլ Երկրորդ հայասպան» տիտղոսով, ավելացնենք մոր կողմից հայ Սուլթան Համիդին, Մեծ Սիերի որդի փոքր Մելիքին, և պատմական ու գրական հայակեր մուսամոների շարքը բաց թողնելով՝ փաստենք ազգային գաղափարախոսությունից ու դաստիարակությունից օտարվածների և թշնամու շահին վաճառվածների սոսկալի դերակատարումը հայոց պետականության կործանման գործում:

Պակաս վտանգավոր չէին Ծմակի ներսի յուրային օտարները, որովհետև նրանք ներսից էին օժանդակում իրենց Պարսկաստանին, ինչպես Տիրանի պալատականը, Արշակի նախարարները, ինչպես թուրքի հետ խորհրդային խառնաշփոթի ժամանակ իրենց հանդերը կիսող հովիվները, Մեսրոպին մատնող Լևոնը, Ճրագթաթը հատողները, և Մաթևոսյանի արձակում հենակետային դարձավ ծմակահենի ու ծմակապահի հակադրությունը, Ծմակուտ աշխարհի Տիրոջ ու ինքնուրացող նյութապաշտ անհայրենիքի բախումը, ինչը «Տերը» կինովիպակում վերաճեց յուրայինների ու օտարվածների փոխադարձ անհաշտ ատելության: Այս երևույթը Ակսել Բակունցի «Կորեւում» ու «Կարմրաքարում» նույնպես ծմակ-բնօրրանը թալանել-կործանելու շեշտադրում ուներ, և Ակսել Բակունցն ու Հրանտ Մաթևոսյանը ծմակահատ հակամշակութային տիպին հակադրեցին հայրենապաշտ իդեալիստին՝ Ծմակի փրկությունը բացառապես պայմանավորելով նրա անձնագոհությամբ:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ – ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

Երկու պատմվածքի գուգահեռ քննություն

Գրական դաշտում երկու տարբեր հեղինակների ստեղծագործությունների մեջ գրական առնչությունների առկայությունը վկայում է այդ երկու գրողների աշխարհայացքային, կենսամտածողության, գեղագիտական ընկալումների և այլ մոտեցումների համամասնությունը:

Ինչպես նկատում է գրականագետ Հրանտ Թամրազյանը, «Մաթևոսյանի հերոսները ինչ-որ հարազատություն ունեն Թումանյանի, Զորյանի, Բակունցի հետ, քանի որ նույն տոհմից են, բայց կարծես նման են այն կրտսեր եղբայրներին, որոնք մտել են մի ուրիշ աշխարհ, բռնված են ուրիշ հոգսերով ու մտածումներով, թեև արյան մեջ պահել են հեռավոր հարազատների մշուշոտ պատկերները»¹:

Գրականագիտության մեջ շատ կան Մաթևոսյան - Զորյան գրական առնչությունների անդրադարձներ: Այս հոդվածում փորձում ենք համադրել Մաթևոսյանի և Զորյանի գրական առնչությունների միայն մի շերտը՝ աշխարհաճանաչման, աշխարհագնահատման ելակետային դրույթները՝ ըստ Զորյանի «Ծովանը» և Մաթևոսյանի «Գոմեշ» պատմվածքների:

Վերոնշյալ երկու պատմվածքների հիմքում աշխարհաճանաչումն է, որը կատարվում է կենդանու հայացքով: Մաթևոսյանական և գորյանական աշխարհաճանաչման փիլիսոփայության մեկնակետը գրեթե նույնն է, ընթացքը և ավարտը՝ նույնպես: Երկու պատումներում էլ աշխարհաճանաչման ծիրը սկիզբ է առնում նույն կետից. կենդանին հեռանում է տիրոջից, այնուհետև սյուժետային գործողությունները զարգա-

¹ «Գարուն», համար 4, Եր., 1983:

նում են մարդ-բնություն տարակերպ հարաբերությունների դրսևորումներով, ավարտվում է նույն կետում՝ կենդանու վերադարձը տիրոջ մոտ: Այսինքն՝ աշխարհաճանաչման շրջագիծը երկու ստեղծագործություններում էլ նույնն է: Երկու պատմվածքներում էլ նույնն են գեղարվեստական և իրական տարածական միավորները՝ գյուղ-քաղաք: Նույնն է սյուժետային դիպաշարի մեջ այդ միավորների շարժը՝ գյուղ-քաղաք-գյուղ: Այսինքն՝ սյուժետային գործողությունների սկզբում «հերոսները»՝ Ծովան կովը և Սաթիկ գոմեշը, գտնվում են հարազատ գյուղում, հետո, հեռանալով այդ միջավայրից, հայտնվում են օտար վայրերում և վերջում վերադառնում են հարազատ գյուղ: Իսկ ահա այս ճանապարհին բնության և մարդու ներքին բախումների մեջ ամբողջանում են հեղինակային շեշտադրված ընդհանրացումները՝ գնահատումը մարդու և աշխարհի: Երկու հեղինակների գեղագիտական ընդհանրացումների, աշխարհաճանաչման փիլիսոփայության ատաղձը երկու պատմվածքներում էլ կենդանու մենախոսությունն է, որը ծնվում է կենդանու և մարդկային հարաբերությունների տարբեր դրսևորումների բախումից, մարդու՝ բնության օտարումից:

Մարդկային հարաբերությունների կենցաղային սովորական դրվագներից մինչև մարդկային արատավոր արարքներ. սրանք են այն ազդակները, որոնք կենդանու «դիտարկումների» միջոցով աշխարհաճանաչման ճանապարհն են ամբողջացնում, որով տեսանելի են դառնում երկու հեղինակների գեղագիտական-գաղափարական հարցադրումների ենթաշերտերը:

Ե՛վ Զորյանը, և՛ Մաթևոսյանը իրենց աշխարհի դիտանկյունից են նայում մեծ աշխարհին՝ բացահայտելով աշխարհի գեղեցկությունները և մարդկային կյանքի վայրիվերումները: Երկու ստեղծագործությունների սյուժետային հյուսվածքի նույն շրջագիծը իր բովանդակությամբ հակված է մարդու և աշխարհի, իրականության ներքին և արտաքին շերտերի ինքնատիպ զննությանը, երկուսում էլ տեսանելի են երևույթի մերժումի ընդգծված շեշտադրում, բարու և գեղեցիկի հանդեպ հիացական վերաբերմունք:

Աշխարհաճանաչման ընթացքը երկու պատմվածքներում էլ զարգանում է բնություն-կենդանի-մարդ հարաբերությունների զուգադիր

քննությամբ: Բնության յուրաքանչյուր թրթիռ դառնում է մարդկային աշխարհի բացահայտման միջոց: Մարդու և միջավայրի, մարդու և մարդկային, բարոյականի և անընդունելի, բարու և չարի գնահատումը կատարվում է կենդանու «հուզաշխարհի» և արտաքին աշխարհի բախումների արդյունքում:

Նշեցիմք, որ երկու պատմվածքներում էլ աշխարհաճանաչման մասնակետը նույնն է. կենդանին հեռանում է տիրոջից: Իհարկե, այլ են հեռանալու պատճառն ու նպատակը: Այլ է տվյալ պահին կենդանի-տեր կապը, որն էլ ինչ-որ տեղ պայմանավորում է մարդկային աշխարհի գնահատման գորյանական էլ ավելի խիստ շեշտադրումները: Ջորյանի պատմվածքի հերոսը՝ Ծովանը, փախչում է իր տերերից նրանց մոտ չվերադառնալու ցանկությամբ, որը պայմանավորված էր վերջիններիս ազահությամբ և չարությամբ: Իսկ Մաթևոսյանի հերոսը՝ Սաթիկ գոմեշը, մանին կապված էր մեծագույն քնքշությամբ ու ջերմությամբ: Նրա՝ տիրոջից հեռանալու պատճառը մայրանալու բնագոյն էր, գոմշացույի՝ հեռուներից իրեն լսելի տաք ու զորեղ կանչը: Երկու կենդանիներն էլ, տիրոջից հեռանալով, հայտնվում են բնության գրկում, բայց այս կետում էլ տարբեր են նրանց հոգեվիճակները. Ծովանի հետ է իր հորթուկը, որի անվտանգությունը նրա գերխնդիրն է, իսկ գոմեշը մենակ է, և հոգեվիճակի այս դրսևորումը այս պահին նրան հարազատ չէ: Հերոսների հոգեվիճակների այս տարբեր դրսևորումներով են պայմանավորված պատմվածքների սյուժեի սկզբում բնություն-կենդանի կապի մաթևոսյանական և գորյանական պատումի տարածումները: Գոմեշը բնության գրկում հանգիստ է. տագնապներ ու վախեր չկան, միայն ներսում այրվող ցանկությունների տաք ալիքն է այրում նրա մարմինը, ու գնում է՝ ներքին կանչին ունկնդիր. «Գոմեշը քայլեց: Հողը սրսփում էր ու մանրիկ ալիքներով տանում սաթե կնդակների հոսանքները մինչև մի ուրիշ գոմեշ, մարում նրա ծանրության տակ և բերում էր առնական գոյության լուրը»²: Մաթևոսյանի հերոսը ներքին հույզերի, հոգում ալիքվող թրթիռների խենթ պտույտների հորձանուտում է: Այլ է Ծովանի հոգեվիճակը. նրա հոգում այլ փոթորկումներ են. վտանգված է իր ձագուկի կյանքը: Այս

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. I, Եր., 1985, էջ 392: (Այսուհետ բնագրային բոլոր մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից):

պահին նրա համար այլ են բնության ձայներն ու գույները, որոնք փոխվում են իր ներքին տազնապներից ու վախերից. «Անտառն էր խշշում միայն խուլ ու համատարած խշշոցով: Եվ այդ խշշոցի մեջ լսվում էին երբեմն քնած թռչունների հանկարծական ճիչ, չոր ճյուղերի կոտրվելու ձայն և մայիսյան բուռի բզզոցը: Ծովանը ցերեկ թե գիշեր անտառում շատ էր եղած և այդպիսի ձայներ շատ էր լսած, բայց այդ բոլորն այժմ թվում էին թշնամի մայրկանց ձայներ: Նա անհանգստանում էր ավելի հորթի համար...»³: Իսկ երբ նրանք հայտնվում են իրենց համար անվտանգ թվացող տարածքում, գորյանական պատումում փոխվում են բնության շնչառության ալեվետումները. կենդանին և բնությունը ներդաշնակ են, բնության յուրաքանչյուր թրթիռ արձագանք է ստանում կենդանու հոգում: Ճանապարհի այդ ակնթարթի մեջ լսելի է դառնում աշխարհի ներդաշնակ գոյության հուզաթաթավ մեղեդին, որը ջերմացնում է բոլորի հոգիները. հյուսվում է աշխարհամեծարման գորյանական փիլիսոփայությունը. «Ծառերի արանքով արևի շողերն ընկել էին կանաչների վրա, և ցողի կաթիլները ամեն տեղ փայլվում էին, պսպրում: Օդի մեջ կար մի դուրեկան սառնություն: Երբ Ծովանը որոճում էր— նրա շնչառությունը քթածակներից դուրս էր գալիս գոլորշու պես» (էջ 394): Այս սառնությունը դուր էր գալիս Ծովանին, և աշխարհը թվում էր այնքան դուրեկան: Բնության և կենդանու ներդաշնակ գոյության այս պահի մեջ խտացված է գորյանական աշխարհաճանաչման փիլիսոփայության ելակետային դրույթների առաջին շերտը, որը համահունչ է նաև մաթևոսյանական գեղագիտությանը: Մաթևոսյանի պատումում էլ գոմեշի քայլքին գուգահեռ հյուսվում է աշխարհաճանաչման մաթևոսյանական փիլիսոփայությունը, ընդգծվում է աշխարհագնահատման առաջին շերտը. բնության մեջ ի սկզբանե ամեն ինչ եղել է ներդաշնակ, բնության ամեն մի տարր եղել է իր միջավայրին համահունչ, և յուրաքանչյուրն զգացել է ազատության անմեկնելի խորհուրդը: «Գոմեշը կանգնել էր անտառի եզրին սպիտակ լուսին 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 գա-

³ **Ստեփան Զորյան**, Երկեր, հ. I, Եր., 1977, էջ 393: (Այսուհետ բնագրային բոլոր մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից):

րեհասկ ըմպում էր իր բաժին արևը ու գնդում իր հատիկների ներսում, և դրանից արտը ծայրենձայր շրշում էր ջերմ լույսի մեջ» (էջ 388): Բնության գրկում հոգու նույն խալտանքն են ապրում Սաթիկ գոմեշը և Ծովանը: Բնությունը ունկնդիր է նրանց հոգու խենթ ելևէջումներին, բնության ձայները գերում են նրանց, և շուրջը ամեն ինչ կատարյալ է ու համահունչ: Սակայն փշրվում է բնության և միջավայրի ներդաշնակությունը մարդ արարածի միջամտությամբ. նախաստեղծ բնության և մարդկային քաղաքակրթության անվերջ բախումների հորձանուտում աղարտվում է բնության գեղեցկությունը: Երկու աշխարհների՝ քաղաքի և գյուղի կեցության ձևերի և լինելության փիլիսոփայական հակադրությամբ երկու պատմվածքներում էլ տեսանելի է յուրաքանչյուր հեղինակի գեղագիտական հավատամքը. բնությունը կատարյալ է, և հնարավորինս պետք է մոտ լինել նրան և չաղարտել բնությունը: Երկու ստեղծագործություններում էլ այս հակադրության դիտարկումը կատարվում է կենդանու աչքերով, որը, ի տարբերություն մարդու, ավելի մոտ է բնությանը: Երկու ստեղծագործությունների մեջ էլ կենդանիների զննողական վերաբերմունքի մեջ քաղաքի և գյուղի հակադրությամբ ամբողջացում է գրողի աշխարհայացքը. գրողը դառնում է իր հերոսի ինքնախոստովանության կրողը: Կենդանու հոգեվիճակի ներքին բախումների միջոցով բացահայտվում է երկու հեղինակների՝ բնության, գյուղաշխարհի հանդեպ տաժաժ համակրանքը. «Միալար, խաղաղ աղմուկով, ապա թխկոցով, թխկոցով, թխկոցով, տոթով, գոլորշիով, շոցով, կարբիդի խեղդուկով, շարժմամբ, զնգոցով, բոցերով և անկենդան ուժգնությամբ գոմեշի ճանապարհը փակեց անըմբռնելի մի բան, որ երեկ չկար» (էջ 402): Քաղաքն էր, որը, ներքաշելով կապույտ լեռների, ծառերի փչակների, ծաղիկների բաժակների բոլոր բույրերն ու հովերը, տաքացնելով ու շիկացնելով, «կծու բոց փչեց գոմեշի վրա»: Հոգեվիճակի նույն զգացողություններն է ապրում նաև Ծովանը. «Օ, ինչ բան է քաղաքը. թե մարդիկ, թե տները, թե սայլերը- բոլորն ուրիշ տեսակ էին, բոլորն էլ զարմանալի: Ծովանին զարմացնում էր մարդկանց առատությունը և պարսպությունը, տների մեծությունը, որոնց մեջ ոչ մի գոմ չէր երևում. լայն փողոցները, որոնց եզերքին ոչ կանաչ կար, ոչ ցանկապատ, ոչ առու... Ջարմանալի էր: Չկային և շներ, և խոտի դեզեր, մանավանդ դեզեր... Չէ, այս

քաղաք ասվածը մի բանի նման չի» (Էջ 411): Կեցության այս ձևի քաղաքի անկենդան գոյության մերժումը դառնում է երկու հեղինակների գեղագիտական մեկնակետը, որից սկիզբ է առնում մարդկային աշխարհը բացահայտելու միտումը: Մարդկային հարաբերությունների բացահայտման ելակետ է դառնում կենդանու և մարդկային աշխարհի բախումը: Կենդանին զգում է մարդկային աշխարհի ավերվող ներդաշնակության ողբերգությունը, գեղեցիկի, բարու կործանման տազնապները, մարդկային հոգու աղարտումը: Երբ գոմեշը հայտնվում է հովիվների, ոչխարի հոտի մոտ, «նրանց հետ գոմեշը քաղաքից չէր վախենում», սակայն հովիվներից մեկի փսփսոցը, «թե այս գոմեշն **անտեր** է», ներքին տազնապ է արթնացնում գոմեշի մոտ: Եվ փշրվում է կենդանու՝ յուրայինի հանդեպ տածած բիչ առաջ արթնացած զգացողությունը: Մարդ տեսակի կյանքի փիլիսոփայության յուրօրինակ մեկնությունը աղարտում է մարդ-կենդանի հարաբերության ներդաշնակությունը. «Այս լի աշխարհում հասարակ գոյությունը (գոմեշ գողանալը- ընդգծումը Ա. Մ.) ամոթ է, Սիրիին առավել ևս, իսկ չգողանալը մույնպես դժվար է, որովհետև հետո անընդհատ պիտի հիշվի, որ չես գողացել ու պիտի զոջացվի» (Էջ 404): Զգացողության մույն դրսևորման, ներքին տազնապների մույն թրթիռն է ապրում մաս Ծովանը, երբ անտառի խորքում իրեն գտնում է անծանոթ մի մարդ և փորձում գողանալ նրան վաճառելու նպատակով: Ծովանի համառոտ շարժումներին ի պատասխան հնչող անծանոթ մարդու խոսքերը՝ «Դե, շան որդու **անտեր**», դառնում են մարդկային աշխարհում անպաշտպանի և պաշտպանվածի, անկարողի և զորեղի բախումների հավերժ պտույտում անտերի՝ միշտ պարտվողի կարգավիճակում հայտնվելու հաստատում: Երկու պատմվածքներում էլ «**անտեր**» բառը ձեռք է բերում պատկերակառուցողական նշանակություն՝ դառնալով երևույթի գնահատողական մեկնության ելակետ: Այնուհետև երկու պատմվածքներում էլ աշխարհագրահատման այդ շերտը ծավալվում է դիպաշարի հետագա զործողություններում: Ծովանը հայտնվում է մարդկային հարաբերությունների նենգ ու դաժան հորձանուտում: Կենդանու և միջավայրի շփման ճանապարհին աստիճանաբար տեսանելի է դառնում մարդկային կյանքի իրական նկարագիրը՝ լի մարդկային աշխարհի տարակերպ հարաբերություններով՝ մերթ ցավի ու հուսահատության շեշ-

տաղիումներով, մերթ ընչաքաղցության և նյութապաշտության անմեկնելի դրսևորումներով: Մարդկային աշխարհի բոլոր անցուդարձերը, որոնց միջով անցնում է Ծովանը, գեղարվեստական խորը իմաստավորում են ստանում կենդանու գնահատողական վերաբերմունքի մեջ. «Մի բանի տարվա փորձառությունը և դիտողությունը Ծովանին բերել էին այն եզրակացության, որ մարդկանց համար սիրելի բանը միայն այն է, ինչ ստանում են - ուտում, և սիրում են միայն նրան, ով մի բան տալիս է իրենց: Եթե կաթ ես տալիս, սիրելի ես, եթե շատ ես տալիս՝ ավելի սիրելի ես: Իսկ եթե կաթ չունես, ցամաքել ես - վայ քեզ:

Օ՜, տխուր է մարդկանց աշխարհը, մտածում էր Ծովանը և նորից նայում շուրջը հավաքված մարդկանց» (Էջ 408):

Մարդկային աշխարհի տխուր լինելու փիլիսոփայությանն է հանգում նաև Մաքևոսյանի հերոսը: Քուրդը, որը նրան գողացել էր, ամենքից թաքցնում էր նրան: Երբ գոմեշը կաթ էր տալիս, շոյում էր նրա վիզը, քնքշանքով վերաբերվում նրան: Իսկ երբ մի օր գոմեշը, «մշուշների ու օրերի» միջով տեսնելով նանին, փորձում է հեռանալ, քուրդը դաժանաբար ծեծում է նրան՝ ցանկանալով կանխել նրա հեռացումը: Մարդու և կենդանու անբացատրելի այս պայքարում հաղթողը դառնում է կենդանին, որովհետև արդար է նրա մղումը, որը հակադրվում է մարդու ստոր արարքներին: Մարդկային աշխարհի գնահատման նույն շեշտադրումն ենք տեսնում նաև Մաքևոսյանի «Ալխոն» պատմվածքի հերոսի՝ բեռնաձիու մտածումներում. «Մարդիկ զարմանալի են, մտածեց Ալխոն, մի բան մի ժամանակ չի կարելի, նույն բանը մի ուրիշ ժամանակ, ահա, կարելի է: Ինքը մենակ արտ չի մտնում, որովհետև միթևանի հանդապահը գոռգոռում է, տանում օրերով փակում են ցեխ գոմում, ինքը չի ուզում փակվել ցեխ գոմում, իսկ ահա ծեծեցին դրա համար: Մտնում ես՝ ծեծում են, չես մտնում՝ ծեծում են: Բայց երբ Գիլքորը, առանց ձայնի աստանդակելով, նրան անցրեց առուն, մտավ անտառ, հնձած բացատը շրջանցեց, Ալխոն հասկացավ, որ իրեն տանում է գողության» (Էջ 169): Կենդանու մենախոսության մեջ մարդկային աշխարհի չգրված ու գրված օրենքների բախումն է. մտնելու և չմտնելու դեպքում էլ ծեծվելու փաստը դառնում է մարդու հոգում կյանքի այդ ակնթարթի մեջ շահավետ քայլի անհրաժեշտության դրսևորում՝ անկախ այդ արարքի ընդու-

նելի կամ անընդունելի լինելուց: Այս է պատճառը, որ մարդկանց աշխարհը տխուր է. այն, ինչ այս պահին անօրինական է, այլ կետում կարող է դառնալ օրինական: Ջարմանքի նույն շեշտերն են նաև Ծովանի մենախոսության մեջ. «Ջարմանալի են այս մարդիկ,– մտածում է նա,– միշտ կռվում են... Կռվում են իրենց տեղն էլ, մեր տեղն էլ. կռվում են և՛ մեզ հետ, և՛ իրար հետ: Արածում են՝ խփում են քարով, անցնում են ճամփով՝ խփում են քարով... Էհ, մարդկանց դժվար է հասկանալ...» (էջ 406): Երկու հեղինակների մոտ էլ պատկերի ենթատեքստը նույնն է. մարդ արարածի անհագուրդ մղումները հաճախ են փորձում շրջապատն ու միջավայրը իրենց նպատակին ծառայեցնել, որը հանգեցնում է իրարամերժ գնահատումների:

Երկու հեղինակներն էլ մարդկային աշխարհը քննում են կեցության նույն ձևերի միջոցով: Սյուժետային, կառուցվածքային շերտերը շատ տեղերում նույնանում են, որոնք էլ ընդգծում են երկու հեղինակների՝ իրականության գեղագիտական պատկերման միջոցների հարազատությունը: Երկու պատմվածքներում էլ կան պատկերներ, որոնք ունեն իմաստային համարժեքություն. պատկերի ենթաշերտերը նույնանում են որպես միևնույն գեղագիտական հայեցակետ: Երկու ստեղծագործություններում էլ իրականության շատ երևույթների ժխտման կողքին կա աշխարհի հավերժության խորհրդի և այդ ճանապարհին բնության յուրաքանչյուր տարրի իր տեսակի գոյի պահպանման խորհրդավոր վայրկյանի փառաբանումը: Մաթևոսյանական և գորյանական պատումներում լինելիության այդ վայրկյանի պատկերների մեջ շատ ընդհանրություններ կան. գեղարվեստական պատկերի շարժման, բնապատկերի գունային և ձայնային դրսևորումներում, պատկերի ենթաշերտերում տեսանելի են ներանձնական հույզերի ներքին ալեվետումների նույնակերպ թրթիռները, որոնք ունեն տաք ու պայծառ հույզերի նույն ակունքը: Ծովանը «սրտով համակրում էր» մի պառավ կովի՝ Ջեյրանին, որն էլ նրան իր «հովանավորության տակ» էր առել և պաշտպանում էր մյուս կովերի ոտնձգություններից: «Այս բոլորից ոգի առած Ծովանը մի օր ճաշվա շոգին մոտեցավ Ջեյրանին և... վիզը երկարեց նրա առաջ: Պառավ Ջեյրանը հասկացավ նրա միտքը և լիզեց նրան: Այդ օրվանից նրանք բարեկամացան և անբաժան էին» (էջ 402): «Ծովանը արածում

էր Ձեյրանի կողքին և երբեմն- երբեմն, պոչը գավակին ու կողերին խփելով, բարձրացնում էր ծանր գլուխը և իր խոր, վճիտ աչքերով նայում էր հեռու ~ հեռու ~ մշուշապատ հորիզոններին, ապա, աչքերը փակելով, դունչը թեթևակի բարձրացնում էր դեպի արևը, կարծես նրան իր սրտի գոհունակությունը հայտնելու ջերմության և առատ կանաչի համար» (էջ 405):

Իր տեսակի շարունակման ներքին բնագրի կանչով արևի ու վայելումի ջերմության նույն լիաթոք շնչառությունն է զգում նաև Մաթևոսյանի հերոսը. «...Նախիրների և գոմեշների աստվածը նրա վիզը դրեց նրա բկի տակ, խառնեց նրանց սաթե հոսանքները միմյանց, նրանց փաթաթեց խուլ գվվոցների, կարտոների, խլոթյան, կուրոթյան, անամոթոթյան ու արյան ցնցող տաքության նույն թանձր թաղիքի մեջ... Սաթերի ձայները խշշոցով լցվեցին ականջները, մութը ետ գնաց, պարզ լույս եղավ, լեռների ու գոմեշների գծերը ճոճվեցին ու կայունացան: Աշխարհը դարձավ աշխարհ» (էջ 413): Երկու պատմվածքներում էլ հերոսները` Ծովանն ու գոմեշը, հաղթող են. բնության ազատության մեջ` աշխարհի բոլոր նենգություններից ու դավերից հեռու, նրանք սիրո վայելումի ու քնքշանքի խայտանքն են զգում, և այդ վայրկյանի առջև այնքան փոքրանում են մարդկային փոքրոգությունն ու ընչաքաղցությունը: «Իր մաքառման ուղիներում, բնական ու արհեստական արգելքները հաղթահարելիս` Սաթեն գոմեշն ազատ է ու անկաշկանդ, հզոր է ու ինքնիշխան, հպարտ` իր տեսակը շարունակելու և կատարելագործելու բնական զգացողությամբ: Եվ եթե կա որևէ բան, որին նա ենթարկվում է, դա բնության կանչն է, «ամենուր թագավորող կյանքի ուժը», որն էլ կանոնավորում է բնության ինքնադրսևորման ընթացքը, պլանավորում ամեն ինչ և դնում բնական-օրինաչափ ընթացքի մեջ»,– գրում է գրականագետ Կ. Աղաբեկյանը⁴:

Գոմեշի մաքառմանը զուգահեռ ամբողջանում է աշխարհաճանաչման մաթևոսյանական մյուս շերտը. աշխարհի բոլոր անկյուններում բնության յուրաքանչյուր երևույթ, յուրաքանչյուր տարր արարումի իր մեծագույն խորհուրդն է կրում` դրանով աշխարհի պտույտը դարձնելով հար և հավետ: Բնության ներքին շնչառության արարումի վեհագույն

⁴ Կիմ Աղաբեկյան, Հրանտ Մաթևոսյան. Ծնակուտի վիպասքը, Եր., 1988, էջ 183:

վայրկյանն է փոխում աշխարհի գույները, աշխարհը դարձնում աշխարհ: Աշխարհագնահատման նույն գեղագիտական դրույթն է նաև գորյանական պատումի հիմքում: Երկու հեղինակների մոտ էլ կեցության ձևի այս հզոր վայրկյանի խորհուրդն է դառնում աշխարհի, մարդու, բնության յուրաքանչյուր երևույթի ու շարժման գոյաբանության փոփոխության հիմքը: Մարդկային աշխարհի վայրիվերումները ստորադասվում են բնության հզոր շնչառության առջև, բնության՝ արարումի աստվածային խորհուրդը կրող վայրկյանի առջև, աշխարհի անվերջ շարունակության և նոր ձևերի առջև: Բնության շնչառության այս ալիքներն են Ծովանին բարձրացնում մարդկայն մենգ միջավայրից, ուժ տալիս հաղթահարելու այն բոլոր դժվարությունները, որի միջով ստիպված անցնում է նա: «Դրական աշխարհատեսության կրողը այս պատմվածքում Ծովանն է, որի դարձը դեպի բնությունը նշանավորում է կյանքի հաղթանակը մարդկային տգեղ բնագոյների դեմ»,– իրավացիորեն նկատում է գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը:⁵

Նշեցինք, որ աշխարհաճանաչման ճանապարհի շրջագծի տարածական միավորների շարժը նույնն է՝ գյուղ-քաղաք-գյուղ: Սյուժետային գործողությունների վերջում երկու կենդանիներն էլ վերադառնում են իրենց տերերի մոտ, Ծովանը՝ գյուղ, գոմեշը՝ ուրբ: Իսկ մինչ վերադարձը փշոտ էր նրանց ճանապարհը: Ըստ գրականագետ Կ. Աղաբեկյանի՝ ««-Գոմեշը» մաքառման պատմություն է»: Մաքառման նույն ընթացքն ենք տեսնում նաև Զորյանի «Ծովանը» պատմվածքում: Նույն է նաև գոյատևումի այդ դժվարին ճանապարհի վերջակետը՝ հաղթանակած վերադարձը կեցության բնականոն ձևին: Պատումի այս կետում՝ տիրոջ մոտ վերադարձի պահին, Ծովանն ու Սաթիկ գոմեշը հոգեբանորեն տարբեր հույզերի դաշտում են. գոմեշը վերադառնում է գյուղ՝ սիրով սպասելով մանի՝ իրեն այնքան քնքշորեն կթելու վայրկյանին, Ծովանի վերադարձը գյուղ՝ նախկին տերերի մոտ, պատահական էր, այնքան էլ ցանկալի չէր, որովհետև չկար տերերի նախկին քնքշանքն իր համդեպ: Այնուամենայնիվ, աշխարհի հարընթաց պտույտի այս կետում երկուսն էլ հաղթող են, հաղթող են իրենց տեսակով, կեցության իրենց ձևով, աշխարհընկալման իրենց բնագոյներով:

⁵ Սուրեն Աղաբաբյան, Սովետահայ գրականության պատմություն, հ. I, Եր., 1986, էջ 419:

Այսպիսով՝ աշխարհաճանաչման փիլիսոփայության գեղագիտական համակարգը երկու գրողների՝ Ջորջանի և Մաթևոսյանի մոտ կարելի է համարել եռաշերտ:

1. Աշխարհաարժեքորման ճանապարհի նախակետում երկու հեղինակներն էլ ընդունում են աշխարհի նախաստեղծ վիճակի ներդաշն գոյությունը, որը պայմանավորված էր բնության՝ և մարդու միաձույլ կեցությամբ:

2. Աշխարհի գոյատևումի ճանապարհին շատ արժեքներ և երևույթներ աղարտվում են, մարդու և բնության ներդաշն գոյությունը փլուզվում է. մարդկային մտքի թռիչքը, քաղաքակրթության նորանոր նվաճումները, մարդկային հոգում ուժգնացող անհագուրդ զգացողությունները օտարում են մարդուն մարդուց ու բնությունից և աշխարհը դարձնելով անկատար:

3. Աշխարհի հավերժ լինելության փառաբանում, այդ ճանապարհին բնության յուրաքանչյուր տարրի, յուրաքանչյուր երևույթի՝ իր գոյության իրավունքի պահպանման խիզախում, իր տեսակի շարունակության և արարումի վեհագույն վայրկյանի մեծարում:

**ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԽՈՐՀՐԳԱՆԻՇԸ
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ՉԵԶՈՔ ԳՈՏԻ» ԳՐԱՄԱՅՈՒՄ**

Հայտնի է, որ այլաբանությունը առավելապես բնորոշ է բանասիրության ժանրի երկերին՝ առակներին, հեքիաթներին, լեգենդներին և այլն: Գրական մյուս ժանրերում այլաբանական խոսքը հաճախադեպ է հատկապես խորհրդապաշտական ստեղծագործություններում: Եվ դա պատահական չէ, որովհետև «այլաբանությունը և սիմվոլը բոլոր դեպքերում չէ, որ հնարավոր է սահմանազատել»¹: Իհարկե, ցանկացած գրական ժանրում էլ, կախված ստեղծագործության բնույթից, հեղինակային նպատակադրումներից ու նախասիրություններից, ի թիվս այլ արտահայտչամիջոցների, կարող են գործածվել նաև այլաբանական արտահայտություններ: Կարևորը այս հնարանքի հաջող կիրառումն է, որովհետև բոլորը չէ, որ տիրապետում են այս ոչ այնքան «հնագանդ» արտահայտչամիջոցից օգտվելու վարպետությանը: Այլաբանության գործածության փայլուն օրինակներ շատ կան հայ գրականության մեջ (Աժդահակի երազը՝ «Տիգրան և Աժդահակ» առասպելում, Եղիշեի մեջբերած հայտնի ասույթները՝ «Մահ իմացեալ...», «Լաւ է կոյր աչոք...», Խորենացու «Ողբի» հատվածներ, Նարեկացու «Մատյան»-ն ամբողջությամբ, Թումանյանի, Չարենցի և այլ գրողների շատ երկեր): Սակայն այս արտահայտչամիջոցի գործածությունը ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գրականության մեջ աննախադեպ մեծ տարածում գտավ հատկապես անցյալ դարի 60-ական թվականներից սկսած, երբ գրական նոր փուլի երկերում տիրապետող դարձավ մետաֆորային մտածողությունը, իսկ այլաբանական խոսքի կառույցում իրենց նոր ու թարմ զարգացումներն ունեցան գեղարվեստական խոսքի այլ արտահայտչա-

¹ Էդուարդ Ջրբաշյան, Գրականության տեսություն, Եր., 1967, էջ 232:

միջոցներ՝ մակդիրը, չափազանցությունը և հատկապես անձնավորումը: Բերենք երկու օրինակ Պարույր Սևակի և Պերճ Զեյթունցյանի երկերից: «Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմում հայոց գրերի ստեղծումից հետո այդքան բուռն զարգացում ապրած հայ մշակույթը Պ. Սևակը բնորոշել է հետևյալ այլաբանությամբ.

**«Ու մեկ օր անգամ չորեքբաթ չարած՝
մի արագտուն կայտառ քերթություն
ընդոստնեց մեկեն ու վագրի լծվեց»²:**

Այլաբանական խոսքի շատ հաջողված դրվագներից է Պ. Զեյթունցյանի «Աստծո տասներկու օրը» դրամայի այն հատվածը, երբ կամրջի վրա, իրար չճանաչելով, հանդիպում, վիճում և մենամարտի են պատրաստվում հայոց և Պոնտոսի արքաները:

«ՄԻՆՐԻԱՍ» – Իմ սուրը եռում է պատյանի մեջ: Անհամբերությունից քրտնած՝ հայիոյում է իր տիրոջը:

ԱՐՔԱ – Ուրեմն, համարիր, որ իմ սուրը արյունակից է նրան: Երդվում եմ, որ մենք հիմա տոն կսարքենք նրանց համար: Այնպիսի հանդես, որ մինչև ժանգոտվելը օրհնեն իրենց տերերին»³:

Մեջբերված տողերում այլաբանական խոսքի համակցությամբ հաջողությամբ գործածված են նաև այլ արտահայտչամիջոցներ՝ համեմատություն, չափազանցություն, մակդիր, անձնավորում և այլն:

Այլաբանության ու խորհրդանշի գործածության հաջող օրինակներով առատ են նաև Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները, այդ թվում՝ «Չեզոք գոտի» դրաման:

Նախ թվարկենք պիեսի գլխավոր խորհրդանշներից մի քանիսը:

Դրանցից առաջինը հայոց Բագրատունիների մայրաքաղաք Անին է, որի ավերակներում էլ ծավալվում են պիեսի գործողությունները: Խորհրդանշ են Բագրատունիների զինանշանի վրա քանդակված վագրը, վագրի թաթի տակ գտնվող գունդը, թուրը, որի վրայի ժանգը փրփրաքարով մաքրում է վանքի ծառա Սիմոնի երեխան՝ Աբելը. . . .

Հենց թրի ու վագրի թաթի տակ գտնվող գնդի շուրջ էլ ծավալվող այլաբանական երկխոսություններից է հյուսվում ստեղծագործության սյու-

² **Պարույր Սևակ**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. IV, Եր., 1973, էջ 261-262:

³ **Պերճ Զեյթունցյան**, Մեծ լուսություն, Եր., 1985, էջ 132:

ժի գգալի մասը: Խորհրդանիշ են մաս գրեթե բոլոր կերպարները՝ Անտոն Աթաբեկովը, որի անվան դիմաց դրամայի հերոսների անվանացանկում հեղինակը գրում է «կես-հայրենասեր, կես-հարբեցող», ազնվականուհի Վարվառա Տումանովան, որի մասին հեղինակը գրում է՝ «կարելի է անվանել օրիորդ կարեկցանք» և ուրիշներ: Յուրօրինակ հավաքական խորհրդանիշ են զինավառ երիտասարդները, մույնիսկ հանուն հայրենիքի նահատակության պատրաստ այդ կամավորականների հագուստի գույնը՝ կարմիրը: Առաջ անցնելով՝ նշենք, որ սրանք, ինչպես մաս սահմանապահ գործերի ռուս սպան, գրեթե չեն խոսում, նրանց մասին կարդում ենք ընդամենը հեղինակային ռեմարկներում: Սակայն դրամայի գաղափարական զարգացման գործում մեծ է հատկապես այդ կերպարների դերը: Դրաման սկսվում է հենց կարմիր հագած երիտասարդների մասին պատմող հեղինակային խոսքով. «Անի, 1914, հուլիսի առաջին օրերից 1 օրը: Կարմիրը հագած զինավառ տղաների խումբը գիշերը եկավ, այստեղ մոմեր վառեց, վանահոր աջը համբուրեց, ձայնը զսպելով երգեց վրեժի ու հույսի իր երգը, ապա յուրաքանչյուրն առանձին ու բոլորը միասին ասացին երդման **երդվում են** խոսքը, և գնաց թաղվեց գիշերվա խավարում...»⁴:

Ուշադրություն դարձնենք նշված ամսաթվին՝ 1914, հուլիսի առաջին օրերից 1 օրը, այսինքն՝ Առաջին աշխարհամարտից մի քանի օր առաջ, երբ Անին տակավին ռուսական կայսրության մաս էր, և հայ ժողովուրդը հույսեր էր փայփայում այդ կայսրության գործերի օգնությամբ Արևմտյան Հայաստանը ազատել բուրքական լծից, մույնիսկ ստեղծել միացյալ հայկական պետականություն....: Դեռևս ոչ ոք չգիտեր, որ օրեր անց՝ հուլիսի 28-ին, համաշխարհային պատերազմ է սկսվելու, առավել ևս՝ ինչ աղետալի ճակատագիր էր սպասվում արևմտահայությանը:

Չինավառ երիտասարդների խմբի մասին ինչ-որ անորոշ լուրեր կան մաս պիեսի միջնամասում, որոնք արտաքուստ այնքան էլ ուշադրություն չեն գրավում: Ոմանք ասում են՝ սահմանն անցել են ու միացել

⁴ Հրանտ Մաքսուսյան, Տերը, Եր., 1983, էջ 36: Այսուհետև այս գրքից տրվող հղումների էջերը կնշվեն մեջբերմանը կից՝ փակագծում:

հայ ազատամարտիկներին, ոմանք էլ թե՛ «սահմանին դարան են ընկել ու սպանվել»:

Բայց սկսենք դրամայի գլխավոր խորհրդանշիչը՝ Բագրատունիների մայրաքաղաք Անիից, որի ավերակներում ապրում են ընդամենը 5 մարդ՝ ճարտարապետ Աբել Արծաթաբանյանը, որը 17 տարի շարունակ առանց վարձատրության չափագրում, վերժանում և արտանկարում է ավերված կոթողներն ու առանձին զարդաքանդակներ: Նա սպասում է Ռուսաստանից ժամանող հանձնախմբին, ռուսական պետության կողմից իրեն նշանակվող հավանական թոշակին, որովհետև ապրուստի միջոց չունի, իսկ հագի շորերը մաշված են ու Սիմոնի կնոջ՝ Շողերի կողմից բազմիցս կարկատված: Մյուս բնակիչը Կաթողիկե Մեծ Մայր տաճարի վանահայր Միքայել վարդապետն է՝ ճարտարապետի ընկերը, որը շրջակա գյուղերից տաճար ուխտի եկող գյուղացիների բերած նվիրատվություն-մթերքից բաժին է հանում ճարտարապետին, վանքի ծառա Սիմոնին, որն ամբողջ օրը մուրճը ձեռքին խաչքար է մմանակում, նրա կնոջը՝ Շողերին, և նրանց որդուն՝ փոքրիկ Աբելին:

Պիեռը հարուստ չէ բեմական գործողություններով: Սա մի ստեղծագործություն է, որում ընթերցողին և հանդիսատեսին գրավում է ոչ այնքան գործողությունը, որքան խոսքը, հատկապես այլաբանական մտորումներով հարուստ երկխոսությունները:

Պիեռի հենց առաջին էջերից ճարտարապետի և վանահոր առօրյա թվացող զրույցի մեջ հստակորեն ուրվագծվում են երկի գաղափարական զարգացումը կանխորոշող սիմվոլները: Կարծես հենց այնպես, կատակի համար ճարտարապետը խոսում է իր կողմից արտանկարվող մի քանդակաբեկորի մասին. **«Բագրատունյաց վագրը բարչրացրել է թաքը: Վագրը՝ ենթակա, բարչրացրել է սպորոզյալ, թաքը՝ խնդիր»:**

Այս քերականական մտավարժանքին, սակայն, անսպասելիորեն հավելվում են հետևյալ բառախաղային տողերը. **«Վագրը՝ խնդիր, թաքը՝ խնդիր, Բագրատունյաց՝ խնդիր: Վագրը թաքը բարչրացրել է - վագրը թաքը չի բարչրացրել: Վագրը թաքը բարչրացրել է - ինչո՞ւ: Թաքի տակ՝ ի՞նչ: Թաքի տակ՝ մեր խեղճությունը: Բագրատունյաց վագրը թաքը բարչրացրել է, թաքի տակ՝ գունդ: Ի՞նչ գունդ: Երկրա: Եղավ: Հայր սուրբ, վագրը բարչրացրե՞լ է թաքը»** (էջ 38):

Ասել է թե, հայոց պատմությանը վերաբերող ամեն մի բառ մեզ համար մի խնդիր է՝ ազգային գիտակցության համակարգի մի խորհրդանիշ: Ակամայից հիշում ես դարձյալ Պ. Սևակի՝ հայ ժողովրդի ճակատագիրը բնորոշող նույնքան դիպուկ այլաբանական բանաձևումներից մեկը.

«.....մեր տան ծխնին ինչպե՛ս է մաշվել՝

աղեկի առաջ բացվել-փակվելուց....

....այլոց համար

մինչ նահանջ տարին չորսից մեկն է լոկ՝

մեզ համար մի՛ շտ էլ նահանջ էր տարին

ու փեղրվարը՝ միշտ 29 օր...⁵

Բագրատունյաց վագրի, նրա թաթի տակ գտնվող գնդի մասին գրույցը անընդհատ կրկնվում է ստեղծագործության տարբեր հատվածներում: Ճարտարապետը և վանահայրը, իրար լրացնելով կամ հերքելով, փորձում են վերծանել քանդակի խորհուրդը, որը նաև ազգի անցյալի, ներկայի ու ապագայի խորհուրդն է:

«ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ– Հայր սուրբ. . . քո համեստ կարծիքով հայերիս համար երկիրը գունդ երբե՛կ եղե՞լ է:

ՎԱՆԱՀԱՅՐ – . . . Սկզբում գունդ էր, հետո՝ տափակ. հետո դարձյալ գունդ էր, ապա դարձյալ՝ տափակ. 10-րդ դարի Բագրատունյաց երկիրը գունդ էր, իսկ 15-րդ դարում արդեն ընդհակառակը՝ տափակ էր: Հիմա գունդ է. . . Վագրը գոմեշի մոտ կապու է, ճարտարապե՛ս, բայց գոմեշ է սպանում: Թույլ, անկենդան, սափկած՝ վագրը շարաքներով ընկած մնում է: Յարկի ժամանակ վագրը հավաքում է թույլ, անկենդան ժամանակի ուժերը, խփում ու գոմեշ է սպանում ու դարձյալ՝ թույլ, անկենդան: Ես ասում եմ ցարկող վագրը դեպի գոմեշ է շարժվում նաև ապագայի ուժերը, և ուրեմն գոմեշին հաղթելուց հետո վագրը մնում է թույլ, անկենդան: Պահանջվեց, և Բագրատունիները սպառեցին նաև ապագա դարերի մեր ուժերը»» (էջ 39):

Այլաբանական խոսքի սքանչելի բանաձևումները հաջորդում են իրար: Փիլիսոփայական խորաթափանց մտքերը, ինչպես տեսնում ենք,

⁵ Պարույր Սևակ, նշվ. հատոր, էջ 315:

մատուցվում են «հասարակ», համագործածական բառերով ու ժողովրդական լեզվամտածողությամբ բնորոշ սեղմ, բայց տարողունակ նախադասություններով: Չկան գեղարվեստական խոսքում հաճախադեպ գործածվող զգացմունքային բառեր և արտահայտություններ, չկան հնարանություններ և նորաբանություններ, բայց կա այլաբանական խոսքի կատարելություն՝ համակցված տարբեր արտահայտչամիջոցներով (փոխաբերություն՝ *«վագրը գոմեշի մուր կապու է»*, չափազանցություն՝ *«... Անկենդան սափկած վագրը ցատկում է»*, մակդիրային կապակցություններ՝ *«անկենդան ժամանակ»* նաև *«անկենդան ժամանակի ուժեր, ապագայի ուժեր, կրկնություններ, գունդ և քափակ* բառերի ոճական կրկնությունները, վերացական գոյականի անձնավորում *«վագրը հավաքում և շարտում է ուժերը...»* և այլն):

Ճարտարապետը ամեն խոյակ չափագրելուց ու նկարելուց առաջ մտովի փորձում է թափանցել ժամանակի խորքերը, ըմբռնել ամեն գծի, զարդանախշի ու պատկերված առարկայի իմաստը: Այդ պրպտումներից ծնվում են բազում առեղծվածներ ու հարցեր, որոնք մտատանջում են նրան: Վանահայրը ևս խորհող, վերլուծող անհատ է. նա էլ իր կասկածանքներն ու մտատանջություններն ունի, բայց այդ մտատանջությունները թոթափելու համար ճարտարապետին հակադրում է իր լավատեսությունը: *«... Ասա՝ Բագրապունիների վագրը կապու է, և Բագրապունիների վագրը կապու կդառնա: Մի՛ ասա: Ասա՝ Բագրապունիների վագրը վագր է, քաթի քակ երկրագունդ է պահում, և Բագրապունիների վագրը վագր կդառնա»* (էջ 40):

Դրամայի ցանկացած հատված շարադրված է նույն ոճով: Թվում է՝ ճարտարապետն ու վանահայրը ու նաև այլ կերպարներ անկարող են առանց այլաբանական դարձույթների հաղորդակցվել: Դրամայի կերպարներից շատերը յուրովի են փորձում բանաձևել Անիի անցյալը, ներկան ու ապագան: Հին սովորության համաձայն՝ Անի մտնողներին տրվում են նույն հարցերը՝ *«Ի՞նչ է Անին»* և *«Ի՞նչ է լինելու Անին ապագայում»*: Եվ ահա կայսերական ակադեմիայի հիշյալ հանձնաժողովի անդամ Անտոն Աթաբեկովը նույն հարցն է ուղղում իր գործընկերներին: Եթե հանձնախմբի նախագահ, ծագումով հայ, բայց հայերեն չիմացող Ագուտինսկին (Արդության) այս հարցին պատասխանել չի կարող,

որովհետև **այնքան է ոգևորված իր մահմահների երկիրն այցելելով, որ ոչինչ չի նկատել**, ապա Տեր-Սարգսյանը, Բահաթրյանը և Շվեդովը իրենց որոշակի կարծիքն ունեն։ Բահաթրյանի համար Անին հնություն է, իսկ **«ինչ-որ ջարդվում է, պիտի, այո՛, ջարդվի»** (էջ 88)։ Նա ոչ մի հեռանկար չի տեսնում Անիի համար, բայց և չի ավոտում։ Ավելին, չի ցանկանում ուղեղը ծանրաբեռնել ավելորդ բաներով. **«20-րդ դար ենք մտել,–** ասում է նա,**– մարդիկ 50 հարկանի շենքեր են կառուցում... իմ գործը շինարարությունն է, ես վատ ճարտարապետ չեմ. իմ հայրենիքը Ռուսաստանն է, իմ խիղճը նրա առջև մաքուր է»** (էջ 90)։

Երկխոսության հետագա տողերից պարզ է դառնում, որ այս ճարտարապետը, որի **հայրենիքը Ռուսաստանն է**, և որը աշխատում է օր առաջ թոթափել հայ լինելու ավելորդ բեռը, հավանաբար որդեգրվել է ռուսական բոլշևիկյան կուսակցությանը, որի անդամները, ինչպես հայտնի է, քաղաքական վայրագություններից բացի, քարոզում էին նաև անցյալի մշակութային ժառանգության ոչնչացում։ Նրա և Տեր-Սարգսյանցի կարծիքները տրամագծորեն հակադիր են։ Վերջինս գտնում է, որ **«Անին չի մահացել, Անին մեռցվել է, ամենամեծ խնամքով վերակառուցված Անին ասպագայի մեջ սպրում է իր բնական երկար մահը կամ անմահությունը։ Դա կլինի Ժամանակի և Անիի խաղաղ վեճ, և իրենք կլուծեն իրենց խնդիրը...»** (էջ 89)։ Նա Անի է եկել՝ **«... հարցնելու անեցի հին վարպետներին, քե նրանք այդ ինչպես էին անում, որ իրենց կառուցած վանքերում սուր աստվածը դառնում էր ճշմարիտ աստված, իսկ իմ շենքերում կարգին մարդը չի դառնում շար լավ մարդ»** (էջ 86)։ Այս կրակոտ ու հուզախոժով դատողությունները կարծես ինչ-որ համակրանք են ստեղծում Տեր-Սարգսյանցի հանդեպ։ Բայց նրա գեղեցկախոսության շղարշի հետևում դժվար չէ նկատել իրականությունից կտրված, ուրիշներին հայրենասիրության դասեր տվող, բայց գործնականում արդեն «պետերբուրգցի» դարձած մտավորականին։ Դժվար է ասել՝ Բահաթրյանի բացահայտ ազգության խոսքերն են ավելի տխուր մտորումների տեղիք տալիս, քե Անիի գեղեցկությամբ զմայլվող, բայց նրա խնդրի լուծումը ժամանակի քմահաճույքին «մեռաշնորհող» Տեր-Սարգսյանցի ռոմանտիկ դատողությունները։

Կարճ, դիպուկ ու տարողունակ է օտարազգի ճարտարապետ Շվեդովի պատասխանը, որը սիրում է կրկնել՝ «*Ես մի մարտիրոսական հայու չափ գիտեմ հայերեն խոսել*» և «*մի հայրենասեր հայու չափ ես հայ եմ*»: Նա գտնում է, որ իրենց համձնախումբը եկել է *ճարտարապետության Մեքքա*: Իսկ Անտոնի առարկությանը, թե «*դուք չափազանցնում եք*», մաքրախիղճ գիտնականի ու մարդու անմիջականությամբ պատասխանում է. «*Չափազանցնել ես կարողանում եմ, բայց Անին չափազանցնելու հնարավորություն ինչ պալիս է*»: Անիի ապագայի մասին նրա մտորումներում, սակայն, ամենևին ոգևորություն չկա. «*Անին լինելու է ռուսաց բարեշնորհ կայսեր հովանավորությամբ, միասնական Հայաստանի ինքնավար կյանքի կենտրոն*», - ապա դառը հեղճանքով ավելացնում է. «*Չեր վանահայրը կարծում է ռուսաց բարեշնորհ կայսրը միասնական Հայաստան կսրեղծի... Չեր կարողիկոսը կարծում է կսրեղծի: Չեր Հովհաննես Թումանյանը կարծում է կսրեղծի: Դուք բոլորդ կարծում եք՝ կսրեղծի, բայց ես չեզ սսում եմ չի սրեղծի փրակալը չեզ համար կուլտուր-ազգային միասնություն, որովհետև փրակալը նախընտրում է քաղաքավար երևալու համար, այլև խեղդվելուց խուսափելու նպատակով, ծամել և կուլ տալ փոքր առ փոքր, մաս առ մաս: Տիրակալը միասնական Հայաստան չի սրեղծի*» (Էջ 84-85):

Ինչպես նշվեց, պիեսի խորհրդանիշներից է նաև փոքրիկ Աբելի կողմից մաքրվող սուրը, որի ժանգը որքան քերում է, չի կարողանում հասնել մետաղին.

«ԱԲԵԼ– Ինչքան մաքրում եմ ժանգ է, ճարտարապետ, ինչքան մաքրում եմ ժանգ է, բանի գնում ժանգը շարանում է:

Կարո՞ղ է, ճարտարապետ, միևնչև վերջ ժանգ է:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ– Մինչև վե՞րջ: Ժանգը որե՛է բանի վրա է, չէ՞, ուրեմն փակին կա էդ որե՛է բանը:

ԱԲԵԼ– Այո՛: Իսկ կարո՞ղ է պարահեղ, ճարտարապետ, որ ժանգը ժանգի վրա է, ժանգն էլ՝ ժանգի վրա, ժանգերն էդպես միևնչև վերջ իրար վրա են» (Էջ 44):

Արտաքուստ պարզ ու սովորական թվացող այս հարցադրումները ևս ինքնատիպ այլաբանություններ են: Մեր ազգային պայքարի խորհրդանիշ

սրի վրա նստած դարավոր ժանգը այնքան շատ է, որ դժվար է ասել՝ մաքրելու դեպքում ե՞րբ կարելի է հասնել կամ հնարավո՞ր է հասնել մետաղին... Ճարտարապետն այս հարցի պատասխանը չունի, բայց անընդհատ հորդորում է փոքրիկ Աբելին շարունակել աշխատանքը:

Հայտնի է, որ դրամատիկական ստեղծագործություններում հեղինակային խոսքը սովորաբար ոճականորեն չեզոք է: Բայց հմուտ դրամատուրգի գրչի տակ երբեմն մույնիսկ այդ պատիվ, ընդամենը գործողություն մատնանշող բառերն ու նախադասությունները կարող են ոչ միայն ոճական լիցքեր պարունակել, այլև նպաստել երկի գաղափարական ու գեղագիտական նպատակադրումների իրագործմանը: Արդեն նշվել է, որ և՛ պիեսի սկզբում, և՛ միջնամասում ու վերջում առանց որևէ բառով խոսեցնելու, միայն բեմական գործողության շարադրանքով Մաքսոսյանին հաջողվում է կերպարներ կերտել: Ավելին, այդ գործողությունների նկարագրությունները ևս համարժեք են այլաբանական խոսքին: Այդպիսի ռեմարկներից են ռուսական կայսրության սահմանապահ զորքի սպայի՝ երբեմն-երբեմն բեմում հայտնվելու, լուռ քայլելու և հեռանալու մասին պատմող հատվածները: Ռուսական կայսրության խորհրդանիշ սպայի բազակա-ներկայությունը ավելի քան խոսում է: Բազակա, որովհետև բոլոր դեպքերում էլ հեղինակը հատուկ նշում է նրա անտարբերությունը Անիի գեղեցկությունների, Մայր տաճարի խաչքարերի, մի խոսքով հայոց խորհրդանիշների հանդեպ:

«Դանդաղ, շրջապատին անտարբեր՝ գալիս խաչքարի մոտ կանգնում է սահմանապահ զորքերի **ՌՌՄ ՕՖԻՑԵՐԸ**» (էջ 59):

Մոտավորապես մույն նախադասությունը կրկնվում է ստեղծագործության տարբեր հատվածներում (տե՛ս՝ էջ 79, 84, 118):

Դրամայում նա միայն մեկ անգամ է խոսում: Երբ Անի եկած գյուղացի պատանիներից մեկը, մատնանշելով Սիմոնի քանդակած խաչքարը, հարցնում է. «*Խարո՞շ կամեն, սաղապ*», սպան պատասխանում է. «*Կամեն կակ կամեն*» (էջ 59):

Հետաքրքիր է, որ թեև դրամայի սկզբում՝ գործող անձանց անվանացանկում, Մաքսոսյանը նրան անվանում է հայերեն բառով՝ սպա, սակայն միջնամասում նրա մասին խոսելիս միտումնավոր օգտագործում է ռուսերեն բառը՝ օֆիցեր, ավելի ստույգ՝ սահմանապահ զորքերի ռուս

օֆիցեր: Ընդ որում՝ **ռուս** և **օֆիցեր** բառերի բոլոր տառերը մի անգամ միտումնավոր գրում է միայն մեծատառերով (էջ 59): Նրա արտասանած միակ նախադասությունից պարզ հասկացվում է, որ իր համար միևնույն է, քեռուսական կայսրության որ սահմանին կծառայեր. նա ընդամենը կատարում է իր պարտքը: Բայց Անիի շքեղությանը անհաղորդ և այդքանով **բացակա** օֆիցերը իր **ներկայությունը** հիշեցնում է դրամայի բոլոր դրվագներում: Այդ կերպ Մաթևոսյանը որոշակիորեն ընդգծում է ռուսական գերիշխանության ներկայությունը Արևելյան Հայաստանի և հայության կյանքում: Եվ այդ ներկայությունը այնքան էլ պասիվ ներկայություն չէ: Ռեմարկներից մի քանիսում երևում է, որ շրջապատի հանդեպ անտարբեր սպան ընդգծված կասկածանք է ցուցաբերում Մայր տաճարի վանահոր հանդեպ (տե՛ս՝ էջ 79 և 86):

«Գյուղացիների միջով, բոլորի նկարմամբ անկարբեր, դանդաղ առաջ է գալիս սահմանապահ զորքերի սպան: Նա ուզում է անակնալի բերել վանահորը, բայց վանահայրը նրան վաղուց էր նկատել. այն պահին, երբ սպան կտրուկ շուռ է գալիս դեպի վանահայրը, սա այդ պահին կանգնած է Շվեդովի կողքին և կարծես քեզ զրուցում է սրա հետ: Սպան դանդաղ ձենելով ետ է գնում (էջ 79):

Ռուս սպայի՝ որպես կայսրության ներկայացուցչի համար նվաճված տարածքում ապրող ազգի համախմբումը ավելորդ գլխացավանք է, և պետք է հատկապես հսկողության տակ պահել հայ մտավորականներին ու հոգևորականներին, որովհետև պետականություն չունեցող ազգի համախմբումը կարող են իրագործել հենց նրանք:

Ռուսաստանի՝ հայ ժողովրդի բարեկամ լինել-չլինելու, օրհասական պահին նրան նեցուկ լինելու կամ լքելու կասկածանքն է դրսևորված նաև աշտոլի խոսքերում: Երբ նրան առաջարկում են հայ կամավորականների մասին երգ ստեղծել, ծերունին ասում է. *«Խոսքս չեմ ափսոսում, Է, իրենց եմ ափսոսում, մարդուս թշնամին էլ պիտի մարդ լինի... Հիմա «հա» եմ ասում ու «չէ» անում, «չէ» եմ ասում ու «հա» անում, ծիծաղում ու վազդ եմ ուզում: Երեխեքը (կամավորականները – Ա. Տ.-Մ.) գնալու-կորչելու եմ, ու չես հասկանալու՝ ով կորցրեց՝ բարեկա՞մը, թշնամի՞ն, չորանաշու՞նը...»* (էջ 118):

Այս առումով մի փաստ ևս էական է. պիեսի վերջում Նիկողայ Շվեդովը առաջարկում է իր ֆոտոապարատով **«բոլոր հայերին միասին նկարել»**: Եվ երբ բոլորը, ճարտարապետից բացի, **«հավաքված-շարված են»**, **«Շվեդովը շարք է մտցնում նաև սահմանապահ զորքերի սպային»** (119): Նույն այն Շվեդովը, որը Անին ճարտարապետության Մեքքա է անվանում, այնուամենայնիվ չի մոռանում լուսանկարներում **«բոլոր հայերի շարքում»** կանգնեցնել ռուս սպային, այսինքն՝ ընդգծել իր կայսրության ներկայությունը:

Ի մի բերելով ասվածը՝ փորձենք ամփոփ գնահատական տալ դրամայի գլխավոր խորհրդանիշներին և նրանց կերպարների միջոցով երկի գաղափարական նպատակադրումների իրագործմանը:

Ճարտարապետը, ի վերջո, անսալով վանահոր հորդորներին, Բագրատունիների զինանշանը արտանկարելիս վագրի բարձրացրած թաթի տակ ոչ թե **«մեր խեղճությունը»**, որը կարող էր տափակ կամ այլաձև մի բան լինել, այլ գունդ է նկարում, որովհետև վանահայր պնդում է, թե **«...միտքը չիք և անգո մի բան չէ, քարի հեղի հավասար՝ միտքը դի՛ր ու կշռի՛ր. միտքը ծնվում, լինում, մեռնում է, ինչպես քարը կամ մարդը: Ժողովրդի լեզուն ասում է ինչ մտանես, էն գրանես: Ինչ-որ սրեղ է, մի՛ մտածիր»** (էջ 40):

Սրի, որը հայ ժողովրդի՝ սեփական ուժին ապավինելու խորհրդանիշն է, այդ սրի վրայի ժանգի, որը ազգի խեղճության և հուսահատության խորհրդանիշն է, այդ ժանգը անվերջ մաքրող փոքրիկ Աբելի, որը իր արմատները որոնող ապագա սերնդի խորհրդանիշն է, վերջապես կարմիր հագած և իրենց ծոցում ազատության դրոշ պահած հայ կամավորականների, որոնք գնացել էին ռուս-թուրքական սահմանն անցնելու և ֆիդայական ջոկատներին միանալու, բայց ընկել էին ռուս սահմանապահների լարած թակարդը ու կոտորվել... այս բոլոր խորհրդանիշների ու հայության լինելիության գոյամարտում նրանց ունեցած դերի վերջնական գնահատականը հակիրճ, բայց տարողունակ ամփոփված է ստեղծագործության վերջին էջում, որտեղ տարիների խորքից հնչում է փոքրիկ Աբելի՝ արդեն «ծերունական», «մաշված» ձայնը.

«Եվ ծերունական մաշված մի ձայն պատմում է այդ «լուսանկար» պատկերի վրա. Կանգնած էինք: Էս ևս եմ, այո, բուրբ սիսա երևում է:

Հի՛ն թուր էր, Անիում ինչ ինչքան հիշում եմ մաքրում էի: Շողեր մերու, Միմոն հերբա: Ծարպարապերը, ոչ չկա, խուսափել է, միշտ խուսափում փախչում էր: Անիով գալիս խմբեր էին անցնում Տաճկաստան, գալիս Անի երդվում էին ու անցնում: Մեծերն ինչնից քաքցնում էին, բայց ես ուրեմն զիպեի՝ որ թուր էի մաքրում, թուրը թե չէ ինչի՞՝ էի մաքրելու: Ու մեկ էլ փնքալով, խոր փնքալով արյուն փալով, պապերը բռնելով եկավ կանգնեց: (Այդ այդպես էլ լինում է. գիշերվա կարմիր հագած տղաներից մեկը գալիս կանգ է առնում «խմբանկար-պատկերի» առաջ): Իրեն մենք շուր էինք փեսեք, բայց պարոն Շվեդովը մի թուպի հնազանդություն էր խնդրել, չէինք շարժվում: Մեր դեմ կանգնել ու մեզ չէր փեսնում, աչքերը շաղված՝ նայում ու օրորվում էր... Չեռքիս թուրը փեսապ, խլեց, բարձրացրեց ու՝ «Նենավիժո՛ւ ռու»...

...Գիշերով եկել անցեք, զնացել սահմանի վրա դարանն էին ընկել, կոտորվել, աշուղ Մուսերը նրանց վրա երգ կապեց, ժողովուրդը երգում էր»:

Իր ժողովրդի պատմության դրվագներին անդրադարձող ցանկացած գրող, վերաիմաստավորելով անցյալը, փորձում է եթե ոչ իր պատգամը, գոնե իր խորհուրդն ուղղել ներկա և ապագա սերունդներին: Եվ դրա մատուցման լավագույն ձևը ոչ թե մերկապարանոց հռետորաբանությունն է, այլ գեղարվեստական խոսքին բնորոշ արտահայտչամիջոցների, հատկապես այլաբանական բանաձևումների կիրառմամբ ընթերցողին մտածելու, վերլուծելու և սեփական եզրահանգումների հնարավորության ընձեռումն է: Հենց այդ հնարավորությունների ընձեռումից օգտվելով՝ փորձենք հակիրճ ամփոփել նաև «Չեզոք գոտի»-ի դրամայի գլխավոր խորհուրդները:

Եվ այսպես, սուրը՝ սեփական ուժերի խորհրդանիշը, պետք է մաքրվեր, այն միշտ պետք է մաքրված ու պատրաստ լինի՝ անկախ նրանից, թե երբ կգա այն օգտագործելու պահը: Հայ ժողովուրդը հույսը պետք է դնի իր ներուժի վրա, քանի որ, ինչպես նկատեցինք, նույնիսկ Շվեդով հայասեր գիտնականը, թեկուզ ցավով, բայց գտնում է, որ օտար (այս դեպքում՝ ռուսաց) միապետը մեզ համար *միացյալ ու անկախ Հայաստան չի ստեղծելու*: Ավելին՝ օտար զորքը ոչ թե մեր, այլ իր միապետության սահմանն է հսկում, և ոչ միայն սահմանակից թշնամուց, այլև մեզանից (տվյալ դեպքում հայ կամավորական երիտասարդներից,

որոնց դարանակալել ու սպանել են): Իսկ հայոց երբեմնի ազատ ու հզոր հայրենիքի տեսլականը իրենց հոգում փայփայող կարմիր հագած տղաներ միշտ են ծնվելու և իրենց կյանքը հայրենիքի փրկությանը նվիրելու: Ճիշտ է, դրամայում նրանցից միայն մեկն է, այն էլ վիրավոր ու արյունաքամ, հասնում Անի ու կանգնում լուսանկարվողների կենտրոնում, բայց հասնում է: Պիեսում արտասանվող վերջին խոսքը նրանն է, այն էլ ընդամենը մեկ բառ՝ հայ կյանքում այդքան **քաջակա և ներկա** դաշնակցի լեզվով՝ ըստ էության այդ դաշնակցին ուղղված՝ **նենավիժո՛ւտու...**

ՆԱԽՆԱԿԱՆԻ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրականությունը մարդկության կարուրն է կյանքին:

Հ. Մաքևոսյան

Հրանտ Մաքևոսյանի գրականությունը 1960-ական թթ. գրականություն է, ինչը նշանակում է զգայուն լինել փխրուն այն պահի հանդեպ, որը կոչվում է խրուշչովյան ճնհալ: Այս պահը Մաքևոսյանն ինքը կարևոր է համարել իր սերնդի համար. «Մանավանդ իմ սերնդի համար կարող էր անուղղելի ողբերգության վերաճել, եթե մեր 15-20 տարեկանում վրա չհասներ այն բեկումը, իմպերիական մտածողության այն ջախջախումը մի, թվում է, խեղկատակի իսկապես հերոսական հեղափոխությամբ, որ էր Խրուշչևը...»¹: Խրուշչովին և նրա արածին տրված այս բնորոշումը դժվար է ասել որքանով է ճշգրտորեն բնորոշում քաղաքական գործչին, բայց այն խորքայնորեն բացում է 1960-ական թթ. իրականության մի հակասություն՝ անլրջության, խեղկատակության կառնավալային մի գոյակերպ, որը հիմքով հակահերոսական պիտի լիներ, եթե հետևում ենք կառնավալի ժողովրդական ավանդությանը, բայց այդ դեպքում այն հերոսական է ու հեղափոխական միևնույն ժամանակ:

Մաքևոսյանի՝ Խրուշչովին տված բնորոշման խորքում ընթեռնելի է մի դրականություն՝ ոչ այնքան արվեստագետի ճկուն ժեստ, որքան քաղաքականը ընդունելու գիտակցություն: Նույն գիտակցությունն է աշխատում, երբ «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմի նկարահանման պատմության մեջ հիշում է իր ու Անտոն Բոչինյանի գրույցը՝ ամփոփելով. «Դուրս եկավ, որ ես կիմո եմ շինում, ինքն էլ ճանապարհներն է շինում (խոսքը Անտոն Բոչինյանի մասին է – Ս. Դ.), և ահա առաջանում է շատ

¹ Հրանտ Մաքևոսյան, «Ես ես եմ», Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 53-54:

լավ ֆիլմերի ու շատ լավ ճանապարհների Հայաստան աշխարհը»²: Սա իր *Ժամանակը* ընդունելու խորաթափանցություն է, բայց նաև *իր* ժամանակը ստանձնելու գրողական դիրքորոշում: Հետստալինյան ժամանակաշրջանը լի էր կուսակցական, բյուրոկրատական համակարգը և այդ կերպ նաև՝ քաղաքականը ժխտելու դեպքերով: Մաթևոսյանի մոտ կարծես նուրբ մի տարբերակում է տեղի ունենում. հարցը քաղաքականը ժխտելը չէ: «Եթե հեղափոխությունից շատ հեռու կանգնած մի գրողի ստեղծագործության մեջ հեղափոխության առաջնորդը տեսնում էր իր հեղափոխության՝ որ այդ գրողի հեղափոխությունը չէր՝ բոլոր ուժեղ և բոլոր թույլ կողմերը, այդ նշանակում է, որ գրողը կյանքը վերցրել է ամբողջ լայնությամբ և խորության բոլոր ծալքերով, և դա գրականություն ստեղծելու միակ կերպն է, և այդպիսով հեղափոխության առաջնորդի ականջին շնչացել է նրա հեղափոխության թուլությունների և հաղթանակի ճանապարհների մասին»³: Խնդիրն իհարկե շատ նուրբ է հենց գրականության տեսանկյունից: Մաթևոսյանը չի խուսափում լինել իր ժամանակակիցը, բայց միևնույն ժամանակ գրականությունը հանում է քաղաքականի հետ մրցակցությունից: Եթե այստեղից ենք նայում, ապա Մաթևոսյանի գրականությունը նույնպես կառնավալային հերոսական հեղափոխության դիսկուրսի մեջ է: Սակայն հարցին այդքան լայն կտրվածքով չեմ նախատեսում մոտենալ այս պահին և սահմանափակվում եմ միայն որոշ հարցեր դնել միայն նրա՝ 1962 թ. գրած «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը նկատի առնելով:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակով և 1960 թ. գրված «Անհիժոր» ակնարկով ի հայտ է գալիս Մաթևոսյանի գրական ճիգը՝ ստեղծել «ժողովրդական տարերքի» գեղարվեստական մի աշխարհ: Հարցն այնքան էլ պարզ չէ, քանի որ «ժողովրդական տարերքի» գրականությունը 1960-ականների գրականության օրակարգն էր: Եթե Մաթևոսյանը հակվում է գրականությունը քաղաքականի հետ մրցակցությունից դուրս բերել, այսինքն՝ չբացարձակացնել «ժողովրդական տարերքը», ապա արդյո՞ք գրականությունը դառնում է քաղաքականի պատճենը կամ կարիկատու-

² «Մենք ենք...» (Մենք ենք, մեր սարերը 40 տարի անց), Դավիթ Մաթևոսյանի ֆիլմի (2012) 17:45-17:51 հատվածից:

³ «Մտիլիզացիայի մասին», Մալխաս Թոթի առջև, էջ 48:

րան: Ինչպե՞ս է, որ գրականությունը կարող է շնչալ հեղափոխության առաջնորդի ականջին իր հեղափոխության ուժեղ ու թույլ կողմերի մասին:

«Գրականության բնապաշտությունը հանդես է մտնում գյուղագրության տարազներով, որովհետև հնարավոր չէ վերադարձնել ոչ միֆական Բաբելոնի միֆական թագավորին, ոչ էլ աչք փակել աստմի գյուտի դեմ, այնինչ բնությունից ու գյուղից ինչ-որ մի մաս դեռ մնացել է, դեռ մեղվին խղճահարվողներ կան, որ ամռան երկար օրերին փեթակի արկանոցը ուշ են բացում, որպեսզի մեղուն շատ չբանի, դեռ հողագործներ կան, որ սածիլի համար հողի մեջ տեղ են անում միայն մատներով. բնապաշտությունը խարսխվում է ահա սրանց»,⁴ գրում է Մաթևոսյանը: Խոսքը վաղնջական ժամանակներից, գուցե ագրարային հասարակությունից եկող հանդերձավորված մնացուկների մասին է, որոնց համար այսօր էլ բնության լեզուն նույնն է, ինչ վաղնջական ժամանակներում: Մաթևոսյանը գիտի է, որ այլևս անհնարին է վաղնջական բնական ներդաշնակությունը, նա տեղյակ է աշխարհի տեխնիկականացման ընթացքին: Այդ արխայիկ մնացուկներն այսօր էլ կան իրենց նախնականությամբ, դրանք հիմնովին ոչնչացված չեն: Մյուս կողմից, տեխնիկականացող աշխարհն այլևս պարտադրում է աշխարհին նայելու և աշխարհը վերարտադրելու իր կերպերը⁵: Այս հակասությունը՝ բնության ու տեխնիկականացող աշխարհի, Մաթևոսյանի գրականության հիմքերից մեկն է: Եվ ժամանակակից մարդն ինքն էլ այդ հակասության ակունքներում է ձևավորվում:

«Մենք ենք մեր սարերը» վիպակում նախնականությունը պահած կերպարները հովիվներն են: Նրանք այդ մնացուկները բերել են իրենց նախորդներից, որոնք վիպակում ներկա են հիշվող պատմություններով: Բայց հովիվները և նրանց աշխարհն այսօր աշխարհին կապված են, ինչպես Մաթևոսյանն է ասում, «հազար ու մի թելերով»: Այս գյուղն ունի հեռախոս, հովիվները Օթելլո են արտասանում, գիտեն, որ Մարքսը բա-

⁴ «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին», Սպիտակ թղթի առջև, էջ 41:

⁵ Այս մասին բավականին ուշագրավ ուսումնասիրություն ունի Հրաչ Բալայդանը. տե՛ս «Այլակերպման մղումը (Արդյունաբերականացման և տեխնոլոգիական հողվորյի ընկալումը Հրամո Մաթևոսյանի գրականության մեջ)», «Ինքնության հարցեր», Եր., 2002, էջ 66-88:

նաստեղծ չէ և այլն: Այս կերպարները մի կողմից կապված են բնությանը, ինչպես ագրարային ժամանակաշրջանում, մյուս կողմից՝ նրանք անցել են քաղաքակրթության միջով: Նրանք մի տեսակ երկեւորյուն են. բավականին ճկունությամբ են վարվում քաղաքակրթության ձեռքբերումների հետ և ներդաշնակ են քաղաքակրթությունը՝ նախնականությունը պահած իրենց կյանքի հետ հարաբերելիս: Նրանց ճկունությունը հիմնականում լեզվական է, և այն առավելագույնս գործում է, երբ իրենք իրենց աշխարհում են: Նրանք *խեղկարակներ* են՝ ճշմարտությունը ոչ ճակատային ձևերով ասողներ:

Հետստալինյան ժամանակաշրջանի յուրահատկությունն այն է, որ այստեղ գործ ունենք ստալինյան ժամանակաշրջանում ձևավորված անհատապաշտության ինստիտուցիոնալացված գործադրման հետ: Ստալինյան շրջանում ձևավորված պետական-բյուրոկրատական խավի յուրահատկությունն այն էր, որ այն հանդես էր գալիս իբրև օրենքի և հանրային սեփականության պաշտպան ու ջատագով, բայց որի խորքում գործում էր անձնական շահի ծածկյալ ցանկությունը: Այս դասակարգի ու նաև համակարգի յուրահատկությունն այն է, որ այստեղ գաղափարները սերտաճած են իշխանական ուժին:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում պետական-բյուրոկրատական համակարգը ներկայացնում է սովետական միլիցիան՝ հանձինս լեյտենանտ Անուշավան Հակոբյանի, սերժանտ Սարգսյանի և պետի: Վերջին երկուսը էական դերակատարություն չեն խաղում վիպակում. նրանք միայն կողմնակիորեն են ցուցադրում բյուրոկրատական իշխանության ուժը: Մինչդեռ լեյտենանտ Հակոբյանը այս խավը իր բարոյությամբ ներկայացնող կերպարն է: Նա, մի կողմից, հանդես է գալիս իբրև օրենքի պահապանն ու գործադրողը, բայց մյուս կողմից՝ զսպված համակրանք է տալիս նախնականությունը պահած աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ: Ի տարբերություն հովիվների՝ այս կերպարը երկատված է. նրա մոտ ի հայտ են գալիս անդիմադրելի հմայք ու ընկրկում կյանքի նախնականության, բնականության հանդեպ, բայց միաժամանակ նաև պարտադրված պատասխանատվություն՝ ծառայողական աշխատանքը լավ կատարելու: Սա կարծես թե այն կերպարն է, որը չգիտակցված կարոտ ունի բնականությունը պահած աշխարհի հանդեպ, բայց միևնույն ժամանակ պարտադրանքն ունի իր ժամանակի հետ լինելու: Այս

երկուսի միջև եղած հակասությունը միմյանց բացառող հակասություն է: Նա ի հայտ է բերում բռնաճիգ ձևավորված խավի ողջ ներքին երկվությունը:

Կերպարների երկություն/երկատվածությունը, ինչպես նաև նրանց խոսքային ճկունությունը հիմք են տալիս մտածելու, որ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում գործ ունենք կառնավալային իրադրության հետ: Խորքի մեջ կերպարների այսպիսի ներքին բեկվածությունն է հնարավոր դարձնում կառնավալային հիմնական գործողությունը՝ *շրջումը*: Արդյունքը գավեշտից առաջացած ծիծաղն է, որի խորքում երկու բևեռների միջև վերացող սահմանների սարսափն է: Սարսափի՝ իր հակառակին՝ ծիծաղին շրջվելը կարծես թե կառնավալի հիմնական տրամաբանությունն է: Սակայն միշտ չէ, որ դա տեղի է ունենում⁶: Երբեմն այն վերաճում է ագրեսիվ գործողության: Այս երկու շրջումների հետ էլ գործ ենք ունենում վիպակում:

Այսպես, վիպակի առաջին մասում կառնավալային շրջումները ծիծաղելի են: Դրանք հիմնականում այդպիսին են, երբ խաղ են, և երբ խաղի տրամաբանության մեջ ներքաշվում է ամեն բան: Ընդ որում, խաղը կարող է գործել տարբեր մակարդակներում՝ ծաղրանունի գործածությունից, որը խոսքային է (օրինակ, երբ Կուտուզով են կանչում պատերազմից վերադարձած անտառամեջցուն), մինչև առավել ընդգրկուն խմբային գործողություն՝ լեյտենանտ Հակոբյանի ծառայողական գլխարկը գլորելու և քարկոծելու զուտ տոնական տրամադրությունը, որի մեջ ներքաշվում է նաև ինքը՝ լեյտենանտը: Խաղն ինքնին առաջին տպավորությամբ պարապության ու վիրտուոզության արտահայտություն է թվում: Եվ այդպես է, որովհետև այն անմիջականորեն և ուղղակիորեն կապված չէ կյանքի պայմաններին, դրանով կարծես որևէ

⁶ Լևոն Աբրահամյանը ծիծաղի ստեղծման մեխանիզմների մասին խոսելիս նկատում է, որ ցանկացած անակնկալ հանդիպում անսովորի հետ խորքում սարսափելի է: Մարդը սկսում է ծիծաղել, երբ որևէ կերպ հասկանում է, որ անսովորը սարսափելի չէ, և դրանով հաղթահարված սարսափը վերածվում է ծիծաղի: Ըստ նրա՝ կառնավալային շրջումները՝ իբրև անսովորի դրսևորումներ, միշտ սարսափելի են, դրանք հետո են դառնում ծիծաղելի: Դրանով հանրությունը լիցքաթափվում է: Նախնական սարսափը փոխակերպվում է ծիծաղի կամ սրվում ու վերածվում է դեստրուկտիվ իրողության՝ կախված կոնտեքստից: Այս մասին տես **Левон Абрамян**, “Смех как побочный продукт и движущая сила праздника”, в кн. *Смех: истоки и функции*, под ред. А. Г. Козинцева, Санкт-Петербург, 2002:

խնդիր չի լուծվում: Ավելի շուտ այդ միջոցով հարաբերություններ հաստատելու փորձեր են արվում (կարելի է հիշել Ռևազի հետ խոսակցությունը, երբ վերջինս իր ոչխարների կորուստը հարցով փորձելով մոտենում էր հովիվներին, կամ լեյտենանտ Հակոբյանի առաջին գյուղ այցելության ժամանակ նրա ու հովիվների միջև խոսակցությունը, որը դարձյալ ուրիշին իրենց աշխարհին մոտեցնելու մի ձև է): Բայց այս խաղի յուրահատկությունն այն է, որ դրա մեջ ներքաշվում են ողջ աշխարհն ու տիեզերքը, մարդիկ ու բնությունը: Նրանք միանգամից դադարում են առանձին լինելուց: Խորքի մեջ տեղի է ունենում ոչ թե շրջում հիերարխիկ հարաբերություններում, այլ օտարվածը շրջվում է յուրայինի: Այստեղ անհետացող սահմանը ոչ թե վերևի ու ներքևի միջև է, այլ առանձնությունների՝ անհատների, բնության, տիեզերքի: Այսպես վերանում են **իմի** և **քոյի**, **մենքի** և **դուքի**, **մարդու** և **կենդանու**, **մարդու** և **բնության** սահմանները, բոլորը **մենք** են, նրանցն է նաև **մենք**-ին ենթարկված բնությունը՝ «մեր սարերը»: **Մեր** են դառնում մարդիկ, կենդանիները, բնությունը՝ ողջ շրջապատը: Այս իմաստով ամեն բան դառնում է տիրապետելի: Տոնական այս ցնծության, զարթոնքի, բերկրանքի ու խնդության զգացողությունը վիպական հոլովում է հովիվների էության մանկականությանը. այն վարակիչ է. պայթում է հանկարծ ու իրենով ողողում աշխարհը՝ աշխարհին վերադարձնելով նրա վաղնջական նախնականությունը:

Իրականում խաղի ու ծիծաղի միջոցով տեղի է ունենում սոցիալականացում: Սա իրականանում է հիմնականում լեզվական ճկունությունների միջոցով: Մաթևոսյանի մոտ **մենքը** խոսքային ճկունությունների վրա ձևավորվող հանրություն է, և Անտառամեջի կյանքն ու պատմությունը ներկայանում են իբրև լեզվական ճկունությունների մի ամբողջություն: Այս դեպքում ցանկացած շրջում ծիծաղելի է, խորքում այն վտանգավոր չէ, որովհետև խոսակիցները ի սկզբանե գիտեն այսպիսի խոսքի պայմանը, որը է փորձարկվող լեզուն՝ խաղը: Մաթևոսյանի մոտ **մենքը** կոմունիկատիվ է, և այն գործում է միայն որոշակի պայմաններում: *Այդ պայմանը մանկականանալն է և աշխարհի հետ հարաբերման նախնականությունը վերագրելը*⁷:

⁷ «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմի համար գրած Մաթևոսյանի սցենարում սա ավելի ակնառու է: Ֆիլմի որոշ դրվագներում լեյտենանտը և Ջավենը զուգահեռաբար իրենց մանկության որոշ դրվագներով մտորելին: Սցենարում դա կարծես թե մանկականության հետ

Կոմունիկատիվության այս գործողությունը վտանգվում է սակայն, երբ փորձ է արվում խոսքային ճկունությունը բանեցնելու որոշակի սկզբունքներով գործող նորմատիվ համակարգում: Այստեղ է ահա, որ կառնավալային շրջումը վերաճում է դատարկությանիվ ու քայքայիչ միջոցի: Սա տեղի է ունենում վիպակի երկրորդ մասում, երբ քաղաք վերադարձած լեյտենանտը բախվում է նորմատիվ պահանջների հրամայականին: Նրա դիրքը վտանգված է, քանի որ նա չի կատարել իր աշխատանքային պարտականությունները. «Երեխայություն» է արել հովիվների հետ ու «հարբած արձանագրություն կազմել»: Վերադասի դրած պահանջն այն է, որ նա ապացուցի, որ լեյտենանտ է, որքան էլ վերջինս համոզված է, թե՝ «Ընկեր մայոր, ախր դա գողություն չէ, դա ես չգիտեմ ինչ գահրումար է, բայց գողություն չէ»⁸: Խնդիրը ի հայտ է գալիս նաև հովիվների մոտ: Հարցաքննությունից վերադարձող Չավենը հանկարծ մտածում է. «... որ ինքը երեխայի բաներ է անում, թեթև կնոջ բաներ է անում, պատասխանատվություն չի զգում ոչ ընտանիքի նկատմամբ, ոչ էլ պատվի: Վատ բան է ստացվելու, մտածեց Չավենը» (էջ 113): Չավենի դեպքում գործող նորմատիվությունը հղում է ընտանիքին ու պատվին՝ նախնականության սոցիալական միավորին ու բարոյական սկզբունքին:

Հարցն այն է, որ այս դեպքում հակադրության մեջ են դրվում ոչ միայն բնականությունը և պարտականությունը, այլև արխայիկ սոցիալական ու նորմատիվ պատկերացումները: Դրանք գիտակցվում են իբրև առանձնաբար գոյություն ունեցող և ոչ դիմամիկորեն միմյանց հետ աշխատող իրողություններ: Հարցաքննության ընթացքում նրանք երկկողմանիորեն հաճախ են զգում մյուսի՝ իրենցից չլինելը: Այս ընթացքում լեյտենանտի ու հովիվների միջև եղած սահմանների անհետացումը դառնում է սարսափելի: Այստեղ կարծես յուրաքանչյուրը մենակ է մնում

կապի հուշում է ավելի շուտ, քան մանկություն վերադարձի: Այս հատվածները Հենրիկ Մալյանի ֆիլմում չկան: Տե՛ս **Հրանտ Մաթևոսյան**, Մենք ենք, մեր սարերը (ռեժիսյորական սցենար), Երևանի Համո Բեկնազարյանի անվան «Հայֆիլմ» կինոստուդիա, 1968: (1968 թ. կինոստուդիան շատ քիչ տպաքանակով և ոչ համրայնացման նպատակով տպագրել է սցենարը: Այդ տպագրության օրինակը գտնվում է Հրանտ Մաթևոսյանի արխիվում և այն մեզ տրամադրել է Մաթևոսյան ընտանիքը):

⁸ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Մենք ենք, մեր սարերը, Երկեր երկու հատորով, հ. I, Եր., 1985, էջ 87: Գործին տրվող բոլոր հղումներն այսուհետ կտրվեն տեքստում:

անսովորի առջև: Իրադրությունը արձանագրում է Իշխանը՝ ասելով. «Օհո՛, իշխանության հետ մնացինք մենակ» (էջ 88): Ավագը շարունակում է խեղկատակություն անել՝ անհադորդ մնալով փոխված իրադրությանը: Ձավենը իր ողջ թատերականությամբ ստիպում է քննիչին առերեսվել սեփական մանր հաշվարկներին (վերջինս ուզում էր ավելի լավ աշխատանք ունենալ, աղջիկը շարունակեր երաժշտական կրթությունը և այլն, որտեղ գաղափարականության դիրքերից հնչեցրած լեյտենանտի ճշմարտությունը, ինչպես և նրա՝ այդ գաղափարականության երաշխավոր լինելը կասկածի տակ են դրվում): Մյուս հակադրվող լեյտենանտի բռնաճիգ ջանքը ուղղված է հանցանքի հաստատմանը: Այս պայմաններում է, որ հովիվների ու լեյտենանտի միջև տեղի ունեցող խզումը վերաճում է դիրքերը հաստատող ուժային գործողության, որի թավրը ուղղված է խաղով վերագտնված մանկականությանը:

Կառնավալային հիմքով հարցաքննությունն ի հայտ է բերում այն կոնտեքստը, որի մեջ սարսափը չի վերաճում ծիծաղի: Խոսքային առումով դա ծաղրի, պարողիայի, բուֆոնադային կոնտեքստն է: Խաղն այս դեպքում ներկայանում է հակառակ նշանով. այն վերաժվում է զավեշտի: Լեզվական ճկունություններն այս կոնտեքստում դառնում են մյուսին շողոքորթելու, խնդրից շեղելու, վրիպեցնելու, այլ կերպ՝ խաբեության միջոցներ: Այս տրամաբանությամբ են ընթանում հովիվների հարցաքննությունը, նաև՝ դատավարությունը: *Բուֆոնադային կոնտեքստը քարոյական քննադատության կոնտեքստն է, և այն դեպքերում կրիվ է հենց որպես այդ:*

Վիպակում Մաթևոսյանը հավատարիմ է մնացել կառնավալային սկզբունքին՝ խոսքային բիմար՝ կոմունիկատիվ և դեստրուկտիվ հակադրությունը աշխատեցնելուն: Այդ հակադրության ծայրագույն դրսևորումը վիպակի ավարտն է, որտեղ գործ ունենք ևս մեկ շրջումի հետ: Ի տարբերություն վիպակի սկզբում ծաղրանունի թարմությունը փորձարկող գյուղացու տրամադրվածության՝ այստեղ գործ ունենք քաղաքային կյանքը ծաղրանմանակող գյուղացու կյանքի հետ: Կյանքի այսպիսի շրջումը կարծես դատարկում է հովիվներին իրենց էությունից. *նրանք այլևս չեն խոսում*: Ի տարբերություն արխայիկ հանրության, երբ տոնականության ներսում գործում են ինքնակարգավորման մեխանիզմներ՝

«հավանաբար, [դա] իրականացնում է ինքնաբերաբար՝ մարդկային օրգանիզմի հուշումով, և տոնն ամբողջությամբ կարգավորվում է սոցիալական օրգանիզմով»⁹, ապա մյուս դեպքում այդ հարաբերությունները դառնում են կարիկատուրային:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում նա ստեղծում է ևս երկու կերպար, որոնք դուրս են մնում կառնավալային կոնտեքստից: Խոսքը վիպակում ոչ այնքան կենտրոնական տեղ գրավող բանկի աշխատակից Երվանդ Ծառուկյանի և գյուղական ծագումով քաղաքաբնակ գեներալի մասին է: Առաջինը միջին ծառայող է, երկրորդը՝ բավականին ներկայանալի դիրք ունեցող մեկը: Երկու կերպարներն էլ ներկայացնում են 1960-ականներին նոր-նոր ծիլ տված և միայն 1970-1980-ականներին ձևավորված խորհրդահայ իրականության միջին-քաղքենիական մի խավ: Այս խավը դուրս էր եկել ժողովրդի ծոցից և ներկայանում էր որպես պետական-բյուրոկրատական մեխանիզմը ճկունությամբ գործադրող և «կյանքի օրենքներին» տիրապետող բաշարող-ճարպիկների մի խավ: Առաջինը՝ պետական գործը բժախնդրորեն կատարող ու կասկածելիորեն այդ աշխատանքի դիմաց բավականին ապահով կյանքով ապրող միջին մարդ է, մյուսը՝ պետական բարձր դիրք ունեցող պաշտոնյա, որը ճարպկորեն ձեռնաձուլում է գյուղական իր ծագումը, երբ դրա կարիքը կա: Երկու կերպարներն էլ ժողովրդականություն են խաղում այնտեղ, որտեղ դրա անհրաժեշտությունը կա: Նրանց այս կողմին հղելով է Ջավենը դատարանում հայտարարում. «Հաշվապահ եք, հաշվապահ... Չեզ հետ գլուխ դնել չի լինի, մեղալ եք հավաքում, պատվոգիր եք հավաքում, կենսագրություն եք հավաքում ու դառնում տեր... Հաշվապահ եք, հաշվապահ...» (էջ 140-141): Այս կերպարների մոտ իսպառ բացակայում է մանկականությունը: *Նրանք օժիված են բանական հաշվենկալությունը*: Վիպակում ընդամենը հղում կա նրանց մանկությանը: Ծառուկյանը Ջավենին ցույց է տալիս գեներալի մանկության մի լուսանկար՝ տպագրված ինչ-որ մի հատորում, ապա մեկ այլ լուսանկար՝ միասին: Հասկանալի է, որ նա դա անում է հաշվենկատորեն: Սակայն

⁹ **Левон Абрамян**, там же, с. 73. Ի հակադրություն արխայիկ հանրությունների՝ Լևոն Աբրահամյանը հիշատակում է նաև ժամանակակից՝ հիերարխիկ կամ տոտալիտար հանրությունների՝ տոնը կարգավորող մեխանիզմների մասին. դա հիմնականում կատարվում է այդ հասարակությունների «ուղեղի» կողմից: Այս դեպքում ավելի շուտ գործ ունենք ցանկությունը նորմավորելու հետ:

Մաթևոսյանն այստեղ ունի ուշագրավ մի բնորոշում. «Այդ գրքի մեջ տպագրված էին տկլոր երեխա՝ գեներալը, և գեներալ՝ գեներալը, և դպրոցական՝ գեներալը դասարանի հետ» (էջ 130): Այս բավականին պարզ բնորոշումը խորքի մեջ բավականին նրբորեն բացում է երկու բան. նախ, որ գեներալը եղել է երեխա, ինչը չի նշանակում, որ մանկականություն է ունեցել, ապա որ նա *այն է, ինչ է*: Ուրեմն հաշվենկատությունը նույնքան *նախնական* ու *բնական է*, որքան խաղը: Սա շատ էական պահ է, որովհետև խորքի մեջ այս խավը, որը բյուրոկրատականության ու «կյանքի օրենքների» ներդաշնակ մարմնավորողն է, Մաթևոսյանի մոտ նույնպես արխայիկ է:

Վերադառնանք վերլուծության սկզբում դրված հարցերին: Փաստորեն, Մաթևոսյանի մոտ նախնականությունը մանկականանալու հարց չէ միայն: Այսպիսին լինելու դեպքում կառնավալային իրականությունը կհետևեր ժողովրդական ավանդույթին, ավելին՝ կաշխատեցներ արքետիպային սխեմաներ միայն: Սակայն այս դեպքում այդպես չէ: Մաթևոսյանը բազմիցս նշել է, որ իրեն դուր է գալիս նախնական ու մոնումենտալ մարդը՝ իր պարզ համակրանքներով ու հակակրանքներով՝ «սա իմ կարոտներից է» և «...բյուրոկրատիզմի սարդոստայններում խճճված, բյուրոկրատական ապարատի ուռճացումը անկասեցնելի ժանտախտի պես մի բան [է]»¹⁰: Սա այնքան խորքային ցանկություն է, որ հետագայում նրա գրականությունից գրեթե դուրս է մղել բյուրոկրատական խճճված հարաբերությունները ներկայացնող դեպքերը՝ կերպարներին պահելով իրենց նախնական համակրանքների ու հակակրանքների լարումներում: Բնականության այս պահանջը մի տեսակ անընդհատ հղում է մարդու ներքին՝ ցանկության տնտեսությանը: Կերպարների կապը իրենց ցանկությունների հետ այնքան անմիջական է, որ նրանք որևէ իրադրության մեջ չեն երկմտում արտահայտել դրանք: Մաթևոսյանի կերպարների մոտ լեզվի ու ցանկության անմիջականությունն է դրված գրականության հիմքում: Իսկ այս դեպքում լեզուն հանդես չի գալիս *հրրի* ցանկության արտահայտիչ, այլ ցանկության դեմքն է: Եվ այսպերպ է, որ նախնականը հնարավոր է դառնում:

¹⁰ «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին», Մալտակ թղթի առջև, էջ 32:

**ԾԱՂԱՇՈՒԻ ՄԵՏԱՄՈՐՖՈԶԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

*«Ծաղրածությունների մեր փոհմը» պատմվածքը
«Տերը» վիպակի զուգահեռներում*

Պատմության՝ վաղ անցյալի կամ ամեն պահի անցյալ դարձող ներկայի հետ պատմամշակութաբանական դիսկուրսը գրականության առաջատար հոգածության խնդիր է ժամանակների ու քաղաքակրթական-սոցիալական համակարգերի հոլովույթում: Գրականության տարբեր մակարդակներում զանազան ձևափոխումների ենթարկվելով՝ այն գտնում է կերպավորման յուրօրինակ արտահայտություններ: Հրանտ Մաթևոսյանի գրողական տեքստերում և դրանց առանձին աստիճաններում պատմամշակութային դիսկուրսը տարվում է մեկ անփոփոխ հիմքով, սակայն բազում այլացումներով: Մաթևոսյանական դիսկուրսը տարածվում է երկու մոտիվացիայով. հորիզոնական հարթությամբ այն իր տեքստի դիսկուրսն է արտաքին կոնտեքստի՝ պատմամշակութային իրականության հետ, իսկ վերևից ներքև կամ ուղղահայաց՝ ուշ շրջանի գործերում տարվող մետաֆորիկ դիսկուրսը վաղ շրջանի գործերի հետ՝ ըստ էության ունենալով մետատեքստային բնույթ:

Երկու դեպքում էլ կարևոր է հիշողության ֆենոմենը, որն ուղղորդում է մեզ մաթևոսյանական դիսկուրսի մեկնակետին: Քանի որ ոչ մի դիսկուրս, ըստ էության, հնարավոր չէ առանց ինքնության ճանաչման, և ինքնության ճանաչումն էլ միշտ հենվում է հիշողության վրա, ապա տեքստերի կրկնություններում կամ նախորդ տեքստերին արված այլուզիաներում գործում է **հիշողությունը**. վերստեղծվում է անցյալը՝ անցյալ տեքստը, և այդ տեքստի ծածկագրումը: Այլ կերպ ասած՝ ակտիվացվում են այդ տեքստերն ու ծածկագրերը: Սեփական տեքստի նկատմամբ

այս նուստալգիան գործառական նշանակություն ունի 20-րդ դարի մոդեռնիստական ու պոստմոդեռնիստական ամբողջ գրականության մեջ՝ դառնալով ազատ տեքստի պոետիկական հատկանիշ: Ուստի նախ պարզենք, թե ինչ գործառույթներ ունի հիշողությունը Մաքսոսյանի պոետիկայում և ինչ ձևով է դրսևորվում որպես դիսկուրսի տարր:

1. Հիշողության ֆենոմենը

«Հանդում մի տեղ պատերի մեջ կաղնու փտած բուն կա. պատերը տուն են եղել, տան մեջ՝ կյանք: ... Մի ցորենի կյանք առաջ այստեղ մարդկային կյանք է եղել:

Մի քանի անգամ այս ձորերում առողջ զարկերակով տրոփել է կյանքը. եղել են ցորեն, ձեթ, ձեթի լույսի տակ մատենագիրն ուզեցել է թողնել դարերի համար կյանքի գովքը, բայց մահը անցել է ձորերի վրայով՝ որպես համաճարակ կամ Լանգ Թեմուր, և մնացել են կյանքի հետքեր՝ խաչ, կարաս, կալատեղեր ու գերեզմանոց»¹, – այսպես հիշողությունը շարունակում է կերպավորվել առաջին գործերից սկսած՝ սոդոսկելով իրադարձությունների խորքն ու անընդհատ մեկնաբանվելով՝ մնում անմեկնաբանելի: Այն Մաքսոսյանի աշխարհընկալման համար դառնում է դիրքորոշում:

Գրականագիտությունն այս կամ այն կերպ անդրադարձել է Մաքսոսյանի պատկերած պատմական անցյալին՝ բնականաբար գերծ չմնալով հիշողությունը դիտարկել պատմական հայեցակետի կոնտեքստում:

Հիշողությունը, մարդկային գոյության ամենակարևոր բաղադրիչ լինելով, ենթագիտակցորեն ու գիտակցաբար ընկած է նրա գործունեության բոլոր բնագավառների հիմքում: Ինչպես անհմար է հասկանալ Մաքսոսյանի՝ պատմական անցյալին հղված որևէ տեքստ առանց հիշողության դիտարկման, այնպես էլ մենք չենք կարող շրջանցել այս ֆենոմենը՝ կոլեկտիվ ինքնագիտակցականի տեսանկյունից որպես տոհմի ընկալման միջոց, քանի որ առանց դրա անհմար է մեկնաբանել ծաղրա-

¹ Հրանտ Մաքսոսյան, Ահմիձոր, Երկեր երկու հատորով, հ. I, Եր., 1985, էջ 8-9:

ծուլի մետաֆորը, որն անպայմանորեն կապվում է հեղինակի դիրքորոշման հետ:

Այսպես, խոսելով վեպում ծաղրածուի գործառույթի մասին՝ Մ. Բախտինը նշում էր, որ նման վեպերում ամենադժվարն ու կարևորը ծաղրածուի կերպարի հետ հեղինակի դիրքորոշումը համադրելն է, քանի որ այն դրսևորվում է առանց դիմակի², իսկ ծաղրածուն դիմակավորն է: Այս առումով հիշողությունը ելման կետ է, որից երևում է հեղինակի դիրքորոշումը. «Վիպագիրը կարիք ունի ինչ-որ էական ձևաժանրային դիմակի, որը կորոշեր ինչպես կյանքը տեսնելու, այնպես էլ այդ կյանքը հրապարակելու իր դիրքորոշումը»³: Հիշողությունը զանազան մեկնաբանություններ է ստացել և որպես մշակութաստեղծ գործոն՝ շարունակում է մնալ ուսումնասիրության կենտրոնում: Մարդը, հիշողության որևէ տեսակի կրող լինելու հանգամանքով պայմանավորված, կարող է իրար հակառակ դիրքորոշումներ ունենալ: «Մի կողմից նրա հիշողությունները ներգրվում են նրա անձնականին կամ անձնական կյանքի շրջանակներում, և անգամ այն հիշողությունները, որոնք նա կիսում է ուրիշների հետ, դիտարկվում են միայն այն կողմից, որով դրանք առնչվում են իրեն՝ առանձնացնելով մնացածներից: Մյուս կողմից՝ որոշակի իրավիճակներում նա ընդունակ է իրեն պահել ինչպես խմբի անդամ՝ հիշողությունից կանչելով և պահպանելով անդեն հիշողություններ այնքանով, որքանով դրանք առնչվում են իր խմբին: Այս երկու հիշողությունները շատ հաճախ ներթափանցում են մեկը մյուսի մեջ, և մասնավորապես անհատական հիշողությունը խարսխվում է կոլեկտիվ հիշողության վրա, որպեսզի ճշգրտի կամ հստակեցնի կամ անգամ լրացնի ինչ-որ բաց, նորից ընկղմվի նրա մեջ՝ կարճ ժամանակով միահոսելով նրա հետ»⁴: «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքում **հերոսը** տոհմն է, հետևաբար պատմվածքում հիշողությունից ներբերվում են տոհմին բնորոշ ծագումնաբանական հատկանիշներ:

² St' u **Бахтин М.** Функции плута, шута, дурака в романе // Формы времени и хронотопа в романе հետևյալ հղումով՝ <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop6.html>:

³ Նույն տեղում:

⁴ St' u **Хальбвакс М.** Коллективная и историческая память հետևյալ հղումով՝ <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>:

Բացի կոլեկտիվ հիշողության այս ձևից՝ մենք պիտի առնչվենք նաև հուշի մի այլ ձևի՝ սեփական տեքստի հիշողությանը, որն այլաբանորեն հղում են հիշողության ֆեռմենտի մեկնաբանությանը՝ կրկնակի խաղ ստեղծելով ընթերցողի հետ: Այն տարբեր մակարդակներում ունի տարբեր իմաստաբանություն ու շրջանառվում է տարբեր ինքնությունների հետ՝ ստեղծագործական, ծագումնաբանական, սոցիալական և այլն: Այլ կերպ ասած՝ Մաթևոսյանը հիշողությունը խաղարկում է որպես որոշակի գործոնների անընդհատ շարժման մեջ դնելու գործիք: Ցանկացած տեքստում որևէ նախատեքստի հուշն ակտիվացնում է նախկին տեքստը, կոնտեքստային տարբերությունը իմաստային խաղ է մտցնում ընթերցողի ու տեքստի միջև. հեղինակը՝ որպես իր իսկ տեքստի ընթերցող-մեկնաբան, այն տեքստի մեջ մեծացնում է հուշի նախնական իմաստի ծավալը, ընթերցողին էլ մատուցում նախատեքստի ու մեզատեքստի մեկնաբանության նոր տարբերակ՝ **կեռնելսին նայելու տասնչորսերորդ հայացքի** հնարավորություն: Այս առումով «Տերը» վիպակը դիտարկելու ենք որպես «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքի **հիշողություն**, որպես մետաֆորի հիշողություն ու նորից նրա մեջ ընկղմվելու և մետաֆորի իմաստաբանական ծավալը լրացնելու ցանկություն:

2. Ծաղրածուն որպես ինքնության մետաֆոր

Հիշողությունը ինքնության ճանաչման համատեքստն է, պատմության հետ դիսկուրսի միակ հնարավորությունը: «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքից ու «Ահնիճոր» ակնարկից սկսած՝ ինքնության և մասնավորապես կոլեկտիվ ինքնության ճանաչման խնդիրը նստում է մաթևոսյանական տեքստի բրոնտոտպի ավշահանգույցներում: Մեծ չափով ինքնությունը չի գիտակցվում առանց անցյալի, Մաթևոսյանը այդ անցյալին հառում է տարբեր դիտակետերից, ու այդ դիտակետերից մեկն էլ ծաղրածուին նայելու հայացքն է: Որպեսզի հասկանանք այդ կապը, նախ փորձենք մերձենալ ծաղրածուի էությանը, որն էլ անմիջականորեն աղերսվում է ինքնության բացահայտման հետ՝ գործի շրջանակներում՝ տոհմային ինքնության, իսկ հետագայում՝ ավելի մեծ մասշ-

տաբներ ընդգրկելով ու հանգելով ազգային ինքնության բացահայտման մաքնոսյանական մոդելին:

Եվ արդ, ինչպե՞ս է հիշողությունը կապվում ծաղրածուի մետաֆորին:

Այն, որ ծաղրածուի մետաֆորի նշանակության մեջ դրված է ինքնության բացահայտումը, խոսում է նաև չարենցյան այլուզիան, որն ակնհայտ է պատմվածքում քանիցս կրկնվող մի փոքրիկ տեքստում: Սա հեղինակի պայմանականորեն **անդիմակ** դիրքորոշումն է՝ ծաղրածուի դիմակից ու խաղից անդին: Այդտեղ խոսքի կառուցման գրույցի ձևաչափը, ենթադրական ու հավանական մտորումները, ինչպես նաև վիպական տարածքի ու կերպարների ակնառու շեշտադրումն ու դրանց նարատիվային մատուցումը միտում են Չարենցի ինքնության ճանաչման փորձին: «Փռնու վրայով գործվող ջրի հուշիկությամբ իմ մեջ մի բան սողում է, վարակելով ամբողջ մարմինս: Եվ բջիջներս տեղի են տալիս: Գուցե քաղցկեղ է, գուցե անցած անախորժության թաքուն հիշողություն, գուցե, անտեղյակ, որևէ ուժեղի մի բանում խանգարել եմ և սիրտս թաքուն սպասում է ծեծին: Գուցե և էությունս լցվում է որևէ սրամտությամբ, որը պետք է ծնվի ինչ-որ դիպվածով, հանկարծակի, փռտոցի պես: Չգիտեմ: Եվ քանի որ չգիտեմ, նա ինձ համար սարդի պես դարանած քաղցկեղ է, պատժի սպասում է, քիթը մտած փռչեհատիկ է, որ սպասում է մի ճառագայթ արևի –հա՛պչ...»⁵, - Չարենցի «Երկիր Նաիրի»-ի այլուզիան է «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքի սկզբում:

Սա էլ չարենցյան նախատեքստը. «Վաղո՛ւց, վաղո՛ւց մտորում է իմ մեջ մի անհուն ցանկություն: Վաղո՛ւց ելք է փնտրում կուտակված մի կարոտ: Մթի մեջ, գիշերի կեսին, կամ ցերեկը, երբ ես զբաղված եմ լինում առօրյա հոգսերով, կամ անգամ երբ ես տարված եմ լինում գինու կամ կնոջ հմայիչ հաճույքով, –ներսը, սրտիս խորքում, գողի պես զգույշ, կամացուկ շարժվում է **նա**», «Գուցե սուտ է Նաիրին, Նաիրին – չկա.... Գուցե – հուշ է միայն,– ֆիկցիա, միֆ: –Ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդություն....»⁶: Հեղինակային այս «չգիտեմ»-ները երկու դեպքում էլ

⁵ **Հրանտ Մաքնոսյան**, Ծաղրածուների մեր տոհմը // Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2006, էջ 5:

⁶ **Եղիշե Չարենց**, Երկիր Նաիրի, ԵԺ 4 հատորով, հ. IV, Եր., 1987, էջ 8, 10:

վերաբերում են խմբի բնութագրմանը, երկու դեպքում էլ հեղինակը մեկնաբանող ու չմեկնաբանող նկարագրող է, ընթերցողի մողելը դառնում է ընդգծված կերպով ակնառու, քանի որ հեղինակի գիտեն-չգիտենի պատասխանը միանշանակ վերջնական չէ, այլ՝ անորոշ ու դրված ընթերցողի՝ ինքնության ճանաչման կարողության վրա: Չարենցի «Երկիր Նաիրի»-ին նետվող այս ակնարկ-հիշողությունը ընդունեք որպես նույն մետաֆորը, ինչ Չարենցի երկում ինքնության ֆենոմենի բացահայտումը, քանի որ ցանկացած ալյուզիա ունի իմաստային ծանրաբեռնվածություն: Այդ հայտնի մետաֆորով էլ փորձենք տեսնել «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքի ժառանգումը ինքնության ստեղծագործական հաստատման տարբեր մակարդակներում:

«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 հարաբերությամբ, ինչ հարաբերության մեջ է հարյուր առանձին զինվորների հարվածային ուժը հարյուր զինվորանոց վաշտի հարվածային ուժի հետ»⁷, – «տոհմի» այս նկարագիրը այլաբանում է խմբի ինքնության մասին: Աշխարհին ծաղրածուաբար ու ծիծաղով նայելու կոնցեպտը պատմական անցյալի ընկալման ձևն է: Պատմվածքի հերոս Մացակը «տոհմեցի» է, այն է՝ խմբի ծագումնաբանականի կրողը, ծագումնաբանականը ծաղրածու սկիզբն է, ծաղրածուներից մեկը: Քանի որ տոհմը ծաղրածուների է, ապա ո՞վ է ծաղրածուն, որի բնութագրումը տոհմի բնութագրումն է: Ծաղրածուի կերպարը մշտապես հանդիպում է գրականության սյուժեներում ու պատմության մեջ՝ արքաների, կայսրերի, կառավարիչների, ցեղապետների հետ երկվորյակ գոյության ձևով, երբեմն՝ այլացումներով, ինչպես թզուկ, ներքինի և այլն: Միֆական պատմություններում նրա նախատիպը տրիկստերն է⁸: Ծաղրածուն գրական սյուժեներում հանդիպող ամենահետաքրքիր ու բարդ կերպարներից մեկն է՝ Արթուր արքայի Մերլինից ու գերմանացի գիտնական, երգիծաբան-գրող Սերաստիան Բրանտի «Հիմարների նավը» («Das

⁷ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Ծաղրածուների մեր տոհմը, էջ 5:

⁸ St'u Гаврилов Д., Трикстер в период социо-культурных преобразований: Диоген, Уленшипель, Насреддин // Experimentum-2005. 2006. с. 166-178:

Narrenschiff») գործի այլաբանությունից սկսած մինչև միջնադարի ամենահայտնի գործերը: «Այս ֆիգուրները (իմա՝ ծաղրածուն, խեղկատակն ու հիմարը - Ա. Խ.) գրականություն են ներբերում իրենց հետ նախ՝ հրապարակային թատերական բեմահարթակի, հրապարակային տեսարանային դիմակի հետ շատ էական փոխադարձ կապը: Նրանք կապված են ինչ-որ հատուկ, բայց շատ կարևոր ժողովրդական հրապարակային հատվածի հետ: Երկրորդ, որը, իհարկե, կապված է առաջինի հետ, այդ կերպարների գոյությունը ինքնին ունի ոչ թե ուղիղ, այլ փոխաբերական նշանակություն. նրանց արտաքին կողմը, այն ամենը, ինչ նրանք ասում և անում են, ունի ոչ թե ուղիղ և ոչ անմիջական նշանակություն, այլ՝ փոխաբերական, երբեմն՝ հակառակ, այն չի կարելի տառացի հասկանալ, նրանք այն չեն, ինչ երևում են: Երրորդ, որը ևս բխում է նախորդներից, նրանց գոյությունը ինչ-որ ուրիշ գոյության արտացոլումն է, ընդ որում՝ ոչ ուղիղ արտացոլում: Դա կյանքի երկերեսանիությունն է, նրանց լինելությունը համընկնում է նրանց դերին, և առանց այդ դերի նրանք առհասարակ գոյություն չունեն»⁹:

Ծաղրածուն դարձորյակ արքան է, նա խաղացող է, որը միշտ արքա է խաղում՝ հանրությանը մատուցվող ձևի՝ կառնավալի մեջ ջնջելով իր ծագումնաբանական սկզբի ու արքայի միջև եղած սահմանը: Սա նշանակում է, որ ծաղրածուն ու տերը տեղավորվում են միևնույն էության մեջ՝ ձևավորելով դիստոմիկ կերպար:

Ծաղրածուի մետաֆորի **տեր** լինելու իմաստաբանական ավելի լայն ծավալի մասին ընթերցողիս ակնարկվում է Չարենցի քաղաքական տեքստին հղված այլուզիայի դիրքով. առաջին դեպքում այդ տեքստը գրվում է պատմվածքի սկզբում (դարձյալ հիշեցնեմ, որ ակնարկված տեքստը՝ Չարենցի վեպը, քաղաքական է), երկրորդ անգամ՝ ծաղրածու տոհմի ծաղրածու ժառանգին՝ Մացակին ներկայացնելիս, այսինքն՝ իմաստաբանական այդ ծավալը ազգային կացութաձևի ու ինքնության քաղաքական բնութագիր է. «Պարզ է, որ տոհմով կծիծաղեցնեինք աշխարհի բոլոր գյուղերին: Պարզ է, որ հիմա մեր ծիծաղը պետք է գյուղում պատեպատ խփվելիս լիներ ամպրոպի արձագանքի պես: Տոհմում կա

⁹ Бахтин М., 624, աշխատ.:

մի Մացակ, քսանհինգ տարեկան, նոր ամուսնացած, շատ քնող»¹⁰: Այս ծագումնաբանական-ժառանգորդական որակի դեմ խոսում է տատը (Մաթևոսյանի տեքստերում ցեղային որակի դեմ կանգնողը միշտ կինն է, էպիկական հիշողությունը հասնում է Սասունցի Դավթին սթափեցնող պառավի կերպարին)։ «Գետիմը մտիր, գետիմը... քո հասակի տղաները գյուղ են դեկավարում»¹¹: Ղեկավար լինելու ու տեր լինելու սինդրոմը, տիրոջ բարոյությունը, տեր չունենալու կամ տիրոջ ֆենոմենին չհասնելու խնդիրը անընդհատ տիրապետում է Մաթևոսյանի աշխարհին, այն մաս ծաղրածուի մետաֆորի մեջ է դրված։ Տիրոջ այդ բարոյության մեջ տեղավորվում է ծաղրածուների տոհմի գլխավոր հերոսը՝ շրջված արքան։ Ծաղրածուի լինելը ենթադրում է արտաքին ցուցադրականություն, ծաղրածուն ոչ թե ինքնագիտակցվում է որպես ծաղրածու, այլ նրան ընկալում-մեկնաբանում են ուրիշ հայացքները, իսկ այդ հայացքներում մալան է ծիծաղելի է, կան ողբերգական և իր վրա կրում է համապատասխան արձագանքը։ Այդպես ծաղրածուների տոհմի բացահայտումն էլ արվում է հանրության տեսանկյան առանցքով, հանդիսատեսի հետ բախումի միջոցով, դրսի հայացքի տեսանկյունից։ Ներսի ինքնաբացահայտումն էլ, արտաքին աշխարհի հետ հարաբերվելով դրսևորվելն էլ մեկնաբանվում են «հանդիսատեսի»՝ հարսների միջոցով։ Ու հանդիսատեսային այս կերպարներն էլ տոհմի հիմնական մեկնաբանական առանցքն են, այնքան կարևոր, որ երբեք հեղինակին հանգիստ չի տալիս ու դառնում է տեքստային հիշողություն և կառնավալային մատուցումի կարևոր բաղադրիչ։ Հանդիսատեսի մեկնաբանությունն ու առկայությունը տոհմի ինքնության հետ դիսկուրսի հիմնական կողմն է։ «Եվ տոհմի հարս եկածը սպասում է մերոնք մատեն բազմոցին, թախտին, սեղանի շուրջ՝ ծաղրանկարելու գյուղին, ու ջղային ճշում է։

–Իսկ դո՛ւք ինչ եք։ Աշխարհը թալանած տանում են, իսկ սրանք մատել են՝ սրա՛ քիթը, սրա՛ բերանը, սրա՛ ականջները... Ձեր ականջներին, ձեր ականջներին մայեք... Ականջավորները հենց դուք եք եղել, ես միամիտ...»¹²:

¹⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծաղրածուների մեր տոհմը, էջ 5:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 8:

¹² Նույն տեղում, էջ 11-12:

Տոհմի բնութագրական հատկանիշով ծաղրածուն դառնում է մշակութային կերպ: Ե. Մելետինսկին ծաղրածուի կերպարը բնութագրում է հենց մշակութային կերպարի միջոցով՝ նշելով, որ մշակութային հերոսը՝ նախահոր ու արարչի հատկանիշներով, և նրա երգիծական կրկնորդ տրիկստերը ոչ միայն հին առասպելաբանության մեջ են կենտրոնական կերպարներ, այլ նաև հեթանոսության մեջ¹³ (ուրիշ հեղինակների համար՝ նաև ավանդական մշակույթում¹⁴): Մաթևոսյանը գիտակցաբար ստեղծում է տոհմային ինքնության այդ մշակութային տեսակը՝ ավանդական, այսինքն՝ ծագումնաբանական սկիզբ ունեցող, որը հետո, ինչպես տեսնում ենք շատ գործերում, հակադրվում է մատուցված մշակութային տեսակին և վերակառուցում այն: Ծաղրածուն, լինելով մշակութային հերոս, կարող է իրեն պահել ամենատարօրինակ ձևերով, ինչպես իրեն բնորոշ հակադիր էությունն է: Մացակ-ծաղրածուի կերպարը ներսի ու դրսի մատուցվող հակադիր ձևերի միասնություն է: «Արագ լուծել էր՝ Մացակինն էր, անսխալ թելադրություն էր՝ Մացակինն էր, պատերազմը,– պատճառ է, հետևանք է, պատրվակ է,– բոլոր կողմերով վերլուծել էր՝ Մացակինն էր, տեսուչ եկած ժամանակ դասարանը փրկել էր՝ Մացակինն էր: Բայց այդ ամենը Մացակը շատ թեթև էր անում, լուրջ չէր անում, կարծես ամեն ինչ լեզվին էր, նա հենց միայն դուրս էր հանում, չէր մտածում. մանավանդ որ աչքերից մեկն էլ ահագին շիլ է դեպի դուրս»¹⁵: Ու այս անլուրջ ու ծաղրածուական աշխարհընկալումն ու աշխարհի հետ խաղի մեջ մտնելը նպաստում է սոցիումի կողմից նրա խաբուսիկ ընկալման, և նա վերածվում է կորցնողի: Նման ընկալումն էլ իր հերթին հանգեցնում է սեփական կյանքը խաղարկելուն, ու նա դառնում է նաև սեփական ծիծաղի ու խորամանկությունների զոհը: Խաղի է վերածվում նաև նրա սոցիալական դերը, և լուրջ հիմարը զբաղեցնում է նրա տեղը. «Իսկ այդ տղան մտածում էր. դեմքը լուրջ էր և այնքան էր լուրջ ու այնպես էր մտածում, որ թվում էր, թե տեսուչի եկած ժամանակ

¹³ Տե՛ս **Мелетинский Е.**, Культурный герой. Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 25-28:

¹⁴ Տե՛ս **Гаврилов Д.**, К вопросу об исследовании традиционной политеистической культуры. Schola-2004// Сборник научных статей философского факультета МГУ, М., 2004, с. 96-102:

¹⁵ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Ծաղրածուների մեր տոհմը, էջ 9:

դասարանը փրկել է՝ նրանք էր, պատերազմը վերլուծել էր՝ նրանք էր, և Մացակի խնդիրներն էլ մա էր լուծել, ընկերասիրություն էր արել, իսկ իրենք, ընկերոջը փրկելու համար, դիտմամբ խառնել էր. գրել էր, ջնջել էր, տակը, իբր մտքի ետևից ընկած, մարդու գլուխ էր նկարել և այդպես էլ հանձնել քննող ուսուցիչներին: Եվ մայելով նրա դեմքի լրջությամբ, մարդ համոզված կռահում էր.

– Դու կգնաս փիլիսոփայության ֆակուլտետ, այնպես չէ՞:

Իսկ Մացակի դեմքին մայելով մարդ ասում էր.

– Հիմա պարտադիր ուսուցում է, դու ինչո՞ւ դպրոց չես գնացել»¹⁶:

Սակայն այս ամենի համդեպ ևս դրվում է նույն ծաղրածուական անլրջությունը, և, ողբերգականորեն կորցնելով սոցիալական դերակատարումը, այն վերագտնելու փորձը սոցիումի կողմից որակվում է ծաղրածություն, որ է մաս խարդախ: Երբ Մոսկվա՝ ցուցահանդես տանելու համար փնտրում են Մացակին՝ լուրջ հիմարին դնում են Մացակի տեղը ու որոշում նրան տանել Մոսկվա, Մացակը փորձում է տեղ կանգնել իր անունին, բայց կառնավալային ձևը՝ որպես ծաղրածու մատուցված ընկալում, խանգարում է, որ ներկայացուցիչն ընտրի նրան. «– Օ՛...–բարեհոգի ժպտաց այդ ընկերը,– դա ինձ ծանոթ բան է. ես գիտեմ, որ ամեն գյուղ ունի իր ծաղրածուն»¹⁷: Տոհմային ինքնության համար ծաղրածուի ծիծաղը կա՛մ ողբերգության հետևանք է կա՛մ շարժառիթ. «Դժբախտությունն այն է, որ աշխարհը լուրջ է, մտածում է, մտածելու ջիղը զարգացել է ըմբիշի թիկունքի պես, իսկ ծիծաղի ջիղը դարձել է ճգնափորի թև»¹⁸:

Վիպակի մի շերտում ինքնության բացահայտման այս ֆենոմենը գնում հասնում է մինչև պատմական վաղ անցյալ՝ Տիգրան Մեծի ժամանակը: Եվ այստեղ տոհմային ծաղրածու լինելու հատկանիշը գնում է կաշելու արքայի ու ծաղրածուի դիխտոմիկ ծագումնաբանությամբ՝ միասնական էությանը, ուժեղի հետ նույն էություն լինելու ծաղրածուի բնույթին. «Սա նորություն չէ, պատմություն ունի: Եվ այդ պատմությունը գնում-հասնում է Տիգրան Մեծի պալատը: Պալատն ունեցել է լարախաղաց և ծաղրածու, հնարում են ես: Ծաղրածուն եղել է մեր տոհմի պապը:

¹⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծաղրածուների մեր տոհմը, էջ 9:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 10:

¹⁸ Նույն տեղում:

Լարախաղացը լրջությամբ, լարված, ճակատին քրտինք՝ ձողով անցել է լարի վրայով: Նրան ոսկեդրամ են նվիրել: Հետո լարի վրա ցատկոտել է ծաղրածուն՝ առանց ձողի, ծիծաղեցնելով, երբեմն ցույց տալով թե ընկնում է, գուցե և ծիծաղեցնելու համար ընկնելով, հետո նորից է վազել՝ երբեմն լարի վրայով, երբեմն տակով: Բայց որովհետև նա դրած է եղել էծի միտուք և քթին քսած է եղել մուր - նրան նետել են փտած արքայախնձոր: 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: Եվ ատամներն են առատ, երբ բացվում են ծիծաղելու, և ձայնն է զրնգալեն կոտորակվում, բայց աչքերից նայում է դառնությունը»¹⁹: Պատմության հետ դիսկուրսի արդյունքում պարզվում է, որ Տիրոջ, ուժեղի, իշխողի, հակառակորդ լինելու տրիկստերյան ինքնությունը մնացել է դարերի խորքում, իսկ մեր ժամանակներ է հասել միայն մատչձու ծաղրածուն:

3. Մշակութային բախումը

Ինչո՞ւ է հայտնվում ծաղրածուի կերպարը 1960-ականների հայ գրականության համապատկերում:

«Դուրը բացեցինք. նրա հայրը՝ իմ հորեղբայրը նստել էր, ապակու կտորով կաշի էր մաքրում: Մայրը բուրդ էր գզում: Պատերը սվաղած չէին: Առաստաղը տախտակած չէր: Հատակը գետին էր: Գոմ էր, տուն չէր: Եվ կարպետի եղջերուն զարդ չէր, անասուն էր. առջևը խոտ լցրու, և գոմը իսկական գոմ կլինի: Աստված իմ... Դու հին օրերի ոչխարած չես, որ ապրելիք հեքիաթների ու կովերի հետ, գոմը տաք լինեք, - և դա քեզ թվար արքայություն. երազ չունենայիր, տեսածդ կով լինեք և երազիդ մեջ էլ կով ու կով լինեք: Արքային պատկերացնելիք փափախով, առջևը

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 15:

ուտելու դնելի բրբաձ կաթ, ինչ-որ բնագոյով զգայիր, որ կաթը քիչ է ու ասելիք. Լավաշով կաթ և արքայական ուրիշ բաներ»²⁰:

Մացակից հետո հաջորդ ծաղրածուին՝ Վախթանգին անցնելիս հեղինակը կոնկրետ ժամանակային միջակայք է նշում. «Ես ուզում եմ պատմել, թե ինչպես էր Վախթանգը անհաջողությանը դեմ տալիս իր ծիծաղը: Բայց սկզբից պայմանավորվենք, որ 1950-ին մենք ապրելիս ենք եղել վատ, թեկուզ և, ճիշտ է, 1950-ը 1917-ից հետո է ընկնում»²¹: Քաղաքական ու սոցիալական առումով երկու կարևոր ժամանակահատվածների մասին զգուշացումը ենթատեքստում ունի խորհրդային կարգերի ղեկոնստրուկցիան. եթե մինչ այդ վատ էր, ապա տրամաբանորեն՝ նոր կարգերից լավի սպասումով ու հեղինակի հիշատակած տոհմային ինքնությունից հրաժարում/հրաժարեցումը ու համախորհրդային մտածողությունը պիտի սոցիալական կարգավիճակում բան փոխեր, բայց հեղինակը հատուկ զգուշացնում է, որ բան չի փոխվել: Հետևաբար այստեղ տոհմային կոլեկտիվ ինքնության բացահայտումը դիմադրվում է նոր կարգերով մատուցված կոլեկտիվ ինքնության այլ տեսակի՝ տոհմա-ցեղա-ազգային տեսակի բացառումին. «Մարդ է ծնվում մեր տոհմում, մարդ է մահանում - ոչ ոք չի իմանում այդ. գուցե և իմանում են, բայց լուրջ չեն համարում, թատրոնի պես մի բան են համարում: Միայն մենք ենք նկատում մեր երեխայի բլբլոցը, քայլելը, խելոքությունը, սիրունությունը - դրսի աշխարհը մեր երեխայի միայն ծնունդն է արձանագրում, որպեսզի քսան տարի հետո տանի զինծառայության, դրսի աշխարհը մերոնցից միայն արդեն պատրաստիների հետ գործ ունի»²²: Դրսի աշխարհում անձնային ինքնության չօգտագործումն ու անպետքությունը՝ որպես հանրային տեսակի ստորադասի, դուրսփոխում է կոլեկտիվի ինքնության տեսակը, խլանալ-անտարբերության համար, եթե «ջուրն ու չախչախը քիչ է՝ նրանք կիսով չափ խուլ են լինում, խլությունը քիչ է՝ նրանք բամբակ են խցկում ականջները, - և գայթակղող ոչ մի իմպուլս չի հասնում նրանց գիտակցության խորքերը»²³:

²⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծաղրածուների տոհմը, էջ 18:

²¹ Նույն տեղում, էջ 16:

²² Նույն տեղում, էջ 14:

²³ Նույն տեղում, էջ 15:

1950 թվի՝ որպես խորհրդային կարգերի այլաբանության ու «տոհմային» ինքնության բացառումի սոցիալական կեցությունը մերժվում է հիշողության մետաֆորով. «Գնացողները մեկընդմիշտ կոշիկ են հագնում, իսկ չգնացողներին, եթե 1950 թիվ է, բավարարում է տրեխն էլ: Մեծ դժբախտություն չէ: Մարդիկ քսաներեք հարազատ են կորցնում, բայց դարձյալ իրենց պինդ են պահում՝ որպեսզի հիշողությունները քսաներեքի մասին ապաստարան ունենա..... Համենայն դեպս մենք մեր տրեխներից գոհ էինք»²⁴:

Ինքնության այս տեսակը միշտ իր ներսում ունի սրա հակակշիռը՝ ծաղրածուի հավերժական ցանկությունը Տեր լինելու, ավելին՝ ինքնության այդ տեսակի մեջ նրանք գոյակցում են համաժամանակյա, քանի որ ծաղրածուն տիրոջ կրկնողն է, իսկ տերը՝ ծաղրածուի, և նրանք գոյություն ունեն երկվությամբ:

Այստեղ կարևորը հանրության բնորոշումն է. ծաղրածուն՝ որպես մշակութային հերոս, հանդես է գալիս ոչ թե որպես բնության տարերային գոյություն կամ ուժ, ինչպես տիրոջ-ոգին, այլ որպես տոհմացեղային հանրույթ: Նրա մեջ ստեղծագործականի ընդգծումով, որ տվյալ դեպքում երևում է գեղջկական ծագման մեջ, միտում է մշակութային հերոսի ինքնության ստեղծող տեսակին: Իսկ որպեսզի ինքնության այդ մշակութային տեսակը լիարժեքվի, այն, բացի կառնավալային տեսակից՝ դերակատարողից, շրջված երեսով մատուցվելուց, պիտի իր իսկական երեսով ևս հանդես գա՝ ստեղծող-արարչական, այն է՝ տիրական:

Ինչպես տեսանք, «Մշակութային հերոսի երգիծական կրկնողը բնորոշվում է ծաղրածուի (երբեմն՝ տրիկստերի) հատկանիշներով»²⁵, իսկ նրա ճշմարիտ երեսը արքան է՝ տերը: Ուրեմն, որպեսզի հասկանանք Ծաղրածուի ինքնությունը, պիտի մայենք ոչ միայն նրա երգիծական բնույթին, այլ նաև նրա հակառակ երեսին դառնալու մտապատրանքին՝ «Տերը» վիպակին, թեև հիմնավորապես այս դարձերեսների ու էությունների արանքում տեղավորվում են Մաթևոսյանի շատ գործեր, որոնք մենք միտումնավոր բաց ենք թողնում՝ ընտրելով միայն զուտ հատկանշային այս երկու գործը:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 22-23:

²⁵ Мелетинский Е., Культурный герой // Мифы народов мира. т. 2, М., 1982. с. 26.

«Տերը» վիպակի վերնագիրը մեզ այս առումով բավականին խաղաղալիք է թվում, քանի որ իրականում այստեղ ոչ թե Տերն է հանդես գալիս, այլ ծաղրածուի մեջ նստած Տիրոջ ֆեոդոնները, Արքա ու Տերը լինելու մտատեսիլը: «Նրանց (իմա՝ ծաղրածուներին – Ա. Խ.) բնորոշ է յուրօրինակ առանձնահատկություն և իրավունք՝ լինել ուրիշ այս աշխարհում: Այս աշխարհի գոյություն ունեցող ոչ մի կենսական իրավիճակի հետ նրանք չեն համերաշխվում, ոչ մի բան նրանց հարմար չէ, նրանք տեսնում են ցանկացած իրավիճակի հակառակ կողմն ու կեղծիքը: Այդ պատճառով նրանք կարող են օգտվել կենսական ցանկացած իրավիճակից՝ միայն որպես դիմակ»²⁶:

4. Ծաղրածուն՝ որպես սոցիալ-մշակութային գործունեության նախաձեռնող ու արարման փոփոխություն

«Տերը» վիպակի հերոս Ռոստոմը ծաղրածուի դարձերեսն է, որը, չնայած դեռ վիպակի ներսում պահպանում է իր երգիծական բնույթը, որոնց հանդիպադրումն էլ լրացնում է ինքնության ֆեոդոնների բացահայտման գործընթացը, սակայն փորձում է ծաղրածուից փոխակերպվել արքայի, **դարձի գալ**²⁷: Ռոստոմի կերպարում իրացվում է «Ծաղրածուների մեր տոհմի» տեքստային հիշողությունը՝ սկսելով «մենք»-ի առանցքից ու բացահայտելով ինքնության «մենք»-ի ու հանրայնանալու «մենք»-ի հարաբերության շրջանակներն ու դրանց հակահաղորդակցումը: Այս կրկնությունները կամ հիշողությունները ինչպես տեքստի ինքնության, այնպես էլ այդ տեքստում դրված մարդու ինքնության տեսակի հաստատումի մետաֆոր են: Այս առումով հետաքրքիր են հատկապես «Ծաղրածուների մեր տոհմ»-ից ալյուզիաները՝ շրջապատող աշխարհի ու կերպարի միջև հստակ ընդգծված աշխարհընկալումի տարբերությունը՝ մատուցված կնոջ բերանով, ինչպես դա արվում է

²⁶ Бахтин М., Функции плута, шута, дурака в романе, տե՛ս նշված հղումով:

²⁷ Ռոստոմի կերպարի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս Վազգեն Սաֆարյան, ««Տերը» վիպակի գաղափարագեղագիտական ընդգրկումը» հոդվածում (Մաթևոսյանական ընթերցումներ, Եր., 2006, էջ 39-56):

«Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքում: «-Ժողովուրդը գազազած ապրում է - դու քու հին ձիու վրա ես: Գողանում էլ են, լրբանում էլ են...

Մեր ծանր հայացքի տակ նա լռեց, գդալը վար դրինք, ասացինք.

- Գիտե՞ս ինչ փառք է՝ որ համատարած գողության ու մյուսի մեջ Ռոստոմ Մամիկոնյանը սպիտակ ձիու վրա մենակ կանգնած է»²⁸: Սա նաև ծաղրածուի անհամերաշխությունն է հանդիսատեսի հետ՝ երբեք չլինել այն, ինչ հանդիսատեսն է և միշտ լինել հակառակ կողմում: Տիրոջ ֆեոմոնենի ընկալման համար կարևոր մանրամասն է Ռոստոմի ձիավոր լինելու փաստը: Ինքնության տոհմային ընկալման մեջ ձիավորը արքայի խորհրդանիշն է: Ռոստոմի հիշողության մեջ գործող այդ փաստը՝ որպես տոհմային ինքնության աշխարհընկալում, արդեն ժամանակավրեպ է, ու ժամանակի հետ բախումն է՝ ավելի երգիծական է դարձնում նրա՝ տեր դառնալու ցանկությունը հանրության աչքին՝ հաստատելով ծաղրածուի ինքնությունը: «Ծիծաղը նրանց տալիս է ժողովրդական-հրապարակային բնույթ: Նրանք վերականգնում են մարդկային կերպարի հրապարակայնությունը. չէ՞ որ այդ կերպաների որպես այդպիսին ամբողջ գոյությունը բացառապես և միմյան վերջ անդին է, նրանք, այսպես ասած, ամեն ինչ հրապարակ են տալիս, իրենց բոլոր գործառույթները հանգեցվում են նրան, որպեսզի արտաքնացվի (լիարկե, ոչ թե իր, այլ ուրիշի կյանքի արտացոլումը, սակայն նրանք (ծաղրածուները - Ա. Խ.) ուրիշ չունեն էլ): Դրանով ծաղրական ծիծաղի միջոցով արտաքնացման հատուկ պայմանատեսակ (մոդուս) է ստեղծվում»²⁹: Բացի այն, որ տեքստում անընդիստ առկա է հրապարակի՝ հանդիսատեսի ներկայությունը, այդ հրապարակայնացմանը նպաստում է նաև հերոսի մենք-ով խոսելը, որը, սեփական անձը պատմումի ձևով ներկայացնելով, այն դարձնում է հրապարակային, ցուցադրական, առարկայական, տեսանելի: Տոհմի իմաստաբանական-փիլիսոփայական ու գործառական նշանակությունը Ռոստոմի ենթագիտակցականում մեկնաբանվում է ժողովուրդ-ազգ էությանմբ, որն էլ հակադրություն է ստեղծում երկետային ժամանակի, այսինքն՝ այն ներկա ժամանակի հետ, որի մեջ հիշվում է անցյալը: Պատմական անցյալի հուշը մեկնաբանվում է որպես «ժամա-

²⁸ Հրանտ Մաքսուսյան, Տերը, Եր., 1983, էջ 238:

²⁹ Бахтин М., նույն տեղում:

նակի գաղութացում», «ծագումնաբանության կառուցում», անցյալի (վերա)կառուցում ու (վերա)մեկնաբանում, մոռանալու մտադրություն և այլն³⁰: Այստեղ այդ հիշողությունը ծառայում է ինքնության բացահայտմանը, ծագումնաբանության կառուցմանը՝ ծաղրածու-արքա դիխտոմիայի հաստատմանը, ծաղրածուի դարձերեսը՝ արքայի երեսը կենսագործելու ցանկությանը: Կոլեկտիվ հիշողությունը մարդկության գոյության ցանկացած ձևի՝ ազգային, մշակութային, սոցիալական, նախապայմանն է, առանց հիշողություն խախտվում է գոյության ներդաշնությունն ու ապակառուցվում իրականությունը կամ պատմական ընթացքը: «Միասնական ազգային հիշողության առկայությունը ազգային կոլեկտիվի՝ որպես միասնական օրգանիզմի գոյության նշան է»,– ասում է Յու. Լոտմանը³¹:

Մաթևոսյանական աշխարհում հիշողությունն ու դրա կորստի դեմ պայքարը տարբեր ձևափոխումների է ենթարկվում, բայց անփոփոխակ հիմքով մնում է գրողական աշխարհի կառուցման կենտրոններից մեկը: Այդպիսի կենտրոնի շուրջ է հավաքվում նաև «Տերը» վիպակը: «Երազը էս երեխան ի՞նքն է տեսել, թե իմ հին երազն է պատմում,– ասաց պառավը.– վայ-մեհ, ես տեսա՝ իմ իշխան հայրիկը կատարեց, է»³²:

Հիշողությունը այստեղ կգործածենք Լոտմանի առաջարկած իմաստով՝ որպես որոշակի համակարգերի՝ պահպանելու և տեղեկատվություն հավաքելու կարողություն: Հիշողությունը որպես իր գեղարվեստական քրոնոտոպի մասին տեղեկությունների հավաքման ու պահպանման միտումնավոր ծրագիր է հնչում Աղունի բերանից՝ ուղղված Մերո որդուն, որը պիտի մնա ու պահպանի այն աշխարհը, որը մայրն ու հայրը ստեղծել են. «Աշնան արևը» վիպակում որպես հիշողություն-տեր լինելը ծրագրվում է, հերոսի մեջ այդ հիշողությունը ներդնելու ծրագրում կա, հիշենք Աղունի ու որդու՝ Մերոյի գրույցը. «Մենք՝ ես ու քու Սիմոն խեղճ հերը, քեզ ստեղծել ենք գյուղի համար ու հատուկ մեզ համար:.... Ես Արմենակից բանաստեղծ ու Սիմոնից էլ աշխատավոր եմ ստեղծել ու

³⁰ Савельева И., Полетаев А. Знание о прошлом: Теория и история. В 2-х томах, т. 1: Конструирование прошлого. СПб, «Наука», 2003, гл. 5.

³¹ Տե՛ս Լոտման Ե., Семиосфера, էջ 398:

³² Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 225:

քեզ էլ գյուղի համար եմ ստեղծել, **ականջիդ օղ արա»**³³ (այսինքն՝ հիշիր, ընդգծ.՝ – Ա. Խ.): Սա և՛ մշակութային պահպանություն է՝ ավանդական աշխարհին՝ իր բոլոր առանձնահատկություններով, և՛ սոցիալական, և՛ ազգային, բայց միայն ծրագիր է հնչում, պիտի՝ մնա, որ պահպանի: Հիշողության, որը պայմանավորում է տիրոջ առկայությունն ու դրա անհրաժեշտության գիտակցումը՝ որպես քայքայումի, եղած աշխարհի կործանումից փրկելու միակ ելք, մետաֆորային իրացում է ստանում «Տերը» վիպակում: «Մեր դեկավարն այնինչ լրջացել, սրվել ու բաց աչքերով տեսնում էր մեր երկրի ամենասիրուն այն անկյունը, ուր մեր պապի ջաղացն ու այգին էին եղել, հիմա ավերված ու լքված էին»³⁴: Սա հիշողության տարածքն է, հիշվելը **տիրոջական** է, այն ըմբռնելն ու գիտակցելն է, պահպանելը, հետևաբար՝ **Տեր լինելը**:

Մշակութային հերոսին՝ որպես ինքնության տեսակի, բնորոշ է միջնորդի դերակատարումը: Ռոստոմը ավանդաբար միջնորդի դեր է կատարում իր աշխարհի ու սոցիալական խմբի միջև, փորձում է նպաստել մշակութային արժեքների փոփոխմանը, այսինքն՝ տեր լինելու տեսակ դառնալուն, սեփական Ես-ի մեջ Տիրոջ տեսակի ծնումին: Փորձում է անգիտակցականի տեղեկատվությունը փոխանցել գիտակցականի ոլորտ, ծաղրածուի ներսում նստած անտեսանելի երևույթները փոխադրել տեսանելի մակարդակ, արթնացնել ծաղրածուի ներսում նստած տեր լինելու բաղձանքը: Կառնավալային ծեսերին հատուկ է դերերի փոխատեղումը, որը նպաստում է ընդդիմության չեզոքացմանը, հակադրումների հավասարակշռմանը. երբ բնականն անհույս է թվում, անհրաժեշտ է անդրադառնալ անբնականին, ասենք՝ ծաղրածուին: Հետդարձը, արթնացող տերը՝ Ռոստոմը, սակայն արտաքին աշխարհին մատուցված իր նախկին ծաղրածուական ձևից տարբեր չի ընկալվում: Դրսի աշխարհը, սովորած լինելով այդ խաղարկային դերին, ամբողջատ դիմադրում է հակառակ երեսը ընդունել, ու նա վերստին շարունակվում է ընկալվել ծաղրածուի բնույթով՝ երգիծական ու զավեշտալի:

«–Էս երկրին անձանոթ օտար ժողովուրդ եք, ձեզ ո՞վ է բերել էստեղ:

³³ Նույն տեղում, էջ 172:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 225:

Տնտեսության մեզ եղբայր համարվող ղեկավարը իրեն իրավունք տվեց մեր ու ժողովրդի արանքում միջնորդ լինել, թևանցուկ անել փորձելով ասաց.

–Չուզեցանք քունըդ խանգարել, գիտեինք, որ մեր որոշմանը պիտի քեզ տեղյակ պահենք»³⁵: Հերոսի խաղացող կերպար լինելու հիշողությունը, այսինքն՝ դերը, ոչ թե հերոսի բուն էությունը, ծաղրածու դերը, և ոչ թե նրա տեր լինելը, անընդհատ դրվում է հերոսի գործողությունների ու այդ գործողությունները կրող շրջապատի միջև՝ դառնալով նրա արարքների **այլ կերպ** մեկնաբանելու շարժառիթ. «Դա տնեցու զայրույթ էր, բայց նա մեզ հենց թշնամու տեղ էր դնում»³⁶, և այսպես պիտի շարունակվի՝ այլ բան ասի, բայց այն միշտ հակառակ երեսով պիտի մեկնաբանվի, քանի որ հանդիսատեսը այդ տոհմին ընկալել է որպես ծաղրածու:

Մաթևոսյանի ծաղրածուն տոհմային հատկանիշների պահպանողն է, կոլեկտիվ հիշողության կրողը, ինքնության հաստատողը, ինքնաբացահայտողը: Այս կերպարի ամենաբնորոշ հատկանիշը ցայտուն ընդգծված սեռականությունն է, որով կրկին ծածկագրվում է արարչական, ստեղծող տեսակի ինքնությունը և, որ ամենակարևորն է, ինքնության պահպանողը, էքնիկ խմբի պահպանողը: Իր այդպիսին լինելը հերոսն էլ գիտի, ու այստեղ բացարձակ պարադոքս չկա, որ հերոսը ի վերջո անպատու է. «Եզը չենք, ցուլ ենք՝ բուղա, ձեր նախիրը լավ իմացեք»³⁷: Այս առիթով հետաքրքիր այլ մեկնաբանություն է անում Վ. Սաֆարյանը Տերը մետաֆորի գաղափարագեղագիտական ընդգրկումների համատեքստում. «Եզ-ցուլ, նաև տախ տոտեմական գնահատականը, միայնակ աշխատողի, արարողի և բարեհոգության որակներով ոչ միայն լրացնում է կերպարի առասպելառեալիստական բովանդակությունը, այլև ներքին բացասման իմաստ ունի, քանի որ միջավայրի հետ կոնֆլիկտը հերոսին ինքնահաստատման է տանում միշտ ինքնաբացասման ճանապարհով, և այս արքայություն որոշակիորեն պայմանավորում է նաև, ինչպես կտեսնենք, վախճանի էպոսային վերացարկումը ոչ միայն անժառանգության

³⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 228:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 229:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 228-229:

փոքրմեծերյան անորոշությամբ, այլև խաղի մեջ հավերժացման գեղագիտական ընդգծումներով»³⁸:

5. Ծաղրածուն որպես նախորդ մշակույթի պահապան

Մշակութային ինքնության մետաֆոր է անտառի մետաֆորը: Անտառի ոչնչացումը տեղային ինքնության ջնջումն է ապագայի մարդու հիշողությունից: «Ահնիձոր» ակնարկի «Եվ ճրագբաթն սկսեցին կտրել» մասով սկսվում է հիշողությունից անցյալի ջնջման ընթացքը, ինչին ընդդիմանում է անցյալի մաս կազմող ու անտառը դեռ իր մեջ կրող մարդը: Ներկայի ու հատված անտառի փոխաբերությամբ անցյալի դիսկուրսը տանում են մի քանի հերոս ու հեղինակն ինքը: «Ճրագբաթը միլիարդ է, հասկանո՞ւմ եք, Ճրագբաթը գիշերվա կապտամշուշի մեջ լուսնալույսով երիզված, երկնքի կեսը բռնող ուրվական չէ, ճրագբաթը միլիարդ է: Ճրագբաթը նկարից դարձավ միլիարդ»³⁹:

Վերացող անտառը չի մոռացվում մաս «Տերը» վիպակում և այստեղ է, որ ծաղրածուի մշակութային հերոսի բնորոշ հատկանիշները սկսվում են ավելի ընդգծվել: Պատմական անցյալի հուշը հեղինակը երկու դեպքում էլ գործածում է որպես այդ իսկ անցյալը մոռանալու մտադրության մեկնաբանություն և մոռանալու մտադրությունը/ոչնչացումը հուզում է միայն մշակութային հերոսին: Անցյալի պատկերի՝ տեքստային և ոչ, անընդհատ կրկնությունները վերաիմաստավորում են հենց այդ անցյալի պատկերները և նպաստում դրանց միֆականացմանը՝ մինչև անգամ ենթարկվելով իմաստաբանական շրջադասության: Դրանով ի հայտ է բերվում հիշողության ստեղծագործական ու երկխոսական բնույթը, որն ուղղված է ոչ միայն անցյալը հասկանալուն, այլ մաս նրա կերպավորմանը⁴⁰, այսինքն՝ մի կողմից հեղինակը խնդիր ունի անցյալը հասկանալու, հետևաբար իր ստեղծագործական «ինքնությունը» հասկանալուն, այդ տեքստը ներսից հասկանալուն ու ներսից մեկնաբանելուն՝ դառնալով ինքն իր տեքստի ընթերցողը: Դա տեսնելու համար եր-

³⁸ Տե՛ս Մաքսույանական ընթերցումներ, Եր., 2006, էջ 49:

³⁹ «Ահնիձոր», նշվ. հրատ., էջ 18-19:

⁴⁰ Տե՛ս **Бердяев Н. А.** Смысл истории. М., 1990, с. 16-17:

կու դիրքորոշում է առանձնանում՝ մեկը հեղինակի դիրքորոշումն է իր այլուզիաների նկատմամբ, մյուս կողմից մեր վերաբերմունքը՝ այդ տեքստերի գործառույթի նկատմամբ: Հիշողության մեջ գոյություն ունեցող պատմական պատկերացումների վերափոխումը լավ հող է նախապատրաստում ներսից հասկանալու մշակութային նախապատվությունների աշխարհը և ոչ միայն «հիշվող» ժամանակների արժեքավոր կոնֆլիկտները, այլ նաև՝ հիմնականում, «հիշող» ժամանակի⁴¹:

Երկու ժամանակ է՝ մոտ կամ հեռու անցալը և այն ժամանակը, երբ այն հիշվում է, կամ այն մոռացության է մատնվում, ռեկոնստրուկցիայի է ենթարկվում այն աշխարհը, որը տոհմին էր՝ ծաղրածոներից մինչև «Տերը», «Մեծամորն» ու մնացյալ գործերը: Անցյալի ձևը ծագումնաբանական է, շարունակվում է որպես այդպիսին ու ապագա չի ունենում՝ Տերը որպես անժառանգ խորհրդանիշ: Դրան փոխարինած նոր մոդելը, որ քայքայել էր նախորդը, ոչնչացնում է ծագումնաբանականը, դառնում է դրսինը, դրսի աշխարհինը, օտարը: Կոլեկտիվ հիշողությունը «ջնջվում է», գոհաբերվում է ավանդականի հիշողությունը համուն նոր արժեքների: Ըստ ուսումնասիրողի՝ սոցիալական դերերի խախտումը ճգնաժամ է բերում, իր նախկին սոցիալական դերից զրկված մարդը անդրադառնում է անցյալին՝ նոր դերը կառուցելու կամ ինքն իրեն հասկանալու համար⁴²:

Եթնիկական, ազգային կամ կրոնական ինքնությունը կառուցվում է պատմական միջերի վրա, որոնք որոշում են, թե ով է խմբի անդամ, որոնք են խմբի անդամի որակները և, որպես կանոն, ով և ինչու է համարվում խմբի թշնամի⁴³: Այսպես կոտորակվում են ցեղայինի ու թշնամի բանակի, ըստ Ռոստոմի՝ ինքն իր դերով ու իր հանդիսատեսը:

Վիպակի հերոս Ռոստոմը՝ տեր լինելու փորձով, որը ներառում է նաև ինքնության ու պատմական հիշողության պահպանումը, պայքարում է մշակութային ու ազգային ինքնության ամենզիայի դեմ, մոռացության այդ հատկանիշը ուսումնասիրողները հատուկ են համարում Նոր ժամանակներին ու նոր ձևավորվող կարգերին: Գլոբալ ուժացման, ազ-

⁴¹ Տե՛ս Դ. Ս. Жуков, Коллективная память: ключевые исследовательские проблемы и интерпретации феномена, Ineternum. 2013, N1:

⁴² Նույն տեղում, էջ 12:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 8.

գային ինքնության մոռացման ու նոր՝ գլոբալիզացվող հասարակության անցման այս պահը ճգնաժամային է դառնում դեռևս նախորդ կարգն ու սոցիալ-ազգային կացութաձևը կրող մարդու համար⁴⁴։ Ռոստոմը այդ շրջադարձի կենտրոնում փորձում է հիշողությամբ վերականգնել նախորդը, տեր լինել նախորդ մշակույթին, որ է՝ ազգային ինքնությանը՝ ծաղրածու-տեր դիխտոմիայի միջոցով, որն էլ ի հայտ է բերում թշնամու կերպարը՝ որպես հիշողության հետ խաղացողի, այն մոռացության մատնողի։

Մաքևոսյանը, ըստ էության, դեռևս ծաղրածուների տոհմից սկսելով, շեշտադրում է ինքնության մեկնաբանության այն մոտեցումը, թե անդամները, որոնք ապրում են նույն իրադարձությունները, պետք է բնականաբար ունենան պատմական հիշողություն և պահպանեն այն, որն էլ կրնութագրի նրանց անհատականությունն ու մենթալիտետը⁴⁵։ Փաստորեն, Ռոստոմը՝ որպես մշակութային հերոս, փորձում է դիմադրել այդ փոփոխությանը և պահպանել ազգային ինքնությունը։ Հիշողության խախտումը ջնջում է ինքնություն լինելու հնարավորությունը, Ռոստոմը պայքարում է, որ չջնջվի այդ հիշողությունը, նրա պայքարը այդ ոչնչացումի դեմ է, ինքը ժողովրդի կոլեկտիվ հիշողությունն է։ Դրանով Մաքևոսյանը մարգում է ընթերցողի հիշողությունը (Անտառի միֆի մենեմոնիկան, քանի որ տիրոջ ֆենոմենը իր մեջ կրում է միֆական անտառի Արքան (կոլեկտիվ հիշողությունը), որն էլ իր հերթին ունի միֆական իր կերպավորումը՝ արջը, ագռավը, այստեղից էլ՝ համաշխարհային գրականության մեջ ընդունված արջի մետաֆորի կիրառումը)։ «Մի բան ախր չի կարող պատահել որ լինի ու հանկարծ չլինի – չկա, չի եղել. այդ պառավ ծառերի, քանդված չափարների, ամայի դռների, հին գոմերի ու կալի երեկվա ձայները ախր դեռ մեր սկանջներում էին»⁴⁶։

Որպես անփոփում՝ ասենք, որ վիպակն ավարտվում է ողբով, քանի որ ծաղրածուն այդպես էլ չի կարողանում հանրույթին պարտադրել իր տեր երեսը, չի կարողանում փոխակերպվել տիրոջ, չի կարողանում պահպանել ինքնությունը, վերականգնել ազգային միավորումը, դիմադ-

⁴⁴ Տե՛ս Դ. Ս. Жуков, Коллективная память: ключевые исследовательские проблемы и интерпретации феномена, Ineternum. 2013, N1, էջ 11:

⁴⁵ Նույն տեղում:

⁴⁶ Հրանտ Մաքևոսյան, Տերը, էջ 233:

րել սոցիալական նոր՝ համահանրայնացնող մոդելին: Տիրոջ մոդելը իսկապես մտատեսիլ է, ու արքա խաղացող ծաղրածուի երեսին շարտում են փտած արքայախնձոր. «Լուռ եկան, եկան դեմ ընկան մեզ ու մեր քրոջը: Մեզ ընկած ուր գտել՝ այդտեղ ճանապարհի մեջտեղն էլ մեր քույրը մեր գլուխը գոգն էր առել և, վառվող աչքերը չոր, մեր գլուխն ու թիկունքը շոյում ու մրմնջում էր մեր կյանքի լեգենդը.

- Անհեր-անմեր իմ ախպեր...

- Անտառից գտած, աստծու ծնունդ իմ ախպերը...

- Պախրեն կգա ծիծ կտա, քամին կգա կօրորի... »⁴⁷:

Կարող ենք ասել, որ «Ծաղրածուների մեր տոհմը»՝ որպես անցյալի վերաստեղծված պատկեր, Մաթևոսյանի անցյալի դիսկուրսն է՝ երկու տարբեր կացութաձևերի ու ժամանակների անտեսանելի համեմատության հիմքի վրա: Հակամարտության կամ մրցակցող կողմերը երկու ժամանակներ են՝ տոհմա-ծագումնաբանականն ու խորհրդայնացող ու խորհրդայնացած կարգերը:

Մաթևոսյանի կոնցեպտում մենք-ը ծաղրածուն է, արքայի դերակատարը, շրջված արքան, ոչ թե արքան է, ոչ թե իշխանությունն ու տերը, այլ խաղացողը, մենք-ի ինքնությունը գյուղացին է (ծաղրածուի ծագումնաբանությունը անպայման գյուղացիական է), կոլեկտիվ հիշողությունը գյուղացի լինելն է, իշխողի իմիտացիա անելն է, ոչ թե իշխող լինելը, և արքա լինելու կարոտը միշտ մնում է ծաղրածուի գոյության հիմքում, որն այդպես էլ չի դառնում արքա:

⁴⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 403:

ԱՐՋԱՊԱՏՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ՍՈՒՎԵՐԵՆՈՒԹՅԱՆ ԱՄՐԱԳՐՈՒՄ

1961 թ.-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրում լույս տեսավ Հրանտ Մաթևոսյանի «Ահնիժոր» ակնարկը, որին հաջորդած հայտնի աղմուկը, քերես, պատճառ դարձավ, որ հեղինակի առաջին՝ 1967 թ.-ին լույս տեսած «Օգոստոս» ժողովածուում ակնարկը տեղ չգտավ: «Օգոստոս»-ում հայտնված «Ահնիժոր»-ի միակ պատառիկը «Արջը» պատմվածքն է, որը գրեթե նույնությամբ տեղ գտավ Մաթևոսյանի առաջին գրքի էջերում՝ որպես առանձին պատում: Այդուհանդերձ, «Ահնիժոր»-ից «փրկված» «Արջը» պատմվածքը գրքում հայտնվում է երկու, ըստ իս, շատ կարևոր հավելումներով, որոնց կանդրադառնամ իր ժամանակին:

Մաթևոսյանի արջապատումի մյուս հանգրվանը «Մեսրոպ» պատմվածքն է, ուր Ծնակուտն ու ծնակուտցիներին ազգային նկարագրի բերելու ձիապանի «հոխորտանքների» պատումում կարևոր տեղ է զբաղեցնում արջի հետ անտառային հանդիպումը:

Այս հոդվածի առաջադրանքն է դիտարկել Մաթևոսյանի արջապատումը հայ գրականության, մասնավորապես Թումանյանի և Բակունցի հայտնի պատմվածքների («Արջաորս» (1899) և «Մթնածոր» (1926)), ինչպես նաև Մաթևոսյանի արձակին ոչ խորթ Վիլյամ Ֆոլքների՝ «Վար իջիր, Մովսես» (1942) վեպում տեղ գտած «Արջը» գլխի համատեքստում: Ինձ հետաքրքրեց մարդու և արջի հանդիպումների ֆունկցիոնալությունը այս ստեղծագործություններում՝ կազմավորվող նոր հանրայինների տարածական ինքնությունը ամրագրելու տեսանկյունից:

Գրեթե բոլոր այս պատումները ավարտվում են արջի սպանությամբ: Կազմավորվող նոր հանրայինները իրենց ձևակերպելու համար

կա՛մ իրենք են մարտահրավեր նետում արջին, կա՛մ հայտնվում են արջի թիրախում՝ որպես մարտահրավեր:

Այստեղ ես չեմ պատրաստվում քննարկել արջի արքետիպային գործառույթները միֆոլոգիական համատեքստում, որովհետև ընտրված պատումները բացառապես համընկնում են արդի աշխարհի ձևավորման ընթացքի հետ, և արջի հետ հանդիպումներն էլ կենսական տարածքը կիսելու ծագող բարդություններից են գալիս:

Ժամանակագրական առումով առաջին գործը Հովհաննես Թումանյանի «Արջատրս»-ն է: Սյուժեն շատ պարզ է: Երկու ընկեր խոզ են պահում Մասրեքում, մի գիշեր հայտնվում է արջն ու վնասում խոզերին: Ընկերներից մեկը որոշում է սպանել արջին: Առաջին փորձը ձախողվում է, և քիչ է մնում խոզապահը գոհ գնա անտառի գազանին, բայց հանգամանքների բերումով հաջողում է խույս տալ: Հետո երկրորդ անգամ է որոշում գնալ արջատրսի՝ իր կենսական տարածքը արջից վերջնական ապահովագրելու համար: Մտնում է տանձուտ, ուր արջը տանձ է ուտում, կրակում է նրա վրա, որից հետ վիրավոր արջը դեպի ջուրն է վազում: Պատմվածքն ավարտվում է դեպքին հաջորդած օրերին ուրունների՝ ձորի գլխին պտտվելու նկարագրությամբ, ինչը հուշում է արջի սատկելու մասին: Թումանյանն իր դիտարկումների մեջ հեռուն չի գնում, բայց մի բան հստակ է. մեր խոզապահները ազատագրում ու ապահովագրում են, կարելի է ասել նաև նվաճում են մի նոր տարածք իրենց անասնապահական (տնտեսական) գործունեության համար, ինչը հանրային կենսագործունեության կարևոր նախապայմաններից է:

Կողմերի դիրքավորումը և հանգամանքները մի քիչ այլ են Ակսել Բակունցի «Մթնաձոր»-ում: Գյուղում որսորդի համբավ ունեցող Ավին գալիս է վայրի ու կուսական Մթնաձոր, ուր սովորաբար միրիավ ու կաքավ էր որսում: Այս անգամ էլ աղվեսի հետք է գտնում, սակայն որսալ չի հաջողվում: Ձեռնուռնայն տուն չվերադառնալու համար որոշում է փայտ հավաքել: Գլխին կանգնում է անտառապահ Պանինը ու երկընտրանք առաջարկում Ավինին՝ *«Կամ քսան ռուբլի տուգանք անդրառից փայտ գողնալու համար, կամ էլ Մթնաձորի մի արջ սպանել»*¹: Ավին դրամական տուգանքը վճարելու անկարողության պատճառով ընտրում է արջ

¹ Ակսել Բակունց, Երկեր չորս հատորով, հ. I, Եր., 1976, էջ 14:

սպանելը: Գյուղացի որսորդի ու արջի բախումը ողբերգական ավարտ է ունենում: Ավին, ճիշտ է, գոհ չի գնում արջին, բայց բառի բուն և փոխաբերական իմաստով, կորցնում է որսորդի իր դեմքը: Նրան մահից «փրկում» է անտառապահ Պանինը՝ սպանելով արջին:

Արջի առումով երկու պատմվածքներում էլ հանգուցալուծումը նույնն է, սակայն եթե Թումանյանի մոտ գյուղացի խոզապահերն են արջից զրավում իրենց համար անհրաժեշտ նոր տարածքը, ապա Բակունցի մոտ արջի տարածությունը անցնում է բռնակալի վարք ու հավակնություններ ունեցող մեկին, ով ոչ թե ընդլայնելու է տեղացիների գործունեության դաշտը, այլ նոր՝ ավելի բարդ արգելք է հանդիսանալու այդ գործունեության համար: Հաջորդիվ էլ չի լինելու երկրնտրանքի «արջ սպանելու» տարբերակը, և մնալու է «20 ռուբլի տուգանքը»՝ որպես տարածքի գին: Պատահական չէ, որ նախկին որսորդ Ավին մենք հաջորդ անգամ հանդիպում ենք գյուղում՝ իր տան դիմաց նստած կոշիկ կարելիս. նրա գործունեության տարածությունը արջի հետ հանդիպումից հետո կտրուկ սահմանափակվել:

Վիլյամ Ֆոլքների վեպի «Արջը» պատումում իրավիճակն ավելի խճճված է: Կարմրամորթը «անծիր տարածությունը» իբր վաճառում է սպիտակամորթին, բայց սպիտակամորթի ժառանգ՝ պատումի գլխավոր կերպար Այգեք Մքճեզլինը խոստովանում է.

«Ես չեմ կարող ուրանալ: Իմը չի եղել, որ ուրանամ: Ոչ հորս հողն է եղել, ոչ էլ հորեղբայր Բադդիինը, որպեսզի կրակեին ինչ ու ես ուրանայի, որովհետև պապինն էլ չէր, որ կրակեր ինչ ու ես ուրանայի, որովհետև ծեր Իքեմոթուրեի հողը չէր, որ վաճառեր պապին՝ կրակելու և ուրանալու համար: Որովհետև հողը Իքեմոթուրեի նախահորն էլ չէր, որ հանձներ Իքեմոթուրեին, որ սա վաճառեր պապին կամ մեկ ուրիշի, որովհետև այն պահին, երբ Իքեմոթուրեն հասկացավ, գլխի ընկավ, որ կարող է փողով վաճառել հողը, հենց այդ նույն պահին հողը այլևս հավերժ իրենը չէր, չէր կրակվի հորից հոր, ու մարդը, որ գնեց այդ հողը՝ գնեց ոչինչ»² (մեջբերումը՝ ըստ Սամվել Սկրտչյանի թարգմանության):

Այս մեջբերումը պատումի ամփոփիչ մասից է, երբ Այգեքը հրաժարվում է իր ժառանգությունից՝ հասկանալով, որ այն ժառանգելու

² Վիլյամ Ֆոլքներ, Արխտոմ, Արխտոմ, Արջը, Եր., 2014, էջ 384:

հրավումքը չունի: Իսկ բուն տեքստը պատմում է տարածությունը իբր վաճառած կարմրամորթների ժառանգների և այդ տարածությունն իբր գնած սպիտակամորթների ժառանգների արջաորսի մասին: Ֆոլքների մոտ արջը «կենդանի մարդուն հատուկ իսկական հեղինակություն» և անուն ունի՝ Բեն: Կարմրամորթներն ու սպիտակամորթները գիտեն, որ քանի արջը կա, իրենց պապերի գործարքը ոչինչ չի նշանակում, և տարածությունը հենց Բենին է պատկանում: Արջին սպանելու նրանց տարիների փորձը միշտ ձախողվել է, և արջաորսը այդ տարիների ընթացքում ավելի շատ կարնավալային բնույթ է ստացել: Մարդիկ ստիպված են կիսել արջի հետ տարածությունը. արջը իրենց ունեցվածքին վնաս չի տալիս, իրենք էլ արջին չեն կրակում: Կարնավալը ավարտվում է այն ժամանակ, երբ արջը խախտում է պայմանավորվածությունը, և կարմրամորթ խառնածին Բուն Հոգեմբեքը սպանում է աջին: Դրանից հետո խառնածին կիսաստրուկ Բունը դառնում է *Միսթր Բուն*, ու այնուհետև նա է տարածության վերահսկողը, իսկ սպիտակամորթները պետք է հրաժարվեն կարմրամորթներից իրենց «գնած» հողից:

Ուրեմն արձանագրենք, որ Ֆոլքների մոտ ևս տարածության նվաճումը լեգիտիմացնող միակ արարքը դառնում է արջասպանությունը, ինչպես Թումանյանի և Բակուցի պարագայում էր:

Հիմա նորից վերադառնանք Հրանտ Մաթևոսյանի արջապատումներին և փորձենք դիտարկել դրանք արդեն նկարագրվածի հետ եղած առնչությունների՝ համընկնումների և շեղումների համատեքստում: Նախ ընդգծենք, որ Մաթևոսյանի գործերը ժամանակագրորեն հաջորդում են վերը քննարկված ստեղծագործություններին, և այն ինչ գրելու էր Մաթևոսյանը, անհնար էր լինելու ընթերցել որպես մեկուսի պատում՝ առանց ստեղծված համատեքստի:

Մաթևոսյանի առաջին արջապատումը գրեթե համընկնում է հեղինակի՝ գրականություն մուտք գործելուն: «Ահնիձոր» ակնարկը պատմում է հեղինակի հարազատ գյուղի ստեղծման պատմությունը և արձանագրում գյուղի այդօրվա կեցության բարդություններն ու խնդիրները: Ակնարկը բաղկացած է տարբեր պատումներից, որոնց հիմնական ասելիքն այն է, որ «երեկ» ստեղծված Ահնիձորն այսօր արդեն քանդվում է, քանդում են: «Արջը» այդ պատումներից մեկն է: Սյուժեն հետևյալն է:

Ուրեմն՝ արջը ձորից դուրս է գալիս ու սկսում է պարբերաբար վնաս տալ գյուղին: Դասատու Գևորգ Աբովյանը գնում է համագյուղացի որսորդ Գիրիշի մոտ ու խնդրում նրան միասին գնալ և սպանել արջին: Գիրիշն համաձայնվում է, երկուսով գնում մտնում են արջի որջը, բայց Գիրիշը արջի հեռանալուց հետո է միայն կրակում, այսինքն՝ չի էլ փորձում սպանել նրան: Հետո արջը շարունակում է վնասներ հասցնել գյուղին, և այս ձախող արջատորության պատմությունը մի քանի անգամ կրկնվում է: Սա տևում է այնքան ժամանակ, մինչև լուրը դուրս է գալիս գյուղից, հասնում շրջկենտրոն. «Շրջկենտրոնից առաջարկեցին սպանել. «Թույլատրվում է այդ արջին, լսու՞մ եք, ա՛յդ, սպանել»³: –Արջը բնության զարդն է, –ասացին հեռախոսի Ահնիշորի ծայրից,– մենք բնության զարդ փչացնողը չենք: Եկան իրենք սպանեցին»:

Ինչպես նշեցինք, «Օգոստոս» ժողովածուում այս պատումը նորից է հանդիպում, բայց երկու հավելումով: Առաջինը Կոնստանտին Պաուստովսկուց վերցված հետևյալ բնաբանն է.

« – Իսկ պարսիհե՞լ է, – հարցրեց Ալանը, – որ դուք մեն-մենակ արջի հանդիպեք:

– Ինչպե՛ս չէ, – պարսախասեց անյրառահաւորը: – Նա երկար մայրում էր ինչ իր կանաչ աչքերով, հեյոռ մենք աչքով արեցինք իրար և բաժանվեցինք: Մենք անյրառի բնակիչներ ենք, իրար հեյո կովելու հարկ չունենք»⁴:

Պաուստովսկու «Չյունածածկ հարթավայր» նովելի այս հատվածում մեռնող անտառահատը այս խոստովանությունն անում է ամերիկացի բանաստեղծ Ալանին (Պաուստովսկու պատումի հերոսի նախատիպը Էդգար Ալան Պոն է): Բնապաշտական այս կենսափիլիսոփայությունը որպես բնաբան հայտնվելով Մաքսոսյանի պատմվածքում մի կողմից ընդգծում է շատ կարևոր շեղումը, որ կա իր պատմվածքի և մեր քննարկած մյուս արջապատումների մեջ, այն է՝ վերջնական հրաժարումը արջ սպանելու արարքից: Մյուս կողմից հստակ է, որ կենսափիլիսոփայությունը վերցված է մի կերպարի բերանից, ով ոչ թե հաղթում է՝ նվաճելով տարածությունը, այլ պարտվում՝ զիջելով այն. անտառահա-

³ Հրանտ Մաքսոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. I, Եր., 1985, էջ 16:

⁴ Հրանտ Մաքսոսյան, Օգոստոս, Եր., 1967, էջ 127:

տը մահամերձ հայտնվել է հիվանդանոցում՝ մնալով անտառում վայր ընկնող հսկա տսու տակ: Այստեղից երկրորդ կարևոր հավելումը, որ կա «Օգոստոսի» «Արջ»-ում. «Որսորդների բրիգադ եկավ: Որջին երևից մորեցավ օլիմպիական խաղերի հաղթող Վասիկո Ղողոթերիչեն, չախ կողմից՝ Անդրկովկասի քառակի չեմպիոն Հակոբ Մեղրունին, աջ կողմից՝ գրող-որսորդ Վախթանգ Անանյանը, դեմից՝ փաքսու վարորդ Կարապետ Հարությունյանն ու կուսակցության շրջանային կոմիտեի հրահանգիչ Վիլեն Խաչատրյանը: Մի կրակոցով փշուր-փշուր արեցին նրա անհասկացող զանգը, փորորիքը թողեցին այսրեղ, միսն ու մորթին փարան մայրաքաղաք»⁵:

Մաթևոսյանը քվարկում-նկարագրում է արջին սպանելու եկած հայտնիներին՝ ընդգծելով նրանց և ահնիժորցիների տարբերությունը: Տարածքը բառի ուղղակի իմաստով չի նվաճվում, օտարները թողնում գնում են մայրաքաղաք, բայց Մաթևոսյանը պատմվածքի վերջում գրում է, որ Գիրիշը էլի էր գնում անտառ, բայց չէր կրակում, ու պատճառն արդեն ոչ թե բնապաշտությունն էր, այլ՝ «որովհետև տուգանք կա»:

Մաթևոսյանի պատմվածքը կարծես կրկնում է բակունցյան հանգուցալուծումը, սակայն եթե Բակունցի մոտ Ավին փորձել էր սպանել արջին և ձախողվել էր, ապա Գիրիշը (Ահնիժորը) այդ արարքի գաղափարն իսկ մերժել էր և, կարելի է ասել, հանձնվել կամ հանձնել էր տարածությունը՝ առանց դրա համար կռիվ տալու:

Մաթևոսյանի մյուս պատումը, ուր հանդիպում ենք արջին «Մեսրոպ»-ն է: Այս տեքստը մի կողմից՝ յուրօրինակ հետևանքն է Մաթևոսյանի առաջին արջապատումի, մյուս կողմից՝ իր մեջ կարող է հավաքել վերևում քննարկված տեքստերի հիմնական մոտիվները: «Մեսրոպ»-ի արջապատումը մեր քննարկածների մեջ միակ տեքստն է, ուր արջասպանությունը որպես հանգուցալուծում իսպառ բացակայում է: Առկախված մոտիվները հավաքելու համար, նախ տեսնենք, թե ինչի մասին է պատումը:

Մաթևոսյանը գրում է, որ ձիապան Մեսրոպը, ի տարբերություն մյուս ծնակուտցիների, ովքեր գիտեին, որ իրենք լուկ գառնարած, հորթարած, հնձվոր, կթվոր կամ խուզվոր էին, միակն էր, որ զգում էր իր հա-

⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Օգոստոս, էջ 131:

յությունը: Այսինքն՝ Մեսրոպը միակն է, որ իրեն սահմանում է ոչ թե սոցիալական, այլ ազգային ինքնությունից ելնելով: Մեսրոպի այս ուրիշությունը երկու դրդապատճառ ունի: Նախ, մանուկ հասակում հարևան թուրքերը փոքրիկ Մեսրոպի աչքի առաջ սպանել էին նրա հորը, ինչը տղայի ինքությունը ձևավորող հիմնական հիշողությունն էր մնում ողջ կյանքի ընթացքում: Երկրորդ, Մեսրոպը միակն է, որ հայոց պատմություն է կարդում, մեջբերումներ է անում պատմաբան Լեոյից ու փորձում իրենց կեցությունը սահմանել ոչ թե առկա սոցիալական հարաբերությունների, այլ ազգային ճակատագրի կոնտեքստում: Հարևան թուրքերը եկել տիրացել են իրենց հանդերին ու սարերին, ու Մեսրոպը չի կարողանում հանդուրժել այդ ներկայությունը: Ուրեմն նորից տարածքի խնդիր կա, բայց տարածք կիսելու դժվարությունները ոչ թե արջի գոյությունը են բացտրվում, այլ օտար, եկվոր հանրությի: Մեսրոպը մի կողմից հարևան թուրքերից է բողոքում, բայց նրա դժգոհության թիրախը նաև յուրայիններն են, որոնք հանդուրժել ու հանդուրժում են իրենց տարածքի յուրացումը: Մի անգամ մույնիսկ հրացանն առած գնում է թուրքերին իրենց սարերից բշելու, բայց անկարող է կրակել և ծեծ կերած վերադառնում է: Յուրայինների գլխին Մեսրոպը փորձանք է դառնում, կենտրոնից ասում են, թե Ծմակուտում մացիոնալիստ է հայտնվել, ու իր մանկության ընկերը՝ Լևոնը, ով ի պաշտոնե ֆերմայի վարիչն է ու ծառայում է կուսակցությանը, ընկերոջը բռնել է տալիս: Մեսրոպին տանում են Սիբիր, տարիներ հետո նա վերադառնում է ու շարունակում բշտել յուրայիններին:

Պատումի հանգուցալուծումը նորից արջի ու մարդու հանդիպումով է շարահյուսվում: Լևոնը խորհուրդ է տալիս Մեսրոպին, որ զգույշ լինի, որովհետև անտառում արջ է հայտնվել: Մեսրոպը մտնում է անտառ՝ «ուրիշի տուն», ինչպես ձևակերպում է Մաթևոսյանը, կանգնած մոշ է ուտում, երբ թիկունքից հայտնվում է արջը: Նա մույնիսկ չի հասցնում կրակել հրացանով, նախապես էլ չէր ծրագրել, որովհետև, իր բառերով, հրացանը կփչացներ արջի մորթին, փոխարենը՝ Մեսրոպի «մորթին» է փչանում:

«Երկու ամիս նա շրջանային հիվանդանոցում էր պառկել, մի այդ-
քան էլ դռներին էր պրփրվում, և այդ ամբողջ ժամանակ նա մտածում
էր: Նա ինչ-որ եզրակացության էր եկել և գրուցակից էր փնտրում ...

– Վաթսուն տարի ապրել եմ ու քե մի բան եմ հասկացել՝ որսի օրը:
Արջն ինչո՞ւ է ուժեղ, որովհետև արջը ծնակն է, ծնակի մի մասն է: Իր մի
մասով ծնակը արջ է, դե հիմա գնա գրի՛ր, քե որսեղ է ծնակը վերջա-
նում ու սկսվում արջը: Ուզում էի փախչել՝ ծառերը բռնեցին: Մոշահավը
գիրեր արջի մասին ու մի ժամ ինչ մոլորեցնում էր: Դրա համար էլ ար-
ջը ուժեղ է:

– Լավ, — ասացի ես, — ի՞նչ է դուքս գալիս, ով ուժեղ է՝ ա՞րջ է:

– Դու մի քիչ սխալ ես ասում, միշտն էսպես կլինի. ով արջ է՝ ուժեղ
է: Մյսինքն սեփական ծնակ պիրի ունենաս...»⁶:

Ի՞նչ է ասում Մերոպը: Արջին սպանողն է ստանում արջի ուժը,
արջ դառնում, ուրեմն ով արջ է, ուժեղը նա է: Ահնիժորցիները ժամանա-
կին բնապաշտ գտնվեցին ու չսպանեցին արջին, փոխարենը դա արեց
կենտրոնը: Ահնիժորի այս ժառանգը, որ ապրում է չմվաճված տարածքի
գեղարվեստական փոխակերպւովում՝ Ծմակուտում, չի կարող տեղում
ձևակերպել իր ակտեր-ինքնությունը, դրա համար նրան ուրիշ տարածք է
պետք, բայց ուրիշ տարածքը տակավին «արջագոտի է»: Մերոպը տար-
բերվում է յուրայիններից իր տեսլականով, բայց այդ տեսլականը
արարքով փաստելու գործում նույքան անկարող է, որքան ահնիժորցի-
ները՝ «Կուրորակը մորթին փչացնում է»: **Արարքի անհրաժեշտությունը
բացառվում է էսթետիկ պատճառաբանությամբ, ինչն իրականում պար-
տության գեղագիտությունն է և ոչինչ ավելին:** Մաքևոսյանի համակար-
գում կերպարների խոսքը գործողության ավարտն է նախանշում, ինչ-
պես ինքն է ձևակերպում. «**Արարքի հեղևից քեմ է ելնում արարողը, և
այնքա՞ն անելիք է մնում չարված**»: Իսկ Մերոպը շատ, չափազանց
շատ է խոսում՝ գործողությունը այդպես էլ իր տեսլականի առանցքը
դարձնելու հասունությանը չհասնելով:

Որտրոդությունն ընդհանրապես և արջաուրսը մասնավորապես
նախնադարում ընկալվում էր որպես ապրուստի միջոց, կենդանուն
սպանում էին, որպեսզի իրենց քաղցը բավարարեին: Հետագայում որ-

⁶ Հրանտ Մաքևոսյան, Ծառերը, Եր., 1978, էջ 219:

ստրուկտուրան (արջաորսը) վերածվում է մի տեսակ ազնվականների զվարճանքի, արքաններն էին որսի գնում՝ իրենց նշանառությունը փորձելու ու լավ ժամանակ անցկացնելու համար: Նրանք որսորդությամբ հացի խնդիր չէին լուծում: Մեր քննարկած գրեթե բոլոր գործերում արջաորսը ներկայանում է որպես աշխարհի պատմական զարգացումների պարտադրանք՝ բնության անհրաժեշտ մահանջը մարդու սոցիալական, տնտեսական ու քաղաքական գործունեության առաջ: Թե սուվերենության որ աստիճանում է գտնվում նկարագրվող հանրույթը, հենց դա էլ վավերացնում են մեր ընթերցած արջապատումները: Եթե մայենք հեղինակների գործերի զարգացման տրամաբանությանը, ապա կտեսնենք խարիսկավոր կայսրության համատեքստում իրենց ինքնավարության սահմաններն ընդարձակելու փորձերը Թումանյանի «Արջաորս»-ում, իշխանության եկած հին-նոր օտարին ու սեփական հողի վրա կենսագործելու պայմանների խստացումն ու սահմանափակումները Բակունցի «Մթնաձորում», ստրուկի իրենց կարգավիճակը բոթափել փորձող սևամորթ-կարմրամորթների ընթուստացման առաջին քայլերը Ֆոլքների «Արջ»-ում, թուլացած կապանքներում ապրելու հարմարավետությանը սովորած և իրավիճակը գեղեցկացնելու անհամոզիչ փորձերով իրենց խաբող հանրույթին Մաթևոսյանի «Արջ»-ում և, վերջապես, սեփական կարգավիճակը փոխելու անհրաժեշտությունը ձևակերպել փորձող, բայց փոխելու արարքին անպատրաստ վարանումների ամրագրումը «Մեսրոպ»-ում:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՎԱՍԻԼԻ ԲԵԼՈՎ

Հայ ընթերցողին Վասիլի Բելովը ներկայացվել է երկու գրքերով՝ «Գետագալարներ» (1979), «Պատմվածքներ և վիպակներ» (1983): Երկրորդ գրքի նախաբանը գրել է Հրանտ Մաթևոսյանը: Նա մի առանձնակի ջերմությամբ ու սիրով է խոսում Բելովի ստեղծագործությունների մասին՝ հատկապես առանձնացնելով նրա ամենահայտնի գործերից մեկը՝ «Էս է» («Привычное дело») վիպակը: Արժևորելով Բելովի գրական վաստակը՝ Հրանտ Մաթևոսյանը մասնավորապես գրում է. *«Մի առիթով ես հպարտացել եմ, թե մարդկային հիշողության նահանջի դեպքում, ինչը որ համառ հերևողականությամբ ամեն օր ու մեր բոլոր ժամերին է լինում, ես կարող էի համայն մարդկության համար վերականգնել հողագործության-անասնապահության հին մեծ մշակույթը, – բայց ահա թե ով էր կարող և ում էր կարելի վարահել»*¹: Առավել մեծ գնահատանքի արժանանալ Մաթևոսյանի կողմից, երևի թե, անհնար է: Ինքը Վասիլի Բելովը ժամանակին այցելել է Հայաստան, ծանոթացել է մեր երկրին ու նրա պատմությանը:

Վասիլի Բելովի և Հրանտ Մաթևոսյանի գրականությունները կապվում են արժարժած խնդիրների ընդհանրականությամբ: Այդ խնդիրներից են գյուղն ու գյուղացին, մտահոգությունը նրանց անցյալով, ներկայով և հատկապես ապագայով: Գյուղական կյանքի համապարփակ ուսումնասիրությունը, այդ կյանքից համամարդկային-հումանիստական, բայց և կորչող բարոյական արժեքներ դուրս բերելու մեծ հմտությունը մեծապես հարազատեցնում է այս գրողներին:

¹ Վասիլի Բելով, Պատմվածքներ և վիպակներ, Եր., 1983, էջ 5:

Երկու հեղինակների շոշափած հարցերի ընդհանրությունը առաջին հերթին գալիս է նրանց ապրած ժամանակի և երկրի մույնականությունից:

Երկուսն էլ գրական մեծ աշխարհ են մտել 1960-ականների սկզբին: Նույն՝ 1961 թ.-ին լույս տեսած՝ Մաքսոսյանի «Ահի՛ձոր» ակնարկով (որը տպագրվեց «Սովետական գրականություն» ամսագրում) և Բելովի «Բերոյայկա գյուղը» («Деревня Бердяйка») վիպակով է սկսվում նրանց հեղինակների գրողական լայն ճանաչումը:

Ու թեև երկու գրողների պատկերած գյուղերը աշխարհագրորեն բավական հեռու էին իրարից, բայց և միևնույն անձայրածիր երկրում էին՝ միևնույն կամ համարյա մույնական խնդիրներով:

Այս ընդհանրականությունը հանգեցրեց նրան, որ 1960-1970-ականներին Սովետական Միությունում մի ամբողջ գրողական սերունդ ձևավորվեց, որի անդամները թեև տարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ էին, բայց ասելիքը և մտահոգությունները գրեթե մույնական էին: Գրողական այդ սերնդից էին Վասիլի Շուկշինը, Նոդար Դումբաձեն, Վալենտին Ռասպուտինը, Չինգիզ Այթմատովը, Վիկտոր Աստաֆև, Վասիլի Բելովը, Հրանտ Մաքսոսյանը, Անդրեյ Բիտովը: Հետագայում գրականագիտությունը նրանց անվանեց «գյուղագիրներ» («деревенские писатели»): Սակայն ավելի ճիշտ կլիներ նրանց կոչել **«բարոյագետ-բարենորոգիչներ»** («моралисты-реформаторы»), որովհետև նրանք փորձում էին վերականգնել-պահպանել, ինչպես Հ. Մաքսոսյանն էր ասում, «համառ հետևողականությամբ ամեն օր» կորչող մարդկային բարձր բարոյական արժեքները, որի հետևանքով էլ դատարկվում էին սովետական գյուղերը: «Բարոյագետ-բարենորոգիչները» փորձում էին կանխարգելել այդ մեծ երկրի քայքայումը ներսից:

Գյուղացու արժեքային համակարգը ձևավորվում է մանկուց և հետագա երկար ու ձիգ տարիներում գրեթե անփոփոխ է մնում: Կենդանական աշխարհի և ընդհանրապես բնության հանդեպ գյուղացու ունեցած սերն էլ սկսվում է մանկությունից և շարունակվում ամբողջ կյանքի ընթացքում: Այս տեսակետից հիշարժան են բելովյան Պավլունյան («Սարյակները») և մաքսոսյանական Արայիկը («Սկիզբը»):

Պավլունյան տագնապում է սարյակների վայր ընկած բնի համար. իր հիվանդ ոտքերը և թուլացած մարմինը հաշվի չառնելով՝ նա մի կերպ տնից դուրս է սողոսկում՝ սարյակներին օգնելու մտադրությամբ: Պավլունյան փորձում է վերականգնել նրանց բույնը (և ամենևին էլ էական չէ, որ սարյակներն արդեն թռել-գնացել էին):

Իսկ Արայիկի համար պակաս կարևոր չեն «հայր-մայր-հորք» եղ-նիկները, նրանց մշտական ներկայությունը անտառում: Իր գտած մո-ռուտի տեղը Արայիկը գաղտնի է պահում, որպեսզի մարդիկ չգան և չվախեցնեն եղնիկներին կամ առավել ևս՝ չսպանեն նրանց: Արայիկը հասկանում է կամ պարզապես զգում է, որ անտառը, ծառերը, եղնիկնե-րը, մոռուտը մեկ ամբողջություն են, և մարդն իրավունք չունի խախտելու այն, այլապես այդ գեղեցիկ աշխարհի ներդաշնակությունը կկորչի:

Թե՛ Պավլունյան, թե՛ Արայիկը կրքոտ հոգատարություն են ցուցա-բերում իրենց շրջապատող միջավայրի հանդեպ, որովհետև այն ընկա-լում են որպես իրենց կյանքի, ապրելու վայրի, տան անբաժան մասը: Սա զուտ գյուղացիական այն գիտակցությունն է, ըստ որի՝ տուն հաս-կացությունը չի սահմանափակվում քարե չորս պատերով, այլ վերաբե-րում է ամբողջ գյուղին և դրա շուրջ տարածվող բովանդակ բնությանը: Այս գիտակցությունը վառ կերպով արտահայտվում է Մաթևոսյանի և Բելովի գործերում, ինչը կտեսնենք նաև հետագա համեմատություննե-րում:

Երկու գրողների ստեղծագործության մեջ իր ուրույն տեղն ունի այսպես կոչված «կենդանագրությունը»: Գրողական բարձր վարպետու-թյան շնորհիվ Մաթևոսյանը և Բելովը կարողացել են մի տեսակ «մարդ-կայնորեն» պատկերել կենդանիներին, մեկնաբանել նրանց «զգացմունքները», «մտածողությունը», «աշխարհընկալումը»: Այդպի-սիք են Մաթևոսյանի «Ալիտ», «Նարինջ զամբիկը», «Կամաչ դաշտը», «Գոմեշը» գործերը և Բելովի «Ձիերը» պատմվածքը, «Էս է» ու «Հյուս-նական պատմություններ» վիպակները:

«Ձիերը» պատմվածքում Բելովը ամենայն մանրամասնությամբ կերտում է միմյանցից լիովին տարբերվող տասը ձիերի փայլուն «կեր-պարներ»: Գլխավոր հերոսի՝ Լաբուտայի բնութագրումը կարծես նաև ինքնաբնութագիր է. «...Յուրաքանչյուր չիուն նույնքան լավ գիտեր, որ-

*քան իրեն»*²: Ահա Մալկա զամբիկը՝ մի բեռնաձի, որ հեզ է ու խոնարհ, առանց ընդվզելու քաշում է իր լուծը (հիշեցնում է Ալխոյին): Գյուղում, ով ասես, հեծնում էր նրան (նույն բախտին էր արժանանում մաս Ալխոն): Մալկայի բազմաթիվ հեծյալներից մեկը անտառից տուն վերադառնալիս սխալ ուղի է ընտրում, Մալկան ընդդիմանում է և ճիշտ ճամփով գնում: «*Այդ ժամանակ Կոհան մի շիվ կտրեց (ձին համբերությամբ սպասում էր, մինչև նա կկտրեր) և կարողորեն սկսեց հարվածել նրա սրբանուկրին, ուրբերին*»: Իսկ հետո, երբ տղան հասկանում է, որ ձին, այնուամենայնիվ, իրենից՝ մարդուց, ավելի խելացի է, «որոշում» է, որ ինքն էլ կենդանուց ավելի վայրենի պետք է լինի և ժամանակ առ ժամանակ «*հենց այնպես չաղկում էր ձիուն*»: «*Յուրաքանչյուր հարվածի հետ, որ դաղում էր մարմինը, ձին շրջվում էր էր նայում*»³: Մալկան չէր կարող ըմբռնել այդ հարվածների իմաստը. մարդկային էությունը, մարդու արարքները երբեմն տրամաբանորեն անբացատրելի են: Այդպիսի մի անտեղի հարված էլ Ալխոն է ստանում աղվես Գիքորից. «*... Այդ ճիպտեղուն Ալխոն բոլորովին չէր սպասում: Դրա համար էլ մարդկանց աշխարհը նրան քվում էր անվերջ անըմբռնելի: Քսան Կարի եղավ ահա կրում է մարդկանց ու նրանց բեռը, քսան Կարի նրանց ցենյունների Կրակ խորհում է նրանց մասին, բայց քան չի հասկանում ոչ թե այն պատճառով, որ ձի է, այլ որ նրանք կայուն չեն*»⁴: Իրենց բարոյական նկարագրով Ալխոն ու Մալկան շատ ավելի մարդկային են, քան բարոյականությունն ու բնականությունը կորցնող մարդիկ: «Բարոյագետ-բարենորոգիչները» տագնապ են հնչեցնում:

Արջը, գայլը, կովը, գոմեշը նույնպես «կերպարներ» են դառնում, որոնց միջոցով երկու հեղինակներն էլ փորձում են բացահայտել մարդու հոգեկերտվածքում նկատվող տեղաշարժերը:

Օրինակ՝ Մաթևոսյանը գայլի մեջ սոսկ արյունաբեբու գիշատիչ չի տեսնում, որն ուզում է հարձակվել «*բուկը լիքը միս*» գոմեշի վրա («Գոմեշը») կամ կռվում է «*կարմիր պառավ*» ձիու հետ («Կանաչ դաշտը»): Գայլը հարկադրաբար է գնում այդ քայլին, մա ձագեր ունի, որոնք

² Վասիլի Բելով, Գետագալարներ, Եր., 1979, էջ 87:

³ Նույն տեղում, էջ 88:

⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. I, Եր., 1985, էջ 166:

կատկեն առանց նրա որսի: Ընթերցողը կարծես թե շատ ավելի պետք է կարեկցի ու ավստսի գոհին (գոմեշին կամ պառավ կարմիր ձիուն), բայց գիշատիչը նույնքան խղճահարության է արժանանում իր բազմաչարչար և մահավտանգ փորձերի համար. «*Նա տանն ուներ չորս լակուր, որոնք մինչև արյուն քաշքշում էին պտուկները... նրանց հայրը գնաց ոչ-խար բերելու և երբ եկավ պատրաստոված. փխուր-փրփուր մի քիչ մնաց տանն ու հեռացավ՝ մեռնելու թաքուն մի տեղ*»⁵:

Նմանատիպ մոտեցում ունի Բելովը «*նիհարած էգ արջի*» հանդեպ «Էս է» վիպակում: Արջը «*չմռան քնից քաղցած էր, նա նույնպես մայր էր*»,– գրում է Բելովը, երբ նկարագրում է արջի հարձակումը Ռոգուլյա կովի վրա: Ընթերցողը տագնապում է արդեն սիրված ու հարազատ դարձած կովի համար, բայց արջի արարքը նույնպես հասկանում է: Բելովը արջին «գազանության» կամ «դաժանության» խորհրդանիշ չի դարձնում: Անհաջող փորձից և նախրապանի գալուց հետո «*արջը, լաց լինելով, ճղներ ջարդելով, անհեղափարկ մացառություն*»⁶:

Հիշարժան են նաև Բելովի «Էս է» վիպակի «Ռոգուլյայի կյանքը» հատվածը և Մաթևոսյանի «Գոմեշը» պատմվածքը: Հեղինակները ստեղծել են կովի և գոմեշի կենսունակ ու խոսուն «կերպարներ»: Ռոգուլյային ու Սաթիկին Բելովն ու Մաթևոսյանը հասարակ չորքոտանիներից դարձել են շարժուն և կյանքով լի էություններ՝ շեշտը դնելով նրանց մայրական բնագրի վրա և այն համարելով կենդանական կյանքի թերևս միակ իմաստը, իսկ մարդկային կյանքի գլխավոր իմաստներից մեկը:

Ճիշտ է, Բելովը ներկայացնում է Ռոգուլյայի ողջ կյանքը, ծննդյան օրից սկսած, բայց հատկապես առանձնացնում է Ռոգուլյայի պտղավորվելու շրջանը. «*Մարդիկ թողեցին նրան ու հեռացան, և հանկարծ որովայնային կանչող մի մռնչյուն լսեց: Այդ մռնչյունը թափանցեց նրա մարմինը, տիրաբար բանրեց նրա շարժումները, շրջապատող ամեն ինչից վերացած, նա գնաց դեպի կանչը*»⁷: Իսկ «Գոմեշը» պատմվածքը ընդհանրապես սկիզբից մինչև վերջ ձգվում է Սաթիկի՝ գոմշացուլ որոնելու, այսինքն՝ մայրության փնտրտուքով. «*Հեռուների շեկ հովիտներում*

⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. I, էջ 398:

⁶ Վասիլի Բելով, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 368:

⁷ Նույն տեղում, էջ 364:

մշուշների փակ գունեղների շոգած խմբեր էին օրորվում և նրանց մեջ փաթ ու գորեղ մեկը, գլուխը բարձր բռնած, իր կանչը հղում էր սրան: *Գունեղ մոլորեցաց ու պոկվեց բլրի գլխից դեպի ջորը...*»⁸: Հենց այդ է, որ դրոշմում է գունեղին թողնել հարազատ վայրերը, անցնել բազում դժվարությունների միջով, անգամ քաղաք ընկնել, որը նրան վախեցնող «անկեղծական մի աշխարհ» էր թվում, բայց, չնայած բոլոր այս խոչընդոտներին, ի վերջո հասնել նպատակին: Սաղմնավորվելուց հետո արդեն Ռոգույան ու Սաթիկը այլևս ուշադրություն չեն դարձնում իրենց ցուլերի վրա: Ցուլը նրանց համար միայն միջոց էր, գլխավորը մայրանալն էր. *«Եվ երբ իր արյունը բռնկվեց ու հանգավ, նա անջարկեց նրանից* (ցուլից – Ս. Ղ.), *ինքը փակեց իրեն, դարձավ առանձին, սև, մայրացու, գունեղ*»⁹: Նույն կերպ էլ Ռոգույան *«ամբողջովին ապրում էր իր, իր իսկ ներսում առաջացած աշխարհում»*¹⁰:

Բելովի և Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները միմյանց հետ առնչվում են նաև, այսպես ասած, «փոքր հայրենիքի» թեմայով, որի գլխավոր նպատակը ընթերցողին սեփական արմատների մասին հիշեցնելն է: Իմ կողմից չակերտավորված այս տերմինը անչակերտ օգտագործում են թե՛ Մաթևոսյանը, թե՛ Բելովը:

Մարդու սերը իր երկրի նկատմամբ սկսվում է նախ և առաջ իր ծննդավայրի համդեպ ունեցած մտահոգությամբ: Ծննդավայրը հենց «փոքր հայրենիքն» է, մինչդեռ. *«Մեր աչքի առջև արագորեն, մեկը մյուսի երկրից մարում են մեր գյուղական հայրենիքի օջախները՝ ամեն ինչի ակունքները»*¹¹, – ասում է բելովյան հերոսներից մեկը: Առանց սեփական արմատները հիշելու և, եթե անհրաժեշտ է, դրանց պահպանման համար պայքարելու՝ մարդը վաղ թե ուշ մոռանալու և անտարբերության է մատնելու ոչ միայն ինչ-որ մի փոքրիկ հողակտոր (որտեղ նա ծնվել է), այլև իր ապրած ողջ երկիրը:

Մաթևոսյանի «Տերը» վիպակում անտառապահ Ռոստոմի կատաղի ու համառ պայքարը միայն Ծմակուտ գյուղի աշխարհագրական գոյության համար չէ: Գյուղում հատուկեմտ մնացած բնիկներին նա

⁸ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. I, էջ 387:

⁹ Նույն տեղում, էջ 413:

¹⁰ **Վասիլի Բելով**, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 365:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 10:

անընդհատ հիշեցնում է, որ Ծմակուտը նրանց հողն է, նրանց «երկիրն» է, այստեղ են ապրել նրանց նախնիների մի քանի սերունդներ: «Փոքր հայրենիքը» կորցնելով՝ մարդիկ կորցնում են նաև մեծ հայրենիք հասկացության գիտակցությունը և սեփական «ես»-ի մի վիթխարի մասը: Իրավացի է Բելովի «Կոլբաթումբը» պատմվածքի հերոսը, երբ ասում է. «Անհնար է ապրել առանց այդ փոքր հայրենիքի: Որովհետև մարդը երջանիկ է, քանի դեռ հայրենիք ունի...»¹²: Այս ամենը շատ լավ հասկանում է անտառապահ Ռոստոմը, բայց «այդ՝ փոքր հայրենիքի, փոքր հայրենիքում մարդու ազատության և օտար վայրերում մարդու անազատության ժամանակներն անցել էին, ոչ որ այստեղ օտարություն չէր քաշում, օտարը քերևս միայն մենք էինք...»¹³:

Մաթևոսյան-Բելով կապի ակնառու և կարևորագույն ընդհանրություններից մեկը դժգոհությունն է ժամանակի պետական կարգերից և իշխանություններից: Գյուղացու առանց այդ էլ ծանր ու չարքաշ կյանքում հաճախ երևան էին գալիս վարչական տարբեր արգելանքներ, որոնք առավելապես բարդացնում էին նրա կեցությունը: Բարեխիղճ գրողը չի կարող այդ ամենը չնկատել, թողնել անարձագանք կամ անտարբերության մատնել: Ճիշտ է, խորհրդային իշխանությունների օրոք «խոսքի ազատության» մասին նույնիսկ երազել չէր կարելի, բայց Մաթևոսյանի և Բելովի նման գրողները անկարող էին լռել, և իրենց գործերում հնարավորինս անդրադառնում էին գյուղացու (և ընդհանրապես՝ մարդու) համար ցավոտ այս խնդրին:

Ահա մաթևոսյանական Ադամ քեռին («Ահնիձոր»), որին պահակ են նշանակել կոլտնտեսության կարտոֆիլը հսկելու: Ադամ քեռին իր պահակությունն անում է, բայց նա չի կարող, բարոյապես չի կարող սարվոյին արգելել «կոլխոզի կարյուրը» «գողանալ», քանզի այլ դեպքում իր համագյուղացիները ստիպված կլինեն այդ կարտոֆիլի ծանրությունը գառիվերով քաշել:

Ահա բելովյան Կլավդիան (համանուն պատմվածքից), որին կյանքի հանգամանքները բաժանում են իր սիրելի մարդուց (Օնդրեյը հեռու տեղ էր գնացել ծառայելու և այնտեղ էլ մնացել-հաստատվել): Բնակա-

¹² Վասիլի Բելով, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 10:

¹³ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. II, Եր., 1985, էջ 438:

նաբար Կլավդիան ցանկանում է միանալ իր սիրելիին, բայց նրան համապատասխան փաստաթղթեր չեն տալիս, չեն ձևակերպում: Խորհրդողային Միությունում ոչ միայն արտասահման գնալն էր մի մեծ խնդիր (գրեթե չիրագործվող), այլև՝ երկրի ներսում մի հատվածից մյուս հատված տեղափոխվելը նույնպես լուրջ դժվարությունների հետ էր կապված, հատկապես՝ գյուղացու համար: Եվ երիտասարդ Կլավդիան ստիպված է իրեն բոլորովին խորթ, նախկին բանտարկյալ Լյոնկա Կրիուլինի հետ ամուսնանալ, որպեսզի կարողանա ստանալ այդ անիծյալ փաստաթղթերը: Նա գնում է Օնդրեյի մոտ, բայց վերջինս այլևս չի ընդունում նրան. «*Մորուրը չէր եղել, որ աղջիկ չէր գնացել մուրը...*»¹⁴: Անհեթեթ վարչական արգելանքի պատճառով Կլավդիան իր ողջ կյանքը միայնության մեջ է անցկացնում:

«Հյուսնական պատմություններում» մի հիշարժան գրվագ կա, որը լավագույնս բնորոշում է, թե սովետական վարչական-պետական կառույցները որքան խճճված, օտար և անհասկանալի են գյուղացուն:

Գյուղում ժողով է, դարբին Պետյան բրիգադավարին հարցնում է.

«– *Ըո էս ժողովը կոլխոզի՞ կողմից է, թե՞ գյուղկոոպի:*

– *Կուսկոմի կողմից,– բացատրեց Ալիները:*

– *Չէ, Ալիներ Պավլովիչ, գյուղսովետի,–բարձրաձայն ուղղեց բրիգատավարը...*»¹⁵ (Ընդգծ.՝ – Ս. Ղ.): Անվանումների այս բազմազանությունը՝ կոլխոզ, գյուղկոոպ, կուսկոմ, գյուղսովետ, իրականում գյուղացուն ոչինչ չեն ասում և այլ բան չեն, քան անկենդան ու սարքովի տառամիացություններ: Գյուղացուն մարդկային վերաբերմունք է պետք, գոնե տարրական հնարավորություններ են պետք՝ ապրելու համար:

Բայց իշխանությունները այդ հնարավորությունները ոչ միայն չէին տալիս, այլև դեռ մի բան էլ գրկում էին եղածից: Օլեշա Սմոլինը («Հյուսնական պատմություններ») այս առթիվ ասում է. «*Առաջին պարվիրանը՝ պերյուբյանը հանձնիր, երկրորդը՝ սերմնացուն պահի, երրորդը՝ հազարումի ֆոնդ ապահովի: Ինչ մնաց կոլխոզնիկի՞ն: Մեկ-մեկ բան էլ չէր մնա*»¹⁶: «Կոլխոզնիկը», ինչպես հասկանում ենք, գյուղացին է:

¹⁴ Վասիլի Բեկով, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 44:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 190:

¹⁶ Վասիլի Բեկով, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 209:

Եվ իրոք, ի՞նչ մնար գյուղացուն, երբ արգելում էին անգամ ձի պահել, ձի՛, որը գյուղացուն ծառայում էր որպես կենսական առաջին անհրաժեշտություն: Իսկ եթե թույլատրում էլ էին, ապա գյուղացու առաջ այնպիսի նախապայմաններ էին դնում, որ նա ուզած-չուզած հրաժարվում էր այդ կենդանուց: Հիշենք «Ահնիժորի» Իգնատին և նրա *«կապույտ ասորդերով»* սպիտակ զամբիկին: Ո՛չ Իգնատն էր ուզում ձիուց բաժանվել, ո՛չ էլ ձին էր համաձայնվում ուրիշ տեր ունենալ: Բայց, ինչ արած, հնար չկար: Իրավիճակը կարծես առավել սրելու համար Մաթևոսյանը *«կապույտ ասորդերով»* զամբիկի տեղը *«երկար սկանչներով ու երկար զռռոցով»* մի էլ է դնում: Եվ հեղինակը միանգամայն իրավացի է իր հեզմական պահանջի մեջ. *«Թույլ փառ, որ մարդիկ չի ունենան, աշխատանքի չիով գնան-գան, քանի որ «Վոլգա» կամ փրամվայ չունեն: Եթե չիուց, որպես կապիտալիզմ ծնողից, շատ եք վախենում, անցկացրեք ուրեմն փրամվայի գծեր՝ գյուղից դեպի բոլոր հանդերը»*¹⁷:

Նույնքան զավեշտալի-ողբերգական է կովի «հարցը»: Այս դեպքում էլ վարչական օրենքները անմասն են գյուղացու շահերին: *«Կով, փառք ասործո, թույլարթում եք. թույլարթեք նաև խոտ՝ այդ կովի համար. թույլարթեք ոչ թե իրիկուն-առավոտ, խորուն-խորուն և ջլարելով հնչվորին, այլ՝ սեզոնում երեք-չորս օր»*¹⁸ («Ահնիժոր»): Հենց այդպես «իրիկուն-առավոտ», այսինքն՝ գիշերը կամ լուսադեմին բելովյան հերոսներից Իվան Աֆրիկանովիչը գաղտագողի գնում էր խոտ հնձելու: Նրա տանն ինը երեխա կար, և առանց կովի կաթի այդ երեխաներին պահելն անհնար էր: Աֆրիկանովիչը *«գիշերը յոթ վերսր ճամփա կտրեց, անփառ հասավ, կամացուկ, որ մարդ չսի, գերանդին սրեց, մի հինգ խուրճ արեց ու նորից յոթ վերսր ետ եկավ... Երրորդ գիշերն էր, Իվան Աֆրիկանովիչը ընդամենը երկու ժամ էր քնում»*¹⁹: Իվանի վիճակը ծանր է, սակայն նա պինդ տղամարդ է, դիմանում է: Բայց Բելովը այսքանով կանգ չի առնում: Իվան Աֆրիկանովիչի «հանցագործությունը» մերկացվում է, հնձած խոտն առգրավում են: Սա էլ ինչ-որ տեղ դրոշմ է Իվանին թողնել գյուղը և գնալ աշխատանք որոնելու օտար վայրերում: Եվ երբ

¹⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. I, էջ 31:

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Վասիլի Բելով, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 305:

ղեկավարությունը մեկ օրով թույլատրում է սեփական անասունի համար խոտ հնձել, Աֆրիկանովիչն արդեն գյուղում չէր. նրա փոխարեն ստիպված կինը՝ Կատերինան է գնում: Անընդհատ աշխատանքով գերծանրաբեռնված՝ այս կինը իր ուժերի սպառման սահմանին էր ասել: Ղեկավարության «մեծահոգաբար» թույլատրած մեկօրյա խոտհոնձը վերջինն է լինում նրա կյանքում. Կատերինան շուտով մեռնում է: Պետական-վարչական ապարատը իր անմիտ հրամաններով ու արգելքներով կամա թե ակամա քանդում, փշրում է մի մեծ ընտանիք:

Այս խնդիրը գալիս էր նրանից, որ պետությունն ու գյուղացին կյանքի միևնույն երևույթներին բոլորովին տարբեր հայացքներով էին նայում: Պետությունը բացառապես առաջնորդվում էր կուսակցական-գաղափարական նախապես ծրագրավորված, բայց գյուղացու կյանքի իրական դժվարությունները բացարձակ հաշվի չառնող որոշումներով: Պետական հայացքի այդ անսթափությունը, կուրությունը և անիրատեսությունը քննադատում էին թե՛ Հրանտ Մաքևոսյանը, թե՛ Վասիլի Բելովը:

«Էս է» վիպակի գյուղացիներից մեկը, ցույց տալով գյուղում տեղադրված բարձրախոսը, միամտաբար ասում է. *«Մոսկվայի հեյր լավ կապ ունենք: Մեր կողմի վրա Մոսկվան լավ է խոսում: Մի հայր էլ, որ էն տեսակ մեքենա հնարեին, որ երկու կողմի վրա լինեք, Մոսկվայում էլ մեզ լսեին, լավ կլինեք»*²⁰:

Իհարկե, լավ կլինեք, բայց, դժբախտաբար, ժողովրդի ձայնը իշխանություններին չէր հասնում, իսկ եթե հասնում էլ էր՝ խլացվում էր: Պատահական չէ, որ 1966-ին «Էս է» վիպակը ռուսական մի շարք պարբերականներ հրաժարվում էին տպագրել: Ի վերջո վիպակը հրատարակված «Սևեռ» («Север») ամսագրի խմբագիր Դ. Գուսարովը վիպակի վերջում, ապահովագրելով իրեն, հավելել էր՝ «շարունակելի» («окончание следует»), թեև իրականում գործն ամբողջովին ավարտված էր: Բայց այդ «շարունակելի»-ին ենթադրում էր, թե վիպակում հետագայում բացառված չեն որոշակի փոփոխությունները: Նույնպես պատահական չէ, որ Հ. Մաքևոսյանի «Ահնիժորը» բազում կրճատումներով էր տպագր-

²⁰ Վասիլի Բելով, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 314:

վել²¹, իսկ տպագրվելուց հետո էլ իշխանական օղակների մեծ զայրույթն էր առաջացրել: Մի շարք պատժամիջոցներ էին կիրառվել²², որոնք դիպան ոչ միայն հեղինակին, այլև բոլոր նրանց, ովքեր կապված էին այդ ակնարկի տպագրության և գրական աշխարհում հաջող արձագանք ստանալու հետ:

Մաթևոսյանական և բելովյան հերոսները երբեմն զրկվում էին ոչ միայն իրենց ձիուց կամ կովից, այլև հայրենիքում ապրելու իրավունքից, ինչպես, օրինակ, «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի Հայկազը, որին երկու անգամ արքորում են և ընդհանուր հաշվով տասնմեկ տարով կտրում են հայրենի հողից: Իսկ ի²³նչն էր պատճառը: Այն, որ «*ասող-խոսող տղա էր Հայկազը... Մարդու համար տավարը քիչ էր, փորձում էր մտածել*»²³: Մարդը կենդանուց տարբերվում է առաջին հերթին մտածելու ունակությամբ, իսկ Հայկազը դրա իրավունքը չուներ: «Հյուսնական պատմություններ»-ի Ֆեդուլյոնոկն էլ տուն-տեղ կորցնում է ընդամենը մեկ նախադասության պատճառով. «...*հողված դուրս եկավ, կոլխոզն, ուրեմն, ցրեցին ...կալայրեղի դարպասը քացեցին, ոչխարները դեսուդեն ցրիվ եկան, գնացին իրենց տները: Ֆեդուլյոնոկն ասաց. «Գլուխներն ուրախությունից կորցրեցին*»²⁴: Այս «անմեղ» արտահայտությունը բավական էր, որ Ֆեդուլյոնոկին «*կուլակային ազգիւրացիա տարածողի*» պիտակը կպցնեին և գյուղից դուրս վռնդեին:

Պետական ապարատի կառուցվածքն այնպիսին էր, որ Հայկազի և Ֆեդուլյոնոկի նման աշխատավոր, բայց ոչ խորամանկ մարդիկ կորչում-ոչնչանում էին, իսկ Ավիներ Կոզոնկովի («Հյուսնական պատմություններ») նման օգտապաշտ շողորորթները, ամբողջ կյանքում մատը մատին չտալով, դեկավար պաշտոններ էին զբաղեցնում: Նման մի դեկավար է Բելովի «Էս է» վիպակի հերոսը. «*Հիմիկվա լիագորները* (այսինքն՝ դեկավարները – Ս. Ղ.) *լրիվ մտտիւ էն: Գնդիկ-մնդիկ զալիս*

²¹ Տե՛ս Վազգեն Գաբրիելյանի «Մաթևոսյանի գրական մուտքը» հոդվածը («Մաթևոսյանական ընթերցումներ», Եր., 2006):

²² Տե՛ս Վազգեն Մնացականյանի «Անիծորի» պատմությունից» հոդվածը («Գրական քերթ», 1989, օգոստոսի 15):

²³ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. I, էջ 55:

²⁴ **Վասիլի Բելով**, Պատմվածքներ և վիպակներ, էջ 209:

են»²⁵: Այդպիսի ղեկավար է նաև «*ընկ. Գ. Եղիկյանը*», որին դիմում է «Ահնիծորի» հեղինակը. «*Ես շատ քան չեմ ուզում: Ես ուզում եմ... այ դուք ունեք կարմիր երես և կլորիկ փոր... Ես ուզում եմ, որ բոլորն էլ դրանից ունենան*»²⁶:

«Կարմիր երես և կլորիկ փոր» ունենալու ցանկությունը՝ բնական, մարդկային-մարդավայել ապրելու պահանջը, երկու համախոհ գրողների ստեղծագործության լեյտմոտիվն է:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 321:

²⁶ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. I, էջ 32:

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

**ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ**

3

*Նվիրվում է
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ծննդյան 80-ամյակին*

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «Արման Ասմանգուլյան» ԱԶ-ում:
ք. Երևան, Հր. Ներսիսյան 1/125

Ստորագրված է տպագրության՝ 20.12.2016:
Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 13,25:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն,
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am