

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

**ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ**

5

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2025**

ՀՏԴ 821.19.0(082)

ԳՄԴ 83.3(5Հ)g43

Մ 151

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ գիտական խորհուրդը:*

Հրատարակության պատրաստեց
և խմբագրեց ՎԱԶԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆԸ

Մ 151 Մաթևոսյանական ընթերցումներ-5 (հոդվածների ժողովածու):
Հրատ. պատրաստեց և խմբ. Վ. Ա. Գաբրիելյանը, Եր., ԵՊՀ
հրատ., 2025, 278 էջ:

Արդեն ավանդական դարձած «Մաթևոսյանական ընթերցումներ» 5-րդ գիտական նստաշրջանը (2025 թ., մայիսի 14) նվիրված էր Հրանտ Մաթևոսյանի 90-ամյակին: Ընթերցված գեղուցումների հիման վրա ստեղծված սույն հոդվածներում նորովի քննվում են մեծ գրողի ժառանգության մի շարք առանցքային հարցեր: Գրողի ստեղծագործությունը դիտարկվում է հայ և համաշխարհային գրականության հետ առնչությունների համատեքստում:

ՀՏԴ 821.19.0(082)

ԳՄԴ 83.3(5Հ)g43

ISBN 978-5-8084-2734-1

<https://doi.org/10.46991/YSUPH/9785808427341>

© ԵՊՀ հրատ., 2025

© Գաբրիելյան Վ., 2025

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հովհաննես Հովհաննիսյան

Բացման խոսք 5

Ժենյա Քալանթարյան

Հակադրության սկզբունքի կիրառությունը
Հրանտ Մաթևոսյանի կերպարակերտման արվեստում 7

Արծրուն Ավագյան

Հակոբ Մնձուրին Հրանտ Մաթևոսյանի գնահատությամբ 37

Վազգեն Գաբրիելյան

Հրանտ Մաթևոսյանը իր ժամանակի հայ բանաստեղծների
մասին 55

Սեյրան Գրիգորյան

Մահվան մոտիվը Հրանտ Մաթևոսյանի և
Լև Տոլստոյի ստեղծագործության մեջ 79

Վաչագան Գրիգորյան

Մշակութային շրջափուլերը Հրանտ Մաթևոսյանի
ստեղծագործության մեջ 109

Աշոտ Ռսկանյան

Վերջին մարդիկ 122

Ասրղիկ Բեքմեզյան

Ինտերտեքստի և քրոնոտոպի կապը Հրանտ Մաթևոսյանի
«Մեծամոր»-ում 145

Արմենուհի Արզումանյան

Մայրական հույզերի գեղարվեստականացումը
կենդանապատկերի տիրույթում. Հրանտ Մաթևոսյան – Մարկ
Տվեն 170

Մաթենիկ Ավերիսյան

Մայրիշխանության մաթևոսյանական հայեցակարգը և «Եզրով»
վիպակը..... 188

Կարինե Մեսրոպյան

Յուրի Կարաբչիեվսկու «Կարոտ առ Հայաստան»
վիպակի ստեղծագործական պատմությունից201

Արսեն Վարդանյան

Հրանտ Մաթևոսյանի երկերի ուսուցումը դպրոցում
(միջառարկայական կապեր)224

Փիրուզա Վերմիշյան

Հրանտ Մաթևոսյանի ավանդները Լևոն Խեչոյանի
ստեղծագործության մեջ250

РЕЗЮМЕ277

SUMMARY278

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԵՊՀ հիմնադրամի կառավարիչ-ռեկորդ

ԲԱՅՄԱՆ ԽՈՍԲ

Հարգելի՛ ուսանողներ և դասախոսներ, մեծարգո՛ հյուրեր:

Այս տարվա փետրվարի 12-ին լրացավ հայ նշանավոր արձակագիր, հրապարակախոս և մտածող Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան 90-ամյակը: Անցյալ տարի մենք նշեցինք հայ մի քանի մեծ գրողների հոբելյանները: Շարունակելով ավանդույթը՝ այս տարի հոբելյանական տարեդարձի շարժառիթով մեծարում ենք հայ խոշորագույն արձակագիրներից մեկին:

Հրանտ Մաթևոսյանը ծնվել է 1935 թ. Լոռու մարզի Ահնիձոր գյուղում, հայ աշխատավոր գյուղացու ընտանիքում: Նահապետական համայնքում ստացած դասերի, բնատուր մեծ տաղանդի և աշխատասիրության շնորհիվ նա կարողացավ յուրացնել հայ և համաշխարհային գրականության արժեքները: Եվ ստեղծեց խոր կենսափիլիսոփայությամբ, ցայտուն կերպարներով և հարուստ լեզվամտածողությամբ հատկանշվող իր գործերը: Առավել նշանավոր են նրա «Ահնիձոր» ակնարկը, «Օգոստոս», «Ծառերը», «Մեր վագրը», «Տերը» ժողովածուները, տպագրված և հետմահու հրատարակված անտիպ ուրիշ գործեր: Լինելով հայկական արձակի դարավոր ավանդների շարունակությունը՝ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները գեղարվեստական որակով մոտեցել են համաշխարհային գրականության արժեքներին:

Այսօրվա միջոցառումը մեծ խորհուրդ ունի Երևանի պետական համալսարանի համար: Չլինելով հանդերձ մեր համալսարանի սան՝ Մաթևոսյանը ի սկզբանե և միշտ խոր կապերով է կապված եղել մայր բուհի հետ: Հաճախակի այցելել է համալսարան, հանդիպել ուսանողների և դասախոսների հետ, պատասխանել նրանց հարցերին: Փոխադարձ հարգանքի վրա հիմնված այդ բարեկամությունն ունի հին ակունքներ: Գրական մուտքի շրջա-

նում՝ 1960-ական թվականներին, երբ Մաթևոսյանի գործերը որոշակի ուժերի կողմից դիտվում էին որպես հետամնաց գյուղագրություն, համալսարանականներն իրենց սկզբունքային դիրքորոշմամբ հարձակումներից պաշտպանել են նրա ստեղծագործությունը: Հետագայում ևս Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը եղել է Երևանի պետական համալսարանի ուշադրության կենտրոնում, դասավանդվել հայ բանասիրության և այլ ֆակուլտետների ուսանողներին: Համալսարանի դասախոսները գրել են նրա երկերին նվիրված գրականագիտական և լեզվաբանական բազմաթիվ գրքեր ու հոդվածներ:

2005 թ. արդեն հանգուցյալ գրողի հիշատակը վառ պահելու և վաստակը իմաստավորելու նպատակով ԵՊՀ հայ մորագույն գրականության ամբիոնը պրոֆեսոր Վազգեն Գաբրիելյանի նախաձեռնությամբ սկզբնավորեց «Մաթևոսյանական ընթերցումներ» անվանումը կրող գիտաժողովները, որոնք կայանում են հինգ տարին մեկ: Նախորդ չորս նստաշրջանների գիտական հոդվածները Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչությունը տպագրել է «Մաթևոսյանական ընթերցումներ» խորագիրը կրող ժողովածուներով, որոնք պարունակում են մոտ հազար էջ կազմող թարմ, նախկինում չհրապարակված հետազոտական նյութեր:

Ներկա գիտաժողովը հինգերորդն է: Այն նպատակ ունի համալսարանի պատերից ներս ևս մեկ անգամ կենդանացնելու Հրանտ Մաթևոսյանի լուսավոր հիշատակը և շարունակելու արմատավորված ավանդույթը: Երևանի պետական համալսարանի անունից մեծ գրողի ընտանիքին, մեզ բոլորիս և ամբողջ հայ ժողովրդին շնորհավորում են Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան 90-ամյակի առիթով: Երջանիկ է այն ազգը, որ ունի նրա նման գրող, քաղաքացի, մտածող և գեղագետ:

«Մաթևոսյանական ընթերցումներ» հինգերորդ գիտական նստաշրջանը հայտարարում են բացված: Հաջողություն են մաղթում գիտաժողովի աշխատանքներին:

ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

Բ. գ. դ., պրոֆեսոր,

ԵՊՀ

ՀԱԿԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔԻ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության կարևոր սկզբունքներից մեկը հակադրությունն է, որը հնարավորություն է տալիս տարբերակում մտցնել ոչ միայն իր հերոսների անհատականության, այլև իրադրությունների, հանգամանքների, գաղափարների միջև: «Հակադրությունը, իհարկե, զուտ փորձի պակասի ախտանշան կամ էլ սկսնակի մեծաշնորհ չէ, ինչ-որ բան ինչ-որ բանի հակադրվել, հակադրությունը գրական արարման մասնակից է եղել բոլոր հին ու նոր գրքերում, նյութը, թեման, սյուժետային հենքը նույնիսկ ընտրվում, առաջադրվում, մշակվում է իբրև վերաբերմունք, իբրև հակադրություն նյութի, թեմայի, սյուժեի աշխարհայացքային, փիլիսոփայական ու գեղագիտական մեկ այլ ընկալման կամ վերաբերմունքի»¹-, գրում է Ֆելիքս Մելոյանը Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների առիթով: Այս սկզբունքի կիրառությունը Մաթևոսյանին հնարավորություն է տալիս տեսնելու ոչ միայն կյանքի բազմաշերտությունը, այլև այդ շերտերի հակադրությունը, որն ի վերջո դառնում է հավասարակշռության միջոց: Մեր կյանքում միշտ չարի կողքին առկա է բարին, բարոյականի կողքին՝ անբարոյականը, տգեղի կողքին՝ գեղեցիկը, հիվանդի կողքին՝ առողջը, հիմարի կողքին՝ խելացին և այսպես շարունակ: Այս ամենի միասնությունն է ստեղծում կյանքի ընդհանրական պատկերը: Մեզ հանդիպած լավագույն հակադրություններից մե-

¹ Տե՛ս Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 2, Երևան, 1985, «Սովետական գրող» հրատ., Ֆ. Մելոյանի վերջաբանը, էջ 608:

կը Լ. Շանթի «Հին աստվածների» վերաբերյալ Ն. Աղբալյանի դիտարկումներն են: Նա գրում է. «Հեղինակը ստեղծում է հակադրության ճամփով. նա չի ստվերում մի դեմք ու կացություն մյուսով, նա չունի տարբերության երանգներ, նա հակադրվելով է տարբերություն ցուցաբերում: Այսպես, ամբողջ գրվածքը մի հակադրություն է աշխարհի և անապատի: Այնուհետև հակադրվում են դրամայի տեսարանները. Վահագնի տաճարի պայծառ տեսարանը մենավոր վանքի կամարներից, կռվի և սիրո փառաբանությունը՝ գղջման և կոծումի սաղմոսներից, բնության կայտառ կյանքն իր Միգանուշներով և Հովհիկներով՝ վանական անմխիթար մենակեցության, խուցի սառն միայնությունը՝ Սեդայի հրապուրիչ երևումներից»²: Ավելորդ չէ հիշեցնել, որ այդ հակադրությունները ոչ թե Շանթն է կողք կողքի դնում, այլ Աղբալյանն է իբրև սկզբունք առանձնացնում Շանթի վերոնշյալ դրամայում:

Գուցե Աղբալյանի այս բնութագրություններն ընդհանրապես ծանոթ էլ չեն եղել Մաթևոսյանին, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ հակադրությունները տեսանելի են դարձնում ոչ թե հեղինակները, այլ քննադատները: Ժանրի, բովանդակության, մեթոդի և արվեստի առումով ոչ մի ընդհանրություն չի կարող լինել Շանթի և Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների միջև, բայց երկու հեղինակներն էլ հիմք են տալիս մույնիսկ ոչ թե փնտրելու, այլ պարզապես տեսնելու այդ հակադրությունները: Այս հանգամանքը կարծես հուշում է գրականագետներին, որ նրանք Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները պարզաբանեն կառուցվածքաբանական մեթոդի սկզբունքներով, ըստ որի գրեթե ամեն մի գեղարվեստական երևույթ ունի իր հակադրությունը: Այսուհանդերձ, Մաթևոսյանի աշխարհն ավելի լայն է, հագեցած առօրյա կյանքի այնպիսի դրվագներով, որոնք միասնության մեջ հյուսում են կյանքի կտավը, և բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ հակադիր կողմերը գտնվեն

² «Նոր հոսանք», Թիֆլիս, 1913, թ. 1, էջ 420:

կողք կողքի կամ դեմ դիմաց: Կառուցվածքաբանությունը, իհարկե, տեսաբանների ջանքերով հրաշալի սխեմաներ է ստեղծում, որոնք հիմնականում գործում են տեքստի ներսում և նպատակ չունեն արձագանքելու արտաքին ազդակներին: Ընդհանուր առմամբ, կարելի է ասել, որ Մաթևոսյանի արձակին կարելի է մոտենալ մեթոդական տարբեր տեսանկյուններից, և հավանաբար նրա ստեղծագործությունը չի տուժի, բայց Մաթևոսյանը կարծես հուշում է, որ իր արձակը չի ստեղծվում գրական այս կամ այն ընդունված չափանիշներով թելադրված, ուստի նրա գիրն ունի երկու կողմ՝ նյութը, որի մասին ուզում է գրել, և գրողական մոտեցումը: Այստեղ անհրաժեշտ է որոշ պարզաբանումներ անել:

Նախ՝ չի կարելի մտածել, թե Մաթևոսյանը լավ ծանոթ չէ ոչ գրական այս կամ այն չափանիշներին ու ոչ էլ համաշխարհային գրականությանը: Դիշտ հակառակը: Լավ ծանոթ լինելով հիշված բնագավառներին՝ Մաթևոսյանը խուսափում է դրանցից՝ իր անհատականությունը պահպանելու, ուրիշներին չկրկնելու և յուրօրինակ լինելու համար: Այս եզրակացություններին հավատալու համար կարող ենք հիշեցնել նրա որոշ բնութագրություններ: Նախ՝ ըստ Մաթևոսյանի՝ ուրիշներին պետք է շատ կարդալ՝ նրանց չկրկնելու համար: Չերկարացնելու համար ասենք, որ նրա հոդվածների ժողովածուները, հայրենի և օտարազգի գրողների բնութագրություններն ու գնահատականները բնորոշում են իմացության և տեղեկատվության նրա սահմանները, որոնք ավելի քան լայն են: Երկրորդը և ամենակարևորը՝ նրա ստեղծագործությունների նյութը որոշակի միջավայրում ապրող մարդն է, որի ազգային ու մարդկային հատկանիշներն ի հայտ են գալիս պատումի ընթացքում՝ առանց հեղինակային հատուկ շեշտադրության: Առանց գրքային միջամտության, բայց գրքերից ստացած գիտելիքների հիման վրա Մաթևոսյանը գերադասում է իրական կյանքը, որից միայն և միայն կարելի է կենսահյուք քաղել: Դա մենք չենք ասում, դա հավաստում է գրողը: Նրա կարծիքով՝

գրքայնությունը վնասակար տերմինի մասն խժռում է մեր գրականությունը, այն դարձնում սնամեջ: Նա ճշգրտում է իր ասելիքը. «Խոսքը վատ գրքերից գալու դեմ չէ և լավ գրքերից գալու մասին չէ, լավ գրքերը նույնպես 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 են մեզմից, մեր հորը մենք տեսնում ենք ըստ Հովհաննու, ըստ Մարկոսի, Ղուկասի և ըստ Մաթնոսի, այլ ոչ թե ըստ մեզ...»³: Այս պարագայում հարց է ծագում՝ արդյո՞ք գորշ չէ մեր առօրյա կյանքը, և տաղտկալի չէ՞ այն գրականության նյութ դարձնելը: Այստեղ էլ Մաթնոսյանն ունի իր պատասխանը, այն է՝ «Գրականությունը պոեզիայի քներով քնավորված, պոեզիայի մակարդակի բարձրացված իրականությունն է» (ն. տ., էջ 205): Սա նշանակում է, որ գրողը իր գիտելիքների, ըմբռնումների ու աշխարհընկալման հետ մենակ է մնում իրականության դեմ առ դեմ, և նրա տաղանդից է կախված գործի հաջողությունը: Թերևս հենց սա է գրողի տաղանդի գնահատման միջոցը, երբ նա գրական ասպարեզ է իջնում առանց հանձնարարականների, իր սեփական թեմայով ու ոճով:

Առօրյա ընթերցանության ընթացքում շատ երևույթներ մենք ընդունում ենք իբրև ի գիտություն ու անցնում առաջ և հանկարծ օրերից մեկում նկատում ենք օրինաչափություններ, որոնց վրա ի սկզբանե կամ ուշադրություն չենք դարձրել, կամ չենք կարևորել: Թվում է, որ այս երևույթները քիչ են առնչվում Հրանտ Մաթնոսյանի հետ, քանի որ նրա խոսքը և պատմելաձևը կլանում են ընթերցողին և տանում իր հետևից: Այսուհանդերձ, ենթադրում ենք, որ շատերն են ժամանակին նկատել նրա արձակում հակադիր երևույթների տարաբնույթ, բայց ոչ միաժամանակյա գուգահեռու-

³ *Հրանտ Մաթնոսյան*, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, «Հայագիտակ» հրատ., էջ 203:

մը, որը թույլ է տալիս իրար մոտ բերել այդ գուգահեռները և անել համապատասխան եզրակացություններ: Թվարկենք այդ գուգահեռները, և բոլորը կհամոզվեն, որ դրանք իրապես որոշակի գաղափարական հարցեր են շոշափում՝ կա՛մ բացահայտ, կա՛մ ստեղծագործությունների ենթաշերտերում: Հիշատակենք մի քանիսը՝ գյուղ-քաղաք, աշխատավոր-ձրիակեր, ճարպիկ, չար, խաբեբա-անկարող, բարի, անկեղծ, լեզվանի-անլեզու կամ լռակյաց, Ալլտ-Նարնջագույն զամբիկ, ռամկական կոշտ հեգնանք-քնարական զեղումներ և այլն: Այս հակադրությունները երբեմն գրողն ինքն է կողք կողքի դնում, մնացած դեպքերում ընթերցողն ինքը կարող է համեմատություններ և հետևություններ անել: Մաթևոսյանի հրապարակախոսական շեշտադրություն ունեցող գործերում այս հակադրություններն ակնառու են, և նա իր ասելիքը չի հետաձգում մինչև ընթերցողի ենթադրությունները: Օրինակ՝ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում հեղինակը հակադիր բնավորություններ է կանգնեցնում իրար դեմ. Ջավենը արհամարհանքով է նայում աշխատասեր, հաշվապահ, բայց միաժամանակ հաշվենկատ Ծառուկյանին, որի գործը, վարքը, տնտեսվարելը մտածված, չափած-ձևված են, իսկ իրենցը՝ հովիվներից՝ Բարձիթողի, ուստի նա մտքում դատապարտում է հաշվապահին՝ նկատի ունենալով նախորդ տարիների ընթացքում վերջինիս պահեստավորած մթերքները: Սոցիալական կարգավիճակի ու դասակարգային տարբերության հանգամանքն ստիպում է Ջավենին ատելությամբ ըմբոստանալ ծառուկյանատիպ մարդկանց դեմ: «Ես միայն ջղայնանում եմ, որ ոչ մեկի մտքով չի անցնում բենզին ճարել, հենց այս տարվա բենզին, լցնել ու վառել նրան իր տան հետ՝ նավթալիմոս գործվածքներով, քառասունութ թվի պանրով, քսանհինգ թվի նավթով և այլ զիբիլով հանդերձ»⁴: Խոսքն ուղղակի է,

⁴ Հրանդ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. առաջին, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, էջ 128:

ճակատային ու հրապարակախոսական և ուղղված է ոչ միայն շրջկենտրոնային, այսինքն՝ ոչ գյուղական բնակչի, այլև սոցիալական այլ հարթակում ապրող մարդու և մարդկանց դեմ: Այս երևույթն ավելի ընդգծված ձևով արտահայտված է մասնույն ստեղծագործության մի այլ հատվածում, երբ կոլտնտեսության նախագահը իրենց համագյուղացի գեներալին խնդրում է ուրիշի ոչխար կերած հովիվներին իր միջնորդությամբ ազատել կալանքից: Գեներալը հրաժարվում է մեղավորներին պաշտպանելուց և համապատասխան միջնորդությունից, իսկ նախագահը զգվանքով հեռանում է գեներալի մոտից: Անկախ նրանից, որ գրողի համակրանքը գյուղացիների կողմն է, այստեղ բացահայտվում է մի ուրիշ դաշտ գյուղացու ապրելակերպի վերաբերյալ: Գյուղացին չի ուզում օրենքով ապրել, նահապետական բարքերը դեռ ուժի մեջ են, և գրողը համաձայն է նրանց հետ: Ստացվում է, որ գրողը դեռևս պատրաստ չէ հրաժարվելու վաղեմությունը կորցրած կամ առնվազն բացահայտորեն օրենքի ուժ չունեցող աշխարհընկալման հետ:

Սկզբնական շրջանի շատ գործերում Մաթևոսյանը համոզված է, որ իրավունքը չարքաշ աշխատանք կատարող գյուղացիներինն է, որովհետև նրանք են երկիր պահողը, օգտակար գործ կատարողը: Այս տիպի մի ուրիշ օրինակ էլ կարելի է հիշել կենդանիների կյանքից, երբ Ալխո-Նարինջ զամբիկ հակադրության մեջ գրողի համակրանքը Ալխոյի կողմն է: «Էշ, ես քացի տվի նրա տուռ Վորին, - չծնեցիր, չբարձվեցիր, չտնքացիր ու ապրում ես: Աղվեսաբուծական ֆերման է քո տեղը, է՛շ» (ն. տ., էջ 290): Յուրաքանչյուր հակադրություն հենվում է որոշակի սկզբունքի վրա: Այս դեպքում մենք գործ ունենք օգտակարության սկզբունքի հետ, որի դեպքում հակադրվում են գեղեցիկն ու օգտակարը, և իրական կյանքի համար առաջնային է դառնում օգտակարը: Սկզբունքորեն սա նորություն չէ: Հայ գրականության մեջ հաճախ է շոշափվել այս հարցը. Մ. Նալբանդյանը գտնում էր, որ «պետքը նախըն-

տիր է, քան գեղեցիկը», Գր. Արծրունին ավելի անվերապահ էր իր համոզմունքի մեջ, երբ հայտարարում էր, թե աշխարհիս երեսին անօգտակար բան իրավունք չունի գոյություն ունենալ: Կարելի է միտքը շարունակել՝ ենթադրելով, որ գեղեցիկը ընկալելի է դառնում եթե ոչ բարեկեցիկ, ապա, մեղմ ասած, տանելի կյանքի պայմաններում:

Մաթևոսյանի ընկալումները կյանքի և գեղեցկության մասին աստիճանաբար փոխվում են, և նա հանգում է այն համոզման, որ գեղեցկությունը կարող է կյանքը տանելի դարձնել: Այս միտքը ակներև է դառնում «Սկիզբը» պատմվածքում, որը դարձյալ հակադրության վրա հիմնված գործ է, ուր բախվում են տգեղն ու գեղեցիկը: Կյանքը միանշանակ ու միագույն չէ, և գույները մարդն է ընտրում: Այս պատմվածքը շատ ավելի նուրբ է, ավելի հոգեբանական, որովհետև գրողը հրաժարվում է անվերապահ հայտարարություններից: Պատմվածքի հերոս փոքրիկ տղան՝ Արայիկը, մտքում համեմատում է վիթխարի կնոջը, ջահել աղջիկներին, որ կիսամերկ վայելում էին արևի ջերմությունը, իր մոր հետ, որ գուլպա չէր հագել, կրծկալ չէր հագել, անշնորհք շարժումներով թրջվել էր գետի ջրում և իր պահվածքով տառապանք էր պատճառում որդուն, ով ամաչում էր մոր համար և գուգահեռ կերպով երագում այն օրը, երբ ինքն էլ էր գեղեցիկ լինելու: «Բայց լինելու էր, անպայման լինելու էր, երբևէ անպայման լինելու էր – տղան աղմուկով իջնելու էր գառիթափը՝ և աղջիկները պառկած էին լինելու գետի մրմունջի մեջ, և տղան սանրված էր լինելու, և տաքատը իրենը, կապույտ ու արդուկած էր լինելու, և մայրն այստեղ չէր լինելու, և դույրը մաքուր էր լինելու, և դա անպայման լինելու և լինելու էր անսպասելի, բայց տղայի ձեռքերը կարմիր չէին լինելու»⁵: Վիթխարին, աղջիկները, մայրը եռանդամ հակադրության մեջ (կային և այլ կանայք՝ համեմատաբար չեզոք իրավիճակում) շեշ-

⁵ Հրանդ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. առաջին, Եր., 1985, էջ 254:

տում են մաքուր գեղեցկության առավելությունը, որը մարդուն երազանք է պարգևում և երազանքն իրականացնելու նպատակայնություն: Այստեղ արդեն օգտակար աշխատանքի պարագան չի ժխտվում, բայց, մեղմ ասած, մեծանում է մաքուր գեղեցկության նշանակությունը: Հակադրության եզրերը փոխում են իրենց տեղերը:

Ի դեպ՝ պետք է հաշվի առնել մի կարևոր հանգամանք: Հակադիր վարք և մտածողություն ունեցող մաթևոսյանական հերոսները ընդհանրապես, ոչ միշտ են հանդես գալիս նույն ստեղծագործության մեջ, բայց կարող են հակադրվել այն պատճառով, որ նրանք, եթե կարելի է այդպես ասել, շարունակական կերպարներ են, գործում են հաջորդական պատմվածքներում ու վիպակներում: Յուրաքանչյուր հաջորդ գործում կերպարը հանդես է գալիս լրացուցիչ մի հատկանիշով, որը լրացնում ու հարստացնում է նրա բնավորությունը և ըստ այդմ համեմատելի է դառնում գրողի ստեղծագործության նոր կերպարների հետ: Այս գրելաձևը հիշեցնում է Ֆոլքներին, որի հերոսները ևս նույն տեղանքի մարդիկ են և փոխլրացնում են միմյանց: Մաթևոսյանի ինչ-ինչ նմանությունը Ֆոլքներին վաղուց են նկատել թե՛ ռուս և թե՛ հայ գրականագետները: Դեռևս 1984 թվականին Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակի ռուսերեն թարգմանության առաջաբանում Լև Անիմսկին Մաթևոսյանին համեմատում է նախ Բելովի, Շուկշինի հետ, ապա անցնում է Շոլխովին, Տոլստոյին և ավելացնում. «...Կիսակատակով նրան նույնիսկ անվանում են հայկական Ֆոլքներ. դրա մեջ ճշմարտության հատիկ կա»⁶:

Եվ այսպես, Մաթևոսյանի «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում (որն ավելի ուշ տպագրվեց, քան հետագայում ստեղծված գործերը) հայտնված Իշխանը իր շարունակությունը գտնում

⁶ Предисловие к книге Матевосяна «Похмелье», Москва, Художественная литература, 1984, ст. 3.

է Մաթևոսյանի հետագա գործերում («Աշնան արև», «Ծառերը» և այլն): Նշված վիպակը Մաթևոսյանը գրել է 1963 թվականին, բայց մնացել է անտիպ և տպագրվել է 2006-ին, և այս միջակայքում (1963-2002 թթ.) Իշխանի անունը հաճախ է հոլովվել գրողի երկերում, որոնց մեջ թեև առ թեև ավելացել են այդ հերոսի բնավորության գծերը: «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում Իշխանը հանդես է գալիս հիմնականում բացասական նկարագրով, ով իր անձնական ու ընտանեկան հարցերը լուծում է գողությանմբ, սպանությանմբ, խաբելով, բայց, միևնույն ժամանակ, թեև նույն մեթոդաբանությամբ, վերականգնում է ուրիշների կողմից հարազատների հասցված վնասները: Եվ ահա այս Իշխանն ունի իր հակադիր կերպարը, ով, թեկուզ Իշխանի բացակայության պայմաններում, ընթերցողի մտապատկերում զուգահեռվում է նրա հետ: Իշխանն ու Ավետիքը խնամիներ են, և Իշխանի աղջիկ ու Ավետիքի հարս Աղունը գրեթե իրավաբանական ճշգրտությամբ տալիս է նրանց բնութագիրը. «Ամբողջ Վանքերը Իշխանից աստծու չափ շնորհակալ էր գիտե՞ս ինչի համար – բոլորին կարող էր վնաս տալ: Կարող էր: Նրա վտանգը ծովիանի՛, ծովիանի՛ նման խաղում ու ցոլում էր վանքերից Բորչալու ու Բորչալվից Ղազախ բոլորի վրա և ամեն բոպեի կայծակ կղառնար ու կտրաքեր ուզածդ խեղճուկրակի գլխին: Բոլորի համար նրա լավությունն էն էր՝ որ չէր տրաքում, թե չէ ուրիշ լավություն ոչ ոքի համար նա չի արել» (հ.2, էջ 242): Հոր գովեստից հետո Աղունն անմիջապես անցնում է սկեսրայրի քննադատությանը. «Լավություն բոլորին քո պապ ու իմ պատրոն Ավետիքն է արել: Ուրիշի համար՝ մեղու, պատվաստ, կացնի կոթ, ուրիշի համար՝ սել, ամուսնացած եղբոր փոխարեն՝ բանակ, եղբոր բանտարկված տղայի համար՝ կառավարչի մոտ կռռի – նա աստծո լավությունն էր էս ամբողջ գյուղին, և գիտե՞ս ինչ էր ասել նրա Գիքոր փոքր ախպերը. «Էդ ո՞նց է Սարգսի համար կռռի գնաց, ինձ համար ձեռնուտող էդպես կապվել է՝ մի սել չի սարքում» (ն. տ.): Այս համեմատությունը կամ, ավելի ճիշտ,

հակադրությունը ներքին շերտեր ունի: Ընդհանրապես ժողովուրդն է ասում, թե լավություն անողի գլուխը ծակ կլինի: Ահա Աղունը ևս կարծում է, որ Ավետիքի վարքագիծը սխալ է, որովհետև նրա լավության համար ոչ ոք նրան շնորհակալություն չի հայտնում, ուստի Ավետիքի վարքագիծը համարում է խեղճության ու վախկոտության արդյունք: «Քո պապ Ավետիքի քնա՛ծ, դանդա՛ղ, բա՛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, շողմբոր, համարձակ, անքուն, վրիժառու, զնգուն-զվարթավազակ առնառուտի արյունը քո մեջ էդ ո՛նց կտրվեց Ավետիքի քնած մի պուտ արյունից» (ն. տ., էջ 243):

Այս հակադրությունը բացում է նաև ուրիշ շերտեր. հակադրության հիմքը տվյալ դեպքում ժառանգականությունն է: Իշխանի և Ավետիքի ժառանգները՝ Աղունը և Սիմոնը, կրում են իրենց հայրերի գենետիկ հատկանիշները: Աղունը թեև շեշտում է հոր բացասական հատկանիշները, բայց ինքը ևս կրում է դրանք ու հպարտ է հոր ճկունությամբ, ամենաբարդ իրավիճակից դուրս գալու նրա հնարամտությամբ, նպատակին հասնելու կամքի ուժով և ամոթալի ոչինչ չի փնտրում նրա գործողությունների մեջ: Իսկ այն, որ հոր մասին «մանր-անվճառ» բաներ են պատմում, այդ նրա «մեծ վտանգից է, էդ՝ քորում են, էդ՝ շոյում են, որ իրենց քացի չտա, էդ՝ գոհ են, որ իրենցը չի գողացել, իրենցին չի սպանել, իրենց չի շանթել» (2, 244): Իշխանի գենետիկ հատկանիշներն ամբողջովին ժառանգել է նրա Արտաշ որդին՝ առավել մեծ արդյունքների հասնելով գողության ու սպանության մեջ: Աղունը, իհարկե, նույն գործողությունները չի անում, թերևս սեռից դրդված, բայց, այնուամենայնիվ, առավելությունը տալիս է հորն ու եղբորը՝ Ավետիքի ցեղի համեմատության մեջ՝ շարունակելով պատմել նրանց հերոսությունների մասին: Այս և համանման պատմություններ հիշելով հոր «քաջագործություններից»՝ Աղունը որդուն հանդիմանում է

հոր ետ բերած կովը կորցնելու համար՝ դա պատճառաբանելով, որ իր որդին «Ավետիքի տեսակն է»։ Թեև Աղունը ոչ մի լավ բան չի տեսել հորից, նրա սիրո ու հոգատարության մասին ոչ մի հիշողություն չունի, այնուամենայնիվ, կյանքին հարմարվելու Իշխանի վարվելակերպն է գերադասում՝ դարձյալ համեմատելով Ավետիքի ցեղի հետ։ «Իսկ լա՞վ է, որ քոնոնք՝ քո էստեղիները ոչ կռանում են, ոչ բարձրանում, ոչ էլ ապրում – քնա՞ծ, բարի՞, ալարկո՞տ կան, թե կտրեցիր՝ կտրեցիր, թե չկտրեցիր՝ ուրեմն դեռ ոտի վրա է, գլխարկը թե տարար՝ տարար, թե չտարար՝ ուրեմն գլխին է» (ն. տ., էջ 266)։ Մեր տպավորությունն այնպիսին է, որ գրողը մերժում է երկու ծայրահեղություններն էլ՝ թե՛ խաբեբայությունն ու սպանությունը, ընդհանրապես դաժանությունը, թե՛ կրավորական անտարբերությունը, կյանքի տարաբնույթ երևույթների նկատմամբ անհաղորդ մնալը։ Ինչ խոսք, թեև վերջինը նախընտրելի է առաջինի համեմատ, բայց բավարար չէ մարդկային արժանապատիվ կյանքով ապրելու համար։ Հարցազրույցը վարող Անահիտ Աղամյանը հարցնում է Մաթևոսյանին, թե մենք «Ավետի՞քն ենք, թե՞ Իշխանը», իսկ գրողը պատասխանում է. «Ավետիքն էլ, Իշխանն էլ մենք ենք։ Գոյությունն ատամներով են պաշտպանում։ Թշնամուդ պատկառանքի՞ն, թե քամահրանքին ես տեր»։ Պատասխանը հստակ է՝ «Պատկառանքին»։ Այս հարցազրույցն ամփոփող գրողի եզրակացությունն այսօր ոչ միայն արդիական է, այլև ճիշտ՝ բոլոր ժամանակների համար՝ « Ուրեմն ուժեղ եղիր, քոնը ուրիշին մի տուր։ Ինչքան տվեցիր, տանելու են։ Տարան՝ ուժեղանալու են, ուժեղացան՝ քամահրելու են։ Հիմա դու որոշիր՝ Իշխանն ես թե Ավետիքը»⁷։

Հետաքրքրական և միևնույն ժամանակ տրամաբանական է, որ Իշխանի և Ավետիքի ժառանգները ևս՝ Աղունը և Սիմոնը, ոչ

⁷ Հ. Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Հարցազրույցներ, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., Եր., 2005, էջ 121։

միայն սոսկ հակադրության, այլև, կարելի է ասել, մշտական հակամարտության մեջ են, որովհետև ժառանգել են իրենց հայրերի բնավորության գծերը: Նոր հերոսները նոր հանգամանքների մեջ են հայտնվում, որովհետև «Աշնան արևը» վիպակում կինը՝ Աղունը, հավերժական անբավականության մեջ է, ամուսնու մեջ Իշխանի հատկանիշներն է փնտրում ու չի գտնում, ուստի Սիմոնի հետ հավասար քննադատվում է նաև Սիմոնի հայր Ավետիքը, ով անկարողություն ու թուլամորթություն է սերմանել Սիմոնի մեջ: Սիմոնը ծույլ չէ, աշխատանքին ամբողջովին նվիրված մարդ է, բայց Աղունի աչքի առջև իր հոր՝ Իշխանի պատկերն է, և նա ամուսնուց հավերժական պահանջներ ունի, որովհետև հոր օրինակը նրան հանգիստ չի տալիս: Աղունին, ինչպես իր հորը, սխալն ու ճիշտը չէր հետաքրքրում, այլ ստացված արդյունքը: «Քաղաքում մի բան են անում՝ ռադիոն երգում ու խոսում է, արդուկը տաքանում է, բոլոր սենյակների լույսերը վառվում են, վառարանը տաքացնում է, բայց հաշվիչը չի հաշվում, մի բան են անում՝ էդ բոլորը լինում է անփող» (հ. 2, էջ 10): Եվ նա ամուսնուց պահանջում է հետևել այդ մարդկանց օրինակին, կարևորը նրա համար ոչ թե ճիշտն էր, այլ արդյունքը: «Լավ արադից Երջոյին մի բաժակ պիտի խմեցնել՝ հաշվիչը դարձնի քաղաքի հաշվիչների պես», -խորհուրդ է տալիս Աղունը (ն. տ.): Չմոռանանք՝ տնաբար, տնտես Աղունը ոչ թե մի շիշ, այլ ընդամենը մի բաժակ օղի է նախատեսում Երջոյի համար: Դպրոցում դժվար բառերը լավ սովորող Աղունը լավ էր յուրացրել «համայնական» բառի իմաստը և դա օգտագործում էր Սիմոնին բնութագրելու համար՝ նկատի ունենալով, որ նա բոլորի համար աշխատում է, իսկ վարձը՝ «էգուց, եկող տարի, երբեք», և հետևությունը՝ «հորս պալատը և ամուսնուս գոմը»: Իսկ Ավետիքից Սիմոնի ժառանգած թուլականությունը անցնում է Արմենակ ժառանգին: Մաթևոսյանի հետագա գործերում այս բաժանարար գիծը առավել հստակորեն է շարունակվում, որովհետև որդին էլ իր հորն է քաշում՝ Սիմոնին, մինչդեռ

Աղունի համար նախընտրելին Իշխանն էր: Նա պատեհ առիթներ է փնտրում ամուսնուն հեգնելու՝ «Իմ հոր պալատը և քո գոմը»:

Նշված հակադրության մեջ Աղունը ժառանգականություն է փնտրում, որի հիմքերն ունի, բայց գրականագետը կարող է մի քայլ էլ առաջ գնալ՝ հանդիպելով արքեպիսկոպիին կերպարների: Առաջին ընթերցման ժամանակ ընթերցողը չի կարող չնկատել Աղունի անհաշտ, պահանջկոտ, միշտ դեպի ավելիին ձգտող կնոջը: Բայց եթե դատելու լինենք ըստ Յունգի, հեշտությամբ կհամոզվենք, որ Աղունը ընդամենը լեզվանի ու արդարախոս մի կին չէ, նա այն կնոջ արքեպիսկոպի է, որ իր շուրջը օջախ է ստեղծում, ընտանիք, տուն, ապրելու անհրաժեշտ պայմաններ: Մի հարց եւս. ինչո՞ւ Աղունը միշտ ճիշտ է դուրս գալիս իր հանդիմանությունների մեջ, ինչո՞ւ է նա կռահում դեպքերի ընթացքը: Որովհետեւ, ըստ Յունգի, կնոջ ինտուիցիան, կռահման նրա շնորհը անհամեմատ գերազանցում են տղամարդու հնարավորություններին: Համեմատենք նրա դիտողականությունը Սիմոնի դիտողականության հետ. Սիմոնը կա՛ն գլխարկն է թարս դնում, կամ կոշիկներն է ցեխոտ տուն մտնում, կամ ձին թողած ոտքով է տուն գնում և այսպես շարունակ: Բայց, միևնույն ժամանակ, Սիմոնը լավ վարպետ է, իր գործի մասնագետը և այս առումով լավ համբավ ունի գյուղում: Կնոջ լեզվին դիմադրել չկարողացող Սիմոնը, ով հիշեցնում է Քրիստոսի խաչը Գողգոթա տանողին, գյուղում հարգված վարպետ է: Սիմոնն էլ է յունգյան արքեպիսկոպ: Ինչո՞ւ: Ըստ Յունգի՝ տղամարդը դրսի մարդ է, նրա տեղն արտաքին աշխարհն է, կարիերա ստեղծելը, և ահա Սիմոնն էլ գյուղի մասշտաբով և իր գործի առումով լավ հեղինակություն ունի, այլ կերպ ասած՝ իր կարիերան է ստեղծել⁸: Այսուհանդերձ, չնոռանանք մի կարևոր հանգամանք. Յունգի ժամանակ կանայք աշխարհում չունեին այն ազա-

⁸ См. *Карл Густав Юнг*, «Психология бессознательного», М., 2001, Издательство, «АСТ», стр. 210.

տությունները, ինչ հիմա, և պաշտոնի առումով էլ նրանք առաջնային տեղեր չէին գրավում: Ամեն դեպքում 20-րդ դարի 60-ական թվականներին, երբ Մաքսուսյանը գրում էր իր «Աշնան արևը», այն դեռևս կարող էր դիտարկվել յունգյան արքետիպերի շրջագծում: Անշուշտ, արքետիպի գաղափարն այսքանով չի ամբողջանում. ըստ Յունգի և նրա մեկնաբան ամերիկյան հոգեվերլուծաբան Ջեյմս Հիլմանի՝ այն նաև «բնագրի վարքագծային օրինաչափություն է, նրա հոգեբանական համարժեքը»⁹: Ըստ էության, Ադունին այս վերջին բնութագիրն ավելի է համապատասխանում, այսինքն՝ նրա վարքագիծն ու խոսքը ավելի բնագրային են:

Կանանց կոիվն իր հերթին ունի իր հատուկ պատճառները: Այստեղ նրանց բնավորության թույլ կամ ուժեղ լինելու հանգամանքին ավելանում է խանդի զգացումը: Եթե խոսքը վերաբերում է բնավորության ուժեղությանը, ապա առաջնագծում Ադունն է, ով իր ուժը ցույց է տալիս ոչ միայն Սիմոնի հետ վիճելիս կամ հակադրվելիս, այլև սկեսրոջ՝ Արուսի հետ բանավիճելիս, որտեղ Արուսը բոլոր դեպքերում պարտվում է, որովհետև նրա բարոյական խրատները և բացատրությունները չեն բավարարում Ադունին, քանի որ վերջինիս հետաքրքրում է միայն ցանկալի արդյունքը: Ամեն դեպքում պետք է հաշվի առնել ևս մի հանգամանք. Ադունի ձգտումը չպետք է դիտարկել սոսկ ուժեղի, լեզվանիի դիտանկյունից: Չմոռանանք, որ նա ձգտում է ավելի գեղեցիկ, բարեկեցիկ մի կյանքի, որը նրա համար նպատակ է ու միաժամանակ երազանք, բայց այդ երազանքը բխվում է իրական կյանքի անհաղթահարելի դժվարություններից և էլ ավելի սրում նրա բնավորության ոչ ցանկալի գծերը: Իհարկե, Ադունի բնավորությունը բացահայտվում է ավելի շատ առօրյա կյանքի հանգամանքներում, բայց նրան ևս խորթ չէ խանդի, իսկ Սիմոնին՝ իրական սիրո

⁹ St'u Джеймс Хиллман, Архитипическая психология, Санкт-Петербург, 1996, с. 26:

զգացումը: Այդ զգացումների համար Մաթևոսյանը ոչ ռոմանտիկ, ոչ էլ սենտիմենտալ պատկերներ չի ստեղծում, դրանք ընդհանրապես առարկայական դրսևորում չատ սակավադեպ են ստանում, ուղղակի թե՛ սիրո, թե՛ խանդի ապրումները առավելապես խմորվում են նրանց հոգիներում: Աղունի՝ սարում գտնվելու մի պահի Սիմոնը իրական սեր է վայելում այրիացած Սոնայի գրկում, իհարկե, Սիմոնին ոչ բնորոշ նախաձեռնության, այլ Սոնայի ակտիվության շնորհիվ, բայց Աղունն իմանում է այդ մասին: Այստեղ դրսևորվում է մաթևոսյանական գրելաոճի մի յուրահատկությունը. նրա վիպակը զարգանում է ոչ թե ներքին հոգեբանական ապրումների, այլ դիմամիկ գործողությունների միջոցով: «Կարտողի բերքահավաքին Աղունը Սոնային ուզեցել էր ծեծի՝ լաչառ Շուշանը բահն առած վրա էր բշել. «Այ ախչի, էյ՛... գլուխդ աշխատո՞ւմ է թե չէ: Հիտլերի դեմ մերոնք որ զոհվեցին մենակ մեզ համար չզոհվեցին, ու ձերոնք էլ որ էդպես ողջ-առողջ եկել են՝ մենակ ձեզ համար չեն եկել, է՛յ...» (ն. տ., էջ 90): Թվում է, թե իրենց ուժերից վեր ֆիզիկական աշխատանք կատարող կանանց ներաշխարհը նույնպես կոպտացել է իրենց ձեռքերի պես, և առանց զգացմունքների ոլորտ մտնելու ու հոգեբանական ապրումների մեջ խորանալու՝ նրանք հաշտվել են ուրիշի տղամարդկանց սեփականելու գաղափարի հետ, և ցավալին այն է, որ դա սիրո հարց չէ, այլ ընդամենը սեփական ցանկությունները բավարարելու, ընկերուհիներին ևս արդարացնելու միջոց: Այստեղ էլ հակադրության մի այլ ոլորտ է բացվում՝ կին-տղամարդ և կին-կին հակադրությունը: Սիմոնի հետ Աղունի հավերժական կռիվն ավելանում է մի նոր երանգ: Թեև Սիմոնին ձեռքից բաց չթողնելու վախը Աղունին ստիպում է մի որոշ ժամանակ, ինչպես գրողն է ասում, «սիրովանալ» ամուսնու հետ, բայց տեղը պնդացնելուց հետո ավելի է ուժեղացնում ամուսնու նկատմամբ ծաղրը՝ «Գյուլի ամուսինը: Գյուլի հանրային ամուսինը», որով նա դիմում է Սիմոնին: Սիմոն-Աղուն հարաբերության մեջ ավելանում է ևս մի հակադիր կողմ. դա Սի-

մոնի հուշ-կարոտն է Սոնայի հանդեպ: «Սոնայի տան մոտ Սիմոնը կանգ առավ, արահետը թեքեց, գնաց մոլորվեց գոմի ծածկի տակ, որտեղ Սոնան շրխկոցով տախտակ էր թափում: Մորից մերկ Սոնան քնել էր վերմակի վրա և աղջամուղջի մեջ թուխ էր: Ինչո՞ւ է աշխարհն այսքան հիմար, անհասկանալի և կեղտոտ: Սիմոնը մեխվել էր Սոնայի տան մոտ, և նեղվածք ու ցուրտ էր, և ձգող ոչ մի տաք անկյուն չկար, քանի որ նա ուզում էր միայն Սոնային, իսկ Սոնան մեռած ու հողավորված էր, իսկ ժայռատակի տունը կոպիտ ու թշնամի էր Սիմոնին: -Սոնա,-բառաչեց Սիմոնը մտքում, որովհետև եթե բարձր բղավեր, հարևանները կարթնանային, շները կհաչեին, Աղունը կգար ու կկատաղեր իր անհամ կատաղությունը: «Սոնաաաա»» (հ. 2, էջ 91-92):

Մինչև այս դրվագն էլ մույն՝ «Աշնան արևը» վիպակում Մաթևոսյանը մի անգամ ևս անդրադառնում է Աղունի գործնական բնավորությանը՝ նրա միջոցով կերպավորելով սերը հարմարավետության մեջ փնտրողներին: Երբ սկեսուրը Աղունին հանդիմանում է, թե՝ «Տղես քեզանից սեր չտեսավ», Աղունը պատասխանում է. «Իմ ցեղում էլ ապրանքից չկա», կամ՝ «Մեր ցեղը գործ է աճում, լպտովելու ժամանակ չունի: Հետո էլ՝ տղեղ էր սիրո արժանի լինելու» (ն. տ., էջ 30):

Մաթևոսյանի կերպարակերտման առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա կարողանում է մույն միջավայրում ապրող, բովանդակության առումով մույն գործն անող մարդկանց, մասնավորապես կանանց կերպարներն օժտել տարբերակիչ առանձնահատկություններով, որով նրանք զանազանվում են, որովհետև գրողը կարողանում է շեշտադրել ավելի շատ նրանց տարբերությունները, քան մմանությունները: Այս պարագայում ևս գրողը շեշտը դնում է հակադրության վրա: Այսպես՝ Աղուն-հարևան Արուս, Աղուն-սկեսուր Արուս, Մարիամ-Աշխեն և այլն:

Գուցե զավեշտալի հնչի, բայց Մաթևոսյանի պատկերած միջավայրում կանայք ոչ թե հոգեբանական խոր ապրումներով, այլ

անմիջական ու գործնական միջոցներով են արձագանքում իրենց ամուսինների «սիրուհիներին»: Եթե Շուշանը Աղունի ձեռքից բա-
հր չառներ, ապա վերջինս Սոնայի հարցը շատ կոշտ ձևով էր լու-
ծելու: Ի վերջո մահն է փրկում Սոնային: Երբ մահացած Սոնային
Կիրովականից դագաղով գյուղ են բերում, Սիմոնը փրկվում է սի-
րած կնոջ դագաղը սարքելու և թաղման ժամանակ նրան հանդի-
պելու դժվարությունից, բայց նա առավել ևս վախ ուներ, «որով-
հետև Աղունը չէր ամաչի ու կգնար կաներ որևէ տգեղ անհամու-
թյուն» (էջ 90): Հետաքրքրական է, որ, այսպես կոչված, գյուղի
բարոյականությունը փրկելու կանանց նախաձեռնությունը
ուղղված է ոչ այնքան տղամարդկանց դեմ, այլ նրանց «սիրուհի-
ների»: Գյուղում ոչ մի բան գաղտնի չի մնում, այդ թվում՝ նաև
ամուսինների շեղված վարքը, և նրանց բարկացած կանայք հե-
ռատեսորեն հարձակվում են ավելի թույլ կողմի, այսինքն՝ սիրու-
հիների վրա: Այդպես է վարվում «Օգոստոս» պատմվածքի հերո-
սուհիներից Աշխենը, ում ստացած տեղեկություններին գրողը չի
անդրադառնում, բայց բավականին մանրամասնությամբ նկա-
րագրում է Աշխենի վրեժի գործողությունը: «Աշխենը դույլը լավ
լվաց, դրեց եղեգնյա ծորակի տակ, ստուգեց՝ որ լցվելուց հետո
դույլը շուռ չգա, Մարիամին մի կողմ տարավ՝ որ դույլի մեջ ծեղ ու
հող չընկնի, Մարիամի գլխաշորը հանեց՝ որ չպատռվի, բռնեց բո-
լոր մագերը միանգամից՝ որ փունջը փոքր չլինի ու չպոկոտվի ու
խփեց ուսերին, կրծքերին, փորին, մեջքին, քամակին, հետո նորից
ուսերին, կրծքերին, փորին, մեջքին, քամակին: Հետո գլուխը
կռացրեց ու խփեց միայն մեջքին, մեջքին՝ մեջքին, որպեսզի և ցա-
վը լինի, և՛ կապտու՛ցք չլինի: Հետո ջուր խմեցրեց Աշխենը Մա-
րիամին, իր սանրը տվեց մագերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշո-
րը և դույլերն ինքը վերցրեց, որովհետև Մարիամը ոտքի վրա
դժվար էր մնում»¹⁰: Ինչպես Աղունի, այնպես էլ Աշխենի ամուսին-

¹⁰ *Հրանդ Մաքսույան*, Օգոստոս, Եր., 1967, էջ 177:

ները բնականաբար այս՝ ըստ երևույթին ծանկուտում ընդունված բարոյական դաստիարակությանը չէին կարող ենթարկվել, նրանց բաժինը կանանց ծաղրը, արհամարհանքը, լուտանքն էր և, ինչ խոսք, գուգրնկերուհիների կրած ցավի ավստսանքը: Բարոյական դաստիարակության գյուղական մեթոդները Մաթևոսյանը ներկայացնում է գուսպ շարադրանքով, առանց լրացուցիչ մեկնաբանությունների՝ ցույց տալով, թե գյուղական համայնքը ինչպես է ինքն իր հարցերը լուծում:

Ոչ հատկապես շեշտված, բայց այնուամենայնիվ Մաթևոսյանը կանանց կերպարներում տարբերություն է տեսնում մասն ազգային բնավորության առումով, ինչն ինքնին հասկանալի է: «Խումհար» վիպակի հերոսուհի Եվա Օգերովան պատմում է «Հաղարծին» ռեստորանում հայ տղաների հետ իրենց անցկացրած ժամանակի, նրանց հյուրասիրության և այն մասին, որ իրենք ընկերուհիներով պառնկել էին Սևանի լողափին, բայց տղաները եկան և իրենց տարան. «Այնպես՝ տնավարի, այնպես՝ առանց դեստոյենի՝ **«դեվուշկի**, ինչ եք էդպես պարապ շուռումուռ գալիս, **պաշլի**»: Եվ ահա այս Օգերովան կարծում է, որ հայ կանայք բռնակալ են, որովհետև իրենց հյուրասիրած տղաներից մեկը՝ Պողոսջանը, Իռկայի պալյուսակում դրել էր «երկու հիսուննոց և մեկ հարյուրանոց», որովհետև վախեցել էր «կինը գիշերը ստուգի գրպանները» (էջ 154): Հնչում է անմեղ ու իբր միամիտ: Իսկ հեռվում՝ Հայաստանում, գտնվող իր կնոջ մասին վիպագիրն ասում է. «Իմ երեխաների մայրը սիրուն բառերով մամակ չի ուղարկել ինձ՝ ծանրոց է ուղարկել, տղայիս համար բրդե հագուստ չի առել՝ ինձ համար ապխտել, ապխտած սուկի է ուղարկել...» (էջ 158): Տարբերությունն ակնհայտ է առանց մանրամասների: Ո՛չ հակադրությունը, բայց մշակութային տարբերությունը ևս ընդգծում է Մաթևոսյանը: Երբ Օգերովան հարցնում է. «-Դու Նիցցե ուսումնասիրե՞լ ես», վիպագիրը պատասխանում է. «Ոչ, ես Թումանյան եմ ուսումնասիրել»: Անշուշտ, այս անունները ոչ մի առումով համար-

Ժեք չեն, բայց ամեն դեպքում Մաթևոսյանը շեշտադրում է սեփական ազգային արժեքների նշանակությունը: Ընդհանուր առմամբ Մաթևոսյանն ինքն է հակադրության մեջ սցենարական կուրսերի դասախոսների՝ Վաքսերգի և այլոց հետ, և նրա պայքարն ընթանում է սցենարների ռեալիստական բովանդակության համար՝ ընդդեմ դատարկ բովանդակություն ունեցող, բայց հանդիսատեսին զբաղեցնող գեղեցիկ տեսարանների: Հակադրությունը նաև ազգային բովանդակությունն արհամարհելու Վաքսերգի վարքագծի և միութենականը կարևորելու շուրջն է: Վերջինս մերժում է գրողի առաջարկը. «-Ինչ է դուրս գալիս: Դուրս է գալիս, որ պանթուրքիզմի հարցը միայն տեղական նացիոնալիզմի հարց էր կամ կարողացավ միայն տեղական դրսևորում ունենալ, ֆաշիզմն ահա-ահա դառնում էր համաշխարհային ժանտախտ» (հ. 2, էջ 139): Երկու միլիոն գոհերի հանգամանքը չի հետաքրքրում Վաքսերգին, որովհետև նրա կարծիքով՝ աշխարհը տեղյակ չէ այդ մասին. «Այդ պատճառով էլ դու՝ Արմեն Մնացականյանդ, գրիչդ թաթախում ու գրում ես ֆաշիզմի դեմ հայ ժողովրդի պայքարի մասին» (ն. տ.): Այս դեպքում էլ միութենականը հակադրվում է ազգայինին՝ կարևորելով առաջինի նշանակությունը: Անշուշտ, հակադրությունների «արժեքը» հավասար չէ, որովհետև մի դեպքում գործ ունենք անհատների, առանձին երևույթների, այս դեպքում՝ ազգային կամ ավելի մասշտաբային հարցերի հետ:

Կերպարակերտման մաթևոսյանական միջոցները աստիճանաբար հարստանում են, գրողն այլ պատճառներ է փնտրում իր հերոսների վարքագիծը հիմնավորելու համար: «Տաշքենդ» վիպակի հերոս Սիրուն Թևիկի խեղճությունը, բացի ժառանգական ինչ-ինչ նախադրյալներից, պայմանավորված է նրա գործած մեղքով, որի պատճառով նա հայտնվում է համագյուղացիների արհամարհանքի մեջ: Գրեթե պատանի հասակում նրան գայթակհում է եղբոր կինը՝ նրան քաշելով իր անկողինը, և իր այդ անբարոյական արարքի համար Թևիկը վաստակում է եղբոր ողորկների

բացահայտ վրիժառու թշնամանքը և գյուղացիների արհամարհանքը: Թևիկն արդարացում չունեի, և նրա գրեթե միամիտ հանցանքը վերածվում է հավերժական ողբերգության: Հաջորդ օրինական ամուսնությունները նրան չեն փրկում գործած մեղքի հետևանքներից, և Տաշքենդ գնալու չիրագործված ծրագիրն այդ փրկությանն էր միտված: Այստեղ մենք գործ ունենք ավելի բարդ խնդրի հետ, որովհետև հարցը դուրս է գալիս նեղ շրջանակից և վերածվում անհատ-հասարակություն հակադրության: Այն, որ եղբոր հասունացած որդիները բացահայտ ատում են ու արհամարհում Թևիկին, համագյուղացիների աչքի առաջ ծեծում ու վարկաբեկում են նրան, թերևս հասկանալի է, բայց Թևիկի ողբերգությունը դրանով չի վերջանում: ««Գրասենյակի դռանը տվեցիք անտեր շան նման փռեցիք – մի ձեն, մի տնքոց հանեցի՞, մի ծպտացի՞»»: Մեծ պեպենոտը իր նպատակին հասել էր՝ խփել, փռել ու գրասենյակի դռան կիսաջոջերի մեջ իր համար տեղ էր արել» (հ. 2, էջ 294): Խնդիրը միայն եղբոր որդիները չեն, ովքեր հիմք ունեն չհանդուրժելու իրենց հորեղբոր (որ ընդամենը իրենցից չորս-հինգ տարով էր մեծ) գործած անհանդուրժելի մեղքը: Հետո ինչ, որ մեղքի մեծ բաժինը լաչառ Շուշանիսն է, ով գայթակղել է «անգիտակից արքունքը պղտորված, փաստորեն աղջիկ երեխայի պես լլկված Թևիկին»։ Թևիկին ծեծելով՝ տղաներն այդպես մոր պատիվն էին վերականգնում: Սիրուն Թևիկը դառնում է բարոյապես ոչնչացված ու արհամարհված անհատ, որին ոչ ոք չի խնայում ոչ մի հարցում: Կինը մեռնում է, ժողովուրդը բամբասում է, որ Թևիկն է թունավորել կնոջը, թեև դա սուտ էր, անգամ հարմար չեն համարում նրան զգուշացնելու մեռնող կնոջ մասին, թույլ չեն տալիս, որ սեփական ցանկությամբ կին ընտրի, ընտրած կնոջը հետ են ուղարկում իրենց գյուղ, գյուղում Թևիկի տան ճանապարհը փակում են, և նա ստիպված ուրիշների բակով և ոլոր ճանապարհով է հասնում սեփական տուն: Հին մեղքը նրան հետապնդում է ամենուր: Հարևանի գամփռը թույլ չի տալիս, որ Թևիկը տուն հասնի, նա իր շներին քսի է տալիս գամփռի վրա, որ կարողանա իր տուն

մտնել: Խնդիրը նաև հասարակությունն է, գյուղացիներն են, ովքեր համաձայն են Թևիկին պատժելու հետ: Բարբերի անկումը միայն մեղսագործներին չի վերաբերում, յուրաքանչյուրը յուրովի մեղավոր է, որովհետև ընկած մարդուն բոլորն են տրորում: Ժողովրդական առածները և ասացվածքները շատ իմաստուն են՝ կտրուկ և բովանդակալից, և այստեղ տեղին է հիշել դրանցից մեկը՝ «Եզը որ ընկնում է, դանակավորները շատանում են»: Իհարկե, սխալ կլիներ գյուղական համայնքի անդամներին անգիտակից ամբոխի հետ համեմատելը, բայց, եթե կարելի է ասել, ինչպես ամբոխի պարագայում, այնպես էլ հավաքական մարդկանց մեջ առաջ քաշված գաղափարները մի տեսակ վարակի նման փոխանցվում են բոլորին: Այս տեսակետից կարելի է հիշատակել ֆրանսիացի նշանավոր հոգեբան, սոցիոլոգ, բժիշկ Գյուստավ Լե Բոնի «Ամբոխի հոգեբանությունը» գրքից հետևյալ միտքը. «Գիտակից անձը անհետանում է, ասես լուծվում է, և մաս կազմող բոլոր միավորների մտքերն ու զգացմունքները ձեռք են բերում մեկ, միևնույն ուղղվածություն: Կազմավորվում է անցումային «կոլեկտիվ հոգի», որն ունի բավականին հստակ բնութագրեր: Սրանից հետո հասարակությունը վերածվում է ինչ-որ մի բանի, որին ավելի հաջող բնորոշելու համար կարելի է անվանել կազմակերպված ամբոխ կամ եթե ձեզ ավելի հաճելի է՝ հոգեբանական ամբոխ»¹¹: Իհարկե, նշված միտքը այս պարագայում, ըստ մեր ժողովրդական ասացվածքի, կհնչի այսպես՝ «Ավելի լավ է մարդու աչքը դուրս գա, քան անունը»: Բայց զուգահեռ առաջանում է նաև հասարակության բարոյական կերպարի խնդիրը: «Տաշքենդ» վիպակում հեղինակը կամ ակնարկում, կամ ուղղակիորեն գրում է և՛ անբարոյական մարդկանց հիմնում նոր մեղքերի, և՛ նրանց թույլ տված այլ կարգի (գողություն, շորթում, սեփական շահերը պետականի հետ խառնում և այլն) մեղքերի մասին: Եվ ահա այդ մարդիկ,

¹¹ Մեջբերումն ըստ *Ջոն Քեյնսի* «Աստղային մարդ, Հերմետիզմի փիլիսոփայություն» գրքի, Եր., 2021, էջ 45:

կենտրոնանալով ուրիշի մեղքերի վրա, մաքրում են իրենց դեմքը և սեփական անբարոյականությունը ծածկելու համար ուրիշ հասցեատեր գտնում: Այս առումով պետք է համաձայնվել Վ. Գրիգորյանի դիտարկման հետ: Թեկուզ մեղավոր, թեկուզ սխալված, բայց արհամարհված այս մարդու նկատմամբ վերաբերմունքը Վ. Գրիգորյանը պատճառաբանում է ոչ միայն պատերազմի բերած ողբերգությամբ և բացատրում է. «Պարզապես այն համընկավ մարդկային անհատական մոլորմների, բնագոյների, գիտակցության արթնացման հետ: Մարդկային գիտակցությունը հայտնվեց սահմանագծային, ճգնաժամային վիճակում, երբ մարդն իրեն տեսնում ու նաև զգում էր համայնքի, միջավայրի անբաժանելի մաս, իսկ այժմ սկսեց գիտակցել ինքնությունը որոշումների, մտքի ընթացքի, ապրումների կարևորությունը: ...Պատերազմն ինքնին անբարոյականության արդյունք էր: Ո՞վ է մեղավոր Շուշանի ողբերգության համար: Ոչ միայն պատերազմը, այլ նաև մարդիկ, միջավայրը, որ չէր կարող հասկանալ Շուշանին ու նրան դատում էր ավանդական օրենքներով, իսկ իրեն վերապահում էր արտոնյալի դեր: Միջավայրին միայն Շուշանն ու Թևիկն էին պետք, որպես շիրմա՝ իրենց անբարոյականությունը սքողելու համար»¹²: Այսինքն, ըստ Գրիգորյանի՝ մարդկանց մոռ, եսակենտրոն վարքագիծը նրանց մեջ վերացրել էր կարեկցության զգացումը: Գրիգորյանի այս միտքը կարելի է շարունակել՝ հավելելու համար, որ այս վարքագծով շատերը սրբազրում էին սեփական սխալները և այդ կերպ իրենց պատկերացնում անմեղների շարքերում: Ըստ էության սա անհատ-հասարակություն հարաբերության մոռ սխեմա էր: Ճիշտ համարելով Գրիգորյանի դիտարկումը, այսուհանդերձ, առաջանում է մոռ հարց՝ արդյո՞ք միայն պատերազմն էր պատճառը անհատի և հասարակության հակադրության, թե՞ այս երևույթը դրսևորվել է բոլոր ժամանակների

¹² Վ. Ռ. Գրիգորյան, Հրանտ Մաքսույանի ստեղծագործությունը, Եր., ԵՊՀ իրատ., 2013թ., էջ 444:

մարդկային հասարակության մեջ: Պարզապես, որպես կանոն, երբ բացահայտվում է նոր մեղավորների անբարոյական, թեկուզ ընդամենը սխալ վարքը, հասարակությունը կենտրոնացնում է նոր մեղավորների վրա, հենքին արդեն իրենց ազատագրված են զգում հասարակության ցատումից և միանում են հասարակությանը՝ ընդդեմ նորի: Չէ՞ որ «Տաշքենդ» վիպակում կան մաս բարոյական առումով այլ հայտնի «հերոսներ» ևս՝ Համիկ հորեղբայրը, որը, գրողի բնութագրությամբ, «վարքից թույլ էր եղել ու դեռ շատ ուժեղ թույլ էր, գսպությունը-անգսպությունը նրա համար հարց չէր եղել ու հարց չէր... » (հ. 2, էջ 288): Նման վարքի կրողն էին մաս Սանդրո Վաթինյանը, ում հայտնաբերում են ուրիշ կնոջ անկողնում և այլն: Ցավն այն է սակայն, որ հասարակությունը, ինչպես ասացինք, բարոյականության հարցը ծառայեցնում է սեփական շահերին՝ հաշվի առնելով մաս մեղավորի ով լինելը: Այս պարագայում, բնականաբար, հիմնական հանցավորը՝ Շուշանը, ևս հարվածի տակ է հայտնվում և սարսափում ժողովրդի ատելությունից: «Շուշանը կյանքում առաջին ու վերջին անգամ վախեցավ, սարսափելին գերեզմանոցն ու խավար մութը չեն, կծան օձը չի - քո դեմ միաբանված ժողովուրդն է սարսափելի. ժողովրդի ատելության առաջ քեզ ատելի են դառնում քո երեխաներն էլ ու գյուղի վրա քո ձայնն էլ», ապա՝ «ժողովրդի լուռ ատելության առաջ սերն էլ է չորանում, մարդու իրավունքն ու լեզուն էլ» (հ. 2, էջ 359): Կ. Աղաբեկյանը հավասար ներողամտություն է ցուցաբերում թե՛ Շուշանի, թե՛ Թևիկի նկատմամբ՝ Շուշանի համար ևս գտնելով արդարացում. «Ամմաքուր արարքի ողջամիտ ընկալումը մի տխուր գեղեցկություն է խառնում Շուշանի տառապանքին: Հոգու և մարմնի գալարումների մեջ մարդը շեղվել է շիտակ ճանապարհից, դարձել խոսք ու գրույցի առարկա, սակայն զգում է հանցանքի մեծությունը»¹³: Իհարկե, մեր տպավորությամբ Աղաբեկյանի վերաբերմուն-

¹³ Կ. Աղաբեկյան, Հրանտ Մաքսույան, Ծնակուտի վիպասը, Եր., 1988, էջ 314:

քը Շուշանի նկատմամբ սպասվածից ավելի մեղմ է, որովհետև նա Շուշանի մեղքի մի մասը ժառանգականության հետևանք է համարում: «Նկատենք նաև, որ Շուշանը Թևանի ետևից սար էր բարձրացել Ծմակուտից «Երևան ու Երևանից Սիբիր ծանր սիրո ճանապարհ անցած» մոր հորդորով: Մայրն էլ սիրո ճանապարհին շեղումներ էր ունեցել և իր հին պատմությունը տեսնում է Շուշանի պատմության մեջ ու պաշտպանում: Բայց աղջիկը սարից իջնում է գլուղ՝ վիրավորված ու սարսափահար: Նա զգում է, որ «մոր հետ անամոթ ծրագրի են եղել և ատում է մորը» (ն. տ.): Ըստ Մաթևոսյանի՝ ստացվում է, որ ժառանգականության պարագան հնարավոր չէ շրջանցել, այսպես թե այնպես դա իրեն զգացնել է տալիս: Ահա Շուշանը մի կողմից ժառանգել էր մոր բնազդները, մյուս կողմից՝ հոր դաժանությանը համարժեք իր լաչառությունը, որը գոնե հնարավորություն է տալիս նրան՝ ինքն իրեն պաշտպանելու: Մաթևոսյանը գրում է. «Իրեն հազար ձևի պաշտպանեց. «Ես ուրիշի աղջիկ եմ, ինքն ուրիշի տղա - դրա ամոթը ո՞րն է», «Հենց իմանանք ինձ Ակոփի համար չէին ուզել՝ ախպոր համար էին ուզել»... «Էդ ո՞նց է մեծ տղամարդը ջահել աղջիկ կուզի, ջահել կնիկը իրենից մի երկու տարով փոքր տղա չի ուզի» (Երկեր, հ. 2, էջ 287) և նմանատիպ այլ արդարացումներով Շուշանը պաշտպանում է իրեն: Այլ է Թևիկի պարագան, նա Ասորենց թույլ ցեղից է և անընդունակ ինքն իրեն պաշտպանելու, ուստի բոլոր պարագաներում ինքն իրեն մեղավոր է զգում: Ընդհանրապես խեղճացած Թևիկը արդարանում է հարևանուհի Ադունի առաջ. «Եթե հաշվենք, որ վեցից դուրս եմ եկել աշխատում եմ՝ իմ աշխատանքով ումի՞ց եմ պակաս, ոչ մեկից էլ պակաս չեմ, բայց բոլորից էլ պակաս եմ, ինչի՞» (հ. 2, էջ 329): Նրա այս բողոքը ցավոտ պատասխանի է արժանանում: «Ոնց հիմնադրվում, այնպես էլ գնում է, դու Ասորենց տեսակն ես, քեզանից ուղղվող չի լինի: Թոռներիդ թոռները թե հանկարծ ուղղվեցին՝ ուղղվեցին: Էստեղի ձեր պապը Վանքերա ձեր ժողովրդին ոնց թողել է՝ Էդպես հարյուր տարվա պես էլ մնացել են... Չերոնք որ փախչում են՝ իրենցից են փախչում - կարծում

են գյուղից ու տեղից են փախչում, մատաղ», -ասում է Աղունը (մ. տ., էջ 329) : Գյուղը ոչ մի դեպքում չի ներում Թևիկին, իսկ նրա «Սիրտը փորում տկտկում էր, աչքերը փակեց, ասաց. «Ձերոնք էդ ո՛նց քաղաքում բանաստեղծ ու էնիքը՝ գնդապետ են լինելու, իմը լածիրակ է: Էդ ոնց է էնտեղ գնահատել ու դպրոցի շինարարություն են վստահել, էստեղ գնահատվողը մենակ դուք ու ձերոնք են» (մ. տ.): Այս համեմատությունից հարևանները «շատ ուժեղ վիրավորվեցին, ասես կողքները սխալվել նստել էինք ու վրանները մեզանից ոջիլ էր քաշվում, հալիվորը խիստ նեղացավ, ասաց – «Բերում ում կողքին ում ես դնում, տնաշեն» (էջ 330): Թվում է, թե Մաթևոսյանն իր հերոսներին արդարանալու հնարավորություն է տալիս, բայց այս դեպքում էլ առաջին պլան է մղվում նրանց անհատականության խնդիրը, որի հետևանքով հերոսները հայտնվում են տարբեր բևեռներում՝ յուրաքանչյուրը յուրովի ապրելով իր ցավը:

Ընդհանուր առմամբ Մաթևոսյանի ոճը և գրելու տեխնիկան որոշակի զարգացում են ապրում ժամանակի ընթացքում: Դա հատկապես նկատելի է նրա վերջին՝ «Տաշքենդ» և «Տերը» վիպակներում: Եթե համեմատենք «Մենք ենք, մեր սարերը» կամ առաջին՝ «Օգոստոս» ժողովածուն այս վերջին գործերի հետ, ապա ամփոփապես նկատելի կդառնա, որ փոխվում է գրողի պատումի (նարատիվի) որակը: Նախորդ գործերի աշխույժ երկխոսությունները մտնում են գրողի պատումի ու լեզվի տարածք՝ ենթարկվելով որոշակի փոփոխության: Եթե խոսքն այս պարագայում վերաբերում է հակադրության սկզբունքին, ապա պետք է ասել, որ «բազմաձայն» «Տաշքենդ»-ում, երբ հաճախ դժվար է լինում հերոսների խոսքը տարբերակել, հակադրության սկզբունքը դրսևորվում է ոչ թե և ոչ այնքան հերոսների բացահայտ խոսքով, այլ պատմողի հոգեբանական դիտարկման շնորհիվ: Օրինակ՝ «Տաշքենդ»-ում Մեծ պեպեմուտը, այսինքն՝ Շուշանի մեծ տղան, որ գրկվել էր նախորդ պաշտոնից և սպասում էր, թե երբ պետք է իր ուզած դեկա-

վար պաշտոնին արժանանա, իր վարքագծով տեսանելի է դարձնում իր սպասումը: Նախկինի պես նա բարձրանում է գյուղամիջի պատշգամբը, ուր հավաքվում էին գյուղի ղեկավարները, ինչպես Թումանյանի նկարագրած թավաղները, և վերևից էին նայում բալկոն կանգնած ժողովրդին: Եվ ահա գրող Մաթևոսյանը «թարգմանում է» Մեծ պեպեմոտի չարտաբերած միտքը. «Վերջում հասկացվեց, որ պոչը ղեկավարությունից խուզելուց հետո քեռիների հետ հիմա շատ ուժեղ հակառակության մեջ է, գյուղը շրջագայության է ելել՝ որպեսզի հատկապես չհավանի և տեղի ղեկավարության առաջ հարցում դնի – «Ժողովրդի միտքը քոչի է, ես գյուղը քանդվում է, ղեկավարը դուք եք, ի՞նչ եք մտածում», հարցը դնի առաջներն ու ինքը մի կողմ քաշվի, այսինքն թե՛ ժողովրդի վիճակը վատ է՝ քանի որ ղեկավարը ես չեմ, որպես ղեկավար դուք եք այդպես շարված» (էջ 375):

Խորքային իմաստով, ըստ Մաթևոսյանի, հանրային կյանքի ցանկացած բնագավառում, ընտանեկան միջավայրում, ընկերների միջև, լավ ու վատ ապրողների միջև, նույն պաշտոնին ձգտող անհատների միջև և ցանկացած բոլոր խմբերի միջև մշտապես առկա է հակասություն, հակադրություն, անհաշտություն: Մեզ մնում է խորհել այս հարցի շուրջը՝ գուցե սա¹⁴ է կյանքի առաջնորդ ուժը, գուցե իսկապե՞ս համերաշխությունը կլճացնի մեր կյանքը: Այստեղ ուզում ենք հիշատակել Մ. Բախտինի՝ բոլորովին ուրիշ առիթով ասված միտքը. «Եթե բոլոր հարցերը լուծվեն, ապա մարդկությունը հետագա գոյության համար խթան չի ունենա»¹⁴: Ամեն պարագայում Մաթևոսյանը կյանքի տարբեր ոլորտներում հակասություն ու հակադրություն է տեսնում. «Բոլորը բոլորից նեղացած էին, ոչ մեկի խոսքը մյուսի համար օրենք չէր, ոչ մեկի միտքը ոչ մեկին հայտնի չէր, մեջները՝ այսինքն արանքներում մի

¹⁴ *Միխայիլ Բախտին*, Դոստոևսկու պոետիկայի խնդիրները, Ստեփանակերտ, «Ոգի Նայիրի» հրատ., 2012, էջ 340:

տաք խոսք չկար...» (հ. 2, էջ 393): Դա վերաբերում է գյուղի հին ու նոր դեկավարներին, քեռուն ու քրոջ տղային, հարազատ եղբայրներին: «Է՛, Երվանդի Արագն ու Վարագն էլ իրենց մոր փորում էին հաշտ ու համերաշխ, դուրս եկան էս ժողովրդի առաջ իրար քիթ ու մոռթ ջարդեցին ու մեկն արևելք գնաց, մյուսն արևմուտք, Է՛, Ժամանակի ընթացքում մեկ էլ հանդիպեն-չհանդիպեն,- քեռի ու քվեր տղա մի շարքում կանգնել էին ու այլևս քեռի ու քվեր տղա չէին, քանի որ նրա հասարակական գործունեությունը ձախողում էր, չէր ասում քեռիս է» (ն. տ., էջ 395-396): Պետք է նկատել, որ թեև Մաթևոսյանի կերպարների զգալի մասն իրենց նախատիպերն ունի իրականության մեջ, սակայն նրա պատումն ամենևին էլ կյանքի պատճենումը չէ, այլ կյանքի իմաստավորված վերարտադրությունը, քանի որ գրողն իր հերոսներին տեղադրում է սոցիալական ու բնական մի միջավայրում՝ օժտելով նրանց իրենց ժամանակին բնորոշ մտածողությամբ ու վարքով, որն ունի ընդհանրական բնույթ: «Տաշքենդ»-ում առավել չափով նկատելի է Մաթևոսյանի գրական պատումի տարբերությունը վաղ շրջանի գործերից: Այստեղ գրողի խոսքը չափազանց խիտ է, ծանրաբեռնված մտքերի, պատկերների, հույզերի, հոգեբանական դիտարկումների այնպիսի առատությամբ, որի շնորհիվ գրական տարածքն իր մեջ է առնում և՛ ժամանակային տևական ընթացք, և՛ անհատների հստակ բնութագրություն, և՛ հասարակական բարքերի որոշակի փոփոխություն: Պատմող հեղինակը, այդ ամենն առնելով հստակորեն նախագծած իր կառույցում, կրճատում է խոսքի տարածությունը՝ իհարկե դժվարացնելով ընթերցողի ընկալման հնարավորությունը: Անհատ-հասարակություն հակադրության մի բնորոշ օրինակ է նաև «Տերը» վիպակը: Այստեղ հակադրության հիմքը մշտապես փոխվող ժամանակն է, հնի և նորի պայքարը, մտքերի, բարքերի տարբերությունները: Ի դեպ՝ հարևանցի նկատենք, որ այդ տարբերությունն զգացվում է նաև գրողի հայացքներում: Եթե Մաթևոսյանի առաջին գործերն ունեին հրապարակախոսական

շեշտված լիցք, վերջին գործերում հեղինակային ասելիքը տեղ է գտնում ստեղծագործությունների ներքին ենթաշերտերում, հերոսների վարքագծի ու խոսքի մեջ: Եթե առաջին գործերում՝ «Մենք ենք, մեր սարերը», «Ծաղրածուների մեր տոհմը», «Աշման արև» և այլ երկերում, տեսնում ենք աշխույժ երկխոսություն, երգիծանք, հեգնանք և հանդիպում ենք հումորիկ իրավիճակների, ապա հատկապես «Տաշքենդ» և «Տերը» վիպակներում Մաթևոսյանի հերոսներն ավելի մտահոգ են, մռայլ, թշնամաբար տրամադրված միմյանց նկատմամբ: Վերջին այս գործերը ծանր հարցադրումներ են դնում ընթերցողի առաջ:

Ինչքան ժամանակն առաջ է ընթանում, այնքան սրվում է անհատականության խնդիրը, հասարակությունը բաժանվում է անհատների, նախկին միասնական համայնքը քայքայվում է, շահերը բախվում են, մեծանում է անհանդուրժողականությունը, հակադրությունն ավելի նկատելի է դառնում: Անշուշտ, հակադրությունն առկա է բոլոր ժամանակներում, բնույթն է փոխվում: Ահա «Տերը» վիպակում այդ հակադրությունը ոչ միայն անտառապահ Ռոստոմ Սարգսյանի կամ Մամիկոնյանի և սեփական շահերը ճանաչող նախկին համայնքի անհատականացված անձերի միջև է, այլև յուրաքանչյուր անհատի ներսում է: Ծատ դաժան է հակադրությունը իր երկրի, հանրության շահերը պաշտպանող Ռոստոմի և անհատ առանձին ու տարբեր մարդկանց միջև: Փոխվել են ժամանակները, յուրաքանչյուրը փորձում է ընդգծել իր անհատականությունը, առաջ տանել իր շահերը, և այս պայքարում քրոջ որդին պայքարում է քեռու դեմ, եղբայրները՝ իրար դեմ, հարևանը հարևանից հող է պոկում, ճանապարհի յուրացնում, նախկին միասնական թվացող համայնքը բաժան-բաժան է լինում, մինչդեռ երկրի, համայնքի, հայրենիքի համար մտածող ու պայքարող Ռոստոմն իր անշահախնդրությամբ խանգարում է բոլորին և դաժանորեն պատժվում: Եվ հասարակության բարոյական անկման ցուցիչներից մեկն էլ այն է, որ պաշտոնի համար հարա-

գատներն են ատում իրար և միմյանցից պաշտոն խլում: Ռոստոմ Սարգսյանի Վերան քրոջորդին, որին քեռին մեծացրել է իր ուսերին, ատելությամբ է լցված այդ քեռու դեմ, և նրան հաջողվում է խլել քեռու՝ անտառապահի պաշտոնն այն դեպքում, երբ նրա նպատակը միայն սեփական շահն է ու իր դիրքը հասարակության մեջ: Այդ պաշտոնում նա արդեն կարող է, եթե կարելի է ասել, իրավունքով բարձրանալ գյուղամիջյան պատշգամբ և վերևից նայել հասարակ գյուղացիներին: Այս խնդիրն ավելի լայն բովանդակություն ունի, քան որևէ պաշտոն: Այս բացահայտ կռիվը հասարակական բարքերի անկման, ժամանակի բերած մթնոլորտի հետևանք է: Այսինքն՝ հակադրությունը ոչ միայն անհատների միջև է, այլև հին ու նոր ժամանակի, բարոյական բարքերի փոփոխության: Եթե «Տերը» համեմատենք «Տաշքենդ»-ի հետ, կտեսնենք անհատ-հասարակություն հակադրության տարբերությունը: Եթե «Տաշքենդ»-ում Սիրուն Թևիկը քարկոծվում է իր գործած մեղքի համար, թեև նա միակ մեղավորը չէր այդ ասպարեզում, պարզապես քաղության նոխազ էր պետք հասարակությանը, ապա «Տերը» վիպակում Ռոստոմը պատժվում է իր երկրի ու ժողովրդի շահերը պաշտպանելու համար: Սա արդեն հասարակական բարքերի, ավանդական հայրենասիրության կորստի հետևանք էր, հասարակության բարոյագրկման հետևանք, որի մասին ահազանգում էր Մաթևոսյանը: Միաժամանակ նկատենք, որ Ռոստոմը տուժում է ոչ միայն օրինականությունը պաշտպանելու պատճառով, այլև բարոյական բնույթի մեղք գործելու համար: Այստեղ էլ երկու հանգամանք կային՝ ուղղված Ռոստոմի դեմ: Հասարակությունը գաղտնի և բացահայտ մեղադրում էր Ռոստոմին դարձյալ ժառանգական մեղքի համար: Հանրությունը բամբասում էր, որ Մուրադենց տղան Ռոստոմից սերվածն էր, թեև հոր ու որդու կապ գոյություն չունեի նրանց միջև, բայց հասարակությանն անհրաժեշտ էր վարկաբեկել Ռոստոմին՝ սեփական շահերն առաջ տանելու համար: Գրողն անուղղակիորեն կարծես հիմքեր է

ստեղծում այս մեղադրանքի համար՝ ժամանակ առ ժամանակ հիշեցնելով Ռոստոմին անտառում լքած մոր, հոր և Շուշանի վարքի մասին: Վիպակում թաքնված ակնարկներ կան նաև այս Ռոստոմին, որ կրում էր Սարգսյան, երբեմն նաև Մամիկոնյան կամ Թումանյան ազգանունը, նմանեցնելու Հովհ. Թումանյանի Ռոստոմ եղբորը, ով սպանվեց դարձյալ անտառապետի իր պաշտոնում պետական շահերը պաշտպանելու համար, բայց հասարակությունը նրան մեղադրեց անբարոյական վարքի համար: Դժվար է ասել, թե հասարակությունը այս դեպքում ևս անտառը ոչնչացնելու (անտառապետը Ռոստոմն էր) իր շահն էր պաշտպանում, թե՞ բարոյական բարքերը:

Այս ամենից կարելի է հետևություն անել այն մասին, որ հասարակական բարքերը գրեթե բոլոր ժամանակներում սեղմվում ու ընդարձակվում են ըստ ժամանակի տված հնարավորության: Ինչպես միշտ, հասարակությունը համեմատաբար միավորվում է արտաքին թշնամու դեմ, իսկ խաղաղ ժամանակներում վերածվում անհատապաշտների, թեև երկու դեպքում էլ խելքի, վարքի, տեսքի, շահի առումով մարդկանց հակադրությունն անխուսափելի է:

Անշուշտ, հակադրության այլ օրինակներ կարելի է տեսնել գրողի նաև բանավեճերում, երբ ժանրն ինքն է թելադրում այդ, հարցազրույցներում, հողավաճեցում, բայց դրանք արդեն այլ խոսակցության նյութ են:

**ՀԱԿՈՐ ՄՆՁՈՒՐԻՆ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅԱՄԲ**

Հակոբ Մնձուրի-Հրանտ Մաթևոսյան գրողների հոգեկցության վերաբերյալ հանգամանալից հողված է գրել պրոֆ. Վազգեն Գաբրիելյանը, որտեղ գրականագետը ըստ ամենայնի վեր է հանել գրական-ստեղծագործական այն հարազատությունը (ազգակցությունը), որ առկա է երկու մեծ գրողների միջև:

Մեր նպատակը մի փոքր այլ է. ինչու¹⁵ և ինչպե՞ս Հր. Մաթևոսյանը տարվեց ու հրապուրվեց Հակոբ Մնձուրու գրականությամբ, իր բառերով ասած՝ նրան «հայտնագործելուց» հետո, ինչու «ամեն կերպ» ուզեց «քարոզել, որ իմանամ», ճանաչեն ու ընթերցեն Մնձուրի գրողին¹⁵:

Եվ որպեսզի այդ ճանաչումը կայանա ու հենց իրեն՝ Մաթևոսյանի սիրտը «չպայթի», որ «այդ մարդը մեզանում չկա», նա փորձել է Մնձուրու մեկ-երկու պատմվածքները տպագրել 1960-ական թվականների «Սովետական գրականություն» ամսագրում, սակայն չի հաջողել:

Նշենք, որ 1960-ականներին մայր Հայաստանում (անգամ գրական շրջանակներում) Մնձուրի գրողին գրեթե չգիտեին, և դա այն դեպքում, երբ Պոլսի գրական մամուլը (հատկապես «Մարմարա» օրաթերթը) հեղեղված էր նրա գործերով, 1931-ին և 1935-ին տպագրվել էին նրա երկու գրքույկները՝ «Երկրորդ ամուսնություն» և «Կար չկար»: «Հանդես մշակոյթի» պարբերականը 1953-ին իր 15-րդ համարը ամբողջովին հատկացրել էր նրա գործերի

¹⁵ *Հրանդ Մաթևոսյան*, Ես ես եմ, Հարցազրույցներ, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2005, էջ 488:

տպագրությանը (16 պատմվածք), Ստամբուլում 1958-ին լույս էր տեսել նրա պատմվածքների «Կապույտ լույս» ժողովածուն:

Մնծուրու անունը բացակայում էր նաև 1946-ին Երևանում լույս տեսած «Արտասահմանյան ժամանակակից հայ գրողներ» գրքում: Եվ այդ այն դեպքում, երբ Մնծուրին, որ իր առաջին գործը տպագրել էր դեռևս 1906-ին, արդեն հեղինակել էր «Գիւղի գիշերներ» (1914), «Ան կերգեր երգերու երգը» (1920), «Ավետիս» (1920) և մի քանի իր այլ լավագույն գործերը, անգամ տպագրվել Բոստոնի «Հայրենիք» ամսագրում:

Մի քանի տասնամյակների ուշացումով անգամ Հայաստանում Մնծուրուն ճանաչելու և գնահատելու գործը դանդաղ է ընթացել, որի պատկերը հետևյալն է. Գեղամ Սևան՝ 1968-ին տպագրած Մնծուրու «Կապույտ լույս» ժողովածու և համառոտ նախաբան: Հրանտ Մաթևոսյան՝ «Գարուն» ամսագրում (1971 թ., հ. 7) տպագրած Մնծուրու հինգ գործ և կից առաջաբան: 1976-ին «Գրական թերթում» և «Հայրենիքի ձայն» թերթում Մնծուրու 90-ամյակի առիթով տպագրված փոքրիկ հոդվածներ: 1976-ին «Գրական թերթում» (հ. 47) լույս տեսած Վ. Դավթյան - Հր. Մաթևոսյան՝ «Հեռացող աշխարհի առաքյալը» ծավալուն գրույց-երկխոսություն Մնծուրու կյանքի և գործի վերաբերյալ: Վազգեն Գաբրիելյանի «Դիմանկարներ» (1976 թ.) գրքում Մնծուրու դիմանկարը: 1980-ին տպագրված Գեղամ Սևանի «Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր» գրքում Մնծուրուն վերաբերող ոչ ընդարձակ հատվածները: Գեղամ Սևանի «Հակոբ Մնծուրի» մենագրությունը: Սուրեն Նադիրյանի կազմած և 1986-ին «Սովետական գրող» հրատարակչության տպագրած Մնծուրու «Երկեր» 500 էջանոց ժողովածուն՝ 50 հազար շատ խոսուն տպաքանակով և Հրանտ Մաթևոսյանի «Անընդհատ, անվերջ վերադարձ» վերնագրով ծավալուն վերջաբանով: Վազգեն Գաբրիելյանի «Սփյուռքահայ գրականություն» (1987 թ.) ուսումնական

ձեռնարկի Մնճուրուն նվիրված բաժինը: Այլ հեղինակների՝ մամուլում լույս տեսած մի քանի թեմատիկ հոդվածներ:

Եվ եթե հաշվի չառնենք 2020 թ. Երևանում տպագրված Մնճուրու «Նազար» գործը և Հակոբ Մովսեսի կազմած՝ վերջերս «Ջանգակ» հրատարակչության կողմից լույս ընծայված Մնճուրու «Երկերի» առաջին հատորը՝ Հ. Մովսեսի առաջաբանով, արդյունքում կունենանք այն, որ շուրջ 40 տարի Մնճուրու գործերը մեզանում չեն տպագրվել: Իսկ սփյուռքում Մնճուրու պատմվածքների երեք ժողովածուներից («Կապոյտ լոյս», «Արմտան», «Կռունկ ուստի՞ կուգաս») զատ՝ տպագրվել են «Տեղեր, ուր ես եղեր եմ» (1984), «Գիւղը կապրի իմ մէջս» (1998) և գրականագետ Երվանդ Տեր-Խաչատրյանի կազմած «Մենք» ժողովածուն՝ իր իսկ առաջաբանով, որը տպագրվել է Անթիլիասում 2018-ին:

Հայաստանում ուշ տպագրվելու հանգամանքը, բնականաբար, սահմանափակել էր մաս գրողի մասին խոսք ասելը, նրա գործերի գրականագիտական արժևորումները:

Այս ամենի մեջ, իհարկե, Մնճուրու բառով «առջինները» Հրանտ Մաթևոսյանն է, ով դեռևս 1960-ականների սկզբին **խոսք** էր բացում Մնճուրու վերաբերյալ՝ դառնալով մայր հայրենիքում գրողի առաջին առաքյալը:

Քիչ է պատահում, որ գրողը գրի գրողի մասին, առավել ևս՝ մի քանի անգամ: Բայց պատահել էր այնպես, որ, Մաթևոսյանի բառով ասած, «պատահական» իր ձեռքն էին ընկել Մնճուրու երկու պատմվածք, որից հետո Մնճուրին չհեռացավ նրա մտապատկերից, և գրողը Մնճուրու վերաբերյալ գրած իր մի հոդվածի վերնագրում արտահայտված դավանանքով «**անընդհատ վերադարձ**» կատարեց դեպի Մնճուրին:

Խոսելով այդ պատմվածքների մասին՝ Մաթևոսյանը չի ասում, թե որտեղից: Թերևս կարելի է ենթադրել, որ դրանք նրան էր տվել Գեղամ Սևանը (Գեղամ Սվաճեան), ով ծնվել էր Կոստանդնուպոլսում, տեղափոխվել Բեյրութ, իսկ 1962-ին հայրենա-

դարձել Երևան և աշխատելով ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում՝ միևնույն ժամանակ ուսանում էր Երևանի մանկավարժական ինստիտուտում, որտեղ և ուսանող էր Հրանտ Մաթևոսյանը (Սևանը Պոլսի Մխիթարյան վարժարանում և իրավաբանական համալսարանում սովորելու տարիներին անձամբ ճանաչել է Մնճուրուն): Հնարավոր է նաև, որ Մաթևոսյանի ձեռքում այդ պատմվածքները հայտնվել են մամուլից, ասենք՝ «Մարմարա» օրաթերթից, որտեղ Մնճուրին տպագրում էր իր պատմվածքների մեծ մասը: Մի բան հստակ է. 1958-ին Ստամբուլում արդեն տպվել էր Մնճուրու «Կապոյտ լոյս» ժողովածուն, որին, սակայն, տեղյակ չի եղել Մաթևոսյանը, այլապես նա չէր խոսի միայն «երկու» պատմվածքի մասին: Եվ ուրեմն, Մաթևոսյանը 1960-ական թթ. սկզբներին, հանձին այդ երկու պատմվածքների, արդեն գտել էր իրեն արյունակից ու հոգեկից գրողին և այնտեղ հայտնաբերել մարդկային ու գրական եղբայրակցության հարազատ շերտեր:

Մաթևոսյանը ոգևորված այդ պատմվածքներով, ծանոթացրել ու դրանցով ոգևորել է նաև ուրիշներին, և, ինչպես վկայում է Վահագն Դավթյանը¹⁶, առաջին անգամ Մաթևոսյանն է իր ուշադրությունը հրավիրել Մնճուրու մի պատմվածքի¹⁷ վրա:

Ուրեմն, Մաթևոսյանն է մեզանում առաջինը, որ, իր բառով ասած, ոչ միայն «հայտնագործել», այլև ճանաչ է դարձրել Մնճուրի գրողին. «...ուզում էի ամեն կերպ քարոզել, որ իմանան ...սիրտս պայթում էր, որ ահա այդ մարդը մեզանում չկա»¹⁸, անգամ փորձ է կատարել այն ներկայացնել ընթերցող լայն շրջանակներին¹⁹:

¹⁶ Տե՛ս «Գրական քերթ», 1976, թիվ 47:

¹⁷ Խոսքը «Միլա» պատմվածքի մասին է - Ա.Ա.:

¹⁸ Տե՛ս *Հրանտ Մաթևոսյան*, Ես ես եմ, էջ 488:

¹⁹ Իհարկե գրական որոշ շրջանակներում Մնճուրուն իմացողներ եղել են, որոնցից մեկն էլ Ստեփան Զորյանն էր: «Մնճուրին մեր լավագույն գյուղագիրն է», -

Ի՞նչն էր Մաթևոսյանին գրավել Մնձուրու գործերում: Եթե մի կողմ դնենք երկու գրողների «սկզբնավորման» ակունքների, այսինքն՝ հայրերի կրած անունների նույնությունը՝ Իգնատ, Իգնատիոս, ապա առկա «հարազատությունը» արդյունք էր նախ այն բանի, որ չլինելով սերնդակիցներ (տարբերությունը 50 տարի է), սակայն կյանքի որոշ շրջանում մնալով ժամանակակիցներ, երկուսի համար էլ գրականության թեման ու ելման կետը գյուղն էր ու գյուղի մարդիկ: Գրական մյուս ազգակցությունը նյութի պատկերավորման ու մատուցման այն անմիջականությունն է, որ բնորոշ է երկու գրողներին՝ միշտ ելակետ ունենալով, որ **բնորոշ** իրական կյանքն է ու իրական մարդը: Այդ բնորոշ գյուղն ու գյուղացին են և, միևնույն ժամանակ, գյուղն ու գյուղացին չեն, այլ՝ շատ ավելի մեծ մի բան՝ հող ու հայրենիք, Մնձուրու դեպքում՝ բռնադատվող ու ոչնչացվող, Մաթևոսյանի դեպքում՝ վարչակարգային օրենքների հետևանքով սահմանափակվող ու արգելվող: Դրա վերաբերյալ Մաթևոսյանը տվել է ընդհանրացնող մի բնորոշում՝ արժևորելով Մնձուրու գրականության պարունակած **ազգագրությունն** ու հեղինակի՝ հայ ժողովրդի կյանքի իրական **կենսագիրը** լինելու հանգամանքը, որը ինչ-որ չափով կարելի է վերագրել նաև իր գրականությանը. «... բնության ու մարդու մասին մի անսպառ հանրագիտարան է Մնձուրին, նրա բերած կենցաղի մեջ կարել է բնակեցնել մեր ամբողջ պատմության ու տարեգրության դեպք ու դիպվածը...»²⁰: Սրտակցության հանգամանքը նաև արդյունք էր այն բանի, որ երկու գրողների գործերում էլ շատ էր տեղ տրվում ինքնակենսագրական հիմքերին, երկու գրողներն էլ շատ են ներկա իրենց գործերում՝ ասելիքներով, նպատակներով, զգայնություններով և կերպարակերտումներով:

ասել է նա «Սովետական գրականություն» ամսագրի խմբագրին (նույն տեղում, էջ 489):

²⁰ «Գրական թերթ», 1976, հ. 47:

Այդ հոգեհարազատությունը Մաթևոսյանին անգամ տարել է մինչև նմանության. «Մուտք», «Մեր կարմիր եզր», «Բանաստեղծը» գործերում ներկայացվող լեռնաշխարհային կենցաղից չե՞ն գալիս արդյոք Մաթևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարեր» վիպակի կինոսցենարում առկա սարից սար հովիվների կանչ-խոսակցությունները, կամ՝ Մնձուրու «Տիվրիկցի Միսաքը» և «Ըստանպոլ» պատմվածքներում առկա կորստի նույն հարցումները չե՞ն Մաթևոսյանի «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում հնչող կարոտաբաղձության համանման խոսքերը, առաջինում՝ «-Առվույտին արտը նորեն կցանե՞ք, ... Բարտեստանի դեմի ջաղացքը կդառնա՞՞ նորեն, ... իմ գյուղիս... դեմի բլուրին գազաթի մատուռն ու առաջքի ծառը հո՞ն են»²¹, երկրորդում՝ Պոլիս ժամանած Դշխուին շրջապատած պանդուխտներինը՝ «Յորենի բերքը հարցուցին, խաղող շատ կա՞ր, հարցուցին, թութերը շատ թութ տվի՞ն, հարցուցին, անձրև եկա՞վ...»²², իսկ Մաթևոսյանի պատմվածքում քաղաք ընկած պատանին նամակ է գրում հարազատներին. «Մարերի կարկուտը հավե՞լ է...: ...Արտերը դեղնե՞լ են, մոռը հասե՞լ է, ...էն հեռու լանջի երկու հատ կարմիր կակաչը դեռ էնպես կարմի՞ր են կանաչի մեջ...»²³: Սրանք, իհարկե, մեխանիկական կրկնություններ չէին, այլ՝ նույնական զգացողության հետևանք, և ճիշտ է գրում պրոֆ. Վ. Գաբրիելյանը, որ «Մաթևոսյանին հարազատ էին այդպիսի կերպարները... Նրանք էին իր գրականության կազմավորողները: Նրանց վարքը, գործը, խոսքը, ձայնը»²⁴: Հարկավ, երբ երկու գրողները գրում էին վերոհիշյալ տողերը, իրենց թիկունքում ունեին բոլորովին այլ իրականություններ. առաջինի համար այլևս գոյություն չունեին այդ մարդիկ ու երկիրը, երկրոր-

²¹ *Մնչուրի Հ.*, Երկեր, Երևան, 1986, էջ 134-135:

²² Նույն տեղում, էջ 395:

²³ *Մաթևոսյան Հր.*, Մեր վագրը, Երևան, 1978, էջ 207:

²⁴ Մաթևոսյանական ընթերցումներ 2, Երևան, 2011, «Հրանտ Մաթևոսյան և Հակոբ Մնձուրի», էջ 21:

դի համար՝ կար երկիրը, և խնդիրը գյուղ-քաղաք բարդ փոխհարաբերությանն էր վերաբերում:

Ասվածին հավելենք, որ հարազատ էին նաև աշխարհի նկատմամբ նրանց ունեցած պատկերացումները, այսպես ասած՝ գրական հողը, որ արտացոլվում է գրողական ես-ի արտածումներով, ստեղծագործությունների գեղարվեստական համոզականության առաջադրությով, զգացմունքային տարրերի առկայությամբ, «հետադարձ հայացքի» կիրառումներով, գրելու ընթացքի տանջանքով ու տառապանքով և ամենակարևորը՝ ծավալած գրականության **բնապաշտական ուղղվածությամբ**:

Մտածման ու զգացման այդ հարազատություն էլ Մաթևոսյանին մղել է խոսել ու գրել Մնճուրու մասին, ոչ միայն գնահատել նրա ստեղծագործությունները, այլև այնտեղ տեսնել արժեքներ, որոնք որքան մնճուրիական են, նույնքան էլ սրտամոտ ու մաթևոսյանական:

1968-ին Երևանում արդեն տպագրվել էր Գեղամ Սևանի կազմած՝ Հակոբ Մնճուրու «Կապույտ լույս» խորագրով պատմվածքների ժողովածուն, որտեղ ամփոփվել էին Մտամբուլում լույս տեսած երկու գրքերից («Կապույտ լույս», «Արմտան») ընտրված 31 գործեր: Գիրքն ուներ փոքրիկ առաջաբան և «Հեղինակի կողմից» վերտառությամբ գրություն, որտեղ Մնճուրին բավականին «անսովոր» ձևով ներկայացնում է սյուժետային պատառիկներ՝ թե իր այս կամ այն հեքիաթում, հայրենականում, դաշտանկարում, պատմվածքում ինչ է նկարագրել կամ պատմել:

Հակոբ Մնճուրու 85-ամյակի առիթով 1971 թ. «Գարուն» ամսագրում տպագրած իր «Հակոբ Մնճուրու աշխարհը» հոդվածառաջաբանը Մաթևոսյանը հենց այդպես էլ սկսում է. առանց «նախապատրաստական» խոսքի, միանգամից, ինչպես Մնճուրին, ներկայացնում է Մնճուրու պատմվածքներից պատկեր-պատառիկներ՝ մածուն ուտող երեխաներ, կանաչ արտ մտած հորթ, որին ի տես՝ հանդապահը դեպի գյուղ ձայնում է՝ «...որո՞ւնն է...»,

որ թող տվեր են...»: Գյուղից գյուղ վազող Հուսիկին, որ տերտեր է որոնում՝ մորաքրոջը հաղորդություն տալու համար, Շիրինին, որ ավանակի հետ խոսում է, ինչպես մարդու հետ կխոսեր, այդպես նաև Յորնիկին Գիրգորին, Տեմուրճենց մեծ պապին ու նրա թոռանը, որ սարից սար ձայն է տալիս հովիվներին՝ իրենց եզը գտնելու համար:

Մաթևոսյանը գրում է այն մասին, որ այդ եզերքը 1915-ին դադարեց գոյություն ունենալուց, և գոհերի մեջ էին Մնձուրու գյուղն ու գերդաստանը՝ իր՝ Մնձուրու չորս զավակներով, նաև հարցնում է հավերժորեն մույն անտաքեր ու համր աշխարհին. «Վերին Եփրատի հովտում, եղբայր, Մնձուր մանիշակագույն լեռներում հայոց մի գավառ ու Արմտան գյուղ, գյուղում երեք (պետք է լինի չորս – Ա. Ա.) երեխա ու կին, հայր (հայրը գոհ չի դարձել՝ Պոլսում էր, պետք է լինի պապ – Ա. Ա.), մայր, տատ ունեի, ի՞նչ եղան, ... ո՞ր չքացրիք, ո՞ր կորան»²⁵:

«Աստված պահպանեց Հակոբ Մնձուրուն,-գրում է Մաթևոսյանը,- որպեսզի մեռածների հիշատակները ապաստարան ունենան նրա մեջ»²⁶:

Եվ սա՝ հողվածում Մնձուրու գրականությանը տրված ամենակարևոր բնութագրումներից մեկն է՝ **մեռած աշխարհի ու մարդկանց հիշատակների «ապաստարան»**:

Փաստելով Մնձուրու՝ մի քանի հարյուր պատմվածքների հեղինակ լինելը՝ Մաթևոսյանը նրա գրելաոճի մասին այն միտքն է հաստատում, որ դրանցում «... ոչինչ չի արված նախնական նյութը պատմվածքացնելու համար» (Մնձուրին ինքն էլ քանիցս ասել է, որ ինքը գրում է ոչ թե «պատմվածք շինելու համար», այլ իր հերոսների, որոնց մեջ ինքը կա, այդ օրը «ուր գնացած» և «ինչ արած» լինելը նկարագրելու համար, բայց ոչ երբեք դրամա կամ

²⁵ *Հրանր Մաթևոսյան*, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, «Հայագիտակ» հրատ., 2004, էջ 28:

²⁶ «Գարուն» ամսագիր, Երևան, 1971, հ. 7:

ողբերգությունն ստեղծելու համար), որի պատճառով, ինչպես գրում է Մաթևոսյանը, «մոռացվում» են հերոսների անուններն ու պատմվող իրադարձությունները, սակայն ներկայացվող «միջավայր-մթնոլորտը ներծծվում է» ընթերցողի մեջ և նրա հետ ապրում հավիտյան: Մաթևոսյանի կարևոր մատնանշումներից մեկն էլ հենց վերոհիշյալ ողբերգականի բացակայության ընդգծումն է Մնձուրու գործերում, թեև այդ ողբերգականը, այնուամենայնիվ, միշտ էլ գալիս է նրա ցանկացած գործ կարդալուց հետո՝ ծնված հարցի տեսքով. իսկ ո՞ր եմ այդ մարդիկ, ի՞նչու չկա նրանց կյանքի շարունակությունը, նահատակության ո՞ր եղանակը բաժին հասավ նրանց՝ անապատնե՞ր քշվեցին, թե՞ հենց Խառնժակի ձորում մորթոտեցին կամ Ղուռուչայի ջրերում խեղդեցին: Մաթևոսյանն այդ ողբերգականի բացահայտ տեսանելիության բացակայման հանգամանքը բացատրում է շատ նուրբ՝ գրելով, որ «նա այդ չի արել ... **նյութի նկատմամբ խոր հարգանքի պատճառով...**» (ընդգծ. – Ա. Ա.), որ եթե մի կողմից դա հարգանք էր Մնձուրու կողմից պատկերված կենդանի աշխարհի ու կենդանի մարդկանց նկատմամբ, մյուս կողմից խորագույն հարգանք էր առհասարակ բոլոր գոհերի հանդեպ:

Այդպես էր մտածում նաև Կոստան Զարյանը՝ գտնելով, որ **եղեռնը չի կարելի երգել**, պետք է «երգել» հեղինակային գործը: Մաթևոսյանը նշում է նաև, որ Մնձուրին իր այդ մոտեցմամբ «մեզ խաբում է», քանի որ «դրամայի» ծիրանին կխանգարեր «տալ իր աշխարհի ճշմարիտ պատկերը», իսկ նրա պատկերած աշխարհը 1890-1914-ի Արմտանն ու նրա շուրջբոլորն էր, որը մինչև եղեռնը մեկ այլ իրականությամբ էր ապրում՝ բաբախուն կյանքի իրականությամբ:

Մնձուրու գրականությունը, ըստ Մաթևոսյանի, «տեսական» ինչ-ինչ ապացուցումների կարիք չունի, «... թող տեսությունները իրենք հարմարվեն այդ գրականությանը», ասում է Մաթևոսյանը, քանի որ այդ գրականությունը «մեր կորած հին երկրի պաշտա-

մունքն է բովանդակում», գրականություն, որ «մեր անցյալի բարի և չաղարտված պատկերն է ներկայացնում»:

Մաթևոսյանն իր այդ ուշագրավ բնութագրումներից հետո ամսագրում ընթերցողներին է ներկայացրել Մնձուրու «Արմտան» ժողովածուից «Հարեն» և «Մեր կարմիր եզը» պատմվածքները, որոնք Գ. Սևանի կազմած երևանյան գրքում չկային, մամուլից քաղված «Մեր մայրերը», որը հետագայում՝ 1974-ին, մտավ «Կռունկ ուստի՞ կուգաս» գրքի մեջ, «Կեր, Մեմեդ, կեր» գործը և «Ես» էսսե-ինքնակենսագրականը, որը նույնպես հետագայում՝ հետմահու՝ 1984-ին, տպագրվեց «Տեղեր ուր ես եղեր եմ» գրքում:

1976-ին «Գրական թերթում» (հ. 47) տպագրվեց Վահագն Դավթյանի և Հրանտ Մաթևոսյանի գրույցը «Հեռացող աշխարհի առաքյալը» վերնագրով՝ Հակոբ Մնձուրու կյանքի և ստեղծագործության վերաբերյալ: Հակոբ Մնձուրու 90-ամյակն էր, որի առիթով Հայաստանի գրողների միության վարչությունը նույն համարում շնորհակալական խոսք էր ուղղել ծերունագարդ գրողին՝ շեշտելով հատկապես այն մեծ ներդրումը, որ նա կատարել էր Արևմտյան Հայաստանի մի եզերքի «ռեալիստական վավերաթուղթը» հեղինակելու համար:

Երկու գրողների երկխոսությունը մայր հայրենիքում մինչ այդ լույս տեսած ամենածավալուն խոսքն էր Մնձուրու մասին, դրանով իսկ՝ խրախուսելի և նշանակալից: Զրույցում Մնձուրու գործերի և վաստակի վերաբերյալ բնութագրիչ շատ գնահատականներ են տրվում, որոնք այսօր էլ կարևոր են Մնձուրու աշխարհը խորությամբ ճանաչելու համար:

Խոսենք ընդամենը դրանցից մի քանիսի մասին, որոնք մանավանդ հնչեցվել են Մաթևոսյանի կողմից: Ամենից առաջ Մաթևոսյանը «անչափ հաճելի» է համարում նման գրույցը և Մնձուրուն անվանում իր «ամենասիրելի գրողներից» մեկը: Մենք արդեն գրել ենք, որ Մաթևոսյանն է Դավթյանին առաջին անգամ ծանոթացրել Մնձուրու մի գործին:

Այդ ծանոթությունն այնքան տպավորիչ է եղել և մնայուն, որ ավելի ուշ Մնճուրու «Արմտան» գիրքը կարդալը Դավթյանը «արվեստի տոն է համարել» իր համար, Մնճուրուն՝ «փնտրված հեղինակ», նրա գործերում տեսել իրական ու երազային «բանաստեղծական աշխարհ», մեծարենցյան աշխարհ. «...բանաստեղծի նրա աշխարհն ու արձակագրի նրա աշխարհը,– ասում է Դավթյանը,– նույն բույր ու գույնն ունեն»:

Մնճուրու պատմվածքների մի ահագին մասը վերաբերում է պանդուխտների կյանքին: Խոսելով այդ մասին՝ Մաթևոսյանն ընդգծում է ինքնակենսագրական տարրերի առկայությունը այդ գործերում և նշում, որ դրանք, Մնճուրու բառերով ասած՝ «սիրտը կոտրած մարդու» կողմից գրված գործեր են՝ «սիրտը կոտրած մարդկանց» մասին: Մարդիկ, որոնց համար գոյություն չի ունեցել **ներկա** կյանք՝ «պատրանքը ... իրականությունն էր» և ոչ թե՛ անցյալը:

Խոսելով Մնճուրու գրականության մեջ առկա մեկ այլ թեմայի մասին՝ Մաթևոսյանն այն բնութագրում է այսպես. «Մնճուրու ամբողջ ստեղծագործությունը մի մեծ փառեղգ, ձոն, անվախճան մի օրհներգ է հայ մայրերի», և որպես իր ասածի ապացույց բերում է Մնճուրու «Մեր մայրերը» պատմվածքում հայ մայրերին տրված որակումներից մեկը. «Սրբերը, հռիփսիմեներն ու գայանեները սուրբ լինելու համար մեր մայրերից ավելի չտանջվեցին» (տեքստի մի փոքր շեղում կա, պետք է լինի՝ «... սուրբերը չքաշեցին. Հռիփսիմեները, Գայանեները ավելի չհարչարվեցան՝ սուրբ ըլլալու համար» – Ա. Ա.), Մաթևոսյանի որակումներին Դավթյանն իրավացիորեն ավելացնում է նաև «**աշխատանքի փառեղգ**» բնութագիրը՝ հատկապես ընդգծելով Մնճուրու պատումին բնորոշ մի հատկանիշ՝ **ժանր** ու չարքաշ աշխատանքի ներկայացումը որպես **երանելիություն**:

Չրույցում ուշադրություն գրավող հատված է Մնճուրու պատմվածքներից մեկին վերաբերող Մաթևոսյանի խոսքը (Մա-

թևոսյանը ասում է, որ ինքը չի հիշում պատմվածքի վերնագիրը: Խոսքը «Կոստանը» պատմվածքի մասին է – Ա. Ա.):

Այգիները աշխատանքի գնացած տան տղամարդը երեք օր տուն չի վերադառնում, հարազատները երբ գնում են այգի, տեսնում են, որ այգում ոչ մի աշխատանք չի կատարվել, իսկ Կոստանը չկա: Չայն են տալիս, կանչում, բայց՝ զուր: Եզրակացությունը մեկն է՝ փորձանք է պատահել՝ ապառաժներից գահավիժել է, գետում խեղդվել է...: Սկսվում է լաց ու կոծը: Մաթևոսյանը Մնձուրու պատկերավորման եղանակն այսպես է ներկայացնում՝ միևնույն ժամանակ ցուցաբերելով գրող-գրականագետի իր լավագույն հատկանիշներից մեկը. «Նրա կորստի տագնապն ինչպե՛ս է ծավալվում դարվանդ առ դարվանդ ամբողջ գետահովտում, օգոստոսյան քնատ այգիներն ինչպե՛ս են արթնանում նրա տագնապից: Միայն Մնձուրին գիտի ուր է կորածը և չի տագնապում, չի շտապում նրա տեղը ցույց տալու՝ այդ մամիկ-մայրիկ-աղջնակների տագնապի մասին պատմում է ժպիտը դեմքին, որովհետև գուցե թե ինքն է եղել այդ կորածը, ինքն է ... քնել ուրբաթ կեսօրից մինչև հիմա, հիմա երկուշաբթի կեսօր է: ... տնեցիներից գլուխը հագիվ ազատել ու քնել է»:

Մաթևոսյանն իր խոսքը շարունակում է՝ նկատել տալով այդ պատմվածքին բնորոշ ևս մի առանձնահատկություն: «Աշխատանքի նկարագրություն չկա, միայն այդ քունն է, և քնի ետևում տեսնում ես ամբողջ այն չարչարանքը, որ նա քար ու հողի հետ քաշել է գարունը բացվելուց ի վեր»:

Մաթևոսյանը Դավթյանի խնդրանքով խոսում է մանավանդ իր սիրելի պատմվածքներից մեկի՝ «Սիլայի»²⁷ մասին՝ ասելով, որ «Սիլան» գլուխգործոց է: Այդ պատմվածքը պիտի կարդալ, «վերաշարադրանքով պատկերացում չի տրվի», ապա բնութագրում է

²⁷ Սփյուռքահայ գրող, մտավորական, «Մարմարա» թերթի երկարատև խմբագիր Ռուպեր Հատտենյանն այս պատմվածքի հեղինակային ձեռագիրը հանձնել է Հրանտ Մաթևոսյանին:

պատմվածքի հերոսին (Սըլոյանին – Ա. Ա.), որ «Քրտինքը ծով է արել և ի՛նչ հպարտությամբ է հոգում տան ու տնեցիների կարիքները, ի՛նչ հպարտությամբ է նվերներ առնում հարազատների ու բարեկամների ու խնամիների ու հարևանների, բոլորի համար...: Մի իսկական իշխան, մի իսկական թագավոր, մեծ տոհմի մի իսկական սիրեցյալ»: Այլ խոսքով՝ Մաթևոսյանը հանձին Սըլոյանի կերպավորման տեսել է կյանքի դժվարություններն իր աշխատանքով հաղթահարած այն մարդու մարմնացումը, ում գործունեությունում գերակա է **բարությունը**, և այդ բարությունը ծորում է մեղրի մման՝ գերագույն ուրախություն պատճառելով ոչ միայն իր հարազատներին (պատմվածքում Սըլոյանը մի քանի արկղ նվերներ է բերում նաև դպրոցի ու եկեղեցու համար):

Մաթևոսյանը պատմվածքը համարում է «վաստակի փառաբանում», նշում, որ շատերը «ստեղծագործության հենք» կդարձնեին ոչ թե աշխատանքի «**հատուցումը**», այլ «**վաստակաբեկությունը**», որպեսզի ցնցող տպավորություն կատարեին ընթերցողի վրա: Մինչդեռ՝ «Մեծուրին՝ ոչ: ... Մեծուրին կոշիկի կարոտ այդ երեխաների, սաղավիե կոթով դանակի կարոտ այդ աղջնակ-աղջիկների, ականջօղերի համար սիրտները գնացող այդ հարսիկների ուրախությունը ոչինչով չի փոխարինի, նրանց ուրախությունը զնգալու է, և զնգալու է նաև այդ ազնիվ մշակ-իշխանի ուրախությունը: «Սիլան» սքանչելի է, «Սիլան» պիտի կարդալ ու դարձյալ կարդալ»:

Հաջորդ արժևորումը, որ կատարում է Մաթևոսյանը, Մեծուրու գրականության գլխավոր նպատակ-ասելիքին է վերաբերում, հեղինակի հավատո հանգանակին. «Նրա միակ դավանանքը իր Արմատանն ու Եփրատի հովիտը անկորուստ պատմելն է ... որ, ասենք, **ոչ մի ծաղիկ, բույր, արահետ, ճանապարհ, մարդ, դեպք այդ աշխարհից՝ չպետք է մոռացվի**» (ընդգծ. – Ա. Ա.): Խորն է ասված՝ ոչ մի ծաղիկ, արահետ... չպետք է մոռացվի, բայց մանավանդ՝ «այդ աշխարհը» չպետք է մոռացվի:

Չրույցում Վ. Դավթյանը, նշելով, որ Մնձուրին երկար ժամանակ փռում աշխատել է հացթուխ, Մաթևոսյանին ասում է. «... ինձ խորհրդանշական է թվում այս փաստը, ... նրա արվեստն էլ նման է ցորենի արդար ու ազնիվ հացի», որին ի պատասխան՝ Մաթևոսյանը նրա գրականությունը՝ իր գույն ու բույրով, կերպարների նախաստեղծ, բիրիլական բարությունը համադրում է Տերյանի «Երկիր Նաիրի» և Մեծարենցի «Ըլլայի» բանաստեղծական շարքերին:

Եզրակացությունը մեկն է ու մեծ. «Մնձուրին առաքյալն է անցած-գնացած մի մեծ աշխարհի և առաքված չավելացնելով ու չպակասեցնելով ասելու համար, թե ովքեր կային, որ հիմա չկան»:

Գրավիչ ու հագեցած այս գրույց-երկխոսությունն ավարտվում է Հր. Մաթևոսյանին ուղղված Դավթյանի մի հարցադրմամբ. «... ի՞նչ չափով ես քեզ հոգեհարազատ զգում Մնձուրուն», որին Մաթևոսյանը հետևյալ պատասխանն է տալիս. «Իմ հիացմունքն անշուշտ նաև հոգեհարազատությունից է գալիս... «Սիլան» ինքը եթե գրած չլիներ՝ եթե կարողանայի ես էի գրելու: ... Մնձուրու գոյությամբ ես ինձ հարուստ եմ զգում...»:

Հարուստ զգալու այդ զգացողությունը իհարկե փոխադարձ է եղել: Մնձուրին ինքն էլ հետաքրքրվել է Մաթևոսյանի գրականությամբ, նրան ուղարկել իր գիրքը («Կռունկ ուստի՞ կուգաս») Վարդգես Համազասպյանի միջոցով²⁸, որպես գրող նրան համարել է իր «ալկոհոլեն ունեցող»:

Կարելի է երևակայել, թե 1960-70-ական թվականներին Հր. Մաթևոսյանը որքան շատ է իր շրջապատում բանավոր կերպով արտահայտվել Մնձուրու և նրա գրականության վերաբերյալ: Իսկ գրավոր նրա մասին ևս մեկ անգամ խոսելու առիթը եղավ 1980-ին,

²⁸ Տե՛ս «Բազին» ամսագիր, Բեյրութ, 2021, քիւ 1:

երբ նա հարցազրույց տվեց "Вопросы литературы" ամսագրին, որը վերնագրված է "Поэзия зыбка"²⁹:

Խախտելով գրական հարցազրույցին բնորոշ որոշ հերթականությունը՝ երբ թղթակիցը ամենավերջում է գրողին հարցնում, թե այժմ նա ինչի վրա է աշխատում, հարցազրույց վարողը հենց սկզբից է այդ հարցը տվել Մաթևոսյանին: Եվ պատասխանը ավելի քան անսպասելի է հնչել. «Վերընթերցում եմ արևմտահայ արձակագիր Հակոբ Մնձուրու մասին իմ հոդվածը»: Ապա հաջորդել է բացատրությունը. «Մնձուրու ստեղծագործությունը, որ ինքնին հիանալի է, իմ ուշադրությունը գրավել է նաև այն պատճառով, որ հարուստ նյութ է տալիս մտածելու հայ գրականության ճանապարհների ու ճակատագրի, իսկական ու կեղծ նորարարության մասին» (էջ 200):

Մաթևոսյանը Մնձուրուն բնութագրում է որպես 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի հայ հին գյուղի «վկա», այն գյուղի, որ եղել էր դեռ Բազրատունիների, արաբական արշավանքների, Քուչակի ժամանակ և նույնությամբ պահպանվել էր անգամ Թումանյանի, Չարենցի ժամանակներում, և եզրահանգում է՝ «թվում է, թե այսօրվա մեջ ականատեսն է անցած դարերի իրողությունների և նրանց դեսպանորդն է ապագայի գրականության մեջ» (նույն տեղում):

Մաթևոսյանը Մնձուրուն անվանում է մեր ժողովրդի արևմտահայ հատվածի կյանքի նկարագրողը և կոչվածը նրա **դատապաշտպանը** լինելու, քանի որ այն այլևս չկար:

Մաթևոսյանը, նկատի ունենալով Մնձուրու գրականությանը հանիրավի տրված «ազգագրություն» որակումը, ներքին մի հումորով այդ մասին ասում է, որ իր եզերքը հանդապահի ճշգրտությամբ պատկերող Մնձուրին չի մոռացել նշել, թե ինչ էին ուտում

²⁹ Տե՛ս "Вопросы литературы", журнал, Москва, 1980, N 12: Հարցազրույցը հետագայում զետեղվել է Մաթևոսյանի «Ես ես եմ» ժողովածուի մեջ (էջ 200):

կամ հազնում այդ մարդիկ. «...որոնցով կարելի է հագ ու կապ անել մեր մերկ պատմագրությունը, ուտելիքներով՝ կերակրել քսենոֆոնյան ժամանակներից այս կողմ ապրած ժողովրդին»: Ավելացնում նաև. «... նա մեզ հողի նկարագիր-աշխարհագրությունը տվեց, որի վրա կանգնած է մեր գրականությունը»: Հող և գրականություն՝ առանց որի հնարավոր չէ մշակույթ ու ժողովուրդ, առանց որի կորչում է այն ամենը, ինչ ազգային է:

Մաթևոսյանը նշում է Մեծուրու գրականությանը բնորոշ ևս մի հատկանիշ. ասում է, որ գյուղական այդ ուսուցչի ու հնձվորի ուշադրությունից չի վրիպել գյուղական կյանքի ոչ մի մանրամասն, ոչ մի ծառ ու աղբյուր, իրադարձություն: Այդ բոլորը կուտակվել են նրա սրտում, ձայնագրվել ու պահեստավորվել: Գիտակցաբա՞ր է Մեծուրին այդ ամենը հավաքել՝ հետագայում գրառելու համար, թե՞ կանխազգացել է գալիք դեպքերը, հարցնում է Մաթևոսյանը, և ինքն էլ պատասխանում. «... այսպես թե այնպես», անհայտանալուց առաջ այդ երկիրը հասցրեց «տպավորվել իր որդու և տարեգրի հոգում» այնպես, ինչպիսին որ իրականում կար. «Մեծուրին վաղվա օրվա ընտրյալն է: Եվ եթե վաղը ... հայը ... ուզենա տեսնել ուղին, որով անցել են իր հայրենիքն ու ժողովուրդը, ուզենա անդրադառնալ իր արմատներին, անցյալում նա կգտնի մաքուր բացատ՝ լի խաղաղ լույսով, Հակոբ Մեծուրու բացատը՝ իր խաղաղ, բարի, աշխատասեր մարդկանցով» (ն. տ., էջ 201): Այսպիսով՝ Հրանտ Մաթևոսյանը աշխարհագրության և ազգագրության վերաբերյալ իր ունեցած մտածումները նույնացնում է Մեծուրու ունեցած նույնաման վերաբերմունքի հետ:

Մեծուրու գրականությանը, իհարկե, ամենածանրակշիռ անդրադարձ Մաթևոսյանը կատարեց իր «Անընդիստ, անվերջ վերադարձ»՝ Մեծուրու և Արևմտահայաստանի ու արևմտահայոց

պատմության մոտիվներով գրված հոդված-էսսեում³⁰, որը տպագրվեց Մեծուրու 100-ամյակի առիթով 1986 թ. Երևանում լույս տեսած «Երկեր» համահավաք գրքում որպես վերջաբան: Մաթևոսյանի այդ գրությունում ուշադրություն են գրավում Մեծուրուն տրված հատկապես այսպիսի բնութագրումներ. «Նա կարող է ամբողջ մի գավառի ճշգրիտ քարտեզագիրը լինել, կարող է նաև... նույն գավառի երկրաբանը լինել. իմացությունների ծավալն ու խորությունը նրան կարող են նույն գավառի գլխավոր գյուղատնտեսի, գլխավոր անասնաբույժի, շինարար-ճարտարագետի, բարբառագետի, ազգագրի, պատմագրի, կենդանաբան-բուսաբանի, ժողովրդական տրամադրությունների ելևէջագրի պաշտոն ու տեղ ապահովել»³¹:

Մաթևոսյանը այդպես է գրում, քանի որ այդ ամենն իրոք որ կա Մեծուրու գրականության մեջ, դրանք ապրում, շնչում ու գործում են Արմտանը պատկերող ամեն մի օրվա ու ներկայացվող մարդկանց կյանքի մեջ, մեզ ուղղված ամեն մի տողում:

Հոդվածում Մեծուրուն բնութագրող հաջորդ դրվագը վերաբերում է նրա կյանքի այն դժվարին մասին (64 տարի), որ նա ապրեց Պոլսում. «Մեռնողները մեռան ազատվեցին, ... ապրողների հոգին դիպեց սևացավ–Մեծուրուն վիճակված էր ոչ մեռնողների մեջ լինել, ոչ էլ իրենց երևանյան, փարիզյան, ամերիկյան, արաբական հեռուներից ատամներն անգոր սեղմողների մեջ, ... ապրեց Պոլիս..., այդ քաղաքից ոչ մի անգամ դուրս չեկավ, ... տեսավ երբեմնի շեն ու մեծ գաղութի ցամաքումը, սմբումը մանավանդ մշակութային Պոլսի: ... Գրեց բարոյականության հետ հարաբերվելու իր հնարավորությունը կորցրած թշնամու դեռ տաք ատելության ու քամահրանքի պայմաններում»³²:

³⁰ Այն կարելի է անվանել նաև խոհ-դատողություն հայ ժողովրդի վերջին հարյուրամյակի պատմաքաղաքական և ազգային իրադարձությունների մասին:

³¹ *Մեծուրի* Հ., Երկեր, Երևան, 1986, էջ 529:

³² Նույն տեղում, էջ 531-532:

Մաթևոսյանի այս հոդվածը ապացույցն է այն բանի, որ նրան սրտակից էին ոչ միայն Մնձուրու գեղարվեստական պատկերումները, այլև այն, որ Մաթևոսյանը խորությամբ գիտեր նրա գործերը, և այնտեղ պատկերված կյանքը սրտամոտ էր իրեն, քանի որ նույնն էին հերոսները՝ աշխատանքը, հողը, երկիրը՝ բոլորը հայ ու հայեցի:

Մաթևոսյանի հոդվածն ավարտվում է խորին և ընդհանրացնող մի մտքով, որը եթե մի կողմից բնութագրում է հայ մշակույթի դերն ու ճակատագիրը պատմության քառուղիներում, մյուս կողմից արձանագրումն է այն մեծ գործի, որ կատարել է Հակոբ Մնձուրին մեր գրականության մեջ. «... ժողովուրդը չկա, բայց մշակույթն ահա կա: Անպատկերացնելին Հակոբ Մնձուրու արածն է»³³: Ուրեմն՝ Մնձուրին միայն գրականություն չէ, որ ստեղծել է, այլև **մշակույթ**, այլևս բացակա ժողովրդի մշակույթ, որ ուղղված է այդ ժողովրդի ապրող մասին, և որը կարելի է անվանել **հիշողությամբ**, այն հիշողությամբ, որ բոլոր ժամանակներում մեզ թշնամի ուժերը միշտ ջանացել են ոչնչացնել մեր մեջ:

³³ Նույն տեղում, էջ 533:

ՎԱԶԳԵՆ ԳԱՐԻԵԼՅԱՆ

Բ. գ. դ., պրոֆեսոր, ԵՊՀ

ՀՐԱՆՏ ՄԱՔՆՈՍՅԱՆԸ ԻՐ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ասված է, և երևի հարկ չկա կրկնելու, թե իր բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղծագործությունների սահմաններից դուրս Հրանտ Մաքնոսյանի գրավոր ու բանավոր բազում մտորումները՝ բնության, աշխարհի, ազգային ու ընդհանրապես մարդկային կյանքի, հասարակական հարաբերությունների, ազգային (և ոչ միայն) գեղարվեստի ու գրականության մասին հողվածներն ու հարցազրույցները, որ ոչ ամբողջությամբ հավաքված են «Մպիտակ թղթի առջև» ու «Ես ես եմ». ծավալուն հատորներում, վկայում են նրա՝ մեծ գրողին վայել հաստատուն ներկայությունը՝ որպես մտածող, գեղագետ, գրաքննադատ ու ազգային գործիչ: Եվ միանգամայն բնական է, որ Մաքնոսյանի այս մտածումները, առանձին կամ գեղարվեստական գործերին զուգահեռ, հայացքը՝ ուղղված կյանքին ու գեղարվեստին, արժանանում են հետազոտողների հատուկ ուշադրությանը:

Ի լրումն այլոց ուսումնասիրությունների՝ Մաքնոսյանական նախորդ ընթերցումներում իմ նմանօրինակ սևեռումը դրսևորվել է «Հրանտ Մաքնոսյանի «Այս կանաչ կարմիր աշխարհը,»,», «Բանաստեղծականը Հրանտ Մաքնոսյանի արձակում» և «Հրանտ Մաքնոսյանի Եղիշե Չարենցը» գեկուցումներով: Բանաստեղծության ու բանաստեղծների մասին Մաքնոսյանի հայացքների դիտարկումը, ահա, որպես շարունակություն, այսօվա իմ թեման է, մասնավորեցված ետչարենցյան, իրօրյա մի շարք բանաստեղծների մասին դիմանկար-բնութագրությունների շրջանակով:

Մեր արձակի իրավ մեծ վարպետներից մեկի՝ Հրանտ Մաքնոսյանի պատումի, հատկապես հեղինակային խոսքի մեջ անթա-

քույց է իրականության, բնաշխարհի զգայական, ջերմ, բանաստեղծությանը բնորոշ ընկալման ու պատկերագրման շերտը: Իր հոգվածներում ու գրույցներում նա բազմիցս հաստատել է բանաստեղծության ու բանաստեղծների նկատմամբ իր հակվածությունը, իր՝ գրողի ու գեղագետի ձևավորման և ընթացքի վրա նրանց ունեցած դերը: Այսպես՝ «Գեղագիտությունն ինձ բանաստեղծության երևույթով է հրապուրել»¹, «Ես ուղղակի երախտապարտ եմ իմ գրողական լեզվի ուսուցիչներին, ովքեր ինձ բան են սովորեցրել՝ Չարենցի կռանված, կռանահարված խոսքը, Թումանյանի ժողովրդական բացարձակումները, Իսահակյանի լեզվի շքեղությունը» (ն. տ., էջ 295), նաև՝ «Գրական մեծությունների՝ Տերյանի, Թումանյանի, Չարենցի, Վարուժանի ներկայությունն ինձ մոլեց դեպի գրականության լեզուն» (ն. տ., էջ 329): Գրականության մեր իրավ մեծությունները նրա մտածիրում էին մշտապես, մինչև իր կյանքի վերջին տարիները, վկա՝ տարբեր տարիների հարցազրույցներում նրանց տրված գնահատումները, տարբեր առիթներով նրանց մասին գրած հոդվածները: Միանգամայն բնական է, որ նա պիտի խոսեր ու գրեր իրեն հոգեկից նախորդ ու ներկա արձակագիրների մասին (Լև Տոլստոյ, Ալսեկ Բակունց, Ստեփան Զորյան, Գուրգեն Մահարի, Հակոբ Մնձուրի), բայց մեծ բանաստեղծները նրա հետաքրքրությունների ու արժևորումների մեջ հետմադաս չեն, իսկ Թումանյանն ու Չարենցը մշտապես առաջինն են: Երբ Մաքսուսյանը գրական ասպարեզ մտավ, գիտենք, նրանք չկային: Անգամ Չարենցն ու Բակունցը, որ կարող էին լինել: Մի կարճ ժամանակ միայն նա եղավ ժամանակակիցը Մահարու և Զորյանի ու պոլսաբնակ Մնձուրու՝ հեռակա ծանոթությամբ: Մաքսուսյանը իր սերնդակիցների հետ դարձավ ժամանակակիցը գրողների այն սերնդի, որի գրական մուտքը սկսվում էր

¹ *Հրանդ Մաքսուսյան*, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 506: Նույն գրքից հետագա մեջբերումների հղումները կտրվեն անմիջապես:

1930-ականի վերջերից կամ 1940-ականներից ու լիարժեք դրսևորում գտավ 1950-ականների վերջերին ու հետագա տարիներին: Չզիտեմ՝ բանաստեղծության ու բանաստեղծների նկատմամբ ունեցած նրա ներքին հակվածությամբ, քեզ գրական ժանրերի (չափածո, արձակ) միջև փոխադարձ կապի իր համոզվածության հանգամանքով (ասում էր՝ բոլոր ժանրերն էլ «միմյանց ազգակից, հարևան, միմյանց հետ հարաբերվող տիրույթներ են, բոլորն էլ գրողի հավասար զավակներ են: Թերևս առաջնեկը բանաստեղծությունն է» (ն. տ., էջ 506) պայմանավորեմ ոչ միայն մեր դասական բանաստեղծներին, այլև իր ժամանակակիցներին (Համո Սահյան, Պարույր Սևակ, Վահագն Դավթյան, Ռազմիկ Դավոյան) նրա հաճախադեպ անդրադարձները՝ թե՛ հարցազրույցներում, թե՛ առանձին հոդվածներով: Նաև մտերմությունը հենց բանաստեղծների հետ:

Բանաստեղծության նկատմամբ իր այս համոզումի հիմքով էր Մաքսուսյանը քերևս ասում, թե «Առանց հայկական պոեզիայի, սկսած Քուչակից ու Նարեկացուց, վերջացրած Համո Սահյանով, իմ արձակը ներկա տեսքով չէր լինի» («Ես...», էջ 220): Իրեն ժամանակակից, քեզ իրենից քսան տարով մեծ Համո Սահյանը իր համար միջնադարից առ այսօր ձգվող հայ բանաստեղծության շղթայի հիշատակելի օղակն է:

Սահյանի հետ գրողի կապը հոգեկցական էր, երևի թե պայմանավորված երկրի, հողի, բնաշխարհի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, արմատների հետ ունեցած նրանց կապվածությամբ: Այլա Մարչենկոյի հետ հարցազրույցում իր գրելիք եռագրության մասին ասում է. «Նրա վերջին մասը վիպակ է այն մարդու մասին, ում վրա կանգուն է կյանքը...», և որ այդ կերպարի նախահիմքը իր հայրական պապ Ավետիքն է, ով մեծ տոհմի նախահայր էր: Չուգահեռ հիշեցնում է Սահյանի «Պապը» բանաստեղծությունը, որ անգիր մեջբերում է դրա ռուսերենի թարգմանչուհին՝ Ալլան, իսկ Հրանտը ավելացնում է՝ «Ահա իմ պապն էլ պատկա-

նում էր մարդկանց այդ ցեղին՝ մարդիկ, որ գիտեն հողի հետ խոսել...» (ն. տ., էջ 207): Հոգեկցական կապի մեկ ուրիշ վկայություն հիշենք՝ ասված տասներկու տարի անց Մաթևոսյանի հեռուստատելույթի մեջ. «Գյուղը գիտեր (Սահյանը – Վ. Գ.) գյուղատնտեսի չափ: Անասնապահությունը գիտեր, գյուղացուն գիտեր: Գյուղացու վերաբերմունքն առ անասուն գիտեր (նա անասուն բառը չէր ասի): Նա մանրամասներ էր պատմում գյուղից, որ ես ստիպված էի «այո» ասել, բայց դա իր նկատածն էր ... Կենցաղային մանրամասներից մինչև գյուղացու ազնվականությունը... իր արտահայտությունն է՝ հոր ազնվականությունը, Խաչի պապի ազնվականությունը...»: Սահյանն այդ կյանքը հրաշալի գիտեր, ասում է Մաթևոսյանը, գիտեր և «դա թեմա էր դարձնելու, իր հետևից բերելով ուրիշներին, որոնցից մեկն էլ ես եմ»²:

Մաթևոսյանի շնչավորած Լոռի «աշխարհի» և Սահյանի շնչավորած Ջանգեզուր «աշխարհի» հարազատական կապի այս զգացումով է թերևս պայմանավորվում Մաթևոսյանի սահյանասիրությունը, ապա և՛ անձնական մտերմությունը: Եվ անշուշտ նաև Սահյան բանաստեղծին ու մարդուն տված նրա բարձր գնահատումները, որ առկա են շատ հարցազրույցների ու մի քանի դիմանկարային բնութագրությունների մեջ: Այսպես, 1997 թվակիր մի հարցազրույցում (այդ ժամանակ նա գրողների միության նախագահն էր) ասում է, որ ինքը «իր գրական կյանքի անկապտելի մասն է համարում ոչ միայն իր տողը, այլև Համո Սահյանի և նրանց, որ գալու են...» (անվանակիրը միայն Սահյանն է: «Ես...», էջ 338): Իսկ հարցին, թե որո՞նք են Ձեր սիրելի գրական ստեղծագործությունները, պատասխանում է՝ «Շատ են: Գուցե պատահի նաև, որ մերագնյա չեն...»: Եվ հպարտությամբ նկատում է, որ այսօր էլ «երեկվա մեր մեծերը կան՝ Թումանյանը, Չարենցը, Բա-

² «Գրական թերթ», Եր., 2014, թիվ 12: Մաթևոսյանի այս բանավոր հեռուստատելույթը լրագրող Ջուլիետա Կաժոյանը տեսագրել է 1994 թ., Սահյանի մահից մի քանի ամիս անց: Տեքստը հրապարակվել է միայն քսան տարի անց:

կունցը, Համո Սահյանը...» (ն.տ., էջ 340): Չասենք, թե ինչու չկան իր ասած «շատերի» անունները, պարզապես նկատենք, որ մեր մեծերի կողքին է Սահյանը: Այլ գրույցներում նույնպես մեր մեծերին հիշատակելիս Մաթևոսյանը չի մոռանում Սահյանին: «Ավանգարդ» թերթի թղթակցի այն խոսքին, թե նոր սերնդի համար դժվար է ստեղծագործելը Մաթևոսյանի սերնդի առկայության պայմաններում, Մաթևոսյանը հակադարձում է. «Տեղյանից, Բակունցից, Չարենցից, Սահյանից հետո գրելն ինձ համար հեշտ էր լինելու, թե դժվար՝ միայն հեշտ»: Հիմնավորումն այն է, թե «Մենք ինչքան բուն կյանքի, նույնքան էլ մեր նախորդների ծնունդն ենք» («Ես...», էջ 411): Մեջբերման նպատակս նաև մեծերի կողքին կրկին Սահյանի անվան հիշատակումն է:

Տարբեր առիթներով (1974–1994 թթ.) մամուլում Սահյանի մասին Մաթևոսյանը հրապարակել է մի շարք հոդված–բնութագրականներ, որոնք, չկրկնելով իրար, ամեն անգամ մի նոր կողմից են բնութագրում–կերպավորում Սահյան բանաստեղծին ու մարդուն («Բանաստեղծը», «Ադամորդու պատվիրակը», «Ամենայն շնչավորի հանգրվանը», «Նրա կենարար շունչը», «Համո ոսկեբերան Սահյանը»)³: Որպես ընդհանրական առանձնահատկություն այս հոդված–բնութագրությունների՝ պիտի նկատենք, որ Մաթևոսյանը Սահյանին գնահատում–կերպավորում է ոչ թե նրա գրքերի կամ բանաստեղծությունների մանրամասն վերլուծությամբ կամ տեղեկատվությամբ, այլ ասես խոսում է ընթերցողի հետ, ով արդեն կարդացել է դրանք, ինքը միայն մեկնաբանում է, գնահատում: Իր խնդիրը մրբագծերի, առանձնահատուկի, էության դիտարկումն է Սահյան մարդու ու նրա բանաստեղծության մեջ: Երբեմն, իհարկե, կան բռնցիկ հուշումներ՝ տողեր կամ վերնագրեր, բայց գլխավորն ահա բանաստեղծի առաքելության հաստատումն է՝ նրա իսկ

³ Տե՛ս *Հրանդ Մաթևոսյան*, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 265–183: Այս գրքից մյուս մեջբերումների հղումները կտրվեն անմիջաբար («Սպիտակ...», էջ...):

մեկ-երկու տողով լուռ բանավեճը Սահյանի անանուն ընդդիմա-
խոսների հետ, թե խորհրդանիշների այս համալիրը, որ նա էր բե-
րում, «հին է», էականն այն է, ասում է Մաթևոսյանը, թե «ինչքա-
նով է սեփական այդ համալիրը, ինչքանով են սեփական այն կեր-
պար բառերը, որոնք նառերի պես քաշում են բանաստեղծություն-
ները, որոնք ոտանավորը դարձնում են բանաստեղծություն» (ն.
տ., էջ 166): Սահյանի համար մասնավորապես և պոեզիայի հա-
մար ընդհանրապես (ճշմարիտ, բարձր պոեզիայի) Մաթևոսյանը
չափանիշ ունի՝ «Ջանգն առանց զանգատան իհա՛րկե լավ չի
զնգում: Հին այդ բառերը պետք է ստանան բանաստեղծի դրած
նոր իմաստը, կերպար դառնան նորից, լինեն բանաստեղծի առա-
քելությամբ բանաստեղծի սուրհանդակները, և այդ դեպքում՝
...Երգն իսկապես երգ է, //Հին ու նորը ո՞րն է» (Սահյանի իսկ պա-
տասխանն է): Ճշմարիտ պոեզիան չի ստեղծվում նախորդների,
թեկուզ ամենամեծերի նմանությամբ, հետևաբար՝ ճշմարիտ
«պոեզիա են մտնում քչերը՝ նրանք, ովքեր գալիս են խորհրդանիշ-
ների, պատկերների, բառի, շեշտի իրենց համալիրով, ...պոեզիան
ճամփորոտություն է դեպի ինքը, բանաստեղծի ինքնահայտնագոր-
ծումն է», հենց դրանով են «մի նոր աշխարհի հայտնագործում...»
(ն. տ., էջ 167): Այս մտքի լրացումը տեսնում ենք Մաթևոսյանի ա-
վելի ուշ ասված բանավոր խոսքի՝ վերը հիշատակված հեռուս-
տաելույթի մեջ: Ասում է. «Իրական մեծերը նրանք են, ովքեր իս-
կապես աշխարհ են ստեղծում», իսկ «աշխարհ են ստեղծում
նրանք, ովքեր փիլիսոփայական ստույգ հայեցակետ ունեն, և
բոլոր կերպարները, տեխնիկան, անելու կերպը և արածը ծառա-
յում են աշխարհի ստեղծելուն»: Եվ մասնավորեցնելով՝ ասում է՝
Սահյանը «Ինքն է բացել այդ աշխարհը, այդ գեղեցիկ աշխարհը:
Ինքն է բացել և մնալու է եզակիորեն անկրկնելի (ԳԹ, 2014, թ.
12):

Սահյանի բանաստեղծության և ստեղծագործողի նրա միաս-
նական կերպարը որոշ իմաստով Մաթևոսյանը նմանեցնում է

նրա «փառահեղ «Պապի»՝ իր գործը, ամեն ինչը սկզբից մինչև վերջ ինքն անող աշխատավորի կերպարին՝ «Իմ պապը վարել է, // Իմ պապը ցանել է...»: «Պապը» բանաստեղծությունն է, որ Մաթևոսյանը «սքանչելի ասք» է անվանում, այդ ասքի մեջ զուգահեռ տեսնելով Սահյանին և բանաստեղծի նրա կերպարը մերօրյա բանարվեստում՝ որպես ընտրյալ պատվիրակ, որ հավատարիմ ու անխաթար է կատարում իր առաքելությունը: «Եվ ովքեր Սահյանին հայոց բանարվեստ էին ճամփել՝ Հայ մարդը, Հայ տունը, Հայոց աշխարհը, ում պատվիրակն է Սահյանը աշխարհի այս մեծ համերգում, խնդրել էին իրենց մասին պատմել չավելացնելով ու չպակասեցնելով... երբեք շլացնելով, պատմել իրենց լեզվով՝ խոնարհ հայերենով»: Եվ ահա նրա՝ այդ պատվիրակի բնութագրությունը. «Ճշմարիտ բաների մասին իրենց իսկ բառերով գրուցող և այդ բառերը թոթափող ու համայն հայերենի գործառնություն մուծող և այդ բաները համազգային նորոգ կերպարներ դարձնող նրա պոեզիան, մարմնում գույների, խլացված ձայների, անբառ գեղեցկությունների, անխոս տառապանքի այդ խորունկ դրաման, որ շատ ավելի այն մասին է, քե ինչ է լուծում Աստծո ամեն արարած, այդ պոեզիան ահա մարդու մեր բնության ամենաարջմիտ հետազոտություններից, մեր հոգու մեհենագրի ամենաճշմարիտ վերծանումներից է...» («Սպիտակ...», էջ 170): Հայ մարդը, Հայ տունը, Հայոց աշխարհը, որ նրան պատվիրակողն է, ահա նրան՝ այդ «ամենաթանկին» բանաստեղծը «փարեց ու հավիտենորեն խաչվեց», -ասում է Մաթևոսյանը, -ի սկզբանե և ցկեան: Հայրենի տան, հայրենի եզերքի կերպարը մշտապես առկա է Սահյանի պոեզիայում, մաս՝ տագնապալի, որովհետև «թշնամական բոլոր սլաքները բոլոր ժամանակներում ուղղվել են և ուղղվելու են հենց հայրենի տան վրա», քանի որ «մարդուն ինքնիշխան պահողը միշտ հայրենի տունն է, որի կործանումը Սահյանի համար առհասարակ մարդու կործանումն է» (ն. տ.): Եվ Սահյանը մշտապես հավատարիմ է **«մարդը իր հայրենիքում»** դավանանքին: Եվ

որովհետև նա ուսուցիչ ունեցավ նրանց, «ու՜մ համար մարդու ան-
ձեռնմխելի ինքնությունը գաղափարներից մեծագույնն է», և դրա-
նով էլ ինքն է դառնալու ուսուցիչ ու նախնի եկողների համար (ն.
տ., էջ 171):

Սահյանը մեծ բանաստեղծ է, ասում է Մաթևոսյանը՝ ելնելով
իր այն թեզից, թե «բանաստեղծ կոչվելու առաջին և միակ պայմա-
նը այն է, թե ինչքան անկենդան ես կոչել կենդանության, իրակա-
նության ջունգլիից պոեզիայի համար ինչ նոր պլանտացիաներ ես
խլել, ինչքանով ես ավելացրել բանաստեղծության «ազգային
հարստությունը»...» (ն. տ. էջ 168): Ամբողջատիրության, բռնապե-
տության իր ժամանակի դեմ բանաստեղծը պատմեց իր տունը՝
մի ամբողջ աշխարհի. «Դա հպարտ, սակավապետ, լուռ մարդ-
կանց աշխարհն էր. այդտեղ մարդացած մարդ էին անգամ կեն-
դանիները, անգամ բզեզները, մեծագլուխ մրջյունները, ծաղիկն ու
թուփը, դժվար մի գերությունից գլուխը մագապուրծ ազատած հո-
վիկը, մարդը բույրը, շրշյունը, սարսուռը..., որովհետև հակադիր
աշխարհում մարդն իսկ մարդ չէր...» (ն. տ., էջ 173): Հակադիր աշ-
խարհը բռնատիրությունն էր, նա, որ «ունեզրկեց, դիմազրկեց բո-
լորին ու յուրաքանչյուրին, միական-միաբան զանգված շաղախեց
բազմադեմ-բազմաձայն միլիոններից...» (ն. տ.): Շնչավորն ու ան-
շունչը կենդանացնելու վերոբերյալ դիտարկումը, բնականաբար,
մեզ հուշում է Սահյանի պոեզիայի ու Մաթևոսյանի արձակի մի
ստեղծի մասին, այն է՝ «գիտակցված բնապաշտությամբ» «թա-
թախվածությունը» (ինչպես բնութագրել է Մաթևոսյանը Թումա-
նյանի, Բակունցի, Համաստեղի արձակը իր «Այսպես կոչված
գյուղագրության մասին» հոդվածում (ն. տ., էջ 44), բնության բո-
լոր իրողությունների, երևույթների շնչավորումը, իր բառով՝ **հոգևո-
րումը**, և դրանք պատկերելու, տեսանելի, զգայելի դարձնելը: Սա-
հյանի բանաստեղծության ու բանաստեղծ Սահյանի մաթևոսյա-
նական բնութագրումները տպավորիչ են ոչ միայն գրականագե-
տի սուր դիտողականության, պոեզիայի տեքստի խորքային շեր-

տերի թափանցումների շնորհիվ, որ հնարավորություն են տալիս ընդհանրացումների և գնահատության, այլև շնորհիվ նրա պատկերավոր խոսքի: Այսպես, ահա, մա գրում է. «Ձուսպ ձևերից, մարմնում գույներից ու բույրերից, լուռ հառաչանքներից ու տանջանքից բանաստեղծը սահմանեց իր աշխարհը և սահմանին խփեց իր գերբը՝ հասկով բոլորված եզ» (էջ 174): Կամ՝ «այն կերպար բառերը, որոնք նառերի պես քաշում են բանաստեղծությունը» (էջ 166): Կամ՝ «Երգեր ու վերքեր»-ից (Իսահակյանի առաջին գրքերը, 1897 և 1908 թթ.–Վ. Գ.) ի վեր մեր բանաստեղծությունը հազվադեպ է ունեցել «Քարափների» մնան **շատրվանում**: Նաև «Մայրամուտից առաջի» մնան, նաև «Սեզամի»⁴ (էջ 167): Կամ՝ «Եթե չլիներ այս սքանչելի ասքը («Պապը» բանաստեղծությունը –Վ. Գ.), հասկանալի լինելու համար բանաստեղծի կերպարին ես գուցահեռ կդարձնեի ծառը, լերկ ապառաժի մեջ ինքը իր արմատի գործյանն ապավինած ծառը, որը մեռյալ անկենդանությունը թրթռում կենդանության է կոչում զուտ իր ուժով» (էջ 168):

Սահյանի մահից մեկ տարի հետո գրված՝ Մաթևոսյանի «Համո ոսկեբերան Սահյանը» հոդվածը առավելապես ընդհանրական դիմանկարի (բանաստեղծի և մարդու) միտում ունի: Բանաստեղծի կերպարը այս արևի տակ նրան բաժին հասած տարիների, բռնատիրության, ազատ խոսքի բռնադատման տարիների շրջանակում է: Սահյանի մահվան առիթով գրված («Գրական թերթ», 23, 07, 1993 թ.) խոսքում Մաթևոսյանը մեջբերում է հենց Սահյանի քառատողը՝ «Դու ապրեցիր դաժան մի դարում //, Որ երբ կուշտ լալու առիթն էր գալիս //, Սեփական ձեռքով բերանդ փակում //, Քո հեկեկանքը կուլ էիր տալիս»: Բայց Սահյանը եղել է, Սահյան է եղել, ասում է Մաթևոսյանը: Հարցնում է ու պատասխանում՝ «Բռնության դեմ ազատության պայքարի»^o Սահյան: - Ո՛չ»: Նա

⁴ Խոսքը Սահյանի «Քարափների երգը», (1967), «Մայրամուտից առաջ», (1964), «Սեզամ բացվիր» (1972) ժողովածուների մասին է:

մրանց մեջ էր, «ովքեր իրենցով բովանդակում են ելևեջի ավելի տևական շառավիղ» և ոչ մրանց, ովքեր «ընդվզումի, ժխտման, ապստամբության շատ կարևոր պահին» են: «1914-ի ծնունդ, իր ժողովրդի գավակ, եղեռնի ու գաղթերի, համայնավարացման և հավատաքննության ու պատերազմների վկա՝ ինքը (Սահյանը – Վ. Գ.) իր և մեր սոսկ գոյությունն իսկ հաղթանակ ու հրճվանք էր համարում»: Բայց ոչ «հանդուրժումի ու հաշտվածության» սկզբունքով: «Հայ գրողի մրա կերպարը, մրա բարոյական կեցվածքը, մրա կեցվածքի բարոյականությունը ծեփվում է, իհարկե, մրա արածից, բայց և, որ շատ կարևոր է, մասն չարածից, առաջին հերթին տեսած-նկատածից, բայց և չնկատելու տվածից»: Կարևորում է մաս «հայ մարդուն, հայոց հայրենիքին մեծագիր Այո ասելու հույժ հաստատական շեշտը», որ «ուղիղ մատնացույցն է հայրենիքի համար մրա տագնապի» (մ. տ., էջ 178-179):

Հիշատակված հեռուստատելություն Մաքևոսյանը խոսում է մասն Սահյանի ստեղծագործության առաջին շրջանի և այսպես կոչված «նահանջի» տարիների մասին. «...բաներ էլ կային, որ դուր չէին գալիս»: Ասում է՝ հետո նկատեցի, թե ինչն է իր այդ «շրջանի բանաստեղծությունների մեջ վանողը (ասել է մասն Սահյանի ներկայությամբ – Վ. Գ.): Բարձրում ապրել էր երկար: Ստրկության մեջ, վերջին հաշվով՝ բռնակալության մեջ բռնակալություն, բանտի մեջ բանտ: Թուրքիո աչքը միշտ վրան: Եվ ինչ-որ արևելյան երանգ կար, որ այնուհանդերձ, բուն հայ պոեզիայի համար մերժելի էր»: Ասում է, ինքն էլ գիտեր իր թերությունը՝ արևելյան երանգը, ներբողները, կուսակցության, երկրի գովքը: Սահյանի խոստովանությամբ Մարտիրոս Սարյանն էլ էր իրեն ասել, թե «դրանք հայոց լեզուն աղտոտում են: Հայոց լեզուն պետք է մաքրենք»: Եվ դա Սահյանն արեց,– շարունակում է Մաքևոսյանը,– մա «...մեր ամենամաքուր գտության բանաստեղծների կողքին որպես հավասար մեծություն է կանգնում»: Ակնարկում է մասն մրա այսպես կոչված «ուղիղ կոչի հայրենասիրու-

թյան» բանաստեղծությունները, գտնում, թե «էդտեղ ինքը վերջիններից չէ», «Բայց իր արածը ավելի մեծ է, քան հայրենասիրությունը: Իր արածը հայրենաստեղծություն է» (ԳԹ, 2014, թ. 12):

Ահա և դիմանկարի մի այլ բնութագիր՝ մարդու և բանաստեղծ-մտավորականի. «Նա գյուղացի էր, բնապաշտ, պահպանողական, արևելքցի, աշուղ-նա քմայքոտ մտավորական էր, արևմուտքցի, հույժ արդիական: Բայց ո՛չ հույժ արդիական էր, ո՛չ արևմուտքցի, ո՛չ մտավորական, ո՛չ աշուղ, ո՛չ արևելքցի, ո՛չ էլ գյուղացի»: Հակասակա՞ն է, ո՛չ: Այլ՝ ո՛չ, ո՛չ: «Բնությունից գիր-գրից բնություն, ալտրոիզմից ազգայնականություն և ազգայնականությունից այլասիրություն, այսօրից անցյալ, և անցյալից այսօր, բանաստեղծից գյուղացի և գյուղացուց բանաստեղծ երթուղարձն էր Սահյանը, հարատև, անվերջ երթուղարձը» (ն. տ., էջ 179):

Դի՞շտ էր հասկանում, լա՞վ էր ճանաչում Սահյանին Մաթևոսյանը: Կարծես թե նա պատասխանում է իմ հարցին՝ իր հենց այս բնութագրությունների շարունակության մեջ՝ խոսելով Սահյանի բանաստեղծության նկատմամբ դեռ դպրոցական տարիներից իր հիացումի մասին, երբ արտասանում էր, քաղերումներ աճում, հետո նրա «բացբերան ունկնդիրն» էր ուսանողական տարիների հանդիպումների ժամանակ: Ապա՝ «գինու և հացի իր ընկերն էի, կարելի է ասել՝ մտերիմ...»: Նաև՝ «Հյուրընկալեցի և հյուրընկալվեցի, հիվանդի իր սնարին կանգնեցի և նեղության իմ ժամին գլխավերևս կանգնած առաջինն իրեն նկատեցի: Հետո իր թափորի հուղարկավորն էի, հիմա՝ իր շիրիմի այցելուն: Ես իր հուղարկավորը, հացընկերը, գրուցակիցը, ունկնդիրն էի, որովհետև իր ընթերցողն էի, իրենից գորություն էի հայցում» (ն. տ., էջ 180): Ուզում եմ պատկերացնել, թե «գինու և հացի», մտերմության այդ ժամերին, երբ Հրանտը Համոյի գրուցակիցն ու ունկնդիրն էր, ինչի մասին էին խոսում նրանք, և հատկապես ինչի մասին տևականորեն **լռում** (մեր այդ երկու մեծերին շատ բնորոշ մի հատկանիշ). կա այդպիսի մի լուսանկար՝ լուռ են երկուսն էլ: Նկարիչը հավեր-

ժացրել է նրանց՝ կողք կողքի, լուսության այդպիսի մի տպավորիչ պատկեր: Այդ **լուսթյունը** կարծես թե բացատրում է Մաթևոսյանը Սահյանի մահվան առիթով գրված իր խոսքում՝ հավելելով Սահյան մարդուն բնորոշ մի այլ հատկանիշ. «Շփոթ ու մոլոր ենք, որովհետև չկա այլևս հացի իր ներկայությունը, կրակի իր ներկայությունը չկա՝ որ մարդ էր հավաքում իր շուրջը, չկա իր կենսաբար խոսքը և չկա իր լուսթյունը՝ որ մենք լցնում էինք մեր ամենալավ կարողություններով՝ զսպելով, ճնշելով, գլուխ բարձրացնել չտալով մեր ներսի մանրիկ ճիվաղին» (ն. տ., էջ 176):

Այդ **լուսթյունը**, ինչպես հայտնի է, բնորոշ էր նաև Մաթևոսյանին: Դա կարող եմ վկայել և ես, կարող եմ հիշել նաև Լևոն Խեչոյանի վկայությունը: Խեչոյանը պատմում է 1994 թվականին Ծաղկաձորի՝ գրողների ստեղծագործական տանը իրենց գիշերային երկար ու մտերիմ գրույցների մասին. «Խոսում էինք կյանքից, գրականությունից, չգրվող տողի տառապանքից, տարբեր, տարբեր բաներից, հասնում մինչև Նոյի ժամանակները... Նաև միասին երկար, շատ երկար լռում էինք, մի յուրատեսակ գրույց էլ դա էր...»⁵:

Ահա **այս** Համոյին ու **այս** Հրանտին ու դեռ Պարույր Սևակին ու նրանց մտերմությանը իմ անդրադարձը մի օր եղավ, տարիներ առաջ՝ 2004-ին, Սահյանին նվիրված մի ատենախոսության պաշտպանության օրը, չափածո էքսպրոմտով ծնված գրական մի շարժ, որ տպագրվեց «Գրական թերթ»-ում (2005): Ոգում եմ այն նորից հնչեցնել այստեղ, որովհետև իմ այս հողված-գեկուցումը Մաթևոսյանի միջնորդությամբ ու խոսքով նրանց կերպարաստեղծումն է, Սահյանի ու Սևակի ու դեռ Վահագն Դավթյանի, միմյանց ցահավան, միմյանցասեր, միմյանց թիկունք այնօրյա (և ինչու միայն) մեր այս մեծերի մասին: Ահա՝

Երբ խոսեցին նոր ու հնից,

⁵ Տե՛ս «Գրական թերթ», 14 փետրվարի 2025 թ.: Նաև՝ «Գրական թերթ», 2014 թ.:

Երգ ու բանից,
 Դեսից – դենից,
 Ու Պարույրը ելավ տեղից,
 Համոն ասաց՝ Պարույր, այդ ու՞ր,
 Ու՞ր ես գնում դու իմ տանից:
 Պարույրն ասաց՝ մի քիչ վիսկի
 Գնամ խմեմ, հանգիստ քնեմ:
 Համոն ասաց՝ ինչիդ է պետք
 Կոնյակ – վիսկին,
 Որ չեմ սիրում խմել իսկի,
 Օղի ունեմ թթի, հոնի,
 Արի խմենք, տե՛ս, ինչ կանի...
 Պարույրն ասաց՝ Համո՛, Համո՛,
 Զո երգածը սարի ծամոն,
 Դառն ու համով,
 Զո երգածը մաճկալ ու եզ,
 Բարի ու հեզ,
 Զո երգերը պարզ ու զորեղ
 Եվ հանճարեղ,
 Զո խմածը թթի օղի,
 Որ բերել են առաց փողի...
 Դրանից է, որ թղթերին առանց տողի
 Զո երգերը գրում ես դու առանց դողի...
 Դե, որ ունես թթի օղի,
 Հավանաբար Զարահունջի,
 Ուրիշ ոչինչ էլ ինձ պետք չի՝
 Վիսկի՛ - միսկի՛...
 Համոն ասաց՝ առա՛նց հումոր,
 Առա՛նց խոսքի,
 Արի խմենք, մի քիչ լռենք...
 Պարույրն ասաց՝ թե լռելու խնդիրը կա,

Չանգահարենք՝ Մաթևոսյան Հրանտը գա,
Ու իրար հետ մի լավ լռեք...
Իմաստության խոհը փռեք,
Մտքով Գյազբեյ, Լոռի թռեք...
Համոն ասաց՝ դե դրան էլ հերթը կգա:
Հրանտն ու՞ր է, մի տես՝ չեկա՞վ...
Էս էլ օղին... բաժակդ բեր,
Իմ դարդիման, իմ սև ախպեր...

Սահյանի մասին իր մի խոսքում Մաթևոսյանը նրան բնութագրում է՝ զուգահեռ տեսնելով Սևակ-երևույթը, թվացյալ՝ հակառակ, բայց խորքային աղերսներով: «Սահյանի խոսքուգրույցն իր ժամանակի հետ ոչ զուգերգ էր, ոչ էլ բանակոծիվ դարձավ, ինչպես Սևակինը, որ մեկին դահիճ էր կնքում, մյուսին՝ գոհ», -գրում է Մաթևոսյանը, բայց նաև հիշում է, թե ուսանողների հետ հանդիպման ժամանակ ինչ մտերմությամբ էին ներկայանում «Անլռելի գանգակատան» հեղինակն ու այդ գրքի խմբագիրը՝ Համո Սահյանը, ակնարկում է նրանց միասնական ջանքը պոեմը լույս ընծայելու՝ այն օրերի «գաղափարակիրների» պատմեշը հաղթահարելու դժվարին գործում: (Դեռ 1958-59 թթ. էին, դեռ 1965-ը չէր, որ եղեռնի մասին լիարժեք խոսք ասվեր):

Սահյանի ու Սևակի խոսքի վերոբերյալ համեմատության մեջ Սևակի խոսքը իբրև բանակոծիվ (գրված է 1989-ին) Մաթևոսյանը բացում է տաս տարի հետո Սևակի 75-ամյակին նվիրված բնութագրականում: Գրում է. «Պարույր Սևակը մարմնավորյալ կոծիվն էր հանում լուրջ և ամբողջական, անաղարտ և լիցքակիր խոսքի...: ...Նա գիտեր, որ աղարտված խոսքը, աղարտված գաղափարը, որպես վիրավոր գազանը, վրեժ է առնելու, և կոչով ու հորդորով ու խարազանով մեզ բոլորիս քաշում ու քշում էր ազատ, անաղարտ, ամբողջական, կենդանի խոսքի ակունքները» (ն. տ., էջ 186): Մաթևոսյանը Սևակին բնութագրում է որպես հավատավոր

ստանձնող խոսքի այն առաքելության, թե ի սկզբանե բանն էր, թե ավետարանիչների գրչով է ստեղծվել Քրիստոս, խոսքի կերտիչ առաքելությունը հաստատում է նաև Ֆիրդուսու խոսքով, թե «Երեսնամյա ջանքով ես կենդանացրի ֆարսերենը և իմ ֆարսերենից հառնեց Իրանը»: Պարույրի արկված ջանքը առկեցուն էր իր և իր խոսքի, մեր և բոլորիս խոսքի այդ գիտակցությամբ», – գրում է Մաթևոսյանը՝ ավելացնելով, թե «նա կարողացավ պրկել մեզ բոլորիս իր մուտքով, տասնհինգամյա իր շոնդալից անցքով (նկատի ունի Սևակի կյանքի վերջին տասնհինգամյա շրջանը – Վ. Գ.) գարունաբեր հողմի պես խուժելով ամեն տուն ու հոգի» (ն. տ.): Այն, որ Սևակի ու նրան հետևող սերունդը մեր մշակույթը դարձրեց համահասարակական կյանքի բաղադրիչ, Մաթևոսյանը պայմանավորում է նաև Սևակ «առաջամարտիկի» դերով, նրա «մեզ անհանգստացնող, մեզ դադար չտվող ներկայությամբ» (ն. տ., էջ 187): Այդ իսկ հիմքով էլ Մաթևոսյանը նրան համարում է «սպասվող տղա»: Այն զավակին, ում սպասում են, ով հավաքելու է իր շուրջը բոլորին, ում խոսքին սպասում են, ով ոգևորել կկարողանա, հեղափոխել ու առաջ տանել:

«Մեր հիանալի յոթնյակի (չի թվարկում, թե որ գրողների – Վ. Գ.) բավական գործուն ներկայությամբ հանդերձ, – գրում է Մաթևոսյանը, – Պարույր Սևակը կոչված և սպասվող մարդ էր, կոչված էր որպես տան պատվախնդիր որդի, որպես ուսուցիչ և ուսուցչապետ նույն այդ յոթնյակի և բազում ու տարաբնույթ այլ յոթնյակների վրա՝ ազատելու իր և նրանց երկրի ժամանակը բանի ու գործի ամլության խարանից: ...Նա կոչված էր մտքերը հեղաբեկելու և ոտքի էր կոչում խոսքաշխարհի իր գործընկերներին»: Եվ ինչո՞ւ միայն խոսքի ընկերներին: Սպասվող մարդ էր հանրության համար, ում «միտքը նրա կես խոսքից լեն ու լիահնչյուն էր լսելու» (ն. տ., էջ 189): Ինչո՞վ էր նա սպասված մարդ: Խոսքի ազատությունը կորցրած մարդիկ ուզում էին լսել այդ խոսքը: Տարօրինակ չթվա, չափազանցություն չհամարենք Մաթևոսյանի խոսքը, թե «Մեն

Սարյանը կար, մեծ Խաչատրյանը կար, մեծ Սարոյանը կար, կար Բաղդամյանը և ուրիշներ կային, բայց սպասվող մարդը նա էր-նա էր» իր շուրջը հավաքելու շատերին: Հենց դրա համար էլ, իր խոսքերն են՝ «Նա սիրվեց, օր կենդանության նա պաշտվեց, նա դարձավ յուրաքանչյուրիս ու բոլորիս հոգևոր աշխարհի մի մասը» (ն. տ., էջ 187): Չափազանցություն չհամարենք, չասենք, թե Մաթևոսյանը ուրիշ անուններ չի տալիս, երբ Սևակին հիշատակում է մեր երկու մեծերի կողքին, ավելի ճիշտ՝ հետևորդ, ասելով, թե՝ «Պարույրի նախնիներից թերևս միայն Թումանյանը և Չարենցն են գրականության վրա այդքան պարտավորություն առել. ինչ պետք է լինի խոսքը և ինչ չպետք է լինի»: Նրանք և լեզվի, պատմության ուրիշ գործիչներ, «միտում էին հայ մարդու միավորը հայոց լեզվով լիցքավորել, ընթացքի ու հեռանկարի վստահությամբ, նրանք հայոց Բանի կոչումը իրավամբ դրա մեջ էին տեսնում: ...Եվ նրանք, և Պարույրը նրանցից հետո իրենց առաքելության մեջ հաջողեցին» (ն. տ., էջ 188): Մաթևոսյանը կարևորում է ոչ միայն բանաստեղծ Սևակի դերը, այլև՝ Պարույր մարդու՝ Պարույր հրապարակագրի- բանասերի – պատմաբանի, ում գործունեությունը, ներկայությունը համարում է իր սերնդի «բախտավորությունն ու անհանգստությունը՝ միատեղված», և որ «նրա ներկայությամբ՝ գիտնականներն ու գիտությունը, գործիչն ու պետականությունը, բանաստեղծությունն ու բանը գորեցին ի ցույց հանել լիովին այլ եռանդ, ջանք ու նվիրումն, քան բացահայտելու էին ... իր սրընթաց վերելքի բացակայությամբ» (ն. տ., էջ 188):

Քառասունյոթամյա Պարույրի ներկայությունը Մաթևոսյանը տեսնում էր նաև նրա յոթանասունհինգամյակի օրերին: «Նա իրեն ստեղծեց մեր սպասելիքներից և դարձավ այսօրվա հանուր կյանքի անբաղադրելին» (ն. տ., էջ 187): 1999-2000 թթ.. գրված այս ընդհանրական բնութագրականներում Սևակի՝ մեր կյանքում ունեցած դերի այսչափ բարձր գնահատումները բնավ էլ հակասելի չեն 1984-ին Ալլա Մարչենկոյի հետ նրա հարցազրույցում

հայտնած տեսակետին, որ երբեմն վկայաբերվել է, թե՝ տեսեք, Մաթևոսյանը չի հավանել Սևակի՝ համընդհանուր սիրո արժանացած «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը: Իրականում այդ գրույցը այլ դիտանկյունով պետք է գնահատել: Դժվար թեմաների հաղթահարման շուրջ հարցին Մաթևոսյանը պատասխանել է, թե «...մարդկության պատմության մեջ կան պահեր, իրավիճակներ, որոնց գեղարվեստական գրականությունը չպիտի առնչվի (հիշենք՝ **գեղարվեստական** գրականությունը-Վ.Գ.): Օրինակ՝ 1915-ի արյունալի ցեղասպանությունը»: Ասում է՝ նույնիսկ մեծ արվեստագետները, անդրադառնալով այդ թեմային, անհաջողության են հանդիպում: Անտանելի ցավը, որ ապրում է գրողը, մարում է «գեղարվեստական խոսքի հպումից»: «-Ի՞նչ եք առաջարկում: Լռությո՞ւն», - հարցնում է Մարչենկոն: «-Չի կարելի լռել, այդ կերպ ոչնչացնում են ոչ միայն մարդուն, այլև նրա ճիշդ, ոչ միայն իրը, այլև նրա սովերը», - պատասխանում է Մաթևոսյանը: Ուրեմն՝ լռել չի կարելի, ա՛յլ խոսքով պիտի այն հնչեցնել: Իր մասին ասում է. «Ես ֆիզիկապես հիվանդանում եմ, երբ մտածում եմ այդ մասին, ... ես չեմ կարող այդ ցավի մասին գեղարվեստական լեզվով պատմել, պատումի մեջ խաղի, ձևի տարր մտցնել՝ մի խոսքով՝ արվեստ»: Այդպես էր մտածում Մաթևոսյանը: Ի դեպ՝ Հակոբ Օշականը՝ նույնպես. իր հայտնի «Մնացորդաց» վեպը (երեք հատոր) նա չկարողացավ ավարտել: Վերջին մասում, որ ծրագրել էր գրել, պիտի պատկերեր եղեռնի օրերը, պրուսահայերի աքսորը, ջարդերը: Չկարողացավ գրել՝ խոստովանելով, թե եղեռնը գրականության մեջ պատկերել անհնար է: Օշականի դուստրը հիշում է, թե ամեն տարի, «Ապրիլ 24-ին նախորդող շաբթուն հայրս հիվանդ կ'ըլլար, գիշերաշրջիկի պես, կորսված, հուզված, ախորժակը կը կտրեր, չէր կրնար գրել, գեշ երագներ կը տեսներ»: «Սահմանազանց-անսահման ցավից գրականություն չի ծնվում», - ասում է Հրանտը: - «Իսկ Պարույր Սևակը իր «Անլռելի զանգակատնով», - հարցնում է Մարչենկոն: Հրանտի պատասխանը՝ «Ես

այդ գործը հաջողված չեմ համարում, թեպետ հեղինակն իսկապես հանճարեղ բանաստեղծ է»։ Թեական խոսքը ընդհանրապես պոեմի մասին չէ, այլ եղեռնի թեմայի անդրադարձի, որի մասին խոսում էին նախորդ պահին։ Իր տեսակետն է, իր զգացողությունը։ Իսկ պոեմի հեղինակը՝ Սևակը, հենց նույն պատասխանի, նույն նախադասության մեջ բնութագրվում է՝ **հանճարեղ**:

Սահյանի ու Սևակի կողքին իր ժամանակի բանաստեղծության մեջ Մաքսոսյանի համակրության ու գնահատանքի շրջագծում է նաև **Վահագն Դավթյանը**: Իր երկու դիմանկար-բնութագրություններով (գրված 1977 և 1996 թթ.) Մաքսոսյանը պատկերագծել ու գունավորել է Դավթյան մարդու, գործչի և պոետի կերպարը, նրա ընդհանրական ու անձնական հայտանիշները: «Վահագն Դավթյանը մարդու, գործչի ու պոետի իր կյանքը վարում է ճարտարապետներին քաջածանոթ ոսկե հատման օրենքով», - գրում է Մաքսոսյանը, ապա՝ «Ոչ մի գիտակ ու գիտնական չի կարող վկայել գիտնականի նրա թուլությունները, ոչ մի բանաստեղծ չի կարող վկայել, թե նրա տարերքը պակաս կատաղի էր, ոչ մի խմբագիր չի կարող ասել, թե ինքը երբևէ ավելի համարձակ թերթ ու հանդես է հրապարակել, ոչ ոք չի կարող հպարտանալ՝ թե անձնական կամ ազգային ցավի առաջ ինքը ավելի զգայուն է եղել» («Սպիտակ....», էջ 193): Որպես նրա էության մի հատկանիշ Մաքսոսյանը համարում է «խաղաղ ուժի մշտական ներկայությունը» իր մեջ, որ «նրան թույլ չտվեց ապստամբ ու խռովարար լինել: Այլև՝ իր մեծ ավագների, հիանալի իր ցեղի, ցեղի իր պատկերացման հովանու ներքո՝ գուրգուրեց և պաշտեց այն ամենը, ինչը այս ժողովրդի հանրապետությանը բերում էր այս ազգի պատմական առաքելությանը ներդաշնակ տեսքի...» (ն. տ., էջ 194):

Դավթյանին Մաքսոսյանը չի առանձնացնում իր սերնդակիցներից: Հիշելով, որ նա և նրա սերունդը սկզբնապես ակամա «դատապարտված էր հոգևոր ամլության», որովհետև այդպես էին սահմանել «մտքի ու գորքի տիրանները» (իմա՝ պետական ու կու-

սակցական կարգադրիչները), «իրենց գրքում ի սկզբանե նրանց վերապահել էին միայն լուսանցքային ներկայություն», որ պիտի միայն զարդարեին, ծաղկագրեին «հիմնական տեքստը» (իմա՝ քաղաքական-գաղափարական օրինադրությունը), բայց նրանք «բովանդակություն դարձրին հենց լուսանցքը, անգույն ու անդեմ Հայաստան հայրենիքը, անանուն, անդեմ մարդը», և ահա, «անցած յոթանասունամյակի մեծ գիրքը մեծարժեք է հենց այդ լուսանցքի շնորհիվ»: Եվ քանի որ մասնավորեցումը, խոսքը այս դեպքում բանաստեղծների մասին են, Մաթևոսյանը նաև անուններ է տալիս. «...նրանք, այդ Չարենցը, այդ Պարույրը, այդ Համոն, այդ Վահագնը, Սիլվան, այդ Շիրազը և ողջ սերունդը հիմնեցին ու ծաղկեցրին հենց հոգևոր այգեստան» (ն. տ., էջ 194): Անունների այս թվարկումն ու հերթագայությունը մեկնության հուշումներ էլ կարող են տալ:

Դավթյանի դիմանկարը Մաթևոսյանը գունավորում է նրա կենսագրության ու բանաստեղծությունների փաստագրումներով, սերնդակիցների հետ կապերով, խառնվածքի, բանաստեղծությունների բովանդակային հուշումներով: Եփրատի ափին՝ Արաբկիրում ծննդյան, ներգաղթի, Երևանի Արաբկիր թաղամասի ստեղծման, ճիշտ՝ 1941-ին զինակոչային տարիքի հասնելու, Մոնղոլիայի անապատներում ու Բելոռուսիայի ճահիճներում զինվորի կռվի ու նահանջի հիշատակումներով եզրակացվում է, թե «հնարավոր ամեն ինչ արված էր, որ չլինեին ոչ նա ինքը, ոչ էլ նրա հայրենիքը» (էջ 191): Բայց եղան: Եվ հայրենիքը, և՛ ինքը՝ «հայրենիքի որդին և նրա գրական մեծերի ժառանգորդը»: Եվ հայրենիքի՝ իր «դեմքն ու կ'շիռը պահելու ճիգը» նաև «Դավթյանի միջով է անցնում», և հենց այդ ճիգից է նրա «բանաստեղծությունը դառնում ջլուտ»: Նրա համար համոզմունք է, թե բանաստեղծը պարտավոր է «... երկյուղած սիրով գուրգուրել հայրենիքն ու հայրենիքի լեզուն», քանի որ դա որոշիչն է «պոեզիայի լինել-չլինելու», քանի որ ճշմարիտ բանաստեղծության համար լեզուն հայրենիքից դուրս

«անապատ է»: Այստեղ մի կարևոր դիտարկում է անում Մաթևոսյանը՝ «էպերանտոն (անհայրենիք լեզու – Վ. Գ.) բանաստեղծությունն չի ծնելու» (ն. տ., էջ 190):

Մաթևոսյանը Դավթյանին բնութագրում է որպես իր «վերածնված հայրենիքի վերածնման երգիչ»: «Մեծ հայրենիքի մեջ իր Փոքր հայրենիքի», որ Հայաստանն է, սերը՝ նրա սերը, զինանոցը՝ հայրենիքի մշակույթը, ինչի իմացության մեջ մեզանում եզակիները կհամեմատվեն նրա հետ» (ն. տ.): Հիրավի, մեր մշակույթի, մեր պատմության բացառիկ իմացության ապացույց են Դավթյանի շատ բանաստեղծությունները, պոեմներն ու ասքերը, վերլուծական-քննական-հրապարակախոսական էջերը:

Հաստատելով դասական, ազգային բանաստեղծությանը հավատարիմ մնալու, նորագույն խայծերով չհրապուրվելու դավթյանական սկզբունքը, հավատամքը, թե պոեզիայի, գրականության իր աշխարհի կենտրոնը իր «գավառն է» և այնտեղ՝ իր «անկրկնելի Ես-ը», Մաթևոսյանն ասում է՝ «Դավթյանի բանաստեղծությունը ելնում է իր անձնական և իր հայրենիքի կենսագրությունից»: Կյանքը, առավել ևս «հայրենիքավոր կյանքը» Վահագն հայրորդու համար «հանկարծահաս գյուտ է», այդտեղից է «լույսի հորդաբուխ սկունքը», լույսի «անընդհատ թրթիռը» նրա բանաստեղծության վրա: Դավթյանի բանաստեղծության բանաստեղծականության մի շատ բնութագրիչ-բնորոշիչ էլ է դիտարկում Մաթևոսյանը. «Դավթյանի բանաստեղծությունը կերպար ունի և այդ կերպարը լուսաթաթավ, անքեն մաքուր կապույտն է» (ն. տ., էջ 191): Այնքան տեսանելի, որ նկարիչն էլ կարող է վրձնել: Լուսաթաթավ կապույտի, անընդհատ թրթռացող լույսի մաթևոսյանական այս դիտարկումները 1977 թվակիր են, երբ դեռ չէին հրապարակվել Դավթյանի «Կապույտ լույս» (1978) և «Լույս առավոտի» (1984) խորագրերով ժողովածուները: Այդ պատճառով էլ հենց դրանց հիշատակումը չկա այն գրքերի ու գործերի շարքում, որ Մաթևոսյանը ներկայացնում է որպես բարձրակետեր բանաստեղծի

այդօրյա ձեռքբերումների մեջ՝ «Գինու երգը» (որպես բեկում), ապա «Թոնոդրակեցիները» (հիմնովին վերամշակված), «Ծուխ ծխանի», «Անկեզ մորենի» գրքերը, «Տաղարան» շարքը, «Ռեք-վիեն» պոեմը... Նկատելի է, որ Մաթևոսյանը կարևորում է բանաստեղծի 1960-ական թթ. շարունակվող ստեղծագործությունները:

Ետշարենցյան շրջանի՝ իր ժամանակի բանաստեղծների նկատմամբ Մաթևոսյանի համակրության ու գնահատանքի շրջանակում են նաև Մարո Մարգարյանը, Ռազմիկ Դավոյանը (հորելյանների առիթով քերթերում տպագրած փոքրիկ անդրադարձներ), Զահրատը (բանաստեղծությունների շարքի նախաբան): Դրանք համառոտ բնութագրականներ են, որ, այնուամենայնիվ, իրենց հիմքում ունեն այդ բանաստեղծների՝ նյութի և դրսևորման կերպի հուշումներ, առանձնահատկությունների ընդգծումներ, բանաստեղծի նրանց «տեսակի» ու արժեքի գնահատումներ:

Այսպես, Մարո Մարգարյանի մասին ասում է, թե նրա «յուրաքանչյուր բանաստեղծության և ողջ պոետական ընթացքի մեջ մի տազնապած ու տազնապեցնող թրթիռ կա», ու այդ տազնապները իհարկե «տազնապներն են իր ժամանակի ու իր հայրենիքի», բայց դրանց հավելվում է ընթերցողի անհանգստությունը՝ թե հղացման շարունակության մեջ կամբողջանա՞, կծնվի՞, կշնչի՞, կխոկա՞ բանաստեղծությունը, և «բարեբախտաբար այն ամեն անգամ կամ գրեթե ամեն անգամ ծնվում ու շնչում է»: «Բանաստեղծուհու խոսքը միշտ ու միայն ամենաթանկ, ամենակարևոր, ամենաաննկատ, զուտ իրենով տեսնվող բաների մասին է», և ընթերցողը ուզում է, որ այդ «խոսքի գեղարվեստականացումը...կայանա»: Բանաստեղծուհու ստեղծագործական անցած ճանապարհը՝ սկիզբը, ընթացքն ու վերջնակետը, հետաքրքիր պատկերով է տեսնում Մաթևոսյանը: «Բանաստեղծությունը երբի է հանում հազարների», -ասում է Մաթևոսյանը, -բայց միայն քչերն են հասցնում «տեսնել, թե որքան խիստ, անզիջում է պոեզիայի դեմ-

քը, որ երթի սկզբում այնքան խենթացնող ու հմայիչ էր թվում»։ Այդ քչերից մեկն է «Մարոն՝ իր տեսակի մի «կույր վանական», որ խարխափելով-խարխափելով, ընկնելով, ընկրկելով և միշտ ու դարձյալ մղվելով, հասել է բանաստեղծության ուխտատեղի» («Սպիտակ...», էջ 183-184)։

Մեր բանաստեղծության մեջ Ջահրատի տեղի ու դերի, համառոտ բնութագրականում Մաթևոսյանը «հայ գրականության մեր որդին» է անվանում նրան, կարևոր ու «հիանալի» համարում, և որ «Հայ գրականության դադրած ու դադարած սիրտը, Պոլիս, շարունակեց բաբախել Ջահրատի ջերմ շնչի ներքո, որ հայոց լեզուն նորօրյա բանաստեղծության անդաստանում չպապանձվեց ու խոսեց, հասկանալի ու սիրելի եղավ Ջահրատով» (ն. տ., էջ 242)։

Ռազմիկ Դավոյանին Մաթևոսյանը բնութագրում է որպես «գերխիտ ժամանակի բանաստեղծ»։ Մեկը նրանցից, «ովքեր այս աշխարհի ոտք են դնում որդու և տիրոջ իրավունքով ու կամքով»։ Ըստ երևույթին նրանք,-ասում է,-«իրենց այն մյուս՝ իրենց ներսի թագավորությունում անպայման տեսած են լինում իրենց աստծու պատկերը, ընկալած են լինում նրա անհուն՝ շշուռը, և այդ հաղորդությունն է հաջիմաստեսու վայելուչ վստահություն տալիս նրանց մուտքին մեր աշխարհ..»։ Եվ «Ռազմիկ Դավոյանի մուտքը վստահ էր և ձայնը հաստատ,-խոսքը մասնավորեցնում է Մաթևոսյանը։-Այդքան վստահ մուտք, այդքան արդարացվող վստահություն, միանգամից այդպիսի հասունություն-մեր բանաստեղծությունը նախկիններում թերևս մի քանի անգամ արձանագրել էր, իսկ իմ սերունդը չարձանագրեց։ Ռազմիկն այլ ոլորտներից, այլ ժամանակներից էր գալիս. ճշմարիտ բանաստեղծներն իսկապես գալիս են մի այլ ժամանակից և ապրում են իրենց այդ գերխիտ ժամանակով»։ Վկայաբերում է նրա հենց առաջին բանաստեղծությունները, «Ռեքվիեմ» պոեմը, ապա՝ «Քսան տարեկանում տողեր գրել, էջեր լցնել՝ որ իրենց ծնունդի իսկ պահից խայ-

տալով ու գրնգալով ճամփա են ընկնելու քեզ հետ, և հոգնության, հուսահատության ու անկումներիդ ժամերին չես ամաչելու այս աշխարհում ոչնչից ու ոչ մեկից,... նշանակում է քսանամյա այդ պատանին իրոք Մեքքայից էր գալիս, իրոք երկնքից, Աստված անվանյալ մեծ Բանաստեղծից էր ընթերցում իր կուռ տողերը. իր շքեղ էջերը»: Այստեղ երևի պետք է հիշել Թումանյանի քառյակը՝ «Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնված մինչ էսօր. // Առանց խոսքի երգ ես քափում հայացքներով լուսավոր: // Ես էլ, ասենք, զարմանալի Ընթերցող եմ բախտավոր, // Որ կարդում եմ էդ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր»⁶:

Դավոյանի մասին այս բնութագրականը 2000 թվակիր է: Բանաստեղծի անցած ճանապարհի մեջ նրա դադարները (անկումներն) է ակնարկում Մաթևոսյանը՝ հավատալով նրա մեր նոր, «մերօրյա հարությանը», որովհետև, ասում է, «երեկվա մեր դեռ խաղաղ հանգրվանում ինքն էր, որ գալիքի փլվող հորիզոնների տագնապով երգ էր հյուսում...», որովհետև «իր գուշակած հեռաստաններում ենք այսօր, այսօր իր մղձավանջներն ենք ապրում, ասել է իր ժամանակներն ենք ապրում, և այս ժամանակներում Դավոյանի քայլը մեզնից մի քիչ առաջ է լինելու, որպես մեզ անձանոթ, իրեն լավ ծանոթ ափերում», (ն. տ., էջ 250): Ակնարկում է «Ռեքվիեմ», «Մղձավանջներ» պոեմները:

Չխորանալով արդի բանաստեղծների մասին վերոբերյալ բնութագրականների մանրամասների, ակնարկվող զուգահեռների մեջ՝ որպես ընդհանրացում ասենք, որ արձակագիր Մաթևոսյանը բանաստեղծական խոսքի նկատմամբ առանձնակի հակվածություն ուներ և այն հասկանալու, արժևորելու ոչ միայն արվեստագետի, այլև լրջմիտ գրականագետ-քննադատի վերլուծական ունակություն ու հմտություն, փոքր ծավալի բնութագրականների կամ թեկուզ հարցազրույցային կարճառոտ պատասխանների մեջ

⁶ Հովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժող. 10 հատորով, հ. 2, Եր., 1990, էջ 37:

դիպուկ գնահատումներ տալու կարողություն: (Մի առիթով նա ասել է՝ թե գրող չդառնայի, հաստատ լավ գրականագետ կարող էի դառնալ): Հիշատակված այս ոչ ծավալուն բնութագրականների մեջ Մաքսոսյանը կարողացել է հիշյալ բանաստեղծների գրական դիմանկարներն ստեղծել՝ ոչ միայն նրանց գրական վաստակի, բանաստեղծական արվեստի առանձնահատուկ գծերի գնահատության, այլև մարդկային տեսակի, դիմապատկերի առումով: Ասենք նաև, որ գրականագետի նրա խոսքը տպավորիչ է ոչ միայն խորքային ու ընդհանրական գնահատությունների, այլև պատկերավորության շնորհիվ:

ՄԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Բ. Գ. Ք., դոցենտ, ԵՊՀ

ՄԱՀՎԱՆ ՄՈՏԻՎԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԵՎ ԼԵՎ ՏՈԼՍՏՈՅԻ ՍՏԵՂԾԱԳՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հրանտ Մաթևոսյանի մեծությունը պայմանավորված է նաև իր գրական նախահայրերի նկատմամբ ունեցած մշտական պատկառանքով, նրանց գործերի ընթերցումով և ավանդների շարունակությամբ: Գնահատողական և ստեղծագործական բնույթի տասնյակ առնչությունների մեջ նրա գեղագիտությունը հենվում է երեք հիմնական կետերի վրա: Հայ գրականությունից Մաթևոսյանի ամենասիրելի դասականը և ուսուցիչը Ակսել Բակունցն է, ամերիկյան գրականությունից՝ Էռնեստ Հեմինգուեյը, իսկ ռուս գրականությունից՝ Լև Տոլստոյը: Հողվածներում, հարցազրույցներում և անգամ գեղարվեստական բնագրերում Մաթևոսյանը աշխարհի գրողներից ամենաշատը հիշատակում և հղում է հենց Լև Տոլստոյին: Մեծ կոմսի կյանքի, գրողական կերպարի, տոլստոյականության փիլիսոփայական և գեղագիտական պարունակների ամենից հանգամանալից պարզաբանումները հայ գրողը տվել է 1978 թ. Տոլստոյի 150-ամյակին նվիրված «Լույս, որ անվանում ենք խիղճ» հոդվածում և 1980 թ. կայացած «Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցի մի ծավալում հատվածում, որի սկզբում Ալլա Մարչենկոն Մաթևոսյանի սեղանին նկատում է Տոլստոյի հատորը՝ բաց վիճակում, բազմաթիվ մատիտանշումներով: Իսկ 1984 թ. Երևանում կայացած երկու տարբեր հանդիպումների ժամանակ Մաթևոսյանը զարմանալի զուգադիպությամբ առանց ձևականության ասել է, թե իր կարծիքով ով է ամենից արդիական գրողը և իր ամենասիրած հեղինակը: Երևանի պետական համալսարանի ռուսական բանասիրական ֆակուլտետի ուսանողների և դասախոսների հետ ունեցած հանդիպմանը ինչ-որ մեկը գրավոր հարց է ուղարկել, որին Հրանտ Մաթևոսյանը տվել է արտառոց քվադրո,

բայց իրականում խոր և դիպուկ պատասխան. «—Из современных писателей кто Вам близок по духу?

— Ամենա, իմձ համար, современный-ն, ճիշտն ասած, մնում է Տոլստոյը»¹: Իսկ Հայաստանի դատախազության աշխատակիցների հետ հանդիպման ժամանակ կայացել է հետևյալ երկխոսությունը.

«— Ваш любимый писатель.

— Толстой.

— Ваша любимая книга.

— «Хаджи Мурат»

«Казачи»

«Смерть Ивана Ильича»»²:

Բնորոշ է, որ Լև Տոլստոյի հանդեպ իր սերը Մաքսույանը խոստովանել է հենց Լև Տոլստոյի լեզվով: Բնորոշ է նաև, որ նշված գործերում կենտրոնական տեղ է գրավում մահը: Ուրիշ տեղերում Մաքսույանը որպես ամենասիրելի գրվածք նշում է Տոլստոյի «Խոլստոմեր» վիպակը՝ հատկապես ընդգծելով նրա գոյափիլիսոփայական կոնցեպցիայի և պոետիկայի կենտրոնը՝ Խոլստոմեր մականունով աշխատավոր ձիու ողբերգական վախճանը: Առհասարակ մահը՝ որպես ազատագրում կյանքից, որպես ֆիզիկական կյանքի տրամաբանական ավարտ և վերջապես իբրև առեղծվածային ինքնաբավ երևույթ, շատ մեծ տեղ ունի Լև Տոլստոյի ստեղծագործության մեջ: «Տոլստոյի առեղծվածը» գրքում Մարկ Ալդանովը ընդգծում է, որ գրողը մարդկային կյանքի ավարտով զբաղվել է անհամեմատ ավելի շատ, քան նույն այդ կյանքի սկզբով: Նա ցուցակագրում է Տոլստոյի պատկերած բոլոր մահերը և դասակարգում դրանց տասնյակ տարատեսակները.

¹ Մաքսույանի Հր., Ես ես եմ: Հարցազրույցներ, Եր., «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 254:

² Մաքսույանական ընթերցումներ, Եր., ՀՌ-Հ, 2017, էջ 284:

«Ահա այդ հարցի վերաբերյալ Լ. Ն. Տոլստոյի գրքերից վերցված նյութերի ոչ մեծ և լրիվության չհավակնող հավաքածուն:

Մահ հարվածից (կոմս Կիրիլ Բեգովսոլ, Նիկոլայ Անդրենկիչ Բալկոնսկի): Մահ թոքախտից (Նիկոլայ Լևին, «Երեք մահ» ստեղծագործության մեջ՝ հերոսուհի): Մահ ծննդաբերության ժամանակ (իշխանուհի Բալկոնսկայա): Մահ վնասվածքից (Իվան Իլյիչ): Մահ շոգից (քանտարկյալը «Հարություն» վեպում): Մահ ցրտից (Վասիլի Բրեխտունով): Ինքնասպանություն կրակոցի միջոցով (Նեխլյուտովը «Մարկյորի գրառումներ» պատմվածքում): Ինքնասպանություն կախվելու միջոցով (Մեծենեցկի): Ինքնասպանություն գնացքի անիվների տակ (Աննա Կարենինա): Սպանություն ձեռնամարտի ժամանակ (Հաջի Մուրադ): Սպանություն ճակատամարտի ժամանակ (Անդրեյ Բալկոնսկի, Կուրազին և ուրիշներ): Սպանություն Լինչի դատաստանի միջոցով (Վերեշչագին): Գնդակահարություն (ռուս զերիները «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում): Կախաղան (Սվետլոգորբը, Լոզինսկին և Ռոզովսկին «Հարություն» վեպում): Խեղդամահ անելով (երեխան «Խավարի իշխանություն» գործում): Թունավորում (առևտրական Սնեկով): Զիւ մահ (Խոլատոմեր): Ծառի մահ («Երեք մահ»): Ծաղկի մահ («Հաջի-Մուրադի» մուտքը)³:

Այս ցուցակը վկայակոչած Իվան Բունինը նրա՝ մեծ գրողի վախճանին նվիրել է մի ամբողջ գիրք, որ վերնագրել է «Տոլստոյի ազատագրումը» («Освобождение Толстого»): Բունինն ինքը մահվան գեղագետ է. մասնագետներից մեկը հաշվել է, որ նրա տարբեր երկերում գերեզմանի պատկերը հանդիպում է 51 անգամ: Վ. Նաբոկովի ստեղծագործությունը վերլուծելիս Անդրեյ Բիտովը այն սահմանում է «մահը որպես տեքստ» ձևակերպումով⁴: Վերջինս բնավ չի սահմանափակվում ո՛չ Տոլստոյով, ո՛չ Մաքսուսյանով, ո՛չ էլ առավել ևս նրանց որոշ ընդհանրություններով: Դա

³ Алданов М., Загадка Толстого, Берлин, Изд. И. П. Ладыжникова, 1923, с. 56.

⁴ Битов А., Текст как текст. Сборник эссе, М., «ArsisBooks», 2010, с. 121-162.

հնագույն և հավերժական խնդիր է, որին մարդկությունը նվիրել է մահվան աստվածներ, հանդերձյալ աշխարհի պաշտամունքներ, որոնցով այնքան տարված էր Եդիշեն Չարենցը: Երկիր մոլորակի ամենահին գրքերից մեկը՝ պապիրուսների վրա պահպանված հին եգիպտական «Մեռյալների գիրքը», մոտ 3500 տարեկան է: Ամբողջովին մահ երևույթի վրա են կառուցված Դանթեի «Աստվածային կատակերգությունը» և Շեքսպիրի գրեթե բոլոր գործերը, որոնցում պատկերված է 74 հերոսների մահ: Այս ամենը Հրանտ Մաթևոսյանը՝ որպես ամենաշատ գրքեր կարդացած հայ ընթերցողներից մեկը, գիտեր: Շատ լավ գիտեր նաև մեր գրականության «մահվան տեքստերը»՝ Չարենցին, որը հենց «մահվան» հոլովածակը մի քանի անգամ օգտագործել է իր վերնագրերում, և Թումանյանին, որի «Մահը մերն է, մենք մահիինը» աֆորիզմը ի թիվս պոեմի այլ հատվածների արտասանում է «Աշնան արևի» ոչ տառաճանաչ հերոսուհին: Եվ այնուամենայնիվ, մահվան մաթևոսյանական փիլիսոփայությունը ամենից շատ առնչվում է տոլստոյականությանը:

Միայն Աննա Կարենինայի ինքնասպանությունը բավական կլիներ Տոլստոյին համարելու մահվան առեղծվածը ամենայն խորությամբ պատկերած հեղինակներից մեկը համաշխարհային գրականության մեջ: Սակայն վաղ շրջանից մինչև վերջ մահը մշտապես եղել է նրա ուշադրության կենտրոնում թե՛ որպես կյանքի ձև, թե՛ որպես պատկերման նյութ: Ջուզահեռաբար այն դառնում է փիլիսոփայական խորհրդածությունների առարկա՝ ընդգրկվելով գրողի օրագրերի, ընթերցողական նշումների և խոհերի մեջ: Մահը տոկական ողբերգություն չէ և ոչ էլ կորուստ: Եվ պետք է ոչ թե վախենալ մահից, այլ նրա օգնությամբ իմաստավորել կյանքը: Իր մահվան տարում՝ 1910 թ. գրած «Կյանքի ուղին» տրակտատում Տոլստոյը տալիս է վերնագրային այսպիսի սեղմ սահմանումներ. «Մահն ազատում է հոգին անձնականության

սահմաններից»⁵, «Մահվան մեջ բացահայտվում է այն, ինչ նախկինում անըմբռնելի էր»⁶: Կյանքի և մահվան երկմիասնությունը բնորոշելիս Տոլստոյը հաճախ էր վկայակոչում շվեյցարացի գրող և մտածող Անրի Ամիելին և հավանում էր հատկապես նրա այս միտքը. «Այն, ինչ մեռնում է, արդեն մասամբ հաղորդակից է հավերժությանը: Թվում է, թե մահացողը մեզ հետ խոսում է գերեզմանից: Այն, ինչ մեզ ասում է նա, մեզ թվում է պատգամ: Մենք պատկերացնում ենք նրան գրեթե մարգարեի կերպարում: Ակնհայտ է, որ նրա համար, ով զգում է անցնող կյանքն ու բացվող գերեզմանը, եկել է նշանակալից խոսքերի ժամանակը: Նրա բնական էությունը պետք է ի հայտ գա: Նրա մեջ եղած աստվածայինը այլևս չի կարող թաքնված մնալ»⁷:

Սակայն մահվան խորհուրդը ավելի խորությամբ և պատկերավոր տրված է Տոլստոյի գեղարվեստական գործերում: Իսկ Հրանտ Մաթևոսյանը, որ չունի նման փիլիսոփայական բանաձևումներ, կամա թե ակամա փոխկանչի է գնում մահվան տոլստոյական տեքստին, բայց միշտ պահպանում է իր խոսքի միջավայրը, անհատական և ազգային յուրահատկությունները: Մահվան հուզական ընկալումը գալիս է մանկությունից: Հայտնի է, որ Լև Տոլստոյի մայրը մահացել է, երբ նա երեք տարեկան էլ չկար: Անմայր երեխայի ապրումները քսանչորսամյա Տոլստոյը պատկերել է ինքնակենսագրական եռագրության առաջին՝ «Մանկություն» վիպակում, բայց՝ զգալի փոփոխություններով: Երբ մայրը մահանում է, Նիկոլենկա Իրտենևն արդեն տասնամյա գիտակից տղա է և վերապրում է ինչպես մոր հետ ունեցած ջերմ շփումները, այնպես էլ ծանր հիվանդությունից հյուծված մոր մահը, որի ականատեսն է դառնում ամբողջ ընտանիքի հետ: Տպավորությունն այն է,

⁵ Толстой Л., Полное собрание сочинений в девяносто томах, том 45, М., Государственное издательство художественной литературы, 1956, с. 476.

⁶ Նույն տեղում, էջ 478:

⁷ Толстой Л., Полное собрание сочинений в девяносто томах, том 44, М., Государственное издательство художественной литературы, 1932, с. 321.

որ Տոլստոյը գեղարվեստորեն լրացնում է այն, ինչը չի տեսել և չի գիտակցել իրականում՝ մոր կերպարը: Այդ առումով ակնհայտ նմանություն և բացահայտ տարբերություն կա Մաքսոսյանի գրականության կենտրոնական կերպարներից մեկի՝ Ադունի ճակատագրում: Նա մույնպես, ինչպես և իրական Տոլստոյը, մորը կորցրել է շատ փոքր տարիքում: Էական տարբերությունն այն է, որ մինչդեռ Տոլստոյի իրական և «Մանկություն» վիպակի գեղարվեստական մայրերը մահանում են հիվանդությունից, Ադունի մորը սպանում է ամուսինը՝ Իշխանը: Ի դեպ, Տոլստոյի համեմատ Մաքսոսյանի ստեղծագործության մեջ կան սպանության ավելի քիչ, բայց շատ տպավորիչ դեպքեր: Սա դրանցից մեկն է: Ընդ որում, մոր մահվան պահին Ադունը եղել է շատ ավելի փոքր, քան Տոլստոյը. «Մի զարմանալի թախծոտ կյանք էր կանաչում դեմը, ինքը որդուն նստեցրել էր խնձորենու տակ, նստել էր նրա կողքին, խնձորենու վրա հասած խնձորներ կային, ու ինքը որդուն մրմնջում էր իր որբ մանկության, երագած երագների ու անկատար իդեների պատմությունը, թե ինչպես 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»⁸:

Մահվան առաջին ազդակները Մաքսոսյանը մույնպես ստացել է մանկուց: Պատասխանելով այն հարցին, թե երբ է զգացել գրելու ձիրքը, նա պատմում է, թե դպրոցական տարիքում գյուղական ուսուցչի կնոջ թաղման ժամանակ ինչպես է հանկարծ անգուսպ հեկեկացել. «Չգիտեմ ինչ կատարվեց՝ առնչվեցի մահվան առեղծվածին, ինձ այդ ուսուցչի տեղը դրեցի, կամ նրա հանգուցյալ կնոջ ու որբացած երեխաների, բայց հիշում եմ, որ հետո ինձ երկար ուշքի էին բերում՝ ջուր էին ցողում և մույնիսկ մի քանի ապ-

⁸ *Մաքսոսյան Հր.*, Երկեր երկու հատորով, հ. 2, Ե., «Սովետական գրող» հրատ., 1985, էջ 17: Այս երկհատորյակից արված հետագա մեջբերումների հատորը և էջը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

տակ էլ տվեցին, որ խելքս գլուխս հավաքեմ: Ինչո՞ւ ես ուրիշի վիշտը զգացի՝ ինչպես սեփականը: Երևի այն ժամանակ արդեն բանաստեղծ կար ներսումս»⁹:

Ապագա արվեստագետի լիցքերն իր մեջ կրող երեխան շատ զգայուն է մահվան նկատմամբ: Նա ապրումակցում է ուրիշ մարդկանց, նրանց ողբերգությունը ընկալում որպես սեփական ցավ: Մաթևոսյանի մանկական վերիուշին շատ նման մի դրվագ կա նաև Տոլստոյի «Մանկություն» վիպակում: Որ տասնամյա տղան անվերջ լալիս է մոր դագաղի մոտ, միանգամայն հասկանալի է: Բայց ահա նա մի պահ զարմանքով նկատում է, որ իրենց ցավակցելու եկած մի գեղջկուհի հետը բերել է հինգ տարեկան աղջնակի: Եվ այդ երեխան ուրիշի, իր համար օտար կնոջ վրա լալիս է նույնպիսի անզուսպ փղծկոցով, ինչպիսին դպրոցահասակ Հրանտ Մաթևոսյանի զարմանալի լացն էր: Ահա այդ դրվագը Պերճ Պռոշյանի կատարած և Ստեփան Ջորյանի խմբագրած հայերեն թարգմանությամբ. «Հանկարծ այդ միջոցին ձեռքիցս վայր ընկավ իմ թրջված թաշկինակը. ես կամեցա վերցնել: Նոր էի կռացել, որ մի ասիարկու և սրտաճմլիկ ճիչ սարսափահար արեց ինձ, այնքան ահեղ էր ձայնը, որ եթե հարյուր տարի էլ կյանք ունենամ՝ չեմ մոռանա բնավ. այս բուպեխս էլ, երբ հիշում եմ, անձս սարսռում է: Գլուխս բարձրացնում եմ, ի՞նչ եմ տեսնում.— դագաղի մոտ, մի հասարակ աթոռի վրա, երեխան բռնած՝ կանգնել է նույն գեղջկուհին. նա հագիվ է կարողանում պահել երեխային: Փոքրիկ աղջիկը, ձեռքերը թափահարելով, ասիարեկ երեսը ետ թեքած, աչքերը չռած՝ նայում էր հանգուցյալի դեմքին և մոլեգին ձայնով աղաղակում»¹⁰:

«Սկիզբը» վիպակի հերոս Արայիկ Քառյանը, որի մեջ, ըստ հեղինակի խոստովանության, շատ բան կա իր՝ Մաթևոսյանի

⁹ *Մաթևոսյան Հր.*, Ես ես եմ, էջ 287:

¹⁰ *Տոլստոյ Լ.*, Մանկություն և պատանեկություն, Եր., «Հայպետհրատ», 1947, էջ 140:

մանկությունից, ամաչում է, որ իր դասընկեր Աշոտը՝ դպրոցի վարիչ Գրիգորյանի տղան, մահացել է, իսկ ինքը ողջ է. «Եվ եղել էր ամենակեղտոտ բանը, և Աշոտի փոխարեն թող տղան մահանար» (1, 278): Կայարան գնալու ճանապարհի մեծ մասը Արայիկը անցնում է Ղազարյան Մեսրոպ քեռու հետ՝ շարունակ հիշելով, որ թուրքերը այդ տարածքում սպանել են նրա հորը: Ավետիքի հին ջրաղացատեղի մոտ տղան մտածում է. «Այդ մարդու հորն այստեղ սպանել էին, և այդ մարդը հիմա լուռ էր: Տղան ուզում էր հարցնել, բայց չգիտեր կարելի՞ է հարցնել թե չի կարելի: Հետո՝ ձե՞ր էր ասելու թե քո: Մոռացել էր նաև սպանվածի անունը» (1, 282-283): Իր հերթին այդ Մեսրոպը (համանուն վիպակի հերոսը) երեխա ժամանակ ականատես է եղել իր հոր սպանությանը: Այդ դեպքը աղավաղել և կանխորոշել է նրա ամբողջ կյանքը: Պատճառը ոչ միայն այն է, որ նա հոր սպանության միակ ականատեսն էր, այլև հատկապես այն, որ հարազատներն ու համագյուղացիներն անվերջ պնդում էին, որ Մեսրոպը նորից պատմի հոր սպանությունը, նա ժամանակ չէր ունենում իր էությանը ապրելու: Ծնողի մահը՝ պատմված դեռահաս տղայի կողմից. պատումային այս եղանակով Նիկոլենկա Իրտենևը և Մեսրոպ Ղազարյանն ունեն որոշ ընդհանրություն, թեև տիպաբանորեն բավական տարբեր են թե՛ նրանց ծնողների մահերը և թե՛ «մահվան մանկական տեքստի» բնույթն ու կշիռը «Մանկություն» և «Մեսրոպ» գործերում:

«Մանկություն» վիպակից հետո Տոլստոյը շարունակում է մահվան գեղարվեստականացումը: 1859 թ. նա տպագրում է հատուկ այդ թեմային նվիրված մի պատմվածք: Այն նախապես կոչվում էր հենց «Մահ», բայց հեղինակը հրատարակելիս վերնագրեց «Երեք մահ»: Կյանքի և մահվան հարցերն այդտեղ քննված են փոխկապակցված երեք դրվագներով. հաջորդաբար մահանում են թոքախտով հիվանդ երիտասարդ իշխանուհին, կառապան Ֆյոդորը և ծառը: Մերյոգա անունով մուժիկը կառապանին խոստացել էր նրա նվիրած սապոգների դիմաց տապանաքար դնել, բայց հետո որոշում է փայտե խաչ դնել ու կտրում է անտառի

փարթամ մի ծառ: Իշխանուհու գերեզմանին արդեն քարե մատուռ էին կառուցել, իսկ տանջահար ու խեղճ կառապանի գերեզմանին ոչինչ չկար: Եվ ծառը՝ որպես բնական կյանքի մասնիկ, լրացնում է այդ պակասը, միաժամանակ հավելյալ արև է պարզևում կողքի ծառերին ու իր փարթամ սաղարթներով ստվերում թողած թփերին: Տոլստոյի ուրիշ գործերի նման «Երեք մահը» նույնպես հետաքրքրություն է առաջացրել հայ գրականության մեջ: 20-րդ դարի սկզբին այն Արշակ Աթայանի թարգմանությամբ լույս է տեսել առանձին գրքույկով: Պատմվածքի ավարտը՝ մեռած ծառի պատկերը, հայերեն հնչում է շատ տպավորիչ. «Թռչունները հուզվեցին անտառում և անփույթի պես ծվլացին ինչ-որ երջանիկ բան. հյութալի տերևները ուրախ ու հանգիստ շրջում էին բարձունքներում, և կենդանի ծառերի ոստիկները հանդարտ, վեհորեն օրորվեցին մեռած ընկած ծառի վրա»¹¹:

Զննադատությունը տարակուսանքով է ընդունել հատկապես ծառի մահը, բայց տողատյականության ուսմունքով գլխավորը հենց արտառոց թվացող այդ սյուժեն էր: Հրապարակումից անմիջապես հետո «Երեք մահ» պատմվածքի մասին գրախոսություն գրեց երիտասարդ քննադատ Դմիտրի Պիսարևը, որը երեք սյուժեններում գլխավորը համարում է «կյանքի և մահվան հակադրությունը»: Բայց միաժամանակ ընդգծում է այդ թեմայի կատարման բնականությունը՝ նշելով, որ «այդ հակադրությունը աչք չի ծակում, այլ, ընդհակառակը, կազմում է ինչ-որ ներդաշնակ համադրություն, ընդհանուր պատկեր, որտեղ կյանքի և մահվան առանձին գծերը լրացնում և ընդգծում են իրար»¹²: Կյանքի և մահվան հակադրամիասնության դրույթը, որ հստակորեն սահմանում է տասնիննամյա քննադատը, լիովին համապատասխանում է Լև Տոլստոյի փիլիսոփայությանը և անցել է հետագա ամբողջ տոլս-

¹¹ *Տոլստոյ Լ.*, Երեք մահ, Ալեքսանդրապոլ, 1903, էջ 27-28:

¹² *Писарев Д.*, Полное собрание сочинений в 6 т., т. 1, Санкт-Петербург, Изд. Ф. Павленкова, 1894, с. 223.

տոյագիտութեանը: Նույնը վերաբերում է նաև ծառի մահական մոտիվին: Մեկնաբանելով վերը մեջբերված հատվածը՝ Պիսարևը ընդգծում է «բնությանը նետված ինքնատիպ հայացքը», այն, որ գրողը «բնության վրայից չի հանում խորհրդավորության քողը, չի մտնում ֆանտաստիկական հորինվածքի ոլորտը, բնությանը չի պարտադրում բուսական կյանքի օրենքների վրա բռնացող, նրան ոչ բնորոշ ոչ մի գույտ մարդկային հատկանիշ»¹³: Բույսերի, ինչպես նաև կենդանիների ինքնությունը էությունը անձնավորման հնարանքով չխաթարելու ձգտումը նույնպես խիստ բնորոշ է Տոլստոյին և, ոչ առանց նրա ազդեցության, զգալի տեղ է գրավում նաև Հրանտ Մաթևոսյանի բնափիլիսոփայության մեջ:

Տասնամյակներ հետո Տոլստոյը ևս մեկ անգամ դիմեց բույսի, այս անգամ՝ մեռնող ծառիկի պատկերին՝ «Հաջի-Մուրադ» վիպակի խորհրդանշական մուտքում այն զուգադրելով մաքառելով մեռնող հերոսի վախճանի հետ: Ծառի մահը «Գոմեշը» վիպակում պատկերել է նաև Հրանտ Մաթևոսյանը: Մեռած ու մթնած աշխարհով դեպի նոր կյանքի արարում գնացող գոմեշը տեսնում է մեռած տանձենիին. «Արտեզրի մեղրատանձին հալիլում էր թպրտացող լույսի մեջ. տերևները քիչ էին, տանձին ոտից գլուխ տաքացել էր մեղրի պես. նա մի յոթանասուն տարի խուլ տնքոցով չարչարվում էր կայծակի խանձած դժար վերքը ծածկելու, ջահելությունը հատավ դրա վրա, և դեռ այնպես էլ մի կարգին չէր ներքաշել վերքը՝ Քառանց իս Մացակը եկավ, կացնով խփեց ու, բերանը բաց, փսսան քթով վերև նայեց. և, կարծես անկենդան փայտ էր կտրտում, ծառի բնից գլուխը կախ պոկեց երեսուն գդալացու, երեք շերեփացու: Էլ ուժ չկար, տանձենին խաղաղ ապրել սկսեց իր երկար մահը արտի եզրին, արևի տակ» (1, 389): Մեռնող ծառը Տոլստոյը զուգադրում է մեռնող մարդու և ապրող ծառի հետ,

¹³ Նույն տեղում, էջ 224:

իսկ Մաթևոսյանը՝ ապրող կենդանու, բայց պոետիկայի իմաստով նմանությունը ակնհայտ է:

Զարմանալի է, որ «Երեք մահ» պատմվածքում Տոլստոյը չի պատկերել կենդանու մահը: Բայց ընդամենը մի քանի տարի հետո՝ 1863 թ., նա սկսում է գրել իր ամենասիրած կենդանու՝ ձիու կյանքին ու մահվանը նվիրված «Խոլստոմներ» վիպակը: Այս անգամ գրողն ինքն է սարսափում, թե ինչքան է խորացել խոսող ձիու հոգեբանության մեջ, և ընդհատում է գործը: Ավելի քան քսան տարի հետո կնոջ՝ Սոֆյա Անդրեևնայի դրդումով նա ավարտում է վիպակը, որի բարձրակետը ամբողջ կյանքը մարդկանց ծառայած ձիու դաժան, բայց բարեբեր մահվան պատկերումն է՝ հակադրված նրա հովացած տիրոջ անփառունակ մահվանը: «Խոլստոմներ» նույնպես Մաթևոսյանի ամենասիրած գործերից է: Հատկապես ձիու մահվանը վերաբերող եզրափակիչ մասը նա հողվածներում և հարցազրույցներում հիշատակել ու վերլուծել է բազմիցս: Տոլստոյին նվիրված հոբելյանական հոդվածում Մաթևոսյանը, թվարկելով գրողի գործերում տեղ գտած իրադարձությունների և կրքերի շերտերը, առանց վերնագիրը տալու ակնարկում է «մեռնող ձիու հնազանդ սպասումը»¹⁴: Քոսով վարակված ծեր ու տանջահար ձիուն մորթում է կենդանիներ մաշկողը: Զարմացած Խոլստոմների ընկալումից ավելի Տոլստոյն այս դրվագում ընդգծում է շրջապատի մարդկանց և մյուս կենդանիների վերաբերմունքը, որ պատկերված է բազմաձայնության սկզբունքով:

Վախկան՝ մաշկողի օգնականը, բազմանշանակ ամփոփում է անում. «Սա էլ ձի է եղել»¹⁵:

Մաշկողը Խոլստոմներին քերթելիս դժգոհում է, որ կաշին որակյալ չէ, ուրեմն կուշտ չեն պահել:

¹⁴ *Մաթևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., «Հայագիտակ», 2004, էջ 196:

¹⁵ *Տոլստոյ Լ.*, Երկերի ժողովածու 10 հատորով, հ. 2, Եր., «Հայպետհրատ», 1949, էջ 285:

Երամակը, որ երեկոյան վերադառնում է արոտից, զարմանալով նայում է սպանված ձիուն:

Ուրուրներն ու ագռավները պտտվում են լեշի վրա:

Շները, որ ականատես էին եղել ձիու մահվանը, հոշոտում են նրա մարմինը: Այդ բանը նկատում են ձիերը, նրանցից առավել սևեռված՝ մի կարմրավուն մատակ:

Էգ գայլը ձիու մսից կտորներ է տանում հին անտառի ծորում ապաստանած իր հինգ սոված ձագերի համար: Տոլստոյը չի պատկերում այդ մասը, բայց ընթերցողը հասկանում է, որ վտիտ, խունացած էգ գայլը գիշերը մոտեցել է Խոլստոմների դիակին և մսի կտորներ պոկել՝ հասցնելով ձագերին: Կերակրումը կատարվում է արշալույսին: Մայր գայլը առաջին կտոր միսը տալիս է ամենափոքր ձագին. «Փոքրիկն, ասես զայրանալով ու մռնչելով, ձիու միսը տակը դրեց և սկսեց լափել: Էգ գայլը նույն ձևով մի կտոր էլ մյուս ձագի համար դուրս հանեց, երրորդի համար և բոլոր հնգի համար, ու ապա միայն նրանց դեմ ու դեմ պառկեց հանգստանալու»¹⁶:

Ոսկորներ հավաքող գյուղացին ամռանը տանում է մորթելու տեղում ընկած ձիու գանգն ու երկու կլոր ոսկորները և դրանցից ինչ-որ իրեր սարքում:

Վերաբերմունքի երեք կերպերից՝ անտարբերություն, զարմանք և օգուտ քաղելու մղում, Մաքևոսյանն այս դրվագում կենտրոնական է համարում երրորդը: Իր կյանքով և անգամ մահով ուրիշներին ծառայելու այդ հատկանիշի մեջ Մաքևոսյանը տեսնում է գոյաբանական ու մշակութաբանական խոր իմաստ՝ հակառակ տեսակի մարմնավորում համարելով Խոլստոմների տիրոջը՝ հուսար սպա Նիկիտա Սերպուխովսկոյին. «Նա, ով մարդկանց հաշվին միայն իր համար ապրեց՝ լակեց ու լափեց, զվարճացավ ու փչացավ՝ մտավ քրոմե սապոգների ու կաղնե դագաղի

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 286:

մեջ, քրոմե հատուկ սապոգների ու հատկապես կաղնե՝ դագաղի, և լավ կերածխմած իր մարմինը որդերին տարավ, նրա ոչ կաշին, ոչ միսը ոչ մեկին այս աշխարհում պետք չեկավ, և նա՝ Խոլստոմներ ձին, որ իր կենդանի գնացքը մարդկանց տվեց, կյանքին թողեց նաև իր միսն ու ոսկորը, կաշին ու արյունը. կաշին կաշեգործին գնաց, ոսկորը՝ կոճագործին, արյունը ձիապահ շանը գնաց, միսը՝ սովահար մայր գայլին ու գայլուկներին»¹⁷: Շատ խորիմաստ է, որ Մաթևոսյանը Խոլստոմների մահվան այս մեկնաբանությամբ է բնորոշում Վահան Տերյանի վարքն ու մահը. մեջբերված հատվածը տեղ է գտել նրան նվիրված «Գեղեցկություն ասված աստծու լույսը» (1987) հոդվածում:

Ստեղծագործական մակարդակում Խոլստոմներ ձիու մահը համադրելի է տանջանքից ազատագրող մահվան երազանքով ապրող Ալխո ձիու պատկերի հետ: Համանուն պատմվածքում Մաթևոսյանը, ի տարբերություն Տոլստոյի, չի պատկերում Խոլստոմներին բնորոշ «աշխատանք և անարգանք» սկզբունքով ապրող սիրելի բեռնաձիու մահը, բայց ցույց է տալիս տանջանքներից մահով ազատագրվելու երազանքը, որ ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում է Ալխոյի ներքին մենախոսության մեջ: Բնութագրական է, որ նման մի տեսիլքի մեջ նրա մարմինը նույնպես հոշոտում են գայլերը. «Արածեր Ալխոն կանաչ հովտում, պառկեր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպեր լողային վերևով, լիներ տխուր ու գեղեցիկ: Ու հետո բսնեին գայլերը. կուշտ ու բարի Ալխոն նրանց չտանջեր, ինքը չտանջվեր, իրեն նրանց տար ուտելու, թող ուտեին» (1, 176):

Մաթևոսյանի գրականության մեջ արձագանք է գտել ձիու մահվան ևս մեկ տողստոյական պատկեր: «Աննա Կարենինա» վեպում Վրոնսկին ձիավազքի ժամանակ դիտավորյալ սխալ վաերելով սպանում է Ֆրու-Ֆրու ազնվացեղ նժույգին: Թե՛ դասական,

¹⁷ *Մաթևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 86-87:

թե՛ ժամանակակից տոլստոյագիտության մեջ այս դրվագը զուգադրվել է Աննա Կարենինայի սերը և հենց իրեն՝ հերոսուհուն ոչնչացնելու պատմության հետ: «Տոլստոյ և Դոստոևսկի» ուշագրավ գրքում Դմիտրի Մերեժկովսկին նախ ցայտուն մանություններ է տեսնում Աննա Կարենինայի և Ֆրու-Ֆրուի գեղարվեստական բնորոշումների, հատկապես նույնական մակդիրների միջև, ապա դրանք կապում է ձիու և կնոջ նկատմամբ հերոսի ունեցած վերաբերմունքի հետ: Չիտ սպանության դաժան դրվագը ի վերջո զուգահեռվում է Աննայի մոտալուտ ինքնասպանության հետ. «Այո՛, նա կարդաց և հասկացավ սարսափելի հանդիմանությունը գազանի վերջին, «խոտող», մարդկային հայացքում, հասկացավ, որ կատարել էր իսկապես անդառնալի հանցագործություն՝ դաժան խաղում իր ունայն քմահաճույքին զոհաբերելով կենդանի, գեղեցիկ Աստծո արարածին, որին սիրում էր:

Եվ ո՞վ գիտի, մի՞թե ճակատագիրը նրան նախագուշացում չուղարկեց Ֆրու-Ֆրուի մահվան մեջ: Մի՞թե նա նույն կերպ չի ոչնչացնի Աննային դաժան խաղում»¹⁸:

Փոքր հորեղբայրը Հրանտ Մաթևոսյանի «Նժույգս, մժույգս» պատմվածքում դարձյալ միտումնավոր այնքան է քշում մժույգը, որ նա ուժասպառությունից մեռնում է: Չիտ սպանությանը Վրոնսկին սպանում է իր մեջ եղած Աննային, իսկ փոքր հորեղբայրը՝ շատ տենչալի, բայց անհասանելի Կարինեին: «Աննա Կարենինա» վեպը շատ մեծ տեղ չի գրավում Մաթևոսյանի ընթերցողական և գրական դատումների մեջ, և միգուցե նկատված պյոժետային և հոգեբանական մանությունը գիտակցված ազդեցության արդյունք չէ: Բայց այդ պարագայում, եթե բացառենք ազդեցությունը, «Նժույգս, մժույգս» պատմվածքի ձիու սպանությունը կդառնա էլ ավելի խորհրդավոր և գայթակղիչ պատմություն՝ ենթակա գրականագիտական մոր մեկնաբանությունների:

¹⁸ Мережковский Д., Л. Толстой и Достоевский, М., «Наука», 2000, с. 123.

Չիու մահվան մոտիվը գեղագիտորեն ու հոգեբանորեն շատ հոգեհարազատ է և՛ Տոլստոյի, և՛ Մաքսուսյանի համար: Որքան էլ ծանր է այն պատկերելը, նրանք զանազան ուրիշ գործերում վերադառնում են մահացող ու սպանվող ձիերի պատկերմանը: Ֆրու-Ֆրու ճուլգի պատմությունից բացի՝ «Աննա Կարենինա» վեպում կա ևս մեկ ձիու, այս անգամ՝ աշխատավոր ձիու մահվան պատկեր: Վեպի երկրորդ հատորի վերջնամասի մի դրվագում հպանցիկ հայտնվում է ամորձատված խայտաճամուկ մի ձիու հիշատակություն: Նա ունի խեղճ և ուժասպառ տեսք, որը իշխան Լևինին մղում է խորհելու հոգնատանջ ձիու և նրա տերերի մոտալուտ մահվան ու թաղման մասին. «Շատ շուտով կթաղեն նրան էլ, այդ ճարտուկ մալած ձին էլ,–մտածում էր նա, նայելով փորը դժվարությամբ տանող և ուռած քթածակերով շուտ-շուտ շունչ քաշող ձիուն, որը քարշ էր գալիս իր տակից շարժվող թեք անիվի գծով»¹⁹: Տոլստոյի ստեղծագործության ուսումնասիրողներից մեկը՝ Է. Բաբանը, համոզված է, որ հենց Խոլստոմերն է պատկերված «Աննա Կարենինա» վեպում: «Այդ դրվագը,– գրում է նա,– «ձիու պատմությանը» Տոլստոյի վերադառնալու նախանշան էր»²⁰: Խիստ խորհրդանշական է, որ կյանքի իմաստին, տառապող մարդկությանը և կենդանիներին, նրանց մահվանը վերաբերող խորհրդածություններն ունենում է հենց Կոնստանտին Լևինը, որը կոմս Տոլստոյի վիպական կրկնորդն է:

Անձնական փորձառությունից և ձիերին շատ սիրելուց է բխում նաև Հրանտ Մաքսուսյանի «Կանաչ դաշտը» պատմվածքի գլխավոր հերոսի՝ մայր ձիու մահը ձագին պաշտպանելու համար գայլի դեմ մղած մենամարտի վերջում: Տոլստոյի և իր հերոսների մման ձիու մահը ծանր է տանում նաև Մաքսուսյանի պատմվածքի

¹⁹ *Տոլստոյ Լ.*, Աննա Կարենինա, հ. 2, Եր., Պետական հրատարակչություն, 1936, էջ 466:

²⁰ *Бабаев Э.*, Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого, М., Изд-во Моск. ун-та, 1981, с. 126.

պատմողը, բայց հատկապես՝ նրա ունկնդիր երեխան, որ վերապրում է անմայրության դատապարտված քուռակի ճակատագիրը.

«—Ձի մայրիկը թող չմեռնի:

— Ես չեմ կարող ասել, թե մայր ձին չմեռավ, որովհետև մայր ձին մեռավ: Երբ փոքրիկ հովիվը վագելով իջավ բլուրների գլխից, մայր ձին մեռած էր, քուռակը տխուր կանգնած էր մոր կողքին» (1, 580):

Այնուամենայնիվ, մահվան տոլստոյական և մաթևոսյանական տեքստերում գլխավորը մարդն է: Համառոտ դիտարկենք մարդկային կյանքի ավարտի ևս մի քանի գեղարվեստական լուծումներ երկու գրողների ստեղծագործություններում:

Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատ» վիպակում ամուսինը հիմնավոր խանդի դրդումով սպանում է կնոջը: «Աշնան արև» վիպակում հիշվում է, որ Իշխանը առանց հստակ պատճառի սպանել է կնոջը՝ նորածին Ադունին «պարզելով» որբություն և խորթ մայր: Հետաքրքիր է, որ Ալդանովի վերոհիշյալ ոչ ամբողջական, բայց շատ ծավալուն ցուցակում բացակայում է «սպանություն ամուսնու ձեռքով» տարատեսակը: Փաստորեն այն առկա է և՛ Տոլստոյի, և՛ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, այն էլ՝ երկու շատ ուժեղ գործերում: Տոլստոյի այդ վիպակը մույնպես գտնվում է Մաթևոսյանի հատուկ հետաքրքրությունների տիրույթում: «Նաև «Կրեյցերյան սոնատը» մեծ գործ է»²¹, —Հովիկ Վարդումյանի հետ զրուցելիս ասել է նա: Իհարկե, միանգամայն տարբեր են կնոջ սպանությունը պատկերելու կերպերը: «Աշնան արև» վիպակում դա ընդամենը դրվագ է, թեև, ինչպես նշել ենք, ծանր ազդեցություն է թողել հերոսուհու հոգեբանության վրա: Սինչդեռ «Կրեյցերյան սոնատում» կնոջ սպանությունը միջանցիկ և սևեռուն մոտիվ է: Ամբողջ պատմությունը գնացքի ուղեկիցներին հետադարձ հայացքով պատմում է խանդից մոլեգնած մարդասպանը՝ Պոզդնիշևը:

²¹ *Մաթևոսյան Հր.*, Ես ես եմ, էջ 491:

Ազգամիջյան հարաբերությունների, քաղաքական ենթատեքստի և արյան վրեժի ավանդույթի տիրույթներում համադրելի են Հաջի Մուրադի սպանությունը Տոլստոյի համանուն վիպակում և Ավետիք Ղազարյանի սպանությունը Մաթևոսյանի «Մեսրոպ» վիպակում:

Քանի որ Տոլստոյի գրական վարպետության մեջ Մաթևոսյանը պատումի խաղաղ դանդաղության հետ գնահատում էր մասնաճյուղի մասերի ճշգրտությունը, կարևոր է նկատել, որ նրա ամենասիրած պատկերներից մեկն էր Հաջի Մուրադի գլխատումը, որի մասին խոսել է մեկից ավելի անգամ: «Լույս, որ անվանում ենք խիղճ» հորելյանական դիմանկարում նա շատ տպավորված նշում է «սպանված մարդու ողնուղեղային զգացողությունները»²²: Ինչպես և «Խոլատոմների» պարագայում, Մաթևոսյանը վերնագիր կամ հերոսի անուն չի տալիս, բայց Տոլստոյ իմացողը շատ լավ հասկանում է, թե որ գործի մասին է խոսքը: Իսկ մեկ տարի հետո՝ 1979 թ., մի հարցազրույցի ընթացքում հարց են տալիս, թե գեղարվեստական խոսքի մեջ ինչ դեր են խաղում «մանր դետալները»՝ մանրամասները: Եվ Մաթևոսյանը կրկնում է նույն պատկերը՝ փակագծում որոշակիացնելով ստեղծագործությունը. «...Սառը դաշտային ողնուղեղային զգացողությունը (սպանված Հաջի Մուրադի գլուխը կտրում են)»²³:

Մեկ ուրիշ գրույցի ժամանակ Մաթևոսյանն ասում է. «Սիրածս մեծագույն գործը «Հաջի Մուրադն» է՝ համաշխարհային արձակի գագաթը: Տոլստոյի «Կազակները» նույնպես: Բայց շատ ավելի «Հաջի Մուրադը», որ կարծես քարագործություն լինի՝ ճշգրիտ, ամբողջ ժամանակն ընդգրկած: 150 տարվա Չեչնիան այսօրվա Չեչնիան է»²⁴: Ու թեև այս բաց խոստովանությունը կատարվում է երկու տասնամյակ անց, նախորդ դիտարկումները

²² *Մաթևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 196:

²³ *Մաթևոսյան Հր.*, Ես ես եմ, էջ 196:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 491:

հուշում են, որ գործը Մաթևոսյանի համար ամենասիրելին է հատկապես Հաջի Մուրադի մահվան պատկերի համար, որ վիպակի կիզակետն է: Այսպիսով՝ Մաթևոսյանը տարիներ շարունակ առիթը բաց չի թողնում ներկայացնելու իր տոլստոյական ընթերցումները և վերստին նշելու ամենասիրած գործերը: 1994 թ. մի հարցազրույցում նա ասում է. «Տոլստոյից սիրած գործեր ունեն, մեկ-մեկ դառնում նորից եմ կարդում՝ «Կազակները», «Հաջի Մուրադը»: «Իվան Իլյիչի մահը» ակամփոր գործության գործ է»²⁵:

Հարցազրույցների և կենդանի հանդիպումների ընթացքում Մաթևոսյանը քանիցս վերլուծել է իր ամենասիրած գործերից մեկը՝ «Իվան Իլյիչի մահը» վիպակը, իսկ մի անգամ ծառա Գերասիմի կերպարի առիթով նույնիսկ դիմել է գրականագետ Միխայիլ Բախտինին: Այդ «մահվան տեքստը» իբրև ներդիր թափանցել է նաև մաթևոսյանական բնագիր: «Խումհար» վիպակում «Մարդը մենակ է» դրույթի սահմաններում որպես բաց ինտերտեքստ մեջտեղ է բերվում «Իվան Իլյիչի մահը» վիպակի սյուժեն: Բանավիճային հայտնի երկխոսության մեջ Եվա Օգերովան սեղմ, բայց համարյա ամբողջությամբ պատմում է Տոլստոյի վիպակի սյուժեն. «-Իվան Իլյիչը մենակ է մեռնում: - Ապա. - Մահվան անկողնում Իվան Իլյիչը մենակ է: - Ապա. - Նա մեռնում է, իսկ նրանք գնում են պարահանդեսի: Լքված, մենակ, անգործ՝ նա միայն կարող է լաց լինել, իսկ դռների ետևում նրանք ուրախ ծիծաղելով դիմակներ են փորձում, պարահանդեսային հագուստների մեջ են մտնում, իրար մշտում ու հրճվանքից ճչում են: Իսկ Իվան Իլյիչը մեռնում է» (2, 165):

«Խումհարի» հերոսը այդ պահին հեզմանքով արձագանքում է. «- Հազիվ դազադ են խցկել, ու իրենց ուրախությունը թողած գան հետն իրենք է՞լ դազադ մտնեն, - ասացի ես» (2, 166):

²⁵ Նույն տեղում, էջ 320-321:

Արմեն Մնացականյանի արձագանքը ընդհանուր առմամբ համարժեք է Մաթևոսյանի տեսական դրույթներին: Դրանք նա ներկայացրել է, օրինակ, 1984 թ. Երևանի պետական համալսարանում կայացած հանդիպման ժամանակ: Ավելի ծավալուն գրավոր անդրադարձ կա 1976 թվականի մի գրության մեջ: Տարեվերջին «Գրական թերթը» Մաթևոսյանին խնդրել է պատասխանել մի հարցաթերթիկի: Պատասխանը որպես հոդված «Մեր պարտքը գրականությանը» վերնագրով լույս է տեսել թերթի 1977 թ. առաջին համարում: Եվ ահա պարզվում է, որ այդ պահին Մաթևոսյանը վերընթերցելիս է լինում Տոլստոյի վիպակը, որի տպավորությամբ հոդվածի առաջին մեկուկես էջը նվիրում է նրան. «Երանի արդեն հարցաթերթիկը լրացրած ու շարունակելիս լինելի Իվան Իլյիչի «ամենահասարակ ու սովորական և ամենասարսափելի» կյանքի պատմության ընթերցումը, ինչպես է խփում Տոլստոյը՝ քաղքենուն ու ձրիակերին, ինչպես է հզոր մատների աքցան առնում՝ ուղիղ բուկը, գրողի ու քաղաքացու ինչ հրճվանքով և ինչ ատելությամբ է խցկում «սև պարկ» Իվան Իլյիչին՝ անձնական անբասիր կյանքի ու թերթիկի տեր պաշտոնյային»²⁶: Վերլուծելով հայր և որդի Գոլովինների կարիերան՝ Մաթևոսյանը Իվան Իլյիչի մահվան սյուժեում հատուկ ընդգծում է Տոլստոյի քննադատական, բացասական վերաբերմունքը. «Այդպիսին էր Իլյա Գոլովինը, և անշեղորեն դրան էր գնում Իվան Իլյիչը, բարեհոգի լիբերալի դեմքին մի պահ միայն վիրավորված քաղքենու ժանիքը երևացնելով՝ 45-ում ահա ցատկել ու տակն է քաշել մի փափուկ ռոճիկ՝ 5000 ռ., արդեն քիչ է մնում հասնի ավելորդ հիմնարկների անտեղի անդամության, բայց այդտեղ ահա Տոլստոյի ծուռ մատները նրա վիզը չանթել և խցկում ու խցկում են խավար ծակը – դե գնա նորից ծնվիր: Նա բողբոջում է, նա անարդար է համարում, նա դիմադրում է, նա մեղադրում է, բայց ամբողջ Ռուսաստանի ու ամբողջ աշ-

²⁶ *Մաթևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 201:

խարհի աստվածորեն մտահոգ, աստվածորեն զայրացած, աստվածորեն արդար տերը անգիջում է – համոզում, հաշտեցնում ու խցկում է, և ժպտալով, ժպտալով: Եվ չգիտես շատ ավելի ինչն է կանգնած այդ ժպիտի ետևը՝ գրողական հպարտությունը «սովորական մահը հասարակ մարդու ներսից» նկարագրելու կարողության համար, թե՞ այն, որը գրողը գտել էր Աստծու աշխարհը ներսից ուտող որդը՝ արտաքուստ փափուկ, բարեհոգի, անատամ, հարմարվող, ներքուստ ջլուտ, գիշատիչ, չար, ժանիքավոր ձրիակերությունը»²⁷: Վիպակի ասելիքի այս մեկնաբանությունը, անկախ ճիշտ կամ ծայրահեղ լինելուց, ներդաշնակ է «Խումհար» վիպակի գրող հերոսի՝ Արմեն Մնացականյանի տեսակետին: Այսինքն՝ վերջինս նաև Հրանտ Մաթևոսյանի հեղինակային հայեցակետն է: Բայց հողվածում կա նաև մեկ ուրիշ միտք, որ «Խումհարի» վերոհիշյալ դիմադարձության մեջ սոսկ հեռավոր ենթատեքստ է: Որ անժամանակ սարսափելի մահը կարող է լինել նյութապաշտ, անարդար կյանքի հատուցումը, Մաթևոսյանը համարում է ոչ միայն հորինված Իվան Իլյիչի, այլև բոլորի, այդ թվում՝ իր գլխին կախված ճակատագիր կամ աստվածային պատիժ. «Եվ զարհուրելիորեն գեղեցիկն այն է, որ քեզ՝ հայ գրող Հր. Մաթևոսյանիդ թվում է, թե գրականության այդ տիտանը քո ձեռքը բռնել ու քո ձեռքով նկարագրում է քեզ: Որ Իվան Իլյիչը դու ես: Որ կյանքիդ կեսում ասիա հագիվ տակդ քաշեցիր ապահովության փափուկ բարձը և չես վայելելու, և դա ողբերգություն ու անարդար է: Այդպես է - իսկական գրականությունը միայն իմ մասին է: Եթե իմ մասին չէ՝ ուրեմն ոչ ոքի մասին չէ»²⁸: Վերջին ընդգծումը, ի դեպ, ամենահստակ պատասխանն է այն հարցի, թե ինչու է հայ գրողը ամենաշատը սիրում Լև Տոլստոյին, և թե ինչու նրան հիացնում են հատկապես կյանքի ու մահվան առեղծվածային հարա-

²⁷ Նույն տեղում, էջ 201-202:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 202:

բերակցությունը քննող տոլստոյական գործերը: Բայց սա Մաքևոսյանի հեղինակային, գեղագիտական ըմբռնումն է:

Մնում է պարզել՝ իսկապե՞ս քննադատական է նաև իր՝ Լև Տոլստոյի հեղինակային վերաբերմունքը Իվան Իլյիչի նկատմամբ: Այս հարցին պատասխանելուց առաջ նկատենք, որ տասնամյակների պատմություն ունեցող «Խոլստոմերի» վերջնական խմբագրությունը և մոտ հինգ տարի տևած «Իվան Իլյիչի մահը» Տոլստոյը ավարտել է մույն 1886 թ.: Որքան դրական ու պայծառ է հեղինակի կարծիքը Խոլստոմեր ձևու կյանքի ու մահվան մասին, մույնքան էլ քննադատական ու դատապարտող է նրա հեղինակային վերաբերմունքը ձիու տիրոջ՝ հուսար սպայի նկատմամբ (Տոլստոյը մույնիսկ անտեսում է այն, թե Խոլստոմերը որքան էր սիրում տիրոջը): «Աշխարհում ման եկող, ուտող-խմող Սերպուխովսկոյի մեռած մարմինը,– գրում է Տոլստոյը,– շատ ավելի ուշ հողը դրին: Նրա ոչ կաշին, ոչ միսը, ոչ էլ ոսկորները ոչ մի բանի պետք չեկան:

Բայց ինչպես արդեն 20 տարի աշխարհումս ման եկող նրա մեռած մարմինն ամենքի համար մեծ ծանրություն էր, այնպես էլ այդ մարմնի հողի մեջ ամփոփելն ավելորդ նեղություն էր մարդկանց համար»²⁹:

Մաքևոսյանի արձագանքները ցույց են տալիս, որ Նիկիտա Սերպուխովսկոյին վերաբերող նրա տեսակետը մույնական է ռուս դասականի հեղինակային մոտեցմանը: Մոտ են նաև Իվան Իլյիչի վարքի ու մահվան գնահատականները: Իհարկե, Տոլստոյն անձամբ շատ լավ կարծիքի էր վիպակի իրական նախատիպի՝ Տուլայի դատարանի դատավոր Իվան Իլյիչ Մեչնիկովի մասին («շատ հաճելի մարդ», «շատ խելացի»), որ եղբայրն էր նշանավոր բնագետ Իլյա Մեչնիկովի³⁰: Բայց գեղարվեստական կերպա-

²⁹ *Տոլստոյ Լ.*, Երկերի ժողովածու 10 հատորով, հ. 2, էջ 287:

³⁰ Տե՛ս *Толстой Л.*, Полное собрание сочинений в девяноста томах, том 26, М., Государственное издательство художественной литературы, 1936, с. 680.

րի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը խիստ դատապարտող ու մեղադրական է: Սկզբնապես «Դատավորի մահը» վերնագրված «Իվան Իլյիչի մահը» վիպակի նախնական տարբերակներից մեկում կա հետևյալ միտքը. «Չի կարելի, չի կարելի և չի կարելի ապրել այնպես, ինչպես ես եմ ապրել և ինչպես ապրում ենք մենք բոլորս»³¹:

Իսկ գեղարվեստական ի՞նչ դեր է կատարում Իվան Իլյիչի մահը Մաքսոսյանի վիպակում: Ներքնագրային մակարդակում այն Սելինջերի «Եվ այդ շուրթերը, աչքերը կանաչ» պատմվածքի հետ հակադրվում է գրվող պատմվածքի հերոս գեղջուկ ծերունուն, որը մահացած կնոջը թաղման ժամանակ խոստացել էր շուտով միանալ նրան: Բնական մարդու այդ իդեալը հակոտնյան է պաշտոնյա հերոսի՝ Իվան Իլյիչի անիմաստ կյանքի ու նրա ընտանիքի նյութապաշտության: Իսկ արտաբնագրային մակարդակում հաց չուտելով իրեն մահվան մատնելու սյուժեն, որ ինքնասպանություն է հանուն սիրո, հակադրված է Աննա Կարենինայի դաժան ինքնասպանությանը, որի դրդապատճառը սիրո կորուստն է:

Առհասարակ ծերունու գիտակցված, խաղաղ և իմաստալից ինքնասպանությունը Հրանտ Մաքսոսյանի մահվան փիլիսոփայության ամենից գեղեցիկ մարմնավորումներից մեկն է: Շարունակվող պատմվածքի սյուժեն առանցքային տեղ է գրավում «Խումհար» վիպակի կոմպոզիցիայում: Ու թեև այն դասվում է Մաքսոսյանի «չգրված գործերի» շարքին, բայց գրված վիպակի ներսում փաստացի ձևավորվում է: Ծերունու մահվան պատմությունը Արմեն Մնացականյանը համառոտ պատմում է Եվա Օգերովային. «— Պատահած դեպք է, քեզ գուցե թե դուր գա: Ծերունու կինը մեռել էր, մտքով ու մարմնով լիովին առողջ ծերունին գերեզմանոցում, ժողովրդի մեջ, կնոջը խոսք տվեց, իսկական հավատացյալի խոսք տվեց պառավին, թե ինքը նրան մենակ չի թողնի այդ ցուրտ ու մենակ աշխարհում, ինքը մի քանի օրից կգա նրա մոտ,

³¹ Նույն տեղում, էջ 684:

թող մա մի քանի օր համբերող ու ներող լինի: Եվ ծերունին հաց չկերավ, պատասխանեց թե «եզր որ եզ է, եզան ընկերոջը երբ մի բան է պատահում, եզը բառաչում է, դեսուդեն է մայում, տխրում է, մզգացնում է...»» (2, 195):

Անգամ մահացած կնոջը հավատարիմ մնալու բարոյական սկզբունքով «Խումհարի» ծերունին հակադրված է Սելինջերի կենսասեր և կնամոլ տարեց հերոսին: Երևացող և աներևույթ ինչ-որ թելերով մա առնչվում է մաև իրական Տոլստոյի հետ: Աներևույթ ներքին առնչությունը կապված է ծերունու վարքաբանության հետ, որը պատմողը ներկայացնում է դարձյալ Եվա Օզերովային՝ կենտրոնում դնելով ավանդապահությունը («Իմ ծերունին չի ուզում քսաներորդ դար մտնել», «Իր կյանքն ապրել վերջացրել է, նոր ժամանակներից ոչինչ չի հասկանում, իմ ծերունին ուզում է մեռնել», «Իմ ծերունին գիտի, որ այդպիսի բաներ կան, դրա համար էլ թքել է քո քսաներորդ դարի անբարոյական մոտիվ»): Հետաքրքիր է, որ նոր ժամանակներ (քսաներորդ դար) չէր ուզում մտնել ինքը՝ Լև Տոլստոյը, իսկ այն, ինչ արտացոլում էր այդ նոր ժամանակների գրականությունը, համարում էր դեկադանս:

Արմեն Մնացականյանի արձագանքի մեջ արտաքուստ առկա է հեզմանք («—Ձիանդամը թե չի մեռնում»): Բայց այդ հակադրությունը բնագրային լուրջ բանավեճ է մահվան տեսակների շուրջ: «Խումհարի» ներսում Իվան Իլյիչի մահվանը հակադրված է դարձյալ գրվող պատմվածքի ծերունին, որը, ի տարբերություն ռուս բարձրաստիճան դատավորի հարազատների, հատկապես կնոջ, չի ուզում մենակ թողնել ոչ միայն սիրելի լծակցին, այլև նրա շիրմաքումբը: Տոլստոյի վիպակի բնագրային ներխուժումից էջեր առաջ գրող ու սցենարիստ Արմենը Եվայի մոտ առաջին անգամ խոսք է բացում այն պատմվածքի մասին, որի վրա աշխատում է. «—Ի՞նչ ես գրում:

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

— Որ ի՞նչ:

– Որ՝ հավատարմություն, որ՝ կենդանական սեր, որ՝ հին գյուղի մարդ աստված» (2, 161):

«Խումհար» վիպակում ներդրված «Իվան Իլյիչի մահը» կոմպոզիցիոն առումով «շրջապատված է» ծերունու ինքնասպանությանը նվիրված պատմվածքով: Ըստ այդմ՝ հավատարմությունը, կենդանական (բնական) սերը, մարդկային ու աստվածային վեհությունը հենց այն հատկանիշներն են, որոնցից զուրկ են Իվան Իլյիչ Գոլովինը և նրա հարազատները: Դաժան է հատկապես կինը, որը ոչ միայն չի խնամում կամ գոտեպնդում ամուսնուն, այլև հենց նրան է համարում հիվանդության մեղավորը: Անօգնական և մենակ Իվան Իլյիչի մտքերն ու հոգեվիճակը լիովին համապատասխանում են Մաքսկոսյանի նկարագրածին. «Եվ այս գիտակցությամբ, նաև ֆիզիկական ցավով ու սարսափով նա ստիպված էր պառկել քնելու և հաճախ գիշերվա մեծ մասը չքնել ցավի պատճառով: Իսկ առափոտյան նա ստիպված էր նորից արթնանալ, հագնվել, գնալ դատարան, խոսել, գրել, իսկ եթե չէր գնում, ստիպված էր տանը լինել օրը քսանչորս ժամ, որոնցից յուրաքանչյուրը տանջանք էր: Եվ նա ստիպված էր այդպես ապրել մահվան եզրին մենակ, առանց որևէ մեկի, ով կհասկանար և կկարեկցեր իրեն»³²:

Հրանտ Մաքսկոսյանի կիրառած հնարանքի նշանակությունը ճիշտ գնահատելու համար պետք է հաշվի առնել, որ հատկապես «Իվան Իլյիչի մահը» վիպակին հղումներ են տվել 20-րդ դարի մի քանի ուրիշ արձակագիրներ՝ ձևավորելով միջտեքստայնության մի յուրատեսակ ավանդույթ: Նրանց թվում է Վլադիմիր Նաբոկովը: 1955 թ. գրված համանուն վեպի հերոս Պնինը սահում է աստիճաններից և ընկնում մեջքի վրա: Երբ օգնում են նրան, ոտքի կանգնեցնում և համոզվում, որ կոտրվածք չունի, հերոսը միանգամից հիշում է Տոլստոյի վիպակի ճակատագրական դեպքը. «Պնինը ժպտալով ասաց.

³² Толстой Л., Полное собрание сочинений в девяноста томах, том 26, с. 89.

– Ճիշտ ինչպես Տոլստոյի հրաշալի պատմվածքում. Վիկտոր, դու պետք է մի օր կարդաս այն, Իվան Իլյիչ Գոլովինի մասին, որ նույնպես ընկավ և հետագայում երիկամների քաղցկեղ ձեռք բերեց»³³:

«Իվան Իլյիչի մահը» վիպակի շուրջ ծավալված բանավեճի ժամանակ պատասխանելով Եվա Օգերովայի այն հանդիմանությունը, թե ինչու նույնիսկ «Տոլստոյի միջնորդությունից հետո էլ» չի ցավակցում մեռնող մարդուն, Արմենը արձագանքում է՝ նախ նշելով Իվան Իլյիչի հարազատների անգութ ու անկարեկից պահվածքը: Որ մահը ոչ միայն չի ցավեցնում յուրայիններին, այլև ներքնապես ուրախացնում է նրանց (սա Տոլստոյի վիպակի առանցքային գաղափարներից մեկն է), Արմեն Մնացականյանը չի համարում աշխարհում ընդունված միակ տարբերակը: Անմիջապես հետո նա հռետորական հարցերով նշում է կենցաղային, ազգագրական և մշակութային մի քանի դրական տարբերակներ. «–Ինքն ո՞վ էր – սիրված ցեղապե՞տ էր, սիրված հա՞յր էր, չոբանի գերեզմանի վրա չոբանաշները գնում ոռնում-մկում մեռնում են, Իվան Իլյիչը սիրված չոբա՞ն էր, սիրված ամուսի՞ն էր, շոալլ սիրեկա՞ն էր՝ որ սիրուհիները մազները շաղտալով գային ծվատեին ու սպանեին իրենց, մարդկանց ինքն ի՞նչ էր տվել» (2, 166):

Թվարկումների այս շարքում Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը հետ ունեցած աղերսների առումով ուշադրություն է գրավում սիրված հովվի գերեզմանի վրա ոռնալով մահացող չոբանաշների պատկերը: Այն դարձյալ արտաբնագրային զուգահեռ է կազմում «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի եզրափակիչ հատվածի հետ: Անտեր մնացած հովվաշները գիշերը ոռնալով մեռնում են քաղցկեղից մահացած հովվի Վանի գերեզմանի վրա: Տիրոջ՝

³³ *Набоков В., Американский период. Собрание сочинений в 5 томах, том 3, Санкт-Петербург, изд. «Симпозиум», 2004, с. 99.*

մահվանից հետո ոռնացող չոբանաշների մի պատկեր կա մաս
Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմում.

Եվ նրա մասին, որ ընկերները
Հանդը գնալիս Սարո կըկանչեն,
Որ սարից փախած սոված շրները
Պիտի կտերը ոռնան, կըլանչեն³⁴:

Մաթևոսյանը շատ լավ գիտեր այս տողերը, որ Վանիի ան-
բուժելի հիվանդության մասին իմանալուց հետո երիցս արտասա-
նում է Երևանում սովորող գյուղացի տղան: Բայց Թումանյանը չի
ասում, թե ոռնացող շները մահանում են սպանված տիրոջ՝ հովիվ
Սարոյի գերեզմանին: Շատ մեծ է հավանականությունը, որ Մա-
թևոսյանը նման դեպքեր հիշում էր մաս իր մանկությունից: Համե-
նայն դեպս, «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում
պատմող երիտասարդը առաջին դեմքով վերհիշում է հովիվ Վա-
նիի շների գիշերային ոռնոցն ու մահը նրա գերեզմանին. «Մեր,
այ մեր, էն ո՞վ է կանչում:

Նա ականջ դրեց, ես ականջ դրեցի, և դա մարդկային ձայն
չէր – շների հեռավոր աղիողորմ էր, ասես հեռու միջնադարից էր
գալիս, Թամուրլանգն ասես անցել ու հանգցրել էր գյուղը, և շունը
լուսնի տակ լաց էր լինում հանգած գյուղի վրա – ավուտուտուտ-
ուտու... ավուտուտուտ՝ւ... և հեծյալ օգբեզներից մեկը ձիու գլուխը
շուռ կտար, կգար, կնետահարեր այդ վերջին շանը՝ այդ ավերակ
գյուղում... ավուտուտուտ՝ւ...» (1, 567): Տղան գիշերով հագնում է շո-
րերը, գնում գյուղի գերեզմանատուն և տեսնում Վանիի գերեզմա-
նի վրա ոռնացող շներին, որոնք չեն փախչում, երբ գյուղացիները
մոտենում են՝ հրացանով սպանելու իրենց ու երեխաների անդոր-

³⁴ Թումանյան Հովհ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Եր., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ
հրատ., 1989, էջ 103:

րը խանգարող շներին: Երկու բնագրերի համեմատությունը ցույց է տալիս հետևյալը: Արմեն Մնացականյանի՝ «չորանի գերեզմանի վրա չորանաշները գնում ոռնում-նվում մեռնում են, Իվան Իլյիչը սիրված չորա՞ն էր» ճարտասանական հարցը Տոլստոյի վիպակի վերաբերմամբ ունի ժխտական պատասխան: Իսկ եթե Իվան Իլյիչի տեղը դենք Քառանց Վանիի անունը, հարցը կստանա միանգամայն դրական պատասխան: Հովիվ Վանիի շները ավելի հավատարիմ են հանգուցյալ տիրոջը, քան կինը, երեխաներն ու ընկերները՝ Իվան Իլյիչին: Նրանք գերադասում են մեռնել իրենց տիրոջ գերեզմանի վրա, քան ապրել առանց նրա: «Կենդանական սիրով» օժտված այդ շները հոգեհարազատ են «Խումհարի» գրվող պատմվածքի ծերունուն, որ կնոջ շիրմաքմբի վրա մեռնելու ցանկություն է զգում: Ի դեպ, երկու ստեղծագործություններն ունեն ժամանակագրական հետաքրքիր հաջորդականություն: «Խումհար» վիպակն առաջին անգամ տպագրվել է «Սովետական գրականություն» ամսագրում 1970 թ., իսկ «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքը՝ 1974 թ. «Պիոներ» մանկական ամսագրում:

Վերջին գուգադրումը մեզ դարձյալ մոտեցնում է կենդանիների մահվան գեղարվեստական իմաստավորմանը: Այս անգամ ուշադրության կենտրոնում ոչ թե ձին է, այլ շունը: «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում Տոլստոյն ունի դրվագային մի կերպար՝ Կարայ անունով շունը, որը մեռնում է գայլի դեմ մղած մենամարտում: Վեպը, նրա ապրող ու մեռնող բազմաթիվ հերոսներին շատ սիրող Հրանտ Մաթևոսյանը ավելի հարազատ է զգում ոչ թե մարդ կերպարներին, ասենք՝ հոգեկան հարուստ աշխարհով օժտված մեռնող հերոսին՝ Անդրեյ Բալկոնսկուն, այլ հենց այդ շանը: Այդ մասին բաց ու միանշանակ խոստովանություն կա նրա մի հոդվածում. «Որսի սքանչելի տեսարանում ես ինձ Դանիլ եմ զգում ու գելխեղդ Կարայ, մեծագլուխ գայլ ու Նիկոլայ Ռոստով, ծեր իշ-

խան ու Նատաշա Ռոստովա – բոլորը հավասարաչափ, բայց ինձ ամենահարազատը Կարայ շունն ու Դանիլն են»³⁵:

Շան, հատկապես մեռնող շան պատկերի նկատմամբ Մաթևոսյանի տածած ուշադրության վերաբերյալ դիպուկ նկատում է արել նրա արվեստի լավագույն գիտակներից մեկը՝ Անդրեյ Բիտովը: 1982 թ. գրած «Հրանտին» էսսեում Բիտովը նկատում է. «...Իսկ Հրանտն արդեն գրել է ձիու մասին, գոմեշի մասին ու թե ինչ է մտածում լուսնալույսի մեջ մեռած շունը, գալլի մասին ու մի քիչ էլ արջի մասին է գրել և հիմա տալիս մասին է գրում: «Տախը» վեպը: Վստահություն է ներշնչում»³⁶: Ի դեպ, ռուս գրողի խոսքը հիշեցնում է Մաթևոսյանի գրականության մեջ արտացոլված ևս մեկ կենդանու մահ (դրսից գալիս են Ահնիձոր և սպանում «բնության զարդ» արջին՝ ի հեծուկս ահնիձորցիների): Իսկ «թե ինչ է մտածում լուսնալույսի մեջ մեռած շունը» պատկերը ամենայն հավանականությամբ ակնարկում է «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի վերոհիշյալ դրվագը: Թեման ամբողջացնելու համար թերևս արժեն հիշել, որ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ կա հովվաշան մահը պատկերող ևս մեկ դրվագ: «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում ոչխարների գոմը տևական անձրևներից փլվում է, ամբողջ հոտը սատկում է, և մահանում է նաև հոտի պահապան հովվաշունը. «...Օհանես ոչխարածը կամուչկամ կապում էր բեռները, իսկ շունը մեռել էր գլուխը թաթերին, իր կորսված հոտի մոտ:

Խեղճի համար աշխարհը մի հոտ ոչխար էր» (1, 56):

Բերված երկու դրվագներում ընդհանուր է հովվաշան մահը, որ լինում է մի դեպքում հովվի մահվան, մյուս դեպքում՝ հոտի սպանդի պատճառով: Շատ նման են նաև մահվան հոգեբանական հիմքերը՝ շան հավատարմությունը, առանց սիրելի էակների

³⁵ *Մաթևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 69:

³⁶ *Битов А.*, Империя в четырех измерениях. III. Кавказский пленник, Харьков, «Фолио», Москва, «ТКО АСТ», 1996, с. 334.

ապրելու ցանկության բացակայությունը, իրավիճակի խորհրդավորությունը և ողբերգականությունը: Պատմվածքի ամբողջ վերջնամասը հագեցած է շների ոռնոցով, անգամ նույնահնչյուն ձայնարկություններով: «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի դրվագում նույնպես կան ոռնոցի նկարագրություններ, թեև ավելի համառոտ («ոչխարապահ շունն ամբողջ գիշեր մեռելահաչ էր տալիս», «Շունն աղիողորմ ոռնում էր»): Բիտովի ձևակերպման մեջ միակ բաղադրիչը, որ չկա «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի դրվագում, լուսնի լույսն է («լուսնալույսի մեջ մեռած շունը»), թեև այնտեղ նույնպես ողբերգական դեպքը կատարվում է գիշերով: Իսկ ահա «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում լուսնալույսի պատկերը հստակ է («շունը լուսնի տակ լաց էր լինում հանգած գյուղի վրա»), և դա տրամադրում է կարծելու, որ Բիտովը նկատի ունի ոչ թե վիպակը, այլ պատմվածքը: Ամեն պարագայում երկու դեպքում էլ գլխավորը և՛ ինքնին, և հատկապես մարդու համեմատ կենդանու վեհանձնությունն է: Հստակեցնելու համար նշենք, որ «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի գյուղացի մարդիկ առանց խղճի խայթի գնդակահարում են տիրոջ կորստի կսկիծից տանջվող շանը: Իսկ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում ոչխարած Օհանեսը, որոշ տատանումով հանդերձ, ընդունում է հոտի տիրոջ առաջարկը՝ տեղափոխվել քաղաք և լավ աշխատանքի անցնել իր գործարանում: Իսկ շունը մեռնում և մնում է իր կորսված հոտի հետ:

Մենք առավելապես անդրադարձանք Հրանտ Մաթևոսյանի այն գործերին, որոնցում մահվան գեղարվեստական իմաստավորումը ինչ-որ ձևերով շաղկապվում է Տոլստոյի գործերում տեղ գտած մահվան պատկերներին: Իհարկե, ինչպես Տոլստոյի, այնպես էլ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում առկա են կյանքի և մահվան հարաբերակցությունը քննող տասնյակ ուրիշ պատկերներ: Դրանք առավել ուժեղ են արտահայտված «Աշնան արև» և «Ծառերը» գործերում: Կյանքի ու մահվան մասին Ադունի խոսքերը կազմում են մի ամբողջ գեղարվեստական տրակտատ, որի

հիմնականներն են նրա իմաստուն ասույթները («Լավերը շուտ են մեռնում, թե՞ մահն է թանկացնում կյանքը», «աշխարհը մեզ համար մի անգամ կա ու դրանից հետո փակվում է, վայո, մեխեցին՝ պրծավ», «Երանի գերեզմանաքարերին», «ձերոնք մի հերոսական, մի կարմիր, մի շրխկան մահ չեն ունեցել»): Բայց նման դեպքերը նույնպես ներքին իմաստաբանությամբ հեռու չեն Լև Տոլստոյի փիլիսոփայությունից:

Եթե ճիշտ է Բունինի այն միտքը, թե Տոլստոյը իր բոլոր հերոսների միագումարն է³⁷, ապա դա վերաբերում է նաև նրա պատկերած մահացող հերոսներին: Տասնյակ մահեր ամփոփող «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի վերջին դրվագներից մեկում հավաքվածները ցավով նայում են ծերացած, ուժասպառ կոմսուհի Ռոստովային և միաժամանակ մտածում. «Memento mori»³⁸: Թվում է՝ Տոլստոյը ամբողջ կյանքում ապրել ու արարել է ըստ լատիներեն այդ իմաստախոսության, որ միջնադարյան Եվրոպայի որոշ ուխտերի միաբաններ հանդիպելիս օգտագործում էին բարևի փոխարեն. «Հիշի՛ր մահվան մասին»:

Հայ գրականության մեկ ուրիշ «տոլստոյական»՝ Վահան Տերյանը, Յասնայա Պոլյանայում մեծ կոմսի թաղմանը մասնակցելուց հետո գրել է. «Մենք ամենքս կրկնություններ ենք – Տոլստոյը անկրկնելի՛ է: Այն, ինչ մեզ համար մահ է – Տոլստոյի համար մի ուրիշ, նոր, ավելի լուսավոր և իմաստալից կյանք է:

Եվ ահա այդ կյանքը, այդ նոր կյանքն է սկսվում Տոլստոյի համար»³⁹:

Նույնը անվերապահորեն կարելի է ասել նաև Հրանտ Մաթևոսյանի մասին:

³⁷ Ст'ю Бунин И., Освобождение Толстого, Париж, «YMCA-PRESS», 1937, с. 104.

³⁸ Толстой Л., Полное собрание сочинений в девяноста томах, том 12, М., Государственное издательство художественной литературы, 1940, с. 277.

³⁹ Տերյան Վ., Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1975, էջ 22:

ՎԱԶԱԳԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Բ. գ. դ., պրոֆ., ԳՊՀ

ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՇՐՋԱՓՈԼԵՐԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը ճիշտ ընկալելու համար անհրաժեշտ է ըմբռնել գրողի պատկերացումները հասարակական կյանքի զարգացման վերաբերյալ, որ երբեք էլ տարբեր տնտեսաձևերի սովորական հերթագայում չեն: Այդ գրականությունը խորքում հակադրվում է մարքսիստական գաղափարաբանությանը, քանի որ երևույթների զարգացման հիմքում **դնում է ոչ թե պատմության սոցիալական օրենքները, այլ՝ մարդաբանական:** Մարքսը ելնում էր տնտեսության զարգացումից և ոչ թե մարդու բնույթից կամ մարդաբանական օրինաչափություններից: Միայն առաջին հայացքից կարելի էր ենթադրել, թե հասարակական օրենքներն ուղղորդում են մարդուն, իրականում հեղափոխությունները, պատերազմները չեն փոխում նրան, նա էությամբ մնում է նույնը: Այդ վերափոխումների օրինակները, որ կան մեր գրականության մեջ, իրականում բարի ցանկության հետևանք են, քան թե ճշմարտության արձանագրում:

Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտված հասարակական կյանքի զարգացման երեք աստիճանները մշակույթի զարգացման տարբեր փուլեր են: Առանց այս կարևոր գաղափարի ընկալման՝ դժվար է ճիշտ հասկանալ մեծանուն գրողի ստեղծագործության ներքին տրամաբանությունը, որ հենված է գրողի աշխարհաճանաչողական պատկերացումների վրա:

Առաջին աստիճանը նահապետական կենսաձևն է, որտեղ մարդիկ ապրել են բնական կյանքով, նրանք տնտեսությունը կարգավորել, զարգացրել են բացառապես սեփական հմտությունների, որակների, աշխատասիրության շնորհիվ: Այս աստիճանում

բոլորին մեկնարկի հավասար պայմաններ են տրված: «Յոթ ընտանիք՝ հավասար ունեցվածքով, կյանքի համար պայքարում հավասար, մանր հաղթանակներում ու մանր պարտություններում հավասար: Ամենքը երկու ձեռքով՝ ասփերի մեջ հավասար կոշտուկներ, որոնց վրա նորերն էին քարանալու, և կոշտուկով պետք է ստեղծվեին կով, ոչխար, ձի: Օհաննես պապն ունեցավ յոթ տղամի աղջիկ, այդքան էլ ունեցավ Քառանց Մելիք պապը, և այլն: Չկար տեր ու ծառա, պարտապան ու պարտատեր, և այլն: Մի տեսակ՝ օհանեսամելիքյան կամ մելիքաօհանիսյան սոցիալիզմ»¹:

«Ժամանակի ընթացքում, բնությունից մարդուն տրված որակներն առավել ակնհայտ դարձան, ինչ է քե Մուկուչանց Արշակը պախրայի որս շատ էր սիրում, քան ման բռնելը, նրա տղաները Օհանես պապի հոտաղը դարձան: Քառանց տղերքը լավ անասնապահ էին, նրանց կովն ու ոչխարը շատացան, ուրիշ ձեռքի կարիք զգացին ու բերեցին Ղազախի թուրքերից: Այս կենսաձևը, թեև ըստ ընդունակությունների ստեղծեց հարստություն, մասնահապետական հանրույթի մեջ որոշակի դիրք ու հեղինակություն, բայց չստեղծեց աշխատանքով հարստացածի ու համայնքի միջև հակասություն: Շուտով բնական ճանապարհով ձևավորված համայնքների հետքով վրա հասավ «քաղաքակրթությունը», որտեղ պահանջներն այլ էին. «Տերիտորիան կազմունի է, յոթ հատ դեղին ոսկի» (1, էջ 8): Ու թեև Ահմիժորը գյուղ չէր, բայց որպես գյուղ պետք է հարկ վճարեր: Սա արդեն զարգացման նոր աստիճանի սկիզբն է, որ ձևավորելու է նոր հարաբերություններ՝ մերժելով նահապետական կենսակերպի ստեղծած հեղինակություններն ու օրենքները:

Մշակութային առաջին փուլի հանդեպ գրողի վերաբերմունքը միանգամայն դրական է: Նա ցավով է խոսում բնական ճանա-

¹ *Հրանդ Մաքոսյան*, Երկեր երկու հատորով, հ. առաջին, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1985, էջ 10: Այս երկհատորյակից հաջորդ մեջբերումների հղումները կտրվեն տեղում՝ հատորը և էջը:

պարհով ձևավորված հարաբերությունների աղարտման մասին. «Այդ արդեն երկրորդ շրջան է: Բայց առաջին պահ, երբ նա իր նմանին ենթարկել է իրեն, այդ պահի վերաբերմունքն ամենաճիշտն է: Այդ պահի վերաբերմունքը, – ասում է Մաքսոսյանը, – ես չեմ կորցնում»:²

Ջարգացման երկրորդ շրջափուլը տևում է բավական երկար: Ամենակարևոր վրիպումը կապված է **անհատի և հասարակության թշնամանքի հետ**: Չանգվածները և անհատը թշնամի են, քանի որ գոյատևման բնական ձևերի առաջընթացը հաճախ է կասեցվում ինքնանպատակ ձեռնարկումներով: Հետաքրքիր է, որ այս ընկալումները բնորոշ են և Ֆյոդոր Դոստոևսկուն: Եթե վերջինս զարգացման այս աստիճանը հարաբերում էր ազնվական և բուրժուական քաղաքակրթական ժամանակի հետ,³ ապա այս շրջանը Մաքսոսյանի համար ներառում է և խորհրդային ժամանակը, որտեղ գաղափարախոսական մեքենան որոշում էր ամեն ինչ: Այստեղ հակասությունները դառնում են բացահայտ ու ցավոտ, քանի որ քաղաքակրթության բերած ռացիոնալ կարգավորման ձևերը դեմ են նահապետական կացութաձևին բնորոշ տրամաբանությանը, աշխատավորն իր աշխատածի տերն էր լինելու, հետևապես և՛ երկրի տերը, բայց պետության շահը չի համընկնում աշխատավորի շահին, դրանք պարզապես հակադիր են. «Երկրի տերը ես էի լինելու՝ այս ոչխարն է երկրի տերը» (1, էջ 129): Չավենի հեզմանքը Ծառուկյանի հանդեպ բնական և անբնական կենսաձևերի հակասության մասին է: Գաղափարախոսությամբ կարգավորվող կյանքը գրկվում է իր ուժից: Ինչպես անհատը, այնպես էլ համայնքը կորցնում են աշխատանքի հանդեպ հետաքրքրությունը, քանի որ նրանք կորցնում են կենդանի կյանքի ակունքը: Ժո-

² Հրանդ Մաքսոսյան, Ես ես եմ, Հարցազրույցներ, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., Ե., 2005, էջ 505: Այս գրքից մյուս մեջբերումների հղումները կտվեն անմիջաբար:

³ 3 Достоевский –художник и мыслитель, «Художественная литература», М., 1972, ст. 106.

դովրդական զանգվածի այս տարրալուծումը վերջնական աստիճանը չէ, դա անցումային շրջան է քաղաքակրթության համար:

Նախորդ շրջափուլից «մնացել է մարդու տոհմը, նրա ընտանիքը» («Ես ես եմ», էջ 391): Բայց դա լուրջ փորձության ենթարկվեց 1945-ին, երբ սկսվեց Սիբիրի յուրացման քաղաքականությունը: Հայաստանը 300 հազար մարդ էր ուղարկելու: Գրիգոր Հարությունովը Ստալինին համոզեց թիվը իջեցնել 100 հազարի: Բայց դա էլ արյունաքամ Հայաստանի համար մեծ զոհողություն էր: Ամեն մեկը պայքարում էր, որ իր տուն չգային, այլ հարևանի, որ արտերեն ոչ թե «իմ որդուն, այլ իմ եղբոր որդուն... Այդ պայմաններում ի՞նչ հավատարմություն տոհմին» (ն. տ., էջ 393): Աստիճանաբար ձևափոխվեց դարերում առաջացած, կայացած մարդկային տեսակը: Հովհաննես պապի կինը ութ երեխաների համար դարձավ բժիշկ, խոհարար, դերձակ, տերտեր, գիրք: Հետո նրանք երեխաներ ունեցան: «Եվ այդ կինը դարձավ ամբողջ գյուղի տոհմապետը» (ն. տ.): Հիմա այլևս չկա այդ կինը, ում «շնորհիվ ընտանիքը մենակ անտառի բացատում ապրում է...» (ն. տ., էջ 394): Նույնը կատարվեց տղամարդու հետ: Վերջինս ընտանիքում ՏԵՐ էր: Նա հույսը միայն իր վրա էր դնում: Կերակրում ու դաստիարակում էր երեխաներին: Հիմա պետությունը իր վրա է «վերցրել մեր պարտականությունները՝ մեզ թողնելով սննդի ու հագուստի փող: Երեխաներին մեր փոխարեն կդաստիարակեն դպրոցում: Հացահատի՞կ ցանել՝ հաց կարելի է գնել խանութից» (ն. տ.): Մաթևոսյանը խոսում է մարդու՝ բնությունից տրված որակների աղավաղման մասին, երբ նրանից, նաև մեծ երկրի քաղաքականության արդյունքում, խլում են ինքնությունությունը, մտածելու և գործելու նախաձեռնողականությունը:

Այս մոտեցումը դառնում է մաթևոսյանական արդեն ձևավորված աշխարհընկալման հիմքը: Գրողին տևականորեն անհանգստացնում է մարդու խնդիրը: Ինչի մասին էլ խոսի, միևնույնն է՝ ասելիքը առնչվում է մարդուն, նրա բարոյական, ինտե-

լեկտուալ կարողություններին: Ու եթե փորձենք Մաքսոսյանի առաջադրած բազմակի փիլիսոփայական հետաքրքրությունները կարճ ձևակերպել, ապա այն կանվանենք **մարդաբանության փիլիսոփայություն**: Դրա նպատակը մարդու իրավունքների պաշտպանությունն է, որ հարձակման է ենթարկվում քաղաքակրթության կողմից: Հետագայում գրողի ծավալած ամբողջ գրականությունը մարդկային բնական իրավունքների պաշտպանության խնդրին է միտված:

Մաքսոսյանական մարդաբանությանը մոտ են Վիլհելմ ֆոն Հումբոլդտի փիլիսոփայական հայացքները, մասնավորապես նրա մարդաբանությունը: Վերջինս համոզված էր, որ մարդու իրական նպատակն իր կարողության ամբողջական և հնարավորինս համաչափ զարգացումն է: Դրա անհրաժեշտ նախապայմանը ազատությունն է: «Մարդը բնության մասն է, այդ պատճառով էլ նա ազատ է, երբ ոչինչ չի շղթայում նրա բնական ուժերը»⁴: Մաքսոսյանը նույն կերպ էր դատում 80-90-ականներին. «Երկիրը զսպված կարողությունների գերեզմանոց էր դարձել, դրա համար էլ պայթեց»: Հումբոլդտն ուղղակիորեն մարդուն տեսնում է որպես բնության շարունակություն: «Ամենալավ մարդկային գործողությունները նրանք են, որոնք ամենամեծ աստիճանով նմանակում են բնության գործողությունները: Չէ որ սերմը, լուռ և անտեսանելի հողից ընդունված, բերում է մեծ բարիք, քան հրաբխի բուռն ժայթքումը, անկասկած անհրաժեշտ, բայց միշտ ուղեկցվող թշվառությամբ» (ն. տ.):

Հրաբխի պատկերը նա առնչում էր ֆրանսիական հեղափոխությանը: Ու թեև նա չէր կարող չընդունել ազատության անհրաժեշտությունը, բայց Հումբոլդտի համար նախընտրելի պատկերը

⁴ Вильгельм фон Гумбольдт, Язык и философия культуры, Москва, Прогресс, 1985, с. 10-11.

միապետի գործողությունն էր, ով «ինքն է հանում շոթաները և ժողովրդին ազատություն տալիս»:

Մաթևոսյանն էլ կարևորում էր ազատության խնդիրը ինչպես հասարակական, այնպես էլ ստեղծագործական կյանքում: «Մեր գրականության մեջ էլ էդալիսի, ուրեմն, կարողութիւն և ազատութիւնն է հարկավոր, որպէսզի աւելի մեծ բովանդակութեամբ օժտուի ազգային միտքը: Պատկերացրո՛ւ Հռիփսիմէի ճարտարապետը եթէ էդ ազատութիւնը չունենար, ի՞նչ էր շինելու» («Ես ես եմ», էջ 103):

Հումբոլդտի համար անհատը ինքնաբավ ամբողջություն է, մարդը պետության համար չէ, այլ պետությունն է մարդու համար: Նա պնդում է, որ պետությունը պետք է հրաժարվի քաղաքացիներին բարիքով ապահովելու հոգսից: Չափից ավելի միջամտությունը մարդկանց գործերին ու կյանքին առաջացնում է «մահացու միօրինակություն», թուլացնում է ժողովրդի ուժն ու նախաձեռնողականությունը: Ուն շատ և հաճախ դեկավարում են, նա հեշտությամբ հրաժարվում է իրեն տրված ինքնուրույնության բաժնից, համարում է իրեն ազատ պատասխանատվությունից և սպասում է վերևից հանձնարարականի: Իսկ պետական ապարատն ընդլայնվում է, աճում են վերահսկող աստիճանակարգերի թիվը և դրանցում աշխատող մարդկանց թվաքանակը:

Հումբոլդտից անմիջապես հետո Կանտը ևս արտահայտվեց պրոսական բյուրոկրատական ապարատի դեմ: Եվ ընդհանրապես սխալ է մարդուն հարկադրել դառնալ երջանիկ այնպես, ինչպես դա ցանկանում է մեկ ուրիշը: Ամեն ոք իրավունք ունի իր երջանկությունը փնտրել այն ուղիով, ինչը ինքը ճիշտ է համարում: Հումբոլդտի համար հոգևոր ազատությունը և լուսավորությունը ոչ թե ընտրյալների համար էին, այլ բոլորի:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը իր գերակշիռ բովանդակությամբ վերաբերում է անցման շրջանին, երբ խոսքը դարերով ձևավորված, ավանդական կացութաձևը նորով փոխարի-

նելու, հաշվարկով տնտեսություն զարգացնելու, հաշվարկով մարդու ապագան կառուցելու մասին է: Արդյունքում մարդու՝ բնությունից ստացված որակները տեղի են տալիս հավասարաչափ, իսկ իրականում զարգացումը կասեցնող պահանջների առջև: Դրանք արտահայտվում են ինչպես տնտեսավարման պարտադրված ձևերի մեջ («Ահնիժոր», «Մենք ենք, մեր սարերը»), այնպես էլ ազգային խնդիրների, քաղաքականության, մասն արվեստի ոլորտներում: Պարտադրված քաղաքականության արդյունքում մնում են ավերակներ, մարդկային որակները տեղի են տալիս հեռուներից բերված կասկածելի վարքի առջև («Տաշքենդ»), իսկ արվեստի կայացման ընթացքը դառնում է ռացիոնալիստական հաշվարկների վրա կատարված ջանքեր, ինչի արդյունքում կյանքը իր հիմնական չափաբաժնով դուրս է մղվում գրականությունից: Մարդը դուրս է մնում այն կենսակերպի, կյանքի շրջագծից, ինչը որ ստեղծել է ռացիոնալ մտածողությունը: Լայն թափով առաջ է գնում «աղմինիստրատիվ սոցիալիզմի» մոդելը:

Մաթևոսյանի գրականությունը ոչ թե դարձավ հակախորհրդային, այլ մարդկային բնական իրավունքի, նրա ազատ զարգացման, մարդաբանական օրենքներով կայացող կյանքի և այդ ամենը օրենքներով կարգավորող գաղափարախոսության բախում: Նրա պատկերացումները չմնացին մարքսիստական փիլիսոփայության, հասարակական ֆորմացիաների շրջագծում, նա հասարակական կյանքի զարգացման մեջ տեսավ բնափիլիսոփայական, մարդաբանական օրենքները, որոնք առաջնային էին:

Հասարակական կյանքում հեղաբեկումներն իրականում չեն փոխում մարդուն: Մարդն իր կենսաբանական տեսակով մնում է նույնը հեղափոխությունից առաջ ու մաս դրանից հետո: Վրացոնք («Տախը») նույնն էին հեղափոխությունից առաջ ու մաս դրանից հետո: Ռուսական իրականության մեջ այդպես էր մտածում Իվան Բունինը: Վերջինս դեմ էր հեղափոխությանը, դրան դեմ էր և Ֆյոդոր Դոստոևսկին. եթե իրականաճար կոմունիզմի ծրագիրը, ապա

այն լինելու էր անբան մարդկանց հասարակություն: Նույն կերպ էր մտածում նաև Մաթևոսյանը. «Ձավենը ծորի մեջ կանգնեց.- Ե՞րբ է գալու աշխարհի կոմունիզմը, որ ոչինչ չանենք ու քնենք, հը՞, Պավլե» (1, էջ 115):

Մաթևոսյանը, ելնելով մարդ-արարածի մարդաբանական փիլիսոփայության դիրքերից, սուր քննադատության էր ենթարկում այդ օրենքներն անտեսող և մարդկային կյանքը նորովի կարգավորող ձևերը: «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակը տպագրվեց քառասուն տարի ուշացումով, այլ կերպ չէր էլ լինի: Այստեղ ուղիղ գծով դեռ 60-ականներին գրողը հակադրվում էր մարքսիստական փիլիսոփայությանը, որը «գտել» էր կյանքը կարգավորելու հաշվարկելի ձևերը: Մինչև Մարքսը աշխարհի փիլիսոփաներն առաջնային են համարել գիտակցությունը: Մարքսը տնտեսության փոփոխությամբ ցանկացավ տեսնել փոփոխություն և մարդու գիտակցության մեջ: Դա, իհարկե, չիրականացավ: Ամեն ինչ համահարթելու ցանկությունը կանգնեցրեց փակուղու առջև: Մաթևոսյանը դեմ էր նման հիմնավորումներին. «Իսկ ինչո՞ւ բանվոր չեմ, որովհետև բանվոր չլինելու փող ունեմ...,- ասում է Արտաշը,- Սրանից ինչ դուրս եկավ, նու, որ եթե փող ունենա՝ խելը էլ կունենաս»⁵: Հետևապես մի կողմ է դրվում մարդու անհատականությունը, որն անփոխարինելի արժեք է, որով մարդն ինքնահաստատման ճանապարհով գտնում է իր տեղը հասարակության մեջ: Այս պարագայում մեծ չափով թուլանում են պատասխանատվության զգացումը, մարդու նախաձեռնողականությունը և այլն: Հավասարության պահանջը միայն իրողություն է դառնում աղքատության պայմաններում, հարստանալը չի խրախուսվում: «Բայց եթե պետությունը մարդու ձեռքից վերցնում է նրա երեխային դաստիարակելու, աշխատանքը, կյանքը կարգավորելու, մտածելու նախաձեռնությունը, ապա գնալով քչանում

⁵ *Մաթևոսյան Հր.*, Նանա իշխանուհու կամուրջը (Անտիպներ), Ե., 2006, էջ 87:

է ուժեղ մարդկանց թիվը, ովքեր որոշումներ կարող էին ընդունել»⁶:

Մաթևոսյանն այս ընդհանուր կացությունը ձևակերպում է բաց տեքստով, մարդը անճանաչելիորեն աղավաղվում է, որովհետև «մարդն իր բնական տարերքով չի ապրում, այլ հանձնվել է իրեն խորթ ինչ-որ ռեժիմի» («Ես ես եմ», էջ 385-386):

Այս աստիճանում «զանգվածները տարրալուծվում են անհատների», այլ կերպ «քաղաքակրթությունը» վերջնական չէ, այն անցումային վիճակ է մշակույթի պատմության մեջ:

Երրորդ շրջափուլում անհատը վերադառնալու է դեպի զանգվածները՝ պահելով այն դրական ձեռքբերումները, որ նա ունեցել է նախորդ աստիճանում: «Միայն այս հողի վրա են հնարավոր մարդկային ներդաշնակության ձեռքբերումները, որ նա կորցրեց զարգացման արշալույսին՝ նահապետական հասարակական կյանքի ձևերի կործանմամբ»⁷:

Մաթևոսյանը ծնակուտյան եռագրության վերջում իր հերոսին՝ Հակոբին՝ երկրի տիրոջը, թողնում է գյուղում, աշխատավոր մարդկանց մեջ: Անհատն ապրելու է ժողովրդի մեջ՝ իրենով ծավալելով դրա ուժը՝ միաժամանակ ուժ ստանալով նրանից:

Հետաքրքիր է, որ հասարակական կյանքի զարգացման այդ շրջափուլերը, որ մշակութային տարբեր շրջափուլեր են, իսկ ժամանակային իմաստով ոչ այնքան պատմական, որքան քաղաքակրթական բնույթ ունեցող, ամբողջությամբ տարածվում են Մաթևոսյանի ծնակուտյան շարքի վրա, որ գրողն անվանել է ժամանակագրություն: «Ժամանակագրությունը վեպ չէ, ոչ մի օր դուրս չես գցի» («Ես ես եմ, էջ 209»): Ուղղակի իմաստով դա ներկայի արձանագրումն է: Այստեղ հանդես եկող հերոսները հեղինակի հայրենիքի բնակիչներն են: Բայց Մաթևոսյանի հերոսներն

⁶ *Գրիգորյան Վ.*, Հրանտ Մաթևոսյան. Ստեղծագործությունը, Ե., ԵՊՀ հրատարակչություն, 2013, էջ 79:

⁷ *Фридендер Г.*, Реализм Достоевского, «Наука», М.-Л., 1964, с. 36.

այնքան բնական են և հարուստ, որ ամբողջության մեջ հառնում են երկրի ընդերքից՝ հաղորդակցվելով մեծ, տևական ժամանակին: Այդ անհատները ներխուսացնում են քաղաքակրթական տարբեր շրջավույթեր: Ծնակուտյան եռագրության առաջին մասի հերոսը ծնակուտյան ստոիկն է՝ Ալիսոն, Սիմոնը, Անդրոն, Ավետիքը, ովքեր իրենց մասին ասել են՝ «ամեն ինչ անցողիկ է, իսկ մենք մնում ենք» («Ես ես եմ», էջ 205): Այս գեղարվեստական քանդակները ուղղակիորեն նահապետական, համայնական կյանքի կենդանի ներկայությունն են նոր ժամանակների մեջ: Նրանց խոսքը, պատկերացումները, կյանքը ապրելու ձևերը նահապետական ժամանակի նվաճումներն են՝ դարավոր աշխատանքի արդյունքում կոփված ու հանուրի կյանքով ապրելու, կյանքից գոհանալու ավանդական ընթացքով:

Աղունի մարդկային տեսակը նահապետական ժամանակից նորին կատարված անցումի հետևանքն է: Սա այսպես ասած քաղաքակրթական ժամանակն է: Անհատի և միջավայրի բախումը առանցքային նշանակություն ունի: Սա թշնամանքի դրսևորում է, երբ նահապետական վարքով ապրած գյուղը ենթարկվում է հարձակման: Աղունը չի կարող հանդարտ ու կյանքից ոչինչ չպահանջող այս մարդկանց հետ յուր գնալ: Նրան անընդհատ ու անվերջ տանջում է լավ ապրելու ներքին մարմաջը, ինչը ծնակուտյան ստոյիկների մոտ զարմանք ու քամահրանք է առաջացնում:

Քաղաքակրթական երրորդ շրջանը Մաթևոսյանն ամբողջացնում է «Տախը» (2017) ստեղծագործության մեջ: Սա հեղինակի համար լուրջ խնդիր է: Այսօր արդեն միանգամայն նոր ու իմաստավոր է հնչում Համո Մաթևոսյանի խոսքը «Տախը» երկի կապակցությամբ: «Թող որ կյանքը մեզանից առաջ անցնի՝ մեր ուզենալով-չուզենալով չի, գնացքն էլ անցնի՝ կամենք-չկամենք՝ վաղը

չէ՝ վաղվա վաղը գնալու ենք այս վեպի իրականությանն ընդառաջ...»⁸:

Դիտարկումը բխում է ստեղծագործության ոգուց: Երկը, քեև ավելի շուտ կայանում է Ռոստոմ Մելիքյանի պատմությունների, նրա ինքնավերլուծության ուղիով, միևնույնն է, կենտրոնում լինելու էր Հակոբ Մելիքյանը՝ երկրի իրական տերը, որ ոչ անվան, ոչ էլ փառքի հետևից գնացողը չէ, այլ իրական տերը՝ քչախոս ու ամեն ինչ տեսնող, գործնական և ուժեղ: Նա հողի լուռ մշակն է՝ երկրի իրական տերը: Բոլորովին էլ պատահական չէ, որ երրորդ շրջանի գործերում հերոսը հանդես է գալիս հոգնակի խոսքով: Ռոստոմը խոսում է ժողովրդի անունից: Սա նշանակում է, որ անհատը և ժողովուրդը միասնական են լինելու, այդպես է տեսնում Մաթևոսյանը մարդկության պատմության զարգացման ընթացքը՝ անհատի և ժողովրդի միասնական երթը, որտեղ չկա հակասություն նրանց միջև: Սա Հրանտ Մաթևոսյանի իդեալն է: Բայց արվեստի զարգացումը գրողը ևս տեսնում էր այս համընդհանուր օրինաչափության մեջ: Մարդկային էվոլյուցիան սերտորեն կապվում է արվեստի կայացման, դրա զարգացման սկզբունքների հետ: «Գրել պետք է ժողովրդով», -սա գրողի բանավոր խոսքն է⁹: Այս պահանջը վերաբերում է մարդկության զարգացման երրորդ շրջանին, երբ անհատը և ժողովուրդը միասնական են, նրանց միջև չկան հակասություններ և առանձին շահեր, նրանք մի մարմին են՝ միմյանցից ուժ առնող և միմյանց սատարող: Այսպես է Մեծն Մաթևոսյանը տեսնում թե՛ հասարակական կյանքի, թե՛ գրականության զարգացման ապագան:

Թերևս ասվածի կողքին ոչ պակաս կարևոր հանգամանք է գրողի՝ հասարակական կյանքում ներդաշնակություն գտնելու

⁸ *Հրանտ Մաթևոսյան*, Անտիպներ, Հատոր երկրորդ, «Հրանտ Մաթևոսյան» հիմնադրամ, Ե., 2017, էջ 623:

⁹ Մաթևոսյան Հր., Անտիպներ, Հատոր առաջին, Ե., «Հրանտ Մաթևոսյան» մշակութային բարեգործական հիմնադրամ, 2017, էջ 23:

պահանջը: Գրողի իդեալը մաքուր, ապահով, ներդաշն կյանքի պատկերն է, մարդը որպես բնության շարունակություն՝ առանց վերջինիս հանդեպ դրսևորվող ագրեսիայի: Այդ ներդաշնակ գեղեցկությունների մասին գրողը խոսում է նաև արվեստի գործերի կապակցությամբ: Այդպիսին են Սարյանի, Մինասի, Հակոբյանի նկարները, որոնք յուրովի են բացահայտում մարդուն, նրա հայրենիքը, ապրելու ձգտումները և այլն: Ներդաշնակությանը հասնելու մղումը գրողի համար առաջնային է: Նրան գրավում են մեր գրականության մեջ այն լուսավոր կետերը, որոնք խավարի սահմանները նեղացնելու հստակ նպատակ են ունեցել: Մասնավորաբար՝ Թումանյանը: Ներդաշնակ կյանքի, խաղաղ ժամանակի երազը գրողին որևէ պահի չի քել: Եթե այդպես էր՝ ինչո՞ւ է Մաքսուսյանը ներկայացրել գործեր, որոնք ներդաշնակությունը կրողն ու դրանով ընթերցողին վարակողը չեն: Սա Մաքսուսյանի ոչ թե մեղքն է, այլ ողբերգությունը: Անցման շրջանը քանդեց աշխարհի կանխատեսելի ընթացքը և քառս պարտադրեց: Մաքսուսյանն արձանագրում էր կյանքը, ներկան՝ իր կիսավեր, փլուզվող ձևերով: Նա չէր կարող հորինել ավելի լավ կյանք և բավարարվել դրանով: Բայց հենց այս հանգամանքն էլ ավելի էր սրում նրա գրականության մյուս բևեռը: Գրողի բնության տեսարանները, դրանք էպիկական ժամանակի մեջ տեսնելու հնտությունները («Գոմեշը», «Տախը») խոսում են հենց կյանքի ներդաշնակ ձևերի մասին: Մարդկային այն նկարագիրը, գեղեցկությունը պաշտպանելու, զգալու ներքին հզորությունը, որ ունեն Մաքսուսյանի հերոսները, և դրանք արտահայտվում են աշխարհում, որտեղ այնքան շատ է վատը, իշխում են չարությունն ու ընչաքաղցությունը, իրենց հետ բերում են ոչ միայն մահապետական կյանքի մասին հուշերն ու այդ բարոյական նորմերին հավատարիմ մնալու ցանկություն-պահանջները, այլև այդ ամենը դառնում են ներկայի մեջ արդեն փլուզվող աշխարհի խորխորատներից դուրս գալու հստակ ուղենիշներ: Այսինքն՝ սա միայն անընդհատ քաղաքակրթությունից դեպի մահա-

պետական անցյալը գնալու ցանկություն-մղում չէ: Քաղաքակրթության անգործությունը գրողին մշտապես տանում է դեպի նահապետական անցյալ: Բայց Մաքսոսյանի հերոսները, նրա սեպագրած աշխարհը ոչ այնքան անցյալի մասին հիշողություն-արձանագրումներ են, որքան ներկայի ու ապագայի համար մարդկային գեղեցկության, բարոյական բարձր չափանիշներով ուղեգծված ճանապարհ, որ մարդուն առաջնորդում է դեպի ներդաշնակություն՝ ազատ ու խաղաղ ապրելու նպատակադրմամբ: «Մենք պետք է այս քառսից, հուսահատությունից, բեկորներից վերականգնենք աշխարհը, վերականգնենք էթիկան» («Ես ես եմ», էջ 397): Եվ կամ՝ «Ըստ ժողովրդի, ժողովրդով ստեղծված մեր իսկ կերպարներով է կարելի վերականգնել կորսված բարոյականությունը» (ն. տ. էջ 148):

Եվ արդեն քրեստոմատիկական ճշմարտություն դարձած դիտարկումը. «Եվ եթե ինչ-որ բան պատահեր մարդկության հիշողությանը, ես կարող էի իմ համագյուղացիների պատկերով ու նմանությամբ, նրանց այն ժամանակվա կյանքի պատկերով նորից ժողովել մարդկային բարոյականության օրենսգիրքը» (ն. տ., էջ 285):

Հետևապես մաքսոսյանական արձակի ներքին տրամաբանությունը ոչ թե ուղղված է դեպի անցյալը, ինչպես կարծել են շատերը, այլ ապագան, որտեղ շատ կասկած են անցյալի փորձի, մարդկային որակների ու նոր ձեռքբերումների համատեղման ջանքերը:

ՎԵՐՋԻՆ ՄԱՐԳԻԿ

**(Ծնակության հոգեոխիների կազմաքանդումը
Հրանտ Մաթևոսյանի «Եզրով» վիպակում)**

*«...բոլորը՝ վախեցած, բոլորը՝ մի քիչ էս ու մի
քիչ էն, բոլորը՝ կիսապ, բոլորը՝ ողորմելի...»¹*

«Եզրով»

Մաթևոսյանի ստեղծագործական ընթացքն ամբողջացնող «Եզրով» անավարտ վիպակը յուրովի է շարունակում «Տախը» վեպի պատումը: Երկու այս անավարտների բացությունը նպաստում է դրանց գրերի փոխթափանցմանը՝ ձևավորելով բազմաթիվ գուգորություններով հագեցած ընդհանրական պոլիտեքստ: Երկուսում էլ կիրառված է երրորդ դեմքն առաջինով փոխանցելու ռազմավարությունը՝ այն տարբերությամբ, որ պատմողի (ֆորմալ՝ առաջին դեմքի) գործառույթը Ռոստոմից փոխանցվել է Ադունին: Հանգամանք, որ ընթերցողին վերադարձնում է գրողի միջին շրջանի գործերին: Այդ կապակցությամբ Վ. Փիլոյանը նկատել է. ««Եզրով» վիպակը...բացահայտորեն կրկնում է «Ծառերը» վիպակի կառուցվածքային պայմանաչիւր, սակայն ասելիքը ոչ թե Իշխան Դույանի ու Ավետիքի սկզբների հակադրության խնդիրն է, ինչը կա «Ծառերում», այլ ծառերին (անբառին) տեր լինելու (կամ՝ տեր նշանակվելու) մրասնեռումը, որ կապվում է Սիմոնի հետ, բայց ինչը չի հրականանում»²:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, «Եզրով», Անտիպներ, հ.1, Երևան, «Հրանտ Մաթևոսյան» ՄԲՀ, 2017, էջ 491: (Այսուհետ՝ Անտիպներ, հ. 1 կամ Անտիպներ, հ. 2):

² Անտիպներ, 1, էջ 16 (Վալերի Փիլոյանի «Առաջաբանը»):

Ինքս հակված չեմ ենթադրելու, որ «Եզրովի» առանցքային գաղափարն *անլրառին տեր լինելն է*: «Եզրովը» հեղինակի հիշողության հովիտներն ընդարձակող նոստալգիական գրություն է³, որում նախորդ գործերի իմաստային շեշտադրումները զգալիորեն կերպափոխված են: Դա վերաբերում է ինչպես անտառապահության լայթմոտիվին, այնպես էլ երկու տոհմերի անհամատեղելի հոգետիպ-խառնվածքների փոխառնչություններին: Այդ նոր կոնստելացիան բացորոշելու համար Վ. Փիլոյանի դիտարկումներն անկասկած օգտակար են, բայց դրանք էական ճշգրտում են պահանջում:

Նախ, անհրաժեշտ է նշել, որ Իշխանի և Ավետիքի խառնվածքների հակադրությունը վիպակում շեշտադրված չէ, որովհետև այն փոխարինված է Իշխանի և Սիմոնի խառնվածքների զուգահեռական ներկայացմամբ: Դա զարմանալի չէ, քանի որ «Ծառերում» էլ խոսքը ոչ միայն առանձին հերոսների՝ Իշխանի և Ավետիքի մասին է եղել, այլև նրանցում մարմնավորված տոհմային բնավորությունների: Սրան համապատասխան, «ծառերի» բուսական կրավորականությունը խորհրդանշող փոխաբերությունը տարածվել է Մնացականյանների ողջ տոհմի՝ «քոնոնց» վրա⁴: Գիտենք նաև, որ նախատեսված եռագրության՝ Ավետիքին վերաբերվելիք վերջին մասն այդպես էլ չի գրվել, իսկ Ավետիք անունով հերոսը հայ-թուրք հարաբերության ոլորտն է մղվել⁵: Փոխարենը Մաթևոսյանի ստեղծագործական ուղու տարբեր կենսաններում Ավետիքի բնավորության գծերը վերագրվել են տոհմի տարբեր ներկայացուցիչներին, այդ թվում՝ Աբելին, որը ծնակուտյան պատումի առանձին դրվագներում ունեցել է Սիմոնի հոր գործառույ-

³ Գուցե պատահական չէ, որ կառուցվածքային առումով «Եզրովն» ավելի է հիշեցնում Թումաս Վուլֆի «Երկրի ոստայնում» հորդացող հուշերի կտրտված հոսանքը, քան որոշակի իմաստային առանցքի շուրջ կառուցված «Ծառերը»:

⁴ «...իսկ լա՞վ է, որ քոնոնք...». Հ. Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 2, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, էջ 266 («Ծառերը»):

⁵ Տե՛ս Հ. Մաթևոսյան, «Տախք», Անտիպներ, հ 2, էջ 380-ից:

թը, ինչպես նաև՝ Սիմոնի եղբայր Հակոբին⁶: Եվ ահա «Եզրովում» բեմառաջ է մղվել Սիմոնը, որի կերպարը այստեղ գուրկ է նախորդներին հատուկ սխեմատիզմից և իր կենսականությանը համադրելի է Իշխանի կերպարի հետ: Ասվածի լույսի ներքո առնվազն վիճելի է Փիլոյանի փակագծումը՝ *ծառերին (անտառին)*, քանի որ դրանով *տոհմի բնավորությանը հղող* «ծառերը» նույնացվում են *բնությունը մարմնավորող* «անտառի» հետ: Բայց, առավել խնդրահարույց է մյուս փակագիծը, որը, կարծես իմիջիայլուց, նույնության նշան է դնում «անտառի տերը լինելու» և «տեր նշանակվելու» միջև: Հասկանալի է գրականագետի ցանկությունը՝ որևէ կերպ պահպանելու Ռոստոմի՝ անտառի պահապանը լինելու լայթմոտիվը, որն իշխող է «Տեր»-ում և «Տախը»-ում: Սակայն, «Եզրով» անավարտում խոսքը ոչ թե *անտառին տիրություն անելու* մասին է, այլ *անտառապահի շահավետը պաշտպանելու տիրականություն*: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել. պատմողի դերի անցումը Ադունին սկզբունքորեն բացառում է ռոստոմյան կենսաընկալումը:

Ադունի վերադարձը «Եզրով» թեև մասամբ վերականգնում է «Ծառերից» մեզ հայտնի տոհմային խառնվածքների հակադրությունը, մինչև նույն ժամանակ զգալիորեն հեռանում է նրանից: Առաջ եկած ճեղքվածքը՝ պայմանավորված Ավետիք – Սիմոն փոխատեղումով և *անտառապետության ռոստոմյան գաղափարի* նենգափոխմամբ, ակնհայտ լարման դաշտ է ստեղծում երկու տեքստերի միջև՝ ձևավորելով նոր իմաստային կոնֆիգուրացիա:

Ստորև ես կաշխատեմ ցույց տալ, որ այդ նորովի գծագրված միջավայրում Իշխանի և Սիմոնի խառնվածքների կոշտ հակադրությունը կորցնում է իր նշանակությունը, իսկ *անտառի տիրոջ* գաղափարը վերջնականապես կազմաքանդվում է և իմաստագրվում:

⁶ Նույն տեղում, էջ 474:

ՉՍԵՐ 1 (Էսկանը)

Իշխանի հանդիպումը Ադունի հետ «Եզրովում» հատուկ կարևորություն ունի հոր և դստեր խառնվածքների հետագա բացորոշման համար: Ծանրակետն այստեղ Իշխանի ոտքերը լվանալու դրվագն է, որը դուրս է եկել ավանդական հյուրասեր հոգածության սահմաններից և *ծիսական ուրնլվայի* երանգներ է ձեռք բերել. *«Սպիտակ, սիրուն, հավաք ուրներ ուներ, ու որ գոգըս առա ու փափուկ գուլպա հագցրի՝ կռացավ չեռը չեռիս ու գուլպայի վրայով անցրեց, չեռը քսեց չեռիս: Ինչ պաշած չկար – ոչ որք երեխայությանս, ոչ աղջկությանս, ոչ էլ հեկո, նրա պաշն ինչ էդ եղավ»*⁷:

Ուշադիր ընթերցողն անկասկած կնկատի, որ մեջբերված հատվածի վերջին նախադասությունը համարյա կրկնում է համապատասխան տողերը «Աշնան արևից».

*«Եթե մեր միջև սիրո պես մի բան եղել է՝ այդ եղել է Չորագէս կայարանի լուսավոր խանութում»*⁸:

Չուգահեռն էական է, քանի որ ի ցույց է դնում Ադունի խաթարված կապն *իր կյանքի երկու կարևորագույն տղամարդկանց՝* ամուսնու և հոր հետ: Երկու դեպքերում էլ գործվածքի ակնթարթային առկայծումը տեսանելի է դարձնում *սիրո քացակայությունը Ադունի կյանքում*:

Նրա կտրտված հարաբերությանը Սիմոնի հետ և երկիմաստ կեցվածքին ամուսնական սիրո հանդեպ ծանոթ ենք «Աշնան արև»-ից: «Եզրովում» երկիմաստությունն իսկ վերանում է՝ փոխակերպվելով ամուսնու տոհմի նկատմամբ անսքող հակակրանքի հախտուն պոռթկումի՝ *«հերրդ, հորեղբայրդդ, հորրդդ ցեղն ու գեղը ինչ արելի են»*⁹:

⁷ Անտիպներ, հ. 1, էջ 448:

⁸ Հմմտ. Երկեր երկու հատորով, հ. 2, էջ 15:

⁹ Անտիպներ 1, էջ 446:

Իշխանի պարագան այլ է: Որքան էլ հոր անտարբերությունից խոցված՝ Ադունը մշտապես հիացել է հորով՝ երազելով որդուն փոխանցել նրա *զնգուն-զվարթ* արյան գործությունը, «Եզրովում» այդ հիացմունքը՝ ուժեղացված հարազատության էրոտիզմի հասնող վերապրումով ¹⁰, վերածվում է համարյա կրոնական էքզալտացման. հայրը նրան ներկայանում է *արև օրվա մեջ շողացող* դեմքով ¹¹:

Որ այդ ամենով հանդերձ դուստրն իր ողջ կյանքում հորից սիրո ոչ մի դրսևորում չի տեսել, լիովին համապատասխանում է Ադունի ռեպլիկին «Աշնան արևուն»․ «*Մերը մեր ցեղում չկա*»:¹² Այդ արտառոց պնդումը կարող էր, իհարկե, ընկալվել որպես սկեսրոջ հետ լեզվակոծվում պատահականորեն դուրս թռած չափազանցություն, եթե «գաղափարական հիմնավորում» չստանար «Եզրովում»՝ սերը չկա, որովհետև *դա չէ էականը*: «*Ամբողջն էականի վրա է, լավը ջան, բոլորի կյանքն ու գործը էականի շուրջն է: Ուրիշ կողմ են նայում, ուրիշ բաներից են խոսում, բայց ուշքները էականին է – իմ հեր Իշխանինն էլ, Գոշյանինն էլ, Գոդունն էլ, Անշահանն էլ...*»¹³: ...«*Իսկ էականը՝ լինել, ինչ էլ անցնի-դառնա՝ լինել, ուրիշի հաշվին, ուրիշի վրա՝ լինել: Ղարաբաղցիք մղամունճ են ասում – հիվանդ ծառին կաշում ու փարթամ կանաչ ծաղկում է, բոլորը մղամունճ են, բոլորս մղամունճ ենք*»¹⁴:

¹⁰ Ունվվայի դրվագում աստվածաշնչյան՝ Հիսուս – Մագդալինե հարաբերությունը հիշեցնող էրոտիկական լարումն առավել շեշտվում է պարբերության շաբուանկության մեջ՝ «Ասացի. «Իշխան, ուզում եմ քեզ լողացնեմ»: Մերժեց, գիտեի՝ որ կմերժեր, բայց գիտեի՝ որ զարթնեց՝ լողացնելու եմ» (Ամտիպներ, հ. 1, էջ 448)

¹¹ «Չարթնեցի **տեսա մի արև**, մի թռչուն օրվա շենքի ենք կանգնած <...> Գործի վրայից երեսը բարձրացրեց, **իր նման շողալով** մի բուպե մայեց» (ընդգծումներն իմն են՝ ԱՌ): (Ամտիպներ 1, էջ 445)

¹² Երկեր երկու հատորով, հ. 2, էջ 30:

¹³ Ամտիպներ, հ. 1, էջ 449:

¹⁴ Ամտիպներ, հ. 1, էջ 450: Ադունի դիտարկումը բուսաբանական հիմք ունի: *Մղամունճը* կիսամակարոյծ մշտադալար թփերն է՝ *Viscum album*, որը մակա-

Այսքանը բավական է համոզվելու համար, որ Ադունի՝ հորից ժառանգած պատկերացումը *էականի* մասին՝ որպես *մակաբուծության* *ուրիշի հաշվին լինելու կենսակերպի* արմատապես անհամատեղելի է *փոխադարձ նվիրումից ծնվող* սիրային հույզի որևէ դրսևորման հետ:

Բայց խնդիրը միայն դա չէ: Ծնակուտյան փոխակերպված բարեխառնության¹⁵ հիմքերն ուրվագծող այս կարգավորիչի երևան գալը «Եզրովում» ստիպում է վերանայել Իշխանի հոգեկերտվածքի՝ «Ծառերից» եկող դիցաբանականացված պատկերը: Օպտիկայի փոփոխության շնորհիվ՝ ուշադրության կենտրոն են մղվում այն դրվագները, որոնք ոչ այնքան հերոսի անկասելի (եթե նույնիսկ չար, բայց գրավիչ) «դիվայնության» մասին են խոսում, որքան նրա *անսահման հարմարվողականության*, որն ի վերջո *անյարաբեր է* այն բոլոր իրավիճակների նկատմամբ, որոնցում իրերի բերումով հայտնվում է. «*Անդրանիկի բանակում էր, Անդրանիկը գնաց, բանակը նրա երևից՝ «Անդրանիկ, Անդրանիկ», իսկ քո պապն արդեն նախիր էր քաշում Քոչաքարա Թովուզ, Թովուզա Քոչաքար ոչխար էր քաշում: Այո, սրանց նախիրը գողանում ծախում էր նրանց վրա, նրանց ոչխարը գողանում ծախում էր սրանց վրա: Անդրանիկյանները դեռ «Անդրանիկ, ախ Անդրանիկ», անդրանիկյաններին սկսեցին հավաքել, դաշադությանն սկսեցին ջարդել, բայց քո պապն արդեն կոռպերարիվ էր մտել, կոռպերարիվում եզների հետ քար էր քաշում – անդրանիկյան ու մանավանդ դաշադ ոչ եղել է, ոչ էլ լինելու է – կոռպերարիվակյան է, այրա»*¹⁶:

բուծվում է բազմատեսակ ծառերի վրա՝ ամրանում է գագաթին կամ ճյուղերին և աճում խիտ, կանաչ թփի տեսքով:

¹⁵ Հոլովածում օգտագործվող «բարեխառնություն» եզրը՝ «բարքերի խառնուրդ», փոխառնված է Հակոբ Օշականից: Դրա տակ նկատի ունենալով բարքերի կենդանի շարժը՝ դրանց գործառնող մարդկանց՝ հերոսների, խառնվածքների այն հավաքականությունը, որը ոչ այնքան բարոյագիտական, որքան *գոյաբանական* բներևույթ է:

¹⁶ Երկեր երկու հատորով, հ. 2, էջ 244:

Այսպիսով, Ադունի երևակայած դիվային կտրիճը, որի *վրաս-գը ծովիանի նման խաղում ու ցոլում էր* գլուղից գլուղ, քողագերծ-վում է որպես «*դիվայնությունից զուրկ բրիքսրեր*»¹⁷ կամ, այսօր-վա հայերենով՝ «աչքաբաց մարդ»։ Դռչաղ Իշխանի խամբած կերպարը զրկվում է միակ հնարավոր՝ *գեղագիտական* արդարա-ցումից¹⁸։ Հասկանալի է դառնում նաև, որ «*իշխանների*» մանրա-ցումն ու *քազմացումը*, որոնց մասին այդքան սրտնեղած խոսել է Մաթևոսյանը հայտնի հարցազրույցում¹⁹, միայն արտաքին հան-գամանքների արդյունք չեն եղել։ Այն անխուսափելիորեն պայմա-նավորված է Իշխանի հոգետիպի խորքային՝ *սահմանադիր* հատ-կություններով։

Սրան համապատասխան, *էականի* դիրքերից է ընկալվում նաև անտառապահի պաշտոնը՝ ոչ որպես *կոչում*, այլ որպես լծակ՝ անտառի բարիքներն օգտագործելու, ուրիշների հաշվին ապրելու համար։ Որպես հնարավոր լրացուցիչ օգուտ դիտվում է Սիմոնից խլված հողակտորը հետ բերելը։ Հատկանշական է, որ Իշխանը թռռան հետ խոսակցության ընթացքում *հողի* մասին կենցաղային քվացող հարցը ներկայացնում է որպես *երկրի* խնդիր.

« - ...դու ինչ տղա ես, որ թող ես արել քո երկիրը կիսել եմ:

- Բա էս երկիր՞ը է, քե հող:

- Միրուն երկիր է, էսքան լավ երկիր էս աշխարհում էլ չկա:

- Ես ինչ անեմ, եկան իշի պես ուրբեցին:

- Իշի քամակին փեպրով կիսինն դռնից կհեռացնեն»²⁰:

Սա այն խոսքն է, որով Ադունը կուգեր, որ իր որդին էլ խոսեր՝ «...թող սրանց «*վուեյր*» չաներ, չեր ցեղի «*վուեյր*» – *վուեյ* – *թող*

¹⁷ Հմմտ. Ա. Ոսկանյան, «Homo trickster, կամ էսթետիզմի ծուղակները», Ռու-բիկոն, 2/7/2004, էջ 88:

¹⁸ Դիվային էսթետիզմի հարացույցին պատկանող հերոսի մանրացման և գեղա-գիտական որակագրկման մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 73:

¹⁹ Հմմտ. Հ. Մաթևոսյան, «Լեզվի պոեզիան», Ես ես եմ, Երևան, Ոսկան Երևան-ցի, 2005, էջ 209:

²⁰ Անտիպներ, հ. 1, էջ 445-446:

չասեր, իսկական մարդու մոտ էր կանգնած – հետը թող նրա լեզվով խոսեր. «երկիրդ տվել ես քնամուղ» - «չեմ տվել ու չեմ տալու»»²¹ :

«Նրա լեզվի» հիշատակումը վերադարձնում է երկու տոհմերի կտրուկ հակադրությանը՝ ամուսնու «անլեզու» ընտանիքի և սեփական հոր միջև, որի հանրային խոսքի ունակությունը պայմանավորված էր նրանով, որ *մեր հոր գործը, իր հոր գործը և հասարակական բոլոր ղեկավարների գործը, - ժողովրդի հետ էր <...> քարի, փերի ու սողոցի հետ չէր*²² :

Բայց, հակադրությունը նորից սղվում է, եթե նկատի ենք առնում, որ Իշխանն իր ուղիղ և վճռական խոսելաձևը միայն թռռան հետ գրույցում է կիրառում: Այնինչ, հանրային շփումներում նրա խոսքը (մենք դա նաև «Ծառերից» ենք հիշում) նույնքան քողարկված «թրիքստերային» է, որքան և վարքը: Այդ է վկայում, մասնավորապես, Դոշոյանի հետ նրա գրույցի ռազմավարությունը, որի նպատակը Սիմոնին անտառապահ դարձնելն է. «Նրա հետ միշտ պարսպ բաներից էին խոսում, «գրուցում էին», նա միշտ պարսպ բաներից էր խոսում: Իսկ էականը՝ ճեռաց, էականը՝ կես խոսքով, էականը արդեն եղել է – Անշևանը անտառապետ է: <...> Ու հետո, երբ քարի ավերիս եղավ՝ թե Սիմոնն անտառապետ է գալիս, թե Դոշոյանի միջոցով Իշխանը Սիմոնին անտառապետ է կարգել...»²³ :

Այն մասին, որ Սիմոնին անտառապահ կարգելու ձեռնարկի տապալումը նախ և առաջ Սիմոնի «մեղքն» է՝ ոչ Իշխանի, կխոսենք հաջորդ հատվածում: Առայժմ սահմանափակվենք՝ արձանագրելով, որ «Եզրովում» հեղինակը վերջնականապես կազմաքանդել է հերոսի՝ մորենական պապ Իշխանի *էսթետիկական կենսակերպը* ներկայացնող դիցաբանականացված պատկերը: Այն

²¹ Նույն տեղում, էջ 447:

²² «Տախը», Անտիպներ, հ. 2, էջ 297:

²³ Անտիպներ, հ. 1, էջ 455-456:

գրկվել է «հերոսական ավագակի» գեղագիտական գրավչությունից և իր բնական տեղն է գրավել ծնակուտյան բարեխառնության՝ *էականով* ապրող գերճկուն «երևելիների»՝ դոշոյանների, գողիների, պիպոսների և այլոց շարքում²⁴:

Հորենական տոհմի մասին՝ ստորև:

ՉՍեր 2 (Ուրիշի խաչը)

Իշխանն իր գործն իսկապես արել էր: Բայց անտառապահությունը, միևնույնն է, Սիմոնին անցնել չէր կարող, քանի որ նրան հատուկ չէին ո՛չ *անշահախնդիր առաջնորդության* ռոստոմյան ձգտումը, ո՛չ էլ *պաշտոնն անձնական շահերին ծառայեցնելու* Աղունի մոլուցքը: Նրա հոգետիպը մոտ էր *բեռնաձիերին*, որոնք անմոռնչ կրում են *ուրիշի բեռը* և այն թեթևացնելու համար ունակ չեն Անշանին սագական շողոքորթ քայլերի²⁵:

Հարցազրույցներից մեկում Մաթևոսյանը բեռնաձիերի կողի-գիան փոխադրել է բիրլիական համատեքստ՝ խոսելով *ուրիշի*

²⁴ Այնպես չէ, որ ստեղծագործական ճանապարհի սկզբին Մաթևոսյանը չի գիտակցել Իշխանի հոգեկերտվածքի «իջեցնող» գծերը: «Նամա իշխանուհու կամուրջում» Իշխանի լրագրող թոռան՝ պապին տված գնահատականը ջախջախիչ է՝ «Սովորական քանդողներից չես. դու չես թողնում շինեմ. դրածը շուտ ես տալիս ...և գոնե տեղը չես թողնում, որ նորից դնեմ. շուտովածը գողանում ես: <...> Հիմա էլ քեզ պետք չէ ձկան գլխի հոտածություն-չհոտածությունը. դու թալանում ես ու չես նայում՝ ուրիշները թալանո՞ւմ են, թե ավելացնում: Դու հոտացնող ես» (Հր. Մաթևոսյան, «Նամա իշխանուհու կամուրջը», Երևան, Օգոստոս, 2006, էջ 62 և 63): Սակայն, մույն գործի հաջորդ էջերում հերոսը հանկարծ կերպափոխվում է «Իշխան-լավի» (էջ 69), գողի գործառույթը փոխանցվում է նրա որդուն՝ Արտաշին, իսկ հետագայում տարրալուծվում է գողության ամենատարբեր դեպքերի մասին պատմող դրվագներում: Հետաքրքիր է, որ 1963-ին Պետիրատի մերժած «Գողերը» ընդհանուր վերնագրով գրքի երկրորդ վիպակը՝ «Նամա իշխանուհու...» հետ մեկտեղ «Մեմբ եմք, մեր սարերն» է եղել, այսինքն՝ ոչխար մորթելու ամմեղ պատմության մեջ՝ որքան էլ հեգնական, շեշտադրվել է հենց «գողության» հանգամանքը: Բայց ահա «Եզրովում» շատ բան տեղն է ընկել:

²⁵ «...հորըլ բնույթը չի մարդու երեսի և քթել, և հետը հացի նստել: ... հերըլ առիթ է փնտրում՝ որ մարդու իրենից հեռացնի, իրենից դուրս գցի մարդու, ու հորըլ նեղանալը հավիտյան է» (Ամտիպներ, հ. 1, էջ 456):

խաչը կրող բեռնակրի մասին. «Եվ իհարկե, շքեղ գրքերից, Աստվածաշնչից ու էնցիկլոպեդիաներից ավելի պիտի տեսնեի Ղուկասի վկայությունը Սիմոնի մասին, Սիմոնի, որ հանդից գալիս էր և կուզեմար, որ ուրբերը մեկը լվանար և ինքը հիմա քնած լինեիր քեկուզ շալակի տակ, ծանր բեռնակ տակ... Բայց նրա քեռը նրա ուսերից իջեցրին, խաչը նրա շալակը տվին, քե՛ղու լավ բեռնակիր ես, լավ համբալ ես, լավ կլինի, որ Քրիստոսի խաչը դու հանես Գողգոթա, որովհետև իշխանների մեր ուսերը խաչի համար չեն, ինքը՝ Քրիստոսն էլ նիհար տղա է, չի կարող տանել: Ահա, էս Սիմոնի մեջքն էլ շատ հարմար է ուրիշի խաչը տանելու: Ավերարանում ես Ղուկասի Սիմոնին եմ նկատել...»²⁶:

Հիրավի, անհրաժեշտ էր Մաթևոսյանի՝ աշխարհին նայելու հատուկ կերպը, որպեսզի փրկչի խաչը կրող բեռնակիրը փրկչից նկատելի դառնար: Բայց, եթե *ուրնվալի չարժանացած* երկու Սիմոններից աստվածաշնչյանը՝ Կիրենացին, պարզապես նույնանում է պարտադրված բեռը ստոիկյան արժանապատվությամբ կրող բեռնաձիու հետ, ապա ծնակուտցի Սիմոնի ներքինը *խոցված է խուլ ընդվզումով՝*

«... նեղվում է, լուռ տրորվում, իրա մեջ ինքը զագագում ու աճառիք պայթում է...»²⁷:

«- Գերին չեմ...» (նույն տեղում, էջ 415):

«...Որովհետև իսկապես ինքն էր գերին. տասը կողմից խեղդում էինք խեղճին – իրենք ռումին գերիները, ընտանիքը, հերնումերը, եղբոր ընտանիքը, հիմա էլ՝ թիֆլիսեցի գործիչ Ասատուր Կախոյանի աղջկան սիրիայան արքայից հանել, էստեղ ռուսերենի դասատու են դրկել, հետը սա մի անկեզու հայրենադարձ է բերել, երեխա ունեն, էս-անգամվա կաթը սրանցն էր լինելու...» (ն. տ., էջ 412):

²⁶ Հ. Մաթևոսյան, «Մշակույթի պատասխանատվությունը աշխարհի ճակատագրի մեջ վիթխարի է», Ես ես եմ, էջ 247:

²⁷ Անտիպներ, հ. 1, էջ 412:

Բայց, Սիմոնն ունակ չէ բացորոշելու իր դժգոհությունը: Նրա բերանից ելած բողոքը կամ անհասցե է՝ «- *Բոլորդ գլխիս կարգադրիչ պետք եք գալիս, կորեք գլխիցրս, ես չեմ տեսակր...*» (ն. տ., էջ 442) կամ ուշացած և փոխաբերական՝ «*Չէ՛ր կանգնի, չէ՛ր նայի, խոսքը կայծաքարի նման մի անգամ չէ՛ր ճայթի – միշտ՝ հեւրո, միշտ՝ մարքում, միշտ՝ ուշացումով, միշտ՝ կողքի, մի կողմ, միշտ՝ անուղիղ, միշտ վրիպած ... Ղևիկ երեսին շրպալիք խոսքը՝ ասենք թե ինձ, էսինձ ողորմելի քացին՝ անասունին ու ճամփի քարին*» (ն. տ., 486):

Սիմոնի ընդվզումը համը է՝ «*Հորիցըդ խոսք չեմ հիշում, հերդ ներկա է, քայց հորըդ խոսքը չեմ հիշում*» (ն. տ., էջ 411), իսկ ֆրուստրացիան դրսևորվում է գործողություններով՝ «*ռանդան չեռից թռչում է, «ֆուզանը գլխիդ կտամ», կովկիթը չափարի գլխով թռավ լորուր*» (ն. տ., էջ 412), ... *հերո այդ թավան էլ շարտեց ...*» (ն. տ., էջ 435):

Ուրիշի բեռն՝ *որքան էլ դժկամ, քայց անվերապահ* ստանձնումը պատճառ է Սիմոնի *պատրված գիրակցության և դրանով պայմանավորված համրության*: Ավելորդ է ասել, որ ծնակուտյան պատումն առաջին դեմքով ներկայացնող հերոսների՝ Ադունի կամ Ռոստոմի կողքին Սիմոնը կանգնել չէր կարող: Բայց արդյո՞ք նա ընդհանրապես ի վիճակի էր *ինքը խոսել իր մասին*, մանավանդ եթե նրա բողոքը՝ գոնե Ադունի վկայությամբ, ատելության մեջ էր խմորվում. «...*ինքը մարդուց ու գեղամիջից հեռու էր, քայց ես էն գիրեի, ես ու քացի-կերած քարը գիրեինք, որ ասում է, չի սիրում, քարախ-կտրած արելությունը մեջը եռելի է գալիս, չսիրելու՛ց, արելու՛ց, իր զգվանքի՛ց է՝ որ իր եզնասայլի համար Գողու առաջ Ներսիկն է կանգնում*»:

Չի սիրում ոչ *խեղճին ու կախյալին, ոչ էլ խելքի ու ճարակության ու բարեգործության ծովում լողացողին* – ոչ Գողուն ու Ղևի Վրացյանին, ոչ *հորն ու Ներսիկին՝ որ երեկվա իրենց նույն մեծ տան տղան ու տարեկից ընկերն է, ոչ էլ ինձ, ոչ էլ ինձ ու երեխա-*

ներին՝ որ խուրջինի ակներում հիմա ծվարած են» (ն. տ., էջ 486-487):

Հետաքրքիր է, որ սերը վկայակոչողն այստեղ Ադունն է, այն Ադունը, որի «*իմ ցեղում էդ սպրանքից չկա*»-ն հիշում ենք անկասկած: Բայց, նրա նպատակն այս դեպքում սիրո ջատագովությունը չէ, այլ դրա շղարշի տակ թաքնված հակադիր մղումն իր ցույց դնելը: Խեղված հարաբերությունների այս ջղաձիգ արձանագրությունը նոր լույսի տակ է դնում «Ծառերում» վաղուց արդեն *ասված-չնկատված*՝ Ադունի ենթադրությունը, որ սերը Ավետիքի տոհմի համար ատելությունը քողարկելու միջոց է. «*Ասում եք սեր, ասում եք սիրում ենք: Սիրում եք, քանի որ կծելու, կտրրելու, գրկելու, արելու տղամարդկություն չունեք, – դուք վախենում եք արելուց: Դուք չեք սերը բաշկինակ եք անում, կապում աչքների, որովհետև վախենում եք բաց աչքով նայել ու արել – հանկարծ կրեսնեն, որ արում եք ու կրան կապանեն*»²⁸:

Տեղին է արձանագրել, որ սիրո քողի տակ քլթքլթացող ատելությունը ոչինչ այլ բան չէ, բան *ressentiment*-ի դասական դրսևորում՝ հոգեկան ինքնաթունավորում, որը սովորաբար առաջ է գալիս, երբ անգործությունն արգելակում է վրեժի ազդակը²⁹:

Կարելի կլիներ, իհարկե, ենթադրել, որ այդ մտայնությունը սոսկ Սիմոնին է հատուկ, և դրությունը փրկելու համար փորձել վերադառնալ տոհմի նահապետ Ավետիքին: Բայց «Եզրովի» տարածքում դա շատ բան չի փոխում: Սիմոնի *ressentiment*-ը փոխարինվում է նրա հալևոր հոր *անկարեկից ամենաբարությունք*, որն անհաղորդ է մնում որդու իրական ապրումների: Ավետիքի նկատողությունն իսկ քողարկված-անուղղակի է և հենց դրանով էլ բորբոքում է որդու զայրույթը. «...*անխոս չեռը կառնեք Սիմոնի տաշածը ու էլի կրաշեր, կիսանչեր, կմաքրեր, կկոկեր ու լուռ տե-*

²⁸ Երկեր երկու հատորով, հ. 2, էջ 243:

²⁹ Տես Մ. Շևկեր, «Ressentiment-ը բարոյականության կառուցվածքում», Ինքնություն-1, Երևան, ՀՀՀԿ հրատարակություն, 1995, էջ 237:

դը կղներ... քայց հենց գոհության ու խաղաղության այդ բույսերն էր, որ <...> ես ու քույրերը գիրերինք, որ Միմոնի դերը մեզը հիմա ուռչում են»³⁰:

Երկու տոհմերը մարմնավորող Իշխանի և Միմոնի հոգեւորականի արմատական կերպավորումը «Եզրովում» ստեղծում է *նոր իրադարձություն*, որում էքզիստենցիալ ընտրության պահանջը՝ «ո՞վ ես՝ Իշխանը, թե՞ Ավետիքը», կորցնում է իր ռելևանտությունը: Երկուսն էլ կազմաքանդված են:

Գրական տեխնիկայի առումով դա վերադարձ է «Տաշքենդից» հայտնի *բարեխառնության կոլեկտիվ սուբյեկտից* դեպի նրա *տրիպական մարմնավորումը մեկ հերոսի՝ Միմոնի մեջ*: Վերջինիս բնորոշող երկու գործոններն են՝ «*անլեզու աշխարհներն ու խուլ չարությունը*» (նույն տեղում, էջ 497):

ՉՍԵՐ 3 (Մատնությունը որպես կենսակերպ)

Մնացյալը ծնակուտյան բարեխառնության ոչ մի տեղ չտանող հախտոն շրջապատւյտն է, որում հատուկ տեղ ունի օրիորդ Սիրանուշ Վրացյանը: Նրան տրված հեզմական մականունները՝ *Յենգոր, Կեսուր, Օրիորդ, Ուցյուն* (ն. տ., էջ 474) կապված են գյուղը վերահսկելու և ղեկավարելու նրա ձգտման հետ: Դատարկ քաղաքական կարգախոսների անընդհատ վկայակոչումը³¹ և պետական շահի ինքնակոչ պաշտպանի՝ *գրաքննիչ-ցենզորի* կեցվածքը պայմանավորում են *Օրիորդի* օտարումը հարազատ «բարեխառնությունից»: *Ուցյունի* արտակարգ մարմնեղ և անհամաչափ կազմվածքն առավել ցցուն է դարձնում նրա «այլությունը»՝ ակնհայտ գուգորություն առաջացնելով մեկ այլ օտարի՝ գյուղի ջահելներին իր էրոտիկական գրավչությամբ շփոթեցնող գոմշական պ *իթխարու* հետ:

³⁰ Անտիպներ, հ. 1, էջ 487:

³¹ Այստեղից նրա մականուններից ամենակաշունը՝ Ուցյունը, որը հղում է օրիորդի վերամբարձ-պաշտոնական խոսելածին՝ *կարգապահուցյուն, կուսակցուցյուն, ազգարուցյուն, հավասարուցյուն*... Տե՛ս Անտիպներ, հ. 1, էջ 474:

Այս *տեղական վիթխարին* հիշատակվում է ծնակուտյան ցիկլի տարբեր գործերում, բայց առավել կարևորություն է ձեռք բերում ուշ անտիպներում, որտեղ վերջնականապես ամբողջանում է նրա հոգետիպը: Վերջինս իրադարձող կարևոր հանգույցներից է օրիորդ Ուցյունի և գնդապետ Սերժ Զառյանի ամուսնությունը («Տախը»-ում), որի հիմնական նպատակը ամուսնացողներին հասու վարչական ռեսուրսների մեկտեղումն է: Այդ *մեզայյան-սի* արհեստական, կեղծ բնույթը հեզնում է հարսանիքի համար սեղան կապելու կանչված Սիմոնը: Բայց, նրա «ուրախ կատակը» անսպասելիորեն հանրայինը տեղափոխում է անհատական ոլորտ՝ շոշափելով ամուսինների *մարմնական անհամարեղելիությունը*. «Ինչքան էլ գեներալական լինի՝ քաշդ վաթսուն կիլոյից ավել չի, դու էս ցենյորներանոց աղջկան օրինակ էդ ո՞նց ես շուռ փայլու» (նույն տեղում, էջ 200):

Հատկանշական է, որ խոսակցությանը ներկա գտնվող Ուցյունը զոնե առերես (որքան էլ ներկաները զգում են *նրա հզոր (սոդապարե) պոչի լարումը փեշի փակ* (ն. տ., էջ 201)) ընդունում է առաջարկված խաղի կանոնները՝ արձագանքելով նույն ոճով՝ «Հեյո՛՛ նայած ում համար, վարպե՛ր, մեր ծանրությունը գնդապետի առջև ծանրը չի լինելու, քանի որ դա զոռով չի լինելու, այլ մեր քարի կամքով»³² (նույն տեղում), և կոպտորեն պայթում է միայն այն բանից հետո, երբ Սիմոնը համառորեն կասկածի տակ է դնում նախատեսվող ամուսնության բնականությունը՝ վկայակոչելով ծնակուտյան բարեխառնության կարծիքը՝ «*առ – հա՛, ասաց, ուրեմն դու էդ կամեցողությունն ունեցել ես՝ Ծնակուտի մի գունդ ժողովուրդն էսպես անփեղյա՞կ*» (նույն տեղում):

Ուցյունի անսեր ամուսնությունը մեկ այլ՝ անսպասելի բացատրություն է ստանում «Եզրովում»: Պարզվում է, որ Ծնակուտի ղեկավարներից Գողի Արտաշն է նպաստել զույգի մերձեցմանը,

³² Նույն տեղում:

քանի որ դրանով «*բանակային Ռուսաստանի անհայրություն է դրկում Վրացյանին, սրա մարմնիչ աչքը կտրում է մեզանից, գլուղի մեր նիհար մեջքը հանում է սրա անխիղճ զավակի տակից*»³³:

Գյուղն անհանգստացնող խնդիրը, այսպիսով, Սիրանուշ Վրացյանի *մարմնիչ աչքն է*: «Էականով» ապրող մյուս իշխանավորներից Ուցյունը տարբերվում է մատնագրերով, որոնցով պետական մարմիններին է հանձնում այս կամ մանր զանցանքը կատարած համագյուղացիներին: Հատկանշական է, սակայն, որ մատնությունների դրդապատճառը միայն սեփական իշխանության հաստատումը կամ անձնական հարստացումը չէ: Եթե այդպես լիներ, դրանք կլինեին գործիքներից մեկը նրա հավակնոտ հանրային կյանքի զինանոցում: *Մարնությունը ծնակուտյան Յենգորի կենսակերպն է՝ պայմանավորված ժամանակին նրանում տեղի ունեցած էրզիստենցիալ հոգեփոխությամբ՝ «...ամեն ինչ մարնում ու եր չի կանգնում՝ կրկնակի ու եռակի է մարնում, որովհետև ուսանողությանը Մանկավարժականում սխալվել մի մարնություն է արել դասարտուների-ընկերների աչքից ընկել, ու հիմա մեր վարքն ու արարքը, կառավարությունից պահած մարդն ու անասունը՝ ամեն ինչ է մարնում, որպեսզի իր սխալը օրենք կնքի ու մանր գողությունների մեր ճիշտ կյանքը սխալ հասարակի»*³⁴:

Պարադոքսն այստեղ է. ձգտելով լեգիտիմացնել նախկինում գործած սխալը՝ ծնակուտյան *Յենգորը* շարունակաբար կերպավորում է միջավայրն այնպես, որ իր հանցանքն այլևս վարքի

³³ Անտիպներ, հ. 1, էջ 408:

³⁴ Անտիպներ, հ. 1, 473: Ուշագրավ է այն պարադոքսալ գուգահեռականությունը, որ առաջանում է օրիորդ Ուցյունի և անտառապահ Ռոստոմի միջև: Երկուսն էլ (յուրաքանչյուրն իր հասկացածի չափով) փորձում են «խելք սովորեցնել» բարեխառնությանը, որը, սակայն, իրեն պարտադրվող բոլոր «կարգերն» անտեսելով, առաջնորդվում է սեփական ընկալումներով՝ «Իրա կարգը ժողովուրդն ինձանից ու քեզանից չի հարցնելու» (հմմտ. Անտիպներ, հ. 2, էջ 514):

օրինակելի մոդել և օրենք դառնա ողջ «բարեխառնության» համար³⁵:

Դա մահը չէ...

Ծնակոտյան բարեխառնության հովիտներում դեզերող հեղինակին հանդիպած *վերջին մարդկանց* կենսակերպերը՝ Իշխանի *անյարբեր հարմարվողականությունը*, Սիմոնի՝ ուրիշի խաչը կրելու պարտադրանքից առաջ եկած *համր արելությունը*, Սիրանուշ Վրացյանի՝ *մարմնության դիվային մոլուցքը*, յուրովի մարմնավորում են միջավայրի կազմորոշ հատկությունը՝ *սիրո բացակայությունը*:

Վերջինս, ինչ-որ ներքին զգացողությունից ելնելով, հարմար են գտել նշանակել հայերենում չհանդիպող «չսեր» բառով՝ հայացնելով հայտնի կինոնկարի վերնագիրը՝ «Нелюбовь»³⁶: Ավելի ուշ՝ երբ սույն հատվածի երեք «ՉՍերերը» արդեն ձևակերպված էին, Մաթևոսյանի «Ամտիպների» առաջին հատորում հայտնաբերեցի մի ծավալուն ռուսալեզու մախադասություն, որում «Нелюбовь»-ն առանցքային տեղ ուներ: Ես չեմ մեջբերի այն ամբողջությամբ. տարբեր են ինչպես համատեքստերը, այնպես էլ գրության ժամանակները: Ասեմ միայն, որ խոսքը սերունդների միջև կապերի խզման մասին է, որի վկայություններից մեկն էլ այն է, որ երկարատև բացակայությունից հետո հորենական տուն այցելած հերոսի խոսքում ինքնաբերաբար ռուսերեն ձևակերպումներ են սպրդում: Մեր վերլուծության համար հետաքրքրություն ներկայացնող պատահիկը հետևյալն է. «...это вовсе не смерть, а качество, <...> которое определяется своей вежливой нелюбо-

³⁵ Այն մասին, որ այն օտար չէ վերջինիս համար, շատ օրինակներ են վկայում՝ Մեսրոպի մատնությունից և արքայից մինչև իշխանություններին հանձնված դաստիարակչական գյուղում պատվող ուրում:

³⁶ А. Звягинцев, «Нелюбовь», фильм, 2017.

«...»³⁷. (*Դա բոլորովին էլ մահը չէ, այլ հարկություն, <...> որը բնորոշվում է իր քաղաքավարի չսիրով*)³⁸ :

Ձևակերպումը մի քանի ծանրակետ ունի: Առաջինը և գուցե ամենաեականը *չսիրո* և *մահվան* հարաբերումն է: Շեշտելով այդ երկու երևույթների տարբերությունը՝ ընդունում ենք դրանց *համեմատելիությունը*՝ այն, ինչ նախկինում *մահ* է հորջոջվել, այսօր դարձել է *չսիր*: Երկրորդն արձանագրությունն է, որ «չսերը» ոչ թե վերացական հասկացություն է, այլ *հարկություն*, որով բնորոշվում է մի ամբողջ սերունդ: Վերջապես երրորդը՝ «չսիրո» նկատմամբ կիրառած «քաղաքավարի» ածականն է, որն ի ցույց է դնում այդ սերնդի կարևորագույն բնորոշումը՝ նրա դիստանցավորված *անկարեկրությունը* կողքինի նկատմամբ³⁹:

Սա գրվել է վաթսուհինների կեսերին⁴⁰: Դրանցից մինչև ուշ շրջանի գլուխգործոցներն անցած Մաքսուսյանի ճանապարհը նաև պատրանքներից ձերբազատվելու ճանապարհ է եղել: Եթե «Հաղարծինում» *չսերը* միայն խորհրդային արդիականացման արդյունքում գյուղից հեռացած սերունդն է բնորոշում, ապա վերջին գործերում այն արդեն ամբողջ բարեխառնության հատկությունն է, նրա համատարած ատոմացման և այլասերման վկայությունը: Իրավիճակ, որին անմիջականորեն աղերսված է «Տաշքենդի» ավարտական ամփոփում-մահախոսականը՝ «*Մի՛ գնացեք, էնրեդ մարդ չկա, բոլորը մեռել ու կորել են, բոլորը*»:

³⁷ Հ. Մաքսուսյան, «Հաղարծին», *Անրիպներ*, հ. 1, էջ 320:

³⁸ Նշենք, որ Մաքսուսյանի տեքստում «չսեր» բառը հայերենով օգտագործված չէ: Մի քանի նախադասություն այն կողմ նման համատեքստում հանդիպում է «անսերը» (*Անտիպներ*, հ. 1, էջ 321):

³⁹ Հատկանշական է, որ Մաքսուսյանի ռուս բարեկամ և գրչակից Անդրեյ Բիտովը «չսիրո» երկու ձև է տարբերակել՝ մեծատառով՝ որպես ակտիվ բացասական վերաբերմունք ինչ-որ մեկի նկատմամբ, և փոքրատառով՝ որպես անհաղորդ անտարբերություն (*А. Битов, Пушкинский дом, АСТ, 2013, с. 50, 82*): Ակնհայտ է, որ Մաքսուսյանի նկատի ունեցածը երկրորդ տարբերակն է:

⁴⁰ Ըստ Վ. Փիլոյանի՝ «Հաղարծինը» գրվել է 1967-ի և 1969-ի միջև, տե՛ս *Անտիպներ*, հ. 1, էջ 30:

Նույնիսկ այս հատու բանաձևումը մտապահած՝ մենք կհարգենք հեղինակի նախանշած սահմանը և չենք նույնացնի *չսերը մահվան* հետ: Բայց պարտավոր ենք առնվազն արձանագրել, որ այն՝ որպես *լրիվություն չգտող կենսական եռանդի՝ սիրո* հակոտնյա, եթե նույնիսկ մահն էլ չէ, ապա, իհարկե, *մեռյալն* է:

Ինչպես է հնարավոր Ծմակուտը

Ծմակուտի վերանալով՝ Ահնիժորը չի դադարում գոյություն ունենալուց: *Դադարում է նրա իրա-դարձությունը գրի մեջ*: Վերջինս «բարեխառնության» և նրան գոյություն պարզևող հեղինակի փոխյութացման իրադարձությունն է:

Դա է նկատի ունեցել Մաթևոսյանը՝ արձանագրելով. «*Երբ ես եկա, Ահնիժորը կար, Ծմակուտը չկար: Ծմակուտը իրական Ահնիժորի և այդ Ահնիժորի իմ սիրո միությունն է: <...> Կինոգործիչները չգիտեն, որ Ծմակուտը Ահնիժորն է՝ գումարած իմ սերը: Գնում Ահնիժորը նկարում են, <...> և իրենց Ծմակուտը չի կայանում»⁴¹:*

Ասել կուզի, Ահնիժորը *եղել է և կարող է լինել նաև առանց սիրո*, Ծմակուտը՝ ոչ:

Այս արձանագրությունն ինքնին հայտնություն չէ, եթե խոսքը դրսի մարդկանց մասին է: Կինոգործիչները, ահա, չեն նվիրաբերում իրենց սերը, և Ահնիժորի կերպավորումը Ծմակուտի տեղի չի ունենում: Բայց, ինչպե՞ս վարվել, երբ *չսերը* ոչ թե այս կամ այն «դրսեցու», այլ հենց հեղինակի և Ծմակուտի միջև է իրա-դարձվում: Երբ այլևս անկասկած է, որ այն հենց ծմակուտյան բարեխառնության կազմորոշ հատկությունն է և նրա բուն կորիզը:

Եվ ինչպե՞ս է հնարավոր սերը, երբ սիրելիքը *չսերն* է⁴²: Այդ դեպքում գուցե մնում են *տեսնելն ու վկայելը* կամ այլ կերպ

⁴¹ « Ծմակուտը ես եմ...», Ես ես եմ, էջ 271:

⁴² Հարցը նաև փիլիսոփայական խորք ունի, որը հասկանալու համար պետք է հիշել, որ իրա-դարձության կողմերը հավասարազոր չեն: Հայդեգերն այդ մասին

ասած՝ *համակիր վկայությունը* որպես միակ *կենդանին*, որ բարեխառնության հեղինակն ի վիճակի է հակադրելու նրա հովիտները պաշարած մեռյալին՝ անտարբեր *չսիրուն*:

Անտունի

Տեսնելու և վկայելու մղումը կազմավորում է Մաթևոսյանի ողջ ստեղծագործության իմաստակիր առանցքը՝ ի ցույց դնելով հեղինակի երկիմաստ հարաբերությունները ծանկուտյան ունիվերսումի հետ: Հիմնական դժվարությունն այստեղ վկայողի՝ միաժամանակ *ներսում և դրսում* գտնվելն է: Արձանագրությունը, որ Մաթևոսյանը ստանձնել է քայքայվող բարեխառնության վկայի դերը, անբավարար է նրանով, որ այդ ձևակերպումը քվադրապահություն տարածություն է ստեղծում *դիրքորդ-վկայի* և *վկայվողի* միջև՝ օտարելով գրողին հարազատ միջավայրից: Մյուս կողմից, սակայն, չենք կարող խոսել նաև գրողի *ինքնավկայության* մասին, քանի որ Մաթևոսյանը՝ որքան էլ բարեխառնության ծոցից ելած, էլիտար գրող է, որը շատ լավ գիտակցում է իր *modus vivendi*-ի յուրահատկությունը և բարեխառնության հետ նույնաճառու անհնարիությունը:

Դրսի և ներսի անշրջանցելի *անտրինոմիան* ողջ սրությամբ երևան է եկել է 1984-ին ԵՊՀ-ում կազմակերպված հանդիպման ժամանակ, որի ծավալումն սղագրությունը՝ ինչպես ժամանակային, այնպես էլ բովանդակային առումներով, կարող է դիտվել

ասում է՝ *Գոյությունը (որպես իրա-դարձություն) գոյելու համար կարիք ունի գոյի: Գոյն այդ նույն կերպով կարիք չունի գոյության: Գոյը դեռ կարող է «լինել» գոյությունից լրված չևով՝ անմիջականորեն շոշափելի, օգտագործելի և քանացնելի <...> Գոյի այդ բվագյալ ինքնությունությունը գոյության նկատմամբ <...> առավելություն չէ, այլ միայն կուրացած անկման անխուսափելիության նշան: M. Heidegger, Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis), Ffm., Klostermann, 2003, S. 30.*

որպես գրողի անցած ճանապարհին ամփոփող *հեղադարձ մանիֆեստ*⁴³:

Զրույցի ընթացքում Մաքսոսյանն անդրադարձել է գրականության մեջ *խեղճերին պարկերելու կերպին*⁴⁴՝ սկսելով Ղուկասի Ավետարանում «իր նկատած» բեռնակիր Սիմոնից (նույն տեղում, էջ 247) և անդրադառնալով Բակունցի «Տիգրանուհուն» (նույն տեղում, էջ 248) և «Խոնարի աղջկան» (նույն տեղում): Այդ համատեքստում Մաքսոսյանը խոսել է քսաներորդ դարի «կարեկցանքի գրականության» մասին, որը «բոլորովին նոր երևույթ է» գրականության մեջ: Նախկինում եղածները՝ Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը», Գոգոլի «Շինելը» և այլ մման գործեր, «աղայական» (барский) վերաբերմունք ունեն իրենց իսկ նկարագրած խեղճերի նկատմամբ, որոնց թեև կարեկցում են, բայց չեն ընդունում որպես հավասարի (նույն տեղում): Դրա ցայտուն օրինակը Տոլստոյի «Իվան Իլյիչի մահն» է, որի ռամիկ հերոսը՝ Գերասիմը, թեև ամենայն բարյացակամությամբ նկարագրված է *դրսից*, բայց լուսաբանված չէ *ներսից* (Բախտինի արտահայտությամբ՝ «внутри не освещен»): Այստեղ է տեսնում Մաքսոսյանը Տոլստոյի «վիթխարի պրոբլեմը». «Մուրալը կարող էր ընդունել, կարող էր տալ, մի ռուբլի կարող էր տալ և հիսուն կոպեկ հեղ ուզել, բայց որ էս կյանքը կործանի, իր և իր շրջապատողների կյանքը կործանի, կապանքները կտրի և ասի՝ ահա, եկեք, դուք սկյութներ եք, դուք վայրենիներ եք, դուք հեղափոխականներ եք, եկեք, մեր ապարանքները փլեք, որովհետև սա կյանք չի, էս հակադրությունների աշխարհը, էս աղայական շահագործման և, էս ինչ գիտեմ՝ չեղ խոնարի շահագործման հանրությունը էն չի՛: Էդ չի անում» (ն. տ., էջ 249):

⁴³ Տե՛ս Ես ես եմ, էջ 244-267: «Մշակույթի պատասխանատվությունը աշխարհի ճակատագրի մեջ վիթխարի է... Հանդիպում ԵՊՀ-ում, 1984 թ. սեպտեմբերի 28:

Այլընտրանքը գոյություն ունեցող համրային կարգից հրա-
ժարվելը՝ սեփական տեղը «սկյութներին» զիջելը, պետք է լիներ:
Այստեղ հեղինակի համախոհը Չարենցն է, որը Իսահակյանի
նույնքան «աղայական» կեցվածքը քննադատել է վերջինիս մա-
սին գրված «Էլեգիա...»-ում (նույն տեղում): Վեներտիկում ապաս-
տան գտած պոետի համար հարազատ «Արփաշայի, բարեկամու-
թյան, գեղեցկության» տեսականներին Չարենցը հակադրել է՝

«Մյուս դաշտերը – չլուր ու չոր,

Ու դաշտերում այն – գրասար ապին»:

«Բեռնաձիերի» հեղինակը, իհարկե, չէր կարող չնկատել և
չշարունակել թեման՝ *«Գրասար-ապին եմ ընդգծում:*

Հագին նեխած մի ցեխուր շապիկ,

Հոգին միշտ համր, հրապոչոր:

Ասում եմ՝ իսկապե՞ս հոգին համր է, թե՞ չէ, համր է, թե՞ չէ»
(ն. տ., էջ 250):

Ասվածում երկու ծանրակետ է երևակվում: Մեկը Մաթևոսյա-
նի համար ավանդական՝ խեղճերի համրությունը հաղթահարելու,
նրանց խեղված ունակություններն ի բաց դնելու խնդիրն է՝ *«Ես
ուզում եմ էն ժողովուրդը, էն մարդկանց, որոնց զավակն եմ ես
ինչ համարում, էդ մարդկանց միջի Մոցարտին բացահայտել,
դուրս բերել էսրեղ...»*⁴⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, խոսքն այստեղ մարդկանց մեջ «մո-
ցարտ» բացահայտելու մասին է՝ ո՛չ *ներմոծելու* կամ *ձևավորե-
լու*: «Բարեխառնությունը» շարժվում է սեփական ուղեծրով, և
նրա այլակերպ «ներքին Մոցարտը», եթե այն երբևէ երևան գալու
լինի, իրենից է «դուրս բերվելու»:

Մյուսը՝ շատ ավելի հեռու գնացող՝ *ասպարեզը «բարեխառ-
նությանը» թողնելու* պահանջն է, որը բխում է կարեկցանքի գրա-
կանության «աղայական» գծի հաղթահարման հրամայականից:

⁴⁴ Նույն տեղում: Մոցարտի հիշատակումը գալիս է Սենտ-Էքզյուպերիից՝ «Իմ
ցավը մարդկանց մեջ սպանված Մոցարտի համար է»:

Երկու պահանջները փոխկապակցված են, քանի որ միայն երկրորդի իրականացմամբ է հնարավոր առաջինի իրագործումը⁴⁵:

Մեփական ձայնը փակագծելու արմատական քայլը Մաթևոսյանը կատարել է «Տաշքենդում»՝ վիպակի տարածքը «հանձնելով» գյուղական ակումբին, հեղինակին տարրալուծելով հերոսների, իսկ հերոսներին՝ համայնքի մեջ: Սրա շնորհիվ, համայնքը վերածվել է գործող սուբյեկտի՝ ստանձնելով ինքն իր հեղինակի դերը: Սակայն, բարեխառնության *autopoesis*-ը նոր հեռանկար չի բացել՝ միայն բազմապատկելով ավերածությունը: Այստեղից՝ Մաթևոսյանի դառնացած խոսքն «այրականության» մասին, որ իրենից պահանջվել է փլուզման պատկերը անողորմ ճշգրտությամբ վերարտադրելու համար:

Մանրամասն հետևելով գրողի հետագա ջանքերին ու զգրված անավարտներում՝ «Տախը»-ում և «Եզրով-ում, որտեղ նորից առաջին պլան են մղվել առանձին անհատ-խառնվածքները՝ որպես «բարեխառնությունը» մարմնավորող արքետիպային ֆիգուրներ (նմուշ-գոյեր), ստիպված ենք հավաստել, որ նաև այդ հերոսների միջից բացահայտած-դուրս բերվածը ոչ թե «*մոցարյուն*» է եղել, այլ Իշխանի՝ *մակաբուծությանը սպրելու վնասկանությունը*, Ուցյունի՝ *սեփական խելված վարքն ընդհանուր օրենք կարգելու չգպումը*, Սիմոնի՝ *անկեզու աշխատանքը և խուլ չարությունը*⁴⁶:

⁴⁵ Այստեղ կարելի է գուցահեռ տեսնել Չարենցի՝ Խորհրդային գրողների առաջին համագումարում արտահայտած այն մտքի հետ, որ իսկական պրոլետարական արվեստ ի վիճակի են ստեղծել միայն պրոլետարական ծագումով գրողները: Այնինչ, ինտելիգենտ պոետների «ստեղծագործական ապարատը» ձևավորվել է որպես «անցյալի ողջ կուլտուրայի զարգացման արդյունք» և իր ավելորդ բարդությամբ չի համապատասխանում վաղվա պրոլետարիատի կարիքներին: Պնդուն, որն ակնհայտ դժկամությամբ է ընդունվել Չարենցի *ինքնիզիզներ* գրչալիցների, մասնավորապես Բ. Պաստերնակի կողմից: Տե՛ս Ա. Ոսկանյան, Չարենցի ժամանակը (Ոգու մասին), Երևան, Պրինտինգո-Ակտուալ արվեստ, 2017, էջ 81-82:

⁴⁶ Համարձակվում են ենթադրել, որ Մաթևոսյանի բացահայտած վարքի երեք մոդուլները մույնքան էական նշանակություն ունեն հայոց հոգեկերտվածքը հաս-

Սրացված աղեկալի արդյունքի անկասկածելի որոշակիությունն է, որ սրիպել է գրողին համրանալ՝ գրկելով նրա կյանքի գործը հերազա ծավալման հեռանկարից:

Հարցն այն մասին, թե արդյո՞ք Մաթևոսյանը, ի հակադրություն Տոլստոյի, ի վիճակի կլինե՞ր գոհաբերելու իր համար օրգանական աշխարհը «Բարեխառնության» *autopoiesis*-ի առաջ բերածին, ռելևանտ չէ, քանի որ, բացի վերջնականապես քայքայված «Բարեխառնությունից», այլ աշխարհ մա չունե՞ր: Մաթևոսյանի *խրա-դարձությունը* համեմատելի չէ ո՛չ երևակայությամբ ստեղծված թաքստոցում պատասպարվելու, ոչ էլ նեղացած Սիերի Ագռավաբարում փակվելու հետ: Նրա մոտքը Բարեխառնություն մպատակ ունե՞ր՝ *շարունակելու վկայությունը ներսից*, և հենց այդ աշխատանքն է, որ մա մինչև վերջ է հասցրել:

Մաթևոսյանի դեպքի անկրկնելիությունն այն է, որ քայքայված «Բարեխառնությունը» նրա *միակ հնարավոր՝ ինքն իրեն թույլ տված*⁴⁷ *իրականությունն է*: Եթե Տոլստոյը, ի վերջո, կարող էր մնալ իր համար սովոր աշխարհում, իսկ Չարենցը՝ այլընտրանք տեսնել պատրանքային «գալիքում»⁴⁸, ապա Հրանտը ո՛չ պատրանքներ ունի, ո՛չ գնալու տեղ:

(Ներկայացված տեքստը հալված է հեղինակի «Բարեխառնությունը որպես գիր և իրողություն: Հրանտը և հեպո» տպագրության պատրաստվող մեմագրությունից):

կանալու համար, որքան Թումանյանի հռչակավոր «բառյակը»՝ «Քաջ Նազարը», «Սուտիկ որսկանը», «Չախորդ Փանոսը» և «Կիկոսի մահը»:

⁴⁷ Հմմտ. Անդրեյ Բիտովի դիտարկումը՝ *մա ամաչում էր քաղաք գալուց, նոր բնակարան տեղափոխվելուց, միակ տեղը՝ սպիտակ թղթի առաջ էր*: (<https://hrantmatevossian.org/hy/abouthrant/id/4.html>):

⁴⁸ Հմմտ. «Լսո՞ւմ ես՝ այնտեղ իմ սիրտն է թաղած, - / Կոխտալի՜ր նրան քայլերով քո լույս, / Օ դո՛ւ, գալիքի գանգրահե՛ր տղա, / Մեր լա՛վ գալիքի ոսկեհե՛ր մամուկ...», - Ե. Չարենց, «Գանգրահե՛ր տղան»:

**ԻՆՏԵՐՏԵՔՍՏԻ ԵՎ ՔՐՈՆՈՏՈՊԻ ԿԱՊԸ ՀՐԱՆՏ
ՍԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ՄԵԾԱՄՈՐ»-ՈՒՄ**

Հրանտ Մաթևոսյանը հայ այն հեղինակներից է, որոնց ստեղծագործությունները միշտ գտնվում են գրականագիտական վերլուծությունների տիրույթում, նրա գրական, հրապարակախոսական ժառանգությունը ուսումնասիրվել է, ուսումնասիրվում է և կուսումնասիրվի տարբեր դիտանկյուններից, քանի որ հեղինակը այդ հմարավորությունը լիովին ընձեռում է: Մյա վկայությունն են արդեն սեղանի վրա եղած մենագրությունները, հոդվածները, գիտական նստաշրջանները: Հարկ է նշել, որ նրա՝ մեծ ուշադրության արժանացած ստեղծագործություններից է նաև «Մեծամոր» էսսե¹ն, վիպա²ը, խոհագրությո³ւնը ... Սա ընդհանրապես այն եզակի երկերից է, որի անգամ ժանրային պատկանելությունը վերջնականապես սահմանելն է խնդրահարույց: Կարող ենք այն դիտարկել նաև որպես գիտակցության հոսքի, փաստավավերագրության օրինակ: Բոլոր պարագաներում գործ ունենք թեմատիկ-գաղափարական ընդգծված «ծանրաբեռնվածություն» ունեցող մի ստեղծագործության հետ, որ եզակի է մեր գրականության մեջ:

20-րդ դարի գրականության մեթոդաբանական, կառուցվածքաբանական հիմնական նորամուծությունները՝ գիտակցության հոսքի սկզբունքը, գեղարվեստական մոնտաժի հնարքը⁴, քրոնոտոպային բաց համակարգի կիրառումը, հատկապես դրկումենտար պոետիկայի կիրառումը ապահովում են այս երկի ընդգծված

¹ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում մոնտաժի հնարքի վերլուծության առումով տես **Ալա Խառատյանի** «Մոնտաժը Հրանտ Մաթևոսյանի «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում» հոդվածը /<https://granish.org/ala-kharatyan-installation-inliterature/>:

յուրահատկությունը: «Գեղարվեստական գրականության մեջ դու-կումենտարիզմի դրսևորումները փոխում են ոչ միայն ստեղծա-գործության՝ տեքստի բովանդակային հարցադրման շրջանակնե-րը, այլև հստակ ներագրեցություն են թողնում կառուցվածքային՝ կոմպոզիցիոն դրսևորումների, ինչպես նաև պոետիկայի վրա»²: Պրոբլեմների՝ մմանատիպ սկզբունքներով վերհանման մակար-դակում այս ստեղծագործությունը կարելի է անվանել «ծրագ-րային», քանզի բարձրաձայնված հարցադրումները և դրանց տրված բարոյագիտական, հոգեբանական, գեղագիտական և ի վերջո գոյաբանական պատասխանները հեղինակը ներկայաց-նում է անցյալ դարի 60-70-ականների համաշխարհային գրակա-նության համար նոր ձևավորված դուկումենտար պոետիկայի սկզբունքներով: Սակայն նաև հարկ է նշել, որ դրանք այսօր էլ խիստ արդիական են հնչում, չնայած երկը գրված է անցյալ դարի կեսերին: Հոդվածի նպատակն է վեր հանել կառուցվածքաբանա-կան-տեքստաբանական առանձնահատկություններից այն երկու շերտերը, որոնց միջոցով ևս արձակագրին հաջողվել է ստեղծել գեղարվեստական մի ուրույն միջավայր՝ իր ասելիքը հնարավոր-րինա խորը, շեշտադրված ներկայացնելու նպատակով:

Ժողովրդի ազգային առանձնահատկությունների, անցած ուղու, այսօրվա ու վաղվա հնարավոր ճակատագրի մասին մտա-հոգությունները գեղարվեստորեն վեր հանելու բավականին բարդ, առաջին հայացքից «անհարթ» սկզբունքներ է կիրառել հեղինա-կը: Այս «անհարթությունը» դրսևորվում է նախ ընթերցման դաշ-տում. մտքի ծավալման ընթացքի ետևառաջություն, թեմայի ար-ծարծման հատվածայնություն, սյուժեի համարյա բացակայու-թյուն, կերպարային համակարգի խճողվածություն. ո՞րն է հեղի-նակի նպատակը, ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է նա կարողանում ընթերցողին

² Ալվարդ Մեմիդջյան-Բեքմեզյան, 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները, Մաս Բ, Երևան, «Վան Արյան», 2024, էջ 85:

հասու դարձնել իր հարցադրումներին և դրանց պատասխաններին:

Խնդիրը «Մեծամոր»-ի ինտերտեքստայնության (միջտեքստայնություն) և քրոնոտոպի (գեղարվեստական տարածություն և ժամանակ) փոխհարաբերության և փոխկապակցվածության առանձնահատկությունների տիրույթում է: Գեղարվեստական ցանկացած ստեղծագործություն նախ և առաջ որոշակի ինֆորմացիայի (տեղեկատվություն, հաղորդում, իմացություն) փոխանցող է, այդ ինֆորմացիան գեղարվեստորեն ձևավորվում է պատկերավորման մի շարք միջոցների, ինչպես նաև կոմպոզիցիոն, նարատիվային հնարքների օգտագործմամբ: Հատկապես 20-րդ դարի գրականության մեջ կտրուկ փոփոխվեցին պատկերման երկու ոլորտներ՝ տարածության և ժամանակի գեղարվեստականացման սկզբունքները: Եթե մինչ անցյալ դարի գրականության մեջ ներկայացվող ժամանակն ու տարածությունը հիմնականում միագիծ ծավալման և նկարագրության հնարքն էր կիրառվում (փակ քրոնոտոպ), ապա 20-րդ դարը նշանավորվեց գրական տեքստ տարաշերտ քրոնոտոպային կառույցների ներմուծմամբ (բաց քրոնոտոպ), և որքան հագեցած էր վերջինս դրանցով, այնքան ավելի ինքնատիպ, գնահատելի և ողջունելի էր այն համարվում (օր.՝ Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսեսը», Ինտրայի «Ներաշխարհը» և այլն): Երևույթը լայն տարածում գտավ գեղարվեստական գրականության ոլորտում, այն նաև տեսական մակարդակում ձևակերպվեց (հիշենք Թեկուզ Բախտինի հայտնի աշխատությունը Դոստոևսկու մասին): «Գեղարվեստական ստեղծագործությունները ներթափանցված են ժամանակային և տարածական պատկերացումներով՝ անսահման բազմատեսակ և խորապես իմաստավոր: Այստեղ առկա են կենսագրական (մանկություն, պատանեկություն, հասունություն, ծերություն), պատմական (դարերի և սերունդների, խոշոր իրադարձությունների և հասարակության կյանքի), օրացույցային (տարվա եղանակների, առօրյա և տոնական օրերի

վոլյոլություն), մեկ օրվա (ցերեկ և գիշեր, առավոտ և երեկո) ժամանակի պատկերներ, ինչպես նաև ներկայացվում են շարժման և անշարժության, անցյալի, ներկայի և ապագայի հարաբերակցությունների մասին պատկերացումներ... Ոչ պակաս բազմապլան են գրականության մեջ առկա տարածական պատկերումները. փակ և բաց, երկրային և տիեզերական, ռեալ իրական և երևակայական, հեռավոր և մոտակա առարկայականության ընկալումներ»³: Հայ գրականության անցյալ դարի երկրորդ կեսին բաց քրոնոտոպի լավագույն դրսևորումներից մեկը հենց Հրանտ Մաթևոսյանի «Մեծամոր»-ն է:

20-րդ դարի մեթոդաբանական և գրական-գեղարվեստական պատկերավորման մյուս նորամուծությունը ինտերտեքստի (միջտեքստայնություն) միտումնավոր ներմուծումն է տեքստ՝ պատկերավորման ենթատեքստային ձևավորման նպատակով: «...Պոետական կառույցը տարրալուծվում է բազմաթիվ մասնավոր կազմակերպվածությունների տեսակների: Ինֆորմացիայի պահպանումը հնարավոր է այն բազմաձևության հաշվին, որ բխում է այդ ենթակառույցների միջև եղած տարբերություններից, և նաև այն պատճառով, որ ենթակառույցներից յուրաքանչյուրը չի գործում ինքնաբերաբար, այլ բաժանվում է ծայրահեղ դեպքում ավելի ցածր աստիճանի երկու մասնավոր ենթակառուցվածքների, որոնք, փոխադարձաբար տրամախաչվելով, ապաստոտմատացնում են տեքստը՝ ներառելով այնտեղ պատահականության տարրեր: Սակայն քանի որ որևէ կառույցի համար պատահականը այլ կառույցի մեջ կարող է լինել համակարգային, այն կարող է լինել և՛ համակարգային, և՛ անկանխատեսելի միաժամանակ, որը գործնականում ստեղծում է անսպառելի ինֆորմացիոն հնարավոր-

³ *Хализов В.Е.*, Теория литературы, М., «Академия», 2009, стр. 225: Տե՛ս նաև *Ասրղիկ Բերմեզյան*, Տոկամիջյան ընթերցումներ //«Գեղարվեստական տարածության և ժամանակի (քրոնոտոպի) խնդիրը գրականության մեջ»//, Երևան, «Վան Արյան», 2016, էջ 59-91:

րություններ»⁴: Ըստ էության, Հրանտ Մաքսուսյանը «Մեծամոր»-ում այս երկու ոլորտների փոխներթափանցմամբ ստեղծել է եզակի հնարավորություն՝ բարձրաձայնելու հայ հասարակության համար ճակատագրական հարցեր:

«Մեծամոր»-ի մասին շատ է գրվել (Գ. Անանյան, Վ. Գրիգորյան, Ժ. Ռոստոմյան, Ա. Ավանեսյան և այլք), տարբեր տեսանկյուններից վերլուծվել են ստեղծագործության գաղափարաբանությունը, հարցադրումների արդիականությունը, տեքստի և ենթատեքստի հարաբերությունը: Փորձենք այս համատեքստում վեր հանել ստեղծագործության շարադրանքի կառուցման երկու տեսանկյունների՝ ինտերտեքստի և քրոնոտոպի համադրման համակարգի առանձնահատկությունները: Ինչպես են այս երկուսը թե՛ գուգադրաբար, թե՛ փոխադարձ լրացմամբ ստեղծում թեմայի գեղարվեստական իմաստավորումը: Հոդվածում կանոնադրաբանաբար «Մեծամոր» ստեղծագործության մեջ հետևյալ խնդիրների գեղարվեստական ձևավորմանը.

ա. «օտար» խոսքի դրսևորման առանձնահատկությունները, բ. ինտերտեքստային շերտերի հատկանիշները,

գ. քրոնոտոպի ընդգրկման սահմանները և դրանց պատճառայնությունը,

դ. ինտերտեքստի և քրոնոտոպի հարաբերակցման՝ փոխներթափանցման և փոխադարձ իմաստավորման սկզբունքները:

Սկսենք վերնագրից: Մաքսուսյանական վերնագրերը բնորոշվում են եզակի «գալվածությամբ»՝ հիմնականում դրանք անվանում կամ անուն են՝ որոշյալ հոդով՝ «Գոմեշը», «Սկիզբը», «Ծառերը», «Տերը», «Հացը», երբեմն՝ անորոշ առումով՝ «Մեսրոպ», «Աշ-

⁴ Лотман Ю. М., Анализ поэтического текста, Л., Просвещение, 1972, с. 131. Այս առումով տե՛ս նաև Բարտի, Կրիստևայի, Ժեննետի, Լոտմանի, Բախտինի և այլոց գիտական աշխատությունները, նաև՝ Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2016, //Ժ. Զալանբարյան, «Միջտեքստայնություն»//, էջ 136-153:

նան արև», «Մեծամոր» և այլն: Եթե մեր դիտարկման տեսանկյունից փորձենք մեկնաբանել վերնագրային ինֆորմացիա-իմացությունը, ակնհայտ կդառնա, որ բոլոր վերնագրերից ընդգծվածորեն առանձնանում է մեկը՝ «Մեծամոր»-ը. ինչո՞ւ: Ի տարբերություն մյուսների՝ այս վերնագրի մեջ ճանաչողական-իմաստային մի քանի շերտ կա. ընթերցողի մոտ ենթագիտակցորեն զուգորդմամբ (ասոցիատիվ) պատկերվում է.

նախ՝ տեղավայր՝ Հայաստանի քաղաքներից է,
ապա՝ ատոմային էլեկտրակայանն է,
սրբատեղի է,

նաև՝ պատմական հնադարյան ամրոց – բնակավայր է,
գտածո արժեքների հավաքածու – թանգարան պահավայր է:

Այս իմացական շերտերը կարող են լրանալ նաև անձնական – անհատական զուգորդումներով՝ որևէ ծանոթ այդ տարածքից, հիշողություն այցելությունից և այլն: Այսինքն՝ հեղինակը հենց վերնագրով ընթերցողին դնում է տարածաժամանակային երկակի, եթե ոչ բազմակի ընկալման դաշտի մեջ, որտեղ ընկալումները թե՛ տարածական, թե՛ ժամանակային մեծ ընդգրկում ունեն՝ հարևան շրջան, ատոմակայան, հնադար, ապագա: Որքան լայն է ընթերցողի մտահորիզոնը, այնքան բազմաշերտ է դառնում վերնագրի ընկալումը: Ջգացողությունների այս սկզբունքը ավելի է խորանում ստեղծագործության ընթերցման ընթացքում: Հենց առաջին միտք-նախադասությամբ հայտնվում ենք նախ միջտեքստայնության ինքնատիպ դրսևորման մեջ, որն էլ իր հերթին տարածաժամանակային մի քանի շերտերի կուտակմամբ ստեղծում է ընթերցման այն լարվածությունը, որով գերհագեցած է այս ստեղծագործությունը:

«...Ամենայն ուրախությամբ դարձյալ կգայի Խորհրդային Միություն, բայց անելիք չապր ունեն: Մեր վիպասանները ֆրանսիացի հրապարակիչների համար փնտրված հեղինակներ են: Պեպոք է,- հրաժեշտ փալով սասց թուրք առաջադեմ գրողը (նա

հակաամերիկյան քրքական շարժման գործուն մասնակիցներից է),- վերջացնեմ ձեռքիս գործը և սկսեմ աշխատանքը վաղուց մտածված մի գրքի վրա, որ լինելու է քսանական թվականներին իմ ժողովրդի վարած ազգային-ազատագրական պայքերազմի մասին»⁵։ Ստեղծագործությունը սկսվում է մեջբերված մի տեքստով, որը կախման կետերով է սկսվում. այսինքն՝ սա հատված է մի ավելի մեծ ինֆորմացիայի, որը ընթերցողը կարող է ենթադրել։ Խոսում է մեկը, որ նշանավոր մեկն է, երևի հեղինակություն։ Իր ասածի մեջ արդեն մի քանի տարածաժամանակային շերտեր կան. տարածություն՝ Խորհրդային Միություն, ֆրանսիացի հրատարակիչներ, «մեր»-ի մեջ՝ թուրքական միջավայր, Ամերիկա, ժամանակ՝ ենթադրվում է անցյալ դարի 50-60-ականներ, «փնտրված հեղինակներ»՝ անժամանակ ներկայություն, «պետք է վերջացնեմ... սկսեմ»՝ մի ապագա ժամանակ, «վաղուց մտածված»՝ անորոշ անցյալ, «քսանական թվականներ»՝ կոնկրետ անցյալ ժամանակ։ Նման մուտքը բոլորովին նման չէ մաթևոսյանական մյուս ստեղծագործությունների մուտքերին.

«Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերևը խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ։ Ամպի տակ հրճվում էր արտուրիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, քազեի, սարերի, ուրթերի ու անրառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև»։

«Գոմեշը» (էջ 157)

«Չիսպանը լավ Հայոց պայքարություն գիտեր և սարերի միակ մարդն էր, որ զգում էր իր հայությունը։ Մյուսները գիտեին, որ իրենք զառնարած, հորթարած են, հնչվոր, կթվոր, խուզվոր են,

⁵ Հրանր Մաթևոսյան, Ծառերը, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1978, էջ 296 (այսուհետև տեքստում մեջբերումները այս գրքից կլինեն, կնշվեն միայն էջերը, անմիջաբար)։

*որ ցրտերի հեղ իջնելու են չորը՝ Ծմակուր, շոգի առջևից գովի
հեղ դուրս են գալու սարերը»:*

«Մեսրոպ» (էջ 189)

*«Դույլը այնպեղ չէր, ուր նիրհելիս էր եղել եղնիկների ընդա-
նիքը՝ հայրը, մայրը, հորթուկը: Դույլը այդպեղ չէր»:*

«Սկիզբը» (էջ 221)

*«Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս,
իմ հույսս, իմ բանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա»:*

«Ծառերը» (էջ 431)

*«Արևածաղիկները նայում են պայծառ, պայծառ: Լուռ կանգ-
նել են ու միասին նայում են: Թաքուն մի բան, արգելված մի բան
ամենիս էին եղել, ծերունու ուրմաճայնի վրա շրկվել էին, նայում
են ու լռում»:*

«Կենդանին ու մեռյալը» (էջ 3)

Մյուս վիպակներում և պատմվածքներում, ինչպես բացա-
հայտ երևում է, որպես օրինաչափություն, հեղինակի գիրը ընդ-
գծված զգայական-բանաստեղծական է, այն բնություն, առարկա-
ներ, կենդանիներ և մարդկանց ներկայացնելիս զգայական պատ-
կերների անկրկնելի ներդաշնակություն է ստեղծում, իսկ այստեղ՝
«Մեծամոր»-ում, մի օտար հղում է, մեջբերում է մի տեքստից, որի
հեղինակը անունով չի նշվում (հետո նշվելու է, բայց որպես կոնկ-
րետացում), ասվածն էլ տարածաժամանակային յուրօրինակ
լարվածություն է ստեղծում: Եվ նաև՝ միտքը «ընդգծված» տառա-
տեսակով է ներկայացվում: Այս սկզբունքը պահպանվում է ամ-
բողջ ստեղծագործության ընթացքում. փոփոխվում են տառաչա-
փերը, պարբերության խորությունը, էջի մեջ տեղադրման համա-
կարգը:

«Մեծամոր»-ի մուտքի այս սկզբունքը քայլ առ քայլ խտանում
է հետագա շարադրանքում. այստեղ պատումի հիմնական
առանձնահատկությունը «օտար» խոսքի՝ «օտար» ձայնի տարա-

ժամանակյա միջամտությունն է մտքի ծավալման ընթացքին, որը
 թեման ընկալելու բացառիկ բազմաշերտություն է ստեղծում.
 ստեղծագործության հենց սկիզբը՝ մի օտարի՝ առաջին հայացքից
 ընդհանուր ճանաչողական միտք՝ «*Ամենայն ուրախությամբ դար-
 ձյալ կգայի Խորհրդային Միություն...*» (էջ 296), որը հաջորդ
 պարբերության մեջ հեղինակային «ծանր» մեկնաբանության է
 արժանանում՝ «*Քսան քվականներին նրա ազգային-ազատագ-
 րական բանակը Շիրակում ոչնչացրեց երկու հարյուր հազար
 հայ: Միլիոնավորոջ որդի է, ուժեղ երկրի ներկայացուցիչ է...
 «երկու հարյուր հազար զավթի»՞ ոչնչացրին...*» (էջ 296), ապա
 հաջորդում է մի այլ «օտար» տեքստ՝ փնտրում են հարազատնե-
 րին. այստեղ իրական անունները, տեղանունները, ժամանա-
 կաշրջանն ու ամբողջ աշխարհում սփռվածության փաստը մի ողջ
 ժողովրդի գողգոթայի մասին է՝ «*...Ազնիվ Օքիոփերիչե... Համա-
 զասպ, Արուսյակ, Անդրանիկ, Պոռչ, Անուշավան, Մանուկ. Հարու-
 քյուն, Համբարձում... Արփեն, Մարիամ, Շուշան... Ազնիվենց Կու-
 նը վանքի երևն էր, Կան ու վանքի արանքում այգին էր, այգում
 ջրհոր կար...*» (էջ 297): Հետո հաջորդում է բազմազավակության
 մասին թերթային հաղորդագրություն, որը արդեն արդիականու-
 թյան փտանգների մասին ենթատեքստային գույժ է. «*ԲԱԶՄԱԶԱ-
 ՎԱԿ ՄԱՅՐԵՐԻՆ «ՀԵՐՈՍՈՒՀԻ ՄԱՅՐ» ՊԱՏՎԱՎՈՐ ԿՈՉՈՒՄ
 ՇՆՈՐՀԵԼՈՒ ՄԱՍԻՆ... 1. Ֆրանգիզ Սուլբան կրգի...*» (էջ 297),
 հաջորդում է մեկ այլ «օտար» խոսք՝ համաշխարհային գիտաժո-
 դովին անդրադարձ, որ պարբերաբար տեղի է ունենում այստեղ և
 հիմա. «*Աշխարհի րասնչորս երկրներից... Երևան են ժամանել
 յոթանասուն խոշորագույն աստղաֆիզիկոսներ...*» (էջ 297): Եվ
 որպես անակնկալ՝ հնչում է հեղինակային խոսքը, որը մույնպես
 «օտար» է, որովհետև վերապատմում – վերհիշում է պատմական
 փաստեր՝ «*Թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ*» պարբերաբար
 կրկնվող բնութագրմամբ. «*Թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ
 իրեն հիքսոս էր կոչում, հյուսիսից Ասորիք ու Փյունիկիայով Նե-*

դոսի հովիւր մտաւ և փարավոնների տասնյոթերորդ հարարութ-
յունը մեկ բախմամբ կործանեց...» (Էջ 298-299), «...Թուխ ու
ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հիքսոս էր կոչում, հյուսիսի
Արարար երկրում զինվեց Մեծամորի պողպատե սրով...» (Էջ
299), «...Թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հայ ու իր
երկիրը Հայք էր կոչում, հիքիքներին ուրմատակ տալով...» (Էջ
300), «...Թուխ ու ջղային մարդկանց երկու ցեղ, որ իրենց հայ ու
հույն էին կոչում, զինվեցին սաղավարտով, նիզակով, թրով...»
(Էջ 300), «Եռանդուն մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հիքսոս էր կո-
չում...» (Էջ 301): Եվ որպէս «մուտքի» ամփոփում՝ ընդհանրաց-
վում է մի միտք, որ առաջին հայացքից վերը շարադրվածից բոլո-
րովին չի բխում. «Քո բոլոր ճակատամարտերն այլևս տանուլ են
տրված: Քո երկրից հաղթանակ տարած ոչ մի զորավար չի մե-
ծարվել հաղթականարով... Դու պիտի այն անես, ինչ անում են
պարտված բանակները: Պարտված բանակները հաղթողների
համար կանգնեցնում են իրենց պարտության հուշասյունը» (Էջ
300): Շարադրման այս հնարքը՝ տարբեր ժամանակաշրջանների
ժամանակների, իրականությունների միահյուսում ներկա իրակա-
նության միջոցով, տարբեր իրադարձությունների փոխներթա-
փանցումներ նույն նկարագրության մեջ, հեղինակին մտահոգող
խնդրահարույց հարցադրումների պատասխանների փնտրտուքի
խիստ ինքնատիպ միջոց է:

«Մեծամոր» -ում միջտեքստային շերտերը բազմաթիվ են,
դրանք նաև պատումի կառուցման հիմնական ատաղձն են.
դրանց ընտրության «աշխարհագրությունից» և «պատմականու-
թյունից» է ձևավորվում շարադրանքի թեմատիկ ծավալման տրա-
մարանությունը: Միջտեքստային շերտերից են՝

ա. փաստական-վավերագրական՝

թերթից հատված՝ «Ազնիվ Օրիոփերիչեն (հորենական ազ-
գանվամբ՝ Խաչթովմասյանը) փնտրում է հորը՝ Համազասպ...»,
«Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթ (Էջ 297),

գիտաժողովի նյութեր՝ «Աշխարհի փասնչորս երկրներից, որ-պեսզի քննարկեն գալակտիկաներում կատարվող անկայուն երևույթներին վերաբերող մի շարք հարցեր, Երևան են ժամանել յոթանասուն խոշորագույն աստղաֆիզիկոսներ. դրանց մեջ են Լեյդենյան աստղադիտարանի վարիչ...» (էջ 297), կամ՝ «Հանրա-պետության գիրությունների ակադեմիայի հնագիտության քան-գարանի արշավախմբերը ծավալուն պեղումներ են կատարում Հրազդան գետի դարավանդներում, Ծիծեռնակաբերդում...» (էջ 298),

հարցազրույցից մի մաս՝ «...Ամենայն ուրախությամբ դար-ձյալ կգայի...» (էջ 296),

բ. գեղարվեստական գրականությունից՝ «Գալիս է հոտը... // Ներին առջևից, // Գամփռը երևից, //... Դարե՛ր շարունակ // գա-լիս է հոտը...» (էջ 302), և կամ՝ «Ո՞ւր ես գնում էդպես արագ, // Այ դու կայտառ սիրուն գետակ...» (էջ 303), «Կըռ, կըռ, կըռկռան, Կռունկները հա թռան...» (էջ 322),

հոգևոր արժեքներից՝ «**Ա Բ Գ Դ Ե Զ Է ...**» (էջ 306),

պատմական վերլուծություններից պատառիկներ՝ «Նրա գե-րեվարության ու կուրացման մասին վկայությունները, մեծ մա-սամբ, վիպական-սրեղծական պարմվածքներ են և չեն կարող հավասարի ու պարմական համարվել...» (էջ 308),

գ. հեղինակային խոսքի միջոցով, որը, սակայն, ուրիշի ուղ-ղակի խոսքի ձևով ներկա ժամանակի, կենցաղային խնդիրների վերհանում է, որ անքակտելիորեն շաղկապված է գոյաբանական խնդիրների լուծման հետ՝ (մեկ օրինակ) «-Թո՛ւ կարասների մոտը նստեց փնրեսության ղեկավարը: - Արա, ես քեզ ծառ ջրելու եմ դրկե՞լ թե կարաս գրնելու: Լսիր,- ասաց փնրեսության ղեկավա-րը,- արի քեզ մի փասը փարով ուղարկենք Մեքսիկա, էնտեղից համ խաղողի նոր տեսակ կբերես, համ աշխարհ կրեսանես, համ էլ քերանդ սրա-նրա մոտ չես քացի՝ թե այգում քանգարան ես գրել...» (էջ 305):

Խնդիրն այստեղ միայն միջտեքստայնության ծավալային մեծ քանակը չէ, խնդիրն այստեղ նաև միջտեքստայնության բազմիմաստությունը և բազմաշերտությունը չէ... այստեղ այս կառույցը քրոնոտոպային «քառս» է ստեղծում, անցյալ, ներկա և ապագա ժամանակները ներկայում միմյանց միահյուսվում են նույն նախադասության մեջ առաջին հայացքից անկառավարելի հերթազայությամբ: Այս տարածաժամանակային փոխադարձ անանջատելիությունը հենց ստեղծագործության պատումի հիմնական սկզբունքն է առաջինից մինչև վերջին տողը: **Միջտեքստայնությունը գեղարվեստական քրոնոտոպի և տեքստի իմաստի հիմնական կրողն է և կազմակերպողը:**

Պայմանական այոժեն հետևյալն է. Մեծամորում դարձյալ նոր գտածոներ են հայտնաբերվել. ջրվորը խաղողի այգին ջրելիս նոր կարասներ է գտել, որոնք միանշանակ վաղմջական դարերից են մնացել հողի շերտերի մեջ, տնտեսության ղեկավարը հուսահատության ու հիասթափության հերթական ցնցումն է ապրում, որովհետև անցյալը «խեղդում» է առօրյա կյանքին. նորից գիտնականներ են գալու, տարբեր երկրներից ուսումնասիրողներ են գալու, գիտաժողովներ են անելու, իր գյուղացիները հնագիտությամբ և պեղումներով են զբաղվելու, այգեգործությունը երկրորդ պլան է մղվելու: Եվ տնտեսության ղեկավարը որոշում է ջարդել ու ոչնչացնել հայտնաբերված կարասները: Անշուշտ, սա չնչին պատկերացում կարող է տալ երկի մասին, քանի որ ամբողջ տեքստը բոլորովին այլ բանի և բաների մասին է⁶: Մաթևոսյան-հեղինակի նպատակն է եղել այս իրադրության մեջ բարձրաձայնել բոլոր ժամանակներում մեզ մտահոգող հարցերը տարածաժամանակային մի հախտում միասնականության մեջ, որն էլ կառուցվում է «օտար»՝ միջտեքստային խոսքի մեկ անգամ ևս իմաս-

⁶ Այս առումով տե՛ս *Ժենյա Ռուսրունյան*, «Տեքստ-ենթատեքստ. Համատեքստային փոխկապակցվածությունը Հրանտ Մաթևոսյանի «Մեծամոր» վիպակ-էստեում» /Մաթևոսյանական ընթերցումներ, Երևան-2017, էջ 52-66:

տավորմամբ: «...Դոկումենտը ներագրում է ստեղծագործության ֆորմայի՝ ձևի վրա՝ մղելով բովանդակությունը երկրորդական պլան: Այս պարագայում արդեն հեղինակը իր ողջ ստեղծագործությունը կառուցում է արդեն իսկ գոյություն ունեցող որևէ դոկումենտի կամ դոկումենտների հավաքագրման միջոցով: Նման դեպքերում արդեն գործ ունենք մի սխեմայի հետ, ըստ որի դոկումենտը, փաստաթուղթը, արխիվային նյութն է կառուցում գեղարվեստական երկը՝ *հանդիսանալով վերջինիս համար կոմպոզիցիոն հիմնական չև*»⁷: Հրանտ Մաթևոսյանի «Մեծամոր»-ի պարագայում փաստավավերագրական, գեղարվեստական «օտար» խոսքը՝ դոկումենտը, հավասարաթեք նշանակություն ունի թե՛ բովանդակային և թե՛ կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային մակարդակներում: Ստեղծագործության ծավալումը հստակ դրդապատճառ, շարժառիթ (մոտիվացիա) ունի. անցյալի բոլոր դարերի, բոլոր պատմական իրադարձությունների, բոլոր նշանավոր անհատականությունների, մարդկային բոլոր կարևոր հարաբերությունների փոխհյուսվածության տարածաժամանակային մշտական ներկայությամբ հասկանալ և ընդհանրացնելու փորձ անել ազգային ճակատագրի հանգուցային խնդիրների լուծման համար, գտնել ազգի գոյաբանական վրիպումների նախաիմքերը, պատասխան տալ եղածի ու լինելիքի համար: Նման «ծանրաբեռնված» նպատակը պիտի իրականացվեր, բնականաբար, ոչ ստանդարտ կառույցով: «Կոմպոզիցիան կամ մոտիվացիան (պատճառաբանումը) լայն իմաստով ներառում է պատմելու մեթոդը. «մասշտաբը», «տեմպը», միջոցները. այսինքն՝ տեսարանների և դրամատիկական վիճակների հարաբերակցումը պատկերմանը կամ ուղղակի պատումին և թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի հարաբերակցումը պատմողական ամփոփմանը կամ եզրահանգմանը... Գրական-գեղարվես-

⁷ Ալվարդ Մեմիդջյան-Բեքմեզյան, 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները, Մաս Բ, Երևան, «Վան Արյան», 2024, էջ 85-86:

տական երկում «մոտիվացիան» պետք է մեծացնի «իրականության պատրանքը», այդ է նրա գեղագիտական դերը...Արվեստի մեջ թվացյալը նույնիսկ ավելի կարևոր է իրականից»⁸: Անցյալի, ներկայի և ապագայի իրականությունների արդիական համադրումները հեղինակը «կազմակերպում» է շատ ուշագրավ հակադրամիասնությամբ: «Օտար» ձայնի գերհագեցվածությունը այստեղ փաստա-վավերագրական նյութի տարբեր ժամանակների և տարածությունների ներբեռնմամբ մի կողմից մտքի ծավալման և զարգացման էպիկականություն է ստեղծում, որը մյուս կողմից պարբերաբար «արժեզրկվում» է կամ վերաարժեքովում է այսօրվա ընկալման մակարդակում. դիցուք՝ մի կարճ հատված տեքստից.

«Եռանդուն մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հիքսոս էր կոչում, հյուսիսի Արարատ երկրում պողպատը...-Ոչ, մի պարծեցիր:

Ազնիվ Դիրասին փնտրում է 1915-ին անհետ կորած իր Համազասպ հորը, Արուսյակ մորը, երկու միլիոն եղբայրներին ու...-Մի նվնվա:

Մեկ-երկու տարի չանցած թանգարաններ կղառնան Մեծամորը, Հառիճը, Ծեմզավիթը, Սևանի ջրերից ազարված տարածությունները և, ամենայն հավանականությամբ, ազարվելիք տարածությունները նույնպես: Չէ՞ որ օտարները մեր հանրապետությունը կոչում են թանգարան քաղ երկնքի տակ:-Մի հեզնիր:

-Լավ» (էջ 301):

Այս սկզբունքով է կառուցվում ողջ պատումը. անցյալը՝ «...Եռանդուն մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հիքսոս էր կոչում...», ապագան՝ «...Մի-երկու տարի չանցած թանգարաններ կղառնան...», ներկայում ծավալելով՝ «...Մի պարծեցիր... մի նվնվա... մի հեզնիր.. լավ...»՝ հեղինակը փորձում է ի մի բերել պատմական

⁸ Ռոնե Ուելլեր, Օսթին Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Սարգիս Խաչենց, Փրինսիփո, Երևան, 2008, էջ 323:

իրողությունների արդիականությունը, ընդհանրացումներ անել հոգուտ ապագայի: Բոլոր պատմական պատումները, տարբեր դարերի անցյալներում ներկայացվելով, որպես մի վերջին հեղինակային խոսք՝ դառնում են ներկա ժամանակի խնդիր. հիքստսների հաղթանակները և անհիմաստ տարրալուծվելը, Տիրան արքան և նրա պուտպուտորիկ ձին և Վարազ-Շապուհը, Մաշտոցը և հայ գրերը, Արշակ արքան, Սահակ քահանայապետը և իր թևավոր խոսք դարձած «հիվանդ ոչխարը», Վասակ գորավարը, Ներսես Դիճրականցին, կիլիկեցի գործարարները, Մեծ Մանգու Խանը, Մովսեսը, Պրոկոպիոս Ամասեցին, Ռոսլինը, Մարտիրոս Սարյանը, խելառ Դավիթը, քեռի Թորոսը, Շեքսպիրը, Վիկտոր Համբարձումյանը, Վարդան Մամիկոնյանը, Վասիլ Երկրորդը, Խաչատուր Աբովյանը, Մենուան, Արգիշտին, Վռամշապուհ արքան, Կորյուն Սկրտչյանը, Հիտլերը, Սֆինքսը, Անդրանիկը, Արտաշես արքան, Կիկերոն ճարտասանը, Պոնտացի Միհրդատը, Արփ-Արսլանը, Շոպենը, Կոջոյանը, Թալեսը, Չարենցը, Նապոլեոնը, Քենալը, դեսպան Արալովը, Նոյն ու Թումանյանը... այս թվարկումը, որ քրոնոտոպի և ինտերտեքստի փոխադարձ իմաստավորման շերտերից մեկ շերտն են ներկայացնում, լոկ **հատկանվանական** ինտերտեքստի քրոնոտոպային տարբեր տարածաժամանակային իրականությունների, պատմական տարբեր արժեհամակարգերի, մեր ազգային ինքնագիտակցության ներկայանալիության կրողներն են հիմնականում, և սրանցից յուրաքանչյուրը ամեն անգամ՝ տվյալ պարբերություն-մտքի վերջում, կտրուկ ամփոփվում է ընդգծված արդիական մի դիմում-ձևակերպմամբ՝ «**Ախպեր** (քառերի այս և հեղազա ընդգծումները մերն են - Ա.Բ.), Վաղարշապատի վանքը կար, չէ՞: Վանքը այդի չի. ով էդքանը հասկանում է՝ ապրի: Վանքի տակը փորեցին՝ հասան նախաքրիստոնեական մեհյանին: Մեհյանի տակն էլ թող փորեն՝ իջնեն նախահեթանոսական քրիստոնեություն: Դրա տակն էլ թող փորեն՝ հասնեն դարձյալ մեհյանի: Իրենց ինչ է եղել, բահ ու քլունգ

էլ ունեն, գիրնական էլ են: Բա իմ խաղողի վազը ես ո՞նց տանեմ
դնկեմ մեկյանի տակի խորանի տակ» (էջ 305),

Եվ կամ՝ «Ի՞նչ էր հարկավոր՝ որպեսզի չլիներ այնպես, ինչ-
պես եղավ: Նախնականի խորշակ է փշում. Կիսի-կիսարկի արոր
ու արուր, խորշակի հետևից սև ամպերով կգա մորեկը: Իսկ եթե
ճիշտը Սասանի Ներսեսն է, քանի որ կա անդրկասպյան մեծ
փրանգը և դրա դեմ այսրկասպյան մեր ընդհանուր տանը միա-
կամություն է պե՞տք...» (էջ 309),

Կամ էլ՝ «Իսկ Սահակ Մեծ քահանայապետն ասաց.

- Եվ ինչպե՞ս կարելի է իմ այդ ախարավոր ոչխարը փոխել
առողջ զազանի հետ, որի հենց առողջությունը մեզ համար պա-
րուհաս է:

Իսկ նախարարներն ասացին.

-Դու մեր քահանան չես: Եվ պարսից արքային ասացին.-
Ախպեր, ինչ մի պարտադիր է, որ մեր թագավորը հայ լինի: Մեզ
մի պարսիկ թագավոր է պետք՝ որ վախենանք...» (էջ 311-312),

Մի այլ դրվագում՝ «...Խնդրում եմ, մի մտեք վայրէջքի հրա-
պարակ, արտասահմանից հյուրեր կլինեն, ամոք է... Այ **ախպեր**
ջան, էդ ո՞ր ես գնում, քեզ որ մի բան պարտաի, ինչ վրա եմ խո-
սելու, չէ...» (էջ 304),

Նան՝ «... Հետո հայոց պետերը Վռամին ասացին. - **Ախպեր**,
մեզ թագավոր պետք չէ, մենք թագավոր չենք ուզում...» (էջ 311),

Մի ուրիշ անգամ՝ «...Եվ տապանը նարեց լեռան վրա: Եվ եր-
կիրը ներքաշեց ջուրը, և Նոյն իջավ Արարարյան դաշտ: Եվ, **ախ-**
պեր, մեր տանը ջրհեղեղ չի եղել, գնացեք ձեր տանը փնտրեցեք
ջրհեղեղ» (էջ 334):

Պատումը ներկայացվում է որոշակի «արխայիկ» ոճով՝
«...Իսկ Սահակ Մեծ քահայանապետն ասաց...», «...Եվ պարսից
արքային ասացին...», որը յուրաքանչյուր անգամ անմիջապես
«սղոցվում է» այժմյան ժարգոնի կառույցով՝ «**ախպեր**»: Այս
«**ախպեր**» բառը իր ընդգծված ժամանակակից դիմելաձևով, որ

որոշակի մտերմության, բայց և ցածրակարգության երանգ ունի, պարբերաբար հայտնվում է տեքստում՝ կարծես միտումնավոր արժեզրկելով նախորդ միտքը, հասարակացնելով նկարագրվող հարաբերությունների իմաստը: Պատմական բարձրաոճության և արդիական աններկայանալիության այս պարբերական գուգորդումը նույն նախադասության մեջ ստեղծում են մտքի ընկալման մի յուրահատուկ աններդաշնակություն, արժեքային համակարգի նկատմամբ ենթագիտակցական անվստահություն, անցյալ դարերի գոյության այսօրեական կասկածելի ներկայություն՝ հարաբերությունների ներկայանալիության մակարդակում՝ պարսից արքային դիմում են «ախպեր» բառակառույցով, չեն ընկալում Սահակ քահայանապետի մտքի՝ «իմ ախտավոր ոչխարի...» ողջ կարևորությունը... Նմանատիպ բառօգտագործումները անցյալ, ներկա և ապագա ժամանակների յուրօրինակ խտացումներ են ներկայի մեջ, և հիմնականում այս սկզբունքով է հեղինակը «խառնում» բոլոր ժամանակներն ու տարածությունները՝ միջտեքստային հաղորդումները կոնկրետ այսօրվա ժամանակի համար դարձնելով ստեղծագործության պրոբլեմի գեղարվեստականացման հիմնական կոմպոզիցիոն ձև: «Օտար» խոսքը, անցյալի, ներկայի և ապագայի տարածաժամանակային միաժամանակյա ներկայությունը, բառերի, բառակապակցությունների, նույն կերպարների այլ՝ տարբեր ժամանակներ ներկայացնող իրականություններում պարբերական կրկնությունները, միտք-մտահոգության արժևորումներն ու արժեզրկումները ստեղծում են զուգահեռ իրականությունների արդիականություն, որ հեղինակի խնդրահարույց հարցադրումների լուծումն է ակնկալում.

բառի կրկնություն՝ *ախպեր,*

բառակապակցության կրկնություն՝ *թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, գյուղի դպրոցական տղաներ, տղաների նույն խումբը, տղաների մերկ խումբը,*

պատմվածի կրկնություն՝ ջրհեղեղի պատմությունը, Տիրանի և նրա պուտպուտորիկ ձիու, Արշակի, կիլիկեցի գործարարների, թուրք գրողի, թերթում՝ կորած հարազատների փնտրտուքի մասին հայտարարության, գիտական նստաշրջանի, Սահակ մեծ քահայանապետի և բազում այլ պատմություններ, որոնք ինտերտեքստի՝ որոշակի պարբերականությամբ կրկնվելու միջոցով նույնպես կառուցում են քրոնոտոպի գեղարվեստական ամբողջականությունը:

Տարբեր դարերի տարածաժամանակյա տարածն պատմությունների քառասյին ներմուծման հետնապատկերի՝ ֆոնի համեմատությամբ ստեղծագործության պատումի մեջ նվազագույնի են հասցված այնպիսի քրոնոտոպային ժամանակային ընկալումներ, ինչպիսիք են օրվա ընթացքը ներկայացնող, տարվա եղանակները պատկերող նկարագրությունները. միայն մեկ-երկու անգամ նշվում է գիշերը՝ որպես գործողության ժամանակ. «...Եվ Նոյը սպասեց դարչյալ յոթ օր, և **խոր գիշերվա մեջ** երկիրը հանդարտ ներքաշում էր ջուրը, արծաթե հին կնիքի փայլով շոգում էին արարարյան բարդիները, **տազնասպոր գիշերվա գողի պես** գնում էր սահմանային Արաքսը...» (էջ 301), «...Մեծամոր բլրի մոտ **մթի տակ** տնքում էին փորձնական տնտեսության գունդները...» (էջ 302), «...**Բարի գիշերից հետո**՝ բարի ցերեկ...» (էջ 304), «-**Գիշերը** էս եմ ջրվոր եղել...» (էջ 305), «...Հետո նրանք դաշտի անկրակ **գիշերը** լցրին վերադարձի հոգնած չայներով...» (էջ 313), «Բայց ինչպե՞ս է պարտահում, որ արեգակը **մի գիշերվա մեջ** անցնում է ծովի անկերջությունը... Ծովն ուրեմն... անկերջ չէ... **գիշերը** պիրի լիներ անկերջ և **գիշերվա սառը շնչից** պիրի մեռնեին գետերի չկները, երկնքի թռչունները... Ծովը **մի գիշերվա** սահման ունի...» (էջ 315), «...**Գիշերը** բացահայտված կարասների մոտ տնտեսության ղեկավարը նստել էր... և այդ մարդն զգում էր, որ ինքը հիմա հանցանք է գործելու...» (էջ 334): Գործողությունների նկարագրման և գնահատման համար օրվա այս՝

«գիշեր» ժամանակի ընտրությամբ նախապատվություն տալը ևս իր երանգն ու ենթագիտակցական իմաստավորումն է հաղորդում պատումին՝ գիշեր, մութ, զգացողությունների անհատականություն՝ խորհրդավորության որոշակի չափաբաժին: Սա նույնպես պատահական չէ, քանի որ հեղինակի կողմից արծարծված խնդիրները ինչ-որ տեղ և ինչ-որ չափով անպատասխան և չլուծված են մնում, իսկ իրենց բարձրաձայնվածության մեջ էլ մի թերասացություն կա, անորոշություն: Ժամանակի կոնկրետացման այս միտումը ինքնանպատակ չէ, քանի որ թե՛ մտքի հղացման, թե՛ գործողության կատարման, թե՛ պատմականության ընկալման և վերաիմաստավորման այս ժամանակը՝ գիշերը, գունային, զգացական, ներկայի ապահովության «փակ» ենթազգացողության կրողն է, որ հետագա ընդհանրացումներում նաև իմաստային «փակվածության» հատկանիշ է ձեռք բերելու: «*Քո բոլոր ճակատամարտերն այլևս տանուլ են տրված: Քո երկրից հաղթանակ տարած ոչ մի զորավար չի մեծարվել հաղթականարով...*» (էջ 300), «*Ի՞նչ էր հարկավոր, որպեսզի չլինեիր այնպես, ինչպես եղավ: Նախնավանի խորշակ է փչում. կիսիի-կիսարկի արյուր ու արուր, խորշակի եղևից սև ամպերով կգա մորեխը: Իսկ եթե ճիշտը Սասանի Ներսեհն է...*» (էջ 309), «*Երանի նրանց, ովքեր արել են մի բան ու մեռել. երանի նրանց, ովքեր մեռել են ոչինչ էլ չարած. երանի նրանց, ովքեր մեռած են արդեն ուրքի վրա...* Հայոց բազավոր լինելու ծանր գործի համար փորձ հավաքիր, հղկիր և որպես աղամանդ ափիդ մեջ՝ պարզիր որդուդ...» (էջ 309), «*Բայց... լավը... Լավը, բայց, այս աշխարհում, այնուամենայնիվ, շարանո՞ւմ է թե քչանում... Լավը շարանում է, վատը քչանում: Ինչու մենք չհասանք այս օրերին...*» (էջ 320), «*Գիտե՞ս ինչ, կյանք է՝ և մի ակնկալիդ անփոթորիկ ծով. և եթե խորտակվում ես՝ մեղքը քոնն է և ոչ թե փոթորիկնը, քանի որ փոթորիկը ծովն է: Ո՞ր է խարխիսը: Խարիսիդ...*» (էջ 323), «*Այս այսպես է ու կմնա այսպես, քանի դեռ բերոնը տասը կանգուն շերտով մինչև վերջին*

թիզը չի ծանրացել այս ցնորական երկրի կավին: Եվ ի՞նչ վրա: Եվ չե՛զ վրա» (էջ 335): Այս հատվածներում փաստորեն «օտար» ձայնը հենց հեղինակինն է, որը, սակայն, վերհեղինակային հատկանիշներ է պարունակում՝ միտքը հարցադրումներով կառուցելով՝ «...Ո՞ր է խարխալ...», «...Գիտե՞ս ինչ...», «...լավը շատանո՞ւմ է, թե...», «...Ի՞նչ էր հարկավոր...», «...Իսկ եթե...»: Հեղինակային խոսքը վերածվում է «մի այլ»-ի խոսքի, որը ոչ թե շարադրում է, այլ խնդիրների լուծման ուղիներ է փնտրում և օգնության, խորհրդի պետք ունի, դիմում է դիմացիմին. սա միայն նարատորը չէ, սա նաև կերպավորված մեկն է, որ հեղինակը չէ, ընթերցողներից յուրաքանչյուրն է: Այստեղ նաև հատկապես միախառնված են հանդես գալիս թե՛ ժամանակները և թե՛ տարածությունները՝

ժամանակային «թռիչքները»՝ «...տանուլ են տրված, չի մեծարվել, ինչ էր հարկավոր, չլիներ, եղավ, փչում է, կիսի-կիսարկի, կգա, եթե ճիշտ է, երանի, արել են, մեռել են, փորձ հավաքի, պարզիր, շարանում է, չհասանք, կյանք է, մի ակնկալիր, խոր-տակվում ես, ո՞ր է, այսպես է, կմնա, չի ծանրացել...»,

տարածա-առարկայական շերտեր՝ «...քո բոլոր ճակատամարտերը, քո երկիրը, զորավար, հաղթականար, Նախնական, խորշակ, արտ ու արուր, սև ամպեր, մորեխ, Սասանի Ներսեհ, նրանք, ուլքեր, հայոց քազավոր, ադամանդ ափիդ մեջ, այս աշխարհում, այս օրերը, կյանք, անփոթորիկ ծով, խարխալ, բերոն, տասը կանգուն շերտ, վերջին թիզ, ցնորական երկրի կավ, ես, դուք...»:

Անշուշտ, վերը ձևակերպված յուրաքանչյուր միտք-պատկեր արժանի է առանձին և հանգամանալից քննության, սակայն մեր խնդիրն էր անդրադառնալ ստեղծագործության կառուցվածքային մի տարբերիչ առանձնահատկության՝ ինտերտեքստի և քրոնոտոպի կապի ինքնատիպությանը, որով «Մեծամորը» առանձնանում է ոչ միայն Հրանտ Մաթևոսյանի, այլև ընդհանրապես հայ արձակի պատմության մեջ:

Որպես ամփոփում՝ մի վերջին քննության նյութ վերցնենք ստեղծագործության ավարտը՝ վերջին երկու էջերը (334-335)՝ ներկայացնելու «Մեծամորի» կոմպոզիցիայի հիմնական միտումի՝ ինտերտեքստի և քրոնոտոպի կապի միասնականությունը և պատումի ամբողջականությունը:

«Գիշերը բացահայտված կարասների մութ տնտեսության ղեկավարը նստել էր, Արարարյան հովտի բոլոր չայներն ու մրադրություններն ալիք էին տալիս ու հանգչում թե քնում կարասների մեջ, և այդ մարդն զգում էր, որ ինքը հիմա հանգանք է գործելու: Հերն անիծած, ոչ Ամերիկան է Ամերիկայի նախագահին, ոչ էլ այս աշգին է այս մարդունը. թող զան, դարձնեն թանգարան, այգեպանը դառնա հյուրերի առջև թանգարանի դուռը բացող, իսկ հացն ու գինին, ինքնաթիռով, թող բերեն Մադագասկարից: Ինքնաթիռին մի բան պատահի՝ թող ուրեմ թանգարանի կարասներն ու ուլունքները»: (Սա մի արդիական մտահոգություն է, որի լուծումը տանջում է այսօրվա ղեկավարին, ինքը հանցանքի գիտակցումն ունի, բայց այսօրը, ասես, պահանջում է դա, այսօրվա և ապագայի ժամանակների խնդիրն է, որ այսօրվա վճիռ կայացնողին հանգիստ չի տալիս):

Շարունակության մեջ տարածաժամանակային խառնաշփոթ է սկսվում, և դարձյալ «օգնության է գալիս» միջտեքստային հաղորդումների համատեքստը.

«Լեռնային Բյուրականի ասարդադիարարանից կենսաններով իջավ, հարգալից դանդաղությամբ մտավ հարթավայր, արևի մեջ և զով և տաքուկ փայլփլելով եկավ, այգուն հասավ լուսավոր մեքենաների շարքը, շարժիչները մարեց: Արդե՞ն: Ապա թեքեց ուղին ու զնաց դեպի Մեծամոր: Խեղճ Մեծամոր. խեղճ Զելվա, խեղճ Էջմիածին: Ախպեր, իմ այգում եմ գրել՝ իմն է. իմն է, չեմ պահում՝ կորրում եմ-թրխի: Արգիշտին ինքը թե՞րդ է կառուցել-թրխի, գինի՞ է խմել-շրխի, - զո՞րք է գումարեկ, մի զո՞րծ է արեկ, թե՞ պահակ է կանգնել իր Արգիշտի պապի թրին-շրխի: Եվ վեր-

ջապես Արգիշտինն քազավոր, ես գյուղացի մարդ-քրիսկ, - մեր շահերն իրար չեն բռնում, գնացեք գիրք կարդացեք- քրիսկ-շրիսկ: Մեծ երկիր էինք՝ բան չմնաց, եղածն էլ Արգիշտինն փանք-քրիսկ-շրիսկ, քրիսկ-քրիսկ-քրիսկ... Անտերներն էլ ինչ պիճո՞ւ են: Հո՞ն ակա-րո՞ղ չեղավ-շրիսկ: Արգիշտի: Արգիշտի էլ անո՞ւն լինի: Փոխա-նակ՝ Վազգեն, Արշակ, Մեսրոպ, Գևորգ, Վռամ - Ար-գիշ-տի: Ինչ էլ լավ թթու կպահենին, է, Վարսիկն իմանա... էյ, արտասահմանցի-ներ, Արգիշտին կանչում է խաղող ուրելու, եկեք խաղող կերեք: Եվ երկրի վրա քառասուն օր ջրհեղեղ եղավ... Եվ փապանը մարեց լեռան վրա: Եվ երկիրը ներքաշեց ջուրը, և Նոյն իջավ Արարարյան դաշտ: Եվ, ախպեր, մեր փանը ջրհեղեղ չի եղել, գնացեք ձեր փանը փնտրեցեք ջրհեղեղ»: (Այս հատվածի իմտեր-տեքստային ներկայությունը ընդգծված նրբությամբ է կառուց-ված. լարվածություն-հակադրությունը ոչ միայն մեծ ժամանա-կային թռիչքի մեջ է. մի կողմից՝ Արգիշտի, Նոյ, և մյուս կողմից՝ այսօրվա գյուղացի, Վարսիկ, այլև գնահատողական համակարգի մեջ. մի դեպքում՝ արքա, գիրք, անվան տեսակ, և մյուս դեպքում՝ թթու, խաղող ուտել, ջրհեղեղը ինձնից հեռու է. արժեհամակարգի ծայրահեղ ընկալումների բախում, որը ենթագիտակցորեն հալա-ծում է տնտեսության ղեկավարին, բայց և «հանցանք գործելու» հիմնավորում է):

Սրան էլ անմիջապես հաջորդում է վերջին իրադրության նկարագրությունը.

«Տղաների մերկ խումբը աղբյուրը շրջապատել էր և մարմնող աչքերով նայում էր հեռվի մշուշներին: Խոսափողը նրանց հրա-մայեց.

-Էս օջն էս ո՞վ է էս ջուրը գցել, չե՞զ եմ ասում, վերցրեք ու կո-րեք էսրեղից: Մարդիկ են գալիս:

Կարճ պարանոցները նրանք դանդաղ թեքեցին դեպի խոսա-փողը: Նրանք ոչինչ չասացին, ոչինչ չարեցին, միայն, խմբով, կարճ պարանոցները թեքեցին դեպի խոսափողը,- և հյուր էին

ծղորել գլխարկը, փողկապավորների խումբը, խոսափողը, քանգարանը, մի տեսակ եվրոպաբար հայկական սիռնոքը, Նոյը, հիքսոսները: Բերովի էին ուռիները, բնիկ էին իրենք: Նրանք կարծես չտեսան խոսափողը... (Սա մի ներկա ժամանակ է և իրադրություն՝ իր խաղաղությամբ, պատանիների տարիքի շեշտված անհոգությամբ, դանդաղությամբ, որ մի բառով խախտվում է՝ «Մարդիկ են գալիս», որ պիտի դառնան ծղոտե գլխարկ, փողկապավոր, ապա՝ քանգարան, Նոյ, հիքսոս, անգամ ուռիներն էլ են բերովի, միայն իրենք են բնիկ. ներկային են խառնվում տարբեր դարերի ներկայությունները՝ Նոյ, հիքսոս, օտար իրողությունները՝ ծղոտե գլխարկ, փողկապ, ուռի՞: Եվ կարևորվում է բնիկ լինելը, որ կայունությունն է, տարբեր ժամանակների և տարածությունների մեջ իրենց՝ այսօրվա մեջ ներկա անվրդովության գրավականը):

Բայց հաջորդ պահին նրանք իջնում էին Մեծամորի ջրերն ի վար: Մեջքները դաբադած, կողակ, վիզները կարճ, տարադրները քշլած ծնկներից վեր: Մեկը նրանցից նայեց հանգիստ բախիծով, ապա ուրնեց ու կարկրահարեց գեղինը արագացող վագրով դեպի Վաղարշապատ՝ թե Մաշրոց վարդապետը գրերը բերում է... Փշարենու մուր կանգնել է Մովսես բարձրահասակ պարմահայրը և նայում է հոգնած, հոգնած. արևի մեջ հալվելով՝ հեռանում են կիլիկեցի բանագնացները. Մաշրոց երանելու քաղման քափորը գնում է Օշական. Ներսես մեծ քահանայապետը խիար է գայրացել, գավազանը գեղնին խփելով գնում է արքունիք՝ այ Արշակ, այ որդի, էս էսպես չի լինի, է... շոգ մշուշների տակ քայլ են փոխում կույր Տիրանը, երկրի թյուրբնեման խմորը գնդած քերականը, իսկ Թումանյանի երկայն հասակը պտրվում է մրափած որբերի բազմության վրա. «Եվ ես ինչպե՞ս փոխեմ իմ ախարավոր ոչխարը օտար գազանի հետ, որի հենց առողջությունը մեզ համար պարուհաս է». «Դու մեր քահանան չես» (Այս պարբերությամբ ընթերցողը հայտնվում է տարբեր դարերում միաժամանակ՝ գրերի գյուտը, քերթողահայրը, կիլիկեցի բանագ-

նացները, Արշակ արքան ու Ներսես քահանայապետը, քերականը, Կույր Տիրանը, Թումանյանը... սրանք տարբեր ժամանակներ են և տարբեր տարածություններ նույն մտքի մեջ և նույն՝ այսօրվա տղաներով, որոնք, որ այսօր անհոգ նայում են դեպի հեռվի մշուշները, մի անցյալ ժամանակում վազելով բերել են գրերի գյուտի մասին լուրը, և արդյո՞ք հեռվի մշուշները ոչ թե միայն տարածական ընկալում են, այլև ժամանակային՝ մի ապագա հեռու, մի մշուշ՝ որպես ապագա):

Այս այսպես է ու կմնա այսպես, քանի դեռ քերոնը տասր կանգուն չերթով մինչև վերջին թիզը չի ծանրացել այս ցնորական երկրի կավին: Եվ ի՞նչ վրա: Եվ չե՛զ վրա» (Էջ 335): (Սա էլ ներկայի, որի մեջ անբաժանելիորեն միահիյուսված է ողջ անցյալը, և ապագայի, որի մեջ կավի ու բետոնի տարբերության և հարաբերակցության նյութականության կարևորությունն է, հեռանկարն է, որտեղ բաց են մնում արժեքների գերակայություններում կողմնորոշվելու մեր կարողությունները՝ հիվանդ ոչխարի՞ն ընտրել, թե՞..., քահանայապե՞տն է ճիշտ, թե՞..., բանագնացների քա՞յլն արդարացվա՞ծ էր, թե՞...):

Այս ստեղծագործությունը միտքը գեղարվեստորեն ձևակերպելու ընդգծված ինքնատիպություն է կիրառում. այն այսօրվա ներկայի մեջ անընդհատ «շերտավորում» է ոչ թե մի կերպարի, այլ ընդհանրապես «մեր»՝ ազգային պորբլեմների համընդհանրական մտահոգությունները՝ որպես ոչ թե անհատական, այլ կոլեկտիվ գիտակցության հոսքի իրականություն: Թե՛ հիքսոսները, թե՛ գրերի գյուտը, թե՛ Սահակ քահանայապետը, թե՛ կիլիկեցիները, թե՛ թագավորները, թե՛ իշխանները, թե՛ Թումանյանը, թե՛ ջրվորը, թե՛ պատանիները, թե՛ գիտնականները, ի վերջո՝ թե՛ այս երկիրը, որ թանգարան է բաց երկնքի տակ, խելագարեցնում են մի հասարակ տնտեսության ղեկավարի, որին ընդամենը հանգիստ – խաղաղ առօրյայով ապրելն է հարկավոր: Իրականության և պատմական անցյալի մասին մտքի ընդգծված այս հակադրու-

թյան (փառահեղ անցյալ և կենցաղային ներկա) անհեռանկարայնությունը մի «մշուշոտ» ապագայում այն մտահոգությունն է (ինչպես Չարենցը կասեր՝ «ուղեղային մորմոք»), որին մշտապես անդրադարձել և անդրադառնում է հայ մշակույթը: Խնդիրը բարձրաձայնման ձևերի առանձնահատկությունների մեջ է, մատուցման սկզբունքների անշփոթելի ինքնատիպության մեջ, որով էլ դրսևորվում է գրողի օժտվածությունը: Մաթևոսյանի գրական ժառանգության մեջ այս առումով եզակի է «Մեծամոր» ստեղծագործությունը հատկապես նաև պատումի, շարադրման իր տեսակով՝ ինտերտեքստի և քրոնոտոպի փոխադարձ իմաստավորման յուրահատուկ միասնականությամբ:

ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

Բ. Գ. Ք., դոցենտ, ԵՊՀ

ՄԱՅՐԱԿԱՆ ՀՈՒՅՁԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆԱՑՈՒՄԸ ԿԵՆԴԱՆԱՊԱՏԿԵՐԻ ՏԻՐՈՒՅԹՈՒՄ. ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ – ՄԱՐԿ ՏՎԵՆ

Ըստ Ռուլան Բարտի՝ «Տեքստի հիմքը կազմում է ոչ թե նրա ներքին փակ ստրուկտուրան, որ ենթակա է սպառնիչ ուսումնասիրության, այլ նրա դուրս գալը դեպի ուրիշ տեքստեր, ուրիշ կողեր, ուրիշ նշաններ. տեքստը գոյություն ունի սոսկ միջտեքստային հարաբերություններում, ինտերտեքստայնության ուժով»¹:

Այսինքն՝ համաշխարհային մշակույթի պատմության զարգացման ճանապարհին գրական տեքստերը թեմատիկ տրոհումներով ինքնատիպ բացվածքներ են ստանում տարբեր գրողների գրական երկերում՝ անկախ նրանց ապրած ժամանակաշրջանից և ազգային պատկանելիությունից:

Ըստ Բախտինի երկխոսության տեսության՝ տեքստը բերում է մշակութային փոխազդեցության ձևեր: Պատմականորեն տարբեր ժամանակահատվածներում տարբեր ազգերի մշակույթների զարգացման ճանապարհին շատ տեքստեր, ժամանակների մեջ անվերջ զարգացումների ու նորոգումների ճանապարհ անցնելով, ունենալով նաև տեքստային ինքնատիպ տրոհումներ և նորովի պատկերակառույցներ, պահել են հիմնական տեքստի բովանդակային շերտերը, պատկերային առանձնահատկությունները: Բախտինյան երկխոսության հայեցակարգում նշվում է, որ յուրաքանչյուր տեքստ, իր իմաստային և բովանդակային աստիճանական ընդարձակումներով հանդերձ, իր բուն իմաստավորումներով կապված է նախատեքստի և իրենից հետո եկող տեքստերի հետ:

¹ *Барт Р., Избранные работы, Семиотика, поэтика, 1994, стр. 424.*

Նոր ձևերի հայտնագործման ճանապարհին գրողը մշտապես երկխոսության մեջ է գտնվում իրենից առաջ կամ իր օրերին ստեղծված գրականության հետ²: Ցանկացած տեքստ, ունենալով հոգեբանական բազմաշերտ ընդհանրացումներ, ներքին թելերով կապված է նախորդող և հաջորդող տեքստերին: Թեև տեղի են ունենում գեղարվեստական տեքստի իմաստային շարժ, թեմատիկ զարգացումների նորօրյա դրսևորումներ՝ պայմանավորված տվյալ հեղինակի կենսահայեցողությամբ և արժեհամակարգով, անհատական աշխարհընկալման առանձնահատկություններով, այնուամենայնիվ տեքստերի թեմատիկ ընդհանրացումը ստեղծում է գրական երկխոսություն՝ տեքստ տեքստի մեջ բացվածքներով:

Համաշխարհային գրականության մեջ կան տեքստեր, որոնց գաղափարական ընդգրկումները, թեմատիկ բովանդակությունը դուրս են գալիս նեղ ազգային մտածողության շրջանակներից՝ ընդգծելով համամարդկային հույզեր, առհասարակ մարդկային հոգեկառույցին բնորոշ հուզապրումներ: Մայրապատումը այդ թեմաներից է, որը՝ որպես տեքստ, և՛ ներքին տրոհումների, և՛ արտաքին տարածումների հետաքրքիր զարգացումներ ու դրսևորումներ է ունեցել և՛ համաշխարհային, և՛ հայ գրականության մեջ:

Այս դիտանկյունից մայրապատումի՝ հավերժական հնչեղություն ունեցող այդ տեքստի հետաքրքիր գաղափարական հանգրվաններ կան Հր. Մաքևոսյանի «Կանաչ դաշտը» և ամերիկացի արձակագիր Մարկ Տվենի «Շան պատմությունը» պատմվածքների պոլեմտային զարգացումների հիմքում: Այս պատմվածքներում երկու հեղինակներն էլ կենդանուն բերում են մայրական հուզապրումների տարածք՝ բացելով բնության մեջ յուրաքանչյուր շնչուն էակի հոգեբանական այդ դաշտը՝ այդ ամենը

² Տե՛ս Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2016, էջ 139:

ներկայացնելով կենդանապատկերի գեղագիտական տիրություն: Չնայած դրանց սյուժետային տարակերպ զարգացումներին՝ մայրական հույզերի գեղաձևումների շատ ընդհանուր իմաստային հոսքեր ենք տեսնում այս երկու պատմվածքներում: Եթե Մաթևոսյանի մոտ մայր-ձագուկ կապն է՝ հոգեբանական իր բազմաշերտ բացվածքներով, ապա Մարկ Տվենի մոտ մայր-ձագուկ և ձագուկ-մայր հոգեհույզերի գեղարվեստական պատկերակառույցներն են՝ տարածն բևեռային անցումներով: Մաթևոսյանի մոտ աշխարհագնահատումը կատարվում է միայն մայրական հույզերի գեղարվեստականացմամբ, Մարկ Տվենի մոտ աշխարհաճանաչումը և երևույթների արժևորումը կատարվում են գնահատումների հակադիր ծայրից՝ մերթ մայրական անափ սիրո, մերթ զավակի՝ այդ սիրո գնահատումների, մոր կերպարի արժևորման գնահատողական տիրություն: Մաթևոսյանի մոտ երևույթի խոհափիլիսոփայական գնահատումների դաշտում իմաստային հոսքերը միագիծ են, որոնց նախակետը մայրական սիրո մաքրամաքուր ափն է՝ իր տարակերպ դրսևորումներով: Մարկ Տվենի մոտ այդ նախակետը գնահատումների ժամանակ փոփոխվում է. մերթ մայրական սիրո հուզառատ դրսևորումներն են, մերթ զավակի՝ մորն ուղղված ջերմագին վերաբերմունքից հորդացող սերն ու հպարտությունը... Մարկ Տվենի մոտ մայրական հույզերի գեղարվեստականացումը տեղի է ունենում մայր-զավակ-մայր հուզապրումների պատկերակառույցների վրա: Սյուժետային գործողությունների կենտրոնում կենդանին է՝ շունը՝ սկզբում զավակ-մայր հարաբերությունների տիրություն, հետո՝ մայր-զավակ հուզաշխարհում: Սկզբում շունը ձագուկի կարգավիճակում իր աշխարհավերաբերմունքի կենտրոնում ունենում է իր մոր կերպարը, որի հենքի վրա բացվում են զավակ-մայր հարաբերությունների դրսևորումները: Այնուհետև նույն շունը՝ արդեն մոր կարգավիճակում, մայրական հույզերի հայտնատեսումների ճանապարհ է անցնում՝ այս անգամ ոչ թե զավակից դեպի մայրը ձգվող հուզաշ-

խարհի տիրություն, այլ մորից դեպի զավակ գնացող հույզերի մեջ:

Երկու ստեղծագործություններում էլ մայրական հույզերի պատկերակառույցների նախակետը նույն հարցադրումն է, որը շեշտադրվում է երկու պատմվածքների սկզբում. **երախտագիտության զգացումը մարդկային հարաբերություններում մեծագույն արժեք է, որի գիտակցումը պետք է սթափեցնի բոլորին՝ իր բաժին ճանապարհը ճիշտ անցնելու համար:** Այս նախակետից է երկու հեղինակների մոտ սկսվում աշխարհագնահատումը, որից էլ երկու ստեղծագործություններում հետաքրքիր իմաստային բացվածքներ է ստանում մայրական հուզաշխարհը:

Երկու պատմվածքներում էլ գեղագիտական ինքնատիպ պատկերամիջոցներով և խորհրդանշային բառակառույցներով են հյուսվում մայրապատումի սյուժետային դրվագները:

Մաթևոսյանական պատումը սկսվում է հետաքրքիր խորհրդանշական պատկերով. «Կայծակը չոր ճայթյունով բախվեց ժայռին, մի կողմ շարտվեց և թաղվեց կանաչ գետնի մեջ: Ժայռը կարծր էր, կայծակը հազիվ թե կարողացավ գորշ այդ ժայռից պոկել քարի մի երկու փշուր: Ժայռի տակ կանաչ գետինը այդ հովտում ճայթող բոլոր կայծակների գերեզմանոցն էր. գարունների և ամառների բոլոր կայծակները թաղվում էին ժայռի տակ, և մոտիկ կաղնին միշտ, ամեն ճայթյունի վախից սրսփում և, իր մտքում, կաղնիորեն շնորհակալ էր լինում ժայռին այն բանի համար, որ նա՝ ժայռը, հովիտ նետվող բոլոր կայծակները ձգում թաղում է իր տակ և կաղնուն փրկում խամձվելուց»³:

Պատումը բացող այս պատկերակառույցը դառնում է գաղափարական խոհի հիմնական կենտրոն: Պատումի հենց սկզբից երևում են գրողի գեղագիտական հավատամքը, աշխարհայաց-

³ Հր. Մաթևոսյան, Երկեր, հ.1-ին, Երևան, «Սով. գրող» հրատ., 1985 թ., էջ 572: Այսուհետ բնագրային բոլոր մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից, էջերը կնշվեն տեղում:

քային ելակետային դրույթը. բնության մեջ, կենդանական աշխարհում, մարդկային բարդ հարաբերություններում կարևորագույն արժեքներից է երախտագիտության զգացումը: Իսկ այդ բարդ հարաբերությունների ծիրում ամենահզորը մայր-զավակ, մայր-ձագուկ կապն է, որի հենքի վրա բացվում են երկու հեղինակների աշխարհագնահատման փիլիսոփայական շերտերը: Պետք է միշտ շնորհակալ լինել դիմացինի մեծահոգի օգնությունից, սատարելուց, և յուրաքանչյուր էակ, բնության յուրաքանչյուր տարր պետք է շնորհակալ լինի իր էության արտահայտչամիջոցներով՝ **կաղնիաբար, ընկերաբար, հայրաբար, մայրաբար, որդիաբար...**

Մայրական սիրո, նվիրումի, անձնագոհության պատկերային գեղաձևումները սկսվում են մարդկային հարաբերություններում այդ կարևորագույն արժեքի շեշտադրմամբ՝ բարեհոգության, նվիրումի համար շնորհակալ լինելու գիտակցմամբ:

Գաղափարական նույն շեշտադրումն ենք տեսնում նաև Մ. Տվենի պատումում: Մաթևոսյանական պատումում նույն իմաստային հոսքերի տարրալուծումները ժայռ-կաղնի պատկերակառույցների խորհրդանշային իմաստավորումների տիրույթում են, Մարկ Տվենի մոտ՝ զավակ-մայր հույզերի պատկերակառույցների դաշտում: Պատմվածքն սկսվում է զավակի կողմից մոր կերպարի արժևորմամբ, որի հիմքում երախտագիտության և նվիրումի կարևորումն է: Յուրաքանչյուր զավակի համար աշխարհաճանաչումը սկսվում է մոր և աշխարհի հարաբերության հայտնատեսումների ծիրում. «- Օգնի՛ր դիմացինիդ, զավակս, եթե նա վտանգի մեջ է: Օգնի՛ր առանց մտածելու քո եսի մասին, միշտ հիշի՛ր մորդ, վարվի՛ր այնպես, ինչպես նա կվարվեր»⁴: Եթե Մաթևոսյանը պատումի տարածություն է բերում խորհրդանշային պատկերներ,

⁴ 19-րդ դարի ամերիկյան պատմվածք, ԵՊՀ հր., Եր., 1989 թ., էջ 254: Այսուհետ բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից, էջերը կնշվեն տեղում:

ապա նույն միտքը Տվենը շեշտադրում է հերոսի՝ շան մտորումների ծիրում. շան ձագուկը հիշում է իր մորը, նրա արարքները ու խորհուրդները, որտեղ կարևորվում են երախտագիտության, գթասրտության արժեքները: Մ. Տվենի պատումին բնորոշ են ոչ այնքան դրվագային տեսարանները, որքան երևույթի ինքնավերլուծությունները: Շան ձագը իր համար ստեղծում է իրական ազդակներից ծնված երևակայական իրականություն, որը պետք է իր վաղվա ճանապարհը դառնա, իսկ այդ ուղին անցնելու առաջնային արժեքը երախտագիտության զգացումն է մայրական սիրո, անմնացորդ նվիրումի, անափ հոգատարության ու բարեհոգության հանդեպ. «Նա բարեսիրտ էր ու նրբանկատ, երբեք քեն չէր պահում, շատ շուտ էր մոռանում իրեն հասցված վիրավորանքը: Մեզ նույնպես սովորեցնում էր բարի լինել: Մենք՝ նրա զավակներս, քաջ էինք ու ճարպիկ, ոչ միայն ընկերոջը, այլև օտարին չէինք թողնի վտանգի մեջ և մեր ձեռքից եկածը կանգնեք տուժածին օգնություն ցույց տալու համար՝ առանց մտածելու հետևանքների մասին և լավության դիմաց առանց շնորհակալության սպասման: Նա մեզ ուսուցանում էր ոչ միայն բառերով, այլև անձնական օրինակով. դա ավելի արդյունավետ միջոց էր ու դաստիարակության ամենաճիշտ ձևը» (էջ 253): Եվ մի օր էլ, երբ ճակատագիրը նրանց բաժանում է, հնչում է մոր պատգամ-հորդորը. իրենք ստեղծված են ապրելու ուրիշի լավի համար: Եվ մոր տան մեջ, աշխարհաճանաչման ընթացքին զուգահեռ, մոր հուզապրումներ են ծնվում նրա հոգում: Մայրանալու ճանապարհը բերում է զգացողությունների մոր ալիք: Մայր-ձագուկ և ձագուկ-մայր չընդհատվող շարժումը, հույզերի բազմաձևումները երևում են կյանքի տարբեր իրադարձությունների ճանապարհին՝ մոր հուզապրումների բացահայտումներով: Մ. Տվենի պատումը շատ ինքնատիպ է հերոսի՝ շան ներաշխարհի սահմանները ընդլայնելու առումով: Աշխարհից եկող կենսական ազդակները փոթորկում են ներքին հուզաշխարհը: Մայրական հույզերի այս աստիճանում

մայր շան հոգեբանական նկարագիրը խորանում է կերպարաստեղծման հետաքրքիր միջոցներով, որոնք ի հայտ են գալիս տարբեր հանգամանքներում...

Երկու հեղինակների կենսափիլիսոփայության հիմնադրույթները նույնն են. երկու ստեղծագործություններում էլ շեշտադրվում է կյանքի արժևորումների հաջորդ դրույթը. գոյընթացի նույն հանգրվանում մարդկային ճակատագրերը կարող են լինել խիստ տարբեր, կեցության ճանապարհի նույն կետում կարող են տարակերպ, հակադիր լինել մարդկանց կենսակերպի ձևերը, որոնք էլ պայմանավորում են յուրաքանչյուրի կենսապատումի անհատական նկարագիրը և ներքին որակները: Այդ դիտանկյունից մարդկային հարաբերությունների գնահատման ընթացքը մաթեմատիկական պատումում բացվում է չորս առարկայական պատկերների խորհրդանշային իմաստավորումների դաշտում՝ մոխրագույն ժայռը, փարթամ կաղնին, կարմիր պառավ ձին և մասրենու թուփը, որոնց համախմբման տարածքը դառնում է կանաչ դաշտը՝ կյանքի խորհրդանշը: Իսկ կյանքում միշտ չէ, որ ամեն ինչ և ամեն ոք նույն պահին երջանկության հանգրվանում է: Բնության լինելիության օրինաչափությունն է. մեկն ուրախության ալիքներում է, մյուսը՝ տխրության, մեկի համար այդ վայրկյանը հաջողության, մյուսի համար կորստի խորհուրդն ունի. «Կանաչ հովտում կանգնած՝ նայում ու լռությունն ունկնդրում էին մոխրագույն ժայռը, փարթամ կաղնին, կարմիր պառավ ձին և մասրենու թուփը: Եվ ժայռի համար կանաչ հովտում չկար ոչ մի վտանգ, որովհետև կայծակ այսօր այլևս չէր լինելու: Կաղնին նայում էր, և կաղնու համար ամեն ինչ լավ էր, որովհետև կայծակ չէր լինելու և ջերմ արև էր: Մասրենու համար նույնպես լավ էր, որովհետև քունակի դուռնը չէր հասնում նրա կատարի մի երկու ծաղկին: Իսկ պառավ կարմիր ձին լարված սպասումից քրտնեց» (էջ 574): Կենսափիլիսոփայության այս տարածության մեջ են հյուսվում մայրական հուզաշխարհի գեղաձևումները: **Այստեղ բացվում է մայ-**

րական հուզաշխարհի մի շերտը. մայրական սիրտը զգում է գավակին սպառնացող վտանգը, այդ կանխազգացումը պայմանավորված է մեծ սիրո, մեծ նվիրումի հզորագույն ազդակներից հորդացող ներքին ուժով: «Կարմիր պառավ ձին սիրտ չէր անում գնալ դեպի քուռակը. վախենում էր իր ոտնաձայների մեջ կորցնի թշնամու թաքուն ձայները: Կարմիր պառավ ձին սիրտ չէր անում շնչել. վախենում էր իր թոքերի աղմուկի մեջ կորցնի թշնամու թաքուն շնչառությունը: Կարմիր պառավ ձին աչքերը չէր թարթում. վախենում էր, որ իր աչքաթարթի հետ թշնամին տեղից կցատկի, և ինքը չի հասցնի նկատել նրա ցատկը» (էջ 574), (Ընդգծումը մերն է՝ Ա.Ա.): Իսկ այդ թշնամին նույնպես մայր էր, մայր, որի ձագուկները քաղցած էին, իսկ մայրը չէր կարող նրանց մոտ գնալ դատարկաձեռն... Եվ սկսվում է պայքարը երկու մայրերի միջև. մայր ձին խելակորույս պաշտպանում է իր քուռակին գալլի խոշտանգումից, իսկ մայր գալլն ամեն ինչ անում է, որ իր քաղցած ձագուկների համար կեր հայթայթի... Այս պատկերակառույցի մեջ բացվում է մայրական սիրո մյուս շերտը. գավակին սպառնացող վտանգը աստվածային ուժեր է տալիս մորը, և տիգերական այդ ուժն է նրան անհնարինը կատարելու հնարավորություն տալիս. «Քուռակը ճչած ու վեր ցատկեց, և այդ ժամանակ մայրը ծառս եղավ և ամբողջ ծանրությամբ ու ամբողջ կատաղությամբ ձգվեց դեպի գալլն ու քուռակը, և պարանը կտրվեց ու մտրակվեց մոր ոտքերին: Մայրը գնաց ամբողջ թափով, ամբողջ ուժով, ամբողջ կատաղությամբ ու ամբողջ սիրով: Նա շատ արագընթաց զամբիկ էր, բայց իր կյանքում երբեք այդպես թռիչքի պես չէր սլացել» (էջ 576): Այդ ամբողջ կատաղության, ամբողջ սիրո ներքին հուզապոռթկումն է նրան այդ հզոր թռիչքը կատարելու ուժ տալիս... Սա հուզապրումի այն առեղծվածային պահն է, երբ տիգերական անմեկնելի ուժեր են համակում մորը, երբ զգում է գավակին սպառնացող վտանգը, և այդ ժամանակ անհնարինը դառնում է հնարավոր: Ոգեղեն այդ ուժն է պատում նաև մայր գալլին, և եր-

կու մայրերի՝ սեփական ձագերի փրկության համար մղված պայքարը դառնում է անհատթափարելի թվացող իրավիճակ: Պայքարի այդ ուղին սկսվում և զարգանում է ոչ այնքան գիտակցության, որքան մայրական հույզերի, դրանցից բխող հոգեվիճակների ենթագիտակցական մղումներով: «Եվ գայլը հասկացավ, որ ձին իր քուռակին պաշտպանելու է մինչև վերջ, և ձին հասկացավ, որ գայլը չի հեռանալու» (էջ 576): Ներքին անհանգստությունը և թշնամուց անընդհատ ուժգնացող վտանգը մայրերից յուրաքանչյուրի ամբողջ մարմինը համակում էին անբացատրելի զգացողությամբ, և հնչում է մայրական հոգու կանչը՝ որպես աղոթք առ Աստված... «Երբ ձին սհա-սհա պիտի ծնկեր, գայլը հեռվում, կարծես երագում, շների հաչոց լսեց: Գայլը չուզեց հավատալ, թե շները հաչելով իր վրա են գալիս. **բախտը հո չէր կարող լինել այնքան անողորմ, որ իր մեկ լրիվ օրվա չարչարանքն անտեղի անցներ, և ինքը իր երեք ձագի մոտ դառնար քաղցած ու դատարկ**» (էջ 577): «Երբ իր մեջ այլևս ուժ չկար, և ռունգերի ցավերը բթանում էին, և աչքերը բոլորովին մթնել էին, և ականջները լիովին խլացել էին, մայր ձին հեռու- հեռվում շների հաչոց լսեց և հավատաց, որ շները հաչում են իր քուռակի համար և իր համար. **բախտը հո չէր կարող լինել այնքան դաժան, որ նրա քուռակն ապրեր ընդամենը մի հունիս**» (էջ 577: Ընդգծումները՝ Ա. Ա): Մայրապատումի այս հանգրվանում բացվում է կյանքի հետաքրքիր օրինաչափություններից մեկը. նույն երևույթը այդ պահին մեկի համար կարող է լինել փրկություն, մյուսի համար՝ կործանում. բնության մեջ, կենդանական աշխարհում, մարդկային հարաբերություններում բոլոր ժամանակներում գործում է այդ օրենքը. մեկի համար բարօրություն հանդիսացող երևույթը մյուսի համար կարող է լինել անցանկալի, և հետաքրքիր է մայրական աղոթքների տիեզերական տարածքներում լսելի դառնալու պահը. ո՞ր մոր աղոթքը լսելի կդառնա: Ու դարձյալ հետաքրքիր օրինաչափություն՝ մեկի աղոթքի մեջ կան մյուսին ցավեցնող մտքեր, և երկրից տիեզերք աղոթքի հոսքե-

րի մեջ կա հույզերի բախում: Այնուամենայնիվ, հետաքրքիր է մաթևոսյանական պատումում տիեզերական տարածքներից եկող խորհուրդը՝ որոշման ինքնատիպ դրսևորումներով: Ինչո՞ւ է պատմվածքում սյուժետային հանգուցալուծումների ընթացքում կենդանի մնում մայր գայլը... Այստեղ մաթևոսյանական կենսափիլիսոփայության յուրօրինակ շեշտադրումն է, որը թելադրվում է կյանքի գրված ու չգրված օրենքներով: Գուցե ճիշտ էր տիեզերական որոշումը, մայր ձիու հեռացումից հետո փոքրիկ քուռակը պաշտպանված էր, նրա տերերը հոգալու էին նրա սպրելու խնդիրները: Իսկ գայլի ձագուկները մայր գայլի սատկելուց հետո մնալու էին լրիվ մենակ և անպաշտպան: Այդպիսին է բնության օրենքը, այլ են մարդ-ձի և մարդ-գայլ հարաբերությունները: Չին մարդու բարեկամն է, և նրանց գոյատևումի ճանապարհին փոխադարձ կապվածությունը միշտ եղել է: Այլ է գայլ-մարդ կապը, գայլը միշտ եղել է մարդու թշնամին, ուրեմն ճիշտ էր տիեզերական լուծումը... Լսելի է առավել դժվարին վիճակի մեջ գտնվողի աղոթքը, և տիեզերական անհումությունից եկող խորհուրդը գուցե ամենաճիշտն է...

Սյուժետային մման հանգուցալուծումը պայմանավորված էր նաև երկու մայրերի հոգեվիճակով: Հույզերի գերլարման այդ կետում նրանք հոգեբանական տարբեր հարթություններում էին. մայր ձին իր աչքի առջև ուներ իր ձագուկին, և նրան սպառնացող անմիջական վտանգը նրան հոգեբանորեն էլ ավելի էր ճնշում, այլ էր մայր գայլի հոգեվիճակը. նրա ձագուկները այդ պահին անմիջական վտանգ չէին գգում, նրանք ապահով վայրում էին, և այդ պահին նա հոգեբանորեն ավելի կայուն էր և անխոցելի: Մայր ձիու՝ քուռակին սպառնացող անընդհատ ուժգնացող վտանգից եկող ներքին տագնապները նրան դարձնում են էլ ավելի փխրուն, և մայրական սիրտը չի դիմանում մման հոգեցունց զգացողություններին. « - Երբ ես նստած էի պառավ կարմիր ձիու մարմնի մոտ, ծեր հովիվը փոքրիկ հովվին ասաց, որ ձիու սիրտը պայթել է

քուռակի համար վախենալուց, և զգվանքից ու կատաղությունից» (Էջ 581):

Մայրական հույզերի դրսևորումները՝ տարբեր հուզապրումներով, գոյավորվում են երկու մայրերի ներքին փոփոխվումներից: Գեղարվեստական պատկերի մեջ տրոհվում են նաև շուն-գայլ, շուն-ծի պատկերակառույցների իմաստային հոսքերը: Շուն-ծի հարաբերությունների փոխկապակցվածությունը բերում է մայր ձիու՝ ներքին տագնապներից ազատվելու հոգեբանական պահի խորհուրդը. յուրայինից ստացող օգնության պահի գիտակցումը նրան վերջին դժվարությունները հաղթահարելու ուժ է տալիս: Այլ է գայլ-շուն հարաբերությունների զարգացումների ընթացքը. նրանց մշտատև պայքարը, միմյանց թշնամական ընկալումները գայլին պայքարի այդ կետում տանում են հույզերի այլ դաշտ. վտանգված է նրա մոտալուտ հաղթանակը, ուրեմն պետք է կենդանի մնալ իրեն սպասող ձագուկների համար, որոնք ուրիշ տեղ չունեն: « Պառավ ձին գիտեր, որ շները մոտիկ են, և շների հաչոցը հեռավոր է թվում իր հոգնած խլության պատճառով: Պառավ ձին գիտեր, որ ինքը կարող է համբերել մի քիչ էլ, մինչև շների հասնելը ինքը պարտավոր է համբերել: Բայց ի՞նչ ծանր է շնչելը, ի՞նչ ծանր բեռ է դարձել այս կյանքը:

Շների հաչոցը պայթեց գայլի հենց ականջների մեջ, բայց գայլը դարձյալ չէր հավատում, որ այդպիսի տանջալից հաջողությունից հետո այդպիսի ձախողություն կպատահի: Չագերը տանը քաղցած, իսկ պտուկները դատարկ... Վիզը ծակծկեցին, ականջը ծակծկեցին, և գայլը բաց թողեց ձիու ռունգները: Թաթը բռնել էին: Թաթն ազատելու ուժ չկար: Գայլն ուզում էր քնե՛լ, քնե՛լ: Շների մեջ կանգնած՝ գայլը նայեց շներին, և նրանք շատ էին, և դժվար էր, անչափ դժվար էր, անհնար էր ազատվել նրանցից ու քարշ գալ դեպի տուն, ուր սպասում էին ձագերը» (Էջ 578): Պատկերի մեջ մայրական հույզերի տարընթաց հոսքեր են. մույն պահի մեջ մեկի համար զավակի փրկության հույսի ճառագումն է, մյուսի

համար՝ ձագուկների քաղցը հագեցնելու հույսի կորուստ. Մայր ձիու համար պահը հոգու խաղաղություն էր բերում, մայր գայլին՝ ուժ տալիս անօգ մնացած ձագերին հասնելու:

Մայրական հույզերի այս տիրույթում տեսանելի են դառնում գեղագիտական ինքնատիպ պատկերակառույցներ՝ բառային կրկնություններ, գունախտացումներ, գունային անցումներ: Օրինակ՝ բնագրային վերոնշյալ մեջբերված հատվածում **ամբողջ** բառի կրկնությունների մեջ կարծես ցավը, ողբերգությունը մեծացվում են: Բառակրկնությունը դառնում է ցավի չափումների սահմանագիծ՝ հոգի-սիրտ-էություն հատումներով: Սրանք առարկայական այն տարածական սահմանաշերտերն են, որոնց միջանկյալ տարածության մեջ մայրական սերը և անմնացորդ մլխրումն են: Իսկ **վախենում էր** բայի անընդհատ ընդգծումը ուժգնացող ռիթմիկ երանգ է տալիս պատկերին, որի ընկալումների դաշտում ուժգնանում է մայրական սրտի տրոփյունը...

Պատումում հետաքրքիր են նաև հեղինակի գունամտածողության ինքնատիպ դրսևորումները: Գունային միավորը որքան առօրեական իրողություն է, նույնքան էլ սիմվոլիկ-մետաֆորային է և իր փոքր համակարգում թաքցնում է ողջ կեցության խորհուրդները, ամբողջացնում, ուռուցիկացնում կանաչ դաշտի ֆենոմենը⁵:- Գունային միջնորդավորված տրոհումներով խտացվում են նյութական աշխարհի կեցության տարբեր շերտեր ու ձևեր՝ կանաչ դաշտ, կարմիր ձի, սև շրջանակ, որի մեջ ընկած էր մայր ձիու սպիտակ կմախքը. «Սև այդ շրջանակը այդպես սև էլ մնաց մի երեք տարի, մի երեք տարի այդտեղ խոտ չէր ծլում, և մեր հին լավ ձիու սպիտակ կմախքն ընկած էր այդ սև շրջանակի մեջ: Հետո կանաչը հաղթեց. կանաչը ծլեց այդ սև շրջանի մեջ, կմախքի արանքներից ծաղիկներ ծաղկեցին, խոտեր ելան, փարթամա-

⁵ Տե՛ս *Ս. Արաքիկյան*, Բառի կեցության խորհուրդը, Երևան, «Սով. գրող» հրատ., 1988 թ., էջ 155:

ցան, և կանաչ հովիտը հիմա լիովին կանաչ է» (էջ 579-580): Այս գունաձևումները ամբողջացնում են աշխարհի գոյընթացի, կեցության ձևերի բազմազանությունը: Աշխարհի, բնության մեջ հավերժող է սևի և սպիտակի պայքարը. սպիտակ մարմին – սև շրջանակ՝ բարի ու չար, ազնվություն և խաբեություն, մեծահոգություն և փոքրոգություն. սրանք են բերում կյանքում բոլոր մակընթացություններն ու տեղատվությունները: Ու թեև այս իրավիճակները հավերժող են, այդ հակադիր իրողությունների պայքարը՝ հարատև, միևնույնն է, սևի ու սպիտակի պայքարում միշտ էլ հաղթում է բարին՝ կանաչ հովիտը, իսկ այդ հովտի ամենատաք անկյունը մայրական գիրկն է... սա է Մաթևոսյանի կենսափոխակերպության հիմքը...

Մարկ Տվենի մոտ դարձյալ գաղափարական խոհի նույն երկու շեշտադրումն ենք տեսնում. նյութական աշխարհի կեցության ձևերի տարակերպ դրսևորումների մեջ, աշխարհի բազմատարր երևույթների հավերժող բախումների ընթացքում լինելիության նույն հանգրվանը մեկի համար կարող է լինել ուրախության, հաղթանակի, ցնծության ակնթարթ, մյուսի համար՝ ցավի, կորստի, ողբերգության: Մաթևոսյանական պատումում գաղափարական շեշտադրումները պատկերի խորհրդանշային իմաստավորումների տիրություն են, Մարկ Տվենի մոտ՝ սյուժետային գործողությունների զարգացումներին զուգահեռ, որտեղ առանցքային է դառնում կենդանապատկերը: Պատմվածքում գիտնականի գիտական վարկածի հայտնությունը, որին հանգում է շան ձագուկի վրա գիտափորձ կատարելու արդյունքում, դառնում է նրա հերթական հաջողությունն ու հաղթանակը, սակայն նույն պահին կատարվում է շան համար մեծագույն ողբերգություն. փորձարկման արդյունքում սատկում է շան ձագուկը: Մարկ Տվենի պատմվածքում նույնպես հնչում է մաթևոսյանական գաղափարական հարցադրումը. կյանքի հարահուս պտույտի մեջ գոյապատումի յուրաքանչյուր վայրկյան կարող է շատերի համար միակերպ չլինել՝ բերե-

լով հույզերի տարակերպ հնչեղություն և զգացողություն: Գոյընթացում յուրաքանչյուր էակ, տարր սեփական տեսակը հզորացնելու, լավագույնին հասնելու ներքին մղումն ունի, և այս ցանկության իրականացման ճանապարհին մյուսներին տրորելն ու ցավեցնելը դառնում են հավերժող երևույթներ, որոնք կարող են շատերի համար կործանարար լինել: Տվեճի կենսափիլիսոփայության այս շերտերը երևում են մայր շան հուզական աշխարհի պատկերներում: Մայր շան աշխարհընկալման փոփոխությունները սկսվում են պատկերային այդ կետից: Մարդկային աշխարհի իրարամերժ երանգները ամբողջացնող պատկերներից թելադրվող զգացողությունները ներկայացվում են մայրական զգայությունների համապատկերում:

Մ. Տվեճի մոտ մայրական հույզերի բացվածքները երևում են իրականության գնահատման համատեքստում՝ պայմանավորված տարբեր իրողություններով և իրավիճակներով: Մայր շունը իր դատողություններով և երևույթների գնահատումներով բացահայտում է մարդկային աշխարհը: Տվեճի պատումում կյանքի ճանաչման ընթացքը դառնում է մայր շան ինքնակործանման ճանապարհ: Վերջինս, տեսնելով մարդկային աշխարհի թերությունները, մի պահ իր մեջ ձևավորում է ատելություն մարդու հանդեպ: Գնահատումների այս անցումը հետաքրքիր աստիճանական զարգացում է ստանում Տվեճի պատումում: Նախ՝ շան՝ տանտիրոջ երեխային կրակի ճիրաններից փրկելուց հետո տանտիրոջից ստացած ծանր հարվածները դառնացնում են նրա հոգին, և նա նեղանում է մարդկային աշխարհից: Բայց հանգամանքների բացահայտումից հետո շան նկատմամբ տան անդամների հոգածությունը նրան մոռացնել է տալիս երբեմնի ծանր հարվածները, թեև կաղ ոտքը միշտ հիշեցնում էր այդ մասին: Տվեճի պատումը մայր շան հոգեբանական, դրամատիկական, ողբերգական վերափոխման ընթացքն է: Մաթևոսյանական պատկերներում մայր ձիու հոգեցունց իրավիճակը կատարվում է կտրուկ՝ պայմանավորված

քուռակին սպառնացող վտանգի անմիջական զգացողությամբ: Տվեճի պատումում մայր շան հոգեբանական անկումը կատարվում է դանդաղ՝ պայմանավորված կատարվող իրողություններով: Մաթևոսյանի պատմվածքում մայր ձիու համար արտաքին թշնամին տեսանելի է, քուռակին սպառնացող վտանգը՝ անմիջական: Այդ պատճառով էլ մայր ձիու սիրտը միանգամից ճաքում է՝ չղիմանալով ձագուկին կորցնելու ցավի գիտակցմանը: Այստեղ վտանգի արտաքին ազդակները տեսանելի են, ուստի հետևանքը՝ շատ արագ և անմիջական: Մ. Տվեճի մոտ ձագուկին սպառնացող վտանգի արտաքին ազդակները սկզբում մայր շան համար տեսանելի, առավել ևս զգալի չեն, ընդհակառակը՝ դեպքերի նախակետում այլ հույզեր են նրան համակում. նա հպարտանում է, որ իր ձագուկը հետաքրքրել է նման հայտնի մարդկանց: Մայր շունը, փայփայելով իր ձագուկով հպարտանալու ներքին պատրանքը, բախվում է դառը իրականությանը. աստիճանաբար սարսափելի ճշմարտությունը մեծ հուսահատություն և ցավի զգացողություն է բերում, ինչն էլ ապրելը նրա համար դարձնում է անհնարին՝ անհաղթահարելի տառապանքով ծանրացած:

Պատմվածքի սյուժեն ծավալվում է մայր շան ներքին տեսողության, ներաշխարհի վերափոխման համապատկերում: Մ. Տվեճի՝ նյութի մատուցման կերպը աստիճանաբար գնում է դեպի ներքին մենախոսության տիրույթ, ինչը հնարավորություն է տալիս ավելի խորությամբ թափանցելու մայր շան հուզաշխարհի ներքին շերտերը: Այստեղ գեղարվեստական կառույցի կայացման հիմնական միջոց է դառնում ներքին մենախոսությունը, որը ընդլայնում է մայր շան ներաշխարհի սահմանները. նրա անկումային իրավիճակը, մտքերը, զգացողությունները հյուսվում են ներքին զգացողություններից ծնված մենախոսության տիրույթում:

Պատումի վերջում պատկերային հետաքրքիր միավոր է դառնում բնապատկերը՝ շեշտադրելով բնության ներքին ուժի խորհուրդը: Փորձարկման արդյունքում սատկած ձագուկին թաղում

են այգու հեռավոր ծառի տակ: Պատումում գաղափարական խո-
հի կենտրոն է դառնում բնության կենսառաք օրենքի փիլիսոփա-
յական շեշտադրումը. հողի մեջ դրված յուրաքանչյուր սերմ, չիվ
ծլարձակվում է, վերընձյուղվում՝ հավերժացնելով տեսակի շարու-
նակության խորհուրդը: «Ահա այստեղ սպասավորը սկսեց փոս
փորել, ու ես հասկացա, որ նա պատրաստվում է տնկել ձագուկիս: Երջանիկ էի, որովհետև գիտեի, որ նա աճելու է և դուրս գալու հո-
դի տակից սիրուն, շատ սիրուն, ինչպես Ռոբին Ադելը» (էջ 580):
Հողի մեջ դրված իր ձագուկի վերածնվելու միտքը մայր շանը ապ-
րելու ուժ է տալիս. մայրական հույզերի նոր բացվածքներով
զարգանում է մայրապատումը: Այս վերջին հանգրվանում հե-
տաքրքիր զարգացումներ են ունենում մայրական հույզերը՝ կրե-
լով իմաստային յուրօրինակ շարժ: Մայրապատումի՝ կենսա-
խինդ, պայծառ տրամադրություններով սկսվող հանգրվանը՝ ներ-
քին հպարտությունը զավակի հանդեպ, տրոհվում է. գնալով
թանձրանում են ներքին կծկումները, բայց արթնանում է հույսը՝
ձագուկի վերածնվելու ցանկությունը: Մայր շան մտքերի հոսքը
ուղղվում է դեպի բնության մեջ վերընձյուղվելու փիլիսոփայու-
թյան տարածք: Եվ այդ մտածումը բերում է նոր խնդրություն՝ ըն-
դառաջ գնալով բնության կենսառաք օրինաչափությանը: Այդ
ներշնչանքը նրան պատում է հուզական հաճելի թմբիրով: Սա-
կայն վերջին հանգրվանում մայրական ներաշխարհը դառնում է
ողբերգական խոհականությանը հագեցած... Խախտվում է բնու-
թյան հավերժական օրենքը՝ հողի ընդերքում տեսակի շարունա-
կության հարընթաց իրողությունը: Աղարտվում է մարդու և կենդա-
նու հոգևոր դաշնությունը, աղարտվում է բնության զարթոնքի
բնականոն ընթացքը. ծաղկունք չի լինում, ձագուկը չի վերա-
ծնվում, բնության վերընձյուղման խորհուրդը աղարտվում է: Ինչ-
որ անբացատրելի զգացողություն է համակում մայր շանը, կար-
ծես անլսելի ելևէջումներով նրա մեջ մարում են բնության հարու-
թյան խորհրդի ձայները: Նրա ներաշխարհում ծավալվող խոհերի

շարժումներին զուգահեռ՝ հեղինակը ցույց է տալիս մայր շան հոգու փլուզումը. մարդկանց բարություն անելու, նրանց հավատարիմ լինելու՝ իր մորից ստացած պատգամը բախվում է դառը ճշմարտությանը: Շունը, որը սնվում էր կեցության այդ ակունքներից, բախվում է մարդկային աշխարհի անարդար օրենքներին: Աստիճանաբար մայր շան գիտակցության մեջ մարդկային աշխարհից եկող վախերն ու տագնապները դառնում են գիտակցված. շան և միջավայրի միջև առաջանում է ներքին հակադրություն, և դրանից եկող ցավը միախառնվում է մարդկանց անարդար վերաբերմունքից վիրավորված նրա հոգեվիճակին. նա փրկեց տիրոջ երեխային, իսկ տերը իր ձագուկին սպանեց... «Երբ սպասավորը վերջացրեց ու հողով ծածկեց փոքրիկ Ռոբին, խղճահարված, արցունքներն աչքերին շոյեց գլուխս ու ասաց.

- Իմ խեղճ շնիկ, իսկ դու փրկեցիր նրա երեխայի կյանքը» (էջ 260):

Հույզերի այս մակարդակում մայր շան համար միակ կանչող եզերքը դառնում է այն վայրը, որտեղից պետք է ծլարձակեր իր ձագուկը: Մահահոտ ու չարագուշակ իրականության մեջ մայր շան համար վերջին հանգրվան է դառնում բնության այն ավիր, ուր հանգչում է իր ձագուկը:

Հետաքրքիր հուզական զարգացումներ ունի մայր շան ներաշխարհը. մայրական հույզերը ամբողջանում են իմաստային եռաշերտ հանգրվանում: Եթե առաջին հանգրվանում մայր շունը հիմնականում հիացական խոհի իմաստային հոսքի տիրույթում է, ապա՝ երկրորդ հանգրվանում՝ հոգեփլուզման, երրորդում՝ մարդասիրության, գթասրտության: Մայր շունը անհանգստանում է, որ իր սատկելը ցավ կպատճառի տան երեխաներին: Մայրապատումի այս հանգրվանում տեսակի առաքելության գիտակցումը (շունը միշտ հավատարիմ է մարդուն), որը ժառանգել էր մորից, նորից դառնում է կենսունակ: Մայրապատումի առաջին և վերջին հանգրվաններում իմաստային նույն շեշտադրումն է, որը դառնում

է մայրապատումի կենսամիջուկը՝ ապահովելով մայրական հույզերի իմաստային շարժը:

Այսպիսով՝ համաշխարհային գրականության պատմության մեջ միշտ կենսունակ տեքստերից մեկի՝ մայրապատումի անընդհատ նորոգվող գեղարվեստական հնչեցումները բերում են այդ թեմայով ներկայացված նոր տեքստեր՝ ստեղծելով միջտեքստայնության դիտարկման նոր սահմաններ: Այս տեսանկյունից գրական երկխոսության յուրօրինակ դրսևորումներ ենք տեսնում հայ և ամերիկացի հեղինակների՝ Հր. Մաթևոսյանի և Մարկ Տվենի մայրապատումների մեջ՝ կենդանապատկերի տիրույթում:

ՄԱԹԵՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

*Բ. Գ. Ք., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ
գրականության ինստիտուտ*

ՄԱՅՐԻՇԽԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ ԵՎ «ԵԶՐՈՎ» ՎԻՊԱԿԸ

«Ի սկզբանե էր բանն...» (ինքնանկարի փորձ) խորագրով Էստեռն՝ թվագրված 1984-1985 թթ., Հրանտ Մաթևոսյանը հստակորեն գծում է այն աշխարհայացքային կորը, որ հնարավորություն է տալիս հետևել մայրիշխանության մաթևոսյանական հայեցակարգի ծագումնաբանությանը և զարգացմանը: Այս ինքնանկարում կամ կենսագրական-ստեղծագործական ճանապարհի այդ կետում, երբ Մաթևոսյանը տալիս է ազգային մշակութաբանական դաշտի իր մեկնությունը՝ Մ. Սարյանի գեղանկարչությունը և Հ. Թումանյանի հայացքն աշխարհին որակելով անչար ու արևային, իր աշխարհայացքի միջուկը համարում է «գուտ հայացի», «գուտ նահապետական, գուտ մայրական, իգական, պահպանողական, ոչ հեղափոխական սկզբունքը»¹: Եթե հետևենք թեմայի ծավալման ընթացքին ըստ ժամանակագրության, ապա կարգենք, որ մոր կերպարից արտածվում է կանացի սկզբի մաթևոսյանական հայեցակարգը, որ ամբողջական մշակութաբանական համատեքստ է՝ նրա ամբողջ ստեղծագործությունը սնող: Իր կյանքի մի դժվարին փուլում Հրանտ Մաթևոսյանի երիտասարդ մայրը մտքին հասու կենսատեղեկատվական հոսքերի օգնությամբ զգացել է, որ վտանգված են իր երեխաների ապրուստը, հանապազօրյա հացը. «Քառասուներեքի փետրվար-մարտին մայրս տնից երեք օրով կորավ. ոչ ապսպրանքով, այլ որևէ զգայարանով կռահել էր, որ մեր անասունը Չորագեղ ջարդվում է, պիտի փրկելու գնա: Մե-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Ե., «Հայագիտակ», 2004, էջ 23:

կը փրկեց, այդ մի կովը երեք երեխայիս պահեց: Մեր գյուղից Չորագեղ ու ետ յոթանասուն կիլոմետր է, ճանապարհին մի երկաթուղային կայարան, մի գյուղ ու մի-երկու տեղ լքված գոմեր են, այդ գոմերում այդ աղջիկ կինը, այդ միհար, ծանրած, ահա-ահա ծնող կովի հետ երկու գիշեր է անցրել, երկու ցերեկ՝ խնդրելով, հրելով, լացելով, անհիծելով ու հուսալով ժամը ժամի վրա մոտեցել է իր գյուղին, որ մինչև ամուսնու գորակոչվելը թշնամական գերության ճամբարից լավը չէր: Եկան, մեր տնից ներքև՝ զառիվերին, դեմ առան ու ձմեռվա արևի մեջ փլվեցին»²: 1943-ին գրողն ընդամենը ութ տարեկան էր, տարիք, որ բավարար էր օժտված երեխային իրականությունը ճանաչելու և ըմբռնելու համար, իսկ գեղարվեստական գնահատականը կտրվեր ավելի ուշ. «Ես ուզում եմ իմ հայրենիքի յոթանասուն կիլոմետր այդ ճանապարհից «Մագելանի սխրանք» հանել և այդ կնոջը անհատականությունն դարձնել, եթե չդառնա՝ նշանակում է շատ ճիշտ են անում նրանք, ովքեր իրենց խաչը նրա պեսների շալակն են տալիս ու ետ էլ չեն նայում տեսնելու՝ բերո՞ւմ են, թե՞ չեն բերում»³: Մոր կերպարին բնորոշ «որևէ զգայարանով կռահել»-ու զգայական ճկունությունը, որ մույն կանխագգալու կամ կանխագուշակելու հատկությունն է, Մաթևոսյանը հայտնաբերում է իր շրջապատի կանանց հոգեկան ույցում և զգուշորեն դրան հակադրում արական սկզբի անընկալունակությունն ըմբռնելու կնոջ կռահումների հնարավոր ճշմարտացիությունը. «1941 թվականի հունիսի երկրորդ շաբաթում անհեռախոս մեր խուլ գյուղում նվաղեց մի պառավ ու գուշակեց արյուն, կոտորած և սով: Խորհրդի նախագահը նրան գոմում փակեց խաբեության համար և մի շաբաթ հետո՝ հունիսի 22-ին, գնաց ռազմաճակատ՝ գոմի բանալին գրպանում»⁴: Որեմն դեռ փոքր հասակից ապագա արձակագիրը նկատել էր, որ աշխարհն

² Նույն տեղում, էջ 26:

³ Նույն տեղում, էջ 27:

⁴ Նույն տեղում, էջ 30-31:

անլիարժեք ու անկատար կլինեք կամ ուղղակի չէր կառուցվի առանց կանացի նրբին ու անորսալի զգայականության:

1965-ին հրատարակված «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում հայտնվեց իդեալական գերդաստանի մի պատկեր՝ այսպիսի բանաձևմամբ. «Նանի շուրջը հավաքված պուճուր պետություն էր»։ հայ գերդաստանի կենտրոնաձիգ ուժը նանն էր, որ սահմանում էր իրավունքներ ու պարտականություններ, յուրաքանչյուրի համար գծված էին վարքի և համակեցության սահմաններ, որոնց խախտումը կփլուզեր համակարգը: Ընտանիքի՝ որպես փոքր պետության մոդելը Մաթևոսյանը տեսել էր նաև իր գրական ուսուցիչ Հակոբ Մնձուրու արձակում: Այդ կառույցի գլխավորը մեծ մամն էր՝ տատը, մայրը, սկեսուրը, որ կառավարում էր անտղամարդ գերդաստանն այնպես, որ նյութական և բարոյական հնարավոր կորուստներից հեռու պահի իր զավակներին: Մաթևոսյանը երևույթն իրավացիորեն անվանում է մայրիշխանություն. «Մնձուրու աշխարհը մի հրաշալի մայրիշխանություն է, ...երբ ժողովրդի այրական շերտը քաշվում էր նավահանգստային քաղաք՝ աշխատանք որոնելու: Գեղջկական տան հոգսը ընկնում էր աղջիկների, կանանց վրա՝ տատերի գլխավորությամբ: Կնոջ բարոյական կերպարը՝ մեծերի հոգաժությունը փոքրերին և փոքրերի ակնածանքը մեծերի նկատմամբ»⁵: Հակոբ Մնձուրու արձակի միջոցով Մաթևոսյանը ճանաչում է պանդխտության պատճառով առանց այրական ուժի մնացած արևմտահայ գյուղի կենսակերպը և հայ կնոջ բարոյական գործությունը: Այս թեմային նա անդրադարձել էր նաև Ա. Մարչենկոյի հետ հարցազրույցում՝ դարձյալ Մնձուրու իրականության հայ գերդաստանի կառավարման կարգը սահմանելով մայրիշխանական. «Եթե վաղը... հայը, թեկուզ հարյուրից մեկը, ցանկանա տեսնել իր հայրերի ու ժողովրդի անցած ճանա-

⁵ *Մաթևոսյան Հր.*, Անտիպներ, հ.1, Ե., «Հրանտ Մաթևոսյան» հիմնադրամ, 2017, էջ 84: Այս հատորից հաջորդ մեջբերումների հղումները կտրվեն անմիջաբար՝ միայն էջը:

պարհը, ցանկանա գտնել իր արմատները, ապա երեկվա մեջ կգտնի մաքուր բացատ՝ լցված խաղաղ լույսով, Հակոբ Մնձուրու բացատը, և այդ բացատում խաղաղ, բարի, մայրիշխանությամբ առաջնորդվող աշխատասեր ժողովուրդ, և լույսը, որ անվանվում է խիղճ, մշտապես կլինի այնտեղ ու անվերջ կլցվի, կդատարկվի, քանի դեռ այս աշխարհի տերերն ու ծառաները մայրերն են»⁶։ Դա դարասկզբի արևմտահայ գյուղի իրականությունն էր, որ նույնությամբ կրկնվել է նաև Մաթևոսյանի ժամանակների հայ գյուղում՝ Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին և հետո։ 1985 թվականին մամուլում հրապարակված և հետագայում «Անտիպների» առաջին հատորում ընգրկված «Զրույց ի՛ր և մայրերի հետ» ակնարկում հեղինակի մտածումների և արժողությունների առանցքում կարևորագույն խնդիր է դրված՝ կնոջ դերը հանրային և ընտանեկան կյանքի կազմակերպման գործում, խնդիր, որ հայեցակարգային նշանակություն ունի Հ. Մաթևոսյանի արձակում և ձևավորվել է իր փորձառության, ընտանեկան դաստիարակության և գյուղաշխարհի համընդհանրական հիմքերի ճանաչողության արդյունքում։ Այս թեման սփռված է Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ՝ «Աշնան արև», «Ծառեր», «Եզրով», «Խումհար» վիպակներում, «Բեռնաձիեր» շարքի պատմվածքներում, էսսեներում։ Ակնարկը գրելու շարժառիթը գյուղում Հայրենական մեծ պատերազմում զոհվածների հիշատակին հուշարձան կանգնեցնելն էր։ Այդ առթիվ հեղինակը խոսք պետք է ասեր. «Պիտի փառք տայի ջահել տղաներին, բայց իմ խոսքը եղավ թիկունքի մայրերի մասին։ Այդ մայրերը տասնութից քսան տարեկան աղջիկներ էին... Ժամանակը զուտ նրանց ֆիզիկականը կորզեց, յուրաքանչյուրի մեջ մի քնած Ինդիրա Գանդի կա՝ տղամարդու խելք և կնոջ խիղճ» (էջ 85)։ Ակնարկում Մաթևոսյանը հղում է անում իր ժո-

⁶ *Մաթևոսյան Հր.*, Ես ես եմ, Հարցազրույցներ, Ե., «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 201։

դովրդի գրականության, արվեստի պատմությանը, որտեղ կինը կարևորվել և արժևորվել է բոլոր ժամանակներում, վկայաբերում է հայոց ազգային էպոսի հերոսուհիների բարձր սոցիալական կարգավիճակը կամ ազգային պարի շրջանի կառուցվածքը. ««Քոչարի» է՝ մեկումնեջ շարվում են, սա հարեմային վերաբերմունք չէ, որ տղամարդը նստի նարգիլէ ծխի՝ կանայք իրենց բարեմասնությոններով հաճույք պատճառեն» (էջ 86): Ակնարկը ենթավերնագիր ունի՝ «Ի՞նչ պիտի ցանկանայի» ձևակերպմամբ. այս հատվածում Մաթևոսյանն արտահայտում է կնոջ սոցիալական իրացման իր տեսլականը, որ արմատապես հակադիր է կնոջ ազատականացման մեթոդյա կամ եվրոպական պատկերացումներին: Հեղինակը ցանկանում է կնոջն ազատ տեսնել դրսի աշխատանքից և լիարժեքորեն իրացված ընտանիքում՝ որպես սերունդների կրթության պատասխանատու. «Քաղաքակրթության բերած այս նեղ պայմաններում պետք է գտնենք ձևը, որ կինը, քիչ կորուստներ տալով իր մայրիշխանությունից, շարունակի կառավարել» (էջ 87): Հեղինակն առաջադրում է համապետական կարևորության խնդիր իրականության մեջ կանացի սկզբի ստեղծագործ, կազմակերպչական որակների առաջնայնության, դրանց հանդեպ հոգածության և պահմանման կարևորության մասին՝ որպես հանրային, ազգային, սոցիալական միջավայրի առողջության գրավական:

Հովիկ Վարդումյանի հետ 15.06.2001 թվագրված հարցազրույցում հարցին, թե ումից է ժառանգել գրողի տաղանդը, Հրանտ Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Մորս կողմից: Սովորական դեպքերն այնպե՛ս էր տեսնում, այնպե՛ս էր պատմում... Շատ սիրում մի երկու պատկեր հիշում եմ: Ավետիք պապի մեծ ընտանիքը հավաքվում էր՝ հարսները և տալերը: Մենք՝ երեխեքով, ներկա էինք լինում և լսում գյուղի ամբողջ թատերացված կյանքը հարսների կատարմամբ: Ամբողջ գյուղի տնագն անում, ամբողջ գյուղը ներկայացնում էին: Շարժումներից բոլորը ճանաչվում էին: Եվ

հենց այդտեղ ստեղծվում էր դրաման, կոմեդիան: Հենց խալիչայի տորքի տակ, գործելով, հոգնելով, շորորալով՝ կյանք էին ստեղծում: Դրա համար, երբ Վահագն Դավթյանը Չոբանյանին մի բան էր պատմել՝ կրկնելով, որ մեր միջնադարյան ամբողջ երգն արհեստավորներն են ստեղծել, ես պատկերացնում էի, որ, ահա, այդ խալիչաների տակ կանայք նստած երգել են: Եվ այդ հայրենները ժողովուրդն է ստեղծել: Ես տեսնում էի այդ ժողովրդին՝ իմ հորաքույրներին, հորեղբայրների կանանց, որոնք իսկապես ստեղծում էին մեր պատմությունները... Լեզուն կանայք են ստեղծում: Հիշենք Պուշկինին. իր լեզուն իր դայակն է ստեղծել»⁷:

Խորաթափանց և ընկալունակ գրողական հայացքը առանձնացրել էր մորը՝ որպես լեզվով և լեզվի մեջ աշխարհը նորովի կերպավորողի, արժեհամակարգ ստեղծողի ու պարտադրողի, իրենց ընտանիքի կառավարչի, որ իրեն ոչ միայն կյանք էր պարգևել, այլև գրելու տաղանդ. «Ես գրող դարձա մորս շնորհիվ: Ի՞նչ մայր ունեի... Այդպիսի հիանալի պատմող ոչ մի տեղ չես գտնի: Ի՞նչ կերպարներ էր ստեղծում, ի՞նչ իրավիճակներ՝ մեկը մեկից կենդանի, անկաշկանդ, ազատ ... Եվ բոլորը ստույգ, ճշգրիտ, դիպուկ... Խոսքի մեջ ոչ միայն լեզու էր ստեղծում, այլև աշխարհի մոդելը: Նա այնպես էր դերի մեջ մտնում, տարբեր իրավիճակներ էր ստեղծում..., որ ինքն էլ սկսում էր ապրել այդ դերով...»⁸: Իր Աղունապատումը Հրանտ Մաթևոսյանը գրել է մոտ երեսուն տարի: Այդքան է կազմում «Աշնան արև»-ից «Ծառերի» միջով մինչև «Եզրով» վիպակն ընկած ժամանակահատվածը: Աղունապատումի երրորդ մասը՝ «Եզրով» վիպակը, ինչպես «Ծառերը», նույնպես գրույց է որդու հետ (այս անգամ որդին Հրանդ անունն ունի), իրականում այն Աղունի հերթական մենախոսությունն է, որում պատ-

⁷ Վարդույան Հ., Զրույցներ Հրանտ Մաթևոսյանի հետ, Ե., «Վան Արյան», 2003, էջ 53:

⁸ Մաթևոսյան Հր., Ես ես եմ, Հարցազրույցներ, Ե., «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 391:

մում, գնահատում, մեկնաբանում և արժեքային իր սանդղակն է ներկայացնում Իշխանի դուստր Ադունը: Ըստ Վ. Փիլոյանի դիտարկումների՝ ժամանակագրական առումով «Եզրով» վիպակը փակում է Մաքսուսյանի ստեղծագործության երրորդ շրջանը. «...Նրա ստեղծագործության երրորդ շրջանի սկզբում անպայմանորեն պետք է «Մեռելալույս» վիպակը տեսնել, իսկ վերջում՝ «Եզրով» վիպակը» (էջ 14): Վիպակը վերջնական մշակման չի ենթարկվել, անավարտ է: Ադունապատումի երրորդ մասը գրելու անհրաժեշտությունը վկայում է, որ հեղինակը թեման դեռ չէր սպառել, մենախոսությունը համարել էր նյութի իրացման լավագույն ձևը՝ պահպանելով պատումի իր համար նախընտրելի շարադրանքը. «...Դժվարագույնը ձևով առաջին, բովանդակությամբ երրորդ պատմելն է: Թույլ գրիչներն, իհարկե, կընկնեն ձևի որոգայթը - ես-ը ես կմնա» (էջ 17): Ադունի երրորդ մենախաղը նույնպես չի ավարտվում, ինչպես որ խիստ պայմանական է առաջին երկու մենախոսությունները ավարտված համարելը, կոմպոզիցիոն առումով փակված են, բայց ոչ ավարտված: Եթե «Աշնան արև»-ը Ադունի կռիվն է Սիմոնի և նրա գերդաստանի դեմ, եթե «Ծառերը» արական երկու սկիզբների հակադրությունն ու գնահատումն է, և որդուն Դևոյան և ոչ ավետիքյան արժեհամակարգում տեսնելու ցանկություն, ապա «Եզրովը» հարաբերությունների և մարդկային բնութագրերի շատ ավելի լայն ընդգրկում ունի՝ հավակնում է ազգային նկարագրի և խառնվածքի վերջնական համայնապատկերը ստեղծելու, գյուղաշխարհի կեցության իրականակարգը դիտարկելու որպես մեծ աշխարհի միկրոմոդել: Այս պատումում մեր առջև ավելի խաղաղ Ադուն է, որդուն դիմելու ձևն անգամ հուշում է ներքին հանդարտության և անչարության մասին: «Ծառեր»-ում որդուն որակում էր «լավ չես» շարակարգով, «Եզրով»-ում որդուն դիմում է «Լավը ջան» ձևով. «Ո՛ւյյյ... լավը ջան, լավը ջան (Հրանդ ջան, Հրանդ ջան, Հրանդ)» (էջ 403): Որդուն, ինչպես «Ծառեր»-ում, դարձյալ մեղադրում է հանդուրժող ու

մարդասեր, գոյապայքարում սեփական զենքերը ուրիշին զիջելու մեջ, բայց շարունակվող խոսքի տարողությունը կարծես միայն զավակին ուղղված պատգամ չէ, կամ ի դեմս զավակի անմկեժ, հավատալի կեցվածքի թշնամու կամ հակառակորդի առջև՝ տեսնում է համազգային շփոթ ու ցաքուցրիվ վարքը. «Ու բնավեր ցեղդ զարհուրած կորչում է - մինչև դեղին Ռուսաստան ու անապատ ու Ամերիկա ու սպիտակ ու կույր հեռուներ» (էջ 404): Աղունի հերթական մենախոսության դրամատիզմը ծագում է իր և համամարդկային գոյաբանական խնդիրների բախումից. նա ճգնում է կարգաբերել երկրային քառսը գոմե իր միջավայրում: Որդուն հանդիմանում է Ավետարանը սխալ կարդալու մեջ և ըստ էության ներկայացնում է համատիեզերական կարգականոնի իր ընկալումը, որի առանցքում ուժեղի և թույլի անհավասար կռիվն է, արարողի և թալանողի հավերժական կոնֆլիկտը՝ որպես արարչագործության անկատարություն. ««Նախևառաջ անկարգ ոչինչն էր, ապա Աստված կարգ դրեց՝ որ երկինքն ու արեգակը վերևում լինեն, երկիրն ու ժողովուրդը ներքևում»: Էդ՝ իրենց մասին է, էդ՝ քո կարգն է, իրենց անկարգությունը, իրենց այդ ոչինչը դու ես, ստեղծող ու կարգադիր այդ աստվածը իրենք են» (նույն տեղում): Աստվածային արարչագործությունն Աղունը պրոյեկտում է իր գյուղի իրականության վրա, գյուղին տեր լինելու հավակնություն ունեցող տղամարդկանց վրա, և այս կետից ավելի հստակվում է տղամարդկանց աղունյան դասակարգումը՝ ուժեղ արդարներ, զորքա սրիկաներ, անլեզու, անկամ հպատակներ: Աղունն իր նախընտրությամբ կանացի իր ուժի գիտակցման դիրքերից կանգնած է ուժեղ տղամարդու կողքին՝ իրականությունն ստեղծող և այդ իրականությանը տեր կանգնող այրերի կողքին: Գյուղը ղեկավարողների մեջ նրա անվերապահ համակրանքն է վայելում «իբ հերացուն»՝ Գողի Արտաշը՝ Արտաշ Վարդանյանը, որի կառավարման տարիները գոհություն էին սփռում շուրջը և ապահովության զգացում: Աղունի կեցության ժամանակը գնահատվում, սահմանվում

է իշխող այրերի վարքով ու բարոյական նկարագրով. «Գողութեան մանակը մեր երկրից սրբվում և բացվում էր Սրհակի ժամանակը» (էջ 510): Այրական իշխանատենչ բախումների մեջ երկու կերպար են նորովի ներկայացնում՝ Իշխանն ու Սիմոնը: Աղունի հայրը՝ Իշխան Դեղյանը, նախորդ ստեղծագործություններից («Նանա իշխանուհու կամուրջը», «Աշնան արև», «Ծառերը»), հայտնի էր որպէս ավագակաբարո, կնատյաց, աշխարհից ամեն ինչ խլող այր, որ դատեր համար ուժեղ տղամարդու կատարելատիպ էր. «...Մաքսոսյանը իր համար հայտնի, ընթերցողին անհայտ Իշխանի բնավորության գծերը մաս-մաս պատկերեց հետագա ստեղծագործություններում իբրև խիստ կամային, ագրեսիվ, բռնակալ, զավթող, գողող, բայց և աշխատող, ճկուն, ստեղծող, նպատակասլաց մի անձնավորություն: Պատկերեց, բայց ուրիշի խոսքի միջոցով: Կերպարի շարունակական հիշատակությունը հետագա գործերում հուշում է, որ նա կարևոր դեր ունի գրողի գաղափարախոսության մեջ»⁹: «Եզրով» վիպակում Իշխանի այս որակներին Աղունը չի անդրադառնում՝ բացահայտելով իր ընկալումների նոր շերտ: Այս պատումում Աղունը հորը ներկայացնում է որպէս չսիրված, չգնահատված, բոլորից թալանված ու խղճահարության արժանի. «Բոլորը, բոլորըս, նրան կողոպտում ու մեկըս մի ծալած թաշկինակ չէր դնում գրպանը – մերացուս ու Դարպասի իր ամբողջ կողմը, միլիցիայից փախած տղա ուներ՝ իր Ռոստովից ու սա ու սրա թաթար կնիկը, նույն միլիցիայի քննիչները, թռնատեր քույրերը՝ էստեղինն էլ ու էնտեղինը՝ Վանքերինն էլ, տասը կողմից հարյուր օգտվող ուներ, ու մեկը մի բերան տաք խոսքի նպաստ չէր անում, բոլորը, բոլորըս իրենից կախված ճշմանք էինք...» (էջ 447): Այս շարքում Աղունը չկա, որովհետև շոշափելի ոչինչ չէր ստացել հորական տնից, բայց իրեն հյուր եկած հորն

⁹ *Քալանթարյան Ժ.*, «Բացակա» հերոսների գեղագիտական դերը Հրանտ Մաքսոսյանի արձակում, «Մաքսոսյանական ընթերցումներ 3», Ե., ԵՊՀ հրատ., 2016, էջ 45:

ընդունում է որպես հոգատար ու խոնարհ դուստր: Խոսքառատ Աղունը հոր հետ հարաբերվում է սակավ բառերով, փորձում կռահել նրա ցանկություններն ու նպատակները՝ իր օջախում հյուրընկալվելը դարձնելով հաճելի. «Եկավ դրսի թախտին աչքը մի բոպե կայրեց: Խալիչա էի հանել, խալին հանել դրսի թախտին էի գցել, մութաքա էի դրել, գիտեի որ ուղիղ հինգ բոպե աչքը կայցնելու է - և ոչ թե հինգ տարի ու տասնհինգ տարի: Նայեց, հասկացավ, որ թախտն իր պատվին է զարդարվել, ու տխրեց, ուրախացավ: Առջևը ծնկեցի ու մի լավ տորերով ոտները ծնկներից հետ լվացի ու փափուկ բրդից սպիտակ գուլպա ունեի, հագցրի» (նույն տեղում): Հայրը բառերով վերաբերմունք չի արտահայտում, բայց երբ հետագայում Աղունը հոր թաղմանը հանգուցյալի հագին տեսնում է իր նվիրած գուլպաները, իրեն կարևորված է զգում:

Աղունի արժևորումների սանդղակը անլիարժեք կլիներ առանց ինքնագնահատականի, ակնհայտորեն ինքն իրեն իր սոցիումի առաջատարը չի համարում, իր կյանքի մի լուսավոր ընթացքի նկարագրության մեջ՝ ներկայացնելով ընտանիքի անդամների՝ ինքն իրեն գնահատում է այսպես՝ «Ես՝ անտանելի ես»: Իրականում դա իր երագած ներդաշնակ ընտանեկան միասնականության պահերից էր, երբ ինքը բոլորովին անտանելի չէր. «Մինչև՝ իմ հորանց Լավար ու Վրաստան՝ ձմած լուռ կատարներ են ու ձեր հոր շրխկոցը-սպիտակ սիրուն տուն է կապում. գետինը Աստծու էն կույս գետինն է (գետինը կույս է), տախտակը նոր է, ու բոլորս իր հնազանդ ենթական ենք. վառարանը ինչքան տաքացնում, երեխեքն էղբան են տաքանում, նանը լուռ անում ու լուռ սովորեցնում է սարի իմ գործը, լաց ու անճար չարություն չկա» (էջ 501): Մեջբերված պատկերը նոր մեկնությունների հնարավորություն է տալիս՝ բացելով Աղունի երագած իրականության դուռը: Ուրեմն Աղունի կռիվը խաղաղ աշխատանքային ներդաշնակ կեցության համար էր, ու այս պատկերում էլ Սիմոնի՝ արհեստավարժ հյուսնի հետ ինքը հաշտ է՝ «բոլորս իր հնազանդ ենթական

ենք», թեև սարքվող տունը իրենը չէ, բայց սարքողն է իրենը, աշխատող, արարող տղամարդն է իրենը: Այս պատումում Աղունն արդեն ընդունել է, որ իր կողակիցը լուռ, անխոս մշակն է, որ իր բնությանը հակոտնյան է հրամաններ արձակող անբան իշխանավորի: Իսկ երևույթի խորքում այն էր, որ գուցե կյանքում մի անգամ Սիմոնն իր շահն ու իր կամքն էր պարտադրել, հրաժարվել հրաման կատարել՝ համապատասխանելով ուժեղ տղամարդու աղունյան կատարելատիպին:

Շարունակվող տեքստը ծավալում-խորացնում է նրբագագ ու հուզառատ Աղունի կերպարը՝ «Սիրտս սար է ուզում», սիրտն անխառն, մաքուր սեր ու բնություն է տենչում, Թումանյանի քառատողով փորձում է ամոքել իր կարոտները՝ «Ա՛խ, սիրտս, նանի՛, չգիտեմ ինչի», ու հենց այդ պահին, երբ իրեն բռնել էր Անուշի թախիծն ու անհայտ հեռուների կարոտը, բացվում է մի տեսարան, որ գեղարվեստական խոսքի մեջ ամրագրում է այն ճշմարտությունը, որ մայրերն են կերտում երեխաների միտքն ու հոգին, ուղղորդում նրանց ինտելեկտուալ զարգացումը. «Ձեռքները գիրք է ընկել. մեծը, մեծն էլ, փոքրն էլ, երեքն էլ...կարդում ու ծիծաղում են, կարդում ու տխրում են» (էջ 502): Գիրքը Աղունն է բերել տվել, որ երեխաներն իր համար կարդան, նշանակում է՝ ինքն է նրանց կապել գրքին, թումանյանական ուրախ ու տխուր գեղարվեստական աշխարհին, բայց իր հոգեվիճակին համահունչ են Անուշի կարոտները, և պարտադրում է բացել այդ էջը: Կատարյալ կեցության աղունյան երազանքերը բախվում են իր ժամանակի անկատարության պատենչին, որ բնորոշում է որպես չար տարի, չար ժամանակ, երբ եղբայրը եղբորը սպառնում էր գիշերը սողոցով վիզը կտրել, երբ ծառը կտրում էին հաճույքի համար, ու թեև ծառն իրենը չէր, իր բանաստեղծական հոգու ներդաշնակությունը խախտվում էր դրանից. «Էդ ծառը մի՛ կտրի», - ասացի: «Քո ինչ գործն է, քե՞զ եմ կտրում»: Հենց էդպես՝ «քեզ ի՞նչ, քո՞ սահմանում է, քե՞զ եմ կտրում»: Իհարկե, ինձ ես կտրում, իհարկե, ինձ եք կտրում»

(Էջ 503-504): Աղունի համար համայնական ներդաշնակությունից է գոյանում իր հոգու խաղաղությունը, իր տան բարեկեցությունը: Համամոլորակային աշխարհացունց իրադարձությունները սահուն ներհյուսում է իր խոսքին՝ դրանով ճշգրտելով իր խոսույթի ժամանակը և արժեքներ սահմանելով. «Իսկ Ամերիկան իր ռումբը չի հանել երկինք ու Աստծու չարությունով դեռ չի պոռթել մեղավոր-ամենել մեր հոգիների վրա» (Էջ 504): Ինքն իրեն շրջապատողների մեղավորության սահմանը գիտի՝ բառիմաստի ապշեցուցիչ ճշգրտությամբ թվարկվում են բոլորի աշխարհային մեղքերը՝ այդ ամենը նորից կապելով Աստծո զայրույթի և դրանով պայմանավորված ամերիկյան ատոմային ռումբի կիրառման հետ: Նույնիմաստ շարակարգի կրկնությունը պարբերության սկզբում և վերջում իմաստաբանորեն տրոհում-փակում է այդ հատվածը՝ ամրացնելով խոսքի իմաստային առանցքը. «...Աստծու կրակը երկնքից Ամերիկան դեռ չի թափել բոլորիս ու ամեն ինչի վրա. իրարից դեռ հաց ու կնիկ, երկիր ու պաշտոն ենք խլում» (նույն տեղում): Աղունի խորհրդածություն-գնահատականները վերաճում են ունիվերսալ սահմանումների, ներկայացնում համամարդկային արժեքաբանական սանդղակը, որովհետև ամենուր են իրարից «հաց ու կնիկ, երկիր ու պաշտոն» խլում: Աղունի հայտնի կերպարը՝ «Աշնան արև»-ի տուն դնող ու իր ունեցվածքը ցուցադրող պրագմատիկ Աղունը «Եզրով»-ում ներկայանում է որպես իդեալիստ, իրեն շրջապատողների անկատարություններից տառապող, ցանկացած կեղծիք, խաղ, մատնություն, դավաճանություն մերժող, Արդությանների իշխանական վարքը քննադատող, համատարած շահերի ու հաշվարկների քառսում իր բարոյական դաշտը մաքուր պահելու դժվար փորձառությունից համայնական բնութագիր կերտող. «...Էս են Ծմակուտը չի, ու քո Հայաստանը էն երկիրը չի, ու քո հայն էլ են թուրքը չի, որ ռեփած սատանա դառնա ու մաքուր սպիտակ հրեշտակ դառնա. բոլորը՝ վախեցած, բոլորը՝ մի քիչ էս ու մի քիչ էն, բոլորը՝ կիսատ, բոլորը՝ ողորմելի,

...բոլորը գողավարի ու տղամարդությունը հաշվարկով, քո վտանգի ու վնասի չափը հաշվարկած, հնարավոր պատասխանի առաջ՝ նահանջի ու ներողության վարքը մեջները պինդ տնավորած...» (էջ 491): Տիպականացման այս ուժը Աղունի ներքնատեսության ու վերլուծական մտքի շնորհիւ է, թե՞ Աղունի «Հրանդինը», սակայն ի՞նչ տարբերություն. չէ՞ որ Հրանտը խոստովանել է. «Ես երբեմն բացահայտորեն զգում եմ իմ գրածներում մորս հնչերանգը, նույնիսկ նրա խոսքի ռիթմը, որից եթե շեղվում եմ, ուրեմն ինչ-որ բան այնպես չեմ գրել»¹⁰: Գեներտիկ այս ակունքից է գոյավորվում Աղունի երրորդ մենախոսության անկառավարելի, բազմաբարդ հեղեղը, որ երբեմն անվերջակետ մեկ, մեկուկես էջ է դառնում, մետաֆորային մտածողությունը, մարդկանց շրջաստություններով կերպավորելը, բնութագրումների ներքին շարժն ու իրականության փիլիսոփայական իմաստավորումը:

Ինդուկտիվ մտահանգման սկզբունքով կարելի է եզրակացնել, որ Հրանտ Մաթևոսյանի մայրիշխանության հայեցակարգը արտածվել է մոր կերպարից, զարգացել ու հիմնավորվել ազգային մշակութաբանական դաշտում կնոջ դերի իմաստավորմամբ և համաշխարհային պատմական երթում նրա դերակատարմամբ: Մաթևոսյանի մայրիշխանությունն ունի այսպիսի հայեցակարգային դրույթներ. կինը նախ՝ բազմազավակ մայր է, զավակների կրթության և դաստիարակության պատասխանատուն, ուժեղ և սիրող տղամարդու ապավենը, իր տան կառավարիչը և իր երկրի ջիղը, եթե այս ամենից հետո ժամանակ կմնա, նաև՝ Ինդիրա Գանդի, իսկ եթե ոչ՝ ապա կնոջ ազատականացման մնացած բոլոր ձևերը հեղինակը մերժում է՝ համարելով վտանգավոր հայ ընտանիքի և ազգային պետականակերտման դիտանկյունից:

¹⁰ *Մաթևոսյան Հր.*, Ես ես եմ, Հարցազրույցներ, Ե., «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 288:

ԿԱՐԻՆԵ ՄԵՍՐՈՊՅԱՆ

*Թարգմանչուհի,
Հայաստանի գրողների միություն*

ՅՈՒՐԻ ԿԱՐԱՔՉԻԵՎՍԿՈՒ «ԿԱՐՈՏ ԱՌ-ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՎԵՊԱԿԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

*«...ես իմ գրականությանը աշխարհին
ցոյց եմ տալիս Հայաստանի տեղը»¹։
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ*

Հրեական արմատներով ռուս այլախոհ գրող Յուրի Կարաբ-չիսկու անունն այսօր Հայաստանում քչերին է հայտնի, սակայն նրա «Կարոտ առ Հայաստան» վիպակն անցյալ դարի 80-ականների վերջերին մեծ արձագանք է ունեցել Հայաստանում և Ռուսաստանում։ Նա մեր երկիրը ճանաչել է ոչ միայն Մանդելշտամի և Բիտովի՝ Հայաստանին նվիրված ստեղծագործություններով, այլև Հրանտ Մաթևոսյանի գրականությամբ։

1976 թվականին ռուս գրողների հետքերով Կարաբչիսկին եկավ Հայաստան՝ բացահայտելու իր Հայաստանը, որ է՝ Հրանտ Մաթևոսյանը. «Ինձ համար Հայաստանն առաջին հերթին նա է՝ Հրանտը...»², իսկ հետո՝ «...Մաթևոսյանի սերն ու կարոտը առ Հայաստան. հենց դա է Հայաստանը, և դա ավելի իրական է, քան տներն ու անտառները, որովհետև դա անփոփոխ է ու հավերժական» (142)։

Ռուս գրողների ստեղծագործությունները Հայաստանի հոգևոր արժեքների վերաբերյալ Յուրի Կարաբչիսկուն հե-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, «Ոսկան Երևանցի», Եր., 2005, էջ 100։

² Յուրի Կարաբչիսկի, Կարոտ առ Հայաստան, «Հրանտ Մաթևոսյան» հիմնադրամ, Եր., 2018, էջ 134։ Այս գրքից հաջորդ մեջբերումների հղումները կտրվեն անմիջապես, միայն էջը։

տաքրքրել էին ավելի վաղ, և նա, 1976 թվականին ասես նախախնամությամբ մեկ ամսով գործուղման լինելով Երևանում (մասնագիտությամբ էլեկտրոնային սարքերի ինժեներ էր) և Հրանտ Մաթևոսյանի հարկի տակ մի երեկո անցկացնելով, 1978-ին գրում է «Կարոտ առ Հայաստան» վիպակը, որը, սակայն, տպագրվում է միայն տասը տարի անց «Լիտերատուրնայա Արմենիա» ամսագրի 7-8-րդ համարներում: Նրա ստեղծագործությունները Ռուսաստանում լույս չէին տեսնում այլախոհ հայացքների պատճառով: Միայն Հայաստանում տպագրվելուց հետո է Ռուսաստանում գրողի ստեղծագործությունների հրատարակության առջև ճանապարհի բացվում. մեկը մյուսի հետևից լույս են տեսնում բանաստեղծությունները, արձակն ու գեղագիտական խոհագրությունները «Տեատր», «Դրուժբա մարողով», «Օկտյաբր», «Նովի միր» հանդեսներում:

Յուրի Կարաբչիսկին ծնվել է 1938 թ. Մոսկվայում: Նրա առաջին բանաստեղծությունները տպագրվել են 1955 թվականին, հետագա տարիներին կարողացել է լույս ընծայել... ընդամենը չորս բանաստեղծություն: 1974-1988 թվականներին հրատարակվել է միայն արևմուտքի (Գերմանիա, Ֆրանսիա) ռուսալեզու մամուլում՝ տարբեր պարբերականներում և հանդեսներում: Արտերկրում տպագրված առաջին ստեղծագործությունը 1974-ին «Մանդելշտամի փողոցը» ակնարկն էր (Ռուսաստանում այն հնարավոր եղավ հրատարակել միայն Խորհրդային Միության փլուզումից հետո՝ 1991-ին): Վտարանդի մամուլի հետ ունեցած կապի պատճառով Կարաբչիսկին միշտ եղել է ձերբակալման վտանգի տակ: 1979 թվականին Անդրեյ Բիտովը նրան հրավիրում է մասնակցելու «Մետրոպոլ» խորագրով անկախ ալմանախի կազմման աշխատանքներին, և «մետրոպոլյան» աղմկահարույց քաղաքական սկանդալից հետո (ալմանախը լույս էր տեսել առանց գրաքննություն անցնելու) ենթարկվելով հետապնդումների և ճնշումների՝ նա՝ որպես այլախոհ գրող, միջազգային ճանաչման է

արժանանում, և գրական ազատամիտ շրջանակներում նրա ստեղծագործությունների հանդեպ մեծ հետաքրքրություն է առաջանում: Սակայն նրան իրական գրական համբավ բերում է 1985-ին Մյունխենում հրատարակված «Մայակովսկու հարությունը» գիրքը, որը նրա հեղինակած մի շարք այլ գրքերի հետ հետագայում լույս է տեսնում նաև Ռուսաստանում: Խորհրդային Միության փլուզումից հետո՝ կյանքի վերջին երկու տարիներին, Իսրայելում որպես վտարանդի բնակություն հաստատելուց հետո Կարաբչիկսկին վերադառնում է Մոսկվա, որտեղ էլ 1992 թվականին վախճանվում է՝ մեծ քանակությամբ քնաբեր ընդունելով:

Յուրի Կարաբչիկսկու «Կարոտ առ Հայաստան» վիպակը թարգմանվել է հայերեն³ և տպագրվել 2018 թվականին «Հրանտ Մաթևոսյան» հիմնադրամի կողմից: Վիպակի առանցքը հանդիպումն է մեծ գրողի հետ:

Հետաքրքիր են ռուս գրողի խորհրդածությունները ոչ միայն Հրանտ Մաթևոսյանի, այլև մեր երկրի մշակույթի, անցյալի, ապագայի և ամենօրյա կյանքի մասին, ոչ շարուն մտածողություն, ինչ-որ տեղ նաև անսովոր, նոր հայացք. «Ես միշտ սիրել եմ Հայաստանը և միշտ կարոտ եմ զգացել առ Հայաստան: Այն եղել է իմ պատկերացրած երկիրը՝ շռայլ, ուժեղ ու երջանիկ, և ինձ համար այդպես էլ մնացել է և միշտ կլինի այդպիսին՝ անկախ աչքի տեսածից» (142):

Ռուս գրողի համար Հայաստանը երազելի երկիր էր մի քանի առումներով:

Ռուսաստանում շատերի համար Հայաստանը բացահայտել է Օսիպ Մանդելշտամն իր «Հայաստան» բանաստեղծությունների շարքով և «Ճամփորդություն Հայաստան» խոհագրությամբ: Կարաբչիկսկին պաշտամունքի հասնող սեր ուներ Մանդելշտամի հանդեպ, և Հայաստանը նրան թանկ էր այդ առումով: Ստեղծա-

³ Թարգմանությունը՝ տողերիս հեղինակի:

գործական տևական ճգնաժամ ապրած ռուս մեծ բանաստեղծի համար մեր երկիրը եղել է ներշնչանքի հզոր աղբյուր.⁴ ««Հայկական բանաստեղծություններ»-ով միանգամայն նոր շրջան սկսվեց նրա կյանքում. երկարատև շնչահեղձությունից ու համրությունից հետո մինչև իր կործանումը հանճարեղ թռիչք՝ առանց որևէ անկման: Հենց այդ միակ բանն էլ բավական է, որ սիրեմ Հայաստանը» (70): Կարաբչիսկին, Երևանում փնտրելով ռուս մեծ բանաստեղծի հետքերը, պատահաբար հայտնվում է այն միակ տեղում, որը, «...անկասկած, փնտրում էի ոչ թե օտար սրբությունների նկատմամբ ունեցած հարգանքից, այլ հարգանքի տուրք մատուցելու պահանջից» (68-69):

Մյուսը հայ ժողովրդի մեծագույն բարեկամներից մեկի՝ Անդրեյ Բիտովի հանրահայտ «Հայաստանի դասերը» գրքի անմիջական ազդեցությունն էր: Յուրի Կարաբչիսկին բարձր էր գնահատում Բիտովի «...դասեր»-ը, որ կարդացել էր մի քանի անգամ «...և բազմաթիվ անգամ՝ հատվածաբար» (6) և այնքան տարված էր դրանով, որ Երևան մեկնող ինքնաթիռում գիրքը ծնկներին էր՝ մտովի հիշելու էջեր, որ Երևանում «...որպես սկիզբ հենվելու բան» (6) ունենա: «Կարոտ առ Հայաստան»-ի ստեղծման իսկական ակունքներում Անդրեյ Բիտովն է: Կարաբչիսկու ծանոթությունը Հրանտ Մաթևոսյանի գրականությանը նույնպես եղել է նրա միջոցով. նա է ռուս գրողին ընթերցելու տվել Մաթևոսյանի «Հաց և բան»⁵ գիրքը, որի մեջ ընդգրկված էին «Նարնջագույն գամբիկը», «Մայրը գնում էր որդուն ամուսնացնելու» և «Գոմեշը» ստեղծագործությունները:

⁴ Ըստ գրողի կնոջ՝ «Մանդելշտամի համար Հայաստան գնալը վերադարձ էր դեպի հարազատ եզերք՝ դեպի վայրն այն, ուր սկզբնավորվել էր ամենայն ինչ, հայրերի մոտ՝ դեպի ակունքը: Երկարատև լուրջությունից հետո բանաստեղծությունները նրան վերադարձան Հայաստանում և այլևս երբեք չընկնին...»: (*Օսիպ Մանդելշտամ, Բանաստեղծություն, արձակ, «Նաիրի», Եր., 2009, էջ 372*):

⁵ *Грант Матевосян, Хлеб и слово, М., 1974:*

Հետաքրքիր է և զարմանալի, քե որքան մնան է եղել Բիտովի և Կարաբչիսկու՝ առաջին անգամ Հայաստան այցելելու մախապատմությունը. ասես գծված մույն ձեռքով ու սցենարով: Երկուսի այցն էլ եղել է աշնանը, երկուսինն էլ՝ միանգամայն պատահական: 1967-ի աշնանը Անդրեյ Բիտովին երկու շաբաթով ճապոնիա գործուղման մեկնելն արգելվել է խորհրդային իշխանությունների կողմից, և փոխարենն անսպասելիորեն «առաջարկվել» միութենական որևէ հանրապետություն. մա ընտրել է Հայաստանը: Դիշտ մույնպես 1976-ի աշնանը Կարաբչիսկուն Լեհաստան և Հունգարիա գործուղման մեկնելն արգելվել և փոխարենն անսպասելիորեն «առաջարկվել է» մեկ ամսով մեկնել մույնպես միութենական որևէ հանրապետություն՝ «օրինակ՝ Հայաստան» (4): Իհարկե՝ Հայաստան: Վերջապես «...լինե՛լ որպես գրական փաստ գոյություն ունեցող առեղծվածային ու տենչալի երկրում՝ ռուս գրողների կերտած քաղաքում» (3):

Հրանտ Մաթևոսյանի մահվանից տարիներ անց իր «Պատահականություն և ճակատագիր» խոհագրության մեջ Անդրեյ Բիտովը գրելու է. «Ես քեզ համար առաջաբան գրեցի 1967-ին և դեռ գիրքը լույս չտեսած՝ իսկույն հայտնվեցի Երևանում քեզ հյուր և համեղ խորտիկներով ռուսականին ոչ բնորոշ առատության մեջ՝ «Էլի՞ սուրճ»... որպեսզի հենց դրանով էլ սկսեի «Հայաստանի դասերը», որ պետք է գրեի ու գրեի»⁶...

Իր «երկրի դուռը» ռուս ընկերոջ առջև երկու շաբաթով հյուրընկալորեն բացած Հրանտ Մաթևոսյանը նրան ծանոթացնում է Հայաստանի հոգևոր արժեքներին, պատմությանը....

1969-ին «Դրուժբա մարդով» ամսագրում տպագրվում է Անդրեյ Բիտովի համար ջրի, խոտի և քամու պես շոշափելի անսո-

⁶ *Անդրեյ Բիտով*, «Պատահականություն և ճակատագիր» անտիպ խոհագրությունից: Թարգմանությունը՝ տողերիս հեղինակի:

վոր «լույսի»⁷ երկրի՝ 1960-ականների վերջերի հոգևոր Հայաստանի պատկերով վիպակը. «Արդեն վերադառնալուս ժամանակն է: Որտեղի՞ց եմ ես գտել այդ գեղեցիկ երկիրը և նրա կարոտը, երբ ես միայն իմ հայրենիքն եմ սիրում և ոչ մի այլ տեղ ապրել չեմ կարող:

Ես միանգամայն հնարավոր եմ համարում, որ ինձ համար այդպիսին կարող էր դառնալ նաև որևէ այլ երկիր, ո՛չ Հայաստանը: Բայց Հայաստանը դարձավ իմ ավետյաց երկիրը: Նա դրանում մեղք չունի: Ուստի և այս ակնարկը այնքան նրա մասին չէ, որքան այն մասին, թե Հայաստանը ինչ է դարձել ինձ համար:

Մի քաղաք, մի լիճ, մի լեռ ունեցող երկիր, իմ բարեկամի օրրան»⁸: «Հայաստանի դասերը» և մինչ այդ նաև «Լիտերատուրնայա գազետա»⁹-ում արդեն տպագրված «Հովվերգություն, XX դար» խոհագրությունը ծնվեցին մեր երկրի և Հրանտ Մաթևոսյանի հետ ունեցած մեծ բարեկամության, երախտագիտության ու սիրո շաղախից:

Անցյալ դարի 60-ականների վերջերին և 70-ականներին Հրանտ Մաթևոսյանը, չունենալով հայ ընթերցողի մեծ լսարան, ուներ ռուս ընթերցող, որը ծանոթ էր ոչ միայն Ռուսաստանում տպագրված նրա «Մենք ենք, մեր սարերը» (1967), «Օգոստոս» (1972), «Հաց և բան» (1974) գրքերին, այլև նրա մասին մի շարք գրախոսություններին, որ պարբերաբար տպագրվում էին ռուսական գրական մամուլում:

⁷ Յոթ գարունների երկրում, գիրք երրորդ, «Սովետական գրող», Եր., 1983, էջ 88. «Այնտեղ առաջին անգամ լույսն ինձ համար այնքան շոշափելի դարձավ, որքան ջուրը, խոտը, քամին: Նրանից հնարավոր չէր փրկվել, փախչել, թաքնվել: Ավելին՝ ես նրանից չէի էլ ուզում թաքնվել... Ես ուզում էի, որ այս երկու շաբաթում՝ մինչև վերջին օրն ու ժամը, այդ ամբողջ լույսը՝ մինչև վերջին շողը, անցնի իմ միջով, ողողի ինձ ոտքից գլուխ»:

⁸ Նույն տեղում, էջ 98:

⁹ 27 հունիսի, 1967 թվական:

Յուրի Կարաբչիկսկին ազնվորեն գրում է, որ հայ գրողի գիրքը ձեռքն է առել վերապահումով. «Թեև այդ գիրքն ինձ տվել էր ոչ թե պարզապես ինչ-որ մեկը, այլ խելացի մարդ ու մեծ գրող, ես, միևնույնն է, չէի հավատում: Նա Մաթևոսյանի վաղեմի ընկերն էր, իսկ մի՞թե ընկերոջ մասին վատ բան կասեն» (80): Եվ մինչ գրքի ընթերցումը՝ ռուս գրողը հայ գրականության շուրջ ունեցած իր խոհերն անկեղծորեն կիսում է ընթերցողի հետ: Բարձր գնահատելով հայ պոեզիան՝ նշում է, որ բացի փառավոր 5-րդ դարից՝ հայ գրականությունը երկար դարեր քիչ թե շատ նշանակալից արձակ չի ունեցել, որ «...մեծ գրականություն կարող է ստեղծել միայն մեծ ժողովուրդը: Տառացիորեն մեծ, ինչպես բնակչության թվով, իհարկե, այնպես էլ պատմական դերով» (81): Եվ որ նոր սկսող ամեն գրող պետք է սկսի գրոյից, բայց եթե նույնիսկ սկսի, միևնույնն է, «...ինչքան էլ տաղանդավոր լինի գրողը, նրա ճակատագիրը գավառականությունն է, վերապատմելը» (82): Նա համոզված է, որ արվեստի իսկական գործ ստեղծելու համար գրողը պետք է մշակված լեզու ունենա՝ «...համապատասխան ոճին ու ժամանակի ոգուն» (82), և որ չափազանց կարևոր են ստեղծագործության «...ընդհանուր մասերի հղկվածության աստիճանն ու ընդհանրացվածության բացարձակ մակարդակը» (82): Կարաբչիկսկին նաև խիստ կարևորում է երկի թարգմանության խնդիրը: Պոեզիայի առումով նույնպես ունենալով առարկություն («...առավելագույնը թարգմանչի բանաստեղծություններն են» (81)), միաժամանակ կարծում է, որ «...արձակն անկասկած թարգմանելի է» (81):

Եվ ձեռքն առած գրքից ու նրա հեղինակից այնքան էլ սպասելիքներ չունենալով՝ նա խորասուզվում է ընթերցանության մեջ: Ի վերջո, մոռանալով իր բոլոր դատողությունները՝ զարմանքով ու հիացմունքով խոստովանում. «Այդ գրքում կային բարձր արձակի բոլոր տարրերը՝ ոճը, ռիթմը, պատկերների ճշգրտությունը, կերպարների իսկությունը առանց իդեալականացնելու, առանց ոճա-

վորելու, առանց գույները խտացնելու, առանց նրբացնելու. կյանքը, թվում է, ոչ մի մշակման չէր ենթարկվել, մենք այն ստացել էինք առաջին ձեռքից, սակայն դա իսկական վարպետի ու սքանչելի մարդու ձեռք էր» (83): Ընթերցումից հետո նա ձգտում է հանդիպել Հրանտ Մաթևոսյանին՝ համոզվելու՝ արդյոք հայ գրողը համընկնո՞ւմ է այն կերպարին, որին ինքը «տեսնում էր» նրա գիրքն ընթերցելիս, որովհետև «Զգացումների սրվածությունը, մտքերի մաքրությունը, բարությունը, խելքը և, որ ամենակարևորն է, խիղճը, չեն կարող ծնվել միայն ստեղծագործելիս և ապրել միայն երևակայական աշխարհում: Դրանք մարդու մեջ պետք է լինեն ի սկզբանե, մինչև գրասեղանի առջև նստելը: Ես ուզում եմ այդպես լինի և հավատում եմ դրան» (95):

Նրա գործողությունն անցնում է երևանյան գիտահետազոտական ինստիտուտներից մեկում, որտեղ գործում էր գրական խմբակ: Պարապմունքները վարում էր թարգմանիչ Գեորգի Կուբատյանը՝ «իմ լավագույն գյուտը Հայաստանում» (85), ինչպես գրում է նրա մասին Կարաբչիսկին: Հավանաբար ինքը՝ գրողը, նույնպես մասնակցել է պարապմունքներին, որովհետև ուզում էր հայերեն սովորել (ըստ վիպակի): Գրականության նկատմամբ ունեցած նույն հայացքն ու ճաշակը մտերմացնում են նրանց. «Մանդելշտամի մասին մեր հոդվածներն էինք փոխանակում. «անգամ այստեղ համընկնում կար» (86): Նրանք թափառում էին աշնանային քաղաքում, անցյալ դարի 70-ականների երևանյան սրճարաններում վայելում սուրճ ու շամպայն, սակայն երկուսի համար էլ շատ ավելի հաճելի էր խոսքուզրույցի հիմնական թեման՝ Հրանտ Մաթևոսյանի գրականությունը. «Այո՛, -ասում է Սերգեյ Ասոյան-Կուբատյանը, -դու ճիշտ ես: Հրանտը զարմանալի երևույթ է: Նա ստեղծագործում է համարյա դատարկ տեղում: Հրանտը հիանալի է նաև նրանով, որ կարողացավ յուրացնել ռուսական գրական փորձը, այո՛, և ոչ միայն ռուսական, ու ինչ-որ հրաշքով այն արտահայտեց հայերեն: Եվ նա գրում է այնպես,

ասես ամեննին էլ առաջինը չէ, ասես նրանից առաջ հայ մեծ արձակ է եղել և ոչ թե հին ժամանակներում, երբ այն իսկապես եղել է, այլ հիմա՝ ա՛յժմ, նաև անցյալ տարի: Մինչդեռ ամեն ինչ, թեկուզ հենց լեզվի առումով, հեռու է հեշտ լինելուց... Այստեղ հարյուրամյակներով մեծ արձակ չունենալը ճակատագրական է եղել... Եվ մեր սքանչելի Հրանտը, հայ նոր արձակ ստեղծելով, միաժամանակ կատարում է գրական ու բանավոր խոսքի մերձեցման վիթխարի աշխատանք: Այստեղ, ինչպես տեսնում ես, պարզ մեխանիկական փոխադրումով չես պրծնի: Իսկ թե ինչպես է դա նրան հաջողվում, պարզապես հրաշք է և գաղտնիք...» (86-87):

«Կարոտ առ Հայաստան» վիպակը բազմաշերտ է, և այդ շերտերի քննարկումը թողնելով այլ առիթի կամ ժամանակի՝ անդրադառնանք միայն Հրանտ Մաթևոսյանի հետ ռուս գրողի հանդիպմանը՝ վիպակի «Հրանտը» գլխին (80):

Վերջապես կայանում է սպասված հանդիպումը: Ընդհանրապես Յուրի Կարաբչիկսկին պատմում է անբռնազբոս ու անկեղծ և ընթերցողին մասնակից է դարձնում ամեն ինչին. մանրուքն անգամ չի վրիպում նրա ուշադրությունից: Փողոցում, ըստ պայմանավորվածության, Հրանտ Մաթևոսյանին հանդիպելիս ռուս գրողի ապրումները՝ հուզմունքից կարկամելը և երկյուղածությունից բառեր չգտնելը, փոխանցվում են ընթերցողին: Կարծում ենք՝ մաթևոսյանասեր ընթերցողին հետաքրքիր է ռուս գրողի շնորհիվ 1976 թվականի աշնանային (հոկտեմբերին) մի երեկո «հյուրընկալվել» 41-ամյա Հրանտ Մաթևոսյանին, «լինել» նրա նոր բնակարանում, «ունկնդրել» նրանց այնքան ուշագրավ, նույնպես բազմաշերտ ու հետաքրքիր գրույցը, մոտիկից «տեսնել» սիրելի գրողին ընտանեկան միջավայրում կնոջ ու երեխաների հետ, որ մասնակցում, լրացնում և գույն են հաղորդում գրույցին, «վայելել» հյուրընկալ տան ջերմությունն ու ներդաշնակությունը, տուն, որտեղ, ի զարմանս Կարաբչիկսկու, «հաց են տալիս անգամ գիշերվա ժամը 11-ին» (99): Նաև ինչ-որ չափով զգալ այն մթնոլորտը,

որ նպաստում է գրողին՝ արարելու, «տեսնել» արդեն տպագրության պատրաստվող նրա «նոր գրքի» (արդյոք «Մեր վագր»-ի^օ, թե՞ «Ծառեր»-ի) ձեռագիրը, գրամեքենան, ի վերջո «տեսնել» գրասեղանը, որի առջև ստեղծվել է Հրանտ Մաթևոսյանի մեծ գրականությունը:

«Վերջապես առաջին անգամ հայկական տառերով գրամեքենա եմ տեսնում.

– Իսկ դու... ո՞ր տառատեսակով ես... գրում,– հարցնում եմ ուշքի գալով:

– Ո՛չ, ո՛չ, ո՛չ,–նա տարուբերում է գլուխը:–Միայն ձեռքով, այլ կերպ չեմ կարող: Ուրիշ ռիթմ է, այլ արձակ: Չեռքը պետք է ինքը...» (90):

Իրեն հատուկ ոճով ռուս գրողը մանրամասն նկարագրում է այդ երեկոյի բոլոր՝ «սկզբից մինչև վերջ» (89) իրեն պարուրած (նույնպես ընթերցողին սահուն փոխանցվող) «...ուրախության, հարմարավետության և բավարարվածության ու ներդաշնակության զգացողությունները: Ոչ մի վայրկյան անհարմար չզգացի, ոչ մի ակնթարթ՝ օտար» (89):

Նրանց գրույցում ոչ միայն Հրանտ Մաթևոսյանի մտքերն ու խոհերն են գրականության մասին, այլև իր երկրի ու ժողովրդի ճակատագրով ապրող մեծ Մտածողի կերպարը: 1976 թվականի նրա մտահոգություններն ու անհանգստություններն այսօր՝ այդ հանդիպումից համարյա կես դար անց, նույնքան այժմեական են: Նրան տեսնում ենք այնպիսին, ինչպիսին ճանաչում էինք: Ռուս գրողին հաջողվել է կերտել Հրանտ Մաթևոսյանի ճշգրիտ կերպարը՝ սկսած արտաքին նկարագրությունից. «Նա նիհար էր, բարձրահասակ, բայց բավական լայնաթիկունք ու թեպետ ձեռքս սեղմեց թեթևակի, ես նրա մեջ նյարդային կոշտ ուժ զգացի: Նրա խոշոր աչքերը փոքր-ինչ կարմրած էին, ասես թեթևակի բորբոքված լինեին, և դրանից խելացի ու սուր հայացքն ավելի խորաթափանց էր դարձել: Դե նրա ողջ կերպարանքից՝ պրկված այտոսկրերից,

լիքը, բայց նյարդային շրթունքներից, գազաթին դեմ առած բարձր ճակատից զգացվում էր ինչ-որ տենդագին բան: Առաջինը հենց այդ բառը ծագեց իմ գլխում և հետագայում էլ մնաց իբրև էական բնութագիր» (88): Իսկ հետո՝ «Պիրկ ձգված մաշկով հզոր ճակատ, թավ հոնքեր, ծնոտի վրա նեղացող խոշոր դեմք, ամուր գծով նիհար այտուսկրեր: Ըստ չինական «դեմքերի ընթերցման» կարգի՝ գրական, զգացմունքային, ստեղծագործական հզոր ներուժով լեցուն տեսակ է, սակայն ողբերգականի սրված զգացողությամբ: Նա նման չէ փթթուն կյանքով ապրող գրողի: Դե ինչ, հրաշալի է: Բայց ի՞նչ բեռ է նրա հոգուն ծանրացած» (91):

Հայ գրողի հոգուն մեկ «բեռ» չէ, որ ծանրացած էր. այդ «բեռ»-ների շուրջ էլ ծավալվում է նրանց գրույցը:

Հենց խոսակցության սկզբից, ի զարմանա ռուս գրողի, սեփական երկրում քիչ ընթերցող ունեցող գրող Մաքսույանի մտահոգությունն է. «Իմ վիճակն անհույս է,—ասում է Հրանտը:—Գրող՝ առանց ընթերցողի: Ես համարյա անձամբ, հեռակա կամ լսելով գիտեմ իմ բոլոր ընթերցողներին: Իմ ընթերցողներն իմ ծանոթներն են: Ի՞նչ ես կարծում՝ գրողը կարո՞ղ է գրել իր ծանոթների համար» (92): Անակնկալի եկած ռուս գրողը հակադարձում է. Հրանտ Մաքսույան գրողը բավականաչափ ընթերցող ունի Ռուսաստանում, ոմանց ճանաչում է, ինքն էլ նրանցից մեկն է, և իրեն նրա գրականությունն է բերել Հայաստան: Սակայն հասկանալի է հայ գրողի դառնությունը. չէ՞ որ առաջին հերթին նա գրում է հայ ընթերցողի համար:

1960-70-ական թվականները դժվարին էին Հրանտ Մաքսույանի համար¹⁰: Ի տարբերություն հայ ընթերցողի՝ արտերկրյա ընթերցողն արդեն վաղուց ծանոթ էր նրա գրականությանը: Խորհրդային Միությունում և աշխարհի բազմաթիվ երկրների քաղաքներում՝ Բեռլինում (1969), Սոֆիայում (1975), Դերբենցեմում

¹⁰ Ըստ Հրանտ Մաքսույանի հարցազրույցների:

(Հունգարիա) (1976), Վարչավայում (1977), Բրատիսլավայում (1977), Պրագայում (1973, 1977), Վառնայում (1978), ինչպես նաև խորհրդային հանրապետություններում՝ Մոլդովայում (1969), Լիտվայում (1969), Վրաստանում (1971, 1977), Կիրգիզիայում (1972), Էստոնիայում (1974), Ուկրաինայում (1975)¹¹ հրատարակված հայ գրողի առջև հայրենի երկրում տպագրվելու համար դռները փակ էին: 1960-ականներից՝ հենց գրականություն իր մոտքից, հայաստանյան գրական շրջանակներում Հրանտ Մաթևոսյանը շատ հայտնի դեմք էր, սակայն ընթերցող լայն հասարակությունը նրան այնքան էլ չէր ճանաչում: Հավանաբար հայ փոքրաթիվ ընթերցողին, որին գրողն «անձամբ էր ճանաչում», հայտնի էին նրա՝ միայն 1967-ին լույս տեսած միակ գիրքը՝ «Օգոստոս»-ը և 1969-ին նրա սցենարով նկարահանված «Մենք ենք, մեր սարերը» կինոֆիլմը (թեև չենք բացառում նաև ռուսական գրական մամուլը, որ հասանելի էր Հայաստանում): Ռուս գրողի հետ հանդիպումից միայն երկու տարի անց՝ 1978-ին էին միաժամանակ տպագրվելու Մաթևոսյանի «Մեր վագրը» և «Ծառերը» գրքերը, և հայ ընթերցողի համար գրողի իսկական ճանաչումը դրանից հետո էր լինելու: Իսկ մինչև այդ ինչքա՛ն դժվար ժամանակներ է ապրել գրողը՝ հատկապես կապված «Ծառերը» գրքի տպագրության հետ. «Առաջին գիրքը 67-ից առաջ պիտի լիներ: Շարեցին ու շարվածքը թափեցին... «Ծառերը» ամբողջական մի գիրք չեղավ: «Մեսրոպը» դուրս էին գցել «Օգոստոսից»: ... 77-ի... գիրքը չորս տարի ուշացումով տպագրեցին: Զգվեցրին ինձ ինձանից, իրենցից, գրից ու գրչից: Դա ուղղակի նողկալի էր: Էդ ինչ արեցին: «Խումհարը» փչացրին... Մի գիշերվա մեջ 50 էջ կրճատել ու էդպես ուղարկել էին տպագրության: Փոխել էին գրքի շապիկը, թուղթը, գինը...»¹²:

¹¹ *Մարգիս Փանոսյան*, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, ԵՊՀ, Եր., 1984, էջ 218:

¹² *Հրանտ Մաթևոսյան*, Ես ես եմ, «Ոսկան Երևանցի», Եր., 2005, էջ 316-317:

Հետաքրքիր է Հրանտ Մաթևոսյանի գնահատականը տարբեր ազգերի (գրույցում՝ հայերի և հրեաների) «...մշակույթների և ճակատագրերի նմանության, արմատների, հնամենիության, ողբերգականության ու ազգային ոգու դիմացկունության» (104) մասին, սակայն Կարաբեկչիսկու համար ցնցող է հայ գրողի հոգուն ծանրացած մեծ «բեռ»-ը՝ «...համարյա առաջին ձեռքից» (104) քրիստոնեություն ընդունած հայ մարդու վարքին տրված նրա գնահատականը. «Հայերի, ինչպես աշխարհում ոչ մի այլ ազգի համար, կրոնից հրաժարվելը մահացու եղավ: Ոչ շատերի, այլ հայերի համար քրիստոնեությունն ամեն ինչ էր: Չէ՞ որ Հայաստանն աշխարհի առաջին երկիրն էր, որտեղ քրիստոնեությունը պետական կրոն դարձավ: Եկեղեցին դարձավ և՛ պետություն, և՛ դպրոց, և՛ գիտություն, և՛ գրականություն, և՛ մշակույթ: Հայի համար Աստծո տաճարը հոգևոր և կազմակերպչական կենտրոն մնաց նույնիսկ այն ժամանակ, երբ եկեղեցին կորցրեց իր այդ առաքելությունը բոլոր քրիստոնյա ժողովուրդների կյանքում: Անգամ լեհերի ազգային կյանքում եկեղեցին այդքան բացառիկ դեր չխաղաց, բայց լեհերը բոլոր կատակլիզմների միջով իրենց կաթոլիկությունը պատվով տարան... Իսկ հայերը հոգևոր առումով ավելի թուլացան, չդիմացան, հրաժարվեցին... և մնացին ձեռնու-նայն: Ում-ում, բայց նրանց բախտը չի բերի: Ես չգիտեմ, չգիտեմ՝ մենք հիմա որպես ժողովուրդ կպահպանվե՞նք. միայն հրաշքը կփրկի մեզ...» (105-106): Զրուցակցի հետ Մաթևոսյանի խոսքը լի է հուզումով. ռուս գրողի դիտողունակ աչքից չի վրիպում հայ գրողի ներքին ինքնաշարժը, նրա պատասխանատվությունն իր երկրում կատարվող ամեն ինչի համար. «Այդ թեման ինձ համար նոր չէ, սակայն նա շարադրում է այնքան ոգեշնչված (և այդ ամենն ախր օտա՛ր լեզվով), որ ամբողջովին գերո՛ւմ է ինձ: Ես նայում եմ նրա գեղեցիկ դեմքին և մտածում այն մշտական ներքին կրակի մասին, որ այրում է նրան: Արդյոք ֆիզիկապես առո՞ղջ է... Այդպիսի ինքնագոհությամբ ապրող մարդը չի կարող լիովին առողջ

լինել» (104): Մի՞թե մենք գրողի վերը նշած «թուլանալու, չդիմանալու, հրաժարվելու» խոսքի ապացույց-կանխատեսումը չէր քրիստոնեության 1700-ամյակին ընդառաջ՝ 1999 թվականի հոկտեմբերի 27-ին, Ազգային ժողովում տեղի ունեցած ոճիրը, որ ցնցեց մենք գրողին: Մի՞թե մեր ազգային բոլոր ողբերգությունների պատճառը մեր հոգևոր առումով նահանջելը չէ, հեռանալը չէ հայ եկեղեցուց, քրիստոնեաբար ապրելը չէ: Այս օրերին էլ աշխարհաքաղաքական դաժան մարտահրավերների և արհամարիքի առջև կանգնած մեր ժողովրդի համար առավել քան երբևէ մի՞թե օղ ու ջրի պես անհրաժեշտ չէ համախմբումը Հայ Առաքելական սուրբ եկեղեցու շուրջ՝ դառնալու ուժ և դիմագրավելու մեզ պատուհասած դաժան փորձությունները: Երբ կարդում ենք մենք գրողի «Ես ես եմ» հարցազրույցների «գերխիտ» (իր սիրած բառով (Կ.Մ.)) ասելիքով բազմաթվանդակ ստվար հատորը, տեսնում ենք, որ գրողի բոլոր պատասխաններում իր երկրի ճակատագրի հանդեպ մույն մտահոգություններն են, ինչ հնչել են աշնանային այն երեկո, սակայն շատ ավելի լեցուն տազնապով ու անհանգստությամբ: Ըստ մենք գրողի՝ «Էպոխա է փոխվել», և անկախության ու պետականացման ճանապարհին ոտք դրած ժողովուրդը անհաղթահարելի բազում դժվարությունները պետք է հաղթահարի իմաստությամբ և ճիշտ տարվող պետական քաղաքականությամբ:

Իսկ երբ ռուս գրողը հիացմունքով խոսում է հայ ժողովրդի «ազգային ոգու գաղտնիքի, նրա զարմանալի դիմացկունության և ճկունության» (106) մասին և իրեն այնքան հետաքրքրող հարցին, թե, ի վերջո, որտե՞ղ է Հայաստանը, լսում է Մաթևոսյանի պատասխանը՝ մույնքան սարսռեցնող և դաժան (նրա հոգուն ծանրացած մյուս «բեռը»): «Չգիտեմ,-մտախոհ ասում է նա:- Ես հիմա էլ չգիտեմ՝ որտեղ է Հայաստանը: Այո՛, առաջ գյուղում էր, ավելի շատ այնտեղ է եղել: Բայց գյուղը մույնպես այլասերվել, ամեն ինչ կորցրել է: Դարձել է ճիշտ մույնպիսի դատարկ քաղքենի, ինչպի-

սին քաղաքն է: Հայաստան չկա, Յո՛ւրա, որտեղ էլ փնտրես, միայն մեր կարո՛ւնն է առ Հայաստան» (105):

Հենց իր մուտքից գրականություն Հրանտ Մաթևոսյան գրողին հուզում և անհանգստացնում էր «իր սեփական ոտքի տակի հողի համար»¹³ պատասխանատվություն չզգացող անտարբեր, իր հողից օտարացող ու հեռացող, հողի նկատմամբ թշնամանքով լցված, իրեն իր երկրի տեր չզգացող հայ (ոչ միայն) մարդու վարքը (ևս մեկ «բեռ»): Այդ խնդրի առաջին ակորդները տեսնում ենք դեռևս ուսանող Մաթևոսյանի «Տափաստանում», ապա «Աննի-ձոր»-ում («Խոպան են գնում, նրանց փոխարեն գալիս է մի երկու նամակ, հետո այդ էլ չի գալիս, բանակ են գնում՝ մնում, քոչում են Կիրովական, Երևան, քաղա՛ք, որն ուզում է լինի...»¹⁴), ինչպես նաև՝ «Մենք ենք, մեր սարեր»-ում («Մի օր հաշիվները փակեց ոչ-խարի հետ, ընտանիքն առավ, գնաց քաղաք»¹⁵: «Իհա՛րկե, Իշ-խա՛ն, քաղաքն առանց քեզ դժվար է ապրում, քնում է, արթնանում՝ Իշխանն ինչո՞ւ չեկավ: Գնա՛, Իշխան, քաղաքի փողոցում կանգնիր ու շվշվացրու: Գիշերներն արթնացիր ու պատուհանից հովվականչ սուլելով ուղեկցիր սպանդանոց բշվող հոտը»¹⁶: Այս մտահոգությունները մի քանի տարի անց գեղարվեստորեն ավելի գերխիտ և շատ ավելի սրությամբ տեսնելու ենք «Տերը», «Տաշ-քենդ», «Տախը» ստեղծագործություններում: Կորչող նախնական արժեքներ և մարդկային ավանդական հարաբերություններ, հեռուներում հաց փնտրող անբան հայ մարդ: Ձեռքն ամեն ինչի վրա թափ տվող «անսիրտ, անհոգի, անտարբեր» և դիմագրկվող դեկավարների ոչ ճիշտ քաղաքականության պատճառով գյուղերից քաղաք լցվող բնակչություն, ամայացող գյուղեր («Արդեն հատնող

¹³ *Հրանտ Մաթևոսյան*, Սպիտակ թղթի առջև, «Հայագիտակ», Եր., 2004, էջ 47:

¹⁴ *Հրանտ Մաթևոսյան*, Երկեր երկու հատորով, հատոր 1, «Սովետական գրող», Եր., 1985, էջ 37:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 143:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 144:

ժողովուրդ էին, մոմի նման՝ որ արդեն հատնելու վրա է...»¹⁷⁾ և աստիճանաբար դեմքը կորցնող «քաղքենի» մայրաքաղաք...

Դեռևս 1970 թվականին այդ մտահոգություն-անհանգստությունից ծնված «Ստիլիզագիայի մասին» հոդվածում գրողը քննում է, թե որտեղ են այդ թշնամանքի արմատները, ի վերջո, ինչո՞ւ է հայ մարդն օտարացել հողից, և հանգում է հետևյալին. «Հողի և հողագործի այս գոտությունն սկսվել է ամենայն հավանականությամբ երեսնական թվականներին, բայց շատ ավելի խորացել հիսունական թվականներին և տագնապալի է դարձել անցած տասնամյակում: Երկրի քաղաքակրթմամբ՝ հողի հին կախյալ սերը պետք է վերաճեր, որպես սովետական քաղաքակրթության անկապտելի մաս, բնության պաշտամունքի, այնինչ դարձավ նախ հոխորտանք բնության նկատմամբ, ապա կերպավորվեց ակնհայտ թշնամանքի՝ որպես հետամնաց երկրի բռնի քաղաքակրթեցման պարտադիր հավելուկ: Դա նաև հետևանք էր գյուղի նկատմամբ մեր անճկուն քաղաքականության... Այսօր մենք կանգնած ենք հողի նկատմամբ գյուղացու թշնամանքի փաստի առջև:

Իսկ եթե թերթելու լինենք սովետահայ գրականության տարեգրությունը, մեր առջև կկանգնի լկտիորեն գեղեցիկ մի սուտ՝ թե հողի հետ գյուղացիությունը բարեկամություն էր անում առանձին-առանձին անհատներով, իսկ հիմա բարեկամություն է անում կոլեկտիվորեն...»¹⁸ Այս դեպքում Հրանտ Մաթևոսյանը շատ է կարևորում գրողի առաքելությունը. նա պետք է լինի զգոն աչք ու ականջ և ազնիվ տարեգիր, որովհետև «Գրականությունը ժողովրդական հույսերի և տագնապների տարեգրությունն է, երեսնական թվականների մեր գրականությունը իսպանական ֆաշիզմի և իսպանական դեմոկրատիայի տագնապներից ու հույսերից

¹⁷ Հրանդ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հատոր 2, Եր., 1985, էջ 352:

¹⁸ Հրանդ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 47-48:

ինչ-ինչ բաներ այսօրվա մեր սերնդին հասցնում է, բայց մեզ հասցնո՞ւմ է գոնե մի երկու ակորդ այն տազնապներից, որոնք այսօր ավելի քան լսելի են և որոնց ծնունդը վերաբերում է երեսնական թվականներին: Եվ մենք ինչպե՞ս կարող ենք հարգել այդ խուլ ու կույր գրականությունը, և վաղվա սերունդը ինչո՞ւ է հարգելու մեր այսօրվա խուլ ու կույր գրականությունը, որը երդվել է ականջների բամբակը չհանել և աչքերը չբացել»¹⁹:

Կարաբչիսկու վիպակում կարևորվում է խոսակցությունը գրականության՝ հատկապես այդ ժամանակներում Ռուսաստանում այնքան ակտուալ դարձած գյուղագրության թեմայի շուրջ, որին, ըստ Կարաբչիսկու՝ «մեր մանուկ քննադատությունը, բնականաբար, դասում է և Հրանտին» (100): Այդ խոսակցությունն առանձնանում է Հրանտ Մաթևոսյանի մասին օտարալեզու գրողի շատ կարևոր դիտարկում-գնահատականով. Կարաբչիսկին ժամանակակից գյուղագրության նկատմամբ ունեցած իր նախկին վերաբերմունքը վերանայել է միայն Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններին ծանոթանալուց հետո: Նա, իհարկե, իր սերնդի ռուս լավագույն գյուղագիրներից մի քանիսի գործերը բարձր գնահատելով իսկ («...նրանք տաղանդավոր ու ազնիվ են իրենց մի քանի ստեղծագործություններում» (100)), նրանցից արժանիորեն առանձնացնում է Հրանտ Մաթևոսյանին, որովհետև այդ գյուղագիրների ստեղծագործություններում, ըստ նրա, կյանքի ճշմարտությունը, որ «...վարքուբարքի և խոսքերի ճշմարտություն էր (100)», այն սահմանն էր, որին նրանք հասել էին, բայց նրանց գործերում չկար այն անիմանալի ճանապարհը, «...որ տանում էր մարդկային հոգու անսահման խորքերը: Այդ անչափելի խորքն ու բարդությունը, «հողի մարդու» հոգու ելևէջումների այդ սահուն նրբությունը, նրա հոգևոր լիարժեքությունն առանց այլևայլի.... առաջինն արտահայտեց Հրանտ Մաթևոսյանը»

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 48:

(100-101): Ըստ Կարաբչիսկու՝ Հրանտ Մաթևոսյանի ընթերցողը վստահ է, որ գրողը «...տվյալ առարկայի մասին գիտի անհամեմատ ավելին» (101), քան ասում է, որ «...Մաթևոսյանը հենց այդպիսի գրող է. զգում է ամեն ինչ՝ բոլոր նրբերանգները, բոլոր ուղղությունները, գործողության ողջ բազմիմաստությունը և հերոսի իրական ու հնարավոր բոլոր զգացողությունների անսահման պատկերը... Հորդուն, ճկուն տարողությամբ նրա արձակն ունի ոչ միայն խիստ առարկայական էություն՝ գերծ ամեն տեսակի իդեալականացումներից, շոշափելի՝ դողի, հողի խորդուբորդ լինելու, մարմնի ջերմության ու ձայնի տեմբր զգալու չափ, այլև անսահման մեծ բան՝ մարդու հոգին, նրա աստվածային էությունը: Այդ ոլորտներում ոչինչ չի կարելի հաստատել, իսկ առավել ևս՝ պարտադրել, ու թեև հոգևոր կյանքի մասին Մաթևոսյանի արձակը հայտարարություններ չի անում, սակայն ուզում էս նրան բնորոշել միայն այսպիսի անսովոր բառերով՝ Աստծո մարդ, Աստծո աշխարհ» (101-102):

Ռուս գրողին հավանաբար ծանոթ չէր Հրանտ Մաթևոսյանի «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» հոդվածը (1968 թվական), որն ավարտվում է հայ գրողի՝ գրականությանը տված հստակ ձևակերպումով. «Չկա գյուղագրություն կամ քաղաքագրություն. կա միայն մարդկային հայացք բնությանն ու աշխարհին»²⁰:

Ոչ միայն Մաթևոսյանի այս հայացքն է նրա գրականությունն առանձնացնում ռուս գյուղագիրների գրականությունից, այլև, ըստ Կարաբչիսկու, ևս շատ կարևոր մի բան, ինչի մասին նա գրում է իրենց հանդիպումից միայն տասը տարի անց՝ 1986 թվականին: Նորից անդրադառնալով իր վիպակի հերոսին և պատասխանելով իր բազում ընթերցողների հարցերին՝ Հրանտ Մաթևոսյանի մասին՝ որպես մարդու, գրողի, և նորից հիշատակելով նաև

²⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 44:

ռուս գյուղագիրներին, Կարաբչիսկին գրում է. «Այսօր ես հաստատապես այսպես կասեի. Հրանտ Մաթևոսյանն իսկական գրող է: Նա գրել է ոչ միայն երեք»²¹ իսկական վիպակ, այլև գրականության մեջ ինչ-որ բան է արել, և դա, համաձայնեք, ամեն լավ գրողի չէ, որ հաջողվում է: Մեր այդ ռուս գյուղագիրները նույնպես ինչ-որ բան են արել, դժվար է վիճել, սակայն արել են միասին, բոլորը միասին, կարևոր չէ՝ ով՝ շուտ, ով՝ ուշ: Նրանք շատ են, իսկ Հրանտ Մաթևոսյանը մենակ է, և նրա թե՛ մեթոդը, թե՛ դիրքորոշումը ինձ անձնապես շատ ավելի հարազատ են. Հրանտ Մաթևոսյանը գյուղից ծնված մտավորական է, ոչ թե գյուղական մտավորական: Ինչ և ինչպես էլ նա գրի հետագայում, արդեն իր ստեղծագործությամբ իրականության նկատմամբ արձանագրել է որոշակի հատուկ վերաբերմունք, և ի տարբերություն ռուս և ոչ ռուս ժամանակակից գրողների մեծամասնության՝ Հրանտ Մաթևոսյանն իր սեփական ոճն ունեցող գրող է: Հրանտն առաջին հայ արձակագիրն է, որը մեր կայսերական շուկայում հասել է մրցունակ մակարդակի: Քի՜չ չէ, հե՜շտ չէ»²²:

Այդ խոսքում Կարաբչիսկին մաս շատ բարձր է գնահատել իր գրուցակցի քաղաքացիական կեցվածքը: Ջրույցում արծարծված որոշ հարցերի հայ գրողը տվել է շատ ավելի «գորեղ, սուր և խիստ» պատասխաններ, որոնք եթե խորհրդային տարիներին ռուս գրողն իր վիպակում նույնությամբ ներկայացներ, դրանք կվտանգեին Հրանտ Մաթևոսյանի կյանքը: Եվ ահա տասը տարի անց նա խոստովանում է, որ ինքը նրա «...հզոր պատասխանների սրությունը» թուլացրել է. «...շատ հզոր մտքեր, որոնք, ինչպես թվում էր ինձ այն ժամանակ, հրապարակելուց հետո կվնասեին նրան, փոքր-ինչ թուլացրել եմ: Նա իր որոշ կարծիքներում շատ ավելի կտրուկ էր, քան ես էի սպասում...» (93):

²¹ Նկատի ունի «Հաց և բան» ժողովածուն:

²² Թարգմանությունը՝ տողերիս հեղինակի:

Զրույցի քեմաներից մեկն էլ դառնում է հայ գրողի ստեղծագործությունների թարգմանության խնդիրը: Հենց թարգմանչուհի Անահիտ Բայանդուրի բարձրարվեստ թարգմանության շնորհիվ է ռուս գրողը հյուրընկալվել Հրանտ Մաթևոսյանի հարկի տակ. «Շատ լավ ռուսերեն, շարժուն, ճկուն արձակ՝ փոքր-ինչ բնական ոճավորումով, սակայն առանց շարադասական և շեշտադրական ոճավորումների» (93): Ընթերցողի աչքից չի կարող վրիպել, որ Կարաբչիսկուն հաճելի է Մաթևոսյանի՝ իր գործերի թարգմանության նկատմամբ ունեցած ծայրահեղ բժախնդրությունը (ևս մեկ «բեռ» (Կ.Մ.)). «...դրանք Անահիտի գրքերն են... Բայց ես դժվար եմ գրում, իմ լեզուն բարդ է ու դժվար, իսկ նա խալտում ու թռչկոտում է: Ո՛չ, դա ես չեմ» (93): Համաձայն լինելով հայ գրողի մտքին, որ իսկական գրողն իրեն այլալեզու տեքստի հեղինակ համարել չի կարող, ռուս գրողը, միաժամանակ հղում անելով Ջ. Դ. Սելինջերի հերոս Հոլդենին²³, ընդգծում է, որ թարգմանաբար որևէ գործ կարդալիս հազվադեպ է պատահում, երբ ընթերցողին շատ կարևոր բան է փոխանցվում: Նրա կարծիքով մեծ գրողների «...իրականացրած անհնարինության համար, այդ բոլոր ներքին պաշարները ծախսելու համար» (93) ընթերցողը պետք է երախտագետ լինի, և քիչ է նրա ցանկացած տուրքը գրողին. «Քիչ է ցանկացածը, սակայն չգովաբանելը, չաջակցելը, եթե դրանք փոքր-ինչ հիմք ունեն, մեղք է: Մեղք է թաքցնելը, լույսի և ջերմության թեկուզ մի պատառը չվերադարձնելը: Եվ այդ դեպքում, ի դեպ, ինչպես միշտ կյանքում, ավելի լավ է վերադարձնել ավելին, քան կիսատ-պռատ...» (93):

Հրանտ Մաթևոսյանի համար «գրականությունը դավանանք է». այդպես է նա ասում անցյալ դարավերջին իր հարցազրույցներից մեկում²⁴: Մեծ գրողն իր ողջ կյանքում ապրեց հենց այդպես՝

²³ Ջ. Դ. Սելինջեր, Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին, Եր., «Սովետական գրող», 1978:

²⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 338: Հարցազրույցը՝ տողերիս հեղինակի:

Գրականությամբ: Պատահական չէ, որ 1976 թվականին ռուս գրողի հետ հանդիպման ժամանակ, բաժակ բարձրացնելով Գրականության պատվին, նա ասում է. «Խմե՛նք, Յո՛րա, խմե՛նք Գրականության կենացը: Այս սարսափելի աշխարհում միայն նա է մեր միակ ապաստանն ու մխիթարությունը» (106): Իսկ 1982 թվականին (Անդրեյ Բիտովի՝ Հրանտ Մաթևոսյանին նվիրված «Չգործող հրաբխի ստորոտին»²⁵ խոհագրության մեջ), նորից բաժակ բարձրացնելով Գրականության պատվին, ասելու է. «Ես ուզում եմ խմել Գրականության կենացը, որը ոչ պակաս ճշգրիտ է, քան գիտությունը, իսկ գուցե ավելի ճշգրիտ է, և որը ոչ պակաս մեծ իրականություն է, քան կյանքը, իսկ գուցե հենց ինքը կյանքն է... Դա երջանկությունն է»:

Հրանտ Մաթևոսյանը ռուս գրողի հետ զրուցելիս նաև շեշտում ու կարևորում է մարդու կատարած աշխատանքը. «Պետք է աշխատել, շատ աշխատել, ուրիշ ելք չունենք» (92)... անվերջ աշխատել...

Այդ անվերջ աշխատանքի արդյունքում է նաև ստեղծվել, սակայն, ցավոք, հետմահու՝ 2004 թվականին է մեր սեղանին դրվել մաթևոսյանական գրականագիտական ժառանգությունը՝ գրականության, արվեստի և հասարակական քաղաքական գործիչների դիմանկարների «Սպիտակ թղթի առջև» ժողովածուն, գեղագիտական բարձր ճաշակ սահմանող, բացառիկ արժեք ունեցող «Ես եմ եմ» հարցազրույցների գիրքը, որը «հայ և արտասահմանյան մամուլում սփռված մեծածավալ ամբողջի կեսն էլ չէ»²⁶: Ի վերջո, 2017-ին տպագրվեցին «Անտիպներ»-ի երկու ստվար հատորները, հատկապես այնքա՛ն սպասված «Տախը» վեպը: Ի՛նչ արժեն միայն Հրանտ Մաթևոսյանի կազմած Եղիշե Չարենցի «Ընտիր երկեր»-ը (1997), իր նախաձեռնությամբ Վենետիկում պատճենված-

²⁵ Անտիպ թարգմանությունը՝ տողերիս հեղինակի:

²⁶ *Հրանտ Մաթևոսյան*, Ես եմ եմ, անոտացիա:

տպագրված «Գիրք ճանապարհի»-ն (1997), Վիլյամ Սարոյանի «Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, հուշեր» ժողովածուն (1999) և Հովհաննես Թումանյանի «Ընտրանի»-ն (2001)՝ նրա խորունկ առաջաբաններով:

Հրանտ Մաթևոսյանի և Յուրի Կարաբչիսկու հանդիպումն ավարտվում է նոր գրվող պատմվածքի մասին ընթերցողին հաճելի լուրով, և հետաքրքիր էր իմանալ՝ արդյոք այն տե՞ղ է գտել գրողի տպագրության պատրաստվող ժողովածուում:

«Ասա՛ մեր ընկերոջը,–բաժանվելիս ասում Հրանտը,–այն պատմվածքը, որ գրում եմ, կոչվում է՝ «Աստծո լույսը իմ Խղճի լույսն է»:

– Նա հիմա կարծես մեր Լև Տոլստոյն է,–ծիծաղում է Վերժինեն:–Գրում է բարոյականության թեմաներով և վերնագրում ամբողջական նախադասությամբ:

– Անպայման հաղորդի՛ր,–ըջորեն կրկնում է Հրանտը:–Որովհետև երբ կարդաք, այն միանգամայն այլ վերնագիր է ունենալու: Մինչդեռ իրականում այդպես է. «Աստծո լույսը իմ Խղճի լույսն է» (109):

Հրանտ Մաթևոսյանի գրի մեջ Աստծո լույսն ամենուր է...

Ամփոփելով նրանց զրույցը՝ նշենք, որ «Կարոտ առ Հայաստան» վիպակից ընթերցողը մեծ գրողի կյանքի այդ հատվածի՝ անցյալ դարի 70-ականների մասին բավականաչափ տեղեկություններ է ստանում:

Գործողման ավարտից երկու տարի անց Յուրի Կարաբչիսկին, ի մի բերելով հայաստանյան տպավորությունները, գրելու է. «Այն ժամանակ Երևանում ես երջանիկ էի՝ հանդգլած, որ Հրանտ Մաթևոսյանը նույնքան գեղեցիկ է, որքան իր գիրքը, և հիմա էլ Մոսկվայում կրկին երջանիկ եմ, քանի որ իր գիրքը նույնքան գեղեցիկ է, որքան ինքը» (84):

Բազմաթիվ երկրներում տպագրված Հրանտ Մաթևոսյանի գրականությունն «...աշխարհին ցույց է տալիս Հայաստանի տե-

ղը», և օտարալեզու ընթերցողի (գուցե նաև հայ ընթերցողի) համար, ըստ ռուս գրողի, բացահայտում Հայաստանի առաքելությունն այս արևի տակ. «Հայերը մերան են, և դրա մեջ է նրանց պատմական դերը» (64):

Այսօր մեզ համար Անդրեյ Բիտովի կերտած «իր բարեկամի»՝ Հրանտի կերպարի կողքին է նաև Յուրի Կարաբչիսկու կերտած կերպարը, Հրանտ Մաթևոսյանի, ում գրականությունն ու մարդկային տեսակը առիթ եղան խորհրդածելու և գրելու մեր երկրի մասին:

ԱՐՄԵՆ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ
Դասախոս, հայցորդ, ԵՊՀ

**ՀՐԱՆՏ ՄԱՔՆՈՒՅԱՆԻ ԵՐԿԵՐԻ ՈՒՍՈՒՑՈՒՄԸ ԴՊՐՈՑՈՒՄ
(ՄԻՋԱՌԱՐԿԱՅԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐ)**

Հրանտ Մաքնույանի առաջին իսկ րոդերից զգացվում է բնաշխարհը ճանաչող, բնաշխարհին կապված, նրա հյուքերով հարուստ գրողի ներկայությունը: Մաքնույանն իր հերոսների աչքերով է դիտում երևույթները և արձանագրում:

Գուրգեն Մահարի

20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության նշանավոր հեղինակներից մեկի՝ Հրանտ Մաքնույանի ստեղծագործությունները արդեն մի քանի տասնամյակ է, որ ընդգրկված են հայ գրականության դպրոցական ծրագրում: Հրանտ Մաքնույանի ստեղծագործության ուսուցումը կարևոր է և միշտ արդիական՝ պայմանավորված թեմաների ինքնատիպությամբ, գաղափարական բովանդակությամբ, խոհափիլիսոփայական շերտերի բազմազանությամբ, կերպարաստեղծման առանձնահատկություններով, լեզվատճական յուրահատկություններով:

Հարկ է նշել, որ դպրոցականի համար նրա երկերն առաջին հայացքից այդքան էլ դյուրամարս չեն, սակայն դասավանդողի ճիշտ ուղղորդումների, նյութի պատշաճ մատուցման, տեղին հարցադրումների և արդյունավետ մեթոդների շնորհիվ սովորողը կարողանում է մոտենալ մաքնույանական աշխարհին, կապվել նրա բազմաշերտ, գոյաբանական փիլիսոփայությամբ շաղախված, խոր և բոլոր ժամանակների համար արդիական բարբեր ու թեմաներ պարունակող ծնակուտյան աշխարհին:

«Հրանտ Մաթևոսյան» թեման լիարժեք յուրացնելու համար անհրաժեշտ է բավարար ժամաքանակ հատկացնել նաև նրա կենսագրության ուսումնասիրությանը: Նախ պետք է հանգամանալից անդրադառնալ գրողի կյանքին՝ ուշադրություն դարձնելով նրա ապրած վայրերին, կրթությանը, աշխատանքային գործունեությանը, ժամանակաշրջանին և դրանց ազդեցությանը նրա ստեղծագործական աշխարհի և գրական հայացքների ձևավորման վրա, այնուհետև ուսումնասիրել նրա ստեղծագործությունը՝ հիմնական թեմաները, ժանրային առանձնահատկությունները և այլն: Այս ամենը յուրացնելուց հետո միայն աշակերտը կարող է հաստատուն քայլերով մուտք գործել Մաթևոսյանի գրական աշխարհ:

Մեծանուն գրողի ստեղծագործությունները դպրոցում հնարավոր է ուսուցանել բազմազան մեթոդներով՝ թե՛ ավանդական, թե՛ ժամանակակից: Սույն հոդվածում ներկայացվելու է նշանավոր գրողի արձակի դասավանդումը **միջառարկայական ուսուցման մեթոդի** միջոցով:

ՀՀ դպրոցական նոր ծրագրում, որը գործնականում ներդրվել է 2023 թվականից, Մաթևոսյանի ստեղծագործություններից ընդգրկված են «Կանաչ դաշտը» պատմվածքը (7-րդ դասարան), իսկ ավագ դպրոցում՝ «Մենք ենք, մեր սարերը», «Աշնան արևը» վիպակները¹: Սույն երկերը բազմազան ու լիարժեք հնարավորություններ են ընձեռում դասավանդումը կազմակերպելու միջառարկայական ուսուցման եղանակով:

21-րդ դարի երկրորդ տասնամյակը, որ աչքի է ընկնում գիտությունների, արտադրության ինտեգրմամբ, առաջնակարգ նշանակություն է ձեռք բերել երևույթների ուսումնասիրությունը տարբեր գիտաճյուղերի տեսանկյունից: Այս առումով գրականության

¹ Տե՛ս <https://escs.am/files/files/2021-05-06/1d10dc19d7adbb902d7a2ee54481cbc8.pdf>

միջառարկայական ուսուցումը, ներկայիս կրթական պահանջներին համապատասխան, դարձել է խիստ արդիական:

Գրականությունը վերոնշյալ մոտեցմամբ դասավանդելիս աշակերտներին հնարավորություն է տալիս ոչ միայն գնահատելու գեղարվեստական տեքստի գեղագիտական արժեքը, ընկալելու գաղափարը, արծարծվող թեմաները, կերպարների հոգեբանությունը, այլև այն դիտարկելու բազմակողմանիորեն՝ տարբեր գիտակարգերի լույսի ներքո: Այս մոտեցումը նպաստում է բնագրի խոր յուրացմանը, զարգացնում է քննադատական մտածողությունը, կապում գրականությունն այլ առարկաներին և, իհարկե, իրական կյանքին:

Հենց միջառարկայական կապերի ուսումնասիրության շնորհիվ են զարգանում աշակերտների ճանաչողությունը, երևույթները համակողմանի դիտարկելու կարողությունը:

Միջառարկայական ուսուցում ապահովելու պահանջը դրված է նաև գրականության մոտ դասագրքերի հեղինակային խմբերի առջև: Դասագրքի մեթոդաբանությունն այնպիսին պիտի լինի, որ հարցերի և առաջադրանքների միջոցով ապահովվի միջառարկայական կապերի բացահայտումը՝ նպաստելով գրականության ավելի խորքային ուսումնասիրությանը: Գործող դասագրքերում առկա են միջառարկայական կապերը բացահայտող մի շարք առաջադրանքներ: Օրինակ՝ «Գրականություն 7» դասագրքում առկա է այսպիսի ամփոփիչ առաջադրանք. «Պարկերացրո՛ւ, որ դու կենսաբան ես: Հերաբրքիր փաստեր հավաքի՛ր ձերի մասին, սահիկաշար պատրաստի՛ր և ներկայացրո՛ւ դարձնելով ընթերցանություն»²: «Հայ գրականություն 12» գործող դասագրքերում ևս առկա են մման առաջադրանքներ, օրինակ՝ համեմատիր ֆիլմի և գրքի դիպաշարը («Մենք ենք, մեր սարերը»)³:

² Ա. Նիկողոսյան, Ա. Վարդանյան, Գրականություն 7, Ե., 2023, էջ 125:

³ Տե՛ս Ա. Մակարյան և ուրիշներ, Հայ գրականություն 12, Ե., 2025, էջ 77:

Միջառարկայական կապերին անդրադառնալը գրականության դասի շրջանակում չպետք է ինքնանպատակ լինի: Դա պետք է նպաստի դասի արդյունավետությանը, քեմայի համակողմանի և դյուրին յուրացմանը: Ստորև ներկայացվող մեթոդները և հնարները, անշուշտ, նախատեսված չեն մեկ դասի շրջանակում կիրառելու համար: Դրանք միջառարկայական ընդհանուր մոտեցումներ են, որոնց ապահովումը գրականության ուսումնասիրությունը դարձնում է գրավիչ գործընթաց թե՛ աշակերտի, թե՛ ուսուցչի համար:

Արդյունավետ դասի էական հատկանիշներն են՝ սովորողների ակտիվ ներգրավվածությունը, առարկայի նկատմամբ հետաքրքրասիրությունը, աշակերտակենտրոն մոտեցման շնորհիվ սովորողի բարձր մոտիվացիան և գիտելիքների ու կարողությունների ձեռքբերումը:

Մեր օրերում փոխվել է պատանիների մտածողությունը: Նրանց մեծ մասն այլևս չի կարողանում լսել և ընկալել երկարաշունչ դասախոսություններ, ուստի՝ դասի ընթացքն այնպես պետք է կազմակերպել, որ աշակերտներն ուսուցչի հմուտ ուղղորդմամբ կատարեն տարաբնույթ աշխատանքներ, զբաղված լինեն մտածական, վերլուծական, ստեղծագործական գործունեությունով:

Հոդվածում ներկայացվում են մի քանի գիտակարգերի և գրական երկերի առնչության նկարագրություններ, հարցերի և առաջադրանքների նմուշներ, որոնք փորձարկվել են մեր դասավանդման ընթացքում: Անդրադարձել ենք *հայոց լեզվի, պատմության, հոգեբանության, փիլիսոփայության, հասարակագիտության, բնագիտության, արվեստի և ԹԳՀԳ (թվային գրագիտություն և համակարգչային գիտություն)* առարկաների ու գրականության փոխառնչություններին: Գրականությունը միջառարկայական կապեր ունի նաև այլ գիտակարգերի հետ, սակայն սույն ուսումնասիրության նպատակը ամբողջական ցանկը ներկայացնելը չէ, այլ մի քանի առարկաների օրինակով ընդհանուր մեթո-

դական մոտեցման արդյունավետության հիմնավորումը: Հիմնական օրինակները տրված են ըստ Հրանտ Մաթևոսյանի ծրագրային երեք ստեղծագործությունների՝ «Կանաչ դաշտը» պատմվածքի, «Մենք ենք, մեր սարերը» և «Աշնան արևը» վիպակների:

Միջառարկայական ուսուցումը դասավանդման մի մոտեցում է, երբ միևնույն թեման կամ գաղափարը ուսումնասիրվում է մի քանի տարբեր առարկաների զուգորդմամբ: Այս մեթոդը միավորում է տարբեր ոլորտների գիտելիքները՝ օգնելով սովորողներին ունենալու ամբողջական պատկերացում իրական աշխարհի մասին:

Գրականություն և հայոց լեզու: Լեզուն գրականության ատաղձն է: Լեզվի հմուտ կիրառության շնորհիվ է հեղինակը կերտում կերպարներ, միջավայր, ազդում ընթերցողի վրա, ուստի՝ դրա մանրամասն ուսումնասիրությունը կարևոր է գրականության հմայքն ամբողջությամբ զգալու համար: Գրական երկի և հայոց լեզվի առնչություններն առաջին հերթին ներառում են լեզվի բոլոր մակարդակների իրողությունների քննությունը, գրական և խոսակցական բառապաշարի համեմատությունը, բարբառ-գրական լեզու առնչությունները և այլն: Բառապաշարային իրողություններից հատուկ ուշադրության են արժանի բառապաշարի շերտերի գործածության ոճական դրսևորումները: Մաթևոսյանի լեզուն յուրահատուկ է՝ շաղախված հայերենի բառապաշարի զանազան շերտերով: Նրան երբեմն համարել են բարբառագիր հեղինակ, որը, ըստ էության, այդպես չէ, թեև նա հաճախ է դիմում արտահայտչական բարբառային ձևերին: Հակիրճ, ինչ-որ առումով կտրուկ երկխոսությունների ուսումնասիրումը սովորողի համար ավելի որոշակի է դարձնում մաթևոսյանական արձակի կառուցվածքային ողջ հմայքը: Այս իրողությունները ուսումնասիրելով՝ սովորողը բացահայտում է լեզվի դերը գրական երկի գրական արժեքի ձևավորման վրա:

Բառապաշարի ուսումնասիրության աշխատանքները Մաթևոսյանի «Կանաչ դաշտը» պատմվածքի դեպքում կարելի է կազմակերպել ամբողջ տեքստի շուրջ, իսկ վիպակների դեպքում՝ ընտրված հատվածների:

Տրվում են նմանատիպ հարցեր և առաջադրանքներ.

1. Ընդգծել համագործածական և գրքային բառերը:
2. Ընդգծել հեղինակային նորակազմությունները՝ մեկնաբանելով հեղինակի բառընտրությունը: Օրինակ՝ **կաղնիորեն** բառը ի՞նչ խոսքի մաս է, բառակազմական ի՞նչ սկզբունքով է կազմված:
3. Դուրս գրել հերոսների խոսքում գործածվող բառերը, դրանք համեմատել հեղինակի նկարագրական հատվածների բառապաշարի հետ: Ի՞նչ առանձնահատկություններ կան:
4. Առանձին աղյուսակով գրել ժամանակաշրջանի իրողություններն անվանող բառերը, օրինակ՝ *կոլյունյուսություն*, մաս բարբառային բառերը: Ինչո՞ւ է հեղինակը գործածել դրանք:

Ուսուցիչը հակիրճ դասախոսությունների մեթոդով մեկնաբանում է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կարող է ունենալ բազմաշերտ բառապաշար, գրողը կարող է գործածել դրանք ոճական որոշակի նպատակադրումներով: Դիպուկ օրինակների մեջբերմամբ ուղղորդելով աշակերտին՝ նա ցույց է տալիս կենդանի և գրական լեզվի իրական հմայքը: Կերպարների խոսքը ոճավորելիս Հ. Մաթևոսյանի գրողական վարպետությունն ակնհայտ է, քանի որ յուրաքանչյուր կերպարի դատողությունները բխում են նրա էությունից, պահի թելադրանքից և, իհարկե, տվյալ պահի հոգեվիճակից: Հրանտ Մաթևոսյանի խոսքը սեղմ է, բայց բովանդակալից ու տարողունակ: Նրա հարուստ խոսքին բնորոշ են լեզվական տարբեր կառույցներ ու միջոցներ:

Կարևոր է ուշադրություն դարձնել նաև հետևյալ իրողություններին՝ պատումի ոճ, հուզարտահայտչականության լեզվական միջոցներ, նախադասությունների կառուցվածք և այլն: Երբեմն հուզականորեն չեզոք բառը մույնպես կարող է տվյալ համատեքս-

տում ունենալ ոճական արժեք: Այդ մասին Վ. Կիրակոսյանը գրում է. «Գեղարվեստական բնագրում իմաստային ամենաբազմազան նրբերանգներով կարող են հանդես գալ մաս այսպես կոչված չեզոք բառը, արտահայտությունը, դարձվածքը... Հենց այդպիսի լեզվական միավորների գործածության կերպն էլ որոշում է գրողի լեզվամտածողության տիպը, նրա ոճը»⁴: Ստեղծագործական գրավոր առաջադրանքները մույնպես կարող են նպաստել գրողի ոճի ընկալմանը: Օրինակ՝ *գրել մենախոսություն հերոսի անունից, հորինել երևակայական գրույց երկու կերպարների միջև* և այլն:

Աղունի կերպարի հոգեբանական խորությունն ու բարդ ներաշխարհը ներկայացնող բառերը, արտահայտությունները առանձնացնելը կնպաստի նրա մտածողությունը, ներաշխարհը հասկանալուն: Այդ բառերը կարելի է դասակարգել ըստ ոճական չեզոքության աստիճանի:

«Կանաչ դաշտը» պատմվածքում առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի նկարագրական հատվածները: Օրինակ՝ քուռակին բնութագրող բառերի միջոցով կարծես քուռակը սիրելի է դառնում ընթերցողին, նրա մեջ արթնանում է հոգատարություն, դրական վերաբերմունք: Հեղինակային բառընտրության թեման հնարավոր է ուսումնասիրել մաս միջառարկայական նախագծային աշխատանքի միջոցով: Օրինակ՝ «*«Կանաչ դաշտը» պատմվածքի բառապաշարային և ոճական առանձնահատկությունները*» թեմայով նախագծային հետազոտական աշխատանքը կարող է նպաստել Մաթևոսյանի այս ստեղծագործության լեզվի խոր քննությանը: Այն համատեղում է գրականագիտական և լեզվաբանական մոտեցումները՝ բացահայտելու հեղինակին բնորոշ ոճը, ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքը: Ոճը գրողի կիրառած լեզվական միջոցների ամբողջությունն է,

⁴ Վ. Կիրակոսյան, Գրականությունը 7-9-րդ դասարաններում, Ե., 2006, էջ 44:

նրանց համակարգը, որի վրա երևում է հեղինակի մտածողության կնիքը: Այդ պատճառով էլ ամեն մի ոճ անկրկնելի է, ինչպես ինքը՝ գրող-արվեստագետը⁵:

Սույն նախագծային աշխատանքի նպատակներն են՝

- բացահայտել Մաթևոսյանի խոսքարվեստի յուրահատկությունները,
- ուսումնասիրել հեղինակի բառընտրությունը, դարձվածքների, պատկերավորման միջոցների գործածության առանձնահատկությունները,
- վերլուծել պատմվածքի լեզվական միջոցների գործածությունը. ինչպե՞ս են բառերը և դրանց զուգորդումները ստեղծում որոշակի մթնոլորտ, բացահայտում հերոսների ներքին աշխարհը և փոխանցում հեղինակի գաղափարները,
- ուսումնասիրել բնապատկերի և մարդու ներքին աշխարհի փոխկապակցվածության արտահայտումը լեզվական միջոցներով,
- զարգացնել աշակերտների վերլուծական և ստեղծագործական հմտությունները,
- խրախուսել քննադատական մտածողությունը, հետազոտական աշխատանք կատարելու կարողությունը և ստեղծագործական ինքնարտահայտումը:

Կատարած աշխատանքը աշակերտները ներկայացնում են հետևյալ եղանակներից մեկով՝ տեսասահիկ, տեսահոլովակ, քեմատիկ բառարան, բեմադրություն և այլն:

Այսպիսով՝ լեզուն և գրականությունը սերտորեն առնչվում են միմյանց: Անհնար է գրական տեքստն ուսումնասիրել և խորու-

⁵ Տե՛ս է. *Ջորջաշյան*, Գրականագիտություն. տեսական դասընթաց, Ե., 1993, էջ 192-193:

թյամբ ընկալել առանց լեզվական տարրերին ուշադրություն դարձնելու:

Գրականություն և պատմություն // հասարակագիտություն:

Կատարելով պատմական հակիրճ ակնարկ խորհրդային հասարակարգի վերաբերյալ՝ ուսուցիչը կարող է քննարկումներ և բանավեճեր կազմակերպել *արդարադատություն, օրենք, համայնք ու պետական իշխանություն* հասկացությունների շուրջ: Գրական ստեղծագործությունը դիտարկվում է պատմական իրադարձությունների, դարաշրջանի բարոյահոգեբանական մթնոլորտի և հասարակական-քաղաքական իրադրության համատեքստում: Մաթևոսյանի վիպակներում 20-րդ դարի հայկական գյուղական կյանքի վառ պատկերումը համատեքստ է ստեղծում հասարակական փոփոխությունների, ավանդույթների, կանանց ու տղամարդկանց դերերի քննարկման համար, ինչպես օրինակ՝ Աղունի ամուսնությունը, ընտանեկան հարաբերությունները, ապագայի նպատակները և այլն: Աշակերտները կարող են կատարել ավանդական հայկական գյուղական կյանքի համեմատական վերլուծություն ժամանակակից հասարակական նորմերի հետ: «Աշման արևը», «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակներն ուսուցանելիս անհնար է չանդրադառնալ Խորհրդային Հայաստանի պատմական համատեքստին՝ պետություն և անհատ հարաբերություններ, գյուղի անցումային վիճակ, կոլտնտեսություն և այլն: Ուսուցիչը հարցերի և առաջադրանքների միջոցով մղում է սովորողներին՝ գրական երկի ընթերցմանը զուգահեռ ուշադրություն դարձնելու ժամանակաշրջանի բարքերի, խորհրդային գաղափարախոսության արծարծմանը: Տրվում են հետևյալ առաջադրանքները.

- տեքստի շուրջ աշխատելիս դուրս գրել ժամանակաշրջանի իրողություններն արտահայտող բառերը, արտահայտությունները,
- աղյուսակի միջոցով համեմատել գրական երկի և ներկայիս պատմական ժամանակաշրջանները,

- առանձնացնել ժամանակաշրջանի մարտահրավերները,
- հասարակական հարաբերությունները արտացոլող դրվագներն առանձնացնել և մեկնաբանել,
- նշել պատմական միջավայրի և ժամանակաշրջանի ազդեցությունը անհատի վրա՝ հիմնավորելով սեփական տեսակետը:

Կարելի է դիտարկել, թե ինչպես է խորհրդային վարչակարգը ներթափանցում գյուղաշխարհ, փլուզվում են դարերով ամրապնդված հարաբերությունները: Պատմական համատեքստը կարևոր է կերպարների արարքների դրոպապատճառները հասկանալու համար:

Բանավեճը ևս դասի ամփոփման արդյունավետ եղանակ է: Ավագ դպրոցում հետևյալ թեմաներով բանավեճը կարող է նպաստել սովորողների գիտելիքների ամրապնդմանը՝ *«Անհատի և պեյսաժի իրավահարաբերությունները»*, *«Արդյոք գողությունը կարո՞ղ է արդարացվել»*:

Դասարանը բաժանվում է երկու խմբի, տրվում է որոշակի ժամանակ, որի ընթացքում աշակերտները նախապատրաստում են փաստարկները և հիմնավորումները:

Բանավեճը վարում է հիմնականում ուսուցիչը, որպեսզի կարողանա ճիշտ կառավարել ժամանակը, ապահովել արդարության և փոխադարձ հարգանքի մթնոլորտ, ճիշտ հարցադրումների միջոցով ուղղորդել աշակերտներին: Բանավիճելիս յուրաքանչյուր կողմին տրվում է հստակ ժամանակ, որի ընթացքում թիմի անդամները ներկայացնում են իրենց փաստարկները և հիմնավորումները, այնուհետև պատասխանում մյուս թիմի առարկություններին և հարցերին, ծավալվում է առողջ երկխոսություն-քննարկում:

Բանավեճը կարող է գնահատվել: Ահա սանդղակի մի նմուշ՝

Հիմնավոր փաստարկներ	0-10	Վաստակած միավոր
Համապատասխան օրինակներ ստեղծագործությունից	0-10	
Բանավոր խոսքի որակ	0-10	
Ժամանակի կառավարում	0-10	
Համագործակցություն	0-10	

Գրականություն և հոգեբանություն/փիլիսոփայություն: Հոգեբանությունը մեր օրերում դարձել է կարևորագույն գիտություններից մեկը, որի շնորհիվ մարդը փորձում է իր ներաշխարհում կատարվող իրողությունները ճանաչել, շտկել, բացահայտել ինքն իրեն զանազան իրավիճակներում: Հոգեբանական բազմաթիվ երևույթներ արդեն իսկ ծանոթ են դեռահասին, քանի որ տեղեկատվության ազատություն դարաշրջանում հասանելի են թե՛ խիստ գիտական, թե՛ հանրամատչելի բազմաթիվ նյութեր:

Գրականության տեսությանը նվիրված աշխատություններից մեկում գրականության և հոգեբանության առնչությունը մեկնաբանվում է հետևյալ կերպ՝ *գրողի՝ որպես անհատի հոգեբանության ուսումնասիրություն, ստեղծագործական գործընթացի ուսումնասիրություն, գրականությանը ներհատուկ հոգեբանական տիպերի և օրենքների ուսումնասիրություն, ինչպես նաև գրականության ազդեցությունն ընթերցողի վրա*⁶: Գրական կերպարների հոգեբանական առանձնահատկությունները քննարկելով՝ սովորողը կարողանում է հասկանալ պատճառահետևանքային կապերը, տեսնել նրանց արարքների դրդապատճառները, ոչ թե սոսկ քննարկել կամ քննադատել կերպարի գործողությունները: Օրինակ՝ Ադունի և Սիմոնի կերպարները վերլուծելիս անհնար է լիարժեք պատկերացում կազմել՝ առանց անդրադառ-

⁶ Տե՛ս *Ռընե Ուելլեք, Օսթին Ուորրեն*, Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 109:

նալու մարդկանց խառնվածքների անհամատեղելիության հարցին:

Քուռակին նկարագրող ներքոնշյալ տողը քննարկման անսպառ նյութ է տարիքային առանձնահատկությունների և տարիքային հոգեբանության որոշ հարցեր քննարկելու համար. «*Նա հիմարիկ էր, բայց հիմարիկ էր փոքրության պատճառով*»: Մանկության և պատանեկության տարիքային առանձնահատկությունները քննարկելիս կարևոր է ուշադրություն դարձնել քուռակի վարքագծին՝ համեմատելով երեխայի վարքագծի հետ: Հարկ է ուշադրություն դարձնել՝ ինչպես է Մաթևոսյանը նկարագրում քուռակին, ինչ զգացողություններ են ընթերցողի մեջ առաջացնում բնութագրող բառերը:

Մաթևոսյանը հատուկ ուշադրություն է դարձնում իր կերպարների ներաշխարհի և հուզական դրսևորումներին: Հերոսների մենախոսությունները նրա երկերը դարձնում են հոգեբանական ուսումնասիրությունների համար հետաքրքիր տեքստեր:

Վերլուծելով կերպարների արարքների դրդապատճառները, հուզական վիճակները և մարդկային հարաբերությունները, քննարկելով կերպարների անձնային որակները խառնվածքի և բնավորության յուրահատկությունները՝ աշակերտը բացահայտում է գրականության և հոգեբանության անմիջական կապը: Այս դեպքում կիրառելի են դերախաղերը, գրավոր առաջադրանքները, աղյուսակների, գծագրերի ստեղծումը՝ ներկայացնելով կերպարների հոգեբանական առանձնահատկությունները: «Կամաչ դաշտը» պատմվածքում և վիպակներում առկա են մի շարք փիլիսոփայական խնդիրներ, ինչպիսիք են՝ «*գոյության կոիվ*», «*բարու և չարի պայքար*», «*անհարի դերը հասարակության մեջ*» և այլն: Աշակերտներին ներգրավելով քննարկումներում և բանավեճերում՝ փիլիսոփայական այս և այլ հասկացությունները միա ու արյուն են առնում կոնկրետ կերպարների և թեմաների մեջ, դառ-

նում գրականությանը մեկ այլ դիտանկյունից մոտենալու եղանակ:

Կրթական նոր չափորոշիչներով կարևորվում է մաս սովորողի մեջ դիրքորոշում ձևավորելը, ուստի, երբ քննարկվում է, թե ինչպես կարող է գրականությունը ծառայել հույզերի արտահայտման, կորստի հաղթահարման, սեփական կյանքը վերարժևորելու միջոց, աշակերտը կարողանում է հստակ ընկալել գրողի մեծությունը և նրա երկերի արդիականությունը: Նա կարողանում է սեփական դատողությունները հիմնավորել, գրողի մեծությունը գիտակցել ոչ թե գրականության տեսաբանների կարծիքների հիման վրա, այլ սեփական գործողություններով:

Այսպիսով՝ հոգեբանության և փիլիսոփայության առումով հետաքրքիր թեմաներ են՝ *լոարիքային առանձնահատկությունները, մարդկային խառնվածքը և բնավորությունը, հուզական աշխարհը, արտաքին ազդակների ներգործությունը անհատի հոգեբանության վրա, ազատ կամքը և ճակատագիրը, երջանկության որոնումը, գոյության պայքարը, բարոյական արժեքները և հասարակական նորմերը, բարու և չարի պայքարը, անցյալ-ներկա-ապագա կապը* և այլն:

Գրականություն և բնական գիտություններ: Յուրաքանչյուր երկ ուսումնասիրելիս հարկավոր է ուշադրություն դարձնել գործողությունների միջավայրին. չէ՞ որ մաս դրանով են որոշակիորեն պայմանավորված կերպարների գործողությունները, հոգեբանական առանձնահատկությունները և այլն: Հարկ է նշել, որ խորհրդային շրջանի դասավանդման մոտեցումներում որոշակի անդրադարձ կա այս հարցին, սակայն հստակ մոտեցում առկա չէ: «Հայ գրականության մեթոդիկա» ձեռնարկում Թ. Ջուհարյանը գրում է. «*Գրականության մեջ մարդը պարկերվում է ոչ միայն իր զբաղմունքով, ապրելակերպով, մրաժույմներով, զգացմունքներով, չգրումներով, հասարակական շրջապատով, այլև բնա-*

կան միջավայրով: Այլ կերպ ասած՝ նրանում նկարագրվում են նաև շրջապատող բնությունը, նրա զանազան երևույթներն ու առարկաները, բուսական ու կենդանական աշխարհի տեսարանները և այլն»⁷:

Հայաստանի աշխարհագրական միջավայրն անբակտելի դեր ունի Մաթևոսյանի հերոսների կենսակերպի, ինքնության և հասարակական պատկանելության զգացման վրա: Առանց այս իրողությունը հաշվի առնելու հնարավոր չէ լիարժեք ընկալել «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը: Վերնագրում առկա *սար* բառն արդեն հուշում է միջավայրի աշխարհագրական դիրքը, մաս կերպարների բնավորության մասին է որոշ տեղեկություն փոխանցում: Քննարկելով մարդ-բնություն փոխազդեցության, գյուղաշխարհի ներազդեցությունը անհատի վրա թեմաները՝ նպաստում ենք, որ սովորողը ձևավորի բնության նկատմամբ այլ՝ ավելի համակողմանի պատկերացում և վերաբերմունք, տեսնի այնպիսի ընդհանրական հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ *օրինաչափությունները, պարճառահերկանքային կապերը, փոփոխությունները* և այլն: Միջավայրը ոչ միայն ապրելու կենսատարածք է, այլ կերպարի էությունը ձևավորող կարևոր գործոններից մեկը:

Քարտեզագրման վարժությունների միջոցով նշվում են գործողության վայրը և դրա աշխարհագրական դիրքը, բնակլիմայական առանձնահատկությունները և այլն: «Կանաչ դաշտը» պատմվածքի վերնագրում ևս առկա է հստակ ուղղորդում դեպի բնություն: *Կանաչ դաշտը* կարծես աշխարհի մանրակերտն է, որի վրա բախվում են շահեր, գոյության կռիվ է, մահ ու սերունդի շարունակականություն: Պատմվածքում հերոսներ են մաս կադնին, մասրենին, Ժայռը, կայծակը և այլն: Խմբային աշխատանքի միջոցով աշակերտներն ուսումնասիրում են յուրաքանչյուր երևույթ, հիմնավորում դրանց կերպար լինելը, դրանց ազդեցությունը

⁷ Թ. Ջուհարյան, Հայ գրականության մեթոդիկա, Ե., 1972, էջ 79:

ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարի վրա: Աշակերտների համար հետաքրքիր է ուսումնասիրելը կենդանիների վարքագիծը, էկոլոգիական հավասարակշռության ազդեցությունը բնության վրա թեմաները: Ներկայացնելով բնապահպանական էթիկայի հասկացությունները՝ աշակերտներին մղում ենք քննարկելու իրենց պատասխանատվությունը բնության նկատմամբ: «Կանաչ դաշտը» պատմվածքն ամբողջությամբ բնության մասին է, կերպարներից միայն մեկն է մարդ՝ փոքրիկ հովիվը: Բնության երևույթների միջոցով գրողը ցուցադրում է կյանքի մանրակերտը: Մարդը ևս բնության էկոհամակարգի անբաժանելի մասն է: Կենսաբանություն ուսումնասիրելիս աշակերտներին արդեն ծանոթ է **կենսացենոզ** (կենդանի օրգանիզմների տարբեր տեսակների երկարատև, համատեղ գոյություն)⁸ հասկացությունը: Անտառամեջը ևս փակ համակարգ է, որտեղ բոլորը կապված են միմյանց բնության՝ չգրված, բայց խիստ համակարգված կանոններով, որտեղ ներթափանցելը խաթարում է հազարավոր տարիներով ամրագրված օրենքները:

Կենսաբանության առումով հետաքրքիր է ուսումնասիրել կենդանիների և բույսերի տեսակները Մաթուսյանի արձակում: Այս թեմայով հետազոտական աշխատանքը կնպաստի ավելի խորությամբ ճանաչելու գրողի կերտած բնաշխարհը: Այդ կենդանիների և բույսերի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությամբ աշակերտը կարող է բացահայտել նաև նրանց աշխարհագրական միջավայրը: Ինչո՞ւ հենց կաղնի, ոչխար, ձի, գոմեշ. չէ՞ որ կլիմայական այն գոտին, որը հեղինակի ստեղծագործության կենսատարածքն է, բնորոշ է Հայկական լեռնաշխարհին:

Մարդո՞ւ բնագոյն է ավելի ուժեղ, թե՞ կենդանու: Այս հարցի քննարկումը առանցքային է դառնում կանաչ դաշտի բնակիչների արարքների դրդապատճառները խորությամբ ընկալելու համար:

⁸ Տե՛ս է. *Գևորգյան և ուրիշներ*, Կենսաբանություն 12, Ե., 2018, էջ 20:

Կենսաբանական փակ համակարգերի սկզբունքն է գործում Մաթևոսյանի ծնակուտյան աշխարհում: Համեմատելով այդ երկու աշխարհ-համակարգերը՝ աշակերտը տեսնում է գիտականորեն հաստատված նույն երևույթի երկու տարբեր դրսևորումներ:

Այսպիսով՝ Մաթևոսյանի արձակը հազար թելով կապված է բնաշխարհին, այն քննում է *մարդ-բնություն* փոխհարաբերությունները, և անհնար է առանց դրա համակողմանի քննության մոտենալ նրա գրական աշխարհին:

Գրականություն և արվեստ: Հատկանշական է, որ Արցախի «Մենք ենք, մեր սարերը» հուշարձանը (1967 թ., քանդակագործ՝ Սարգիս Բաղդասարյան, ճարտարապետ՝ Յուրի Հակոբյան) կերտվել է Մաթևոսյանի համանուն վիպակի գրվելուց կարճ ժամանակ անց: Աշակերտների հետ հուշարձանի թեմատիկայի և համանուն վիպակի գաղափարի համեմատական քննությունը նպաստում է, որ նրանք ավելի մանրամասնորեն ճանաչեն, մեկնաբանեն Արցախի խորհրդանշ դարձած հուշարձանը, որի նշանակությունը արմատներով իր հողին կառչած մարդու նկարագիրն է, նույն կերպ նաև վիպակում է՝ իրենց սարերին ու բնությանը հազար թելերով կապված մարդիկ են կերպարները: Երկսյուն աղյուսակի միջոցով աշակերտները գրում են իրենց մտքերը հուշարձանի և ստեղծագործության մասին, այնուհետև ուսուցիչը կազմակերպում է ազատ քննարկում:

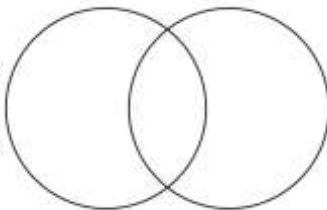
Հրանտ Մաթևոսյանը նաև մեծ ներդրում ունի մեր կինոյի բնագավառում: Նրա սցենարների հիման վրա նկարահանվել են մի շարք կինոնկարներ: Հայկական կինոյի փայլուն մոտիւններից է «Մենք ենք, մեր սարերը» (1969 թ., ռեժիսոր՝ Հենրիկ Մալյան) ֆիլմը: Այն գունեղ ու տպավորիչ տեսարաններով ներկայացնում է հայ գյուղացուն և հայ իրականությունը: Գլխավոր կերպարներին մարմնավորել են այնպիսի անվանի դերասաններ, ինչպիսիք են՝ Սիեր Սկրտչյանը, Սոս Սարգսյանը, Խորեն Աբրահամյանը,

Ազատ Շերենցը, Արտավազդ Փելեշյանը և այլք: Ֆիլմի երաժշտության հեղինակը մաեստրո Տիգրան Մանսուրյանն է:

Վիպակի՝ կինոսցենարի և ֆիլմի վերածվելը ուղղակի կապ է հաստատում կինոարվեստի հետ:

Համեմատելով և հակադրելով գրական տեքստը դրա կինեմատոգրաֆիական մեկնաբանության հետ՝ աշակերտները վերլուծում են, թե ինչպես են տեսողական տարրերը, կառուցվածքը և երկխոսությունները նպաստում թեմայի ընկալմանը: Ուշադրություն պետք է դարձնել ռեժիսորի մոտեցումներին և դրանց ազդեցությանը կերպարների ստեղծման վրա: «Աշման արևը» (1977 թ., ռեժիսոր՝ Բագրատ Հովհաննիսյան, Հակոբ Իսկուդարյան) ֆիլմի առանցքում հակասական ու խիստ բնավորություն ունեցող գյուղացի կնոջ ճակատագիրն է, կյանքի պարտադրած դժվարությունների հաղթահարումը, ընտանիքի ու զավակների հետ ունեցած նրա բազմաշերտ ու դժվարին հարաբերությունները: Գլխավոր հերոսուհուն մարմնավորում է Անահիտ Դուկասյանը: «Աշման արև»-ի երաժշտության հեղինակը նույնպես Տիգրան Մանսուրյանն է:

Ֆիլմի և գրքի համեմատությունը կատարվում է Վենի դիագրամի (տրամագրի) միջոցով: Հատվող մասում գրվում են նմանությունները, առանձին մասերում՝ տարբերությունները: Այս մեթոդը նպատակահարմար է կիրառել դասի ամփոփման փուլում, երբ սովորողներն ամբողջությամբ ուսումնասիրել են երկը, կատարել զանազան աշխատանքներ բնագրի շուրջ, ինչպես նաև դիտել ֆիլմը:



Այս աշխատանքի միջոցով սովորողը ավելի համակողմանի պատկերացում է ձեռք բերում արվեստի երկու ճյուղերի՝ գրականության և կինոյի՝ կերպարաստեղծման համակարգերի, ոճի, գաղափարական շեշտադրվածության և այլնի մասին: Գաղտնիք չէ, որ ֆիլմում առաջնային է ռեժիսորի մոտեցումը, նրա աշխարհայացքի, ստեղծագործական մտածողության արտացոլումը, իսկ գրականության միջոցով ընթերցողը բացահայտում է գրողի աշխարհայացքը, ոճը, թեմատիկան, մտածողությունը:

Ֆիլմերի քննարկմանը զուգահեռ՝ հարկ է ուշադրություն դարձնել դրանց երաժշտությանը: Նշանավոր երգահանի՝ Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտությունը դարձել է հայկական դասական ֆիլմերի խորհրդանիշներից մեկը: Դասական երաժշտության մասնագիտական և հուզական ազդեցության ուսումնասիրությունը դեռահասների վրա կարող է ունենալ դրական ազդեցություն:

Եթե դասարանում կան երաժշտական կրթություն կամ հակումներ ունեցող աշակերտներ, ֆիլմերի մեղեդիների կատարումներն ավելի զգայական և մնայուն տպավորություն կարող են թողնել: Դրանց ունկնդրումը և հուզական ընկալումը բարձրացնում են սովորողի երաժշտական ճաշակը:

7-րդ դասարանի հայ գրականության դասագրքում «Կանաչ դաշտը» պատմվածքի առաջին էջում առկա է *Մեղրակ Առաքելյանի* էտյուդներից մեկի արտատպությունը և համապատասխան հարցադրում՝ պատմվածքի և կտավի վերաբերյալ: Արվեստի գործերի միջոցով գրականությունը դառնում է ավելի շոշափելի, տեսանելի և զգայական: Աշակերտներին կարելի է հանձնարարել պատմվածքն իրենց պատկերացմամբ նկարագրողել: Անշուշտ, առաջնային պետք է համարել ոչ թե կատարողականության բարձր մակարդակը, այլ թե նկարողն ինչին ուշադրություն կդարձնի և ինչպես կմեկնաբանի իր նկարը: Գրականագետ Արմենուհի Արզումանյանը գրում է. «*Համախ գրական երկն ու կրավը թեմայրիկ շերտերով, զունային պարկերներով, մրսածողու-*

քյան ոլորտներով հարազատանում են: Նման դեպքերում զուգահեռ վերլուծությունը կօգնի երեխայի և՛ պարկերավոր մրաօնորության զարգացմանը, և՛ գեղագիտական ընկալումների ամրակայմանը, և մրահորիզոնի ընդլայնմանը»⁹: Գրականություն դասավանդելիս առաջնային ուշադրություն պետք է դարձնել մաս բանավոր խոսքի զարգացմանը: Այդ իսկ պատճառով աշակերտին պետք է հնարավորություն տալ արտահայտելու սեփական դատողությունները:

Այսպիսով, գրականությունը ևս, լինելով արվեստի տեսակ, չի կարող ուսումնասիրվել առանց այլ արվեստների հետ համադրության: Կինոյի, երաժշտության, քանդակագործության, գեղանկարչության համադրությունը գրականության դասավանդումը դարձնում է ստեղծագործական գործընթաց՝ նպաստելով թեմայի տեսողական, ձայնային, զգայական ավելի խոր ընկալմանը, գեղագիտական ճաշակի զարգացմանը և ոչ միայն:

Գրականություն և թվային գրագիտություն ու համակարգչային գիտություն (ԹԳՀԳ):

Մեր ժամանակներում տեղեկատվական սարքերը դարձել են մարդու անբաժանելի գործիքները: Դրանց ինտեգրումը կրթական գործընթացում ունի մի քանի նշանակություն.

- սովորողը գիտակցում է, որ այդ գործիքները առաջին հերթին կրթվելու, կարողությունները և հմտությունները զարգացնելու համար են, ոչ թե սոսկ ժամանցի միջոց,
- դրանց միջոցով ուսուցման գործընթացը դառնում է ավելի գրավիչ,

⁹ Ա. Արզումանյան, Հայ գրականության դասավանդման մեթոդներ, ձևեր, Ե., 2020, էջ 77:

- դրանք նպաստում են նաև գրական երկի հանրայնացմանը, քանի որ մնամատիպ նյութերը տարածվում են նաև սոցիալականներում,
- մեթոդական հնարներից մեկը զանազան ծրագրերի միջոցով (Kahoot, Quizzess և այլն) հարցախաղերի ստեղծումն է: Աշակերտներին նախապես հանձնարարվում է ստեղծել հարցախաղեր Մաթևոսյանի պատմվածքի կամ վիպակների վերաբերյալ: Դրա միջոցով զարգանում են սովորողի հետազոտական, համագործակցային հմտությունները: Հանձնարարությունը հնարավոր է կատարել մի քանի եղանակներով՝
 1. փակ հարցեր՝ ընտրովի պատասխաններով,
 2. բաց հարցեր (հիմնավորող պատասխան ակնկալող)՝ ինքնուրույն պատասխաններով:

Բլոգների, կայքէջերի պատրաստումը արհեստական բանականության կիրառմամբ դեռահասների համար դարձել է սովորական երևույթ: Արհեստական բանականության միջոցով հնարավոր է վայրկյանների ընթացքում ստեղծել խոսող պատկերներ, մուլտֆիլմեր, ֆիլմեր և զանազան այլ նյութեր: Այդ ամենն ստեղծելու համար, անշուշտ, թվային գրագիտությունից բացի, անհրաժեշտ է նաև գրականության իմացություն, քանի որ այդ նյութերն ստեղծվում են ճիշտ ձևակերպված հրահանգների միջոցով:

Բլոգների ստեղծումը, սոցանցերում գրական երկերի մասին հետաքրքրաշարժ հրապարակումները կրթության շարունակականության և հանրային օգտակարության ապահովման կարևոր գործոններից են:

Թվային քարտեզների ստեղծում: Քարտեզի վրա ցուցադրվում են այն վայրերը, որտեղ ենթադրաբար կատարվում են ստեղծագործությունների գործողությունները: Սրան զուգահեռ՝ հանձնարարվում է ուսումնասիրել նաև ֆիլմերի նկարահանման

վայրերը, քարտեզի վրա ցույց տալ այդ բնակավայրերը՝ ներկայացնելով տեղեկություններ դրանց մասին:

Գրականություն և հասարակագիտություն//իրավագիտություն: Անառարկելի ճշմարտություն է, որ գրական երկերում արտացոլվում են հասարակական կյանքն ու երևույթները: Հետևաբար՝ հայ գրականության դասաժամերին շատ կարևոր է ստեղծել միջանառակայական կապեր հասարակագիտություն առարկայի հետ: *Արդարություն, իրավունք, պետություն, հասարակություն, արևմտություն, հասարակարգ* հասկացությունները առկա են թե՛ «Մենք ենք, մեր սարերը», «Աշման արև» վիպակներում, թե՛ որոշակիորեն նաև «Կանաչ դաշտը» պատմվածքում:

Գրանց քննարկումը՝ որպես հասարակագիտական երևույթ, հնարավորություն է տալիս սովորողին բացահայտելու վերոնշյալ հասկացություններն ավելի խորքային՝ գնահատելով նաև գրականության հասարակական դերն ու նշանակությունը:

Գրականագետ Վ. Գրիգորյանը գրում է. «Մաքևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը դառնում է մարդու և հասարակական կյանքում տարաբնույթ ինստիտուտների միջև օտարման պատմություն»¹⁰: Գրական հերոսների, գրողների կերպարները լիարժեք դարձնելու համար պետք է նրանց դիտարկել որպես հասարակության անդամ: Անհրաժեշտ է ցույց տալ տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակության անմիջական ազդեցությունը գրողի կամ գրական հերոսի կերպարի ձևավորման վրա և հակառակը: «**Գրական դատ**» մեթոդի օգնությամբ կազմակերպվում է դատավարություն: Այն հնարավոր է կազմակերպել թե՛ «Կանաչ դաշտը» պատմվածքը, թե՛ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը ուսուցանելիս: Անհրաժեշտ է նախապես կատարել դերերի բաշխում՝ դատավոր, ընթերականեր, տուժող և մեղադրող կողմի ներկայացուցիչ-

¹⁰ Վ. Գրիգորյան, Հրանտ Մաքևոսյանի ստեղծագործությունը, Ե., 2013, էջ 38:

ներ, վկաներ և այլք: Յուրաքանչյուրը նախապես պատշաճորեն պատրաստվում է՝ խորությամբ ուսումնասիրելով երկը, նաև որոշ օրենսգրքեր և իրավական ակտեր: Այս դերային խաղը նպաստում է, որ աշակերտն անմիջապես հաղորդակից դառնա տեքստին, կարողանա դրանում առկա հասարակական, իրավական իրողությունները քննարկել և սեփական եզրահանգումներ անել:

Այսպիսով, գրականությունը սերտ առնչություն ունի նաև հասարակագիտության հետ, քանի որ գրական երկերում ներկայացվում են հասարակական զանազան իրողություններ, որոնց քննարկումը չի կարող սահմանափակվել գուտ գրական վերլուծության շրջանակում:

Ստորև ներկայացվող աղյուսակի միջոցով տրվում են միջառարկայական կապերի հնարավոր օրինակներ, ուսուցման որոշ մեթոդներ և գործունեության ձևեր:

Աղյուսակ

Ստեղծագործությունների անվանումները	Ինտեգրվող առարկա	Միջառարկայական կապ	Առաջարկվող ուսուցման մեթոդներ և գործունեության ձևեր
▪ «Աշուն արևը» ▪ «Մենք ենք, մեր սարերը» ▪ «Կանաչ դաշտը»	Հայոց լեզու	▪ բառապաշարի շերտերի քննություն ▪ բառընտրություն ▪ հեղինակային բառեր ▪ լեզվական կառույցներ երկխոսություններ, մեկնախոսություններ	▪ ուսումնասիրել բառապաշարը ▪ գտնել համագործածական և գրքային բառերը, հիմնավորել ընտրությունը ▪ մեկնաբանել բառի ոճական արժեքը

		▪ նախադասությունների կառուցվածք	▪ նախադասությունները վերլուծել կառուցվածքային առումով ▪ մեկնաբանել գրողի ոճը համապատասխան օրինակներով
	Պատմություն և հասարակագիտություն	▪ խորհրդային շրջանի գյուղական կյանք ▪ սոցիալական փոփոխություններ, ▪ կնոջ և տղամարդու դերեր ▪ հասարակական նորմեր ▪ արդարություն և իրավունք	▪ հետազոտել պատմական ժամանակաշրջանը ▪ համեմատել գրական երկում ներկայացվող հասարակարգը ներկայիս հասարակարգի հետ ▪ կազմակերպել բանավեճեր, գրական դատեր և այլն
	Հոգեբանություն և փիլիսոփայություն	▪ մարդու ներաշխարհ ▪ հուզական ապրումներ, խառնվածք ▪ բնավորություն ▪ մոտիվացիա	▪ մեկնաբանել հույզ առաջացնող տողերը, բառերը ▪ գտնել հերոսի հոգեբանությունը նկատարով

		▪ բարու և չարի պայքար ▪ գոյության կռիվ	րագրող հատվածները, հիմնավորել ընտրությունը ▪ բնութագրել կերպարները
	Բնական գիտություններ	▪ աշխարհագրական միջավայրի նկարագրություն և դրա ազդեցության մեկնաբանում ▪ մարդ-բնություն փոխազդեցություն ▪ տեղանքի քարտեզագրում ▪ բնության առնչվող երևույթների դուրսբերում և նկարագրություն	▪ գտնել միջավայրը նկարագրող հատվածները, մեկնաբանել դրանք ▪ նշել, թե ինչ ազդեցություն կարող է ունենալ միջավայրը կերպարի հոգեբանության և գործողությունների վրա ▪ քարտեզագրել աշխարհագրական միջավայրը՝ նշելով բնակլիմայական առանձնահատկությունները ▪ մեկնաբանել բնությանն առնչվող հասկացությունները գիտության

			և գրականության տեսանկյուններից
	Արվեստ	▪ կինո և գրականություն կապը ▪ երաժշտություն և գրականություն կապը ▪ գրականություն և քանդակագործություն կապը ▪ գրականություն և գեղանկարչություն կապը	▪ դիտել երկու վիպակների հիման վրա նկարահանված ֆիլմերը ▪ համեմատել ֆիլմերը և գրական երկերը ▪ նշել երաժշտության ազդեցությունը ֆիլմի հուզական ներգործության առումով ▪ համեմատել գրական երկերը քանդակագործության և գեղանկարչական ստեղծագործությունների հետ

Այսպիսով, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների՝ միջառարկայական մոտեցմամբ ուսուցումը կարող է զգալիորեն բարձրացնել աշակերտների ներգրավվածությունը ուսումնական գործընթացում՝ նյութի մեխանիկական վերարտադրությունից անցում կատարելով դեպի համակողմանի գիտելիքներ և իրական կյանքի կարիքներ: Վերոնշյալ մեթոդը զարգացնում է նաև 21-րդ

դարում անհրաժեշտ մի շարք հմտություններ, ինչպիսիք են՝ քննադատական մտածողությունը, համադրական խնդիրներ լուծելու ունակությունը, քննական մտածողությունը, լայնախոհությունը և այլն: Մանկավարժական այս մոտեցումը հայկական հանրակրթական դպրոցի ուսումնական ծրագրի համար մեծ նշանակություն ունի: Հայ գրականությունը, հայկական արժեքները խորությամբ ուսումնասիրելը կենսական նշանակություն ունեն հանրության համար, քանի որ միայն համակողմանի գիտելիքներ ունեցող, ներհուն անհատները կարող են հասարակության մեջ ունենալ առանցքային նշանակություն: Այս եղանակով դասավանդման շնորհիվ գրականությունն ինքնին չի մնում մեկուսի, այլ ուսումնասիրվում է տարբեր տեսանկյուններից՝ ապացուցելով այն պնդումը, որ գրականությունը հենց կյանքն է իր զանազան կողմերով:

Հրանտ Մաթևոսյանի գրական ժառանգությունը տալիս է անսպառ կենդանի նյութ՝ երևույթների շուրջ մտածելու, վերլուծելու, դրանք զգալու և ըմբռնելու համար: Եթե ուսուցիչը ճիշտ ընտրված մեթոդներով ուսուցանի այդ գրական տեքստերը, աշակերտը դրանք պարզապես չի կարդա և վերարտադրի բովանդակությունը, այլ սեփական և համամարդկային կենսավորձով կիիմնավորի դրանց նշանակությունը: Այս մոտեցումը հատկապես կարևոր է նաև աշակերտների ցածր հետաքրքրասիրությունը բարձրացնելու, ստեղծագործական մտածողություն ձևավորելու և մեխանիկական անգիրի փոխարեն սեփական դատողություններ ձևակերպելու կարողությունը զարգացնելու առումով:

ՓԻՐՈՒՉԱ ՎԵՐՄԵՇՅԱՆ

«Հայ գրականություն»

մասնագիտության մասնագետ, ԵՊՀ

ՀՐԱՆՏ ՄԱՔՆՈՍՅԱՆԻ ԱՎԱՆԳՆԵՐԸ ԼԵՎՈՐ ԽԵՉՈՅԱՆԻ ՍՏԵՂՃԱԳՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

Հրանտ Մաքնոսյանի ստեղծագործությունը հայ արձակի փայլուն արտահայտություններից մեկն է: Առհասարակ 1960-ական թվականները հատկանշվում են մեր գրականության մոր հուն մտնելով, թարմ շնչառությամբ: Ասպարեզ են իջնում այնպիսի անուններ, որոնք, գրավելով իրենց ուրույն տեղը, սերունդներին փոխանցում են գրական արժեքավոր ժառանգություն:

20-րդ դարի հայ գրականության, մասնավորապես մորագույն արձակի լավագույն ներկայացուցիչներից է Հրանտ Մաքնոսյանը՝ գրող, հրապարակախոս, կինոսցենարիստ, հասարակական-քաղաքական գործիչ: Մաքնոսյանը գրականություն մուտք գործեց միանգամից՝ աշխարհը յուրովի բացատրելու ու մեկնելու, մարդկային փոխհարաբերությունները պարզելու ու պարզաբանելու ազնիվ մղումով: Նա իր չափազանց հետաքրքիր և միաժամանակ բարդ ստեղծագործությամբ եկավ պատասխանելու համամարդկային և խորապես ազգային շատ հարցերի, ներկայացրեց մարդկայնորեն ու բանաստեղծորեն գեղեցիկ ուրույն մի աշխարհ՝ մեծ աշխարհի էպիկական կենտրոնը՝ Ծմակուտ դարձած իր Ահնիձորը: Մաքնոսյանը խնդիրները մակերեսորեն չէր ներկայացնում, չէր սահմանափակվում միայն արտաքին կապերի բացահայտմամբ, ցանկացած հարց փորձում էր քննել ներսից՝ իր բոլոր բացահայտ ու թաքուն, սքողված կողմերով, կատարում էր ներսույզ ուսումնասիրություն:

Պատահական ու զարմանալի չէ, որ Հրանտ Մաքնոսյանի ավանդները այդքան կենսունակ եղան նրանից հետո եկողների

համար: Թվում է՝ դժվար, գրեթե անհնար է գտնել մի անուն, ով կարող էր արժանի լինել Մաթևոսյանի ստեղծագործությանն ու գոնե մոտենալ նրան: Մաթևոսյանն ինքը առանձնացնում է Լևոն Խեչոյանի անունը. «Ինձ համար դժվար է խոստովանել և երբեմն տեսնում եմ, որ հին մարդ եմ, նոր խոսքը վերաբերելու է նրանց, ում համար սա բնական վիճակ է, և երեկվա մեջ շատ կենսագրություն չունեն»¹: Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը հենված էր 19-րդ դարի ռեալիստական ավանդների վրա, իսկ ահա Խեչոյանի ստեղծագործությունը, ձևավորվելով նախորդ շրջանի ավանդների հիմքի վրա, տարբերվում էր հենց այդ գրականությունից՝ առանցքում ունենալով անհատի տառապանքը: Նրա ստեղծագործության հերոսը շփոթված և մենակ մարդն էր՝ զգացմունքային պոռթկումներով ու բռնկումներով, ցածր ինքնագնահատականով, բարոյական անկման, կործանման զգացողությամբ:

Ինչպես նշեցինք, Խեչոյանի ստեղծագործության կենտրոնում միայնակ մարդն էր, «հայրենիքից հալածված անհատը», ով տառապում էր մարդկայնորեն: Ասվածի վառ արտահայտությունը դարձավ խեչոյանական Միերը, ով տարբեր անուններով, տարբեր բնավորություններով հանդես եկավ Խեչոյանի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում, դարձավ մի ամբողջություն, մենության թեմա: «Եթե Մարկեսն իր վեպում պատմում էր հարյուր տարվա մենության մասին, ապա Խեչոյանը Միերյան փիլիսոփայությամբ խոսում է երկհազարամյա մենության մասին, որից ձերբազատվել է պետք»², – գրում է գրականագետ Վ. Գրիգորյանը:

Լևոն Խեչոյանը դառնում է մաթևոսյանական ավանդների շարունակողը՝ բերելով նաև իր ուրույն ոճն ու խոսքը:

¹ *Մաթևոսյան Հր.*, Ես ես եմ: Հարցազրույցներ, Եր. «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2005, էջ 93:

² *Գրիգորյան Վ.*, Լևոն Խեչոյանի ստեղծագործությունը, Եր., «Արմավ» հրատ., 2019, էջ 18:

Խեչոյանի գրական մուտքը շոնդալից էր: Առաջին՝ «Խնկի ծառեր» գրքով Խեչոյանն ուղենշում է իր տեղը և ճանապարհ հարթում իր համար՝ ներկայացնելով հայրենի գյուղը, տոհմը, մարդկանց մեջ արմատացած սնահավատությունը, անսովոր պատկերացումները, դրանց հետևանքները: Ինչպես Մաթևոսյանի, այնպես էլ Խեչոյանի ստեղծագործության կենտրոնում գյուղն է, տոհմը, տոհմի մարդիկ՝ իրենց խնդիրներով, բնավորություններով, ծաղրով ու ծիծաղով:

Մաթևոսյանը գրում էր գյուղի մասին, բայց գյուղագիր չէր, ինչպես սխալմամբ ընկալվել է. «Գյուղագրությունը մեզանում և ամենուր եղել է գյուղական խավարի և թշվառության նկարագրություն՝ սոցիալական հեղաբեկման ներքին կամ բացահայտ պահանջով: Առաջատար գրականությունների երկրներում այդ հարցը տարբեր կերպերով, բայց դուրս է մղվել օրակարգերից, և գյուղագրությունը միասնականորեն ձեռք է բերել նոր բովանդակություն՝ բնապաշտության բովանդակությունը»³:

Մաթևոսյանը ներկայացրել է գյուղը, բայց նրա ուշադրության առանցքում ոչ թե խավարն էր, տգիտությունը կամ թշվառությունը, այլ մարդը, նրա ներքին խնդիրները, հակասությունները, ապրումները: Նույնը կարելի է ասել նաև Լևոն Խեչոյանի վերաբերյալ՝ նկատի ունենալով ոչ միայն «Խնկի ծառերը», այլև մյուս գործերը:

Արդի գրականագիտությունը տեքստի ընթերցման բազում նոր ու օգտավետ մեթոդներ է թելադրում: Այդպիսիներից մեկը տեքստի և վերնագրի անմիջական հարաբերությունն է: Ի վերջո որևէ ստեղծագործության վերնագիր հենց այնպես չի ընտրվում: «Խնկի ծառեր» վիպակն էլ բացառություն չէ. հետագա քննության համատեքստում կփորձենք պարզել՝ ինչո՞ւ խումկ և ինչո՞ւ ծառ:

³ *Մաթևոսյան Հր.*, Այսպես կոչված գյուղագրության մասին, «Գրական թերթ», 1968, թիվ 37, սեպտեմբերի 13:

Մինչև առանձին շերտերի ու տարրերի խորհրդաբանությանն անցնելը՝ նշենք, որ այստեղ պատումի ոճն առաջին հերթին բուն ժողովրդականն է։ Ողջ ստեղծագործությունը շնչում է ժողովրդական բառ ու բանի համով, կարծես պատմող պատանի հերոսը գրույցի է բռնվում ընթերցողի հետ՝ դառնալով մի յուրօրինակ ասացող։ Խեչոյանին հերոսների հոգեբանական նրբերանգները չեն հետաքրքրում, նրա պատումն ավելի նման է ասքի, ինչպես նշում է գրականագետ Վաչագան Գրիգորյանը⁴։ Առհասարակ վիպակում կենսական անհրաժեշտություն ստացած գերխնդիրը տոհմի գոյատևման, ապրելու իրավունքի պահպանման կամ կորստի հարցն է։ Հատկանշական է նաև այն հանգամանքը, որ Խեչոյանը չի սահմանափակվում սոսկ մեկ ընտանիք պատկերելով, այլ ներգրավում է մի ամբողջ տոհմի։ Սա ևս ինքնանպատակ չէ. չէ՞ որ հին ժամանակներում մարդիկ գոյում, շրջում էին տոհմերով, ցեղախմբերով։

Սակայն այս տոհմը բոլորովին նման չէ ուրիշ տոհմերի, չունի նախապապ, սկսվում է Շուշան նախատատով։ Փաստորեն վիպակում ներկայացված տոհմն ունի իզական նախասկիզբ, և շուտով կհամոզվենք, որ լուսնի, լուսնային առասպելի արծարծումը նույնպես պատահական չէ, քանզի լուսինը կանացի սկզբի խորհուրդն ունի։

Պատանի ասացողն սկսում է շարադրել տոհմի պատմությունը, որի յուրաքանչյուր ներկայացուցիչ մի-մի ծառ է։ Ծառը վիպակում փաստորեն մարդն է, մարդու խորհրդանիշը, գոյության միջոցը և կերպը։ «Հայաստանի անտառապատ վայրերում բազմաթիվ հին ու մեծ ծառեր սուրբ են համարվում և աղբյուրների նման պաշտվում։ Դրանց առաջ մոմ են վառում, խումկ ծխում, արքաղաղ ու ոչխար մատաղ անում, համբուրում, սողալով անցնում դրանց ճեղքված բների միջով չար ոգիների ազդեցությունը վերացնելու

⁴ Վաչագան Գրիգորյան, Լևոն Խեչոյանի ստեղծագործությունը, էջ 35։

համար: Հավատում են, թե սուրբ ծառերի վրա երկնքից լույս է իջնում, կամ դրանց վրա սրբեր են կենում»⁵, - գրում է նշանավոր գիտնական Մանուկ Աբեղյանը: Իսկ Սարգիս Հարությունյանը հավելում է, որ ըստ տիեզերական ծառի նախնական առասպելաբանական ընկալման՝ այն տիեզերքի կենտրոնում գտնվող մարդու մարմնակազմական միասնական մոդելն է⁶:

Այսպիսով՝ հնագույն ժամանակներից ի վեր ծառը խորհրդանշել է մարդուն, ինչպես նաև համարվել չար ոգիների վերացման միջոց, պաշտպան: Ծառին երկրպագել են, խունկ ծխել: Ահա թե ինչու են հայտնվում խնկի ծառերը: Հավելենք նաև, որ մինչ օրս էլ հանգուցյալի գերեզմանին խունկ են ծխում. այն ինչ-որ իմաստով դառնում է անդրաշխարհի ու այսրաշխարհի կապող օղակը, հաղորդակցման միջոցը: Սակայն սյուժետային ինչպիսի՞ գարգացման ենք ականատես լինում խնդրո առարկա վիպակում: Տոհմեցի Արարատը գարնան սկզբին բարձրացել է խնկի ծառը, որ չորացած ճյուղերը կտրի, ընկել է, ու ձեռքի կացինը խրվել է կոկորդը: «Ինքն իր արյունը կուլ տալով խեղդվել է՝ ողբալի ցավի սահման գծելով իր ոգու և ապրողների միջև: Պապս կտրել է ծառը ու բնի վրա կրակ է վառել, որ էլ չկանաչի: Ու ծառը չի հանգել, մինչև մեր տոհմի վերջին մարդը ծխացել է: Տարվա բոլոր եղանակներին ամբողջ գյուղում միայն մեր տների վրա է տարածված եղել խնկի բույրը՝ ամեն վայրկյան հիշեցնելով իր արյան մեջ խեղդված Արարատին»⁷: Ի՞նչ է ստացվում. փաստորեն վիպակում ծառը դառնում է նաև մահվան խորհրդանիշ ու պատճառ: Ծարունակում է անվերջ ծխալ ու խնկի բույր արձակել և կղաղարի ապրել տոհմի վերջին ներկայացուցչի մահվանը զուգահեռ:

⁵ *Մանուկ Աբեղյան*, Երկեր, Հատոր Է, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱԱ հրատ., 1975, էջ 174:

⁶ Տե՛ս *Սարգիս Հարությունյան*, Հայ առասպելաբանություն, Եր., «Անտարես» հրատ., 2018, էջ 23:

⁷ *Լևոն Խեչոյան*, Խնկի ծառեր, Երևան, 1991, էջ 105: Այս գրքից հաջորդ մեջբերումների հղումները կտրվեն անմիջաբար, միայն էջը:

Տեքստում կան այլ շերտեր ևս: Նախ՝ տոհմի նախատատ Շուշանը էպոսի ճովինարն է և կամ Աստվածամայրը, ովքեր ոգեղեն հոլիության միջոցով սերունդներին տալիս են գոյության իրավունք: Առհասարակ էպոսի հետ տարվող զուգահեռները շատ են և աչքի ընկնող: Պատմողի հոր անունը Օնան է: Նա չափազանց բարձր ճայն ունի. ակնհայտ է Ձենով Օհանի զուգահեռը: Եվ կամ հերոսներից մեկին՝ Սանդրոյին, ով տոհմի թշնամին, հակառակորդն է, նկարագրելիս ասում է, թե նրա ոտքի հարվածից փոշին բարձրացել, երկինք-գետին է կապել: Հիշենք Սասունցի Դավթին ու Մարա Մելիքին, որոնց հարվածների թափից երկինք-երկիր օրերով կորչում էր փոշու մեջ, և գետինը դրոշում էր:

Վիպակում նկատվում է նաև որդիների կողմից հոր կիսատ թողած գործը շարունակելու մոտիվը, ինչը կրկին հար-հարազատ է մեր ազգային էպոսին. «Ձեր հերն անիծած, եթե թասիք ունեք, փորեք նորը, ու ջրհորն արդեն պատրաստ էր առավոտյան»։ Ընգծվում է նաև հայրական անեծքի ուժի մոտիվը, որը մեզ հիշեցնում է Դավթի կամ վիպական Արտաշեսի անեծքն իրենց որդիներին: Իհարկե, այսօրվային այս գիծը Խեչոյանի պարագայում այլ է: Հերոսներից մեկին էլ՝ փոքրիկ մի տղայի Խեչոյանը ծուռ է անվանում, ինչը նորից մեզ տանում է դեպ Սասնա ծռեր:

Վիպակի տարբեր դրվագներում ընդգծվում են նաև ժողովրդական սնահավատությունը և անկեղծ վախը. «...Քանի որ մեր կովը դարձյալ երկգլխանի հորթ էր ծնել, և այդ օրը լուսինը մեկ օրական է եղել, տատիս մեջ արթնացել է ժառանգական հիվանդությունը, ծնկներին է խփել ու ասել՝ վույ, քոռանամ, Օնան, մեր տունը գլխներիս պիտի քանդվի» (էջ 145): Դրվագ առ դրվագ սրվում են նաև չափազանցությունները, նկատվում են ժողովրդի վախը, սարսափը չար ուժերի հանդեպ, որոնց մարմնացումն այստեղ դառնում է մարդագելը, ում մասին լեգենդներ են հյուսվում: Եվ ի՞նչն է հետաքրքիրը. մարդագելն ըստ լուրերի բնակվում է Մարգարենց ծառերի տակ: Ծառը փաստորեն երկակի նշանակու-

թյուն է ձեռք բերում: «Գյուղացիների վախեցած երևակայությունը նրան էր վերագրում աշխարհի բոլոր առեղծվածային չբացումները, իբրև նա մարդուն մերկացնում էր, հետո հռչակում, մարդու չափ խորամանկ է, մարդու չափ խելացի, թաքնվում է շվաքներում...» (էջ 116): Եվ մարդագելից պաշտպանվելու համար մարդիկ խուսափում էին շվաք տեղերից, բայց և անհետացածների թիվը հասել էր հարյուրը...

Ամեն անգամ՝ մեկ օրական լուսնի դուրս գալուն պես, երբ տոհմեցիներից մեկը մահանում է, լավում է գայլերի սիմֆոնիան. գայլերը կլանչում են: Գիտենք, որ լիալուսնի ժամանակ գայլերը ոռնում են, սա ևս մեկ հղում է բնության երևույթներին:

Վիպակի սկզբում հերոսները քոչարի են պարում. «Մի օր ծերացած Խեչոն տղաներին ու հարսներին հանդ է հանել, ու պարազլուխ անցնելով, քոչարի է պարել: Պարելուց հետ գնացել է ջրաղաց, քնել է ու չի արթնացել» (էջ 99): Քոչարին ազգային, ազգագրական պար է, որի հիշատակումը նույնպես պատահական չէ, և հետաքրքիր է, որ պարին զուգահեռ էլ կրկին հայտնվում և հիշատակվում են մահը, աղետը:

Վիպակի վերնագիրն անմիջաբար առնչվում է բովանդակության գաղափարական կողմի և էության հետ: Այն ամփոփում է անդրաշխարհի գաղափարաբանությունը. խունկը հանդերձյալ աշխարհի հետ հաղորդակցման միջոցն է և հանգուցյալի ու խունկը ծխողի հանդիպադրման կերպը: Առնչություններ կան հայոց ազգային էպոսի հետ թե՛ տարբեր անունների և թե՛ սյուժետային տարբեր գծերի մակարդակում: Որոշ դրվագներում ընդգծվում են ժողովրդի սնահավատությունը, չար ուժերին հաղթելու փորձերը: Վիպակի հիմնական էությունն ու գերխնդիրը տոհմի, լայն իմաստով ազգի գոյության իրավունքն է կամ դրա կորուստը: Տոհմի ամեն մի ներկայացուցչի փոփոխակն է դառնում ծառը՝ իմաստային բազմապլան շերտերով:

Տոհմակիցների նկարագրությունը Հրանտ Մաթևոսյանը ներկայացրել է դեռևս ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, օրինակ՝ «Նանա իշխանուհու կամուրջը» ժողովածուում, որի գործերը շատ երկար տարիներ մնացել են անտիպ։ Հիշատակենք, օրինակ, «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքը. «Գյուղում ենք, մեր տոհմի մեջ ենք։ Իսկ տոհմեցիները ծաղրածուներ են, ամեն մեկը մի գյուղի կծիծաղեցնի։ ...Պարզ է, որ տոհմով կծիծաղեցնենք աշխարհի բոլոր գյուղերին։ Պարզ է, որ հիմա մեր ծիծաղը պետք է գյուղում պատեպատ խփվելիս լիներ ամպրոպի արձագանքի պես»⁸։ Ծիծաղն այս և մնացյալ դեպքերում ունի սիմվոլիկ նշանակություն։ Գյուղացիները կամ տոհմեցիները անդադար ծիծաղում, ծաղրում են, որովհետև, ըստ էության, այլ բան չեն կարող անել։ Ահա նույնպիսի մի պատկեր «Աշնան արևում»։ «Քամին ծուխը ետ էր տալիս, Մուրադենց սրբուհին տղամարդու հին շապիկներ բերեց, իսկ Սիմոնը գյուղամիջում ակումբն էր սարքում, սրախոսում էլ էր, սրանք սրախոս են, ծիծաղում էլ էին»⁹։ Ծիծաղն ու ծաղրը չափազանց բնորոշ են նաև Խեչոյանի հերոսներին, տոհմեցիներին։

Խորհրդապատկերային ի՞նչ նշանակություն ունի ծառը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության համատեքստում։ Լավագույն արտահայտությունը քերևս «Ծառերը» վիպակն է, որը տեղ է գտել համանուն ժողովածուում (1978)։ Ստեղծագործությունն սկսում է մոր եզրահանգումով, որը դառնում է ուղենիշ ողջ ստեղծագործության համար. «Լա՛վը չես, խեղճ ես, լավը չես, գա՛վա՛կս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ քանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա»¹⁰։ Գործող անձն Ադունն է, ով հորդահոս դատողու-

⁸ *Մաթևոսյան Հր.*, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., «Օգոստոս» հրատ., 2006, էջ 5:

⁹ *Մաթևոսյան Հր.*, Երկեր երկու հատորով, հ. 2, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1985, էջ 12:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 241:

թյուններ է անում աշխարհի, կյանքի ու մարդու վերաբերյալ, քննում է որդու ու նրա հայրական կողմի «խեղճությունը»՝ զուգադրելով Իշխան ու Ավետիք պապերի կենսակերպն ու կացութաձևը. «Իմ հեր ու քո պապ Իշխանը խելոք բաներ ոչ ասում էր, ոչ էլ մտածելու ժամանակ ուներ, նա գործի մարդ էր, գետինը նրա ոտքի տակ վառվում էր... բայց մի անգամ կիսաբերան ասել է ուսի վրայով իմ մեքացվին հացի փող շարտելու պես, ու ես ասում եմ. մարդ չպիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան ու չպիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն»¹¹: Կիսաբերան ասված խոսքը դառնում է կյանքի բանաձև, ապրելակերպ, սկզբունք: Իսկ որդուն, ամուսնուն ու նրանց «ցեղի» ներկայացուցիչներին կուլ են տալիս, որովհետև նրանք շփոթել են խիղճն ու խեղճությունը: Բայց ինչո՞ւ է այդպես... Աղունը փիլիսոփայորեն շոշափում է հիշողության հարցը. «Մարդ ու անասուն իրարից ջոկվում են հիշողությամբ: Հիշողությունը դրած է մարդու և անասունի արանքում: Հիշողության մեջ ես՝ ուրեմն վառվում ես, մարդ ես, հաշիվներ ունես, անհանգիստ ես - հիշողության մեջ չես՝ հրե՛ն բաց դաշտում կովն արածում է առանց հիշողությունների, իսկ հորթին երեկ են մորթել: Էն **ծառը** (ընդգծումը մերն է- Փ.Վ.) թե հիշողություն ունի՝ քոնոնք էլ ունեն: Քոնոնց կտրում են, մորթում են, զրկում են, ծաղրում են...»¹²: Ինչպես գիտենք, հիշողությունը չափազանց կարևոր դեր ունի նաև Խեչոյանի փիլիսոփայության մեջ: Ծառն ու մարդը զուգադրվում են ու հավասարվում. ծառը դառնում է հիշողության պահպանման ու փոխանցման կերպը, միջոցը: Խեչոյանի վիպակի պարագայում նույնպես ծառը կրում էր հիշողության խորհուրդը:

Երկու գրողների ստեղծագործություններում («Ծառերը», «Խնկի ծառեր») ծառը դառնում է մարդկային գոյության

¹¹ Նույն տեղում, 242:

¹² Նույն տեղում, էջ 243:

խորհրդանիշ: Մաթևոսյանական ընկալումն առավել փիլիսոփայական է: Ծառն այստեղ անշարժության մատնված, թուլական մարդու, տոհմեցիների խորհրդանիշն է: Խեչոյանի պարագայում ծառը կյանքի ու մահվան սահմանագիծն է, որ պիտի դադարի ապրել տոհմի վերջին ներկայացուցչի հետ. «...Ծառերը տապալվել են, նույնիսկ ճռինչ չի լսվել...այդ պահից սկսած ծառը էլ չի ծխում, մեր տների վրա չկար խնկի բույրը» (էջ 165): Երկու դեպքում էլ ծառը նաև **ճակատագիր** է. մի դեպքում ծառ ես, ուրեմն անշարժ ես, կկտրենք քեզ, կկտրվես, եթե ոչ՝ կփոխես ոտքի վրա: Մյուս դեպքում ծառի հետ է կապված մարդու կյանքը. գոյություն չունես, ծառը կդադարի ծխալ:

Մաթևոսյանն օգտագործում է նաև բարբառային բառեր ու արտահայտություններ՝ նպատակ ունենալով խոսքը դարձնել առավել դիպուկ, պատկերավոր: Այդպիսիներից է, օրինակ, «առնաուտ» բառը, որը առաջին և ուղիղ իմաստով նշանակում է ալբանացի, երկրորդ իմաստով՝ վիթխարի, աժդահա. «Անունս Աղուն չէր, առնաուտ քուրդ էր»: Նույն նպատակով բարբառային բառեր է օգտագործում նաև Խեչոյանը. «...Սիրտս չի մղկտա, կհասնեն՝ արսուփարս կանեն» (էջ 7):

Մաթևոսյանի լեզվին բնորոշ են նաև գոյականի հոգնակի թվի անսովոր կիրառությունները՝ տարածական անորոշությունն ընդգծելու նպատակով. «Կառնի իր գլուխը, կզնա թիֆլիսներում, քաղաքներում մի տեղ կաշխատի, կապրի»: Այսպիսի կիրառություններ նկատում ենք նաև Լևոն Խեչոյանի գործերում: Խեչոյանն էլ, ինչպես և Մաթևոսյանը («Եսիմ ինչ սիմոնացվի բաժին է դառնալու», «Արմենակին չանքել է երևանցի սվաղած մի սևը»...), կիրառում է դարձվածային արժեք ունեցող արտահայտություններ՝ նույն նպատակադրումից ելնելով. «...Տղամարդու փափախը վար բերողը կինն է», «Օճան, ամեն մի խոսքդ մի փութ մեղրով չի ուտվի» (էջ 124-125):

Թե՛ Հրանտ Մաքևոսյանը, քե՛ Լևոն Խեչոյանն իրենց հայացքն ուղղել են դեպի հայ ժողովրդի անցյալը՝ ներկան իմաստավորելու նպատակով: Նրանց հետաքրքրել է ոչ այնքան պատմություն վերստեղծելը կամ անցյալի մոխիրները քրքրելը, որքան հին ու նոր ժամանակները իրար կապելը, այսօրվա իրադրությունն ու ժամանակակից մարդուն մեկնելը, հասկանալը: Գրողներին հուզել են մեր այսօրվա նկարագրի բացահայտումն ու ներկայացումը: Այդ իմաստով էլ տիեզերական մեծ ժամանակի համատեքստում քառսի ու կոսմոսի սահմանագծին կանգնած մարդուն քննելով՝ նրանք չէին կարող պարզապես չանդրադառնալ անցյալին, հին ժամանակների մարդուն ու իրադարձություններին:

Այս առումով Հրանտ Մաքևոսյանի ստեղծագործության մեջ առանձնանում է «Մեծամոր» էսսեն: Մաքևոսյանն այդ էսսեի միջոցով ներկայացնում է մեզ ու մեր ժամանակի բնորոշ պատկերնկարագիրը, որը արդիական է միշտ: Այն իր մատուցման ձևով մոտ է «տարեգրությանը», ինչը շատ բնորոշ է նաև Լևոն Խեչոյանի գրելակերպին (օրինակ՝ «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը): Կողք կողքի են դրվում հին ու նոր ժամանակները, որպեսզի բացահայտվի մեծ, տիեզերական, տևական ժամանակը. «Մաքևոսյանի համար անցողիկ ժամանակը դառնում է հավերժական ժամանակը ներկայացնելու միջոց»¹³:

«Մեծամոր» էսսեում ներկայացվում են իրարից անջատ դեպքեր, որոնք, սակայն, դառնում են մեր այժմյան գոյության մեկնությունն ու իմաստավորումը: Հեղինակը յուրաքանչյուր միտք հնչեցնում է տիեզերական ու հավերժական ժամանակին մոտենալու, այն բացահայտելու միտումով: Ներկայացվող դեպքերի միջև ուղղակի, անմիջական առնչություն չկա, դրանք նյութական, առարկայական չեն, սակայն ուղղված են տիեզերական համա-

¹³ *Գրիգորյան Վ. Ռ.*, Հրանտ Մաքևոսյան. ստեղծագործությունը, Եր., ԵՊՀ իրատ., 2013, էջ 208:

տեքստի ընկալմանը: Հեղինակն այստեղ իրեն դրսևորում է իբրև տարեգիր-ժամանակագիր-փիլիսոփա: Հասնելով մինչև հիքսոս ցեղ, Ասորիք ու Փյունիկիա, Եգիպտոս՝ նա, շաղկապելով իրադարձությունները, պետք է գա հասնի մեր օրերը: Անցնում է պատմության քառուղիներով՝ գրերի գյուտ, հայոց այբուբեն, Մեսրոպ Մաշտոց, Վռամշապուհ արքա: Հնչում է հարց, որը, թվում է, գրված է հայի յուրաքանչյուր օրվա, պատմական ցանկացած իրադարձության համար, որն այսօր էլ պատասխան չունի. «Ի՞նչ էր հարկավոր, որպեսզի չլիներ այնպես, ինչպես եղավ»¹⁴: Ապա գնում-հասնում է հայոց Արշակ արքային, փորձում գտնել պարտության ու անկախության կորստի պատճառները և ապա դրանց թողած հետքն այսօրվա վրա: Անցյալը վերլուծելու միջոցով Մաթևոսյանը ենթադրելի է դարձնում սալագան: Այսինքն՝ այս և նման գործերը ոչ թե սոսկ անցյալի իմաստավորման հաջողված փորձեր են, այլ առհասարակ պատմության փիլիսոփայական ընկալման յուրահատուկ կերպ. «—Արշա՛կ, էդ ուր ես, է, ձեն չես հանում»¹⁵: Արշակ արքայի փնտրտուքով ընդամենը տաքիներ անց պետք է զբաղվեր նաև Խեչոյանը՝ փորձելով պատասխանել «ո՞ր է թագավորը» հարցին: Արշակ թագավորի որոնման ուղին շարունակում է Լևոն Խեչոյանը «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» պատմավեպում: Կարող ենք ենթադրել, որ Մաթևոսյանի «Մեծամոր» էսսեի վերոբերյալ հատվածները ինչ-որ կերպ ազդել են Խեչոյանի վեպի հղացման վրա:

Մաթևոսյանը բնում է ժողովրդի ոգին, բնությունը, պատմությունը, մշակույթը, որն իրապես հարուստ է, արժանի հիշատակման ու հարգանքի: Նա կարծես քարտեզագրում է կատարում՝ իրար կապելով առաջին հայացքից միմյանց հետ որևէ ընդհանրություն չունեցող երևույթները: Բայց հարուստ մշակույթի կողքին

¹⁴ *Մաթևոսյան Հր.*, Վիպակներ, Երևան, 1990, էջ 271:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 272:

մեզ հետ են դառը պարտությունները, արտաքին ու ներքին թշնամիները, բազում անհաջողությունները: Մաթևոսյանին մեղադրել են այս ամենը ընդգծված շեշտադրելու համար, բայց դա խորթ չէ մեր գրականությանը և գալիս է գրողի հոգու ցավից, հայրենիքի նկատմամբ ունեցած մեծ սիրուց ու անհանգստությունից: Չարենցից եկած դառը ինքնահեգնանքը, որը կար «Պատմության քառուղիներով» պոեմում, նկատում ենք մաս Մաթևոսյանի պարագայում: Հեգնանքն առկա է մաս Խեչոյանի վեպում:

Հայերը քաղաքականության մեջ անընդունակ են եղել: Կրած պարտությունների գլխավոր պատճառներից մեկը դա է, և եթե մեր անցյալը, ցավոք, օրինակ չի լինելու ներկայի համար, ուրեմն գոնե պետք է դասեր քաղենք, «այդքան պարտվելուց հետո հաղթել սովորենք»:

«Մաթևոսյանը չի լրացնում հայ մտավորականների այն փառանքը, ովքեր կարծում էին, որ քաղաքականության մեջ անհրաժեշտ է առաջնորդվել *քարության, խղճի քելադրանքով*: Դեռ մինչև Մաքիավելին, հայոց պատմության հարյուրամյակների ընթացքը ցույց է տվել, որ բարեհաճությունն ու անկեղծությունը չեն կարող քաղաքական հաջողությունների համար վստահելի ճանապարհի լինել, այն երբեք չի դառնա իշխանությունը ունենալու ու հզորացնելու ուղի»¹⁶, - գրում է գրականագետ Վ. Գրիգորյանը: Երկիրը երկիր է դառնում ամենօրյա տքնաջան աշխատանքի արդյունքում, որը պետք է կատարի յուրաքանչյուրը՝ հասարակ գյուղացուց մինչև քաղաքական գործիչ: Վառ օրինակ են երկիրը պահող, շենացնող, աշխատող ու չարչարվող մաթևոսյանական «բեռնաձի» հերոսները (օրինակ՝ Աղունը): Սա է ահա Մաթևոսյանի կենսափիլիսոփայությունը: Շարունակելով Մաթևոսյանի ավանդները՝ Լևոն Խեչոյանը որոշակիորեն սկսում է այնտեղից, որտեղ ավարտել էր ավագ գրողը: Պատմության իմաստավորման

¹⁶ Գրիգորյան Վ. Ռ., Հիանալի Մաթևոսյան. ստեղծագործությունը, էջ 222:

փիլիսոփայական, Խեչոյանի դեպքում՝ արդեն մաս միֆական ընկալման հիմնական արտահայտությունը «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» պատմավեպն է: Ճիշտ է, պատմության շերտերի, «մացառուտների» խեչոյանական ընթերցումը պատմափիլիսոփայական առումով խոր հայտնագործություններ չի պարունակում, բայց հետաքրքիր է կերպարները նոր լույսի ներքո քննելու, մաս միֆականության առումով:

Սկսենք վերնագրից, քանի որ յուրաքանչյուր տեքստի ճիշտ ընթերցման և ըկալման համար շատ կարևոր է տեքստի և վերնագրի հարաբերությունը: Արշակ արքան պատմավեպի հերոս է դառնում արդեն քանիերորդ անգամ (Բաֆֆի, Ստեփան Զորյան, Պերճ Զեյթունցյան), իսկ ներքինին՝ առաջին անգամ: Սա արդեն իսկ հետաքրքրություն է հարուցում և նորություն է: Դրաստամատը թագավորի հետ է միշտ, մինչև նրա ինքնասպան լինելը: Նա մարմնավորում է թագավորին պաշտպանող ուժը, կարծես հանդես է գալիս որպես նրա ներքին ձայն, նրա կրկնակն է կամ փոփոխակը. «...Նրա նման մարդիկ շինվում են թագավորի հոգին իրենց մեջ թաքցնելու համար»:

Ինչպես արդեն նշեցինք, Մաթևոսյանի պես Խեչոյանն էլ հայացքն ուղղում է անցյալին, ժողովրդի պատմությանը՝ ներկան իմաստավորելու համար: Անցյալն ու ներկան անընդհատ հանդիպադրվում են, խաչաձևվում, հաջորդում մեկը մյուսին: «Ստացվում է, որ **ներկայի նշանը անցյալն է**: Հետևապես խոսքը ոչ այնքան պատմության դեմքերի՝ որպես բնավորությունների, որքան պատմական դեմքերի խորհրդանշական կերպարների մասին է»¹⁷, -նշում է գրականագետ Վ. Ռ. Գրիգորյանը: Ինչպես նախորդ գործերում, այնպես էլ այս ստեղծագործության մեջ Խեչոյանը պահպանում է խոսքի ասքային որակը՝ ուշադրությունը կենտրոնացնելով ոչ այնքան պատմական իրադարձությունների լուսա-

¹⁷ Գրիգորյան Վ. Ռ., Լևոն Խեչոյանի ստեղծագործությունը, էջ 155:

բանման, որքան կերպարների հոգեբանությունը, ապրումները վերլուծելու վրա: Ամբողջ վեպը կարելի է համարել ասք-մենախոսություն և, իհարկե, տարեգրություն, որտեղ առկա են բազում հակասականություններ, երկվություններ, մաս ծաղր, հեզմանք՝ ուղղված ավանդական ընկալումներին:

Ինչպես Մաթևոսյանի, այնպես էլ Խեչոյանի համար գոյություն ունի մի մեծ, տիեզերական, հավերժական ժամանակ: Նա հավասարեցնում է անցյալն ու ներկան, որովհետև գրեթե տարբերություն չի նկատում. նույնն է իրադրությունը, նույնն են մարդը և նրա մտածողությունը, ընկալման կերպը: Առաջին հայացքից վեպում գործողությունների կատարման ընթացքը չորրորդ դարն է, բայց դա միայն արտաքուստ, քանզի հեղինակն անուղղակիորեն դա բերում, շաղկապում է մեր ժամանակներին: Անցել է գրեթե 17 դար, բայց ժողովուրդը նույն չլուծված խնդրի, նույն ողբերգության առջև է:

Մաթևոսյանի պես Խեչոյանն էլ հանդես է գալիս որպես նորօրյա տարեգիր, ժամանակագիր՝ վիպելով հայոց ասքապատումը: Նա չի խախտում պատմականությունը, դեպքերի հաջորդականությունը, ռեալիստ է: Արդեն նշեցինք, որ վեպն իր ամբողջության մեջ կարելի է համարել մենախոսություն: Այն ավելի շատ մտքերի, քան գործողությունների վեպ է, մոտենում է գիտակցության հոսքի գրականությանը, միասնական-տիեզերական ձևերին:

Վեպի ընկալման իմաստով շատ կարևոր են ժամանակն ու տարածությունը: Անցյալն ու ներկան անընդհատ շաղկապված են և հավասար, և գրողի համար կարևորվում են դրանց ներքին բնույթը, հաջորդականությունը, երևույթների միջև եղած կապը, անցյալի հայի ու ժամանակակից հայի ճակատագրերի ներքին նույնությունը: Ժամանակը մեծ է, տիեզերական, միասնական ու հավերժական: Ոճական առանձնահատկությունների առումով վեպում մեծ տեղ ունեն մաս կրկնությունները: Անչափ հետաքրքիր

են վեպի գունապնակը, գույների սիմվոլիկան: Անընդհատ կիրառվում են **կարմիր** ու **սև** գույները և **արյունը**, որը նույն կարմիրն է: Երեքն էլ հանդես են գալիս որպես խավարի, ողբերգության խորհրդանիշ. «Կարմիրը կենաց և մահու աշխարհների վերջին սահմանագիծն է, մահամատույցը, ուր հեղձամահ սևն է բնակվում»¹⁸:

Ազգային պատմության քննության համատեքստում հետաքրքրական և հիշարժան են մաս Հրանտ Մաթևոսյանի «Խումհար» («Կենդանին և մեռյալը») և «Մեսրոպ» ստեղծագործությունները:

«Խումհարն» ունի ինքնակենսագրական հիմք: Վիպակի գլխավոր հերոսը արվեստագետ, գրող Արմեն Մնացականյանն է, ում նախատիպը ինքը՝ հեղինակն է: Հետագայում կոտեսենք, որ Խեչոյանի դեպքում ևս «Սև գիրք, ծանր բզեզ» գործում պատերազմի, միջավայրի ու մարդու վերաբերյալ դիտարկումներն արվում են արվեստագետի շուրթերով:

«Խումհար» վիպակում ներկայացվում են մեկօրյա դեպքերի, հույզերի, տպավորությունների պատմություն, մտքերի հեղեղ, ինչպես և «Սկիզբը» կամ «Աշնան արև» վիպակների պարագայում: Ի սկզբանե Մաթևոսյանն այն վերնագրել է «Խումհար», «Ծառերը» գրքում դարձրել է «Կենդանին և մեռյալը», ապա նորից վերադարձել «Խումհար» վերնագրին՝ ցանկանալով շեշտադրել գլխավոր հերոսի ներքին հոգեվիճակը, մեծ աշխարհում իր տեղը գտնել փորձող հերոսի հոգնատանջ ընթացքը և վարքագիծը: Ըստ Էդ. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանի»՝ խումհարը (խումար) հարբածությունը լիարժեք չհաղթահարած իրավիճակն է, նոր-նոր սթափվելը: Ունի մաս ծուռ, խենթ, գինով հարբած փոխաբերական, ժողովրդական իմաստը, ինչը բնորոշ է հատկապես արվեստագետներին: Դուրս գալով հարազատ ծնակուտյան

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 6-7:

միջավայրից՝ գործողությունները այս անգամ տեղափոխվում են քաղաքային միջավայր՝ Մոսկվա: Գրողին լիովին բավարար է մեկ օրը՝ տիրող իրադրությունն իր բոլոր ենթաշերտերով ներկայացնելու համար: Հայտնվելով նոր, մեծ ու տարօրինակ աշխարհում, շփումներ ունենալով ամենատարբեր մարդկանց հետ՝ կին թե տղամարդ, Արմենը հայացք է նետում իր անցյալին, խորհում կիստղամարդ հարաբերությունների, գյուղական ու քաղաքային կյանքի հակադրության, ցեղի ու էթնոսի մասին, շաղկապում անցյալն ու ներկան: Եվ ի՞նչ եզրակացության է հանգում նա. «Այդ մեկ օրն ինձ այնպես դատարկ թվաց»: Սա դատարկ կյանքի մեկ օրն է, «որը նրան հեռացնում է իր Սկզբից, ակունք-արմատներից»¹⁹: Ընդհանրապես վիպակը կառուցված է հակադրությունների ու հակասությունների հիմքի վրա: Երկվորյունն ու հակասականությունը չափազանց բնորոշ էին նաև Խեչոյանի ստեղծագործությանը: «Մարդու և միջավայրի, դարի և պատմության, ներկայի ու անցյալի փոխհարաբերությունները, բարոյական, մշակութային, ազգային ու հոգևոր ճշմարիտ արժեքների գնահատման չափանիշները, մարդու գոյության իմաստը անցնում են հերոսի հուզաշխարհի միջով և ձեռքագատվելով դրույթի տեսականությունից՝ ձեռք բերում գեղարվեստական լայն ու խոր շնչառություն»²⁰, – Մաթևոսյանի մասին գրում է Կ. Աղաբեկյանը:

Ի վերջո անդրադառնանք Լևոն Խեչոյանի «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպին (1999): Հեղինակն այն նվիրել է արցախյան գոյամարտին, հրազդանցի ազատամարտիկներին, ովքեր «ոչ մահվան առաջ կանգ առան, ոչ էլ Աստծուն ծաղրեցին»: Ուշագրավ է որ «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» պատմավեպի բնաբանն էլ ընտրված էր Աստվածաշնչի Առակաց գրքից: Հեղինակը վեպն

¹⁹ *Գրիգորյան Վ. Ա.*, Հրանտ Մաթևոսյան, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989, էջ 100:

²⁰ *Աղաբեկյան Կ.*, Ծմակուտի վիպասքը, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1988, էջ 173:

սկսում է Դանթեի տողերով, քանի որ պիտի ներկայացնի դժոխային, պատերազմական ուղին, որի միջով անցնում է հեղինակ-արվեստագետը: Արդեն նշել ենք, որ Խեչոյանը, հետևելով մաթևոսյանական ավանդներին, խորամուխ չի լինում գործողությունների ներկայացման մեջ: Նրան հետաքրքում են հերոսի հուզապրումը, հոգեբանությունը, տվյալ իրադրության թողած հետևանքը: Վեպում բազմաթիվ են նատուրալիստական էջերը, բաց տեսարանները, բայց այն ամենն ինչ էլ ամոթի ու խայտառակության մասին չէ: Հեղինակը ձգտում է թափանցել մարդկային հոգեբանության խորքերը, հասկանալ պատերազմ տեսած, պատերազմի միջով անցած մարդուն: «Արվեստագետը վերստեղծում է կյանքը՝ արտահայտելով նրա ոգին և ոչ թե տառը»²¹, - նշում է գրականագետ Ժ. Բալանթարյանը: Գլխավոր հերոսը ջափախեցի Օնանն է, ում շուրթերով էլ հյուսվում է պատումը: Առաջին իսկ էջերից զգացվում է Մաթևոսյանի շունչը: Օնանը ներկայացնում է տոհմեցիներին, վերջիններս տողերի արանքում ճանաչում են իրենց ու գայրանում, վիրավորվում: Վեպը գրված է հուշագրության կամ օրագրության ձևով: Հեղինակը ներմուծում է ներդիր դրվագներ, օրինակ՝ սկսում է պատմել Արշակի ու Փառանձեմի մասին, ովքեր նախորդ վեպի հերոսներն էին: Սա բնորոշ է նաև Հրանտ Մաթևոսյանին:

Ներկայացվում է մահվան ու մեռյալների աշխարհը, մահը հանդես է գալիս որպես նշան, խորհրդանիշ: Պատերազմն իր հետևից թողնում է **ոչինչ**, դեմ դիմաց են կանգնում կենդանին ու մեռյալը: Հիշենք «Խումհարի» երկրորդ վերնագիրը:

Ըստ ամենայնի, Խեչոյանը պատերազմական բուն իրադրություն, գործողություններ չի ներկայացնում: Այստեղ ևս կարևոր է գոյաբանական, էքզիստենցիալ դրաման. ի՞նչ է զգում մարդը, ո՞ր է նա գնում: Որպես հակադիր նշաններ՝ բինար-օպոզիցիոն զույգ,

²¹ Բալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Եր., «Զանգակ» հրատ., 2002, էջ 47:

հանդես են գալիս կյանքը և մահը: Ակամա հիշում ենք Ե. Չարենցի «Դանթեական առասպելը»՝ մահ, թաղում, մահ, դժոխային ճանապարհ մահերի ու դիակների միջով: Օնանին ուղղվում են մամակներ, բազմաթիվ սպառնալիքներ, որոնք բոլորը մահ են գուժում, կարծես կյանքը մահի մասին է, մեռյալ կյանք՝ առանց սիրո: Վիպելով իր ու Աննայի սիրավեպը՝ վիպասանն այն անընդհատ գուգաղղում է Արշակի ու Փառանձեմի պատմությանը: Հեղինակը հավատում է մարդուն, նրա հաղթանակին:

Այստեղ ևս կարևոր է գույնը՝ որպես սիմվոլ: Վերնագրից սկսած՝ հանդես է գալիս սև գույնը՝ սև գիրք, սև օրեր, սև կյանք: Գունային ու պատկերային կրկնությունների միջոցով ստեղծվում է մեռյալ աշխարհի ու կյանքի պատկերը. «...Իսկ համատարած սեր արագընթաց գալիս, խփում է՝ ինչպես աստվածաշնչյան մորեխի և խավարի արշավը հողագնդի վրա...»²²:

Ֆիզիկական գոյության պահպանումն անհնարին է դառնում, քանի որ բարոյալքման կողքին վեր է հառնում սոցիալական անհուսալի դրությունը. մարդիկ աղքատ են, չեն կարողանում հոգալ սպրուստի միջոցները: Այստեղ ևս նկատում ենք դեպի սկիզբը գնալու տևական փնտրտուքը, ինքնության պահպանման բանալին գտնելու փորձերը, որոնք, թվում է, պիտի հաջողվեն՝ գոնե ժամանակավորապես: Սա մի պայքար է ինքն իրեն գտնելու ու ճանաչելու մասին, մարդ մնալու, ներսից դուրս չգալու մասին, որը «Միերի դռան գրքում» պետք է վերջնականապես առկայծի և ձեռք բերի անկյունաքարային նշանակություն:

Ազգային վեպը և մասնավորապես Փոքր Միերի կերպարը հետաքրքրել են մաս արդի հայ գրականությանը՝ Հրանտ Մաթևոսյան, Լևոն Խեչոյան, Գուրգեն Խանջյան:

Հայկական էպոսի ընթերցման ճիշտ հայեցակետ է թելադրում Հրանտ Մաթևոսյանը: Հարյուրավոր մեկնաբանություններ

²² ԽՀեչոյան Լ., Սև գիրք, ծանր բզեզ, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1999, էջ 45:

կան էպոսի ու նրա թողած դասերի վերաբերյալ, բայց միանգամայն այլ է Մաթևոսյանի ընկալման կերպը: Արդեն նշել ենք, որ Հրանտ Մաթևոսյանը անցյալին վերադառնում էր ներկան իմաստավորելու նպատակով և ցանկանում էր ոչ թե նոր պատմություն կերտել, այլ ցույց տալ դասեր քաղելու ուղին: Նրա համար չկային բացարձակ անցյալ և բացարձակ ներկա, այլ կար տիեզերական ու հավերժական ժամանակ, որը հնի ու նորի, անցյալի ու ներկայի համադրման ու հակադրման արդյունքն էր: Ուրեմն էպոսին էլ Մաթևոսյանը փորձում էր մոտենալ այս մեկնակետից: «...Մեր էպոսն ինձ համար ուղղակի հայ ողջ մշակույթի գագաթն է: Հենց Փոքր Սիերի ճյուղը: Ժողովրդի, ասացողի, ասացողների մտավոր գործունեությունը կարծես չի զորել՝ ծեփելու, կերտելու, ծավալելու, ուռուցիկ դարձնելու էն գլխավորը, որ մի անգամ հանճարի միտքը կռահել է: Էսօր մեր իրականությունը Փոքր Սիերի անիրական իրականությունն է: Խուսափուկ, անորոշ բշնամի և իրական պարտություն: Ո՞վ է կարողանալու մարմնավորել էս բոլորը»²³, - գրում է Հրանտ Մաթևոսյանը: Առաջին իսկ նախադասությունը բավական է, որ նկատելի դառնա՝ ինչ վերաբերմունք ունի գրողը հայոց դյուցազներգության նկատմամբ: Գաղտնիք չէ, որ ժողովրդի գոյության պահպանման ամենահզոր կռվաններից մեկը մշակույթն է: Եվ եթե էպոսը մշակութաբանական արժեք, գագաթ ու բարձրակետ է համարվում, ուրեմն նրանում խտացված-ամփոփված են հայ ժողովրդի կրած հաղթանակներն ու պարտությունները, նվաճումներն ու փորձությունները, պատմության դասերը, հայ մնալու, ինքնությունը, դիմագիծը չկորցնելու գորավոր բանալին: Բայց հետաքրքիր է հետևյալը. ինչո՞ւ «հենց Փոքր Սիերի ճյուղը»: Չէ՞ որ Դավիթն է մշտապես եղել ժողովրդի կատարելատիպը, հույսերի ու նվիրական ձգտումների կատարող-նվիրյալը: «Դավիթն է ընդ-

²³ *Մաթևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., «Հայագիտակ» հրատ., 2004, էջ 51:

գծվել, Դավիթն էր անհրաժեշտ ազգային զարթոնքի մեր իրականությանը, իրական Դավիթ, իրական թշնամի, իրական հաղթանակ: Դրանով գրականության բուն էությունից հեռացավ հայ գեղարվեստա-փիլիսոփայական միտքը, չնայած ակնհայտորեն Սիերի վիճակն էր կրկնվում՝ և՛ առանձին, նույնիսկ խոշոր անհատականությունների, և՛ կուսակցությունների ու ողջ հայ իրականության ճակատագրերում»²⁴, - շարունակում է հեղինակը: Փաստորեն ի՞նչ է ստացվում. մենք կտրվել ենք իրականությունից, փնտրել ու սպասել ենք Դավիթին՝ որպես ազգային զարթոնքի ավետաբերի, այնինչ մեր ներսում ու դրսում՝ իրականության մեջ Սիերն էր. «Սիերի վիճակն էր կրկնվում ակնհայտորեն»: Խուսափուկ թշնամի, անորոշ թշնամի և իրական պարտություն. Դավիթից ու Մեծ Սիերից սկսած և նրանցից հետո հայն իր սխալներից դասեր քաղել չսովորեց, ընտանիքն ու ազգը առաջին տեղում դնել չսովորեց, բազում փորձություններ ու պարտություններ տեսնելուց հետո հաղթել չսովորեց... «բա, էսքան պարտվես ու հաղթել չսովորե՞ս»: Իսկ մոլորյալ Սիերը ժառանգեց նախնիների սխալները: «Փոքր Սիերը պարտադրված ժառանգորդն էր հոր ու պապի գործած սխալների, որբությունը դառնում էր հայոց արքաների ավանդը սերունդներին: Վտանգված էր հայոց դյուցազնական գենի վերջին կրողը. գուցե Ագռավաքարում փակվելը անհետացող սերունդ փրկելու հնարավոր ճիգ էր, մինչև հայոց միտքն ու ոգին գործություն կատանային գատորոշելու և վնասագերծելու մեզ»²⁵, - նշում է գրականագետ Ս. Ավետիսյանը: Ուրեմն Մաթևոսյանն ուղղորդում է անկախության շրջանի գրողներին՝ տեսնելու նոր իրականությունը, նոր հերոսին ու գտնելու նրան (Փոքր Սիերին) կերտելու, պատկերելու գեղարվեստական ուղին, բանալին: Իսկ ինքն ահա ահազանգ է հնչեցնում՝ պետք է յուրաքանչյուրս գտնենք մեր-

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Ավետիսյան Ս., Գիր և ինքնություն, Եր., «Անտարես» հրատ., 2016, էջ 15:

սի Միերին, ընդառաջ գնանք նրան, հաշտվենք, որպեսզի ճանաչենք ներքին և արտաքին իրական թշնամուն ու հաղթենք: Այս հետագծով է գնալու Լևոն Խեչոյանը:

Իսկ ո՞վ է Մաքևոսյանի Միերը. «...Իմը դեռ ճանապարհին է: Ձեռագիր «Մեսրոպ»՝ տղայի իմ իսկապես հանդգնությունը, վիրավորելու չափ քաշքշեցին ու դես ու դեն արին...»²⁶: Մեսրոպն այն կերպարն էր, որ առանձնանում էր առօրյա հոգսերով տարված գյուղացիների շարքում՝ զգալով իր հայությունը, արժեքավորելով իր պատմությունը: Սակայն նա ցավալիորեն **մենակ** է ու **ամփոփվում**, **մեկուսանում** է իր մեջ: Սրանք այն նախանշաններն են, որ հետո պիտի զարգանային խեչոյանական Միերի կերպարում:

Մաքևոսյանական Միերը Մեսրոպն էր, ում մեջ արդեն կային այն սաղմերը, որոնք պիտի զարգանային Խեչոյանի Փոքր Միերի կերպարում: Ո՞ր հատկանիշներով էր Մեսրոպը մոտենում վիպական Փոքր Միերի կերպարին: Վիճելով գյուղացի հովիվների հետ՝ Մեսրոպն ասում է. «Սարի էն երեսին թշնամի չկա, թշնամին դուք եք...կային միայն հովիվներ, որ թքոտեցին **հեռացող** Մեսրոպի ետևից»²⁷ (ընդգծումը մերն է – Փ. Վ.): Արդեն իսկ զգացվում է հեռանալու, թողնել-գնալու մոտիվը: Հիշենք նաև, որ Փոքր Միերին Սասունում չեն ընդունում առաջին հերթին նրա հարազատները՝ Վերգոն ու իր ժառանգները:

Լևոնի հետ վիճելուց հետո «փայտացած մարմինը տեղից շարժվեց, բայց թե դեպի ուր՝ ինքն էլ չգիտեր» (ն. տ., էջ 199): Անորոշությունը, անշարժության վիճակը, ուր գնալը, ինչ անելը չիմանալը նույնպես հիշեցնում են Փոքր Միերին: Մեսրոպն ընկել էր խոտերին, խփում էր գետնին, «իբր խելք ուներ, եղածն էլ տարավ սիրիքներում թողեց, եկավ» (ն. տ.): «Նա շաղված մարդ էր» (ն.

²⁶ *Մաքևոսյան Հր.*, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 51:

²⁷ *Մաքևոսյան Հր.*, Ծառերը, Երևան, 1978, էջ 194:

տ., 201): Թվում է՝ Մեսրոպն էլ հասել է անհասկանալի, սահմանային ինչ-որ վիճակի. «Մեսրոպը սովորում էր թվեր ու անուններ և հունցում ու դարձնում Հայաստան» (ն. տ., էջ 212): Ուրեմն Մեսրոպն էլ Փոքր Սիերի նման նոր Հայաստան, նոր իրականություն պիտի կերտեր, կռվեր հանուն արդարության:

Անկախության շրջանում, հետևելով Մաթևոսյանին և շարունակելով նրա ավանդները, Փոքր Սիերի առեղծվածային կերպարի հետագծով է գնում մաս Լևոն Խեչոյանը: Նա Սիերին փնտրել է իր ստեղծագործական ամբողջ կյանքում, անդրադարձել գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում, բայց ի վերջո նրա անվերջ թվացող որոնման արդյունքը դառնում է «Սիերի դռան գիրքը» վեպը (2014): Այն ունի կառուցվածքային յուրօրինակ համակարգ: Արվեստագետ-դասախոս հեղինակը, ով մտադիր էր եղել վեպ գրել Փոքր Սիերի մասին, դասախոսություններ է կարդում՝ դրանք համադրելով իր անձնական կյանքի դրամային:

Առաջին դասախոսությունը բացվում է խորհրդավոր բնաբանով. «Որտեղ էլ լինենք, դռան հակառակ կողմում ենք: Ներսիմներն այն՝ ելքի, դրսիները մուտքի դուռ են անվանում»²⁸: Արդեն իսկ պարզ է հեղինակային կողմնորոշումը. Սիերը ոչ միայն Ագռավաքարում է (դրսում), այլև հեղինակի ու յուրաքանչյուր հայի ներսում:

Հերոսի մենության թեման ուղեկցում է Խեչոյանին դեռևս «Խնկի ծառեր» ժողովածուի պատմվածքներից և հատկապես համանուն վիպակից, որը նման է ազգային էպոսին: Հիշենք միայն այն, որ տոհմի հիմնադիրը Շուշան մախատատն էր (էպոսի ծովինարը): Ապա այն կարմիր թելի նման անցնում է հեղինակի բոլոր ստեղծագործություններով, և մենակ, տառապող հերոսի ֆեմոմենը կարծես դառնում է Սիերը: Այստեղ Խեչոյանը կրկին հա-

²⁸ *Խեչոյան Լ.*, Սիերի դռան գիրքը, Եր., «Անտարես » հրատ., 2014, էջ 11: Այսուհետև այս գրքից արված մեջբերումների հղումների էջերը կտրվեն շարադրանքում փակագծերի մեջ:

վատարիւմ է մնում իր սկզբունքին: Նա ներկան ու անցյալը դիտարկում և խաղարկում է հավերժական ժամանակի ֆոնին և գնում է դեպի էպոսը՝ ազգային ինքնագիտակցություն արթնացնելու և զարթոնքի կոչ անելու ազնիվ մղումով: Յանկանում է վառել հայոց արժանապատվության ջահը, արթնացնել մարդկանց թմրած հոգիները, նրանց տանել ինքնաճանաչման և աշխարհաճանաչման ճանապարհով:

Խեչոյանի վեպն ունի հետմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ տարրեր. միայնակ, տառապող հերոս, ով այլևս կորցնելու ոչինչ չունի, միֆակիրարկման հետաքրքիր դրսևորումներ, առեղծվածայնություն, ժամանակային կտրուկ անցումներ, անախորճիզներ, կերպարի հակասականություն, երկվություն, ինչն էլի բնորոշ էր նրա նախընթաց գործերին: «Խեչոյանի հերոսը դառնում է մի մեծ, տիեզերական ժամանակի մի մեծ շրջափուլի ավարտի ու նոր շրջափուլի սկիզբն ազդարարող առասպելական հերոս»²⁹, - գրում է Վ. Գրիգորյանը: Միերը կանգնած է հիմ ու նոր ժամանակների սահմանագծին, նրա միջոցով է հեղինակը արժեքավորում հինը, անցյալը և նոր ժամանակների մարդուն ուղղորդում դեպի ապագա՝ արդեն իմաստնացած, ինքն իրեն գտած, արժանապատիվ: Նրան է վերագրվում փրկչի առաքելությունը. ակնհայտ են Փոքր Միերի ու Քրիստոսի միջև տարվող ընդհանրությունները:

Միերը նման չէ Սասնա տան նախորդ հերոսներին: Նրան այլևս չեն օգնում Սանասարից ժառանգված զենքն ու զրահը, հողն իրեն չի պահում, «դալքցեր է», աշխարհը պիտի ավերվի ու նորից շինվի. եկել է հոգևորի, հոգու ժամանակը: Սա ավելի կարևոր է Խեչոյանի համար, քանի որ այս գիտակցմանը գալուց հետո, սեփական ներսը ճանաչելուց հետո կարելի է մտածել ապագա կերտելու մասին: Այս մեկնակետից էլ նա կարծես Միերին դի-

²⁹ Գրիգորյան Վ. Ռ., Լևոն Խեչոյանի ստեղծագործությունը, էջ 344:

տարկում է իբրև հոգևոր աստվածություն: Պատմում է բուռն կրքով, էպոսին բնորոշ լեզվով ու պատկերազգացողությամբ՝ զուգահեռ կատարելով նաև գիտական, փիլիսոփայական, գաղափարական մեկնաբանություններ:

Մեերը փակվել է, որպեսզի փրկվի և փրկի, գա ինքնիրացման, ինքնաճանաչման: Այսպիսին է Մեերի ֆենոմենն ըստ նրա: Մեերին Խեչոյանը գտնում է նաև իր ներսում. «Մինչ Մեերը խոսում պարտադրում էր, Պատարագին մեկ անգղի, մեկ արծվի, մեկ էլ հրագույն խաչաթև թռչնի կերպով պտտվում էր մեր գլխավերևները, զարմացած, կտրացած աչքերով Մեերին էր նայում, թե ինչպես էր քաշքշելով պահանջում՝ իրեն ընդունելու համար աջս պարզեմ:

Մի խոսքով բարեկամներ, ամենացավազին, հակասական զգացման զգացմունքներով Մեերն իմ ներսում էր» (էջ 29):

Մեերը նաև Մաթևոսյանի ներսում էր:

Հայ մարդը օտարվել-վերացել է, ինչը կրկին զուգահեռվում է Մեերի աշխարհաթողությանը, պարբերաբար կրկնվում է մեր պատմական զարգացման ընթացքում, և կարելի է ենթադրել, որ հայ մարդու օտարումն իր երկրից օրինաչափ բնույթ ունի: Իսկ ահա Մեերը նոր ժամանակների մարդն է, ով պետք է հաղթի ու հաղթել սովորեցնի, նոր աշխարհ կառուցի:

Մեերը կանգնում է բարդ ընտրության առաջ՝ անհա՞տ, թե՞ ժողովուրդ: Այսինքն՝ դարերով արմատացած սովորույթնե՞ր, թե՞ ինքնություն: Փախուստը դեպի Ագռավաքար նրա ընտրությունն էր ու հաղթանակը, հակառակ դեպքում կպարտվեր՝ ընտրելով սովորույթի ուժը:

Մեերն անցնում է բազմաթիվ թափառումների, մաքառումների ու փորձությունների միջով, և այդ ուղին նրան տանում է դեպի սկիզբ, ակունք ու արմատ: Սա Մաթևոսյանի ու Խեչոյանի գաղափարախոսության հիմնաքարն է: «Մեերի դռան գիրքը» դառնում է հայոց հեթանոսական ժամանակաշրջանի Աստվածաշունչը:

«Հայերը «Բիրլան» քարգմանեցին «Աստվածաշունչ» ոչ միայն Աստծո հանդեպ ունեցած նվիրումի, սիրո, այլև իրենց անցած պատմության, մշակույթի հիշողության պարտադրանքով»³⁰: Հետաքրքիր է, որ հեղինակը իր ստեղծագործությունը անվանել է հենց «գիրք»:

Թե՛ Մաթևոսյանը, թե՛ Խեչոյանը ազատ են վարվում ժամանակի և տարածության հետ, որովհետև գործ ունեն տիեզերական, հավերժական ժամանակի հետ: Եվ քանի որ նրանց ստեղծագործություններում մտքերը գերակայող են գործողությունների նկատմամբ՝ միտքն ուր ասես կարող է գնալ, նույնը տեղի է ունենում նաև խնդրո առարկա գործում. Խեչոյանը կարծես կանգնեցնում է ժամանակը, ներկան, ինչպես այն հազարավոր տարիներ կանգնած է Ագռավաքարում: Գրողը մշտապես Փոքր Միերի հետ է, միտքն անընդհատ պտտվում է նրա շուրջը, բայց ցանկացած պահի բաց է թողնում, հետ գնում՝ հասնելով մինչ Սամասար ու Բաղդասար, կամ սկսում է խորհրդածել, վերլուծություններ կատարել՝ դասախոսի ներկար օրագրերի միջոցով:

Խեչոյանը, ինչպես նախորդ գործերի պարագայում, այնպես էլ այստեղ, վստահում է իր ասելիքի իսկությանը, քանի որ քննական ու ճշգրիտ աշխատանք է կատարել: Ու պատահական չէ, որ նա ոչ մի անգամ էպոս բառը չի գործածում, մշտապես կիրառում է «ազգային վեպ» կապակցությունը, որովհետև ուզում է, որ իր ասածը ընկալվի իբրև եղելություն, ոչ թե որպես առասպելախառն պատմություն, հորինվածք:

Վեպում խորհրդանշական դեր ունի **հիշողությունը**: Երբ թվում է, թե հասել է սահմանային մի վիճակի (գնում է Ագռավաքար՝ Միերին փնտրելու), պատմողը հանգում է այն եզրակացության, որ Միերը գոյում է Ագռավաքարի և առհասարակ մարդկային հիշողության խորքերում. «Միաժամանակ կռահելու պես

³⁰ Նույն տեղում, էջ 375:

հասկանում էի՝ ապամարմնավորված Միերը, որպես համագ-
գային ոգի, ժամանակից և տարածությունից անդին Ագռավաբա-
րի հիշողության մեջ էր ապրում...» (էջ 378): Մեկ այլ տեղ ասվում
է. «Միերն Ագռավաբարում համագգային հիշողության հոգևոր
բովանդակությունն էր» (էջ 383):

Ամփոփելով նշենք, որ Հրանտ Մաթևոսյանը և Լևոն Խեչոյա-
նը գնում են Փոքր Միերի առեղծվածի լուծման ճանապարհով՝
նրան համարելով ազգային ինքնության արթնացման ու պահ-
պանման մարտիկ: Երկուսն էլ փնտրում են Միերին ու գտնում են
իրենց ներսում, միաժամանակ նաև դրսում՝ «անիրական իրակա-
նության» խորխորատներում: Մաթևոսյանական ու խեչոյանա-
կան Միերները կանգնած են հին ու նոր ժամանակների սահմա-
նագծին: Հինը հաղթահարելով, կապանքների ու կաշկանդումնե-
րի դեմ պայքարելով՝ նրանք պետք է ծնունդ տան նորին:

Հրանտ Մաթևոսյանը Փոքր Միերին անդրադարձել է դրվա-
գային ձևով՝ հարցազրույցներում ու հոդվածներում: Միերի կեր-
պարին աղերսվում է Մեսրոպը՝ որպես իր հայությունն ու ինքնու-
թյունը գիտակցող մարդ, որ ձգտում է դեպի ազգային արմատնե-
րը, ինչն էլ երկու հեղինակների գաղափարագեղագիտական
նպատակադրումն էր:

Շարունակելով Մաթևոսյանի ավանդները՝ Լևոն Խեչոյանը
կերտում է իր Միերին, ով ապրում է Ագռավաբարի հիշողության
մեջ՝ կրելով համագգային հիշողության հոգևոր բովանդակությու-
նը:

РЕЗЮМЕ

МАТЕВОСЯНОВСКИХ ЧТЕНИЙ

Уже ставшая традиционной 5-я научная сессия “Матевосяновских чтений” (14 мая 2025 г.) была посвящена 90-летию Гранта Матевосяна. В настоящих статьях, созданных на основе прочитанных докладов, по-новому рассматривается ряд ключевых вопросов наследия великого писателя. Творчество писателя рассматривается в контексте связей с армянской и мировой литературой.

Сборник подготовил к изданию и отредактировал Вазген Габриелян.

SUMMARY

MATEVOSYAN READINGS

The 5th scientific session of the already traditional "Matevosyan Readings" (May 14, 2025) was dedicated to the 90th anniversary of Hrant Matevosyan. In these articles, created on the basis of the presented reports, a number of key issues of the great writer's legacy are examined anew. We examine the writer's work in the context of its relations with Armenian and world literature.

The collection was prepared for publication and edited by VAZGEN GABRIELIAN..

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

**ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ**

5

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Լ. Ավետիսյանի

Հեղինակը հաստատում է, որ ծանոթ է «ԵՊՀ գրահրատարակչական քաղաքականությանը», և զրքում առկա փաստերը, դիրքորոշումները, կարծիքները շարադրված են հեղինակային իրավունքի և էթիկայի միջազգայնորեն ընդունված սկզբունքների պահպանմամբ:

Ստորագրված է տպագրության՝ 29.10.2025:
Չափսը՝ 60x84 $\frac{1}{16}$: Տպ. մամուլը՝ 17,375:
Տպաքանակը՝ 100:

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