

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

**ԿԵՐՊԱՐԻ ԵՎ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏԻ
ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2023**

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)
Ս 300

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ գիտական խորհուրդը:*

Խմբագիր՝ Բ. Գ. Ք., դոցենտ Ս. Գրիգորյան

Գրախոսներ՝ Բ. Գ. Ք., դոցենտ Ա. Ղազարյան
Բ. Գ. Ք., դոցենտ Ռ. Էլոյան

Սաֆարյան Վազգեն
Ս 300 Կերպարի և համատեքստի տիպաբանությունը Հրանտ
Մաթևոսյանի արձակում: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2023, 152 էջ:

Մենագրության մեջ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության բնութագրական կողմերն ու էությունը վերլուծվում են ժամանակատարածական հարաբերությունների, կերպարի տեղային ու համամարդկային ընդգրկումների, գրողի ոճի խոհական-մետաֆորային և ժողովրդական մտածողության համադրումների կառուցվածքային ու տիպաբանական սկզբունքներով: Գիրքը կարող է կիրառելի լինել բուհական մասնագիտական դասընթացներում, նաև գրողի աշխարհը մտնելու պատրաստակամություն ունեցող հետազոտողի համար:

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)

ISBN 978-5-8084-2628-3

<https://doi.org/10.46991/YSUPH/9785808426283>

© ԵՊՀ հրատ., 2023

© Սաֆարյան Վազգեն, 2023

Քոլանդակություն

ՍՈՒՏԶ	5
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՊԱՏՄԱՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ	7
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ «ԽՈՒՄՀԱՐ» ԵՎ «ՀԱՂԱՐԾԻՆ» ԵՐԿԵՐԻ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ	33
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ ՏԵՐԸ ՆՇԱՆԱԿԱՐԳԻ ԳԱՂԱՓԱՐԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԸՆԴԳՐԿՈՒՄԸ	73
ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԵՐՈՍԻ ՕՏԱՐՈՒՄԸ	116
SUMMARY	148
АННОТАЦИЯ	149
ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	150

ՄՈՒՏՔ

Հրանտ Մաթևոսյանը հարցազրույցների ու հոդվածների տեսական ձևակերպումներում ու գեղարվեստական խոսքի մեջ ուղղակիորեն նախանշում է վերլուծական շատ հիմունքներ: Գրականությունը դիտելով որպես կարոտ անցյալի, ներկայի ու ապագայի նկատմամբ և համարելով անադարտ մարդու հավերժական փնտրտուք՝ գրողը սահմանում է կերպարի մեջ քրոնոտոպային ընդգրկումների՝ գրականության բարձր առաքելությունը: Միաժամանակ նշում է, որ իր ստեղծագործությունները չեն կառուցվել բովանդակության ու կոնֆլիկտի ավանդական զարգացումների սկզբունքով (Ինքն ասում է՝ ստացվում է «պատառոտված կոմպոզիցիա») և դրանով հետազոտող գրականագետին կարծես ուղղորդում է դրանցում փնտրելու մարդու-ժամանակի-տիեզերքի խորքային հարաբերություններ՝ խիստ որոշարկված տեղային հերոսի կերպարում:

Ժանրային պահանջների հստակ սահմաններում պատմագեղարվեստական գործ չստեղծած հեղինակը այդպես որոշարկում է իր պատմափիլիսոփայությունը, ազգայինի ու կայսերականի բավիղներում փոքր ազգի գոյաբանական հիմունքները: Խնդիրը ինքնին հարադրվում է հին ու նոր քաղաքակրթությունների, անադարտ բնականի և անճիշտ ընկալումների պարտադրանքով «աղարտող բանականի» իրական ու ստեղծական հակադրություններին: Առաջանում է մարդու օտարման, իր երկիր-տանը ապրելու և դրա տերը լինել-չլինելու դրաման: Առնչվո՞ւմ է դրա հետ «մարդը միայնակ է» էքզիստենցիալ տեսաբանությունը, թե ոչ, կարող է թվացյալ հարցականների անորոշություն թողնել, բայց, ըստ էության, բոլոր կերպարները՝ հողագործ-անասնապահը թե մտավորականը, դեկավարը թե ենթական, կինը թե տղամարդը, երեխան թե տարեցը, անգամ կենդանական նախասկզբի կրողները, իրենց շահի հետապնդումներով կամ նաև դիմացիների ու երկրի համար անշահականությամբ, ներքին բարդ կոնֆլիկտների մեջ են դրա դեմ, փորձում են գտնել ուժի ապավինության հիմքեր՝ չթաքցնելով նաև դեպի օտար մի անորոշություն հեռանալու մղումները:

Մենագրությունը անընդհատ սպասելի հաջորդ փորձն է մաթևո-

սյանական կերպարների ու բառահամատեքստի առատ շրջանառումով հաստատելու գրականագիտության մեջ դիտարկված սկզբունքները, տեսնելու վերլուծական նոր մոտեցումներ՝ գուցե ակնարկելով ապագա հետազոտողներին հուշող ինչ-ինչ քայլեր: Հարկ եղած դեպքում ներառելով ժամանակակից փիլիսոփայական ու տեսական ընդհանրացումներ՝ աշխատել ենք Հ. Մաթևոսյանի «Լույսի հովիտի» մարդկանց բնավորության արտաքին ու ներքին շառավիղները տեսնել ազգային ծագումնաբանական հիմքից բխեցնելու գրողի վստահ փնտրտուքի մեջ՝ հարադրելով էպոսից ու Խորենացուց մինչև Աբովյան ու Թումանյան հայ մեծերի դիտարկումներին:

Այս քրոնոտոպային ընդգրկումների և ազգայինի վստահ սեփականման մեջ առանձնակի շեշտադրում ունի գրականության հիմնական «գործիքի»՝ բառի բազմաձայնային տարածականությունը՝ հեղինակ-կերպար-ընթերցող հավասարաթեք ստեղծագործական ազատությամբ: Թումանյանից հետո, ըստ ամենայնի, Մաթևոսյանն է հայոց բառ ու բանի, ժողովրդական մտածողության գանձարանի պարզ թվացող արտահայտչաձևերի մեջ ենթատեքստային անչափելի խորքայնության հարազատ յուրացնողն ու գրավոր վավերացնողը: Ստեղծագործական ճանապարհի գագաթնակետը այդ կերպ է համամարդկայնանում մանավանդ «Տաշքենդ», «Տերը», նաև «Անտիպներ»-ում ներառված «Տախը» երկերում, որոնց մեջ կատարելացված բազմաձայնային հզորությունը, իհարկե, անցել է «Խումհարի», «Աշնան արևի», «Մենք ենք մեր սարերի», «Մեսրոպի», նաև «Մեր վազքի» ու «Պատիժի», «Ալխոյի» ու «Գոմեշի» և այլ գործերի՝ հեղինակային կայուն ինքնատիպության հաստատումներով: Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործական ընդգրկումներն այնքան մեծ են, որ ցանկացած հողված ու մենագրություն կարծես դրանք բացելու կարևոր ուղի են դառնում, բայց հետո պարզվում է, որ դեռ զալու են նորերը, որ գտնեն մեծի ընկալման իրենց վստահությունն ու պատրաստականությունը և սպասեն հաջորդ նոր եկողներին: Այս մենագրությունը ևս համարենք այդ սպասումների հերթական քայլը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՊԱՏՄԱՓԻԼՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությանն անդրադարձած համարյա բոլոր հեղինակները, մենագրության թե հոդվածի մեջ արծարծած այլևայլ հարցերի ու եզրահանգումների մեջ, նկատել են քրոնոտոպային համադրականությունը, այն, որ մի աննկատ ճմակուտում ապրող նույնքան աննկատ ու հասարակ մարդկանց մեջ գրողը խտացրել է բոլոր ժամանակների ու տարածությունների մարդկային ընդհանրական որակներ, որ այսօրվա հառաչանքի ու ժպիտի արմատներն անցյալներում են հողավորվել, և մարդն է ժամանակատարածական ընդգրկման կենտրոնը: «Սկիզբը», «Ճառերը», «Տերը» բացահայտ նշումներով վերնագրերն արդեն հուշում են, որ կերպարի «հոգեվիճակի հիմքում գլխավորապես գոյաբանական ազդակներ են... Ակներն է նաև բացարձակ կապի գիտակցումը¹», և պատմության ուղղակի գնահատման անհրաժեշտությունից առաջ դրանք «պայմանավորված են ժողովրդի պատմության և ճակատագրի գիտակցմամբ, ընկալվում են որպես ժողովրդական գիտակցության ու հոգեբանության դրսևորումներ»²: Պատանու տնքոցը հոր տնքոցի նույնիսկ արձագանքը չէ, այլ շարունակությունն է, ինչպես որ ասինձորյան գիշերային լռությունը միաձույլ ճեղքում են լենկթեմության ժամանակների գոռգոռոցն ու այսօրվա ինքնաթիռի հռնդյունը: Իսկ հերոսներն էլ «կոնկրետ ժամանակային միավորի մեջ հանդես են գալիս իբրև պատմության, անցած ժամանակների բանական ժառանգորդներ»³:

Նկատենք, որ կապող օղակ կարող է դառնալ ոչ միայն անցյալի փաստը, դրա գրավոր հավաստման սուբյեկտիվությունը, այլև պարզապես հիշողությունը՝ որպես ազգային գեներտիկական կոդ: Եվ այս դեպքում միշտ խնդիր կառաջացնի պատմական ճշմարտությունը

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

² Նույն տեղում, էջ 177:

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

պարզելու-հայտնաբերելու բարդությունը, քանի որ ներսում պահած ժառանգականության մասն բարդ է մարդը: Ահա ինչպես է դա ընդ-հանրացնում գրողի եղբայրը. «Սա, ուրեմն, հավատավոր Սկիզբն է՝ լինել Յեղի ամբողջության մեջ, Գրողի էկզիստենցը, հավատավոր Գոյը կամ գոյաբանությունը... Յեղի ու գյուղի պատմությունը չէ, և առհասարակ, սա պատմությունն է: Չուտ կյանքագրություն է», ուր «մշտագոյ ներկան միշտ լցվում է անցյալի հորձանքով»⁴:

Խնդրի նույնատիպ և ուղղակի ընկալումների հանդիպում ենք այլոց ձևակերպումներում ևս: Մի դեպքում դա ցեղ-ազգի գեղարվես-տական պեղումներում գրողի այն դիրքորոշումն է, որ «Մաթևոսյանը ժառանգորդման հարցերը քննում է կենսափիլիսոփայության և հոգե-բանական կերտվածքների մեջ. նա շատ քիչ տեղ է հատկացնում ֆի-զիոլոգիական տեսակին»⁵: Միմոն-Ավետիք կերպարային հակադրու-թյունը մի այլ դեպքում նույնիսկ ուղղակի եզրահանգման է բերում, թե դարերում ձևավորված հայի տեսակի մեջ «ավելի շատ ոգու, բանա-կանության, կամքի, բնավորության կենսական ուժի մասին է խոսքը: Այդ ուժը հաճախ բիրտ է, ճիշտ ինչպես բիրտ է լինում պատմությու-նը»⁶: Այս հարաբերություններում գրողական ճանապարհի մասին յուրօրինակ եզրահանգում է նաև այն, որ «խոշոր գծերով իրակա-նությունը ներկայացնելը գրողին տանում է կամ դեպի պատմություն, կամ դեպի հրապարակախոսություն... Մաթևոսյանը համոզված է, որ մանրամասների մեջ է առանձնահատուկը, տարբերակիչը, վերջին հաշվով՝ ազգայինը»⁷:

Նկատենք, որ պատմությունը չի բացառում մանրամասները, պարզապես դրանց գեղարվեստական ընկալում-արտացոլումը պի-տի բերի փիլիսոփայական-գեղագիտական ընդհանրացումներ, իսկ

⁴ **Համո Մաթևոսյան**, Հավատարմություն, «Մաթևոսյանական արձագանքներ»-1, Վա-նաձոր, 2005, էջ 86, 89:

⁵ **Սուսաննա Թումանյան**, Տեսակի խնդիրը Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործություն-ներում, «Մաթևոսյանական արձագանքներ»-2, Վանաձոր, 2011, էջ 20:

⁶ **Նանա Բադրատյան**, Հրանտ Մաթևոսյանի հրապարակախոսությունը, Եր., 2009, էջ 73:

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

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

Այսպիսով՝ ի՞նչ որոշակիությամբ է դրսևորվում պատմափիլիսոփայությունը մի գրողի ստեղծագործություններում, ով պատմագեղարվեստական երկ, ժանրային պահանջների ամբողջությամբ, չի ստեղծել, այդպիսին չէ անգամ «Չեզոք գոտի» դրաման: Ինչպե՞ս է այդ փիլիսոփայությունը «գեղարվեստականացում» Մաքևոսյանի ոչ-պատմական երկերում, ի՞նչ է դատում գրողը ժամանակա-տարածական այդ ընդգրկուն խնդիրների մասին: Չկա պատմություն մարդուց դուրս, և Մաքևոսյանը այսօրվա հայ մարդու մեջ է տեսնում ճանապարհն ու նրա սկիզբը, ազգային բնավորության հավերժական գծերի առկայությունը, դրանց առաջացման պատճառները և մեր ուժն ու բույությունն այդ կապերի մեջ: Ոչ թե դրա հակադրությունը, այլ ամբողջացումն է գրողի խոստովանությունը. «*Ես միշտ վերապահությամբ եմ նայել անցյալին և վարսահությամբ՝ ներկային. մի շեն օջախ ինձ համար ավելի է սրբալեղի՝ քեկուզ իր դուռն իմ առջև փակ լինի, քան մի որևէ սբ. Կարապետ՝ քեկուզ դուռն իմ առջև բաց*»¹⁰: Ուրեմն՝ նախ

⁸ Վ. Ա. Գրիգորյան, Հրանտ Մաքևոսյան, Եր., 1989, էջ 129:

⁹ Սերգեյ Սարինյան, Հրանտ Մաքևոսյանի ժամանակը, «Մաքևոսյանական ընթերցումներ»-1, Եր., 2006, էջ 7:

¹⁰ Հրանտ Մաքևոսյան, Սի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, Եր., 2002, էջ 8:

տեսնել ու հարազատորեն ճանաչել մարդուն, նրա բնավորության մեջ՝ դարերի համակեցության կարգերը, թռիչքներն ու անկումները, պատերազմի ու մշակույթի մատվածքը և այլն: Եվ այն ժամանակ գուցե հասկանանք, որ վտանգավոր են ցանկացած սևեռումներ, և երբ *«խոսում ու գործում ենք հանուն ցեղասպանության ճանաչման, ցեղի մեծուփորքով ծնկի ենք եկել մեր անթաղ մեռելների վրա և չենք տեսնում, որ հենց ցեղն ենք մսխում»¹¹*, պահանջատիրության մեջ պահանջատիրոջն ենք մոռանում և օտարում երկրից:

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

Շատ այժմեական թվացող այս դրսևորումները տեսակը ակունքում են անցյալից: Եվ տարբեր առիթներով գրողը խոստովանում է. *«Ամեն անգամ քեկուզ և ինչ թվում էր, թե այսօրվա մասին եմ գրում, բայց այդուհանդերձ հարաբերությունս միջնադարի հետ էր: Դարավոր կերպարների հետ էր»¹³*: «Աշխարհում բոլորիս տեղը Հայաստանն է ցույց տալիս» վերնագրված այս հարցազրույցում՝ տրված 1994թ., գրողը «միջնադար» ձևակերպումով տանում է մասն հնագույն

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

¹² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 242 (Նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում):

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

ժամանակներ, քանի որ տարժամանակյա ընդհանրացում անելով, թե՛ «*մենք փաստորեն կատարվում ենք, ոչ թե կատարում*», նա հասկանալիորեն դիմում է հայ տեսակի և ոգու հավերժական խտացում «Սասնա ծռեր»-ին. «*Թերևս ճշգրիտ պատասխանը էպոսն է րվել՝ հանձին Փոքր Մհերի*»: Այս ընթացքում հստակում է նաև հայոց հավերժական երկվորյունը. «*Հայ ազգային հերոսն ի վերջո Դավիթն է... Դավիթն անում էր, Մհերը լինում... հողը կակդած է, հերոսները մանրացած են... մեր լիովին դրսևորված անհատների կյանքերը կրկնում են Մհերին, ոչ Դավթին*¹⁴»:

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

Հայոց ներքին ուժի և թուլության հարաբերակցումը նաև արտաքին շառավիղներին, որը դառնալու է Մաթևոսյանի պատմափիլիսոփայության էական կողմերից մեկը, ազգաբանական ընդհանրացնող որակ է: Բնական է, որ խնդիրը պատմաբան-փիլիսոփաները և

¹⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հ. 2, էջ 641, 644:

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

մշակութաբանները բնմում են մեծ քաղաքակրթությունների կապերի մեջ: Սահմանվում է, թե «քաղաքակրթությունը դիտարկվում է իբրև մի համակարգ, որը գործառում է կոնկրետ ժամանակա-տարածքային և ընկերային չափույթի ծիրում՝ խնդիր ունենալով նախ և առաջ ապահովել հավասարակշիռ վիճակ ինչպես իր ներքին բաղադրիչների, այնպես էլ շրջակա միջավայրի նկատմամբ»¹⁶: Հայաստանը Արևելքի ու Արևմուտքի նկատմամբ ոչ այնքան սոսկական կապող օղակ է դարձել, որքան՝ քաղաքակրթություն է տվել երկուսին էլ (ինչ-որ բան վերցնելով նրանցից), և արևմտյան ռացիոնալիզմի ու արևելյան իռացիոնալիզմի կապերի մեջ հայերին՝ որպես հնդեվրոպական բնօրրանի տերերի, նորագույն մտածողներից շատերը «համարել են նախնական, անգամ արխայիկ տիպ», քանի որ հայերը «իրենց նախնական ու անաղարտ տեսքով ունեցել են ընդամենը մեկ առաքելություն՝ ոչ թե միայն իշխել բնության վրա (ռացիոնալիզմ) կամ միայն ու միայն ենթարկվել նրա անմեկնելի տարերքին (իրացիոնալիզմ), այլ ապրել նրա հետ անխզելի միասնության ու փոխգործակցության մեջ»¹⁷:

Հրանտ Մաթևոսյանի՝ «լուսի հովիտ» Ծնակուտի բոլոր բնակիչները հենց այդ ներդաշնակության կրողներն են, որոնք ըմբռնելով ու չըմբռնելով՝ պիտի դեմ ելնեն «պոլիս-քաղաքից» եկող աղավաղված քաղաքակրթության հարձակմանը՝ «Սկիզբը» վիպակի Արայիկի նման մոլորվելով տրորված, անտեսանելի ուրիշի հայացքի տակ օտարվող իր «եղնանիստի» համար, «Մենք ենք, մեր սարեր»-ի հովիվների պես օրենքի անհասկանալի պահանջի դեմ ծիծաղի-անկուսի նահանջներով, ուժն ու քաղաքի գորությունը հեռվից ներբողող և այն հստակ գիտակցությամբ, թե քաղաքի տարածը տարած է, «Աշնան արև»-ի Աղունի տվայտանքներով, խաթարված բնականության համար դեպի ինչ-որ անհասկանալի «Տաշքենդ» փախչելու՝ Սիրուն Թեվրկի մոլորությամբ և նրա եղբայր Ջանդառ Թևանի դիմակահանդեսային հպարտությամբ այն բանի համար, որ քաղաքի տասնյակ

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

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

կանանց փափուկ նստոցը առել է ուսին, բարձրացրել ձիու վրա ու իջեցրել, նաև «Տերը» վիպակի Ռոստոմի՝ պատեպատվող անժառանգի էությունը, երբ անտերությունից ծանրացող հողը փոքրմեծերյան փակվածության է տանում, և մնում է երեխայի ձայնով արձագանքվող հառաչանքը. «Չէ՞ որ, մայրադ, Ծմակուրի տերը դեռ մեռած չի. մեր համեստության պատճառով մենք չենք կարող մայրնացույց անել մեզ¹⁸»:

Բանականի ու բնականի բուն տերերը այդպես հայտնվում են ծաղրածու-բանաստեղծի վիճակում, և դա էլ եկել է պատմական ակունքներից պարտադրված, երբ «քաղաքակրթությունների» հարձակումներից խախտվում են բոլոր ներդաշն հավասարակշռությունները, և հային մնում է ժպիտի խոհականությամբ հետևել այդ ամենին. «Բանաստեղծների քո տոհմն ահա կախադանների տակից խեղկարակորեն աչքով է անում. սխալմամբ բանը է մարել և քմծիծաղով սպասում է, թե հիմա բյուրիմացության համար ներողություն են խնդրելու¹⁹»: Ֆերեկը անորոշության վախն է, խեղճի զգուշավորությունը ուժից, իսկ իրիկունները կրկին «Ծաղրածուների մեր տոհմը» հավաքվում է ու շարունակում ծաղրանմանակել բոլորին՝ վեր բարձրացողին ու չբարձրացողին, և դրսից ոչ ոք լուրջ չի ընդունում այս տոհմի մահն էլ, ծնունդն էլ: Սա ընդհանրապես հայի տեսակն է, և նրա այս վիճակը նորություն չէ, պատմություն ունի, և այդ պատմությունը գնում-հասնում է Տիգրան Մեծի պալատը. «Պալատն ունեցել է լառախաղաց և ծաղրածու,- հնարում են ես: - Ծաղրածուն եղել է մեր տոհմի պապը: Բայց երկու հազար տարի անընդհատ թույն է կաթել մեր արյան մեջ, և հիմա ծիծաղում է մի սերունդ, որի աչքերը չեն ծիծաղում²⁰»: Առաջին շրջանում ստեղծած այս՝ «Ծաղրածուների մեր տոհմը» պատմվածքում գրողը ենթատեքստային ակնարկ է անում, որը կարող է գուգահեռվել գիտական այն եզրահանգմանը, ըստ որի Տիգրան Բ-ի տերությունը ընդհանրական-«գլոբալ» քաղաքակրթական կառույց էր, որի առանցքը Մեծ Հայքն էր, որին շրջապատում էին

¹⁸ Հրանտ Մաքևոսյան, Երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 594:

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

²⁰ Հրանտ Մաքևոսյան, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2006, էջ 15:

կայսերական «համակեցական միավորներ»՝ իրենց տարազգի բնակչությանը՝ «արաբ քոչվորներից մինչև իբերներ»²¹, և արդեն գրողի ընկալմամբ՝ այդ քաղաքակրթական հավասարակշռության բուն տերը բանական ու բնական խոհականությամբ իմաստուն ծաղրածու-բանաստեղծի կարգավիճակում էր:

Տիգրանը Արևելքի ու Արևմուտքի սահմանային հայոց տեղային (լոկալ) քաղաքակրթությունը վերածեց ընդհանրական (գլոբալ), բայց ոչ համընդգրկուն (տոտալ) քաղաքակրթության: Եվ ահա ծաղրածու-բանաստեղծին տրված ծիծաղ-ողբերգության ընդգծումով Հ. Մաթևոսյանը «Մեծամոր» էսսեում ընդհանրացնում է քաղաքակրթությունների հանդիպադրման մետաֆորային ենթատեքստը, և տարժամանակյա այդ դիտարկումը գրողի պատմա-փիլիսոփայության հիմունքներից է: Որեմն՝ *«Թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հիքսոս էր կոչում (հիքսոս-հիք-հէք-հայք-հայ)»* երկաթի գյուտով հյուսիսից եկավ, փշրեց *«բրոնզե բանակներն ու կուռքերը Ասորիքից մինչև Եթովպիա»*, Եգիպտոս. Արարատի երկրի Մեծամորի պողպատե սրով *«թուխ ու ջղային մարդկանց մի ցեղ, որ իրեն հայ ու իր երկիրը Հայք էր կոչում, հեթիքներին ուրնարակ փախով հյուսիսից իջավ»* ու երկրներ տիրեց: Բայց ի վերջո *«թուխ ու ջղային մարդկանց երկու ցեղ, որ իրենց հայ ու հույն էին կոչում»*, միացան, դարձան հայ-հույն ասպետ, այդ ցեղը եկավ խփեց ու խրվեց արևելքից հոսող *«Ալչա-կոյունլու հուրի մեջ և փառապեց ու ելնել չկարեցավ բրդի փափուկ նեղ-վածքից... Հայ-հույն միակուռ ասպետը մոռացել էր, որ ինքն ասպետ էր և Ալչա-կոյունլու հուրի մեջ մայում էր»*²²: Այսինքն՝ **պատմության փիլիսոփայական դրամատիկ ընդհանրացումներից մեկն այն է, որ նախորդ քաղաքակրթությունները, գենքի ու խոսքի ընդհարումներում հաղթում էին գիտա-մշակութային առաջընթացի ուժով, տիրում էին և կորցնում, սպանում էին և արարում, մինչև որ քաղաքակրթությունների այդ տիրույթում հայտնվեին ցանկացած արարմանն անընդունակ ոչխարանուն ցեղերը՝ բրդի նեղվածքի մեջ խեղդելու ամեն մի, իր լավ ու վատ կողմերով, իսկական քաղաքակրթություն, նրանց մեջ ամենից**

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

²² Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 299, 300:

առաջ՝ հնդեվրոպական բնօրրանի տիրոջ նախնական պարզ ու աստեղային մշակույթը, որն ուղղված էր ամբողջ մարդկությանը: Հիմա գոնե չպիտի մոռանաս, որ քո նախնիները կարողացան *«աստղակապերը զարկել երկնքի աստղային խառնասինթորությունից»*, բայց հետո քեզ ու քո նախնիների փառքը երկնքից իջեցրին երկիր, և քո բոլոր նվաճումները *«հալվեցին, հարան շոգ երկրի բարի ալարկություն մեջ»* (Էջ 302): Հայն այդպես էլ չսովորեց երկրի օրենքները, և նրա մշակույթի դիմաց դրվեց արյունը:

Հակադրությունն ու ընդհանրացումը կրկնվում են նորովի. հայի իմաստունը քարայրներում մագաղաթի վրա աչք է կուրացնելու և կկուցած նայելու է վերև՝ երկնքի գաղտնիքները պարզելու համար՝ քննելով աստղերի ու լուսնի շարժումը, արևի բերած գիշերն ու ցերեկը, երկրի կլորությունը (որին Բագրատունիների վագրի թաթի տակ գտնվող գունդը պիտի նմանվեր), փորձելու-հաստատելու էր դրանք, նաև այն, որ արյունը մարդու մեջ պտտվում է, և սիրտն է պտտեցնում, դա բացատրելու է անսպասելի հայտնված թուրքին մույնիսկ: Իսկ սա չի հասկանա, թե ինչպես և ինչու է հայը մտքի լույսով 1500 տարի քննել դրանք, եթե Արփի-Արսլլանը *«հազար մարդու վրա փորձ է արել ու տեսել է, որ մարդու մեջ կա հինգ լիպր արյուն»*, դա *«հաշվել է մի ժամում, դու մտածել ես հազար հինգ հարյուր տարի: Ապրես... Տանջված քերականը ողողվեց երանությանք»* (Էջ 318): Բայց ամեն տեսակը մի բանի է կոչված, և այդպես դաս չեն առնում ոչ մեկ ժամում, ոչ տասը դարում. *«Հերն անիծած, այս ժողովուրդն իր ծանր մշակույթն այնպես է քաշում, ինչպես կռվում է մրջյունը լիքը հասկի դեմ, ինչպես ճարճալուծ է սայլը խաչքարի տակ»* (Էջ 320): Մի ուրիշ առիթով, իր հարցազրույցներից մեկում պատմության ազգաբանական այս փիլիսոփայությունը Հ. Մաթևոսյանը բանաձևում է աստվածաշնչյան գուգահեռով առ այն, որ հայը Անառակ որդու եղբայրն է, ով Անառակի նման ոչ թե արկածների ու վայելքների է տրվել, հարաբերվել *«խոյանքի ու անկման սահմաններին, այլ լռիկ ու անառուն միշտ ներկա ու ներկայությամբ հոր կարողների աշխարհից քացակա, հոր տունը պահում էր... Դա խեղճություն է, անկարություն, դա մերժվածի դառ-*

նություն է»²³:

Դրսի կապերի մեջ մեզ պարտադրված դառնությունն ու խեղճությունը չպետք է ինքնահոշոտման տանի մեզ, ներսից պիտի լինի հայի առողջացման ձգտումն ու լիցքը. պարտադրյալ մոլորությունների մեջ «մենք մեզ չենք ճանաչում», ուրեմն և չենք սիրում, այդ դեպքում «ինչպես կարող է պատահել, որ մեզ սիրեն ու հարգեն օտարները»²⁴, որի աղավաղված պատկերն ենք փորձում դառնալ պարզապես, - գրում է Թումանյանը 1909 թ. «Սեծ ցավը» հոդվածում: Հ. Մաթևոսյանը հավելում է, որ ոչ թե մեծամտական հոխորտանքով պետք է գոռոռանք (մեծ կորուստների ցավից դա էլ հասկանալի է), այլ վստահ գիտակցությամբ պետք է հիշենք այն, ինչ տվել ենք մարդկությանը և դա դարձնենք հաղթանակի հիմունքը. «Հաղթանակը ճառագող մարդն է, պարտությունը՝ մթնած մարդը. քո սևերն արդեն քո նախնին հազել մաշել է, մի անգամ կարմիր հազնելու՞ ես. քեզ միայն հաղթանակ է տրված»²⁵:

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

²³ Հրանտ Մաթևոսյան, Մի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, Եր., 2002, էջ 10:

²⁴ Հովհաննես Թումանյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 265:

²⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Մի՛ ուրացեք ձեր եղբորը, էջ 9:

թյան փիլիսոփայությունն ավելի, քան փաստը, և այդտեղ է ամենից առաջ լինելու գրողի «գիտական» դիրքորոշումը:

Այս սկզբունքը ստվերագծել է դեռևս Պատմահայրը: «Բնիկ տերերի» գործունեության խթանիչ դիտելով «իմաստասեր բարքը» ու խոհականությունը՝ Մովսես Խորենացին գոյաբանական հիմունք է համարում մշակութային շարունակականությունը, «փոքր ածուխ» «հիշատակելու արժան շատ սխրագործությունները»՝ նաև զգուշացնելով, թե՛ «Մեր նպատակն է ոչ թե պատմությունն ամբողջությամբ գրելը»²⁶, այլ պատմության ազգաբանական իմաստասիրությունը՝ երեք հավերժական հարցերի խորհրդի սկզբունքով: Իսկ Խաչատուր Աբովյանը վերհիշեցնում է հայոց ծագումնաբանական քաղաքակրթության լիցքերը, անկումների ու խավարի իր ժամանակներում Խորենացու առաջադրած «իմաստասեր բարքին» համադրում «լեզվի ու հավատի» գոյաբանական որոշիչը, Հայաստան-դրախտավայր-Նոյան բնակավայր հիմունքներով հիշեցնում հայոց համամարդկային շառավիղումները, որոնք հիմք են տալիս գոչելու. «Հայ չե՞մք, նրա ամեն մեկը մեկ սարի բարերար է»²⁷: Հովհաննես Թումանյանի պատմափիլիսոփայությունն ի վերջո հանգում է ներքին ու արտաքին պարտադրված անկումների մեջ ծնվող դառնությանը չտրվելուն, ինքնաճանաչման ու ինքնահարգանքի ճանապարհով ազգին տրված բանական վեհության և դրանից ծնվող այլ հիմունքների վերահաստատումին: Իր օրերի Հայաստանի վերագտնումի փնտրտուքի մեջ Եղիշե Չարենցը փորձեց ապավինել Երկիր Նաիրիի պատրանքին, բայց գտավ միայն «ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն»²⁸, միշտ ճգնելով ապագայի լույսը տեսնել:

20-րդ դարի վերելք-վայրէջքների մղձավանջը դարասկզբին պատճառաբանեց չարենցյան նիհիլիզմը՝ անցյալից ապագա, և դարի երկրորդ կեսին ասպարեզ եկած հայոց արձակի նոր մեծը «լույսի հովտի» ու նրա բնակիչների իր փնտրտուքում հանդիպեց նոր հարցականների և բանական սկեպտիցիզմի մթնոլորտին, ուր ելքի որո-

²⁶ Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, Եր., 1968, էջ 85:

²⁷ Խաչատուր Աբովյան, Երկեր, Եր., 1984, էջ 121:

²⁸ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1987, էջ 10:

նումների մեջ կրկին ստվերագծվում է պատմության ուսումնառական դերը: **Գրողի պատմափիլիսոփայության քրոնոտոպային պարզ ու խորքային խտացումը դառնում է Մեսրոպ ձիապանը** (իր անունն ու ձիու հրեղեն վերաթռիչքների նշանակարգը խորհրդանշական են), **որի միջոցով անցյալից ապագա շարժման իմաստասիրությունը պարզորոշվում է գրողի հերթական դիպուկ դիտարկումով**. «*Մարդը չի մեռնում, որովհետև նա իրեն թողել է, ապահովագրել է դարձյալ ապագայի մեջ... Անընդհատ նորոգվում է իր որդիներով: Պապիդ կյանքը կրկնում ես՝ հաջող, անհաջող, նույն բանն է*»²⁹:

Պատմությունն ինքնաճանաչման հիմնավոր գործիք է, որքան էլ փաստ-տեքստ անցումի մեջ պատմելու սուբյեկտիվիզմը առաձգական է դարձնելու փաստի ճշմարտությունը, բայց ոչ փիլիսոփայական ընդհանրականությունը. «*Մյուսները գիտեին, որ իրենք գառնարած, հորթարած են, հնչվոր, կթվոր, խուզվոր են... Ջիապանին այդքանը քիչ էր թվում, և նա պայմանում էր Հայոց պայմանություն, ինչը որ լավ գիտեր: Եթե լսող էր ունենում, մի քիչ հնարում էլ էր*»³⁰: Նա իր տան կարասիների պես դասավորում էր Լեոն, Չարմայրը, Քրիստոսի ծնունդից առաջը, Հովի. Թումանյանը, Գալլ Վահանը. սա հնով իմաստավորված նոր շրջապատն էր, որտեղ **փաստի տրամաբանության հիմունքները պետք է առաջադրեին նաև կասկած՝ որպես ուժի և թուլության հարաբերակցությունների անհատականություն, որը պատմության ոչ միայն քաղաքակրթային, այլև անգամ հոգեբանական ցուցիչներից է՝ մշտահոլով ու մշուշոտ**, ինչը պարզորոշելու փորձ է արվում ծաղրածու-խոհական դիտումներով. «*...Գալլ Վահան: Եկան՝ ջարդեց, եկան՝ ջարդեց՝ նորից եկան: Եկածին ջարդեց՝ հաշվեցին, հաշվեցին - Պարսկաստանը սրբել էր...*» (էջ 190):

Պատմա-առասպելային այս ժպիտին հարադրենք «Մեծամոր»-ի հրապարակախոսական դատումները, որ պարզ դառնա, թե **հայոց մշակութային-բանական նախաստեղծ կայսրությունը ինչո՞ւ չվերածվեց ռազմա-քաղաքական ուժեղ տիրույթի**, հայը ինչո՞ւ միշտ երկրի կարգերին ու օրենքներին օտարված մնաց: Ատրպատականի պար-

²⁹ Հովիկ Վարդումյան, Չրույցներ Հ. Մաքսոյանի հետ, Եր., 2003, էջ 34:

³⁰ Հրանտ Մաքսոյան, Ծառերը, էջ 189:

սիկ կուսակալը Տիրան Արշակունուն կուրացրեց, քանի որ սա զլացել էր իր շատ սիրելի «պուտպուտուրիկ» ձին ցվիրել նրան: «Վիպական-ստեղծական» այս պատմությունը ճիշտ է թե հնարավոր, էական չէ, կարևորն այն է, որ այդ «*պարմվածքները չեն ասում թե՛ Պարսից Ներսեհը պուտպուտուրիկ մի չի ուներ..., և այդ չին ուզեցավ ունենալ Հայոց Տիրանը*» (էջ 307): Եվ առաջանում է **պատմության փիլիսոփայական մեկնությունների մի կարևոր հիմունք՝ օրինաչափությունների և պատահականությունների կապը, այն, որ դա չէր լինի, եթե այդպես չլիներ. եթե թուլության արդյունքը պատահականությամբ ենք հիմնավորում, ուրեմն՝ գործելու է ուժի օրինաչափությունը.** «Ի՞նչ էր հարկավոր, որպեսզի չլիներ այնպես, ինչպես եղավ». իսկ եթե անդրկասպյան հարևանը ուժեղ է, «*իսկ եթե միակամությունը վերջանա մեր խոսքի և իրավունքի և կարմիր կոշիկի և պուտպուտուրիկ չիու կորստով և դատարկ անջի պահպանմա՞նք*», եթե մենք այնքան վատն ենք, որ այդպիսի նժույգ նստելու իրավունք չունենք, ապա «*հարկավոր էր ահա թե ինչ. հարկավոր էր, որ գելն ուրեր պուտպուտուրիկ այդ չիուն*», և չհնչեր մեր կույր, «*քազավոր լինելու մեր իրավունքից*» զրկված ձայնը՝ -Արշա՜կ... Թող ուրեմն՝ Արշակն անմիջապես ցվիրի ձին օտարի տիրակալելու կամքին (բայց ոչ հայրենի հողից ու ջրից ուժ առնելու գոյաբանությունը). թե չէ՝ «*կույր-կույր ապրիր հազար տարի և խարխափելով ճանաչիր անապարի պես ուրիշ տակից փախչող այս երկիրը*» (էջ 309): Վախենում ենք օրինաչափություններից, որպեսզի արտաքին պատահականության մեջ ապաստան փնտրենք ու չհասկանանք, չտեսնենք ներքին կործանարար ճաքերը, չիմանալու տանք, թե ինչու նախարարները «սորսորալով» հեռացան Արշակ թագավորից, որը ուզում էր «*բազմանուն երկիրը դարձնել բռունցքի պես մի Հայք*», ուստի «*բաց մարտադաշտում ներուրարափի տակ մնաց մերկ ու մենակ*» (էջ 310), ու այդպես նաև Անհուշ բերդում՝ մորթազերծ Վասակ սպարապետի պաճուճապատանի դիմաց:

Պատմության փիլիսոփայությունը հակադրամիասնությունների անընդհատ հաստատումն է՝ դիալեկտիկ կրկնությունների տրամաբանությամբ, որոնք հին ու նոր ձևերով գոյաբանական խթանիչներ են հուշում, որոնք ընկալելի են կամ անտեսանելի, եթե փորձում ես միշտ

ապավինել ուրիշին կամ պատահականությամբ, որովհետև միշտ անհատ ընկալման մեջ է ոչ միայն կասկածի, այլև հաստատման հիմունքը: Երկրի օրենքների խառնաշփոթը մեծացնում է ձիապան Մեսրոպի ինքնագտնումի վտանգը. հայերին երևի Լեոն է ստեղծել, կամ էլ՝ *«Այ տղա, մեր էս հայ ազգը վայ թե մի մեծ սուր է»*: Բայց ոչ. եղել ենք, չէ՞, և այնքան ուժեղ, *«որ թուրքը հազար տարի բլներին նստած՝ դիմացել ենք: -Պարծենալու բան է,- ասում էր,- պիտի պարծենանք»* (Էջ 190): Հայոց անցյալի բանական ընթացքը հասցնելով թուրքին՝ ձիապանը յուրովի գծում ու հեռացնում է սահմանը. պատմության ցնցումները չեն մեղմվում, և նրան չի հաշտեցնում այն, որ *նրանց* զբաղմունքը *«թուրքությունը չէր, այլ մերոնց նման ոչխար պահելը, խուզելը, թրջվելը, չորանալը, անչրևին ու աշխարհին հայիոյելը»*, և մինևույն է, *«նա չէր խոսում թուրքերեն և ոչ էլ ուզում էր՝ նրանք հայերեն խոսեն: Նա նրանց թուրք էր ասում, որպեսզի նրանք վիրավորվեն»*: Որովհետև գիտեր, որ այս նոր թուրքին *«աղբբեջանցի»* են ասում նոր մվիրած երկրամասի անունով. իսկ քո հողը միշտ քո ոտքի տակից սորսորում է՝ անհասկանալի մնալով անգամ բանական սկեպտիցիզմին. *«-Չկային, է՛, չկային: Քսան քվին սրեղծվեցին: Սերգեյ Միրոնովիչ Կիրով,- ասում էր չիապանը... -Սոցիալիզմի մերը չմեռնի. սրանց սոցիալիզմն սրեղծեց... Ասում եմ՝ բողոք գրենք Մոսկվա՝ մեր հանդերձ մեզ տան»* (Էջ 191): Այս դատումների պատճառը միայն իր ներկայությամբ իր հոր սպանությունը չէ թուրքերի կողմից, այլ նաև այն, որ ձիապանը գիտեր ու յուրովի մեկնում էր պատմությունը, փորձում էր հակադրամիասնությունների մեջ պարզել զարգացումների տրամաբանությունը:

Մեսրոպի՝ նախաստեղծ բնականությամբ հատկանշվող դատողությունները, որպես գրողի պատմափիլիսոփայության դրսևորում, ամբողջանում են *«Մեծամոր»*-ի հրապարակախոսությամբ և *«Կենդանին ու մեռյալը»* վիպակի հերոսների ստեղծագործ եզրահանգումներով, որտեղ հարաբերվում են բանական քաղաքակրթության և ռազմաքաղաքական ուժի տիրակալության խնդիրները: Գրողը դա միշտ անում է պատմության և այսօրվա համադրական ընկալումներով, քանի որ այս հողի բոլոր շերտերը անընդհատ քաղաքակրթություններ

են բացում. Վաղարշապատի «*վանքի տակը փորեցին՝ հասան նախաքրիստոնեական մեհյանին: Մեհյանի տակն էլ թող փորեն՝ իջնեն նախահեթանոսական քրիստոնեություն*» (էջ 305): **Ենթատեսույին անուղղակիությամբ ընդգծվում է պատմափիլիսոփայության կարևոր խնդիրներից մեկը՝ միասնականության գոյաբանական հիմունքը: Մշակութային շերտերը ինքնակա և ինչ-որ չափով փոխկապակցված գոյություններ են, մինչդեռ Մաշտոցի գյուտը պիտի դառնար միաբանության լիցք բոլոր ժամանակների ու տարածությունների հայերի համար:** Եվ այսօրվա Արմավիր գյուղի դպրոցական տղա ու աղջիկ աշխատում են այգում, «*թուխ ուտերը լայն, տաքատաք բշտած, կրունկները պինդ նրանցից մեկն ահա ուրմեց Վռամշապուհ արքայի մոտ՝ թե վարդապետը գրերը բերում է*»: Մաշտոցը թագավորին ցույց տվեց իր գյուտը՝ գրելով. «Եւ սկսան տըստըել գնալ ի բանակէն Հայոց, թողին զիւրեանց արքայն Արշակ» նախադասությունը, ինչը իր թախծիւրախության մեջ ճիշտ ընկալեց արքան՝ ինքն էլ գեներ և մշակույթի չբերած միաբանությունից մեռնակ զգալով. «-*Լավ գիր է,- տիրեց Վռամշապուհը,-գեղեցիկ, էսպես ինքն իր համար: Ոչ ոքի ոչինչ չի հրամայում... Սա Հայոց գիրն է*» (էջ 307): Այս գիրը միաբանող լույս պիտի բերեր, բայց անգամ նա չուժեղացրեց հային՝ հասկանալու, թե ինչպես և ինչու է «*Մաշտոց վարդապետի զայստյան ճանապարհը հարելով*», շղթայակապ ու բռնակ ոտքերով պարսիկի զայրույթին ու ողորմածությանը գնում Տիրան կույր արքան: Իսկապես, գեղարվեստական մետաֆորը հաճախ ավելի խորքային ընդհանրացումների է տանում, քան գիտականորեն փաստարկված բանաձևերը:

Առաջանում է պատմափիլիսոփայության կարևոր հիմունքներից մեկը. ազգը պետք է մշակութային և ռազմաքաղաքական գործոններով ինքնահաստատվի-ամբողջանա, որ չկորչի կայսերականության բավիղներում, պահպանի-ուժեղացնի իրենը՝ հավասարագործելու համար իր նման ուրիշներին: Դա պետք է անի բնական հավասարակշռության մթնոլորտում՝ ոչ ցուցադրականությամբ, ոչ նեղվածությամբ, ոչ փորփրած հիմք աչք մտցնելով, ոչ այսօրվա փոքրությամբ անէլանալով: «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում մեծ երկրների մեծ խնդիրների մասին ճառասաց տնօրեն Վաքսերգն ասում է, թե պետք

չէ անցյալը փորփրել, պետք է պահպանել այսօրվա մարդասիրական պարտքը, թե չէ հիշողության հեղեղը կքանդի հին գերեզմաններն ու ժանտախտը կտարածի ամբողջ երկրով մեկ: Միաժամանակ պետք է ճիշտ ընկալել ուժը, դրա գործնականությունը ներքին-արտաքին կապերի մեջ: Եվ ուսուցիչը փորձում է փայլել փաստի իմացությամբ ու դիպուկ եզրահանգումով. ֆաշիզմի դեմ հայերը երեք հարյուր հազար զոհ են տվել, «*այդպիսի զորք եթե դուք Քեմալի դեմ ունենայիք, ... կհաղթեիք: Բայց չունեցաք*» (էջ 50): Այս համատեքստում կրկին պատմավիճիկափայլական խոստում ընդհանրացում է «Մեծամոր»-ի հետևյալ դրվագը. կույր Տիրանը հիմա էլ Խորվիրապ էր փնտրում, երբ տեսավ նոր օրերի հայերին: Տարժամանակյա բովանդակությամբ երկխոսությունը նույն տան հոգսերի մեջ կրկին ենթատեքստային իմաստներ է ընդհանրացնում. բռնները դժգոհում են ու բացատրում.

«- Ոչինչ, մեզ համար լավ րոննուրեղ ես թողել՝ դրա համար...

- Դե, ինչ որ կարողացել եմ, այ որդիք, էն եմ արել:

- Ի՞նչ ես կարողացել:

- Դուք կարողացեք, ես ուզում եմ՝ դուք կարողանաք:

- Կարողանալու րե՞ղ ես թողել, որ կարողանանք» (էջ 313):

Հիմնավորվում է պատմավիճիկափայլական մի այլ ընդհանրացում. **ազգը մշակութային տիրակալությամբ ինչպե՞ս պետք է տեղավորվի ու դեր խաղա կայսերական հին ու նոր տարածականության մեջ, այս հարաբերություններում որքանո՞վ է գոյաբանական արժեք ստանում սեփական պեպության գոյությունը և պեպականության գիպակցությունը:** Մաթևոսյանի ժամանակը ամրակայել էր Խորհրդային կայսրության ու նրա քաղաքացու՝ հակասություններով լի ֆենոմենը: Գործել ու արդյունավետ էր դարձել կուռ համակարգը, և ոչ բանականության այլևայլ դրսևորումներով հանդերձ՝ կայունացել էր պետության (ոչ ազգային) և քաղաքացու ընկալումը, որ հետո խախտո ու երերում պիտի դառնար: Հրամտ Մաթևոսյանի հերոսները, պարզ բնականության մեջ հստակեցնելով հին ու նոր քաղաքակրթությունների հարաբերություններ, ցուցադրելով տեսակին բնորոշ ծագումնաբանական որակներ և դրանք շառավիղելով ներքին ու արտաքին բարդ կապերի մեջ, բերելով պատմարդիական բազում

համադրումներ, նույն խորքային ընդհանրացումներով կամ որոշակիությամբ չեն առնչվում ազգային պետության և պետականության գիտակցության խնդիրներին, նրանք Խորհրդային կայսրության անդամներ են՝ դրա դեմ ունեցած իրենց սոցիալ-հոգեբանական ընդհարումներով, հակադրություններով: Ինքը՝ հեղինակը, դա հաստատում է տարբեր առիթներով, տարբեր ժամանակներում տված հարցազրույցներում. նկատում է, որ ներքին սառնություն-հակակրանքներով հանդերձ՝ «*եղբայրական մի ընտանիք արեղծել էին*», և այդ կայսրությունն այնքանով էր թշնամի, որքան յուրաքանչյուր «*պետությունն թշնամի է իր քաղաքացու խնդրին... Այդ իսկ պատճառով հայ պարմության ընթացքից բավականին շեղված մի սթանդեյի երկիր էր*»³¹: Ձուգահեռաբար, ինչքան էլ «*խմպերիան*» մեծ երկրի քաղաքացու զգացողություն էր տալիս, բայց մարդուն «*փոքրացնում, մանրացնում, զավառացնում, աշխարհից կտրում էր: Ամբողջ երկիրը դարձել էր ճնշված հոգիների, զսպված կարողությունների գերեզմանոց... Մինչև որ պայթեց*»³²: Այս զգացողությունը գրողը հասցնելով տարածական անսահմանության և այդ հարաբերություններում դիտելով կայսրության անկումը («*Տիեզերքի սահմանը մեր խելագարությունն է... Անսահմանությունը մեր անզորությունն է... Աստված ներկայությունը մեր անզորության գիտակցությունն է*»)՝³³ որոշակիացնում է նաև կործանման դրամատիկ վիճակը. «*Կայսրության փլուզումից հետո էր, որ իսկապես մեծ ու բարի հայրենիք կորցնելու ծանր գիտակցություն պիտի ունենայի*»³⁴, քանի որ կորչում էր «*խմպերիական*»-տիրակալ քաղաքացու զգացողությունը, որքան էլ պարզ էր մի ուրիշ մետաֆորային ճշմարտություն. «*Բարձր թռիչքների դեպքում ազգային տարազը բոլորի վրայից ընկնում է*» (էջ 493), չնայած դրամատիկ գիտակցություն է նաև այն, որ «*հայ մարդը մինչև վերջ չի ընկնում՝ վախենում է: Եվ մինչև վերջ չի բարձրանում*» (էջ 514):

«Փոքր և մեծ արքունիքների» հարաբերության խնդիրը, թվում է,

³¹ Հովիկ Վարդումյան, Ջրույցներ Հ. Մաթևոսյանի հետ, էջ 15:

³² Նույն տեղում, էջ 16:

³³ Նույն տեղում, էջ 21:

³⁴ Հ. Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 492:

Մաթևոսյանին մինչև վերջ որոշակիացման չի տանում: Մի շարք անգամներ շեշտելով, թե «*Ես իմ ժամանակի վավերագրողն եմ, իմ մոր ժամանակի վավերագրողը*», նա, որպես այդպիսին, գիտի նաև, որ «*Ամեն մի բազավոր ավերակներ է ժառանգում: Երկիրը դու ես կառուցելու... Տեր ես ծնվել. իսկ տերը արեղծող է լինում*» (Էջ 451): Անընդհատ կա վերելքների սպասման և անկումների կյոռի դրաման, որը գուցե բացատրելու միտում ունի, թե ինչու անկախության շրջանում գեղարվեստական գործեր ինքը փաստորեն չգրեց. «*Էս ժողովրդի, էս կյանքի մարգարեն էի լինելու... Հիմա դառնալու եմ սև տարեգիր: Կյանքն ինձնից առաջ ընկալ*»³⁵:

Ընդհանրապես մեծ համակարգերին բնորոշ են «կարգաբերման բևեռային և միջակա վիճակներ», առաջին դեպքում գործում են ուժային խթանիչները, իսկ միջակա վիճակները «միտում ունեն ապահովելու համակարգի հավասարակշիռ կենսագործունեության հնարավորություն»³⁶: Կայսրության կործանմանը բնորոշ եղավ առաջին տարբերակը՝ ազգերի համար շարունակվող կործանարար հետևանքներով: Հաշտեցման ու համադրման փորձ ռուսական ազգային գաղափարախոսությունը ծավալեց լայնությամբ՝ բերելով նոր անկումներ, իսկ հայը կրկին ձգտեց ոչ թե «ողջ աշխարհը դարձնել իր իդեալների հայրենիքը, այլ ողջ աշխարհում փնտրել իր իդեալ-հայրենիքը»³⁷՝ գեներալկորեն հենվելով մշակութային տարածականության իր ուժի վրա և նորից մշուշելով ազգային պետականության գիտակցման հեռանկարը:

Պատմաքաղաքական, մարդկային-մշակութաբանական հեղաբեկումների այս խտացումները, անշուշտ, չեն նպաստի պետության գոյության և պետականության գիտակցման որոշակիությանը: Մանավանդ անընդհատ ասպարեզ է գալիս արտաքին վտանգի ընկալումը, որը անորոշության մեջ է թողնում ներքին խոչընդոտների պատկերացման հստակությունը: Մեսրոպը, դժգոհելով թուրք-աղլերեջանցու հետ հաց կիսողներից՝ «*Քրիցդ գալ էդ կերածդ հացը, որ քու զավակը*

³⁵ Հ. Մաթևոսյան, Հատընտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 610:

³⁶ Ալբերտ Ստեփանյան, Պատմության կերպավորությունները Մեծ Հայքում, էջ 68:

³⁷ Գևորգ Խոտիկյան, Ազգային և ազգային-պետական գաղափարախոսություն, էջ 33:

չի ունենալու»³⁸ ակնարկում է, որ թուրքը այս հողի վրա տիրոջ նման է նստում՝ վատահ, որ սա իր երկիրն է, ավելի ճիշտ՝ իր հոտի արոտավայրը, քանի որ ոչխարանուն նախնիների նման նա ևս հայրենիքի զգացողություն չի կարող ունենալ: Եվ ձիապանի դառն արձագանքը ազդում է «ասում էր» կրկնվող ձևի շեշտադրումներով. «*Էս ուրներիս տակի հողը նրանց հողն է, ասում էր, ես զարմանում եմ, ասում էր, թե ինչու եմ մեզ թողնում իրենց հետ հարևանություն անենք*» (էջ 196): Բարդ է հող-հայրենիք-պետություն որակների համադրման ուղին ու դրա գիտակցությունը, որքան էլ որ հստակ է, թե պետությունը գործիք է, որ ազդում է հայրենիքի, ազգի գոյատևմանը, և պետականության գիտակցությունը այս երեք համադիր որակների ներդաշնակման գոյաբանությունն է. ահա թե ինչու անընդհատ պիտի հանդիպենք կույր Տիրամի ոգորումներին:

Պատմական թեքում ունեցող միակ գեղարվեստական ստեղծագործության՝ «*Չեզոք գուրի*» դրամայի մեջ, ոչ դեպքերը, ոչ գործող անձիք (անգամ Արդության- Արգուտինսկին) պատմական չեն՝ բացի պատմարդիական շարժումների մեջ կերպավորվող Անին: Ընդհանրապես այժմեականության հակումների միտված գրողը մեկ-երկու անգամ խոստովանել է. «*Երևան քաղաքի վրա չորսացած էի, նրա մասին չէի մտածում: Մտածում էի Անիի մասին: Չուզահեռ մտածում էի, որ երբևէ գրելու եմ Անիի մասին, թե մարդկային անբարոյականությունն այնքան շիկացավ, որ քաղաքը կործանվեց, որ մենք այնքան անբարո եմք, որ մեզ նույնպես աղետ է սպասվում*»³⁹: Անցյալ-ներկա համադրումների օրինաչափ դրսևորում է այն, որ նույն նկատառումներով Անիի խորհրդին հանգեց Խ. Աբովյանը. «*Էս սրբատաշ տաճարները, էս ահագին բերդը, էս քարերը քեզ կասեն, թե սա է գոռոզն Անի՝ քո թագավորների հզոր մայրաքաղաքը*»⁴⁰, որից շատ քիչ բան է չեն մնացել, և նրա հետ «*հողը մտավ հայոց ազգի մնացած վառքն էլ*»: Իսկ հեռանկարի լույսը հուշում է գաղափարակիր Աղասին. «*Մնանք էս սուրբ հողումը, մեր սուրբ թագավորաց գերեզմանը,*

³⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 192:

³⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 501:

⁴⁰ Խաչատուր Աբովյան, Երկեր, Եր., 1984, էջ 303:

մեր սուրբ եկեղեցիքը ազատենք...Քիչ-քիչ նրանց քաղաքն էլ ետ պայ-
ծառացնենք»⁴¹:

Պարզորոշ թվացող ծրագիրը Մաթևոսյանի դրամայում վերած-
վում է ազգային պետականության-կայսերականության, ուժի-թուլու-
թյան, մշակութային հավերժի քրոնոտոպային խնդիրների, բանական
սկեպտիցիզմն ու դրան հարադրված անոյոշությունը հստակվում են
շատ ամուսններով, իհարկե, դրվագաբար թողնելով հարցականներ, որ
փաստի չիմացությունից չէ, այլ պատմափիլիսոփայության ընդգրկու-
նությունից ու նաև հեռանկարի անընկալելիությունից: Դրա խորհուր-
դը կա հենց սկզբում. «*Բագրատունյաց վագրը բարձրացրել է բաթը...
Թաթի տակ՝ մեր խեղճությունը... Թաթի տակ՝ գունդ: Ի՞նչ գունդ:
Երկրա...*»: Գունդը տիեզերական անվերջության նշանակարգ է, տա-
փականությունը սահմանավոր է, վերջ ունի, և դա յուրովի այլաբանում
է վանահայրը. «...*Տասներորդ դարի Բագրատունյաց երկիրը գունդ
էր, իսկ տասներեզերորդ դարում ընդհակառակը՝ տափակ էր: Հիմա
գունդ է...*»⁴²: Պատմական գնահատումների առաջին երկու մտքերը
անորոշվում են երրորդ մտքի «սխալով», ըստ երևույթին, դեպքերի
հետագա ընթացքում սխալը իրականությամբ սրբագրելու մտահոգու-
թյամբ: Ներհակությունները, թե «*վագր քուրդ ոչխարածները Տիգրի-
սի չորերում են տեսել*», թե այդ զինանշանը «*վագրերի երկրում քան-
դակվել է... և բերվել է ոչխարների երկիր*», մետաֆորային այլաբա-
նությունից հասնում են գնահատող որոշակիության. «*Պահանջվեց,
և Բագրատունիները սպառեցին նաև ապագա դարերի մեր ուժերը*»,
ամփոփվում ինքնության ու պետականության նկատմամբ վերաբեր-
մունքի պատկերավոր շեշտադրումով. «*Ասա Բագրատունիների վագ-
րը կարու է, և Բագրատունիների վագրը կարու կդառնա: Մի՛ սաս*»
(էջ 40), -պահանջում է կյանքը լավ ճանաչող, պատմությունը մոտա-
վորապես իմացող վանահայրը:

Իսկ շուրջը կյանքն է, առօրյան՝ Շողեր-Աղունի կանացի հոգսով և
Միմոն-ամուսնու կրավորականության դեմ դժգոհությամբ, իր քանդա-
կած խաչը անցյալի ժառանգության մեջ Միմոնի՝ տեսնելու հակումով,

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 209:

⁴² Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, Եր., 1983, էջ 38:

անհոգ խաղի մեջ տեղայինն ու «համաշխարհայինը» խառնաշփոթող երիտասարդներով, Անիի հողերի աճուրդի նկատմամբ մանրախնդիր գյուղացիների հուզմունքներով, և այս մթնոլորտում՝ ճարտարապետ Աբել-վանահայր Միքայել- երեխա Աբել **երրորդության ապրում-քննումները պատմափիլիսոփայական վերոհիշյալ հարցադրումների մասին, որոնց առանցքում ազգային պետություն-կայսերականություն խնդիրներն են և դրանցով աղավաղված ու դրանք աղավաղող հայի կերպարը, որը նաև միշտ ինքնամաքրման ու կատարելաձգում-մի որոնումների մեջ է:** Եվ հարցադրումների պարզորոշման մեջ, ինչ-պես ճշմարիտ գրականությանն է բնորոշ, միշտ կարևորվում է ենթատեքստի խորքը:

Աբել երեխան մաքրում է թուրը և իր մտահոգությունը կիսում անվանակից ճարտարապետի հետ. թուրը *«ինչքան մաքրում եմ՝ ժանգ է,... քանի զնում՝ ժանգը շարանում է: Կարո՞ղ է, ճարտարապետ, մինչև վերջ ժանգ է»* (էջ 44). այս այլաբանությունը հայոց ներքին անկարության նշանը չէ՞, որ հոգևորական վանահայրը փորձում է հարթել հոգևոր հայրենիքի իմաստավորմամբ. *«Է՛, այ որդի, թող հայրենիք ունենանք, մեր հայրենիքը թող մեզ ուրի»* (էջ 47), թեկուզ ինչ-պես ժանգն է ուտում թուրը: Հայրենիք-պետություն-կայսրություն համադրումը, «տիեզերահռչակեալ» Անիի կերպարով, փորձում են ամբողջացնել այս անշարժ աշխարհը այցելած Բահաթրյան աշխարհաքաղաքացի, Տեր-Սարգսյանց ճոռոմաբան հայրենասեր երիտասարդ ճարտարապետները, իր «ռոդինա պրեդկով»-ը կոտրատող Արդու-թյան-Արգուտինսկին և այս պատմաբոլիական թնջուկները պարզելու-հավասարակշռելու հակված հայագետ Շվեդովը: Բայց ի վերջո ամեն ինչ պարզորոշում է գլխավոր «եռյակը», և դժվարին հարցերը միշտ առաջադրում է Աբել երեխան. *«Ճարտարապետ, թե Բյուզանդիան էդպես զարգացած էր ու մեր Հայաստանն էլ Բյուզանդիայի հետ ալե-լի զարգացած էր, թուրքերն էլ զարգացած չէին, Մանազկերտի ճակատամարտում թուրքերն ինչու՞ հաղթեցին»:* Աբել ճարտարապետի պատասխանը բերում է «լոկալ և գլոբալ» քաղաքակրթությունների պատմափիլիսոփայական հիմնավորումների փորձը՝ թե Մանազկերտի ճակատամարտում հայերը պարտվեցին, որովհետև իրենց տունը

քուրքերից պաշտպանում էին բյուզանդացիների համար, իսկ Բյուզանդիան պարտվեց, քանի որ իր տունն ու քրտինքը չէր պաշտպանում, այլ՝ իր ավարը:

Այս կապերի մեջ բնականորեն պիտի առաջանա կայսերականությանը ծառայող հայերի խնդիրը. ֆրանսիացի Մյուրատը, եթե հայ է, ինչո՞ւ էր Ֆրանսիայի համար այդքան լավ կռվում: Եթե Բյուզանդիայի Բագիլիկոս-Վասիլ կայսրն էլ հայ էր, ապա «*հայերն ուրիշ րեղ եթե էդքան ուժեղ թագավոր են դառնում, Հայաստանում ինչո՞ւ մի ուժեղ թագավոր չի եղել*» (էջ 61): Շվեդոլվի մեծապետական թաքուն ծաղրը ամբողջացնում է երեխայի կենսատու սկեպտիցիզմը. երբ Արգուտինսկին առիթ է գտնում հիշելու-հպարտանալու Նոյով, Չարմայրով, նա անմիջապես միջամտում է (ճիշտ չիղելով Խորենացուն). «*Ողիսուսի նեպոից է ընկել չեք նահապետ Չարմայրը Տրոյայի պարիսպների վրա... Հայերի հեծելագործ պարթևական բանակի մեջ գրոհել է Ալեքսանդր Մակեդոնացու փաղանգները... Քրիստոնեությունը առաջինը հայերն են դարձրել պետական կրոն*», Վասիլիկոս կայսրը, իհարկե, հայ է եղել, Սուվորովի մայրը՝ ևս: Ամփոփվում է Արգուտինսկու ռուսերեն հայասիրության հերթական ցույցով. «Դա, յա արմյանին ի գործուս էտիմ», և հպարտանում, թե «*Եվրոպայում Հայաստանն իզուր չեն համարում, անվանում, կոչում ասիական խավարի մեջ քաղաքակրթության ջահակիր*» (էջ 101)՝ ճամարտակության մեջ քողավորելով պատմափիլիսոփայական մեծ ճշմարտություն: Մինչ այդ, թվում է, այս ամենին անհաղորդակից կույր աշուղ Սուսերը իր հանգավոր ներքին կռիվն է տալիս հայոց կայսերականության խորհրդանիշի դեմ. «*Ասա՝ ինչ գործ ունես Հռոմի հետ. երեսդ Կասպից ծովին արա՝ մանր ցեղեր, ազատ րեղեր, շենքով-շնորհքով ժողովուրդ կա, ալբան-մալթան, արխազ-մաքիազ, մառք-մուռք. բեր խառնիր, չուլիր, անունը դիր հայ՝ ի հիշարակ քոյիդ ու քո հայկազուն ցեղի. ինչ գործ ունես, փրած Հռոմի հետ գլուխ ես դնում: Մեռելի հետ բա կկռվե՞ն*»: Եվ գյուղացիներից մեկի դժգոհությանը, թե՝ «*յումաշեն, Տիգրանը երբ է եղել...*», աշուղի պատասխանը բնաբուխ անկեղծությամբ ձևակերպում է քրոնոտոպային խտացումներ՝ «*Երեկ, էսօր, էգուց*» (էջ 113), նաև անուղղակիորեն տալիս վերոհիշյալ հարցերի

պատասխանները:

Իսկ պետականության գոյաբանությունը, այսպիսի բարդ շառավիղումներով, ամբողջացնում է մշակութային շարունակականության պատմափիլիսոփայական դրույթը, որը գոնե հայերի համար միշտ համարվել է առաջնայինը: Եվ այստեղ կրկին խորհրդանշական կերպար է Անին, ու դա հաստատում է ճարտարապետի խոսքը. «*Քաղաքամայր Անին չգիրեն լինելու է թե չի լինելու, բայց քաղաքամայր Անիի ճարտարապետությունը դարձյալ լինելու է և այնպես, ինչպես եղել է*» (էջ 51): Եվ որքան էլ զուգահեռվելու է հայոց ռազմաքաղաքական անկումների հիշողությունը և այդ հիմքի վրա՝ Աբել երեխային ուղղած վանահոր խրատը, թե՛ «*Դու քո գործն արա... հայոց հուրած պարունության հեղդ դու գործ չունես*» (էջ 62), միևնույն է, կայուն եզրահանգումը սա է. «*Այս պնդերես երկրի վրա ոչ մի Չինգիզ խան չկարողացավ կնքել իր հեղքը, իսկ հայ քարտաշներն ահա, հայ որմնադիրներն ահա կնքել են իրենց ձեռքը: Հավիրյան*» (էջ 65): Ճարտարապետի կայուն ազգային հիմնավորումները, իհարկե, պիտի ճաք տան կայսերապաշտական խայթոցներով, ինչը Բահաթրյանը հայտնի ձևակերպումներով է անում. Անին հիմա չկա, չի լինի մասն ապագայում, որովհետև կառուցված է երեկվա համար, իսկ վաղվա համար կառուցելու են վաղը, «*և մի փոխադրեք, խնդրեմ, երեկվա օրը վաղվա մեջ*» (էջ 82): Մանավանդ ժամանակատարածական այս շարժման մեջ հայտնվելու են կայսերապաշտական անդունդներ, որոնց հետ կապված՝ դրամայում նույն մետաֆորայնությամբ պարզ ու խորքային ճշմարտություններ են բերվում: Խմբի մեջ եղած կես-հայրենասեր, կես-հարբեցող Անտոն Աթաբեկովը Արգուտինսկու համար թարգմանում է հումորա-փիլիսոփայական ենթատեքստով՝ շատ որոշակի շեշտերով խնդիրը. «*Կիրճ-ուշեկիե, պրոպրսո, անջրպետ, անդունդ, չոր, անանցանելի Եվրոպա ի Ազիա, Ֆրանցիա ի Տուրքիա*»:

Ներառվում են մեծապետական դիվանագիտական խաղերի ընդգծումներ, որոնք կրկին պատմականորեն հստակեցնում են վերացարկումները, և հայ մտածողների ճոռում ազգաներբողի ու ժխտումների մթնոլորտում դա կրկին անում է ռուս Շվեդովը (առաձգական թվացող ենթատեքստը հիմա բավականին որոշակի է դառնում)՝ հայոց պե-

տական կիսվածությունը մշակութային առումով միավորելու անհնարիությունը ևս մատնանշելով. «*Անին լինելու է Ռուսահայաստանի և Տաճկահայաստանի միացյալ անկախ բազավորության մայրաքաղաքը*» (էջ 84): «Ռուսա-, Տաճկա-» բաղադրիչների տակ Հայաստանը փոքրատառ է դառնում և ճգմվում չգոյության չափ, ուստի «միացյալ, անկախ» ձևակերպումը վերածվում է դաժան ծաղրի: Բայց վերջում որոշողը մնում է ցինիկ անկեղծությունը, երբ հայագետը՝ Շվեդովը «իրատեսորեն» ծրագիր է ակնարկում, թե «*ռուսաց բարեշնորհ կայսեր հովանավորությամբ*» Անին լինելու է միասնական «*Հայաստանի մշակութային ինքնավար կյանքի կենտրոն*», և ամփոփում առանց խաղերի՝ ասելով, թե «*տիրակալը նախընտրում է... ծամել և կուլ տալ փոքր առ փոքր, մաս առ մաս: Տիրակալը միասնական մեծ Հայաստան չի սրեղծի*» (էջ 85): «Յուրայինի» այս ավանդական դիվանագիտական նենգության կողքին մնում է միշտ հին թշնամու ավելի հասկանալի գործոնը. «*Արփ-Արսլան թուրքը... նայեց տեսավ դեմը Անի քաղաքն է. իրար դեմ կանգնեցին: «Ես անցորդ եմ, անցնելու եմ, դու հավերժիր, Անի քաղաք... Իրար արժանի երկու վագր իրար դեմ ծառս եղան»*» (էջ 117): Այսպես կրկին հակադրություններով իմաստավորվեց Բագրատունյաց վագրի և Հայոց պետականության հավատքի խորհրդանիշը. «*Բագրատունյաց վագրը բարձրացրեց թաթը: Հոյակապ գազան դուրս եկավ, ճարտարապետը*» (էջ 114): Իսկ ապագայի սպասում-տեսանումը նորից ամփոփվում է **անորոշության** մետաֆորով. Աբել երեխայի արդեն ծերունական ձայնը պատմում է հին լուսանկարի մասին. «*Կանգնած էինք: Էս ես եմ, այո, թուրք ահա երևում է: Հին թուր էր, Անիում ինչ ինչքան հիշում եմ՝ մաքրում էի*» (էջ 120):

Ազգային սպասում-երազանքների անորոշությունը գեղարվեստական նույն ենթատեքստերով Հրանտ Մաթևոսյանը այլաբանում է «Մեծամոր»-ում հայոց ոգու կրողների երթով դեպի տեսանելի-մշուշոտ տարածաժամանակային հեռում, կամ էլ հողագործ գյուղացու բերանով դժգոհում կայացած ու կայանալիք Հայաստանի թանգարանացման հեռանկարից, կամ անցյալում ապաստանելու և կամ անցյալը ուղղակի ինքն իր համար գտածոյացնելու ձգտումից. «*Ախպեր, իմ այգում եմ գրել՝ իմն է, չեմ պահում, կուրրում եմ - թրիկ: Արգիշտին*

ինքը քե՞րդ է կառուցել, զո՞րք է գումարել... Արգիշտին թագավոր, ես գյուղացի մարդ - քրիսկ,- մեր շահերն իրար չեն բռնում... Արգիշտի էլ անո՞ւն լինի»⁴³։ Բայց մյուս կողմից՝ մեծ հեղափոխումների կամ «չեր-կացող» ճաքերի մթնոլորտում է անվանում այսօրը, և այս դեպքում ձի-ապան գյուղացին է իր կյանքի ժամանակը մարդկանցից հեռու տա-րեցրում՝ իբրև թանգարանային արձանագրություն. «Ամիսներով նա անդառնալով է լինում. և աղբրագլխի քարերին, մամուռի մեջ թող-նում է իր անունը՝ Մեսրոպ Ղ. XX, իբր՝ Մեսրոպ Ղազարյան, քանե-րորդ դար» (էջ 220)։

Պատմության փիլիսոփայական ընդհանրացումների մեջ լույսի և ուժի այժմեական ազդակներ իմաստավորող Հրանտ Մաթևոսյանը այդ լույսի կրողների ճանապարհն էլ անորոշ է տեսնում, և դժվար է հավաստիանալ՝ իսկապե՞ս կյանքն է նրանից (և գուցե բոլոր հայե-րից) առաջ անցել, քե՞ս հայերն են (իսկ գրողը՝ հաստատապես) առաջ անցել ժամանակից։ Մինչդեռ կլոր երկրա-գնդի Արարատյան հար-թա-վայրի վրա, ուր Նոյի ժամանակի ջրհեղեղից հետո «երկիրը հան-դարտ ներքաշում էր ջուրը... րազնապուր գիշերվա գողի պես գնում էր սահմանային Արաքսը» (էջ 301), շարունակում է արձագանքել կույր Տիրան արքայի կանչը. «-Արշա՜կ... էդ ո՞ւր ես, է՛, չեն չես հա-նում» (էջ 311)։

Հայի ապրելու հեռանկարը, միևնույն է, մշակութային գոյաբա-նությունն է՝ «Մշակույթը ապրելու կերպ է այս անհարմար, չափա-զանց սառը, չափազանց փաթ երկրում, թշնամանքի մեջ»⁴⁴, և վիճակը բարդանում է նրանով, որ «մեզ մեր կերպարը չի առաջնորդում, մեզ-նից սրեղծված կերպարը չի»⁴⁵։

Այսպիսով, պատմությունն ընկալելով որպես քրոնոտոպային միասնություն, Հրանտ Մաթևոսյանը այս համատեքստում է բացում ուժի և խեղճության, անելու և լինելու անհատական գծերը, որոնք հա-րաբերվում են քաղաքակրթությունների բնույթի, դրա ռազմաքաղա-քական և մշակութային էության, այդ ամենի մեջ հայի տեսակի ինք-

⁴³ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 334։

⁴⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 160։

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 655։

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

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

«ԽՈՒՄՀԱՐ» ԵՎ «ՀԱՂԱՐԾԻՆ» ԵՐԿԵՐԻ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ

Մի առիթով Հրանտ Մաթևոսյանը խոստովանել է, որ իր համար, անշուշտ, կարևոր են խոսքի հզորությունը, բառի արտահայտչականությունը, զուգորդումների դաշտը, որով շրջապատված է բառը, որ ինքը ցանկանում է «սյուժեկային գրող լինել... Եվ ամեն անգամ նույնն է տեղի ունենում՝ տեսնում եմ, որ իմ ձին նորից ճամփից շեղվել է, և անկազմակերպ, անկարգ էջեր եմ... Խցանումներ, ցատկեր, դադարներ, հիշողություններ, մի խոսքով՝ պարառնություն կոմպոզիցիա»⁴⁶։ Եվ եթե ավելացնենք նաև գրողի բանաձևումը՝ թե «Գրականությունը մասին չէ», ապա հասկանալի կդառնա, որ Հ. Մաթևոսյանը ավանդական առումով սյուժետաբովանդակային կամ կոնֆլիկտային զարգացումներ հայտագրող հեղինակ չէ, այլ, իր բառերով ասած, վավերագիր, ով կյանքի իրական շարժումն է տեսնում ժամանակատարածական ընդգրկումների մեջ՝ միշտ որոնելով անադարտ մարդուն։ «Մենք ենք մեր սարեր»-ի հովիվների ու միլիցիայի լեյտենանտի կոնֆլիկտը, «Աշնան արև»-ի Ադունի ներհակությունը միջավայրին, նույնի բազմաձայնային դրսևորումը «Տերը» կինովիպակի Ռոստոմի և օտարացող աշխարհի հարաբերություններում, Ջանդառ Թևանի «հաղթանակի» ծաղրանմանակային տոնակատարումը բացասող-լրացնող՝ Սիրուն Թևրկի փախուստի մտադրությունը դեպի մի անորոշ Տաշքենդ և մյուս այլ հերոս-միջավայր հարաբերությունները այդ դրույթի կայուն հաստատումներն են։

«Խումհար» և «Հաղարծին» երկերի բովանդակակառուցվածքային զուգահեռները կրկին ցուցադրում են նյութի կամ «ինչի մասին»-ի երկրորդայնությունը մարդու քրոնոտոպային տարածականության և գրող-կերպար-ընթերցող բազմաձայնության մեջ։ Բուն այս խնդրի պարզաբանումից առաջ ինքնին հարց է ծագում, թե «Հաղար-

⁴⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 224, («Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցը)։

ծին»-ը գրվել է «Խումհար»-ից շո՞ւտ, թե ուշ, և ինչո՞ւ հեղինակը չի տպագրել այն: Ինչպես գիտենք, «Խումհար»-ը գրվել է 1969 թ., երբ հեղինակը 34 տարեկանի սահմաններում էր. վիպակում տարիքա-ժամանակային մեծ ու փոքր խնդիրների առաջադրումների մեջ տվայտացող Արմեն Մնացականյանը ինքնամխիթարանքի է դիմում. «*Եվ լավ է, որ դու քառասուն տարեկան չես և քսանհինգ տարեկան չես, այլ ուղիղ քո տարիքին ես- ե-րե-սուն*»⁴⁷:

Վստահանալով ինքնակենսագրական հիմքի հետ կապված փաստերի ճշտությանը՝ նկատենք, որ «Հաղարծին»-ում մի տեղ հեղինակ-պատմողը նշում է իր՝ երիտասարդ լինելու փաստը և ավելացնում, որ իրենց հյուրընկալող ընկերը 42 տարեկան էր և չորս տարով մեծ էր իրենից⁴⁸: Այսինքն՝ մոտ 38 տարեկան հեղինակը այդ դեպքերի գեղարվեստական անդրադարձը կարող էր ներառած լինել 70-ականների կեսերին՝ «Խումհար»-ից մի քանի տարի հետո: Նրան ստիպել է «Խումհար»-ի բովանդակային հարցերին անդրադարձ կատարել ոչ թե Մոսկվայի ու Կիևի տան միջավայրում, այլ հայրենի լեռների-վանքերի ու մարդկանց աշխարհո՞ւմ, թե՞ պարզապես մարդորոնման թռիչքներն են տարել դեպի արդեն հուշ դարձող մեծ քաղաքի մտավորական աշխարհի նմանաբանություն, դժվար է ասել: Նույն կերպ փաստային հիմնավորման կարիք ունի այն, թե ինչու հեղինակը չի տպագրել և, ըստ էության, չի ավարտել վեպը (թեպետ կանոնիկ սյուժետա-կոնֆլիկտային ընթացքից ազատ ստեղծագործություններում ավանդական կուլմինացիա-լուծում-ավարտ կառույցը չի գործում. հիշենք թեկուզ «Խումհար»-ի ավարտը):

Այսպիսով, որո՞նք են այս երկերի բովանդակա-կառուցվածքային և կերպարային տիպաբանական շերտերը: 1) «Խումհար»-ում հանրակացարանից Կիևի տուն գնացող ուսանողներն են, որոնք խոսում են իրենց կենցաղի, աղջիկների, հայրենիքում թողածի մասին, նաև ներկայի ու անցյալի զուգահեռներից: «Հաղարծին»-ում Երևանից Սևանով ու Հաղարծինով Ծմակուտ գնացող ընկերներն

⁴⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 177 (Նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում):

⁴⁸ Տես, Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հ. 1, Եր., 2017, էջ 275:

են, որոնք ժամանցի իրենց փնտրտուքում խոսում են կենցաղից, կինոաշխարհի պաշտոնական հարաբերություններից, մաս քաղաքի ու գյուղի, կնոջ մասին: 2) Կինոյի տանը Միքելանջելո Անտոնիոնիի ֆիլմի դիտում-քննարկումից հետո Արմենի հանդիպումների ու խնդիրների «ցրվածության» մեջ մարդու, նրա ժամանակի ու տարածության շեշտադրումներն են, որոնք «Հաղարծին»-ում ներկայանում են հայկական կինոմիջավայրի, հենց ընկերների հարաբերության, ստեղծվելիք սցենարի ստվերագծումների, այստեղ արդեն՝ Ֆեդերիկո Ֆելինիի թույլ կրկնությամբ ինքնահաստատման անհնարինության մասին գրույցներով: 3) «Խումհար»-ում սրճարանի ու կոնյակի ուժի միջավայրը իմաստավորող Եվա Օգերովան «գիտական» գրույցներ է վարում Արմենի հետ վերոհիշյալ թեմատիկ շրջանակներում, իսկ «Հաղարծին»-ում ճանապարհին, վանքի մոտ «ոտքի վրա» ինչ-որ բան ուտելով ու խմելով ժամերն անցկացնող խմբից երբեմն առանձնանում են հեղինակն ու Նորա Ակոպովնան, քննում մույնատիպ խնդիրներ: 4) Կինոյի տան ճեմասրահում ռազմահայրենասիրական կոլորիտի ստեղծումը բնության օգնությամբ ավելի է որոշակիացնում Արմենի սցենարի խմբագրումների փորձը գյուղաշխարհում «քաղաքակրթություն ներմուծելու» ճգնաճեղ, որի ինչ-որ արտահայտություններ նկատելի են «Հաղարծին»-ում ճանապարհին պատահաբար հանդիպած «մոլական» ծերունու կամ գյուղական աղջկա համար սցենարում հարմար դեր ներմուծելու հանպատրաստից ծրագրով: 5) Գինովմալու հակումը Կինոյի տանից հասնում է հանրակացարան, որտեղ հարբածախումհարային խառնաշփոթ մթնոլորտը կարծես ամփոփում է «Խումհար»-ի ամբողջ ընթացքում վեճի ու քննարկումների թվացյալ անորոշությունների հստակումը, որտեղ կինը միշտ անուղղակի կարևոր դեր է ունենում: «Հաղարծին»-ում պատմողի գյուղական ընկերոջ խորովածի հյուրընկալումը Վանաձորի քաղաքային տանը շարունակվում է Ծմակուտ՝ հեղինակի ծնողների տուն այցելությամբ, կնոջ ներկայությունը քողարկելու ճիգով, պարզ գինովցածության մեջ արդեն հայտնի թեմաների խառնաշփոթումը հեղինակի հոր գյուղական անմիջական ուժեղ միջամտություններով: Եվ երկուստեք «ավարտվում է» այս խումհարային վիճակների կիսատ շարունակելիությունը:

Այս սովորական կյանքակենցաղային բովանդակության մեջ գրականությունը կոչված է մարդուն դարձնելու *քրոնոպոպային* առանցք, որի մեջ խտանում են ժամանակների ու տարածությունների հարաբերականորեն տարբերվող և նույնացող հատկանիշները: Այսպիսով՝ 20-րդ դարակեսի մտավորականներն են Մոսկվա մեծ մայրաքաղաքում և հեռու հայկական սարերում ու գյուղերում, վանքի մոտ: «Խումհար»-ում այս հարադրությունը նախադրային որոշակիություն է ստանում Արմենի սցենարի խորհրդանշային մոտքով. «*Անրառք... քփերն առջին է զցուն, քփերը գնում են, ինքը գնում է քփերի երկից: Կապուրիեռ սարի մերկ լանջին զհիի մի թուփ է կպել ու վերև է կանչում անրառին: Է՛, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը շարացել են, անրառի դեմը փակում են*»⁴⁹: Գլխին և անտառը յուրօրինակ խորհրդանիշներ են՝ ենթատեքստային ընդհանրացումով: Իսկ խորհրդանիշը, բառային համատեքստի մետաֆորայնությունը գեղարվեստական գրականության ինքնադրստորման կարևոր ձևերից են, արտահայտվում են իրերի արտաքին պարզ նկարագրով, որը նշում է ներքին կյանքը, և պարտադիր չէ, որ արտաքինը գունագեղ ու մանրամասն ներկայացվի. «Իրերի խորհրդանիշը ներքին – արտաքին արտահայտչականության կառուցվածքն է, ինչպես և նրա նշանը»⁵⁰:

Քաղաքակրթությունը ճնշելու է բնությանն ու նրա զավակին, գյուղի ու քաղաքի ուղղակի հակադրությամբ՝ ներկայանա, թե՞ մնա մարդու ապրումների ու պատկերացումների խորքերում, կենցաղի առօրյական շերտերում՝ «թաքնվի», թե՞ զիտափիլիսոփայական հիմնավորումներով ամրակայվի, - մնալու է այս երկու գործերի, Հ. Մաթևոսյանի արձակի և ընդհանրապես գրականության առանցքային ասելիքներից մեկը: Եվ աննկատորեն հակադրությունը վերածվելու է հակադրամիասնության: «Գյուղագրություն-քաղաքագրություն» անիմաստ վեճի առիթով Հ. Մաթևոսյանը նշում է. «*Գրականության բնապաշարությունը հանդես է մրկում գյուղագրության տարազներով, որովհետև հնարավոր չէ վերադարձնել ոչ միֆական Բաբելոնի մի-*

⁴⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 95:

⁵⁰ Лосев А.Ф., Логика символа, Контекст-1972, Москва, 1973, ст. 202.

Ֆական քազավորին, ոչ էլ աչք փակել արումի գյուրի դեմ... Ասված է, որ գրականությունը կարուր է: Քարեդարյան անչավների կարուր, ապագայի կարուր, ազարության, բնության... ամեն, ամեն ինչի կարուրն է գրականությունը»⁵¹:

Եվ հիմա էլ վիպակում ինքնաբուխ են հնչելու աղարտվող բնության պատկերից հետո շարունակվող գրույցը «պիրկ կրծքերով աղջկա», Էլզար Գուրամիշվիլու եռացրած «սիբիրյան խինկալի» մասին, որն ուտելուց հետո «*մենք հացով Հեմինգուեյի* (կամ գուցե մեր պապերի^o - Վ. Ս.) *նման սրբեցիկնք հալված կարագն ու կերանք*»⁵²: Իսկ խնդրի խոհականությունը պիտի առնչվի բնության երևույթների հասարակականացված ընկալումներին: Թերթի լրատվությունը մորեխի և նրա բերած ավերի, նրանց «*մենակեցային և նախրային*» վիճակների անցումների, «*թևերի խշռոցով մարդկանց խլացնելու*», «*ծաղկած երկրից մեռյալ անապար*» (էջ 100) թողնելու մասին, հիմք է տալիս դատելու, որ մորեխը «*նշում է ոչ թե կենսաբանական կարգ, այլ սպրեշակերայ, վիճակ*» (էջ 99) մենակեցային ու նախրային վիճակները այլ առիթով պիտի վերաճեն առանձին և երամի թռչումների մասին պատկերացման՝ «մարդը մենակ է» էկզիստենցիալ փիլիսոփայության գուգահեռում, մի այլ դեպքում համադրվեն ազգային ճակատագրին), իսկ ինքնավստահ Վիկտոր Մակարովը *հայրարարում է. «Մորեխը սնունդ է: Մորեխի այլուրով արարներն իրենց չիրին կերակրում էին»* (էջ 100): Միաժամանակ գիշատիչ ու զոհ լինելու հարաբերականությունը անմիջապես հանգում է Օնասիս-Ժակլին Քենեդի ամուսնության մասին դատողության և իրավիճակային նույն սկեպտիցիզմին. «*Բայց թե կկարողանա՞ մաքրել անդրօվկիանոսյան հարսը Օնասիսի ավզյան ախոռները, թե՞ ընդհակառակը...*» (էջ 102):

«Հաղարծին» վեպում բնության ու բնականության կրողներ մեղուն, մեքենայում խմբին ընկերակցած՝ արվեստի գործիչների հանգստյան տան շուրջ, ճանապարհի մեջտեղում մատած և մեքենայի ճամփան փակած հանգիստ որոճացող կովը հասարակայնորեն

⁵¹ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Հատընտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 450-451 («Այսպես կոչված գյուղագրության մասին», գրված է 1968 թ.):

⁵² **Հրանտ Մաքևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 96:

աղավաղման ուժին են ենթարկվելու նրանով, որ մեղուն քաղաքում ապրող հաշվապահինն է, ով շաքարը մեղրի հետ խառնելով՝ պիտի վաճառի, շուրը հայացքը չէր կտրում գյուղացուց և կարծես չէր ուզում նստել մեքենան, իսկ կովին հեռացնում է ճիպոտի հարվածը: Նշանավոր անուններից այստեղ Լ. Ն. Տոլստոյն է լրացնում հերոսների քայլն ու ձգտումները, քանի որ նա այնքան էր մարդու-բնության-աստծու կապերի մեջ հարազատ, որ մի պահ թվաց, թե մեքենայի «*երևի ապակու միջով, կապույտ անուրառի ու բաց սարերի ֆոնի վրա, երևաց երկնյուղ մորուքով, ապա՝ սարինն շապիկն ու գուրու պարանը փորին, բռունցքը՝ բութ մալրը, երևի, գուրու մեջ... Լև Նիկոլսկիչ Տոլստոյը*»⁵³:

Եվ միշտ մարդկայնացնող կոլորիտը ամբողջացնում է մենակության պատկերն ու զգացումը, որը առանցքային շեշտադրում է ստանում մանավանդ «Խումհար» վիպակում: «*Բնչի՞ վրա եք աշխատում*» հարցին Նորա Ակոպովնայի պատասխանը՝ «*Մի նկարի, որ պարկերում է արումային սնկի տակ հանգիստ կանգնած Քրիստոսին՝ փողկապով և սպիրակ վերնաշապիկով*» (էջ 243), անմիջապես հիշեցնում է Անտոնիոնի ֆիլմում նախնական բնագրով փոխադարձաբար իրար ձգող կնոջ ու տղամարդու միայնության խորհուրդը դարձած, լուսամուտից երևացող «*արումային սնկի նման շինությունը*»⁵⁴: Իսկ այստեղ քաղաքակրթական հակասությունների արդյունք դարձած ոչ միայն մենությամբ, այլև արարչության ուժով Աստծո հայտնությունը զուգահեռվում է Արվեստի արարչությանը, նաև արվեստի երկերի՝ որպես կազմակերպումների արդյունքին, մանավանդ կինոյում այդ կազմակերպումը կոլեկտիվ արարման արդյունք է.

«-Ասրծու հայրնության կազմակերպումը Նորա Ակոպովնային իզուր չի դուր գալիս, որովհետև Ասրված Արվեստ է, իսկ արվեստը կազմակերպումն է:

-Դա բեմադրություն էր, -ասաց Նորա Ակոպովնան -... Բեմադրությունը հնացավ, և Ասրված վերջացավ»⁵⁵:

Նորայի և Վարդգեսի այս վեճը, երկկողմանի վերապահում-

⁵³ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 239:

⁵⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 108:

⁵⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 348:

ներով, պարզ ամփոփում է ստանում նրանով, որ թեկուզ ամեն մեկը միշտ փնտրում է իր աստծուն, բայց եթե հավատացյալ չեք, պետք չէ հավատի մասին նկար ստեղծել: Հարցազրույցներից մեկում Հ. Մաթևոսյանը նշում է. «*Ավելորդության գիտակցությունը կա: Ուզում ես ուղղակի գործողությունների անցնես, ձեռքդ քրին փանես, կամ՝ խոփին: Ոչ էն ես անում, ոչ՝ մյուսը: Ու էլի մնում է հույսը Աստծուն դնել... Էդպիսով առաջանում է իմ մեկուսացվածությունը*»⁵⁶: Արվեստի նյութի ներքին խմորումների պակասի կամ չգոյության մասին դատողությունները, պարզ է, որ ներառում են ինքնահաստատման և դրանով, գուցե, մենակության հաղթահարման ուժի պակասի և ուրիշին մամակելու խնդիրներ, երբ բացառվում է արվեստը, արարչությունը: Նորային պաշտպանել է փորձում հեղինակը. «*Ֆեյինից, այո՛, փոխարինաբար կվերցնես, - ասացի ես - ... Պարտքերի մեջ քաղվել ես, իսկ քեզանից դեռ ոչ ոք պարտք չի վերցրել*»⁵⁷: «Խումհար»-ում մման դատումները լրացվում են այլ ընթացքի մեջ, երբ Եվայի հետ զրույցում հնչում է հարցը, թե արվեստը «*կյանքն է վերցնում*»՝ լուծելու համար արվեստի⁵⁸, թե՞ կյանքի խնդիրներ, երբ առաջին դեպքում եթե կորչում է «*նյութի զարգացման ինքնությունը ընթացքը*»⁵⁸, ապա երկրորդ դեպքում՝ արվեստագետի անհատականությունը:

Բոլոր այսպիսի տեսական դատողությունների և մանավանդ «մարդը մենակ է» սովետության բանավիճային դրությունները երկու ստեղծագործություններում էլ որոշակիանում են կյանքային դրվագների, դրանց հուշապատումների ներառումներով՝ հիմնականում կապված գյուղաշխարհի ու նրա մարդկանց հետ, որ երբեմն հասնում է ազգային-քաղաքական գուգահեռների: Եվ այստեղ համակիրների ու ընդդիմախոսների հետ բացատրությունը, կոնֆլիկտը մարդկայնացնում են խնդիրը, դառնում կերպավորման հիմունքներից մեկը: Այն կարող է սուր ընթացք ստանալ մանավանդ միշտ նոր քաղաքակրթությունների կենտրոն համարվող մեծ քաղաքում: Բայց

⁵⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 105 («Աշխարհում բոլորիս տեղը Հայաստանն է ցույց տալիս» հարցազրույցը):

⁵⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Ամսիպներ, հ. 1, էջ 249:

⁵⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 159:

ամեն մի քաղաքից ավելի մեծը կա, որտեղ քաղաքակրթություն կոչվածի ավելի ցցուն դրսևորումներ են, և վերջնական դատողի իրավունքը կրկին մնում է մարդու բնականության, բնության հարազատության մեջ: Անտոնինոսի ֆիլմի դիտումից հետո դաիլիճի վառվող լույսերի տակ «*Եվա Օգերովան խղճուկ մեկն էր*» Մարչելոյի ու Ժաննայի հարաբերությունների դիմաց, մինչդեռ, Արմենի հիշողությամբ, «*մեր Բակունցն այս նույնն արել է սրանից քառասուն-հիսուն տարի առաջ*» (էջ 113)՝ քաղաքաբնակ կնոջ հմայքին ենթարկված գյուղացու կերպարի միջոցով: Կրքի և նախասկզբնական բնագոյային ձգտումի օրինակները շարունակվել են միշտ և պարզ պոռթկումներով կան մաս գյուղում. «*Հեռու Ծմակույտ գյուղում Խորեն խեղճ հորեղբոր ջղային կնիկը թողել, անհիծելով գնացել է գյուղից... Ասել են՝ «ախչի, կարգին մարդ է. ինչո՞ւ ես գնում», ասել է՝ «ի՛, հողեմ դրա գլուխը, մենակ էդ գիրի»*» (էջ 114):

Հարաբերության այս պարզությունը բացասում է քաղաքակրթության մեծ կրողների կոնֆլիկտը երկկողմանիորեն: Ֆիլմի քննարկումը կարծես թե անլուրջ դարձնելու միտումով հնչած՝ Էլդարի հարցը, թե՛ «*Ուզում ենք իմանալ՝ Միքելանջելո Անտոնինոսին ունի՞ր գոքանչ*» (էջ 115), ստանում է ծաղրանմանության հասնող լուրջ պատասխաններ: Դասախոս Պարոնսկին հնչեցնում է, թե ռեալիզմի պահանջով արվեստագետը «*կյանքային քառսի միջից*» ընտրել է դեպքեր, որոնց «*կազմակերպման տվյալ ընթացքում գոքանչներն ավելորդ էին*» (էջ 116): Վիկտոր Մակարովը սովետական կանոնակարգային դրոշմ է բարձրացնում՝ գոչելով. «*Մենք կոմունիզմ ենք կառուցում, և ես անշամբ կողմնակից եմ ոգեշնչող արվեստի*» (էջ 118): Քաղաքակրթությունների այս կոնֆլիկտը սրվում է «*Չեկայի*» փառաբանված գործերի ու սովետական ռազմական հաղթանակների մասին միշտ ինչ-որ հեղինակակցի հետ սցենարներ գրած և մրցանակներ շահած տնօրեն Իվան Վաքսերեզի հարվածով՝ ուղղված ամերիկացի մարդասեր գրող Ջոն Սթայնբեքին, որ վերջինս «*Վիետնամի անպաշտպան երկնքից կրակել էր, պայմանականորեն իհարկե, այդ խաղաղասեր ժողովրդի վրա և դեռ հայտարարել էր լրագրերի համար, թե վիետնամցիները իրենց շահը չեն հասկանում, ... ու վիետնամցիների համար կռվում են*

ամերիկացիները» (էջ 127):

Բայց ամերիկյան կինոն միլիոններ է բերում, իսկ այստեղ սցենարներ են գրվում գյուղի մասին, - Վաքսբերգի այս դատողությունը պարզորոշ ուղղվում է Արմեն Մնացականյանի դեմ, և տնօրենը հետո Արմենին առանձին ասում է. «*Ռազմահայրենասիրությունը պիտի բորբոքվի... և ոչ թե գյուղական խորհմասր սպուշությունը*» (էջ 135), պետք է փող ու մրցանակ բերողների նման «Սիբիրիադա», «Քիմիադա», «Նավթիադա» գրել, թե չէ «*քեզ ասում են քթիդ Կրակ դու չոքանքայարի դնդնա, իրենք Եվրոպայից մինչև Արևելյան օվկիանոս համամարդկային, Կրեզերական, համաշխարհային էներգիադա են երգում*» (էջ 189): Այս և նմանօրինակ ճառերի հանրահայտնությունը բացասվում և հակադիր ուժով մարդկայնացնում է Վիկտոր Իգնատևի պարզ դիտարկումով. «*Բայց այդ ինչպե՞ս է պարահում, Իվան Միխայլովիչ, որ Կրայի կարմիր փուչիկը չար Կրաները ծակում են, կարմիր փուչիկը մեռնում է՝ և մենք լաց ենք լինում, իսկ ուրիշ նկարներում զինվորներ են սպանվում, անգամ գեներալներ են խփվում*» (էջ 132), և ոչ ոք չի ազդվում:

Ի վերջո, արվեստի բովանդակությունը մարդու ներքին ու արտաքին աշխարհն է՝ որպես ճանաչողության և վարք-հարաբերության առարկա, որի գեղարվեստական ազդեցունակությունը ստեղծագործական բարդ ընթացքի արգասիք է. «*Ճանաչողության և գեղագիտական վարքի իրականությունը, որը իր ճանաչմամբ և արժևորմամբ դառնում է գեղագիտական օբյեկտ և այստեղ ենթարկվում կոնկրետ ներհայեցական միավորման, անհատականացման, որոշակիացման, մեկուսացման և ավարտման, այսինքն՝ բազմակողմանի գեղարվեստական ձևավորման, մենք անվանում են գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակություն*»⁵⁹: Այսպիսի ճանաչելի և արժևորելի բովանդակությամբ արվեստը, գրականությունը ստեղծում է երկու աշխարհների կոնկրետ ներհայեցական-ինտուիտիվ միասնություն, տեղավորում է մարդուն բնության մեջ և այս գեղարվեստական միջավայրում «մարդկայնացնում է բնությունը և բնականացնում մարդուն» (էջ 268):

⁵⁹ Бахтин М. М., К эстетике слова, Контекст-1973, Москва, 1974, ст. 269.

«Հաղարծին» վեպում համաշխարհայնացող կոնֆլիկտը պետք է որ մեղմվի, քանի որ քննում ու դիտումներ են անում հայ մտավորականները Հայաստանի սարերում ու գյուղերում: Այստեղ էլ հակադրության, գուցե, սխալաստիկ բնույթը ներառում է հայտնիների անունների ցուցադրանք («*Ուրիշ մեկ Գորդինգը ուզում է մեզ սարսափահար անի, բայց մենք չենք վախենում, այլ ասում ենք, որ նա բանի պեղք չի, և բանի պեղք է, ընդհակառակը, Ֆեդերիկո Ֆելինին*»⁶⁰), միտումնավոր խառնաշփոթում անունների կուտակումներով. Նորա Ակոպովնայի բույրով հագեցած եվրոպաոճ սենյակը, դաշնամուրը, «Կլաուդիո Վիլլայի»-ն մմանակող երգի պես մի բան, որ դիտավորյալ վերագրվեց Կլաուդիա Կարոլինալեին, և չընտրվեց «*Էնրիկո Կառուզոյի կամ Բենյամինո Ջիլլիի անունը*», և «իմտելեկտուալ» այս կուտակումների մեջ պատուհանից հեռվում երևացող սարերի պահանջով հնչում է հեղինակի ընկերոջ ձայնը. «*Բնչո՞ւ չես չեր գյուղացի էն ծերունու մասին գրում*» (էջ 162. այս ծերունին յուրօրինակ մեկնություններ է առաջադրելու երկու գործերի բովանդակային անցումների մեջ՝ կնոջ մահից հետո հացադուլ անելու փաստով):

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

Գյուղը, ուրեմն, հուշապատումի նյութ չէ, որ գեղարվեստի բանավիճային առիթ դառնա, այլ տեսանելի իրողություն է՝ Վանաձորում ապրող նախկին համագյուղացու, իր հոր և մոր, հարևան Զավենի, մեղվանոցի պահակի կերպարներով, կորած ձիու որոնումների նախապատրաստությամբ, հյուրերի համար խոյ մորթելու դժվարին քայլերով: Իսկ հոր «*տրան լուսերը չէին վառվում... Մայրիկի համար էլեկտրահոսանքը, ինչպես աստված, պաշտելի անհասկանալիու-*

⁶⁰ Հրանտ Մաքսույան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 152:

բյուն էր, և մայրիկը սուր կարիքի դեպքում էր վառում էլեկտրական լույսերը, ինչպես որ հազվադեպ էր տալիս Ասրծու անունը» (էջ 303): Բայց արդեն հոր զարմանքը նվեր բերած ռադիոընդունիչից, որ աշխատում է առանց էլեկտրալարի, «կինո սարքելու» մասին պատմածների նկատմամբ նրա պարողիկ արձագանքը և նույնաբնույթ հարցը, թե՛ «*էդ ո՞վ է հաշվել, որ հիմա ասում ես քսաներորդ դար*» (էջ 322), նաև ցուցադրական քաղաքավարի դիմելածնը («*Ներողություն եմ խնդրում, ընկեր Վարդգես, որ հիմա չեր բարձր աշխատանքը համեմատելու եմ մեր անպերք աշխատանքի հետ*», էջ 333), ծաղրանմանակային բացասումն է այդ քաղաքակրթության, որը, միևնույն է, սողոսկելու է այս միջավայրը հեռուստացույցով ու տեխնիկայի այլ ձևերով: Եվ ի տարբերություն Մոսկվայի պարտադրած լքջախոհ (երբեմն հումորիկ ընդմիջարկումներով) գիտավերլուծական ընդհանրացումների՝ գյուղում քաղաքակրթական տարբեր միջավայրերի հակադրամիասնությունը ներկայացվում է պարողիկ իրավիճակներով, քանի որ գյուղացին նեղն ընկնելիս կամ ծանր անորոշությունից դուրս գալու համար դիմում է պարզունակ թվացող հումորային խորքերի, որտեղ ծիծաղի մեջ անթաքույց է ցավը: Դա երևում է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հեռուստացույցը օտար մի աշխարհ է խցկում գյուղական տները: Եվ ահա, բռնցքամարտի մեծ վարպետ Քլեյը հիմա «*հակառակորդի քիթը տռլմա կանի. իսկ Ամերիկայում տռլմա եփո՞ւմ են, կադամբո՞ւ, թե՞ խաղողի տերևով*»: Դեռ թերթում էլ տպված է, թե «*Քլեյը մի հարվածով եզ է սպանում: Ինչո՞ւ է սպանում՝ կրկեսի՞ համար, իր ուրեղն՞ի համար*» (էջ 312): Թե՞ Քլեյը չի հասկանում, որ ցուլը եզ է դառնում ամորձատելուց հետո և նոր միայն «*կանգնում է դեմդ, հանգիստը նայում*» (էջ 314):

Գյուղ – քաղաք, բնականություն – քաղաքակրթային աղավաղումներ հարադրության բազմաբարդ կապերը առնչվում են նաև **սոց-գային-քաղաքական** խնդիրներին, քանի որ արվեստի մեջ անադարտ մարդու որոնումը դրամատիկ է դառնում այդ նույն մարդու՝ ոչ միայն գյուղական պարզության ոլորտներում՝ հոգեբանական դրսևորումներով, այլև սոցիալական ճնշումների, քաղաքական հարվածների մթնոլորտում, երբ դրանց ուղղակի կամ անուղղակի պատասխանա-

տուն նաև քաղաքակրթություն կոչվածն է: Հայի պատկերացմամբ՝ իր ողբերգության գլխավոր դերակատարը օտարն է, որի կերպարը մղձավանջվեց թուրքի մեջ: «Խումհար»-ում ռազմահայրենասիրություն պահանջող Վաքսերգի սուր միտքը իսկույն մերժում և չհասկանալու է տալիս Արմեն Մնացականյանի սցենարում թուրքի կողմից հոր սպանությանը ականատես եղած և այդ հիմքի վրա հետագայում թուրքի նկատմամբ ատելությունից չազատվող մարդու պատմությունը («Մեսրոպ»): Սառը խոհականությամբ նա գտնում է, որ անցյալը չպետք է վորվիրել, քանի որ հուշերի այդ հեղեղը քանդում է *«պապե-նական հին գերեզմանները... և հին ժանրախորն ամբողջ երկրով մեկ ահա-ահա բռնկվում էր»*⁶¹: Արմենի պատասխանը՝ թե ինչո՞ւ պետք է այդ դեպքում գրել ֆաշիզմի դեմ, առաջ է բերում լոկալ-տեղային և գլոբալ-համաշխարհային քաղաքակրթությունների ու հակաքաղաքակրթությունների՝ իրականում սնամեջ խնդիրը, քանի որ միշտ հավասարակշռված է երկուսի վտանգը: Իսկ Վաքսերգին թվում է, թե իր հակահարվածը շատ խելոք է. *«Պանթուրքիզմի հարցը միայն տեղական մացիոնայիզմի հարց էր, ...ֆաշիզմն այնինչ ահա-ահա դառնում էր համաշխարհային ժանրախոր»*: Նրա փաստարկումը, որքան հիմնավոր էր այդ դրույթի հաստատման համար, մույնքան ներհակորեն խոցելի էր և խորհելու տեղիք տվող. ֆաշիզմի դեմ Հայրենական պատերազմում միայն հայերը երեք հարյուր հազար զոհ տվեցին. *«Այդպիսի գործ եթե դուք Քեմալի դեմ ունենայիք,- դժվարությամբ նա վիզը տակ տվեց,- կհաղթեիք»* (էջ 139): Չհաղթեցիք, ուստի պետք է Սովետական բանակի կազմում հայերի կռվի ու հաղթանակի մասին գրել:

Տեղային ու համաշխարհային խնդիրների այս ավանդական ճամարտակությունը Արմենը փորձում է անէացնել մրջյունների մասին գրելու և մանրագույն այդ էակների զուգահեռի մեջ ազգային ու կայսերականի հարաբերությունների արսուրդը հիշեցնելու հարվածով: Պարզվում է, որ մրջյունները *«համարյա թե մարդիկ են, պապերազմներ են անում, պարտվում են, հաղթում են, գերիներ են տանում, բանեցնում են»*, իսկ այդ գերիները իրենց տունը կարոտում են, ուզում

⁶¹ Հրանտ Մաքսոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 138:

են փախչել, զինվորները բռնում ու նրանց «վիզը կրծում են» (էջ 140): Գլխացավից ազատվելու համար «*նրանց չվերն են ավարառում հաղթողները... Չվերից բանվոր են ծնվում ու հավիտյան էլ չեն հասկանում, որ գերի են, որ զինվոր էին ծնվելու, որ ուրիշ տեղ է իրենց հայրենիքը*»: Վաքսերգի մույնքան խորքային պատասխանը նոր արտության ընդգծումների մեջ ամփոփում է մեծի ու փոքրի, հաղթանակի ու պարտության, ուժեղի ու թույլի բոլոր պայմանականությունները. «*Իսկ արջը՝ սրիկան,- ասաց նա,- մռուքը խրում ու խժռում է բանվոր ու զինվոր, գերի ու տեր, չի էլ մտածում, թե մռուքի տակ ինչ անարդարություններ են կատարվել*» ((էջ 141) ռուս հրեայի այս դատողությունները չե՞ն այլաբանում արդյոք ռուսական հավերժական կայսրության և նրանում ապրող կամ նրան ենթակա փոքր ազգերի հարաբերությունները՝ Ռուսաստան-արջ տոտեմական հիմունքներով):

Զրոնոտոպը ներառում է փոքր ազգի գոյաբանության պարտադրյալ միջոցներից մեկը, որը երբեք չի ազատել ու չի ազատելու արջի օրհասից, քանի կայսերականության որոշիչը ուժն է: Իսկ անգործության ցավը խտրում է ցանկացած իրավիճակում, էություն լինելով՝ կարկատանվում իր հետ կապ չունեցող երևույթին անգամ: Ահա և՛ հանրակացարանի «*դազախ աղջիկը գեղեցկուհի է*» թուցիկ շարտված մտքից Արմենի մեջ հորդում է հուշ-տարեգրությունը. «*Որպեսզի մոնղոլական սիբիրախորը չչոքի ուղտի նման իր ծաղկած Կիլիկիայի դռանը՝ նկարիչ-բանաստեղծ-օրենսդիր-գորավար* (հայի նկարիչն ու բանաստեղծը պարտադրված են օրենսդիր ու գորավար լինել, որ իրենց սաղմն ու ձագը չգերեվարվեն- Վ.Ս.) *Սմբար Գունդսուրաբլ սպարապետը չիավոր իր շքախումբը դեսպանության վարգեց Դարբանդով-Հաշտարխանով-Ղազախստանով-Ջահանդամդարասիով Մեծ Մանգու Խանի ուրքը՝ «Իմ Կիլիկիան քեզ ապավեն-դաշնակից»»* (էջ 96):

Մոնղոլի ավարառության և թուրքի նենգության դեմ միամիտ պարզությունը անընդհատ պարտության է տանելու, և դա նշանավոր պատմաքաղաքական իրադարձություններից իջնելու է անգամ կենցաղի ամենասովորական ոլորտներ, որովհետև միշտ կա մեծ ու փոքր խնդիրների հարաբերական դրսևորումը: Հանրակացարանում տղա-

ների բերած կնոջ բաժանված ամուսինը խումհարային իրարանցման մեջ պատահաբար հարված է հասցրել Արմենին, և իբր թե կռիվը հանդարտեցնելու կեղծիքով աղոթեջանցի կոչվող թուրք Մաքսուդը պինդ բռնել էր Արմենի ձեռքերը: Վերջինիս հարցին՝ «*Ինչո՞ւ ես ծիծաղում*», Մաքսուդը չարախնդրեն պատասխանում է.

- «*Երեք անգամ ծեծ կերար:*

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

Հարազատորեն հայ ընկերոջը կապված վրացի «*Էլդարը պայ-թեց.- Հանգիստ բող Արմենին, լսիր: Թե՞ ուզում ես իրար սպանեն*» (էջ 226): Իսկ Մաքսուդը «*նայում էր ինչ և քաբուն ժպտում էր, ես նրա համար փորձարկվող ճազար էի*» (էջ 227): Էլդարն է, որ պատկերավոր հումորային ենթատեքստի մեջ ճիշտ է ընկալում ու գնահատում երևույթը: Միքելանջելոյի գոբանչի անորոշությունից հետո Արմենի սենյակում կտրուկ ասում է. «*Մեր Անյոնիոնին զնացել Չինաստանի մասին կինո է նկարում, լսիր: Քո Անյոնիոնին նստել է Մաոյի եղեգ-նի ծայրին ու ժպտում է, մարդկությանը հրավիրում է նստելու չինա-կան եղեգնի վրա... Մաոյի եղեգն է պարմության սռնին, համեցեք*» (էջ 211): Եվ ամփոփումը մտավորական սկեպտիցիզմն է քրոնոտոպային այս արսուրդի նկատմամբ, որը վերածվում է խեղդուցիչ դրամայի, քանի որ բոլոր հարցերի պատասխաններն են ոչ վերջնական. «*Ոչ հեռավորությունն է մի տարածություն, ոչ սահմաններն են փակ, ոչ ժամանակներն են դժվար, ...բայց թե ինչու է խեղդուկը բռնում մեր կոկորդը՝ աստված գիտի*» (էջ 212):

«Հաղարծին» վեպում տարածության ու ժամանակի ազգայնացման այս դրվագային հակումները չեն հասնում պատմավիլիստիա-յական նույնպիսի ընդգրկումների, քանի որ երկրի սարը-գյուղը-վան-քը ինքնին պարփակված ունեն դրանք, և մեծ խնդիրները կարող են զգացվել կենցաղային փաստի մեջ ևս: Տարածության ու ժամանակի տվյալ պահն է ընդհանրացնում ամեն ինչ. «*Կործանվող հին աշխարհի և աշխարհի նոր կործանման արանքում-մի պահ... Բռնակալ հոր զայրույթի և արյունահան պայթելիք սնկի արանքում-մի պահ*»⁶²: Իսկ

⁶² Հրանտ Մաքսուդյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 192:

նրանց՝ այդ հին ու նոր անկումների միջև լռությունն է, «*և լռության մեջ ապաքինվելով՝ վերադին իրենց գեղեցիկ տեսքին էին դառնում վանքը, գկեռի ծառը, լույսը, քիթեռի շրշյունը, այդ կինը*» (էջ 194): Եվ գուցե կարիք չկա այս և այլ մտքերի համար գրականության բնականորեն սարքել, չէ՞ որ ճշմարտությունները կրկնվում են, ինչպես երեխա ունենալը: Լռե՞լն է ճիշտ, թե՞ խոսելը, Թումանյանն էլ եղեռն տեսավ՝ «Բերանն արնոտ մարդակերը էն անբան...», բայց՝ «*Արի Թումանյանից չխոսենք*» (էջ 208): Ցավին չտրվելու պահանջը մայրական պարզ պատկերացմամբ ու զավակասիրությամբ կրկին հանգում է Թումանյանի կերպարին, ում մասին Նորայի հետ զրույցն ընդհատվեց և նորովի իմաստավորվեց մոր և որդու երկխոսության մեջ.

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

- *Հիսունչորս,- ասացի ես:*

Նա համարյա լաց եղավ:

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

Քաղաքակրթությունների լրջախոհ ու պարտդիկ հակադրամիասնությունների շրջանակում կարևոր դեր պետք է խաղա **կինը**, քանի որ նրա միջոցով են շարժվում ու շառավիղվում նախնական բնագոյները, նա է բացում հոգեբանական բարդ հարաբերություններ: Կինը ոչ միայն կենցաղի հենասյունն է, այլև կրքի և սիրո խաղացկուն նրբության տերը, որ ստանձնում է նաև վերլուծաբան-կարգադրիչի թաքուն կամ բացահայտ դերակատարումը: «Խումհար»-ի ոչ պատահական ընտրված անունով Եվան, ով կարծում է, թե իր ինքնահաստատման համար քիչ կարևոր չեն ժամանակակից հագուստն ու ծխելը, «*լուցկու տուփի չափ Ղուրան*»⁶³ կրելը, «*ծունկը ծնկին սպասեց՝ որ վառեն ծխախոտը, «Անտոնին քեզ դո՞ւր եկավ» հարցրեց, «Այո» ասացի ես, «Նա բացահայտում է կյանքը շարժող նախնական բնազդները*»

⁶³ Հրանտ Մաքևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 148:

ճշգրիտ ու ստոր արձանագրեց նա» (էջ 148): Հետո Եվայի հարցը՝ «Դու Նիցշե ուսումնասիրե՞լ ես», հակադարձվում է Արմենի՝ «Ոչ, ես Թումանյան եմ ուսումնասիրել» (էջ 160) պատասխանով և այն փաստարկումով, թե ինչպես «մեր գյուղացի մի ծերունի կնոջ մահից հետո հաց չի կերել և տասնհինգ օր հետո ինքն իրեն մահացրել է» (էջ 161): Եվայի՝ «Որ ի՞նչ» հարցի առաջադրած բացասմանը Արմենը տալիս է կնոջ համար սպասվելիք և նրա դատողությամբ հարազատ պատասխան. «Որ՝ հավատարմություն, որ՝ կենդանական սեր», և ավարտում արդեն իր ամփոփումով՝ «որ՝ հին գյուղի մարդ-սարկած» (էջ 161): Բայց մի ուրիշ անգամ այդ պատմությանը Արմենը կրկին անդրադառնում է՝ միտումնավոր դատելով Եվայի պատկերացմամբ՝ «Ծերունու պատմությունը վաղ թե հիմարություն է, հր՞, Եվա» (էջ 195), որը ասպիրանտ կնոջ միտքը մղում է գիտատեսական անցումների հիմնուն նոր ձևի ու բովանդակության մասին. «Չևր նոր բովանդակության ընդգրկման հայր է: Այս չի նշանակում,- հոգոցով ասաց նա,- որ չևր նաև ինքնություն միավոր չէ. ըստ երևույթին արդեն պետք է քացահայտրեն խոսել չևի չևի՝ մասին... Գյուղի նյութով անհնար է քսաներորդ դարի գրականություն անել, քո ծերունին միամրություն է» (էջ 196-197):

«Հաղարծին» վեպի Նորան, որի աշխատանքն առնչվում է կինոյի աշխարհի հետ, նաև հակում ունի բանաստեղծության նկատմամբ, ավելի շատ է սարերում ու վանքի մոտ հեղինակ-պատմողի հետ տեսաբանում տարբեր լրջախոս խնդիրների մասին, իսկ նրա մարմինն այս միջավայրում ավելի կրքահարույց է: Անընդհատ հիշելով ինչ-որ Հովհաննեսի և մեջբերելով նրա մտքերը բանաստեղծության մասին՝ Նորան դրանք ընդմիջարկում է նաև իր վստահ դատողություններով, այնքան, որ տղամարդն արձանագրում է. «Ես տեսա, որ այդ խոսակցությունը ես չեմ տանում, նա չի տանում, այդ խոսակցությունը բռնեին եմ տանում»⁶⁴: Իսկ Նորան խմբի մյուս անդամների հետ վեճը շարունակում է Աստված-Արվեստ, բեմականացում, թեմայի-բովանդակության հարազատություն և յուրացվածություն խնդիրների մասին: Այնքան, որ Վանաձորում ապրող համագյուղացի Արտավազի

⁶⁴ Հրանտ Մաքևոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 231:

հյուրասիրության սեղանին ասված հեղինակի բաժակաճառում շեշտվում է. *«Խմենք մեր բոլորի երջանկության կենացը՝ ցանկանալով մեր Արարավագդին արժանի փեսայություն Դարբնանց դժվար պապին (նա, ով կնոջ մահից հետո հաց չէր ուտում, որ մեռնի –Վ. Ս.), ... Նորա Ակոսովնային՝ սրեղծագործական հաջողություններ կինոարտոդիական իր աշխատանքի մեջ»* (էջ 287):

Այս ամենի հետ միասին և այս ամենից առաջ կինը սիրո առարկան է և կրողը, և երկու ստեղծագործությունների մեջ էլ, երբեմն թվացյալ կրկնաբանությամբ, դա շեշտվում է «Խումհար»-ում ֆիլմի սյուժետային վերլուծությամբ և հանրակացարան բերված կնոջ միջոցով, մտավորականի զգացմունքային չափավորությամբ՝ նաև Եվայի կերպարով, իսկ «Հաղարծին»-ում՝ բավականին ընդգծված կրքոտությամբ՝ Նորայի մոտիկության ուժով, նաև՝ բնության պարտադրած զգացմունքային պարզությամբ՝ գյուղական աղջկա արտաքինի անկեցվածք զուլալության մեջ: Անտոնիոնիի ֆիլմի քննարկման ժամանակ կին-տղամարդ հարաբերության խոհական եզրահանգումն անում է լրջմիտ Յունգվալդ-Չոսեր. *«Մեռական յուրաքանչյուր մեր-ջեղում բռնաբարության փաստ է: Անտոնիոնին արչանագրում է թե ամսվա մեջ մեկ անգամ պարսահող մերկ նյարդերի շփման այդ բույեին անգամ մարդիկ չեն հաղորդակցվում, այլ յուրաքանչյուրը մնում է իր կեղևի մեջ»*⁶⁵: Մարդը այդպես միշտ մենակ է գաղափարին Արմենը հակադրվում է Եգիպտոսը գտնելու նույն նպատակի շուրջ թռչունների երամի միաձույլ ուժի փաստարկումով, երբ երամը ոչ թե *«անհայր սարսափի դեմ»* միավորվելու մեխանիկական գումար է, ուր ամեն մի թռչուն կրկին իր մեջ է մնում և տեղ հասնելով՝ նորից միայնակ է, այլ *«երամը մի մարմին է, այդ մարմինը ունի Եգիպտոսը գրնելու բնագործ»* (էջ 124):

Իսկ ֆիլմում քաղաքի ծայրամասի «պարապուտ» ավերանցում տղամարդուն սպասող կինը թախծում էր այնպես, ինչպես այն ժամանակ, երբ տղամարդը *«շոյեց կնոջ ծնկածալերը»*, ցանկացավ *«այս խելագար դարում մի կես ժամով երջանկացնել նրան»*, բայց իրենց ջղաձիգ տրվելու մեջ էլ նրանք մենակ էին, և տղամարդը *«աշխուժացել*

⁶⁵ Հրանտ Մաքսույան, Երկեր, հ. 2, էջ 121:

էր՝ քանի որ գրել էր թախծի ակունքը» (էջ 111): Մինչդեռ Վաքսերգը վստահ էր. ֆիլմի ասելիքը հաղորդակցելի դարձնելու համար նույնիսկ գյուղի մասին գրելիս «կին կամ աղջիկ մուծիր սցենար, անցողիկ կապ կամ սիրո գիծ» (էջ 145): Եվ եթե Խորեն հորեղբոր ջղային կինը հեռանում է, որովհետև ամուսինը միայն «էդ գիտեր», եթե հովվմենորը սարերից իջնում են, քանի որ այնտեղ կին չկա, դա էլ արդեն նշանակում է, որ մարմնեղ, փափուկ, նոր ավարտած անասնաբույժ կին պետք է ուղարկել սարերի հովվմենրի մոտ, և՛ խանդ, սեր, կնոջ մերկ մարմին, քաղաքից եկած կնոջ աչքերով՝ գեղեցիկ բնություն. «Նկարն ահա սրեղծեցի փվեցի շենդ՝ ասելու ես հեղինակ եմ ու բարև էլ չես տրախ» (էջ 186): Վաքսերգի ինքնագոհ վստահությունը չի երերում Արմենի կտրուկ առաջարկից հետո էլ. «Սարերում մարդ չի մնացել, ես չեմ կարող էդքան պարսպ ամայությունը լցնել կինոդերասանուհիների լավարեսական հերոսներով, հեռացրեք ինչ»: Տնօրենն այստեղ էլ ունի սուր հակահարվածը. «Մոսկվա քաղաքում ինքն առանց աղջկա մի բուպե չի կանգնում, բայց իր քսան հովվին մի աղջիկ չի տրախ» (էջ 188):

Կնոջ մարմնեղեն անկումներով մթնոլորտը Արմեն Մնացականյանին իր մեջ է առնում հանրակացարանի իր անկողնում նստած, տղաների կողմից իբր իր համար բերած ինչ-որ Նաոյա, ով «*ուրքն անջարեց ուրքից և թաթը մեկնեց ինչ: Եվ կրծքերով, ելնելիս, խփեց կրծքիս: Նրա խոնավ փափուկ թաթն ու լայն ծունկը տհաճորեն դուրեկան էին*» (էջ 216): «Փափուկ կրծքերի, լայն ծնկների» խաղը համարյա թե կրկնվում է «Հաղարծին» վեպի Նորա Ակոպովնայի հետ հանդիպադրումներում: Հենց առաջին պահին «*խոշոր սրիկներով ու լայն կոնքերով*» Նորային տեսնելիս տղամարդ-պատմողը ցանկացավ «*մտրենալ ու համբուրել պինդ՝ ինչպես լեհական կինոնկարներում է լինում*»⁶⁶: Մանավանդ նոր քաղաքակրթությունը հիմնավորել էր վստահությունը, թե «*հին աշխարհի աղջիկը չէր կարող առողջ ազդրերը բաց, առողջ կուրծքը ցցած, գնալ ու տրվել հին աշխարհի տղային*», իսկ նոր աշխարհի աղջիկը ցուցադրաբար կանի դա, քանի որ «*Ես գնում եմ տրվելու՝ ճմարությունը հանգերով զարդարվե-*

⁶⁶ Հրանտ Մաքսույան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 165:

լու, չափի տակ թաքնվելու կարիք չի գգում» (էջ 191). ուրեմն՝ համարյա ճշմարտության մման է հնչում Յունգվալդ-Ջոսևի եզրահանգումը: Մարմնեղեն փոխադարձ անկումների զգացողությունը նատուրալիստական այլ նմանաբանություն է ստանում, որ չթաքցնի ներքին բացասման լիցքը. «Եվ ավելի տգեղ բան, քան հանձնվող կնոջ փափկող աչքերը, խաշած հավի այդ լարծուն գույնը այդ փափկած աչքերում և որչի սեփական ժպիտդ այդ ցեխ դարչող մարմնի վրա՝ չկար» (էջ 228): Եվ անգամ մեքենայում «կոնք կոնքի» նստելիս կարծես ավելի շատ «մենք թաքսրոց էինք փնտրում» (էջ 231):

«Նախնական բնագլի» և բնության ձայնի պարտադրանքը մարդու մեջ մնալու է անհատթահարելի՝ հաստատվելով գրողի ոճին բնորոշ անսպասելի կոլաժային անցումներով. բիլիարդանոցում Արմեն Մնացականյանի ձեռքի ամուր կիլը այն զգացողությունն է արթնացնում, որ «գերանդվի ոչ մի կոթ ոչ մի անգամ այսպես մերկ ու պինդ աղչկա նման չի մարուցվել ոչ մի հնչվորի: Այսպես մարուցվել են դեռահաս սրբկուհիները տարեց սենատորներին՝ հռոմեական բաղանիքներում»⁶⁷: Մեկ որ քրոնոտոպային սահմանազանցումը հավասարազորեց «հնի և նորի» սահմանները՝ նոր բիլիարդանոցից ու գլտղի գերանդիից հասնելով հին հռոմեական բաղնիք, այս համատեքստում բնաբուխ է հնչում Արմենի տեղեկատվությունն առ այն, որ «հին հայերը ունեցել են, Եվա, Անահիտ աստվածուհու հեթանոսական տաճար. այնտեղ աղջիկներն ընծայաբերվել են տղաներին» (էջ 191): Այսինքն՝ հին ու նոր քաղաքակրթությունների արտաքին դրսևորումները՝ վանքի կամ ատոմային սնկի ուրվագծերում տղամարդու և կնոջ հանդիպումների, կայսերական ու տեղային ազգայնականությունների հարաբերությունների, ներքին դրսևորումները՝ տղամարդու և կնոջ մարմնական ու հոգևոր փոխադարձ ձգողականության արտահայտչաձևերով, ըստ էության, հավասարազորվում են, և նրանց հակադրության մասին խոսակցությունները շատ ավելի արտաքին ձևի ցուցադրանքներ են, քան բովանդակային ընդգծված ներհակություններ, որոնց խառնաշփոթումը ձևի ու բովանդակության համադրության արդյունք կարող է լինել:

⁶⁷ Հրանտ Մաքևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 178:

Իսկ Արմեն-Եվա կապի մեջ կանացիության դրսևորումը հիմնականում մնում է խնամքոտ հոգատարության ոլորտում, որ կարող է նաև որպես սեր ընկալվել, և կանացիության այս ամենատիպական բնորոշիչի տարրեր տեսանելի են անգամ «Հաղարծին»-ի Նորա Ակոպովնայի պահվածքում. կա տղամարդ, որը անգոր կդառնա առանց կնոջ խնամքի, և կա կին, որը միշտ զգալու է տղամարդու հովանի ուժի կարիքը,- սա է երկու սեռերի հոգեբանական ամենաբնորոշ կապվածությունը: Հին ու նոր աշխարհների՝ ավանդականորեն շատ բան չասող հակադրությունը տեսանելի դարձնելով Կիրովականից շարժվող գնացքից կառչելով, Դսեղի շներից խուսափելով, ոտքի մզգացող ցավով գյուղ հասած, մի քանի հաց վերցնելուց հետո ետ դարձող, ճանապարհին ետևից քարշ եկող գայլին տնավարի սաստող պատանու (սրանք ևս գրողի տարբեր գործերի սյուժետային շերտեր են), և այժմ նրա իսկ վստահ ասածով՝ «*Կարգին ծնկներ ունես, Եվա*», դա ամփոփում է Եվայի կտրուկ ձևակերպմամբ. «*Ճաշակից գուրկ չես, քայց քե ինչու ես գյուղի մասին գրում...*» (էջ 150): Իսկ հետո հիշելով Գոշավանքը, «Պողոսջանի» կողմից ռուս աղջիկներին հյուրասիրելու ճիգը և Իռկայի «Ժռած խաչու»-ն՝ Եվան կանացի խնամքոտ գործվանքով «*գլխով ափսեև ցույց տվեց: -Կեր, կեր,- ասաց նա,- եղած-չեղած մի գյուղ ես տվել ու մի ամբողջ Մոսկվա շահել, կեր, կեր: Ես խնդրեցի.- Թող բոլորն ինչ խաբեն, քայց դու մի խաբիր*» (էջ 157):

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

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

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

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

Մարմնական ավելի զգալի ձգողականությամբ հանդերձ՝ կին-

տղամարդ հոգեբանական կապի՝ յուրովի «մի տան» հոգսի ընդհանրությունն է ցուցադրում մաս «Հաղարծին»-ի Նորա Ակոպովման: Դա սկսվում է ծանոթության առաջին սեփեթանքներից.

«- *Էսրեդ վանքում կապրեի՞ր:*

- *Կապրեի:*

- *Մեկ-մեկ կգալի մուրդ,- ծիծաղելով ասացի ես»*⁶⁸:

Վանք-կին հարադրությունը հասնում է խոհական ենթատեքստի. նկարելիք ֆիլմի սցենարի պատկերացումներում «*վանքը միշտ լինելու է*», իսկ աղջկա դերակատարի համար հովվի աղջիկն էլ է հարմար, որը «*շորը պարտված դուրս է գալիս անընտել, վանքի մուրով պծերը քշում,- ասաց Անդրեյը (էջ 236),... Հերո, ուրեմն, խառնվում են այդ ուրբը և աստվածածինը: Աղոթքի ժամանակ*» (էջ 237): Ջրույցն ականա հարակցվում է «Հին աստվածներ»-ի ինքնակա ու հավերժական խնդրի հետ. Վարդգեսի լրացումով՝ վանքի երիտասարդ արեղաները «*կռվում էին իրենց միջի կնոջ ցանկության դեմ՝ հանուն աստծու հայրնության*» (էջ 251): Այսպես խնդիրը միախառնվում ու լրացնում են «Խումհար»-ում ցուցյացող մախնական բնագրի, միայնակ մարդու մասին նորոյա եզրահանգումները, իսկ վանքի շրջակայքում շարունակում է տիրել լռությունը, «*այդ լռության մեջ մարում է Հաղարծնի մասին նկար սրեղծելու միտքը*» (էջ 256), և ամեն ինչ ամփոփում է Նորայի ինքնաբուխ հնչեցրած ամենահաղորդակցելի մախադասությունը, որպես դրա հաստատում, արտասանած ռուսերենով («Խումհար»-ում ոչինչ ռուսերեն չի ասվում, իսկ հայոց սարերում հայ մտավորականները դրան բավականին հաճախ են դիմում՝ ներքին բացասման ենթատեքստով). «*Ои, я тебя люблю*» (էջ 257): Իրավիճակի խաղաղեցումը ստվերագծվում է պատմողի խոհերում, որ ընդլայնում է քրոնոտոպը. «*Չսհել արեղաներ-աստված-կին՝ дорьба меж двумя началами,- ծիծաղեցի ես... -վանքի, վանականների, քարուղանների, սիրո, Լենգրեմուրի մասին*» (էջ 260): Եվ դեռ հետո էլ խոհի կենսունակությունը հաստատող բուրբերենացրած ասացվածքի կրկնությունը մի քանի անգամ. «Բու յոլ գեողակ դրը» (էջ 275. «Այս ճանապարհը- կյանքը կարճ է»): «Խումհար» վիպակի հետ սյուժետային մի գու-

⁶⁸ Հրանտ Մաքսույան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 187:

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

Հարաբերության բնական վիճակ է դառնում այն, որ կնոջ իմաստուն ներգգացողությունը հակադրվում է տղամարդու՝ ուժի հավակնոտ ցուցադրանքին: Վանաձորաբնակ համագյուղացի Արտավազի կնոջ գեղեցկության մասին ակնարկը ամուսինը փակում է անհաղորդ հին դատողությամբ. «*Գեղեցկությունը որն է.- նրա գեղեցկությունը նրա երեխայի լավ սովորելն է, ամուսնուն և հյուրերին ժամանակին հասցավորելը և իր առողջությունը*» (էջ 286): Սա կենցաղորեն ճնշում է նախորդ բոլոր խոհական պարտադրանքները այնքան, որ կին-տղամարդ փոխբացասումների ու ձգողականության՝ հոգեբանորեն լուրջ ու խաղային ճանապարհ անցած պատմողն ու Նորան ևս մտնելու փորձ են անում գյուղական բնութագրվող այդ կապերի մեջ, երբ Արտավազի հյուրասեղանին արտասանած՝ բոլորին երջանկություն ու հաջողություն ցանկացող սնամեջ բաժակաճառի արանքում հեղինակը ականա քայլ է անում. «*Յաժր չայնով հարցրի Նորա Աղուպովնային.- էն շունը սոված է, էն շանը բա՞ն ես տվել*» (էջ 287), որը բնաբուխ պարտավորությամբ արդեն անում է տանտիրոջ, գյուղի հին տպավորությամբ, գեղեցկուհի կինը՝ Նվարդը: Թվում է, թե պարզ բնականության միջավայր է, բայց այստեղ էլ յուրովի գործում է օտարման սկզբունքի տեղային դրսևորումը՝ կենցաղորեն և առանց որևէ խոհական ընդհանրացումների (որը «Խումհար»-ի կառուցվածքային շեշտադրումներից էր). Անդրեյը նկատում է, որ տանտերերը ինչ-որ բանից և մեկը մյուսից ամաչում են, հայացքները շեղում դեպի ինչ-որ անորոշություն. «*Они смотрят в сторону, друг на друга не смотрят*»

(էջ 297):

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

Վերլուծական նախորդ բոլոր դիտարկումները հաստատում են հանրահայտ ճշմարտությունը, որ արվեստի ու գրականության առանցքը **մարդն է, կերպարը**, ինչը Հ. Մաքսոսյանը բանաձևում է այսպես. «*Եթե կարդում եք ու ասում՝ սա իմ մասին չէ, ... նշանակում է ճշգրտությունը մոտավոր է*»⁶⁹: Այսպես է, որ «հասարակության համար ընթերցողը դառնում է ինքնագիտակցման փաստ»⁷⁰: Այս միտքը բոլորովին էլ հակադրություն չէ «Գրականությունը մասին չէ» արտահայտությանը, քանի որ սա պարզապես հուշում է «ինչի մասին է, ինչ թեմա է» հարցադրման անկարևորությունը, երբ պարզագույն ճշմարտություն է, որ արվեստի ու գրականության հավերժական նյութը մարդն է՝ արարող սուբյեկտը, արտաքին ու ներքին շառավիղումներով: Մի այլ առիթով Հ. Մաքսոսյանը դա հաստատում է ավելի որոշարկված. «*Պարզվում է, որ իրականությունը չէ գրականության*

⁶⁹ **Հրանտ Մաքսոսյան**, Հատընտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 555 («Ինքնանկար» հարցազրույցը):

⁷⁰ **Кедрова М. И.**, Принципы художественного воздействия и восприятия в творческих системах романтизма и реализма (сборник «Творческие методы и литературные направления», Москва, 1987, ст. 80).

օրյեկտը, այլ ինքը գրողն է»⁷¹, որ նույնն է թե՛ արվեստի մեջ օրյեկտը պետք է անհատականանա, սուբյեկտի միջոցով դրսևորվի:

Հարցը միայն այն չէ, որ «Խումհար»-ում և «Հաղարծին»-ում ակնհայտորեն գրողի կերպարային նախատիպն է, որն այս կամ այն դրսևորումներով առկա է նաև այլ ստեղծագործություններում ևս, այլ այն, որ մարդը գրականության մեջ անհատական բնավորություն դառնա՝ ունենալով քրոնոտոպային ընդհանրացում, տեղային ազգային մեջ՝ տարժամանակյա ու համատարածական ընդգրկում: Եվ տեսական ու գործնական ընդհանրացումն այն է, որ «հեղինակային ակտիվությունը երկխոսական ակտիվություն է»⁷², և բազմաձայնության մեջ «կառուցվածքային պոետիկայի միտումները մղում են ստեղծագործության մեջ հեղինակային սկզբի որոշակի արտացոլմանը, հեղինակային՝ որպես մարդկային դեմքի ակտիվության ձևավորմանը, և այն բանի գիտակցմանը, որ հեղինակը ստեղծագործության ամբողջության մեջ հանդես է բերում իրեն՝ ինչպես կերպար մյուս կերպարների միջավայրում»⁷³: Եվ անմիջապես հստակվում է մի ուրիշ գաղափարադրույթ. ոչ միայն «Խումհար»-ի ու «Հաղարծին»-ի մտավորական համարյա բոլոր հերոսները, այլև ներուժի միամիտ ցուցադրանքով երևացող գյուղի մարդիկ, Վաքսբերգի ու Վիկտոր Մակարովի տիրակալ վստահությամբ երևացողները (ինչպես որ Ռոստոմի՝ Տեր լինելու ինքնավստահությունը, Ադունի՝ խեղճության դեմ ըմբոստությունը) ապրում են «լինել-չլինել»-ու, կայանալ-չկայանալու դրամատիզմը:

Սա նաև տեսական ընկալումների սահմաններով ավելի ցայտուն է մտավորականների կերպարներում, քանի որ մտավորականն է համլետյան բարդության կրողը, և նրանց շատ կողմերով հարազատանում են դոնկիխոտյան անքնին անմիջականության հետ շփումներ ունեցող գյուղաշխարհի բնությանը հարազատ մարդիկ, որոնց ճակատագիրը կանգնեցնում է «լինել-չլինել»-ու հանգույցի՝ թեկուզ կենցաղահոգեբանական դրսևորումների առջև: Ահա՝ «Խումհար»-ի

⁷¹ Հովիկ Վարդումյան, Ջրույցներ Հրանտ Մաքոսյանի հետ, Եր., 2003, էջ 31:

⁷² Бонеекая Н. К., Проблемы методологии анализа образа автора (сборник «Методология анализа литературного произведения»), Москва, 1988, ст. 67.

⁷³ Նույն տեղում, էջ 71:

Էլղար Գուրամիշվիլին, որ տաղանդավոր նկարիչ-քանդակագործ էր, կարող էր «*տաշտը զորական մի հարգևոր հանգուցյալի մահաբշան*»⁷⁴ և իր համար միջնաբերդ կառուցել Թիֆլիսում, հիմա Մոսկվայի այս Կինոյի տանը, թղթի վրա անընդհատ ստվերագծումներ անելով, ցավով է վերապրում այն, որ չբեր կինը ամուսնու համար մի պտղավորվող լավի է փնտրում, որ ինքը բեռ չդառնա ամուսնու ապագայի համար ու հեռանա, ինչին մտավորականը հակադրում է իր ներքին ընդդիմությունը. «*Մինչև հիմա էնքան մարդու ենք ուրախացրել, որ մի հոգու արդեն կարող ենք վշտացնել*» (էջ 98): Էլղարը, բոլոր խոհական ու կենցաղային խաղերի դեմ իր անմիջական հումորը դնելով, միշտ ընկերական անկեղծ հարաբերություններ է պահում Արմենի և մյուսների նկատմամբ: Վիպակի վերջում խումհարային մշուշի մեջ խառնաշփոթված մթնոլորտում անհարկի ծեծված Արմենի սենյակ մտնող Էլղարը հընթացս ցույց է տալիս իր նկարած մոր գործը, որ իրենց տունն է, այգին, շունը, «*զհինի կա, կարասի մեջ կամաց եռում է*:

- Եղալ,- *ասացի ես*:

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

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

- *Խեղճ թեղին է մեռնում*,- *ասացի ես*:

⁷⁴ Հրանտ Մաքևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 97:

- Ամբողջ աշխարհում թեղին մեռնում է, Ամերիկայում էլ, Իսրայելում էլ, Ռուսաստանում էլ... փոքր ռ..., - նա բարձրացավ տիեզերք ու այնտեղից ցույց տվեց երկիրը,- փոքրը... մրջյուններն իրարից չու են զոդանում, լրբանում են, խմում են, խժռելով գնում են – խռովել թեղին է չորանում: Հասպա ձեր մեջ մարդ չկա⁷⁵, ի՞նչ եք արել, ինչո՞ւ է չորանում, - տիեզերքից հարցրեց նա:

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

Հրանտ Մաթևոսյանը ստիպված է լինում հաճախ կրկնել պարզ ճշմարտությունը, թե «գրականությունը փնտրում է մոռումհանդի մարդուն, փնտրում է մարդու անաղարտ վիճակը»⁷⁵: Այդ փնտրատուքի մեջ երբեմն գրողը չափազանցնում է աղավաղումը, երբեմն մարդուն ցուցադրում է նախնական պարզունակ վիճակում, և սա «համընդհանուր երևույթ է ամբողջ արվեստի մեջ. մի կողմից՝ արարականցիոնիզմ, մյուս կողմից՝ պրիմիտիվիզմ» (էջ 452): Գրականությունը կատարյալի փնտրատուք է, որի արդյունքում եթե չի էլ գտնում Կատարյալը, մնում է այդ որոնման գեղարվեստական մարմնացումը, արվեստի գործը. «Փնտրությունը արդեն արվեստ է. Գրիգոր Նարեկացին Աստված էր փնտրում, բայց գրա⁷⁶վ: Աստծու նրա փնտրումը այսօր մեզ համար «Մարյան ողբերգության» է» (էջ 451): Վիպակում, ահա, որոնումներն ու հարցականների արդյունքում մեծ տիեզերքն ու փոքր թեղին և մրջյունը հակադրամիասնություն են դառնում մարդու մեջ և կերպավորվում դրվագային համատեքստում:

Լրջության ու հումորի համադրության մեջ և համառոտ ընդգրկությունյամբ ամբողջական կերպար է ներկայանում, օրինակ, Արմեն Վաղյանովը, որի «ազգային» ցուցադրանքը սատիրայի է հասնում: Նա բուք սնապարծությանը ասում է, թե «*ինքը մորուքը պահում է հայ մեծ եղեռնի տարեկիցի կապակցությամբ, և որ թուրքերը 1915-ին սպանել են երկու և կես միլիոն հայ, - Ահա թե ինչ սրիկաներ են թուրքերը, - հպարտությամբ շեշտում է նա*»⁷⁶: Կերպարն իր անմեղսունակ

⁷⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 451 («Այսպես կոչված գյուղագրության մասին»):

⁷⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 148:

«հայասիրությամբ» ամբողջանում է Եվայի ու Արմենի երկխոսակցական հասկացումների մեջ: Իբր քե իր լիարժեք հայ լինելը ցուցադրելու համար Եվայի մասին Վառլամովը Արմենին «տնավարի» հարցնում է. «*Պիրի ամայուռն: Ամայուռիր, արժե*». Եվան ճիշտ գուշակում է նրա այդ «հայերենը».

«*Նա քեզ խորհուրդ տվեց ինչ համբուրել: Չերոնք իրալացիների նման են:*

- *Նա մերոնք չի, չերոնք է, վաղուց է չերոնք:*

- *Մորուքն, ասում է, չեզանում ինչ-որ կռիվներ են եղել՝ այդ առիթով է պահում»* (էջ 151):

Արդեն առիթ եղել է՝ անդրադառնալու Վաքսերգի, Եվայի և, իհարկե, Արմեն Մնացականյանի կերպավորման ինչ-ինչ դրսևորումների: Վաքսերգի մեջ ընկալելի էր տիրակալ պահանջկոտությունն ու սրամիտ համոզկերությունը, որոնք երբեմն միայն մակերեսորեն ներառվում են «լինել-չլինել»-ու երկվությունների մեջ: Հենց սկզբից խոսելով կինոյի համար կարևոր՝ դահլիճին հուզող մեծ խնդիրների և եկամտաբերության մասին՝ տնօրենը, ով հատուկ ջանքերով է իր ուսանողների համար նրանց երկրներից «փող պոկում», աշխատում բոլորի ուսումը իր դասընթացներում հիմնավոր և վերադասերի համար ընդունելի դարձնել, այս դժվար անելիքների հոգսը ցուցադրում է նաև Արմենի հետ զրույցների մեջ՝ ի ցույց հանելով համոզելու բազմազան ուղիներ: Առանձնանալով՝ Արմենին նա ուղղակի ասում է, որ նրա սցենարից «առաջնակարգ նկար» դուրս կգա.

«*-Քո սցենարը եթե մենք կարողանանք ավարտել՝ դասընթացներն իրենց գոյությունը արդարացրած կլինեն:*

- *Իմ սցենարը ես վերջացրել եմ, չե՞ք կարդացել:*

- *Չես վերջացրել, - ասաց նա»* (էջ 135):

Պանթուրքիզմի ու ֆաշիզմի, հայոց խնդիրների մասին փաստարկումներով, անպայման սցենար կին ներմուծելու պահանջով Արմեն Մնացականյանին նեղը զցելու և համարյա համոզելու ջանքերը վերջինս ի չիք է դարձնում իրեն միշտ ուժ տվող գյուղական քեմայի մի համեմատությամբ. «*Մի մեծ խոզ ունեիր, Իվան Միխայլովիչ, Մալիկյանը հորս ասավ՝ էդ մերունը դու ո՞նց ես մորթելու. - ասավ՝*

փորի տակը քորելու եւ, ուրախ պատկելու է՝ դանակը խփելու եւ: Դուք ինչ քորում եք, Բվան Միխայիլովիչ» (էջ 135): Անկեղծությունը երբեմն հաղորդակցելի է դառնում նույնիսկ բարդ իրավիճակում. դրա հաստատումն է խաղի և միշտ իր ծրագրի արդյունքին ունակ Վաքսբերգի պարզ մարդկային արձագանքը. «Հոգնեցրիր,- ծերացավ նա: - Կոնյակը քթերիցս հանեցիր» (էջ 141): Բայց ուժեղ բնավորությանը հատուկ չէ արագ նահանջը, և փորձառու կազմակերպիչը Եվային է շրջանառում միջնորդության մեջ. «Գլուխ գլխի տվեք թե ինչ կարելի է անել: Միայն սցենարի վրա գլուխ գլխի տվեք: - Նա աչքով արեց ու զննաց: Եվան քեփակի գրկեց ու բազուկս սեղմեց: Բայց ինչ դուր չէր գալիս, որ Վաքսբերգն արդեն իր նման գործնականորեն անկողին էր բացել մեզ համար և մեզ այնպես էր տեսնում, ինչպես իրեն ու որոշ մարդաթողներին» (էջ 190):

Այսպես թե այնպես բովանդակա-կերպարային հարաբերությունների առանցքում Արմեն Մնացականյանն է: Տեսական բանավեճերի մեջ իր լրջախոհ հիմնավորումներն անելով՝ Արմենը, որպես կանոն, դրանց հաստատումները կապում է գյուղաշխարհի կյանքից հիշած փաստերի, մարդկանց պարզ և դրանով ուժեղ ընկալումների հետ, այդ կերպ դառնում դրամատիկ մի կապող օղակ երկու աշխարհների միջև, երկուսի ճշմարտությունների ու սխալների արանքում փորձում հստակեցնել իր համար կարևոր բացարձակ արժեքներ՝ իրենց ողջ հարաբերականության մեջ: Սկսած «Մարդը մենակ է» սահմանումի բացասումից՝ երամի միացյալ ուժի փաստարկումով, շարունակած իր սցենարի հետ կապված բանավիճային դրույթներով, որտեղ միշտ խառնվում են հաղթանակի ու պարտության սահմանները, ավարտած խումհարային խառնաշփոթի կենցաղախոհական տեսարանով, Արմենը ևս երկվորյունների մեջ է: Հերթական անգամ իր ճշմարտությունը փաստարկելու համար հիշում է գյուղացի պատանու արածը՝ խոտը տուն չհասցնելու և հորը խաբելուց հետո ինքն իրեն *պատժելու* քայլը (կրկին փոխանցվող սյուժե՝ «Պատիժը»), որը հասկանում են հայրը, մայրը, քույրը և դրսի ցրտից տուն չեն կանչում՝ վախենալով վիրավորել նրա արժանապատվությունը, Արմենը Եվային մղում է սուր բանավեճի և իրավիճակն ամփոփում երկվորյունների նույն շեշտադրումով: Երբ

Եվան, շարունակելով Արմենի պատմածը, կտրուկ հակաճառում է, քե՛
«*հեկո զոմից դուրս է գալիս քո տղան ու Պալոնակու դասին գոռոռո-
ռում քե մարդը մենակ չէ*», Արմենը անկեղծ պոթքկումով ամփոփում է
վեճը. «*Ո՛ւր էր քե մենակ լիներ, ուր էր քե թողնեին մենակ մնար: Իմ
տղան մենակ չէ, նրանք բոլորը իմ տղայի մեջ են*» (էջ 164):

Ներքին այս լարվածությունը շարունակվում է սեղանների
արանքում կայացած վեճով՝ պատերազմի տեսարաններում հերոսա-
կան դիրքով նկարված և հիմա «*կինոսարուղիների անշնորհք սուր
դերերի միլիոն ռուբլիների մեջ*» (էջ 171) ապրող ու մյուս ազգերին
քամահրանքով նայող մեկի հետ, ում Արմենը ծաղրալից զինվորական
կեցվածքով հիշեցրեց, քե կռվում որքան զինվոր, հերոս, զեներալ ու
մարշալ է տվել հայր. «*Հեկո ես նստել ու հեկեկում էի. – Բսկ Էրզրու-
մի ճակատում՝ ոչ մի հերոս, ոչ մի կրակոց, ոչ մի խումբ: – Վիկտոր
Իզմասրեր տխուր նայում էր ինչ: – Աշխարհի լավագույն կոնյակը
խմում ու հիմար հաշմանդամներին զեկույց ես տալիս*» ((էջ 171) քիչ
անց այդ «հիմար հաշմանդամի» հետ Արմենը հանգիստ բիլիարդ է
խաղալու՝ փորձելով չզգացնել հաղթանակի իր հաճույքը): Այսպիսի
երկվությունների հոգեբանական դրությունը երբեմն պարզաբանում է
հայտնիների կողաժային ներառումը. «*Բարչր հասակն առած՝ Վլա-
դիմիր Մայակովսկին հասարակական քիլիարդանոցներում հաղթում
էր բոլորին և խաղադահլիճից ելնում շփոթ ու կավճուր*» (էջ 179): Եվ
որովհետև ներսում անընդհատ չի հաղթահարվում այն գիտակցու-
թյունը, որ ինքն ու իր տեսակը ստիպված «*խնդրում էր քե մեր տան
պատասխանատվությունը զուցե մեզ տայիք, հա՞*» (էջ 131), կրկին
ինքնակոչ ծակոցի պես հնչում է հուշը համարյա ձրի հունձ անելու,
կարծես իրար կրունկին հասնելու պրկվածությամբ երկրի երեսը քե-
րելու միամտորեն անհաղորդ քայլերի մասին, և այս բոլորի արդյունքը
լինում է նույն «համլետականության» խոհը. «*Եվ այդ անցքրած օրը
ինչ այնպե՛ս դարարկ քվաց - և՛ քիլիարդը, և՛ այդ անվերջ խոսակցու-
թյունները, և՛ այդ քառափն ու կոնյակը, և՛ այդ Անտոնիոնին, և՛ այդ
տղաների սառը խելացիությունը* (որով նրանք սրճարանի սեղանի
կողքին ազատորեն դատում էին պատերազմի, հերոսության, կյանքի
և մարդու մասին - Վ. Ս.)... *Ես ինչանից այնպե՛ս զզվեցի*» (էջ 183):

Վերադարձը այս վիճակից կրկին կայանում է կնոջ իրեղեն ներկայությամբ: Դուրս գալիս և հագնվելիս «*իմ ձեռքերում մի պահ քնքշացավ նրա (Եվայի- Վ.Ս.) մուշրակը, անկողնի պես մուշրակը նրան մեջ առավ, զոհաբերվող ցլիկի արյան համ զգացի, այդ կնոջ հեշտի ու պինդ ու կառուցիկ... կառուցիկ...*» (էջ 191): Բայց երկվությունը և արտաքին ու ներքին աշխարհների հարադրությունը անընդհատ շարունակվում է. Հանրակացարանում մի կողմից գյուղի ծանրոցի հետ եկած հիշողությունները (Սիմոն հայրը, որ «*զնում է գայթուն քայլերով, հոգնած է, բայց կքնի գործից հեկո. Իսկ գործին վերջ չկա, և գործ անելուց՝ էդ ո՞վ է մեռել որ*» (էջ 200), հիմա կարևորը որդուն խրատել չմոռանա՝ «*Խմողների հեկո գործ չունես... քեզ մրսեցնես ոչ... Քո ղեկավարության հեկո լավ կաց: Սիմ.*» (էջ 206)), մյուս կողմից՝ նեգր ուսանողի հետ արված կատակը, երբ հումորը միշտ մնում է դրամատիկ ապրումների՝ գոնե ժամանակավոր հաղթահարման միջոց.

«- *Ձայահ: Արո-մար: Հարո՛շի,- ծիծաղեց նեգրը:*

- *Խո՞հե:*

- *Հոչո՛ւ:*

- *Օ՞չեն խոչե:*

- *Հոչո՛ւ:*

- *Այա նե դամ:*

- *Տի օչեն լյուբեզնի,- ծիծաղեց նեգրը*» (էջ 201):

«Հաղարծին»-ում վեպի «գլխավոր» հերոսի ներքին երկվությունները, օտար տարածքից հայրենի լեռներ տեղավորվելով, հաղթահարում են լարվածությունը, ավելի հանդարտ են, խոհական ընդհանրացումները՝ հիմնականում կենցաղորեն քողարկված: Այստեղ ևս կերպարներն առնչվում են երկակիության մույն հոգեվիճակին, որը երբեմն կարծես սրվում է, բայց միշտ համեմատական խաղաղ ընթացքի մեջ է: Հենց սկզբից՝ կառավարական մեքենայով, իշխան ձուկ ուտելու փնտրտուքով Սևանից Դիլիջան ճանապարհին՝ «*ես ցանկացա իմ ընկերներին ցույց տալ մեր սարերը, բայց կապրակային միջավայր էր, և կորրորվեր ու կաղրորվեր ինչ համար շար բանկ մի բան*»⁷⁷: Այդ անհանգստությունը կարծես հաստատվում է կենցաղային մանրուքի

⁷⁷ Հրանտ Մաքևոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 156:

լրջախոհ քննարկմամբ.

«- Գնում ենք «Թավիշ» սրեղծագործական տուն Նորայի մոտ:
- Նորա Մինասևնա Իռանիսյան:

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

Անունների, հավանաբար, միտումնավոր խառնաշփոթը ոչ այն-
քան կերպարների «չավարտվածության» խորհուրդ ունի, որքան
կիսատության շեշտադրում է բերում, որը «լինել-չլինել»-ու ենթա-
տեքստից բացի՝ հաստատում է անորոշության հեռանկար, որի մեջ
ներառվում են Նորա, մաս՝ Մարգո, Լուիզա Մինասևնա թե Ակոպով-
նան, այս մմանաբանությամբ հատուկ վերագրված Անդրեյ Ակոպո-
վիչը, Սանո Ակոպովիչը, այդպես էլ գոնե ինչ-որ երկխոսության մեջ
անունը չնշված հեղինակ-պատմողը, մաս Մելքոն-Մենքերիմ-Մենո
հորջորջված վարորդը, անգամ հեղինակի անանուն «հայրիկը, մայ-
րիկը», Տոլստոյին մմանվող «մոլականը». բացառություն են կազմում
համագյուղացի քաղաքաբնակ Արտավազը, հարևան Ջավենը և, ան-
շուշտ, Դարբնաց Սարգիս պապը: Մտավորականի կիսակայացա-
ծության դրսևորումները բուն հերոսների մեջ անընդհատ են՝ անկախ
իրենց ինքնավստահ վերլուծություններից ու ծրագրերից: Ահա անկա-
տար լրջությամբ ճանապարհին խաղում են օպերայի ու բալետի ձայն
ու շարժում՝ Անդրեյի կատարմամբ, Սանոյի դրդումով հիշում արևել-
քի «սրնքագարդերի գրնգոցով» կանանց ու Շահգադեին և, իհարկե,
Ֆելիսին, և մույնքան կիսակայացած պահանջի ձևով հնչում է Հա-
ղարծինը տեսնելու առաջարկը: Կերպավորման ինքնատիպ սկզբունք
ընտրված մույն ժամանցայնությունը շարունակվում է, և դրվագային
ներառումները տեսանելի են դարձնում կերպարը՝ Սանատրուկ-Սա-
նոն տնօրեն դառնալու իր թաքուն-ցուցադրական պահվածքով,
Վարդգեսն ու Անդրեյը կինոաշխարհում իրենց հարմար դերերի-պաշ-
տոնների տեսաբանությամբ, նրանց հավասարակշռելու կոչված Նո-
րան՝ կանացի խոհուն ներքնատեսությամբ, այս ամենի հետ ոչ այն-
քան որոշակի հարաբերությամբ կապված հեղինակ-պատմողը: Բայց
ի վերջո սա Մոսկվայի Կինոյի տան ու նրա մարդկանց տեղային կրող-
ների աշխարհն է:

Հելինակ-պատմողը իր հարազատ միջավայրից իրեն օտարելու համար քաղբենու ցուցադրական որակներ է երբեմն վերցնում, հեռավից իր աշխարհը դիտելու ճգնանքով կերպարային բացասման բացասման է դիմում ոչ միայն ռուսերեն ընդմիջարկումներով, որ նա ընկերների նման հաճախ է անում մանավանդ գյուղում, այլ օտարվող այնպիսի դիրքորոշմամբ, երբ ճանապարհը զիջող մի գյուղացու մասին ասում է. *«Էն անասունին վերցնեիր»* (էջ 301): Բայց իշխողը մնում է բնական վիճակի տիրակալությունը՝ մեծ մասամբ հիշողությունների ձևով: Երբ Վանաձորում՝ համագյուղացի Արտավազի տանը, նրա կնոջ մեջ տեսնում է նախկին 8-րդ դասարանցի գեղեցկուհուն, ում նշանում են ֆիզիուլտուրայի նոր ուսուցչի հետ, անցյալի հուշը նրա մեջ կարծես պոթկում է նույն անկեղծ ուժով: Վերապրեց պահը, երբ այդ ուսուցիչը մի տեսակ էր նայում աղջկան, կարծես *«խցկվում էր Նվարդի մաքուր աչքերի մեջ, և Նվարդը թուրք կուլ րվեց ու լաց եղավ: Եվ այդ ժամանակ ես շարքից դուրս եկա ու նրան ասացի. «Ես քու մերը»»: «Ինչո՞ւ»,- հարցրեց նա և մոլորեցաւ սկսեց»* (էջ 282): Բայց այդ ուսուցիչը շուտով բանտ ընկավ, որովհետև *«ճարպիկ րդա էր և պարտաշողից բռնվ ու ճարպիկ կերպով մորավ բանր: Իսկ Նվարդը նրա բաժինը չէր. հիմա նրա կինն է ուրիշների բաժինը»* (էջ 284):

Մեծ և փոքր քաղաքակրթությունների կողմից հարաբերությունների ու կերպարի գնահատումների սահմանը շատ առումներով հստակում են հացադուլի դիմած Դարբնանց պապի արարքի տարբեր ընկալումները: «Խումհար» վիպակում ևս վերհիշվող այս միջադեպն ու ծերունին գնահատվեցին ոչ միայն որպես «կենդանական» կապվածություն, այլև որպես «հին գյուղի մարդ-աստված»: Իսկ վեպում հելինակ-պատմողի հոր ուղղակի գնահատականի մեջ պարզ ընկալումների խստություն կա. *«Դարբնանց Սարգիս պապի պառնավը մահացել է – հացից խռովել է, հաց չի ուրում: Որովհետև լեղապարկը ծակ չի, պահում ու դուրս չի բողնում մեծ դառնության հետ փոքր դառնությունն էլ: Փոքր եմ ասում, որովհետև պառնավն արդեն շատ պառնավ էր»* (էջ 350): Արդեն իսկ ծեր մարդու դառնությունը լեղապարկում կուտակված լեղիից է, չի քողածածկում այդ դառնության հասարակա-

կան ակունքները, այն, որ դառնությունն ու ուրախությունը, օրինակ, միայն խմիչքի հետ չախտի կապել, *«մարդիկ էլ կան, որոնք խմիչք չեն խմում, քայց ուրախանում են, ուրեմն՝ նրանց ներսում ուրախություն կա»* (էջ 350):

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

Խոհականության ու բնականության այս միջավայրը պետք է դուրս հանի հեղինակ - պատմողին քաղեցնու խաղի պատյանից, և որքան էլ բնականի բերած՝ ներհակորեն հասկանալի թախիծն ու մեղմության զգացումը հաղթահարելու համար էր կերպարը այդ կերպ դիմակավորման փորձ անում, միևնույն է, իշխողը մնալու է բանականորեն իրեն հարազատ իրավիճակը և դրանից ծնված խոհը (նույն ապրումները, ոչ այդքան սուր հակասականությամբ, ուներ Արմեն Մնացականյանը, որը օտար միջավայրում էր): Դա ևս կերպարի ինքնուրույնության բազմաձայնային հաստատումն է, ինչի մասին Հ. Մաթևոսյանը

խոստովանում է. «*Ես չեմ կարող իմ հերոսին ուժով խցկել իմ ցանկացած տեղը*»⁷⁸: Եվ վանքի, արեղաների, աղջկա թեմայով ստվերագծվող սցենարի մեջ «*Սարգիս պապը, դպրոցի դռան Արարուշը (Ֆիզկուլտուրայի ուսուցիչը –Վ. Ս.), Նվարդը և Արարավազդը հավաքվում էին մի պարմության մեջ, որը ես մոտավոր կերպով կռահում էի*»⁷⁹ («Խումհար»-ում սցենարի կառուցվածքը ավելի վստահ ու վերջնական էր): Բայց Հաղարծինի մասին «կինո սարքելու» գաղափարն էր մշուշոտվում, առաջին՝ վանք-արեղա-աղջիկ թեմայի էքզիստենցիալ արդիականացումները Վարդգեսի և Անդրեյի կողմից մի տեսակ հարվածում էին երկրորդ՝ գյուղական թեմայի բնականությանը, որից կարծես ծնվում է կերպարի մեջ ձևավորվող ներքին սկեպտիցիզմը. այս հարազատ միջավայրում «*ուրախության ոչ մի թրթիռ չէր դողում իմ մեջ, չէր պարվապարվում իմ մարմնին*» (էջ 363), որքան էլ գիտեր, որ ինքը նրանց է, բայց «*նրանցից ինչ արյուն չէր անցնում*» (էջ 365): Երկխոսության ձևի մեջ ներքին մենախոսությունը խոհական շերտեր է բերում, որի սկեպտիկ լրջությունը չի կարող ցրել ռուսերենի ընդմիջարկման բերած քվացյալ թեթևությունը.

«-Ты от тебя чего тебе, сыуаи?

- Սեր,- ասացի ես ինչ,- ես ինչանից սեր եմ ուզում (էջ 367):

- ...Իսկապե՞ս ուզում ես:

- Ցավ եմ անում, ո՞ր է թե ուզում եմ:

- ...Իսկ գիրե՞ս, որ մահվանից առաջ մարդու մեջ ցավն է մեռնում, և մարդու մահն անցավ է լինում:

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

Եվ այն, որ «*վանքը քեզ կույ զնաջ, ինչպես մարգարիտն է մաքսանենգին կլլվում*» (էջ 374), «*վանքից քեզ հոսանքներ չանցան. վանքը դու միայն տեսել ես*» (էջ 375), թեպետ երևի «*այստեղ ոչ որ էլ ասածուն չի տեսել*», և ուրիշներից ինչ-որ բան ուզե՞նալու համար պետք է հասկանաս, «*թե ինչ ես ուզում դու քեզանից*» (էջ 377), գուցե մեղմի

⁷⁸ Հրանտ Մաքևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 239 («Իմ Ծնակուտը մեծ աշխարհի մի մասն է»):

⁷⁹ Հրանտ Մաքևոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 286:

մենության մղձավանջը և օտարված թվացող հերոսին տանի բնականի այս «լույսի հովիտը»:

Իսկ դրա էությունը բացվում է հոր և մոր կերպարային դրվագումների մեջ ընդգծված անհատականացմամբ, պարզության բնական միջավայրի կրողների որոշակիացմամբ: Կերպարը ինքնադրսևորվում է իր խոսքի մեկ-երկու բառի հոգեբանական ենթատեքստով: Այսպես՝ մայրը «*կանգնել էր դռան տակ և առաջ չէր գալիս*» (էջ 316)՝ իրեն մի կողմ դնելով ընկերների քաղաքակիրթ զրույցի և խառնիխառն նվերների աշխարհից: Հետո հերթով բռնում է բոլորի ձեռքը և անաղմուկ շնչում՝ «*Բարով ես եկել*», Վարդգեսին ճանաչելով՝ նաև թեթև հարցովորձ է անում և դա անկեղծ հիմնավորում՝ «*...որ դու իմ երեխայի հետ էղպես միշտ ընկեր ես*» (էջ 318) բառաշշուռնով: Ավելի շատ որդուն հանգստացնելու հոգսով հոր բացակայությունը նա այսպես է բացատրում. «*Գնացել է կորած ձին գլոմի... Թանջր ուրախության մեջ նա ասաց. – Էդ քո գործը չի, ձիու գլուխն էլ հողեմ, երեք հատ էլ ձի ունենք*» (էջ 320): Իսկ հայրը եկավ և իսկույն վերապահ համորով քաքցրեց հոգսը. «*Այրա, էս ինչ լավ աղջիկ եք բերել, – ասաց հայրիկը Նորա Ակոպովնայի մասին, – էս վայ թե մեր Հայկազի համար եք բերել*» (էջ 321):

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

Քաղաքակրթական հարաբերությունների մասին խոհը, պատումը հաճախ ուղղակի բանաստեղծական է դառնում, էպիկականությունը «թաքնվում է» պատկերային ենթատեքստի մեջ, որ Հ. Մաքևոսյանի ոճի բնորոշ հատկանիշներից է: Ներառելով ժողովրդական մտածողության տարրեր՝ այն դառնում է «իմտելեկտուալ պոեզիայի» հայ-

տանիշներից մեկը, երբեմն ստանում պարողիկ երանգավորում: Ահա նորի դեմ ընդդիմություն պահպանող Էլլարի նկարչական երևակայության քնարա-Էպիկական մի հատված. «Մի բարձր պարվանդան, պարվանդանին՝ մի մեծ պոմիդոր, «փափք քեզ, պոմիդոր, քրիստոնյայի պայծառ հավարտով դու քեզ դնում ես աշխարհի զոհասեղանին»...- Գնալու եմ Սահարա, խոյացնելու եմ կայրադած արևի մեջ իմ բարձր պարվանդանը՝ գլխին պոմիդոր. սովյալ երկրով մեկ թող լույս տա»⁸⁰:

Կերպարների անուղղակի կոնֆլիկտայնությունը զգացվում է նաև նրանց ոչ ուղղակի երկխոսության, բայց միշտ առկա ներքին դիալոգիզմի մեջ, ինչպես որ Վաքսերգի գործնականությունը պիտի անընդհատ հակադրվի Էլլարի դրամատիկ ռոմանտիզմին՝ բանավեճը ուղղելով Արմենի սցենարին. «Սպիրակ քթի առաջ բանաստեղծական մեր ինքնագիտությունը չէ, սա միլիոնանոց դահլիճ է, ուր չի կարելի մտնել քո անձնական հարբուխով ու բանաստեղծի մանրէներ փռշտալ» (էջ 129): «Կատաղած արևի մեջ... պոմիդորի պատվանդանը» և «բանաստեղծի մանրէներ փռշտալը» գաղափարական ու կերպարային ընդգրկում խտացնող ռճային համատեքստ է:

Այսպիսի հոգեբանական իրավիճակներում բանաստեղծի հարաբերական նահանջի զգացողությունը ևս հասնում է բառի պատկերային խտացման: Եթե «Խումհար»-ի Արմենը «դրսում» հնի և նորի ոչ միշտ իմաստավորված պայքարի մեջ աշխատում է չտրվել նահանջի զգացողությանը, ապա «Հաղարծին»-ի հեղինակ-պատմողը «ներսում» ոչ այնքան պայքարող-հաղթողի ցուցադրանքի մեջ է, որքան նահանջի անխուսափելիությունը հայրենի տարածության մեջ օտար իրավիճակների ու օտար բառերի համադրությունում քնարախոսական հաստատումների է տանում. «Բառերի իմ պղպղոր հեղեղը հեռանում էր ինձանից. իմ ականջները պարզվում էին իմ բառերի խուլ վշտից, և պարուկած ամբարտաշի նման ես դարձալ էի... Շուր սպառվեց, հանգավ՝ գեղջկական մարմնի իմ բեռը չհասցնելով հրճվանքի կամ խելոքության մի փոքրիկ լուսավոր բացար»⁸¹: Մոսկվայի մտա-

⁸⁰ Հրանտ Մաքսոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 97:

⁸¹ Հրանտ Մաքսոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 194:

վորական միջավայրում հերոսը գյուղաշխարհի բնական տարածությունում ու դրա հետ անբաժանելիորեն կապված բնական մարդու մասին իր հանդարտ հուշ-վերլուծություններում թեկուզ հաղթանակի վայելք չի ապրում, բայց պարտության էլ չի տրվում: Իսկ անտիպ վեպի հերոսը ոչ միայն երկխոսական դրության մեջ, այլև ինքնադատումներում քայլում է անընդհատ երկվության տվայտանքներով, ընկերների հետ վեճից ավելի խիստ է ճանապարհը զիջող գյուղացու, հարևան Ջավենի նկատմամբ, և որքան էլ դա «տանու» մեծ սիրուց կարող է բխել, միևնույն է, անգամ հոր և մոր նկատմամբ օտարման դրամայի երանգները չեն հաղթահարվում (*«Ծերուկը (старик) բախարին քնած չէր, պառավը (мама) գուլպան գոգին չէր նիրհել աթոռի վրա հեռուստացույցի դեմ և չարքնացավ»* (էջ 308)), և էպիկական պատումը ինքնաբերական ստանում է քնարական արտահայտչաձև: Որդուն դիմավորող մոր կարոտն ու գորովանքը, *«այդ սերն ինչ նեղում էր, տաք խանձարուրի պես այդ սերն ինչ քրտնեցնում էր... Իսկ իր սիրտ տաք մշուշի միջից նա չէր տեսնում իմ ժպիտի սառնությունը»* (էջ 319):

Երկու աշխարհների համատեքստա-հոգեբանական կոնֆլիկտայնության մեջ բոլորովին այլ վստահություն կա Արմեն Մնացականյանի դատողություններում. *«Այնուամենայնիվ, լավ է լինել բառերի շինարար, թագավոր, թեկուզ սարսուկ, քան գերանդվի տեր: Իսկ լավագույնն այն է, երբ գերանդին շրխկում է անցրած կյանքիդ որևէ հովտում և դու նրա հետ կապված ես հուշով»*⁸²: Եվ անգամ քաղաքի-մորի բոլոր աղավաղումները իր մեջ կուտակած, որպես տղաներից մեկի վայելքի առարկա հանրակացարան բերված ռուս կինը, ով անմեղսունակ անշարժությամբ քնած էր Արմենի անկողնում, իր մեջ ունի ժամանակի ու տարածության հեռվում մնացած լուսավոր այգու պատրանքը, որ այստեղ պարզ էպիկաքնարական արտահայտչաձևի մեջ է. *«Ինչպես որ թնդանոթի փողի միջով հեռավոր հովտում աղվեսն է երևում, կամ ծառը, կամ գլխին թաշկինակ կապած մշակը, մեր շշուկներով (իր և Էլզարի -Վ. Ս.) նրա համար բացվում է փոքրիկ, տաք, լուսավոր մի ալգի»* (էջ 240): Սա «Խումհար»-ի վերջին նախադասությունն է, իսկ Արմենի հուշերում «գերանդվի շրխկոցով» հովտի

⁸² Հրանտ Մաքսոյան, Երկեր, հ. 2, էջ 191:

վերափոխումը «քնդանոթի փողի միջով» երևացող այգու, արդեն իսկ բառային ենթատեքստում կոնֆլիկտայնության շարունակություն է հուշում, քանի որ կյանքն ու արվեստը վերջակետ չեն դնում:

Շարունակականության ուժը, միևնույն է, Աստված-բնություն ներդաշնակությամբ տրված հրաշքի ու առօրյայի անաղճատ ընկալումների մեջ է, ահա թե ինչու ինքնաբուխ պատկերավորություն է ստանում խոսքի բանաստեղծացումը, երբ թիթեռի շրշյունի մեջ էլ զգում ես այդ ուժը. «*Այդ շրշյունը շար նուրբ մեղաքսի կամ կիսակուրության փառի նման էր՝ որ ծվարվեց ծղրիղի սղոցով: Եվ մեղունների ու մեղրահոտի բնաբեր մշուշը... Այսպես իհարկե չէր կարելի ծնել ոչ մի ճանկռող միտք*»⁸³: Այստեղ՝ Հաղարծին խորհրդանշով սարերում և գյուղերում, ուժի տերը բնության («*Խոնավ ժայռի կանաչ մամուռներից կաթ-կաթ, կաթ-կաթ ջուր է կաթում սալին, հավաքվում նրա փոքրիկ գուշի մեջ և գուշից, լորու կեղևի ծորանով, բարա՛կ ծորում*» (էջ 184)) և մարդու (Հաղարծինում «*քարը կեռելու այդ լարումով, հանդարտ եզան այդ ուժով, չենթարկվողին ենթարկելու այդ համառ բուդդայականությամբ կարելի էր կեռել ու կուրել Լենգթեմուրին*» (էջ 173)) անխտոր ներդաշնակությունն է:

Երկու ստեղծագործություններում ներքին կոնֆլիկտայնության մեջ մտավորականի վերլուծական խոսքի գերակայությունը, դրանով կերպավորման անհատականացումը հասկանալիորեն որոշիչ չեն դարձնում կերպարի և ոճի բազմաձայնությունը (ինչի կատարյալ օրինակներ են, ասենք, «Տաշքենդը» և «Տերը»): Բայց գյուղի բնականության միջավայրը և նրա տիրոջ տեղային ազատությունը ոճի մեջ ինքնին բազմաձայնության դրվագումներ են բերում: Դա կարող է հարադրվել հեղինակային պատումին: Այսպես՝ հայոց մի համառ հատվածի՝ Արցախի մարդկանց ինքնակա ուժը ցուցադրելու համար հիշվում է, որ աշխարհում ժամանակակից բերքատու շատ տեսակների կողքին դարաբաղցին իր հին գորեցն է ցանում, «*մորեխ է թե մրիկ, եկեհն է թե չորեհն՝ նա կա, հազար տարի է այստեղ է.- արմարը խրել ու հազար տարվա խորքից գյուղի համար կյանք է հանում*»⁸⁴: Աշ-

⁸³ Հրանտ Մաքսոսյան, Անտիպներ, հ. 1, էջ 159:

⁸⁴ Հրանտ Մաքսոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 143:

խարհը իր բերքատու տեսակներով կարող է «*լիությունից տրաքել*» կամ «*սովից ուռչել*», սրանք կայուն «*նույն կիսաքաղցն են*» և այդպես անցել են Լենկթեմուրից, մորեխից ու թուրքից, քանի որ ընդհանուրի անհատական վատահոսքյամբ՝ «*մաճկալի մի ափի, դարաքաղցիք օփի, հոփի են ասում – մաճկալի մի հոփի չափ՝ արյուները շաղ են եկել կաղնուր արևային լանջերին, աղջկա գոգնոցի պես կտորը կտորին բեր՝ որ մի նախշուն օրավար լինի*» (էջ 144): Բազմաձայնությունը, որ զգացվում է ոչ միայն ժողովրդական մտածողության տարրերով՝ «*հոփի, կտորը կտորին բեր, նախշուն օրավար*», այլև միջավայրի կոլորիտային ընկալողությամբ, ավելի հստակվում է հերոսների խոսքի դիալոգիկ ներառումներով ու դրանց հումորային ենթաշերտով: Գյուղից ուղարկված ծանրոցի արթնացնող հուշը՝ այգու ծառերի ու բերքի մասին, ստեղծում է այդ մթնոլորտը. «*Գամփոքը հորորում է արևը, և սարի հովիվը կանչում է դեպի մեր տուն՝ Միմոո՞ոն... Միմոն, էդ ծառիդ ասա փեշերն իրեն հավաքի, թե չէ գիշեր կա, մրգի կարոտը ոչխարած կա, գոգություն կաա՛ա*» (էջ 203):

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

« - *Չավեն՛ն:*

- *Հեն՛յ,- պատասխանեցին դիմացի տներից:*

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

- *Հանա՛ծ...*

- *Ալարկոտը շան տղա... Դե որ հանած են՝ արի էարեդ*»⁸⁵:

Ժողովրդական հումորի պարզ ու խորքային ներառումները կերպար-հեղինակ բազմաձայնության կարևոր բաղադրատարրերից են Հրանտ Մաթևոսյանի ոճի մեջ, որոնցում ակնհայտ են «*ժողովրդատունական*», «*ուրախ սատանայության*» շեշտեր. «*Վերացական կանոնարկված լեզվի մեջ դրանք չունեին ոչ մի իրավունք, որպեսզի մտնեին*

⁸⁵ *Հրանտ Մաթևոսյան*, Անտիպներ, հ. 1, էջ 338:

աշխարհայացքի համակարգի մեջ, որովհետև դրանք ոչ թե հասկացողական նշանակության համակարգ են, այլ հենց խոսող կյանքն են»⁸⁶:

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

⁸⁶ Бахтин М. М., Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь), Контекст-1972, Москва, 1973, ст. 255-256.

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՏԵՐԸ ՆՇԱՆԱԿԱՐԳԻ ԳԱՂԱՓԱՐԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԸՆԴԳՐԿՈՒՄԸ

Գրականության պատմությունը մշակութային դարաշրջաններին և գրական ուղղություններին ու հոսանքների հասկանալի ու երբեմն պարտադրյալ կանոնակարգմամբ հասնում է մի վիճակի, երբ ոճի համադրականությունը առաջադրում է հարադիր ձևակերպումներ (ասենք, առասպելաբանական կամ միֆոլոգիական ռեալիզմ), բայց մաս անհաղթահարելի է մնում այն ճշմարտությունը, որ արվեստի մեծ գործերը կամ չեն տեղավորվում այդ գիտակարգային շրջանակներում, կամ կարող են ներառել դրանք բոլորը, գուցե դրանց էական տարրերը:

Հրանտ Մաթևոսյանի «Տերը» վիպակը, ստեղծագործական խառնվածքի յուրօրինակ ամփոփագիրը դառնալով, հաստատումն է մաս այդ բարդ ու տարողունակ համադրականության: Իսկ սինկրետիզմը սկսվում է հեղինակ-հերոս միասնության լեզվամտածողական նուրբ ներդաշնակումներով, գյուղացու պատումի գեղագիտականացմամբ, որի նյութը շրջանակում է պարզ, անգամ տեղային թվացող խնդիրներ ու ասելիք. ավերվող գյուղը ամեն մեկն իր չափով դիտում է որպես սպառման աղբյուր, և միայնակ մի անտառապահ է, որ փորձում է ընդդիմանալ դրան: Կրկին մի փոքրիկ Ծմակուտ և մի մարդ, որոնք սակայն գեղարվեստական քրոնոտոպը ընդլայնում են մինչև համամարդկային ու համաժամանակյա ընդհանրացումներ՝ ոճի մեջ դրսևորելով համադրումներ միֆոլոգիայից էկզիստենցիալիզմ:

Հր. Մաթևոսյանի նախորդ հայտնի գործերի մեծ մասը այս կամ այն կերպ առնչվում է «տերը» բարոյագեղագիտական, մաս սոցիալ-քաղաքական ու առօրյա-հոգեբանական կարգի հետ և միշտ ապահովում լարվածությունը երևույթի ներքին փոխբացասմամբ: Այժմ «տեր» կարգը մեծ մասամբ ընկալվում է ունենալու կամ ունեցողի, օգտագործողի, ինչ-որ չափով պահողի բովանդակավորմամբ: Մինչդեռ բառարանային մեկնությունը համարյա չի առնչվում այս որակ-

ների հետ. և՛ «Արմատական» - ում, և՛ «Նոր հայկազյան»-ում «տերը» ստուգաբանվում է որպես «մեծ, իշխան, գլխավոր, նաև՝ Աստված», ոմանք կապում են նույնիսկ Տիր աստծու հետ կամ բխեցնում սանակ-րիտ «տեվա-տանուտեր, տան մեծ» իմաստներից: Իսկ «Աստուած»-ը բացատրվում է «հաստուած-հաստել-հաստիչ», այսինքն՝ հաստատ-ված-հաստատող իմաստով, և հոմանիշ «Արարող» (ստեղծող, գործող, կատարող) բառի անորոշ դերբայի «առնել-արարել» ձևի *առն* արմատը կապվում է առնական, արիաբար բառերի հետ: Եվ՝ սեփականող-սպառողի ոչ մի բովանդակային տարբերակ:

Հրանտ Մաթևոսյանի հերոսների (վիպական Ռոստոմի) դրաման առնչվում է նաև նույն երևույթի՝ ժամանակային առաջընթացի մեջ ծնված հակասական ընկալումների հետ, և պատահական չէ, որ բառը ևս մնում է որոշող. ինչպես ինքն է հաստատում, «*երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ*»⁸⁷: Անընդիստ առաջանում են տիրոջ և օտարի, պահպանողի և սպառողի հակասական վիճակներ, որոնց արդյունքը բնության ու բնական մարդու աղարտումն է առաջընթաց հորջորջվող հեղիեղուկ երևույթի կողմից, իսկ անհատի և միջավայրի, «եսի» և «ոչ եսի» ներհակությունը գրականության մասխախրած նյութերից է:

«Ահնիժոր»-ից հետո հեղինակային ճանաչման հայտագիր դարձած «Մենք ենք, մեր սարեր»-ում յուրովի են ներկայանում «մերի» և «ուրիշի» սոցիալ-հոգեբանական հարաբերությունները: Թվում է, թե աշխարհից կտրված, բայց բազում թելերով նրա հետ կապված հեռավոր մի անկյունում խառնվում են դրանց սահմանները (Ռևազն էլ մերն է), և օրենքի-քաղաքակրթության տեսքով պետք է հստակվեն դրանք. մինչդեռ աղարտվում են բնական կապերն ու մաքուր հարաբերությունները: Դրաման նկատելի է դառնում ամեն մի «կից» թվացող փաստի մեջ: Ահա շրջկենտրոնի պլանային հանձնարարությունը և պատասխանը.

«-Ինչ համար միևնույնն է,- ասում էր նախագահը,- ղեկավար չլինեմ, խուզվոր կլինեմ: Ախր ինչպես թե միևնույն է ինչ համար,- գոռում էր նախագահը,- ես թույլ չեմ տալիս իմ ոչխարը խուզել:

⁸⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 25:

- Միալը հենց այդ է, էլի,- ասաց հրահանգիչը,- համապետական գործը դարձնում եք մասնավոր գործ:

... -Խուզենը, ընկեր հրահանգիչ, հերն էլ անիծած, խուզենը՝ թող շարդվի»⁸⁸:

Արտաքին ու ներքին կռվի երկխոսական իրավիճակներում փորձ է արվում նախագահ-խուզվոր սահմանի լուծվող անորոշության մեջ տեղավորել երևույթի պարզ ու տարօրինակորեն խաթարվող ընկալումը: Ընդհանրապես, և՛ գիտակարգային, և՛ անգամ առօրյական պատկերացումներով որքան պարզ է «տերը» երևույթի բովանդակությունը, այնքան ոչ բանական միջամտություններով աղճատվում է այն, և սա էլ ընդհանրացման մեջ բնականի ու հասարակականի փոխբացասման արդյունք է:

Գեղարվեստական վարպետության դրսևորում է այն, որ այդ փոխբացասումը շաղխվում է հաճախ նույն կերպարում, նույն անձի մեջ: Սպառողի, բայց նաև տառապող-ստեղծողի խառնուրդով Ալ-խոյին հարազատացած «աղվես Գիքորը» միշտ ներկայանում է այդ խառնուրդի ներհակությամբ. փոխադարձ կտտանքի երկար ճանապարհի սկզբում ընդհարվելով քաղաքից եկած և գետափի սալաքարին մարմնեղ դաջված «վիթխարի» կնոջը և աղջիկներին՝ նա ասում է.

«-Հասած աղջիկ եք, մոռը հոյում է, մոռն ի՞նչ է՝ խաղ է, զնացեք, քաղեցեք, չմեռը մուրաբա կունենաք: Չեր հերը կուրախանա:

Վիթխարին հառաչեց ու պորպը դեմ րվեց արևին, իսկ աղջիկները ծիծաղեցին րաք ու խուլ:

- Էս՝ լի՞րք են,- քրթմնջաց Գիքորը, նայեց, քան չհասկացալ, ինքն իրեն ասաց, որ աշխարհը փչացել ու քարդացել է, ու կրնկեց Ալ-խոյին» (էջ 165):

Այսինքն՝ սպառելու բնագղն էլ պետք է ստեղծելու-ունենալու կարողությունից բխի, ինչի դիրքերից և հնչում է Գիքորի առաջարկը: Իսկ պատրաստին վերցնելու կամ գողանալու պայմանական ռեֆլեքսը հակառակ է «տերը» լինելու բարդությանը, որ ընդգծված է Ծմակուտից Ղազախ և Ղազախից Ծմակուտ Ալխոյի-Գիքորի Գողգոթայի մեջ: Եվ

⁸⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 1, Եր., 1985, էջ 58 (Նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում):

անգամ դրա դեմ ըմբոստացող Ալխոյի տիրոջ կինը և չըմբոստացող տերը «հիմար» են որակվում Գիքորի կողմից, քանի որ առաջադրվում է հոգատար պահպանողի և «ուրիշի» խնդիրը. *«Մկնաբուն ես գրե՞լ, րո՞ւ անանոթ, չին րակիրդ՝ ուրիշի չի ես բանեցնու՞մ»* (էջ 172): Իսկ կենաց տառապանքի այս ուղին ամփոփվում, իմաստ է ստանում բնության ձայնի ուժով շարունակվելու բարձր բնագրով. *«Ալխոն մղվում ու մղվում էր դեպի նարնջագույն զամբիկները և Գիքորին չէր տեսնում, անցավ Գիքորին րորերելով»* (էջ 196): Բնությունն է տերը և գոյության ու բնագրի-բանականության ակունքը, և նույն մղումով հավերժանալու ճանապարհ է անցնում նաև գոմեշը:

Հավերժության այդ *«Սկիզբը»* պիտի բովանդակավորի տերը դառնալու ձևը: Այս վիպակում ինչ-որ բան միայն մեկինը լինելու գիտակցությունը «սահմանախախտվում է» բնության և բոլորի ընդգրկունության մեջ. ահա թե ինչու ներդաշնակության համընդհանուր պայծառությունը կարծես թե հանդուրժում է «օտարի» հարակից ու ձանձրալի առկայությունը. չէ՞ որ բնությունը տարրալուծում է ներհակության ամեն մի խոչընդոտ: Մոռով լիքը դույլը դրված է եղնիկների՝ *«մի գորգի չափ»* ճատատեղում կամ փարախում, և *«մոռուրի բոլոր քփերը միայն րդայինն են: Եղնիկները միայն րդայինն են. եղնանիսրը միայն րդայինն է, այնպե՞ղ րդայի լիքը դույլն է»* (էջ 235):

Սա է մարդ-բնություն ներդաշնակության տերունական իմաստը, որի խաթարման ողբերգությունից այնպե՞ս են ուզում հեռու մնալ «բնության ամենամաքուր տարրերից հյուսած» (Թումանյան) մարդիկ: Մինչդեռ այդ ողբերգությունը ներխուժում ու հաստատվում է նույնքան անխուսափելի ու անվերապահ. տղան մտածում է, որ այս սովորական հրաշքի, այս լույսի հովտի մասին ոչ ոքի չպետք է ասել, քանի որ *«կզան կքաղեն, կրորորեն, կոխ կբռնեն, ուսուցչուհու զգեստի մասին հիմարություններ կասեն և գլուղ կզնան դույլերին դիող խփելով»* (էջ 235) ու մեծերին կպատմեն եղնիկների մասին, մեծերն իբր թե չեն լսի, *«բայց մեկ էլ սուսուսիուս, կարծես ճանապարհից քեքվում են միզելու, կմրնեն անրառ: Կրակոց չի լինի, ծուխ չի լինի, նրանք միմյանց բան չեն ասի... բայց եղնիկներն այլևս չեն լինի»* (էջ 236):

Տիրոջ բացակայության զգացողությունը բերում է բնության ու բնականի խախտում, որը իրականության և բառային համատեքստի ներհակ լիցքերից ծնված լարվածություն է ստեղծում, ինչը հաղթահարում է փոքր և մեծ խնդիրների գեղարվեստական տարողության տարբերությունը, և Մաքևոսյանի արձակի՝ ավանդական սուր կոնֆլիկտի չգոյության հատվածներում անգամ այդ լարումը ապահովում է արխիտեկտոնիկ արժեքը: Տղան ծոծրակին զգում է ուրիշի չերևացող գոյությունը, *«զգվում է նրա հայացքից»*, որ կա ու չկա, քիկունք ծակող շնչից և այն բանից, որ դույլի տեղը փոխված է. *«Տղան տեսավ, որ ինքը պարպվում է իրենից և խլանում է, և իր մեջ զգվանք է ուռչում նրա դեմ, ով այստեղ էր»* (էջ 236):

Բայց նրա՝ այդ «ոչ տիրոջ» գոյությունը գուցե անհրաժեշտ է, որ մարդ-բնություն պարզ ներդաշնակությունը լարման ներքին լիցքերով հաղթահարի կապերի հովվերգական միապաղաղությունը: Խոհաքնարական ինքնաբուխ ընդհանրացումը դրա հաստատումն է. *«Մարդիկ եթե չլինեին, աշխարհը տխուր կլիներ: Խոտերի միջով գեղը կգնար, սպիտակ քիթերը խոտերի վրայով դեսուդեն կըշվեր... Տխուր ու գեղեցիկ կլիներ»* (էջ 237): Եվ լուսավոր այս հովտի երագուն տխրության միայնությունը ցուցադրող հարցեր են ծնվում, այս ամեն ինչի և ոչնչի տիրոջ միամիտ հարցեր (միամտությունն է նաև սպասվելիք բոլոր դավերի հաղթահարման պարզ ուժը). *«Չին մտածո՞ւմ է... Մոռողլի աչքերն ինչո՞ւ են նեղ. այդ նեղ աչքերի ետևում ի՞նչ նպատակ ունի մոռողլը քո մասին. մտածում է սպանե՞լ քե բարեկ: Թուրքերը մոռողլ են: Թուրքերը լաց լինո՞ւմ են: Նրանց ծիծաղը նմա՞ն է մեր ծիծաղին... Ոչխարը ծարավից իրո՞ք խելագարվում է»* (էջ 240):

Սկզբի միֆական ու առօրյական այս իմաստասիրությունը, որ կարող է ունենալ հոգեբանական ու սոցիալական, գաղափարական ու քաղաքական բազմաճյուղ շառավիղներ, պիտի անընդհատ հաստատվի-խաբխվի քաղաքակրթության գրոհով, հասարակական օրինակացված ու անօրինական պայմանականությունների մեջ բնական մարդու աղճատումով, «տեր» զգալու ցավի ծամածռված ժպիտով ու առնականորեն դրամատիկ հումորով: Ահա թե ինչու այս վիպակում թախիծն ավելի լուսավոր է, չնայած մեծ արվեստի լույսը պահպան-

վում է բոլոր գործերում, պարգապես երբեմն դժվարությամբ է ճեղքվում մութի անթափանց պատը: Այստեղ՝ լույսի ու թախծի այս հովտում, «**նրանք** (ընդգծումը հեղինակինն է - Վ.Ս.) *երևացին, և ինչ որ լինելու էր եղավ*» (էջ 252), ամենատվորական ու անխուսափելի ձևերի մեջ խաթարվեց միֆական սկզբի անաղարտությունը. գետի սալերին մեկնված քաղաքի կինն ու աղջիկները, որ «*սյդպես կոկորդ խցվելու չափ լավն էին*» (էջ 253), մոռն անտարբեր ուտելու իրենց կիսամերկ ճապաղով պիտի փլեխն տղայի նախաստեղծ մաքրությունը:

Տիրոջ բնական վիճակի խարխլումը կգա քաղաքաբնակ այս կանանց, թե՞ սարի աղբյուրների վրա խնջույքի բարեհաճած նախկին գյուղաբնակների քաղաքացի տեսքով, միլիցիայի ինքնագիտակցման եկող լեյտենանտի մման, կամ մեր սարերում մորելխացված թուրքի ուրթվորի կերպարով, երբ «*գալիս էին իրենց դեղին հովիւրներից, մեր սարերում կարմրում, ճաքնքվում, բարձում իրենց քոչը իրենց եզներին ու հո հա հո՝ էլի իրենց դեղին հովիւրները*» (էջ 339, «Թափանցիկ օր»), դա, գուցե, կարևոր չէ:

«Մեծամոր»-ի ազգային հիշողության ցավն ու ընդվզումը, նույն խտացումը «Չեզոք գոտի»-ի ժամանակների ետևառաջության մեջ ի վերջո հաստատում են տիրոջ գիտակցության և ուժի բացակայության դրաման, որ բանաձևում է այսպես. «*Քո բոլոր ճակատամարտերն այլևս տրանուլ են տված... Քո պարզած սպիտակ դրոշները թշնամու մեջ չեն խաղացրել սրտառուչ հարգանք, և հաշտության քո բանագնացները խեղդվել են թաց հռհռոցի մեջ: Քո երկիր մտել են ոչ թե փաղանգների կոռ սպառնալիքով կորզելու հավասարի քո դաշինքը կամ գնելու քո մեծահոգի չեզոքությունը, այլ թափթփված խուժանի խմբերով են եկել՝ կնիկ, ճարմանդ, կարպետ, ձի խլելու, արյու հրդեհելու*» (էջ 251, «Մեծամոր»):

Եվ «Սկիզբը» վիպակի տղայի անեղծ մաքրությունը պիտի խորշավորվի «Չեզոք գոտի»-ի տղայի՝ մեծ հարցականի մման գտած ժանգածածկ անորոշությամբ. «*Կարո՞ղ է պատահել, ճարտարապետ, որ ժանգը ժանգի վրա է, ժանգն էլ՝ ժանգի վրա, ժանգերն էդպես մինչև վերջ իրար վրա են*»⁸⁹: Եվ ուրեմն, ժանգի տակ թուր չկա կամ այդ թու-

⁸⁹ Հրանտ Մաքևոսյան, Տեքս, Եր., 1983, էջ 44:

րը գենք չի, քանի որ մեր հաղթանակների համար չի կռվել, ու Մանագկերտի ճակատամարտում հայերը պարտվեցին, որովհետև իրենց տունը թուրքերից պաշտպանում էին բյուզանդացիների համար: Կարո՞ղ է չծնվել հռետորական հարցը՝ ողբերգական ընդգծումով. «*Ո՞վ է չեր տերը՝ որ ես հայոյեմ... Բա անտեր ժողովուրդ կլինի՝ որ դուք եք*» (էջ 92):

Այդպես է լինում միշտ և բոլորի հետ, երբ չի սեփականվում տեր լինելու բարձր կամքը, այդպես ծուռվիզ խեղճությամբ տալիս են գողացվող հողը, կտրվող ծառը, մորթվող եղնիկը, այդպես մի ձիու համար քո արքային կուրացնում է օտարի կուսակալ իշխանը, բայց դու կրկին գնում ես նույն օտարի դուռը, որ քո անբարոյական թագավորի (կամ՝ հիվանդ ոչխարի) փոխարեն մի կարգին պարսիկ (կամ՝ առողջ գազան) նշանակի քո գլխին տեր, ու հնազանդ ենթարկվես նրան: Ահա թե ինչու Խորենացու, Աբովյանի Ողբից Թումանյանի «Հայոց լեռներով» ու Չարենցի «Պատմության քառուղիներով» մինչև Մաքսույանի «Տերը» պիտի բացատրվի այս ճշմարտությունը, պարզվի-շառավիղվի այլ գրականություններում ևս, հաճախ կարծրանա, բայց միշտ չէ, որ տեղ հասնի, քանի որ վիճակի նույն պայթուցիկ ու ինքնասպան հանդարտությունը ապրում ենք այսօր, երևի նաև վաղը, իսկ մյուս օրն այլևս չի լինի:

Ահա թե ինչու «Ծառեր»-ում, որտեղ «Աշնան արևի» Աղունի կերպարը «տերը» հոմանիշում է «երկրի ջիղը» խորհրդանշող խտացումի հետ, ահա նա ըմբոստանում է «խղճի-խեղճության» խառնաշփոթ կրավորականության դեմ և միտումնավոր սրվածությամբ առաջադրում «տերը-ուժը» որակային միասնությունը Իշխանի կերպարում. «*Բոնը խիղճ չի, խեղճություն է: Ամբողջ Վանքերը Իշխանից աստծու չափ շնորհակալ էր գիրե՞ս ինչի համար-բոլորին կարող էր վնաս րալ: Կարո՞ղ էր: Նրա վրանգը ծովիանի՞, ծովիանի նման խաղում ու ջղում էր Վանքերից Բորչալու ու Բորչալվից Ղազախ բոլորի վրա ու ամեն բույեի կայծակ կղառնար ու կորաքեր ուզածդ խեղճուկրակի գլխին: Բոլորի համար նրա լավությունն էն էր, որ չէր տրաքում*»⁹⁰:

⁹⁰ Հրանտ Մաքսույան, Երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 242:

Այս ուժի բացակայությունը կամ չգիտակցումը օտարում է տիրոջը իր հողից ու ծառից, իր մոռից ու արջից, իր եղնիկից ու երեխայի վաղվանից, իր բառից ու խոսքից: Եվ արդեն կարևոր չէ՝ այդ համընդհանուր բացասումը դրսևորվում է որպես անտարբերություն ու ընդարմացում կորցրածի համար, որպես հացկատակի քծնա՞նք վերադասների քաղաքից եկած օտարի առջև, թե՞ համատարած փախուստ դեպի ուրիշ անկյուններ: «Տաշքենդ»-ում Ջանդառ Թևանի խաբկանք տեր լինելու հպարտության ցնորքը ցրում է Մյուսի՝ Սիրուն Թեվրկի փախուստի չտալորոշված բնագողը, որի հանգրվանն է Տաշքենդ (կամ ուր կուգես) փախուստի պայմանական տարածությունը: Ջանդառի ու Սիրունի երկխոսությունը նույն ընդգրկումն ունի, ինչ Աղունի կամ Ռոստոմի մենախոսությունը՝ հակադրամիասնության նույն լիցքով, բառի էպիկական նույն խտացումով, ուր հաստատումը պիտի կայանա տիրոջ կեցվածքով յուրացնողի բացասմամբ (այստեղ, ասենք, Մեծ պեպեներ կամ նրան կից Միջնեկ թաթարը): Եվ ահա Ջանդառը Սիրունի օտարման երազանքը փորձում է փշրել իբր թե տիրոջ հայտնի ընդդիմությամբ. «*Մեր գործը զա ո՞վ անի*»: Աչքերը ճպճպացրեց թե՛ իրենք: Ռոստոմ Մեկիբյա՞նը: Թե՛ ոչ: Կենտրոնի ղեկավարությո՞ւնը: Թե՛ ես ղեկավարության անուն չեմ տվել: Բու հարազատ ախպոր տղե՞րքը՝ մեծ պեպենը, միջնեկ թաթարը, փոքր շեկը՝ խեղճը: Թե՛ ոչ: Դե որ ոչ՝ բա էլ ո՞վ: Թե՛ բոլորը, իրենք: Ծիծաղեց ասավ.

- Այրա՜ ... այրա, - ասավ, - դե մնացինք էլի ես ու դու» (էջ 296):

Ուրեմն, «տերը» լինելու միֆարարչական թե կենցաղափողեբանական հատկանիշները Հրանտ Մաթևոսյանի Ծնակուտ-«լույսի հովտից» մինչև մարդկանց մեծ երկիրը հետևյալն են.

- Արարելու-պահպանելու բնական տառապանքը, որի ինքնաբուխ հաճույքը ճաք է տալիս ու խաբխլվում դրսից անընդհատ տիրոջ կեցվածքով երևացող օտարի ներխուժումով, և ազգային կամ դասային բաժանումը այստեղ կարևոր չէ: Մոնոլոգանման նեղաչ ու դեղին հովիտների թուրքը, Մեծ պեպենը կամ «Տերը» վեպում Ռոստոմի քրոջ տղան, անտառտնտեսության ղեկավարը և մմանները «տերը» ընկալում են (ավելի ճիշտ՝ նրանք ոչինչ չեն ընկալում-մտածում, ամեն ինչ իրենց ցանկության-որոշումի կաղապարի մեջ են դնում) ոչ թե արա-

բող-պահպանողի, այլ սպառող-վերացնողի դերով:

- Մարդու ձեռքով ստեղծածի և բնության տվածի ներդաշնակությունը, որը կրկին միշտ աղարտվում է այս անգամ նաև քաղաքակրթություն կոչված երկդիմի հիդրայի շնչից, և էական չէ՝ նա այս հովտի վրա հայտնվում է հավանաբար գոռոցո՞վ, քե՞զ դավադիր լռությամբ:

- Բնության հետ պարզ և թույլ թվացող այս կապերի մեջ հասարակական բոլոր տեսակի անազատությունների ու պայմանականությունների պարտադրանքով «տերը» լինելու ինքնահաստատ ձևը միայն ուժն է, որը միշտ բարոյական է այնքան, ինչքան անբարոյական է, և որի բացակայությունը պիտի անխուսափելի դարձնի «տիրոջ» օտարումը-փախուստը՝ իր ձևերի բազմազանությամբ:

- Անընդհատ ներքին հակասականություն պարունակող այս դրսևորումների գրականության մեջ «տերը» արդեն բառն է, որը ևս խոսքապատկերային հակադիր լիցքերով ապահովում է արվեստի գոյության համար պարտադիր պայթյունը. Հր. Մաթևոսյանի բառը ներդաշնակ պահում է մակերևույթն ու ենթատեքստը, էսթետիզմն ու նրա մեջ՝ ժողովրդականը, պատմողին ու կերպարին, հումորն ու դրաման:

«**Տերը**» վիպակը (անվանվել է նաև «սցենար»), ահա, գաղափարական ու գեղարվեստական ամփոփագիրն է այս վիճակների առասպելա-ավանդական ու առօրյական, բնական ու հասարակական, քաղաքական ու սոցիալական դրսևորումների: Եվ Ծնակուտ խամբող լույսի հովիտը այստեղ ոչ միայն հայի երկիրն է ընդհանրապես, այլև մարդկանց երկիրը, մարդու այն կենսական տարածքը, որի Արարիչն ու Տերն է նա փորձում տեսնել իրեն: Հակառակ դեպքում խարխլվում է մարդու և միջավայրի ամեն մի ներդաշնակություն, կերպարը դուրս է մնում իրական ու գեղարվեստական տարածությունից ու ժամանակից, ինչպես աննկատ կատարվում է Ռոստոմ Սարգսյան-Մամիկոնյանի հետ:

Վիպակում բոլոր հասարակական կապերը, գաղափարագեղագիտական ընդհանրացումները ամփոփվում են կերպարի մեջ, ներկայանում նրա միջոցով. սա երկխոսական իրավիճակներով մի բարդ

մենախտություն է իր և աշխարհի հետ, նաև իր ու աշխարհի դեմ, և համաժամանակյա ընդհանրացումների ներկայացման ձևը բառերի հրաշալի տոնահանդեսն է (կառնավալը): Գեղարվեստական փոքր ու սահմանափակ թվացող տարածության մեջ ժամանակների ետևառաջությունը հստակեցնում է ընդհանրացման ուժը. հուշը անցյալի միջոցով միայն ներկայի բացասումը չէ, այստեղ ամեն ինչ ինքնօտարմամբ ինքնահաստատման ձգտում ունի, և դա է նաև պայմանավորում շարժումը դեպի ապագան. չէ՞ որ «ամեն մի էական-իրական քայլը առաջ ուղեկցվում է դեպի սկիզբը վերադարձով, ավելի ճիշտ՝ սկզբի վերականգնմամբ: Առաջ կարող է շարժվել միայն հիշողությունը, ոչ թե նոռացումը»⁹¹:

Ժամանակների շարժման մեջ հստակվում է երկու աշխարհների հակադրությունը. «մեկը՝ պաշտոնական տարբերանշաններով, մյուսը՝ ուր ամեն ինչ ծիծաղելի է թվում, անլուրջ, ուր միայն ծիծաղն է լուրջ»⁹²: Վեպի գլխավոր հերոսի հետ խոսքահոգեբանական առնչություններում հակադրության այդ երկու եզրերը ձևավորվում են ողբերգության ու հեզմանքի շաղախով: «Օտարի» ինքնակա ներկայությունը, որ չի կարող հարաբերությունների մեջ չներքաշել մյուս բևեռի կրողին, այն է, որ անտառտնտեսության «*ամենագոր պարլիկ*» դեկավարը իր աղջկա ու պառավ մոր երագների ճապաղի մեջ ծրագրում է Ծմակուտի հին ջրաղացատեղը՝ գետակի կողքին, կառուցել մենատուն՝ անտերության թույլատրելի ազատությամբ օգտագործելով դատարկված հսկա անասնագոմի, անտառի, հին քարհանքի շինանյութը և աղբատության մեջ ինքնամատուցվող գյուղացու համարյա ձրի աշխատուժը: «*Գեղափնյա մենարունը կառուցելու կոչված այդ ջոկատը*» ամեն ինչ տնօրինողի ինքնաբավ կեցվածքով կանգ առավ հին կովանոցի մոտ, և որևէ տարբերանշանով պաշտոնյայից միշտ ինչ-որ բան մուրալու ակնկալիքով խումբ կազմածների մեջ «*հասկացողներ եղան, որ մենարան «զուր գլխարունը երեսուն խորամները զուր կաղնի է րանելու*»: «*Սա կունենա*» (կովանոցը): Մեր քրոջ զավակը

⁹¹ Бахтин М. М., Искусство слова и народная смеховая культура, Контекст-1972, Москва, 1973, ст. 256.

⁹² Նույն տեղում, էջ 257:

դրան պարասխան ուներ. «Չի ունենա՝ հրեն կենդանի կանգնած»:
Կենդանի կանգնածը դարավոր անբաժան էր»⁹³:

Բացասման ու բնության աղարտման մի ուրիշ դրսևորում է երկ-
րախույզների ու նրանց ծակիչների հայտնվելը անտառում՝ իրենց ուղ-
ղաթիռի խրտնեցնող աղմուկով, պահաճոյատուփերի աղտեղությամբ,
գյուղացուց ոչխար պոկելու գերադաս շնորհքով և այլնով: «Պաշտո-
նական տարբերանշաններով» օտար այս աշխարհը լրացնում են
հարբեցող ու միշտ ինչ-որ բան պոկելու հակումներով մախագահը, եր-
բեմն հայտնվող հովեկ-գրոսաշրջիկներն ու կիսամերկ կանայք, այդ
բարձրադիր ցուցադրանքին ծուռվիզ խեղճությամբ ենթարկվող գյու-
ղացիները և տեղացիների մեջ նրանք, ովքեր քիչ քե շատ հաջողված
խաղում են տարբերանշանների հետ՝ ինչ որ բանի հասնելու համար
(Ռոստոմի քրոջ տղան, ազգական Ալբերտը, իրենից «սերվածը»):

Եվ որքան էլ Ռոստոմը միայնակ ելնում է «տերը» երևույթի սահ-
մանների խառնաշփոթի դեմ, փորձում կանգնեցնել բնականի ամեն
մի անկում, ինքն էլ ի վերջո անորոշվում է այս անդադրում գրոհի դեմ,
երբեմն նժույգի հետ պատեպատվում կանգուն մնալու վախժվորած
բնագողով: Ահա, երկրախույզների ուղղաթիռի դրդողցով գործարկու-
մից հետո «*մեր նժույգը կուչ եկավ, իր մեջ կուչ եկավ ու խրրնեց...
Ուզում էինք կաղնու տակ մտնել ու հեղապնդումից ազատվել, բայց
խրրնած նժույգը ծառի մոտով մեզ սլացրեց հեռու*» (էջ 481):

Այսպես միայնակ հետապնդվածի վիճակում անընդհատ պիտի
հայտնվի հերոսը այն միջավայրում, ուր տնօրինում են բոլորը, բացի
բուն տիրոջից, նույնիսկ նրանք, ովքեր օտարման են գնում ակամա
կամ փոքր թռիչքների ծրագրերով: Քրոջ զավակը «պստիկ» դեկա-
վարից երբեք չէր կտրվում, գործերը վատ էին, պատրաստական ծա-
ռայությամբ ուզում էր մի բան պոկել և այս հողի վրա ապրելով՝ «*չայն,
կամք ու իր կործանվող գյուղի վերաբերյալ ցավակցություն չուներ*»:
Այստեղացի «ուրիշի» այս կարգավիճակը լրացնում է Ալբերտի կեր-
պարը, որի մեջ ինչքան էլ ներդաշնակվում են տիրոջ երկու հակադիր
պատկերացումները, ինչքան էլ նա խաղի այս բարդ կանոնների, քո-
ղարկում-բացահայտումների մեջ երբեմն Ռոստոմի խմբում է երևում,

⁹³ Հրանտ Մաքսոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 419:

մերժելով հասկանում է տիրոջ այս տեսակը ևս, միևնույն է, սպառողի իր կայուն հոգեբանությամբ նա հակադիր բևեռում է: Կազմակերպված տուն ուներ, կինն ու երեխաները միշտ գործի էին և գիտեին իրենց անելիքը, ամեն ինչ կանոնավոր էր ու տեղը տեղին (Սա տիրոջ տնտեսվար ձևի հաստատումն է): Բայց գողանում էր (կամ «բերում», գուցե «տանում»), նրա գործիքը աշխատանքի և գողության միջոց էր՝ կացին, սղոց, նաև դինամիտ, նրա պրկված տառապանքը խառնում էր աշխատանքի ու գողության սահմանը, և նրա գողացած հսկա գերանը գյուղամեջ քշել տալով՝ անգամ Ռոստոմն էր զարմանում, թե ինչպես է բարձել դա (որ հետո՝ «տիրոջ» հիվանդանոցում եղած ժամանակ և պաշտոնանկ արվելուց անմիջապես առաջ, պիտի երկրախույզների ուղղաթիռով Հովիտ կենտրոնի սղոցարան թոցնեին):

Սպառողի այս կարգուկանոնված պահվածքի դեմ անտառապահը միշտ ներքին լարումով էր պայքարում և հանգիստ չէր ընդունում նրա այն դժգոհությունը, որ իր՝ Ռոստոմի նմանների պատճառով տունը կհավաքի ու քաղաք կգնա. նրանց հարաբերությունները ազգականի խաղաղ գրույցի տակ պահում են միշտ ներքին լարումը, խայթոցը, (երբեմն նաև սրտացավությունը), քանի որ ամբողջության մեջ փոխբացասող կարգեր են: Այսպես, Ալբերտի ունեցվածքի պահապան ցանկապատից հանելով հերթական գողացած լատանը՝ անտառապահը գնդապետի որդու օգնությամբ այն տանում է, որ արգելափակոց դնի անտառի ճանապարհին: Ամենայն խաղաղությամբ այս «առգրավումը» դիտող Ալբերտը, ակնարկելով նրա գրպանում դրած իր դինամիտը, ասում է. «*Լավ տեղ չես դրել, խազեին, դինամիտդ. կտրաքի հանկարծ ու... անհարմար տեղ ես դրել*» (էջ 455): Բայց քանի որ հակադրության սահմանը որոշակի է, թշնամանքը երբեմն պայթում է ակնհայտ չարությամբ. անգամ Ռոստոմի ձիուն լարխեղդ անելու ստորությունը չի մեղմում Ալբերտի հեզմախառն խայթոցը. «*Ափսոս որ խազեինիդ մթնեցրել եմ. մենք քո արև օրին էինք սպասում՝ որ էն կաղնու մասին խնդրեինք. բայց որ, խազեին,- ասաց,- մթնեցրել եմ՝ ուրախ եմք. քու թշնամին ուրեմն մենակ մենք չենք, էս ամբողջ երկիրն է քու թշնամին*» (էջ 539):

Սակայն նույն Ալբերտն է, որ «լախտի» խաղալիս մտնում է Ռոս-

տոմի թիւնը և նրա կողքին է, գերանը տեղահանելիս վիրավորված Ռոստոմին նրա կնոջ հետ բուռն անհանգստությամբ տեղափոխում է հիվանդանոց՝ հարազատորեն դժգոհելով նրա՝ իր կարծիքով, անիմաստ անձնագոհությունից: Բայց ի վերջո նա է, որ քրոջ որդու՝ անտառապահ դառնալուց հետո սպանում ու տնտեսության ղեկավարի մենատան բացման խնջույքին է հասցնում գուցե վերջին եղնիկը, որի վզից շատ վաղուց Ռոստոմը կախել էր իր օրորոցի զանգակը: Ու ինչքան էլ տնտեսվարությունը՝ որպէս «տերը» կարգի հատկանիշներից մեկը, երկու այս բնեռներին երբեմն մոտեցնում է, միևնույն է, պահպանողի և սպառողի անջրպետը հեռացնում է նրանց:

Հրամտ Մաքսույանի գրական ձևավորման բուն ակունքում՝ «Սասնա ծռերում», տնտեսվար-ունեցողի կամ ունենալու, բայց բնության ու բնականի աղարտմամբ դրան հասնելու մերժման գաղափարների ներհակությունը արտահայտված է ցայտուն ու տեսանելի, և աղյուսեղ կարող է լինել նոր ժամանակների ասացողի ձգտման և ոչ թե հնագույն առասպելաբանական պատկերացումների արտահայտությունը: Գառնարած Դավիթը երեկոյան տուն է դառնում իր մեծ հոտով, և յուրացնելու կիրքը տիրում է բոլորին.

«Նապաստակ հա՛կը զենե՛ն, հա կուտե՛ն,
Աղվես, կուզ էլ կանեն քուրք, կը հագնեն»⁹⁴:

Բայց անմիջապէս հետո իշխում է պահպանողի առողջ գիտակցությունը.

«Էն սարի որս ամեն ժողվե բերե՛

Սարեր որս չի թողե:

Մենք չենք թողնի, որ Դավիթ գառնարած անեք» (էջ 164):

Նույն կերպ ունենալու-տիրելու բնագլոյն է զգացվում Ծովասար որսատեղի պատկերի մեջ, որը առօրեականի արդիական իմաստավորմամբ կարող է նույնիսկ նախանշել անտառտնտեսության ղեկավարի մենատան երազանքի հպարտությունը.

«Դավիթ մտավ ներս - ի՛նչ տեսավ.

Էնտեղ ծա՛ռ, ճու՛ղ, բաղ ու բաղչա՛, կանա՛չ,

Էնտեղ մեկ մեծ հավուզ շինուկ,

⁹⁴ Սասունցի Դավիթ, Եր., 1981, էջ 164:

Աղբուրի պես, մեջ հավուզին ջուր կը գլզա՜, կերթա:

Ի՞նչ չափ գազաններ կան՝ ամեն էդտեղ են»:

Բայց քանի ժողովրդի մեջ կայուն է իսկական տիրոջ ինքնահաստատ գիտակցությունը, ունենալու-տիրելու կարճատև հրապույրը շատ արագ հաղթահարվում է բնության ու մարդու աղարտման ցավով և ամեն ինչ պարզ ու մաքուր տեսնելու ժողովրդաշեշտ պահանջով, ինչի վերացման միտումը նոր ժամանակներում արդեն այսօրվա մարդու ողբերգությունն է:

«Ասաց. – Վա՛յ, իմ հեր ինչքա՞ն մեղք է գործե,

Որ էս գազաններ գերի՞՞ է դարձուցե:

...Իր կապան հանեց, թալեց էրկինք վեր, ասաց.

-Հոյ-հո՛յ... Ամեն գազաններ փախան»⁹⁵:

Օտարման սահմանն ընդգծվում է «դրսում» հայտնի դարձած տեղացիների ինքնագոհ ցուցադրանքի մեջ, ուր հենց իրենք կաշկանդում են, մարում հարազատ այս տարածքի նկատմամբ կապի ցուցլանքները, և բացասման բացասումը (փախուստ-վերադարձ-փախուստ) ի վերջո ոչ թե միջավայրի ժխտումն է, այլ կերպարի օտարումը: Ահա, «*ծառայական մեքենայով, միլիցիայի գնդապետ Վ. Սարգսյանը, անընդհատ հեռավոր մի մրերմություն գգալով ու այդպես էլ չկարողանալով լիովին վերապրել այսպեղ անցրած օրերը, եկել գյուղ էր մտել*»⁹⁶: Ու չնայած Ռոստոմին կից նրա որդին ասել էր, որ չգնա նրան ընդառաջ, խնդրանք-հյուրասիրություն չանի, բայց իր գյուղի հպարտությունը շոյելով գնացել էր, խոսքի մեջ հիշել նաև, որ գյուղը «հովըտեցի» չեղած դեկավարի ձեռքին կործանվում է.

«- Հովիւրը, Ծնակույրը. վերջ տվեք ձեր էդ տեղական գզվոյութին:

...Հեյրո մենք վար լափ կերած շան նման գնում-գնում գկոյում էինք, գնում-գնում դիվոյում ու թքոյում էինք.

- Թու, Ռոստում, բո՛ւ, բքեմ ճակարիդ...բու, Ռոստում, բո՛ւ» (Էջ 529):

«Ուրիշի» գոյության տարբեր ձևերին տարբեր կերպ է արձագանքում «տերը». եթե տնտեսվար յուրացնողի նկատմամբ նրա վերաբեր-

⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 185:

⁹⁶ Հրանտ Մաքևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 525:

մունքը հիմնականում խաղաղ ընդդիմություն է, հասարակայնորեն աղճատված նկարագրի հանդեպ՝ բնական մարդու սրտխառնուք, երբ զգվանքի շորշոփները իրեն էլ են հասնում, ապա «հանուն մի կտոր հացի» ամեն ինչի ընդունակ, նույնքան ոտի տակ ընկնող, որքան ոտի տակ գցող, միայն յուրացման անարժանապատիվ մոլուցքով վարակված քրոջ որդու դեմ նա միշտ կանգնում է որպես անգիջում թշնամի, և իրենով ընդգծված «տերը» կարգը սոցիալ-հոգեբանականից դուրս ձեռք է բերում նաև քաղաքական բովանդակություն, որոշակիացնում ազգային գոյության կարևոր ձևերից մեկը:

Քրոջ որդին՝ կիսավեր գրասենյակի պատշգամբում, ձեռքերն իր նման ետևը դրած, յուրացնողի մարած գիշատչային հայացքով ամեն ինչին նայող, կարծես միշտ Ռոստոմի կողքին է, անգամ իր պարզ ցինիկ հակահարվածներով՝ զգացնել տալով, որ անընդհատ նրա բացասումն է ինքը: Իսկ Ռոստոմի հակահարվածները հաճախ բարոյական հաղթանակի-պարտության անորոշ շաղախի մեջ են, քանի որ միջավայրի հարազատ արդյունքը քրոջ որդին է, որի մեջ տիրոջ բացակայության փաստը հայտանիշն է ազգային (գուցե նաև՝ մարդկային) չգոյության:

Ահա, գյուղամիջի խանութի մոտ շողոքորթ հեգուքյամբ իր գործն ու առուտուրը ավարտելուց հետո նույն դիվանագիտական անխոցելիությամբ մեր սարերի թուրքը փորձում է գնել Ռոստոմի ձին (այս հողի տիրոջ ուժի և ինքնության գրավականի խորհրդանիշը): Մերժվում է, իհարկե, և քրոջ տղայի միջամտությունից հետո կենցաղայնորեն սովորական դրվագը ձեռք է բերում պատմարդիական հզոր ենթաշերտեր ու ընդհանրացում: Քմծիծաղկոտ չարությամբ թուրքին մտերմաբար ասում է, որ ձիուց ձեռք քաշի.

«- Չի տա. լակուրների չեռից իսակ մալոդաշ է խլելու՝ որ մեր մոր կողմից արծիվ ասվի ու փքվի:

...- Ներեցեք,- ասացինք,- քվեր տղա, մեր հարցի համար ներողություն ենք խնդրում. քառասուն տարեկան եք, չեք քառասուն տարում ուրիշի համար, հանուն ուրիշի՝ չեք մի ուրի մյուսի առաջ մի անգամ դրե՞լ եք, այսինքն որ ասեիք էս մարդը ցավի մեջ է՝ մի քայլ մոտենամ:

- Չենք ցանկանում,- ասաց,- ոչ ցավի մեջ գցել՝ քաքուն, ոչ էլ ցավից հանել՝ ժողովրդի աչքի առաջ ու պարծենալ...

- Ըիր, երկու հայ կռվեսին՝ սարվորիս գործն աջողես: Հագար մանեք... Չին ախար քու ինչի՞ն է պերք. դու գեղի կուլրորական հայ ես, ես սարի չորան» (էջ 507-508):

Հետաքրքիր է, որ դիմացինին երկու անգամ «հայ» կոչելով՝ իրեն երբեք «թուրք» չի ասում, այլ՝ «սարվոր, չորան», և խոսքի մեջ այնքան տնավարություն կա, տիրոջ այնպիսի պարտադրող կամք, որ թվում է՝ հնարավոր չէ չենթարկվել: Մյուս կողմից, բառի էպիկական խտացումը մեկ-երկու նախադասությամբ ընկալելի է դարձնում կերպարների խորաքանդակը, և այդպես է միշտ. այնքան որ գլխավոր կամ էպիզոդիկ դեպք կամ կերպար Մաթևոսյանի արձակում հնարավոր չէ տարբերակել: Բառի տիրակալ ուժն ու ներքին էներգիան գեղագիտորեն ընգծում են ամեն ինչ:

Դիպուկ ընտրված նշանակարգը, այսպիսով, պարզում է հերոսի ու միջավայրի բարդ կապերը, ինչը առասպելաավանդական-էպիկական-էկզիստենցիալ ձևաբովանդակային խտացումներով պիտի հանգեցնի բնական լուծումին: Սպառողի, վերացնողի, բնությունն աղարտողի, անարժանապատվի, դիմացինի (ուրեմն նաև՝ հայրենիքի ու պետականության) զգացողություն չունեցողի գեղարվեստական կողերով հայտաձևվող քրոջ որդին, Ալբերտը, գնդապետը բնական միջավայրի ներքին բացասումն են: Այն ընդգծվում է արտաքին օտարողների գոյությամբ, որի դեմ տիրոջ պահվածքը, եթե ընդդիմության մույն լիցքն էլ ունի, հասկանալիորեն չի ներառում ցավի մույն կշիռը:

Ահա Ռոստոմն ինչպես է դա բանաձևում սպիտակ կոստյումով «պստիկ» ղեկավարի հետ իր հարաբերությունը գնահատելիս. «Մենք չգիտեինք, որ նա մեր պերն է, ինքը շար լավ գիտեր, որ մենք իր ենթական ենք», և ծաղրելու համար է իր սովորական անտառապահին կանչում «խագեին»։ «Շար լավ գիտեր, որ փիրակալի մեր գեղջկական, հին, բաց կեցվածքը ծիծաղելի լինելուց առաջ խոցելի է, և մենք նրա համար խեղճ էինք. բայց նա մեզ նաև արում կամ նախանշում էր թերևս մեր առողջ հզորության համար» (էջ 427): Կամ սրա նմանների կիսատությունը լրացնող, նրանցից անբաժան կնոջ

կիսամերկ տեսակը («*Գալիս եք էս ժողովրդին փչացնում եք... Մեջ-
յրեղը կանգնում ու քամակների քաց եք անում, չեք էլ ասում նայող
երեխա կլինի*» (էջ 439)): Եվ կամ այս կին կցորդներին կցորդ դարձած
իրենից «սերվածը»՝ գյուղամիջի կռիվների հոխորտալից ու էգատի-
րակալ բնագրով («*Ռոստոմն ով է,- ասաց: Տեղ հասանք, Ռոստոմը
մենք ենք, մարտդ, ասացինք...- քառասունհինգ թվի աշնան հարսա-
նիքներից դեսը էս գյուղամեջը կռիվ չէր փեսել, դուք ո՞վ եք մարտդ,
որ էս խաղաղ գյուղը կռիվ եք բերում*» (էջ 547)): Կամ հատուկեմս
գյուղացիներից որպես պատիվ խմիչք-ուտելիք մուրացող «*հովուրեցի
դեկավարը*», որը անտերության գամած գյուղերկրի համար մի տա-
փակ բացատրություն ունի. «*Ժողովուրդ չունեն, այ ընկեր, ժողովուրդ
ունո՞ւյ հավաքեն*» (էջ 442):

Ներսի ու դրսի «ուրիշների» անտարբեր օտարման ցավն է տիրոջ
դրաման, և նրա դժվարին պայքարն ու տառապանքով փորձառված
գնահատականը «փոքր հայրենիքի» ու նրա մարդու մասին գաղա-
փարական մեծ ընդհանրացում է: Խամրող գյուղի, լքված ջրաղացի,
մարող դպրոցի «անկենդան այս տարածության» վրա հայտնված նոր
ոչ-տերերը իրապես անհայրենիք ժողովուրդ են, և Ծնակուտից հայ-
րենիք գեղարվեստական տարածքի անցման ժամանակային շարժու-
մը անցյալից ներկա իր մեջ հաստատելու համար Ռոստոմը հոգեհոր
տոհմային Սարգսյան ազգանվան կողքին դրել է Մամիկոնյանը, տե-
սել է իրեն որպես հին նախարարական շառավիղ (կա նաև իր անհայտ
ծնունդի բացասման ճգնաճիճ): Չնայած անընդհատ աչքի զարնող
մենատան շինարարության ցանցապատը, սպիտակ վրանը, կիթառը
կոչված էին վտարելու նրան, քանի որ խախտված են շատ սահման-
ներ. «*Այդ՝ փոքր հայրենիքի, փոքր հայրենիքում մարդու ազատու-
թյան և օտար վայրերում մարդու անազատության ժամանակներն
անցել էին*» (էջ 438), և «*օտարը կարծես մենք էինք, այդպես էլ չհա-
մարձակվեցինք կրորուկ որևէ բան անել. չգիտեինք ինչու՝ չիու գլուխը
չուռ փվինք ու եր քեցինք. չգիտեինք ուր էինք քշում*» (էջ 426):

Այսպիսով, հին ու նոր ժամանակների հայրենիք-միջավայրի Տե-
րը պիտի նահանջի. երրորդ ժամանակային միջավայրի՝ ապագայի
մեջ ո՞ւմ պիտի տեսնել այդ դերում, պիտի տեսնել տեսանելի՞ն, թե՞

հնարածը: Պատասխանը խաղի վերացարկման մեջ թողնելով՝ գրողը ակնարկում է նաև իրական նշաձողեր, բայց հարցականի մշուշի մեջ:

Դրանցից առաջինը գնդապետի որդին է, որ քաղաքից ու կենսաբանական ծնողներից օտարված՝ փախել է Ծմակուտ իր անկյունը, ծվարել պապենական տանը և անտեսանելի ստվերի նման միշտ Ռոստոմի կողքին լինելով՝ փորձում է նրանով ամբողջանալ և նրան ամբողջացնել. արգելափակոցը դնելիս, թե լախտիի կռվախաղի ժամանակ, ծառի արմատների միջից դինամիտի դավադիր լիցքերը հանելիս, թե իրենց հովվի ու պահակի մանր շահագործումների դեմ ըմբոստանալիս Ռոստոմը իր մենության մեջ միշտ հայտնաբերում է տղային: Տանը նրա երևալը իր ու չբեր կնոջ համար մեղմության, գորովանքի ու լույսի մի հայտնություն է, և իր տառապանքից նրան հեռու պահելու բոլոր ճիգերը անիմաստ են. «-Մի բան ենք խնդրում. մեր եղբոր զավակն էս. քանի էսրեղ էս՝ ամեն իրիկուն հացի միասին նստենք» (էջ 466):

Այս հարաբերությունների շարունակական ամբողջացումը նրանց պատրանքային որբության (մեկի ծնունդն է անհայտ, մյուսի ծնողն է օտար չզոյություն) համադրումն է, որը նաև միջավայրի մերժման բարոյական ուժն է, ուր պատրանքը հասկանալի է որպես գեղարվեստական կոդ: Իրականը քրոջ որդին է, որ առանձին-առանձին երկուսի էլ բացասումն է դառնալու: Որպես ամբողջության կրողներ իրարից բաժանվելով՝ նրանք վերածվում են հեշտ խոցելի կիսատության: Հիվանդանոց տարվելու պատճառով Ծմակուտից Ռոստոմի բացակայությունը «*իրիքեցրել էր թերևս միայն գնդապետի երեխային*» (էջ 563): Ու նոր անտառապահի ապտակը քշում է նրան, քանի որ վտարված էր նաև Ռոստոմը, և իրենց ամբողջությունը այլևս տիրակալ չէր. «*Երեխան գեյրնից քար վերցրած է լինում, ուզում է խփել, բայց իրեն արդեն լրիվ մենակ ու մերժված է զգում, խեղճ բշնամանքով եր է նսյում ու հեռանում*» (էջ 564): Իսկ «որբին» հարվածելու բողոքի դեմ նոր անտառապահի սառը պատասխանը հետևյալն է.

«- Որբ է, չէ մի գոհվածի տղա է, մինիստր գնդապետն էլ մեր հերն է:

- Ա դե, - անկամ առարկում է գործակալարար, - որ քաղաքի հեր

հաշտվում չի ու էսրեղ էլ որևէ հարագասր չունի՝ բա որք չի ինչ է» (էջ 564):

Մարոյի աղջիկը, որ օրիորդացող մարմնի տիրակալ հրայրքով պտտվում է իր խոտհարքում՝ իրեն անորոշ տաք նայողների հայացքի տակ, նույն ինքնին հասկանալի տիրոջական անտարբերությամբ ջուր է բերում խոտ հավաքողների համար, ինչ մեղսագիտակոթյունից զուրկ բնական մղումով փորձում է փախչել նոր հայտնված կողբացի օտար վարորդի հետ, հիմա դրանց անհարիր պոռթկուն ցավի աղաղակով է տանում անտառապահի ձիուն հասցված անբնական կտտանքը. մծույգի բերանը մետաղալարով կապել էին, ծայրերը ոլորել ու ձգել («- *Փառքդ մեծ, Ասրված, - ասացինք, - Ծնակույր դեռ էսպես մայրներ կան՝ որ պողպատի հեյր խաղ են անում»* (էջ 529), - սա Ռոստոմի արձագանքն է: «*Էս երկրում մեր ապրելը ուզող չկա»* (էջ 435)), - կնոջ պատասխանը: Իսկ իր հրապուրանքի ինքնաբուխ ու չտարորոշված ուժի զգացումը առաջին անգամ անմարդկայնության ընկալման դեմ կորցրած աղջիկը դաժան ու անգոր ճիգերով փորձում է փրկել ցավից խեղճացած ու դավին անհաղորդ կենդանուն՝ օգնություն անսալով միայն միլիցիայի գնդապետի Ֆելիքս որդուց.

«- Արա Ֆելյոռ-ն, - տազնապել ու բղավել էր, - դուրս արի, մեր չին մեռնում է, արա Ֆելյոռ-ն...» (էջ 530)

Լքված տարածքների և մերժված ժամանակների մեջ նշմարվող լույսի այս ցուլերը, սակայն, ապագայի տերերը չեն, համենայն դեպս հարցականների շարք են պահում: Համընդհանուր այս օտարումների մեջ Ռոստոմի կերպարի գաղափարագեղագիտական ընդհանրացումը պիտի ներառի բազմաշերտ խնդիրներ, գուցե չունենա պատասխանի մտահոգություն, քանի որ պատասխանը վերջակետ է, իսկ մարդկային բարդ կապերի համաժամանակյա ընդգրկումները շարունակում են խաղի իրենց երթը...

Կերպարի ուղղակի ու բազմաշառավիղ հակադրությունը միջավայրին, անկախ նրա արտաքին «ռաբլեականությունից» (խզոցով ու խռոցով դժվար քայլող գիրություն - «տախ»), յուրովի հիմնավորում է նրա անհայտ ծնունդի ու անժառանգ վախճանի միֆական վերա-

ցարկման մեջ մասնաճիւղային յորօրինակ անեությունը, նրա առօրեական քանձը գոյությունը այդ հակադրությամբ հասնում է չգոյության: Ահա թե ինչպես է դա բացատրում իրեն շարունակելու միտված գնդապետի որդուն. «*Տիկինը չբեր է, ու եթե չպիտի գարգանա, այսինքն՝ բազմանա՝ չպիտի բազմանա Ռոստոմի տեսակը... քանի որ Ռոստոմն ինքը անրառի մարտունակ գրկված անառակության պարտ է ու բազմանալու անարժան»* (էջ 461):

Ծնունդի առասպելա-աստվածաշնչյան վերացարկունը Ռոստոմի կերպարը հասցնում է հնագույն ժամանակների միֆական ակունքները, և այդ ընկալումը այստեղ ոչ թե արտաքին ու ներքին երևույթների դիցաբանական անձնավորման ու անբացատրելիության միտում ունի, այլ կերպարի ու միջավայրի ժամանակատարածական անհամատեղելիության գեոմոտիայն է. կերպարը ծնունդից վախճան օտարված է միջավայրից ոչ միայն առօրյայի սոցիալ-հոգեբանական բովանդակվորմամբ, այլև համամարդկային ընդհանրացումների հասնող բարձր վերացարկումներով: Այս կերպ դիցաբանականը ավանդական պատկերացումից դուրս ստանում է մասնաշաղկապ մեկնություն (ինչպես հարավամերիկյան վեպի մեջ է) իր ձևաբովանդակային հատկանիշներով. իրար չխանգարող, սակայն մեկը մյուսից փոխազդվող իրականությունների մեջ (տեսանելի թե ոչ տեսանելի) մարդկային ընկալումը հակված է անբացատրելի դարձնել գերբնական (անգամ հրեշային), և այս իրավիճակի ու հարաբերությունների մեջ մարդը իրեն հասցնում է այն սահմանագծին, որից այն կողմ վախճանն է կամ այլակերպությունը: Այս դեպքում գործում են «խաղային սկզբունքը որպես ստեղծագործական մոտեցում», մասնաշաղկապ մեկնությունը որպես իրականության անժխտելի մի մաս»⁹⁷:

Այս հատկանիշները նորովի դրսևորվում են Ռոստոմի կերպարի մեջ՝ պատկերամետաֆորային ուրույն ձևերով: Ահա, ավագակից խուսափելու համար նախորդ անտառապահը՝ «*մշտապես յայնչափոր-չիափոր-հրացանավոր»*, մտել է մատուռը «*և խորանի սեղանին գրել է սև շալով խանչարուրած մեզ: Եվ քանի որ Աստվածամոր*

⁹⁷ Ալիս Տեր-Ղևոնդյան, Դիցաբանական մոտիվները Կորտասարի ստեղծագործություններում, «Գրականագիտական հանդես». Բ, Եր., 2004, էջ 139:

խամբած պարկերից զար աղբյուր ուրիշ մարդ-մարդաշունչ չի եղել, ուրեմն կարելի է համարել, որ մենք Ասրժո ծնունդ ենք...»⁹⁸:

Ռեալիստավանդապատումային է մանկան մոր խորհրդավոր հայտնությունն ու անհետացումը, նաև անիրական թվացող այդ երևույթի որակումը՝ «աղջիկ-կին», որ, ըստ էության, «կույս-մայր» գուգահեռումն է: Երեխան տեսնում և հետո հաճախ մշուշոտ հիշում է, որ տան ետևը՝ խնճորենու ստվերում *«Օտար, այլերկրացի, լավ հագնված մի աղջիկ-կին էր կանգնել ու մեզ լուռ կանչում էր իր մոտ, և մենք չէինք վարահում, գլխով «ոչ» էինք անում ու ետ-ետ քաշվում, իսկ նա և՛ վախեցած, և՛ սիրով ու թրթիռով մեզ լուռ ասում էր «արի» ...»*: Հաջորդում է անտառապահի խիստ իրական ու կտրուկ միջամտությունը, որ պիտի փորձի հիմնովին խզել ժամանակատարածական անորոշությունից եկող միֆական կապերը, ու հենց նրա միջոցով հերոսը պիտի տեղավորվի իրական այս միջավայրում՝ արդեն ավելի որոշակի կոնֆլիկտներով և օտարման դրսևորումներով. *«Հերոս անտառապահը հանկարծ «հաս՜ր» մռնչաց ու պարզամբից այդպես սպիտակ շապիկ-վարդիքով, բահի կոթը ձեռքին դուրս թռավ»* (էջ 490), և «աղջիկ-կինն» այլևս չերևաց:

Կերպարային հաջորդափոխում-զարգացումը այսպես ահա մտնում է ավելի որոշակի միջավայր, նոր ուղենշումը ընդգծում է ռեալիստական հանգամանքներն ու կերպավորումը, բայց հիմնովին չի բացատրում միֆական շերտերը կերպարի ենթատեքստում: «Տեր» լինելու հատկանիշները կերարկվում են մանկուց, արդեն որպես անտառապահ-հոգեհոր գեներտիպ. սկսվում է, գուցե, *«կարվի պես քավելով»* անտառապահի ծնկների արանքից նրա դեմքն ի վեր ուղղած առաջին հարցից. *«Դու հայրիկ ես, բայց է՞դ խի ես մի տեսակ»*: *Չարմանո՜ւմ խռպում էր. «Տես, է, սեփականը հարցնում չի, օտարն է հարցնում»*: «Անտառապահ-սեփական-օտար»՝ կերպարի համար նախասկիզբ նշանային այս համակարգը պատահական չէ, ինչպես և առաջին հարցի պահանջած լուրջ բացատրությունն այն մասին, թե մի տեսակ է, քանի որ անտառը գողանում են փչացած մարդիկ, և դա անում են, որովհետև իրենցը չի, թեպետ միշտ տեր պիտի ունենա. *«Մեծանաս*

⁹⁸ Հրանտ Մաքևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 488:

մեծ փրկա դառնասս՝ քեզ հմ փալու» (Էջ 489):

Հետագայում արդեն բոլոր հանգամանքները պետք է պայմանավորեն կերպարի մերժվածությունն ու միայնությունը, իրավիճակային արսուրդները՝ անհատ-միջավայր հարաբերության վայրիվերումներով: Հենց այսուժետային մուտքից՝ հերոսը մենատան կառուցումն սկսող խմբի դեմ կանգնում է իր ձիով, որ այդ «*անհոգի ժողովրդի*» մեջ միակ «*խեղճը, հիևը ու կենդանին*» էր. «*Խզգալով ու խեղդվելով դուրս եկանք կալերը... - էս երկրին անծանոթ օտար ժողովուրդ էք. չեզ ո՞վ է քերել էսրեդ*» (Էջ 420): Զգուշավոր այս ընդդիմությունը օտարի դեմ անմիջապես վերածվում է ուժի գիտակցությամբ հակահարվածի. նրանցից մեկի «*կովարար հեզմանքին*» («*էս եզն ով է*») «*անցնելիս փվեցիկը խոսքի ու քշնամանքի պարասխանը*» («*Եզը չենք, ցուլ ենք՝ բուդա, չեք նախիրը լավ իմացեք*»)» (Էջ 421): Եզ-ցուլ, նաև տախ տոտեմական զնահատականը, միայնակ աշխատողի, արարողի և բարեհոգության որակներով ոչ միայն լրացնում է կերպարի առասպելառեալիստական բովանդակությունը, այլև ներքին բացասման իմաստ ունի, քանի որ միջավայրի հետ կոնֆլիկտը հերոսին ինքնահաստատման է տանում միշտ ինքնաբացասման ճանապարհով, և այս արսուրդը որոշակիորեն պայմանավորում է նաև, ինչպես կոտենենք, վախճանի էպոսային վերացարկումը ոչ միայն անժառանգության փոքրմ-հերյան անորոշությամբ, այլև խաղի մեջ հավերժացման գեղագիտական ընդգծումներով:

Ռոստոմը պետք է «*գազանի*» մոնչյունով քանդի-բացի ծառի տակ դրած դավաղիի դիմամիտի լիցքերը՝ հայիոյելով դրանց «*անհայրենիք, անհոգի*» հեղինակներին և սրանից զատ նաև կողբացու ձեռքից Մարոյի աղջկան ազատելով՝ փորձի մանկականորեն ըմբռնել փոքրիկ հաղթանակների հաճույքը, շատերի հիացմունքը, քրոջ չափազանցված ոգևորությունը («*Գիլի քերանից գառ է խլել, ցավը փանեն, ցավը*» էջ 505), մերժի «*հովըրեցի*» նախագահի՝ գովելու վերադաս կեցվածքը, ինչպես և նրա շինծու հանդիմանաճքը լախտակովի անկեղծ պոռթկման համար: Ներքին ու արտաքին կռիվների երկար ճանապարհի արդյունքում պետք է բանաձևի տիրոջ և պետականության ներդաշնակ գիտակցությունը. «*Էդ է, - ասացիկը, - ոչ հաս-*

կանալու գործություն, ոչ էլ չհասկանալով ենթարկվելու կարգապահության ունենք» (էջ 540), և ազգային բնավորություն դարձած հակառակը (հասկանալու անգործություն և չհասկանալով չենթարկվելու խառնաշփոթ) արդեն ինքնառնչացման բնագոյն է:

Դրամատիկ զարգացման արդյունք դարձած այս հստակ գիտակցությունը ավելի է ընդգծում նախասկիզբ միայնությունը կերպարում: Ամենավերջում ձին օտարի ընկերությանը հանձնած, ընդարմացած ու խաղաղ մենության պատյանի մեջ նա ասում է. «Մեր սիրտն ուրեմն ոչ մեկիդ էլ օգնական ու իրեն կանչող չի կարգում, վար է» (էջ 578): Կերպարի միայնության այս հաստատումը Հր. Մաթևոսյանի աշխարհայացքի բարդ զարգացման արդյունք է, ինչքան էլ «Տերը» վիպակում այն ցուցադրվում է գաղափարագեղագիտական բոլոր հատկանիշներով:

Հիշենք, թե «Խումհար» («Կենդանին ու մեռյալը») վիպակում գրողն ու իր հերոսը՝ Մնացականյանը, ինչպես են մերժում «մարդը մենակ է անհայտության դեմ» էկզիստենցիալիստական սկզբունքը: Միքելանջելո Ամտոնիոնիի ֆիլմում առաջադրված առանցքային գաղափարին Արմենը հակադրվում է երամի գոյության փաստով: Իսկ նրա ընդդիմախոսի կանոնիկ մեկնաբանությամբ՝ չուի ժամանակ կազմված երամի յուրաքանչյուր միավոր ցանկանում է անհայտ սարսափի դեմ հզոր լինել, և կազմվում է թույլ միավորների մեխանիկական գումար, որտեղ յուրաքանչյուր թռչուն փակված է ինքն իր մեջ: Հերոսի ու հեղինակի համար դժվար չի լինում գտնել այս տրամաբանության խոցելի կողմը. «Յուրաքանչյուր թռչուն չի կարող թռչել Եգիպտոս, որովհետև Եգիպտոսի տեղը չգիտի: Եգիպտոսի տեղը գիտի միայն երամը: Երամը մի մարմին է, այդ մարմինը ունի Եգիպտոսը գտնելու բնագիր: Եգիպտոսը գտնելու բնագիր չունի երամի մեջ մտած ոչ մի թռչուն»⁹⁹:

Եվ եթե «էկզիստենցիալիզմը ոչ թե օտարումն է, այլ օտարման գագաթնությունը, գիտակցությունը»¹⁰⁰, ապա Ռոստոմը, միջավայրի

⁹⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, Եր., 1978, էջ 34:

¹⁰⁰ Сидни Финкельштайн, Экзистенциализм и проблема отчуждения, Москва, 1967, ст. 178.

հետ բացասման բարդ ճանապարհ անցնելով դեռևս ծնունդից, ինչպես տեսանք, հասնում է այդ գիտակցությանը և դրա հստակ ձևակերպմանը: Յուրաքանչյուրը ներքուստ ունի նաև օտարման ու միայնության հաղթահարման բնագործ և գիտակցությունը: Մարդու մեջ առանձնացվում է դիոնիսյան և ապոլոնյան ուժերի պայքարը: Առաջինը ողբերգության անխուսափելիության հաճախ ենթագիտակցական ճշմարտությունն է. բայց «միաժամանակ մարդը, որպեսզի կարողանա ապրել հակառակ ողբերգական ճշմարտությունների, որոնք ամփոփված են տառապանքի ու մահվան միջև, կարիք է զգում ապոլոնյան պատրանքի»¹⁰¹: Ոչ միայն ուրիշներից, այլև ինքն իրենից չհրաժարվելու համար մարդը այդ պատրանքի մեջ կարող է ներառել իր հակակշիռ սեռին. դիցաիրական պոռթկումներ ունի Ռոստոմի վերաբերմունքը կնոջ նկատմամբ՝ քաղաքի «վիթխարին» լինի, Մուրադենց էլյան, թե Մարոյի աղջիկը:

Քաղաքի կնոջ ցուցադրական ճեմաքայլի մեջ նա մերկություն էր տեսնում. ոչ խալաթը, ոչ անգամ յափնջին ու վերմակը ի գորու չէին ծածկելու նրա՝ շորի մեջ մերկ երևալը. «Օրարս մի անառակություն ասենք թե անպարասի անարվություն մեզ համար հենց այդ կնոջ կերպարանքն էր առնում»¹⁰²: Սեռի նախաստեղծ բնագործ միշտ տիրակալ է նաև «տեր-արարիչ-առնական» որակային անցումների ստուգաբանությամբ, և ուժի հաստատումը այստեղ ունի ինչպես միֆական, այնպես էլ հասարակական բովանդակություն: Այդ կանչի ենթագիտակցական պարտադրանքով Մարոյի 16-ամյա ինքնակա, բնագործի նման մաքուր ու հասարակայնորեն չձևախեղված գեղեցկուհին, որ փախչում էր անծանոթի հետ, նույն առնական ուժին մշուշոտ հնազանդությամբ և ետդարձին դժգոհ ապահովությամբ ձիու գավակին նստած՝ գրկել էր Ռոստոմի հաստ մեջքը, և «*եթե ասենք պարմանի, անկրծկալ, անմեղ մարմնի հպումը մեր թիկունքին մեզ դուր չեկալ՝ ճիշտ չենք լինի*» (էջ 433): Բայց նախաստեղծ մեղքի քարանձավային ժամանակատարածական հեռուն հաստատվում և անընդհատ շարունակվում է էլյայի պտղավորվելու պահով, որի արդյունքը

¹⁰¹ Նույն տեղում, էջ 74:

¹⁰² **Հրանտ Մաքևոսյան**, Երկեր, հ. 2 էջ 428:

ոչ միայն իրենից «սերված» օտարն էր, որին խելագարված էլյան գրկած՝ պիտի կանչեր. «*Ռոսպումի րան ճրագ*», «*Ռոսպումի հոյս...* ... *Էս աշխարհի րե՛ր Ռոսպումի*» («*Յնորվածի իր քախրի գլխին նա մեզ միակ ու վերջնական Համկեր էր կարգել*» (էջ 433)) ու այդպես երգի-պարի ձևով կանչում էր ի ցույց ամբողջ գյուղի ամոթի ու բամբասանքի, այլև հեռավոր այդ կանչի հիշողությունը. «*Այդ պահին էր, որ քարանձավի գռեհիկ լրբության հուշը մեզ շամփրեց. անասունի պես չորեքթաթ, աչքերն ու բերանը մեղքով լի՝ վրա քած գալիս ու ասում էր «չեմ գալիս», «ուզենամ՝ չեմ գա»*» (էջ 500)...

Արդեն այստեղ հուշի դրամատիկ գոյությունը Ռոստոմի համար իր մեջ պահում է բացասման լիցքը: Այդ հարաշարժ բացասումների մեջ «ապոլոնյան պատրանքը» ևս չի լցնում տառապանքի ու մահվան միջև ստեղծված էկզիստենցիալ տարածությունը: Օտարման խոր-հուրդը ցուցադրվում է ոչ միայն նրանով, որ «*վիթխարիին*» ձի նստեցնելիս անտառապահի ձեռքը խցկվում է նրա ոտնարանքի մսալին փափկության մեջ, որից հետո ձեռքը շորերին քսելով՝ փորձում էր սրբել ու սրբել և անգամ՝ «*մեր չորուկ կնոջն ասացինք մեզ հարուկ հանդիսավոր քարերական ծանրումեծությամբ. «Չգիրե՛նք, մադ-մագեկ, չգիրենք. էսօր հարամ մսի մեջ ենք ընկել*», ոչ միայն, ահա, սրանով, այլև սեռի բնագոյալին կանչին ու միջավայրի հասարակական պայմանականություններին որպես բացասում հնչող Ռոստոմի ընդգծված խոսքերով, որոնք անժառանգության հաստատումով ուղղված են կնոջը. «*Քսան րարվա քու ախպերության համար շնորհակալ ենք, բայց որ մեզ ժառանգ չրվեցիր՝ հարկապես ենք շնորհակալ*» (էջ 430):

Իսկ ներքին ու արտաքին բացասումներով, ենթագիտակցությամբ կամ գիտակցությամբ հատկանշվող ողբերգության արտահայտչաձևերից մեկն էլ հերոսի նվաղկոտությունն է՝ միֆական խորհրդավորության դարավոր անբացատրելիությամբ: Իրավիճակային անբնական գերլարումները պրկում են մարդուն, և նվաղկոտությունը կգա թե չի գա, մինևույն է, այն արդեն հակադիր պոտենցիալ էներգիա է մարդու մեջ: Եթե «*հովըրեցի դեկավարի*» դեմ պոռթկումը գուցե չի հասցնում այդ վիճակին, ապա քրոջ որդու դեմ գերլարված կռիվը արդեն չգո-

յության սահմանագիծ է. նրանք գրկախառնված գալարումների մեջ փոխբացասումներ են՝ թշնամու և հարագատի շաղախով, հակադիր լիցքերի շփում-պայթյունը ամեն ինչ ու ամենքին կարծես կտրում է մարդկանց երկրի հոգնած այս հողից. «*Խուլ բղավեցինք, դեպի ինքը քայլ դրինք ու քարացանք... մեզ հեյր կատարվել սկսվեց այն, ինչի մասին մեր թշնամիներն ու նախանշողները ուրախությամբ էին տեղյակ, համակիրները՝ ասիտասանքվ – նվաղումը*» (էջ 521):

Նշանակարգային ու բառարանային ընդհանրացումներով հատկանշվող «տերը» այլևս իրական, ռեալիստական բովանդակությունից վեր է հառնել միևնույն խորհրդավոր միֆական անորոշություն և դարձել է չգոյություն: Որպես այդպիսին նա արդեն հայտնվում է վիպակի կուլմինացիոն կետում՝ մենատան բացման խնջույքին (գիշատիչների յուրօրինակ խրախճանք), ուր ծառայում-սպասարկում են իրական ու ցնորք այս միջավայրի բոլոր կրողները՝ «այստեղացի օտարներն» ու «դրսի ուրիշները», և նրանց մեջ նույնիսկ՝ Շուշան քույրը-մայրը՝ նոր անտառապահ որդու պահանջով: Սա վերջին կռիվ-պարտությունն է: Յավի պոռթկման մեջ ինչքան էլ խորովածի շշերն ու խմիչքի արկղերը ոտքով ցրի, մորթվողի բառաչով տարածության ու ժամանակի դեմ անորոշ պատեպատվելով՝ սեղանը շրջի ու սրա-նրա վրա անգիտակից հարձակման ճիգով ինքնառնչացվի, որքան էլ թզուկ ղեկավարը անտեսանելիի նվմվոցով հրահանգի, թե «*բողեք տրորի հանգստանա, բողեք*», միևնույն է, մորթվելու սպասող գառան վզից կախած իր եղնիկի զանգակի զնգոցը պիտի կոչնակի պարտությունը, որը կարող է «տիրոջ» ավարտի ահագանգը դառնալ ընդհանրապես.

«*Յածր, մեզ զսպելով, - քայց մեռնում էինք, - մեր կոպերը վարքերինք, մեր չեռքը պարզեցինք ասացինք.*

- *Ջանգակի չեն լսեցինք. զանգակն էսրեղ է, տվեք՝ գնանք էս տեղից:*

Մեր կույր ընթացքի առաջ ժողովուրդը եր-եր էր անում, կանգ առանք, ասացինք. «Մեր օրորոցի վրա էդ բոժոժն է եղել, տվեք՝ գնանք»: Հեյրո իսկապես խնդրեցինք. «Խնդրում ենք: Ոչ մեկիդ չենք սպանի, մեր աչքն էլ չենք բացի տեսները որդդ էիք - զանգակը»» (էջ 590): Ջանգակը դառնում է միֆական սկզբի ու մանկության չաղարտ-

ված օրերի, տեր լինելու և բնության հետ զուլալ կապերի խորհրդանշը, որը հիմա այլաբանելու է բոլոր մաքուր ու բնական հարաբերությունների վերջը, քանի որ միշտ խախտվում են բոլոր սահմանները, աղարտվում է ամեն ինչ, երբ չկա տերը, Տերը՝ որպես արարիչ ու պահպանող...

Չգոյության այս սահմանագծին հերոսը, Արտավազդ-փոքրմհե-րյան անժառանգության ու անմահության առասպելաէպոսային որակի կրողը դառնալով, պիտի հանդես բերի հավերժության վերացարկման նոր դրսևորումներ: Առաջժմ ակնհայտ է ծանրացած այս հողի ու հերոսի լինելիության անորոշությունը՝ որպես գաղափարագեղագիտական զուգահեռ փաստ, իսկ ազգային էպոսի Փոքր Սիերի ու Դավթի գերեզմանի երկխոսությունը հաստատում է դրա ընդհանրացման մեծ ուժը (Ավելորդ չի լինի հիշել, որ մեր որոշ «խիստ ինտելեկտուալ» գրագետներ փորձում էին Հր. Մաքևոսյանին «տեղավորել» ֆոլկլորի և այլոց ազդեցությունների կադապարի մեջ, և նա ստիպված է լինում խոստովանել, որ իր ուսումնառության դպրոցն են եղել «Սասնա ծռեր»-ը և Հովհ. Թումանյանը)։

«Հերիկ, վե՞ր էլի, հերիկ վե՞ր էլի,

Աշխրբի էրեսեն անմասն եմ, էլի...

- Որդի՞, վի՞նչըխ անեմ,

Որդի՞, վի՞նչըխ անեմ...

Բոլ է ման գաս վեր աշխրբին,

Բոլ է ման գաս...

Քո տեղ Ագռավու քարն է,

Աշխարք ավերի, մեկ էլ շինվի,

Որ գետին քո ձիու առջև դիմանա...»¹⁰³։

Հր. Մաքևոսյանի հերոսի անմահությունը ներառվում է արվեստի գոյության ձևերից մեկի՝ խաղի վերացարկման մեջ, ինչը նաև նրա ծնունդի ու շարունակության միֆախրական ձևերի բնական վախճանն է: Խաղի վերացարկման առաջին իմաստը հստակում է գնդապետի որդու (հենց նրա) հետ հարց-պատասխանը, ուր իրնքնահաստատ ուժի առկայությունը փորձ է արվում գտնելու բառի մեջ՝ «մենք»-ի ժա-

¹⁰³ Սասունցի Դավիթ, էջ 313:

մանակատարածական հավերժական շարժումով: Արդեն «հոպար» կոչականը «*ծուլ է անում*» ու շնչահեղձով լցնում Ռոստոմի սիրտը, որ «*որևէ մեկի համար մենք ուրեմն արյան հարագայրություն ու նախնի ենք, որևէ մեկն ուրեմն մեզ վրա իմաստ է դնում*»¹⁰⁴:

Եվ այս «արյան հարագատությամբ»՝ գետնին սողալու ամոքանքի ու հովատակի վրա հպարտ երևալու պարծանքի զգացողությունը տղան փորձում է գիտակցություն դարձնել յուրովի, «*մենք*»-ի միաձույլ ուժի ընկալմամբ. «*Դու ինչո՞ւ ես հոգնակի խոսում... այսինքն դու, որ թորը խանչալով խառնել են՝ Սումբաթ պապը, հին անրառապահ Տիգրան պապը, Սարգսյան մեր ազգը՝ բոլո՞րս*»: Պատասխանը ժամանակների ետևառաջությամբ, պատմության հարաշարժությամբ «*մեծ տոհմի ժառանգ ու նահապետ*» լինելու երանություն է ակնկալում, բառի խաղի մեջ ուժի հարատևություն հաստատում.

«- *Էդ անպայման էդ է ու կա. բայց մենք ուրիշ հանգամանք նկատի ունենք, մայրադ. փասնութ քվի հեղեղ-անչրև հունիսին մեր էս սարերով, գաղթական ամբողջ Հայաստանը երևը ծփալով-ծփալով՝ մի Անդրանիկ գորավար է անցել...*

Ինքը ժողովրդի առաջ սպիտակ ձիավոր՝ խփվել են ասում են դեպի Պարսկաստան. որ «մենք» ենք ասում՝ ուզում ենք, մայրադ, Անդրանիկ գորավար լինենք, բայց թե ոչ երևենքիցս եկող ժողովուրդ ունենք, ոչ էլ առաջներս՝ թուրքի թշնամի» (էջ 518):

Այսինքն՝ կրկին անորոշվում է ուժի և տիրոջ պատրանքը, և այս՝ արդեն հեռվում մնացած դատողությունը չգոյության դրամատիկ հաստատումներով հասնում է ուղղակի խաղի նոր դրսևորումների, որտեղ հավերժության պայծառությունը հիմնավորվում է արվեստի վերացարկումներով: Իսկ խաղի կրողները դարձյալ երեխաներն են (համենայն դեպս՝ ապագա տերերը), որոնց «*խումբը թշնամանքով ու կասկածով նայում է նրանց*»՝ (էջ 596) Ծմակուտ լույսի հովտի ոչ տերերին, որ փորձում են «*գիշատիչների խնջույքի*» ողորմությունը պատիվ անել («*Երեխեքի համար սեղան գցեք*»): Հովտի դպրոցից տուն-դարձի ճանապարհին նրանք կարծես չեն տեսնում անեության մշուշի մեջ կուչ եկած Ռոստոմին, որի քույրը, նրա գլուխը գոգի մեջ առած,

¹⁰⁴ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 517:

«մրմնջում էր մեր կյանքի լեզունը»։ «Ամներ իմ ախպոր վրա ես մեր եմ եղել...»: Նրա երգը, իր պարզության մեջ հեռավոր ժամանակների էպիկական ընդգրկում ունենալով, օրորոցայինի նման մեկ փորձում է խաղող մինջով պարուրել երբեմնի հզոր տիրոջը («-Անրառից գրած, Ասրծու ծնունդ իմ ախպերը... Պախրեն կգա ծիծ կրա, քամին կգա կօրորի»։ էջ 596), մեկ էլ դառնում է իսկական ողբ՝ անցած փառքի և ուժի, այժմ դրանց կորստի կեղեքիչ ընդգծումներով, ինչպես բանահյուսական ու միջնադարյան ողբերն էին անում։

«- Էս ուրավոր երկրում մի կենյր չիավոր իմ Ռոսպումը...

- Իմ աղբար հպարտ քազավոր ախպերը...

- Մի օգնական չունեցավ իմ ախպերը,

Ժողովրդի քիկունք իմ ախպերը...» (էջ 597)

Գրականացված թվացող այս մեծ ողբերգության մեջ (խաղը հասկանալի է դարձնում դա) և անէության մշուշից Ռոստոմին է հասնում երեխաների միամիտ քատերախաղը. «Մեծերիս տրևազ էին անում, և նրանց համար ամեն ինչ ծիծաղելի էր՝ մեր սկզբունքն ու հոգսը, մեր հիվանդությունն ու ծերությունը, մեր վեհությունն ու նվաստությունը, և շար լավ բան կար, բայց ամենալավն իրենք էին»։ «Մաքուր ու զրնգուն» էություններ էին, որոնցից մեկը Ռոստոմի նման դերակատարում է. «Չէ՞ որ, մայրադ, Ծնակուրի տերը դեռ մեռած չի. մեր համայնության պարմառով մենք չենք կարող մարմնացույց անել մեզ»։ Մյուսը նախորդ Տիգրան անտառապահի դերով գոռում է. «Հասա՛ տր, նանը պրանենք, հանուն ապագա սերունդների՝ անրառն իմն է»։ Երրորդը թուրքի շողոթորթությունն է ծամաձուռ. «Այ Ռոսպում փաշա, ախր լավ մարդ ես, է... ախր էդ չիմ լավն ես, է՛»։ Մեկ ուրիշը «տրտեսության դեկավարի» ու «ենթակայի» երկխոսությունն է ներկայացնում. «Կենորոնից քու օգուրի վերաբերյալ կարևոր հյուր ունեմ. քու գառը էգուց եթե իմ սեղանին լինի՝ քու օգուրը մեծ կլինի» (էջ 594-595)։

Խաղ-«կառնավալի» պայծառության մեջ բացասման ու հաստատման հակադրամիասնությունը պայմանավորում է իսկական ազատություն, որի մեջ են հենց արվեստի գոյության գեղագիտական շառավիղները։ «Դիմակահանդեսային» այդ ազատությունն ու հա-

վերժացումը իրական են, երբ խաղն ես խաղում, իսկ անազատության ճնշումն է զգացվում, երբ կյանքն ես խաղում: Ահա երեխաներից մեկն առաջարկում է «պիես ներկայացնել», և «մտածեցին ասացին.

- Թույլ չեն տա, մեծերը չեն թողնի:

«Մեծերն» անձնավորվեցին դարձյալ մեզանով.

- Հաստ, նանը: Էս ավերակին Օֆելյադ էր պակաս: «Օֆ-Էլյա, մտիր գծանոց» (էջ 595):

Մի անգամ արդեն ոչ պատահական գուգահեռումներով իրեն Համլետ կարգած Ռոստոմը հիմա նաև այս խաղի բնական շարժման մեջ է ներառում (ինչպես անում էր Դանեմարքի արքայորդին) իր անցյալը և մեղքը՝ «Օֆելյա-Օֆ-Էլյա, կուսանոց-գծանոց» անցումներով: Եվ որքան էլ խոսում ենքաշերտերը ցուցադրում են կերպարի բազմաշառավիղ ողբերգությունը, միևնույն է, անում է հավերժության լուսավոր հավատը, թեկուզ գեղարվեստի խաղի վերացարկման ոլորտներում, գուցե և այդպես՝ ստեղծագործական հատուկ նպատակադրումով:

Իսկ այս վիպակը և գրողի գաղափարագեղագիտական հավատամքի մյուս պոռթկումները հիմնավորում են Հրանտ Մաթևոսյանի գրականության ժամանակատարածական հզոր ընդգրկումը, որը գեղարվեստական նյութ է դառնում բնականի ու հասարակականի, անհատի ու միջավայրի, սրանց ազգային ու համամարդկային կոնկրետ դրսևորումների ինքնատիպ արտահայտչաձևերով, մաթևոսյանական բառի ժողովրդաբույր գեղագիտականացմամբ: Սա իսկական արվեստ է՝ կոչված մեծ առաքելությունների, և ամենամեծը այն է, որ մարդը լույսի հովիտը, որ հայրենիք ու ազգի երկիր է կոչվում, նրանով է նաև շարունակելու հավերժության իր ճանապարհը, ինչպես իր հերոսն էր անմահանում մանկան արվեստախաղի մեջ:

* * *

2017 թվականի «Անտիպներ»-ի 2-րդ հատորում հրատարակվեց Հ. Մաթևոսյանի «Տախը» վեպը, որը հեղինակը գրել սկսել է 1970-ականների վերջերից, շարունակել 1990-ականներին՝ նրա հենքի վրա առանձնացնելով «Մեռելալույս» կիսատ մնացած գործը և

«Տերը» կինովիպակը: Գիտեինք, որ «Տախը» պիտի դառնար գրողի երկունքների ամփոփագիրը: «Տախը» վեպում հեղինակի «Լույսի հովիտն» է ու նրա մարդիկ, ընթերցողին արդեն ծանոթ համարյա բոլոր հերոսները՝ իրենց բնավորության առանցքային հատկանիշներով, պարզ թվացող կապերի ենթախորքերով, որ ընկալվել ու ներկայացվում է կերպարի-հեղինակի լիարժեք բազմաձայնությամբ: Գեղարվեստական պատումի այս միջոցը ազատ ծավալումների հնարավորություն է տալիս ոչ միայն հուշային հարազատությամբ կենդանագրված հերոսների, այլև նույն ապրումների նստվածքի մեջ իմաստավորված հայրենի տարածքների ու անումների առումով: Այստեղ տիեզերականացված Ծմակուտն է՝ իր Քոշաքարա սարերով, Գահեր խոտհարքով, Տաքեր մոռուտով ու կաղնուտով, Աղբյուրի ձորով, սիլոսի աշտարակով ու գողտրիկ մատուռով, նույն ճանապարհը դեպի Դսեղ կամ Թումանյան կայարան ու Վանաձոր, հայի ու թուրքի Ոսկեպարներով մինչև Բարանու սուրբը,- և այս ու այլ տարածական ընդգրկումների մեջ՝ մարդկային ճակատագրերի հանդիպադրումներ: Դիպաշարային ու կոնֆլիկտային առանցք հանդիսացող Ռոստոմի հետ առնչվում են քրոջ զավակներից մեծը՝ Լեզգին, միջնեկը՝ Մերոն, Մեսրոպը, Ալխոն, Թեվանները, Ասորենց մոլորվածները, իհարկե, համակիր դժգոհությամբ՝ նաև Աղունն ու Սիմոնը իրենց «բանաստեղծ» որդի Արմենակ Մնացականյանով:

Փոքրիկ դրվագումների մեջ այս և այլ ծանոթ կերպարների նորովի դրսևորումներն են: Այսպես. Աղունենց տան մոտով անցնելիս «Մեր նշանավոր քաղցր, բարակ չայնով կանչեցինք.

- Տանում ենք քո չիուն ընկերացնենք, բույլապրում է՞ք, բույլապրվում է՞...

Գլխարկով ասաց՝ այո՛, այո՛, այո՛:

Ծիծաղեցինք, կանչեցինք.

-Բայց դու տիրուհիդ կամքը հարցրու, կամքը, կամքը հարցրու, տիրուհիդ բույլապրո՞ւմ է:

Աղուն բույրիկը նախած էր չեղունի արևուր սանդուղքին: Նրա ծիծաղի ծվեներ մեր ականջով ընկավ, իսկ հալելորը գլխարկով ասաց՝

քույլապրում է, գնա, տար»¹⁰⁵։

Տեսնում ենք կրկին «Աշնան արևի» Աղունի կամային տնտեսվարությունն ու Սիմոնի՝ իր գործին տարված կրավորականությունը։ Այս ներդաշնակության մեջ է հնարավոր «գյուղն ու անտառը անշարժ անապար դարձնելու» հեռանկարում անգամ զգալ բնության գուլալ կանչը. «Մեր թիկունքում չիերը մառախուղի մեջ իրար կանչում էին» (էջ 269)։ Կամ՝ Միջին Ասիայում մնացած հարբեցող եղբորը («Տաշքենդ») «գրկելու ու քերելու վրա թեկնան ու մեր քվեր շեկը խեղճ թեկնանի գրպանից մաքուր երեք հազար ռուբլի էին ծախսել» (էջ 294)։ Իսկ հակասության մյուս բևեռում մեծ թիվ կազմող «դրսի և ներսի օտարներն» են՝ մանր ու մեծ շահի առաջնային մղումներով՝ Գրիգարյանն ու նրան կից օրիորդ Սիրանուշ Վրացյան-Ուցյունը, Վանաձորում պաշտոնյա զգուշավոր Մելիք Սմբատիչ Կարայանը, նախագահ Սանասարը, Թիֆլիսից սիրած աղջկա հուշ-նկարով այստեղ մոլորված՝ Աղունի տեգր Հակոբը («Նժույգս, մժույգս»-ի սյուժեն), գնդապետը, անգամ հին անտառապահ Տիգրանը՝ Շուշան քրոջ հայրը, և ուրիշ անանուն, բայց ծանոթ դեմքեր։

Վեպի կառուցվածքի «տարածականության» ամբողջացումը Ռոստոմի վերաբերմունք-պահվածքն է, այս կամ այն տեղի-տարածքի կամ հերոսի հետ կապված հուշը։ Իսկ միավորող կոնֆլիկտային կառույցը տեր-ոչ տեր ընդգրկում գաղափարադրույթն ու դրա կրողներն են, որոնք հրնթացս ցուցադրվում են գյուղամիջի հնացած գրասենյակի մոտ հավաքվածների դատումներով, Ռոստոմի հսկողական պտույտների ժամանակ հանդիպած յուրային ու «օտար» մարդկանց պահվածքով։ Յուրօրինակ հանգույցը պաշտոնական գրությունն է, որով անտառապահը պետք է դատարան ներկայանա՝ գերանի հետ կապված ինչ-որ քաշքշուկի համար, որի հետ առնչվում են վեպի առաջին մասի բովանդակային ճյուղավորումները։ Խնդիրը քննողների մեջ գրասենյակի մոտ հավաքվածներից են «Մուրադենց հարսի» տղան՝ «մեզանից հանված մեր պարճենը» (էջ 25), անտառապահ դառնալու ձգտումի մեջ աղավաղված՝ քրոջ որդին՝ Լեզգին, «մեր քվեր միջնեկը՝ քուխը, մուրին, մեր իսկական անանակը» (էջ 34), որը, որպես վարորդ,

¹⁰⁵ Հրանտ Մաքսյան, Անտիպներ, հ. 2, Եր., 2017, էջ 246։

քեռու հետ է լինելու փորձությունների ճանապարհին:

Գողացած գերանի և դատարան կանչի հետ կապված սյուժետային ճյուղավորումներում, հիշողություններում՝ բնությանն ու բնականին հասցրած հարվածներով, երբ տրակտորի ու մեքենայի աղմուկից խեղդվում է անտառը, և «*մենք որ մենք ենք՝ չկարեցանք, Տաքերի կաղնույրը չկարեցանք պահել – աշխարհքում որտե՞ղ է կաղնի մնացել*», ինչքան էլ միշտ վստահ է եղել և այս անգամ էլ «*կաղնիների արանքով դեպի ժողովուրդն իջանք որպես սուրբ Գևորգ ու Անդրանիկ փաշա*» (էջ 51), այս տիրակալ ինքնավստահության մեջ անգամ Էլյայի կամ Էլինորի հետ ապօրինի կապի հպարտ խոստովանմամբ («*Մենք մեր սերմի ամբողջությունը փորձել ենք նրա արգավանդ ցելերում և գոհացել ենք տեսնելով, որ մեր մեջքը ցամաք չի*» (էջ 42)) հերոսը հառնում է նաև անընդհատ իր ներքին երկվությունները հաստատող ինքնադատի մեջ. «*Ճիշտ է, մեր մեջ և՛ նախանձ է եղել, և՛ չկամեցողություն, և՛ հատկապես անառակ գողություն ու չափազանց լրբություն, բայց չէ՞ որ մենք էլ մի ուրիշ, մի թարս, մի ճնշված կողմից ենք մարդ եղել*» (էջ 37): Սպասվելիք անորոշ հանդիպման, տհաճ իրավիճակի մթնոլորտում այս երկակի ինքնադատումները հոգեբանորեն ընդհանրացնող են, և այս դեպքում պոթեկացող զայրույթը կարող է հասնել նաև մտերիմ մարդուն... Ռոստոմը գիտեր նախազահ Սանասարի տված բնորոշումը և խստությունը («*Տախի մասին բան են ասում, ո՞րքո՞ղ եք տախը, չորի գյուղերին ո՞րքո՞ղ եք վնաս տվել: Էդտեղ մի տախը կա, էս չորերով որ անց կացավ՝ պոչը կտրելու են... Թոբլան շան պես դեզի մուր վեր է ընկել, ոչ ինքն է ուրում, ոչ ուրողին է մուր թողնում*» (էջ 60)), վստահ էր, որ դատարան ուղարկած թուղթը զրպարտություն է, և եթե շատերի նման սա չի հասկանում նաև քրոջ տղան՝ Սերոն, ապա «*դատարանից տեղեկանք կրերենք, կբքենք ու կշրիկացնենք ճակատիդ*» (էջ 80):

Պետական ու հասարակական ճնշումների և նեղվածության մեջ հոգեբանորեն հասկանալի է անապասելի զուգահեռը Դսեղի անտառապահի հետ... «*Թումանյանը Ռոստոմ անառակ եղբայր է ունեցել, ջահել հարսներին ծուռ աչքով է նայել՝ սպանել են... Մենք ինքներս կարծում ենք այդպիսի Թումանյան չի եղել, ժողովուրդը հորինել*

է, որպէսզի Հովհաննէս Թումանյանի հայոց բարձր հասակն ի վեր կողմնակիորեն քար գցի» (էջ 158):

Հանգույցի կոնֆլիկտային հետագա ծավալումները, կերպարն ու միջավայրը, հուշի հարազատության՝ գուցե որոշ կրկնություն-երկարաբանությամբ, անընդհատ հաստատում են այս վեպի մեծագույն արժանիքը՝ հեղինակ-հերոս բազմաձայնությամբ, ժողովրդական մտածողության ու անհատական խոսքի համադրումներով ոճի համընդգրկուն տոնականությունը, բառի մետաֆորա-ենթատեքստային խորքայնությունը: Այդ կերպ անընդհատ հարակից դրվագային ներառումներով ոճի երկխոսականությունը կերպավորման գործուն միջոց է դառնում՝ տեսանելի ներկայացնելով Ռոստոմի ու նրա միջավայրի մարդկանց բնավորությունները: Այսպէս, իր համար միշտ մերժելի Հովիտ կենտրոնում, Կիրովական գնալու մեքենայի թույլտվության համար հայտնված Ռոստոմը այստեղի հեռախոսավարուհի և նախկին համադասարանցի աղջկա հետ զրոյց-հուշեր է ունենում...

«Ախպերիկ, էդ որ կաղնու համար մարդ ես ծեծել՝ գործը վայ թե դարարա՞ն են հասցրել:

-Դու ասում ես՝ մենք խում ենք, ի՞նչ մարդ ծեծել» (էջ 92):

Անմիջապէս հաջորդում է հիշողությունը.

«Դու չի՞տ վրա ես հիշվում. պուրպուրորիկ մի չի՞տ վրա քեզավարի թեք նստած ու չեռքերդ գրպաններում, սանձը գցած էր թամբի կեղին ու քու գլխարկը ունքիդ էր իջեցրած:

-Չենք հիշում,- ասացինք,- բայց մեզ նման է» (էջ 93):

Անփոփոխում է Ռոստոմի հավերժական ծմակուտակենտրոն գնահատականով. *«Եթե մեր աղջիկն այսքան ժամանակ նրանցում չի փչացել՝ Հովիտն ուրեմն նույնպէս մարդկային հայրկություններ ունի»* (էջ 94):

Այսպէս, հանդիպումներով ու հուշերով անընդհատ պիտի առաջադրվի տերը լինելու դրաման, ուր կռիվ կա ոչ միայն դրսի, այլև ինքն իր դեմ: «Տերը» կիմովիպակում կոնֆլիկտի առանցք դարձած առանձնատան կառուցումը «Տախը» վեպում նույնպիսի ընթացիկ հուշապատում է՝ համատեքստային ու կերպարային նույն խտացումներով, հե-

րոսի հաղթական կեցվածքի ու պարտադրված նահանջի փոխատեղումներով: Բարձր պաշտոնյայի հետ հեռախոսազրույցում ինքնադարացման խեղճությունը՝ «*Ջահել ենք եղել չենք հասկացել, ընկեր Անուշյան*» (էջ 96), հակադիր ուժով հիմնավորվում է Գրիգարյանի՝ սրտի արատ ունեցող աղջկա երագով՝ «*գեղակ, մեջը չկնիկներ կան, լողում ու պոչիկով ծափիկ են անում*», և նրանով, որ «*մեր գյուղը հենց աղջիկ-երեխայի երագ է*», ու «*Ժողովուրդը հիվանդ երեխայի համար հուզվեց ու լաց եղավ*» (էջ 105), իսկ օրիորդ Ուցյունը Գողոմ և Պիպոսի նմանների հաչոցի մթնոլորտում շտապեց օգտագործել քծմանքի առիթը, - այս ամենը դուրս է շարտելու նույն ժողովրդի ու Ռոստոմի՝ տեր լինելու իրավունքը. «*Ժողովուրդը չգիրի, որ ընկեր Գրիգարյանի մորքում ինքն արդեն այսրեղ չի*» (էջ 110), բոլորին քշելու են գործարան: Իսկ գերանի դեպքը, որտեղ դատավոր «*Արյանի մարմն էլ է խառը, մենք էդպես հասկացանք*», իրեն կրկին մենակ կթողնի, քանի որ՝ «*Ժռածուրների պես, երախը բաց ուշաքը ոնց որ ճագարին սպասի՝ աչքը աչքիդ կաշառքի են սպասում – էդ ո՞ւմ խոսքին կաշառքի գին կրան*» (էջ 111): Ահա քե ինչու տանը ճաշելիս և ճանապարհի պատրաստվելիս «*կողքանց մեզ դիրելով՝ մենք լսում էինք քե ինչպես է կրվում խոզի մեր դժվար մազը*» (էջ 117), որովհետև անընդհատ մերժվածության ու մենակության գիտակցությունն է խցկվում իր մեջ. «*Մենք մեծ վիշտ ունենք, մեր որդին էլ, մեր ապագան էլ, մեր ներկան ու անցյալն էլ՝ բոլորը մենք ինքներս ենք*» (էջ 119):

Ժամանակատարածական մման ընդգրկումը՝ Ծնակուտից դեպի դուրս և անցյալից ներկայով ապագա, բնականորեն ներառում է հերոսի ծնունդի անորոշությունը, դրանից հետո տեր զգալով ուժեղ մեծանալու և ձևավորվելու հիմունքը, որը ճանապարհին քրոջ որդու հետ զրույցում հասնում է մարդու մասին պարողիկ խոհականության. Մերոն մորեղբոր մտատանջությունը «*ցրելու*» համար ասացվածք-կոչեր է հիշում՝ «*Աշխարհը բեմ է, մարդիկ դերասան*», «*Մարդը բարձր է հնչում*», և՝ «*քեռի, քևավոր ուրիշ չափազանցություն չգիրես*» ամփոփումով Ռոստոմին մտցնում է խաղի մեջ. «*Ասացի՛նք.- Մարդը հասարակական կենդանի է, այսինքն՝ կապիկ, մայմուն – ինչ որ անում ես՝ էն է անում, ինչ որ փեսնում է՝ էն է սովորում, կապիկի պես կրկնում*

է» (Էջ 138):

Այսպես, ներքին ու արտաքին կռիվ-կռնֆիլիկտներով դատի է գնում տերը, և սոցիալ-հոգեբանական հիմնավորումներն ու արտահայտչաձևերը, դեպքն ու կերպարի վերլուծական ընկալումը բառահոգեբանության ինքնատիպ հեղեղի մեջ այնքան են ընդգծում հարաբերությունները, որ պատժի կուլմինացիոն կետի և օրինաչափ լուծումի անհրաժեշտություն կարծես թե չկա: Եվ մույնիսկ այն, որ ճանապարհին «*երկրաբանների ավերած շորն*» է (Էջ 140), Դսեղում բեռնատարի թափքին սպանդանոց ուղարկվող «*կապույտ հովաթակը*», և «*մի չի էլ մենք ինքներս էինք*», քիչ հեռու՝ «*կարմիր շալվարներով ու երկար մագերով*» տղաները, և «*նրանցը չէին ոչ Թումանյանի վեհ արձանը, ոչ մենք, ոչ կապույտ հովաթակը*» (Էջ 153), սրանք որքան էլ ամբողջացնում են միջավայրի ու կերպարակերտման ընդգրկումը, միևնույն է, գեղարվեստական կատարումը արդեն կայացած է: Եվ գյուղում օրիորդ Ուցյունի հարկահավաքային պահվածքի, Ռոստոմի հետ նրան որոնող թուրքի տված գնահատականի, «օրիորդի» գիրությունն ակնարկող Սիմոնի իմիջիպայոցային կատակի ընդմիջարկումները լրացնում են կերպարային միջավայրը, բայց նաև հստակեցնում են, որ այլևս անհրաժեշտություն չէ «տիրոջ» բացատրությունը դատապաշտոնական քննությանը, դա արդեն ավելորդ է, ինչպես գյուղի իրենց բեռնատարի մուտքն է արգելված քաղաքի հրապարակ: Այս անկարևորությունները այլաբանում է համագյուղացի պաշտոնյա Մելիք Սմբատիչ Կարայանը, ում մոտ էին եկել քրոջ որդու նախաձեռնած կաշառք խոզով, և ով ուղղակի փորձում է հոգսը գցել Արմենակ Մնացականյանի վրա. «*Արմենակին ասաց. «Բանաստեղծ մարդ ես, քու խոսքը քեզ վնաս չի քերի, գլխավորին դու ասա», իսկ մեզ գործի էությունը այսպես բացատրեց. «Եթե ասեն ու անի՝ հակառակ մի անօրինականություն էլ ինքն է ինչ պարտադրելու»*» (Էջ 176): Սրանից է նաև ծնվում դառնությունը, որ «*ուրիշների մասին հոգալով մենք ահա մեզ բաքցրել ենք համեստ մի անկյունում*» (Էջ 204), տիրոջ պատասխանատվությամբ վստահ է եղել, որ տան հոգսերը ներսում կլուծեն, և եթե մույնիսկ «*Ծնակուր կոչված բարալիկ քուռակը տասնհինգ տարի չռարվեց ու սատկեց օրիորդ Ուցյունի տակ, բայց նրա նեղվածքից*

մի մնչոց, մի չայն, մի բողոք չդրկեց կենսորոն» (էջ 225):

Վեպի առաջին մասը՝ դատավարական սպասելի բացատրությունների, ձևապաշտոնականի ու բնականի կանխատեսելի հակադրությունների բացակայությամբ, կիսատ է մնում այստեղ, և երկրորդ մասը, հետադարձ կառուցվածքային տրամաբանությամբ, դեպքերը ետ է տանում և, իրողության ու հիշողության մույն համադրումներով, սյուժետային առանցք դարձնում գերանի և դրան առնչվող պատմությունները: Անտառապահ-տերը ոչ թե դատաքննության սպասելիքների լարումի մեջ է, այլ իր միջավայրում՝ կերպարային ծավալումների ներքին ու արտաքին կոնֆլիկտներով: Եվ հակադրության մյուս բևեռում ոչ այնքան պաշտոնանշաններով «իմաստավորված» մանր ու մեծ դեկավարներն են, որքան տեղային յուրացնողները, «կիտար» ու գերան գողացողները: Ահա թե ինչու իր մշտական խզոցով սարերում ու անտառներում պտտվելիս Ռոստոմին ամեն ինչ հին ու մարած է թվում. «*Հին, լքված, ամայի, ... ուր արդեն ցամաքել է նույնիսկ բորբոսը, մեռել է սարդոստայնը և հանգել է ժանգը – չոր մահ է* (Համատեքստի բազմաձայնության մեջ երբեմն այսպես մեծանում է հեղինակային խոսքի տեսակարար կշիռը, որը ևս կերպարի ինքնօտարման ակնարկ է, քանի որ այստեղ որոշողը բառն է – Վ. Ս.) ... *Ձիու բաշը բռնած՝ մենք սկսեցինք իջնել, նժույգի պինդ լանջը մեր թիկունքը հարում էր և մեր փորի ճարպերը խաղում էին»* (էջ 235-236, Տախը):

Եթե առաջին մասի սկզբում կոնֆլիկտի հանգույցը պաշտոնական փաստաթուղթն էր, ապա այստեղ սպասվելիք ծանոթ թշնամական վիճակները հուշում է հոգատար հավատարմությամբ միշտ իրեն հասկացող կինը.

«... Ասացինք.

-Ինչը որ առանց հասկացնելու ևս հասկանում՝ մի հարցրու:

Ասաց.

-Վայրենության ևս գնում, բա քո ձեռքին մի լուցկի, հրացան, դանակ՝ չլինի:

Ժպտացինք.

-Հրացանը,- ասացինք,- լուցկին, դանակը նրանց համար է, ովքեր իրենք ներկայություն չունեն» (էջ 240-241):

Այդպես են շատերը, ինչպես որ բացակա են գյուղից հեռացած, բայց այստեղ մեծ տարածք ցանկապատած ոմանք: Կամ՝ կոնֆլիկտի կողմ դարձած անանուն վատնող մյուսը, որը ձեռքին դանակ ուներ, մաստրի ճիպոտներ էր կտրել, անշուշտ, որպես խորոզվածի շիշ օգտագործելու նպատակով և դեռ հոխորտում էր, թե իր *«երեխեքը կհարար են ուրեկու»* (էջ 260):

Իսկ ձիու ճանապարհը գնում է դեպի կրակի երևացող ծուխը, որտեղ խմբի մեջ կխտար որոնողն էր, իր «պատճեն» էլյայի տղան և ուրիշ օտարներ, կրակի կողքին կտրած գերանն էր: Պրկված մթնոլորտը՝ մասնակից կնոջ միջոցով մեկ, հետո երկու հատ 25-անոցի կաշառքի առաջարկով (*«Էդ քո վարձն է, մարադ, էդ քեզ է տվել, ինչ համար չի տվել»* (էջ 277)), չտեսնելու չափ դաժանությամբ շարտած *«լիցենզիայի»* պահանջը անտառապահի կողմից, մեքենայում տիրակալ *«գանգրամազի»* կողմից ի ցույց հանած հրացանը հեռացնում են Ռոստոմին մի պահվածքով, որի շարունակությունը սրանց համար կարող էր դաժան լինել, և նույն անձայն խստությամբ արգելափակվում են մեքենայով «տիրոջ» հետևից գնալու, հաշտության ծամածոլված առաջարկ անելու քայլերը: Ետդարձի ճանապարհին գյուղն ավելի դատարկ ու ավերակ է թվում: Իսկ իրավիճակը կրկին ամփոփում է կինը՝ նույն կերպավորող երկխոսականությամբ.

«Երեկվա ջահելը չես. կաղնին մեկառմեկ կենտրոնի մարտաներում գրած չի:

-Մեր սրտում է գրած:

-Քու սրտում գրած է,- ասաց,- բայց ում ճամփեն էլ կտրես՝ ասելու է հորըդ ծառը չի: Բոլորն էլ պիտի ասպրեն:

-Իրավունքո՛վ,- ասացինք,- օրենքո՛վ» (էջ 322):

Այս անելանելի վիճակը երկուսին էլ մտցնում է միայնության պատյանի մեջ, կրկին շեշտում *«անժառանգության ծանր հանգամանքը, այսինքն՝ որ վաղվա ժողովրդի մեջ մենք շարունակություն չունենք»* (էջ 323):

Ընդիանրապես, Ռոստոմի ու կնոջ կապը, մյուս հարաբերությունների նման ու նրանցում իր տիրակալ խաղաղ պահվածքով, ներառում է դրամատիկ շատ շերտեր: Չբերության համար բժշկին դիմելու

և պատասխանի հուժորային երանգը («*Ծիծաղեց ասաց. «Լավ աշխատիր՝ գուցե մի բան դուրս գա, չարչարվեք»։ Չկարողացանք մի կարգին կոպրել, ասացինք. «Էդ առանց համալսարանի էլ կաավեր»»* (էջ 352)), չի քողարկում տառապանքը, որ երկուստեք մեկուսացման է մղում՝ թողնելով հարազատացված կապի փշրանքներ։ Այն, որ քնած Ռոստոմի վրա կինը նրա բաճկոնն էր գցել և ոչ թե սովորականի պես ծածկել իր ուսաշալերից մեկով, այս օտարացող ապրումը տեսիլքի է վերածում հոգեբանական կապը. «*Շաքաթներ հեկոռ, տան լուռ նկարներից մեկը կարծես խոսեր, լսեցինք, ասաց. «Ասա գնա՝ գնամ»»* (էջ 354), որից հետո որոշ ժամանակ իրար չէին նայում։ Էլյայի և նրա տղայի գոյությունը ևս կինը տանում է սեփական մեղքի զգացումով և անձնվիրաբար. երեխան «*քեզանից լինե՛ր՝ կպահե՛ի, կասե՛ի ընկեր Մելիքյանինն է, բայց անոշ- ասաց,- Բարանուց գալիս որ ինքը ջուրն է ընկել ու երեխային գեյրնին թողել՝ խղճացի գրկեցի»* (էջ 368)։

Նախնական բնագրի ու անեղծ բնականության ու դրա կաշկանդումների, ազատության ձգտումի,- այս ներաշխարհային ու նաև արտաքին կապերի մեջ հասկանալիորեն միշտ կարևոր տեղ պետք է ունենան կնոջ դերն ու կերպարը, որոնց բացահայտումներում զգալի է լինելու նաև մորօրյա հոգեվերլուծական-սեռաբանական տեսությունը։ «*Տերը»* վիպակում Ռոստոմ-Էլյա կապը ամփոփվում է քարանձավային մեղկության մեջ տղամարդ-կին սեռային կապի, երեխային «*Ռոստոմի տան ճրագ*» խենթ հորջորջումի դրվագային ակնարկով, և այս ու այլ հատվածների տեսանկարային համառոտությունը կինոլեզվի պահանջներից է (որից հաճախ շահում են)։ «*Տախը*» վեպում այդ կապը սյուժետային շարունակվող գծերից է, որի մասին հատվածաբար նշվում է ճանապարհին Սերոյի հետ զրույցներում, իր հուշերում ու խոհերում, որևէ տեղանքի բերած վերհիշումներում, և դա կարծես բնականության ու օտարվածության սահմանների հստակեցման միտում ունի։ Այստեղ արդեն հարողով լիքը մարագում, կանչող կրքոտ ծիծաղի հետևից գնալով, Ռոստոմը հիմա «*սառը բարոյականության բարձունքից*» կարծես տեսնում է, թե ինչպես է «*երիտասարդ անառակի*» մղումով «*չեռքը տանում մի խենթավունի սրինք է բռնում... Այդ բարակ, անոսկոր, մեղվածքի մեջ գալարվող մարմինը, այդ խեղդվող*

բռչունի քփրպոցն ու խեղճ ծկլպոցն իրեն է ծեփում» (էջ 381): Իսկ դրսում բոլորն էին՝ քույրը տղայի հետ, իր կինը, էլի ուրիշներ, և նրանց ի ցույց «*չուզեցինք շարքային որչ երևալ, ասացինք. «Մենք Ռոսպրուն ենք. մեր կողմից ոչ մի բան անհմասար չի լինում, մեզ համար մի տղա քերես»*» (էջ 384. այսպես է նաև, որ ինքը չի թաքցնում բարոյական առումով իր ոչ կայուն քայլերը):

Էլյա-Էլինորի խելագարության մեջ ժառանգական գիծ ակնարկելով՝ բացի կինովիպակի պատկերի նմանաբանումից՝ «*կհասած խնչոր Ռոսպրունի պրուդ, ո՛ւմ զավակն է»* (էջ 135), քրոջ որդու՝ Սերոյի, հրնթացս արվող մեջբերումներից («*Էդ մասին պիտի վաղուց մտածվեր: Որ շվիացնում էիր, ու ցնդած լիրբը աչքիդ խրվրնած պախրա էր երևում՝ Էդ մասին էն ժամանակ պիտի մտածվեր»* (էջ 205)), մանրամասնվում են նաև խելագարության դրսևորումները՝ կաշկանդումի և ազատության պոռթկում հակասականությամբ. «*Բարանու սրբից գալիս նա երեխային հանկարծ իր (Ռոստոմի կնոջ - Վ. Ս.) գիրկն է տվել, չիքը բարձրացրել գլխից հանել ու ջուրն է ընկել՝ «Յուկ եմ դառնում չեք էս երկրից գնա՛մ, ազատ ծովերում դուրս գամ»*» (էջ 367): Մինչ այդ էլ խոսում էին նրա խենթության, գիշերը գերեզմանոցում լուսավոր ուժի կրողին փնտրելու մասին. «*Ասում էին ողբանավոր է հորինում, այսինքն թե մեջը բանաստեղծի խելառ դիվուհի կա... Բարանու սրբի դռանը ինքը ծաղկած մասրի է դառնալու, ուխտավորի փեշից քաշի»*» (էջ 381), խելագարության այս մանրամասները, որ կինովիպակում չկային, նաև Էլյայի ու Ռոստոմի փոխադարձ ձգողականությունը, սեռի բնագոյային կանչից բացի՝ կոչված է ամբողջացնելու Ռոստոմի՝ հասարակության կողմից ընկալվող խենթությունը): Այսպես նաև իրական կապերը հասնում են միֆական վերացարկումների, թանձր նյութեղեմության մեջ տերը, որպես գոյություն, երբեմն անորոշանում է, հաղթանակն ու նահանջ-պարտությունը կարծես կտրվում են հողից, որոշիչ դարձող բառահամատեքստը շարժում է կերպարը իրականի ու անիրականի սահմաններում:

Միֆականության լիցքը հերոսի մեջ ակունքված է եղել ծնունդից սկսած: «*Տերը»* վիպակում դրա խորհուրդը մատուռի խորանում խանձարուրված ընկեցիկ երեխայի և նրան որպես մայր երևացող «աղ-

ջիկ-կին» կերպարային համադրությունների, նախորդ անտառապահ Տիգրանի տիրակալ միջավայրում ձևավորվելու-ուժեղանալու հիմնավորումների մեջ է՝ համառոտ ու խոսուն: «Տախը» վեպում ծնունդի ու հասունացման միտումնավոր անորոշությունները (իսկական և փոխ-նակ-խորթ մայրերը, անտառապահ հոր կողքին կարևոր դերակատարում ունեցող Մեսրոպ հորեղբայրը) հաստատում-ամբողջացնում են կերպարի բնավորության ցցուն գծերը: Նախորդ անտառապահի «*տանը երկու կին է եղել՝ մեկը մեզ ու մեր քվերը բերողը, մեկը նրա փոխնակը: Փոխնակին բերել է, բայց մեր քվեր մորը* (ինչո՞ւ ոչ նաև՝ իրենը- Վ. Ս.) *դուրս չի արել, ասել է «դռանս ապրիր»»* (էջ 141): Եվ չնայած «մայրիկ» են ասել խորթ մորը, բայց հենց նա էլ իրեն բերել թողել է «*մայրուհուն կամ գուցե խոզանոցում... քանի որ չենք պարզել՝ աշտարակը, որ հիմա սիլոսահոր է, քսանութ թվականի բաց գարնանը խոզանո՞ց էր թե մայրուհ*» (էջ 133): Վիպակում ներկայացվող ծնունդի Աստվածաշնչյան ընկալումը վեպում ավելի է իրեղենանում, կապվում մարդկային ոչ ըմբռնելի ու մանր թվացող պահվածքի հետ, որի արտահայտչամիջոց է դառնում նաև «մատուռ-խոզանոց» համդուզ հակասությունը (Նման և այլ կարգի մանրամասների մեջ ևս կարող են իմաստավորվել «Տերը» և «Տախը» վերնագրերի ենթաշերտերը): Եթե վիպակում Ռոստոմը հայտարարում է, թե ինքը, ուրեմն ասածո ծնունդ է, ապա վեպում իր ծնունդն ստանում է ավելի եսականություն բացատրություն. «*Ասացինք. – Էս հանցագործ աշխարհում էր որ կինը կհամարչակվի պարծենալ թե կարող է մեզ նման զավակ ունենալ* (Ահա թե ինչու այս գիտակցությունը «Տերը» վիպակում հաղթահարվել է «աղջիկ-կին» աստվածամայրային ընկալմամբ- Վ. Ս.): *Մեզ կին չի բերել,– ասացինք,– մենք ինքներս մեր հորինվածքն ենք*» (էջ 135):

Երեխային վերցրել է ձիավոր Մեսրոպը, և հետո, երբ «*մի կին... զնացել քաղաքում ամուսին էր գրել ու եկել մեզ փախցնում էր, Մեսրոպը Քոչարարից առավուրը խփեց ու մեզ տարավ*» (էջ 148-149): Հասունանում է Մեսրոպի ուժի միջավայրում՝ հարազատորեն ընդունելով նրան («*Մեսրոպին ասել ենք. դու ո՞ւմ հայրիկն ես, թե դու իմ հայրիկն ես՝ ինչո՞ւ իմ ծոցին չես քնում: Լաց է եղել ու հայհոյել. հա՛յր,*

նանը պրանենք» (էջ 148)) վիպակում այս դրվագը ավելի խորքային է ու կերպավորման ենթատեքստով), և չնայած Մեսրոպի արքայի մեջ իր հայրն ու նրա եղբայրն էլ է դեր խաղացել (*«Մեր կողքին կենդանի քոսի պես միշտ Տիգրանն է՝ որ հոր ոսկորները ծախել է ու անգամ Մեսրոպ եղբորն է մայրենի»* (էջ 396)), բայց ուժի տնօրինությունը և դրա պատրանքը շարունակվել է Ռոստոմի մեջ, վստահություն առաջացրել, որ իր այս աշխարհում *«ամեն ինչ կենսագրություն է, ամենուր մեր անցյալն է»* (էջ 249): Սակայն անընդիստ և ամեն տեղ պարտադրված մենակությունը մղում է հարազատ միջավայրի, իր տեսակի որոնումներին, և օտարված այս գյուղում ճանապարհը հերոսին տանում է դեպի Աղունն ու Սիմոնը, որոնց տրված էր *«Երկրի ջիղը»* և *«աշնան արև»* լինելու կարողությունը՝ ստեղծելու և տեղ մնալու իմաստով. *«Եկել էինք, որ չեր կողքին էարեղ նայենք ու չեզ մեր մեծերը զգանք... Ասաց.- Մի Ռոստոմով բան չի փոխվի, ժողովուրդը պոկված գնում է, ով ինչ փարավ՝ փարավ»* (էջ 298): Եվ չնայած զրույցը շարունակվում է սովորական այս թեմայի շրջանակներում, բայց Ռոստոմը հեռանում է մենակության զգացումը հաղթահարողի բավարարվածության զգացումով. *«Օ՛ֆ,- ասացինք,- շնորհակալություն. ծանր սրբով եկանք, քեթև սրբով գնում ենք»* (էջ 300):

Հերոսի պարտությունը, գուցե և վախճանը «Տերը» վիպակում այլաբանվում է երեխաների «թատերախաղի» ցուցադրանքով, իսկ «Տախը» վեպում որոշարկված կոնֆլիկտները հասնում են մահանջի դրամատիզմի: Անչափելիորեն հարազատ միջավայրը անընդիստ օտարվում է իրենից՝ շեշտադրելով ներքին ու արտաքին բացասումների առկայությունը, որ հոգեբանական վայրիվերումներ է ունենում իր իսկ կերպարի մեջ, տիրոջ հավակնոտ իշխանականությունը փոխատեղում փախուստի- մոռացման դրդիչներով: Վեպի սկզբում դատարանի խնդրի ճնշումը ուղղակի փախուստի մղում է առաջացնում, որը ձևակերպվում է որպես ջղաձիգ պահանջ բրոջ տղային. *«Քշիր,- ասացինք,- բշիր մեզ հանիր էս հանցագործ գյուղից»* (էջ 123): Սակայն անընդիստ ծանր գիտակցության վերածվող փաստը, որի մեջ գյուղի՝ թշնամի լինելը չէ, այլ մերժելի անճարակությունը (*«Չորալանջի ուղիղ ճանապարհին մեր քառարորդիք հնօրյա սլացք դարձավ. բայց*

տիխուր ու սիրելի տներ էին սկսվում – զսպեցինք. չէր կարելի այդպես քացեիքաց հայտարարել, քե մեր կենդանի տրուին ահա դողանջում է ձեր ամայի տներում» (էջ 212)), ելքը հարաբերականորեն հասցնում է մոռացումի ձգտմանը. «*Տեր աստված, էս գլուղին մի ծանր դեպք պատահեր, բոլորի երեսն իրեն դարձներ, մեզ մի երկու ամսով մոռանային՝ մինչև որ մեր ներսում մի լույս զարթներ»* (էջ 422)...

Ծնունդից վախճան գեղարվեստական կատարումը կարող է կապվել գրողի գոտ՝ մարդկային արարչության հոգեբանական մատվածքի հետ: Հրանտ Մաթևոսյանը խորաքանդակել և աշխարհին է տվել իր ստեղծած «Լույսի հովիտն» ու նրա մարդկանց, որոնք, անկախ բնավորության հակոտնյա դրսևորումներից, յուրային են ոչ միայն հեղինակի, այլև ընթերցողի համար: Եվ, ինչպես հաճախ է լինում արվեստի մարդկանց մեջ, երբ հեղինակի ընդգրկումն հայացքում հայտնվում են այդ աշխարհն ու նրա մարդիկ, թվում է, որ դու չես ստեղծել նրանց մասին և նրանց համար ամենակարևոր գործը, որ ամենալավը այն է, որ դեռևս չի գրվել: Եվ սկսվում է քո, այսպես կոչված, կյանքի գործը, որը ընթանում է թռիչքներով, անսպասելի և մույնիսկ երկար ընդհատումներով, նորովի վերսկսումներով: Այդ ընթացքում կայունանում է մի մեծ մղում, մի գիտակցություն. նրանց մասին պետք է գրել նրանց – ժողովրդի «հիշողության հատընտիրից»՝ քո կարողությամբ (որն այստեղ կատարյալ է) վերցրածի, կամ ժողովրդական բառ ու բանի, մտածողության ուժով: Պարզ է դառնում, որ հենց Բառն է արարիչը, քանի որ ամենասկզբում Բանը-բառն էր Աստծու մոտ և աստված:

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԵՐՈՍԻ ՕՏԱՐՈՒՄԸ

Հարցազրույցներից մեկում Հ. Մաքևոսյանը յուրովի նախագծել է իր երկերի հետևյալ վերլուծական սկզբունքը. ելնելով այն հայտնի ճշմարտությունից, որ լեզվի մեջ է գեղարվեստական արտահայտություն ստանում ժողովրդի անհատականությունը, պատմահոգեբանությունը, և անցում անելով նրան, որ «ուրբանիզացված» սյուժեները բացում են լեզվի մի մասը միայն, «*նրանք իմ մեջ չեն արթնացնում այն մեծ հայերենը, որ քաքնված է իմ ենթագիտակցության գաղտնաբաններում, նիրհում է այնպեղ՝ չոգեկոչված ու ոչ անհրաժեշտ*»¹⁰⁶, և միայն «Մեծ կարիքը» հաղթահարելով՝ կարելի է մտնել լեզվաշխարհի այդ ամբողջականության մեջ՝ նա պարզորոշ ընդգծում է. «*Խիզախեցի այդ անել միայն «Տաշքենդը» գրելիս... Լեզուն փաստացիորեն ամենալրիվ «հարընդիրն» է ժողովրդական հիշողության*» (էջ 217): Մի այլ առիթով նա նշում է. «*Ինչ դուր են գալիս այն մշակույթները, որոնք նախասարեղծ քառուր տեսքի ու հավասարակշռության են քերում՝ իրենց վերասարեղծվող աշխարհից վրարելով վթարային հնչյունները, գույներ, ձևեր*»¹⁰⁷: Այս առումով «Տաշքենդը» է բացում լիակատար բազմաձայնությունը, որտեղ «ներսից լինելու» գրողական վարպետությունն է, երբ գրում ես ոչ թե մարդու մասին, այլ մարդու ներսից, «*ոչ թե ծառի մասին, այլ ծառի միջից, ոչ թե ձիու մասին, այլ ձիու ներսից*»¹⁰⁸: Ի վերջո, «Աննիժոք»-ից սկսած՝ ամենուր հիմնականում Ծմակուտ-«լուսի հովիտն» է՝ իր մարդկանցով, նրանց միկրոաշխարհի «մակրոաշխարհային» ընդգրկումներով, բայց դիպաշարի, կերպարի շառավիղումների մեջ առանձնահատուկ իմաստ է ստանում հենց բառի անվթար շարժումը մինչև «Տաշքենդ», որը պարզում է նաև այն փաստը, թե «*«Տաշքենդ» վիպակում այրական դաժանու-*

¹⁰⁶ Հրանտ Մաքևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 219 («Լեզվի պոեզիան». Նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում):

¹⁰⁷ Հրանտ Մաքևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 23 («Ի սկզբանէ էր Բանն»):

¹⁰⁸ Հրանտ Մաքևոսյան, Ես ես եմ, էջ 220:

բյուն է պահանջվել մարդու և մարդկանց, մարդու և բնաշխարհի միջև կարարվող կործանարար փոփոխություններին նայելու համար» (էջ 269, «Ծնակուտը ես եմ»):

«Ներսից լինելու» անհրաժեշտությունը հակադրություն չի դառնում այն բանին, որ Հ. Մաթևոսյանը իրեն հաճախ անվանում է «տարեգրող-վավերագրող» (ով սովորաբար կողքից է դիտում ու գրառում), քանի որ կերպարի հետ ներսից գործելու-խոսելու երկունքը այդ ներձուլման մեջ հավասարազոր է դարձնում գրողին և հերոսին (դրանով նաև՝ ընթերցողին, որով և ապահովվում է պոլիֆոնիայի եռահենաբան կառույցը), հեղինակը երբեմն «նահանջում է», կրավորական թվացող «անտեսությամբ» վավերագրում հերոսի գործը, հնարավորություն է ընձեռում նրա լիակատար ազատ ինքնադրսևորմանը: Այս միտումը պայմանավորում է նաև բառի շարժման, համատեքստի որակային անցումների յուրօրինակ տրամաբանությունը: «Ահնիժոր»-ի ակնարկագիր - վավերագրողը նույն ասելիքը հեղինակ-հերոս համարժեքությամբ (երբեմն առաջինի բնական գերակայությամբ) շարունակում է «Մենք ենք, մեր սարեր»-ում, «Սկիզբը» վիպակում և շատ պատմվածքներում, քայլ առ քայլ կերպարի մենախոսային կառույցը առաջնային դարձնում «Աշնան արև»-ում, «Ծառեր»-ում, հետո նաև՝ «Տերը» կինովիպակում, ոճական համադրականություն ստեղծում «Խումհար»-ում (Անտոնիոնիի ֆիլմի սցենարի «վերապատմումը», Արմենի հուշերի կամ գյուղի մասին գործից հատվածների կոլաժային ներառումը) և մանավանդ «Մեծամոր» էսսեում՝ լրագրային հոդվածների, պատմիչներից և Ս. Գրքից բերված կտորների, գիտաժողովի տեղեկատվական արձանագրության, գեղարվեստական-գիտական-հրապարակախոսական ոճերի սահմանազատված համադրումներով: Բառը փորձում է իր ընդգրկումների համընդհանրության ձգտել՝ նշված երկերի մեջ բազմաձայնության տարրեր դրսևորելով:

«Ահնիժոր»-ում ակնարկի ժանրը ինքնին հասկանալի է դարձնում հեղինակային պատումի տիրակալությունը, ասենք, բնապատկերի, անցյալի ու այսօրվա դեպքերի վավերագրումների մեջ, որտեղ արարման ուժը դեռևս իշխում է օտարման դրամային, որտեղ պատմությունը այժմեականանում է հոգսի շարունակականությամբ: Գրո-

ղի խոսքի մեջ հաղորդակցական և վերլուծական հավասարակշռությամբ է, ուր հասկանալի նկարագրայնության առկայությունն անգամ («*Իսկ հողը նույն կենսագրությունն ունի, ինչ հայոց՝ հազար անգամ մոխրացած, հազար մեկ անգամ կանաչած հողը. այսպեղ մարդ սպարել է, այս շորը եղել է մի քերթի հովիտ*»¹⁰⁹ և այլն) չի սքողում կերպարի ինքնուրույնության ներքին շարժումը կամ դրա տարրերը, քանի որ հերոսի ակտիվության որոշողը բառի հոգեվերլուծական լիցքն է, որը Մաթևոսյանի ոճի մեջ դառնում է նաև յուրօրինակ էպիզմի՝ ժողովրդական խոսքի կարևոր հատկանիշի խթանիչ։ Այսպես՝ մի քանի բառի մեջ թանձրանում է պարզ գյուղական բնավորության այն հատկանիշը, թե «պահակ» ասածն անգամ ինչպե՞ս և ինչու՞ արգելի գյուղից սար բարձրացողին՝ կարտոֆիլ հանելը (որը չգիտես ինչպես գոլություն անվանես), և այս հոգեվիճակի ու պարտականություն չկատարելու անիրավասության հակադրությունը պիտի լուծվի նույնքան միամիտ զավեշտախաղով, ուր կերպարի շատ ժլատ բառերը ազատորեն շառավիղում են տարողունակ հարաբերություններ. «*Գյուղը լուր բնկավ, որ Դանելանց Ադամ քեռին մեկին բոթել է... Կարբոլ հանելիս է եղել, չի բողեղ, հրել է* (նույն բանը չանելու պատճառով մի անգամ նկատողություն ստանալուց հետո - Վ. Ս.), *հեղին էլ ասել է՝ «Մարդ սարծո, շառք քաշի, կոխոզի կարբոլ է, ես էլ պահակ եմ»* (էջ 12)։ Վերլուծական լիցքը, իհարկե, դեռ բառաիրավիճակային պայթյուններ չի առաջացնում, դեռևս նյութն է տիրակալում բառին՝ մինչև որ բառը հավասարագործի իր իսկ ձևավորած նյութին։

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում նույն դիրքորոշումը ասպարեզ է հանում կերպարային թանձր կերտվածքներ՝ պարզ տեսանելի միջավայրում տարժամանակյա ու համատարածական հարցադրումներով, ենթատեքստային խորհրդավորությամբ, որ, թվում է, հաշտության եզրեր է փնտրում բնական մարդկային և քաղաքակրթական աղավաղումների ներհակության միջև, և այստեղ ավելի զգալի է հեղինակ-հերոս պատումային հավասարակշռության միտումը։ Ներքոբերյալ համատեքստի մեջ, օրինակ, կարիք չկա փորձելու գտնել սահմանը. «*Եվ հիմա արել մեկին, որին երբ ձեռ ես առնում՝ հայհոյում է,*

¹⁰⁹ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 1, Եր., 1985, էջ 8:

որը երբ հուզվում է՝ զանգահարում է շրջկենտրոնից գյուղ, քե եզներն ինչպե՞ս են... Է, չէ՛, եղբայր, արեւոյթյունը մեծ ոսկի է, ամեն կոճակի համար չես մանրի: Հեյրո՛ ի՞նչ է պարտահել. ոչխարն ուրիշի էր՝ և իհա՛րկե պիտի խոսքուգրույց էլ լիներ, և կռիվ ու բանւր էլ ի՞նչ կա որ» (էջ 112-113): Խոսքային ներքին փոխշփումները հասնում են նրան, որ երբեմն նկատվում են նաև հեղինակի ու հերոսի բառի աննկատ ներձույումներ՝ համատեքստային սինկրետիզմով: Ահա օրինակ՝ «Ամեն ինչ պարզ էր: Ոչխար մորթելը հանցանք չէ, ընդհակառակը, եթե կուզեք իմանալ, ոչխարը հենց մորթելու համար է», - հեղինակային խոսքին առանց որևէ երկխոսական սահմանազատման, որպես ուղղակի շարունակություն, համադրվում է լեյտենանտի խոսքը. «Բայց եթե մորթել ես այնպիսի ոչխար, որ օրենքով քոնը չէ՝ այդպեղ արդեն կնեղես: Ես, պարզ է, քննիչ եմ, ես բացահայտել եմ գողությունը, հիմա մնում է միայն, որ ես հարցեր փամ՝ դու ասես «այո»: Վերջացավ» (էջ 131), որին օրենքի ու օրինազանցության քաղաքակիրթ խառնաշփոթի հակադրություն է դառնում համատեքստին անմիջապես ներձուկված՝ Պավլենի խոսքը՝ ներհակ հոգեբանությունների վերլուծականության մեջ պարզ բնականության ինքնահաստատման ճիգով և ներքին դիալոգիզմով միայն. «Չէ, չվերջացավ: Բանն այն է, որ ես հինգ տարի բանակում պորր եմ մաշել... Տղամարդու նման ես իմ բաժին տանջանքը կերել եմ... Ու իմ ուրախությունից էլ ոչ ոքի չեմ տա մի գրամ: Դու է՛լ քո Ռևազն է՛լ, քո Ռևազի ոչխարն էլ... Պավլեն ես չեմ» (էջ 132): [«Սեծամոր»-ում էսսեի ժանրի պահանջած հեղինակային խոհի մեջ ասվում է. «Հերն անիծած, ունես կանգնելու տեղ, այս հազարամյա կավուր այգիներից պոկիր մի ողկույզ շեկ խաղող, մարմենրիդ մեջ պահիր մի բաժակ կոնյակ արևի դեմ, կանգնիր լավաշից փռած հովտում Նոյան լեռան կողքին և ասա՝ ես ես եմ»¹¹⁰: Այլ կերպ՝ դու դու ես, եթե տերն ես՝ արարողի և պահպանողի հայտանշաններով միայն. եթե այդ ընկալումն ու իրավունքը խլվել է (այլևս), պիտի պոռթկա «ես ես չեմ» ինքնակտատմքը, թող որ տարժամանակյա ու համատարածական այս փիլիսոփայությունը գեղարվեստորեն մարմնավորվի հեռու Ծմակուտի մարդկանց խորաբանդակներում, որ բառերով է արված,

¹¹⁰ **Հրանտ Մաքսյան**, Ծառերը, Եր., 1978, էջ 320:

և անցած դարի 60-80-ական թվականների սոցիալ-քաղաքական հարաբերությունների համար դիտված այս ճշմարտությունը մշտադիական է այսօրվա պատրանքվող Հայաստանի և ինքնաբեկման գնացող Երկրագնդի համար]:

Պավլեի խոսքի այս ավարտը ևս օտարման ուղղակի բանաձևումն է («ես ես չեմ»), որ հերոսներին անընդհատ պարտադրվում է «դրսի» ոչ բանական թվացող քաղաքակրթական կապերով և դառնում «ներսի» դրամատիկ գիտակցություն, և այդ դեպքում հերոսի հետ «ներսից» լինելու ծրագիր ունեցող հեղինակը խոսքի իր ազատությունը բնականորեն փոխանցում է հենց հերոսին, արտաքին հանդարտ վավերագրողը մտնում է ներապրումային հարազատության բեռի տակ, և իսկապես կարևոր չէ երկուսի բառի սահմանը, այն, որ նրանք կից երկխոսական կառույց են կամ ներծուլված համատեքստ: Մաթևոսյանը ժողովրդի հիշողության «հատընտիրը» քայլ առ քայլ, երևակված ու չերևակված, բերում է իր խոսքի մեջ, փորձում է դեռևս տիրակալող հեղինակային պատումի ենթատեքստերում լիարժեք դարձնել կերպարի ոչ միայն գործը և խոսքը, այլև (հենց իր պատումի կերպարային ընկալման մեջ) նրանց ուժն ու ներկայությունը: Այսպես մարդիկ իրենց նման, իրենց համար, բայց նաև որպես «ուրիշ» ապրում-հարաբերվում են, փորձում են ձախողումներով տեր կանգնել իրենց բաժին ուրախությանն ու խաղաղությանը, «ճաշակել սակավ մի մեղր», ինչպես «Օգոստոս»-ի Անդրոն խոտի հսկա բեռի տակ սարից իջնող սմբած ու իրենից դուրս եկած Մարիամին իրենը դարձրեց, որից հետո Անդրոյի կինը՝ Աշխենը, խոնարհ ու քաղաքավարի թույլտվությամբ գյուղ իջավ, Մարիամի հետ ջրի գնաց, նրան «*մի կողմ տարավ՝ որ դույլի մեջ ծեղ ու հող չընկնի, Մարիամի գլխաշորը հանեց՝ որ չպատռվի*», լավ թակեց մարմնի բոլոր մասերը, հարազատի նույն հոգատարությամբ «*հեղու ջուր խմեցրեց Աշխենը Մարիամին, իր սանրը տվեց մազերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշորը և դույլերն ինքը վերցրեց, որովհետև Մարիամը ուրքի վրա դժվար էր մնում*»¹¹¹: Այսպես ջղաձիգ արկվածությունը հեղինակային խոսքի անկողմնակալ հանդարտության տակ պահում է ավերումների ցավը կերպարի իրավունքի մեջ,

¹¹¹ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 1, էջ 162:

ինչպես Ալիտյի Գողգոթան, որ աղվես Գիքորինն է նույնքան, և որը յուրովի համադրում է Անդրոյի անտնտեսվարությունը Գիքորի խորամանկ ու մանրախնդիր յուրացումներին: Նույն կերպ իր անասիման թվացող փառքի ու վերելքների հպարտ ինքնացուցադրանքից «Կայարան»-ում քայլ առ քայլ անկումներին վարժվող Հրանտ Քառյանի ինքնօտարումը հեյոսների երկխոսական վիճակների հումորային պարզությամբ է ներկայացվում, ինչպես լուռ դրամայով ցույց է տրվում Մեսրոպի՝ հին ցավերի խառնաշփոթից բնական դարձած այսօրվա թուրքատյացությունը, որի հետևանքով իր իսկ միջավայրում նրան տրվում է «*Նա շաղված մարդ էր*»¹¹² չոր գնահատականը: Նահանջի բուն ցավը բառի ենթախորքային երևակման մեջ է, գուցե նաև այն պատճառով, որ այս շատ հին աշխարհն է հարազատորեն բնական ու անչար, որ իր աղավաղումն ու գայթոմն անգամ «դրսից» կառուցած ճանապարհի այս անհասկանալի խութերից առաջացած ծռմուկով ծիծաղով է ընդունում:

«*Նժույզս, նժույզս*» նովելի Փոքր հորեղբոր (որ հիշեցնում է «Տաշքենդ»-ի Սիրուն Թեվրեկին) ներքին փախուստի ձգտումը դեպի Թիֆլիս ու բանակի ընկերուհին, որը տարբեր է Թեվրեկի չտարորոշված փախուստից դեպի Տաշքենդ, իր թվացյալ սուր արտահայտչաձևերով (իր ուժի վստահությունը, պտտածողի վրա պտույտների ցուցադրանքը, բայց նաև՝ հարազատների քամահրանքը, իր ձեռքով ոտը կտրած իր նժույզին կացնով սպանելու պարտադրանքը) հեղինակային հանդարտ պատումի մեջ են պահում օտարման լարվածությունը, որտեղ սակայն, ցավը միշտ ակնհայտ է.

«*Վերջերս տասնհինգ տարի հեկո, ես հարցրի Փոքր հորեղբորս.*

- *Հիշո՞ւմ ես կապույտ քուռակը:*

- *... Կապույտ քուռակը: Ա՛...- ժպտաց Փոքր հորեղբայրս,- էն ժամանակ դու էլ էիր քուռակ, ես էլ էի քուռակ»*¹¹³:

Անկումների ճաքերը և՛ սոցիալ-հոգեբանական, և՛ փիլիսոփայական, և՛ գեղագիտական-վերլուծական առումներով նկատելի մեծացած չափեր են ընդունում «Սկիզբը» վիպակում՝ մոռի դույլի տեղը փո-

¹¹² Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 201:

¹¹³ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 1, էջ 326-327:

խելու չարությամբ, «եղնանիստի» գոյությամբ եղնիկներին ոչնչացնելու մեծերի անլուր բնագրով, քիկունքում ինչ-որ մեկի թաքուն առկայությամբ, իր սիրո նման տրված մոռը քամահրալից անտարբերությամբ ծամող քաղաքի կանանց անկեցվածք ներխուժումով, եղբորը կայարանից տուն բերելու համար ճամփա ընկած ձիու ծանր ընթացքով և Մեսրոպի մասին հարակցված նյութի ընդմիջարկումով, որոնք հեղինակային խոսքին ևս բազմաձայնության լիցք են հաղորդում: Նույն հերոսներին տարբեր գործերում «բնակեցնելու» սկզբունքով, հետաքրքիր է, որ այստեղ երկրորդաբար երևում է վաղվա «տեղական» օտարողներից մեկը (ով ակտիվ դեր է ունենալու «Տաշքենդ»-ում).

«Պեպենուրը խնչորենու Կոսկ նշան էր բռնում, քարը պահում էր աչքի դեմ, բայց դեռ չէր շարտում...

- Խնչոր չկա,- ասաց Կոսկ,- Էդ ծառը մեղք է:

-Դու չկաս,- ասաց պեպենուրը և քարը քթի վրայով մեկնեց դեպի՝...- շարվարս հագիցող հանիր» (էջ 266). նույն չարությունը, հրամայական կեցվածքը, ամեն ինչ իրենք համարելու եսամոլությունը, որոնց մեջ ծառն ու եղնիկը իր նման աստվածային գոյություն ընկալող տղան պարզապես չկա, ինչպես չգոյություն է «Տաշքենդ»-ի Սիրուն Թեվիկը Մեծ պեպենուտի միջավայրում: Եվ այս միջավայրից փախչելու նման Արայիկը ևս փորձում է ինքնահաստատման եզր գտնել դպրոցի տնօրենի հիվանդ տղայի հետ (որի մեջ արդեն ապրելու ուղղակի բացասումն է) ընկերության մեջ և նրա հետ բնությանը ապավինելու փաստով. *«Գրիգորյանից չվախենար՝ Կոսկն նրա* (տղայի - Վ. Ս.) *հեղ ընկերություն կաներ: Կրաներ մոռի, համարկուրի լռության մեջ նրանք կնսրեին այն Կոսկի մոտ, ուր քիչ առաջ նստած էին եղել հայր-եղնիկը, մայր-եղնիկը և Կոսկ-եղնիկը»* (էջ 267): Իսկ ո՞վ է մեղավոր, որ մեռավ տնօրենի այդ տղան՝ չտեսնելով սպանված եղնիկների հրաշալի եղնանիստը գոցե, և իրենք՝ շիլ Եղբշի *«շղոները»* ահա շարված են այսպես: Կրկին գրողի-հերոսի ներծույլ ընկալումների մեջ մարմնավորվում է դրաման առ այն, որ դրանով հանդերձ, *«Գրիգորյանի վիշտը մաքուր չէ... Ամեն անգամ, նա ամեն անգամ* (կրկնությունը հենց այդ ներծույման դրսևորումն է - Վ. Ս.), *երբ քարտեզի մոտ է կանչում, երբ քեզ նայում է, երբ ուրիշի է նայում, բայց աչքի Կոսկով*

յրեսնում է նաև քեզ, միշտ նա գիրի, որ Աշուրի փոխարեն կուգենայիր դու մահանալ (բայց դրանով չի հարազատանում տղային - Վ. Ս.) *և քեզ պարտադրում է Աշուրի համար քո ցավը քե՛ն՝ նրա փոխարեն դու էիր մեռնելու»* (էջ 278-279): Երկու դեպքում էլ՝ և՛ այս վիպակում, և՛ «Տաշքենդ»-ում, ճիգը ընդգծում է մերժվածության ծանր վիճակի հեղինակային ներկայացումը կերպարի ապրումի բնական ձևի մեջ:

Օտարման համեմատաբար հանդարտ քվացող «տարեգրումներ» մեջ հեղինակ-հերոսի անձնականացող ցավն է սրվում, երբ այդ հոգեվիճակին են մղվում պատանիները՝ անգամ հոգսի մեջ կյանքը լուսավոր ընկալողները, քանի որ նրանք են սկիզբը ամեն ինչի, և տիրոջ ու երկրի ջիղը լինելու իրավունքի սաղմնավորման կողքին այդ մերժվածությունն էլ նրանցում պետք է սկսվի: Եթե «Իմ գայլը» պատմվածքի հերոսը (պատումը առաջին դեմքով է) չարաճճի ուժի դրսևորումներով է ինքնահաստատման փորձեր անում, ապա «Սկիզբը» վիպակի Արայիկի կրավորականության մեջ ընդդիմանալու չտարորոշված ուժի կողքին շատ ավելի է իր խեղճությամբ օտարված «*Մեր վագրը*» պատմվածքի (պատումը կրկին առաջին դեմքով է) հերոսը: Նրա ոչ առողջ ծնողների բոլոր երեխաները, մեկ տարեկան չդարձած, մեռնում էին, և թուրքի կամ քրդի անունով մահին մոլորեցնելու խորհուրդը ծնողներին ստիպել էր Արտո-Արտավազդ իբր օտար անունը գտնել (կարելի է չանտեսել նաև քաղաքական ենթատեքստը), ու հետո այդ «վիրավորանքը» դասարանում նրա վրա դաջել էր Թուրք անունը: Նվազ ու անառողջ երեխան վարժվել էր իր մերժվածությամբ, որը դպրոցի տնօրենի գալույթից հետո մեղմվել էր նոր մականունով. հավաքարարուհի մայրը գրադարանում հին կարմիր պաստառ էր գտել՝ «Կորչեն օտարերկրյա զավթիչները» կոչով, դրանից վերնաշապիկ հնարել, անօճառ լվացքի արդյունքում քիկունքին մնացել էր «օտար» բառի ստվերագիրը (այստեղ ևս հին ու նոր ժամանակների անազատության բազմաձայն ենթատեքստ կարող ենք գտնել), և դասարանցիները նրան «Օտար» մականունով էին կնքել ու սկսել ծաղրը: Յուրային - ոչ յուրային այս՝ հասարակայնորեն ընդունված սահմանախախտումների մեջ անորոշ են մնում համակրանքի ու հակակրանքի տեղն ու չափը. «*Օտարը խոնարհեց աղջկա իր երկար*

բարթիչներն ու թուքը կոպ փվեց. ես փեսա աղամախնձորի դանդաղ վերուվարումը նրա բարակ վզին: Ես գնացի նստեցի իմ փեղը, որ-պեսզի նրանցից հեռու լինեմ և նրա մասին որևէ սրամտություն չա-նեմ» (Էջ 417): Հարցը միայն այն չէ, որ վազքի մրցման դուրս եկող մի խումբը պիտի մերժի նրան, քանի որ նա չի կարող երկար վազել և պարտություն կրելի, ոչ էլ գուցե այն, որ «ուրիշի-օտարի» ապրումը սեփականի մման ընկալող հեղինակ-հերոսը նրան կտանի իր խումբը, անընդհատ կքաջալերի, մինչև որ պատասխան ստանա՝ «- *Կվազեմ-շնջաց նա* (Էջ 430)...- *Որ միասին ենք գնում...*» (Էջ 433), այդ ընթաց-քում նաև արդեն նույն ճանապարհի հարազատությամբ ինքը կասի՝ «- *Էդ շորերդ նորից կլվանաք*», և կլսի վեհերոտ ձայնը՝ «- *Լվացել է, տառերը չեն անցնում*» (Էջ 434), այլ շատ ավելի այն, որ կյանքի ուղին յուրովի խորհրդանշող մրցակից խմբերի ու անհատների այս վազքը իր մեկնարկով ու կազմակերպման ձևով անարդար էր ու ծիծաղելիո-րեն վիրավորական, և ուսուցչի հարցը, թե՛ «*Իսկ Արտավազդն ո՞ւր է*», չէր կարող բնական պատասխան ստանալ, թե՛ «*Եկել է, դպրոցում է*», քանի որ «*նա չէր եկել, դպրոցում չէր, չորի իր հայրակներում, մենակ, շեղվելով ու ընկրկելով, կռվում էր իր վազքի դեմ*» (Էջ 448), որովհետև նա մեկընդմիջտ օտար էր և իր ճանապարհը անմիտ կռիվներով ու նահանջներով (հաղթանակը միջավայրը իր ուժերից վեր է դարձրել) պիտի անցներ՝ «Տաշքենդ»-ի Մյուսի մման (որ Օտարի հոմանիշն է) լուռ ու անհաղորդակից խոհականությամբ դիտելով իր անկումներն ու դրանց երևացող և չերևացող հեղինակներին:

Խոստովանելով, թե՛ «*Սկսում եմ հարակորեն հասկանալ, որ ամենևին էլ ընթերցողական լայն շրջանակների հեղինակի չեմ*»¹¹⁴ («Ի սկզբանե էր Բանն»)՝ Հ. Մաթևոսյանը եզրահանգում է. «*Երբ ար-վեստը արվեստի համար է, միայն այդ դեպքում է դառնում մարդու համար*»¹¹⁵ («Ինքնանկար»): Սա վկայությունն է ժողովրդական խոս-քի կամ նրա հիշողության «հատընտիրից» վերցրած բառի գեղագի-տացման: Իսկ բառի հոգեվերլուծական շերտերի մեջ, հեղինակակեր-պարային պատումի փոխներթափանցումներով միկրո և մակրո աշ-

¹¹⁴ **Հրանտ Մաթևոսյան** Սպիտակ թղթի առջև, էջ 22:

¹¹⁵ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Երկեր, հ. 2, Եր., 1985, էջ 555:

խարհների ընդգրկումն հարաբերությունների ուղին Մաքևոսյանի խոսքը նոտեցնում է լիարժեք պոլիֆոնիայի բարդ ինքնահաստատումների: Բառի մեջ տարժամանակյա և համատարածական ընդգրկումը՝ որպես Մարդու ինքնահայտնաբերման հավերժական ու դրամատիկ ճանապարհ, նոր որակ է դառնում «*Աշնան արև*»-ում, որն այս առումով «*Տաշքենդ*»-ի անմիջական նախամուտքն է: Ակնհայտ է ռճապատումային անցումը «*Աշնան արև*»-ից «*Ծառերը*», երբ հեղինակ-հերոս համադրային շարժումը վերածվում է հերոս-հեղինակ սինկրետիզմի կերպարային մենապատումի ձևի մեջ, ինչպես որ դա նկատելի է «*Տաշքենդ*»-ից «*Տերը*» բովանդակաառային կապի մեջ. առաջին դեպքում հեղինակի բառը պարզապես իր մեջ է առնում կերպարի խոսքի ու գործի ազատությունը, երկրորդում այդ ազատության «կարգավորիչը» հերոսի բառն է:

«*Աշնան արև*»-ում հեղինակի և հերոսի խոսքը՝ որպես նույն օտարման վավերագրումներ «*ներսից*», փոխներթափանցված հավասարագործություն է, և դժվար է որոշել (կամ չես ուզում դա անել), թե հեղինակային «*օբյեկտիվ*» պատումի, զգալի տեղ ունեցող երկխոսությունների մեջ լինո՞ւմ է այնպես, որ հերոսը գտնվի հեղինակի բառի պարզ ենթարկվածության մեջ, կարելի՞ է տեսնել գրողի կամ Աղունի «*գերիշխանության*» որևէ եզր: Օրինակ՝ «*Միմոնին ուղարկել էին Ղազախ ցորենի, Ներսեսը Մանաս էր գնում,- Կարս Կարս Կարս,- ասացին: Չէ, չասացին. այդքան լեզու առնաուր Իշխանի դեմ՝ նրանք չունեին. սիրտ պարտելու չափ սարսափելի էր պարկերացնել, որ այդպես կարտոլ ու հաց են ուրելու և ծաղրելու են ուրիշներին՝ թե լա՛վ ապրողներին, թե վա՛ր ապրողներին...*» (էջ 15): Հեղինակային այս պատումը նույնքա՞ն հերոսինը չէ, երբ շարունակության մեջ նրանք երբեմն-երբեմն վերածվում են միաձույլ ներդաշնակության. «*Դեղին արյուրերը խշշում էին, նրան (Աղունին՝ հեղինակային տարեգրմամբ - Վ. Ս.) չքողեցին ծանր գործ անի... Ո՞ր կորալ էդ կյանքը (աննկատ համադրվում է հերոսի խոսքը - Վ. Ս.)... Լավերդ շուր եք մեռնում... Մահը բանկացնում է կյանքը, դրա համար էլ, նանի ջան, ես քեզ մահ չեմ ցանկանում, եսի՞մ, հանկարծ մեռնես, հանկարծ մրաժեմ, որ լավն էիր, գնացիր*» (էջ 18): Կամ՝ «*Ձեզուն բարձրանալիս, սան-*

դուղքների վրայից նա (Ադունը. պատմողը հեղինակն է - Վ. Ս.) նայեց՝ րանձենու մոտ Սիմոնը գալիս էր ձին քաշելով դանդաղ ու... ծնկները ծալվելով: Բայց սիրտ չկար բարկանալու: Աշխարհը տխու՞ր, տխուր էր (համաձույլ անցումը Ադունի խոսքին - Վ. Ս.)... Երեխա էինք, աղ- ջիկ էինք, հարս էինք, դեռ երեկ էլ՝ կարոտում ու սպասում էինք. ին- չի¹¹⁶: Մի լավ բանի սպասումից սիրտներս քիչրոտում էր. Բնչո՞ւ» (էջ 57): Լույսի այս սպասումներին հակադրված օտարումների դեմ (կենցա- ղային, թե քաղաքական, սոցիալական, հոգեբանական, այստեղ թե այնտեղ, «մեծ» թե «փոքր» հերոսի մեջ – կարևոր չէ) կերպարի ուժը աշնան արևի չայրող ջերմության բերքաբերությունն է, որի իմաստը ձմեռվա շնչի զգացողությունից է ընդգծվում (արժե՞ բացել փոխաբե- րական ենթաշերտը), բայց դա լինում է ուշ, գալիս է կորստից հետո կամ չի գալիս ընդհանրապես:

Այսպես ահա, կերպարներին համադրված նաև բառի բազմա- ձայնությունը, գալով ժողովրդական հիշողության «հատընտիրից», հոգեբանական խորքի մեջ վերածվում է «կառնավալային» գունագե- րության, և այս ամենը՝ կերպարի օտարումների դրամատիկ ընթացքի և դրա համամարդկային ընդհանրացումների ենթատեքստի ցուցադ- րումով, ամբողջանում է «**Տաշքենդ**» վիպակում: Վիպակն սկսվում է բառաիրավիճակների դիմակահանդեսային հրավառությամբ, որ հե- ղինակի-Ջանդառի-Մյուսի բազմաձայնության համաձուլվածքում ուժի ու հաղթանակի պատրանքը քայլ առ քայլ մշուշվի օտարման ու օտարողների միջավայրի ճապաղում. «Մի անպատմելի մեծ, մի հա- մաշխարհային ճամփորդությունից Ջանդառ Թեվանը եկա՞վ: Եկա՞վ ծիծաղեց-ծիծաղեց ու քաշեց ուրի տակ մի որչ մորթեց, ինքը կարծես և նշանավոր հյուր էր, և հյուրի առաջ որչ մորթող հին Թեվիկը: Կի- նը՝ Սուփին, Մյուս Թեվանը՝ Սիրունը, սրա նորահարսը կանգնել նա- յում էին»¹¹⁶: «Համաշխարհային, նշանավոր» և այս շարքում «հին» բառերի մետաֆորային ենթատեքստը հաղթական պայծառությամբ է պայթում, և դիմակահանդեսը շատ արագ «կանգնած նայողներին» պիտի մասնակից դարձներ, քանի որ խաղի լիարժեք ազատությունն է որոշում կառնավալային ընդհանրականությունը, ծիծաղկոտ գունաչ-

¹¹⁶ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 267:

նության մեջ ներառվում է աշխարհը, եթե թաքուն սողոսկումով, թվում է, շատ հեռվից, բայց նաև հենց քո ներսից գլուխ չբարձրացնի անկումների աղավաղող ուժը: Պատրանքային հաղթանակի տոնահանդեսը այն բանի համար է, որ կորած ոչխարների որոնումների «շուրջերկրյա ճանապարհորդությունից», «շուրջերկրյա՝ այսինքն որ երեք օր առաջ այսպեղից կորչում ենք (անմիջապես հեղինակի-հերոսի խոսքի համադրություն - Վ. Ս.), չգիտենք երեք օր որտեղ ենք, ինչերեն և ինչ ենք խոսում» («տիեզերական» անորոշությունից վերադարձ իր սահմանները), Ջանդառը գալիս է. [և կարծես «մի հաղթական արշավանքից Ջանդառ Թեփանը եկավ. եկավ գլխարկը դրեց թարեքին ու ծիծաղեց» (էջ 268):]

Դիմակահանդեսային անցումների մույն անսպասելիությամբ հաղթանակը շատ արագ խառնաշփոթվում է անկումների սառնությամբ, հոգնած բաժակաճառի մեջ թողնում է պայծառությունը, մույն Ջանդառի այս պահի և անցյալի հուշերի ժամանակային ետևառաջությամբ հատկանշվող պատումի մեջ խաբկանքը բացում է իր դեմքը, Ջանդառից փոխանցվում Մյուս Թեփլիկին, բառի մույն ազատության իրավունքով ներառում ընդմիջարկություններ Սանդրո Վաթինյանի, Մեծ պեպենի ու նրա երկու եղբոր, սրանց մայր Շուշանի և փոքր ու մեծ, բայց միշտ մույն հավասարագործությամբ այլ դրվագներ, որոնք և ամբողջացնում են բացասող արտաքին միջավայրը, դառնում ներքին անկումների դրդիչներ: Իրենցը համարվող կորած ոչխարների տերերի և նրանց հետ կապի հիշողությունը ետ բերած ուրիշի ոչխարների հարվածի հետ ստեղծում են այդ անցման բնականությունը: Եվ այսպես, պատերազմից հետո քաղաքում միլիցիայի լեյտենանտ Վլ. Մեյլիքյանը, իբր, տունդարձի նման «եկել ասել էր քաղաքում մի մաքուր աղջիկ չկա» (էջ 281), ամուսնացել էր իրենց հորեղբոր աղջկա հետ, իր անունով ոչխար էր ստացել, որ այս փոքր հոտի մեջ կարող էր շատանալ: Հետո էլ «բնիկ հովրյրեցի անասնաբույժը (այլանդակ լակում է), երբ Օհանի ոչխարը հանձնաժողովը երկու Թեփանի վրա կիսում էր, ասաց. «Շան որդի, չե՞ր անասնաբույժը մի երևանցու պարիս չունի՞. էդ ո՞նց է միլիցիան չե՞ր առաջ ոչխար կունենա, մենք չենք ունենա» (էջ 282) «այլանդակ լակում է» հենց այնպես արված ռեմարկով

և հերոսի մի նախադասությամբ այս և մնան կերպարներն էլ բազմա-
ձայնության լիարժեք մասնակիցներն են): Այսպես Թեվանների հոտի
մեջ քանակ է դառնում «ուրիշը», ինչպես որ նրանց տերերը, սողոսկե-
լով բնականության այս պարզ աշխարհը, բացասման ծանր որակ են
դառնալու նրանց կյանքում:

Ներդաշնակությունը աղարտող այսպիսիների հետ ուղղակի կամ
անուղղակի առնչությունների մի արտահայտությունը նախկին նա-
խագահ, «հովըտեցի» Սանդրո Վաթինյանի դրվագի ընդմիջարկումն
է: Ոչ մի ընդմիջարկում ինքնանպատակ չէ, քանի որ ամբողջացնում
է հերոսների ինքնությունության այս միջավայրը: Այս դեպքում դա
արվում է Տեր-հակատեր նշանակարգերի հարաբերությամբ՝ անձնա-
կան-խոհական սահմանին հաղորդակցելով ազգային-քաղաքական
ենթաշերտը: Ջանդառի բառի երանգներով տրվում է գրողական բա-
ցատրությունը. «*Բառասունինը քվի չմեռը Մեծ հովըտեցին կնկա մեծ
շառի եկալ... Ու որք մնաց մեր Ծնակուրի ժողովուրդը, քանի որ մեր
գյուղի մրածող գլուխը՝ այսինքն որ իրավունք ուներ ու ամբիոնից
մրածում էր (ժողովրդական խոսքի հումորային ենթաշերտը հեղինա-
կային համատեքստում - Վ. Ս.)՝ օրիորդ Սիրանուշ Վրացյանը, ամուս-
նացել գյուղից գնացել էր*» (էջ 300):

Խառնաշփոթը, հիմա էլ, ըստ հովվի, հասնում է Ծնակուտը Հո-
վըտին միացնելու որոշմամբ իրենց ինքնությունության կորստին կամ
անտերությանը, և այս գիտակցությունը ընդհանրանում է գյուղից
մինչև երկիր-պետությունը: Նեղացած նախագահին համոզելու ջան-
քերը տեղացիների մեջ անարդյունք էր մնացել, և մեկը ելք հուշող
«իմաստուն» խորհրդի հետ «*Ղազախի ճամփան էր ցույց տվել: Ղա-
զախը՝ Ադրբեջան, մենք՝ իբր քե Հայաստան.- Ղազախա Սալահովի
ֆերմայի վարիչ բոռ Ահմադը մեր շրջկում Գրիգարյանին ո՞րտեղից
է ճանաչելու*»: Եվ ինչու՞ չլիմել հորեղբայր Համբոյին, քեկուզ նրա
ու Սանդրոյի միջև հին բշնամություն կար, նրա հարգված խոսքը չէր
անցնի, քանի որ Համբոն «*Չեզոք Լոռու ժամանակներում, այսինքն
երբ ոչ Հայաստանին ու ոչ էլ Վրաստանին ու Ադրբեջանին էինք են-
թարկվելիս եղել, Մամոռը խորհարքների կռվի վրա դազանակը
Վաթրնանց Ավետրքի գլխին տրաքացրել էր*» (էջ 301): Հեղինակա-

կերպարային ընկալումների ժողովրդական պարզության մեջ, նույն անկողմնակալ թվացող իմիջիայլոցությամբ ներկայանում է ազգային մեծ ողբերգություն, որի բուն պատճառը՝ տիրոջ բացակայությունը, նույնպես տեղային բնականությամբ է դիտվում՝ «իբր թե Հայաստան», «չեզոք Լոռի» կարկատանված տարածքում, ուր կարող են, սակայն, լուրջ կռիվներ լինել խոտհարքների համար: Օտարման անչափելիության մեջ քո տանից քո երկիր սահմանազատում չի կարող լինել, և ընդգրկման չափերը անընդհատ կարող են ավելանալ՝ ստանալով համատիեզերական անտերության զգացողություն: Իսկ այդ զգացողության հաղթահարման պատրանքային խթանիչներից մեկը, գուցե որպես հաճելի ինքնախաբեություն, դարձնում ենք հումորը կամ անորոշ արդարության ապրիորի սպասումը: Այդպես էլ Ջանդանի հուշի մեջ է ինչ-որ բան հենց այնպես մոմռում. «*Մենք ներկա չենք եղել, մեզ պատմել են... Կենտրոնի ներկայացուցիչն ասում է՝ չեք տրևեսությունը միացնում ենք Հովրիի տրևեսությունը... Ժողովուրդը պատրաստ է, ասում է՝ էդ դու չես խոսում, Սանդրո Վաթինյանն է խոսում: Ներկայացուցիչն ասում է՝ չեք կարող մեծ գործեր անել (Սա անընդհատ կցնցվելու մղվող Հայաստանն է - Վ. Ս.), շատ եք փոքր, համարյա թե չկաք... Հովիւրը համեմատաբար մեծ է: Ժողովուրդը ծեփում է՝ մեծը գումշի բրիքն է. մի ծիծաղ» (էջ 304): Անկումների դեմ այս ինքնամխիթարանքի ուրվագիծը լրացվում է Վաթինյանի վախճանի «արդարադատ» գնահատականով. լսվում է խոզեր պահող նախկին նախագահի հազացող-խազացող կանչը.*

«- Արա, էս ում ոչխարն է, ցրվում կորչում է, ա հիմար շան փղա, հեյ....

- Հը, կյանքիդ տերը մեռնի,- ասաց (Ջանդանը).- գործկոմի նման մարդուն փաթաթել կոխել է խոզանոցները» (էջ 308):

Իր (և ոչ միայն իր) համար պարզ ճշմարտություններից մեկը Հ. Մաթևոսյանը ձևակերպում է այսպես. «*Զգացմունքներ է հարուցում շատ ավելի երեկվա օրը, քանի որ հիշողությունների երեկվա հովիւրը բնակեցված է ցանկալի կամ արելի դեպքերով ու դեմքերով, որոնք են մեր հիշողությունների ոսկի նսրվածքը, հենց որն էլ կարող է դառ-*

նալ գրականություն»¹¹⁷:

Ջանդառի հիշողությունների այդ դաշտի կողքին և նրանից հետո Սիրուն Թեվրկի օտարման պարտադրանքները արդեն ուղղակի գործողությունների մեջ որոշակիանում են Մեծ պեպեների և Միջնեկ թաթարի, սրանց Շուշան մոր եսակենտրոն շահասիրության ուժի, հարևան Աղունի տնարար ապահովվածության և այս հիմքի վրա Թեվաններին տված գնահատականի բազմաձայնությամբ: Իր հայր Տիգրանից ստացած պաշտոնյա տիրակալության ուժը Շուշանի բնական ապրելաձևն է, որ տղաների մեջ հիվանդագին սրվածության է հասնում: Ամուսնու, պահեստապետի պաշտոնի և այլ մեծ ու փոքր կորուստներից հետո անգամ Շուշանի ձայնի տիրակալությունը ուղղակի բացասումն է բոլոր, և առաջին հերթին Թեվանների լուռ նահանջների, և բազմաձայնության կանոններով այստեղ նաև իրար են խառնվում լավի ու վատի սահմանագանց գնահատականները: Մի դեպքում Շուշանի պահանջն է, որ Թեվիկ պապը իր «անհեր երեխեքին» մի անգամ ունևոր գոմը չտարավ, «որ փեսանն, նախանշվեն ու սովորեն», և սրանից արված անկեցվածք եզրակացությունը, թե՛ «էս հալիվորները ոչ մի կարգին ճամփա են ցույց տալիս՝ որ իրենց ճամփով անշեղ գնանք, ոչ էլ մեռնում են՝ որ առանց խղճի մեր սրտով կառավարենք»¹¹⁸: Մյուս դեպքում հեղինակ-հերոս խոսքային ներձուկամբ այդ ուժի ինքնահաստատման մեջ հակաբևեռների էթիկական համադրումն է, որ կերպարի խոսքի մեջ օրինակելիի շեշտ ունի. «Պահեստըն աշդպես առանց կողպեքի ու կնքած զմուռսի թողեցինք եկանք (հերոսի խոսքը - Վ. Ս.), Շուշանն ինչպես կգա՝ զնացքը սահուն, հասակն ուղիղ, քերանը սեղմած, վշտացյալ աչքերը չոր, նազանը փեշի տակ (հեղինակի խոսքը - Վ. Ս.)... աշխնքն մենք էս ենք, աստված մեզ էս է սրեղծել՝ էս ենք, մեր հորեղբայր Մեսրոպին մեր Տիգրան հերը մատնել աքսոր է դրկել ու էղ է» (հերոս-հեղինակ (էջ 348)): Ու եթե անգամ «ամբողջ գյուղը Շուշանի թշնամին ու բանասարկուն է» (էջ 347), և օրիորդ Վրացյանի ձևակերպմամբ՝ պատրաստ է նույնիսկ նրան արտաքսել, և դա Շուշանին կստիպի մերժվածության ու հալածվածության ողբ խաղալ («Շուշանի

¹¹⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Մալխակ թղթի առջև, էջ 38:

¹¹⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 355:

բուկը լցվեց, ասաց՝ «ջանա՛, մամայիդ քեզանից կտրում, էս բշմամի գյուղից որոշումով հանում են. քու մաման քեզ տալ չի, ասաց, կշախկի, ուրները կհանի ու բոքիկ ճամփա կրնկնի. քու մամայի ցեղը սովոր է, կզևա արդար աշխարհ կգտնի»։ էջ 350), միևնույն է, ուժի տիրակալությունը՝ որպես հակադրություն, միշտ զգալի է մնում. «Ես եմ բաշխում, ե՛ս. էսքան ժողովուրդն, է՛, Շուշանի հացի ապրածն է» (էջ 350), կամ՝ «Ես էլ Տիգրանի աղջիկ Շուշանն եմ – իմ կյանքի ուղղությունը ուրիշի քոռերը չեն որոշելու» (էջ 357): Այսպիսով՝ բազմաձայնության արտահայտչաձևը երևում է ոչ միայն հեղինակակերպարային խոսքի սինկրետիզմի մեջ հերոսի ինքնությունությամբ, այլև օտարումների և արդար աշխարհի հակադիր (Թեվրկի և Շուշանի, քանի որ վերջինս էլ է որոնում այդ աշխարհը) ընկալումների իրավունքներում. հերոսի ակտիվությունը «ներսից տարեգրող» արձակագիրը բացակա ներկայությամբ իր բառի իրավունքը պիտի հավասարագորի բոլորի ազատությանը, այդ թվում՝ Վաթինյանների ու Շուշանների, և նույնիսկ, թվում է, պոլիֆոնիայի իր ձայներանգով իր իսկ նկատմամբ հակակրանք առաջացնող Մեծ պեպենի ինքնացուցադրանքին:

Իրենց տեսակը (շարության ու տիրակալության հայտանիշներով) Մեծ պեպենոտն ու Միջնեկ թաթարը ձևավորվել են ժառանգականությամբ ևս, դեռևս երեխա տարիքում հարևան Աղունենց խնձորենին կտրելու, մեղվափեթակը վառելու, անտառապահ Տիգրանի գոմեշը թունավորելու դառնությամբ. իսկ մանավանդ Մեծ պեպենը «հոր չհագած սապոզները հագին կանգնած սպասում էր մեծանա դեկավար դառնա» (էջ 353): Փոքր հորեղբայր Սիրուն Թեվրկին գյուղամիջում ի ցույց բոլորի ծեծելուց, նրա թուլությունը անընդիստ ոտնատակելուց, գոյությունը ցուցադրաբար չտեսնելու տալուց բացի՝ իր դավերն էր շարունակում Ռոստոմ քեռուց անտառապահի պաշտոնը խլելու համար («Տեր»-ի հիմնական կոնֆլիկտներից է) և մանր ու մեծ ցանկացած առիթ օգտագործում էր անտերության այս միջավայրում տիրակալ ուժ խաղալու, դեկավարին քարկոծելով՝ իրեն պատրաստի նախագահ հրամցնելու կեցվածքով, որով և դառնում էր սոցիալ-հոգեբանական լիարժեք ու հավերժակյաց ամբողջություն: Ահա և՛ իբր թե Տաշքենդ գնալու՝ Թեվրկի նախապատրաստությունը «հարազատո-

րեն» կիսելու համար նրան գյուղում հետևից քարշ տալով՝ դիտավորյալ բերում է գյուղամեջ, որտեղ նույն բացասող միավորների շարքն է ղեկավարում գրասենյակի կամ պատշգամբի անհեռանկար դատարկությունը՝ կայացած ու չկայացած պաշտոնակալիվների, մանր դավերի՝ իրենց ծածուկ ու բացահայտ կապերով, շահի՝ անմիտ ու ծիծաղելի թվացող քաշկռտությով: Վերատեսչի փնթփնթան պահանջկոտությամբ և «տեր» խաղալու հայտնի հիվանդությամբ Մեծ պեպեները նրանց բոլորին է շարտում իր խարխլող ու պաշտոնականորեն չոր խոսքերը. «*Վերևի թաղերից եմ գալիս, մեկառմեկ մտնել եմ ժողովուրդի բոլոր տները. աշխատանքը երեսի վրա թողած՝ ժողովուրդը պոկված գնում է* (բազմաձայնության մշտադիպական քաղաքական ենթատեքստը ևս – Վ. Ս.), *ղեկավար եք, ի՞նչ արգելք եք մտածել*» (էջ 391): Հետո տիրակալ այս նենգությունը կոնկրետացնում է Թեվրեկի վրա՝ դիվանագիտորեն մի հարվածով երկու որս անելով՝ խփելով վերջինիս ղեկավարին և փախչելու անիմաստ որոշմանը, որի հոգսը իբր թե ինքն է կիսում և դրան հասնում է ոչ թե ուղղակի պարզությամբ, այլ խոսքի աստիճանական ջղածգոմով. «*Ղեկավար ես, քու աշխատողն է, մի հարցրու տես ինչի է էստեղ... Տաշքենդ է գնում*» (էջ 392): Նույն չար ենթատեքստով հարվածը փոխանցում է բուն հակառակորդին՝ անտառապահ քեռուն՝ «բարեհոգաբար» հիշեցնելով. «*Ես ինքս եմ տանում... Գնում ենք մեր ախպորը բերենք*» (էջ 395), և իբր թե, կես-կատակ առաջարկում, որ Թեվրեկի փոխարեն ոչխարը պահի Ռոստոմը: Սրա դժգոհությանը, թե՛ «*Դու ինչ Ջանդառի հետ չորս՞ն ես դրկում*» («*Պա՛, սպանեց, քրոջ տղան քեռուն էղպես բան չէր անի*»,- որևէ ականատես հերոսի հետ կամ նրա փոխարեն բազմաձայնում է հեղինակը), պատասխանում է. «*Չորան, այո, ոչխարած, ինչո՞ւ մենակ Ջանդառի, Վաթրնանց Սանդրոն քեզանից ինչո՞վ է պակաս, որ խոզի կողքին կանգնել է*» (էջ 397): Այսպես այս աշխարհը ուրվականային ծաղրակելիվներում փոխադարձ ոչնչացման գաղտնի քայլեր ունի, բայց մաս կենսունակության բարդ լիցքեր:

Բազմաձայնության տարաշերտ հարաբերություններում ավանդական առումով վիպական կառույցի առանցքն են երկու Թեվկանների կերպարները՝ պատրանքային հաղթանակի և ուժի կառնավալային

մուտքից հետո անկումների բարդ զարգացումներով: Ջանդառի հաղթահանդեսը չի բողարկում ոչխարի որոնումների ընթացքում ի հայտ եկած գյուղացու մոլորյալ խեղճությունը, ավտոբուսի վարորդի ծաղրի, տասնյակ կանանց, հոգնած, կախ ընկած ուսով բարձրացնելու-ծի նստեցնելու և անճարակությունը ծածկելու ճգնանքի մեջ. «*Կնի՜կ, կնի՜կ, ծանր՜ր. Ջանդառս գլուխը տակն է տալիս բռցնում չիուն՝ նկարիչը նկարում է: Ջանդառս չեռները մեկնում, խորտում-պորտում նկարվածին վեր է բերում ուղիղ գեպին - էդ Լուսյան մի՜ն: Ջանդառս ուսը դմակի տակն է տալիս ու բռցնում չիուն՝ նկարիչը նկարում է - էդ Դուսյան երկու՜... Ես երեսուն եմ ասում՝ դու քառասուն ու հիսուն իմացիր» (էջ 275): Պատումի համադրությամբ ներկայացվող մեծ ու փոքր աշխարհների, հաղթանակի ու պարտության այս խառնաշփոթը և նրան հավասարագործող ներդաշնակությունը հակադրամիասնության կառուցվածքային կանոնով կարող են դիտվել որպես ենթատեքստային ընդգրկումներ, քանի որ բազմաձայնության ազատությունը ընկալումների շրջանակների հարաբերականություն է պայմանավորում: Օրինակ՝ ինչո՞ւ է «դրսում» թեկուզ պատրանքային հաղթանակը «ներսում» կապանքվում խեղճության անկումներով: Դրանցից որի՞ մեջ ենք ցանկանում տեսնել հումորային պատումով տրված Ջանդառի մուտքը «ի շրջանս իւր». ետ բերվող ոչխարի հետ հաղթանակը բեռնավորելով հալվայի կտորով, Սիրունի համար ծալովի դանակով, հարսների ծաղկավոր շալերով, Ջարխեչից գնած ձմերուկով՝ Ջանդառը «*առավուրվա դառը ժանգառի հեյր եկավ սուլեց, մոնղոլի նրա կարճավուր-լայնաթիկունը կերպարանքը սայթաքեց, քրքջաց, ու հին գերեզմանների մուրից չմերուկը գլորվեց:**

« - Այրա, բռնի՜ր,- ծիծաղեց,- ջարխեչեցին փախալ, կալկոխարա, բռնի՜ր:

Մյուս Թեվանը շապիկով-վարորհքով գունի ետևն էր, չարքի խիստի պես սրսփաց» (էջ 270):

Հաղթանակի տոնախաղի մեջ Ջանդառը չի մոռանում հրամանի շեշտը. դեռ խոհական սառնություն պահող Սիրունին ասում է, թե՝ շներին «*վար ես սովորեցրել, վար... Բուրքի շուն լիներ ու ասեր գնա, ու նստեր նայե՞ր...*» ((էջ 273) ցանկանո՞ւմ եք փնտրել ենթատեքստ

նաև «ներսի» խեղճությունների մասին. հեշտ է գտնել դա՝ ուժի և տիրակալության պակասի ազգային վտանգի փաստով, եթե ի բաց առնենք դրանց հիվանդագին դրսևորումները, որոնց առկայությունը ևս տեսանք այս վիպակում): Նույնպիսի ընդհանրացում է հաղթական կեցվածքի կույր անհաղորդելիությունը կողքին պատահածի, ասված պարզ ճշմարտության և այլնի նկատմամբ. Ջանդառը իր հաղթահանդեսային եռուզեռի մեջ չի էլ լսում Մյուս Թեվրեկի՝ սրափության ցնցում առաջացնող հարցը. «*Իբր որ քերեկ ես՝ ի՞նչ,- ասաց,- էս ու՞մն եմ*» (էջ 274):

Հաղթանակի դիմակահանդեսը անկումների ներքին լիցքերով դեռ պիտի շարունակվի՝ ընդլայնելու համար օտարման շրջանակները: Օրինակ՝ հուշի շառավիղներն են շարունակվում հեղինակի-հերոսի պատումի համադրությամբ տրված դեպքի մեջ՝ պատերազմից չվերադարձած մեծ եղբոր կնոջից պատանի Թեվրեկի լկման մասին. «*Սև դարաչին երեխայի նրա արբունքն ինչպես որ խլեց ու նրան նվազ թողեց, զոհված եղբոր՝ համարիք իր հոր անթույլատրելի կինը... Թեվանի կյանքն այդպես գլխին խփածի նման էլ զալիս է*» (էջ 279): «Արբունք» գեղագիտացված բառի և «անթույլատրելի կին» ժողովրդական ընկալման խորը համադրումների մեջ կառուցված համատեքստը, որ մաթևոսյանական է ընդհանրապես, կարող է ֆրոյդիզմ, էդիպյան բարդույթ («համարիք իր հոր կինը», այսինքն՝ մայրը) ակնարկել, բայց նպատակը, ըստ էության, հաղթախաղի տոնականության ճաքերի խորացումն է և քայլ առ քայլ իշխելու միտում հանդես բերող անկումների տարաշերտությունը: Դրան է միտված նաև հիշողությունը Մյուսի ծեծի մասին. «*Օրինակ, օրինակի համար եմք ասում, իր եղբոր զավակը, իր արյունը, մեծը՝ պեպեկոյրը, գրասենյակի դռանը ժողովրդի առաջ խփի փռի ու բանակային ուրները շեք-տված գլխին կանգնի, ուրեմն պատկերացրեք*» ((էջ 279) միշտ չանտեսենք ոճի համադրականությունը, որ ակունքվում է ժողովրդական «հատընտիրից»):

Ջանդառի «դրսային» օտարումը իր կողքից այսպես բերում և աննկատելիորեն առաջնային է դարձնում Մյուսի «ներսային» մերժվածությունը, դրա ներքին ու արտաքին ազդակները: Եվ բովանդակային

ու ոճական կամ նյութի ու բառի համադրումների միջավայրը ծրագրված ու տեղին դրվագայնության մեջ սահմանազատվում է պատումի երկխոսական հստակեցմամբ ևս. դրա կարիքը կար, որովհետև պիտի հաջորդի բուն կոնֆլիկտը: Անցումն ընդգծվում է անսպասելիության էֆեկտով, որը էպիկական խոսքի ներքին լարվածություն առաջացնող արդյունավետ միջոցներից է: Ամբողջ մուտքն ու ծավալուն հատվածը հուշում է, որ ավանդական առումով հիմնական կատարումը պետք է կապվի Ջանդառի կերպարի հետ, այլ կերպ ասած՝ նա պետք է լինի գլխավոր հերոսը՝ Սիրունի հարակից գոյությամբ, բայց և ազատության ուժով: Եվ հանկարծ՝ կտրուկ անցում. «*Բայց մեր խոսքը չիերի մասին չէ. չիերը Նաւ-ուրթից այս կողմի վրա իջան, բաց լանջի դանչկուրում էին* (ինչո՞ւ ներմուծվեց-հավասարագործվեց ձիերի պատկերը... - Վ. Ս.). *Ջանդառ Թեվանի մասին էլ չէ - Մյուսի՝ Սիրուն Թեվրկի մասին է»* (էջ 278): Հետո արդեն որպես Ջանդառի հուշի մեջ ճանապարհի անկումները հիշած և դրանց հիմնական կրողի՝ Մյուսի՝ սառը դիտողի վիճակից ակտիվության անցման քայլ, խոսքի համադրականությանը հաջորդում է երկխոսական հավասարակշռությունը, որ երկրորդ ցնցումն է (առաջինը ուրիշի ոչխարների ակնարկն է) նոր՝ Մյուսի ձայնի ունկնդրման սկզբում.

«*Սիրուն երեսը բարձրացրեց, խուսի կոպերը թրթռացին, ասաց.*

- *Ես գնում եմ էնիքը՝ Տաշքենդ...*

Ասավ (Ջանդառը).

- *Էդ ի՞նչ ես ասում, արա, որ էս մի ժամ է ասում ես՝ չեմ հասկանում:*

Ասավ (Սիրունը).

- *Էն է զահրումար եմ ասում:*

Ասավ.

- *Բա քու էդ հարցը իմ էս ուրախությամբ օրն էր բռնելու:*

Ասավ.

- *Իբր որ ուրախացել ես՝ էդ ինչի՞դ վրա ես ուրախացել:*

- *Ո՞նց քե,- ասավ: Ասավ.- Դիլիջանից ու Ղազախից հեկտ աշխարհը պարտել եմ, ուրիշ որ բան չլինի՝ զուր երեսուն ռուս եմ խորտել: Ախ՛շի,- ասավ,- մի էդ արադը դրա քերանը րուր՝ րեսները ինքն ուրա-*

խանում է թե չէ:

Կիսապ շիշը թևի փակ ու ձեռքը բերանին՝ Սուփին ասավ (Մյուսին):

- Ախպեր, վայ թե մերը չեն՝ էս քնակոլով շաշը չի ջոկում:

Ասավ (Մյուսը):

- Ես չգիտեմ, թող ինքը ասի» (էջ 280-281):

Կրկին որպես ենթատեքստային շերտեր տեսնելու հնարավորություն, կարելի է ընդհանրացնել, որ բոլոր արտաքին հաղթանակները, որոնց մեջ չի մտնում կարևորագույնը՝ հաղթանակն ինքն իր նկատմամբ, խեղճության ու անճարակության բարդությունների հաղթահարման տխուր ցուցադրանք են (պատմաքաղաքական հայտնի անուններով, փաստերով), և այդ պատճառով են ամենալուրջ ձևով ընդգծված դառնում ու պարտադրվում շքերթային-շքանշանային զավեշտախաղերը: Կամ ցանկացած օտարում արտաքին հարաբերությունների մեջ ու դրանցից առաջ (աշխատանքային-ծառայողական միջավայր, ազգային սոցիալ-քաղաքական վիճակներ և այլն) ինքնօտարում է, որ միշտ չէ որ թաքնվում է մարդու միկրոմիջավայրում, եթե մերժման-մեկուսացման լիցքերը առկա են անհատի մեջ: Ուստի ամեն մի չտարորոշված փախուստ (դեպի Տաշքենդ պայմանական տարածություն կամ այլուր) նախ և առաջ փախուստ է հերոսի «անձնական» տարածությունից, որ նշանակում է փախուստ ինքն իրենից, էկզիստենցիալ⁶ զմ տեսնենք այստեղ, թե⁶ հնագույն առասպելաբանության տարրեր՝ երկվորյակության բանահյուսական թեմայի (գնում է եղբորը բերելու և գուցե այդ կերպ ամբողջանալու) ինչ-ինչ ներառումներով:

Առայժմ Ջանդառը իր հաղթանակի պատրանքի մեջ թաքնված անկումների տարրերով բացում է միջավայրի և Թեվրկի հակադրության շրջանակները: Դա հարակցվում է կրկնվող անունների ու անանությունների խորհրդի բացատրությանը. մտածում ու առաջարկում են կամ ուզում են, որ «*Դսեղա մեր քեռոնց Հովհաննես Թումանյանի անունով մեր անունը Հովհաննես* (կամ Օհան-Վ.Ս.), *գրի, բայց գնում քեանում ենք Թեվան ենք*» (էջ 284), քանի որ գյուղը սիրում է անունն էլ իմաստավորել՝ անմիջապես ավելացրած մականուններով ևս՝ Ջանդառ (Ժանդարմ)-Գելխեղդ, Մյուս-Սիրուն-Վարդապետ և

այլն: Թեվիկը Մեծ պեպեանի տիրակալ փնթփնթոցին իր բողոքն է հակադրում. «*Մենք դե Մուրու մոզի, Սամոն* (Տաշքենդի եղբայրը - Վ. Ս.) *ու Խոզարած ենք, էդ է: Այսինքն ուզում էր ասել՝ այդ ինչպե՞ս է, որ մենք հորով-որդով էսպես Մուրի ու Խոզարած ենք, դուք էնիքը՝ էդպես պարտաստի ղեկավար»* (էջ 376): Մի շարք անգամներ շեշտելով, թե «*սրիպլած եմ լինել իմ ժամանակի տարեգիրը*»՝ Հ. Մաթևոսյանը նկատում է. «*Ուզում եմ ճշմարիտ վերծանողը լինել նրանց ճակատագրի, ովքեր անհատականություն են, բայց կորուսյալների ու նվաճումների ամփոփագիր են մտնում որպես անդեմ-անանուն-անցավ սոսկական միավոր*»¹¹⁹ («Երկու խոսք ընթերցողին»):

Անունների նույնությունը ոչ միայն միջավայրի կողմից նրանց անհատականությունը չտեսնելու, նրանց անդեմության գամելու հասարակական կեցվածքի արտահայտությունն է, այլ նաև օտարման պարտադրանքի հաղթահարման ակնարկ, որ երբեմն զուգահեռվում է տոտեմական հիմքի հակադիր ընկալումներին ևս: Այսպես՝ Ջանդառը հիշում է, թե ինչպես ոչխարի համար դպրոցից փախչելու վախը փորձում էր ծածկել մանկական հաղթախաղի (սա նրա գոյության ձևերից է և բազմաձայնության իրավունքը) ուղղակի զավեշտով. «*Չորեքթաքվում ու ոչխարի մեջ էինք մտնում, այսինքն թե փախստական Թեվանը չենք ու խոյ ենք*»¹²⁰: Բայց այս տոտեմական ձգտումին մյուս բևեռը հակադրում է մի այլ որակ. նկատելով, որ Մեծ պեպեանն ու Միջմեկ թաթարը իրար տանել չէին կարող, բայց Թեվըլին միասին համերաշխորեն էին ատում՝ հիշվում է Սիրունի դժգոհությունը. «*Գրասենյակի դռանը տվեցիք անտեր շան նման փռեցիք՝ մի չեն, մի տըրոց հանեցի՞: Մի արյուն ենք... Թաթարն ասաց. «Դու շան արյուն ես»* (էջ 294): Չմոռանաք Ջանդառի Գելխեղղ անունը, նաև այն, որ Մեծ պեպեանի հետևից անդեմ գնացող Մյուսի կողքին էին նույն ատելությունն ունեցող շները միայն: Խոյի տիրակալ ուժի, հաղթողի կեցվածքի բացատրման է շան՝ պնակալեզ ու քսմավող հավատարմությունը, որ աղավաղված ուժի ընկալումն է, բայց բազմաձայնության իրավունքով կարող է այլ բացատրություն ևս ունենալ, ինչպես որ սա. «*Իր վիճակի*

¹¹⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Մալխակ թղթի առջև, էջ 7:

¹²⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 2, էջ 285:

մասին մի որևիցե կարգադրություն թեպիկը Միջնեկ քաքարից էր սպասում, բայց Մեծ պեպենը խոսեց» (էջ 295): Խոսում է նաև Ջանդառի խոհական եզրակացությունը. «Էս աշխարքում ոչ մեկը ոչ մեկիս լավ ապրելը չի ուզում – ուզում են կարիքի մեջ լինես և իրենց կարեկցանքի ենթակայության տակ» (էջ 292), որ նա ասում է գործուն ձայնի իրավունքը Մյուսին փոխանցելուց առաջ:

Ջանդառի մուտքի պատրանքային հաղթախաղին զուգահեռվում-հակադրվում է Մյուսի մուտքի իրական հաղթանակի և ուժի ցուցադրումը՝ չնայած կերպարը մինչ այդ ստվերագծվել էր առավելապես փիլիսոփայական կրավորականությամբ: Տաշքենդի պատրաստության նպատակով գյուղ իջնելու համար Սիրունը փորձում է իրեն ենթարկել ճոխ խոտհարքում պարապությունից վայրենացած ձիուն. «Թեկուզ դու էլ ու տերդ էլ՝ երկուսդ էլ տրաքեք, իմ տակին մտնելու ես գյուղամեջ» (էջ 317): Այստեղ՝ բնության հետ բարդ ու պարզ հարաբերություններում նրանք ուժեղ են և անարդարության դեմ՝ ըմբոստ: Հուշի ձևով ներառվում է Սիրունի ընդդիմությունը գյուղի, այսպես կոչված, ղեկավարության դեմ. «Փեւրը գցեցինք պատշգամբ, ասացինք. «Էդ չեք ոչխարը, էդ էլ դուք»: Կարմրեցին, ուռան... Ռոստոմ Մեկիքյանը, սրա ախպեր Ռոստոմը, մեր եղբոր Վերանը (պեպենոտը, որի անունը միայն ինքն է տալիս – Վ. Ս.) ասացին. «Անվանապես ո՞ւմ նկարի ունես»: Չնայեցինք ով էր մեր առաջ, ասացինք. «Մեկառմեկ բոլորիդ. բոլորի՛դ», ասացինք: Մեր եղբոր զավակը գեշ նայեց, պեպենները կարմրեցին, բան չասաց ու մտապահեց» (էջ 322-323):

Ժողովրդական էպիզմին բնորոշ ներքին շարժունակությամբ հատկանշվող խոսքը լարվածությունն ընկալելի է դարձնում ուժի և թուլության՝ հասարակայնորեն խառնաշփոթի վերածված հարաբերությամբ, երբ իսկական ուժը արագ լուծվում է և շրջանակվում միայնության պատերի մեջ: Ուղղակի ընդդիմություն հանդես չբերած և իր միջավայրին, թվում է, հարմարված ու այլ կապերի մեջ միայնացած Ջանդառը ևս եկել էր մերժվածության մույն գիտակցության (նրա վերևի խոսքերը), ինչը դեռ մուտքից խոհականորեն պարզել էր Մյուսը, որի պարագայում պատմա-ենթատեքստային մեկնություն է հուշում հեղինակի-հերոսի այլ բազմաձայնություն. Աղունի «Միսնն քեռին մեզ

ծաղրեց, ասաց. «Ասորենց խրտնածին ուրն-անել չկա»։ Ուրեմն բոլորի առաջ թե մենք թե մժեղը - բոլորի, անխորի բոլորի։ Բնչո՞ւ, ի՞նչ պարմառով – մեր ոչ մի արարքով ժողովրդի աչքը չե՞նք վախեցրել» (Էջ 321)։ Նախ՝ վա՞խն է մարդկային հաղորդակցման գործուն միջոցը և միակը։ Հետո՝ իսկապե՞ս ենթատեքստում տոհմի պատմագրային պատկանելիությունը ինչ-որ բան է ակնարկում այլևս անհեռանկար չգոյությունների անխուսափելի փաստի մասին, որը ընդդիմության մեծ լիցք ունեցող և ճշմարիտն ասելու իրավունք ձեռք բերած Ադունը ընդհանրացնում է այսպես. *«Ոնց հիմնադրվում էնպես էլ գնում է, դու Ասորենց տեսակն ես, քեզանից ուղղվող չի լինի... Չերոնք որ փախչում են՝ իրենցից են փախչում – կարծում են գյուղից ու տեղից են փախչում, մարաղ»* (Էջ 329)։ Հիշենք նորից, որ ցանկացած փախուստ, անկախ արտաքին կապերի ցանցայնությունից, ինքնօտարում է։ Եվ վերջապես, բազմաձայնության ազատությամբ շառավիղվող այս արդիական ընդհանրացման մեջ Մյուսը ինչո՞ւ է բացարձակացնում հակառակ ուժերին, ե՞րբ և ինչպե՞ս է հնարավոր «բոլորի» էթիկական բացասումը. գուցե՝ որ օտարում են բոլո՞րը բոլորին, երբ չի ստացվում մարդու հասարակական կացութաձևը, և եթե փորձ է արվում, այսպես կոչված, կոլեկտիվ ստեղծել, ստացվում է հիմակ (հոշոտման ու վախի կապով) կամ նախիր (ցարքցրիվ անճարակության որոճումով), քանի որ հոտը գոնե «մեկի» հետևից գնալու կարգավորություն ունի (ինչպես «աղ-կոյունլու», «կարա-կոյունլու» ցեղի այսօրվա և բոլոր ժամանակների ժառանգորդները)։ չի ստացվում անգամ երամ, որը «վերևում է» (որքան էլ բանաստեղծների ազգ ենք), որի բաղադրիչներին կապում է նպատակակետի համընդհանուր ընկալման բնագոյը (էկզիստենցիալիզմի՞ է հասնում, թե՞ փորձում է այն շրջանցել Մաթևոսյանը՝ մանավանդ «Խումհար»-ի հայտնի բանաձևումով՝ Եգիպտոս չվող երամի մասին), եթե չմոռանանք, որ «երկիր» իջնելուց, հողի վրա կանգնելուց հետո երամի անդամները ևս առանձին միավորներ են...

Եթե Ջանդառի խոսքում մարդն ու իրավիճակը գործնական-առօրեական հուշի գեղարվեստականացման մեջ են հիմնականում, ապա Մյուս Թեվիկը օտարման գործոնը ներկայացնում է վերապրած-վերլուծված ընթացքի մեջ, և դա ավելի է ընդգծում մերժվածության հա-

սարակական ու գեղարվեստական հնչեղությունը, և գուցե սա է պատճառը, որ երկու հավասարազոր որակներից կենտրոնական դեր է ստանձնել Մյուսը: Երկու կերպարի խոսքն էլ, իհարկե, բառի գեղագիտական իմաստավորման և հեղինակային դիտողականության հավասարազոր լիցք ունեն, որ շատ նրբորեն է ներհյուսվում ժողովրդական բառամտածողությանը:

Այս հարաբերությունների մեջ կարելի է ընկալել մաս վիպակի վերնագրերի ենթատեքստային մեկնությունները՝ «Անձրևած ամպեր»-ից «Տաշքենդ»: «Անձրևած ամպեր»-ի մետաֆորային խորքը կարելի է բացել, և պետք է դա անել՝ նյութի նույն առաջադրանքից ելնելով. անձրևելուց, կենսաբեր հեղուկով «ներքևում»՝ մարդկանց երկրում, կյանք տալուց հետո, ամպերը կորցնում են իրենց արժեքն ու իմաստը, գոյաբերության էներգիան (բայց մարդկային նեղմտության սահմաններից դուրս՝ առժամանակ. հետո նրանց նորից պիտի սպասեն՝ գուցե արդեն ուշացած ու անհույս): Հիմա նրանցից չեն վախենում, քանի որ մարած է կայծակի-որոտի լիցքը (իրենը պարտադրելու, վախի միջոցով տիրակալելու ուժը, եթե դա է որոշողը). նրանք տրված-դատարկված, մերժված ու մենակ են, թեպետ միշտ ունեն «երկրի ջիղը, տերը» լինելու, «աշնան արևի» բերքաբերության հարաշարժությունը, որ ակունքվում է նրանց «սկզբից», որքան էլ ինքնասպանորեն «բռնորը» չտեսնելու տան նրանց: Իսկ մականունների-անանունության ենթաշերտային իմաստների մեջ՝ տոտեմական հուշումներից մինչև չգոյության և էկզիստենցիալ օտարումների հաստատումը «Տաշքենդ»-ով որոշակիացնում է փախուստի անորոշությունը, որտեղ տարածա-աշխարհագրական սահմանը բոլորովին էլ հիմնականը չէ: Այդ բացատրելի ու առարկայացվող փախուստի միտումը ձևավորվում է կառուցվածքային հետևյալ շերտերի մեջ. 1. Ջանդառի հաղթահանդեսի պատրանքից մինչև Ծմակուտը Հովիտին տալու, մեծ ու փոքր միջավայրերի կողմից Մարդու բացասումը հեղինակ-հերոսի խոհական գնահատումներով: 2. Սիրունի կողմից իր կյանքի-ընտանիքի-կերպարի ընկալման-բացատրման մեջ ուժի ինքնագտնումի և ընդդիմության ճգնանքը, որի վերլուծական ամփոփումը կրկնաբանում է Ադունը Ասորենց մասին դատողությամբ: 3. Օտարման տեղային տերերի հետ

հանդիպադրումը առօրյականոթեն անիմաստ է դարձնում փախուստի ենթագիտակցությունը, քանի որ դրա արքունիքի բնագորը ևս կար Մյուսի ու Ջանդառի մեջ, որը յուրովի հաստատվել է վերջինիս գործնական սկեպտիցիզմով. «Այդա... այդա,- ասավ,- դե մնացինք էլի ևս ու դու» (էջ 296):

Իսկ առաջին գյուղ իջած Սիրուն Թեվրեկի ամեն քայլ մղում է կոնֆլիկտի այդ լուծման բազմաձայնային հաստատումներին, և միշտ առաջ են գալիս երևույթի սոցիալ-հոգեբանական եզրեր: Գյուղում բոլորի տները, շատ կամ քիչ, ամառվա վիճակի ու ձմեռվա պատրաստության կանոնավորություն ունեն, իրենցը միայն անարդյունք չերևացող աշխատանքն է. «*Ջանդառն ու մենք խորի հարցը դեռ պիտի մտախոհվեինք՝ որ նոր չյուն գար*» (էջ 324): Իր նման սահմանախեղոված ու մենակ մնացած տուն հասնելու համար էլ ճանապարհը ուրիշից պիտի հայցեր, քանի որ ցանկապատված է ամեն ինչ: Մյուսի ու հարևան Աղունի երկխոսությունը, ավանդական գրական ձևի մեջ, ուղղակի հստակեցնում է վերջինիս ապահով տունուտեղի անհաղորդակցությամբ Տաշքենդի փաստի անտարբեր ընդունումը, Թեվրեկի, թվում է, հենց այնպես վիրավորված լինելը բոլորից, մասնաճանց ու իր միջև եղած բոլոր սահմանների համար, որ միշտ խորացնում է կերպարի անձնականությունը ուրիշ միջավայրում:

Բուն հակադրությունը Մեծ պեպենի հետ Թեվրեկը ներկայացնում է նուրբ շրջանցումներով՝ հոգեվիճակային արձագանքը կապելով կրկին շների հետ. «*Շներն առաջ ընկան ու չասացին թե ծեծից հետո սառն ենք և առհասարակ պարզ չի մենք կզնա՞նք նրա դաժան ուրբ. քայց ինչքան չլինի արյունով հարազատ ենք*» (էջ 333): «Արյունով հարազատությունը», հոգեհարազատության և այլ մարդկային կապերի ընդգծումն ու բացասումը լինելով՝ զգացնել է տալիս մասնաճանցում ինքնարդարացմամբ թուլության ու խեղճության հաղթահարման ճիգը: Որովհետև այդ թուլությունը ներքին ուժի հաստատ առկայության (այն կա) հակադրությունը չէ, պարզապես պեպենուտի «*ներկայությամբ Թեվրեկը ճնշվում ու միտքը սառչում էր*» (էջ 371): Այս դիտարկումը, որը ևս մարդկային հոգեբանական մեծ ընդհանրացում է, նույնիսկ ոչ այնքան բանականի անճարակացումն է անբան ուժի

հանդեպ, որքան բնական մարդու անորոշությունը կամ դրա զգացումը շահի աղճատումների մեջ ողբերգաբար կամ ծիծաղելիորեն դիմակավորված մարդակերպի ճահճուտ-միջավայրում, իսկ բնականությունը միշտ թուլություն է դառնում կամ այդպիսին դիտվում անմաքուր խաղի սարդոստայնի մեջ:

Պեպենոտն այդ խաղը սկսում է՝ սարից բերածը Թեվրկից արհամարհանքով մորը փոխանցելով: Եվ հաջորդող դրվագը այդ պարզ հակադրության կամ անհամատեղելիության բազմաձայնային դրսևորումն է՝ հստակված երկխոսական կառուցվածքով. Թեվրկի խոսքի մեջ ինքնարդարացման խուսափողական ենթագիտակցությունը կա, Սեմ պեպենի ձայնը, ինչպես միշտ, անհաղորդակից «ղեկավարի» տիրակալական կաղապարի մեջ է, և այս ներքին հոգեվերլուծական լիցքը Մաթևոսյանի ոճի բնորոշ առանձնահատկություններից է միշտ.

«- *Տաշքենդ էի գնում, ուզում էի Տաշքենդ գնամ:*

Հլսե՞ց, չլսելո՞ւ րվեց - ասաց.

- Պիպի լիցենզի առնվի:

Ի՞նչ էր ասում. մեզ հետ չէր խոսում, բայց ի՞նչ էր ասում. հետո հասկացնող եղավ, հասկացանք, որ անրառապելության վրա վաղուց է պրփրվում» (էջ 334):

Չնչին կրքերի շահամոլ գերակայությունը գուցե երեխայորեն պարզ, բայց մեծ ձգտումի՝ օտարությունից ելքորը բերելու նկատմամբ, իսկապես, անհաղթահարելի է դարձնում օտարման ճապաղը, և լույսին ապավինելու ճգնանքը կրկին հանգեցնում է ժողովրդական հումորին: Դիպոտը անիմաստ տաշող պեպենոտի այդ անհաղորդ կարծրությունը նույնն է, «*ոնց որ Մուրադենց Բանասյրեղծը Մելքանց Բշուկի վրա Հովհաննես Թումանյանից սրտառուչ բանասյրեղծություն ասի: Դպրոցում ոչ մի ուրանավոր չի սովորել*» (էջ 335):

Հաջորդ բառափրավիճակը նոր ու անսպասելի ձայնի ներառումն է, որով օտարման շառավիղները Թեվրկի ներսից դուրս են գալիս դեպի գյուղի կամ տեղային տարածքները և կրկին նրբորեն բարձրանում երկրի-պետության մակարդակ: Ռուս հարսի ներխուժած միջամտությունը նախ գալիս է նորից խառնելու և հաստատելու փախուստի տարածական անորոշությունը, միտումնավոր արված աշխարհագրա-

կան սահմանազանցությունը. «*Իրենց Ռուսաստանների* (Տաշքենդը Ռուսաստան է, իսկ Հայաստանը մերն է «իբր թե» -ով – Վ. Ս.) *անունը լսեց թե չէ, դուրս թռավ՝ թե ես չեզ թարգմանիչ, տարգմանիչ գնում եմ: Մերժվելու վախից՝ այսինքն որ կկանգնեն կմերժեն, երեսը ծռում ու լաց էր լինում, գնալու ցանկությունից՝ այսինքն որ միգուցե հանկարծ թողնեն, աչքերը շողում էին, շալն ուսերին խաղացնելով քիչ էր մնում ռբսի պարը պարի»* (էջ 336. միշտ՝ հոգեվերլուծական խորքը՝ հեղինակի-հերոսի ներդաշնակ պատումի էպիկական շարժումակությունը): Տեր լինելու բնագործ թույլ չի տվել, որ նրա մեջ այստեղ հարս գալու անորոշություններից հետո անգամ մարի հակադրվելու ուժը. փոքր եղբորը ուղղած Մեծ պեպենի հոխորտալից հրամանին («- *Տուր, արա,- ասաց,- հասցրու մի սրա բերնին*». էջ 337), ռուս հարսը երկար հնազանդությունից հետո կարողանում է հակադրվելու ուժ ունենալ. «*Գնա քու կնիկի բերանը ցեպի*» (էջ 339), և տեղին է համարում սոցիալ-հոգեբանական արժեք ունեցող հիշեցումներ անել. «*Քու ախպեր օգոստոսին տաս մանեկ սրացել է, դու էդ ու՞մ պող աղայի պես ցախսում ես*» (էջ 341): Մեկ որ հոգեբանական, անգամ քաղաքական հիմնավորումներով (թիկունքում Ռուսաստան հզորության մեջ ծնված ու նրա քաղաքացին լինելու ուժն է) հակադրության հաղթարշավը սկսվել է, այն շարունակվում է արդեն անխոցելի ու լուրջ փաստարկումներով. «*Այստեղի լեզվով չկարողացավ բողոքը ձևակերպի, ռուսերենի կապեց ու այստեղի կարգերը ջնջեց, իրենց երկրի կարգերն էլ մեծարե՛ց, բարձրացրեց*» (էջ 342):

Սիկրո և մակրո աշխարհների բարդ կապերի, դրանց կրող «փոքր» (թե «մեծ») հերոսների հոգեբանական խորքային անցումները ավարտին մոտեցնելու նախաշեմին արվում է ընդհանրացում, որը կրկնաբանություն կարող էր թվալ, եթե գրողական պարտադրանք լիներ (որ Մաթևոսյանի խորքարվեստում բացակայում է), այլ ոչ թե հեղինակ-հերոս-ընթերցող հավասարազոր ազատությամբ բարդ ճանապարհ անցած կերպարի պոլիֆոնիկ ինքնամփոփում. «*Բոլորը բոլորից նեղացած էին, ոչ մեկի միտքը ոչ մեկին հայտնի չէր, մեջները՝ այսինքն արանքներում մի տաք խոսք չկար, և անհայտ էր՝ ներսները կա՞ր արդյոք մի տաք խոսքի, մի վերաբերմունքի, իմ ցավը մեջտեղ*

դնելու մի ռիսկ» (էջ 393): Մարդկանց «արանքներում» ջերմության կապի որոնումները «ներսում» լույսի գոյության կասկած պիտի առաջացնեն, քանի որ փաստորեն չի ստացվում «ուրիշի» ցավը «իմը» համարելու բնական ու բանական կարողությունը: Իսկ վիպակի ավարտի այս վերացարկումները գուցե կոչված են հավասարակշռելու լուծումի առօրյական հիմքերը: Միջավայրի նկատմամբ հակադրության և օտարման վերացարկումը նաև Մյուսի պահվածքի փոխափայլական ձևի մեջ է, որ կրկին հոգեվերլուծական շերտեր ունի. «*Միտուն երեսը վերև պարզեց, բայց չպարասխանեց. մինչև հիմա զուխը կախ էր կանգնած, հիմա էլ երեսը պարզած կանգնեց*» (էջ 394): Իսկ այս ամենի կենցաղայնորեն շոշափելի հակակշիռը այն է, որ պարզվում է Թեվրի խնայողությունը բանկից փոխանցվել է մույն տաշքենդցի Սամվելի երեխաների «ալիմենտին», և դեռ մա հեռագրով փող է պահանջում իր դատավճիռը փոխելու համար:

Ահա վերացարկումների ու առօրյական կապերի մեջ ներկայացվող այս՝ նաև արտաքին ու ներքին օտարումների բարդ ճանապարհ անցած հարաբերությունների պատասխանը Տաշքենդ գնալու մրմունջի և օդու շշի հետ ճամփեզրին հարբած-ընկած Մյուս Թեվանի խուլ առաջարկն է՝ իրեն գյուղ հասցնելու պատրաստական ծանոթներին. «*Մի՛ գնացեք, էնտեղ մարդ չկա, բոլորը մեռել ու կորել են, բոլորը*» (էջ 415): Գյուղական-տեղային, մարդկային-հոգեբանական, փոխափայլական-գեղագիտական ամենաարդիական հնչելություն ունեցող հարցադրումները ի վերջո հանգում են ազգային գոյաբանությանը: Հ.Մաթևոսյանը ստիպված է լինում կրկին արձանագրել. «*Մենք ենք սրբեղծում էն մթնոլորտը, որի մեջ ժողովուրդն ազգ է դառնում*»¹²¹, ինչպես որ «*Խաչարուր Աբովյանը վերածնեց Խորենացու անցյալը*»¹²² (և ուրեմն՝ «*Երևի թե ամեն մի երկիր իր մշակույթի գավակն է, ոչ թե մշակույթն է երկրի գավակը*». էջ 32. «Մեր մախնին հիմա մենք ենք»):

Այսպիսով, քրոնոտոպային ամբողջության մեջ դիտելով մարդուն, Հրանտ Մաթևոսյանը հայի տեսակի ու պատմության խնդիրները ընդհանրացնում է ժամանակակից գյուղի մարդկանց պարզ ու խորքային

¹²¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հ. 2, Եր., 2005, էջ 610:

¹²² Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 120:

կերպարներում, իր պատմափիլիսոփայության հիմքը դարձնում կերպարի ներքին ուժի ու թուլության հարաբերակցումը արտաքին ազդակներին: Պատմական տարբեր դարաշրջաններում հայի խոսքի ու գեների կռիվը ի վերջո ընդհարվում է ցանկացած արարմանն անընդունակ ոչխարանուն ցեղերի-թուրքի անբանական հայտնվելուն, և բացվում են ազգային ուժի ու թուլության գաղտնաշերտեր, որոնք ցուցադրվում են ոչ միայն էսսեի ժանրի հրապարակախոսական էջերում, այլ նաև Ծմակուտ- «լույսի հովիտի» բնակչի (Մեսրոպի և այլոց) դատումների ու ապրումների մեջ: Աշխարհի հետ մշակութային կապերի «կայսերականությամբ» հարաբերված հայը չստեղծեց ռազմաքաղաքական կայսրություն, և այս հարցադրումները Հրանտ Մաթևոսյանի պատմափիլիսոփայության մեջ որոշակիացնում են ազգային միասնականության գոյաբանական գործոնի և դարերի հարվածների մեջ քայլ առ քայլ օտարին ապավինելու արատի ընկալումը: Գոյաբանական առանձնահատուկ իմաստ է ստանում սեփական պետության իրականությունը և պետականության գիտակցությունը, որի հաստատումները գրողը ենթատեքստում է թողնում՝ միտումնավոր բացահայտությունը վստահելով ընթերցողին, ինչպես «Չեզոք գոտի» դրամայում մինչև վերջ չմաքրվող ժանգապատ թրի և Բագրատունյաց վագրի թաթի տակ գտնվող գնդի («երկրա...») պատկերներն են: Այսպես Հ. Մաթևոսյանը պատմության ժամանակատարածական միասնության մեջ բացում է ուժի և խեղճության, անելու և լինելու կերպարային գծերը, որոնք հարաբերվում են քաղաքակրթությունների բնույթի, դրա ռազմաքաղաքական ու մշակութային էության, այդ ամենի մեջ հայի տեսակի ինքնահաստատման բարդությունների հետ:

«Դրսի» աշխարհի և մեծ քաղաքակրթությունների հարաբերությունը պարզ մարդկանց «լույսի հովիտ» ապրելավայրի և բնավորության հետ գեղարվեստական այլ ընդգրկումներով է ներկայանում «Խումհար» և «Հաղարծին» երկերի տիպաբանական շերտերում: Բովանդակային անցումները, հոգեբանական ու գաղափարական դրսևորումներով, որոշակիանում են արվեստի մարդկանց երկխոսական հանդիպողություններում Մոսկվայի Կինոյի տանը և Հայաստանի սարերում ու գյուղերում, առանցքում պահում ներկայի ու անցյալի,

հայրենիք-երկրի ու տիեզերքի, ստեղծագործական պահի ու արդյունքի մեջ մեծ անհատների և միջակությունների, մարդու և բնության կապերի մեջ քաղաքակրթություն ներմուծելու համընդգրկուն խնդիրները: Այս ամենի տիպաբանությունն առնչվում է քրոնոտոպի, «մարդը մենակ է» փիլիսոփայական դատողության և բնության հետ դրա հարաբերման (չվող թռչունների երամը, մորեխի պարսը, մեռնող թռչի ծառը), դրանցում արվեստի դերի, ազգային խնդիրների հետ կապերի, կերպարային հարաբերություններում կնոջ՝ որպես նախնական բնագլխի հոգեբանական բարդ առնչակցությունների կրողի, հեղինակի ստեղծագործական հոգեբանության պահերի (հայոց լեռներում երբեմն ռուսերենով հաղորդակցվելու պահանջի, կերպարի մեջ հեղինակի ներկայության երանգների), գրողի ոճի խոհական-«խնտելետուալ» և էպիկական ընդգծումների հետ: Այս վերջին առումով ենթատեքստային խորք ունի այն, որ եթե դրսում հեղինակ-հերոսը չի տրվում նահանջի պարտադրանքին, ապա հայրենի տարածքներում պատմող-հեղինակը պայքարող-հաղթողի վիճակների մեջ չէ: Երկու ստեղծագործություններում էլ ուղղակի կամ անուղղակիորեն գեղարվեստական նյութը առնչվում է տեր-արարող-պահպանող լինելու վստահությանը:

Ուրեմն՝ ի՞նչ կարևորություն ունի «Տերը» նշանակարգը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: «Ահնիձոր» ակնարկից սկսած՝ և հետագա համարյա բոլոր գործերում, մարդ-բնություն ներդաշնակության հիմքի վրա է դրոշվում տեր լինելու հոգատարության և արարման կարողությունը՝ որպես հակադրություն անբանական սպառումների և ոչնչացման: Տարբեր ստեղծագործություններում դիտարկված այս սկզբունքի տիպաբանական քննությունը ամփոփվում է «Տերը» և «Տախը» գործերի տարբերակային բնութագրի վերլուծությամբ: Կինովիպակի դիպուկ խտացումներով կառուցվածքը, գլխավոր հերոսի կոնֆլիկտային հարաբերությունն ու բանավեճը ոչ-տերերի սպառման ցուցադրանքների դեմ, ավելի ուշ տպագրված վեպում այդ հերոսի ծնունդի ու հայտնության և անգավակության մետաֆորային խորքայնության մեջ ներկայացվում են ծավալուն տարբերակով, զավակ ունենալու ցուցադրանքով մի այլ կնոջ հետ, որի հոգեկան անհավա-

սարակչի՞ն պահվածքը ևս կինովիպակում տրված է կարճ ու դիպուկ խոսքային իրավիճակի միջոցով: «Տախը» վեպի կիսատ մնալու անորոշության մեջ Ռոստոմի ջղաձիգ լարումը լիովին գեղարվեստական ամփոփում է ստանում «Տերը» վիպակի ավարտին նրա դրամատիկ միայնության պատկերով և այն իմաստավորով ու շարունակականությամբ հաստատող մանկական գավեշտախաղով-«կտոնավալով»:

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի բնորոշ կողմը մնում են գրող-կերպար-ընթերցող բազմաձայնության մեջ հերոսի օտարման միշտ նորովի ցուցադրումները, բնական մարդու ազատության ճիգերը հասարակական անբնական ճնշումների դեմ, ինչի տիպաբանական արտահայտչաձևերը վերլուծվում են տարբեր ստեղծագործությունների օրինակներով, իսկ այն ընդգծվում և ամբողջանում է «Տաշքենդ» վիպակի քննությամբ: Գրող-կերպար ոճական համադրությունը այստեղ գեղարվեստական բարձր որակ է դառնում, հեղինակի խոստովանմամբ՝ «ժողովրդական հիշողության հատընտիրից» սեփականած լեզուն գրականություն է բերվել այս ստեղծագործության մեջ. «Խիզախեցի այդ անել միայն «Տաշքենդը» գրելիս»: Վիպակում մյուս երկերի որոշ հերոսների ներառման հայտնի փորձը այդ բազմաձայնության մեջ, երկու Թևանների հակադիր կերպավորումներով և միջավայրը ամբողջացնող կերպարների ընդգրկումն ներկայությամբ գեղարվեստորեն ամբողջացվում է հերոսի օտարման տեղային ու համամարդկային փաստը: Սա ընդհանրապես գեղարվեստական խոսքի բարձր առաքելություններից է, որը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում իրագործվում է ժամանակատարածական ընդգրկումների, բնականի ու անբնականի, կերպարի դրամատիկ ծավալումների, «քաղաքակրթական» հարվածների մեջ մերժված լինելու համընդգրկում դրսևորումներով:

SUMMARY

The typology or character and context in Hrant Matevosyan's Prose

Vazgen Safaryan

In the monograph, the characteristic aspects of Hrant Matevosyan's work are analyzed via application of structural and typological principles of chronotope, local and universal inclusions of the character, contemplative-metaphorical and epic combinations of the writer's style. The writer's historical philosophy is presented in the intertemporal movement of the hero, when the man of modern rural world summarizes national and universal qualities in himself, with artistic reflections of the relationship between natural and civilized, imperialism and locality, strength and weakness, the private and the general, and related to this, the issues of state consciousness ("Metsamor", "Chezok Goti (Neutral Zone)", "Ashnan Arev (Autumn Sun)", etc.).

These and the issues of progress, science and art, as well as the preservation of human nature in their developments are examined in the image relation within the environment of the big city, the Moscow Cinema House ("Khumhar") or within the Armenian mountains and monasteries ("Haghartsin"). In a typological structure, the characters are viewed through opposing perceptions of the truth of nature and the distortions of civilization.

It is embodied by the dramatic desire to preserve the divine qualities of being a lord-creator in a person ("Tere ("The Lord")", "Takhe ("The Throne")"), the result of which is also the alienation and isolation of the character, sometimes an unspecified escape. These typological layers of contrasts and harmonies are beautifully completed with the polyphony characteristic of Matevosyan's style (from "Menk enk mer sarery ("We are our mountains" to "Tashkend"), when the equal freedom of writer-character-reader fully determines the universal value of true fine art.

АННОТАЦИЯ

Типология образа и контекста в прозе Гранта Матевосяна

Вазген Сафарян

В монографии характерные стороны произведения Гранта Матевосяна анализируются по типологическому и структурному принципу хронотопа, местного и общечеловеческого охвата образа, сопоставления вдумчиво-метафоричного и эпического стиля писателя. Историческая философия писателя представляется в пространственно-временном движении героя, когда сегодняшний выходец из сельской глубинки воплощает в себе национальные и общечеловеческие качества: в соотношении естественного и цивилизованного, имперского и местничества, силы и слабости, частного и общего, и связанного с этим художественного отображения проблем осознания государственности («Мецамор», «Нейтральная зона», «Осеннее солнце» и др.).

Это, а также вопросы прогресса, науки и искусства в процессе их развития сохранение человеческого соотношением образов обсуждаются в Доме кино большого города – Москве («Похмелье»), или среди армянских гор и монастырей («Агарцин»). В типологическом построении образы рассматриваются в противоречивых восприятиях природной подлинности и цивилизационных искажений. Это воплощается драматичным стремлением сохранения в человеке божественных качеств создателя («Господь», «Свиноматка»), в результате чего иногда происходит отторжение и изоляция образа, зачастую – бегство в неизвестность. Эти типологические наслоения противоречий и гармонии художественным образом приходят в целостность характерной стилистике Г. Матевосяна полифонией (от «Мы и наши горы» до «Ташкент»), когда эквивалентная свобода писатель–образ–читатель полностью обуславливает общечеловеческую ценность настоящего искусства.

ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, Երևան, 1978:
2. Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, Երևան, 1983:
3. Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, Երևան, 1985:
4. Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 2, Երևան, 1985:
5. Հրանտ Մաթևոսյան, Մի ուրացեք ձեր եղբորը, Երևան, 2002:
6. Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ քղթի առջև, Երևան, 2004:
7. Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հատոր 2, Երևան, 2005:
8. Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Երևան, 2005:
9. Հրանտ Մաթևոսյան, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Երևան, 2006:
10. Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր 1, Երևան, 2017:
11. Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր 2, Երևան, 2017:

* * *

12. Սասունցի Դավիթ, Երևան, 1981:
13. Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1968:
14. Խաչատուր Աբովյան, Երկեր, Երևան, 1984:
15. Հովհաննես Թումանյան, Ընտիր երկեր, հատոր 2, Երևան, 1985:
16. Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատոր 4, Երևան, 1987:
17. Կիմ Աղաբեկյան, Հրանտ Մաթևոսյան. Ծնակուտի վիպասքը, Երևան, 1988:
18. Նանա Բագրատյան, Հրանտ Մաթևոսյանի հրապարակախոսությունը, Երևան, 2009:
19. Վ. Ա. Գրիգորյան, Հրանտ Մաթևոսյան, Երևան, 1989:
20. Մուսաննա Թումանյան, Տեսակի խնդիրը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում, «Մաթևոսյանական արձագանքներ» ժողովածու, Վանաձոր, 2011:
21. Գևորգ Խոլիյնյան, Ազգային և ազգային-պետական գաղափարախոսություն, Երևան, 2003:
22. Համո Մաթևոսյան, Հավատարմություն, «Մաթևոսյանական արձագանքներ» ժողովածու, Վանաձոր, 2005:
23. Սերգեյ Սարինյան, Հրանտ Մաթևոսյանի ժամանակը, «Մաթևո-

սյանական ընթերցումներ»- 1 ժողովածու, Երևան, 2006:

24. Ալբերտ Ստեփանյան, Պատմության կերպավորվածները Մեծ Հայքում, Երևան, 2012:

25. Հովիկ Վարդումյան, Ջրույցներ Հրանտ Մաքսոսյանի հետ, Երևան, 2003:

26. Ալիս Տեր-Ղևոնդյան, Դիցարանական մոտիվները Կորտասարի ստեղծագործություններում, «Գրականագիտական հանդես»-Բ, Երևան, 2004:

27. Սարգիս Փանոսյան, Հրանտ Մաքսոսյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1984:

28. Ժենյա Քալանթարյան, Մաքսոսյանի դասերը, «Մաքսոսյանական ընթերցումներ» -1 ժողովածու, Երևան, 2006:

* * *

29. Бахтин М. М., К эстетике слова, «Контекст - 1973», Москва, 1974.

30. Бахтин М. М., Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь), «Контекст - 1972», Москва, 1973.

31. Бонецкая Н. К., Проблемы методологии анализа образа автора (сборник «Методологи анализа литературного произведения»), Москва, 1988.

32. Кедрова М. И., Принципы художественного воздействия и восприятия в творческих системах романтизма и реализма (сборник «Творческие методы и литературные направления»), Москва, 1987.

33. Лосев А. Ф., Логика символа, «Контекст -1972», Москва, 1973.

34. Сидни Финкельштайн, Экзистенциализм и проблема отчуждения, Москва, 1967.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱԶԳԵՆ ՀՄԱՅԱԿԻ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

**ԿԵՐՊԱՐԻ ԵՎ ՀԱՄԱՏԵՔՍԻ
ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

Հրատ. պատ. խմբագիր՝ Լ. Հովհաննիսյան
Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Ա. Գույումջյանի

Ստորագրված է տպագրության՝ 13.09.2023:

Չափսը՝ 60x84 $\frac{1}{16}$: Տպ. մամուլը՝ 9.5:

Տպաքանակը՝ 100:

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