

## ԱՐՄԻՆԵ ՄԱՆԱՍՅԱՆ

N 62 միջև. դպրոցի ուսուցչուհի

ՄՈՒՇԵՂ ԳԱԼՇՈՅԱՆԻ ՊԱՏՄԱԾՔՆԵՐԻ  
ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԸ\*

**Բանալի բառեր** - պատմվածք, բանարվեստ, սասունցի, եզերք, սկիզբ, ճակատագիր, ժողովուրդ, մշակույթ, վանք, ժամանակ:

Պատմվածքի ներհույս «աշխարհագրության», հոգու անսահման իր սկիզբն ունի ժամանակակից արձակում Գալշոյանի «եզերքը»: 60-ական թվականների վերջին հանդես եկած այս «խենթը», ծուռ սասունցին, ասես հայ մշակույթի, իր ժողովրդի ճակատագրի բյուրեղացած մարմնավորումն է իր կյանքով և ողբերգական վախճանով...Տառապալից, տքնանքով և արարումով լեցուն մի հոգեաշխարհ, որ ճակատագրի կանչով «հոգեգաղթի» ճանապարհներից «հոգու վերադարձ էր» տեսնում հայրենի եզերքի մասունքներին: Նա ասես պատմվածք չէր գրում, նա Առաքելոց վանքի կռվում չարձակված գնդակն էր կրակում, որ ցավի, հիշողության, մաքառումի ողիսականն է երեկվա ու այսօրվա, գալիքի հեռապատկերում:

Գալշոյանի ստեղծագործությունը ժանրային հարուստ բովանդակություն ունի (ակնարկ, էսսե, վեպ, վիպակ, հրապարակախոսություն): Պատմվածքը այս համակարգում իր ուրույն, ծավալուն տեղն ունի, ավելին՝ Գալշոյան «երևույթի» ամենախիտ տարածությունն ընդգրկող:

Նրա պատմվածքների «Մարութա սարի ամպերը» հավաքածուն յարահատուկ ամփոփ աշխարհ է, որն իր էությամբ «ճանապարհներից եկող» ու «ճամփաներ բացող» կեցության մի արահետ է մեր գրականության պատմության մեջ, որի նախահայրը Բակունցն է ավանդույթների իր ուղեբեռով:

Գրականության պատմությունը անդրադարձել է գալշոյանական «գալիքին և վերադարձին», ուստի, փոքր-ինչ համառոտելով, անդրադառնանք գրողի մեծ տքնանքի այն ճանապարհին, որը, ցավովք, մնաց կիսատ, գուցե ոչ ամբողջական, սակայն ոչ թերի...

\* Հոդվածն ընդունված է տպագրության 12.03.2020 թ.:

Գալշոյանը իր պատմվածքներով մարտի դաշտ էր ելել: Իր ժամանակաշրջանի բարդ, հակադիր պատմական ընթացքի մեջ որոնում, հեռու-մոտ գյուղաշխարհի մի «անկյունում» մեծածավալ աշխարհի հեռուները ասես տրոհում էր ժամանակի մեջ, իրական-շոշափելի-պատրանքային-հոգևոր պատմության և հիշողության կետում խարսխում ներկային (ժամանակի իրական հոսքին) մերձեցող և ձուլվող գալիքը: Իր մտապատրանքում ասես Գալշոյանը «պատմության հատընտիր է» հյուսում մարդկանց և հայրենիքի ճակատագրի մասին, քննում ժողովրդի ողբերգական և հերոսական անցյալն ու հարատև ոգին, ուստի «Էն հերոսական դրվագները, որ մեր պատմության մեջ փայլատակում են», պետք է ժողովրդին Ոգի ներարկեն<sup>1</sup>: Հավանաբար այստեղից է սկսում Գալշոյանի «տեսիլի դաշտը» (Աթաբեկյան), որն առնչվում է գրականության նախահիմքերի՝ «ռոմանտիկական սկզբի» (Ղազարյան) կեցությանը:

Ռոմանտիզմը նախորդ դարի 60-ականներին դեռևս մնում էր ազգային հզոր ավանդույթ: Հայոց արձակի ռոմանտիկական ուղղվածությունը ժամանակակից ռեալիզմի մեթոդի կառուցվածքի անհրաժեշտ, անբաժանելի մի մասն էր անշուշտ: Դրանով էր բացատրվում ավանդույթի խորը առկայությունը Գալշոյանի պատմվածքներում, ինչպես նաև զարգացման նոր միտումներին (օրինակ՝ Եպիկական կառուցվածքի քնարական վերարտադրման ուղղությանը): Վերջին հաշվով Եպիկականի «քայքայումը» հանգում է ռեալիստական աշխարհի կեցության վերականգնմանը գեղագիտական իդեալի տեսակետից: Երևույթն ինքնին պատմական հող ունի, որպիսին է հայ իրականությունը (դա կարելի է տեսնել և՛ 19-րդ դարում, և՛ 20-րդ): Ազգային ինքնաճանաչողության գաղափարը Գալշոյանի պատմվածքներում առաջ է մղում «հիշողության» կենդանի վերարտադրման, կատարյալի կեցության իրական տեսիլը: Գրողն այս երևույթը համեմատում է մի կետի կրակելու փոխաբերության հետ, որը գալշոյանական հայեցակետի ուղղությունն է: «Ավանդույթից սկսած, վեպից, վիպակից, պատմվածքներ, ես բոլորը գիտես, ասում է Գալշոյանը, - կա մի կետ, որտեղ թիրախ, նշանակետ..., ես անընդհատ մի կետի եմ կրակում: Նույն կետը դա, գիտես, այն կետն է, կարոտը, կորցրածը... Առայժմ մեզ ի՞նչ է հարկավոր՝ Չմոռանանք»<sup>2</sup>: Ազգային կեցության պատմականությունը և մաքառու-

1 Տես «Գարուն», 1990 թ., հ.6, էջ 58-59 (մեջբերումն արվում է Գալշոյանի և Պապյանի հարցազրույցից):

2 «Գարուն», 1990, հ.6, էջ 52:

մը Գալշոյանն ամփոփում է այս մի բառի մեջ (չմոռանանք), որն արդիականության այն սուր պրոբլեմն է, ինչը մղում է գրողին ներքին ներհակության դարաշրջանի աշխարհընկալմանը, ձևավորում նրա աշխարհայացքը: Թերևս սա մաթևոսյանական աշխարհի էպիկական այն «սկիզբն է», որը Գալշոյանի պատմվածքներում զուգորդվում է «կորուսյալ եզերքները տեսչալու, իդեալի ռոմանտիկական պատրանքներով ապրելու հոգեբանությունը»: Ավելին, քննադատի խոսքի ընդհանրացմամբ. «Սա է պատճառը, որ ռոմանտիզմը մեզանում առավել երկարակյաց եղավ և դեռ շարունակում է այս կամ այն ձևով դրսևորվել մեր գրականության մեջ»<sup>1</sup>:

Պետք է ասել սակայն, որ Գալշոյանի պատմվածքների ռոմանտիկական սկզբի տեսիլը նկատելի տարբերվում է դասականից: Ռոմանտիկական տեսիլը փոխաբերվում է Գալշոյանի ռեալիստական պատումի «համակարգում», զուգորդվում ու «լրացնում» այն: Այսպիսով, տեսիլը հանդես է գալիս որպես առանձին սյուժետային-իրական-պատմողական միավոր: Գալշոյանի ռոմանտիկական տեսիլը ուստի իրապատում հիմք ունի, որն ավելի մերձեցնում է սիմվոլի(կերպարի, անգամ դիպաշարի, բառի, պատկերի սահմաններում): Յուրահատուկ իրական-համաձայնալ այս խորհրդանշանացումը ստեղծում է «երկու համակարգերի», երկաշխարհային տեսադաշտի հակադրամիասնություն: Սիմվոլիստական արվեստի այս փոխդրացումը ծավալվում է ոչ թե միանշանակ օբյեկտիվ-պատմողական դիպաշարում, այլ այն հանդես է գալիս «բնագրի շարժուն կտրվածքում (նրան հավասարաձիգ), որը հաշվի է առնում հեղինակ-կերտողի մտքի ընթացքը ինչպես հերոսների, այնպես էլ հերոսների միջնորդավորվածությունից դուրս՝ ստեղծագործության մեջ դրոշմված հեղինակային գիտակցության ոլորտներում: Կարելի է պատկերացնել ուրեմն, որ դիպաշարը մասնատված է, ունի սյուժետային տարբեր մակարդակներ, որի միասնության մեջ քննվում է պատմվածքի աշխարհայացքը (այն կարելի է անվանել՝ հերոսների սյուժե, հեղինակի սյուժե, ներքին սյուժե և այլն):

Բնականաբար, Գալշոյանի պատմվածքներում դիպաշարային համակարգը իրարից տարանջատված չէ, այլ միասնական պլանում «ճանաչում է էպիկական աշխարհը»: Ռեալիստական-ռոմանտիկական-խորհրդանշանային կառուցվածքների միաձուլումը հանգում է իրական աշխարհի մի եզրին, մյուս կողմից՝ իրականի

<sup>1</sup> 2. Ավետիսյան, Գեղագիտական մտածողության հետքերով, Ե., 1985, էջ 75:

«գոյավորումը» դիտում հակադրամիասնության մեջ:

Այսպես, Լ. Ղազարյանը գրում է, որ, մի կողմից, Նրա հերոսները ընդգրկված են իրական սոցիալ-պատմական իրադրությունների մեջ, Նրանք ժողովրդի մի մասնիկն են, ավելի ճիշտ՝ բուն ժողովուրդը, և այս առումով այդ կերպարները ռեալիստական և Նոյնիսկ էպիկական են: Մյուս կողմից, Գալշոյանի ծերունիները կազմում են մի յուրահատուկ ռոմանտիկական կոլեկտիվ, որը ներկայացնում է հեղինակի իդեալները և հակադրվում է մարդկանց շրջապատող անտարբերությանը, եսասիրությանը, հոգեկանի բացակայությանը<sup>1</sup>: Լավ է ասված, սակայն, պիտի ավելացնել, որ կերպարների ռոմանտիկական կեցվածքը միայնակ, հասարակության արատների դեմ կռվող անհատը չէ, այլ անհատի էությունը, որի տեսիլների իրական բնույթը վերաճում է ճանաչողական սիմվոլի: Այս առումով Աթաբեկյանը գրում է, որ «Նախնական» պարզ սյուժեն Նոր իրադրության մեջ աճում է, ստանում Նոր լիցքեր և դրան համապատասխան «Ճյուղավորվում է, իսկ կերպարը դադարում է միանշանակ անհատական լինելուց, այն իր մեջ առնում է Նյութական-հոգևոր մի քանի շերտեր, որոնք կուտակվում են մարդու և հողի, անհատի և հայրենիքի տեսադաշտում»<sup>2</sup>:

Գալշոյանի ծերունիներին ազգային մի համայնքում միավորում է կեցության «հիշողությունը»: «Հիշողության» առեղծը շատ ավելի առնչվում է խորհրդապաշտական (սիմվոլիզմի) արվեստի հետ: Ուստի այս էպիկական-քնարական երակը Նոր միտումներ է հաղորդում Գալշոյանի պատմվածքին, ուստի վերլուծենք այս պրոցեսը... Ռեալիստական արվեստում «հակասական» է խորհրդանիշի ընկալման պատմականությունը, մանավանդ խորհրդանիշը «համարժեք չէ բառին», այլ դա ինչ-որ «սկզբնական ձև է», իր էությամբ «բազմադեմ է, բազմանշանակ» (Բլոկ): Ուստի «ետադարձ» շարժման մասին խոսելով, Բլոկը առաջադրել է «կառուցվածքային» մի համակարգ՝ Վյաչ. Իվանովի պոեզիայում, որի զուգահեռը մոտ է Գալշոյանի պոետիկային: «Սիմվոլների ուղին,-գրել է Նա,-մոռացված հետքերի ուղին է, որով վերհիշվում է «աշխարհի պատանեկությունը»<sup>3</sup>: Այս «մանրակերտը» իրապատում հիմքով տեսնում ենք «Կանչը», «Պատրանք», «Մամփրե արքան» և այլ պատմվածքներում:

1 Լ. Ղազարյան, Ռոմանտիկական սկիզբը ռեալիստական արվեստում («Գրական մեթոդ և գրական պրոցես» գրքում), Ե., 1990, էջ 163-164:

2 Ս. Աթաբեկյան, Բառի կեցության խորհուրդը, Ե., 1988, էջ 228:

3 А. Блок, Стихотворение, поэмы, театр, т. 1, М., 1955, с. 533.

Սակայն «հիշողության» իրականությունը մի քիչ ավելին է, քան նաև սիմվոլը: Այն վերարտադրվում է «երկատված աշխարհների» սահմանային-թռչնային պահին: Հետևաբար այն արտահայտում է բառի էմպիրիկ արտահայտության և գեղարվեստականի աշխարհընկալման հակասությունը (օրինակ՝ «Կանչը» պատմվածքում): Ժանրագոյացման պրոցեսում «խորհրդանշիչը չի մնում ուստի իր «շրջանակներում», այլ պատմականորեն «վերաճում է» աշխարհայացքային ընկալման: Կերպարի գործողության և «շարժման» բնույթը մղում է ճանաչելու նրա «ներքին աշխարհի» իրականությունը (օրինակ՝ «Քեռի թորոսը» պատմվածքում), որն այսաշխարհային հարաբերության մեջ «ոչ թե արտացոլում է արտաքին օբյեկտը», այլ պատմվածքի ենթատեքստում շրջանակում «կյոլը», այդ հարաբերության մեջ արտացոլում գրողի հայացքն իրերի աշխարհում, որ «առաջանում է բանաստեղծական բառի գործածությունից, և հատկապես՝ արտաքին օբյեկտի ընկալմանն անուղղակիորեն վերաբերող ֆանտազիայի պատկեր(ից)»<sup>1</sup>:

Գալշոյանի ծերունիների հոգևոր աշխարհի «հիշողության» մեջ պահպանվում է անցյալը որպես «ինչ-որ սկիզբ», «նախապատմական տարերք»: Նրանց գիտակցության հոսքը միաձուլվում «գործողության ակտի» դրսևորումն է, ուստի ժողովրդական ցավի, կարոտի տեսիլներում այն վերածվում է էպիկական-ասքային պատումի: Ի դեպ, պարզաբանման համար ասենք, որ խորհրդանշիչը կառույցի «ինքնարտահայտման» ծավալով (կշանակությամբ) դարձյալ չի համընկնում միֆադաշտին, այլ միայն նրա իմաստին: Այս առումով Բախտինը հետևյալ դատողությունն է անում, որ, երևի թե, կարելի է Գալշոյանի պատմվածքների կառույցի «ինքնադրսևորման» (գործողության ակտի իմաստով) և կերպարի (իբրև սիմվոլի) սահմանների աճման պրոցեսում դիտել: «Իմաստը անհատական է, գրում է գրականագետը, - նրա մեջ միշտ կան հարցը, դիմումը և կանխագուշակումը, նրա մեջ միշտ երկուն են (իբրև երկխոսական միևիմուտ): Դա ոչ թե հոգեբանական, այլ իմաստային պերսոնալիզմ է<sup>2</sup> »:

Նորից անդրադառնանք «Կանչը» պատմվածքին: Այսպես, գործողության «հավելումը» հանգում է նրա իմաստի փոխաբերական վեհացմանը (ծերունու երազ-տեսիլը, նրա «մաքառումը» և խռովմբոստության պատումը): Ծերունու մահը վեր է «մահվան» գաղափարից (որոշ առումով խորհրդանշանային է սա գրողի պատմ-

1 А. Блок. Стихотворение, поэмы, театр, т. 1, М., 1955, с. 533.

2 М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М. 1979, с. 372-373.

վածքներում, օրինակ՝ «Դավոն», «Մամփրե արքան», «Պատրանք»): Հավանաբար, «անհատականը» այստեղ կերպավորման ընթացքի «պատումն» է, իսկ «իմաստայինը»՝ Նրա խորհրդանշանացումը, որի ծավալը ավելի մեծ է, քան օբյեկտիվ, իրային աշխարհը: Դա է պատճառը, որ տեսիլը Գալշոյանի պատմվածքներում հանգում է «խորհրդանշանային» կեցության, որը տարածական հարաբերությամբ տարբերվում է բուն պատումից: Այս հանգամանքը (միֆի և սիմվոլի) նկատի ունեն Ա. Լոսևը, երբ տարբերակում է «միֆական սիմվոլը» «սիմվոլիկ միֆի» տարածականությունից: Յուրաքանչյուր միֆ, ըստ Նրա, սիմվոլ է: Բայց չի կարելի նույնը ասել սիմվոլի մասին, այսինքն՝ չի կարելի ասել, որ այն նույնպես միֆ է<sup>1</sup>:

Երևույթների իմաստային ընդարձակումը Գալշոյանի պատմվածքներում հակադրվում է ժամանակի և տարածության հանգույցում, ուստի կերպարի խորհրդանշիչը ինքն իրենից աճում, ավելի տարածական է դառնում շնորհիվ ռոմանտիկական կեցվածքի և սիմվոլիկ նշանակության: Շեյնսզը ռոմանտիզմի ռեալականացման այդ ճանապարհը դիտել է փոխաբերության ընդարձակման մեջ: «Ռոմանտիկական էությունն այն է,-գրում է Նա,-որ հասնում է հակադրության միջոցով և նույնությունը պատկերում նույն չափով, ինչ որ ամբողջականությունը<sup>2</sup>»: Հետևաբար, պատմվածքի «կառուցման համար անհրաժեշտ է ոչ միայն գործողություն, այլև հակագործողություն, ինչ-որ անհամապատասխանություն<sup>3</sup>», -գրում է Շկլովսկին: Նույնի օրինակով ասված այս «անհամապատասխանությունը», կոմպոզիցիոն բոլոր ձևերով ու ճյուղավորումներով, զարգացման ուղիներով և հարաբերությունների ողջ համակարգով Գալշոյանի պատմվածքներում հանգում է նյութի որոշակի բովանդակության, իսկ ներքին կոնֆլիկտը «անհամապատասխանության», «նույնության և ամբողջականության» մեջ ստեղծում է (գործողության և հակագործողության միջոցով) բովանդակության և ձևի «համապատասխանություն»:

Վերջապես, կառուցվածքային «համապատասխանության» կարգավորող բնույթը «առաջ է մղում» պատմող-ասացողը իր սուբյեկտիվ «ներկայությամբ»: «Իր բնույթով,- գրում է հայ գրականագետը,- սուբյեկտիվ հիշողությունը ձեռք է բերում արտահայտության

1 Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство, М.,с.174.

2 Ф. Шеллинг. Философия искусства, М. 1966,с. 368.

3 Шкловский.Развитие сюжета, М.1921,с.4

օբյեկտիվ ձև, և հերոսն իր մասին հիշում է երրորդ դեմքով<sup>1</sup>։ Միաժամանակ, կարելի է ավելացնել, որ պատմող-ասացողը կամ հեղինակը կարող է հանդես գալ և առաջին դեմքով, կամ էլ որոշ պատմվածքներում հիշողություն-երկխոսությունների և հեղինակի ներհուն աշխարհայացքի հոգեբանությամբ ներծծված։ Դա հեղինակի գիտակցական հոսքի ներծուլումն է հերոսի հոգեբանության մեջ և նրա տրոհումը, առանձնացումը։ Ահա, օրինակ, «Կանչը», ուր փոքր, աննշան «դիպվածը» խոշորանում է, ներհյուսվում հոգուն ու հոգու հեռաստաններին։ Ճերունի Չորոն պատահաբար հանդիպում է պատանության օրերի իր սիրած աղջնակին՝ Ալենին։ «Հանդիպումի» նախնական այս վիճակի վերադարձը խորհրդանշում է հողի և նրա զավակի ներդաշնակությունը, երբ արևը, բնությունը հայրենիքի զուպլ հեռուն չէր աղարտվել հարամի ոսոխի ապական շնչից. «Է, ե՞րբ էր, էլի՞ գարուն, այսպիսի կապույտ ու փափուկ մի առավոտ կար, կապույտ աշխարհ»<sup>2</sup>։ Ահա Էրզրի կապույտ հեռաստանը, որի լանջերն ի վեր բանջար հավաքող աղջիկների բույլը, նրանց մեջ յոթ-ութ տարեկան պատվիկ Ալեն է, սև-պլստան աչքերով և ջուխտակ բարակ ծամով Ալեն, բոբիկ ու նախշուն գոգնոցով ու կրակի կտոր Ալեն... Եվ Չորոն անակնկալ հասկացավ, զգաց, որ նա իր Ալեն է ու կա։ Տարիներ հետո, շատ ուշ Չորոյի հոգում արթնանում է այս «սկիզբը», որ ավելի արտասովոր է դառնում ու ծերունուն մղում «խենթության»։ Տարիներ հետո, որդու հարսանիքի համար գինի «որոնելու ճանապարհին», Արարատյան դաշտի գյուղերից մեկում Չորոն հանդիպում է իր վաղեմի երագին՝ Ալենին։ Սակայն այս պարզ իրադրությունը քննվում է ներսից, նոր ու հին ցավի, կարոտի, հոգու անսահման տառապանքի, հույսի վերապրման հեռավորությունից։ Չորոյի «սիրո» պատմությունը վերաճում է, ներհյուսում իր մեջ հայրենիքի կարոտը, նրա կորուստը։ Կերպարի անհատական գծերը ներքին շարժման մեջ հասնում են փոխաբերության աստիճանի։ Չորոյի հոգին մի ահավոր տենչ է վերգգում՝ վերադարձնել Ալենին, վերադարձել հայրենիքի (Էրզրի) հեռաստանների երագը իրականության մեջ։ Սա յուրատեսակ ներքին պայքար է հանուն գեղեցիկի, վեհի հաղթանակի։ Անցյալը մի տեսակ դառնում է մարդկային տեսիլ-երագ, գեղեցիկի խորհրդանիշ, իսկ պահի հակադրությունը՝ ընդդիմանալու, ուղղելու ասես դաժան ճակատագրի անարդարությունը,

1 Էդ. Ջրբաշյան, Չորս գագաթ, Ե., էջ 377։

2 Մուշեղ Գալստյան, «Չորի Միլոն», Ե., 1983, էջ 167 (այնուհետև մեջբերումները կկատարվեն այս գրքից՝ վերջում նշելով միայն էջահամարը)։

որովհետև. «Աշխարհքն է վիրավորել Չորոյին... Մեջ աշխարհքին ինչքան մարդ կա՝ Չորոյին վիրավորանք է հասցրել: Ու Չորոն աշխարհքի հետ խռով է...» (175): Ներքին այս տեսիլադաշտում բառապատկերները ծերունու ազնիվ երագի պես հորդում, լցվում են կյանքով ու գեղեցկությամբ, խորհրդանշում գեղեցիկի կորստի իմաստը: Պատումը վերաճում է և ձեռք բերում համընդհանուր, հայրենիքի ճակատագրի համապատասխանություն: Կերպարը ներքին խոստովանության ճանապարհով հասնում է պատմության և ճակատագրի միասնության: Մարութա սարը, Ալեն, ծաղիկները, վանքը, գառնուկները, երկնքի բոլոր գույներն ու բույրերը առնում են Նոր իմացական երանգ, ամեն ինչ հաղորդում խոշորացված չափերով:

Չորոյի արտաքուստ ռոմանտիկական կեցվածքը ներքին բախման մեջ է շրջապատի, իրականության, մարդկանց հետ: Ծերունու «չհասկացվածությունն է» նրան մղում է երագ-տեսիլի, մենության, սկզբի վերադարձին: «Կենցաղային» պահի ժամանակը պատմվածքի կառուցվածքային ընկալման մի օղակն է, այն հեռակետը, որից սկսվում է չընդհատվող մեծ ժամանակը: Գալշոյանի հերոսները փոքր ու մեծ ժամանակների միջև սահման չեն գծում, որովհետև նրանց վերադարձը նման է ուխտագնացության դեպի սիրո, կարոտի, ողբերգականորեն ընդհատված «հոգևոր հայրենիքի» մերձավոր հեռուն:

Ահա ժամանակի անսահմանության ընթացքի մի փոքրիկ պատում «Շովասարի Օհանը» պատմվածքում: Երագ-տեսիլի «կանչը» ծերունի Օհանի «առօրյայում» արթնացնում է մանկության դաժան հուշը՝ հոր սպանությունը փախուստի ճանապարհին, կարոտի ելևեղումը Շովասարի լանջերին: Օհանի հոգում վաղուց երագվածը մեծանում է, դառնում իրական՝ փոխաբերական իմաստով վերածվում իրական ապրումի: Ու ծնվում է հաջորդ (դիպաշարային կառուցում) որոշումը՝ բռնել Երգի ճանապարհը: Կգևա, կխնդրի սահմանապահների հրամանատարին, վերջինս կբռնի Օհանի թևից, Արաքսից կանցկացնի այն կողմ (կարծես մի դաժան կարեկցանքի, մոլոր հավատի ու անզորության զգացում է հորդում հեղինակապատմողի հոգուց), կիրամայի թուրքին, որ «էս հալիվորը թող գնա տեսնի Շովասարը ու ետ գա...»:

Նախորդ դարի 60-ական թվականների սկզբին կարոտի այս մոտիվը «ասքային» պատումի հանդերձով ծավալվում ու Նոր սկիզբ էր բացում Հրաչյա Քոչարի «Կարոտը» վիպակում: «Կարոտը» թեև

գեղարվեստորեն ավելի պարզ, բայց հոգեբանական երակներով մեծ շփումի եզրեր ունի Բակունցի («Լառ Մարգարը», «Ծիրանի փողը») և Գալշյանի պատմվածքների հետ: Ասես սյուժետային նույն հոգեբանությունն է ծավալվում Օհանի և Առաքելի («Կարոտ») գործողություններում: Ռոմանտիկական տեսիլը իր փոխաբերական մտահայեցությամբ տարբերվում է սակայն ժամանակի իրական ներհակության, կենցաղային հարաբերության ոլորտում: «Կարոտը» վիպակի կոնֆլիկտը բարդ է ժամանակի առումով (որդիների և հոր, շրջապատի կարիերիստների ու հերոսի մենության միջև): Օհանի ու Առաքելի «գործողությունը» համընկնում է: Միայն Քոչարի երկում հոգեբանությունն առաջ է մղում գործողությունը, իսկ Գալշյանի պատմվածքում տեսիլը իր հոգեբանությամբ «գործողության» պատրանք է ստեղծում, որն ավարտվում է կարոտի ողբերգական ինքնագիտակցությամբ (հերոսը վերջում երազի, տեսիլի մտապատրանքով բախվում է բիրտ իրականությանը): Մի տեսակ դաժան հեգևանք կա իրականի ողբերգական կեցության մեջ, երբ Օհանը նստում է «Շտապօգնության» մեքենան, իսկ «Կարոտում» Առաքելը «հաղթահարում է» շրջապատի անտարբերությունը և հաղթում:

«Փողփուչ Մելոն» մի իրական կանչ է, որն անպատում հիշողության մեջ, միայնության իր հանգրվանում կենդանի առասպելն է ասես կերպավորում (նրա «լուռ» հիշողությունը ձին փախցնելու, Զառուշին ներկայանալու և «գովեստի» արժանանալու հերոսական դրվագը, Մակարի ձեռքը «ճաքելու» թռուցիկ նկարագրությունը և այլն): Պատումը արվում է առաջին դեմքով, իսկ «հիշողության վերադարձը» յուրատեսակ խորհրդանիշների շղթայում վերածվում է ներքին երկխոսության-մենախոսության դրամատիկ սրումով: Ենթատեքստի ներքին շերտերում լսվում է հեղինակի ձայնը, որ պատմվածքի գործողությունը ներքին ձայնի լարումով, բախումներով հարուստ շղթայում այնպես է բաժանում, որ հասնում է նյութի զարգացման իմաստին:

Տեսիլային իրականությունը արթնացել է մահվան անկողնում պառկած Դավոյի հոգում («Դավոն»), և սահմանային իրավիճակում հերոսը բռնել է «վերադարձի» խռովության ճանապարհը: Լռության մեջ տրոփում է Դավոյի հոգին: Բախումն իր ներսում (երգող պատանուն սպանելու դրվագը) բացահայտում է Չորավարի կերպարի էությունը, պայքարի և մաքառման համամարդկայնությունը: Դավոյի և Չորավարի մաքառման ճանապարհը, վերջին հանգրվանը

Նույնն է, որ խորհրդանշում է շուկայի տեսարանում (առաջին անգամ, երբ Էպոսի այս հերոսը մենակ, անզոր զգաց և թույլ տվեց իրեն հարվածելու): Իսկ մինչ այդ՝ մարտադաշտի բարոյական-հերոսական չափանիշը մեկն է. «Ով զարկվեց՝ դավաճան է...»:

Ողբերգականի շունչը լսվում է համարյա բոլոր պատմվածքներում: Օրինակ՝ «Կանչում» այն ծուլվում է մե՛րթ հերոսի խոսքին («Թե՛ չափտի լինի... թե չափտի լիներ, Էն կապույտ առավոտը ինչո՞ւ ծնվեց, թե Չորուն եղ առավոտ իր պստիկ, Նախշուն Ալեին պետք է գտներ ու իրիկուն չընկած կորցներ, եղ լույս-առավոտը ինչո՞ւ եղավ, Ալեն երա՞զ էր, խորոտիկ հեքիա՞թ էր... (178)», մե՛րթ հեղինակի հորդուն խոսքի մեջ է հնչում, մերթ «...(Չորուն) երգում էր խռպոտ, ծերունական բեկբեկուն ծայնով, աչքերը գոց, ինքնամոռաց ու քանդվելով: Երգը բնության մասին էր, Նախշուն քարերով ու գույնզգույն ծաղիկներով սարերի և սարն ի վեր ելվերող սայլուղու ու սայլի և դեպի երկինք ճախրող բոց լծկանների, սարի կրծքին՝ դեմ արեգական փռված կորեկի կյոր արտի... Երգը կանաչ վարոցներով հոտաղների մասին էր և բանջարի ելած Նախշուն գոգնոցներով աղջիկների... Երգը բնության ու սիրո մասին էր...(180)»): Երկու դեպքում էլ ներքին երկխոսություն-մենախոսությունը իր քնարական տեսիլադաշտում հայտնաբերում է սկիզբը (կատարյալի, հայրենիքի կարոտի), այնուհետև մասնատում ողբերգականի կեցության և շարժման ընթացքի պրոցեսում: Բառային միավորները (առավոտ, իրիկուն, բոց լծկաններ, կորեկի արտ, Նախշուն գոգնոցներով աղջիկներ) քնարական բաց զեղումներ չեն, այլ Էպիկական տարածության փոխաբերական ընկալումներ: Երազը, հեքիաթը գրողի աշխարհայացքում ձեռք է բերում տեսանելի-իրական արժեք, որ բախման մեջ է կորուստի և վրիպածի հետ («արևմուտք չեղներ մեջ աշխարհիցին, իրիկուն ու գիշեր չեղներ»): Սկսած վերնագրից՝ բառերի փոխաբերական իմաստը ընդարձակվում է, և ծերունու կանչը վերաճում է գրողի աշխարհայացքի, որ պատումի ծավալմամբ ծուլվում է ընդհանուրի գաղափարին, ամբողջությանը:

Մոնումենտալ կերպավորման եղանակը գալչոյանական պատումի ռոմանտիկական էության մասնիկն է, ինչպես «Դավոն», «Փողփուչ Մելոն», «Մամփրե արքան», «Դատրանքը» և այլ պատմվածքներում: Այս առումով տեսանելի է Նաև բարոյական-փիլիսոփայական այն մենակեցությունը, որ Նախընտրում են Գալչոյանի հերոսները, ինչպես և այն «խենթություններն» ու մաքառման ըմբոստ

հայացքը, որ նրանք ունեն կյանքում: Գալշոյանի Ներսեն («Ներսեն») պատմվածքում դիմում է իր «խենթությանը»՝ գնում է վերադարձնելու այն խոսքը, որ զուր տեղը շռայլել էր մեծավորին: «Պատրանքի» հերոսը՝ Բագե Առաքելը, իր խոսքը և պարտականությունը, հպարտ կեցվածքը համարում է բարոյականի այն կենսակերպը, որ շիտակ, ազնիվ մարդու ուղին է ու չափանիշը:

Յուրատեսակ «բանաստեղծականի», բանաստեղծ հոգու մերձեցումներն ու բախումը շրջապատին, ռոմանտիկ մտապատրանքի շունչ են հաղորդում տեսիլների ու երազների ուղեբեռն տանող Գալշոյանի հերոսներին (Լ. Ղազարյանը իրավամբ «բանաստեղծ» հասկացությունը համարում է ռոմանտիկական սիմվոլի համակեցության դրսևորում, որ շնորհում է Բագե Առաքելին իր Առաքել (բանասիրականի ուսանող) թոռը): Այնուհետև՝ անունների փոխանցումը, ինչպես Միրոյի Հարութ որդիների հաջորդականությունը («Ձորի Միրոն»), վերը նշված «Պատրանքում» և այլն: «Գիևարբ ծաղիկը» պատմվածքի հերոս Բարսեղը «նոր միջավայրում», գարևանը, հանկարծ (ինչպես Ձորոն) ծանոթի է հանդիպում. դա Գիևարբ ծաղիկն է, որ խորհրդանշում է «վրիպածի գեղեցկության» (Մաթևոսյան), կորստի, ցավի, հիշողության մաքառումը Բարսեղ պապի հոգում: Գիևարբ ծաղիկը, որպես «Էրզրից մի կտոր նշխարք», «որպես կապույտ ցնորք» ու տեսիլ, հերոսի համար դառնում է բարության, հույսի, անցյալին կապող, շարունակվող անմարելի մի կեցություն: Եվ ծերունին, տարիներ հետո, մահվան շեմին, թոռանը տանում է հուլիներով արտ, որպեսզի նրան փոխանցի Էրզրի տեսիլը, գեղեցիկն ու հույսը: Գործողության ու հոգեբանության կապը, այսպիսով, դիտվում է խորհրդանշանային շրջանակում: Սակայն իրական ներհակությունը, որ իրական ժամանակի ամենասուր կոնֆլիկտն է, Գալշոյանը ներկայացնում է ենթատեքստում: Նոր ժամանակներում ավերել են հուլիներով արտը, Գիևարբ ծաղիկը տրվել է մոռացության: Սա վկայում է Գալշոյանի ըմբոստությունը ընդդեմ ժամանակի տիրոջ, «գարգացած» սոցիալիզմ կառուցող (կոլտնտեսության նախագահի հետ բախման դրվագը) հասարակարգի, որն սպանում էր դանդաղ, ավերում միալար գեղեցիկը, Էրզրի երազն ու մաքառման պոռթկումը: Հոգևոր ոլորտում այն տեսնում ենք թղթակցի հետ Մամիրե արքայի բախման («Մամիրե արքան»), նորից նոր տերերի ու գահափարների հետ Գալշոյանի հերոսների ներքին պայքարի ընթացքում (օրինակ՝ «Ծառը» պատմվածքի Հազրոն, որի «ըմբոստություն

նը» կայանում է նրանում, որ չի դիմանում նախագահին): Կարելի է այսպես շարունակել, հիրավի, «Ծառը» պատմվածքում հայտնաբերելով այն խորհրդանշանային համակարգերը, որոնք պատմական հիշողության խորքն ու բովանդակությունն ունեն: Ընդհանուր առմամբ «Ծառի» փոխաբերական իմաստը ներծովվում է Հագրոյի կյանքի եզրերին: Մյուս դեպքում ծանրությունից կքող տունը խորհրդանշում է ասես Հագրոյի կյանքի դժվար մաքառումը, հույսը, որ հենաայուն չունի: Տապալվող ծառի հետ տապալվում է նաև Հագրոն: Նրա հառաչանքի ու միայնության հետ հնչում է իր հառաչանքն ու ցավի «անհուսալիությունը»: Ավերակ տան և տապալված ծառի խորհրդանշյալ բացահայտում են գեղեցիկի, անհուն եզերքների կորուստը: «Ծառը» վերաճում է ժողովրդի ճակատագրի և ողբերգության ինքնագիտակցության, հենաայուն չունեցող կտուրը և ծառի բունը՝ (Հագրոն ծովում է կտրված բնին) հերոսի և իր ժողովրդի դաժան մաքառման ճանապարհի փիլիսոփայությանը...

Գալշոյանի պատմվածքներում անցյալի վերապրումները, ըստ էության, սոսկ հիշողություններ չեն, այլ ռեալ, իրական կեցություններ: Կենսական փաստը ոչ թե զուգորդվում, այլ ներաճում է «անցյալի իրողության մեջ»: Տեսիլի զուգահեռը՝ օրինակ՝ «Տոնեն» պատմվածքի պատանեկան հուշը՝ հոր հետ շուկա մեկնելու մասին, Բագե Առաքելի («Պատրանք») ոչխարի հոտը լեռնալանջով քշելու, Մամփրեի պատրանքը աղբյուրի, ուսուցչի՝ տեր Հարությունի մասին, կյանքի բարոյական-փիլիսոփայական այն մտաշխարհն է, որն իր կեցության անփոփոխ վիճակում (Բագե Առաքելը վարանում է, օրինակ, հրացանը կրակելիս, որովհետև դա չէր եղել), առասպելական է, իրական ու գեղեցիկ: «Քեռի Թորոսը» պատմվածքը այս առումով յուրօրինակ կառուցվածքային ամբողջություն է, որն ընդգրկում է Գալշոյանի պատմվածքի չգրված եզրերը... Ծերունու «անհանգստությունը», մարագում մոռացված իրերի մեջ սուրը, որ հայտնաբերվում է «հանկարծակի՝ «որդան կարմիր մետաքսաշորի մեջ փաթաթված», որը մի ժամանակ «հին մի գիրք էր ծրարել»... Այս երկու հոգևոր բևեռների միասնությունը, ասես, «պատմում է» ազգային կեցության այն երկու հենակետերի մասին, որ դարավոր ուղի է անցել և որը պատկանում է այսուհետ գալիքին: Քեռի Թորոսի կյանքի ուղին հաստատում է այն ճշմարտությունը, որի էական չափանիշները ամփոփված են այդ երկու իրերի (սրի և գրքի) բովանդակության մեջ (հիշենք նաև Մամփրե արքային, որի հոգևոր մաքառումը

դառնում է գոյի «սկզբունքներից մեկը»):

Քեռի թորոսը՝ բարձրահասակ ու ջղուտ, «արծվաքիթ» և այլ էպիկական բնորոշ գծերով մարմնավորում է հեղինակի ռոմանտիկական սկզբունքի հերոսին: Նա իր անվան փոխաբերական իմաստը ձեռք էր բերել շնորհիվ իր հերոսականության, երբ ձեռքի ափի մեջ կրակ էր մատուցել Մեհմեդ Էֆենդու (ոստիկանապետի)՝ ծխամորճը վառելու համար: Էպիկականի վեհ դրսևորումը պատումի ներքին շերտերում խորհրդանշում է սրի և թորոսիկի գործողության միասնությունը: Սրանից հետո ոստիկանապետը, զգալով լարված, մաքառող, ըմբոստ իրավիճակը, հեռանում է գյուղից իր ասկարների հետ, և գյուղն ըմբոստության շնորհիվ ազատում է իր որդիներից: Ահա երագի առաջին այդ տեսարանը. «Այդ օրը շատ մոտիկից ու սուր նայեց ոստիկանապետի աչքերի մեջ և արևապարտ այդ աչքերը մոռանալ չի կարող, շփոթել չի կարող (187)»:

Ծերունու տեսիլը երկփեղկվում է: Ոստիկանապետի ներկայությունը երագում, սրի ամենօրյա հեսանումը, ծերունու կյանքի այս երկու «ծայրերը» միանում են իրար, որից ծնվում է անսպասելի որոշումը՝ վճռականորեն ընդդիմանալ Նրան, արմատախիլ անել չարի գոյությունը, որ Նստել է մարդկության կոկորդում ու խեղդում է: Երագն ընկալվում է որպես իրական հակադրություն՝ իր խորհրդանշանային իմաստով: Ծերունու կերպարը փոխաբերվում է (անհատական գծերով հանդերձ) համամարդկային գծերի կուտակումով, երբ հասել է ինքնագիտակցության վերին աստիճանին, վերապրել գեղեցիկի, կատարյալի կորուստը... Ահա այդ Նույն, «իմաստային» տեսիլը. «Այ, եթե կարողանաք թրատել քստմեղի ժպիտը, Քեռի թորոսը երագում փորձում էր բացել մետաքսաշորի փաթեթը, որի մեջ սուրն էր... (ահա՛ մետաքսաշորը և սուրը իմաստային Նույն հավասարության մեջ): Անգոր կատաղությունից լացը գալիս է, և ինքը, կախարդված, ճիրամները տարածած շեհիտին. ...տեսավ, որ Մեհմեդը իր անճոռնի մարմնով ու մագիլներով կծկվեց... փոքրացավ, բայց ավելի կատաղի էր ոլորվում ընկուզենու շուրջբոլորը, ավելի փոքրացավ, դարձավ ոգնու չափ, բայց միշտ սև, ճստան ու գալարուն մագիլներով... Երագում Քեռի թորոսի աչքերի դիմաց Մեհմեդը տեղում մոլեգին պատվող ածուխի մի կտոր էր... Մագիլները կարիճի խայթոցի չափ էին... և հանկարծ զգաց,- երագում քեռի թորոսը հանկարծ Նրան զգաց իր կոկորդում...» (187): Ծառը (ընկուզենին) քեռի թորոսի կորցրած հայրենիքն է, որ Մեհմեդ Էֆենդին, Նեռը, իր գալարուն ճանկերով ուզում

Ե խեղդել: Հայրենիքի տենչը և համամարդկային իդեալի գաղափարը հավասար հարթության վրա են բարձրացված: Եպիկական գծերով հարստացված՝ մարդու մաքառումը վերածվում է թանձր գույների մեջ կերպավորվող նեոն՝ Մեհմեդ Էֆենդու դեմ պայքարի: Ցեղի, արյան փիլիսոփայությունը մղում է հերոսին սուրբ բարձրացնել թշնամու դեմ, որ մարդկության թշնամին է, ուստի Քեռի թորոսի մահը ողբերգության նման չի հնչում, այլ «իդեալի վերադարձի ու շարունակության», որ հաղթանակի նման է «ահագանգում» («հետո հաջորդ օրը, որ քեռի թորոսիկի թաղումն էր, հուղարկավորները, մարդիկ պետք է զարմանային, թե ինչպես է պայծառ ժպտում Քեռի թորոսիկը, կնճիռները ինչպես են ետ գնացել...» (199), որովհետև կյանքի «ասքը» գաղափարական ներքին շերտերում ասես չհասկացված ու չբացահայտված ծերունու կերպարում դեռ չի հայտնաբերել ազգային կեցության մեծ խորհուրդն ու գալիքը:

Գալշոյանի համար այս մահն, անշուշտ, հոգևոր հրապարակախոսության, գրողական ասելիքի արտացոլումն է Նախորդ դարի 60-ականներին: Նա Խ. Դաշտենցին համարում էր «բրաբիոն ծաղիկ որոնողը» մեր գրականության մեջ, ուստի նույնն էր նաև Գալշոյանի մաքառման իմաստը, որ, ավադ, Քեռի թորոսիկի ճակատագրի նման եղավ: Մահը, հետևաբար... Գալշոյանի արվեստում «յուրատեսակ կյանքի շարունակությունն է: Նրա հերոսները մեռնում են արտասովոր... բարձրագույն հոգեկան լարման պահին... Սակայն մահը նրանց համար մի արարք է, որ առավել ցայտուն ձևով մարմնավորում և հաստատում է նրանց իդեալները»<sup>1</sup>:

Անշուշտ, ինչպես Նիո պապի «մահվան մեջ հազար մահեր կան», այնպես էլ Քեռի թորոսիկի, ավելին... Նաև Գալշոյանի, քանի որ, ցավոք, դիպվածն ընդհատեց մի բեղմնավոր կյանքի ընդամենը «սկիզբը»:

Խոսելով «Տատրագոմի հարսը» պոեմի (Կոստան Չարյան) մասին, Գալշոյանը ահա ինչու մի տեսակ «խանդով» է հիշում Մակար ծերունուն. «Սա Աստված է. Մակար ծերունին,-ասում է,- տրեխները հանեց ու գնաց երկինք, Աստված էր, Էլի... Երկրի հետ նրան կապում էին տրեխները... տրեխները հանեց ու գնաց երկինք»<sup>2</sup>: Ինչպես Գալշոյանի ծերունիները, ինչպես, ավադ, նաև ինքը...

1 Լ. Ղազարյան, Ռոմանտիկական սկիզբը ռեալիստական գրականության մեջ («Գեղարվեստական մեթոդ և գրական պրոցես» գրքում), Երևան, 1990, էջ 176:

2 «Գարուն», 1990, հ. 6, էջ 58:

**ARMINE MANASYAN: THE FOLKLORE IN THE STORIES OF MUSHEGH GALSHOYAN:** The stories of Mushegh Galshoyan are the examination of Armenians' destiny. It is the expression of tragedy of the last century, the expression of pain and loss that the writer depicts from a person's and the human values' point of view.

**key words** - *novel, folklore, Sasuntsi, edge, beginning, destiny, nation, culture, monastery, time.*

**АРМИНЕ МАНАСЯН: ФОЛЬКЛОР В РАССКАЗАХ МУШЕГА ГАЛШОЯНА:** Рассказы Мушега Галшояна - исследование судьбы армян. Это выражение трагедии прошлого века, выражение боли и утраты, которые автор изображает с точки зрения человека и человеческих ценностей.

**ключевые слова** - *роман, фольклор, сасунцы, край, начало, судьба, нация, культура, монастырь, время.*

## REFERENCES

1. Mushegh Galshoyan, Dzori Miron, Yerevan, 1983(in Armenian).
2. Grakan metod ev grakan process, Yerevan, 1990(in Armenian).
3. Aleksandr Blok, Stixotvorenie, poemy, teatr, t. 1, Moskva, 1955(in Russian).
4. Mixail Baxtin, Estetika slovesnovo tvorchestva, Moskva, 1979(in Russian).
5. Shelling F., Filosofia iskustva, Moskva, 1966(in Russian).
6. Shklovski V., Razvitie sugeta, Moskva, 1921(in Russian).
7. Dgrbashyan Eduard, Chors gagat, Yerevan, 1984(in Armenian).
8. Atabekyan Sergei, Bari kecutyan xorhurdy, Yerevan, 1988(in Armenian).