

ԱՐՑԱԽՅԱՆ ԱՐԴԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ՀԵՏԱՔՐՔՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՏԵՍԱԴԱՇՏՈՒ

Համլետ Մարտիրոսյան

Բանալի բառեր՝ վավերագրություն, ազատամարտ, պատմվածք, պատկեր, կերպար, կոլորիտ, ազատամարտիկ, համեմատություն, կարոտ, պատերազմ, հայրենիք

Խորհրդային ժամանակաշրջանի արցախյան արձակում (պատմվածք, վիպակ, վեպ) միակ թեման եղել է հարազատ երկրամասի սոցիալիստական ներկայի (առանց պատմական անցյալի անդրադարձների) պատկերումը՝ իր գեղեցիկ բնաշխարհով, աշխատավոր մարդու (արցախցու) լավագույն որակները՝ աշխատասիրություն, հայրենասիրություն, ավանդապաշտություն և այլն ներկայացնելը:

Նկատենք նաև այն, որ խորհրդային շրջանի դարաբաղյան արձակը՝ թե՛ նյութը մատուցելու, և թե՛ արտահայտչամիջոցների կիրառման առումով, կրում էր խորհրդահայ գրականության (Ս. Խանզադյան, Ս. Ալվազյան, Հ. Մաթևոսյան, էլի մի քանի անուն) ականհայտ ազդեցությունը: Սակայն, եթե խորհրդահայ գրողների երկերում կար թեմատիկ բազմազանություն, Լեռնային Ղարաբաղի ինքնավար մարզում ապրող գրողն օր-յեկտիվ, նաև սուբյեկտիվ պատճառներով չէր կարող շրջանցել կամ դուրս գալ գրականության ընկալման՝ տասնամյակներով կարծրացած այն չափորոշիչների տարածքից, որը հսկվում էր Բաքվից:

Զնոռանանք՝ դարաբաղաբնակ գրողի միակ գրական օրգանը Բաքվում հրատարակվող հայատառ երկամսյա «Գրական Աղբյուր» հանդեսն էր, որի հեղինակների կեսը աղբյուրացի գրող էր՝ հայերեն թարգմանվող ստեղծագործություններով: Այլ կերպ ասած՝ ժողովուրդների բարեկամության ծխածածկույթի տակ տասնամյակներ շարունակ Լեռնային Ղարաբաղի հայ ընթերցողին պրոպագանդվում էր աղբյուրացական գրականություն, իսկ լայն առումով՝ իրականացվում էր մշակութային մի քաղաքականություն (երգարվեստի, կինոյի, թատրոնի ներգրավմամբ), որը միտված էր դարաբաղաբնակ հայությանն անջրպետել մայր Հայաստանի արվեստից, գրականությունից (Լեռնային Ղարաբաղում հեռարձակվում էին միայն աղբյուրացական հեռուստահաղորդումները, տեղական (հայախոս) ռադիոն եթերում աշխատում էր ընդամենը մեկ ժամ, պետական թատրոնի խաղացանկում պարտադիր պետք է լիներ առնվազն մեկ աղբյուրացական պիես և այլն: «Իհարկե, այդ տարիներին հնարավոր չէր ասել ամեն ինչ, - գրում է Հ. Գրիգորյանը «Արցախյան նժույգի ասպետը» իր մենագրության մեջ, - այդ իսկ պատճառով Կ. Դանիելյանը (և ոչ միայն նա) որոշակիորեն սահմանափակել է իր թեմատիկ հետաքրքրությունների շրջանակը [1]: Այնպես որ «Գրական Աղբյուր» նաև պահպանում էր տպագրվող ստեղծագործությունների «որակական հավասարակշռությունը»: Այսինքն՝ անհնար էր, որ գրական շաբլոնին չհամապատասխանող դարաբաղաբնակ գրողի ստեղծագործությունը լույս տեսներ:

Զնոռանանք, որ Ղարաբաղի գրողը Աղբյուրացի գրողների միության (հայկական բաժանմունքի) անդամ էր: Եվ Հայաստանի Հանրապետությունում հրատարակվելը, հատկապես գրքի տեսքով, մեծ խնդիր էր ինքնավար մարզում ապրող գրողի համար: Այնպես որ, տասնամյակներով հաշվող աղբյուրացական ամենօրյա քարոզչությունը դանդաղ ներգործող թույնի նման, այնուամենայնիվ, իր ազդեցությունն էր ունենում դա-

* Հոդվածն ընդունվել է 15.02.17:

Հոդվածը տպագրության է երաշխավորել ՄՄՀ հայոց լեզվի և գրականության ամբիոնը:

դաբաղաբնակ հայության գեղագիտական ճաշակի, աշխարհայացքի, գրականության, արվեստի ընկալումների վրա: Սա անժխտելի է: Սակայն արցախահայության հիմնական, առողջ միջուկը, ի հակակշիռ ադրբեջանական մշակութային քաղաքականության, հայի իր տեսակը, իր ազգային նկարագիրը պահպանելու համար շարունակում էր սնվել խորհրդահայ գրականության գաղափարախոսությամբ, հատկապես՝ հայրենասիրական երակից, ինչպիսիք են՝ «Հայկական էսքիզները», «Եղեգները չխոնարհվեցին»-ը, «Նահապետը», «Վարդանանք»-ը, «Ջորի Միրոն», «Մարութա սարի ամպերը» և այլն: Իսկ այն հազվագյուտ դեպքերը, երբ Երևանում լույս էր տեսնում Լեռնային Ղարաբաղի ինքնավար մարզի գրողի գիրքը (Բ. Ուլուբաբյան, Մ. Հովհաննիսյան, Գ. Գաբրիելյան, Վ. Հակոբյան), ընթերցողների դարաբաղյան շրջանակներում իրադարձային աշխուժություն էր առաջացնում՝ ամեն անգամ փոխելով օդի բաղադրությունը, քանի որ երևույթի մեջ կար ընթերցողների (իմա՝ արցախցիների) նվիրական երազանքի իրականացման հավանականությունը՝ Արցախը մայր Հայաստանին միանալու տեսլականը:

Խորհրդային Միության փլուզումից հետո միայն իրատեսական դարձավ Հայաստանի ու Արցախի անկախությունը, իսկ խոսքի ազատությունն արվեստին, գրականությանը լիարժեք ինքնարտահայտվելու հնարավորություն ընձեռեց: Սակայն յոթանասուն տարի հարկադրաբար մեկուսացած արցախյան գրականությունը, որն իր ասելիք նյութով և ձևի յուրացման փորձով ետնապահի դերում էր, 88-ի ազգային զարթոնքի շրջանում, կարելի է ասել, ինքնակամ հայտնվեց «լուսանցքից» դուրս, քանի որ Արցախի գրողի, արվեստագետի, մտավորականի համար առաջնահերթ խնդիրը շարժման ակունքում իր գտնվելն էր՝ շարժման ոգին պահպանելու համար: Միանգամայն իրավացի է Միլվա Կապուտիկյանը՝ նկատելով, որ «Ղարաբաղի բանաստեղծը (գրողը – Հ. Մ.) եռակի բանաստեղծ է, շատ ավելին է, քան բանաստեղծը»[2]:

Սեզ ծանոթ պատմական իրադարձությունների հետագա ընթացքը վկայում է, որ արցախյան գրականությունը (արձակը), օբյեկտիվ պատճառներից ելնելով, սոսկ 1994 թ. զինադադարից հետո կարող էր իրազեկվել, յուրացնել համաշխարհային արդի գրականության նորությունները, ստեղծագործական ձեռքբերումները, այն դեպքում, երբ, ասենք, նույն Ֆրանց Կաֆկան, Հերման Հեսսեն, Ալբեր Զամյուն, Կուրտ Վոնեգուտը հինգից -ութ տարի առաջ էին հրատարակվել հայերեն և հայաստանաբնակ ընթերցողն արդեն քաջածանոթ էր նրանց արվեստի առանձնահատկություններին: Այնպես որ արցախյան գեղարվեստական արձակը թեմատիկ բազմազանություն, նոր հայեցակետ կարող էր արձանագրել ետզինադադարյան շրջանից սկսած՝ իրնթացս յուրացնելով գրական վերջին տեղաշարժերն ու ստեղծագործական ձեռքբերումները:

Նույնիսկ ոչ պատերազմ, ոչ խաղաղություն անկայուն իրավիճակը, որ զինադադարից հետո տիրում է արցախյան իրականությունում, արագորեն փոխեց մարդկանց պատկերացումները կյանքի, մինչև հիմա գոյություն ունեցող բարոյական արժեքների վերաբերյալ՝ ավանդապահ դարաբաղցուն պարտադրելով բոլորովին նոր, անծանոթ ու խորթ մարդկային փոխհարաբերություններ՝ առաջին պլան մղելով մասնավոր սեփականատիրոջ մերկանտիլ հոգեբանությունը, հաշվենկատությունը, որում առկա է անգամ այն մարդկանց օտարումը, ում հետ տակավին երեկ կիսում էր խրամատային կյանքի դժվարությունները:

Այս ամենն իր անդրադարձն է գտել Մ. Հովհաննիսյանի «Արմատ» վիպակում, որի հերոսուհին՝ Հեղուշը, ճարպիկ, շրջահայաց, երիտասարդ, գործունյա կին է՝ նոր ժամանակների բարքերին լիովին ադապտացված, ուստի և առաջնորդվում է նույն այդ ժամանակի պարտադրած «խաղի կանոններով»: Սա ղարաբաղցի կնոջ նոր կերպար է:

Վիպակը «Արմատ» խորագիրն է կրում, բայց, մեր համոզմամբ, այդ բառի գրական ընկալումն ի գործու չէ իր մեջ ամբողջովին ներառելու հեղինակի ասելիք նպատակը: Բանն այն է, որ դարաբաղյան բարբառում «արմատ»-ն ունի «տակռե» ձևայթել, և «տակռե» ասելիս հասկացվում է արմատներից հիմնականը, մայր արմատը, որից սկիզբ է առնում ծառաբունը և որին հենվելով՝ մնում է կանգուն: «Տակռե» բառը շատ գործածական է նաև բանավոր խոսքում, երբ, օրինակ, մեկը պարզել է ուզում գրուցակցի տոհմական ծագումը, հարցնում է. «Տակռավ շտեղանը՞ս»: Ուրեմն այս հանգամանքը հաշվի առնելով է Մ. Հովհաննիսյանը վիպակն անվանել «Արմատ»: «Նշխարներ Արցախի բանահյուսության» գրքում բառն ունի հետևյալ բացատրությունը. «Տակռե-արմատ, փոխ. տան մեծավորը, ազգի մեծ»[3]: Կարելի է այստեղից էլ հետևություն անել, որ Մ. Հովհաննիսյանը բառի երկրորդ իմաստն է նկատի ունեցել՝ վիպակն «Արմատ» անվանելով: Վիպակի հերոսուհին՝ Հեղուշը, տան մեծավորն է ոչ այն պատճառով միայն, որ ամուսինն արցախյան պատերազմի հաշմանդամ է՝ զամված սայլակին, «հիմա նրանք են տուն պահում», - գրում է հեղինակը[4]:

Հեղուշի կերպարի «ազգակցական կապը» Հրանտ Մաթևոսյանի Աղունի («Աշնան արև») հետ նկատելի է: Սակայն, միևնույն ժամանակ, Հեղուշը հակապատկեր է Աղունին՝ կյանքի, բարոյական արժեքների մեթոդյա ընկալման-գնահատման առումով: Ուրիշ խոսքով՝ Աղունի զարգացած տեսակն է Հեղուշը, որը նույնպես մշտապես ապրում է ամուսնու, կեսրոջ, զավակների հոգս ու ցավով և թխականի նման շարունակ սատարում է նրանց, բայց, ի տարբերություն Աղունի, չի երկնչում ոչնչի առաջ՝ հանուն իր օջախի խաղաղ գոյակցության: Շուկայում առևտուր անելով, Երևանից ամեն շաբաթ բանջարեղեն բերել-վաճառելով՝ իրացնում է իր գերխնդիրը, և եթե որդին քոջ պատիվը պաշտպանելու համար դանակահարել է մի երիտասարդի, Հեղուշի բեռն է ծանրանում կրկնակի, քանի որ և՛ տուժածի ապաքինման ծախսերը պիտի հոգա, և՛ որդուն ազատելու համար պիտի դիմի այլևայլ քայլի, թեպետ «ամեն անգամ մեկի գրպանը ծրար սահեցնելուց, կեսը հալվում էր»[5]: Եվ եթե հարկ եղած դեպքում «գործի» մեջ է դնում իր մարմինը, միևնույն է, Հեղուշը անբարոյական չէ, քանի որ դա ինքնագոհություն է հանուն իր օջախի պահպանման: Հեղուշի արարքում եթե մեղքի բաժին կա, ապա դա միայն պետք է վերագրել մեր անհոգի իրականությանը, հատկապես որ Հեղուշի «Գլխին թափված դժբախտությունները աչքին ներկայացան ոչ թե որպես սխալ քայլ կամ ծախսող արարք, այլ իր առաջ հայտնված հերթական դժվարություն, որ կյանքը նորից ու նորից առաջադրում է...» [6]:

Մ. Հովհաննիսյանի ետպատերազմյան շրջանի արձակի բնորոշ գիծը թերևս արցախյան ներկա իրականությունում տեղ գտած և օրեցօր կյանքի զարկերակը մտնող այն խորթ, բացասական (հաճախ արտաքուստ ոչ այդպիսին թվացող) երևույթների արտացոլումն է, որոնք խաթարել ու խաթարում են արցախցու նկարագիրը, որոնց պատճառով դարաբաղցին կորցրել ու շարունակում է կորցնել իր ես-ը, ինքնությունը: Երևույթն ինքը աղետալի չարիք է հատկապես միջազգայնորեն չճանաչված երկրում ապրողի համար, ուր որքան իրատեսական է պատերազմի վերսկսվելու վտանգը, նույնքան էլ վտանգավոր են փխրուն խաղաղությունում շփվել արձակող մարդկային այդ նոր հարաբերությունները: Եթե որդին հորից ծանծրացած նրան հանձնում է ծերանոց, վաղը, հարկ եղած դեպքում, հանուն ո՞ւմ կամ ո՞ր վեհ գաղափարի համար է ձեռքը զենք վերցնելու: Եթե աղջիկները հորը պարտադրում են վաճառել հայրական տունը՝ հանուն իրենց բարեկեցիկ կյանքի, երկրից հեռանալը շատ է հեշտանում: Այս ու նմանօրինակ հարցերն են տազնապներ առաջացնում հեղինակի մտածումներում՝ արտահայտվելով կամ հեղինակային տեքստի ձևով, կամ գործող անձանց շուրթերից,

ինչպես, օրինակ. «Արմենակ, խելոք մարդ ես, էս ժողովուրդը ո՞նց պիտի ապրի, փող չկա, ապրուստ չկա, ով դրսից օգնության փող է ստանում, կարողանում է թաթը կոթին հասցնել: Ամենից բեթարը էն է, որ մարդիկ աշխատանքից խամացել են, աչք պահած սպասում են, թե որտեղից մի օգնություն կստանան: Հիմա ամոթ չեն համարում, որ աղքարկղերում... Մարդու լեզուն պատ չի գալիս, որ ասի, հավի նման քոթ են անում, կամ ձեռքը մեկնած մուրացկանություն են անում: Փող են պարտք վերցնում և գիտեն, որ պարտքը չեն վերադարձնելու: Ամոթը վերանում է, աչքիդ մեջ նայում են ու սուտ խոսում: Արմենակ, սրա վերջը ի՞նչ է լինելու»[7]:

Անկախության շրջանի արցախյան փոքր կտավի արձակի լավագույն նմուշներից է Կ. Դանիելյանի «Դիլեմա» (Dilemma) պատմվածքը: Այս ստեղծագործությունը, ի տարբերություն այլ պատմվածքների, գերծ է քնարականությունից, ռոմանտիկ գունեղանքներից, ամբողջովին ներծծված է կյանքի փիլիսոփայությամբ, ինչը հաճախ, իբրև ճշմարտություն, լինում է դաժան, ինչը նաև վկայում է հեղինակի գրողական հասունության, կյանքի խոր ու համակողմանի ըմբռնման մասին: «Դիլեմա» պատմվածքում Կ. Դանիելյանը դիմել է էկզիստենցիալիզմին բնորոշ մեթոդին՝ կիրառելով որոշ տարրեր. ստեղծել է «սահմանային իրավիճակ», որտեղ հայտնված իր հերոսները բացահայտում են իրենց էությունը, որից հետո, ինչպես թատրոնում, ներկայացումից հետո փակվում է վարագույրը, և կյանքը կրկին մտնում է իր առօրյա հունի մեջ: Ուստի, ինչպես ֆրանսահայ գրող Վահե Քաչայի ստեղծագործություններում, օրինակ, «Գիշատիչների խնջույքը» վիպակը, որտեղ գործող անձինք, որ եկել էին Բրիժիտի ծննդյան տարեդարձը նշելու, և նրա պատուհանի տակ սպանված գերմանացի երկու զինվորի փոխարեն շենքը խուզարկող գերմանացի սպան խնջույքի մասնակիցներից պահանջում է իրեն հանձնել երկու հոգու՝ իբրև պատանդ, ըստ որում՝ ընտրությունը թողնում է խնջույքի մասնակիցների հայեցողությանը, ինչն էլ պատճառ է դառնում, որպեսզի յուրաքանչյուր ոք, հանուն իր գոյի պահպանման, ի հայտ բերի իր ստորակարգ բնազդները, ճիշտ այդպես էլ «Դիլեմա» պատմվածքում Կ. Դանիելյանը համապատասխան առիթն օգտագործելով՝ իր հերոսներին զգում է «սահմանային իրավիճակի մեջ»: Պատմվածքում այդ առիթը Ռուսաստանից ստացված հեռագիրն է, որում ասվում է, որ Արմենը (գլխավոր հերոսի եղբայրը), որ անհայտ կորել էր արցախյան պատերազմում, ողջ է և տուն է վերադառնում: Թվում է՝ ինչ կարող է լինել ավելի ուրախալի, քան անհայտ կորած եղբոր վերադարձը, հատկապես, որ մեջտեղ էլ տասը տարվա բաժանում կա: Սակայն հենց այս լուրն է, որ պատմվածքի հերոսներին կանգնեցնում է դիլեմայի առաջ: «Մեր ամենամոտ հարազատը, որ այդքան տարի կորած էր համարվում, հանկարծ հայտնվել է, և մենք կարծես թե ուրախ չենք դրա համար».[8] - ասում է տղամարդը: Բանն այն է, որ պատմվածքի հերոսն այդ ժամանակաընթացքում ամուսնացել է իր եղբոր կնոջ հետ, և կորած եղբոր վերադարձը սպառնում է այդ ընտանիքի գոյությանը: Պատմվածքն սկսում է առանց հեղինակային խոսքի, ուղղակի՝ երկխոսությամբ.

«- Հիմա ի՞նչ պիտի անենք:

- Ի՞նձ ես հարցնում...» [9]:

Ինչն էլ պատումը դարձնում է բավականին լարված, և երկխոսությունների միջոցով են ընթերցողին պարզ դառնում դիլեմայի առաջ հայտնված այդ զույգի երկակի հոգեվիճակը, տագնապը, ուրախությունը, ակսոսանքը, զոջումը, մեղադրանքը և այլն: Տղամարդն այդ ողջ ժամանակաընթացքում (ինչ ամուսնացել էր եղբոր կնոջ հետ), առաջին անգամ բարձրաձայն մեղադրում է նրան՝ ասելով.

«- Ինչո՞ւ ինձ մեղքի տակ զցեցիր:

- Ես՝ քե՛զ, թե՛ դու՝ ինձ,- կնոջ դեմքը ամոթի՛ց, հուզմունքի՛ց, թե վիրավորանքից կաս- կարմրել էր:

- Դու չէիր ուզում, ու ես զոռով եկա, հա՛...

- Ես դա թույլ եմ տվել Արամիկիս համար,- կինը ուղղակի վնգստաց,- որ անհայր չմնա»[10]:

Այս սեղմ երկխոսության մեջ՝ ամուսինների խոսքակռվի տակ, բեկված ճակատագրերի բողոք կա: Չնայած մեկը մյուսին է մեղադրում իր կատարած ճակատագրական քայլի համար, և տղամարդը զագազած պահին նրան նույնիսկ լիդք է անվանում, բայց ինքն էլ գիտե, որ դա այդպես չէ, որ կինը «ամոթի՛ց, հուզմունքի՛ց, թե վիրավորանքի՛ց» շիկնում է, երբ խոսքը մտնում է ինտիմ կյանքի տարածք:

Իրականում նրանցից ոչ ոք էլ մեղավոր չէ կատարվածի համար: Կնոջ արարքում եթե անգամ առկա է գործած մեղքը, միևնույն է, դա մեղք չէ, քանի որ արվել է հանուն երեխայի ապագայի: Հետևապես, այդ մեղքի մեջ ավելի շատ ինքնազոհություն կա. չէ՞ որ կնոջը չի առաջնորդել զգացմունքը, կիրքը:

Հոգեպես նույնչափ մաքուր ու անմեղ է նաև տղամարդը, ահավասիկ .կինը, ծանոթանալով հեռագրի բովանդակությանը, տարակուսում է. «ախր տասը տարի է անցել», իսկ տղամարդն ուղղում է. «Ինը տարի, տասը ամիս, քսանչորս օր»: Սա նշանակում է, որ տղամարդու՝ եղբոր նկատմամբ ունեցած կարոտն ու սպասումը չափվել է հաշվող օրերով: Իսկ այդպիսի հոգու տեր մարդը չէր կարող գայթակղել եղբոր կնոջը: Հետևաբար տղամարդն էլ է գիտակցաբար գնացել «մեղքի» արահետով և նույնպես՝ հանուն երեխայի, իր եղբոր երեխայի ապագայի: Ու թե կինը բորբոքված պահին ասում է. «Թող գա, նա ինձ անպայման կնեղի, դու քո գլխի ձարը տես», և տղամարդը զգուշացնում է նրան՝ սպառնալով. «Ես կամ քեզ եմ սպանելու, կամ երկուսիս միասին», այստեղ սիրո կամ խանդի մասին խոսք լինել չի կարող: Տղամարդուն մտահոգողը բարոյականությունն է: Նրա համար անընդունելի է, որ իր և նրա տասը տարվա ինտիմ կյանքից հետո ամեն բան կարող է վերադառնալ ի շրջան յուր:

Ինչպես Վ. Քաչայի «Գիշատիչների խնջույքը» վիպակում է հանգուցալուծումն սկսում այն պահից, երբ գերմանացի սպան՝ Կուրտ Կաուբախը, խնջույքի մասնա-կից-ներին հայտնում է, որ մարդասպանները ծերբակալված են և տարեդարձ նշողները ազատ են պատանդ ընտրելու խնդրից, այդպես էլ Վ. Դանիելյանի «Դիլենա»-ում ամեն ինչ իր տեղն է ընկնում փոստատարի վերադարձով, ով շփոթել, նրանց էր հանձնել ուրիշի հեռագիրը: Իհարկե, հեռագիր բերելը, հասցեն շփոթելն ընդամենը գեղարվեստական հնարք է, միջոց, որպեսզի հեղինակը ներկայացնի իր ասելիքը, ներկա դեպքում՝ նաև ակնարկի, որ ներկայացված պատմությունը եզակի չէ: Այդ նպատակով է փոստատարի բերանով հեղինակն ասում. «Պարզվում է, որ Ռուսաստանում նրանք էլ (հեռագրի իսկական հասցեատերերը – Հ. Մ.) Արմեն ունեն, դո՛ւք էլ... Ձեր Արմենը չգիտեմ, բայց նրանցը բանի պետք չէ, ասում են՝ նստած է բանում... Այստեղ էլ մայրը, կինը, եղբայրն իրար հետ լեզու չեն գտնում»[11]: (Այսինքն՝ մեզ ծանոթ պատմության մեկ այլ տարբերակ էլ նրանց օջախում է, որտեղ մայրը, հավանաբար, կռահել է որդու և հարսի «փոխհարաբերությունը» - Հ. Մ.): Այդ իսկ պատճառով է փոստատարն իր խոսքը եզրափակում, ասելով՝ «խորթին պատմություն է»:

Ինչպես «Գիշատիչների խնջույքը» վիպակում տարեդարձի մասնակիցները, պարետային ժամի պատճառով, ստիպված են մնալ հոբելյարի տանը և շարունակել իրենց խնջույքը՝ մոռանալով մինչ այդ տեղի ունեցածը, մեկ-մեկու հասցրած վիրավորանքներն ու ստոր արարքները, այդպես էլ Վ. Դանիելյանի «Դիլենա» պատմվածքում իրերի դասավորությունը փոխվում է փոստատարի գնալով:

«Ես էլ գնամ, - տղամարդը շտապ հագավ վերարկուն:

Կինը գունատվեց»[12]:

Իհարկե, գունատվում է ամուսնու վերջնականապես հեռանալու ահից: Եվ երբ տղամարդը կոշիկ քուղերը կապելիս քթի տակ թոնթորում է՝ գործից ուշացա, ոչ միայն կնոջ հոգուց թոթափվում է բաժանման ապրումի ծանրությունը, այլև, գործից ուշացան վերականգնում է այդ օջախի անդորրը, ինչին էլ անմիջապես հետևում է կնոջ առօրյա՝ արդեն տասը տարի շարունակվող մշտական հարցը՝ «շո՞ւտ կվերադառնաս»[13]:

Պատմվածքում ոչ մի խոսք չկա պատերազմի մասին (բացի Արմենի անհայտ կորչելու փաստի հիշեցումը), սակայն ամբողջ պատմվածքը բողոքի յուրատեսակ ճիչ է՝ ուղղված պատերազմին: Այս գույզն ամուսնացել է՝ պատերազմից փլուզման եզրին հայտնված մի օջախ փրկելու հույսով: Ամուսիններից ոչ մեկն էլ երջանիկ չէ (այս մասին խոսք լինել չի կարող), քանի որ նրանց գերխնդիրը եղել է որք մնացած երեխային լիարժեք կյանքով ապրեցնելը: Նրանց հոգեկան դիլեման մեծ, ժանր բեռ է, որի տակ, հատկապես տղամարդը, այս էլ արդեն տասը տարի է, որ կքել է. մի կողմից՝ եղբոր նկատմամբ ունեցած կարոտից, սիրուց ու սպասումից է օրերը հաշվում, մյուս կողմից էլ՝ նրա վերադառնալու երկյուղից: Ահա թե ինչու, երբ փոստատարը ետ է վերցնում հեռագիրը, ամուսիններից յուրաքանչյուրը ներքուստ գոհունակություն է ապրում, որ տեղի ունեցածը շփոթմունք է եղել, և դա արտահայտվում է «գործից ուշացա», «շո՞ւտ կվերադառնաս» նրանց առօրյա խոսքափոխանակությամբ:

Շեքսպիրի «Օթելլոյի» գեղագիտական արժեքը կույր խանդից կործանված սիրո պատմության մեջ է, բայց «Օթելլոյի» հարատև արդիականության գաղտնիքը պիեսով մեկ տարրալուծված կենսահաստատ փիլիսոփայությունն է: Ուստի, ի տարբերություն կինոարվեստի, որը շատ ավելի շուտ մաշվող-հնացող է իր ժանրային առանձնահատկությունների պատճառով, գրականությունը օժտված է որոշակի առավելություն-նախադրյալներով՝ լուծելու համար ժամանակի և տարածության խնդիրը: Այստեղ է, որ, կարծում ենք, առաջ է գալիս Սևակյան բանաձևման կարևորությունը: «Գրականության մեջ վերջին հաշվով կարևորը ինչ-ն է, և ոչ թե ինչպես-ը»[14]: Կարելի է տասնյակ օրինակներ բերել Սովետահայ պոեզիայից՝ նվիրված Կարմիր հրապարակին, կուսակցությանը և կուսակցական առաջնորդներին, դրանք փաստորեն նոմենկլատարային չափաժոներ են, սակայն ոչ պոեզիա: Չնայած Չարենցյան հանձարը, տրված իր ժամանակի ոգորումներին, դրանք որակել է որպես պրոլետարական պոեզիա. «Պրոլետարական պոետները դեռ չեն ստեղծել իրենց նոր շունչը, թափը, չափը... Նրանց դերը դեռ ապագայում է, դեռ գալիս է...» [15]: Բայց, ինչպես ցույց տվեց կյանքը, այդպես էլ չեկավ պրոլետարական պոեզիայի ժամանակը, քանի որ, իրականում, չկա այդպիսի պոեզիա, ինչպես որ մտացածին էր սոցիալիստական ռեալիզմը:

Գրականությունը մարդկային հավաքական կյանքի պատմությունն է, որից հավասարապես օգտվում են մյուս գիտությունները: Ա. Էյնշտեյնը գտնում էր, որ Դուստոնակին իրեն ավելի շատ բան է տվել, քան ուզածը գիտնականը: Այստեղից էլ կարելի է ենթադրել, որ ընթերցողը, մեն-մենակ մնալով գրական երկի հետ, հոգեբանորեն ոչ միայն նախապատրաստված է լինում, այլև, որպես ներքին պահանջ, ուզում է, որ հեղինակն իրեն անակնկալի բերիե կյանքի նոր բացահայտումներով: Մեծ հաշվով գրական երկում ընթերցողը միֆ է փնտրում՝ տերմինի ոչ արիստոտելյան կիրառությամբ:

«Причина в том, что любой читатель находится в ситуации своеобразного «диалога» по отношению к произведению: он обладает определенным культурным кругозором, системой культурных координат, в которые произведение включается как в свой контекст и в

зависимости от контекста позволяет выявлять такие аспекты смысла, которые интенционально никак не фокализованы»[16]:

Որքան էլ պարադոքսալ հնչի, դերասանը շատ ավելի հեշտ ու ներշնչանքով է մարմնավորում այնպիսի մի բարդ կերպար, ինչպիսին է, ասենք, Համլետը, և նույնչափ էլ դժվարանում ու ներքին դիսկոմֆորտ ունենում բաղնիքում լողանալու սովորական մի տեսարանում նկարահանվելիս: Բանն ամենևին էլ սեփական մարմնի մերկության ցուցադրումը չէ կինոխցիկի առաջ, պատճառը տեսարանի «կենցաղայնությունն է», որտեղ բացակայում է մեր ասած միջը (այս դեպքում՝ դերասանի համար), ներշնչանքի մղող այն առեղծվածայինը, որը սահմանազատում է ռեալ իրականությունը գրականության (արվեստի) իրականությունից, ինչը, փաստորեն, արվեստի անկյունաքարն է:

Արտածման միանգամայն տարբեր հարթությունում են գտնվում գեղարվեստական երկում նկարագրվող իրականության կենցաղայնությունը և հեղինակային գաղափար-ասելիքի կենցաղայնությունը: Առաջինը միտված է երկի գերխնդրի բացահայտմանը, երկրորդ դեպքում՝ ինքն է գերխնդիրը: Ամեն դեպքում. «Արվեստը, ճշմարիտ արվեստը չի կարող լծվել հոռետեսության հաղթակառքին: Այն վերադարձնում է վստահությունը»[17]:

Անկախության շրջանի արցախյան արձակը, թեկուզև դանդաղորեն, առաջընթաց է ապրում՝ գրականություն բերվող տարաբնույթ թեմաների և այդ թեմաները հնարավորինս գեղարվեստի արդիական լեզվով մատուցելու շնորհիվ: Արցախյան արդի արձակը նոր հերոսի կերպարի կերտման խնդիր ունի, ինչին էլ հիմնականում միտված են հեղինակներից շատերի ջանքերը: Սակայն, մեր համոզմամբ, հարցին համալիր մոտեցում է պետք: Երկու տասնամյակից մի փոքր ավելի ժամանակ է մեզ բաժանում խորհրդային կարգերից, բայց այսօր, ցանկության դեպքում էլ, մեղմ ասած, դժվարությամբ է ընթերցվում խորհրդային Արցախի գեղարվեստական արձակը: Պատճառը միայն թեմաների ընտրությունը չէ, որոնք այսօր մեծամասամբ ժամանակավրեպ են, և ոչ էլ հերոսների՝ շատ անգամ սխեմավորված գործողություններն ու հոգեբանությունը, և պատումի պատմողականությունը, այլև այսօրվա ընթերցողի ինտելեկտուալ մակարդակն է պատճառը, որը չի կարող ընդհանուր եզր գտնել խորհրդային Արցախի գրական երկերից շատերի գեղագիտական-փիլիսոփայական հարցադրումների հետ՝ թե ճանաչողական, և թե գեղագիտական բավարարվածության առումով: Ուստի արդի արցախյան արձակը նախ և առաջ պիտի ձգտի ինտելեկտուալության: Ինտելեկտուալիզմը իրականում արտահայտվում է նյութի հանդեպ հեղինակի ունեցած վերաբերմունքի մեջ, կենսական փաստի իմաստավորման, ստրուկտուրալ ներքին բարդ կապերի, համադրումների և գեղարվեստական բազմաթիվ այլ գործոնների միջոցով: Հակառակ դեպքում՝ «Կարդացեք, եթե քաջություն ունեք, 1835 թ. մի ողբվիլ կամ մի ֆացետի. պիեսը ձեր ձեռքից կընկնի,- գրում է Հայպոլիտ Տենը:- Հաճախ փորձում են բեմ հանել դրանց. քսան տարի առաջ դա մեծահռչակ էր. այսօր հանդիսականները հորանջում են ... Այսպես ե ահա, վոր լույս տեսնող անթիվ անհամար գրվածքների մեջ ժամանակը կատարում էր իր ընտրությունը. Մակերեսային և քիչ դիմացկուն հատկանիշների հետ նա տանում ե և այդ հատկանիշներն արտահայտող յերկերը»[18]:

Կյանքը զարգացող մշտափոփոխ ընթացք է և, ինչպես Հեգելն է բանաձևում, «աշխարհը ըստ ժամանակի սկիզբ չունի և ժամանակի մեջ անվերջական է»[19], շարժման այդ դիմամիկայում գրական երկը մշտապես ստատիկ, ավարտուն վիճակ է, ինչպես շրջանագծի ցանկացած կետ շրջանագծի համեմատ: Ստացվում է մեզ հետ հազար անգամ տեղի ունեցածի պես. սլացող գնացքի պատուհանից երևացող տեսարանները շարունակ ետ են մնում: Ետ մնացողը արվեստն է: Արվեստը կյանքի զարգացող ըն-

թացքին զուգահեռ ընթանալ չի կարող. նրան ժամանակ առ ժամանակ հարկավոր է լինում «կանգ առնել» ինքն իրեն «հավաքելու», մտորելու, ինքն իրեն ,ներսից զննելու համար: Իսկ այդ ընթացքում զննքն արդեն գնացած է լինում: Ուշագրավն այն է, որ զննքի պատուհանից մեր տեսածն է ետ մնում, տեսարանների (լավագույնների) տպավորությունը մենք տանում ենք մեզ հետ, իբրև բացահայտում, ձեռք բերած փորձ, իբրև ճանաչում: Մեր պատանեկության տարիներին ընթերցած Ռոբերտ Սթիվենսոնի «Գանձերի կղզին» կամ Ջոնաթան Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունը», Ջեյ Լոնդոնի «Սպիտակ ժանիքը» և այլն նորից կարդալու անհրաժեշտություն չի լինում, գործում է մեր մտահայեցողությունում պահպանվող տպավորությունը (չենք բացառում տպավորության թարմացման նպատակով վերընթերցումը): Ուրեմն՝ զննքում գտնվողը իր հետ տանում է միայն ստացած տպավորությունը, իսկ ինքը՝ տեսարանը ամեն անգամ կրկնվում է նոր զննքների համար՝ ներսում գտնվողների նորովի ընկալումներով:

Ֆրանսիսկ Լ-ը, որ «Ջոկոնդայի» առաջին գնորդն էր, կյանքից հեռանալիս իր հետ չտարավ «Ջոկոնդա»-ն: Ուրիշ խոսքով՝ ժամանակի մեջ փոփոխվում են դպրոցականները, անփոփոխ է մնում «Վերք Հայաստանի»-ն: Ուրեմն ինչու՞ Սմբատ Շահագիզի «Երազ»-ը, Գևորգ Դոդոխյանի «Ծիծեռնակ»-ը և էլի շատ ստեղծագործություններ մնում են անընդհատ փոփոխվող իրականության հոլովություն, իսկ, ասենք, Վահան Միրաքյանի «Լավարի որսը», Հարություն Ավանդարյանի «Երկու ձեռքին երկու մոմ»-ը այլ ստեղծագործությունների հետ մոռացվում են: Կարծում ենք՝ այստեղ է գրականության պատասխանատվության կարևորությունը: Գրական երկը, որպես տեքստ, գիր, ժամանակի պահանջներին համապատասխան փոփոխվել չի կարող, ինչպես տապանաքարի արձանագրությունը: Ուրեմն հեղինակի անունից նրա թողած գիրն է խոսելու դարերի հետ, հետևաբար այդ գիրը խոսելու բան պիտի ունենա: Այստեղ է, որ երևում է մի հեղինակի առավելությունը մյուսից: Լավ հեղինակը տեքստի խորքերում զանազան եղանակներով պարփակում է մարդկային կյանքի կենսափորձի փոխափայլությունը, գումարած իր ապրած ժամանակի, կյանքի ճանաչողության իր փորձը, որպես կյանքի ստուգված փաստ, ձեռքբերում, ապագայում ապրողների համար: Այդ ամենի օգտակարությունն էլ ժամանակային տարածքում համարժեք հետաքրքրություն է առաջացնում տվյալ հեղինակի նկատմամբ: Ուստի տեքստը, որպես գիր, ժամանակային տարածքում ավելի է կարևորվում, քան ինքը՝ հեղինակը, որպես սուբյեկտ: Քիչ չկան գեղարվեստական երկեր, որոնց հեղինակները մեզ անհայտ են, սակայն դրանից դույզն ինչ չի տուժում տվյալ երկը:

Կա ուշագրավ մի նրբություն. հեղինակի տաղանդի հզորությամբ է պայմանավորվում տեքստի ներքին «մշտական արդիականացումը», փոխարենն էլ տեքստը իր ներսում պարփակված խտացումների շնորհիվ կենդանի է պահում հեղինակի անունը:

Եթե մենք այսօր կարդում ենք Բոկկաչո, կամ Սայաթ-Նովա, Քուչակ, կամ Բայրոն, փաստորեն տեքստի խորքերից կորզում ենք «կյանքի ճշմարտություններ», ինչպես ոսկեխոյզն է լվացման եղանակով հայտնաբերում թանկարժեք մետաղը: Եվ քանի որ արվեստը (գրականությունը) զարգանում է պարաբոլայի սկզբունքով, մոռացումը նույնպես բնականոն է: Սանդրո Բոտիչելլին, որ մահացավ 1510 թվականին, իր մահով մոռացության տրվեց: Մոռացվեց և նրա անունը, և նրա արվեստը, չնայած, որ և Դանթեի «Աստվածային կատակերգության», և Բոկկաչոյի «Դեկամերոնի» առաջին նկարագրողուն է եղել: Միայն երեք-չորս սերունդ հետո՝ 19-րդ դարում, վերստին «հայտնաբերվեց» Բոտիչելլին: Հետևապես անհրաժեշտ է ոչ միայն «օգտակար հանածոյի» առկայությունը, այլև հայտնաբերողի կարողությունը: Ամեն դեպքում՝ նույնիսկ մոռաց-

ված երկը իսպառ չի վերանում, շարունակում է մնալ օբյեկտիվ իրականության մեջ: Այնպես որ՝ մոռացումն էլ հարաբերական է: Ավելի պարզ կլինի, եթե պատկերացնենք, որ գրականությունը (արվեստը) մի ցուցակ է՝ անընդհատ ավելացող նոր անուններով, որտեղ մշտապես ներքին պայքար-տեղաշարժեր են կատարվում. ամենքը ծգտում են տեղ գրավելու վերին հորիզոնականներում, ընդ որում ոչ ոք դուրս չի մնում ցուցակից, ավելին՝ նույնիսկ ետնապահներն են համբերատար սպասում «ծիածանվելու» իրենց ժամանակին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Գրիգորյան Հ., Արցախյան նժույզի հեծյալը, ՀՀ ԳԱԱ, Եր., 2012, էջ 51:
2. Հակոբյան Վ., Բանաստեղծությունը և տիեզերական շարժումը, Ստեփ., 2000.
3. Հարությունյան Լ., Նշխարներ Արցախի բանահյուսության, Եր., 1991, էջ 376:
4. Հովհաննիսյան Մ., Հոգնած երեկո, Ստեփ., 2010, էջ 22:
5. Նույն տեղում, էջ 46:
6. Նույն տեղում, էջ 49-50:
7. Նույն տեղում, էջ 262:
8. Ղանիբեյան Կ., Ծաղիկներ Համշենից, Եր., 2015, էջ 148:
9. Նույն տեղում, էջ 147:
10. Նույն տեղում, էջ 149:
11. Նույն տեղում, էջ 151:
12. Նույն տեղում, էջ 151:
13. Նույն տեղում, էջ 151:
14. Սևակ Պ., Վերնագիրը վերջում, Եր., 1991, էջ 18:
15. Չարենց Ե., Գրականության մասին, Եր., 1957, էջ 193:
16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989.
17. Բոնֆուա Իվ, Գեղեցկությունը առաջին օրից, Եր., 2012, էջ 37:
18. Տեն Հիպպոլիտ, Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Եր., 1936, էջ 444
19. Հեգել, Փիլիսոփայության ներածություն, Եր., 1964, էջ 168:

ԱՄՓՈՓԱԳԻՐ

Արցախյան արդի պատմվածքի հետաքրքրությունների տեսադաշտը Համլետ Մարտիրոսյան

Հոդվածը արծարծում է անկախության շրջանի արցախյան պատմվածքի ներքին տեղաշարժերը, անդրադառնում նոր արտահայտչամիջոցների կիրառման անհրաժեշտությանը, որոնց օգտագործումը կնպաստի ժամանակաշրջանի լիարժեք արտացոլմանը, ինչպես նաև ժամանակակից մարդու ներաշխարհի նոր շերտերի բացահայտմանը:

Գիտականորեն հիմնավորում է արցախյան արդի պատմվածքի բերած նորությունները, այդ թվում և անդրադառնում ազատամարտիկի նորահայտ կերպարին, որը ոչ միայն արցախյան հատվածի, այլև ժամանակակից հայ գրականության ձեռքբերումներից է:

РЕЗЮМЕ

Тенденции развития современного арцахского рассказа
Гамлет Мартиросян

Ключевые слова: документальность, борьба за свободу, повесть, портрет, образ, колорит, борец за свободу, сравнение, тоска, война, родина.

Статья рассматривает внутренние сдвиги арцахской повести в период независимости, обращается к потребности использования экспрессивных способов, употребление которых послужит полноценному воспроизведению периода так же, как и раскрытию новых пластов внутреннего мира современного человека. Статья обосновывает приведенную новизну современной арцахской повести, в том числе и обращается к образу новоявленного борца, который является не только арцахским отрывком, но и приобретением современной армянской литературы..

SUMMARY

Tendencies of the development of the Modern Artsakh Narratives
Hamlet Martirosyan

Keywords: actuality, freedom fight, story, picture, character, color, freedom fighter, comparison, blues, war, fatherland.

The article dwells upon inner movements of the Artsakhi narratives during the period of independence, rebounds the need of expressive means application, that will help to completely represent the period and disclose new layers of modern man's inner nature.

The article justifies the novelty brought by modern Artsakh narrative and rebounds the new character of freedom fighter, which is not only the part of Artsakh but also the achievement of modern Armenian literature.