

ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԶՈՐԱՅՐ ԽԱՆՓՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Մ. Ս. ՍԱՐԻՆՅԱՆ

60—70-ական թվականների սովետական գրականության գեղարվեստական որոնումների մեջ էական տեղ է զբաղեցնում ժողովրդական ոգու նախահիմքերի խնդիրը, ձգտումը դեպի կեցության սկիզբը: Այս հանգամանքը պայմանավորեց գրողների հետաքրքրությունը վաղնշական միջերի, առասպելների և ավանդությունների նկատմամբ, որոնք իրենց մեջ խտացնում են նախակերտ ճշմարտություններ և ընդհանրացնող մեծ ուժ ունեն: Հայոց գրականությունն իր հիմքով մշտապես ուղղված է եղել դեպի ազգային ավանդներն ու բանահյուսական ակունքները: 60—70-ական թվականների հայարձակի կողմնորոշումը դեպի ասքապատումն ու առասպելապատումը պայմանավորված էր ոչ միայն այդ իրողությամբ, այլև ժամանակակից գրական պրոցեսի օրինաչափությամբ, ոճական ձգտումներով: Գեղարվեստական արձակում գրական միջոցառումն ունի լայն ընդգրկում թե՛ գրական նյութի և թե՛ ոճական բազմազանության առումով: Մի դեպքում այն հանդես է գալիս որպես աշխարհի էպիկական վիճակի զգացողություն, որպես ձգտում դեպի մարդու և բնության կեցության սկիզբը, մի այլ դեպքում՝ որպես առասպելական մոտիվների, ավանդությունների ոճական ներհյուսում և այլն: Քննենք գրական միջոցառումի ոճական առանձնահատկությունները Զորայր խալափյանի արձակում:

Առասպելի և բանահյուսության հոսքը խալափյանի պոետիկայում ունի գեղագիտական-փիլիսոփայական ենթիմաստ: Նրա ոճական համակարգում իրականը, առասպելականն ու բանահյուսականը այնպիսի միաձուլյա մեթոդաչափականություն են կազմում, որ հաճախ դժվար է գծել նրանց սահմանը:

Նրա պատկերների շղթայում միջակայքն ու ավանդականը հանդես են գալիս ոչ իբրև բնագիր-անալոգ, դրանք մտնում են երկի սյուժեի մեջ, այսինքն՝ միջն ու բանահյուսությունը խալափյանի պոետիկայում ունեն սյուժետային-կոմպոզիցիոն նշանակություն:

«Ծրիցուկի թերթիկներ» վիպակը սկսվում է դրույց-ավանդությամբ. «Ծրբ բարձրանում ես Կարին սարը ու նայում ես գյուղից հեռացող ճանապարհի ուղղությամբ՝ երեք բարդի ես տեսնում, որ երեք ճամփորդների նման ասես դալիս են դեպի գյուղ: Գալիս են ամեն օր, տարիներ շարունակ ու տեղ չեն հասնում, մնում են կանգնած ճամփի եզրին, կարծես հանգստանում են ու պիտի քայլեն: Ասես երեք եղբայրներ են, հարազատ եղբայրներ, որ հասակ են առել օտարության մեջ և հսկաներ դարձած վերադառնում են տուն: Վերադառնում են ամեն օր, տարիներ շարունակ ու տեղ չեն հասնում...»

Կտրեցին մի օր բարդիները, ճանապարհը դատարկվեց: Ու Հունանի տան կողքին մատղաշ շիվերով դեպի երկինք ձգվեցին երեք դալարաշյուղ բարդի: Աճեցին, դարձան հսկաներ, ու մարդիկ զարմանքով տեսան, որ նույն բարդիներն են, ճանապարհի բարդիները, ճամփորդները, որ եկել վերջապես, տեղ էին հասել, հավիտյան անբաժան հայրական օջախին...»¹:

Այս ավանդազրույցը նույնությամբ կրկնվում է վիպակի վերջում, այսինքն այն շրջանակում է վիպակը, ժառանգելով որպես կառուցվածքային մոդել: Վիպակն առնված է այդ ավանդության ոլորտի մեջ: Այն ունի այլաբանական իմաստ, գրողը երեք բարդիների զուգահեռի վրա դիտում է Հունանի երեք որդիների ճակատագրերը: Սկսվում է պատերազմը, Հունանի-

1 Զ. Խալափյան, Ծրիցուկի թերթիկներ, Երևան, 1971, էջ 5:

գերդաստանը կրում է այդ ծանր հետևանքները: Կրտսեր որդին՝ Մինասը, զորակոչվում է բանակ և զոհվում 1945 թվականի գարնանը՝ հայրենի բնաշխարհում թողնելով նունիկի սերը: Ավագ որդին՝ Ալեքսանը, թուլակամ մի մարդ, դասալքում է, հայրենի գյուղին մոտիկ անտառներում ընկերակցում դարանակալ մի խմբի և այստեղ էլ մահացու վերք ստանալով, մեռնում է հայրական օգախում: Միջնեկ որդին՝ Արմենակը, բարոյական բարձր նկարագրի տեր անձնավորություն էր և անբասիր վարում էր դպրոցի դիրեկտորի և մանկավարժի իր պաշտոնը: Սակայն զորատուրբ բարդացող ոսկրախտը նախորոշել էր նրա ճակատագիրը: Որպեսզի շժանրացնի արդեն ողբերգություններին հոշոտված գերդաստանի և իր տառապանքները, նա ինքնասպան է լինում:

Նախախյանը վիպակում ստեղծել է ավանդական-բանահյուսական բնանկար: Վիպակի պատկերալին համակարգում կան դրվագներ, որ կարծես բանահյուսական նմուշներ լինեն, իսկ Հունանի որդիների պատմությունն էլ չունիպիսի մի ավանդություն է, ինչպես և երեք բարդիների մասին գրույցը: Ստորև բերված տեսարաններում ակնհայտ են վիպակի ոճի բանահյուսական երանգավորումները:

Նունիկը հորթը հանդ էր տանում, հանդում նրան սպասում էր Մինասը: Ուշ երեկոյան հորթը ծանոթ արահետներով տուն է վերադառնում, իսկ Նունիկը չկա:

«— Նունիկ, հեյ, Նունիկ,— կանչում է մայրը, հայացքով դեպի հանդը: — Աղջի, ի՞նչ եղար, Նունիկ... Հորթը եկել է, ետ եկ... Հեյ Նունիկ...»

— Մորս ձայնն է, բաց թող՞:

Բանաստեղծական այս իրավիճակը հիշեցնում է Անուշի և Սարոյի սիրերգությունը Թումանյանի պոեմում: Նմանությունը չի գալիս գրական ազդեցությունից: Եվ պատկերն էլ իմաստ է ստանում ոչ որպես կոնկրետ-իրական եղելություն, այլ որպես բանահյուսական իրողություն: Մի այլ օրինակ: Երբ արդեն անցել էր արհամարիքների մշուշը, «որպես ողբերգական վերջերգ», Հունանը քայլում էր անտառի ճանապարհով և մտորում աշխարհի բանը: Անտառում կա մի կտրած ծառ, կողքի ընկած, արդեն չոր, բայց դեռ ամուր: Հունանն անցնում է դժվարին կածաններով, հասնում ծառին, կանգ առնում ու հիշում. «Այստեղ էր՝ մի ժամանակ Ալեքսանի հետ եկել էին ցախ տանելու: Սայլը բարձել էին գլուխ-գլուխ, բայց Հունանը կտրեց այս մատղաշ ծառը, քաշ տվեց դեպի սայլը: Այստեղ էր, որ Ալեքսանն ասաց. «Այ հեր, հո՞ ամբողջ ծմակը տուն շենք տանելու. ինչո՞ւ կտրեցիր էս լավ ծառը»: Եվ վերցրեց Հունանի ձեռքից, կրկին նետեց իր հին տեղը: Ծառը դեռ մնում էր, Ալեքսանի ձեռքն էր կպել, Ալեքսանը ինքը չկար՞»:

Պատկերի այս նմանությունը Թումանյանի Համբոյի մտորումների հետ, բացատրելի է կյանքի բանահյուսական ընկալման առանձնատկությունը: Իրական կյանքը ներհյուսված է բանահյուսական հազարամյա սովորույթներով: Մինասի մայրը ողբում է իր որդու կորուստը ավանդական եղերամայրերի եղանակով: «Քո վիրավոր սրտիդ մատաղ, բալա ջան... Քո անմեղ թափած արյունիդ մատաղ, բալա ջան... Քո տղամարդ բոյիդ մատաղ, բալա ջան...»²:

Գրողը, որ իրական այս եղելությունը դիտում է իբրև հազարամյա սովորույթ, կարծես շոշափում է նրա արձագանքը լուսնյան մեջ, որ «անցնում էր դարերի միջով, ավերակների միջով, բերդերի միջով, կրակների միջով ու հասնում է մեղձ»³:

Հազարամյա սովորույթի նույն զգացությունը Արմենակը երիցուկի թերթիկների երազային տեսիլքի մեջ գուշակում է կրտսեր եղբոր վախճանը,

² Նունի տեղում, էջ 53:

³ Նունի տեղում, էջ 122:

⁴ Նունի տեղում, էջ 114:

⁵ Նունի տեղում, էջ 81:

թե ինչպես լայն, ծաղկազարդ դաշտում անթիվ, անհամար կրիցուկներ քամուց օրորում էին գլխիկները, ու հանկարծ, որտեղից որտեղ, դաշտը լցվում է զինվորներով, որոնցից յուրաքանչյուրը մեկիկ-մեկիկ պոկում է իր երիցուկի թերթիկները և թե ինչպես, հանկարծ, որտեղից հետո, ամեն ինչ մթազնում է, ծածկվում խավարով, ապա տիրում է լուռություն, խավարը կամաց-կամաց ետ է գնում ծխի նման և երևում է դաշտում ընկած Մինասը՝ կրծքին շքանշաններ, ձեռքին բռնած երիցուկը:

Կյանքի հարատև ընթացքի մեջ բանահյուսական շերտերի հայտնաբերումը հալածիչ է հնարավորություն է տալիս թափանցել ժողովրդի էթնիկական հոգեբանության խորքերը, ժողովրդի կենցաղն ու նկարագիրը դիտել ի սկզբանե նրան տրված էություն միշտով:

«Մեռնող հառնող» վեպում պատում իրական դեպքերի շարահարուստ մեկ առասպելաբանահյուսական տեքստը կաղմում է սյուժետային կառուցվածքի օրգանական մասը: Ժանրային բնույթով «Մեռնող հառնող» դիտարկիչ-լիտերատյան վեպ է: Ըստ գեղարվեստական կառուցվածքի այն ներհյուսում է ևրեք շերտ: Առաջին շերտը ներառում է բանահյուսական-միֆոլոգիական պատումը, երկրորդ շերտում ներկայացվում են իրական կերպարներ և գործողություն, երրորդ շերտով տրվում է ևրեույթների գիտական-փիլիսոփայական մեկնությունը: Միֆական-բանահյուսական տարրերը վեպում իրենց հերթին եռաշերտ պլանով են հանդես գալիս: Բանահավաք հերոսների՝ հայկական հեթանոսական աստվածների և ժողովրդի աշխարհայեցողության մեջ միֆական մտածողության վերապրուկների ուսումնասիրությունը, հեթանոսական աշխարհագրացողության կենդանի վերակերտումը և գրողի կոնցեպցիան, որ մահ—հարություն միֆոլոգիայի միջոցով վերաճում է բնության և գոյության փիլիսոփայական ընդհանրացման:

Բնության և կեցության մոդելավորման համար հալածիչ է օգտագործում է մեռնող-հառնող մարդ-աստծո միֆոլոգիան: Բնության մեջ ամեն բան ներգրավված է մեռնելու և վերածնվելու հավերժ պրոցեսի մեջ: Մեռնելու և հառնելու պարբերական այս կրկնությունն էլ ընկած է հալածիչի վեպի գեղարվեստական կառուցվածքի հիմքում: Մեռնող-հառնող աստծո միֆը պաշտամունքային միֆ է, որն արտացոլում է բնության մեջ պարբերաբար կրկնվող պրոցեսները: Բնության ամենամյա մահացման և արթնացման նմանողությանը նախնադարյան մարդը ստեղծել է ամեն աշնանը մեռնող և ամեն գարնանը հարություն առնող աստծուն, որը մարմնավորում էր գարնանը ցանած հատիկը: Մեռնող և հարություն առնող աստվածություններ են շումերական հովիվների աստված Դումուզին, բաբելոնյան Քամմուլը, փյունիկյան բերքի և անձրևի աստված Բաաղը, փյունիկյան ծագում ունեցող Ադոնիսը, որի պաշտամունքը հետագայում տեղափոխվում է Հունաստան, եգիպտական ագրարային աստված Օսիրիսը, որը մարմնավորում էր գարնանը ցանած հատիկը: Պաշտամունքային միֆերից է նաև Զևսի և Դեմետրայի դստեր՝ Պրոսերփինի, Հադեսի կողմից առևանգման մասին միֆը: Հայկական դիցաբանության մեջ մեռնող և հառնող աստվածություն էր Արան: Թեպետ Արան հարություն չի առնում, սակայն նրա մասին առասպելը ծիսական բնույթ ունի:

Ինչպես հատիկն ու բնությունն են ամեն տարի մեռնում և հառնում, այդպես էլ ամեն բան կեցության մեջ ենթարկված է մահացման և վերածնվելու շրջապատույթին: Գարնան զարթոնքը խորհրդանշող այդ ամենամյա մեռնող-հառնող պատանի աստծուն հալածիչի հայտնաբերում է բնության և մարդկային կեցության բոլոր շերտերում, քանի որ մեռնելու և հառնելու բանականությանը է իրագործվում կյանքի անմահությունն ու հավերժ վերածնունդը: Ապրելու և հարատևելու ձգտումը իբրև բնական տրվածք մարդ կրում է իր լիցիցներում և հոգու մեջ: «Ըստ կենսաբանության՝ մարդու մարմնի բոլոր բջիջները հինգ-վեց տարում մահանում ու նրանց փոխարեն նորերն են ծնվում: Այսինքն, մենք այսօր բոլորովին այլ ենք, քան էինք հինգ-վեց տարի առաջ: Եվ մարդուց մեր մեջ մի կենդանի բջիջ անգամ չի մնացել: Այսպիսով, անգամ մարդու մեջ աննկատ մեռնում և աննկատ վերածնվում է նույն մարդը:

Այսպես է ապրում անհատը, այսպես են ապրում ժողովուրդները, մարդկությունը: Հնացած, իր դարն ապրած ամեն ինչը պիտի մահանա և նրա տեղը պիտի ծնվի նորը, ավելի կենսականը: Մարդկային հոգու խորքերում է թաղված վերածննդի առեղծվածը»⁶: Այստեղ է «Մեռնող հառնող» վեպի փիլիսոփայական կոնցեպցիան:

Վեպի հերոսներից մեկին՝ բանահավաք Մաժանին մշտապես ուղեկցում է այն գաղափարը, թե տիեզերքի ու բնության հավերժափոփոխությունը ունայն է դարձնում ամեն բան: Իրերի այս հավիտենական հոսքում, սակայն, գոյության խորհուրդը գրողը հայտնաբերում է կյանքի ակնթարթի մեջ:

Չկա ոչինչ հավիտենական, բայց կա հարատև ստեղծում: Այս վերստեղծվելու բնագրը դրված է իրերի և երևույթների բաղադրության մեջ իբրև նախնական տրվածք, նորոգվելու շարժումը նախասահմանված է տիեզերական դարձնիքի օրենքով:

Վեպի բանահավաք հերոսների՝ Տիրայրի, Տավրոսի և Արուսյակի շրջագայությունները հայկական գյուղերում ցույց են տալիս, որ ժողովրդի էթնիկական բնազդներում հազարամյակներ հարատևել և մինչև մեր օրերն են հասել միջակառն պատկերացումների, հեթանոսական հավատալիքների ու ծեսերի վերապրուկներ, անգամ տոտեմական պատկերացումներ, որի համաձայն թառու է դրվում տվյալ տոհմը խորհրդանշող բույսի կամ կենդանու վրա: Հեթանոսական կենցաղի այս իրողությունները հաստատում են մարդու և բնության գոյաբանական կապը: Հայկական գյուղաշխարհը Տավրոսի առջև բացվում է որպես մի նախաստեղծ իրականություն, որ մարդն ու տիեզերքը ներգրավված են միասնական կեցության մեջ, որ մարդու կենսաբանական ուժերը ներհյուսված է բնության ուժերին: Բնության և տիեզերքի հետ հոգևոր կապի և օրգանական միասնության այդ զգացումը միջակառն գիտակցության առաջնային առանձնահատկություններից է, որը հայտնի է պարտիցիպացիա տերմինով, այսինքն՝ համամասնակցություն, համազգացություն: Խալափյանի վեպում կա բանահյուսական-աղագրական հարուստ նյութ, որն օրգանապես մտնում է ստեղծագործության սյուժեի մեջ և կապված է երկի գաղափարական և գեղարվեստական կառուցվածքի հետ:

Հայ գյուղի մարդու մեջ մինչև օրս էլ արմատավորված են նախնադարյան անիմիստական և անիմատիստական պատկերացումներ, թե բնությունը շնչավորված է և հոգի ունի:

Արխաիկ հավատի ռեալությունները ցույց են տալիս, որ հեթանոսական աշխարհազգացողությունը դեռևս պահպանում է իր կենսունակությունը, հանդես գալիս որպես գոյաբանական տրվածություն:

Խալափյանի վեպում հողը փիլիսոփայական որոշակի խորհուրդ ունի: Կեցության մեջ ամեն բան մեռնում ու հարություն է առնում: Իսկ որտե՞ղ է տեղի ունենում մեռնելու և հառնելու հավիտենական արարողությունը: Հողն է այն ընդերքը, որտեղ իրականացվում է մահվան և ծնունդի պարբերական շարժումը: Հողի միջից է ծնվում հատիկը, հողից են հառնում քաղաքներն ու աշխարհները, հողից է ծնվում մարդը, բայց և նորից հող է վերադառնում հատիկը, հողի են վերածվում և հողին են հավասարեցվում քաղաքները, հող է դառնում մարդը: Հողի այսօրինակ փիլիսոփայական մեկնակետը իր հիմքով սկիզբ է առնում արխաիկ խտոնիզմից, թե ամեն բան բաղկանում է հողից և կրկին վերադառնում հողի մայրական գիրկը:

Աղագրական հոսքը վեպի սյուժեում չի նշանակում, թե Խալափյանի նպատակը աղագրական վեպ ստեղծելն է: Գրողի գաղափարը հանգում է ազգի լինելության, հարատևության խնդրին: Այս դիտակետից է պեղում Խալափյանը ժողովրդի էթնիկական հիշողությունը, բացահայտում, որ հեթանոսական նախաստեղծ զգացողությունն իբրև բնական տրվածք ժողովուրդը կրում է իր բջիջներում և արյան հիշողության մեջ: Այսինքն, գրողը ժամանակակից կեցությունը մեկնելու համար գնում է դեպի արմատները,

⁶ Ջ. Խալափյան, Մեռնող հառնող, Երևան, 1975, էջ 337:

ակունքը, նախասկզբնական տրվածությունը, այսինքն՝ նա թափանցում է գոյաբանության ոլորտը: «Ազգագրություն է թափանցում դեռևս տեսությունը... Գեները դարձել են դարի հերոսը, ատմի պես մի բան...»⁷:

Խալափյանի խնդիրը վեպում հայոց էթնիկական գեների հայտնությունն է: Հին քաղաքի ավերակների, ճարտարապետական կոթողների, գրույցների, առասպելների, սովորույթների մեջ գրողը հայտնաբերում է էթնիկական կառուցվածքի նշխարներ, հաստատելով նաև հայոց բնիկ աստվածների գոյությունը: Հայոց էթնիկական սովորույթներում պաշտվել են գեղեցկության՝ Աստղիկ, սիրո՝ Անահիտ, առաքինության՝ Արուսյակ, դպրության՝ Տիր, հյուրընկալության՝ Վանատուր, քրմաց և գիտության՝ Մաթան աստվածությունները: Գիտությունն ապացուցում է, որ այդ աստվածությունները եղել են բունիկ տեղական և հայերը նույնպես պաշտել են իրենց աստվածներին ինչպես պարսիկները, եբրայացիները, հույները, եգիպտացիները, արաբները, հրեադիկները, հանգամանք, որ շափազանց կարևոր է ժողովրդի պատմությունն ու էթնիկական կերտվածքը ամբողջացնելու համար: Այսպիսով Խալափյանը միֆոլոգիայի և բանահյուսության մեջ տեսնում է ժողովրդի պատմությունը, նրա կենսագրության արտացոլումը, այսինքն այն հիմքերի ճանաչումը, որոնք պահպանում են ազգային հոգեբանության նախաստեղծ ձևերը:

Վեպի պատկերային համակարգի առանձնահատկությունն այն է, որ արձակագիրը ոչ թե իրականությունն է ներկայացնում, այլ նրա ասքը: Սպիրիտուալ-հնչյունային աշխատանքային արարողությունը վեպում նկարագրվում է ասքապատումի ձևով. «...Գալիս է հնձվորը, ձեռքին մի կուլա ջուր, ուսից հանում է տոպրակը, տոպրակի մեջ՝ հաց, մածունի քսակ, սոխ, աղ, ափսե, գդալ, մանգաղ, կաշվե գոգնոց, մատնոցներ, ծնկակապեր»⁸:

Իսկ ինչպիսին է «Մեռնող հառնող» վեպի միֆականացման պոետիկան, ե ինչպես է առասպելականը ներհյուսվում գեղարվեստական կառուցվածքին: Նախ՝ մահ—հարություն մոդելի միջոցով և ապա ժամանակակից իրավիճակների և հեթանոսական անցյալի անողղակի զուգահեռումներով: Այդ զուգահեռները բացահայտում են կեցության միասնական էությունը, հայտնաբերում կապը ներկայի և էթնիկական սկզբի հետ:

Տիեզերքի ու կեցության միֆոլոգիական մոդելավորումը Խալափյանի համար սոսկ բանաստեղծական հնարք չէ: Մահ—հարություն սխեման դուրս է գալիս պայմանական, զուտ գեղագիտական շրջանակներից և դառնում որոշակի աշխարհագրում, վերաճում տիեզերքի ու գոյության փիլիսոփայական ընդհանրացման: «Տիեզերական որևէ աղետ կփոշիացնի արևն ու մոլորակները, և կրկին փոշիներից խմորվելով արև կդառնան և մոլորակներ, սակայն ուրիշ արև և ուրիշ մոլորակներ կլինեն, ուրիշ արարածներ կբնակվեն, և կրկին կհայտնագործվեն Արքիմեդի և Կոպեռնիկոսի օրենքները, դասակարգեր կլինեն, կրկին ամեն մարդ արդար կլինի և բոլորը միասին՝ անարդար և կրկին ոչ մեկի սրտով չի լինի կյանքը»⁹: Վերածնվելու խորհուրդը գործում է նաև վեպի կերպարների գեղարվեստական կերտվածքում: Այս առումով դիցաբանական նախնադարում ստեղծված հեթանոսական աստվածները հառնում են վեպի հերոսների մեջ: Վեպի կերպարներն ու միֆական աստվածները գտնվում են արքետիպային հարաբերության մեջ: Երբեմն էլ նույնիսկ անողղակիորեն նույնանում են բանահավաք Տավրոսն ու բնության զարթոնքը խորհրդանշող Տավրոս աստվածը, զբոսավարուհի Անահիտն ու սիրո և գեղեցկության Անահիտ դիցուհին, «Հայաստան» պանդոկի հյուրասեր տնօրեն Վանատուրը և հյուրընկալության աստված Վանատուրը և այլն: Սակայն պետք է նշել, որ հեթանոսական աստվածների և իր հերոսների այդ զուգահեռումների մեջ Խալափյանը ոչ թե աստվածացնում է իր հերոսներին և զըր-

⁷ Նույն տեղում, էջ 326:

⁸ Նույն տեղում, էջ 277:

⁹ Նույն տեղում, էջ 364:

կում իրական ուրվագծերից, այլ հեթանոս նախնիներին է հայտնաբերում սրանց մեջ: Դա այգպես է, քանի որ առօրյա կյանքը բանահյուսություն է, և մենք շրջապատված ենք առասպելներով:

Տավրոսի և Անահիտի կյանքից բազմաթիվ իրավիճակներ կարծես նույնությամբ կրկնում են հայկական հեթանոսական դիցաբանական անցյալը: Բնության մեջ Մեծամոր լճի ափին Անահիտն ու Տավրոսը հեշտանքի ու հեթանոսական վայելքի պահին կտրվում են պատմական կոնտեքստից և կապվում վաղնջական ժամանակների հետ, վերադառնալով դեպի իրենց տոհմաժառանգական սկիզբը: «Կոլեկտիվ-անգիտակցականի» միջոցով փոխանցված արդարև կրկնում են XX դ. երկրորդ կեսի ոմն Տավրոսի և ոմն Անահիտի մեջ, և նրանք վերապրում են միջալին, արքեպիպալին իրավիճակը: Լեյս կրկնությունները ասես վերացնում են հազարամյակների ժամանակալին տարբերությունները և հաստատում մարդկային կեցության մետաֆիզիկական բնույթը:

Տավրոսի համար մի տեսակ ջնջված են առասպելի և իրականի սահմանները, առասպելը շարունակվում է իրականի մեջ: Եվ պատահական չէ, որ ցլապահ Անահիտի՝ հեշտանքի և պողաբերության այդ աստվածուհու մասին լսած հեթանոսական առասպելը Տավրոսը ընկալում է որպես զուտ իրողություն, քանի որ Մեծամորի ջրերում լողալիս, իրոք, նրա առջև են հառնում լճաբնակ հովվուհին և նրա սև ցուլերը: Ինչպես հեթանոսական անցյալում էր Անահիտ դիցուհին լողանում Անահտա լճում իր սև ցուլերով, ինչպես հազարամյակներ առաջ ջահել տղաները կրակներ էին անում սարերի լանջերին՝ տեսնելու գիշերվա խավարում լճում լողացող աստվածուհուն, այդպես էլ այսօր նույն անունով մի աղջիկ նույն Մեծամոր լճում լողանում է ցուլերի հետ, և այսօր էլ Մեծամորի ջահել տղաները եղեգ են վառում գիշերները՝ տեսնելու մթության մեջ լողացող Անահիտին:

Լեյս տեսարանում ևս գործում է վեպի գեղարվեստական մտադրույթը կազմող մահ—հարություն սխեմայի սիմվոլիկան: Հեռանալով ժամանակի մեջ, թվում է, նորից հայտնվում ես սկզբում: Առասպելը թափանցում է իրական կյանք, անցյալը հառնում է ներկայի մեջ, իսկ իրական կյանքն էլ կեցության իր հիմնական օրենքներով ձգվում է դեպի դիցաբանական նախնադար: Արդյոք հեթանոսական մի՞ջն է հառնում Տավրոսի առջև, թե՞ դա սոսկ մի իրական պատկեր է, որ երիտասարդին հիշեցնում է նախնադարյան առասպելը: Ո՞րն է ավելի իրական՝ մի՞ջը, թե՞ իրականը: Իրականի մեջ ո՞րն է միջականը և որը իրականը:

Տավրոսն ապրում ու հայեցում է իրականի և առասպելականի այս շտաբանապատմած «սահմանագծում», և կյանքի ու միջի սահմանազատումն ինքնին արդեն անտեղի և անիմաստ է, քանի որ ժամանակի ամեն մի ակնթարթում իրերն ու երևույթները ստեղծում են իրենց առասպելը:

Գրողը առասպելը չի հատկացնում վաղուց անյաժ և անհետացած ժամանակներին: Այն արթնանում է հողի հիշողությունից և ամբողջ բնությունը՝ բնությունը, քարերը, լճերը, թփերը, քամին, մրջյունները; ծառերը ստեղծում են իրենց բանահյուսությունը: Խալափյանը առասպելի երևույթը բարձրացնում է ընդհանուր փիլիսոփայական նշանակության, որպես տիեզերական համապարփակ կեցության, այն դարձնելով աշխարհի իմացության յուրատեսակ սկիզբ: Մենք պաշարված ենք առասպելներով, որովհետև «առասպել է ի վերջո ամեն ինչը. պատմությունը, արվեստները, դրականությունը, երկանդամի բառակուսին: Նաև աստված, ցանկացած անտված: Նյութոսի օրենքները գիտական առասպելներ են բնության ուժերի մասին»¹⁰:

Միջամտածողության առանձնահատկություններից մեկը մետամփսիխոզն է (metampsychosis), որը ենթադրում է «ամենն ամենի մեջ» սկզբունքը: Այս պատկերացման համաձայն բնության և կեցության մեջ չկա ոչինչ ասարան-

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 365:

ջատված, իրերն ու երևույթները մշտապես փոխվում և հոսում են մեկը մյուսի մեջ: Ս. Ավերինցևի արտահայտություններ, այս «սկզբունքային շտարան-ջատվածությունն» է, որ նշմարում է Տավրոսը իրերի և երևույթների բնույթում: Նրա համար ոչ միայն անցյալն է կրկնվում ներկայի, առասպելը՝ իրականի մեջ, ոչ միայն Անահիտ հեթանոս աստվածուհուն է տեսնում Աստղիկի և Անահիտի մեջ, այլև միանգամայն իրական Աստղիկն ու Անահիտը ասես կրկնորդում են իրար և երիտասարդ բանահավաքի երևակայության մեջ միաձուլվում կանացի սկիզբը խորհրդանշող ամբողջության մեջ:

Վեպում հետաքրքրական է գրոսսավարուհի Անահիտի, Վանասուրի որդեգրած դստեր՝ Աստղիկի և բանահավաք Արուսյակի կերպարների ներքին միասնությունը, թեպետ իրական և ոչ մի կետում որևէ կերպ սրանք չեն առնչվում միմյանց: Նրանց այդ միասնությունն ու նմանակությունը ենթարկված է Անահիտ աստվածուհու պաշտամունքի սխեմային: Դիցաբանական նախնադարում սկզբնապես Անահիտի պաշտամունքի մեջ միաձուլված էին Աստղիկի, Արուսյակի և իր՝ Անահիտի աստվածությունները: Վեպում կանացի երեք կերպարները՝ Աստղիկը, Արուսյակը և Անահիտը, կարծես շարունակվում են մեկը մյուսի մեջ և, ըստ էության, մարմնավորում կանացի հավերժ սկիզբը: Սակայն պետք է նաև նշել, որ Աստղիկը, Անահիտն ու Արուսյակը ոչ միայն միանում են առհասարակ կանացիությունը խորհրդանշող կետում, այլև անջատվում, ինչպես հետագայում Անահիտի պաշտամունքից առանձնանում և տարբերակվում են Աստղիկի և Արուսյակի աստվածությունները: Այս առումով Աստղիկը մնում է սոսկ որպես մի թուփիզ գեղեցկուհի, զուգորդվելով սիրո և գեղեցկության Աստղիկ աստվածուհու հետ, Անահիտը Տավրոսի հետունեցած հեթանոսական սիրո տեսարանում ավելի հիշեցնում է հեշտության և վայելքի Անահիտ դիցուհուն, իսկ Արուսյակի ամուսնությունը նրան անուղղակիորեն կապում է առաքինության Արուսյակ աստվածուհու հետ:

Բնության և կեցության միֆոլոգիական մոդելավորման համար խալափյանը հիմնականում դիմում է հայկական հեթանոսական միֆին, իրերն ու երևույթները իմաստավորում ժամանակակից կյանքի և հեթանոսական անցյալի զուգահեռություններով: Ի՞նչն է գրավում գրողին հեթանոսական դիցաբանության մեջ, ի՞նչ խորհուրդ է նա հայտնաբերում հեթանոսական աստվածների մեջ: «Կրոնի այս բնակալական ժանգի տակ,— գրում է Խուլավիյանը,— սակայն, ապրում է ամենագուրթ, ամենավեհ, ամենարանասաեղծական մի կերպար. նախնական հեթանոս աստվածը: Բարեհաճ ու գեղեցիկ, ինչպես զարնան զարթոնք, ծաղկապատում, աղբյուրների կարկաչ, թռչունների շախբանք, ահավոր ու կրկնակի գեղեցիկ, ինչպես կայծակի փայլն ու ամպրոպի որոտը»¹¹:

Բնության զարթոնքը խորհրդանշող հայկական բնիկ հեթանոս աստվածն ինքը նման էր բնությանը: Բնության պես մեռնում էր աշնանը և զարնանը հստունում բնության հետ: Հեթանոս նախնիները զարնան վերածննդի օրինակով հավատում էին «թե մարդն էլ մահից հետո կարող է վերակենդանանալ: Այդպես ծնունդ առավ հոգու անմահության: Գաղափարը: Նորից ապրելու և հարատևելու բնական տենչն է դա, կյանքի անհագուրդ սերը»¹²: Հեթանոսական պաշտամունքի ահա այս «շատ գեղեցիկ» և «շատ մարդկային» բնութագիրն է գրավում խալափյան-գրողին, որովհետև ի վերջո, «մարդկային հոգու խորքերում է թաղված վերածննդի առեղծվածը»:

«Մեռնող հառնող» վեպում բանահավաքներ Տիրայրն ու Արուսյակը դբաղվում են ոչ միայն հայկական բնիկ հեթանոս աստվածների և ժողովրդական կենցաղում զանազան հեթանոսական հավատալիքների և ծեսերի վերապրուկների ուսումնասիրությամբ, այլև փնտրում և գրառում են ազգային էսոսի բանավոր նոր պատմաներ: Այս իմաստով հատկապես առանձնանում է բանահավաքների հետաքրքրությունը էսոսի վերջին շառավղի՝ Փոքր Մհերի

¹¹ Նույն տեղում, էջ 333:

¹² Նույն տեղում, էջ 336:

նկատմամբ: Եվ դա բոլորովին էլ պատահական չէ, քանի որ այդ նախկին արեգակնային աստծու կերպարը ներքին թելերով գալիս ու կապվում է հարություն, վերածննդի գաղափարի հետ:

Ինչպես Վահագնը, ինչպես եգիպտական Օսիրիսը, փյունիկյան Ադոնիսը, շումերական Դումուզին, արեգակնային աստված Մհերն էլ նախապես եղել է ամեն տարի մեռնող-հառնող աստված: Հետագայում ամենամյա հառնելու գաղափարը փոխարինվում է վերջին գալստյան գաղափարով: Եվ մինչև օրս էլ հավատում են, թե դարերի վերջում Մհերը պետք է ելնի քարաժայռից, ինչպես հոտիկը հողից, պետք է հառնի և ինքը հարություն տա, խորհրդանշելով բարու հաղթանակը և կյանքի հավերժ նորոգումը:

Խալափյանի վեպում առասպելն ու միջբ օրգանապես մտնում են վեպի գեղարվեստական աշխարհը: Միջական-րանահյուսական տեքստը կազմում է սյատումի հիմնական շերտը, այն կառուցում է վեպի սյուժեն: Գրողը բանահյուսական-առասպելական կառուցվածքի մեջ տեղագրել է յուրատեսակ փիլիսոփայական էսսե, որը ներառում է պատմական, առասպելական և իրական պատկերների հոսքեր, բնագրային նյութի մեջ համատեղելով ժամանակային և տարածական անհամատեղելի շափումներ: Գրողը միջի և առասպելի միջոցով միահյուսում է վաղնջական ժամանակներն ու պատմական ներկան, անցյալի մինչժամանակային խորքերի մեջ հայտնաբերելով ներկա տրվածություն խորհուրդը:

МИФОЛОГИЯ В ПРОЗЕ ЗОРАЙРА ХАЛАПЯНА

М. С. САРИНЯН

Резюме

Миф и фольклор в поэтике Зорайра Халапяна имеют концептуальное и эстетико-философское значение. Фольклорно-мифологические элементы, этноэстетический контекст органично входят в сюжет и в художественную структуру его произведений.

Выявление фольклорных слоев в бесконечном потоке жизни дает возможность писателю проникнуть в глубину этнической психологии народа, установить генетическую связь прошлого и настоящего, рассмотреть быт и облик народа через призму его первоизданной сущности. С помощью мифа и легенды Халапян переплетает прошлое с современной жизнью, выявляя в доисторических глубинах смысл настоящего, т. е. для толкования современного бытия он возвращается к истокам, проникая в сферу онтологии.