

Վ.Ա.ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ
ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Վ.Ա.ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ
ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Վ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1989

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ М. АБЕГЯНА

В. А. ГРИГОРЯН

ГРАНТ МАТЕВОСЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 194

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի տպագրական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
բանասիրական գիտությունների թեկնածու Ա. Գ. Զաֆարյան

Գիրքը հրատարակության էն երաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրական գիտությունների թեկնածուներ՝

Հ. Գ. Ղազարյանը և Գ. Ս. Կարապետյանը

Գրիգորյան Վ. Ա.

Մ151 Հրանտ Մաթևոսյան / [Պատ. խմբ. Ա. Գ.
Զաֆարյան]; ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ.
գրակ. ին-տ.— Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989.
158 էջ.

Աշխատության մեջ քննական վերլուծությամբ ներկայացվում է Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը՝ սկսած «Ահնիժժո» ակնարկից, որը որոշ առումով եղավ բրդի հետագա ճանապարհի նախաշեմը: Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը բնութագրվում է հիմնական թեմաների առումով: Դրանցից առաջինը և կարևորը մարդու և հողի դաշինքի թեման է, որն իր արտահայտությունն է գտել գրողի, թեղև, բոլոր գործերում: Հր. Մաթևոսյանի վաստակը ուսումնասիրվում է սովետական գրականության ընդհանուր միտումների մթնոլորտում:

Նախատեսվում է գրականագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

ԳՄԴ

4603010201

Գ $\frac{4603010201}{703 (0\text{թ}) 86}$ 68-88

ISBN 5-48080

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐՆՆ

1960-ական թվականներին, պատմական նոր իրադրություն պայմաններում սովետական գրականության գրեթե բոլոր հորիզոնականներում ձևավորվեց գրական մի հոսանք, որին տրվում էր «գյուղագրական արձակ» պայմանական անունը: Նույն թվականներից մինչև սամենավերջին տարիները «գյուղագրական արձակը» գտնվում է գրական-գեղարվեստական ֆենադատության սնեռուն ուշադրության կենտրոնում: Պարբերական մամուլի էջերում նկատելի հաճախականությամբ կազմակերպվում են ասուլիսներ և բանավեճեր, տպագրվում են թեմատիկ-պրորլեմային հոդվածներ և «գյուղագիրների» դիմանկարներ: «Գյուղագրական արձակը» իրավացիորեն համարվում է նոր երևույթ սովետական գրականության մեջ, իհարկե, նախորդ շրջանների և՛ դասական, և՛ մերօրյա գյուղագրության հետ անմիջական առնչություններով: Իրապես նորահայտ գյուղագիրները, ի տարբերություն նարոդնիկական-ժողովրդագնաց գրողների, առաջադրեցին մեր ժամանակի սոցիալ-պատմական և հոգեբանական-բարոյագիտական ավելի խոր հարցեր, ստեղծեցին «ազգային խառնվածքի» նոր բնավորություններ և ասացին գեղարվեստական այնպիսի ճշմարտություններ, որոնք նոր շունչ ու թափ հաղորդեցին գրականության զարգացմանը:

Ժամանակակից «գյուղագրական արձակի» ամենացայտուն դեմքերը համարվեցին Վ. Շուկչինը և Վ. Բելովը, Վ. Ռասպուտինը և Ֆ. Աբրամովը, Զ. Այթմատովը և Ի. Դրուցին, այլազգի գրողներ: Այս ուժեղ պահունակում պարբերաբար հիշատակվում է նաև Հրանտ Մաթևոսյանի՝ իբրև հոսանքի ամենաերևելի դեմքերից մեկի անունը:

Հրանտ Մաթևոսյանը պարբերաբար հանդես է գալիս հոգվածներով, «մենախոսություններով» («Իմ և ժամանակի մասին»), երկխոսություններով, թղթակիցների հետ ունեցած հարց ու պատասխաններով:

Այդ ելույթներում իր ամենասիրելի հայ գրողն է համարում Հովհ. Թումանյանին, այնուհետև գնահատում է Ակսել Բակունցին և Հակոբ Մնձուրուն, վերջիններիս ժողովրդագրության, հայոց կենցաղի իմացությունների համար:

Անվերապահորեն իրեն ևս համարում է գյուղագիր, հայոց գեղջկական էթնոսի տարեգիր, իր օրերի հայ գյուղի հոգսերի թարգման և գեղջկական աշխարհի յուրահատուկ ապագայի մեկնաբան: Անտարակույս, Մաթևոսյանի «գյուղագրական» արձակը նոր երևույթ է իր բովանդակությամբ՝ ի տարբերություն XIX դարավերջին և XX դարասկզբին հայ գրականության երկու հատվածներում քաղաքացիության անցաթուղթ ստացած «գյուղագրության» և «գավառի գրականության»:

Իր հոգվածներում և հարցազրույցներում Մաթևոսյանը Բակունցին և Մնձուրուն գնահատելիս հաճախ հիշատակում է Մթնաձորյան եզերքի և կապույտ Արմտանի տարեգիրներ լինելու հանգամանքը, բայց ամենից առաջ ռեալիստական ճշմարտության խորությունը, որով տարեգիրը դառնում է նաև գեղարվեստագետ:

Իրեն էլ համարում է «գյուղագիրների» նույն զարմից, բայց ոչ թե դարավերջյան գյուղագիրների, որոնց ստեղծագործության մեջ տիրապետող է լուկ գյուղական կենցաղի պատճենահանումը կամ էլ այն գյուղագիրների, օրինակ, Համաստեղի, որոնց նյութը «կորուսյալ երկրի» անբեկանելի կարոտն է, այսպես ասած՝ նոստալգիան:

Հրանտ Մաթևոսյանի համար Ակսել Բակունցը սիրելի է իր գյուղապաշտության ու բնապաշտության, հայ սովորական գեղջուկների հանդեպ տածած անմարելի սիրո համար: Իր զրույցներից մեկում նա գրել է. «...Ի սկզբանե չքնաղ է մարդը»: Սքանչելի ձևակերպում, որի իլյուստրացիան են անշուր արտաքինի տակ հոգեկան մեծ աշխարհ ունեցող քակունցյան հերոսները՝ գեղջուկ-գեղջկուհիները: Բակունցյան պատմվածքների ընտիր շարքում էլ Մաթևոսյանը առանձնացնում է Խոնարհ աղջկան՝ համանուն պատմվածքից, նրան դարձնելով հասարակ մարդու մեջ մարդկայնության, հոգեկան մեծ հարստության որոնման իդեալական շափանիշ: Բակունցյան հերոսներն, իրոք, դարձան Մաթևոսյանի տիպագրության հուսալի և անբեկանելի թիկունքը:

Հրանտ Մաթևոսյանը հիշատակում է նաև բակունցյան այլ էջեր՝ «Միրհավը», «Պրովինցիայի մայրամուտը» (որի նմանությամբ ցանկանում է պատմվածք գրել քաղաքային նյութով), բարձր է գնահատում Բակունցի թարգմանությամբ տպագրված Գոգոլի «Տարաս Բուլբան», որի ընթերցանությունը նա համարում է «իսկական լեզվական խրախճանք»¹:

Արձակագրի մեկնակետով Բակունցը հայ այն մեծ գրողներից էր, որն իր ստեղծագործության մեջ արտահայտեց ժողովրդի այդ հատվածի՝ գյուղացիության փակ լեզուն: Բա-

կունցը գրեց ոչ թե ժողովրդի մասին, այլ «ժողովրդի ներսից»:

Հրանտ Մաթևոսյանը ավելի շատ է գրել Հակոբ Մնձուրու մասին:

«Գրուժբա նարողով» ամսագրում տպագրվել է նրա «Կապույտ Արմտան» գրքի խորունկ գրախոսությունը², «Գրական թերթում» Վահագն Դավթյանի հետ զրույց վարելիս Մնձուրու արձակը դարձրել է խոսակցության առանցք³ և այլն:

«Վոպրոսի լիտերատուրի» ամսագրի վերը հիշատակված հարցազրույցում նա գրում է, որ արևմտահայ գրող Հակոբ Մնձուրին իր ուշադրությունը գրավել է այն բանի համար, որ «հարուստ նյութ է տալիս հայ գրականության ուղիների և ճակատագրի վերաբերյալ՝ իսկական և կեղծ նորարարության առումով»,

Այնուհետև գտնում է, որ Մնձուրին հայ գյուղի ամենահին ժամանակների՝ սկսած Քսենոֆոնից, «պատվիրակն է ապագա գրականության մեջ»:

Մնձուրին «տվել է մեզ հողի նկարագրությունը՝ աշխարհագրությունը», նա «գեղջկական կյանքի հանրագիտարան է», որի ուշադրությունից չեն վրիպել ոչ մի ծառ ու աղբյուր, ոչ մի ծաղիկ, ոչ մի կատակ ու պատահար»: Նա եղավ այդ ամենի «շտեմարանը», տարեգիրը, եկող սերունդների համար պահեց-պահպանեց այդ ամենը՝ իբրև հոգևոր մասունք:

Մաթևոսյանն իրեն ևս համարում է Հակոբ Մնձուրու շառավիղը՝ իր աշխարհագրությամբ և ազգագրությամբ: Նա գրտնում է, որ թեև ինքը «լրաբեր չի» և ոչ էլ «լուսանկարիչ», սակայն իրեն համարում է հավատարիմ գյուղագիր: Այդպես էր

մտածում գրական մուտքի սուղոցի օրերին, այդպես է մտածում նաև այսօր: Գտնում է, որ «Մամկուտի միջոցով կարելի է արտահայտել մեր բարդ ժամանակների գրեթե բոլոր համամարդկային պրոբլեմները»:

«Իմ Մամկուտը մեծ աշխարհի մի մասնիկն է»,—այսպես է վերնագրված «Սովետական կուլտուրա» թերթի թղթակցի հետ ունեցած հարցազրույցը: Այդ զրույցում հավաստում է, որ ինքը մեր օրերի տարեգիրն է և գրում է այն «հասարակ մարդկանց» մասին, որոնք ընդհանուր տեղեկանքներում հիշատակվում են լոկ իբրև «մարդկային միավոր, բայց իրենցից ներկայացնում են անհատականություն»⁴: Այդ հարցազրույցում նա նորից է անդրադառնում Բակունցին՝ ժողովրդական կյանքի խոր իմացության համար, Եղիշ Զարեցին՝ մտածողության դեմոկրատիզմի համար, գրում է Հովհ. Թումանյանի մասին, ապա նաև Լև Տոլստոյի, որ նրա պաշտամունքն է, Մ. Շոլոխովի «հաղաղ Դոնի», ժամանակակիցներից՝ Վ. Շուկշինի, Յա. Կազակովի, Վ. Բելովի, Ա. Բիտովի, Վ. Ռասպուտինի մասին, մի խոսքով գերազանցորեն անդրադառնում է «ժողովրդագրական-գյուղագրական» թեմին: «Սիրում եմ,—ասում է նա,—Հեմինգուեին, Ֆոկներին, Սարոյանին» (ի դեպ, վերջինս ամենաբարձր կարծիքն է հայտնել Հր. Մաթևոսյանի տաղանդի վերաբերյալ):

Հիշատակում է նաև Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Զեխովին՝ մարդու հանդեպ ունեցած «համազգացողության» համար, այն համազգացողության, որն օգնում է թափանցելու հերոսների հոգեկան աշխարհի խորքերը: Եվ, այսպես, թափառումներ կատարելով գրական ուղիներում և ուղղություններում (քննադատությունը նշում է նաև ուրիշ ազդակներ և նմանություններ, օրինակ, լատինա-ամերիկյան վեպ՝ ի դեմս

Գարսիա Մարկեսի և այլոց, իր խոստովանությունները Ստ. Զորյանի «մարմանդ արձակի», Լև Տոլստոյի լուսի ու խղճի, Հ. Սահյանի պոեզիայի, Թատրոնի մեծարանքը՝ իբրև «ամենաազգային արվեստի», Անտոնիոնիի և Ֆելիքսի կինոարվեստի և այլն), Հրանտ Մաթևոսյանը կրկին վերադառնում է գյուղագրությանը, դրա մեջ դիտելով ոչ թե գյուղի պատկերագրումը, այլ այն աշխարհը, որտեղ մի կողմում տեղի են ունենում բարոյական արժեքների կորուստներ, մյուս թևը ձգտում է պահպանել բարոյական հինավուրց արժեքները: «Ես գալիս եմ գյուղից»,—ասում էր Վ. Շուկչինը, նույնը կարող է կրկնել Մաթևոսյանը՝ իբրև գյուղապատումի հեղինակ: «Գյուղագրության» հարցերը շեն հանվում օրակարգից: 1985 թվականից «Վոպրոսի լիտերատուրի» ամսագիրը սկսել է նոր ասուլիս, ուր հիշատակվում է նաև Հրանտ Մաթևոսյանի անունը: Ասուլիսը բացող Լ. Վիլչեկի և Վ. Զալմակի հոդվածներում⁵ «գյուղագրական արձակը» դիտվում է իբրև համաշխարհային գրականության համար անսովոր երևույթ և բացահայտվում են այդ արձակի զարգացման ուղենշանները՝ սկսած Վ. Օվեչկինի «Շրջանային առօրյա», Ե. Դորոշի «Գյուղական օրագիր» ականարկներից մինչև Յ. Աբրամովի, Վ. Ռասպուտինի, Վ. Բելովի գեղարվեստական շնչի պատումները՝ իրենց մարդկային շեշտված բնավորություններով, հոգսերով ու դժվարություններով:

Վերին աստիճանի ուշագրավ է Հրանտ Մաթևոսյանի հետևյալ դատողությունը գյուղագրական «կորպուսի» առանձնացման վերաբերյալ. «Վիթխարի երկրի պայմաններում այդպիսի «կորպուսի» ձևավորումը, ըստ երևույթին, ունի իր իմաստը, բոլոր դեպքերում այդ տերմինը՝ «գյուղագրական արձակ», իր ամբողջ պայմանականությամբ հանդերձ,

ոչ թե հորինել են քննադատները, այլ ծնվել է կյանքի անհրաժեշտությունից: Ինչ էլ անես, փաստը մնում է փաստ,— այն գրականությունը, որը մենք շտապելով, կարելի է անգամ ասել ոչ այնքան հաջող կնքել ենք որպես գյուղագրություն, գոյություն ունի և, ինչպես ճիշտ նկատել է Վ. Ռասպուտինը, ընդունակ է եղել գտնելու նյարդային վերջույթները այն վիթխարի մարմնի, որը մենք կոչում ենք «ժողովուրդ»: Այստեղից էլ իմ մշտական հետաքրքրությունը նրա նկատմամբ»⁶:

Իրեն համոզված գյուղագիրների շարքին դասելով, Հր. Մաթևոսյանը մեկ անգամ չէ, որ շեշտում է, թե «գյուղագրությունը» այժմեական իմաստով կարող է լուրջ պայմանական նշանակություն ունենալ, իսկ ճշմարտությունն այն է, որ «չկա գյուղագրություն կամ քաղաքագրություն. կա միայն մարդկային հայացք բնությանն ու աշխարհին»⁷:

ԳՐԱԿԱՆ ՄՈՒՏՔԸ

Դրականագիտությունն իբրև գեղարվեստական արձակի նոր փուլ առանձնացնում է «60-ական թվականների» շարժումը, երբ ալիք-ալիք գրականություն եկան նոր, մինչև այդ անժանոթ ու անհայտ անուններ: Դրանց մեջ էր Հրանտ Մաթևոսյանը, որի առաջին իսկ ստեղծագործությունը՝ խոսքի պանդխտ հայ երիտասարդների առօրյայից պատմող «Տափաստանում» ակնարկը, ոչ միայն՝ աննկատ շանցավ, այլև գրավեց անգամ քննադատության ուշադրությունը: Ետպատերազմյան արձակին նվիրված իր գրքում Սարգիս Սարյանը անդրադարձավ նաև այդ ակնարկի քննությանը, նշելով հատկապես կենսագրության, նյութի իմացությունը և նյութի մատուցման անպաճույճ ճշմարտացիությունը:

1961 թվականին «Սովետական գրականություն» ամսագիրը (№ 4) տպագրեց Հ. Մաթևոսյանի երկրորդ գեղարվեստական ակնարկը՝ «Ահնիժորը»:

Դա հետպատերազմյան շրջանի հայ գյուղի դժվարությունների, կարիքների ու հոգսերի մասին պատմող հրապարակախոսական շնչի վավերագիր էր, որտեղ «մերկ իրականության» փաստերը՝ գյուղական կյանքի կնճիռները, տեղ-տեղ վերաճում էին գեղարվեստական ուժեղ թանձրացումների:

Ակնարկի կենսանյութը քաղված էր հայրենի գյուղից՝ Լոուվա ծմակներում մեկուսացած գեղատեսիլ Ահնիձորից, որ ունեցել էր բավականաչափ հետաքրքրական կենսագրություն (այդ մասին է պատմում «Ետ, դեպի անցած կյանքը» սկզբնամուտքը), սակայն ոչ թե գյուղ էր (թեև նրանից հարկ էին պահանջում), այլ ազգագրագետ Երվանդ Լալայանցի կազմած քարտեզում նշանագրված մի պայմանական տարածություն, մի սովորական հողակտոր:

«Աշխարհի ծայրին» հիմնված Ահնիձորի «հողը նույն կենսագրությունն ունի, ինչ հայոց՝ հազար անգամ մոխրացած, հազար մեկ անգամ կանաչած հողը. այստեղ մարդ ապրել է, այս ձորը եղել է մի բերրի հովիտ, մարդաշատ, ինչպես հայ հողի ուզածդ պատառիկը:

Նորերի խոփը դեմ էր առնում քարի, հերկվորը հանում էր քարը, և քանդակ-խաչ էր լինում: Յից էր զնում արտի կողքին, ինչպես դարեր առաջ, և դա, արտի հետ, դառնում էր սրբատեղի»:

Բնորոշ մանրամասնություններով ներկայացնելով Ահնիձորի կենսագրություն-տարեգրությունը, նրա պատմական անցյալի մասունքները («Մի ցորենի կյանք առաջ այստեղ մարդկային կյանք է եղել», «եղել են ցորեն, ձեթ, ձեթի լույսի տակ մատենագիրն ուզեցել է թողնել դարերի համար կյանքի գովքը», «Այդտեղ սերմ գցել են հազար տարի առաջ», «Չկար տեր ու ծառա, պարտապան ու պարտատեր» և այլն),— Մաթևոսյանն անցնում է Ահնիձորի ներկա դրության մանրամասներին: «Սարվորը հնձվորին մածուն է բերում, հնձվորը՝ սարվորին կարտոֆիլ», «պահակ Ադամ քեռուն ասում են, որ լավ չի պահակություն անում», «Հովտից Ադամ քեռին դուրս է գալիս հոգին խաղաղված,

ռունգների մեջ տանելով հովտի բույրը» և այլն: Ահնիժորը «հորանջում էր. ոչ քնած էր, ոչ արթուն»:

Ակնարկագրի դիտումներով գյուղը բանաստեղծական մի ուրույն, ինքնատիպ աշխարհ է, որի գունագծերը խաթարում են գեղջուկների ալարկոտությունը, աշխատանքից խուսանավելը, այսինքն ժողովրդական կյանքի բարոյական ամենաբարձր շահանիշից օտարանալը:

Այս երևույթին ակնարկագիրը տալիս է իր բացատրությունը, որը հանգում է գյուղացիական տնտեսության վատ կազմակերպմանը, — դրան է նվիրված «Ահնիժոր» ակնարկի «Հետո անտառն սկսեցին կտրել» հատվածը:

«Սկսվեց նրանից, որ ճրագթաթն անտառ էր... — բայց եկան օրեր, երբ կտրեցին այդ անտառը («Վերջին ծառի կանաչելու հետ անտառի ներքևի ծայրին մթագնում է կենտ հաճարենու տերեւը»), իսկ այդ փաստը ահնիժորցիներին դրեց գյուղի հանդեպ օտարման հարաբերությունների մեջ, ցավագին վերապրումներ առաջացրեց. «Ձորերի վրա մի այնպիսի տխուր մեղեդի է կախում անտառը...»:

Անտառահատումը բերեց նոր դժվարություններ, առանց այդ էլ հոգնած, կաթվածահար գյուղական ապրելակերպին:

Մաթևոսյանը առանց գույները խտացնելու, հեռու մընալով նաև գունագարդումից, ներկայացնում է Ահնիժորի հոգսերը. Մմակը դատարկվում է ծառերից և դառնում շինափայտ, որսի տեղակ մնացել են միայն որսորդական հրացաններ, գյուղի մատենագիր Յուրիկ Աբովյանը, որը նաև կաթի հաշվառիչն է, գովաբանում է ճրագթաթը, ավտովարորդները տախտակ է, որ բարձում են՝ տանելու քաղաքները, գյուղացի իգնատը կապույտ աստղերով սպիտակ ձին վաճառում է մի քարինջեցու, փոխարենը գնելով մի էշ և այլն:

Ահնիծորցին դատում է կոլխոզի և սովխոզի առավելություններից («Սովխոզն է լավ, թե՛ կոլխոզը թեմայով»)։ Ահնիծորցին կրում է գյուղական ամենածանր աշխատանքի՝ խոտհնձի լուծը, նա հասկանում է, որ իրականությունը «երաժշտական սյուիտ չէ», և շատ ուրիշ բաներ է հասկանում։

Ժամանակներն այնքան են դժվարացել, որ, դաշտային աշխատանքները լքելով, գյուղացիները գնում են Դիլիջան՝ մոռ ծախելու, իսկ այդ նույն ժամանակ երևանյան ռադիոն հնչեցնում է իր համերգային ծրագիրը։

«Ահնիծորը» որոշ առումով հանդիսացավ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործական հետագա ճանապարհի նախադուռը, որտեղ, ի հայտ եկան ոչ միայն կյանքը ճշմարիտ գունագծերով ներկայացնելու մեկնակետը, այլև նրա բարոյական ու գեղարվեստական հանգանակները, իհարկե, դեռևս սաղմնային տարբերակներով։

Դրանցից առաջինը և կարևորը մարդու և հողի դաշինքի գաղափարն է, «Մարդու և աշխատանքի» թեմայի յուրացումը, որն այնուհետև դարձավ նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործությունների լեյտմոտիվը, այսպես ասած՝ բարոյախոսության առանցքը։

Աշխատանքը որպես մեծագույն բարոյականություն և կեցության առաջին անհրաժեշտություն ի դեմս Հրանտ Մաթևոսյանի գտավ իր վավերագրողին։

Ահնիծորի փլուզումն էլ, ի վերջո, կապվում է աշխատանքի հանդեպ գյուղացիների մեջ կատարված փոփոխությունների, նրանց բացասական գրգիռների հետ։ Ծրույթներ, որոնք «Ահնիծոր» ակնարկում ներկայացվում են վերլուծական սկզբունքով։

Վաժեռագրողի կողքին երևում է մեկնաբանը, որը մի տեղ խոսում է փաստերի շոր լեզվով, մի այլ տեղ՝ Բանաստեղծական ոգևորությամբ, մի երրորդ տեղ՝ էլեգիական կարոտով, ապա նաև՝ գեղջկական հեգնանքով:

Ահա և բանաստեղծական պաթոսի զմայլելի մի նմուշ. «Այդ ճիշտ է, որ գերանդին զնգում է խոտհարքի մեջ, լեռների ուսից արևը շողեր է նետում խոտհարքներին. պողպատե գերանդին շողերը ետ է նետում և թվում է. թե՛ գերանդին կպավ շողերին՝ զնգոցը դրանից եղավ: Հետո գերանդիի և արևի խաղ է լինում մինչև արևամուտ: Եվ ճիշտ է, որ արևամուտը գեղեցիկ է:

Այդ ճիշտ է, որ շոգ կեսօրին հնձվորի մտքով «Հովարեք, սարեր ջան, հո՛վ արեք» է անցնում, եթերի ցածում լողացող ամպերը խոտհարքների վրայով քարշ են տալիս ստվերները և քարշ եկող ստվերի հետ թափառում է զովը, և ամեն հանդում մի զանգակ աղբյուր կա՝ հնձվորի սիրտը հովացնում է»:

Էլեգիական կարոտի մաթևոսյանական մոտիվի սկիզբը դարձյալ կապվում է «Ահնիձորի», ինչպես և այդ ականարկից անմիջապես հետո տպագրված «Սարերս թողեցի վերևում» և «Քննություն» հատվածական պատմվածքների հետ: Այդ կարոտը, իհարկե, չի ընդունում ողբերգական շեշտեր, բայց էությամբ թախծախառն զգացմունք է հարազատ գյուղի հանդերի, անտառային ծմակաների, արևի ու կանաչի, աղբյուրների և կածանների, հնօրյա առասպելական պատմությունների (ինչպես արջի պատմությունը) հանդեպ:

Մաթևոսյանի էլեգիան անբաժան է հեգնանքից: Հեգնանքի շեշտը՝ անեկդոտների, սրամտությունների, կատակների և այլն, կապված է գեղագիտական այն մեկնակետի

հետ, որի համաձայն ոչինչ ավելի ցայտուն չի բնութագրում մարդուն, որքան ծիծաղախառն-հեգնական վերաբերմունքը: Գեղագիտական այդ կեցվածքը հետագայում դարձավ նրա ստեղծագործության գլխավոր հատկանիշներից մեկը, իսկ «Ահնիձորում» և հարակից մի շարք պատմվածքներում («Մաղ-րածունների մեր տոհմը», «Օսեփը վերադառնում է պատե-րազմից») արտահայտվեց երկխոսություններում, ապա և ակնարկի հայտնի այն հատվածում, որը վերնագրված էր «Բաց նամակ»:

Այդ «Բաց նամակն» էլ դարձավ այն շարժառիթը, որի վրա հյուսվեց «Ահնիձորի» գործը»:

Ակնարկի հրապարակումից անմիջապես հետո «Գրա-կան թերթը» տպագրեց Ս. Աղաբաջանի և Լ. Հախվերդյանի «Թարմաշունչ խոսք»³ հանձնարարականը, որով Հր. Մաթե-վոսյանին մաղթվում էր գրական «կանաչ ճանապարհ»:

Հանձնարարականում մասնավորապես ասվում էր. «Հե-ղինակը վերստին հայտնագործել է հայրենի Ահնիձորը՝ Լո-ռու ամենախուլ և սիրունատես ծմակներից մեկում բնկած այդ հետաքրքրական անկյունը: Հինավուրց գյուղը, նրա մարդիկ, նրանց հոգեբանության տեսանելի ու անտեսանելի փոփոխությունները,—այս ամենը նկարված են նոր, թափմ գույներով, որովհետև նոր գյուղի մասին գրել է նոր միջոց-ներով... Քիչ կլինեն գրվածքներ, ուր այսօրվա գյուղի հոգ-սերի ու կարիքների մասին ասվի այսօրան ճշմարիտ, աներկ-միտ, շահագրգռված ու անջղաձիգ՝ բարեկամական խոսք»:

Այնուհետև՝ «պետք է ողջունել նրա մուտքը գրականու-թյան դժվարին ասպարեզում, իսկ ընթերցողին խորհուրդ տալ կարդալու «Ահնիձորը»՝ Մաթևոսյանի անաղմուկ և վստահ քայլը»:

վերդյանը իր «Ինչ-ն ու ինչպե՞ս-ը» հոդվածում, հիշելով գրական մուտքը, գրում է, որ, ինչպես ամպրոպը պարզ երկրն-քում, «Ահնիժորը» աղմուկ հանեց գրական (և ոչ միայն գրական) շրջանակներում⁴:

Հանրապետական մամուլում տպագրվեցին հրահանգչական խմբագրականներ, որոնցում ասվում էր՝ թե անհայտ մուրակից իջած «ոմն Հրանտ Մաթևոսյան» աղավաղում է իրականությունը, հայոց գյուղաշխարհի հոգսերի մասին գրում է զայրացած, «սև ակնոցներով» և այլն, և այլն:

Նորահայտ գրողի ցավն ու համազգացումը դիտվում էր իբրև չարախնդություն. շուտով «Կոմունիստ» լրագիրը մի ամբողջ էջ նվիրեց ահնիժորյան իդիլիային՝ հերքելու Մաթևոսյանի «ջղածի՞գ բացասումները»⁵:

Այդուամենայնիվ, «Ահնիժորի» շուրջ եղած բուռն խուսակցությունները հայտնի դարձրին նոր գրողի անունը՝ կենսագրական որոշ տվյալներով:

...Հրանտ Իգնատիոսի Մաթևոսյանը ծնվել է Ալավերդու շրջանի Ահնիժոր գյուղում՝ Լոռու ամենագեղեցիկ, ամենաբանաստեղծական անկյուններից մեկում: Գյուղական դպրոցներից հետո սովորել է Կիրովականի մանկավարժական ուսումնարանում, այնուհետև Երևանի արհեստագործական ուսումնարաններից մեկում: 1962-ին ավարտել է Երևանի Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտի լեզվագրական ֆակուլտետը, 1967-ին՝ Մոսկվայի սցենարական բարձրագույն դասընթացները: Միաժամանակ աշխատանքի է անցել տպարանում իբրև գրաշար (լինոտիպիստ): Աշխատել է նաև թեթերում՝ իբրև սրբագրիչ ու գրական աշխատող: Այդ ժամանակ էլ գրել է իր գյուղական պատկերները, ապա աղմկահարույց «Ահնիժոր» ակնարկը, այնուհետև՝

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը, որը սկզբում տպագրվեց ռուսերեն՝ «Հիտերատուրնայա Արմենիա» ամսագրում (խրմբագիր՝ Գ. Բորյան), սկսնակ թարգմանչուհի Անահիտ Բալանդուրի թարգմանությամբ:

Տպագրական հինգ մամուլի էջերում ամփոփված վիպակի հաջողությունը սպասվածից ավելին էր: Մինչ տեղական մամուլը լուծյուն էր պահպանում, վիպակի ճակատագրով սկսեց զբաղվել համամիութենական մամուլը: Իրար ետևից տպագրվեցին քննադատական ակնարկներ ու հոդվածներ «Մենք ենք, մեր սարերի» մասին: Առաջին արձագանքը Մ. Ռոշչինի «Անտառամեջ գյուղի ասքը» հոդվածն էր⁶: Դրան հետևեցին երկու նշանակալից հոդված, դրանցից մեկը Անդրեյ Բիտովի «Հովվերգություն, XX դար» նուրբ նկատումներով հարուստ հոդվածն էր⁷, մյուսը Գ. Տրեֆիլովայի գրախոսությունն էր՝ տպագրված «Նովի միր» ամսագրում⁸:

Քննադատության ուշադրության առանցքը «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակն էր:

Նախ՝ վիպակի բովանդակության մասին:

Գրվածքի միասնական գաղափարը, պաթոսը մարդու և աշխատանքի, մարդու և հողի դաշինքի փառաբանումն է: Այդ գաղափարը վիպակում չունի դեկլարատիվ բնույթ. ինչպես կարող է թվալ «մարդու և աշխատանքի դաշինքի փառաբանում» բառերը կարդալիս: Միանգամայն հակառակը. գաղափարը մարմնացում է գտել ունալ կերպարների և մարդկային փոխհարաբերությունների միջոցով: Մի կողմում հովիվներ, իրենց գործով ապրող աշխատանքի մարդիկ, մյուս կողմում՝ մարդիկ, որ չեն նկատում այդ դաշինքի կարևորությունը, նրանց աշխատանքի հրապույրն ու պոեզիան: Սրանք բնավ էլ չար կամ վատթար հոգեբանության տեր մարդիկ

չեն, աշխատանքի և հողի գիտակցված հակառակորդներ չեն: Ավելի շուտ մանր մարդիկ են, որ կտրվել են հողից, չեն հասկանում հովիվներին և նրանց փոքր զանցանքը ուռեցնելով կտրում են իրենց համար այնքան հարազատ գործից: Հեգնանքի դառնությունն այն է, որ սրանք չեն նկատում իրենց վարքագծի սխալը, իրենց արարքները կատարում են լրջությամբ, ճշմարիտ գործ տեսնող մարդու համոզվածությամբ:

Եվ հասկանալի է, թե ինչու, երբ նույն մարդիկ հայտնվում են հովիվների աշխատավորական միջավայրում՝ ակամա համաձայնվում են այդ աշխատանքի պաթոսով: Անառարկա շինելու համար մտաբերենք վիպակի դրվագներից մեկը. միլիցիայի աշխատակիցը, թվացյալ հանցանքի շուրջը քննություն կատարելու համար, մեկնում է սարերը՝ հովիվների մոտ: Առաջին մարդը, որին նա հանդիպում է, «հանցագործներից» մեկն է՝ իշխանը, զբաղված մի վիթխարի եզ շուռ տալով (դա անհրաժեշտ է կենդանու կյանքը փրկելու համար): Գործը դժվար է, օգնության կարիք կա: Եվ միլիցիայի աշխատակիցը թեևրը քշտած, հասնում է օգնության: Իհե՛հ դժվարությամբ, բայց գործը երկուսով գլուխ են բերում: Միլիցիայի աշխատակցին վարակում է հովվական դժվար աշխատանքի պոեզիան, սարերի պոեզիան: Այստեղ սվե՛լի, քան այլուր, պարզ երևում է նրա առաքելության անմտությունը, և այդ միջավայրում պարզապես անհնար է դառնում հետաքննություն կատարել դատարկ բանի շուրջը: Դա, իրոք, շատ ծիծաղելի կլիներ: Բայց քանի որ գործ է հարուցված՝ պետք է անել: Եվ այն, ինչ ծիծաղելի էր գործի մեջ, լարերում, այդպես չի թվում քննչական գրասենյակում: Եվ հետաքննությունն արվում է գրասենյակներում, հովիվ

մարդկանց իրենց սարերից, հողից, աշխատանքից կտրելու գնով:

Իհարկե, չափազանց ձգձգված այդ հետաքննությունը ոչ մի լուրջ հանցանք չի հայտնաբերում և ոչ էլ ծանր պատիժ է սահմանվում «հանցավորներին»: Բայց դա բավական է լինում, որ մարդիկ, այսպես թե այնպես, սառչեն իրենց գործից: Եվ այս ամբողջ պատմությունը ցույց է տալիս, թե ինչ թանկ բան է եղել մարդու և հողի, մարդու և աշխատանքի դաշինքը, ինչքան բարձր պիտի գնահատել այդ դաշինք-հարստությունը, որի հանդեպ երբեմն այնքան անփույթ ու անտարբեր են լինում:

Իսկ ո՞րն է հետաքննության նյութը:

Անտառամեջն ունի քսան հովիվ,—դրա համար էլ հեղինակը գյուղն անվանում է նաև՝ «հովիվների ինքնավար հանրապետություն»: «Հանրապետություն» կոչվածը ունի յուրահատուկ, միայն իրեն բնորոշ ապրելակերպը, վարվեցողության սեփական կանոնները, աշխարհի իր պատկերացումները, հեքիաթը, անեկդոտը, իր հոււսրը, ցավը, հոգսը:

Պատահել է այնպես, որ չորս հովիվ՝ Զավենը, Իշխանը, Պավլեն, Ավագը, կատակի համար, թե՛ հովվական անմեղ շարության նպատակով «գողացել են» իրենց համագյուղացի Ռեազի չորս ուշխարը, մորթել են և հովվական խորոված-խրախճանքին մասնակից դարձրել մյուսներին, նաև Ռեազին, որը փնտրելիս է եղել իր երկու սև, երկու սպիտակ ուշխարները: Թեև Ռեազը ստացել է հասանելիք՝ ուշխարների գինը, սակայն գյուղ եկած քննիչը, բնավ չհասկանալով իր վիճակի ծիծաղելիությունը, շարունակում է մեկ առ մեկ քննել «հանցանք» կատարողներին, իրրե թե պաշտպանում է օրենքը, այսպես ասած՝ «մունդիրի պատիվը»:

Առաջին գրախոսի՝ Մ. Ռոշչինի, ճիշտ նկատումով, էականը ոչ թե ոչխարների պատմությունն է՝ այդ «պարզունակ սյուժեն», այլ Անտառամեջ գյուղի ներքին կյանքը, նրա հոգսն ու ցավը ցուցադրելը:

Անտառամեջի դիմանկարի կրողները հենց այդ շորս հովիվներն են, որոնք «գողացել են» Ռեազի ոչխարները և այժմ, իրենց համար անհասկանալի պատճառներով, պատասխան են տալիս օրենքին: Հովիվները պարզ ու հասարակ գյուղացիներ են, ինչպես մյուս անտառամեջիները, ունեն իրենց «պարզ ու վսեմ օրենքները», որոնց վրա քարեր են նետում Անտառամեջի ոգին շհասկացող մարդիկ, նրա «հակոտնյա» ուժերը:

«Մանրիկ խճերից կազմելով մեծակտավ ու հստակ մի համայնապատկեր» (Մ. Ռոշչին), արձակագիրը «ոչխարների դեպքի» շարժառիթով կերտում է գյուղական հովիվների բնավորություններ, որոնց էությունը խորթ են և քննիչի բյուրոկրատական միջամտությունը, և գյուղից սերած գեներալի սառն անտարբերությունը, և գյուղական հաշվապահ Մառուկյանի անձնապաշտությունը:

Հովիվները, ի վերջո, չեն դատապարտվում բանտային մեկուսացման, թեև օրենքը սահմանում էր նման պատիժ, բայց նրանց պատկերացումների մեջ խոր ճեղքվածք է բացում այդ անմեղ գործը, և ահազանգի նման է հնչում հեղիկի բիբլիական շնչի պարբերությունը. «Նախորդ Հովհաննեսը ծնեց նախորդ Եսայուն, նախորդ Եսային ծնեց նախորդ Հայկազին, նախորդ Հայկազը ծնեց Ստեփանին, որ արդեն նախորդ չէ...»:

Սա արդեն ողբերգական փաստ է գյուղական իրականության մեջ, ողբերգության իսկական սկիզբ, որը և դառնում է «Մենք ենք, մեր սարերի» «ներքին թեման»:

Եթե Ա. Բիտովը հոգվածը վերնագրել էր «Հովվերգություն, XX դար», ապա «Նովի միր» ամսագրի գրախոսը՝ Գ. Տրեֆիլովան, իր նոթը վերնագրել էր «Հովվերգության փոխարեն»:

Երկու դեպքում էլ հեղինակները ծանրացել են Անտառամեջի հոգսերի վրա, երկու դեպքում էլ ծանրացել են հովվերգության հակառակ երեսի՝ կյանքի դժվարությունների, հովիվների մաքառման, միաժամանակ գյուղական բնավորությունների վրա, այն բնավորությունների, որոնք իրենց արդար աշխատանքով փայլ են տալիս հովիվների «հանրապետությունը», ապահովում են գյուղի «միասնությունը» և ամբողջականությունը:

Գ. Տրեֆիլովան գրում է. «Անտարակույս վիպակի ոչ բոլոր դրվագներն են ներշնչում նահապետականության զգացմունք, որոշ դրվագներ կարող են անհասկանալի մնալ անսովոր մարդուն, ոչ բոլոր ինտերմեդիաներն են սրամիտ թվում,— պատահում են տափակները: Բայց, չեք իմանում, որ տողից եք հանկարծ ձեզ զգում գյուղական լեռնային կյանքի կենտրոնում, խորասուզվում հայկական ազգային բնավորության դժվարամատչելի, սակայն ըմբռնելի էության մեջ»: «Մոսկվա» ամսագրի գրախոսը⁹ գտնում է, որ Հրանտ Մաթևոսյանը ի հայտ է բերում իրականության սոցիալական երանգավորման հատկություն,— գնդակի կրակոցի և՛ դիպուկություն, և՛ ուժ, և՛ հեռահարություն:

Եվ այսպես, Մաթևոսյանը իր առաջին վիպակում հերկում է մի այնպիսի նյութ, որով իրար են գալիս նահապետականությունը և նորագույն բարքերը՝ ոչ իբրև բարության և շարության խորհրդանշաններ, այլ իբրև իրական կյանքը առաջ մղող շարժիչներ:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը գրողի գրական կենսագրության ուշագրավ սկիզբն էր ոչ միայն սուր պրոբլեմատիկայով (ի՞նչ պետք է անել, որ հովիվները բազմաձև, չկտրվեն սարերից, երկրագործները հողից), այլև գեղարվեստական արտահայտչականության ինքնուրույն և ինքնատիպ կերպերով:

Արձակագրի գրելակերպի ամենացայտուն յուրօրինակությունը գեղջիկական հումորն է: Նա թեև համակրանքով է լցված հովիվների հանդեպ, այդուհանդերձ նկատում է նրանց բնավորության ծիծաղելի-զվարճալի գծերը: «Այդ մարդիկ ոչ աստվածներ են, ոչ հրեշտակներ»,—ասվում է մի հոդվածում: Ուստի և ունեն մարդկային թուլություններ, բրոնք և շեշտում է արձակագիրը:

Ավագը, հովիվներից ամենատարեցը, ներկայանում է դանդաղաշարժ, անդարդ, անհոգ մարդու կերպարանքով, մի մարդու, որին կարծես ամենեին չի ցնցում իր կնոջ մահվան փաստը:

Իշխանը, Մաթևոսյանի պատկերացումով, գյուղի բարի ոգին է, նրա առաքյալը,—ծիծաղելի հենց բարության առատությունը:

Պավլեն աշխատավոր է, գյուղի ամենաընտիր հնձվորը, որի բնավորությունից անպակաս են կատակը, ասմունքը, երգը:

Գ. Տրեֆիլովան գրել է. «Հեղինակի հարազատ տարերքը՝ կենդանի խոսակցական լեզվի և հումորի տարերքն է: Եվ այնտեղ, որտեղ պատմողի համաչափ, ուրախ խոսքը սկսում է խզվել, առաջ է գալիս մեկոգրամա կամ զայրացնող քարոզչություն,—հենց այստեղ էլ նա կորցնում է գեղանկարչական արտահայտչական իր ձիրքը»:

Նույն Տրեֆիլովայի կարծիքով հողագործների, անասնապահների, ձկնորսների կյանքին հարազատ կատակային-հայեցողական ոճը հիշեցնում է հեռավոր այն օրերը, երբ ռուս գրականության մեջ գոգոլյան «խուտորի երեկոները...» փոխարինեցին սենտիմենտալիստների քաղցր-մեղցր ավանդույթին:

Հրանտ Մաթևոսյանի առաջին վիպակում բարի հումորի կողքին տեղ ունի նաև երգիծանքը՝ իբրև բյուրոկրատիայի քննադատության եղանակ: Այս ոլորտի մեջ են անտառամեջցի գեներալը, հաշվապահ Մառուկյանը, ըստ էության մանր մարդիկ, որոնց կյանքն ու կենցաղը ենթարկված է երկրաշափական քանոնին, այսինքն՝ մերկ հաշվումներին:

Արդարև, գեներալի և համագյուղացիների հանդիպման տեսարանը կամերային բնույթ ունի, սակայն բովանդակությամբ հավասարաթեք է մերձավորից օտարանալու աստվածաշնչյան վարքաբանության: Մաթևոսյանը գեներալի, նաև իր «բերդի» տիրակալ Մառուկյանի նման մարդկանց զոյությունը է բացատրում Անտառամեջում սկսված ամայացման, գյուղի դատարկման ընթացքը:

Անտառամեջի նախորդողները թեև դեռ չեն տիրապետում պետական մտածողությանը, բայց նրանց ձայնով խոսում է գյուղաշխարհը, խոսում է ճշմարտությունը և հեռանկարը:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակից հետո «Դրուժբա նարոդով» ամսագիրը տպագրեց «Օգոստոս» պատմվածքների շարքը, ռուս հայտնի գրող Սերգեյ Կրուտիլինի նախախոսքով, որով արձակագրի համար կռահվում էր մեծ ապագա:

Այնուհետև, գրեթե միաժամանակ տպագրվեցին Հր-Մաթևոսյանի գրքերը՝ ուսներեն «Մենք ենք, մեր սարերը» («Դրուժբա նարոգով»), հայերեն՝ «Օգոստոս» խորագրով (1967):

* * *

«Օգոստոս» գրքում միավորված պատմվածքների շարքի համար Հրանտ Մաթևոսյանը ընտրել է չափազանց դիպուկ, բազմանշանակ և շարքի բովանդակությունը ստույգ արտահայտող վերնագիր՝ «ԲԵՌՆԱԶԻԵՐ»:

Այդ շարքի մեջ են «Օգոստոս», «Ալխո», «Կայարան», «Նժույգս, նժույգս», «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքները, որոնց ուսներեն թարգմանության հիման վրա ուս հայտնի գրող «Հայաստանի դասերը» գրքի հեղինակ Անդրեյ Բիտովը «Հովվերգություն, XX դար» հոդվածում գրեց, թե ընթերցելիս մարդու շունչը կտրվում է՝ տեսնելով «արձակի մակարդակի այդպիսի կտրուկ բարձրացում»¹⁰:

«Օգոստոս» շարքը համեմատվում է «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի հետ:

Անդրեյ Բիտովի հոդվածում էլի կան բարձր գնահատականներ, սակայն դրանցից առավել նշանակալիցն ու անսպասելին այն հատվածն է, որտեղ ասվում է, թե առանձին տեսարաններ գրված են «զարմանալի տոլստոյական ուժով»¹¹:

«Օգոստոս» շարքի պատումները, իրավամբ, նշանավորեցին մի նոր քայլ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի վերընթացում:

Եթե «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում դեռևս կային կառուցվածքային թույլ օղակներ, ծանծաղուտներ, հեղինակը նյութը «մանրացնում էր» ավելորդ խոսք ու զրույցով, ապա «Օգոստոս» շարքի յուրաքանչյուր պատում ծանրանիստ, իրա-

կան, հարուստ կյանքի շերտերը ներկայացնում է կառուց-վածքային ամուր շաղախով, դրամատիկ խոր շնչով, պրոբ-լեմային հարցադրումներով:

«Օգոստոսի» գործողությունների վայրը անվանափոխված է. դա ո՛չ թե գրողի ծննդավայր Ահնիծորն է, ո՛չ էլ Անտա-ռամշը, այլ պայմանական նշանով մի նոր բնակավայր— գյուղ՝ «ՄՄԱԿՈՒՏ», որ դառնում է նրա հետագա բոլոր գըր-վածքների գործողությունների, մարդկանց և նրանց հարաբե-րությունների միջավայրը:

Մմակուտի կայունացումը քննադատությանը հիմք է տալիս առանձնացնել «Մմակուտի տարեգրությունը» իբրև հայ արձակի մի նոր ասպարեզ, ինչպիսիք էին Ա. Բակունցի Մթնածորյան եզերքը, Գ. Մահարու Այգեստանները, Ստ. Զոր-յանի Գավառաբաղաբը և այլն:

Մմակուտյան գեղարվեստական տարեգրության առաջին ցայտուն էջը հենց «Օգոստոս» պատմվածքն է, դրամատիկա-կան ուժեղ լիցքի և պիրկ լարման մի պատկեր, որում հանդես են գալիս շարքի մյուս պատումների «գործող անձինք»՝ սալլ շինող Անդրոն, կյանքի կեռմաններով անցած և նորից անցնող Գիթորը, Ալխո անունով ձին, գեղջկական միջա-վայրը: Նման կառուցվածքը Մաթևոսյանի ստեղծագոր-ծության համար այնուհետև դառնում է օրգանական յուրօրի-նակություն, որով գրողը խորապես հարազատ է XX դարի սկզբներից հունավորվող հայոց բանաստեղծության շարա-յին մտածողությանը: Ստեղծագործական տարբեր շրջանների հաջորդականությամբ նրա պատումների «արտաքին» և «ներ-քին» սյուժեն ձգվելով շարունակվում-ծավալվում է պատու-մից պատում, իր հետ բերելով մարդկային կյանքի, ճա-կատագրերի և հոգեբանության նորանոր շերտեր: Այսպես

որ դրանցում գործ ունենք ոչ թե առանձին միագիծ սյու-
ժենների հետ, այլ միասնական բազմաճյուղ, բազմաշերտ
շարավոր դրվագների հետ:

«Օգոստոս» պատմվածքում նկարագրված «ղեպքերի»
կենտրոնում, իհարկե, գեղջկուհի Մարիամն է՝ բեռնաձիերի
տոհմից որբևայրի մի կին: Ներկայացվում են Մարիամի
փոխհարաբերությունները սայլ շինող Անդրոյի, սրա կնոջ՝
կթվորուհի Աշխենի, պատմվածքում որոշակի անուններով
չերևացող, սակայն ամեն քայլափոխի իրենց գոյության շուն-
չը հիշեցնող այլևայլ գեղջուկների՝ ծմակուտցիների հետ:

Օգոստոսյան մի տաք, արևով այրվող շնչահատ օր
Մարիամը՝ խոտի ահագին դեզը շալակին, պարաններով ուսե-
րին ամրացրած, մի իսկական բեռնաձի, սարից իջնում է
գյուղ: Դեմ-հանդիման դուրս է գալիս Անդրոն, և նրանց միջև
սկսվում է մի երկար ու համառոտ, մտերմական ու ոչ այնքան
բարեկամական, բարի ու չար խոսակցություն այլևայլ նյու-
թերի շուրջը, առավելապես Մարիամի ճակատագրի շոշա-
փումներով:

Ճակատային-հրապարակախոսական-հռետորական մի-
ջամտություններից, այսպես կոչված «սենտիմենտներից» և
«սենտենցներից» հեռու երկխոսությամբ գծագրվում է ծան-
րից էլ ծանր մի կենսագրություն՝ Մարիամի կյանքը, նրա
անցյալը և մանավանդ այսօրվա կացությունը. «Պարաննե-
րի կտրածը երևում էր, վիզը սև՝, սև էր, իսկ մարմինը՝ սպի-
տակ՝ և սպիտակի վրա՝ կոշտ շալակի կապտուցքները»:

Եթե Մարիամը գրեթե անտրտունջ տանում է իր բեռը,
համարելով վերուստ իրեն շնորհված կյանքաբաժինը, եթե
նույն հնազանդությամբ, առանց դիմադրության, ենթարկվում
է Աշխենի՝ Անդրոյի կնոջ, դաժան ծեծին (խանդի սովորական

դրվագ), ապա Անդրոն հայտնաբերում է որոշակի շեշտված վերաբերմունք աշխատող և անաշխատ միջավայրերի հանդեպ: Մի բևեռում են Մարիամն ու Աշխենը, մեկը ծեծված, պարաններից կապտած ուսերով, մյուսը՝ կովարարությամբ գլուղում հայտնի դարձած: Մյուս բևեռում են ծամոն ծամողները, կյանքի պորտաբույծները: Մինչ առաջինները արթնացնում են Անդրոյի խղճահարությունն ու կարեկցանքը (նա է խորհուրդ տալիս Մարիամին՝ թողնել բեռնաձիու րգբաղմունքը, կովը ծախել և գնալ մարդու: Նա է երանությամբ մտաբերում Աշխենի մածունը), մարդկանց երկրորդ խումբը՝ հովեկները, նրան հանում են հավասարակշռությունից, դրնում կեցության վերլուծողի դիրքում:

«Օգոստոսը» պատմվածքը, իրապես, ունի շատ գրավիչ առանձնահատկություններ, բայց դրա գլխավոր արժանիքը, ինչպես նկատել է Հրանտ թամրազյանը, «կենսական ավիշի հորդությունն է»:

«Հրանտ Մաթևոսյանը, — շարունակում է քննադատը, — պատմվածքում հասնում է կյանքի դառն ճշմարտության և նրբերանգի, բնական տարագի և ներքին դրամայի զուգակցման»¹²:

Նույնքան տարողունակ է «Ալխոն», Հրանտ Մաթևոսյանի 60-ական թվականների ստեղծագործության բարձրակետը: Ինչպես «Օգոստոսը», սա ևս չունի սյուժետային կառուցվածքի կարգավորված հենասյուներ, սա ևս «անսյուժե-անֆաբուլա» արձակի նմուշ է: Դա չի նշանակում, իհարկե, թե պատմվածքում իսպառ չբացել են սյուժետային-ֆաբուլյար կապերը, թե պատումը բացառապես հենվում է հեղինակային խորհրդածությունների ու երևույթների տված գնահատականների վրա: Բանն այն է, որ «Ալխոյի» շարադրանքում նվազագույնի է

հասցված արտաքին սյուժետային կապ ու կապակցությունը
և, հակառակը, առավելագույն ուշադրություն է դարձված
«գործող անձանց» «ներքին մտքերին»։ «Ներքին մտքեր»,
որոնց ծանրածանր բեռը ամեն դեպքում կրում է լայնաշունչ,
խոր ներքնաշխարհով օժտված հեղինակը։ Սա գրականու-
թյան, այսպես կոչված՝ ինտելեկտուալ շրջափուլի ամենա-
կարևոր հատկանիշն է, որ հայոց գրականության մեջ առա-
վել շոշափելի գծերով՝ սկզբնապես XX դարի նախաշեմից նո-
րից դրսևորվում է բանաստեղծության մեջ, ապա անցնում
արձակին։ Արդեն իսկ Թումանյանի և Իսահակյանի արձա-
կում արտաքին սյուժեն նահանջում է «ներքին մտքերի» առ-
ջև։ Մարդուն ներսից պատկերելը տասական թվականների
սկզբից, ասենք, ինչպես «Ավելորդում», գեղարվեստական
որոշակի ելակետ է Գեմիրճյանի համար, ապա Զորյանի
«Տխուր մարդիկ» ժողովածուի (1918) լավագույն գործերում։
Գեղարվեստական այդ մեկնակետի հունավորման ճանա-
պարհին՝ հեղինակի և հերոսների, «ներքին մտքերի» բազ-
մաճյուղ խաչավորումներով թռիչք էր Զարենցի «Երկիր նա-
իրին»։ Այնուհետև այդ հունը նշանավորվում է Ա. Բակունցի
և Գ. Մահարու արձակով՝ «Մթնածորից» ներառյալ Խ. Աբով-
յանին նվիրված վեպը, «Մանկությունից» ներառյալ «Այրվող
Այգեստաններ»։ Բնորոշ է, որ այս ամբողջ ընթացքով իբրև
օրինաչափություն արձակում տիրապետող է տարեգրական
ուղղվածությունը՝ հիշողությանը, հուշին, հուշարկմանը
վիճակված գեղարվեստական չափազանց կարևոր դերով։
Հատկանիշներ, որպիսիք և նմանները նոր վերակերպություն-
ներով անբաժան են Մաթևոսյանի ստեղծագործությունից։

Բայց դառնանք «Ալխոյին»։

«Ալխոյում» գործող անձինք երկուսն են, մեկ «աղվես»

Գիթորը, մեկ էլ Ալիսո անունով ձին, որը, Անդրոյի սեփականությունը լինելով, փոխադարձ համաձայնությամբ ծառայում է Գիթորին՝ նրա առևտրական գործառնություններին:

Գիթորը Ալիսոյի հետ Մմակուտից Ղազախ է գնում՝ առևտրական գործերով: Նրանց «ճանապարհորդությունը» դրժվարանց ճանապարհներով, սարերով ու զառիվներներով դառնում է այն ազդակը, որը ասպարեզ է հանում դժվարին կյանքի և այդ կյանքին հակադրվող երազանքների մասին նրանց պատկերացումները:

Թեև պատմվածքի հյուսվածքում «շոշափվում են» այլևայլ ճակատագրեր, հիշատակվում են այլևայլ փոխհարաբերություններ, մարդկային կապեր, բայց հյուսվածքի առանցքը Գիթորի և Ալիսոյի զուգահեռ մտորումներն են աշխարհի վերաբերյալ: Այս «զուգահեռականությունը» թեևադրում է պատումի երկձայն կառուցվածքը՝ Ալիսոյի ձայնը և Գիթորի ձայնը, մյուսները շունեն իրենց ձայները:

Տարիներ անց ուսա քննադատ Ալլա Մարչենկոյի հետ ունեցած հարցազրույցում Հրանտ Մաթևոսյանը իր եզերքի՝ Հայաստանի խորհրդանշանը համարում է Ալիսոյին. «Իմ Մմակուտում ամենից առավել իմը Ալիսոն է: Ավելի ստույգ՝ այն մարդիկ, որոնց հոգում ինչ-որ տեղ, ներսում նստած է Ալիսոն, իր բոլոր տարբերակներով: Դրանք այն մարդիկ են, որոնց կարելի է համարել կյանքի հիմնական ջիղը, քանզի դրանց վրա է կանգնած աշխարհը»¹³:

Մաթևոսյանն այնուհետև ասում է, որ իրեն ամենևին չի զբաղեցրել կենդանիների մարդկայնացման խնդիրը, այլ ինքն է աշխատել նմանվել Ալիսոյին, և այդօրինակ դիրքորոշումով աշխատել է գրել ոչ թե ձիու մասին, այլ «ծիռուներսից»:

Ալիսոյի ներքնաշխարհը ոչ միայն հասարակ, սովորական, միագիծ չէ, այլև բարդ, հարուստ, խորութիւններ ու «անդունդներ» ունեցող աշխարհ է, որի բացահայտման համար ընտրելով նրա գոյութեան դժվարին օրերից մեկը, Մաթևոսյանը իմաստավորելով նվաճել է աշխարհայացքային գեղարվեստական ուրուշակի դավանանք: Ալիսոն ոչ արաբական անձակոտոր նժույգ է, ոչ դարաբաղյան ընտրանի հեծնելու ձի: Ալիսոն շարքաշ բեռնաձի է, բեռնակիր ձի, արդեն պառակտւած և համարյա «դուրս գրւած» աշխարհից, մարդկային հարաբերութիւններից, և սակայն բեռնաձի է մինչև վերջին շունչը...

Գիթորի հետ սկսած ճանապարհորդութեան մի օրը ի հայտ է բերում նրա «ապրումների» ու «վարքի» ամբողջ տարողութիւնը: Նրա վերապրումների բարձրակետը, իհարկե, պատմվածքի այն հատվածն է, ուր Ալիսոն ներկայացվում է և՛ իբրև հալումաշ եղած, շարշարված, տանջահար բեռնաձի, և՛ իբրև կյանքի, լիարժեք կյանքի անհուն կարոտով ողողված անհատականութիւն. «Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հատ աղբյուր: Անդրոն այդ հովիտի տեղը չիմանաւ: Այդ կանաչ հովտում, աղբյուրի մոտերքը, արածեր մի կարմիր ձի: Ոչ ոք չիմանար, որ այդ ձին Ալիսոն է, բայց դա լինե՛ր Ալիսոն: Արածելով պտտվեր հովտում, ջուր խմեր, պոչով քշեր մի երկու հատիկ ճանճը, թախծեր, պառկեր արևի տակ կանաչ հովտում սատկածի պես, աղվեսը գար պպզեր հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպստեր շրթունքները և այդ ժամանակ Ալիսոն հո չփռացներ լայն ոտնգերով. աղվեսի լեղին ճաքեր: Ալիսոն աշխույժով կանգներ կանաչ մարգում՝ հովտի ծայրին արածելիս լինե՛ր լայնգավակ մուգ կարմիր զամբիկը: Արածեր

Ալխոն կանաչ հովտում, պառկեր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպեր լողային վերևով. լինե՞ր տխուր ու գեղեցիկ:

Ալխոյի երազանքը այն իդեալն է, իդեալական այն աշխարհը, որին առհասարակ ձգտում է մարդ-արարածը: Կյանքը, սակայն, իր դժվարություններով երագող Ալխոյին դնում է մաքառողի վիճակում: Հոգեբանական այս «երկվությունը», որը նաև «միասնություն» է, հրաշալի է ներկայացված պատմվածքի այն հանգույցում, երբ Ալխոն ստիպված է «պտույտներ» անել սարահարթում, իր վրա դրված կյանքի բեռը տեղ հասցնելու համար. «Երբ բեռը մի քիչ ետ սահեց ու կրծաբանդները մտան մսի մեջ, Ալխոն հասկացավ, որ զառիվերն սկսվել է: Ալխոն շունչը պահեց ու գնաց: Էս զառիվերի հերը մենք հիմա կանի՞ծենք», պետք է շունչ առնել մեկ էլ սարահարթի պոնկին, ամեն հաջորդ քայլը դուրս էր բերելու դարագլուխ, բայց թոքերի օդը հալվեց, հատավ, իսկ բեռը դեռ ներքև էր ձգում: Ալխոն հասկացավ, որ սկսվել է մեծ զառիվերը, Ալխոն նոր օդ առավ ու գնաց նոր շնչով, բայց այս անգամ օդը շուտ սպառվեց, իսկ արահետը դեռ սողում էր վեր, վեր: Ալխոն նոր օդ վերցրեց և հասկացավ, որ այստեղ հաստակողությամբ բան դուրս չի գա: Ալխոն կանգնեց, սպասեց, թե ինչ կլինի՝ կաշին վրայից պոկելով բեռը քաշում էր ներքև, իսկ դեմը տնկվել էր զառիվերը՝ բութ, անխիղճ ու անհաղորդ նրա թոքերի նեղվածքին: Եվ Ալխոն որոշեց խաբել զառիվերին: Ալխոն թեքվեց, շունչ առավ, գնաց խոտոր, պտտվեց, եկավ, շունչ առավ. թեքվեց, գնաց լանջով, պտտվեց, եկավ, շունչ առավ. թեքվեց, գնաց լանջով, պտտվեց, եկավ, շունչ առավ, ե-րե-սուն-հինգ անգամ Ալխոն թամբ ու ցորենի երկու հարյուր

կիլոն ու քսան տարվա կյանքը տարա՛վ, պտտե՛ց, բերեց սարալանջն ի վեր, զառիվերը ծալծլեց, դրեց ոտքի տակ և մի պահ արձանացավ իր սարահարթի եզրին՝ արահետի վըրա...»:

Ալխոյի «ձայնին» զուգահեռ պատմվածքում մեջընդմեջ հնչում է «աղվես» Գիքորի «ձայնը», և այդ ձայները ոչ թե հակադրվում են, այլ լրացնում են միմյանց:

Յուրօրինակ բեռնաձի է նաև Գիքորը. «հոգնա՛ծ, հոգնած է, վաթսուն տարի եղավ ուզում է մի լա՛վ քնել»: Գիքորը կյանքի հարուստ ճանապարհ անցած անձնավորություն է, թեև ապրում է գեղեցիկ բնության գրկում, սակայն ոչ միայն չի վերապրում այդ գեղեցկության հմայքը, այլև անմնացորդ տրվում է կյանքի ընթացքին: Վերին աստիճանի գործնական բնավորություն լինելով, որևէ հուզմունք շարտահայտելով, հրաշալի ու տառապած ձիու՝ Ալխոյի ճակատագրի կապակցությամբ, Գիքորը, այդուամենայնիվ, իր գործնականությամբ դավանում է գեղջկական կեցությանը շատ անհրաժեշտ աշխատանքի սրբագործման գաղափարը:

Այս կետում գործնական, շահասեր Գիքորը դառնում է իսկական բռնաստեղծ:

Լ. Հախվերդյանը գրում է. «Հեղինակը պատմվածք է բերում գյուղացու իրական գիտակցությունը, նրա անհանգիստ առօրյան, աշխատանքի՝ որպես կեցության հիմքերի հիֆի մեծ ծարավը: Եվ դա անում է ոչ թե ինքնաստեղծ թեզեր փաթաթելով կյանքին, այլ բուն կյանքից հանելով եղրակացություններ, կյանքի փաստերից սնուցելով պատմվածքի բանաստեղծական միտքը»¹⁴:

Գիքորը թշնամին է պորտաբուծության, նա չի ներում անգամ հարազատ որդուն, վերջինիս անաշխատ, ցոփ ու

շվախ՝ կենցաղը, դատապարտում է քաղաքաբնակի նրա վարքն ու բարքը, արհամարհանքը գլուղական ծագում ունեցող Խորսի նկատմամբ:

Գիքորի «ներքին ձայնը» հուշում է դեպքեր Հենրիկ որդու կենցաղից, որոնք անհարիր են նրա գեղջկական խղճին: Հիշում է որդու արարքները: Ահա դրանցից մեկը. «Գործընկերների ու երկար մերկ ոտքերով քարտուղարուհու հետ եկան. կերան, ջարդեցին, ծիծաղեցին, երգեցին ու գնացին: Ինքը դուրսը խորոված էր անում և հարսի հետ շամփուր-շամփուր ներս տալիս, եկավ տեսավ կերել են, կշտացել են, զկուտում են:—Քեզ չենք սպասել, ասացին. խորովածը պիտի տաք-տաք ուտել, ասացին, կներես, հայրիկ, ասացին. խմիր մեր կենացն ասացին...»: Նաև երկրորդը. «Եվ մյուս անգամ. լցվել էին փափուկ մեքենաների մեջ, վերցրել էին միս ու խըմիչք. պետական մեքենաները ջարդըրդելով եկել էին Մամուկուտի տակ ուտել-խմելու: Կապույտ աղբյուրից պիտի ջուր խմեն, իրենց քաղաքում ոչ ուտվում է, ոչ էլ խմվում: Անամոթներին տես, անամոթներին... Գլուղի տակ կերել-խմել էին ու ետ գնացել»:

Նման դեպքերի շարունակվող շղթան Գիքորին դնում է յուրօրինակ վերլուծողի դիրքում. «Չուզողդ ես լինեմ, տղա՛... Բայց ախար էս պետությունն էլ մեղք է, չէ՞. չորս կողմից չեք աշխատում և ուտում եք: Եվ արյուն եք պղտորում: Ահա, հնձվորն աղբյուրի գլխին գերանդի է քաշում. կանայք աղբյուրի տակ խոտ են դիզում,—եղա՛վ, եկել նստել եք մեջները՝ տա՛շի-տուշի»:

Գիքորն այն մտքին է, որ «աշխարհը փչացել է ու բարդացել», բազմապատկվել են անբանները, որոնց մեջ է նաև Վիթխարին, Մաթևոսյանի պատումների մեջ պարբերաբար

հայտնվող այն կերպարը, որը ներկայացնում է քաղաքային անհոգ, ալարկոտ, անգրգիռ ձանձրույթը, նրա անամոթ «մերկությունը»՝ իբրև ծմակուտյան եզերքին խորթ մի բան։ Գիքորի համար ևս, ինչպես Ալխոյի համար, «աշխարհը թվում էր անվերջ անըմբռնելի...»:

«Օգոստոս» շաբթի պատմվածքները միևնույն շղթայի տարբեր օղակներ են: «Ալխոն» ավարտվում է Անդրոյի մոր հայտնած տեղեկությամբ, թե նրա եղբոր որդին կայարանում է, արդեն երկու օր է սպասում է ձիու, որ հասնի Մամկուտ:

Սպասման պատմությունը, սպասման հետ կապված խոսքն ու զրույցը, դիրքն ու դեպքը, հուշն ու իրականությունը, մտորումն ու երազանքն է «Կայարան» պատմվածքի բովանդակությունը:

Երևան-Մոսկվա ճեպընթաց գնացքով մինչև Քոլագերան կայարանն է հասնում առաջներում մարզիկ-ուսանող, իսկ ներկա դրությամբ թղթակից-լրագրող Հրանտ Քառյանը: Բեռը ծանր է՝ երկու ճամպրուկ և երկու կողով, ուստի և սպասում է որևէ հարմար փոխադրական միջոցի, որպեսզի հասնի գյուղ, հարազատների մոտ:

Հրանտ Քառյանի վերադարձը սովորական տունդարձ չէ, այլ ունի խոր, կարելի է անգամ ասել՝ սոցիալական-բարոյական իմաստ: Երկու օր, գիշեր-ցերեկ գեղեցկադեմ, փողկապավոր, «ինքնասիրահարված» Հրանտ Քառյանը, հաղթահարելով հոգնությունն ու ձանձրույթը, մտքով վերադառնում է գյուղ՝ մանկության, դպրոցական տարիների հուշերին, ապա քաղաքային-ուսանողական կյանքի տպավորություններին, հիշում է գնացքի ճանապարհը, կիսակայարաններից Փամբակը: «Քանի՜ մեծամիտ ճեպընթացներ

են անցել, իսկ դու ահա մնացել ես այս ձորում, մի կանաչ լապտեր, մի կարմիր գլխարկ ու մի զանգ»:

Քույրերանում Հրանտ Քառյանը վաղեմի հիշողություններից «փոխադրվում» է իր գյուղը, ուր դարձյալ բեռնածիեր են՝ «Հնձելու ենք, հնձելու ենք, հնձելու ենք ու այդպես էլ չենք վերջացնելու, սկսվելու է արտահոնձը», «Խեղճ հերս տարին տառներկու ամիս ձեզ համար հունձ է անում»:

Այնուհետև՝ «Ես նորից զանգահարեցի Մմակում՝ իմ խեղճուկրակ գյուղն էր, այստեղից՝ մոտիկ էլեկտրակայանից մոռացել էին միացնել նրա լույսերը, իսկ մեծ լուսինը միայն փայլում էր և չէր ողողում նրա տները, ալգիները, արահետները, որովհետև թանձր անտառը չէր անհրաժեշտում ոչ մի շող. հնձից եկել էին ու քնել և հարկավոր չէր ոչ լույս, ոչ թերթ, ոչ զրույց»:

Քննադատ Ս. Փանոսյանը¹⁵ ակնհայտորեն չափազանցնում է՝ Հրանտ Քառյանի կերպարի մեջ դիտելով Մմակուտից օտարացող, խորթացող տարերքը, հենվելով հերոսի «ներքին մտքերը» արտահայտող հետևյալ պարբերության վրա. «Գրողը տանի, մտածում էի ես, գնացել մտել են ծմակները, ո՛չ գիտեն աշխարհում ինչեր կան, ո՛չ ուզում հի իմանալ... Խոտ են հնձում, խոտ են դիզում, կով են պահում, մթերում են յուղ, պանիր, միս, կաշի, էլի խոտ են հնձում, խոտ են դիզում... Գոնե գծին մի քիչ մոտիկ, մի քիչ դեսն ապրեին: Գնացել, ծմակում տեղ են գտել»:

Այս և նման մտածական շարքերը բնավ հիմք չեն տալիս խոսելու գյուղի և նրա զավակի միջև խորացող խրամատից, հոգեկան հեռավորությունից: Էպոսն Քառյանի «ներքին մտքերը» ընթանում են իր գյուղին, նրա մարդկանց գյուղաշխարհիկ վարք ու բարքին առավել հարազատանալու

և հակառակը՝ «քաղաքաբնակի» սեփական հովերը հաղթահարելու գորացող շեշտադրումներով: Համոզվելու համար քոլագերանյան պատկերների մթնոլորտից մտաբերենք միմյանց հաջորդող այս կարևոր հուշարկումները. «...Հրանտ Քառյանն ընկալուչը շարտեց և բարձրահասակ-բարձրահասակ, մի քիչ գործարար անփութությունմբ... դանդաղ քայլերով գնաց պոլիտեխնիկ ինստիտուտ, գտավ Կարինէին, հետը պարեց ոտկ-ըն-ոտ, գնաց համալսարան, ասպիրանտուրա, և դասախոսների մեջ չկար նրա պես երիտասարդը, սրամիտը, խելոքը... Նրա մասին Մոսկվայում ասում էին՝ «Զարմանալի է, Երևան՝ և այդքան խեղճ», և այդ ժամանակ Հրանտ Քառյանը այդպես բարձրահասակ ու գեղեցիկ, քսանութ-երեսուն տարեկան, փողկապը թույլ՝ գրասեղանի ետև նստած, դարակից հանեց ատրճանակը և կրակեց բերանի մեջ: «Ծանր է, ընկերներ, հաղթողի բեռը»: Եվ այդպես էլ ոչ ոք չիմացավ, որ նրա երիտասարդ սիրտն ամեն վայրկյան թփրտում էր Քոլագերան կայարանի հիշողությունից»:

Եվ ապա դրան հաջորդած տողերը Մմակուտի նախագահ Սանասարի հետ հեռախոսային խոսակցությունից. «—Մերս ո՞նց է, մերս...—Իմ ալարկոտ մերս, իմ մոր թաքուն ժպիտը. սուտ հոգոցը և թաքուն ժպիտը, սուտ բարկությունը և թաքուն ժպիտը... Օ՜ֆ, հոգիս կերաք. ձվի կեսը քեզ, կեսը քեզ. դուրս գնացեք, Հրանտը կարդում է, ք222...»:

Ավելին. անկասկած է, որ Հրանտ Քառյանի կերպարն իր մեջ մեծապես կրում է Հրանտ Մաթևոսյան գրողի կենսապատումը՝ սահմանազատվելով խորթացող աշխարհազգացողությունմբ ու աշխարհավերաբերմունքով: Այնպես որ խոսք չի կարող լինել օտարացումից, խոսք կարող է լինել կերպարի յուրահատկությունից:

Քառյանի կերպարով Մաթևոսյանը որոշակիորեն լուծում է գեղարվեստական նոր բարդ խնդիրներ:

«Օգոստոսում» և «Ալխոյում» հիմնական կերպարների ներսից հնչեցվում է հոգեբանական առավելապես մեկ ձայն՝ ալյաձայնության ակորդային հզոր կամ մեղմ որոշ պոռթկումներով, ինչպիսիք է Ալխոյի երազանքը (վերը քաղված «Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հատ աղբյուր» տողերի ղողանջներով) կամ Գիրքրի «լավ քնելու» տարիների իղձը: Քառյանի կերպարը՝ սկզբից մինչև վերջ զարգանում է շեշտված երկձայն՝ երես-աստառային միասնական հնչողությամբ, այն էլ նրբերանգային ամենաբազմապիսի դարձ-դարձումներով՝ ինչպես կերպարի մասածումներում յն՝ իր հետ, այնպես էլ սուր ու լիմաստալից երկխոսություններում: Գեղարվեստական հայտնություններ, որոնք զրոգը այնուհետև խորացնելով կատարելագործում է 70-80 թվականների վիպակներում:

Քաղաքային կյանքի ժամանցներին «վարժված» հերոսը՝ Հրանտ Քառյանը, ինչ-որ մի պահ «հեռանում է» Մմակուտից, սակայն դա ժամանակավոր նահանջ էր հարազատ աշխարհից: Նա դարձյալ ամբողջ հոգով-սրտով Մմակուտի հետ է, նրա հոգսերի ու տագնապների, խեղճության ու տրիսթյան: Մմակուտի հարազատ զավակն է Ճիշտ է, նրա երկխոսությունը Մմակուտի նախագահի, Քուլագերանի հեռախոսավարուհու և միլիցիոնների հետ տարվում է քաղաքաբնակի դիրքերից, բայց դա լուր գեղջկական ջահելական ցուցամոլություն է, ջահելական հով, միայն այդքանը: Քառյանը ամբողջ էությունով վերապրում է Մմակուտի կարոտի և միաժամանակ նրա փլուզման դրաման: Նրան նույնքան զբաղեցնում է «գյուղ-քաղաք» մոտիվը, որքան և գյուղա-

կան կյանքի բարոյական հինավուրց արժեքների կորստյան կսկիծը՝ միաձուլված սեփական հայրենական կարոտներին ու հուշերին:

Երկու օր է Հրանտ Քառյանը կայարանում է, փոխադրական միջոց է խնդրում գյուղից, սակայն «անտարբեր» գյուղը ընդառաջ չի գնում նրա խնդրանքին, այլև նախագահի բերանով արտահայտում է իր անմարդկայնությունը. «Թող, գնա քո քաղաքը, ի՞նչ ես ուզում գյուղից»:

Շարքի հաջորդ պատմվածքի՝ «Նժույզս, նժույզս», սկզբնամասում արդեն տրված է հերոսի՝ Փոքր հորեղբոր, սոցիալական հոգեբանական նկարագիրը. «Նա բանակում, Թիֆլիս, հինգ տարի ծառայելուց հետո եկել էր, արդեն երեք ամիս գյուղում էր և ձեռքը գերանդի չէր առնում: Նըստում էր գրասենյակի բազրիքներին, ծխում էր, ձեռքերը գրըպաններում կանգնում էր իրենց տան դռներին, ընկած խընձորն այգում ոտով մի կողմ էր նետում և կռանում էր սրբելու սապոգի քիթը: Շուտ-շուտ փոխում էր օձիքակալը, ուղղում էր գոտին և ձեռքերը գրպաններում դարձյալ գալիս գյուղամեջ: Կոլտնտեսության նախագահ Աբգարը կարծեց Փոքր հորեղբայրս պարծենում է գերազանցիկ գնդացրորդ և էլի մի երկու կրծքանշանով, և շապիկին Աբգարն ամրացրեց Կարմիր դրոշի շքանշանը, Փոքր հորեղբայրս առջևից գնացեկավ, հետո կանգնեց նրա դեմ ու կուրծքն ուռցնելով ձգվեց թաթերի վրա»: Աբգարը Փոքր հորեղբոր երեսին է շարտում «քաղաքացի» բառը իրեն կշտամբանք, այդ բառի մեջ դնելով գյուղի գերանդիավորների ատելությունը իրեն գեներալ երեակայող եֆրեյտորի հանդեպ:

Պատմվածքն այնուհետև զարգանում է գյուղական համայնքում Փոքր հորեղբոր հանդեպ խմորվող ու ահագնացող

ատելության, ապա նրա ետդարձի, այսպես ասած «փրկության» ուղղությամբ: Համապատասխանաբար գծագրվում են սյուժետային երկճյուղ, երկսայրի որոշ հենակետեր՝ երկու դեպքում էլ ծառայելով գլխավոր հերոսի՝ Փոքր հորեղբոր ներքին մտածումների ու ապրումների ցուցադրմանը: Համայնքի կողմից կոլտնտեսության նախագահի կողքին է մեծ հորեղբայրը՝ Փոքր հորեղբոր հետ, անընդհատ բորբոքվող հակամարտությամբ: Բայց և մյուս կողմից նույն համայնքի դիրքերից ինքը՝ Փոքր հորեղբայրն է հակամարտության մեջ իր նման «փափուկ» կյանքը գերադասող դպրոցի վարիչի հետ: Երկճյուղ, երկսայրի այսօրինակ հակոտնյա բեկբեկումներով էլ բացահայտվում-իմաստավորվում է նրա երկփեղկված ներաշխարհը:

Թեև Փոքր հորեղբայրը իր վարքագծի մեջ հայտնաբերում է քաղաքաբնակի՝ թիֆլիսեցու, բնազդներ, գտնում է, որ Մմակուտում չկա իրեն արժանի հարսնացու, տարված է «փափուկ» կյանքի հեռանկարով, սակայն ինչ-որ տեղ էլ, հոգու մի հեռավոր անկյունում այլաձայն ներքին հակվածությամբ թաքցնում է աշխատավորի ներքին բնազդը, որի հետ մաքառման մեջ են նրա սոցիալական նոր մղումները: Առաջին արտահայտություններից է նրա վերաբերմունքը դպրոցի վարիչի հանդեպ.

«...Փոքր հորեղբայրս ուզում էր խփել այդ վարիչի մոտեթին, որ իր համար ստեղծել էր գյուղում քաղաքային կարգին կյանք. աշխատավարձ էր ստանում, հետո չգիտես ինչի համար թոշակ էր ստանում, որպես գյուղացի՝ կով էր պահում, ոչխար էր պահում, որպես ուսուցիչ՝ դրանց համար չէր հարկադրվում, կինն էլ դպրոցում աշխատավարձ էր ստանում, սրտի թուլության համար թոշակ էր ստանում,— փա-

փուկ, մաքուր, համերաշխ ընթացքի օրերով կյանք էր սարքել իր համար և երբեմն-երբեմն իր տան երկրորդ հարկից գյուղացիների ինչպեսությունն էր հարցնում և կոպեկանոց խորհուրդներ տալիս...»:

Եվ այսպես, արձակագիրը հոգեբանական նուրբ զննումներով ներկայացնում է Փոքր հորեղբոր աստիճանական տեղատվությունը գեղջկական համայնքի առողջ, դեռևս կենսունակ ուժերի առջև, ներկայացնում է գյուղացու մեջ արթնացող աշխատավորի խիղճը: Դրա դրվագներն են Կարինեին հարսնացու բերելու մտորումը՝ իր և իր եղբոր հետ («Գնանք բերենք», «Փոցխը ձեռքը տվեք, երեխան՝ շալակը», «էգուց չգնացիր, խաչ քաշիր Թիֆլիսիդ էլ, աղջկադ էլ վրա»), հատկապես երամակից ընտրված ձիու հանդեպ գորովագութ վերաբերմունք՝ ունենալու միտքը. «...Փոքր հորեղբայրս ասում էր, որ չի թողնի երեխաները նրան շարչարեն, չի տա ուրիշների՝ տաննն ցորեն բերելու հեռու շոգ գյուղերից, շու՛տ-շուտ կջրի նրան, կուտեցնի ափի միջից, պայտն ընկած՝ չի բանեցնի և նրա թամբը կլինի գյուղի թամբերից ամենալավը...»:

Երազները, սակայն, փլուզվում են իրար ետևից, իր ընտրած ձին անհնազանդության, երամակին միանալու պատճառով զրկվում է կյանքից: Փոքր հորեղբոր նժույզը՝ իբրև նրա երազանքների խորհրդանիշ իր պտույտների հետ ճոճվում է հեռաստանների մշուշում, պատմվածքի բանաստեղծական-ողբերգական կիզակետում դառնում է այնքան «—Հիմար, հիմարի գլուխ...» ու անպիտան, որ Փոքրը կացնով սպանում է ու թաղում մի փոսի մեջ: Տարիներ անց «Կապույտ քուռակը» մնում է իբրև երանելի հուշ-հիշողություն, իսկ Փոքր հորեղբայրը՝ «գյուղի լավ աշխատավորնե-

րից է: Լավ հնձվոր է, Լավ ջրվոր է, ինչ գործ էլ տան՝ ձեռքից գալիս է»: Նա մնում է իրրե բեռնաձի...

Խորունկ ենթաբնագիր ունեցող պատմվածք է «Նարինջ զամբիլը», երամակից մնացած միակ զամբիլի պատմությունը, այն ձիու, որին շփնելու համար ծախում են ամառանոց եկած, փող դիզող քաղաքային ատամնաբույժին և որն, ի վերջո, հայտնվում է քաղաքի կրկեսում՝ իրրե հասարակությանը զվարճացնող ծաղրածու:

Նարինջ զամբիլի գծին զուգահեռ արձակագիրը ներկայացնում է երկու այլ ձիերի՝ մեկ բեռնաձի Ալխոյին, մեկ էլ որձաձի նարնջագույն հովատակին:

Ալխոն այստեղ պատկերվում է ավելի շարշարված, տանջված, ուժահատ տեսքով, քան համանուն պատմվածքում. «Ալխոն մեր ձին էր: Տարիքը հաշվում էին այսպես քսան-քսաներեք: Մինչև մեզ հասնելը նա ունեցել էր մի շորս տեր ու այդքան էլ անուն. նոր տերը նրան կնքում էր նախկին տիրոջ անունով: Մի աչքը փչացել էր, ատամների կեսը չկար, մեջքին՝ հազար վերքատեղ, կողերը մաշվել էին ասպանդակներից: Բայց նա պինդ ձի էր: Այդ օրը ձորի անտառներից նրանով տասներեք բեռ փայտ էինք հանել»:

Ալխոյի ճիշտ հակապատկերն է նարնջագույն հովատակը, որը «Չար էր: Այս սարից այն սարը որձ ձի տեսներ՝ թռչում էր ծվատելու: Հուրհրատող նարինջն այդ կանաչ աշխարհի մեծ արեգակի տակ վառվռելով թռչում էր դեպի էն խեղճ բեռնաձին, ասես քամին հրդեհ էր քշում, և պղնձագույն պոչը հազիվ էր պոկվում, հազիվ էր հասցնում նրա ետևից: Եվ առջևի սպիտակ ոտքը երևում-կորչում, երևում-կորչում էր քանդվող-սարթվող խաշվածքների մեջ: Եվ բոցե բաշը քրթրվում էր նրա վրա: Այս սարից այն սարը

լսում էին հզոր թռքերի թակոցը կողերին: Այդպես հեռվից՝
զարհուրելի սիրուն էր նրա ճեպը»:

«Հուրհրատող» հովատակը իր սիրուն, շատ սիրուն
ճեպով իսկ հարուցում է Ալխոյի՝ իսկական բեռնաձիու,
«Քշնամանքը», այն Ալխոյի, որը ոչ ոտք ուներ փախչելու,
ոչ էլ սմբակ էր մնացել սպանելու: Ալխոն այդուամենայնիվ
շրջան-շրջան արածելուց հետո մոտենում է զամբիկների՝
քուակիկների խմբին, հարուցելով հովատակի դիվային զայ-
րույթը:

Խորհրդանշական իմաստալից հակամարտություն: Էապեո
նարնչագույն հովատակը՝ կանաչ աշխարհում իր բոցե բաշով,
հուրհրատող ճեպով, բեռնաձի Ալխոյի, նրա նման բեռնա-
ձիերի երազների խորհրդանշական խտացումն է, մշտապես
բեռնաձիերին ձգող, բայց և դիվային շար դաժանությամբ
նրանց իրենից ետ մղող ահեղ ճակատագիր:

Իր խորհրդանշական տարողությամբ Ալխոյի և հովա-
տակի հակառակությունը պատմվածքում միաժամանակ
յուրօրինակ հակադրություն է կատակերգական-ողբերգա-
կան այն իրավիճակի համար, որում հայտնվում է նարինջ
զամբիկը: Սա, ճանաչելով «ազատության գինը», փախչում
է երամակից («Երամակը նրա թշնամին էր»): Թեև սասարը
կանչում էին վերջին կանաչով, այդուհանդերձ նարինջ
զամբիկի փախուստը նրան բերում-հասցնում է օտար միջա-
վայր, քաղաքային կրկեսի արենա, ուր նարինջի «Բաշը խու-
ղել էին, պոչը խուղել էին, կոկել էին... Վալս էր պարում, և
նրա պարարտ մարմնի բոլոր մասերը ենթարկվում էին իրեն...
Նա վալսեց, ծափահարեցին՝ նորեն պարեց, հետո կանգնեց

արենայի ճիշտ կենտրոնում և շնորհակալություն հայտնեց հասարակությանը բոլոր կողմերի վրա»:

Օտարացման-խորթացման, ինքնության կորստյան շարժառիթը, արձակագրի հայացքով այն է, որ Նարինջը ոչ ծնել է, ոչ աշխատել, ոչ բարձվել: Սա էլ այսպես է հասկացել «ազատության գինը», ասել է իրեն ազատագրել է ալ-խոյական բոլոր պարտականություններից, հանձնվելով թեթև ապրելու, էժան ծափեր վաստակելու արհեստին: Եվ Մաթեվոսյանը խարազանելով-խարազանում է այդ ապրելակերպը:

«Հովվերգություն, XX դար» հոդվածը Ա. Բիտովը ամփոփում է հետևյալ եզրակացությամբ. «Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը դժվար է որոշակի կապել ժամանակակից ինչ-որ ուղղության հետ: Դա առաջին հերթին իր՝ Մաթևոսյանի արձակն է, որպիսին առաջներում չի եղել: Ինքնուրույն է ալ-խարհը, ինքնուրույն է ոճը: Նա էպիկ է և ռեալիստ: Նա հեգնող է անողորքության աստիճանի և տխուր է սենտիմենտալիստի չափ»: Իր առաջին իսկ ստեղծագործություններով Մաթևոսյանը լուծում էր ոչ միայն ինչ գրելու, այլև ինչպես գրելու դժվարին խնդիրը, ոչ միայն կերպարի, թեմայի, պրոբլեմի ընտրության-առանձնացման, այլև կերպարը, թեման, պրոբլեմը գեղարվեստական տարազով մատուցելու խնդիրներ:

Իհարկե, Մաթևոսյանի արձակը չափազանց ինքնատիպ երևույթ է վերլուծական-էպիկական-քնարական-հեգնական, երբեմն գրոտեսկային շերտերով, սակայն այդ արձակի հայտնությունը, ինչպես ասվեց, բնավ էլ «անառիթ» ու «անազդակ» չէր, այն հայոց գրականության մեջ ուներ ամուր հենարաններ, գեղարվեստական հուսալի ավանդներ: Ավանդների շառավիղը Հովհ. Թումանյանից ձգվում է մինչև

Ստեփան Զորյան և Ակսել Բակունց, մեկի պատմողական-ասացողական, մյուսի բանաստեղծական-հուզական պատումային արվեստը, մինչև Զարենցի և Մահարու քնարական-երգիծական տարեգրական հունը, ապա և իր ժամանակակցի՝ Պ. Սևակի, մարդկային ներաշխարհի խորքեր թափանցելու զուգորդական-անալիտիկ պատկերային արվեստը: Գրողներ, որոնց «ազդեցությունը» այդ հասկացության շարունակելիության բովանդակությամբ այս կամ այն առիթով շեշտել կամ էլ չի անդրադարձել Հրանտ Մաթևոսյանը:

Այդ «ազդեցությունը» ունի բազմազան լասցեններ, այսպես ասած «շփման կետեր», բազմապիսի շառավիղներ: Առաջին տեղում է, իհարկե, Մաթևոսյանի գեղագիտության առանցքը հանդիսացող նյութի, թեմայի անթերի ու բազմակողմանի տիրապետումը, առանց որի յուրաքանչյուր գրող հայտնվում է անկշռելիության վիճակում: Զուեննալով նյութի դիմադրությունը հաղթահարելու խնդիր, նման գրագետները արվեստը փոխարինում են դեպքերի արձանագրական շարադրանքով:

Հրանտ Մաթևոսյանը իր շռայլ իմացությունները վերաձևում է արվեստի արժեքի: Արժեքայնության եզրերը անշափ բազմազան են՝ կյանքի դրվագների պատկերային խտացում, հերոսների ներքին աշխարհի հոգեբանական թափանցում, ֆորազի, նախադասության կառուցման ինքնատիպություն, բառի հնչեցման այլևայլ եղանակներ, երկխոսության հյուսվածքային բնականություն, հումորի ու հեգնանքի շեշտեր և այլն, և այլն:

Ինչպես Սևակը պոեզիայում, Մաթևոսյանը արձակում հունավորեց թանձր, խտացած, դինամիկ, զուգորդաբար առաթկայացված պատկերագրության մի այնպիսի որակ, որ

վկայում են հայոց գեղարվեստական արձակի լայն հնարավորությունները:

Բերենք միայն մի նմուշ «Ալխոյից»։ «Երբ Գիքորն ու Սիմոնը եկան, կաթնալույսը ծփում էր երկնքի ու երկրի ողջ արանքում, բոլոր աստղերն ու մոլորակները մարմրում էին անշշուկ, լուռ մոխրանում էին վայր ընկնող աստղերը, հընձած արտերի վրա, ցածր-ցածր ծղրիղները երգում էին մոխրացող աստղերի երգը, երեխաների ու ձիու լուկ ստվերներն օրորվում էին կաթնալույսի մեջ: Եվ ձիու պոչի տակ լապտերն արձակում էր մի անշար, մի իմաստուն, թախծոտ ու ծիծաղելի լույս՝ ծղրիղների երգով խառը: Սիմոնի տղան ծնկել էր և աչքերը ձիուն, դանդաղ շոյում էր կաթնամշուշը»:

Սա էլ հոգեբանական առարկայացված արագընթաց թափանցման մի օրինակ նույն «Ալխոյից»։ «Հյուսկեն չոր ու ճապուկ մտրակով իրեն տեր արեցին իր փորի նրբությանը, բեռանը, ճանապարհին: Սարի խոտին ու սառն աղբյուրին: Սկսելու ծանրությանն ու վերջացնելու թեթևությանը: Կայարան գնալու զզվանքին ու վերադարձի ուրախությանը: Պայտվելու սարսուռին և պայտվածի միամիտ գոռոգությանը: Զամբիկի կարոտին ու հովատակի վախին: Զամբիկի ամենազոր ցանկությանն ու հովատակի դիվային կատաղությանը: Զամբիկի հիվանդությանը և անտարբերությանը բեռին, ջրին, կայարան գնալուն, Գիքորին ու սեղմող պայտին: Տեր կանգնեցրին իր ոստակալած ոսկորներին և գիշեր ցերեկներին ու ճանապարհներին, որ վե՛րջ չունեն, վերջ չունեն, սկսում են լայն, նեղանում են, բարակում են, կեռվում են ու դարձյալ լայնանում են, վերջ չունեն: Կանչեց ինքնագոհ աստված Ալխոյի հոր հոր հոր հորը, ասաց. «Ահա՛, Ալխոյի պապ, ես արարեցի քեզ կառուցիկ ու

խելոք, փռեցի կանաչ մարգագետինը քեզ համար. նա-
րեցի գայլը, որ դու վազես ու մնաս կառուցիկ, և մարդը
քեզ պահապան, ահա ձի՛, քանի՞ տարվա կյանք ես
ուզում»։ Եվ մտածեց Ալիսոյի պապի պապը, և որովհետև
աստված նրան խելացի էր համարում՝ դարձյալ մտածեց և
պատասխանեց մտածված. «Քսան տարվա կյանք, տեր»։
Եվ աստված նրա պատասխանը հավանեց և տվեց քսան
տարվա կյանք։ Ախար ինչի՞ համար, այ պա՛պ, քսան տա-
րի, ախար քո ինչի՞ն էր պետք քսան տարին, իմ ինչի՞ն
է պետք...»։

Հենց այս հատվածը, հոգեբանությունից բացի, վկայում
է Մաթևոսյանի բառագործածության զարմանալի ձևու-
նությունը, նախադասության հագեցվածությունը ներքին
իմաստներով, ենթաիմաստներով, անցումները սովորական-
առօրեական բառարանից բիբլիական-դիցաբանական բառա-
շերտերին, կենդանի խոսքի հարստությունը։

Հրանտ Մաթևոսյանը ոչ միայն ուժեղ նկարագրող և
հոգեբան է, այլև երկխոսություն կառուցելու անմրցա-
կից վարպետ։ Նրա պատումների երկխոսությունը իր
բնույթով դրամատուրգիական է, կինեմատոգրաֆիկ. որի
ընթացքով ներկայանում են հերոսների հոգեկան ներքին
շարժումները և բացահայտվում են բնավորություններ։
Օրինակներ քաղելու անհրաժեշտությունը բնավ չկա, որով-
հետև ուզածդ երկխոսությունը՝ Մարիամի և Անդրոյի, Գի-
թորի և Ալիսոյի, Հրանտ Քառյանի և Սանասարի, Փոքր հոր-
եղբոր և Սենոյի, հաստատում է ասվածը։

Ծմակուտյան արձակի գեղարվեստական միջոցների
մեջ լայն տեղ ունի հեգնանքը՝ գյուղական կատակաբաննե-
րի միջավայրում ստեղծված խոսքը, որով բեռնաձիերը թե-

թեւացում են իրենց կյանքի ճանապարհը, հաղթանարում իրենց բաժին հասած փորձությունները:

1966-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրի № 9-ում տպագրվեց «Ալխոն»: Նույն թվականի «Գրական թերթի» նոյեմբերի 25-ի համարում Գուրգեն Մահարին տպագրեց այդ պատմվածքի գրախոսություն-վերլուծությունը¹⁶: Զափազանց բարձր գնահատելով Մաթևոսյանի ակնառու գեղարվեստական ձիրքը, ինքնատիպ, գունագեղ ոճն ու լեզուն և որոշելով «Ալխոյի» տեղը հայկական արձակի պատմության մեջ, Մահարին իր այդ հրաշալի նոթը ավարտում է գրական միջավայրին ուղղված ավանդական «բարոյականով»՝ «Մի տանջեք Ալխոյին, մի խանգարեք նրան, նա երկար ու մեծ ճանապարհ ունի գնալու...»:

Մահարին խնդրում էր, որ չխանգարեն նորահայտ գրողին, որը զառիվերներ ու դժվարանց ճանապարհներ ունի անցնելու:

Ականավոր և փորձված գրողի անհանգստությունը ոչ միայն իզուր չէր, այլև, կարելի է ասել, միանգամայն տեղին էր ու ժամանակին: «Օգոստոս» ժողովածուն ընկավ քննադատության ուժեղ կրակի տակ: Սկզբնապատճառը եղավ «Գարունի» 1968-ի № 6-ում «Օգոստոս» գրքի մասին՝ «Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը, ինչպես որ ներկայանում է մեզ» վերնագրով Լ. Հախվերդյանի տպագրած գրախոսությունը: «Գարունի» № 8-ում տպագրվեց Ստ. Թոփչյանի «Վերադարձ դեպի Մմակուտ» ընդդիմախոսությունը: Դրանով էլ սկսվեց երկարատև բանավեճը, որին միացան Երևանի պետական համալսարանի թերթը՝ Գ. Անանյանի և Ս. Աթաբեկյանի պաշտպանական հոդվածներով¹⁷, «Լիտերատուրնայա Արմենիա» ամսագիրը Ս. Դարոնյանի հոդվածով¹⁸, «Գրական

թերթը՝ դարձյալ Ստ. Թոփչյանի «Վերադարձ դեպի անձավ-
ները» լակաճառությամբ¹⁹, «Դրուժբա նարոդով» ամսագիրը՝
Ս. Աղաբաբյանի «Քննադատության նահանջը» ընդարձակ
տեսության Մաթևոսյանին վերաբերող մասով²⁰: Մաթևոս-
յանի արձակի գնահատությունն էր նաև 1969-1970թթ.
«Գրական թերթի» այն բանավեճի առանցքը, որի նյութը
սովետահայ արձակի միտումների բացահայտումն էր:

Արդարացի լինելու համար ասենք, որ բանավեճերում
կային նաև գրականության, մասնավորապես գեղարվես-
տական արձակի զարգացման միտումները շոշափող
առանձին կարևոր հարցադրումներ և ընդհանրացումներ,
սակայն բանավեճի հիմնական պաթոսը կամ Մաթևոսյանի
ստեղծագործության մեկնաբանությունն էր կամ պսակա-
զերծումը:

Մեկնաբանները գտնում էին, որ Մաթևոսյանը գրակա-
նության մեջ, արձակում տիրապետող կանխակալ սխեմա-
ների ու սև-սպիտակի խառնուրդի փոխարեն առաջարկում,
պաշտպանում է բարդ կյանքի, կենդանի սերունդների, նը-
րանց և աշխարհի խոր կապերի, նրանց ապրումների դրա-
մատիկական ընթացքի գեղագիտությունը:

Հ. Հախվերդյանը գրում էր. «Իրականության հանդեպ
շիտակ. աներկմիտ ու աներկդիմի, անհաշվենկատորեն
համարձակ հայացքն է, որ Հր. Մաթևոսյանին մղեց գրա-
կանության առաջապահ դիրքերը...»: Նույն պաթոսով են
շնչում նաև դրական մյուս կարծիքները՝ Ս. Դարոնյանի, Գ.
Անանյանի, Ֆ. Մելոյանի և այլոց: Դրական կարծիք
պաշտպանողները քննադատում են Ստ. Թոփչյանի վերա-
գրումները, մասնավորապես «շերտ-շերտ կայունացած»
լեզենդի ու մեզի տեսակետը:

Վերջինս Մաթևոսյանի արձակը համարելով «անսխրունիզմ» քաղաքակրթության մեր դարում, գտնում է, որ անջատումը Մակուտից այնքան է հասունացել, որ կարող է ճակատագրական լինել: «Ընթերցողը»,—գրում է Ստ. Թոփչյանը,—մերթ ընկնում է հետամնաց ու իր անցումայնությամբ ինքնագոհ մի միջավայր, մերթ, ոչ առանց հեղինակի գործուն մասնակցության, աշխատում է համոզել, որ դա էլ ձևված է ուրույն իդեալով: Մթությունը հեղինակը լուսավորում է իր սարքած լապտերով...»: Այնուհետև գրողին դասակարգում է «պահպանողական հասցեքի տեր» հեղինակների շարքը:

Ստ. Թոփչյանը իր սխալ քննադատությունը ավելի է թանձրացնում «Վերադարձ դեպի անձավները» հոդվածում. այս անգամ իր հարվածը հիմնականում ուղղելով Մաթևոսյանի «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» հոդվածի վերին աստիճանի խորունկ ելակետերի դեմ: Իր այդ հոդվածում, անդրադառնալով գրական մամուլի այն հոդվածներին (Վ. Պետրոսյանի, Գ. Արշակյանի), որոնք առանձնացնում են գյուղագրությունը և քաղաքագրությունը իրրև տարբեր որակներ, մեկը իբրև հեռանկար շունեցող հնաբույր և հեշտ, մյուսը իբրև քաղաքակրթության նոր դարի էությունը արտահայտող, դժվարամատչելի և հեռանկարային ուղղություն, Հր. Մաթևոսյանը գտնում է, որ նման սահմանաբաժանումը արհեստական է. «Զկա գյուղագրություն կամ քաղաքագրություն, կա միայն մարդկային հայացք բնությանն ու աշխարհին»²¹:

Մաթևոսյանի հոդվածի ընդդիմախոսություններում առանձնապես «տուժում» է նրա մի շատ խոր ու ճշգրիտ դրույթը: Դա հետևյալն է. «Ասված է, որ գրականությունը

կարոտ է: Քարեդարյան անձամեների կարոտ, ապագայի կարոտ, ազատության, բնության ...ամեն, ամեն ինչի կարոտն է գրականությունը: Եղածի և չեղածի, լինելիքի և անհնարինի կարոտը, լավի կարոտը: Եթե լավը կա՝ ավելի լավի կարոտը: Գրականությունը օպոզիցիայի մեջ է կյանքի հետ (թեկուզև լավ կյանքի հետ) լավի իր դիրքերից, այլապես նա կկորցնեն անվերջ հեղափոխական իր բնավորությունը, կկտրեն իր կապը կյանքի հետ և կմեռնեն»:

Հարցականներ կախելով մտքերի այս ուղղության վրա. ընդդիմախոսը գրում է. «Քաղաքակրթությունը դիտելով ամենայն շարժաց արմատ և բարին որոնելով աշխարհի դեռևս չլուսավորված որևէ ծեգում, և՛ իր ստեղծագործության, և՛ իր տեսական որոնումների մեջ Մաթևոսյանը հետևողականորեն ապավինում է գրականության «բնապատական թեքման» փրկարար գաղափարին»: Բայց չէ որ մեր ժամանակներում քաղաքակրթությունը հասել է այն կետին, երբ մարդկության առաջնահերթ խնդիրը բնության պաշտպանությունն է, որը և մարդու, մարդկության պաշտպանություն է:



Թեև վիճաբանությունները շարունակվում էին, բայց Մաթևոսյանը ոչ միայն չէր «շփոթվում» իր հասցեին եղած մեղադրանքների տարափից, այլև պարբերականների էջերում հանդես էր գալիս նոր գրվածքների ամսագրային տարբերակներով. «Հացը», «Կանաչ դաշտը», «Մեր վազքը»

և այլն՝ տպագրվում են «Պիոներ» պատանեկան ամսագրում, «Խումհարը», «Աշնան արևը», «Գոմեշը»՝ «Սովետական գրականության» էջերում, «Սկիզբը»՝ «Գարունում» և այլն:

70-ական թվականների գրվածքները հետագայում համախմբվում են «Մեր վազքը» և «Մառերը» ժողովածուներում:

Վերին աստիճանի յուրօրինակ բովանդակություն ունի «Մեր վազքը» գրքի պատումների շարքը, այն շարքը, որի դեպքերի մասնակիցները գերազանցորեն պատանիներն են, պատերազմի և հետպատերազմյան տարիների գյուղական պատանիներ՝ իրենց բաժին հասած հոգսերով ու փորձություններով, վարքագծի բարոյախոսական զննումներով, յուրահատուկ կենսափիլիսոփայությամբ: Այդ պատմվածքների ուսերեն թարգմանությունները ունեցան լայն արձագանք:

Այսպես. «Հացը» և «Կանաչ դաշտը», տպագրվելով «Պիոներսկայա պրավդա» մեծատպաքանակ լրագրում, ինչպես վկայում են տեղյակ մարդիկ, հարուցեցին թերթին ուղղված նամակների հոսք: «Հարցը»՝ դարձյալ տեղյակ անձանց պատմելով, հանձնարարվել է ուսական դպրոցի աշակերտներին իբրև շաբադրության նյութ:

Ավելի մեծ պատիվ չէր կարող լինել ազգային գրողի համար:

Ի՞նչ է պատմում «Հացը»:

Պատմողը գյուղի դպրոցի աշակերտ է, որը սուզվել է քաջագործությունների մասին գրքի մեջ: Այդ նույն ժամանակ՝ «Իմ հայրիկը կացինն առել, գնում էր գոմ սարքելու: Իմ մայրիկը գոգնոցը կապել, գնում էր հանդ՝ կարտոֆիլ

հավաքելու: Իմ հորեղբայրը՝ եղանն ուսել, գնում էր սարե-
րում խոտ դիզելու»:

Պատմողը շարունակում է. «Կացինը թևին, գոգնոցը
կապած, եղանն ուսին՝ աշխատանքի գնալուց առաջ նրանք
նայում էին ինձ և թաքուն հրճվում, որ իրենց որդին մե-
ծանում է, այտն ահա ձեռքին է դրել և գիրք է կարդում»:

Պատահում է այնպես, որ կորչում են իրենց խոզերը:
Ծնողները, թեև զգում են տղայի օգնության կարիքը, սա-
կայն վեհերոտ մի ակնարկով միայն տղային հասկացնում
են, որ պետք է գնալ փնտրելու, թե՛ «—Մեր խոզերը Պարզ
բացատրում տեսնող է եղել»: Պատմվածքը շարունակվում է
որդու և հոր դիալոգի, տղայի «նեբֆին մտֆեբի», նրան հա-
մակած բնասիրության («Աշնան մեղմ արևի մեջ գեղե-
ցիկ էին ծիծեռնակների լուռ բները, այգու խնձորենինե-
րը...») և թախծի («աշնան մեղմ արևի մեջ ամեն ինչ թախ-
ծոտ ու գեղեցիկ է») վերապրումների հունով, մինչև վերա-
դարձը՝ «դեպի իմ թախտը, իմ գրասեղանը, իմ տաքուկ
անկյունը»:

Խոզերը փնտրելու ամբողջ ընթացքում տղան վերլու-
ծական ինքնազննության մեջ է («Միակ տգեղը ես եմ...»),
որ, ի վերջո՝ վերաճում է ինքնադատապարտման («տխուր
էր միայնակ ծղրիդի ընդհատ երգը»):

Մինչ մայրը նորից գուրգուրում է տղային («—Երեխաս
էսօր շատ է չարչարվել») և ընթրիքի սեղան է բացում,
ինքնագիտակցության որոշակի կետի հասած տղան այն
մտքին է, որ փափուկ կյանքով ապրելու իր հակումներով
ինքն արժանի չէ ծնողների հոգատար վերաբերմունքին,
որոնք ամենօրյա շարժարանքով էին վաստակում իրենց
հացը:

Ավելի բարդ բովանդակություն ունեն «Մեր վազքի» մյուս պատմվածքները, ինչպես «Պատիժը» (ոուսերեն վերնագիրն է՝ «Այն ժամանակ, ձմռանը»)։ Պատմվածքի պատմող «դերակատարը» Արմիկ Մնացականյանն է, որի վերաբերյալ գրախոսը նկատել է. «Նա գտնվում է երկրագնդի առանցքի վրա, նրա հոգին այս վիթխարի արտաքին աշխարհի ապաստարանն է»⁽²²⁾։

Արմիկը ասպարեզ է հանում պատերազմի տարիների հուշապատումը, որ ունի ծանրից ծանր դրվագներ, գյուղի ճակատագրի մեկը մեկից դրամատիկ տեսարաններ։

Հուշապատումի առաջին էջը Արմիկի նաև կոհստյան պատմությունն է։ «Շանը կանչեց, բայց շունը չկար...» — պատմում է նա։ Պարզվում է, որ գայլերը խեղդամահ են արել իր սիրելի, հավատարիմ շանը։

Այս պատմությանը հետևում է «աղքատ, գորշ, ցուրտ տան» պատկերը, ապա իր հոր կերպարանքը, որը փայտահատ էր ու գերի ուսմիկների տասնապետը։ Նրա մասին ասվում է, թե՛ «իր խղճի ձեռքին այդ մարդը գերիների գերին էր և ոչ թե նրանց տասնապետը»։

«Ցուրտ, քաղցած, դաժան աշխարհ» — այսպես է պատմողին ներկայանում իրականությունը։

Այնուհետև բերվում են այդ իրականության բնորոշ տեսագծեր. «Մի մեծ հովիտ, որի հատակներում լուռ տնքում, լուռ անիծում, լուռ լարվում էին կանայք» գյուղում «տղամարդ չկա, տղամարդ չկա, կանայք են ուսերին գցել եղաններն ու պարանները», «ամեն մեկն իր գործի վրա էր շարձարվում», «սևուսուգի այս ավերակ գյուղում»։

Այդ ավերակների մեջ, — պատմում է արձակագիրը, — շարձարվում — մաքառում — աշխատում են մաքուր հոգիներ,

դրանց մեջ էր, Արմիկ Մնացականյան տղայի հայրը, զարմանալի բարի, անշահասեր, աշխատավոր մի անձնավորություն, որը «անհայր, անտղամարդ տների միջով ամոթով է անցնում», որի հայտնությունը ամենամեծ երջանկությունն էր զավակների, մանավանդ տղայի և նրա քրոջ՝ այն աղջնակի համար, որը սպասում է իր հերթին՝ հագնելու եղբոր հագած կարմիր դեյրան:

Դրվագ առ դրվագ պատումի մեջ երևում են հոր հետ կապված անցուղարձերը. հայրը գզրոցից մեխ է ջոկում և գցում գրպանը, գուրգուրում է իրենով հիացող աղջնակին, խոսք ու զրույցի է բռնվում անտառում փայտ կտրող ումինացի գերիների հետ (թեև իրար չեն հասկանում): ատելություն չունի, սակայն մտքում դատապարտում է Հովհ. Թումանյանի բարություն և սիրո աշխարհը ավերող գերիների, ցուրտ ձմռանը տղայի հետ բռնում է «սարի մեծ ձանապարհը»՝ հին, մեծ ընտանիքի հոգսերը հոգալու համար, սառցալույսի մեջ մտերմական զրույցի է բռնվում տղայի հետ, որն աղջկա կարմիր դեյրան հագին ուղեկցում է հորը, լուռ ցավում է, որ խոտհարքներում «ոչ մի տեղ գերանդի չի շարժվում», գոմերը մնացել են ամալի ու լըքված և այլն, և այլն:

Հայրը սրտագին վերաբերմունք ունի համագյուղացիների՝ նախկին զինվորների և այրիների հանդեպ, բնության, ծառի ու կովի հանդեպ, մանավանդ այրիների, «Հայրը չէր խոսում, այդ որբեայրի գյուղում՝ չէր կարելի լինել առավել՝ լինել և ասել՝ «Շս կամ»: Դեռ շատ տարիներ են անցնելու, մինչև հայրը հասկանա, որ այդ որբ երեխաների հայրերին, այրի այդ կանանց ամուսիններին, ինքը չի զոհել և չամաչի իր ողջության համար»:

Հայրը համակ բարություն է, ոսկեղարյան անմեղություն, թումանյանական աշխարհի հարազատ ծնունդն ու այդ աշխարհի զգացմունքների թարգմանը: Այս առումով վերին աստիճանի տպավորիչ է նրա և որդու փոխհարաբերությունների պատումը. «Հո արա՞գ չենք գնում, Արմո,— հարցրեց հայրը:

Հոր հետևից տղան ինքը չէր գնում, իր քայլն ու գոյությունը տղան չէր զգում, հոր հետևից տղային տանում էին ինչ-որ թևեր, բարեկամության թե ընկերության ինչ-որ կապ...

Արմո,— մեղմ, կարծես շոյելով ասաց հայրը,—... և հոր ձայնի մեղմությունի՞ց էր, տանջված թուխ դեմքի մեղավոր ժպիտի՞ց, թե՞ որ ծառերի արանքով լեռան կատարը մի պահ բոցկլտաց, հոր ասելիքի դիմաց տղայի հոգում բացվեց լուսավոր, ջերմ մի հովիտ...»:

Տղայի հոգում «լուսավոր հովիտ» են բացում նաև մայրը, պապն ու տատը, հորաքույրները, մյուս ազգական բարեկամները, նաև հնձվորներն ու սայլվորները, նաև «սարի շեկ ճամփան», «կանաչ ազատությունը», «Մայրենի լեզվի ընթերցարանը», որի էջերից այնպես հարազատ են հընչում Հովհ. Թումանյանի «Հովվի հրաժեշտի» բառերը.

Մնաք բարով դուք, արոտներ սիրուն,
Ամառն անց կացավ, հոտն իջնում է տուն:—

Մենք կգանք ձեզ մոտ նորեկ գարունքին,
Երբ հնչեն ուրախ երգերը կրկին,
Երբ որ սարերը զուգվեն կանաչով,
Երբ որ ջրերը երգեն կարկաչով:

Մնաք բարով դուք, արոտներ սիրուն,
Ամառն անց կացավ, հոտն իջնում է տուն:—

«Հրաժեշտի զրնգուն թախիժը» տղայի համար վերին վայելք է: Այն պատճառով, որ հովիվները «նորեկ գարուն-քին» նորից պետք է բարձրանան արոտները, նորից ապրեն մաքուր լեռնագագաթների զգացողություններով, վեհաշունչ սարերի տեսիլքներով:

Նորից պապը բացելու է իր բարոյախոսական մտորումների կծիկները «կյանքում հազար ղայդա կա» նյութի շուրջը, պատմելու է տառապանքից, արջերից, խոտից ու խոտհարքից. «Պապը խոտը ամառն էր հնձել: Հնձել էր մանգաղով, քանի որ գերանդիով չէր կարողացել: Հնձել էր գերանդիով, քանի որ մանգաղով չէր կարողացել: Հնձել էր երկու շաբաթում, ամբողջ ամռանը հնձել էր, բայց դա մշակի մի ժամվա գործ էր: Մշակը մի ոչխար կուտեր ու այդքանը կհնձեր մի ժամում, պապն այնինչ հնձել էր ամբողջ ամռանը... բայց հնձել էր: Իր հոր ու իր հին, փափուկ, փարթամ, մաքուր խոտհարքում, որ Քարոտների տակ էր, բայց քարկտիկի յոթ հատիկ քար չէիր գտնի, պապն անզորությունից տնքացել էր... Պապն ասել էր՝ Անդրանիկ, Սիմոն, Ակոփ... Ու՞ր եք, զորում չեմ»:

«Պատիժը» պատմվածքում միմյանց հաջորդում է գյուղական ծանր կենցաղի նման մանրապատկերների մի ամբողջ շարան: Եվ, այդուամենայնիվ, պատմվածքը հնչում է լուսավոր, զրնգուն թախժի զգացողություններով:

Քննադատությունը «Պատիժի» հետ միասին է վերլուծել «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքը, «Պատիժի» տղայի յուրօրինակ զուգահեռը դիտելով մյուս պատմվածքի վանիին:

Այդ զուգահեռը գծել են և՛ Վ. Տուրբինը²³, և՛ Եվգեն Գուցալուն²⁴, և՛ Կամիլա Շուկուրովան²⁵:

Վերջինս, գրախոսելով «Քո տոհմը» ռուսերեն ժողովածուն (1982, «Մոլոդայա գվարդիա»), անում է հետևյալ ուշագրավ դիտողությունը առհասարակ Մաթևոսյանի արձակի վերաբերյալ. «Բնության աշխարհը Հրանտ Մաթևոսյանը ներկայացնում է կարծեք թե շատ հասարակ տեսքով և միաժամանակ դրան պատշաճ հանդիսավորությամբ: Հավերժական լեռների ֆոնի վրա մարդկանց կյանքը ներկայանում է ամբողջական և հստակ կերպարանքով, ինչ-որ, եթե դա հնարավոր է, համայնքային համաձայնությամբ շրջապատող միջավայրով: Թեև դա ամենևին էլ չի նշանակում, թե այդ համեստ խրճիթներում, որոնք կուշ են եկել ձյունագագաթ հսկաների լանջերին, տիրապետում են լուծվյունը և անդորը, աստվածային խաղաղությունը: Հայ գյուղի կյանքը փոփոխվող, մութ և լուսավոր ուժերի հակասությունը արտահայտող իրականություն է»:

Այս մտքի ցայտուն իրացումն է «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» «պաստորալը», ինչպես դրա ժանրաձևը բնորոշել է Վ. Տուրբինը:

Գրվածքի նյութը գյուղի հովիվներից մեկի՝ ծաղրածուների տոհմից սերած Քառանց Վանու հոգևոր կյանքի պատմությունն է՝ սկսած հարազատ բարձր լեռների քնարական շնչի սիրուց մինչև ողբերգական վախճանը:

Վանին ամբողջովին ներշնչանք է. այդ ոգեշնչվածության աղբյուրը սարերն են և «համայնքի» իրեն վստահած ոչխարի հոտը: Այնպիսի հպարտությամբ է նա հիվանդանոցում հիշում իր «պաշտոնը», ասես, ամբողջ աշխարհը նրվիրել են իրեն: Արժանապատվության, ազնվության, մաք-

րության, բարության թանձրացումն է Վանին,— Ակսել Բակունցի «Այու սարի լանջին» պատմվածքի հերոսի՝ Պետու, մի այլ տարբերակը: Դա է պատճառը, որ ամբողջ համայնքը, մեծից փոքր, տղամարդիկ և կանայք մտահոգված են Վանու ճակատագրով: Իմ տպավորությամբ «Բաց երկնքի տակ ՚ին լեռներ» պատմվածքում ամենևին չկա լեռնային գյուղի և արդյունաբերական քաղաքի այն ուժեղ հակադրությունը, որի մասին խոսում է քննադատ Վ. Տուրբինը՝ «Այն ժամանակ, հիմա և հետագայում» («Արձակի նոր էջերի առաջ») ընդհանուր պաթոսով խորունկ հոգվածում²⁶:

Ոչխարաբուծության գլխավոր մասնագետը, որը ցանկանում է հովվական աշխատանքի մեջ վերակառուցումներ կատարել, և հիվանդանոցի բժիշկ-պրոֆեսորը շունեն բնավորության, հոգեկան կերտվածքի այն ամբողջականությունը, որը բնորոշ է Վանուն: Հրանտ Մաթևոսյանը, սակայն, ասպարեզ է հանում ոչ թե «անաղարտ բնություն» — «աղավաղված քաղաքակրթություն» հայտնի բանաձևը, այլ պարզապես ցուցադրում է մեկի ամբողջականությունը, իսկ մյուսների բնավորության ճեղքվածքները բացատրում է նրանց էության մեջ եղած ճեղքվածքներով: Իհարկե, պատումն ունի նաև հայրենի հողից «օտարանալու» շերտ, սակայն հոգեկան փլուզման գլխավոր պատճառը ոչ թե քաղաքակրթության ավերիչ ներգործությունն է, այլ մարդկային բնավորության կիսատ-պռատությունը: Այս ֆոնի վրա էլ Վանին բարձրանում է իբրև մարդկային այն խառնվածքը, որի հոգու ներսում զրնգում են հարազատ սարերի ձայները, այն ձայները, որոնք կյանքի մայրամուտին՝ հոգեարթի մեջ գտնվող հովվին կանչում են սարերի գիրկը:

Հրանտ Մաթևոսյանը պատմողի միջոցով ներկայացնում է բնության ազատ զավակի ճակատագրի ելևէջները, առանձին դրվագներում հասնելով նրա էության խոր բացահայտման: Այդպիսի դրվագ է, օրինակ, Վանու և թուրք չոբանի երկխոսությունը՝ գողացված շան ձագերի նյութով: Գրախոս Եվգեն Գուցալոն այդ առթիվ գրում է. «Պատերազմի և հետպատերազմյան տարիների դրվագները դրոշմված են այնքան վառ, շոշափելի, որ, ասենք, հայ հովիվների առևանգած երկու շան ձագերի պատմությունը ընկալվում է ամենևին էլ ոչ որպես սովորական ճարպիկ գողություն, այլ իբրև մի այնպիսի իրադարձություն, որի ետնամասում կարծեք թե բարձրանում է երկրորդ, բիրիական «պլանը»:

«Բիրլիական» շունչ ունեն պատմվածքի շատ տեսարաններ, թեկուզ հիվանդ Վանու վերադարձի տեսարանը կամ անտառապահի և շան հանդիպման դրվագը. «Անտառապահը գնաց մտավ գերեզմանոց, կանգնեց շան դեմ, հրացանն ուսից իջեցրեց, փողը դրեց շան աչքերի մեջտեղը, իսկ շունը վայում էր— վառուռու... Շունը մնաց այդպես գլուխը թաթերին պառկած, թեև հրացանը ճանաչում էր»:

Հովիվ Վանին մեռնում է. բժիշկը անզոր էր նրա հիվանդության առջև:

Այսուհանդերձ, Վ. Տուրբինի ճիշտ նկատումով՝ Հր. Մաթևոսյանը այն մտքին է, որ «Հովիվը» եղել է դեռ «այն ժամանակ»՝ հեռավոր դարերում, կա նաև մեր օրերում և հավանաբար լինելու է նաև ապագայում: Հր. Մաթևոսյանի «Հովիվը» սովորական-առօրեական ապրելաձև է, նաև կյանքի փրկսոփայական ընկալման իդեալ:

Քննադատը, պատմվածքի նման պարունակությունը նկատի ունենալով, հայտնում է մի վերին աստիճանի ինքնատիպ տեսակետ, ըստ որի Մաթևոսյանը ժամանակակից գրականության մեջ վերակոչում է «պաստորալի»՝ հովվերգության ժանրաձևը, ավելի ստույգ՝ արարում է ժանրի նոր կառուցվածք: Հրանտ Մաթևոսյանը, — գրում է Տուրբինը, մի ժամանակ թեև հեգնանքի նյութ է դարձել «պաստորալը» (նկատի ունի «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի առանձին շեշտեր — Վ. Գ.), սակայն այժմ, պատերազմի դաժան իրականությունը նկարագրելիս, հակված է դեպի այդ նույն հեգնանքի նյութի արդարացմանը: Պաստորալը՝ հնագույն գեղարվեստական ժանրը և սոցիալական յուրօրինակ ապրելաձևը իր մեջ առնելով հովվական, աշխատավորական տարերթը, «թեմի առաջնորդի» պարտականությունը, ժանրին վերադարձնում է իր վաղեմի հատկանիշները՝ գումարելով նոր հատկանիշներ:

Հր. Մաթևոսյանի հայտնագործած հովվերգությունը դարձել է ավելի խստաշունչ, ավելի կենտրոնացած՝ ազատագրվելով «քնարական» դրախտից:

«Մեք վագրը» ժողովածուի խստաշունչ ռեալիզմը արտահայտվել է նաև մյուս պատումներում:

«Իմ գայլը», օրինակ, բացում է հուշերի մի ամբողջ կծիկ պատերազմի տարիների ուսանողական քաղցած ու բոկոտն առօրյայից: Պատմողը՝ կիրովականի մանկավարժական ուսումնարանի նորընծա ուսանող, հիշում է իրենց գյուղի «ավլած աղբառությունը», հորենական տան նույնպիսի աղքատությունը, հիշում է իրեն գնացքում՝ առանց տոմսի և, վերջապես հոր ու մոր գուրգուրանքը իրենց տանը. «— Դժվարն էս տարին է, — ասաց հայրիկը, — էս

տարի որ համբերես՝ նույնմբերին նախշունի (կովի—ւ՛. Գ.)
փողը քեզ կտամ»:

Հիշում է մոր խոսքերը. «—Դու իմ խելոք Արմենն ես,
դու իմ հույսն ես, դու իմ ապագան ես, դու քո խեղճ հոր
օգնականն ես, դու պիտի դառնաս Կիրովական քաղաքի ա-
ռաջին մարդը»:

Դա ապագայի խնդիր է, իսկ ներկայումս: Խոսքը տանք
պատմողին. «Այգետակ նստեցի հանգստանալու՝ կրունկս
սկսեց ծակծկել. կարծեցի թմրել է, հանեցի տրեխս. գուլ-
պաս, շփեցի: Շփելու հետ ծակծկոցները միացան, դարձան
մի գունդ ասեղ, հետո եփած խնձորի պես ցավը փափկեց
ու կլորացավ: Կրունկս ցուրտը տարել էր: Երբ գնացքից
ցատկել էի՝ կրունկս կոտրել էր ջրափոսի սառույցը, թրջվել,
հետո ճանապարհին ցրտահարվել»: Պատմվածքի ամենա-
շիկացած կետը պատմողի և գայլի (իր գայլի) լուռ, անխոս
մենամարտի տեսարանն է, որ սկսում է հոգեբանական հազ-
վագյուտ թափանցիկ նկարագրությամբ. «Ես հագա գուլպան,
տրեխը, կապեցի տրխաթելը և ելնելու հետ երբ բարձրացրի
գլուխս՝ ձյունների մեջ մի շուն էր պպզել ու նայում էր ինձ:
—Բասա՛ր,— հիվանդ մտերմությամբ հարցրի ես, սակայն
նա չվերցրեց իմ մտերմությունը, որովհետև գայլ էր»:

Այնուհետև՝ «...խելացի թշնամին կարծես մտել էր գայ-
լի մորթու մեջ և նայում էր գայլի ներսից: Սարսափի ան-
հայտ մի եզր էր բացվում»:

Նայելով անցած ճանապարհին, ուսումնարանի ուսա-
նող տղան այլևս ոչ թե ամաչում է իր հագուստ-կապուս-
տից, այլ հպարտ է այն բանի համար, որ մայրը մի հաց է
հանում, հոտոտում և տղային ասում. «Մեր դժվար հացի
հոտն է»:

Պատմվածքներից մեկն էլ վերնագրված է «Մեր վազ-
քը»: Այստեղ ևս պատերազմի տարիների մանկության
պատկերներն են՝ դարձյալ դժվարին մանկության:

«Օտարի հոր սիրտը հիվանդ էր. նվում էր ու շէր մեռ-
նում... Նվնվում էր ու ռազմաճակատ շէր գնում, իրենց տա-
նը իր որդու կողքին էր... Նա գյուղի միակ տղամարդն էր...
Նա ամաշում էր այն բանի համար, որ ինքը գյուղի միակ
տղամարդն է»:

«Օտարի մայրը գրադարանի հավաքարարն էր. ավ-
լում էր, ջուր էր բերում, փոշին սրբում ու գիրքը գրքերի
արանքն էր մտցնում գլխիվայր, որովհետև անգրագետ էր:
Նա գրադարանի հին պաստառը, որին կավճաշաղախով
դաճված էր եղել Կորչեն օտարերկրյա զավթիչները, վառ
կարմիր այդ պաստառն ահա գրադարանից տարել էր տուն,
լվացել էր և որդու համար վերնաշապիկ էր կարել»:

Այս ամենը շարադրվում է օտարի ճակատագիրը ներ-
կայացնելու համար: Նրա ճակատագիրը կախված է նաև
աշակերտներից, որոնք ուսուցչուհու կազմակերպած վազքի
մրցումների ընթացքում ի հայտ են բերում ոչ մարդկային
վերաբերմունք թուլակազմ և անպաշտպան հասակակցի
նկատմամբ:

Վերաբերմունքը սկսվում է մինչև վազքը, երբ Մադաթը
Նրան հանում է իր ջոկատից, և շարունակվում ու ավարտ-
վում վազքից հետո, երբ օտարը մնում է անօգնական միայ-
նության մեջ:

«Նա շէր ուզում ետ մնալ ինձնից... բայց նա ետ մնաց...
Իմ մարմինը լիքն էր հրճվանքով, ուրախությունից իմ սիր-
տը դուրս էր թաշում», իսկ օտարը՝ Արտավազդը, խեղդվում
էր իր անզորությունից:

Արձակագիրը այս պատկերով դառնում է ուժեղի և թույլի, գորավորի և անպաշտպանի իր բարոյախոսությանը, որին և նվիրված է «Կանաչ դաշտը»՝ Մաթևոսյանի ստեղծագործության գագաթներից մեկը:

«Կանաչ դաշտը» մեծ սիրո և ատելության, հույսի և հուսահատության, անանցի և անցողիկի— իրարախույս այս հասկացությունների գեղարվեստական յուրացում է:

Մաթևոսյանն այն հեղինակներից է, որը միշտ և ամենուրեք հավատարիմ է մնում կյանքի ճշմարտությանը: Այդ հավատարմությունը երևում է նաև «Կանաչ դաշտը» եզրափակող այն երկասության մեջ, որը, մեր տպավորությանմբ, արտահայտում է գրողի վերաբերմունքը իր «արհեստի» նկատմամբ:

Ավարտվել է մայրական մեծ զոհաբերության, կյանքի ու մահվան գոտեմարտի դրամատիզմով լեցուն պատումը, որի «դերակատարն է» փոքրիկ հովիվը: Սա, ցնցված պառավ ձիու մահվան փաստով, հարցնում է.

«Վերջացավ:

— Վերջացավ:

— Ոչ:

— Ինչու՞ ոչ:

— Զի մայրիկը թող շմեռնի:

— Ես չեմ կարող ասել, թե մայր ձին շմեռավ, որովհետև մայր ձին մեռավ»:

«Կանաչ դաշտը» գեղանկարչական հարստությամբ թերևս լավագույնն է Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: Պատմվածքի գործողությանն ուղեկցող դինամիկ գունապատկերներով կարծեք թե ստեղծվում է գունավոր կինո-ժապավեն, որի ամեն մի կադրը շարժվող կտավ է:

«Մայրամուտի տակ ամբողջ հովիտը լուսավոր կանաչ էր, և սև էր, շատ մուգ սև էր պառավ կարմիր ձիու շուրջը: Պառավ ձիու կարմիր մարմինն ընկած էր այդ սև շրջանակի մեջ: Այդ սև շրջանակը ձիու և գայլի կովի տեղն էր, այդ սևը ձիու տրորածն էր...»:

Կամ. «Արևի մեջ կանաչ դաշտը փայլում էր: Թացու-թյան ու առատ լույսի մեջ փայլում էր նաև այդ հովտի միակ կաղնին, և մասրենու թուփն էր փայլում, և ձիու թաց մեջքը, և քուռակի մեջքը, և առուն, որ սկսվում էր մոխրագույն ժայռից և գալիս ու գնում էր կանաչ հովտով...»:

Մի ակնթարթ խախտվում է նախաստեղծ և հավերժական բնության հավասարակշռությունը, երբ բնության մեջ է ներխուժում կյանքի բեկորը. և դաշտը դառնում է ահավոր: Գրողը՝ խոշոր պլանով ներկայացնելով պառավ ձիու և մայր գայլի մենամարտը, շուտով մի կողմ է քաշվում և մեր առջև իրենց փայլով... դարձյալ երևում են կանաչ դաշտը, ժայռը, կաղնին, մասրենու թուփը...

Կարծեք թե ոչինչ չի եղել:

Հարց է ծագում. պատմվածքի բովանդակությունը արդյո՞ք հանգում է գոյություն կենսաբանական կովի ցուցադրմանը: Կարող ենք հաստատապես ասել, որ ամենևին էլ դա չի պատմվածքի բովանդակությունը:

Ձիու և գայլի մայրական «զգացմունքները» ներկայացված են այնպիսի խորիմաստ ենթաբնագրով և գեղարվեստական այնպիսի ուժով, որ անհնարին է չ՛իշել և՛ Տոլստոյի, Զեխովի, Կուպրինի համապատասխան պատմվածքները:

«Ալխոն» պատմվածքում հիշարժան է շատ պարզ, բայց իմաստով հարուստ հետևյալ դարձվածքը. «Ալխոն

ուզում է մեռնել»։ Այս դարձվածքն է հիշեցնում «Կանաչ դաշտի» հետևյալ նախադասությունը. «Գայլն ուզում էր քնե՛լ, բնե՛լ, կռվելու ուժ չուներ։ Կռվելու ուժ չուներ, գայլն ուզում էր մեռնել, հանգստանալ»։

Զուգորդության օրենքով «Կանաչ դաշտը» ստիպում է մտաբերել ինչ Տոլստոյի չափիկ հոլոստոմբը, Կուպրինի գեղեցկադեմ իզումրուդը, Զեխովի դժբախտ Կաշտանկան, Զեկ Լոնդոնի հպարտ Սպիտակ ժանիքը, Գ. Տրոյեպոլսկու սեականջ Բիմը, որոնք, ինչպես Ալխոն ու Գոմեշը, Պառավ կարմիր ձիւն ու Մայր գայլը, իրենց մեջ կրում են մարդկային զգացմունքների ամբողջական համակարգը։ Ինչ-որ ողբերգական բան կա պառավ ձիւն և մայր գայլի մենամարտի մեջ, այն մենամարտի, որի ընթացքում հակառակորդները հանդես են գալիս միեկնույն մղումներով. պառավ ձիւն պաշտպանում է իր զամբիկին, իսկ մայր գայլը կռվում է իր քաղցած ձագերի համար։

Հրանտ Մաթևոսյանն իր պատմվածքով խախտում է բարու և չարի՝ իբրև աշխարհի շարժիչ ուժերի, սովորական-ավանդական պատկերացումները և, ինչպես նկատում է ռուս քննադատ ինչ Անինսկին՝ «Բարին կարծես թե հատվում է հակառակորդի հանդեպ ունեցած համակրանքին»²⁷։

Էպպես գործ ունենք ոչ այնքան «համակրանքի», որքան անմիջականորեն Հովհ. Թումանյանից ժառանգած մարդկային հալածականության նորովի արտահայտված ու հունցված դողանքների հետ։ Բնութագրելով Թումանյանի ստեղծագործությունը իրեն հատուկ խորաթափանցությամբ Գ. Դեմիրճյանը գրում է. «Զարմանալի երևույթ— Թումանյանի մոտ շատ համառորեն կրկնվում է մի քանի այլ թեմաների մեջ մի լեյտմոտիվ թեմա. մի էակ, մի պանդուխտ,

մի ճամփորդ հալածված գնում է իր ճամփան... Այս հալածականության թախիծով տոգորված է, ողորված Թումանյանի լիրիկայից սկսած մինչև էպիկան և դա հնչում է բազմապիսի լարերի միջով...»²⁸;

Ակներևաբար առաջին իսկ քայլերից հալածականության նորովի հունցված այդ ղողանջները հիմնաթելային հզոր շեշտերով անցնում են Մաթևոսյանի ստեղծագործության միջով, անբաժան են գրողի ընդհանուր աշխարհագրացողութունից, նրա վաստակի մաքառողական լիցքից: Մարդկային հալածականութունը անշարության խառնուրդով որոշակի է «Օգոստոսում», «Ալխոյում», «Մեր վազքի» պատմվածքներում, որոնց հերոսները բոլորն էլ՝ և՛ Անդրոն, և՛ Մարիամը, և՛ Աշխենը, և՛ Ալխոն, և՛ Գիքորը, Գոմեշը, Օտարը... Հիասքանչ «Կանաչ դաշտը» պատումի իր զավակին մահվան գնով պաշտպանող Պառավ ձին, անգամ Գայլը... Հալածական են իրենց բարությամբ ու շարքաշությամբ, տոհմիկ նկարագրով ամենից ավելի հարազատ Թումանյանի, ապա Բակունցի պատմվածքների հերոսներին: Հիշենք «Պատիժի» էջերում մարդկային բարձրագույն դավանանքի հնչեղութուն ունեցող տողերից մի քանիսը. «...այդ մարդն ամաշտում էր մի բաժակ ջուր ուզել ինձանից՝ իր որդուց իր խղճի ձեռին այդ մարդը գերիների գերին էր...», «Չարշարանքը տղայի մտքում մեծերի աշխատանքն էր. փոքրերի լուռ տառապանքն ու լուռ մնչոցները շարշարանք չէին», «Հիմա էնքան կա՛ն, որ հողի տակ են ու շեն շարշարվում, էնքան կա՛ն, որ կուզենային լինել ու շարշարվել», հիշենք պատմվածքի հերոսներին՝ Արմիկ Մնացականյանին, հայ ժողովրդի լավագույն գծերը իրենց մեջ խտացնող նրա հորը. «...տախտի,

պապին, որը բացատ առ բացատ ամբողջ ամառը հնձել էր խոտը, «անզորությունից տնքացել»:

Եվ սակայն գրողի հետագա վիպականերում մարդկային հալածականության ներսում ինչ-որ տեղ նահանջում է անզորությունը: Արդիականության հրամայականով բարության և շարչարանքի ոլորտներում հզորանում է մաքառողական ջիղը, որով Մաթևոսյանը ավելի է մերձենում ու հարազատանում Պ. Սևակի ստեղծագործությանը: Իսկ Սևակի արվեստին Մաթևոսյանը հարազատ է գեղարվեստական մտածողության ամենաշեշտված յուրօրինակություններով, արդի այն համակարգով, որոնց տարրերն ու հատկանիշները՝ հայոց գրականությունը նոր և նորագույն ժամանակներ: պատմական ընթացքով նվաճել էր քայլ առ քայլ:

Դրանցից մի երկուսի վերաբերյալ խոսք եղավ վերը: Այս դեպքում խոսքը վերաբերում է դրամատիզմի հզորացմանը, պատկերավոր հյուսվածքի անսպասելի, անսովոր բազմաշերտ ու բազմիմաստ առարկայական դրամատիկ այն դարձգարծումներին, որով և՛ Սևակի, և՛ Մաթևոսյանի վաստակը օժտվում է ուղղակի— բնագրային ու ենթաբնագրային հավելյալ տարողությամբ: Պատահական չէ, որ Մաթևոսյանը այնքան նշանակություն է վերապահում «լեզվի պոեզիային», որ մեծապես վերաբերում է «ներքին մտքերի», խոհի ու հոգեբանության առարկայացմանը:

Ինչպես Սևակի, այնպես էլ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում մարդկային զգացմունքներ, հոգեբանություն ու գործողություններ առարկայացնող կամ գունավորող երևակայության այդօրինակ անսովոր թռիչքները ոչ թե անիրական ինչ-որ բան են, այլ ամուր հենակետեր ունեն ռեալականության մեջ: Ժողովրդական ասքերի, զրույցների,

առասպելների ընդերքում, մանկապատանեկան հուշերում ու հուշարկումներում՝ այդ ամենի անորսալի բույրերով, գույներով ու երանգներով, անրջային տեսիլներով, հիշողության մեջ դրոշմված բառ ու բանով, որոնք անսպասելիորեն ճառագում են զուգորդվող ինչ-ինչ մտաբերումներով:

Բանաստեղծական յուրաքանչյուր պատկեր ու հատված Սևակի գործերում նախորդին հավելում է իմաստային զուգորդվող կամ ներհակ նոր փոփոխակ ու տարբերակ: Այստեղից նրա ստեղծագործության բազմաձայն, բազմաշերտ հարստությունը:

Նույնը տեսնում ենք Մաթևոսյանի պատմվածքներում ու վիպակներում: Օղակ-օղակ միմյանց հաջորդող ամեն մի պատում, մարդկային գործողություն, երկխոսություն կամ մենախոսական մտաբերում իր հետ բերում է մարդկային փոխհարաբերությունների ու հոգեբանության միմյանց արձագանքող, միմյանց հավելավորող նոր տարբերակ-փոփոխակներ: Շրջանառության մեջ ներթաշվող երևույթները, անձինք, դեպքերը գեղարվեստորեն առարկայանալով հարստացնում-խորացնում են երկի բովանդակությունը, ընդարձակում նրա ընդգրկման սահմանները:

Մտաբերենք, օրինակ, «Տաշքենդում» միևնույն էջի վրա կողք-կողքի գծագրվող դաշտային աշխատանքների ղեկավարի և փռան վարիչի տարբերակվող և իրար լրացնող բնավորությունները. «Նրանց արանքում հիմա երկու մարդ կար՝ դաշտային աշխատանքների ղեկավարը և փռան վարիչը՝ սա ժողովրդի հետ պայմանավորվել հաց չէր թխում, պետական քաշաճի գնով ալյուրը տալիս էր ժողովրդին ու, չնայած պարապ ազատությունն իրեն պետք չէր՝ որովհետև գյուղի ինքնուրույնության հարցը քննելու ոչ հստակ խելք ու

լեզու, ոչ էլ մի հատուկ ցանկություն ուներ, բայց դե էլի՛, ազատ քաղաքացի էր, դաշտավարության ղեկավարի հետ իր կես շիշը խմում ու, գլուխն ալրապարկի պես պինդ խըցված, կանգնում փսսում էր, ծանր քիթն այսինքն լավ չէր շնչում, գլուխը միշտ պղտոր էր»։ Սրա կողքին ահա և դաշտավարության ղեկավարի բնութագիրը. «...նրա խոսքն էլ, առական ու երգն էլ մի տեսակ քաղաքայնորեն էին անպարկեշտ, ասում էր կանայք թող դուրս գնան՝ բան եմ պատմում... ասացին ձենդ կտրիր ու դաշտավարությանդ կաց. դաշտավարություն չունի՝ մի քանի հեկտար կարտուլի մեքենայական ցանքամշակում, երկու խափան տրակտոր, ին ծմակուտյան անծայր խոտհարքներից մի անորոշ մասս մեքենայական անորոշ հունձուհավաք՝ էդ է, մեկ էլ էն՝ որ Հովրտի ղեկավարությանն այստեղ հաց-տալիս խմբի հետ հնազանդ գնում է հացատուն, ում հաշվին ուզում է լինի՝ արտիստորեն չափավոր ուտում, չափավոր խմում ու բուկը միշտ պատրաստ է պահում, որ երբ թուլլատրեն, ասեն երգիր ու պատմիր՝ երգի ու պատմի, բայց չեն ասում, ու ձենը հնազանդ կտրած կա»։

Կողք-կողքի ներկայանում են անբան-պորտաբուծների երկու տարբերակ՝ տեսանելիորեն առարկայացված կենդանի նկարագրով ու ապրելակերպով։

Իրոք, ինչպես Սեակը, Մաթևոսյանը մարդկային հոգեբանությունը առարկայացնելու, այն տեսանելի գործողությամբ ցուցադրելու վարպետ է, որով և կարողանում է կարճառոտ տողերում խտացնել ու պատկերել ամենաբազմապիսի բնավորություններ, խոհեր ու հոգեբանություններ, ընդհանրական աշխարհազգացում. ինչպիսին է, ասենք, նույն «Տաշքենդում» հանդիպող պատերազմական մի ամ-

բողջ սերնդի ճակատագիրն ու վարքը՝ իրենց աջով ու ահ-
յակով, երեսով ու աստառով. «Մենք շիտակ ու կովարար
պատանություն չունեցանք— համատարած մեղք, գողություն
ու վախ. մեր պատանությունը սայթաքեց ցեխն ընկավ ու
էս երկրի ամենաանմաքուրն էլ իրավունք ուներ մեզ ասելու՝
ամաշիր, գետինը մտիր, ու մեր երեխայությունը բոլորի ա-
ռաջ կանգնած էր գլուխը կախ... Բայց դե էլի՛— Բարդուս
լանջերից շարմաղ, շիտակ, մատղաշ մի ծառ ենք հանել,
մեղավոր իրիկվա միջով ուսած բերել տնկել հորենական այ-
գում: Ի՞նչ ենք մտածել. երևի մտածել ենք մեզ այնպես
տեսնել, ինչպիսին պիտի լինեինք— եթե պատերազմ չի-
ներ...»:

Բայց և հարազատության ներսում դժվար չէր շոշափել
Մաթևոսյանի արվեստի տարբերությունը Սևակի բանաս-
տեղծական դրամատիկ առարկայացման արվեստից: Ակըն-
հայտորեն Մաթևոսյանի արձակը կառուցվածքա-հյուսված-
քային, արտահայտչական համակարգով մոտ է կինոար-
վեստին, և նրա գործերը մեծապես կինեմատոգրաֆիկ ըս-
տեղծագործություններ են: Նրա և պատմվածքները, և վի-
պակները հեշտությամբ կարելի է նկարահանել՝ կերպար-
ների ծավալվող գործողությամբ, ծալքավորվող հոգեբա-
նությամբ, իրավիճակներով, միջավայրով ու մթնոլորտով:
Բնորոշ է, կինեմատոգրաֆիկ են նաև հյուսվող երկխոսու-
թյունները, նախատեսված ոչ թե բեմի, այլ կինոարվեստին
ինքնահատուկ կարճառոտ փոխանակման համար:

Հայտնի է, սակայն, որ, երբեմն հիասթափվելով կինո-
արվեստից, Մաթևոսյանը գերադասում է թատրոնը՝ հիշա-
տակելով «Պեպոն» ու «Քաջ Նազարը»: Բայց չէ որ էապես
կինեմատոգրաֆիկ են և՛ «Պեպոն», և՛ «Քաջ Նազարը»:

Ինչևէ. Մաթևոսյանի արվեստի մյուս առանձնահատկությունների մասին խոսք կլինի հետո: Այստեղ միայն քննվում է նրա տոհմիկ արյունակցությունը հայոց նորագույն ժամանակների գրականության հետևողական զարգացման ոլորտին, որի ընթացքով էլ հարկ է բնութագրել նրա ստեղծագործության բազմաշերտ ու բազմաձայն այն հարըստությունը, որը արժանացել է գրականագիտական այսօրինակ գնահատության. «...Մաթևոսյանը տալիս է մարդկային հոգեվիճակների միաժամանակյա նկարագիրն իր բոլոր չափանիշներով՝ որպես գործողություն, զգացմունք, կարծիք, վերհուշ: Արվեստի ժամանակակից ըմբռնումը նրան ստիպել է չգնալ կյանքի արտացոլման սյուժետային միագծության ուղիով, այսինքն՝ սյուժեով շտեղծել հոգեբանություն, այլ՝ ընդհակառակը: Այսօրվա բարձրարվեստ արձակը խուսափում է միագիծ նկարագրականությունից, գնում է դեպի իրավիճակային հոգեբանությունը, դեպի հերոսների բազմաճյուղ ընկալումների ու արձագանքների աշխարհը...»²⁹, — գրում է Զ. Ավետիսյանը:

Գրողի առաջին պատմվածքներից ծայր առնող այս յուրօրինակությունները ծավալվելով խորանում են նրա հետագա տարիների վիպակներում:

ԾԱՌԵՐԸ

ա) ԱԾՆԱՆ ԱՐԵՎ

Նույն գրականագետ Զավեն Ավետիսյանը իր «Հրանտ Մաթևոսյանի հերոսի սոցիալական հոգեբանության մի քանի հարցեր» հոդվածում արել է նաև հետևյալ ուշագրության արժանի ընդհանրացումը. «Մաթևոսյանը ոչ թե կյանքի հոսքը կողքից դիտող է, այլ ինքը այդ հոսքի մեջ է, հոսքային բազմաբարդ ազդակների անմիջական կրողն է»¹:

Միանգամայն ճշգրիտ դիտարկում, որ առավելապես վերաբերում է 70-ական թվականների պատումներին և ամենից առաջ սկզբնապես «Երկրի ջիղը», ապա «Աշնան արև» վերանվանված վիպակին:

Կառուցվածքով ու կերպով այդ վիպակը «կյանքի հոսք է»՝ ամբողջությամբ: Պատումի մի ծայրից մյուսը՝ Մմակուռի մեկօրյա իրադարձերի պատմությունն է: Այդ պատմության թելը գտնվում է գլխավոր հերոսուհու՝ Աղունի ձեռքին:

լինելով «կյանքի հոսքի» ստեղծագործություն, որում տիրապետող են զիգզագներն ու խառնապատկերները, «Աշնան արևը», այնուամենայնիվ, զերծ չէ սյուժետային ինչ-ինչ որոշակիության հասած գծերից:

Այդպիսին է հենց Աղունի մուտքը. նա պատրաստվում է ճանապարհվելու Երևան՝ ամուսնացնելու համար իր ավագ ուսանող որդուն: Վիպակի ռուսերեն թարգմանությունը այդպես էլ կոչվում է՝ «Мать едет женить сына»:

Սա է այն գլխավոր առանցքը՝ Աղունի ճանապարհի նախապատրաստությունը, որին շրջապատում են այլևայլ մանր ու մեծ կենցաղային պատմություններ՝ ամենուրեք ենթարկված իր՝ Աղունի, «ներքին մտքերի» շղթայական շարժման ընթացքին:

Նոր ճանապարհից առաջ, ապրելակերպի իր նոր դիրքերից, Աղունը մտովի, հիշողությունների օրենքով, վերադառնում է անցած հին ճանապարհներին, կենսագրությանն ու ճակատագրին:

Հին ճանապարհն այլևս դարձել է վաղեմի հիշողություն, ուստի և հոգեբանական առումով միանգամայն տրամաբանական է, որ իր այսօրվա «բարեկեցության», նույնն է թե հաղթության դիրքերից Աղունը գնահատում էր իր կյանքի այն հատվածը, որի մասին ասում է. «—Ես շուն եմ»: Այն շունը, որին հալածում էին ամենքը՝ ապին, նանը, տեգրը, ամուսինը, հարևանը, երեխաները, բոլորը: Ամբողջ, բառացիորեն ամբողջ Մմակուտը, ուր հարս էր եկել վանքերեցի (հարևան Վանքեր գյուղացի) Աղունը:

Երևան գնալով՝ մայրաքաղաք ճանապարհվելու եռուզեռի մեջ, ավանդական գորգն ու կարպետը, յուղն ու պանիրը, ձվի կողովները, մյուս բեռները առանձնացնելիս՝ Աղունը

հանկարծակի մի «շարժումով» վերադառնում է սեփական ակունքներին. որբ, դաժան, անմայր մանկությունը, խորթ մոր անմարդկային վերաբերմունքին («անընդունակ» լինելու պատճառաբանությամբ Աղունին հանում է դպրոցից), հարազատ իշխան հոր անտարբերությանը, ապա հարսնությանը՝ «անիծած հարսի» տխուր կենսավիճակին, անվերջ, անդադար շարունակվող հալածանքներին, Սիմոնի ամբողջ ազդուտակից ստացած ֆիզիկական անարգանքներին ու բարոյական վիրավորանքներին:

Աղունի ինքնակենսագրության ամեն մի օղակ ու դեպք բառացիորեն դրամա է, հոգեկան, ֆիզիկական և բարոյական ուժերի կորստյան ցավազին դրամա:

Այդ դրամայից էլ սկիզբ են առնում Աղունի բնավորության մի շարք էական, որոշիչ հատկանիշները: Առաջին հերթին՝ մաքսառդի, ինքնահաստատման, տոկունության և դիմադրողականության հատկանիշը, որը նրա ապրած «շան կյանքի» տված դասն է: Աղունի էության մեջ, իր իսկ խոստովանությամբ, արթնացել և գործում է հայրական՝ իր հայր իշխանից փոխանցված վրիժառու տարերթը, կռվարարության գեներ: Գեղջկուհու բնազդով Աղունը զգում է, որ ծնակուտի հարսին, այսինքն իրեն, հալածողները՝ սկեսրայրից ու սկեսուրից մինչև ետևից «առնաուտ» կանչող գյուղական երեխաները, վերջիվերջո, ալարկոտ, անկյանք, անշարժ ծառեր են, որոնց դեմ «սառը պատերազմ» մղելը ունի նաև նրանց դիմադրողականության պոտենցիալը արթնացնելու նպատակ:

Իր մենախոսական պատումի մեջ Աղունը շարունակ շեշտում է կյանքի, ոչ միայն իր, այլև բոլորի՝ հանուրի կյանքի դժվարության փաստը, իր զննումները ընդհանրաց-

նելով՝ «Այս աշխարհն ինչու է այսքան դժվար» փիլիսոփայական բանաձևով:

Դժվարությունների առաջ, սակայն, նա ոչ միայն ծնկի չի գալիս, այլև դրանց հաղթահարումը համարում է յուրաքանչյուրի վարքագծի պարտադիր հատկությունը, նաև բնական իրավունքը՝ այս աշխարհում իր տեղը, իր ծմակն ունենալու համար:

Երևանի դրամատիկական թատրոնի բեմականացման մեջ իրավացիորեն գլխավոր շեշտը դրվել է կերպարի հենց այս կողմի՝ աշխարհի իր անկյան որոնման թեմայի վրա:

Ռուս քննադատ Ալլա Մարչենկոյի բնութագրությամբ Աղունը «սառը պատերազմի» է մղվում ամբողջ շրջապատի հետ²: Ինչպես երևում է նրա հուշարկումներից, դեռ հարսնության առաջին օրերից Աղունը պատերազմը տարել է՝ իր օջախը, աշխարհի իր անկյունը ստեղծելու որոշակի ուղղությամբ:

Արդեն իսկ ծնունդով լինելով լեզվանի, Աղունը ոչ միայն իրեն չի պահում «սուր լեզուն» («Լեզուդ քեզ քաշի», — հորդորում են տնեցիները), այլև հենց դրանով է սկսում իր գործը:

Իհարկե, սուր լեզուն նրա միակ զենքը չէ: Աղունն ունի ուրիշ զենքեր, ինչպես ուժեղ, անսասան բնավորությունը, գեղջկական պատվախնդրությունը, ինչպես մայրական անդրդվելի բնազդը, ինչպես աշխատավոր բեռնաձիու դավանանքը (քննադատներից մեկը նրան բնութագրել է «ոսկի ձեռքեր» խոսքով): Արձակագիրը Աղունի հետ կապված «պատկերների ամբողջ շղթան» (սա նրա գեղագիտական ելագիծն է) ասպարեզ հանելով, դրանով իսկ վերակոչում է նրա կերպարի բազմաբնույթությունը, նրա ճակատագիրը

ներկայացնելով իբրև դրամատիկ հակասությունների մի հանգույց,— կովարար և հնազանդվող, հպարտ և զղջացող, շար և բարի, ամոթխած և պարծենկոտ, պարտվող և հաղթող: Նշանակալից են նրա մտքերը գոյության օրենքների վերաբերյալ: Ասենք այն դատողությունը, որի համաձայն մարդ այնքան քաղցր չպիտի լինի, որ նրան ուտեն, ոչ էլ այնքան դառը պիտի լինի, որ նրանից երես շրջեն: Կամ էլ այն միտքը, թե «Մարդը մի անգամ է լինում», նա չի կրկնվում, ուստի և այնպես պետք է ապրի, որ չափսոսաս տանուլ տված կյանքի համար:

Աղունը անշափ բարդ, բազմաճյուղ բնավորություն է, թերևս ծմակուտային գեղջկուհիներից ամենաբազմաշերտը:

Նա գործում է ոչ թե ընդարձակածավալ տարածության մեջ, այլ որոշ առումով «կամերային» նեղ ոլորտում՝ ամուսնու, սկեսրոջ, տղայի, նորահարսի հարաբերություններում: Այդ հարաբերությունների մեջ էլ ամբողջանում է նրա կերպարը:

Առաջին հարազատը, իհարկե, նրա ամուսին Սիմոնն է, գյուղական յուրօրինակ մի բնավորություն, ինքնատիպ վարք ու բարքով: Աղունի հարսնությունը, Սիմոնի փեսայությունը կայացել է մի այնպիսի ժամանակաշրջանում, որը հասարակագիտության բառուբանով կոչվում է «նահապետական կապերի թուլացման ժամանակ»:

Հիշվում են անցած-գնացած օրերը, երբ «Չորս պատի մեջ հաց էր ուտում» մի ամբողջ գերդաստան, երբ տան գլխավորը՝ ապին (Սիմոնի հայրը) սուրբ էր, ինչպես բնութագրում է նրան Աղունի սկեսուրը. «ապին սուրբ էր, է՛, սուրբ»: Դրան հետևում է Աղունի դառնացած խոսքը՝ «Սուրբ էր, բա սուրբ չէր»: Եվ Աղունը հիշում է ապու դաժան խոսքը

իր հասցեին. «Դու դեռ ըստի ես, դռան տեղն էլ գիտես, պատուհանինն էլ...»:

Այս կշտամբանքը գալիս է այն բանից, որ Աղունը «անօժիտ է», հարս է եկել բառացիորեն մերկ, ուստի և շարժում է «հարազատների» շարությունը, անգամ Սիմոնի, որը, բնությունից լինելով շատ բարի, անգամ հնազանդ, Աղունի ճակատագրի տնօրինման խնդրում չի տարբերվում յուրայիններից:

Այնուամենայնիվ, շնայած անգամ Սիմոնից ստացած վիրավորանքներին (ծեծ ու դավաճանություն), Աղունը բնական առողջ բնազդով առաջ է տանում սեփական օջախ՝ Ծմակի ստեղծման իր գործը:

«Սիմոնը ճղատվում էր կոլխոզի գործի և տան արանքում»: Նա ևս բեռնաձիերի ցեղից է, ուստի և Աղունը ցանկանում է օգտագործել հենց նրա «բեռնաձիությունը»՝ նպատակին հասնելու համար: Եվ հասնում է:

Սիմոնը, ինչպես նրան հանձնարարում է արձակագիրը, այս աշխարհում «ծառերի ցեղի» ամենաբնորոշ պատվիրակըն է, նրա մտքով չի էլ անցնում դեռ նահապետականության ինչ-ինչ փշուրներ պահպանած մեծ գերդաստանից առանձնանալու, իր սեփական և առանձին օջախը ստեղծելու հոգսը, բայց Աղունի անկոտրում կամքը և գեղջկական շինարարական բնազդը նրան ևս պարտադրում է կառուցողի պարտականություն:

Հստ էության Սիմոնը ևս ամենայն առումով կառուցող է, բայց հանրային գործերի: Իսկ Աղունը ներշնչում է նաև սեփական շահի գիտակցություն:

Եվ վերջապես, ծեծ ու կռվից, վեճ ու վիճաբանություններից հետո Աղունը և Սիմոնը կառուցում են նախկին գո-

մից տարբեր իրենց նոր տունը, նշանակում է՝ նոր օգախը, և դրանով, կարծեք թե, վերջ են տալիս «տոհմի շարունակական տնթոցին»:

Աղունը դառնում է դրության տերը, իր մակառագրի վերջին գործողությամբ կյանքի կենցաղային մանրությունների ոլորտից բարձրանում կյանքի փիլիսոփայական ճանաչման բարձունքը: Այդ բարձունքից էլ հռչակում է իր նշանավոր բանաձևերը, որոնք լայն շրջանառություն ունեն քննադատության մեկնաբանություններում՝ «մեր ցեղը գործ է անում», «ամբողջ աշխարհը Սիմոնին պարտք է «պինդ ցեղ ենք, կանք»:

Տառապանքը, նաև աշխատանքը Աղունին, որը ընդամենն ուներ «Մի լեզու... մի խեղճուկրակ ամուսին և մի կարպետ»,— Աղունին բարձրացնում են փիլիսոփայական-վերլուծական կեցվածքի դիրքին:

Աղունի մեկ օրը շատ երկար է տևում, ինչպես երկար է տևում Չինգիզ Այթմատովի վեպի հերոսի՝ Նդիգելի մեկ օրը:

Բայց այդ մեկ օրը այնքան բովանդակալից, այնքան տարողունակ է, որ բավարար է Աղունի կերպարի ամբողջացման, ի դեմս այդ կերպարի հայ գեղջկուհու ազգային խառնվածքը արտահայտելու համար:

Աղունը Հրանտ Մաթևոսյանի գրչի տակ վերածում է, թող զարմանալի և արտառոց չթվա, հայրենի հողի կերպարի, նրա արմատները ամուր, շատ ամուր կերպով մեխված են հայրենի հողի խորքերում, որտեղից էլ, աներևույթ մի ուժով, նա վերաքաղում է իր բնավորության եռանդուն լիցքերը: Նրա երակներում հոսում է Հողի արյունը: Դա է բովանդակություն տալիս նրա էությանը, բարություն, խիղճ

վերապահում նրա արարքներին, որոնք արտաքին կոշտության տպավորությունից ավելի թողնում են ներքին մեղմության տպավորություն:

Աղունի էության մեջ կա մի անիմանալի հավատ կյանքի հանդեպ: Դա ևս բացատրվում է հողի արյան բարենպաստ գերուի:

Հողի արյունն է նրան դարձնում ալդպես ուժեղ և դիմադրողունակ. «Երեխա էինք, աղջիկ էինք, հարս էինք, դեռ երեկ էր՝ կարոտում ու սպասում էինք ինչի՞: Մի լավ բանի սպասումից սիրտներս թպրտում էր ինչու՞: Աքաղաղը կանչում էր լուսամուտի տակ՝ ասում էինք հյուր է գալու: Սիրտներս հոգնեց թպրտալուց, էլ չի խփում: Օ՜ֆ, հյուր էր գալու, հյուր էր գալու, հյուր էր գալու, սիրտներս պատռեց լավի կարոտից... Օֆ, պատերազմ էր՝ մաճ էինք բռնում ու լաց էինք լինում, կալ էինք կալսում, պարկ էինք քարշ տալիս, հունձ էինք անում, եզ էինք պալտում, երգում էինք ու լաց էինք լինում, կարոտում էինք ու սպասում էինք ինչի՞»:

Աղունը իր գործով արդարացնում է իր իսկ բանաձևը՝ «Տանջանքը մարդու համար է»: Աղունը առարկայական ցուցումն է Մաթևոսյանի «Զրույց իր և մայրերի հետ» նոթի այն մտքի, ըստ որի պատերազմի ժամանակ տղամարդիկ գնացին ռազմաճակատ և «Վիթխարի երկրի... հոգսը դարձյալ կանանց, մայրերի և երեխաների վրա մնաց»:

Մաթևոսյանը գտնում է, որ կյանքի այդ կետից սկսվեց «միբօրյա մայրիշխանությունը»: Դրա իմաստը հանգում է նրան, որ ավելի քան կարևոր է տնտեսության, օջախի կառավարումը կանանց հանձնելը. «Քաղաքակրթության բերած այս նեղ պայմաններում պետք է գտնենք... ձեր... որ

կինը, քիչ կորուստներ տալով իր մայրիշխանությունից, շարունակի կառավարել»։ Նա ավելացնում է նաև, որ «հայի փիլիսոփայությունը կնոջը ետին պլան չի մղում»։

Աղունը հեղինակի այս մտորումների վիպական իրացումն էր։

Աղունը նաև մայրական հզոր բնազդի մարմնացումն է։ Մայրությունը ևս նրա համար մաքառման ձև է։

«Կնյազ Իշխանի տանը ես քոծ էի, ես էնտեղ մայր չունեի»։ Դառն ճակատագրի այս դրվագը Աղունին ներշնչում է մայրության հասկացության մեջ թաքնված խորունկ կենսափիլիսոփայությունը, որի համաձայն մայր-կինը պարտավոր է անել ամեն ինչ որդիներին ճիշտ ճանապարհի վրա դնելու համար. «Գնա, Աղունիկ, Սիմոնից մարդ սարքիր, գոմից տուն սարքիր, Արմենակից Արմենակ սարքիր...»։

Գյուղից Երևան տեղափոխվող բեռը, ապա և դժվարին ճանապարհորդությունը խորհրդանշում են մայրության հաղթանակը, որը, իհարկե, առաջ է բերում դժգոհություններ. «Մարդդ մեղք է, մարդիցդ հանել ես, տալիս ես ուրիշի աղջկան»։

Աղունը չափազանց զգայուն է ոչ միայն Արմենակի՝ ապագա գրողի հանդեպ, այլև կրտսեր որդուն՝ Սերոբի, որին հորդորում է. «Գրիչ վերցնես, եղան չվերցնես, որպեսզի մարդ դառնաս...»։

Աղունը՝ ծածանելով պայքարի դրոշմը, մարտահրավեր է նետում ոչ միայն Ծմակուտին, այլև, որոշ առումով, նաև քաղաքին, որը որդուն առնելով իր գիրկը, այդուամենայնիվ, նրա միջից հանում է կենսական ուժերը։ Պատահական չէ նրա «քաղաքի տները շմռնի» ռեպլիկը և ոչ էլ սկեսուր Արուսի նզովքը. «Քաղաքիդ գլուխը հողեմ»։

Ճիշտ է, իր տոհմական հպարտությունը Աղունիին թույլ չի տալիս մանրանալու, ավելին, նա ցուցադրաբար Մմակուտից վրեժ է լուծում իր բեռութարձով, որդու «օժիտով», սակայն հոգու խորքում մերված չի քաղաքին ու քաղաքակրթությանը: Դրա ապացույցն են նաև կասկածները հարսի հանդեպ՝ ինչպիսին է լինելու, ինչպես է վերաբերվելու որդու ծնողներին, ինչ չափով է քաշելու գրող դառնալու մղումներով համակված իր որդու բեռի ծանրությունը: Նա երազում է, որ հարսն էլ, ինչպես ինքը, լինի տնտեսվար ու մաքառող:

«Աշնան արևը», ըստ էության, ոչ միայն Աղունի. այլև Սիմոնի բախտախաղն է՝ ըստ «վիպալնության» գրականագիտական այն բնորոշման, որ տվել է ռուս ականավոր տեսաբան Վ. Շկլովսկին⁴: Սիմոնի բախտախաղը ևս իրացվում է նրան բաժին հասած զանազան՝ սոցիալական, բարոյական-հոգեբանական, ֆիզիկական դիմադրությունների հաղթահարման ճանապարհով:

Աղունը երեսունյոթ տարեկան է, Սիմոնը՝ քառասունութ: Բայց այդ հասակում նրանք ունենում են նոր ծնունդ: Սա իր հերթին:

Անդրադառնալով Սիմոնի անցյալին, Աղունն ասում է, թե՝ «մարդիս կեսը իմն է եղել, կեսը՝ ուրիշինը»: Սա բազմախորհուրդ գնահատական է: Սիմոնի մի ոտքը իր տանն է, մյուսը՝ կոլխոզում:

Սիմոնը Աղունի ամուսինն է, սակայն գյուղի կանայք աչք ունեն նրա վրա, ասում են, որ Սիմոնը պատերազմից վերադարձել է ոչ միայն Աղունի, այլև որբեայրի կանանց համար: Ինքը՝ Սիմոնն էլ հաստատում է այս կարծիքը, կապվելով Սոնայի հետ: Այն գեղջկուհու, որի մասին ասվում է.

«եթէ պատերազմ չլիներ՝ Սոնան էլ կունենար իր սեփական ամուսինը»։ Սիմոնը,— ասում է Աղունը— «մուրճ է գլխիս և ոչ թե ամուսին»։

Իրապես, շնայած խեղճությանը, «խեղճ ժպիտին», «ծառային» անշարժությանը, ճորտային խոնարհությանը, «անլեզու» կեցվածքին, մի խոսքով՝ «սիմոնությանը», նա գեղջկական աշխարհի գլխավոր դեմքերից է, ինչպես Աղունը։

Ի՞նչն է նրան դարձնում գլխավոր դեմք։

Բեռնաձիությունը։

Սիմոնը ևս բեռնաձիերի տոհմից է, գիշեր ու զօր աշխատանքի մեջ, անդադար ու անհանգիստ աշխատող։ Սայլ է սարքում, պատ է շարում, հունձ է անում, ձեռքից գալիս է ամեն ինչ։

Սիմոնի կերպարի ամբողջացման առումով չափազանց հետաքրքրական է այն օրվա նկարագրությունը, երբ լսում է աղջկա փախուստի մասին և հյուրասիրում է զավակի ծննդի առթիվ աչքալույսի եկած «տղերքին»։

«Սիմոնը, հոգնած ու խուլ, հնձից եկավ տուն՝ լույսերը վառվում էին, շունը փաթաթվեց ոտքերին, այգում քըքշում էր առվի ջուրը, բուխարու մեջ մարմրում էր թեյի կրակը, բայց տունը լռու»։

Աղջիկը դպրոցում քննություն է հանձնել և պատմության դասատուի հետ փախել Կիրովական։ Սիմոնը լուրի տպավորության տակ ընդամենը ասում է հետևյալը. «Արմենակը գա՛ մի բան կմտածենք...», նրան ավելի մտահոգում-մտատանջում է իր նորածին երեխան. «Աղունիկ ջան, ո՞նց ես,— կամաց հարցրեց Սիմոնը։ —էն ո՞վ են։ —Տղերքն են, կանչել եմ մի-մի բաժակ խմեն։ —Ի՞նչ տղերք։ —Դե

տղերքն, էլի, հնձվորները... տղերքը ջարդվածի պես թափվել էին,— շսափրված, կնճիռ-կնճիռ, ճաղատ-կիսաճաղատ...»։

Սիմոնին հարազատ են հենց այդ մարդիկ՝ հնձվորները, որոնք արտահայտում են իր իսկ էության մեջ տարիների ընթացքում խմորված փիլիսոփայությունը՝ անշարունակ, հնազանդության, բեռնաձիռության։

Նրա էության մեջ ևս գործում է Հողի արյունը, սակայն ոչ թե վարար-հարձակողական լիցքով, այլ հանգիստ-համակերպվող-լուսկյաց ձևերով։

Աղոնի պես Սիմոնը նույնպես իմաստուն է։

Նա չի խոսել ու չի ըմբոստացել (երբեմն միայն բարկությունից ուրաքը նետել է այգին և մտել տուն), իր մեծ գլուխը քաշ աշխատել մեկ այս, մեկ այն տեղում, սակայն իմաստուն է այնքան, որ ընտանեկան կյանքի իրարանցման մեջ կարողացել է գնահատել սերը, զգացմունքը. «Սոնայի տան մոտ Սիմոնը կանգ առավ, արահետը թեքեց, գնաց մոլորվեց գոմի ծածկի մոտ, որտեղ Սոնան չրխկոցով տախտակ էր թափում։ Մորից մերկ Սոնան քնել էր վերմակի վրա և աղջամուղջի մեջ թուխ էր։ Ինչու՞ է աշխարհն այսքան հիմար, անհասկանալի և կեղտոտ։ Սիմոնը մեխվել էր Սոնայի տան մոտ, և նեղվածք ու ցուրտ էր, և ձգող ոչ մի տաք անկյուն չկար, քանի որ նա ուզում էր միայն Սոնային, իսկ Սոնան մեռած ու հողավորված էր, իսկ ժայռատակի տունը կոպիտ ու թշնամի էր Սիմոնին»։

Սիմոնը նույնպես խորապես վերապրում է իր աշխարհի փուլզումը՝ քաղաքի դրդապատճառներով։ Այս առումով վերին աստիճանի խորհրդանշական է «Աշնան արևի» վերջին պարբերությունը.

«Հանգած շարժիչով՝ մեքենան գլորվեց ձորը, ղողաաց-
ղողաաց, ետ գնաց ու բարձրացավ— Սիմոնը ձիու կողքին
կանգնել էր ու ձեռքը բարձրացրած նայում էր, թե բան էր
ասում»:

Սիմոնը գիտի, որ քաղաքն անելու է իրենը, որ անգամ
Աղունի նման գյուղին կպած գեղջկուհին հանուն ցուցադրա-
կանություն, հանուն մարդկային արժանապատվության բռն-
եկու է քաղաքի պոչից, որ իր դեմ Աղունի սկսած պայքարը
պայքար է հանուն իշխանի պալատները հիշեցնող բարե-
կեցության, որ Աղունը ցանկանում է իրենից պատրաստել
իշխանի նման կայծակ, որ ինքը կամաց-կամաց իր դիրքերը
զիջում է քաղաքային բարքերին:

Եվ դրա համար էլ այդպես տխուր է ու այդպես մտա-
հոգ, հայրենի եզերքում հալածական, ինչպես ներկայաց-
ված է «Աշնան արևի» վերջին տեսարանում:

բ) ԾԱՌՆԵՐԸ

Աղունը հանդես է գալիս նաև «Ծառերը» պատումում՝
իբրև գլխավոր «գործող անձ», ավելի ստույգ՝ պատմող անձ:
«Ծառերը» ևս, ինչպես «Աշնան արևը» Աղունի մենախոս-
ությունն է իր կենսագրության անցյալ դրվագների շուրջը:

Ի տարբերություն «Աշնան արևում» Աղունի արժարժած
հարցերի բազմազանության, «Ծառերի» մենախոսության
մեջ նա հիմնականում կենտրոնանում է այս մեծ աշխար-
հում մարդուն ի վերուստ տրված ապրելու իրավունքի վրա:

Գեղջկական բնազդով Աղունը այդ թեման մեկնաբա-
նում է կենսաբանական գործոններով, ուժեղ, շար, մուկե-
նող և բարի, թույլ, ալարկոտ «արյունների» տարբերու-

թյունների շեշտումով, զննումների առարկա դարձնելով հարազատ զավակի ճակատագիրը, մտահոգությունը նրա կյանքի հետագա ընթացքով:

«Ծառերի» տեքստում վերին աստիճանի նշանակալից է Աղունի մենախոսությունը «խեղճության» նյութով: Մտովի անդրադառնալով նյութի այս ու այն արտահայտություններին, Աղունը դատապարտում է խեղճությունը. «Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա: Քո պապ ու իմ հեր Իշխանը արնագույն պուճուր մի ձի ուներ, էնքան պուճուր, որ բանակ չէին տարել — ասում է, շարությունից պայթում էր՝ որ մի ձի իրենից առաջ էր ընկնում: Հնում էր, թոքերը շխկշխկում էին, քթերից կրակ էր թռչում — իր պուճուր տեղով տրաքում էր շարությունից... Դու լավը չես: Ինչ իմացողի հարցնում եմ՝ գովում ու ծիծաղում է — իբր թե լավն ես, խղճով ես, և էդ ծիծաղն իմ սրտին դանակ է դառնում, զավակս, զավակս... մարդ չպիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան, չպիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն: ...Ասում ես խիղճ, բայց խիղճը գիտե՞ս երբ է գեղեցիկ — երբ գազանի մեջ է: Քոնը խիղճ չէ, խեղճություն է»:

Իբրև իր ասածի հակառակ օրինակ Աղունը բերում է հոր՝ Իշխանի օրինակը, որը «բոլորին կարող էր վնաս տալ»՝ «ուզածդ խեղճուկրակին»:

Իշխանին վերաբերող մտորումների շղթան ընդհատվում է իր պատրոն, տղայի պապ Ավետիքի գովքով. «Ուրիշի համար՝ մեղու, պատվաստ, կացնի կոթ, ուրիշի համար՝ սել, ամուսնացած եղբոր փոխարեն՝ բանակ, եղբոր բանտարկված տղայի համար՝ կառավարչի մոտ կոռի — նա ասածու լավությունն էր էս ամբողջ գյուղին...»:

Իշխանի և Ավետիքի տարբերությունները զննելուց հետո Աղունը վերստին անդրադառնում է որդու էությունը, որը համարժեք է Ավետիքի արյան բաղադրությանը. «Խիղճ, խղճի վրա խիղճ... ներսից խիղճ, դրսից խիղճ— դա խիղճ է, թե փալասի տիկնիկ, զավակս, զավակս, իմ հոգսս, իմ տանջանքս, իմ անհանգստությունս, իմ տառապանքս. իմ բեռս...»:

Այնուհետև՝ «Քո պապ Ավետիքի քնած, դանդաղ բարի, էն էլ ես ինչ իմանամ բարի», թե վախկոտ շեղած մի պուտ արյունը էդ ո՞նց կարողացավ կտրել մերանի պեռքո մեջ Իշխանի տված էն կատաղի վարար արյունը, անդադար, խաբեբա, շողմքոր, համարձակ, անքուն, վրիժառու, զնգուն-զվարթ-ավազակ առնաուտի արյունը քո մեջ էդ ո՞նց կտրվեց Ավետիքի քնած մի պուտ արյունից...»:

Եվս մի բաղվածք Աղունի ահագնացող-շիկացող խոսք-մենախոսությունից. «Զէ՛ մի. դուք սպասեք ձեր դրախտին՝ որ վանքի զանգերն իրիկվա մեջ զրնգան, իրիկվա մեջ վանքի աղբյուրը երգի, հոգնած իրիկվա միջով ձեզ բարձած բերեն, վերցնեն ձեր բեռը քրիստոսի իրիկվա մեջ...»:

Կյանքի հանդեպ արտահայտվող տարբեր վերաբերմունքների, տարբեր դիրքերի նախաբանային մեկնաբանությունից հետո, այն մեկնաբանությունից, որում Աղունը երևում է իբրև կյանքի խոր վերլուծող, Մաթևոսյանը «արլան», «խղճի» ու «խեղճության» մտորումներին գումարում է ևս մի էական մտորում՝ կապված մարդու կյանքում հիշողության ճակատագրական դերի հետ: Աղունը մենախոսում է. «Հիշողությունը դրած է անասունի և մարդու արանքում: Հիշողության մեջ ես՝ ուրեմն վառվում ես, մարդ ես. հաշիվներ ունես, անհանգիստ ես— հիշողության մեջ չես՝ իրե՛ն

բաց դաշտում կովն արածում է առանց հիշողութիւնների, իսկ հորթին երեկ են մորթել...»:

«Կովի հորթի» զուգորդական-այլաբանական նախադասութեանը հետևում է. «Քոնոնց կտրում են, մորթում են, զրկում են, ծաղրում են—քոնոնք իրենց հիշողութիւնից փախչում են, և նորից կզրկվեն ու նորից կզրկվեն ու նորից, ու նորից հիշողութիւն չեն ունենա, որովհետև վախենում են ծաղրին բռունցքով ու զրկելուն կտրելով պատասխանել...»:

Ուշագրավ են Աղունի դատողութիւնները հիշողութիւն չունեցողների սիրո մասին. «Սիրում եք, քանի որ... վախենում եք ատելուց...»: Նորից մտաբերում է հորը՝ իշխանին. «Իմ հերը չէր մոռանում, իմ հերը մեծ պաշարի տեր էր: Ոսկու պես, ոսկու պես, իր պահած ոսկու պես մեկ աչքառ էր ելնում իմ հոր հիշողութիւնը, մեկ թաքցվում, բայց երբեք չէր կորչում, երբեք...»:

Իշխան հոր մեծարանքը Աղունը կոնկրետացնում է Իվան Արզումանովի հետ կապված պատմութեամբ, այսպես կոչված «ղաշաղության գործով»:

Մինչ Արզումանովները, որոնք «խշխշում ու ճոճում են» իբրև դրութեան տերեր, ցանկանում են ծնկի բերել իշխանին, սրան կոչել ինքնակամ կախաղանի («դեռ չե՞ն կախել», «գնա կախվելու»), վերջինս ի հայտ է բերում այնպիսի անհնազանդութիւն («Ես տանձի չի՞ր եմ»), որ դրութեան տերերը տեղի են տալիս: Աղունի մտաբերումով իշխանը այս աշխարհում ապրել է իբրև մարդ և ոչ թե իբրև «անշարժ ծառ»: Իսկ «քոնոնք»,— հանդիմանում է զավակին,— ապրում են իբրև ծառ, «ծառերի պես կան, ոտի վրա փտում են»:

Աղունի մենախոսությունը բովանդակ էությամբ ընդ-վզում է այն մարդկանց անշարժության դեմ, որոնք «մա-տաղի գառ» են և «հանդի ծառ», որոնք՝ «ուժ լուծն էլ լինի—լծկանն իրենք են», «ուժ հացվոր—իրենք հաց», «ուժ կաց-նավոր՝ իրենք ծառ»:

Աղունն ասում է. «Ձերոնք մի հերոսական, մի կարմիր, մի չրխկան մահ չեն ունեցել», որովհետև «աշխարհի ոչ շարն են հասկանում, ոչ բարին,— ծառի, թփի, ինչ ասեմ, լծկանի, ի՞նչ ասեմ, խոտի պես կան, շար ու բարու ցավը իրենցը չէ...»: Թեև մենախոսության հաջորդական շղթայի նոր օղակներում Աղունը, կարելի է ասել, գնում է շարու-թյունից, վրեժի տարերքից լիցքաթափման, այդուամենայ-նիվ մի զգաստ պահի էլ գտնում է, որ ապրելու իրավունք ձեռք բերելու համար չպետք է մոռանալ ու «ներել, ներել, ներել—ինչի՞ համար»: Պետք է հրաժարվել «ծառությու-նից», պետք է նվաճել կյանքը. «էսքան շարություն ու էս-քան ներել, ներել, մոռանալ, ներել, ներել ու էսքան շարու-թյուն: Մեղավորը ո՞վ է— դու, զավակս, իմ հյուսս, իմ տառապանքս, իմ տանջանքս, մեղավորը դու ես»:

Աղունի էության ամբողջացման համար խորհրդանշա-կան է հակումը դեպի «ավետիքյան արյունը», դեպի բա-րությունը:

Ծիշտ է նկատել Ի. Զոլոտուսկին. «Մայրը հանդիմա-նելով որդուն բարության համար, պաշտպանվել չկարողա-նալու համար, շար, վրիժառու, ուժեղ չլինելու համար, այ-դուամենայնիվ օրհնում է նրա անշարժությունը»⁵: Աղունն այն մտքին է, որ աշխարհի քանդվող կապերը միացնում են սերն ու բարությունը:

Թվում է, թե Աղունի այս պատգամախոսության հետ անհարիր է Աղունի մենախոսության վերջին ակորդը. «Կյանք է, զավակս: Կյանք է, ես իմ հորը չեմ պաշտպանում, ես նրանից ոչ մի օգուտ չեմ տեսել, բանտում իմ բոբիկության լրա լաց լինելուց հետո էլ նա կոշիկ չառավ, նրա օգուտը ինձ՝ քո զրնգուն ու քինոտ արյունն էր լինելու— չեղավ, էդ էլ չեղավ... բայց ես ասում եմ. իսկ լա՞վ է, որ քոնոնք՝ քո էստեղիկները ոչ կռանում են, ոչ բարձրանում, ոչ էլ ապրում— քնած, բարի՜, ալարկո՜տ կան, թե կտրեցիր՝ կտրեցիր, թե չկտրեցիր՝ ուրեմն դեռ ոտի վրա է, գլխարկը թե տարար՝ տարար, թե չտարար՝ ուրեմն դեռ գլխին է»:

Զավակի առաջ դնելով «իշխանյան» և «ավետիքյան» արյունների առեղծվածը, կարծեք թե հետևողականորեն պաշտպանելով հակածառային դիրքերը, Աղունն, այնուամենայնիվ, մարդկային տոհմի, մարդկային համայնքի շարունակությունը կապում է ավետիքյան կողմի հաղթության հետ:

գ) ՍԿԻԶԲԸ

Գրական քննադատությունը բազմիցս անդրադարձել է Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության լեյտմոտիվային գաղափարներից՝ «Սկիզբների» գաղափարին, դա համարելով այն գլխավոր կողմնորոշումներից մեկը, որով արձակագիրը լուծում է մարդկային գոյության ինքնության գեղարվեստական առաջադրությունները:

Այդ հանգամանքը առանձին սրությամբ ընդգծված է 'գոր Ջոլոտուկու «Տոհմի հավերժությունը»⁶ տարողունակ հոդվածում: Քննադատի կարծիքով «Սկիզբը», որ շատ էա-

կան աշխարհայացքային առանցք է Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, հավասարաթեք է «տոհմի», ոչ միայն իր, այլև առհասարակ «մարդկային տոհմի» շարունակելիության գաղափարին: Զարգացնելով Ի. Զուլտուսկու վարկածը, Ս. Աղաբաբյանը գտնում է, որ «Սկիզբների՝ տոհմի անընդհատության» գաղափարը երևում է ոչ թե «միանշանակ հանրահայտնիության տեսքով, այլ բազմազան ձև ու կերպերով, իբրև հարուստ, բազմակողմանի կյանքից, այդ կյանքի դրամատիկ «պայթյուններից» ծագած բովանդակություն»⁷:

Հիշյալ մտքի ցայտուն օրինակ է համարվում «Սկիզբը» խորագրով պատումը:

Ի տարբերություն այն պատումների, որոնցում «Սկիզբը» դիտվում է իբրև կյանքի ճանապարհ անցած հերոսի վերադարձ դեպի իր ակունքները (մոտավորապես Համո Սահյանի պոեզիայում հաճախ հոլովվող «Վերադարձի» բովանդակությամբ), «Սկիզբը» պատմվածքում երևույթը ներկայացված է իբրև ռեալություն, իբրև հերոսի կյանքի ճանապարհի Սկիզբ:

Այլ խոսքով՝ Մաթևոսյանը ներկայացնում է Արայիկ տղայի՝ պատումի հերոսի, իրական-գեղջկական մանկությունը, նախ և առաջ հովվերգական պլանով՝ բնության հեքիաթային գույների մեջ, այնուհետև՝ դրամատիկական պլանով:

Առհասարակ շատ իմաստալից և որոշիչ են Մաթևոսյանի պատումների սկիզբները: Այդպիսին է նաև «Սկիզբը» պատմվածքի մուտքը, որտեղ Արայիկ տղան հանդես է գալիս հարազատ միջավայրում՝ հայրենի բնության մթնոլորտում. «Մոռի թփից ներքև, մոռուտում, լուռության մեջ

մոռ է քաղում տղան: Մոռերը հեշտ են քաղվում՝ որովհետև տղան ճիշտ քաղվելու օրն է գտել մոռուտը, և ոչ մի մոռ գետնին չի ընկնում՝ որովհետև այդ մոռուտի բոլոր թփերը միայն տղայինն են: Եղնիկները միայն տղայինն են. եղնանիստը միայն տղայինն է, այնտեղ տղայի լիքը դույլն է. եղնիկի մեկ, երկու, երեք նստատեղ ու մորու տափակված թփերից քիչ հեռու տղայի դույլն է»:

Տղան, իսկապես, այս բնության տերն է ու շարունակությունը, ուստի և նրան խոր ցավ է պատճառում, երբ տեսնում է դույլի տեղը ինչ-որ դավադիր ձեռք փոխել է: Տղան դեռևս գիտակցության նախնական աստիճանի վրա է, սակայն զգում է հարազատ բնության վրա կախված վտանգը: Արդեն իր բնական տարերքի մեջ, մոռուտ-հաճարկուտում տղան, թեև նախնական գիտակցության աստիճանով հանձնվում է «փրիսոփայական» մտորումների. «Ինչու՞ են կանգնած ծառերը... Ինչպե՞ս է առաջացել երկիրը, ու՞ր են գնում գետերը, ի՞նչ է մտածում ձին՝ երբ չի արածում և չի շարժվում, այլ ժամերով կանգնած մտածում է, ո՞ր ծովից ինչ անտառների վրայով են գալիս ամպերը, ինչու՞ երեկոները լինում են այդպես տխուր, մտածկոտ ու ծանր, իսկ առավոտները՝ այդպես մաքուր ու հիմար...»:

Էլի ուրիշ բազմաթիվ հարցականներ են պատվում Արայիկ տղայի գլխում, նրան դնելով հայեցող-երազողի վիճակում:

Նրա երազին շուտով միանում է տառապանքը. «Տղան տնքաց ու լսեց իր տնքոցը: Եվ իր հոր տնքոցը: Եվ իր ցեղի տնքոցը»:

Ակնարկվում է ոչ թե կոնկրետ իր տոհմի տառապանքը, այլ ընդհանրապես բոլոր մարդկանց հետ կատարվող դրաման, որը հաղթահարելու համար էլ տղան տրվում է

կյանքի բազմաբարդ խնդիրների շուրջը խորհրդածությունների շղթային:

Ռուս քննադատ Ի. Դեդկովը «Նորություններ Սմակուտից» գրախոսության մեջ գրել է, որ «Մաթևոսյանի արձակը «ներքին մենախոսություններով» գրեթե մեր աչքի առաջ կատարվող իրականություն է:

«Ներքին մենախոսությունները» գիտակցության այն ուղղահայաց քայլերն են, որոնք տանում են դեպի մարդու վերապրած կյանքի խորքերը, դեպի ժամկուտյան ժամանակի ու կենցաղի խորությունները»⁸:

Իբրև հաստատումն այս մտքի, Ի. Դեդկովը բերում է վիպակի այն հատվածը, որը պատմում է տղայի և նրա հորեղբոր՝ Անդրանիկ Քառյանի ապրած ժամանակների յուրօրինակ խաչավորումից: Տղան հաճարենու բնի վրա տեսնում է հետևյալ մակագրությունը. «Անդրանիկ Քառ. 1916թ. խոզ էի պահում, մի ամպոտ օր էր:

Իր ժամանակից տղան հանեց հորեղբոր ժամանակը՝ և այդպես քիչ էր, քառասունմեկ տարի էր, տղան սակայն վախեցավ իջնել հորեղբոր ժամանակի մեջ»:

Տղան մտորում է. «Քառ՝ այսինքն Քառյան: Անդրանիկ Քառյան—Արայիկ Քառյան: Տարօրինակ էր, որ հորեղբայրը միաժամանակ այնտեղ էր, «խոզ էր պահում», և այստեղ էր, սալ էր սարքում: Մի տեսակ՝ ձիու ժամանակ էր»:

Տղան զարմանում է այս «տարօրինակության» վրա, նա խորհում է, որ կա «հաճարենու ժամանակ» և արդեն այդ ծառի հետ աճել է նաև հորեղբոր անունը:

Տղան ծառի վրա գրելով իր անունը, կատարում է հետևյալ թվաբանական հաշվումը՝ ինքը և հորեղբայրը հին

ժամանակների մեջ են, հաճարենու ծննդյան ժամանակի և միասին էլ այժմ խոզ են պահում:

Թվաբանական այս գործողությունը պատմվածքի աշխարհայացքային հանգույցների համար շատ էական է: Ժամանակների խաշավորման խոհական իմաստն այն է, որ Մմակուտի իրականությունը իր բազմազանությամբ գեղեցիկ իրականություն է, որ ինչքան շատ ժամանակային միավորներ է ընդգրկում կյանքը, ինչքան գիտակցվում է այն, այնքան արժանի է դրական վերաբերմունքի:

Ժամանակների հոսքի մեջ էլ իր ճանապարհն է ըսկըսում տղան, բնության գույների արբեցումից և ժամանակների շարունակելիության զգացողությունից զալով-հասնելով կյանքի դրամատիկ բովանդակության ըմբռնմանը: Եվ այսպես, իրար են խառնվում գոյության հեթանոսական, տոնական թրթիռները և դրամաները. տղայի քույրը, զատիկ երազող երեխան, Մմակուտի տեսքը («Մմակուտը միայն կանաչ է»), տղայի հիացմունքը եղնիկների «հայր-մայր-հորթ» ընտանիքից, նրա ծիսական վերաբերմունքը բացատի ձիու հանդեպ («ինչ է մտածում ձին, երբ չի արածում և չի շարժվում»)՝ սա մի կողմից: Իսկ մյուս կողմից տղայի տեսադաշտում հայտնվում են վիթխարի անբան կինը՝ իր աղջիկներով, լեռնիկ-լեռնոն, սրա անթև սպիտակ շապկավոր հայրը, կարմիր շորավոր կինը, որոնք բացատում աղբյուր-հուշարձան են կառուցում պապի համար:

Իրարախույս բեռների արանքում Արայիկ տղայի հոգու մեջ իրենց որոշակի հետագիծն են թողնում նաև դպրոցի դիրեկտոր Գրիգորյանի միակ տղայի մահը, այրի Մարիամի անգորությունը («Եվ մոր կողքին՝ Մարիամը մեղք էր»), խեղճացած ձին («ձիու մեջ վարդ չկար, նա այժմ բեռնաձի

էր»): Ալխոյի պառավութիւնը («Լեռնոն ուզում է քշել ձին»)...

Տղայի համար աստիճանաբար շողափելի էն դառնում մարդկային ճակատագրերի դրամատիկ էութիւնները:

Մի հարցազրույցում Հրանտ Մաթևոսյանը ասում է, որ «Սկիզբը» այն տղայի պատումն է, որն իր ուսերին է վերցրել աշխարհի ամբողջ կարգ ու սարքի պատասխանատվության բեռը: Եթե գրվածքին նայենք ընդգրկումների՝ կյանքի բազմազանութիւնը արտացոլելու տեսակետից, հազիվ թե կարելի լինի համաձայնվել հեղինակի հետ: Իսկ եթե տղայի պատումը դիտենք իբրև հուզական վերաբերմունք կյանքի հակադրութիւնների՝ մարդկայնութիւն և անմարդկայնութիւն, հոգու մաքրութիւն և քաղքենիութիւն, բնութենապաշտութիւն և բնութիւն սպառողական ավերման դիրքերից, ապա միանգամայն ճշգրիտ կերպան արձակագրի խոսքերը:

Նրա մտահղացումը այդպիսին է: Տղան պատումի հենց սկզբից գտնվում է ներքին և արտաքին պայքարի իրադրութիւն մեջ: Այդ պայքարը, քայլ առ քայլ նախապատրաստվելով, գազաթնակետին է հասնում տղայի և Լեռնիկ անունով քաղաքաբնակի հոգեկան-ֆիզիկական գոտեմարտում: Այդ գոտեմարտը «Սկիզբը» պատումի դրամատիկական բարձրակետն է:

Արայիկ—Լեռնիկ հակադրութիւնը, թեև ավարտվում է ծեծով (Լեռնիկը խփում է հակառակորդի ծնոտին), սակայն նրանց կռիվը նախ և առաջ բարոյական կռիվ է, սկզբունքների պայքար:

Լեռնիկի հետ են կարմիր շորավորը, սպիտակ շապկավորը՝ կյանքի փրփուրները, Արայիկի հետ՝ անտառի բա-

ցատչ. գետակի մրմունջը, ձին, Մմակուտի ժամանակը, տոհմի շարշարանքը, Տոհմը:

Հակադրությունը պատմվածքում մերթնդմերթ մեղմացվում է տղայի բանաստեղծական տխրություններով, որի դրվագներից մեկն էլ Տղայի և Ալխոյի հարազատության պատկերն է. «Ալխո, ասաց տղան և մի քիչ կանգնեց նրա կողքին, Ալխո: Եվ այդպես ձիու մոտ կանգնած՝ տղան կարոտեց հորեղբոր դռանը, հովտի տանձենուն, հոր մազոտ դեմքին ու ձեռքին՝ երբ հայրը հնձից եկել է ու թախտին թեք է ընկած»:

Մաթևոսյանական բազմախորհուրդ պատկեր:

դ) ԽՈՒՄՀԱՐ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ նյութով, ավելի ստույգ՝ նյութի աշխարհագրական տեղադրությամբ առանձնանում է մի գրվածք, որը նախապես ուներ «Խումհար» վերնագիրը, նորովի խմբագրության տարբերակում վերամկրտվեց «Մեռյալն ու կենդանին», ապա նորից անվանվեց «Խումհար»:

Ինչպես «Աշնան արևը», ինչպես «Սկիզբը», այս վիպակը նույնպես գլխավոր հերոսի մեկօրյա՝ «ցերեկվա և գիշերվա» տպավորությունների, մտորումների, հոգեկան թրթիռների գրանցում է:

Հերոսի ապրած մեկ օրը: Սա էական, գրողի արձակին բնորոշ գեղագիտական ելակետ է, որքանով նրա հայացքով մեկ օրվա իրադարձությունները միանգամայն բավարար են մարդկային բնավորությունը՝ «ամբողջ մարդը», լիուլի ճանաչելու համար:

Ի տարբերություն այն գրվածքների, որոնցում «ներքին» և «արտաքին» գործողությունները տեղի են ունենում գյուղական միջավայրում՝ Մմակուտում, «Խումհարի» գործողությունների տեղավայրը մայրաքաղաք Մոսկվան է, ուր, կինեմատոգրաֆիստների բարձրագույն դասընթացներում սովորելու է եկել Արմեն Մնացականյանը:

Առաջին անգամ վիպակում Մաթևոսյանը այդքան լայն ընդգրկումով անդրադառնում է քաղաքային նյութին և, ինչպես ինքն է արձանագրում նշանավոր հարցազրույցում («Լեզվի պոեզիան»)⁹, նոր տարբերակում համարյա ամբողջությամբ դուրս է նետել «սենտիմենտալություն» հարուցող գյուղական տեսարանները՝ «ծմակուտյան թելերը»: Այդ տեսարանները, ինչպես մտածում է արձակագիրը, կարող են զաղափարական-մտահղացումային շեշտերը գլխավորից փոխադրել երկրորդական-երրորդական մանրուքների կողմը: Ո՞րն է վիպակի մտահղացման առանցքը:

Մաթևոսյանն ասում է, որ ինքը ցանկացել է գրել իր սլատանություն հասակն ավարտող հերոսի կյանքի պատմությունը, այն հերոսի, որին գրականագիտությունն առանձնացնում է «Մեր ժամանակի հերոս» տերմինով:

Այդ հասկացության մեջ,— ասում է Մաթևոսյանը,— ինքը ղնում է միանգամայն դրական բովանդակություն: Նա ներկայացնում է ոչ թե Պեշոփինի կերպարը հիշեցնող նորագույն եսակենտրոն անհատապաշտին, այլ այն հերոսին, որը բարդ կյանքի հանգույցներում հաստատում է սեփական անհատականությունը: Այնուհետև ավելացնում է, որ իր գրվածքի հերոսը՝ Արմեն Մնացականյանը, «հուսահատորեն փորձում է պահպանել իր ներքին «ալիսյանմանու-

թյունը , դիմադրել մեծ քաղաքի «քաղցր կյանքի գայթակղություններին»:

Արձակագրի ասածը այն բանալին է, որով պետք է բացել վիպակի գազափարական-գեղարվեստական բովանդակությունը:

Հերոսի բարոյական նկարագիրը Մաթևոսյանը ստուգում-նշգրտում է նրա էությունն անհարազատ քաղաքային միջավայրում, հերոսին դնելով «բարոյական փորձարարության» ոչ այնքան դյուրին կենսավիճակների մեջ:

Փորձարկման առաջին նշանակալից դրվագը իտալացի աշխարհահռչակ կինոռեժիսոր Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի դիտումն է, մի ֆիլմ, որ հանդիսատես-հերոսի ներքնաշխարհում հրահրում է որոշակի գույն ունեցող զուգորդություններ՝ կապված սեքսուալ բովանդակության, ֆրեյդիստական համակարգերի հետ, որն իրենով լցրել է ժամանակակից քաղաքակրթության ծակուծուկերը, թափանցել է կյանքի բոլոր անկյունները:

Այդ դրվագը՝ «Գիշերի» բովանդակության մանրամասն վերաշարադրանքով ու առանձին տեսարանների ծանոթագրումներով, մեր տպավորության մեջ հրաշալի, խորապես կշռադատված նախամուտք է հերոսի ինքնորոշման հեղինակային մտահղացումը գեղարվեստորեն իրացնելու համար:

Արմեն Մնացականյանը, ինչպես հետևում է նրա մեկնաբանություններից, միանգամայն բացասաբար է վերաբերվում իր դիտած «կին-տղամարդ» հարաբերության «տեսարաններին», փուշ ու դատարկ կյանքի արտառոց, անտրամաբանական պատկերներին:

«Գիշերի» սեքսուալ շաղախը Արմենը ամբողջ օրը պահում է իր մտապատկերներում:

Իսկ այդ օրը անհանգիստ վազք է, մայրաքաղաքային տենդագին ութմին ենթարկված վազք, որի ընթացքում Արմեն Մնացականյանը շփումներ է ունենում և՛ հանրակացարանային ուսանող-ընկերների հետ, և՛ համակուրսեցիներին, և՛ հանրակացարան թափանցած «օտարների» հետ, և՛ թե դասընթացի իր մերձավորների՝ սցենարիստ Վաքսերգի, ասպիրանտ Եվա Օզերովայի, Վառլամովի և այլոց հետ:

«Շփումները» Արմեն Մնացականյանին ակամա տեղափոխում են իր գյուղը, սարերը, դեպի գեղջկական էթնոսը, հարուցելով ներկայի և անցյալի, քաղաքային և գյուղական կյանքի բաղդատու թյուներ: Եվ, այսպես, ի՞նչ եզրակացություն է հանգում վիպակի հերոսը կյանքի մեկօրյա տպավորություններից և գրգիռներից հետո, ի՞նչ է մտորում՝ հայտնվելով շփոթեցուցիչ, մոլորեցնող կենսավիճակների առաջ:

Հանրագումարի բերելով մեկ օրվա մեջ գլխով անցած էական ու անէական դիպվածները, Արմեն Մնացականյանը ցավագնորեն մտորում է՝ «Եվ այդ օրն ինձ այնպես դատարկ թվաց»:

Սա, իհարկե, «ունայնություն ունայնության» ավետարանական փիլիսոփայական կեցվածքի բանաձևումը չէ: Հերոսին դատարկ, անիմաստ է թվում ոչ թե կյանքն առհասարակ, այլ ապրած մեկ օրը, քաղաքային ոչ թե լիարյուն, այլ դատարկ կյանքի մեկ օրը, որը նրան հեռացնում է իր Սկզբից, ակունք-արմատներից:

Միանգամայն իրավացի է «Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը» գրքի հեղինակ Սարգիս Փանոսյանի այն դիտարկումը, ըստ որի ոչ մի ուրիշ հերոս այնքան ցավագին դրամատիզմով, այնքան արմատականորեն չի վերապ-

րում իր սկիզբների կորստյան (իհարկե՝ ժամանակավոր կորստյան) իրողությունը, ինչպես Արմեն Մնացականյանը¹⁰։

Կորստյան մոտիվի հետ միասին Մաթևոսյանը «իր գրվածքում զուգահեռաբար արժարժում է նաև ինքնավերադարձի մոտիվը»։ «Եվ այդ անցրած օրն ինձ այնպե՛ս դատարկ թվաց» բանաձևից անմիջապես հետո Արմեն Մնացականյանին այցելած պատկերները՝ «...և՛ բիլիարդը, և՛ այդ անվերջ խոսակցությունները, և՛ այդ թառափն ու կոնյակը, և՛ այդ Անտոնիոնին, և՛ այդ տղաների սառը խելացիությունը, և՛ այդ նկարիչները... ամեն ինչ այնքա՛ն դատարկ, անարու, անկյանք, փուչ ու հիմար թվաց, ես ինձնից այնպե՛ս զզվեցի...»։ Անկյանք օրվա տպավորությունները։ շարքում վերջին տեղում չեն սեմինարի ղեկավար Վաթսբերգի և Արմեն Մնացականյանի զրույցները՝ վերջինիս սցենարի կապակցությամբ։

Մինչ Արմեն Մնացականյանը՝ պատմելով սարերի հովիվներին նվիրված իր սցենարի բովանդակությունը, մտածում է այնպես, որ նվազագույնի հասցվեն ճշմարտության խախտումները, Վաթսբերգն այն դավանանքին է, որ այնքան էլ սարսափելի չեն իրականության գունազարդման փորձերը, որ արվեստն առհասարակ, կինոարվեստը մասնավորապես, ունեն կյանքից կտրված իրենց օրենքները։

Արմեն Մնացականյանի և Եվայի երկխոսությունը կյանքի ու արվեստի փոխհարաբերության մասին առաջին պահ թողնում է զուտ գեղագիտական տպավորություն (ինչպես նաև վիպակի այն հատվածները, որոնցում խոսք ու զրույց է գնում ձևի ու բովանդակության, էքզիստենցիալիզմի, գուղազրույցի և այլնի շուրջը), սակայն դա անմիջականորեն կապված է մերօրյա Պեշոբինի աշխարհայաց-

քային բեկումների հետ: Մինչ Արմենի հայացքով արվեստը ոչ միայն ինքնանպատակ չէ, այլև լուծում է կյանքի խնդիրներ, զրուցակիցը դավանում է հակառակը՝ արվեստագետը կյանքից վերցնում է նյութը և լուծում արվեստի իր խնդիրները:

Այս դատողությամբ Արմենը մոտենում է ինքն իրեն: Այդպիսի ինքնամերձեցման խնդիրներ ունեն նաև փոխհարաբերությունները համակուրսեցիների հետ, վերաբերմունքը Արմեն Վառլամովի հանդեպ: Ապազգայնացած մի անձնավորություն, որն ասում է, թե իբր ինքը մորուք է պահում 1915 թ. եղեռնի զոհերի հիշատակը հարգելու համար:

Արմեն Մնացականյանի համար վերին աստիճանի տհաճ է ցուցադրական, ինքնակենտրոն հայրենասիրություն:

Եվ, այսպես, Արմեն Մնացականյանը, կյանքը համարելով «լի օրերի և փուշ օրերի շարան», մի օրվա ընթացքում շփվում է այնքան փուշ բաների, որ համարյա թե մատնվում է հուսահատության: Դա առավել ցայտուն արտահայտվում է օրվա վերջում, հանրակացարանի իր սենյակի գիշերային հավաքույթի քննական վերլուծությունից հետո: Այստեղ են դարչնաթուփ կինը, Վիկտոր Իգնատևը, Նադյան, սրա ամուսին Սաշան, անծանոթ կինը՝ իր շքեղ կրծքով, էլզար Գուրամաշվիլին՝ վրացերենի իր դասերով և այլն:

Արմեն Մնացականյանին տհաճություն են պատճառում և՛ իր անկողնում քնած կինը, և՛ Սաշայի հոխորտանքները, և՛ Վիկտոր Իգնատևի փախուստը, և՛ սև բաճկոնավորը, ամենքը, որոնք ներքաշված են պորտաբույծ կյանքի քաղցր գայթակղությունների հորձանուտը: Սա այն «ցեխն» է, որից

սազատվել է ուզում Արմեն Մնացականյանը և միանալ հյուրասեր, մարդասեր, այլասեր շորաններին («կպել ես քո շորաններին»), — այս խոսքով է վաքսերգը փնովում Արմենի սցենարը):

«Խումհարը», ինչպես ասացինք, հերոսի հոգեկան աշխարհի կորուստներին զուգահեռ արժարժում է հերոսի ինքնավերադարձի նշանակալից թեման:

Առաջին մոտիվը (կորստյան) հրահրում է Արմեն Մնացականյանի ինքնորոշումը հեռվում թողած իր սարերի սլաքով:

Չափազանց ուշագրավ է հոգևոր «տառապանքի ուլի-ներով» անցած հերոսի ինքնախոստովանությունը. «՛հ, որ ունեմ՝ գյուղում է»: Սա սովորական ռեպրիկ չէ, այլ ամբողջ աշխարհայացք, ճակատագրական բացատրություն:

Մայրաքաղաքային ժխորից՝ «ցեխից» հետո, բնականաբար, հերոսը պետք է վերապրեր հեռու-հեռուներում թողած սարերի անմարելի կարոտը, սարերի վերջին հովիվների կանչի ծանրությունը, ժողովրդական կենցաղի անէացման դրաման, պետք է վերադառնար իր մանկության գույներին, իր սկզբին: Այս առումով նշանակալից են հերոսի դատողությունները հողի ու հացի, հովիվների ու հնձվորների, սարերի ու անտառների նյութերի շուրջը:

Ահա, օրինակ, հուշի մի պատառիկ գյուղի արտերի հնձի ժամանակներից. «Խելոք մի բան մտածեցինք. հնձել գիշերը, ցողի հետ: Քնել ցերեկը: Այդպես խոտը հեշտ էր կտրվում, գիշերվա անժամ քնատ հավերժության մեջ մենք հնձում էինք... — Հեթաթի մեջ էր բուրում մեր հացը...»:

Սա էլ մի պատառիկ խնձորենիների թեմայով. «...Խընձորենին բուրով զատվում է համակ կանաչից: Բույրը լըց-

վում է տերևների արանքը, խնձորենին դառնում է բույրի ծառ: Բույրը կախկիսվում է ճյուղերից, իջնում է, շոյում սամիթի ածուխ, խճճվում լոբուտի մեջ... էն ցանկապատն է, էն՝ լոբուտը, էն՝ զույգ կաղնիները, էն՝ լորի ծառը, էն՝ կարտուլի ծաղիկները. նրանք բոլորն ապրում են խնձորենի բուրուտի մեջ... Ներքևի շեկ ճանապարհին կանգ են առնում սարի հովիվն ու գամփուր: Սարի հովիվը աչքը կկոցում է և այդ արևի միջով ուզում է ասել դեպի մեր տուն... Իսկ գամփուր հոտոտում է արևը, և սարի հովիվը կանչում է դեպի մեր տուն...»:

Իր տունը սովորական այն շենքը չէ, որտեղ ապրում են: Տունը հերոսի հոգեկան ձուլվածքի խորհրդանշանն է, նաև այն աշխարհի, որտեղ նա երևում է իր բնական, անխաթար էությունը:

Մի հարցազրույցում՝ տպագրված «Գարուն» ամսագրում¹¹ Հրանտ Մաթևոսյանը գրում է, որ իր համար արձակը «պատկերների մի ամբողջ շղթա է», այդ շղթայի ամեն մի օղակ-պատկեր տրամաբանորեն հրահրում է մյուս օղակի ծնունդը: Իր ասածի վառ ցուցադրումներից է «Խումհար» վիպակի ինքնավերագարձի թեմայի պատկերային-մտածական ֆիգուրների հերթականությունը:

Պատումի ամենասկզբում իսկ կան գյուղաշխարհի կարոտի ապրումներ: Այնուհետև, իր զրույցներում նա հաճախ է վերագառնում գյուղի հողին, սարերի ամայացմանը, իր սցենարի սարերը լքող հովիվներին, որոնք սարից իջան և դարձան բանվոր, պետ, դափնեկիր և այլն: Հերոսը հիշում է պատերազմի տարիների դժվարությունները (իր կրունկի ցրտահարվելու պատմությունը), անմարդ սարերը («Սարերում մարդ չկա»):

Սեփական գյուղացավը հերոսը դնում է գործնական հողի վրա, դասընթացների ղեկավարությանը խնդրելով՝ «ինձ հեռացրեք», որովհետև «սարերում մարդ չի մնացել»:

Արմեն Մնացականյանը անընդհատ, առանց դադարի իր հուշերում ավելի քան գերզգայուն է դառնում այն օրը, երբ հորից ստանում է համբույական շնչի մի նամակ. «...փող ուղարկեմ ինձ համար մի հատ ականջավոր գլխարկ ուղարկիր, ականջներս սառչում են: Հաջողություն: Քու ղեկավարության հետ լավ կաց» — և ծանրոց, որի մեջ եղած խնձորները շաղ տալով հանրակացարանային իր սենյակում, ստեղծում է գյուղի պատրանք. «Բարձրահարկերի ու սառը մշուշի վրայով ես ինձ գյուղ էի քշում, գյուղի, մեր դռան ու այգու պատկերը տեսնում էի, բայց չէի կարողանում մերտնել ու մնալ այդ պատկերի մեջ...»:

Արմենը իր վերադարձի կենսափիլիսոփայությամբ հռչակում է անբնական, կեղծավոր, սահմանափակ, պատյանավոր կյանքից ազատագրվելու, այսպես ասած «մաքրագործվելու» անհրաժեշտությունը: Վիպակն էլ, ըստ էության, հերոսի մաքրագործման պատմությունն է՝ այդ ընթացքի հոգեբանական բազմաշերտ խոր թափանցումներով:

Այս առումով հիշարժան է հերոսի դատողությունը երկու տեսակի մարդկանց թեմայով:

«— Իմ անհատականությունը, — ասացի ես, — ես վերցրել եմ բոլորովին այլ մարդկանցից, մարդու բոլորովին այլ տեսակից, այն տեսակից, որ եթե չէր աշխատել՝ հացից ամաչում էր, թե իր մտածածը չէր՝ ասում էր «ասում են, ասվել է», եթե գործից, ընկերությունից, թշնամությունից անտղամարդ էր եղել՝ իրեն արժանի չէր համարում կնոջ ծոցը մտնել... Եվ՝ բոլորովին այլ մարդիկ, մարդու բոլոր-

րովին մի այլ տեսակ, այն տեսակը, որ պահանջում ու խժուում է և, պահանջելուց ու խժոնելուց բացի, ոչինչ չի անում, որ ամեն մի հաշիշամուլ փսլնքոտի իրավունք է տալիս դանակը ձեռքին կնոջից պարզե պահանջելու, ինձ քաշքըշում, մանրացնում, իմ անհատականությունը կեղտոտում է...»:

Հերոսի «մաքրագործման» հետ է կապված մենակության հաղթահարման թեման, որը արձակագիրը իմաստավորում է ևև Տոլստոյի «Իվան Իլյիչի մահը» պատմվածքի յուրօրինակ մեկնաբանությունը: Շարժառիթը Անտոնիեռիի ֆիլմի շուրջը Արմենի և կինոգիտության ասպիրանտ Եվա Օզերովայի գրույցն է, այն ֆիլմի, ուր ասվում է. «մարդը մենակ է»: Մտաբերվում է Իվան Իլյիչի մահը. «Մահվան անկողնում Իվան Իլյիչը մենակ է... —Նա մեռնում է, իսկ նրանք գնում են պարահանդեսի: Լքված, մենակ, անզոր՝ նա միայն կարող է լաց լինել, իսկ ղոնների ետևում նրանք ուրախ ծիծաղելով դիմակներ են փորձում, պարահանդեսային հագուստների մեջ են մտնում... իսկ Իվան Իլյիչը մեռնում է»:

Սա նաև Արմեն Մնացականյանի կարծիքն է: Նա ևս այն մտքին է, որ վերադարձը դեպի իր սկիզբը նշանակում է մենակության հաղթահարում, անհատականության հարուստացում, մարդկային հարազատություն, որի պատգամախոսը հայոց գրականության մեջ մնում է մեծ լոռեցին՝ Հովհ. Թումանյանը:



Կ) ԳՈՄԵՇԸ

Դեռ դարասկզբին Հովհաննես Թումանյանը դժգոհում էր, որ հայոց գրականության մեջ տեղ չունեն կենդանական

աշխարհի ներկայացուցիչները: Ինքն էլ այդ նյութով գրեց մի շարք քրեատոմատիական պատմվածքներ՝ «Արջաորս», «Գելը», «Եղջերուի մահը» և այլն:

Հովհաննես Թումանյանի կենդանագրությունը (անիմալիստական գրականությունը) իր հետագիծը թողեց հայ արձակի զարգացման վրա՝ երկու ուղղությամբ:

Մի ուղղությունը (Ստ. Զորյան, Վ. Անանյան) կենդանիներին ու թռչուններին ներկայացնում է իբրև կենդանի, զգացող ու «մտածող» արարածների՝ նրանց բարքերով, սովորություններով, բնազդներով, միջավայրային-բնական շաղախի մեջ:

Մյուս ուղղությունը կենդանագրության վրա դնում է ավելի բարդ խնդիրներ, ժամանակի ոսցիալական և փիլիսոփայական հիմնական հարցադրումներին պատասխանելու առաքելություններ:

Երկրորդ ուղղության շեշտված դեմքը Հրաչյա Մաթևոսյանն է, որի կենդանիների պատումները՝ «Ալխոն», «Կանաչ դաշտը», «Գոմեշը» գլուխգործոցներ են ոչ միայն ազգային գրականության չափանիշներով: Մաթևոսյանի «Գոմեշը», թերևս, նրա ստեղծագործության ամենաբարդ, դժվարությամբ վերծանվող ստեղծագործություններից է:

Դրանով են բացատրվում «Գոմեշի» գրականագիտական վերծանումների միջև եղած տարբերությունները:

Մի կարծիքի համաձայն «Գոմեշը» ներկայացնում է էպիկական աշխարհի դրամատիկական փլուզման երևույթը (և Անինսկի), մի ուրիշ կարծիք այն համարում է տոհմի-ցեղի կարոտի արձագանք (Իգոր Զոլոտուսկի), երրորդը՝ «Գոմեշին» վերագրում է մաքառող ուժի, ինքնահաստատման խորհուրդ, չորրորդը՝ գրվածքի մեջ նշմարում է բնության

ուժերի դինամիկ հավասարակշռության տարերք, հինգերորդը, վեցերորդը... պատումը համարում են միֆ և այլն, և այլն: Բոլոր այս տեսակետները ոչ թե հակադրվելով-հերքում են միմյանց, այլ հակառակը՝ լրացնում են իրար, ավելի ամբողջական դարձնելով «Գոմեշի» փիլիսոփայական բնագրի ընթերցումը: Եվ, այսպես, Գոմեշը՝ իրական-միֆական կենդանին, դուրս է եկել ճանապարհորդության՝ գտնելու այն մեկին, որ թախծում է իր համար և կանչում է իրեն:

«Հեռուների շեկ հովիտներում մշուշների տակ գոմեշների շոգած խմբեր էին օրորվում և նրանց մեջ տաք ու զորեղ մեկը, գլուխը բարձր բռնած, իր կանչը հղում էր սրան: Գոմեշը մըուկնգաց ու պոկվեց բլրի գլխից դեպի ձորը...»: Այս հազվագյուտ պահից սկսվում է գոմեշի ճանապարհորդությունը, նա գնում է գտնելու այն մեկին, որ հեռու-հեռավոր ինչ-որ տեղից կանչում է իրեն:

Դժվարին է Գոմեշի ճանապարհորդությունը. ձորից նա ընկնում է անտառ, անտառից գյուղ, գյուղից քաղաք, քաղաքից անհայտ հեռաստաններ, այդ ճանապարհն անցնում է մեծ խորհրդով՝ գտնելու աշխարհի հեքիաթային կառուցվածքը: Այս տեսանկյունը հիանալի է բացատրված Կ. Դանիելյանի «Բարի ու բազմաշերտ մի աշխարհ» ընդարձակ գրախոսության մեջ. «Բանական ու լուսավոր աշխարհը թաթախված է քնքշանքի, թախծի, գոհության, մայրության խուլ բնազդների ու բեղմնավորման կանչերի մեջ: Գոմեշը նայում է աստծու ստեղծած աշխարհին և նրան թվում է, թե համեղ ու հյութալի խոտը, որ ծամում է, առվակը, բր սառը ջուր է հպարտությամբ տանում, արևը, որ այդպես քնքշորեն հպվում է կարծր ու սարսուցենող մաշկին, լուռ

ամպը, որ հիմա կանգնել է սարի գլխին, մշուշի մեջ օրորվող կովերը, շոգի և զովության միջով ձգվող կապույտ հեռաստանները, ամեն, ամեն ինչ լուսեղեն ու հանգիստ արտաշնչում են մի քաղցր թախիծ:

...Շողը, ամպը, արևը, ծաղիկներն ու խոտերը հրահրում են թախիծ գոմեշի մեջ, նա զգում է մետաքսե ցուլի ներկայութունը և այլևս անհնար է նրան պահել, այլևս գործում է անհաղթահարելի ուժը՝ ժամանակի, հողի և սերնդագործման, և այստեղ արդեն, ինչպիս անտառում, բարձրանում է միասնական ու անվերջորեն կենսունակ հավասարակշռության օրենքը»¹²:

Հավասարակշռության այդ օրենքը, որի մասին խոսում է քննադատը, ոչ թե ի վերուստ սահմանված սուտվածային պարզե է, այլ բնության հակամարտ ուժերի բախման հետևանք:

Գոմեշը, ի վերջո, հասնում է իր նպատակին՝ աշխարհի հեքիաթային կառուցվածքի ըմբռնմանը: Սակայն այդ ըմբռնումը, «հավասարակշռության օրենքը», իրացվում է ողբերգական իրադրություններում իբրև ողբերգության հանգուցալուծում:

Գոմեշը իր հեքիաթի հետևից քայլում է իբրև մաքառման հերոս, այս կետում հավասարվելով իրենց բախտը սեփական ուժերով կող Մաթևոսյանի գեղջուկ հերոս-հերոսուհիներին, մաքառող ժողովրդին:

Նրա մաքառումը մի դրվագ է աշխարհում անընդհատ գործող բախումնային օրինաչափությունների: Պատումի մաքառման գծի վերաբերյալ Ս. Աղաբաբյանը գրում է. «Գոմեշի կերպարի մեկնաբանության մեջ, անտարակուսելիորեն, կան «կորուսյալ կյանքի» բնապաշտական կարոտի

արձագանքներ: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն է, որ, ունենալով «քաղաքակրթության» ողբերգական կապերի խոր զգացողություններ («Արևի տակ մի հոգնած գոմեշ էր գրնում»), Գոմեշը միաժամանակ այնքան «իմաստուն է», որ դառնում է ոչ թե անհետացած կյանքի խամրած տեսիլքների, այլ նայում է այն հեռաստաններին, ուր աշխարհը երևում է հեքիաթային պարզության և իրական գեղեցկության կերպերի մեջ:

Գոմեշը ոչ թե պարտության, այլ մաքառման հերոս է: Սա նշանակում է, որ իր ծառացման, իր գոմեշամարտի մեջ նա աշխարհի բարեկամն է և ոչ թե «օտարման» փիլիսոփայության կրողը»¹³:

Իրավամբ, գոմեշը՝ հայկական գոմեշամարտի մեծ հերոսը, կյանքի ողբերգական խաչմերուկներից քաշվում է դեպի լուսաբացյալ տարերքը, դեպի գոմշացույի կանչը, դեպի աշխարհ: Եվ, այսպես՝ «Գոմեշը կանգնել էր անտառի եզրին, սպիտակ լույսի դեմ, գարու արտի մոտ: Արտը լուռ սպասում էր արևի տակ: Հասկերը կեցած էին ուղիղ-ուղիղ. ոչ մեկը ոչ մեկի արևը չէր խլում: Արևը մեծ էր այդ արտի գլխին, լույսը շատ էր, յուրաքանչյուր գարեհասկ ըմպում էր իր բաժին արևն ու գնդում իր հատիկները իր ներսում, և դրանից արտը ծայրեծայր շրշում էր ջերմ լույսի մեջ»: Ուշագորավ հատված է գոմեշի վերադարձի պատումը. «Հինգերորդ օրվա երեկոյան, աղջամուղջի հետ, երբ տավարը ծանր կրծքերով կթի էր գալիս, նա հոգնած-հոգնած մտավ ուրթ: Նա ուրթ մտավ հերկից եկող եզան պես, հնձից դարձող մշակի, դարբնոց գնացող գուլթանի պես, կեսգիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի ամռան երեկու: Ծանրումեծ սպասող կովերի միջով նա եկավ, կանգ-

նեց թաղիքե հին վրանի դռանը, և ինքը վրանի շափ էր, ու հոգնած մըռլնգաց. ըըըմ:

— Զա՛ն, — ասաց նանը, — եկա՞ր»: Գոմեշը հասնում է կյանքի մեծ կարոտի և ինքնագտնումի բարձունքին:

Դա էլ պատումի փիլիսոփայական մեծ խորհուրդն է: Պատմվածքում հիշատակվում է «խսպանական ցլամարտը»: Դա պատահական զուգահեռություն չէ: Այդ զուգահեռի հարևանությամբ Մաթևոսյանը տարբերակում է հայկական գոմեշամարտի պատկերը՝ ինքնահաստատման դուրս եկած գոմեշի մաքառման մեջ տեղադրելով աշխատասիրության ու կենսասիրության, սերնդասրբագործման ազգային դարավոր կուտակումները: «Գոմեշում» իրականության նյութի կողքին մեծ տեղ են գրավում խորհրդանշանները, որոնք էլ, ըստ էության, ակնարկում են պատումի միֆականացման ընթացքը:

Իհարկե, դա ոչ թե կենդանուն մարդկային հոգի վերագրելու անիմալիստական հայացքի արտահայտություն է, այլ գտարյուն միֆի, որով առավելապես որոնվում են գոյության հավիտենական սկզբունքները՝ կյանքը և մահը, մայրությունը և կյանքի հաղթանակը: Պատմվածքի այս առանձնահատկությունն է արձանագրել Վ. Գուսևը «ЗОВЫ СТИХИИ И ГОЛОС ВЕКА»¹⁴ նյութի մեջ:

Նրա կողքին Վ. Յակիմենկոն «Գոմեշը» համարում է այլախոսական (притча) ժանրի ստեղծագործություն, ինչպես, օրինակ, Վ. Աստաֆևի «Արքա Զուկը»:

Մի փոքր այլ վերաբերմունք ունի Լև Անինսկին¹⁵, որը, ի դեմս գոմեշի ճանապարհորդության դժվարանց ուղիների, նկատում է էպիկական աշխարհի փյուզման ողբերգական

իրադրությունը: Եվ այս ամենը վկայում է երկի բովանդակության բազմաշերտ հարստությունը:

«Սահմաններ և հնարավորություններ (միֆը և այլախոսությունը ժամանակակից գրականության մեջ)» հոդվածում Վ. Յակիմենկոն անդրադառնում է նաև «Գոմեշին», դրանից առաջ էլ «Ալխոյին»՝ համարելով դրանք ալլախոսականին մերձեցող կերպարներ¹⁶:

Դա ճիշտ է, թերևս, «Գոմեշի» կապակցությամբ, ուր Հր. Մաթևոսյանը ցանկանում է «ներքուստ» վերաբնակարար աշխարհի գոմեշի ընկալումը: Աշխարհը այդ պատմվածքում երևում է իր բազմակերպություններով, որոնցում գծագրվում են երկու բևեռ՝ գործարար կյանքի հրճվանքը և դրա հետ միշտ ներկա մահվան զգացողությունը: Դրանք են փտած տանձը, չորս քաղցած գայլուկների մայրը և այլն:

Իր ճանապարհորդության ընթացքում Գոմեշը նախ և առաջ մնում է գոմեշ, նա միանգամայն իրական է քրդի, հովիվների, մայր-գայլի համար: Բայց միաժամանակ գոմեշը նաև խորհրդանշան է և իրականության չափանիշ: «Դա գոմեշ է, թե՞ թվում է», — հարցնում է հերոսներից մեկը:

Մայրություն տենչալով իր նմանից՝ իր և նրա նմանը ունենալու անձնագոհ ծառավըր գոմեշին ծանր փորձություններից հետո, պատմվածքի վերջում բերում է կյանքի առավել խորունկ գիտակցության: Գոմեշային սերնդապաշտության մեջ Մաթևոսյանը էապես խտացնում է ազգային, ինչպես և համամարդկային գոյատևման ամենօրյա գոյամարտի մեծ խորհուրդ ու կենսափիլիսոփայություն:

ՆՈՐ ՍԿԻԶԲ

ա) ՏԵՐԸ

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի առաջին հրապարակումներից կինեմատոգրաֆիստները նշմարեցին դրանց կինեմատոգրաֆիական ներքին հարուստ պաշարները՝ երկխոսությունը, առաջին և երկրորդ պլանների գոյությունը, գործողությունյան մեջ բացվող կերպարների աշխարհը և այլն:

Եվ մեկը մյուսի ետևից էկրան բարձրացան նրա արձակ գործերը՝ սկզբում «Մենք ենք, մեր սարերը», այնուհետև «Օգոստոսը», «Աշնան արևը», որոնք նոր շունչ հաղորդեցին հայկական կինոարվեստին: Իր արձակի էկրանավորումից բացի, նա գրեց կինոսցենարներ՝ Ա. Իսահակյանի «Համբերանքի շիրուխը» պատմվածքի («Ջաղացը») և Ակսել Բակունցի «Միրհավը» պատմվածքի («Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը») մոտիվներով:

Տիրապետելով կինոարվեստի գաղտնիքներին, Մաթևոսյանը գրեց «Տերը» կինովիպակը, որը առայժմ նրա կինոստեղծագործությունների բարձունքն է:

«Տերը» նախքան էկրան բարձրանալը տպագրվեց «Սովետական արվեստ» ամսագրի երկու համարում (1980, № 1, № 2), հարուցելով ընթերցողների լայն միջավայրի հիացմունքը՝ գրական խոշոր, անսովոր երևույթի հայտնությամբ։ Դրան հետևեց կինեմատոգրաֆիական մարմնացումը (ռեժիսոր Բագրատ Նովհաննիսյան, գլխավոր դերակատար՝ Խորեն Արրահամյան)։

«Տերը» կինովիպակով Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ հայտնվեց նոր շրջափուլ, ինչպես դասակարգում է գրական քննադատությունը։

Եթե 60-ական թվականների ստեղծագործության համար բնորոշ էր «բռնաձիերի» մոտիվը, 70-ական թվականների համար «սկիզբների» դարձի փիլիսոփայությունը, ապա 80-ական թվականների ստեղծագործության համար բնորոշ է Տիրուջ, երկրի, հողի ու համայնքի տիրոջ մտահոգությունը։

Տերը Մմակուտի անտառապահ Ռոստոմ Սարգսյանն է, որ իրեն համարում է Մամիկոնյանների տոհմի շառավիղը նոր ժամանակներում։ Դրա համար էլ կինովիպակում նա հանդես է գալիս մեկ Սարգսյան Ռոստոմ, մեկ Մամիկոնյան Ռոստոմ անուն-ազգանունով։

Քաջածանոթ լինելով հայրենի եզերքին, անտառապահ Ռոստոմը ականատեսն է դառնում «քաղաքակրթության» մոռոքին և ցավագնորեն վերապրում իր եզերքի գեղեցկությունների փլուզումը։ Չարաչար սխալված կլինենք, իհարկե, եթե անտառապահի կերպարը տեղադրենք կյանքի առաջադիմությանը ընդդիմադիր ուժի պաշտպանի կաղապարի մեջ։ Նա դեմընթաց է ոչ թե սոցիալական առաջադիմության նոր երևույթներին, այլ նախ և առաջ դարերով սրբագործված բարոյական արժեքների խաթարմանը՝ կեղծ քաղաքակրթու-

թյան կրունկների տակ: Իր դավանանքը, որ նաև վարքագիծ է, Տերը՝ Ռոստոմը, ձևակերպում է այս խոսքերով. «Իմ տեղն է,— գոռացինք,— իմ հայրենիքն է, իմ երկիրն է, քու օտար շնչից զզվում եմ, շեմ ուզում իմ երկիրն օտար շունչ մտնի»:

«Օտար շունչ» կոչվածը այն բարքերն են, որ այս կուսական վայրերն են բերում այն քաղաքաբնականները և հայացքները դեպի քաղաք դարձրած գյուղաբնականները, որոնք նախ և առաջ սպառողներ են, անաշխատ պորտաբույծներ:

Եվ Ռոստոմը՝ մոլեգին, ծանր բնավորության տեր անտառապահը, ներքին ամբողջ էությամբ ծառանում է «ապառողական», հետևաբար և «քաղքենիական» հոգեբանության կրողների դեմ, նրանց դեմ, ովքեր ոտնատակ են աշայիս դարերով սրբագործված ժողովրդական կարգ ու կանոնը, ովքեր իրենց անձնական բարեկեցությունը վեր են դասում հանուրի շահից:

Առաջին հերթին նա ծառանում է Հովիտ-Սմակուտ միացյալ տնտեսության ղեկավարի դեմ, որը գյուղական հին ջրաղացների ու ալգինների տեղում վեր է բարձրացնում իր մենատունը:

Ռոստոմը, արժանապատվության ու մաքուր վարքի այդ գերին, որ իր մասին ասում է, թե՛ «խնքամեծար ու հպարտ որպես այս երկրի միակ տերը՝ մենք մյուս օրը դարձյալ մեր նժույգի վրա էինք», որ իր հասցեին մշտապես «Մենք» դերանունով է արտահայտվում, չի հանդուրժում անտառահատումը, խոտհարքների նվազումը, գյուղի քարուքանդ լինելը...

«Դարի անտառապահը,— ասացինք, թուփը թփին ու ծառը ծառի կողքին եթե էդպես չպահեր՝ անտառը չէր լինի»:

Նա իրեն պատասխանատու է ղգում ամենաշնչին գեշ դիպ-վածի համար, շատ լավ գիտակցում է, որ գյուղը, ծմակը, հանդը, անտառը գոյություն ունեն ոչ թե վերուստ սահման-ված կարգ ու սարքով, այլ՝ գեղջուկների արդար խղճով: Եվ հանդես է գալիս իբրև ժողովրդական արդարության ու խղճի պաշտպան: Միաժամանակ նա գիտակցում է, որ այլևս այդ եզերքի տերը ոչ թե ինքն է, այլ անտառտնտեսության պետը, որն իրեն դիմում է «խազեին» բառով: Սա առաջացնում է Ռոստոմի ներքին մտորումը՝ «Խազեին—պարոնտերն ինքն էր՝ մեզ էր խազեին ասում, մեր ձևն ու մեր կեցվածքը նրա համար ծիծաղելի էին: Նա այս աշխարհի քաֆուն տերն էր (ընդգծում իմն է—Վ. Գ.), շատ լավ գիտեր, որ տիրակալի մեր գեղջկական, հին, բաց կեցվածքը ծիծաղելի լինելուց առաջ խոցելի է, և մենք նրա համար խեղճ էինք, բայց նա մեզ նաև ատում կամ նախանձում էր թերևս մեր առողջ հզորության, թերևս մեր ներքին միամտության ու աչքի լիու-թյան համար...»:

Ռոստոմի կերպարի կաղապարը, իրապես, նոր չէր՝ ավանդական-գեղջկական: Այդ կաղապարի մեջ չէին տեղա-վորվում ոչ միայն անտառտնտեսության պետը՝ սպիտակ «Վոյգայով», ոչ իր քրոջ որդին՝ որը ծառայաբար սպասար-կում է նոր խազեիններին, ոչ այն գեղջուկները, որոնց աչքը քաղաքի կողմն է, ոչ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունից անբաժան Վիթխարի կինը, որը դարձել է վայելքի խորհրդանշան, ոչ անտառահատները, որ անխնա հատում են Մմա-կուտի գեղեցկանիստ անտառի բարիքը՝ իրենց անձնական բարեկեցության համար:

Ռոստոմը «առողջ հզորության» տեր մարդ է, ինչպես հանձնարարում է հեղինակը: Նա թեև չունի զավակներ,

դայց հասկանում է մեծ ընտանիքավորների ցավերն ու հոգ-
սերը, գիտի նրանց արարքների անհրաժեշտությունը և,
այդուամենայնիվ, չի հաշտվում «ղեպքերի» հետ: Այն «ղեպ-
քերի» հետ, որոնցով շահագործվում-մսխվում է հանրային
բարիքը: Այդպես անհաշտ, անզիջում է Ռոստոմը Ալբերտի
հանդեպ, որն անձնական շահամուլական դիտավորությունների
իրագործման համար խտրություն չի դնում միջոցների մի-
ջև: Արտաքնապես խաղաղ, նույնիսկ «անշառ» Ալբերտը իր
բան ու գործին է, իր մենատան հետ, կնոջ «հովանավորու-
թյան» ներքո: Ռոստոմ անտառապահը շատ լավ հասկա-
նում է, որ արտաքին խաղաղության տակ թաքնված է կյան-
քի, Մմակուտի անտառների «սպառուղը»:

Ռոստոմի անհաշտ կեցվածքի համար շատ բնորոշ է
այն դրվագը, երբ չի խնայում անգամ քրոջ զավակներին.
«Մանր պատասխան է. դուրս է գալիս, որ Ռոստոմը իր
քրոջ թոռների հացին թշնամի է: Էդ փետը գցիր ու առաջ
ընկիր, մենք չենք ուզում մեր քրոջ զավակին օտար թշնա-
մու ծառա տեսնել»: Օտար թշնամին էլ հովտեցի նախագա-
հըն է: Եվ այսպես, դրվագից դրվագ, հանդիպումից հան-
դիպում, հարաբերությունից հարաբերություն ամբողջանում
է Ռոստոմ Սարգսյան-Մամիկոնյանի մոտումենտալ կեր-
պարը, նրա ազգային-հոգեբանական բարոյական նկարա-
գիրը:

Այս առումով բնորոշ է նրա «մտորումների շղթան»,
որը, թեև տարբեր շարժառիթներ ունի, սակայն, հանգում
է մեկ միասնական դավանանքի: Հիշենք դրանցից մի քա-
նիսը. «—Գյուղը լիքը պարապ ժողովուրդ է,— ասացինք,—
պարապությունից ջարդվում են»:

«Յոտար ժողովուրդ է՝ անտուն, անհայրենիք... փոխանակ բերի իր տանը հյուրասիրի՝ ինքն է գնում նրանց հացին»։ «Բայց Ռոստոմն էլ իր որոշումն ունի. տարիներ ու տարիներ մենք ուրեմն մեզ ուղղենք, ձգենք ու սրենք՝ որ էս երկրի առաջ ընդօրինակելի տիպար լինենք, ու մեր ջանքը զուր չանցնի...»։ «—Ձեր տղայի հետ ենք կապել,— ասացինք,— շատ լավ երեխա է՝ իսկական ծավալուտյան հայրենասեր. համարեք, որ դուք դեռ չեք գնացել ու դեռ էստեղ եք՝ էդ ուրեմն ինքն է—մարդամոտ, հարեհաս, մեր ցեղի ամբողջ պատմությունը» (սա գյուղից խորթացած միլիցիայի գնդապետի հասցեին է)։

«էս երկրում ինչ որ լինում է՝ ամեն քարութփի համար մենք պատասխանատու ենք»։

«Հաց ուտեինք ու գնայինք, խազեին, ես էլ եմ գյուղամեջ իջնելու,— ասաց։

—Որ ժողովուրդը տեսներ՝ որ օրենքն ու հանցանքը թե-թեի տված մարդամեջ են իջնում,— ասացինք,— լինող բան չի»։

«—Ժողովուրդ եք, հավաքվել եք— մի երգից-ուրախությունից, մի զրույցից, պատմությունից, մի խաղից-տեսարանից... նայողը նայի, փառավորվի, ասի հայ ժողովուրդ է...»։

Կինովիպակի ոչ մի հատված այնպես չի բնութագրում Ռոստոմին, նրա մարդկային վարքն ու նկարագիրը, որքան իր քրոջ ողբասացական շնչի գնահատականների շարքը, որով Մաթևոսյանը նորից առնչվում է Թումանյանի ավանդներին։ Ինչպես հիշում ենք, «Մարոն», «Անուշը» ավարտվում են ողբասացությամբ, որոնցով գնահատվելով վեհանում են պոեմների հերոսները՝ Մարոն, Սարոն, Անուշը։

Այդօրինակ ողբասացությամբ է ավարտվում և «Տերը», որով ասպետականորեն վեհանում-բարձրանում է քարկոծված Ռոստոմը՝ իր ամենօրյա կյանքի լեգենդով. «...այդտեղ ճանապարհի մեջտեղն էլ մեր քույրը մեր գլուխը գոգն էր առել և, վառվող աչքերը շոր, մեր գլուխն ու թիկունքը շոյում ու մրմնջում էր մեր կյանքի լեգենդը.

— Անհեր-անմեր իմ ախպերը...

— Անտառից գտած, աստծու ծնունդ իմ ախպերը...

— Պախրեն կգա ծիծ կտա, քամին կգա կօրորի...

— Հս ոտավոր երկրում մի կենտ ձիավոր իմ Ռոստոմը...

— Իմ աղբատ հպարտ թագավոր ախպերը...

— Հս միլիոնանոց ծամակիցը մի կոպեկի օգուտ չպոկեց ու մաքուր մնաց գրպանը դատարկ իմ ախպերը:

— Իմ ազատ ախպերը:

— Վարչությունը հս ամբողջ երկրի տակից ձիանը հանեց— Իմ Ռոստոմ փաշա ախպերը ձիավոր մնաց:

— Անմեր իմ ախպոր վրա ես մեր եմ եղել,

Իմ ախպոր վրա ես քուր եմ եղել:

Հս աշխարհքի հարսնության ու աղջկության աչքն իմ ախպոր վրա էր, իմ ախպոր աչքը՝ իր շոր շքերի...

Բարձր բարոյական իմ ախպերը...

Օրինակելի իմ ախպերը:

Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը...»:

Ռոստոմի կյանքի լեգենդի մեջ թերևս ամենակարևոր կետը այս վերջին բնութագրությունն է, որին համաձայն է նաև ինքը:

Ահա նրա ինքնաբնութագրություններից մեկը. «Սրանրա դռանը մի բաժակ արաղի վրա վիզ ծռողից անտառա-

պահի պատկերը մենք բարձրացրել-հասցրել ենք մեր ձիավոր բարձրութեանը»:

Սա էլ մյուս ինքնաբնութագրութիւնը. «Չնայած խոտ-հարթներում մի կենտ խափան տրակտորից բացի մարդ ու մարդու շունչ չկար՝ մենք կարծես ժողովրդի հիացմունքի միջով էինք անցնում»: Իսկապես «ժողովրդի թիկունք»: Այսուամենայնիվ, «ժողովրդի թիկունքը», որ պատրաստ է կյանքը դնել՝ հանուն իր եզերքի պաշտպանութեան, մոստոմ-Տերը ենթարկվում է ծանր փորձութիւնների:

Այն մոստոմը, որ անտառափայտ ստանալու համար ինքն իր հասցեով դիմում է գրում և մերժում իր իսկ խընդրանքը, որ անհնազանդ է ղեկավարութեան հանդեպ և ինքնիշխան, իբրև Տերը Մմակուտի, Տերը անտառի, նույն այդ մոստոմը գյուղի փլուզման հետ փլուզվում է նաև ինքը: Նրան հանում են անտառապահի պաշտոնից, — սա մեկ հարված, նրան արհամարհում, ծաղրում են այլևայլ ածականներով՝ սա երկրորդ հարված, նրան դառնացնում, ոտնատակ են անում — սա երրորդ-չորրորդ հարված: Եվ այսպես երբեմնի էպիկականորեն հպարտ ու շքեղ անհատականութիւնը՝ իր եզերքի արդար Տերը, դառնում է ողբերգական վերապրումների մեջ տարուբերվող անձնավորութիւն, ողբերգական հերոս, որն իր բարձրութիւնից դառնութեամբ է նայում բարձունքների կորստեանը, գյուղի ամայացմանը:

Անկման-փլուզման խորհրդանշան է կինովիպաշի ըսկըզբում տնտեսութեան ղեկավարի փոքրիկ աղջնակի տեսած երազը, որ պատմում է հորը: Դա գունավոր, «կարմիր-կանաչ» աշխարհի երազն է, որը համընկնում է նույն ղեկավարի հարյուրամյա մոր, աղջնակի տատի երազին: Երեխայի նոր ու պառավի հին երազը կոչված են աշխարհի

ներդաշնակության, այնինչ կամոքն ղեկավարի՝ «...երկրի ամենասիրուն այն անկյունը, ուր մեր պապի ջաղացն ու այգին էին եղել, հիմա ավերված ու լքված էին»։ Պատճառը՝ մարդկանց մեջ խլացել է երկրի տիրոջ գիտակցությունը, սրվել է անգամ բնությունը լլկելով-հոշոտելով մսխելու սպառողական հոգեբանությունը։

բ) ՏԱՇՔԵՆԴ

Երկրի-հայրենի օջախի տիրոջ մոտիվը ավելի ծավալուն մեկնաբանություն է ստացել «Տաշքենդ» վեպում, որը նախապես տպագրվեց ռուսերեն («Դրուժբա նարոդով» 1982, № 4)՝ հարցազրույցներում հեղինակի խոստացած «Տաշքենդ», ապա «Անձրևած ամպեր» խորագրով։

«Տաշքենդ» վերնագիրը տարակուսանք առաջացրեց ընթերցողների մեջ՝ Մմակուտն ու՛ր, Տաշքենդն ու՛ր։ Այդ տարակուսանքը ցրում է «Անձրևած ամպեր» խորագրով տպագրված տարբերակի բնաբանը՝ քաղված Ակսել Բակունցի վաղ տարիների ակնարկներից «Կածանով» նոթից։

Ահա բնաբանային այդ քաղվածքը. «Շարունակեցինք ճանապարհը... Զիերն էլ էին բեզարել...

Զորում մթնեց, բայց աստղալույսի տակ կարելի էր որոշիլ արահետը, քար ու խութ։ Մի ստվեր մեզնից մի քիչ հեռու բարձրանում էր ձորն ի վեր։ Երբ հավասարվեցինք, մթնում հագիվ կարելի եղավ տեսնել մարդու պառավ դեմքը։ Այնքան դանդաղ էր քայլում և արագ հեռում, ասես շունչը պիտի տար։

— Ի՞նչ մարդ ես, ա՛պեր, ու՞ր ես գնում,— հարցրի։
Կանգնեց, շունչ առավ, հետո պատասխանեց...

— Տաշքենդ եմ գնալու, տղիս մոտ։ Հրեա լուսնյակ կլի-
նի...

Մինչև Տաշքենդ այդ շնչով, այդքան թույլ ոտքերով...
Այն հարցին, թե ո՞վ է որդին, ծերունին անորոշ պատասխան
տվավ։

— Մեծավոր ա... Երկրիս գործերը նրա ձեռքովն ա անց
կենում...»։

Վերջին հրատարակության մեջ բնաբանը գրողը հանել
է, և, ըստ երևույթին, ինչ-ինչ բացատրելի-անբացատրելի
նկատառումներով։ Այդուհանդերձ բնաբանի անսքող հարա-
զատությամբ մեր ժողովրդի ճակատագրում շարունակում է
գործել ազգային նույն ցավը, ինչ և Բակունցի, և Մաթևոս-
յանի գրչով երկու բառով որակվում է «Տաշքենդ եմ գնա-
լու» ձգտումով կամ սովորությամբ։ Երկու բառ, որոնք
երկու դեպքում էլ խտացնում են խորհրդանշական իմաստ։

Մաթևոսյանը վիպական բուն շարադրանքը սկսում է
կատակերգական երանգով։ Երեք օրվա անհայտությունից,
իր ասելով շուրջերկրյա ճանապարհորդությունից հետո հա-
րազատների համար նվերներով գյուղ է վերադառնում Զան-
դառ Թևանը։ Իր ասելով ճանապարհորդության ընթացքում
մեծ դեր է խաղացել համագյուղացի Մելիքյանի գնդապե-
տական գլխարկը («սա գլխարկ չի՝ սրբած թուր է»)։ Ի
պատիվ իրեն Զանդառ Թևանը մի որձ է մորթում՝ հավեր-
ժացնելու ճանապարհորդության արկածը։ Մինչ Զանդառը
կերուխումի մեջ վայելում է վերադարձը, իբրև տոն, մյուս
Թևանը՝ Սիրունը, ասում է, որ ինքը գնում է Տաշքենդ՝ այն-
տեղից հարազատ ծմակուտ բերելու եղբորը։ Սիրուն Թևիկի

գլուխն է մտել, թե ինքն անպայման գնալու է հեռավոր Տաշքենդ. տեղի-անտեղի, կատակով ու սպառնալից նա հիշեցնում է Տաշքենդի գաղափարը, որտեղ եղբայրը անտեր է, կարիք է զգում իր օգնութեանը. «—Գնացել իր համար պտտվել, ռսի կանանց կողքին եսիմ ինչ բանի է եղել—մենք մեր ախպորը Տաշքենդ անտեր ենք թողնելու»:

Տաշքենդ գնալու միտքը Սիրուն Թևիկը բարձրացնում է հանրային-համագյուղական մակարդակի, այնքան մեծ նշանակություն է տալիս դրան, որ գտնվում են նրան ընկերանալ ցանկացողներ. անգամ ռուս հարսը ցանկություն է հայտնում լինիլ Տաշքենդի ճանապարհի թարգմանիչը: Այնուամենայնիվ գյուղը ծառանում է գյուղից հեռանալու գաղափարի դեմ: Բնորոշ է այս առումով պառավ կնոջ խոսքը. «Սիրուն Թևիկին իր Թևիկը համարեց, ասաց՝ «իմ Թևանի», այսինքն ինչպես որ էր Զանդառը՝ այնպես էլ Սիրունը, էն աստվածը, քանի որ այս աշխարհում պառավը շատ բան գուցե արդեն չէր ճանաչում, բայց մի բան ավարտված-վերջնական էր՝ որ սաբի ամբողջ հոգսը երկու լծկանի պես փաշում են իր երկու Թևիկը, բայց Օհանի պահապան շուֆն ալլես նրանց գլխին չի»:

Ամբողջ Մմակուտը, մեծով-փոքրով, ահելով ու ջահելով, դժգոհություն հայտնելով, գտնում է, որ Թևանները պետք է մնան գյուղում, չպետք է լքեն սարերն ու ձորերը: Իրադրությունը նույնն է, ինչ որ «Տերը» կինովիպակում. տնտեսապես ուժեղ Հովիտը իր կամքն է թելադրում ավելի թույլ Մմակուտին, որը և կանգնած է կործանման եզրին: Սա մեր ժամանակի գյուղական իրականության ամենաբնորոշ և ամենացավոտ խնդիրն է, որ արժարժվել է և ռուսական «գյուղագրական արձակում», և ազգային մյուս գրա-

կանություններում: Փոքր գյուղերի փլուզումը ունի ոչ միայն կենսական փաստի նշանակություն, այլև իր հետ բերում է բարոյական վաղեմի արժեքների ու ավանդների անկասելի կորուստներ:

Այս ընթացքը բնորոշ է նաև Մմակուտին, ուր, ի տարբերություն «Տերը» կինովիպակի, «գործողությանը» մասնակցություն են բերում մեծաքանակ հերոսներ՝ տղամարդիկ ու կանայք, ահելներ ու ջահելներ, քաղաքաբնակներ ու գյուղաբնակներ, հովտեցիներ ու ծմակուացիներ:

Հարցազրույցում Հր. Մաթևոսյանը այլևայլ խնդիրների շարքում՝ գրական նախասիրությունների, գրական ճակատագրի, ավանդների օգտագործման, արվեստի մանրամասների և այլն, — խոսում է նաև բազմաձայնական արձակի առաջիկա իր նոր ծրագրերի վերաբերյալ և դրա օրինակը համարում է շարագրվող «Տաշքենդը», մի գործ, որն իսկապես ունի բազմաձայնության բոլոր տվյալները: Այդ ստեղծագործության յուրաքանչյուր հերոս ունի իր անհատական ձայնը, ղեպիկը, իր պատմությունը, իր հոգան ու ցավը, վերաբերմունքը տեղի ունեցող իրադարձությունների հանդեպ: Իհարկե, հերոսների մեծաքանակությունը՝ բազմաձայնական եղանակավորումը, երբեմն խանգարում է մեկ հերոսին տարբերելու մյուսից, նշմարելու նրանցից յուրաքանչյուրին, գտնելու նրանց խոսքերի ներքին պատճառակցական թելերն ու սյուժետային հանգույցները: Այս մասին իրավացիորեն գրել է Լևոն Հախվերդյանը «Սովետական գրականություն» ամսագրում տպագրած «Ինչ-ն ու ինչպես-ը» հոդվածում, որում ճիշտ նկատումների կողքին կան ավելորդ մանրախնդրություններ՝ մանավանդ «լեզվական վթարների» վերաբերյալ:

«Տաշքենդը», իրոք, բարդ, բազմածալք, բազմաշերտ ստեղծագործություն է՝ կոչված հայտնագործելու հայ արձակի զարգացման նոր ուղիներ, ինչ ժամանակին հունավորեց Եղիշե Ջարենցը «Երկիր նաիրի» դարձյալ բազմաձայնական արձակ ստեղծագործությամբ:

Եվ այսպես, գյուղական հավաքատեղիներում՝ հրապարակում ու ակումբում հավաքված գեղջուկների խոսքի նյութը Մմակուտի ապագան է. հիշում են արդեն անցյալ դարձած դեպքեր, մտաբերում են հուշ դարձած մարդկանց, խոսում են տեղական ղեկավարությունից, մերժում են «օւտարներին»՝ հովտեցոց, նորից են դառնում ղեկավարությունը, անդրադառնում են քաղաքի գործարաններում ապաստան գտած համագյուղացիներին, մի խոսքով՝ խոսքային մի ամբողջ եռուզեռու Մմակուտիների մեջ դեռ կան հատուկենտ լավատեսներ, որոնք գտնում են՝ թե վաթիսյանների շառավիղների հեռանալուց հետո իրենց գյուղը կարող է ոտքի կանգնել: Դրանք հուսահատ ճիգերով Մմակուտին կառչածներն են: Ըստ էության գյուղի մեծամասնությունը ոչ մի դրական հեռանկար չի տեսնում: Ոչ ծնունդ էր լինում, ոչ բանակ գնացածների և ուսանողների վերադարձ, իսկ քոչը դեպի քաղաք շարունակվում հա շարունակվում էր: «...Մեղքըն այստեղ Հովլտի վարչության վրա ենք դնում՝ որ իբր թե Հովլտի վարչությունն այստեղ նստեր, կենտրոնն այսինքըն Մմակուտը լիներ ու մանավանդ ղեկավարությունը բուն ծմակուտեցի լիներ՝ ժողովուրդն իր ղեկավարության շուրջը կհավաքվեր ու չէր ցրվի, բայց Օձունի ու Դսեղի նման քաղաք, գյուղեր են ամայանում, մեջները մի հին Մմակուտի ուժ չի մնացել— Մմակուտն ո՛վ էր՝ որ դիմանար. սարերում

հրեն քանի անտեր ձի է խրխնջում, իսկ տերերը խցկվել են քաղաքային տրանսպորտ»:

Ահա փլուզվող Մմակուտի ես մի պատկեր. «...ասացին ուրախության կենտրոնը ուրեմն դարձյալ փոխադրվում է Մմակուտ, մեր հարսանիքներն այստեղ թող ծաղկեցնի, բայց վաղուց այստեղ հարսանիքներ չեն լինում ու համարիր, որ ծնունդ էլ չի լինում, դպրոցի վերջին զանգերն են, շուտով կմարի ու այդպես մարած էլ կմնա...»:

Մա էլ երրորդ պատկերը՝ գյուղալքման թեմայով. «—Ձեն ուզում վերանի դռանը էստեղ ծառա մնան, Գործարանում գնալու պետ են դառնալու Զգիտեն, որ ավելը ձեռքերն են տալու ու հավաքարարության տակ կոխեն»:

Մեկը մեկից մերկ ճշմարտություններ:

«Տաշքենդ» վիպակում, ինչպես առհասարակ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, հայրենի օջախի տիրոջ ըզգացմունքը, յուրաքանչյուր մարդու պատասխանատվության զգացմունքը անբաժան է նրա գլխավոր՝ բեռնաձիերի մոտիվից: Էլ ինչպես ապրի-գորանա Մմակուտը, եթե այնտեղ աշխատում են միայն հալից ընկած հալեորներ, երբ զգալի չափերի է հասել անաշխատ մարդկանց քանակը: Հանրային հոտը քաղաքաբնակների առաստունն է, ինչպես միլիցիայի լեյտենանտ Վլադիմիր Մելիքյանինը, մյուս «պատասխանատու» անձանցը: Շատացել, մեծ չափերի են հասել ձրիակերները, իսկական գեղջկական աշխատանքից խուսափող և իրենց տաքուկ անկյունում կյանքը անխռով վայելողները:

Երևույթը հասարակական մեծ շարիք է, նաև բարոյական արժույթների անկման նշան:

Բեռնաձիերին հակադրվող գծի առումով վեպում անտարակուսելի հետաքրքրություն է ներկայացնում միացյալ

վարչության նախագահ Վաթինյանների պատմությունը:

Հովիտեցիք ասում են, թե իրենք համաձայն են կոլխոզին միայն այն պայմանով, որ իրենց համագյուղացի Վաթինյանը լինի նախագահը: Բայց դա չի իսկական շարիքը: Այն մի այլ տեղ է. «Մեծ հովտեցին՝ Սանդրո Վաթինյանը, պետական ծառայությունից հոգնել էր, ասել էր հոգնեցի, մի քիչ էլ իմ ժառանգներին ծառայեմ: Մինչև այդ՝ համարիր ուրեմն հիստուն տարի, զուտ հանրային անշահ ծառայության էր եղել: Զուտ օրինական՝ զուտ իրենց մորից հինգ տղա ունի՝ Սանդրոնիչ, անօրենները դե ուրիշ հայրանուն կունենան, հինգն էլ գործկոմ ու շրջկոմ են, սարի նման կանգնած՝ մեր կոովա երկինքը պահում են, որ հանկարծ չփլվի»: Սանդրո Վաթինյանի համար նախագահությունը գահի պես մի բան է, նա շատ լավ գիտի ծառայական հոգնեմունքը, մանավանդ գեղջկականը և անում է ամեն ինչ՝ մնալու իր տեղում:

Եվ ի՞նչ. խոսքը հեղինակինն է: «Մմակուտը քանդվում էր, ու հույս չկար... Թե ապագայում դարձյալ դպրոց, դանգ, հարսանիք, կռիվ ու գյուղխորհուրդ կլինեն—ամայություն, և բոլորն էլ մեղավոր էին...»:

Սիրուն Թևիկը հիշում է անգամ Հովհ. Թումանյանի «Գառնուկ ախպերը», ուր քույրը՝ Մանուշը, ցանկանում է օգնել եղբորը և չի կարողանում: «Տաշքենդի» բոլոր դրվագների, գեղջիկների խոսք ու զրույցի առանցքը, իհարկե, Սիրուն Թևիկի ճակատագիրն է, նա հաստատապես որոշել է գնալ Տաշքենդ և, այդուամենայնիվ, նրա էություն բուն խորքերում գործում է գյուղի և աշխատանքի կարոտը, որ մարմին է առել վերին աստիճանի դիպուկ մի համեմատությամբ. «Զին, հասկանում ենք, ամեն տեղ ձի է... բայց մեր սիրտը

մի քիչ թուլանում է, երբ մեր Մմակուտի ձիերին, տղերքին, գնացած աղջիկներին, վաճառված կովերին, աստծու գառներին, պատկերացնում ենք օտարության մեջ, կարծում ենք նրանք բոլորն էլ մեզ նման կարոտ ու տխրություն ունեն, օտար իրիկվա մեջ կանգնում են ու լացները գալիս է»:

Սիրուն Թևիկի անձնական-ընտանեկան ու սարվորային-չոբանային կյանքի վերաբերյալ վիպակի հերոսների, ահել-ջահելների խոսքի նպատակը օտարությունից նրան ետ պահելն է. այնինչ ինքը հաստակող համառությամբ գտնում է, որ անպայման գնալու է Տաշքենդ: Նրա դեմ կանգնում է ամբողջ գյուղը, անգամ չոբանին հարազատացած շները՝ բորորը-բոլորը, այդ դիմադրությունը պատճառաբանելով նրանով, որ իրենք «հատնող ժողովուրդ են», «մոմի պես» հալվում են, որ գյուղի ապագան դեռ կախված է բեռնա-ձիերից: Իսկ ի՞նչ է կատարվում հետագայում. ինչպես Զանդառի շուրջերկրյա ճանապարհորդությունը, այնպես էլ Սիրուն Թևիկի տաշքենդյան ծրագրերը ունենում են զավեշտական-կատակերգական վերջաբան. «շները ետևը գցած իջել աղբյուրի մոտ կանգ էր առել», դատարկել օղու շիշը, իսկ այդ ժամանակ գյուղի «պատասխանատուները»՝ քեֆից հետո նրան տեսել են աղբյուրի մոտ մեկնված, շտեմելու են տվել. «այսինքն թե մենք էսպես անբարեխիղճ աշխատավոր չենք ճանաչում, բայց Սիմոնենց բանաստեղծի համար ուրիշներին դժվար վիճակի մեջ դնելը չէ՞ սովորություն է, կռացել ասել էր. «էս մեր Սիրուն Թևիկն է»: Այսպիսին է այն մարդու ճակատագրի, նրա կենսագրության պատմությունը, որը դեռ կոչված է լինելու Մմակուտի փրկությունը, այդ հողակտորի տերը և ոչ թե փախստականը:

Հրանտ Մաթևոսյանը գերազանցորեն աշխատում է ժամանակակից հայ իրականության՝ գյուղաշխարհի նյութի վրա, արծարծելով ժամանակակից կյանքի ամենասուր, ամենահրատապ, ամենահասունացած-օրակարգային պրոբլեմներ:

Երբեմն միայն թույլ է տալիս «շեղումներ» ստեղծագործական մայրուղուց՝ դիմելով հայոց պատմության իմաստավորումներին:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Մաթևոսյանը յուրահատուկ գրողական դիրք ունի պատմական թեմայի հանդեպ: Նա գտնում է, որ պատմական հեռավորությունը հնարավորություններ չի տալիս այս կամ այն եղելությունը հավաստի ներկայացնելու համար: Բոլոր դեպքերում, նրա կարծիքով, գրողը մնում է մոտավորության սահմաններում:

Այսպիսի գեղագիտական դիրքորոշման դեպքում միանգամայն հասկանալի է այն հանգամանքը, որ, ունենալով պատմական բավականաչափ հարուստ գիտելիքներ, չի գրել զտարյուն պատմական թեմատիկայի գրվածքներ՝ պատմական հանդերձներով ու բուսաֆորիայով: Նրա ստեղծագործության մեջ մերթ 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:

Ավելի կամ պակաս չափով այդպիսի խնդիր ունեն «Մեսրոպ» պատմվածքը, «Մեծամոր» հրապարակախոսական շնչի էսսեն, «Զեզոք գոտի» դրամատիկական գրվածքը:

Մեսրոպը՝ համանուն պատմվածքի հերոսը, գյուղի ամենաճանաչված ձիապանն է։ Գյուղում նա հայտնի է նաև հայոց պատմության իմացություններով, որի համար էլ մեր հասարակության կամայականությունների տարիներին ենթարկվել է «տուլժի»՝ հեռավոր տունդրաներում։ Նորից վերադառնալով հայրենի գյուղ, Մեսրոպը ոչ միայն քեն չի պահում իրեն ամբաստանող լեռնի հանդեպ, ոչ միայն «ներում է» վերջինիս, այլև բարի մի կեցվածքով «համագործակցում» է նրա հետ՝ լուծելու հայոց «առեղծվածք»։ «Ուժեղ արջի» և «սեփական ծմակի» թեմայով նրա դատողությունները գալիս-հանգում են հայ ազգի գոյության իմաստավորմանը։

«Զիապանը լավ Հայոց պատմություն գիտեր և սարերի միակ մարդն էր, որ զգում էր իր հայությունը... մինչ մյուսները գաղափար անգամ չունեն իրենց ազգային պատկանելությունից (գառնարած, հորթարած, հնձվոր, նիվոր են), Մեսրոպը սուզվում է դարերի խորքերը՝ հայոց պատմության սկզբները և գալիս հետևյալ անակնկալին. «—Հայերին լեռն է հնարել։ Մինչև լեռն, սուտ է, հայեր չեն եղել»։

Հետո Մեսրոպի միտքը դարերի վրայով թռչում է մինչև Զայրմայր նահապետ, մինչև Գայլ Վահան, մինչև թուրքական երամակների արշավանքները, մինչև թուրքերի ասպատակությունները, մինչև... արջի ու ծմակի արդիական հարցադրումը. «Ով արջ է՝ ուժեղ է։ Այսինքն սեփական ծմակ պիտի ունենաս»։ Այդ իսկ պատճառով «Կացինը ձեռքին» ամիսներով նա անտառներում է լինում։ Աղբյուրներին գուռեր է գցում, լորու կեղևից բաժակներ է թողնում աղբյուրների մոտ և աղբրագլխի քարերին, մամուռի մեջ թողնում

է իր անունը՝ Մեսրոպ Ղ. XX դ., իբր՝ Մեսրոպ Ղազարյան, քսաներորդ դար»:

Սւ շատ նշանակալից մակագրություն է: Չնայած կյանքի ձախորդ հանգամանքներին, իր էության մեջ «հայություն» պատասպարող մարդը՝ ձիապան Մեսրոպը, հանդես է բերում արտակարգ դիմացկունություն և կենսատուժ, որը և հուշում է ներողի կեցվածք՝ այդ հատկանիշներից զուրկ չենի հանդես:

«Մեսրոպը» պատմվածքի թուուցիկ մտորումները (ազգային գոյության վերաբերյալ, ավելի ամբողջական տեսք են առել «Մեծամոր» խորագրով էսսեի հյուսվածքում:

Էսսեն ամբողջովին բաղկացած է պատմական էքսկուրսներից և հրապարակախոսական դատողություններից, որոնց շարժառիթը Մեծամորի պեղումների հայտնագործումներն են:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Գագիկ Սարգսյանը «Հրանտ Մաթևոսյան» հեռուստատեսային հաղորդման մեջ (ռեժիսոր Զ. Կաթոյան), անդրադառնալով արձակագրի պատմական հղումներին, հայտնեց շատ ուշագրավ իր տպավորությունը: Մաթևոսյանը երբեք չի մնում պատմական հեռավոր ժամանակների սահմաններում, այլ աշխատում է, որքան հնարավոր է, պատմական անցյալի դեպքը «արդիականացնել»՝ ոչ միայն իմաստով, այլև ժամանակագրությամբ, ասել է թե պատմական հեռավորը դարձնել մերօրյա դրվագ:

Այս մտքի ցայտուն իլյուստրացիան է «Մեծամորը»¹ որի պատմական հղումները անմիջականորեն անդրադարձնում են այսօրվա ազգային հոգսերը: «Մեծամորի» մեջ «անկանոն» հերթականությամբ, այսօրվա հոգսերի շարժառիթ-

ներով հիշվում են հայոց պատմության մասունքները՝ ըսկըսած իրենց «հիքսոս» անվանող «թուխ ու ջղային մարդկանց ցեղից» («հիքսոսը» ստուգաբանվում է իբրև հայի նախատիպար), Արարատ լեռան վրա իջևանած Նոյան տապանի պատմությունից, նախաքրիստոնեական մեհյաններից, հայոց գրերի՝ ա բ գ դ—շղթայի գյուտի անհրաժեշտությունից, հայ-պարսկական իրադարձերից՝ կուրացած Տիրան արքայից, Շապուհի գերած Արշակից—Սասնա առասպելներից մինչև Մեծամորի մերօրյա պեղումները՝ պատմական ձիգ ու երկար մի շղթա, պատմական ահագին տարածություն, որտեղ դարեր շարունակ ասպատակել են քոչվոր ցեղերը։ Հրանտ Մաթևոսյանը, անդրադառնալով հայոց պատմության էությանը, ի վերջո հանգում է հետևյալ ընդհանրացմանը.

«Գալիս է հոտը..., գալիս է հոտը...»

Գալիս է անվերջ, անկանգ, գալիս է բռնանալով, գալիս է տիրանալով՝ «աշխարհ հոտը երկիրը կլպելով գալիս է...»:

Բռնությունը ոչ միայն չի ընդհատվում, այլև XX դարում ալեկի սուր ձևեր է ընդունում, իսկ հանրապետական Թուրքիայի վարչապետ Քեմալը «ամոթխածաբար» Ռուսաստանի հյուպատոս Արալովին ասում է. «Մենք հայերի հետ տմարդի վարվեցինք»։ «Տմարդի վարմունքի» սկիզբը հասնում է մինչև դարերի խորքը, մինչև ուխտադրուծ Շապուհի արարքը, մինչև հայոց հողի ասպատակությունների նորդարյա շարանը, մինչև Թրքուհու պորտապարը Արարատի գագաթին։ Մաթևոսյանը հրապարակախոսական «միջամտություններով» ներկայացնում է հայոց պատմության թույլ օղակները, որոնցից ամենաշեշտվածը նա ևս, Զարենցի նման, համարում է մաքառման ոգու նվազ կշիռը։

Ուշագրավ է այս առումով հայ նախարարների բռնած դիրքը Արշակի կործանումից հետո:

Նախարարները,— մեկնաբանում է Հր. Մաթևոսյանը,— «զգվել էին թագավոր ունենալուց» («ինչ մի պարտադիր է, որ մեր թագավորը հայ լինի»),— նրանք հակվում են դեպի կործանարար Շապուհը, զրսևորելով ազգային թշվառություն, այսինքն այն հատկությունը, որից օգտվեցին վերջին ասպատակողները՝ «սախլասան» թուրքերը: Մաթևոսյանը դարերի փորձից ընդհանրացնում է, որ պետք էր ունենալ բոլորնցթի պես Հայք՝ մերկ ու մենակ շմնալու համար:

Սա է «Մեծամորի» գլխավոր փիլիսոփայական դասը՝ ուժեղ ժողովուրդը կազմավորելու դասը: Այս առանցքով «Մեծամորը» մի կողմից հարում է «Մեսրոպի» «ուժեղ արջի», մյուս կողմից «Զեզոք գոտու» «ուժեղ գահի» մտորումներին:

Օտարները,— գրում է Մաթևոսյանը,— Հայաստանը անվանում են «թանգարան բաց երկնքի տակ»:

Արձակագիրը այս կապակցությամբ ևս ունի իր հատուկ վերաբերմունքը: Մինչ Հայաստանի ներկա տարածքի վրա բազմանում են պեղումները, հայտնաբերվում են հնագույն քաղաքակրթության նորանոր նմուշներ՝ մետաղաձուլարաններ, գինու կարասներ, զենք ու զրահ, այդ նույն տարածքի վրա իրենց երթն են շարունակում քոչվոր ցեղախմբերը...

«Զեզոք գոտու» դիպվածավայրը Անին է, ուր պեղումներ է կատարում ճարտարապետ Աբել Արծաթբանյանը (ի դեմս ճարտարապետի Մաթևոսյանը, հավանորեն, նկատի ունի Թորոս Թորամանյանին): Նրա կողքին են իր հարազատ ընկերը՝ «Անի ավերակ քաղաքի Մեծ Մայր Տաճար վանքի վանահայրը», վանքի ծառա Սիմոնը, որ խաչքար է սարքում, Սիմոնի կինը՝ Շողերը և տղան՝ Աբելը, գեղջուկներ,

գյուղական պատանիներ, կույր աշուղը և այլք, մի խոսքով մարդկային մի փոքրիկ համայնք; ուր ամեն մեկն «իր գործին է» և բոլորը միասին մտորում են «ընդհանուր գործի» մասին: Զրույցով են բռնված ճարտարապետն ու վանահայրը: Ճարտարապետը՝ արտանկարում է և մտորում իր ճակատագրից. «Ես շարտված եմ մի անկյուն», հեռու մարդկանցից, մոռացված ու լքված: Վանահայրը ճարտարապետի մտածմունքները շրջում է «ուժեղ գահի» մոտիվի վրա, դիմելով պատմական հղումների: Նրան զբաղեցնում է «ուժեղ գահի» մոտիվը, որը կարմիր թելի պես անցնում է նրա դատողությունների առանցքով. «Բագրատունյաց վագրը բարձրացրել է թաթը... Թաթի տակ՝ մեր խեղճությունը»:

Վարդապետը ընդվզում է այդ խեղճության դեմ, նորից ու նորից անդրադառնալով Հայաստանի «ուժեղ թագավորի» մոտիվին. «Ոչ միայն թագավորներին... այլև զորավարներին, այլև ճարտարապետներին, այլև քահանաներին, բոլորիս պինդ գահ է հարկավոր, աներեր, հաստատ, կայուն, դարավոր, չանիծված, օրհնված»:

«Երկու պառավ ձին»՝ ճարտարապետն ու վանահայրը «հին ճշմարտություններ էին արածում», ճշմարտություններ, որոնք վերաբերում են Հայաստանի պատմական բախտին՝ «սկսած Ղարաքիլիսեից Ուշքիլիսե» ձգվող տարածքի վրա ծավալված Հայաստանի անվերջ պարտություններից:

Ուշագրավ է մասնավորապես «Հայոց ծանրաշունչ պատմության» մեկնաբանության մաթեոսյանական կերպը: Դրա համար նա դիմում է Հովհ. Թումանյանի նշանավոր տողերին.

...Տեսավ՝ ուտում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին,

Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած:
Ու ոչ մի երկիր չկա հանգչելու—
Խոր, արարչական հանգիստն անխռով,
Ու ոչ մի անկյուն չկա շնչելու
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...

Ճարտարապետի և վանահոր վիճաբանական երկխոսութ-
յան մեջ, թեև երկու կողմն էլ դավանում են ազգային ար-
ժանապատվության՝ ազգային գոյության բարձրագույն սկզբ-
բունը, սակայն նրանց միջև կան և տարբերություններ:
Մինչ ճարտարապետը ավելի երազահայաց է, ավելի հա-
փըշտակված իր պեղումների մասունքներով, գյուղական
վարդապետը հանդես է բերում գործնական մեծ խելք ու
հեռատեսություն, զրուցակցին ասելով նաև հետևյալ հին,
բայց հակասազրական ճշմարտությունը. Վանահայր. (Կար-
դում է) «Քո տեր աստվածդ քո առջևից երբ վերացնի այն
սզգերը, որոնց երկրները դու պիտի ժառանգելու գնաս, և
երբ նրանց այդ երկրները դու ժառանգես և բնակվես այդ
երկրներում, զգուշ կաց, չլինի որ... չլինի որ նրանց բնա-
ջնջվելուց հետո նրանց հետեւելով դու ինքդ հայտնվես որո-
գայթի մեջ, և չլինի որ հարցուփորձ լինես նրանց աստված-
ների մասին, թե ինչ աստվածների էին պաշտում այն ան-
ցած ազգերը և ինչպես էին պաշտում՝ ես էլ պաշտեմ այն
աստվածներին և այնպես: Քու տեր աստծուդ դու չպաշտես
նրանց պես, քանզի նրանք իրենց աստվածներին պատվելու
համար սպանում էին մինչև անգամ իրենց որդիներին և ի-
րենց դուստրերին և իրենք իրենց էին սպանում...»:

Ասուլիսի ընթացքում վանահայրը նորից ու նորից վե-
րադառնում է «ուժեղ գահի» մոտիվին, մասնավորապես

պարտությունների պատճառներին: «Բյուզանդիան պարտվեց,— ասում է վանահայրը,— որովհետև ինձ նման պառավել էր»:

Աբելի ռեպլիկին՝ «Բյուզանդիան հո մարդ չէր», վանահայրը պատասխանում է. «Մարդ էր: Ամեն ինչն էլ մարդ արարած է, ծնվում-գորանում-պառավում-մեռնում է»:

Այնուհետև՝ «Սուրբ գիրքն էլ, սուրբ գիրքն էլ—ծնվեց, գորացավ, պառավեց, մեռավ: Սուրբ գիրքը հիմա ճշմարիտ ճշմարտությունների մի մեծ գերեզմանոց է»:

Թեև «Չեզոք գոտի» պիեսը միազանգված ստեղծագործություն է,— չի բաժանված գործողությունների, արարների, տեսարանների, սակայն շատ որոշակիորեն զգացվում է գործողությունների սահմանագիծը:

Առաջին գործողությունը անիրական առօրյան է՝ քաղաքամայր Անիում հանգրվանած մարդկանց խոսք ու զրույցով, հին ու նոր ճշմարտությունների յուրօրինակ մեկնաբանություններով, հերոսների խոսքի պարագոքսներով, առակ ու մասալալով, ցեղին վերաբերող բառուբանով:

Երկրորդ գործողությունը Անիի ավերակների տեղավայրը ժամանած հանձնախմբի հետ կապված դեպքերն են՝ համապատասխան արարներով:

Ավելի քան քսան տարի ճարտարապետը լուռ ու գլխահակ, հաղթահարելով ամեն տեսակի դժվարություններ, պեղում է Անիի փլատակները՝ կատարելով իր հայրենասիրական պարտքը: Նրա գործը առաջ է մղում ոչ թե անձնական շահախնդրությունը, այլ միայն ու միայն հայրենիքին օգտակար լինելու գիտակցությունը:

Ճարտարապետը ոչ միայն չի դժգոհում բախտից,— չհաշված առանձին պոռթկումները,— այլև հաշտ ու խաղաղ

է անգամ իր խեղճության հետ, որը բնավ չի մթագնում նրա էության մեջ գործող ազգային արժանապատվության զգացմունքը, այն զգացմունքը, որի համար ինքն էլ դարձավ ազգային գոյության մաքառման զոհ:

Զոհաբերության մոտիվի կապակցությամբ շափազանց նշանակալից է ճարտարապետի զրույցը նույնպես ճարտարապետ Բահաթրյանի հետ, որը յուրացրել է գործնական դարի հոգեբանությունը:

«Դու իհարկե ճիշտ ես: Ծիշտը իհարկե դու ես», — ասում է Աբել Արծաթբանյանը և շարունակում. «Բայց ես զարմանում եմ, թե դու էդ ինչպե՞ս ես կարողանում ճիշտ լինել: Ծահիճը: Այո, ճահիճը... Բայց դու ինչպե՞ս ես կարողանում ճահճին ճահիճ ասել: Դու ինձ բացատրիր, որպեսզի ես էլ կարողանամ, քեզ նման, հեռու մնալ, արթուն, սթափ, ճիշտ լինել, գեղեցիկ ու խելացի մնալ—չխելագարվել»:

Պետերբուրգից և Թիֆլիսից ժամանած հանձնախմբի անդամները, իհարկե, նույն բնավորությունները չեն, նրանցից յուրաքանչյուրն ունի առանձնահատուկ դիրքավորում: Երբեմն այդ դիրքավորումը հասնում է արմատական տարբերության: Բահաթրյանի ուղիղ հակադրությունն է նույնպես ճարտարապետ Տեր-Սարգսյանը: «Կյանքի լարված դրամատուրգիան» գրախոսության մեջ Դավիթ Գապարյանը միանգամայն ստույգ կետում է բացահայտել ճարտարապետների դավանանքային տարբերությունը. «Երկու եկվոր ճարտարապետ. մեկը Պարույր հայկազնների, բյուզանդական հայազգի կայսրերի ու լորիս-մելիթովների ցեղից, իսկ մյուսը՝ երկրի նվիրյալների, որոնց ոսկորներն անգամ գերեզմաններից հանել ու ջուրն են լցրել: Առաջինները իրենց եռանդը տվել են ուրիշների ու շենացրել ուրիշների տունը,

շահել նրանց պատերազմները, իսկ երկրորդները տքնել են իրենց պատմությունը՝ պատմություն և երկիրը երկիր դարձնելու համար»²։

Իբրև այս դատողության իլյուստրացիա բերվում է Տեր-Սարգսյանցի և Բահաթրյանի երկխոսությունը.

«Տեր-Սարգսյանց. Ես նա եմ, ով ուզում է հայրենիքի առաջ իր խիղճը մաքուր պահել։

Բահաթրյան. Ու՞ր է հայրենիքը, ինձ ցույց տուր հայրենիքը, ես էլ եմ ուզում նրա առաջ իմ խիղճը մաքուր պահել։

Տեր-Սարգսյանց. Պիտի ստեղծենք։

Բահաթրյան. Ապակին անցնելու վրա այնքան ճանճ է սատկել»։

Տեր-Սարգսյանցը Բահաթրյանին թեև հիշեցնում է նախնիների տրվածքը՝ «Քո նախնին պարսիկից, արարից, թուրքից, քրդից, տիֆից իր արյունը փրկել, բերել տվել է քեզ։ Քեզ համար է փրկել...», սակայն լերջինս անհաղորդ է մնում նրա հանդիմանություններին, ավելի ստույգ՝ հավատարիմ է մնում իր ապազգային, օգտապաշտական, անձնապաստան կեցվածքին։

Անիի պեղումներում հայտնված եկվորների մեջ են նաև Արղության-Արգուտինսկի Սեմյոնը՝ հանձնախմբի ղեկավարը, ազնվականուհի Վարվառա Տումանովան, որը հանդես է գալիս արվեստների հովանավորուհու առաքելությամբ, նաև ռուս հայտնի արևելագետ-հայագետ Նիկոլայ Շվեդովը, որը Հայաստանի ապագան տեսնում է «արվեստների հանրապետություն» կառուցելու մեջ։

Եթե Անտոն Աթաբեկովը, այդ «կես-հայրենասեր, կես-հարբեցողը» այն մտքին է, որ «մեր գեղեցկությունը մեզ ցույց տալու համար է Անին», որ Անին և առհասարակ հայոց

անցյալի ճարտարապետութիւնը տեղ չունեն գալիքում, ապա Շվեդովը խոր ակնածանքով է վերաբերվում քաղաքամայր Անիին, նրան վերապահելով «մշակութային ինքնավար կյանքի կենտրոն» լինելու առաքելութիւն, իհարկե, Ռուսաստանի հովանու տակ:

Գիտնական Շվեդովի կողքին ապրում է դիվանագետ-քաղաքագետը, որը գտնում է, թե «Պարոն Տեր-Սարկիսյան-ցը տառապում է հայրենիքի թուլությամբ»:

Շվեդովը, այնուամենայնիվ, կայսրության հպատակն է, նրա շահերի պաշտպանը:

Հրանտ Մաթևոսյանի «Զեզոք գոտի» պիեսը բովանդակությամբ և կառուցվածքով հետաքրքրական երևույթ է ազգային թատերագրության մեջ: Պիեսը մինչև օրս ունեցել է միայն հեռուստատեսային բեմադրութիւն (վաղամեռիկ շնորհալի ռեժիսոր Կարլեն Վարժապետյանի բեմադրությամբ):

Այդ պիեսում կան այնպիսի ենթաբնագրային գաղափարական շերտեր և գեղարվեստական լուծումներ, որ ուղղակիորեն հայցում են բեմական մարմնավորում:

ԳՐԵԼԱԿԵՐՊԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Դեռ գրական մուտքից Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը համարվել է չափազանց ինքնատիպ, այնքան ինքնատիպ, որ Ա. Բիտովը իր հայտնի հոդվածում գրել է, թե Հրանտ Մաթևոսյանը «ունիկում» է, ոչ մի տեղ նմանը չունեցող երեւելի: Այնուամենայնիվ, այդ արձակը ունի գեղարվեստական թիկունքներ և նմանություններ նախորդների ու ժամանակակիցների հետ:

Մաթևոսյանի արձակը իր բնույթով ասացողական, ասմունքային արձակ է:

Ինչպես երևում է հոդվածներից, Հրանտ Մաթևոսյանը հայոց մշակույթի մեծագույն բանահյուսական հուշարձանը համարում է «Սասունցի Դավիթ» վիպերգը՝ իբրև առաջին գիրք (կարդացել է 1939-ի շքեղ հրատարակությունը) և մեծագույն հայ գրող Հովհաննես Թումանյանին: Սա պատահական խոստովանություն չէ, այլ գեղարվեստական դավանանք:

Նրա արձակի ասացողական տարերքը գալիս է վերոհիշյալ աղբյուրներից: Նաև իր միջավայրի մարդկանց՝ հալիվորների «զրիցներից», որոնք սիրում են պատմել հին-հին ժամանակների հիշարժան դեպքերից: Իրենք դառնում են դերասան-ասացող-ասմունքողներ, իսկ ունկնդիրները յուրատեսակ լսողներ: Մաթևոսյանը լսել է այդ ասացողներին,

որոնց թվում է նաև իր մայրը՝ խոսքաշեն, պատմող մի կին: Նա հաճախ է հիշում լուսկյաց, աշխատավոր, իր գործին նվիրված հորը՝ Իգնատին, որից բերում է միայն առանձին ռեպլիկներ (Իգնատը ինքը Սիմոնն է, որը հանդես է գալիս տարբեր ստեղծագործություններում):

Մինչդեռ, նրա գրվածքներում անվերջ երևում է մայրը՝ Արուսը, ի դեմս Աղունի, որ ոչ միայն լուսկյաց չի գյուղական հարսների հնազանդությամբ, այլև կովարար, իր ղըժվար, «շան կյանքը» շարունակող-հիշեցնող գեղջկուհի:

Արուս-Աղունը նաև հրաշալի պատմող է, հրաշալի նկարագրող: Պատահական չէ Մաթևոսյանի մի խոստովանությունը, ըստ որի, իր պատմելաձևը գալիս է մորից: «Աննան արևն», օրինակ, ներթափանցված է ասացողական տարերքով: Նրա խոսքի ու պատումի հյուսվածքում այնքան որոշակի է ժողովրդական խոսքի կնիքը, որ բնավ չես զգում, որ խոսողը ինչ-որ գեղջկուհի է, կարծես խոսում է ամբողջ գյուղական համայնքը: Այս առումով չափազանց հետաքրքրական է «Տաշքենդը», որի հերոս-հերոսուհիները իրենց խոսքի պաշարներով վերստեղծում են գրվածքի սյուժեն: Այո, Հրանտ Մաթևոսյանը գրում է բնական, տպավորիչ լեզվով, առանց գեղեցկաբանությունների և նկարագրական դատարկախոսությունների: Ստույգ է նկատել Ֆ. Մելոյանը, Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը հենվում է մայրենի լեզվի ժանրությանը, լեզուն հնչում է իբրև նպատակ:

Այդ իսկ պատճառով նրա պատումները վերածում են յուրատեսակ ասքերի՝ сказ ուսերեն բառի ճշգրիտ նշանակությամբ: Ասքային տարերքը հատկապես ուժեղ է «Մեր վազքը» գրքի պատմվածքներում: Օրինակներից ամենացատունը «Կանաչ դաշտն է»՝ փոքրիկ հովվի պատմությունը

կյանքում տեղի ունեցած դրամատիկ պայթյունների վերաբերյալ:

Ասքային ծագում ունի Ռոստոմը՝ «Տերը» կինովիպակից-ասես նա մեր օրերն է եկել-հասել հայ ժողովրդական վիպերգից, այնքան վիպական է նրա կենսագրությունը. պահ-վածքը, վարքը, խոսվածքը: Հրանտ Մաթևոսյանը բազմա-ձայնական արձակի իր ծրագրերով ցանկանում է լուծել նաև «չեզոք լեզվամտածողության» հաղթահարման, ձևի նորացման՝ վիպականացման և այլ գեղարվեստական խնդիրներ:

Նա գտնում է, որ օտար ձևի մեջ կարելի է հայտնագործել նոր ձև՝ դիմելով ժողովրդական ասացողական արվեստի հին ու նոր ակունքներին ու արտահայտություններին: Գտնում է, որ պետք է նոր գրականության մեջ արթնացնել վաղեմի ավանդությունը: Գեղարվեստական արձակը ևս, ինչպես թատերագրությունը, պահանջում է երկխոսության վարպետություն:

Տարբերությունն այն է, որ թատերական երկը հենվում է բացառապես երկխոսության և մենախոսության վրա՝ համապատասխան հեղինակային ռեմարկներով, իսկ արձակի համար երկխոսությունը հավասարաբեռ է մյուս տարրերին՝ նկարագրություններին, պատումային տարրերին, հեղինակային միջամտություններին և այլն, և այլն:

Հրանտ Մաթևոսյանը իրապես երկխոսության շգրազանցված վարպետ է ժամանակակից հայ արձակագիրներին (և ոչ միայն ժամանակակիցների) հոծ շարքերում:

Նա հաճախ է հիշում հին վարպետներին, օրինակ, միջնադարյան պատմիչներին՝ նրանց երկխոսության կատարելության համար և օգտագործում է այդ փորձը՝ իրենը կառուցելիս:

Երկխոսությունը նրա համար և՛ գործողություն է, և՛ քննավորություն: Այդպիսին է, օրինակ, Աղունը՝ «Աշնան արևից», որն, ըստ էության մենախոսում է իր կյանքի՝ ծանր կենսագրության վերաբերյալ: Բայց նրա մենախոսությունը տարերթով երկխոսային է, ուր հաճախ հիշատակվում են Աղունի և Սիմոնի, Աղունի և սկեսրոջ, Աղունի և տղայի, մի խոսքով՝ Աղունի և ամբողջ գերդաստանի միջև տեղի ունեցած երկկողմանի խոսք ու զրույցներ: Ահա այս ճանապարհով էլ արձակագիրը նվաճում է գեղարվեստական երկի գրչապոր խնդիրը՝ մարդկային բազմաշերտ բնավորություն և փոխհարաբերություններ: Այդպիսի նվաճում է հենց նույն Աղունը՝ հակասություններով, ներքին տարերթով, իր կյանքի ծրագրերով ու երազանքներով, հոգեկան շարժման բոլոր ելևէջներով, ուրիշների հետ շար ու բարի կապերով ու հարաբերություններով: Միաժամանակ այդ երկխոսություններով Աղունի կողքին համարյա համահավասար մակարդակով բացվում են և մյուսների՝ ինչպես հեռավոր որդու՝ Արմենակի, այնպես էլ ամուսնու, սկեսրոջ, կրտսեր որդու՝ Սերոյի մարդկային էության ու նկարագրի շերտերը: Իսկ սա պահանջում է երկխոսության դրամատիկ հնչեցման մեծ վարպետություն:

Երկխոսությունը մտածումների և ապրումների լայն ասպարեզ է բացել տիրոջ՝ Ռոստոմ Սարգսյան-Մամիկոնյանի համար: Նրա երկխոսությունը հասցված է արտասովոր բարձրության. հենց միայն իր մասին «Մենք» ձևով խոսելը դիալոգ է ըստ էության: Իր հարցազրույցներից մեկում կինոյից «հիասթափված» Մաթևոսյանը գերադասում է թատրոնը՝ «արվեստներից ամենաազգայինը», մի այլ առիթով հիշում է «Պեպոն» և «Քաջ Նազարը», առաջինը մենախոսա-

կան-երկխոսական բարձր տարերքի համար, երկրորդը՝ ժողովրդական շնչի երկխոսությունների: Նկատենք, որ երկխոսությունների նույնօրինակ վարպետ է Դեմիտրյանը «Վարդանանքում»:

Նրան գրավում է արձակի դրամատուրգիան՝ իբրև բնավորությունների ստեղծման առաջին նախապայման, իբրև կերպարների, փոխհարաբերությունների, իրավիճակների ըստեղծման բնական աղբյուր:

Երբ լույս տեսավ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի ռուսերեն թարգմանությունը, «Նովի միր» ամսագրի գրախոսը (Գ. Տրեֆիլովան) իր տպավորությունը հայտնեց հետևյալ խոսքերով. «Այս ոճը, անվիճելիորեն, հարազատ է գեղջուկների, հողագործների, անասնապահների կամ ձրկնորսների կյանքի մասին գրված այն տիպի կատակային-հայեցողական պատմվածքին, որը գոգոլյան «Խուտորի երեկոների» ...ժամանակից ռուս գրականության մեջ փայլուն կերպով փոխարինեց սենտիմենտալիստների քաղցր-մեղքր ավանդությանը: Այդ ժամանակից ի վեր նման պատումին հատուկ անկաշկանդ զրույցի ջերմությունը, անհատների վառ բնորոշությունը, ժողովրդական հումորի իմաստությունը մեր գրողները վերարտադրում են տաղանդի և կարողության տարբեր չափերով, դարձնելով ընդհանուր գրական սեփականություն և ֆուկլորային սթանձեի ավանդույթ»²: Նրա արձակի տարերքը գալիս է հիմնականում գյուղական կատակաբաններից, որոնք սիրում են սրամտել, հեգնել, դիմել կալամբուրների և այլն: Ասացողական այդ տարերքի մեջ էլ փայլատակում է Մաթևոսյանի հումորը՝ իր ժողովրդական հիմքերով: Դա ոչ անգլիական «թաց հումորն է»՝ իր նրբաձև արտահայտություններով, ոչ շեղորինյան անողոք

ծաղրն է, ոչ պարոնյանական սարկազմը: Դա իր հիմնորոշ գծերով գեղջկական հեգնանքն է, որն արտահայտվում է ոչ միայն ատելի մարդկանց, օրինակ Վաքսբերգին կամ Վառլամովին ներկայացնելիս, այլև սիրելիներին, օրինակ. հովիվ Վանուն ներկայացնելիս՝ խեղկատակային շարժուձև, անշուք արտաքին և այլն, կամ Սիմոնին պատկերելիս, իր բանին՝ գործին տրված մի մարդ, որը շատ դեպքերում շրջավորվում է սիրախառն-հեգնական վերաբերմունքով: Հրանտ Մաթևոսյանը շատ լավ գիտի բարձրի այլասերման վտանգավորությունը, ուստի և պարտադրաբար դիմում է հեգնանքին:

Իր հայտնի հարցազրույցը Ալլա Մարչենկոյի հետ Հրանտ Մաթևոսյանը վերնագրել է «Լեզվի պոեզիան»³: Դա պատահական խորագիր չէ, այլ արտահայտում է Հրանտ Մաթևոսյանի առանձնահատուկ վերաբերմունքը գեղարվեստական լեզվի հանդեպ: Երբ Մաթևոսյանը խոսում է լեզվի բանաստեղծությունից, նկատի ունի ոչ քնարական տարածված գեղգեղանքը, ոչ անպարտադիր բառապաշարի օգտագործումը, ոչ էլ լեզվական ստուգաբանությունները: Նա նկատի ունի, ամենից առաջ, ժողովրդախոսակցական լեզվի տարերրը՝ իր բնական, ճկուն, դիպուկ, կենդանի արտահայտչաձևերով: Մաթևոսյանին առանձին հոգվածներում համարել են բարբառագիր հեղինակ, որ ըստ էության թյուրիմացություն հետևանք է, թեև նա հաճախ է դիմում արտահայտման բարբառային ձևերի, կենդանի խոսքի: Հայտնի է, որ ամեն մի ժողովրդի լեզու ունի կենդանի և մեռած բառեր, խոսք-արտահայտություններ: Մաթևոսյանը, դիմելով բարբառին, խորապես գիտակցում է, որ դա գրականությունը սնող կենդանի լիցք է, որ բարբառի ճշգրիտ, ոչ համատարած օգտագործումը կանխում է գրականության լեզվի մեջ

անարյուն, թորած, հալումաշ եղած, մի խոսքով՝ մեռյալ լեզվի թափանցմանը:

Նա գիտի նաև, որ լեզուն ոչ թե առանձին մարդկանց քմահաճույքն է, այլ ժողովրդի զավակն է, հարազատը և ոչ օտարածինը, որ այս կամ այն բարբառի լեզվական նրստվածքները ձևավորվել են՝ արտահայտելու ժողովրդի էությունը, աշխարհազգացողության շափն ու աստիճանը: Սրանով է բացատրվում նրա գրվածքների կոճվը հանուն բառի, հանուն կենդանի, բնական խոսքի, ընդդեմ անարտահայտիչ, ծուլ հոլովումների, ընդդեմ լեզվական համահարթման: Սա մեկ առանձնահատկություն: Մյուսն այն է, որ Մաթևոսյանը հաճախ գրում է իսկական բանաստեղծական արձակ՝ դրան բնորոշ տեսագծերով:

Բանաստեղծական լեզվի շունչը տիրապետող է «Սկիզբը», «Գոմեշը» պատմվածքներում, «Մեր վազքը» գրքի մի շարք պատկերներում:

Հիշենք, օրինակ, «Սկիզբը» պատմվածքի հերոսի՝ տղայի հափշտակությունը բնության գույներով (տղան և մոռուտի բացատը մի ամբողջ բանաստեղծական աշխարհ է), կամ մի ուրիշ պատանյակի («Բաց երկնքի տակ հին լեռներ») նուրբ զգացողությունները. «Լուսյան մեջ ես ականջ պահեցի իմ ներսի ձայներին, և ես լսում էի, թե շան լակոտներից ինչպես են անջատվում նրանց փոքրիկ երազները, և ինչպես է շրշում զեփյուռը խոտերի մեջ, և իմ ներսում շվիի նվադ կար, հյուսվում էր, հավաքվում էր, քանդվում էր, ցրվում էր... ես կարծում էի նվազն իմ ներսում ու ինձ համար է, միայն ես եմ լսում, բայց դա իմ ներսում չէր, և դա զեփյուռի շրշումը չէր, և շան լակոտներից իրենց մոր մասին նրանց փոքրիկ երազները չէին անջատվում— իր շվին

իր թեփուկոտ, իր խշխշան շրթունքներով փչում էր փանելանց Արտեմ քեռին...»:

Առավել բանաստեղծական է «Գոմեշը»՝ ծայրիշ-ծայր հյուսված բանաստեղծական ութմերով: Մտաբերենք պատումի սկիզբը. «Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերևը խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ: Ամպի տակ հրճվում էր արտառիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները՝ հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև: Կամ՝ «Անտառանգրի եղինջոտ մոշուտը ճղեց անցավ, մտավ խաղաղ լույսով լուսավորված անտառ, ուր ծառերը բարձր էին, նրանց բները՝ ողորկ, և գետինն այդտեղ հյուսված էր չղուտ արմատներից: Գոմեշը լսում էր անտառի խաղաղ շնչառությունը»:

Հրանտ Մաթևոսյանը իր ուրույն կարծիքն ունի լեզվի մասին, նա գտնում է, որ հայոց երկնքում, նրա հողի վրա ու բոլոր լեզվական շերտերում, լեզվի մեջ է արտահայտվել ժողովրդի ինքնությունը: Այնուհետև գտնում է, որ խոսք բարբառը՝ Հովհ. Թումանյանի կողմնորոշումը, պետք է դառնա հայոց գրական լեզվի զարգացման հիմքը:

Մաթևոսյանի արձակի շարժառիթով վերջին շրջանում շատ է խոսվում (ռուս և այլազգի մի շարք գրողներ) նրա գունային մտածողության վերաբերյալ: Այդպիսի նկատում ունի Իգոր Զոլոտուսկին «Լիտերատուրնայա գազետա» թերթում տպագրված «Տոհմի հավերժությունը» հոդվածում՝ ուր նրա արձակը համեմատվում է Մինաս Ավետիսյանի գունային լուծումների, նրա «գունային պայթյունների» հետ: Իգոր Զոլոտուսկին գրել է. «Մմակուտը անմիջապես թափան-

ցում է մեր գիտակցության մեջ իբրև Հողի կերպար (և նախակերպար): Այդ հողի գույները բոցկլտում են կրակով, ինչպես գույնը կարող է բոցկլտալ միայն Հայաստանում: Որովհետև արևը այդպես «հսկա-վիթխարի» է միայն այստեղ, արշի կանաչ աչքերը վառվում են միայն այս անտառի խորքում, կարմիր նժուլգները, կարմիր եղնիկները, շեկ ճանապարհը և սպիտակ ձյունը միասին հանդիպում են միայն այստեղ, լեռան գագաթին, իսկ նարինջ զամբիկին և կարմիր գելխեղզին դուք ուրիշ տեղ չեք հանդիպի: Գեղին արևածաղիկը, կարմիր գելխեղզ շունը, սև գոմեշը, կապույտ ծուխը, նարինջ զամբիկը, վառ, խելահեղ հագեցած են, հագեցված են, այրում են աչքերդ: Գույներն այդպես այրում են Հրանտ Մաթևոսյանի ժամանակակից Մինաս Ավետիսյանի կտավներում»: Մի ուրիշ գրախոս՝ Կամիլա Շուքուրովան՝ իր հոգվածում («Путешествие в глущь себя») վկայում է Մաթևոսյանի արձակի զարմանալի ճկուն գունախառնուրդները, բերելով բավականաչափ համոզիչ ու տպավորիչ, ճկուն և դիպուկ օրինակներ մի շարք ստեղծագործություններից:

Խոսելով «Կանաչ դաշտը» պատումի մասին, մասրենիների, թիթեռնիկների, թփերի պեյզաժի մասին, Կամիլա Շուքուրովան հատկապես ուշադրություն է դարձնում գունախառնուրդների վրա, առանձնացնելով կարմիր վերջալույսը, կաղնու գեղեցկության, կարմիր ձիու, սև շրջանակի և այլ մանրամասներ:

Նա գտնում է նաև, որ գրողի բնանկարչության մեջ, կարմիրից ու սևից բացի, լայն տեղ է գրավում ճերմակը: Այդպիսին է, օրինակ, «Պատիժը» պատմվածքի սպիտակ տարածության լուռությունը, «Սկիզբը» պատմվածքի թփերի վրա նըստած սպիտակ թիթեռը:

Բնությունը Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ ստանում է միանգամայն բազմակողմանի լուծումներ, հենվում է գույների բազմազանության և բազմակերպության վրա,— նա ձգտում է գունագծերի ճշգրտության, բնության մեջ տիրող գունային ներդաշնակության: Սա էլ նրա պատումը դարձնում է իսկական առումով գեղանկարչական: Գեղանկարչական լուծումները ոչ միայն պատահական չեն, այլև օրինաչափ: Թափառելով բացատից բացատ, մոշուտից մոշուտ, սար ու ձոր, անտառ ու գետեզրյա ափունք, Մաթևոսյանը ձգտում է ոչ թե մարդու ընդհարմանը բնության հետ, այլ մարդու և բնության դաշինքի, բնության կենարար, մարդկային բովանդակությանը: Հենց այստեղ էլ տեսնում է և Տոլստոյի և մյուս դասականների մեծությունը: Հիշում է հատկապես «Իվան Իլյիչի մահը», «Հաջի Մուրադը»: Բոլոր մեծերի ասելիքը,— ասում է նա,— մարդն է, որպես բացարձակ արժեք. «Մեծ Սարյանը, որ իր բոլոր բեղչներով ներծծել էր Եղեռնի սարսափը, նկարում էր հողը բեղմնավորող ուժը, նրա ծաղիկների կատաղի պայթյունին ոչ մի խորշակ չի սպառնում: Սարյանը չնկարեց Չարը, աշխարհի հրաշքը չեղծեց կործանումի պատկերներով»⁶:

Մ. Սարյանի վերաբերմունքը,— գրում է Հր. Մաթևոսյանը,— ինքնահատուկ վերաբերմունք է, գալիս է մեր ժողովրդի կենսազգացողությունից: Այն կենսազգացողությունից, ըստ որի Սարյանի ձևակերպումով՝ «Մարդը բնությունն է, բնությունը՝ մարդը»⁷: Այս առումով հիշարժան է, որ յուր «անուրջներով ու հեքիաթներով» ստեղծագործական ուղին Սարյանը սկսեց մարդկային արարածներին խորհրդանշորեն նույնացնելով ծառերի հետ: Բնորոշ է նաև, որ կյանքի վերջին օրերին, մտաբերելով իր ճանապարհի սկիզբը, նկարիչը ծա-

ռերի խորհրդանշանով փակեց իր և իր հարազատների՝ կնոջ և քրոջ, ծերունական գոյության մայրամուտի խորհուրդը («Երեք ծառեր» «Կատյան, Ես և Լուսիկը», 1971):

Այնպես որ անպայման Սարյանի հետ մեծ հարազատությունից է սերել Մաթևոսյանի «Ծառեր» խորագիրը, որը թաքցնում է ճիշտ և ճիշտ «Մարդը՝ բնությունն է, բնությունը՝ մարդը» մեծ խորհուրդը:

Մաթևոսյանը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ շափազանց կարևոր նշանակություն է տալիս մանրամասնին, գտնելով, որ առանց այդ օղակի գեղարվեստական ստեղծագործությունը չի կարող լինել լիարժեք և բովանդակալից: Եվ բնորոշ է, որ այդ առիթով ևս մտաբերում է Սարյանին:

Ահա մի քաղվածք նրա մտորումներից. «Մանրամասներ ինքնին արվեստ է: Հավկիթի բարելյեֆը Հովհանավանքի պատի վրա, չի կտորտանքը և կոճակները Հովհաննես Թումանյանի Գիքորի գրպաններում, թիթեռնիկի հայտնությունը կամ թիթեռնիկ հիշեցնող ծաղկի հայտնությունը Մ. Սարյանի մոտում են տալ-դեկորատիվ զանգվածի մեջ: Առանց մանրամասնությունների գաղափարը չի կարող դառնալ գեղարվեստական իրականություն»⁸:

Ինքն էլ հետևում է այս սկզբունքին և գրվածքները հագեցնում գեղարվեստական մանրամասներով, բայց ոչ երբեք մանրախոսությամբ: Այս առումով հատկապես աչքի են ընկնում «Գոմեշը», «Սկիզբը», «Մեր վազքը» գրքի պատումները, «Աշնան արևը» և մյուսները: Այդպիսի մանրամասն է «Աշնան արևում» Աղունի արտասանած «Թմկաբերդի առումը», որը ամբողջացնում է հերոսի բարոյական, նաև գեղարվեստական աշխարհը: Այդպիսիք են նույն պատումի օժիտի կամ աշնանային թույլ արևի մանրամասները: Նմանօրինակ ա-

ռարկայական և հոգեբանական շատ մանրամասներ է բերում Ֆ. Մելոյանը Մաթևոսյանի մասին գրած հոդվածներում:

Մի առիթով Մաթևոսյանը ասում է, որ ինքը «ավելի ձի է, քան մարդ»: Հայտնի է, որ Ի. Ս. Տուրգենևը, կարդալով Լ. Տոլստոյի «Холстомер»-ը գրել է, թե խոստովանեք, որ ինչ-որ ժամանակ Դուք ձի եք եղել՝ այնքան արտահայտիչ են Ձեր բերած մանրամասները⁹: Մաթևոսյանը ևս մի տեղ ասում է, որ ինքը «Ալխոն է»՝ այնքան բնորոշ են նրա քաղած մանրամասները Ալխոյի երթուղիներին: «Մանրամասնը գաղափարը լիցքավորում է արվեստով»,— դրա համար էլ Մաթևոսյանը աշխարհի ամբողջական կազմը մտովի բաժանում է առանձին մասերի, այդ մասերը լցնում կյանքի ավիշներով,— այդպիսիք են «Սկիզբը» պատմվածքի տղայի երազանքները կամ «Գոմեշի» ուղեգնացությունը: Նման օրինակները անվիրջ են նրա ստեղծագործության մեջ:

Հրանտ Մաթևոսյանի բառապաշարից անբաժան է «իմացությունների շբերթ» խոսքը: Դա պատահական գործածություն չէ. արձակագիրը գտնում է, որ յուրաքանչյուր գրող պարտավոր է ունենալ իմացություններ, պարտավոր է հիմնավորապես ճանաչել նյութը, իր նկարագրությունների և մարդկային հարաբերությունների բոլոր, անգամ ամենաչինչին, ոչ էական թվացող մանրամասները: Նրա արձակը հենվում է նյութի ճանաչողության, նյութին տիրապետելու վրա. նա հիմնավորապես գիտե գյուղը, նրա մարդկանց, կենդանական և բուսական աշխարհը, այնքան հիմնավորապես, որ զարմանում ես, թե ի՞նչ ճանապարհով է ձեռք բերել այդ «շքեղ իմացությունները»: Ինչ խոսք նա հատուկ չի անցել գյուղական գրականության ճանաչման դպրոց. պարզապես նրա արյան մեջ են անցել այդ իրականության բոլոր տվյալ-

ները: Ահա թե ինչու իր հողավածներում նա պարբերաբար անդրադառնում է մի շարք մտահոգությունների՝ անկյանքությունից բխող ոճավորումների («Սերնդի ձեռագիրը գեղեցկացել է»), նյութի, փաստի տրամաբանությանը, կոնկրետ մարդու իրական կենսագրության արտահայտմանը, առարկաների ստուգությանը, իր այդ բնույթի պահանջները ձևակերպելով «կյանքի քաղց» դիպուկ արտահայտությամբ: Նա, օրինակ, մի հողված է գրել Ան. Սահինյանի մասին, որում անդրադառնում է նրա վեպերի վավերագրական սկզբնաղբյուրներին, քննում դժվար կյանքը գեղարվեստի նյութ դարձնելու, գրքայնությունից՝ ոճավորումից հեռու մնալու, գրականությունը խաղի չվերածելու անհրաժեշտության առումով, և հողվածն ավարտվում է հետևյալ նախադասությամբ՝ «Զեւաքարի պես անհարթ է նրա գիրքը»¹⁰: Նույն վավերագրական սկզբնաղբյուրին հավատարիմ մնալու համար գնահատում է սփյուռքահայ գրող Անդրանիկ Մառուկյանի «Մանկություն շունեցող մարդիկ» և Հալեպի մասին պատմող ինքնակենսագրական գրվածքները¹¹:

*

* *

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը ծրագրային է իր բնույթով, նրան հետաքրքրում են և ժողովրդի փիլիսոփայական-բարոյական արժույթների կորուստները, և բնության աղարտումը, և գյուղի սոցիոլոգիական վերլուծությունը, և դեմոգրաֆիական պրոցեսները, և սոցիալական-ընտանեկան հարաբերությունները, և անգամ բնափիլիսոփայությունը: Նա գյուղի հարազատ ուղին է և արտահայտում է այդ գյուղի հառաչանքը, ժողովրդագեղջկական էթնոսի անկումը, նաև

Նոր գյուղական օջախների ստեղծման երազանքը: Արտահայտում է գյուղի ներքին բովանդակությունը, նրա դրաման: Նա գիտի նաև, որ «հայ մարդն անվերջ է» (Վ. Սարոյանի խոսքերն են) և մաքառում է այդ անվերջության համար, մաքառում է հողի համար (հողին ենք պարտական): Նա տխրում է գութանի վարի համար, աշխատավորի անհետացման համար: Մի խոսքով ստեղծում է Ծմակուտի Սազան, որի տեղը հայոց գրականության պատմության մեջ բացառիկ է կյանքի ու գոյության խորհուրդների, մարդկային հարաբերությունների ու հոգեբանության դրամատիկ բազմաշերտ բեռնավորվածությամբ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ներածարյան փաթեցն

- 1 «Вопросы литературы», 1980, № 12.
- 2 «Дружба народов», 1970, № 5.
- 3 «Գրական թերթ», 1971, № 27.
- 4 Матевосян Г., Мой Цмакут—частица большого мира, «Советская культура», 1984, 18 октября, № 125.
- 5 Вильчек Л., Вниз по течению деревенской прозы; Чалмаи В., Воздушная воздвиглась арка, «Вопросы литературы», 198 № 6.
- 6 Матевосян Г., Поэзия языка, «Вопросы литературы», 198 № 12.
- 7 Մարկոսյան Հ., Այսպես կազմած գյուղագրության մասին, «Գրական թերթ», 1968, 13 սեպտեմբերի:

Գրական մաս

- 1 Մարյան Ս., Սովետական գրականություն (1941—1960), Ե., 1964
- 2 Битов А., Постскрипtum через 15 лет, «Литературная Армения», 1983, № 3
- 3 Ազատարյան Ս., Հովհաննյան Լ., Թարգմանի խոսք, «Գրական թերթ», 1961, 21 մայիսի:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1983, № 8:
- 5 «Коммунист», 1961, 3 июля.
- 6 Рошин М., Сказание села Антарамеч, «Комсомольская правда», 1966, 15 января.
- 7 Битов А., Пастораль, XX век, «Литературная газета», 196 28 января.

- 8 *Трефилова Г.*, Вместо идилли, «Новый мир», 1966, № 3.
- ✓ 9 *Мотышов И.*, Гнев, любовь и понимание, «Москва», 1968, № 1.
- 10 *Տե՛ս ծանոթագրություն 7:*
- 11 *Նույն տեղում:*
- 12 *Թամազյան Հ.*, Իսկական գրողի ճանապարհը, «Սովետական Հայաստան», 1968, 22 մարտի:
- 13 «Вопросы литературы», 1980, № 12.
- 14 *Հախվեղյան Լ.*, Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը, ինչպես որ մեզ հերկայանում է, «Գարուն», 1968, № 6:
- 15 *Փանոսյան Ս.*, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, Ե., 1984:
- 16 *Մանաթի Գ.*, Գրախոսություն Հ. Մաթևոսյանի «Ալիս» գրքի մասին, «Գրական թերթ», 1966, 25 նոյեմբերի:
- 17 *Անանյան Գ.*, Արաբեկյան Ս., Կրկին Մակևուտ տանող ճանապարհի մասին, «Երևանի համալսարան», 1968, 6 նոյեմբերի:
- 18 *Дирокян С.*, Традиции и современность», (национальный колорит и новое поколение в литературе), «Литературная Армения», 1968, № 12.
- 19 *Թովմյան Սու.*, Վերադարձ դեպի անձամբերը, «Գրական թերթ», 1969, 23 մայիսի:
- 20 *Ագաբաբյան С.*, Критика в отступлении, «Дружба народов», 1970, № 10.
- 21 *Մաթևոսյան Հ.*, Այսպես կոչված գյուղագրության մասին, «Գրական թերթ», 1968, 13 սեպտեմբերի:
- ✓ 22 *Гуцало Е.*, Голоса гор, «Литературная газета», 1981, № 45.
- ✓ 23 *Турбин В.*, Тогда, теперь и потом, «Новый мир», 1982, № 3.
- 24 *Տե՛ս ծանոթագրություն 22:*
- ✓ 25 *Шукурова К.*, Путешествие в глубь себя, «Литературное обозрение», 1982, № 2.
- 26 *Տե՛ս ծանոթագրություն 23:*
- 27 *Аннинский Л.*, Мятежная безмятежность, «Литературная Армения», 1971, № 7—8.
- 28 *Դեմիրճյան Դ.*, Երկերի ժողովածու, 1985, հատ. XII, էջ 164:
- 29 *Ավետիսյան Զ.*, Գեղարվեստական մտածողության հետքերով, Ե., 1985, էջ 64:

Ծանոթրք

- 1 «Գրական թերթ», 1975, 16 մայիսի
- 2 Марченко А., В спектре жанрового бума, «Дружба народов», 1979, № 5.
- 3 «Հայաստանի աշխատավորուհի», 1985, № 1:
- 4 Шкловский В., Конвенция времени, «Вопросы литературы», 1969, № 3.
- 5 Золотусский И., Бессмертие рода, «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 6 Նույն տեղում:
- 7 Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք II, 1984, էջ 370:
- 8 Дедков И., Новости из Цмакута, «Литературная газета», 1975, 15 января.
- 9 Матевосян Г., Поэзия языка, «Вопросы литературы», 1980, № 12.
- 10 Փանոսյան Ս., Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, Ե, 1984:
- 11 Մարեոսյան Հ., Ի սկզբանե էր բանն..., «Գարուն», 1985, № 2:
- 12 Դանիելյան Կ., Բարի ու բազմաշերտ մի աշխարհ, «Սովետական գրականություն», 1980, № 3:
- 13 Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք II, 1984, էջ 369:
- 14 «Литературное обозрение», 1971, № 1.
- 15 Аннинский Л., Мятёжная безмятежность, «Литературная Армения», 1971, № 7—8.
- 16 «Вопросы литературы», 1978, № 11.

Նոր սկիզբ

- 1 Հովսեփյան Լ., Ինչ-և ու ինչպես-ը, «Սովետական գրականություն», 1983, № 8:
- 2 Դասպարյան Դ., Կյանքի լարված դրամատուրգիան, «Սովետական գրականություն», 1985, № 5:

Գրելակերպի առանձնահատկությունները

- 1 Գրական թերթ», 1985, № 14:
- 2 «Новый мир», 1966, № 3.
- 3 «Вопросы литературы», 1980, № 12.
- 4 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 5 «Литературное обозрение», 1984, № 2.
- 6 Матевосян Г., Когда-нибудь я напишу, «Литературная газета», 1985, № 29.
- 7 Սարգսյան Մ., Գրառումներ իմ կյանքից, գիրք I, 1966, էջ 10:
- 8 Նույն տեղում:
- 9 Толстой и Тургенев. Переписка, М., 1928.
- 10 «Գրական թերթ», 1982, № 20:
- 11 Սարևոսյան Հ., Հայացք հայոց ապագային, «Սովետական Հայաստան», 1984, № 10:

ԲԱՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածական փոխառեն	.	.	.	.	.	.	5
Դրական մասեր	.	.	.	.	.	.	12
Փաստեր	.	.	.	.	.	.	74
Եւր սկիզբ	.	.	.	.	.	.	118
Դրեկներդի առանձնահատկությունները	.	.	.	.	.	.	140
Մանրագրություններ	.	.	.	.	.	.	154

ՎԱՐՎԱՌԱ ԱՂԱՍՈՒ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. Անաստասյան

Նկարիչ՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյան

Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հառուքյունյան

Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան

ИБ № 1148

Հանձնված է շարվածքի 31.08.88 թ.: Ստորագրված է տպագրության
29.02.89 թ.: ՎՖ 02346: Զափը $70 \times 100^{1/32}$ թուղթ № 2: Տառատես
«Գրքի սովորական» բարձր տպագրություն: Պայմ. 8,4 մամ., տպագր. 10
մամուլ: Ներկ. մամուլ 8,4: Հրատ.-հաշվարկ. 6,41 մամուլ: Տպաքանի
1500: Հրատ. № 7483: Պատվեր № 542: Գինը 80 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան,

Մարշալ Բաղրամյանի պող. 24 գ.:

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван,

пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան,

Մարշալ Բաղրամյանի պող. 24:

Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,

. пр. Маршала Баграмяна, 24.

